

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**Bob Dylan - Never Ending Tour -
Werk eines 'Performing Artist'**

Verfasser

Michael Gizicki

Angestrebter Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer



Konzert Nr.1800 der Never Ending Tour am 12.11.2005, Mailand, Italien
(li. Stu Kimball, re. Bob Dylan)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Einleitung	6
1.Kapitel: Historische Vorbedingungen und Kontext	9
1.1 Bob Dylans "Gospel-Phase"	9
1.2 Die Achtziger Jahre	10
1.3 Das Jahr 1988	13
1.4 Dylans Studiowerk ab 1989	14
1.4.1 "Oh Mercy" 1989	14
1.4.2 "Under The Red Sky" 1990	15
1.4.3 "Good as I Been To You" 1992 und "World Gone Wrong" 1993	15
1.4.4 1997: "Time Out Of Mind" - Rückkehr eines großen Künstlers	16
1.4.5 "Things Have Changed" 2000 und "Love and Theft" 2001	17
1.4.6 "Modern Times" 2006	17
1.4.7 "Together Through Life" 2009	18
2.Kapitel: Die Never Ending Tour	20
2.1. Der Name und seine Entstehung	20
2.2. Vorbedingungen: Das Jahr '87 im Detail	22
2.3. Zahlen und Fakten zur NET	30
2.4. Die Chronologie: Das Geschehen der Tourjahre : Repertoire, Format, Setlisten, Bands	33
2.4.1 Die Touren '88 bis '90	33
2.4.2 1991 bis Herbst '92	38
2.4.3 Die Jahre 1993 bis 1996	39
2.4.4 Die Zeit 1997 - 1999	43
2.2.5 2000 / 2001 / 2002 / 2003	47
2.4.6 2004 bis 2009	53

3.Kapitel: Dylans "performing art" in den Konzerten der NET	55
3.1. Umgang mit Dylans Spätwerk der NET in der Literatur	56
3.2. Veränderungen im Detail. Konzert, Performance, Song, Stimme.	58
3.3. Interpretationen des Songs "Mr. Tambourine Man"	64
3.3.1 Version vom 12.10.1989	66
3.3.2 Version vom 18.2.1993	66
3.3.3 Version vom 7.2.1994	68
3.3.4 Version vom 11.3.1995	68
3.3.5 Versionen von 1999	69
3.3.6 Version vom 19.11.2000	72
3.3.7 Version vom 27.10.2003	73
3.3.8 Versionen von 2005	75
3.3.9 Version vom 25.4.2006	76
3.3.10 Version vom 11.4.2009	76
4.Kapitel: Exkurs. Das Bootleg-Phänomen bei Dylan	78
4.1. Definition	78
4.2. Dylan - der "most bootlegged artist"	78
4.3. Die Aufnahmen - wertvolle Quellen?	81
Zusammenfassung	84
Bibliographie	88
Abbildungsnachweis	94
Hörbeispiele	96
Anhang	98
I.) M. Gizicki, <i>Interview mit Rainer Vesely am 28.8.2009</i> , Wien 2009	98
II.) M. Gizicki, <i>Notizen zu dem Gespräch mit Rainer Vesely am 2.9.2009</i> , Wien 2009	112

III.)	Abstract	114
IV.)	Lebenslauf	115

Danksagung

Großen Dank an meine Eltern, die mich von Anbeginn bei meinem Sein und in meinem Tun stets geduldig unterstützt haben, mein Interesse für die Musik entdeckten und förderten.

Innig bedanken möchte ich mich bei meiner Schwester, die mich bei vorliegender Arbeit großartig unterstützt hat.

Ein Dankeschön an all jene Weggefährten, die mich in unzähligen Gesprächen inspirierten, motivierten und mich in schwierigen Situationen ertrugen.

Einleitung

Bob Dylan ist eine der größten Musikerpersönlichkeiten in der populären Musik der letzten 50 Jahre. Sein frühes Liederschaffen ist zu kulturellem Allgemeingut geworden, Songs wie "Blowin' In The Wind", "Masters Of War" etc. wurden für ganze Generationen zu kritischem Gedankengut. Sein Song "Like A Rolling Stone" wurde vom "Rolling Stone Magazin" zum größten Rocksong aller Zeiten gewählt.

Stellt man in unwissendem Freundeskreis heute die Frage nach Dylan, bekommt man manchmal ein "Was, der lebt noch?" zu hören. "Das kann doch nicht sein - der war ja in den 60ern schon ein großer". Bob Dylan lebt und wird mit seinen 68 Jahren als Musiker, Radiomoderator, Schauspieler, Zeichner gefeiert. Durch das Medium Film rückte Dylan besonders in den letzten Jahren sehr in den Fokus der Populärkultur - zunächst Martin Scorseses Film "No Direction Home", dann die Episodenbiographie "I'm Not There" von Todd Haynes.

In erster Linie ist Dylan - so die Meinung des Autors - aber Performer, ein auftretender Künstler. Selbst mit seinen 68 Jahren wird er nicht müde, jährlich rund 100 Konzerte in Amerika, Europa, Australien zu geben. Vor mittlerweile 22 Jahren traf Dylan eine folgeschwere Entscheidung, er machte sich zum fahrenden Sänger, der sich auf kleinen Bühnen den immensen Corpus seines Spätwerks erspielte - die Never Ending Tour. Gegenstand dieser Arbeit soll es sein, diesem Phänomen nachzugehen. Bekannt ist von großen Künstlern der populären Musik, dass an einschlägige Albenveröffentlichungen ausgedehnte Touren folgen, manchmal über den Zeitraum eines Jahres. Aber bei Dylan führte seit 1988 nahtlos eine Tour in die nächste. In seinem bisher produktivsten Jahr auf der Bühne (1999) gab er 120 Konzerte; zog sich dann aber nicht zu einer ausgedehnten Pause zurück, sondern bespielte im Folgejahr erneut 112 Bühnen - insgesamt 2170 Konzerte seit 1988 bis heute zählt die NET.

Womit hat man es hier eigentlich zu tun? Welcher künstlerische Entwurf, welches Konzept steht hier dahinter? Wie kann man mit so einem immensen Corpus an Live-Auftritten einer einzelnen Musikerpersönlichkeit umgehen? Welche groben Einteilungen können gemacht werden um die Jahre "on the road" zu charakterisieren? Was passiert in Dylans Konzerten eigentlich? Was ist das besondere daran, wo kann

man Konzepte verorten und die definierenden Parameter herausarbeiten? Welches Songrepertoire wird gespielt und was macht Dylan mit seinen Songs? Dem aufmerksamen Leser der Musikpresse der letzten Jahre wird nicht entgangen sein, dass im allgemeinen nach fast jedem Dylan Konzert die Rede davon ist, wie er seine Songs dekonstruiert, sie zerstört, um sie anschließend wieder zusammen zusetzen. Was ist an dieser Aussage dran? Wie kann man Dylans interpretatorischen Eigenheiten nachgehen? Wie ist es überhaupt möglich, Untersuchungen über den flüchtigen Moment eines Konzerts anzustellen, das von seinem Ereignischarakter her, "in den Wind geschrieben ist"? Der Roman bleibt, das Bild bleibt bestehen, die Platte kann man immer wieder anhören, aber die Live - Performance, die gerade bei Dylan den größten Stellenwert im Spätwerk hat - ist flüchtig.

In nun folgender Arbeit wird versucht, diesen Fragen nachzugehen und ein Bild des "performing artist" Dylan auf seiner Never Ending Tour¹ zu skizzieren.

Im ersten Kapitel wird das Werk der Never Ending Tour - Jahre in seinen Kontext gesetzt. Ausgehend von Dylans vom christlichen Glauben inspirierten "Gospel-Jahren" wird eine Standortbestimmung des Künstlers in den Achtziger Jahren vorgenommen. Welchen Status hatte Dylan damals, wie wurden seine Platten, seine Konzerte aufgenommen? Ab dem Jahr 1988, wo die NET einsetzt, wird dann das Albenwerk Dylans besprochen. Welche Studioproducte er in den Neunzigern bis heute vorlegte, um einen historischen Raster seiner Produktivität als Studiomusiker unter die folgenden Ausführungen zur NET zu legen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich dann intensiv mit der NET. Zunächst wird der Begriff erläutert. Wie kam es überhaupt dazu?

Viel Platz wird dem Ausloten von Beweggründen für den konzeptuellen Entwurf dieser niemals endenden Konzertreise gegeben. Autobiographische Äußerungen des Künstlers werden mit den bekannte Fakten gegengelesen, um plausibel die Situation nachzustellen, in der sich Dylan Ende der 80er befand und herauszuarbeiten, was ihn dazu bewog, sein Leben zu einer einzigen Tour zu machen.

Hier wird eine grobe Einteilung nach Jahrgängen vorgenommen. Parameter der

¹ Im folgenden Text wird die Abkürzung NET für den Begriff "Never Ending Tour" verwendet.

äußeren Anlage, die zu konzeptuellen Pfeilern der Tour werden, werden diskutiert: Konzertformate, gespieltes Repertoire, Bands, Setlisten, Instrumentierung etc. Mit Hilfe von statistischen Auswertungen des Corpus der gespielten Songs wird versucht hier Aussagen zu treffen.

Im dritten Kapitel geht es dann um die Musik selbst. Was passiert in den Konzerten der NET, was ist das besondere daran? Die Beschäftigung der wissenschaftlichen Literatur zur NET ist spärlich. Die Äußerungen einiger weniger Autoren werden kritisch gegenübergestellt. Besonderer Schwerpunkt wird auf der Beschreibung von Dylans Stimme in dieser Zeit liegen. Sich in den Reigen der Dylan Exegeten einreihend, wird dann zur Methode der Interpretationsvergleiche gegriffen, um Eigenheiten des dylanschen Schaffens konkret an einem Song auszuloten. Was heißt die landläufige Meinung, Dylan erfände seine Songs immer wieder neu. Am Beispiel des Songs "Mr. Tambourine Man" soll dies analytisch aufgezeigt werden.

Wurde die Zeit der NET im zweiten Kapitel mehr wie eine Landkarte, auf der der Finger einzelne Stationen macht, geschildert, stehen im 3. Kapitel einzelne Ereignisse wie unter dem Vergrößerungsglas da. Parameter, die die äußere Anlage der NET betreffen, Veränderungen auf verschiedenen Ebenen, setzen sich im Detail am konkreten Songbeispiel fort.

Das letzte Kapitel ist ein Exkurs zum Thema Bootleg. Von einer Begriffsdefinition ausgehend, wird das Phänomen am Beispiel Dylan besprochen, wo es vorher ungekannte Ausmaße angenommen hat. Der Idee, inoffizielle Mitschnitte von Konzerten zu machen, verdankt es die Kunstkritik, ausführlicher darüber sprechen zu können. Ausgehend von den Ausführungen George H. Lewis' wird diskutiert, welchen Wert diesen Aufnahmen für Forschung im Bereich der Musikwissenschaft zukommt.

1. Kapitel: Historische Vorbedingungen und Kontext

Im diesem Kapitel soll ein Eindruck vom Schaffen Dylans Mitte der Achtziger gegeben werden. Es ist wichtig, die späteren Ausführungen zur Never Ending Tour in den Kontext seines Schaffens vor und während dieser Zeit zu stellen, um im folgenden Kapitel plausibler festmachen zu können, was unter diesem Umbruch im "Performance-Konzept" Dylans zu verstehen ist und welche Auswirkungen er auf Dylans Produktivität und den Status als Künstler von Ende der Neunziger bis heute hat.

1.1. Bob Dylans "Gospel-Phase"

Mit dem 1979 erscheinenden, von Jerry Wexler produzierten Album "Slow Train Coming" setzte eine ideologische Wende im Werk Dylans ein. Dylan hatte sich zuvor taufen lassen, der evangelikalen Vineyard Fellowship angeschlossen und absolvierte einen dreimonatigen, intensiven Bibelkurs. In seinen Songtexten ereifert er sich als Vertreter des christlichen Glaubens. Ausgerechnet dieses ideologisch kontroverse Experiment - technisch das beste Album seit "Blood On The Tracks" - verschafft Dylan den ersten Grammy für die "Best Male Rock Performance". Williams sagt darüber: *Der Sound der Musik stellt die wesentliche Qualität des Kunstwerks dar.*² Günther Amendt schreibt kurz und pointiert in seiner Alumbesprechung bezogen auf den Inhalt der Songs: *Bobby als Wanderprediger, der uns in die Wüste schicken will. Darauf müssen Sie sich gefasst machen.*³ Im November desselben Jahres startet er den ersten Teil seiner "Bekehrungskonzerte"; u.a. tritt er 14 Abende in Folge seinem Publikum im Fox Warfield Theatre in San Francisco, Kalifornien als Prediger entgegen und spielt ausschließlich Songs mit christlichen Inhalten. Er verweigert es, Material darzubieten, das ihm "der Herr nicht eingegeben habe". Jede dieser Shows startet mit "Gotta Serve Somebody" und endet mit der Beteuerung "I'm pressing on, pressing on / To the higher calling of my Lord". In Jänner 1980 setzt sich diese Tour durch Nordamerika und Kanada fort. Dylans Band besteht dabei aus einem rockbetonten Ensemble um den Bassisten Tim Drummond und drei

² P. Williams, *Forever Young. Die Musik von Bob Dylan 1974-1986*, 2006, S.217

³ G. Amendt, *Back to the Sixties - Bob Dylan zum Sechzigsten*, 2001, S.60

Gospelsängerinnen.

Die Albumveröffentlichung und die Tour provozieren einen Skandal. Das Publikum bei den in eher kleineren Theatern und Sälen veranstalteten Konzerten fordert von Dylan lauthals "Rock'n'Roll". Dieser antwortet in Predigten.

Mit "Saved" erscheint 1980 das zweite, erneut von Jerry Wexler produzierte Album; es wird im Vergleich zum Vorgängeralbum als schlampig produziert erachtet.

Schon 1980 ersetzte Dylan bei seinen Live-Auftritten einige Songs durch alte Klassiker und kündigte eine Retrospektive in Form einer Tournee an. Er macht somit Zugeständnisse an sein Publikum, das sich durch die christlich geprägten Texte und die fundamentalistische Rhetorik von ihm vor den Kopf gestoßen fühlte. 1981 erscheint das Album "Shot Of Love", mit dessen Inhalt er eine gewisse Bußfertigkeit unter Beweis stellte. "Every Grain Of Sand" z.B. wird hier als herausragende Nummer angesehen. Immerhin findet sich aber noch ein Song mit dem Titel "Property Of Jesus" auf der Platte, der das Publikum nach wie vor in Misstrauen verharren ließ. Mit "Shot Of Love" befindet sich Dylan im öffentlichen Ansehen und die Verkaufszahlen seiner Tonträger betreffend, auf einem Tiefpunkt seiner Karriere. Scharenweise haben sich alte Anhänger von ihm abgewandt. Er stellt in zunehmendem Maß ein Risiko für seine Plattenfirma dar. Ein weiteres Gospelalbum in Zusammenarbeit mit der Sängerin Clydie King dürfte schon fertig gestellt worden sein - eine Produktion wurde von der Plattenfirma CBS nach dem finanziellen Desaster von "Saved" jedoch abgelehnt. Das Material blieb bis heute unveröffentlicht.

1.2. Die Achtziger Jahre

*Die sich anschließende Dekade der achtziger Jahre stand ganz im Zeichen seines allmählichen Bedeutungsschwundes.*⁴ Zunächst zieht sich Dylan in den Jahren '82 und '83 nach 2 Jahren reger Konzerttätigkeit fast gänzlich aus dem Rampenlicht zurück. 1983 veröffentlicht er ein neues Album: "Infidels", auf dem er vom neu gewonnenen Christentum aus die jüdische Tradition wieder entdeckt. Heinrich Detering gesteht den meisten Songs ein hohes musikalisches und poetisches Niveau zu.⁵ Wie schon bei

⁴ J. Rosteck, *Bob Dylan*, 2006, S.61

⁵ vgl. H. Detering, *Bob Dylan*, 2007, S.137 ff.

"Shot Of Love" wird kritisiert, dass Dylan zwar einige, hohes Potential besitzende Songs in jener Zeit aufnahm, diese jedoch dann nicht auf der Platte veröffentlichte. Die Rede ist von Stücken wie "Foot of Pride", im besonderen aber von "Blind Willie Mc Tell", eine Hommage an den gleichnamigen großen Bluessänger. Dieser Song wurde erst 1991 auf "Bootleg Series 1-3" veröffentlicht und wird in der Dylan Forschung als besonderes Kunststück angesehen.⁶ Der Song "Foot of Pride" wurde in nicht weniger als 43 Anläufen aufgenommen. 14 komplette Takes sind davon erhalten. Text, Melodielinien und Sounds wurden fortwährend umgearbeitet. Auf die Platte schaffte es der Song dann doch nicht.⁷ Detering dazu: *Dies ist ein Zeichen nicht mehr der Kreativität, sondern des Kontrollverlustes. In der folgenden Zeit wird diese Krise dramatische Ausmaße annehmen.*⁸

In jener Zeit werden in der populären Musik cineastisch anspruchsvolle Videoclips produziert und um ein MTV gewohntes Publikum zu erreichen, auch gefordert. Diese neue Rolle gestaltet sich für Dylan äußerst schwierig, da es ihm bis dato um eine Mitteilung von Gedankengut gegangen war. Sich auf diese neue Form der Unterhaltungsindustrie einzulassen, liegt außerhalb seiner Intentionen. Produktionen zu dem Song "Jokerman" und "Sweetheart Like You" finden statt. Besonders die Videoinszenierung für letzteren gilt als ästhetisch misslungen.

Mai bis Juli 1984 tourt Dylan für 27 Konzerte in Europa. Die Tour gestaltet sich im Wesentlichen als "Greatest Hits"-Programm⁹ und stellt die einzige intensivere Konzerttätigkeit Dylans innerhalb von 4 Jahren dar. Es handelt sich dabei um die zweitlängste derartige Phase in seiner ganzen Karriere.¹⁰ Bespielt werden große Stadien, mit einem Publikum von 30000 bis 100000 Personen. Wichtig zu erwähnen ist aber, dass es sich um eine Tour mit mehreren Bands handelt. Als zweiter Hauptact steht Carlos Santana auf der Bühne. Bei den ersten 5 Konzertabenden gestaltet Joan

⁶ Abhandlungen zu "Blind Willie Mc Tell" siehe P. Williams, *Forever Young*, S.352ff.

⁷ siehe dazu M. Krogsgaard, Bob Dylan. The Recording Sessions (Part 6), in: *The Bridge 2* (1998), S. 68-90

⁸ H. Detering, *Bob Dylan*, S.140

⁹ P. Williams merkt hierzu an, dass Dylan mit seiner Liedauswahl für diese Konzerte auf Nummer Sicher ging. (P. Williams, *Forever Young*, S.379) Ganz offensichtlich sollte das Publikum jetzt wieder das hören, was es hören wollte - die Songs, die den Anhängern zu Beginn der Achtziger verwehrt geblieben waren.

¹⁰ die erste große Phase der Bühnenabsenz war 1967-1973.

Baez den ersten Teil des Konzertabends. Aus den in England und Irland professionell mitgeschnittenen Live-Aufnahmen entstand die Platte "Real Live". Sie wird als lustlos produziertes, unbefriedigendes Live-Album eingestuft.¹¹

Das nächste Album heißt "Empire Burlesque". Günther Amendt bezeichnet es als *radikale Hinwendung zum musikalischen Zeitgeschmack*.¹² Dylan versucht sich auf die Wünsche des Publikums einzustellen, da er fürchtet, den Kontakt zu diesem zu verlieren; gerade deshalb ist er ihm schon abhanden gekommen. Er geht mit einigen vielversprechenden Liedern ins Studio. Was dabei entstand, wurde spöttisch in der Presse als Produkt eines "Disco-Dylan" bezeichnet.

Es wird von einer allgemeinen Formkrise Dylans gesprochen, angereichert mit typischen Symptomen einer "Midlife-Crisis". Ein übermäßiger Alkoholkonsum des Künstlers tritt vermehrt bei öffentlichen Auftritten zu Tage. Der misslungene Auftritt beim "Live-Aid"-Konzert für Äthiopien kann als Beleg seines Niedergangs als Künstler interpretiert werden. Tatsächlich handelte es sich aber auch um einen Fehler in der Übertragungstechnik.¹³

Mit der Veröffentlichung des Albums "Biograph" kommt 1985, wie schon mit dem Buch "Writings and Drawings" 1973, eine Retrospektive seines Schaffens auf den Markt. Dylan gibt aber zu verstehen, dass er nur daran interessiert ist, den Bootleg - Auswüchsen¹⁴ mit einer Eigenveröffentlichung entgegenzuwirken.

Im Februar 1986 startet Dylan mit Tom Petty and the Heartbreakers die "True Confessions Tour" in Wellington, Neuseeland. Er versucht als Performer wieder Fuß zu fassen. Juni bis August setzt sich die Tour dann in den USA fort. Die Songliste - sie bleibt im Verlauf der ganzen Tour ziemlich konstant - unterscheidet sich wesentlich von dem absolvierten Programm auf der '84er Tournee. Er präsentiert nur acht bis 10 seiner großen Hits. Vier oder fünf Lieder stammen von "Empire Burlesque", vier von seinen anderen Platten aus dem Zeitraum '80 bis '83. Sechs oder

¹¹ siehe dazu P. Williams, *Forever Young* S.382 und H. Detering, *Bob Dylan*, S.141

¹² G. Amendt, *Dylan*, S.93

¹³ das Video ist bei [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=qegJqDKNHJc) abrufbar, so z.B. der Song "Blowin' In The Wind" <http://www.youtube.com/watch?v=qegJqDKNHJc> Zugriff: 29.08.09 oder "When The Ship Comes In" http://www.youtube.com/watch?v=Ux_vK_bUjBQ Zugriff: 29.08.09

¹⁴ zum Bootleg - Phänomen siehe das 4. KAPITEL dieser Arbeit

sieben Coversongs aus Rockabilly, Country oder Country Pop finden sich auch darunter.

Zwischenzeitlich wird Dylan nahe gelegt - Paul Williams vermutet von Dylans Plattenfirma¹⁵ - wieder eine Platte zu machen, um die Publicity der begonnenen Tour zu nützen. Im Studio wird "Knocked Out Loaded" aufgenommen und erscheint noch vor dem Start der Sommertour. Zu den Songs auf dem Tonträger meint Williams: *Die zwei schwächsten Songs stammen von Dylan allein.*¹⁶ Drei weitere sind mit anderen Liedautoren gemeinsam geschrieben. Drei Coversongs finden auch Eingang auf die Platte.

Mit "Down in The Groove" erscheint ein weiteres Dylan Album. Auch hier gesellen sich zu vier von Dylan selbst geschriebenen Songs einige Coversongs. Das Album erhält keine guten Kritiken, erreicht genauso wenig wie sein Vorgänger, nicht einmal die Top 50 der amerikanischen Bill Board Charts.

Im Sommer 1987 folgen sechs Konzerte mit der Band The Grateful Dead. Das Aufeinandertreffen und gemeinsame Konzertieren mit dieser Band war - wie in dieser Arbeit noch genau diskutiert wird - wegweisend für Dylans weitere Karriere als Performer. Auf die Anlage dieser Konzerte und in welcher Beziehung sie zur im Juni 1988 begonnenen Never Ending Tour stehen, wird im nachfolgenden Kapitel genau eingegangen.

Es erscheint auch hier ein Live-Album mit dem Titel "Dylan and the Dead".

Im Herbst 1987 ist es dann erneut Tom Petty And The Heartbreakers, die gemeinsam mit Dylan 24 Shows lang große Bühnen in Europa bespielen.

1.3. Das Jahr 1988

Im Frühjahr findet eine Kollaboration von Bob Dylan, George Harrison, Tom Petty, Roy Orbison und Jeff Lynne statt. In Dylans Garagenstudio in Malibu wird an den Songs der "Travelling Wilburys" gearbeitet.[...] *Alle fünf inszenierten den*

¹⁵ P. Williams, *Forever Young*, S.449

¹⁶ Ebda., S.450

*musikalischen Spaß einer pseudonymen All-Star-Band[...]. Dylans Einfallskraft schien auf einmal wiederbelebt zu sein. [...] Das war nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken, dass er hier doppelt untertauchen konnte: ins Alias eines "Lucky Wilbury" und in die schützende All-Star-Gruppe, in der er kein Sonderfall mehr war.*¹⁷

Im Juni 1988 beginnt dann das, was Dylan selbst als die Never Ending Tour bezeichnet.¹⁸ Diese intensivste Konzerttätigkeit eines Einzelkünstlers in der populären Musik ist einzigartig und diese Tour dauert bis heute an. Im Moment des Entstehens dieser Arbeit befindet sich Dylan gerade auf knapp zweimonatiger Pause. Die aktuelle Konzertserie startete am 5.10.2009 in Seattle. Man kann formulieren, dass sich Dylan mit diesen Konzertreisen, die unter diesem Begriff zusammengefasst werden, sein Spätwerk auf den Bühnen der westlichen Welt "erspielt" hat. Als "wandernder Sänger" stand er durchschnittlich 100 Abende pro Jahr auf der Bühne, in seinem bis dato produktivsten Jahr 1999 belief sich die Zahl absolvierter Konzerte auf 120.

Im Hauptteil der Arbeit wird diese sich im 22.Jahr befindende Konzertreise besprochen. Was bleibt, ist einen kursorischen Überblick über das jenseits des Live-Prinzips liegende Schaffen des Künstlers der letzten zwei Jahrzehnte zu geben.

1.4 Dylans Studiowerk ab 1989

1.4.1 "Oh Mercy" 1989

Mit "Oh Mercy" entsteht ein künstlerisch überzeugendes Konzeptalbum, für das Dylan erstmals seit vier Jahren (!) wieder ausschließlich eigene Texte produziert. Michael Gray meint zu der neuen Platte Dylans: *[It] is a cohesive, sustained, many-layered work, full of openness, new writing, dignity and resonance, offering unexpected pleasures.*¹⁹

Über das Ausbleiben der kreativen Schreiarbeit zuvor, meint Dylan in seinen autobiographischen "Chronicles": *I never expected to write anything ever again.*²⁰ Es

¹⁷ H. Detering, *Bob Dylan*, S.151/152

¹⁸ genauer wird über die Entstehung des Namens im Folgekapitel gesprochen.

¹⁹ M. Gray, *Song And Dance Man III. The Art of Bob Dylan*, 2000, S.593

²⁰ B. Dylan, *Chronicles Volume I*, 2004, S.165

kommt anders. Sein Potential als Songschreiber setzt wieder ein. Der kanadische und damals am Puls der Zeit liegende kanadische Produzent Daniel Lanois²¹, stellt Musiker bereit und quartiert sich mit seinem "Studio On The Move"²² in einer Villa in New Orleans ein. Er ist maßgebend für den Sound des neuen Albums verantwortlich. Als besonders herausragend wird der Song "Man In The Long Black Coat" angesehen und als Beweis für das Wiedererlangen großer künstlerischer Fähigkeiten interpretiert.

1.4.2 "Under The Red Sky" 1990

Schon im Folgejahr befindet sich Dylan erneut im Studio. Diesmal umringt von einem "Allstar - Reigen" an Musikern unter der Produktionsleitung von Don Was.

Heylin meint: *'Under the red sky' seems to be an album that can be denigrated as his worst (all original) collection, while also being championed as one of his finest recent works.*²³ Es ist anzunehmen, dass sich Heylin mit dieser Aussage auf die allgemeine Position der Musikkritik bezieht. Hier tritt zu Tage, wie diffizil es sich gestaltet, definitive Aussagen zu treffen, wie ein Album einzuordnen ist. Was bezüglich des Inhalts der Songtexte gesagt werden kann: Religiöse Grundthemen werden in Abgrenzung zu Verlockungen einer ökonomisierten Gesellschaft hervorgehoben. In Form von "nursery rhymes" gegossene Märchenmotivik führt zu einer Sammlung apokalyptischer Kinderlieder.

1.4.3 "Good as I Been To You" 1992 und "World Gone Wrong" 1993

Diese beiden Alben können als die "archäologischen Platten" angesehen werden. Alleine sich auf seiner Akustikgitarre begleitend, arbeitet sich Dylan durch ein Repertoire an alten Folksongs, Bluesstücken, Work-Songs und Balladen hindurch, die er für sich arrangiert. "Good As I Been To You" ist das erste Solo-Akustikalbum seit 1964. Binnen weniger Nachmittage spielt Dylan diese Songs in seinem Garagenstudio in Malibu, nur im Beisein von Debbie Gold als Toningenieur und Produzent, ein. Die Arbeitsweise bei der Aufnahme dürfte der frühen dylanschen Art, Platten aufzunehmen, entsprechen. In wenigen Takes und ohne aufwändige Studioproduktion

²¹ C. Heylin spricht von ihm als *in-vogue producer*. siehe C. Heylin, *Dylan. Behind Closed Doors. The Recording Sessions*, 1996, S.176

²² Es handelt sich dabei um eine mobile Tonstudio-Einheit.

²³ C. Heylin, *Behind Closed Doors*, S.184

wird ein neues Album hergestellt. Es ist die Vermutung des Autors, dass die spezielle Beschäftigung mit älterem Material der amerikanischen Songtradition auf der Never Ending Tour und die entstandene Vorliebe für lange Akustik-Sets hier auf die Studioprodukte dieser Zeit rückkoppelt.

1.4.4 1997 "Time Out Of Mind" - Rückkehr eines großen Künstlers

Mit diesem Album ist Dylan ganz in Lebendgröße in der populären Musiklandschaft auf beiden Seiten des Atlantiks vertreten. Auf Anhieb rast die Veröffentlichung in Europa und Amerika unter die Top Ten der Charts. Dylan erhält für sein Werk, das zum ersten Mal seit 7 Jahren wieder ausschließlich Eigenkompositionen enthält, drei Grammys (Album des Jahres, Bestes zeitgenössisches Folkalbum, Bester männlicher Rocksänger).

Dylan hatte dieses Jahr an einer lebensbedrohenden Histoplasmose - Erkrankung gelitten. Das nach seiner Genesung erschienene Album wird mit diesem biographischen Hintergrund wie eine Wiedergeburt eines Todgelaubten gefeiert.

Das Album, so dunkel und düster es auch sein mag, war zum Zeitpunkt der schweren Krankheit schon längst aufgenommen. Autobiographisch gedeutete Interpretationen der trostlos morbiden Grundstimmung der Texte des Albums und dessen Blues-Düsternis sind daher nicht haltbar.

Für den Sound der Produktion zeigt sich Daniel Lanois verantwortlich, der schon das oben genannte Album "Oh Mercy" produzierte.

Zu dem Album bemerkt Marcus Greil in seiner Rezension: *Die Dramatik von "Time Out Of Mind" liegt in der seltsamen Vehemenz, in den Augenblicken, da ein einzelner mit fünfzig Staaten und vierhundert Jahren in seiner Stimme zu sprechen scheint [...]*²⁴

Nicht nur stimmlich, sondern auch inhaltlich versteht es Dylan beim Songschreiben verschiedenste Elemente geschickt zu kombinieren. Der sechzehnminütige letzte Track auf der Platte "Highlands" kann als Traum-Epilog interpretiert werden. Ingredienzien sind hier u.a. die schottische Poesie eines Robert Burns'. Alte Collage- und Überblendungstechniken werden hier aufgegriffen. Musikalisch wird der Text in ein Bluesschema gepackt.

²⁴ G. Marcus, Fünfzig Staaten und vierhundert Jahre in der Stimme, <http://www.zeit.de/1997/42/dylan.txt.19971010.xml?page=1>, Zugriff: 12.02.2009 18:50

1.4.5 "Things Have Changed" 2000 und "Love and Theft" 2001

Im Jahr 2000 fertigt Dylan für den Film "Wonderboys" von Curtis Hanson den Titelsong "Things Have Changed" an und erhält für diesen den Oscar. Endlich gelingt es Dylan, sich in der Filmbranche einen Namen zu machen. Seit dem Erhalt der Auszeichnung befindet sich die Trophäe mit auf der Tournee und thront auf Dylans Verstärker. Während es Dylan schwer fällt, mit Auszeichnungen und Lob nach außen hin umzugehen, dürfte die Freude über den Oscar groß gewesen sein.

"Love and Theft" hebt sich sehr vom Vorgängeralbum ab. Der Star ist zwar älter geworden, sein Produkt präsentiert sich aber musikalisch viel vitaler. Dylan nimmt in den Tagen um seinen sechzigsten Geburtstag die Platte mit seiner aktuellen Tourband auf und verbirgt sich hinter dem Pseudonym "Jack Frost" selbst als Produzent.

Nach Richard Klein lassen sich musikalisch mindestens zwei zeitliche Perspektiven ausmachen. Der eine Strang weist in die 20er und 30er Jahre zurück, wo Dylan seinen eigenen Ursprüngen nachspürt. Blues, Country und Westernswing werden neu entdeckt. Der andere Zug stellt den frühen Rock'n'roll ins Zentrum. In einzelnen Songs überlagern sich diese zwei Tendenzen durchaus. *Dylan, der Heimatlose von eigenen Gnaden, agiert synchron in einer Hotelbar der Vorkriegszeit 'und' einem Schuppen im Memphis zu Elvis Zeiten.*²⁵

Den Titel des Albums kann man auf die Vorgehensweise beim Erschaffen seiner Liedtexte ummünzen. Liebe und Diebstahl. Mit Liebe bedient sich Dylan sämtlicher Vorlagen und verwebt sie geschickt zu einem Assoziations- und Korrespondenzgefüge. Neben Referenzen an die Gründerväter des Blues, treten Bruchstücke von Shakespeare, William Blake, Hemingway und der Bibel auf. Im ersten Song "Tweedle Dee and Tweedle Dum" bedient sich Dylan an Kinderversen (Namen und Phrasen aus Lewis Carrolls "Alice im Wonderland" werden verwendet).

1.4.6 "Modern Times" 2006

Fünf Jahre nach dem letzten Studioalbum meldet sich Dylan wieder mit gänzlich neuem Material zurück. In der Zwischenzeit spielt er die Hauptrolle Jack Fate im Film "Masked and Anonymous" von Larry Charles, für den er auch am Drehbuch mitarbeitet. Trotz Starbesetzung - John Goodman, Jeff Bridges, Penelope Cruz, Val

²⁵ R. Klein, *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan. Nicht Pop Nicht Kunst*, 2006, S.263

Kilmer - wird der Film ein eher skurriles Stück Filmgeschichte, in dessen Zentrum der gealterte, vergessene und dann zurückkehrende Troubadour Jack Fate alias Bob Dylan steht.

2004 betätigt Dylan sich als Schriftsteller. Seine semifiktionale Autobiographie "Chronicles" erscheint auf dem Markt. Ihr wird im nächsten Kapitel dieser Arbeit erhöhte Aufmerksamkeit - unter dem Gesichtspunkt Selbstaussagen des Musikers zu seinem eigenen Werk - zugewendet.

Fünf Jahre nach "Love and Theft" erscheint "Modern Times" und wird Dylans größter kommerzieller Erfolg seit 30 Jahren. Nicht nur die Musikkritik ist relativ einhellig begeistert, sondern auch das Publikum. Kurz nach ihrer Veröffentlichung erreicht die Platte die Spitze der Billboard-Charts. Zum ersten Mal seit "Desire" (1976) gelingt Dylan ein solcher kommerzieller Erfolg. Das Ereignis, dass ein Album eines Künstlers nach 30 jähriger Pause wieder an die Spitze der Charts wandert, konnte man in der gesamten Geschichte der populären Musik noch nie zuvor beobachten. Wieder ist Jack Frost als Produzent am Werk, wieder nimmt Dylan seine aktuelle Tourband ins Studio, um mit ihr das Album aufzunehmen.

Musikalisch setzt es nach "Love and Theft" mit Blues und Country, Appalachen-Ballade und Western Swing fort. Auch hier greifen Dylans Techniken, Vorhandenes sich zu eigen zu machen (so geschehen mit dem Blues-Klassiker "Rollin' And Tumblin'"; bei der Autorschaft wird ausgewiesen "Words and Music by Bob Dylan"). Für seinen Song "Nettie Moore" nimmt er Titel und Refrain des gleichnamigen archaischen Folksongs und setzt neue Strophen hinzu.

1.4.7 "Together Through Life" 2009

Diesmal nur im Dreijahresabstand zum Vorgänger, gibt es neues Studiomaterial von Bob Dylan - es ist das 33.Studioalbum seiner Karriere. Wieder ist es die Tourband, die ihn musikalisch begleitet, angereichert durch den Akkordeonisten und Gitarristen David Hildago. Als Produzent schlüpft Dylan erneut in sein Alias Jack Frost. Ein beträchtlicher Teil der 10 neuen Songs wurde gemeinsam mit Robert Hunter getextet. Max Dax zu "Together Through Life": *Die zehn neuen Songs legen [...] den Schluss nahe, dass Dylan sich derzeit auf dem Höhepunkt seiner mexikanischen Phase befindet. [...] Akkordeon, Violine und gelegentlich Trompeten wecken ein Gefühl, das*

*im Amerikanischen als 'south-of-the-border feeling' bezeichnet wird und irgendwo im Grenzgebiet zwischen Texmex, Mariachi und Cajun anzusiedeln ist - der Sound, der aus Mexiko über den Rio Grande nach Texas weht.*²⁶ Vom Songwriting her fällt das Werk eher klassisch aus, es ist nicht mit der Komplexität der Texte der Voralben vergleichbar.

²⁶ M. Dax, Auf dem Höhepunkt der mexikanischen Phase, in: Das System Bob Dylan, in: Alexander Lacher (Hg.) *Spex. Magazin für Popkultur* (04/2009), S.62

2.Kapitel: Die Never Ending Tour

2.1. Der Name und seine Entstehung

Die Bezeichnung "Never Ending Tour" (die niemals endende Tour) stammt zwar von Dylan persönlich, war aber keineswegs als programmatischer Titel für seine Tätigkeit als Live-Musiker gedacht. Er erwähnte den Begriff gegenüber dem Journalisten Adrian Deevoy bei einem Interview für das Musikmagazin "Q". Auf die Feststellung Deevoy's, dass die letzte Tour - gemeint sind die Konzerte des Jahres 1988 - quasi nahtlos in ein weiteres Jahr mit beachtlichen 99 absolvierten Konzerten (1989) übergegangen war, entgegnete Dylan diesem: *Oh, it's all the same tour. The Never Ending Tour ...* ²⁷



Frontcover "Q" ²⁸

Rainer Vesely im Gespräch mit dem Autor interpretiert dies als eine damals humoristisch zu verstehende Aussage Dylans²⁹. Der von Dylan getätigte Ausspruch schafft es jedoch sofort auf das Cover des Magazins und wird seither für die ab dem 7.Juni 1988 absolvierten Tourneen allgemein verwendet. Er hat sich gegen Dementi

²⁷ B. Dylan in A. Deevoy, Bob Dylan. The Wanted Man, in: *Q* 39 (12/1989), S.72

²⁸ Abb.1: Frontcover *Q* 39 (12/1989)

²⁹ siehe M. Gizicki, *Interview mit Rainer Vesely am 28.08.09*, 2009, S.98/99

des Künstlers selbst durchgesetzt und erscheint retrospektiv betrachtet, die wirklich passende Bezeichnung für die Konzertaktivität Dylans zu sein. Dylan selbst wollte dem Gerede um den Namen "Never Ending Tour" in der Presse ein Ende bereiten. In der Beilage zu seinem 1993 erschienenen Album "World Gone Wrong" (siehe Besprechung oben) schreibt er: *There was a Never Ending Tour but it ended in '91 with the departure of guitarist G. E. Smith. that one's long gone but there have been many others since then.*³⁰ Hier ist Dylans Position, "Ja, es gab eine Never Ending Tour, aber die ist ja schon lange wieder vorbei". Tatsächlich verließ der Gitarrist G. E. Smith schon im Herbst '90 Dylans Tourband. Interessant ist, dass Dylan vor Kreativität sprüht, wenn es darum geht, den Namen "Never Ending Tour" zu ersetzen. Die anschließenden (ab '91) getätigten Touren bezeichnet er wie folgt: *The Money Never Runs Out Tour (fall of '91) Southern Sympathizer Tour (early '92) Why Do You look at Me So Strangely Tour (European '92) The One Sad Cry of Pity Tour (Australia and West Coast American '92) Outburst of Action Tour (Mexico-South American '92) Outburst of Conciousness Tour ('92) Dont Let Your Deal Go Down Tour ('93) & others too many to mention each with their own character & design. to know which was which consult the playlists.*³¹ Hier, wie in den folgenden Ausführungen noch zu lesen sein wird, ist Dylan sehr geschickt im Kommunizieren von Halbwahrheiten. Tatsächlich hatten seine Konzertreisen im angesprochenen Zeitraum viele Legs³²; mit der Hingabe für jeden Abschnitt eine eigene Bezeichnung im nachhinein zu kreieren, belustigt er sich an den Spekulationen über die NET. Am ehesten kann man Dylans Aussagen hier falsifizieren, da er sich nicht historisch korrekt an den Hergang der Konzerte hält. Konsultiert man das Archiv an Tourdaten³³ muss man z.B. feststellen, dass Dylan im gesamten Jahr 92' nie in Mexiko aufgetreten ist, die "Southern Sympathizer Tour" also dieselbe sein muss wie die "The One Sad Cry of Pity Tour".

Bei der sorgfältigen Sichtung des Buches von Christoph Graf³⁴, in dem er

³⁰ B. Dylan, About the songs (what they're about), <http://www.bobdylan.com/#/music/world-gone-wrong> Zugriff 2.9.2009

³¹ Ebda.

³² Unter einem "Tour Leg" sind einzelne zeitlich bzw. geographisch zusammen fallende Abschnitte einer Tour anzusehen.

³³ O. Björner, Still On The Road, <http://www.bjorner.com/still.htm#y83> Zugriff: 24.8.2009

³⁴ siehe C. Graf, *Bob Dylan. Man on the Road. The Never Ending Tour 1988-1999*, 1999, S.123

chronologisch über die Tourneejahre 1988-1999 berichtet, findet man eine Kopie einer Konzertkarte vom 17.4.1999 Plaza de Toros La Malaguenta, Málaga, Spanien. Über den fettgedruckten Lettern "BOB DYLAN" ist zu lesen "NEVER ENDING TOUR". Hier müsste geklärt werden, ob Dylan irgendeinen Einfluss hatte, was auf der Konzertkarte gedruckt werden würde und/oder ob es sich um ein "Label" handelt, das vom Veranstalter gewählt wurde. Es bleibt auffällig, dass man den Namen, den Dylan 1993 so dementierte, sechs Jahre später groß auf einer Eintrittskarte zu seinem Konzert geschrieben sieht (siehe Abb.2).



Konzertkarte³⁵

2.2. Vorbedingungen: Das Jahr '87 im Detail

In diesem Abschnitt versucht der Autor, Eigenaussagen des Künstlers, dokumentierte Tatsachen zum Ablauf der Konzerte und Abhandlungen zu den jeweiligen Konzerten aus der Musikkritik kritisch gegenzulesen. Ziel ist es, die Inspirationen und Motivationen, die dann in den Tourstart der NET münden, darzustellen. Besonders Aussagen Dylans selbst, in Interviews, als auch in seiner Autobiographie sind immer genau zu hinterfragen und dürfen nicht a priori als zu geltende Aussage hingenommen

³⁵ Abb.2 Konzertkarte vom 17.4.1999 Plaza de Toros La Malaguenta, Málaga, Spanien

werden. Gerade Dylan ist ein Künstler, der maßgeblich an entstandenen Mythen³⁶ um seine Person beteiligt ist. Auf den semifiktionalen Inhalt der "Chronicles" angesprochen, meinte der Dylanforscher Rainer Vesely in einem Gespräch mit dem Autor, dass die von Dylan geschilderten Ereignisse des Jahres 1987 sehr plausibel und gut nachvollziehbar seien.³⁷

Wie im vorigen Kapitel berichtet, stand Dylan Juli 1987 für sechs Konzerte mit der Band The Grateful Dead auf Bühnen in den USA. Im Herbst desselben Jahres, waren es dann erneut - wie schon im Jahr davor - Tom Petty And The Heartbreakers, die Dylan diesmal auf einer 24 tägigen Tour durch Europa begleiteten.³⁸ Der auf den Plakaten programmierte Titel: "Temples In Flames".

Einige Zitate aus den "Chronicles" seien hier eingangs erwähnt, um die Position des Musikers zu seinem Repertoire in jener Zeit zu zeigen:

*The public had been fed a steady diet of my complete recordings on disc for years, but my live performances never seemed to capture the inner spirit of the songs - had failed to put the spin on them. The intimacy, among a lot of other things, was gone. For listeners, it must have been like going through deserted orchards and dead grass.*³⁹

*It's nice to be known as a legend, and people will pay to see one, but for most people, once is enough.*⁴⁰

I felt done for, an empty burned-out wreck. [...] Wherever I am, I'm a '60s troubadour, a folk-rock relic, a wordsmith from bygone days, a fictitious head of state from a

³⁶ zu einer knappen Einführung siehe F. Scherle, *Mythos Bob Dylan*, http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/fs_dylan.pdf Zugriff: 1.9.2009

³⁷ siehe M. Gizicki, *Interview mit Rainer Vesely am 28.08.09*, 2009

³⁸ in diesem Zusammenhang spricht Rainer Vesely von einem grundlegend anderen Charakter dieser Konzerte mit Tom Petty als 1 Jahr zuvor.

³⁹ B.Dylan, *Chronicles*, S.145/146

⁴⁰ Ebda. S.146

*place nobody know.*⁴¹

*My own songs had become strangers to me, I didn't have the skill to touch their raw nerves, couldn't penetrate the surfaces. It wasn't my moment of history anymore. [...] I couldn't wait to retire and fold the tent.*⁴²

So beschreibt Dylan zu Beginn des vierten Kapitels in seinen "Chronicles" teilweise mit sehr poetischen Ausführungen die Selbsteinschätzung seiner Live-Performances und den Bezug zu seinen Songs als Interpret. Was Dylan zu schaffen machte, muss offensichtlich die Reduktion seiner Person als Künstler auf eine Starfigur aus den 60er Jahren, auf ein Relikt aus der Vergangenheit, gewesen sein. Er wurde nicht als aktueller Musiker der Gegenwart aufgenommen, sondern trug die Last des heroischen Erbes eines Künstlers, der in den Sechzigern seinen Zenit erreichte, mit sich herum. Seine Live-Performances dürften Dylan künstlerisch nicht befriedigt haben. Es bereitet ihm Schwierigkeiten den Songs Facetten für eine interessante interpretatorische Auseinandersetzung abzugewinnen. Was Dylan unter dem *inner spirit* eines Songs versteht und die schwindende Fähigkeiten *raw nerves* der Lieder zu berühren, eigentlich meint, obliegt nur Spekulationen. Eine gewisse Krise des Interpreten seinem eigenen Songmaterial gegenüber ist aber sehr deutlich herauszulesen.

Nur sein Status als lebende Legende (die die 60er Jahre überlebt hatte), brächte das Publikum zu seinen Konzerten. Die Interpretationen seiner Songs würden das Publikum nicht mehr affizieren.

Dylan schreibt über die erste Tour mit Tom Petty And The Heartbreakers 1986, dass es seine letzte sein würde, und er keine Verbindung zu irgendeiner Art von Inspiration aufbauen konnte.⁴³

Dylan beklagte auch, dass er sich in seinen Shows auf ein Repertoire von ungefähr zwanzig Songs beschränke, da ihm der Rest seines Materials zu kryptisch erscheinen

⁴¹ Ebda. S.147

⁴² Dylan, *Chronicles*, S.148

⁴³ siehe B. Dylan, *Chronicles* S.148

würde und es ihm nicht gelänge, als Interpret kreativ damit umzugehen. [...] *I was no longer capable of doing anything creative with them.*⁴⁴ Schon TPATH⁴⁵ forderten seiner Aussage nach mehr aus seinem gesamten Liedschaffen für die Konzerte zu schöpfen, was Dylan aber ablehnte. Dieser Sachverhalt ist annähernd deckungsgleich mit den Ausführungen von Williams⁴⁶. Er schreibt über die "True Confessions Tour", dass die Songliste im Verlauf der Tour konstant blieb. Gespielt wurden zwischen 24 oder 26 Lieder pro Abend.

Der nähere Kontakt zu der Band Jerry Garcias, Leader von The Grateful Dead, entstand Blair Jackson⁴⁷ zufolge nach einem '86 Konzert. So kamen dann die sechs Konzerte im Sommer 1987 zu Stande. TGD⁴⁸ wollten Dylan zu Folge mehrere verschiedene Songs spielen, als man von Dylan und TPATH während der "True Confessions Tour" 1986 gehört hatte. Viele seiner Songs hatte Dylan bis dato nur auf einem Album veröffentlicht und live noch nie vor Publikum, oder seit den mittleren Sechziger Jahren nicht mehr gespielt. Dylan schien aber dem Wunsch von TGD Rechnung zu tragen - dies lässt sich auch in Zahlen belegen. Das Set von Dylan war pro Konzert 13 bis 15 Songs lang. Insgesamt wurden jedoch 29 (!) verschiedene Songs gespielt. Darunter finden sich allein beim Kick-Off Konzert, am 4.Juli 1987 in Foxboro, Massachusetts die erste Live-Performance von "John Brown" seit dem 26.April 1963. "Chimes Of Freedom" hatte Dylan seit September 1964 nicht mehr live gespielt. "Queen Jane Approximately" und "Joe" waren überhaupt noch nie in ein Konzertprogramm von ihm aufgenommen worden.⁴⁹

Was sich hiermit eindeutig bestätigen lässt, ist die Verbreiterung des für eine Tour ausgewählten Programms. Anscheinend wurde hier Dylan tatsächlich sehr von den TGD beeinflusst und ich wage zu behaupten, dass sich hier ein Konzept - nämlich dass pro Tour aus einem im Verhältnis zu gespielten Konzerttiteln sehr großen Pool an Songs ausgewählt wird - abzeichnet. Dieses Prinzip stellt sich dann prägend für die

⁴⁴ Dylan, *Chronicles*, S.148

⁴⁵ Diese Abkürzung verwendet der Autor für die Band "Tom Petty And The Heartbreakers".

⁴⁶ siehe P. Williams, *Forever Young*, S.425

⁴⁷ siehe P. Williams, Paul, *Performing Artist*, S.51

⁴⁸ Abkürzung für die Band "The Grateful Dead"

⁴⁹ die genaue Auflistung der Songs sämtlicher Konzerte sind der hervorragenden Website www.bjorner.com entnommen.

Jahre der NET heraus. Dass sich hier etwas, Dylans zukünftige Performances Prägendes, manifestierte, kann man auch aus einer Pressekonferenz, die er vor Journalisten in London 1997 gab, herauslesen. Auf die Frage, ob seine Kollaboration mit TGD seinen Zugang zu seiner Karriere als Performer verändert hatte, meinte dieser: *Absolutely, that was a turning point for me, playing with the Dead.*⁵⁰ Ein kreativer Zugang zu einem beträchtlichen Teil seines älteren Songmaterials war ihm abhanden gekommen. Er wusste nicht mehr, was deren Inhalt überhaupt aussagte, sie erschienen ihm sehr fremdartig, in einer Sprache, die er nicht verstand.⁵¹ Auf die Frage eines Journalisten, wie es möglich sei, seine eigenen Songs nicht mehr verstehen zu können, meinte Dylan, das Problem wäre *understanding the spirit of them.*⁵²

Jerry Garcia hätte ihn dabei inspiriert, dieses Material wieder für sich zu entdecken und interpretieren zu können. In dem "Newsweek" Artikel vom 6.10.1997 meint Dylan über Garcia: *He'd say, "Come on, man, you know, this is the way it goes, let's play it, it goes like this." And I'd say, "Man, he's right, you know? How's he gettin' there and I can't get there?" And I had to go through a lot of red tape in my mind to get back there.*⁵³ Wie man sich die Situation nun genau vorzustellen hat, kann nur Anstoß zu Spekulationen geben. Sieht man diese Selbstaussagen und die damalige Meinung in der Musikkritik mit den Fakten zusammen, kann man aber zweierlei konstatieren: zum einen muss sich Dylan zu jener Zeit künstlerisch in einer Krise befunden haben, ein gangbarer Weg als Performer war für ihn eine Zeit lang außer Sichtweite geraten und die Neuanfänge stellten sich als sehr schwierig heraus. Ein Konzeptwechsel in der Anlage der Konzerte lässt sich, s.o. schon erkennen. Die Meinung der Musikkritik über Dylans Performance im Sommer '87 ist vernichtend: *Den künstlerischen Tiefpunkt markieren Dylans geistesabwesende Konzerte mit den sehr liebenswürdigen Grateful Dead [...].*⁵⁴

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Dylan in seinen "Chronicles" auch genauer darauf eingeht, was an den Songs nicht funktionierte. Es dürfte sich um die gesangliche Interpretation handeln. Er meint in jener Zeit einen neuen *formulaic*

⁵⁰ B. Dylan bei einer Pressekonferenz am 4.10.1997 in P. Williams, *Performing Artist*, S.47

⁵¹ siehe ebda. S.48

⁵² B. Dylan bei besagter Pressekonferenz in London in P. Williams, *Performing Artist*, S.49

⁵³ B. Dylan in D. Gates, Dylan Revisited, in: *Newsweek* (7.10.1997), <http://www.newsweek.com/id/97107/page/4> Zugriff: 25.8.2009

⁵⁴ H. Detering, *Bob Dylan*, Stuttgart 2007, S.144

*approach to the vocal technique*⁵⁵ für sich entdeckt zu haben. Ein Schlüsselerlebnis in einem Jazzclub war angeblich dafür verantwortlich. Bei dem Gesang eines alten Mannes in dem Jazzlokal wurde ihm plötzlich klar, wie er nun singen könnte. *This technique was so elemental, so simple and I'd forgotten. It was like I'd forgotten how to button my pants.*⁵⁶ Diese Geschichte würde sich hervorragend als fiktionaler Teil im oben abgesteckten Rahmen machen, und tatsächlich dürfte Dylans Zugang zum Gesang, Sprechgesang der letzten Jahre - so mein Verdacht - Formelhaftes an sich haben. Ob eine Veränderung in seinem Gesang - und wenn überhaupt, welche - mit einem solchen von ihm als Schlüsselerlebnis dargestellten Ereignis zu tun hat, muss zunächst offen bleiben.

Was aber gewiss ist, dass Dylan am 5. September 1987 wieder auf Tour geht - "Temples In Flames". Die sich schon abgezeichnete Veränderung wird hier mit umso größerer Vehemenz umgesetzt. In der ersten Show, bot er 17 Songs dar. In der zweiten 13, von denen er keinen am Konzertabend davor gespielt hatte. So etwas gab es in seinem Schaffen als Live-Performer noch nicht. Paul Williams beobachtet, dass er in all den Jahren seiner Karriere selten mehr als drei Songs von einem Konzertabend zum nächsten variierte.⁵⁷ In den ersten Shows wich das Repertoire an ausgewählten Songs zu mindestens 82% vom Konzertprogramm des Vorabend ab - insgesamt 43 verschiedenen Songs. In der eigenen Erinnerung seiner Geschichte übertreibt Dylan sehr. Er spricht gleich von 80 verschiedenen Nummern, wobei er keinen einzigen zweimal spielte.⁵⁸ Die literarische Überzeichnung soll aber der Bedeutung des Phänomens keinen Abbruch tun. Bei einem orientierenden Blick auf die weiteren Setlisten der folgenden Konzerte fällt auf, dass die Variation der Setlisten zum "Motto" wird. Neue Songs treten nicht bei jedem Konzert auf, werden aber immer wieder eingestreut.

Was in die Zeit jener Konzerte auch hineinfällt, ist der schon in dem "Newsweek" Artikel von '97 (s.o.) und auch in "Chronicles" 2004 berichtete Erlebnis in Locarno,

⁵⁵ B. Dylan, *Chronicles*, S.152

⁵⁶ B. Dylan, *Chronicles*, S.151

⁵⁷ siehe P. Williams, *Performing Artist*, S.53

⁵⁸ siehe B. Dylan, *Chronicles*, S.152

Schweiz. Es war das 21. Konzert der "Temples In Flames" - Tour. Wenn es sich dabei um eine Erfindung Dylans handelt, dann blieb er trotz 7 dazwischen liegenden Jahren seiner Version der Geschichte ziemlich treu. Dylan berichtet hierbei von einer Art "künstlerischen Explosion", einem Schub an momentaner Kreativität, der ihm klarmachte, dass er weiter vor Publikum spielen musste. Was da genau passiert sein soll, ist unklar. Es stellt sich die Frage, ob die geschilderten Eindrücke auch äußerlich wahrgenommen werden konnten. Rainer Vesely meinte dazu, aus genau diesem Grund habe er sich einen Videomitschnitt jenes Konzertes beschafft und ihn einer genauen Analyse unterzogen. Sein Urteil ist, man sieht und hört nichts, was darauf hindeuten würde, dass hier ein "Wandel beim Künstler" eingetreten wäre.⁵⁹ Der Verdacht liegt eher nahe, dass - wenn es ein solches Erlebnis gegeben hat - eher Psychologen gefragt wären, qualifizierte Analysen darüber abzugeben. So bleibt es dem Autor kurz zu berichten und diesen autobiographischen Eintrag Dylans in den Raum zu stellen. Dylan 1997: *It's almost like I heard it as a voice. It wasn't like it was even me thinking it. I'm determined to stand, whether God will deliver me or not. And all of a sudden everything just exploded. It exploded every which way. And I noticed that all the people out there--I was used to them looking at the girl singers, they were good-looking girls, you know? And like I say, I had them up there so I wouldn't feel so bad. But when that happened, nobody was looking at the girls anymore. They were looking at the main mike. After that is when I sort of knew: I've got to go out and play these songs. That's just what I must do.*⁶⁰ Und später dazu in den "Chronicles": *Everything came back , and it came back in multidimension. Even I was surprised. It left me kind of shaky. Immediately, I was flying high. [...] A difference in energy might have been perceived, but that was about all. Nobody would have noticed that a metamorphosis had taken place.*⁶¹ So wie Dylan zuletzt schreibt, war es niemandem möglich, die "Verwandlung" mitzubekommen. Was an dem Beispiel aber sehr wohl gezeigt werden kann, sind die Qualitäten Dylans, Geschichten zu erzählen - ob fiktional oder nonfiktional - er ist es, der sein Bild in der Öffentlichkeit wesentlich mitgestaltet.⁶²

⁵⁹ siehe M. Gizicki, *Notizen zum Gespräch mit Rainer Vesely am 2.9.2009*, 2009

⁶⁰ B. Dylan in D. Gates, *Dylan Revisited*, S.4

⁶¹ B. Dylan, *Chronicles*, S.153

⁶² einen knappen Eindruck kann hier die studentische Arbeit von F. Scherle, *Mythos Bob Dylan*

Am 17. Oktober 1987 endet die Tour mit TPATH. Schon in dieser Zeit dürften sich Dylans Gedanken formiert haben, schon sehr bald wieder auf Tournee gehen zu wollen. Dem obig geschilderten Ereignis kommt zumindest in Dylans Autobiographie hier eine Schlüsselposition zu. Dylan berichtet von einem Gespräch mit seinem Tourmanager Elliot Roberts. Dylans Wunsch war es, nach eigenen Aussagen 100 Shows im Folgejahr 1988 zu absolvieren. Der künstlerische Entwurf sollte aber noch weitreichender angelegt sein, denn Dylan forderte, dass ihm auch im darauf folgenden Jahr erneut 100 Shows in mehr oder weniger denselben Städten gebucht werden sollten. Im dritten Jahr sollte sich der Vorgang wiederholen. Seine Erklärung dafür lautet wie folgt: *The reason I thought it would take three years was that after the first year a lot of the older people wouldn't be coming back, but younger fans would bring their friends the second year so attendance would be just about equal. And in the third year, those people would also bring their friends and it would form the nucleus of my future audience. [...] I definitely needed a new audience because my audience at that time had more or less grown up on my records and was past the point of accepting me as a new artist [...]*⁶³ Ganz deutlich kann man hier den Wunsch Dylans, sich als Künstler neu zu positionieren und dies über die Live-Performance wagen zu wollen, herauslesen. Für den Dylan-Experten Vesely klingen Dylans Schilderungen hier sehr plausibel und nachvollziehbar. Vesely beschreibt das Bild Dylans, das Ende der Achtziger in der Öffentlichkeit existierte, als das eines Stars aus den 60ern und meint zur Situation des Künstlers: *Es gab diese 3 Möglichkeiten: "entweder ich höre ganz auf, finde mich mit meiner "Oldie-Rolle" ab oder ich fange wieder unten, im Sinne von simpel an." [...]* Das Problem war den Konnex mit der Gegenwart wieder zu finden. Und das über Performance [Live Auftritte] zu schaffen, hat schon einiges an Mut und auch offensichtlich an Getriebenheit, nicht aufhören zu wollen. Das wieder mit 47, 48 anzugehen, das hat schon etwas Beachtliches.⁶⁴

Die Quellen belegen, dass Dylans Wunsch, sein Vorhaben bald umzusetzen, sehr real

vermitteln

⁶³ B. Dylan, *Chronicles*, S.154/155

⁶⁴ R. Vesely in M. Gizicki, *Interview mit Rainer Vesely am 28.08.09*, S.111

gewesen sein muss. Es existieren Aufnahmen von Bandproben, die schon ein Monat nach Beendigung der vergangenen Tour stattfanden. Belegt ist, dass Dylan gemeinsam mit G. E. Smith (sein zukünftiger Gitarrist) und einem nicht bekannten Musiker am 22. November 1987 diverse Stücke probte⁶⁵.

Weitere Proben finden dann April bis Mai '88 statt. Die Band, für die dann als "Interstate'88" betitelte Tour steht Ende Mai fest. G. E. Smith an der Gitarre, Christopher Parker am Schlagzeug und sehr kurzfristig wird Kenny Aaronson für die Bassgitarre ausgewählt. Aaronson blieben 5 Tage die 60 Songs (!) einzustudieren, die das Basisrepertoire für die kommenden Konzerte bilden sollten. Das große Repertoire an Songs bildet sich als Charakteristikum bei der Wiederkehr Dylans als Performer heraus. Die Vorbedingungen wurden bereits diskutiert (s.o.).

2.3. Zahlen und Fakten zur NET

Die Schwierigkeit für die Riege an Archivaren, die Setlisten, Statistiken und weitere Informationen zu den jeweiligen Konzerten zusammentragen, liegt darin, dass es sich nicht um ein abgeschlossenes Werk handelt. Dylan - wie im vorigen Kapitel schon kurz erwähnt - befindet sich im Moment auf einer kleinen Pause seiner konzertanten Tätigkeit. Die aktuelle, bereits stattfindende Konzertreise⁶⁶ startete am 5.10.2009 in Seattle. Der genauen Aufarbeitung kann man nie zeitgerecht nachkommen, da es dann schon wieder neue Konzerte für die Statistik gibt.

2009 zählt man das 22. Jahr der NET. Bis dato (September 2009) absolvierte Dylan 2170 Konzerte seit dem 7. Juni 1988. Nicht mitgezählt werden Auftritte wie die Konzerte für "MTV Unplugged"⁶⁷ und andere Gastauftritte bzw. Sonderprojekte. Für die letzten 21 (abgeschlossenen) Tourjahre bedeutet das etwa 100 Konzerte pro Jahr. Mit inzwischen 20 verschiedenen Bands war Dylan bis dato in diesem Zeitraum auf den Konzertbühnen der Welt zu sehen.⁶⁸ Der am längsten mit ihm spielende Musiker ist der Bassist Tony Garnier. Er steht mit Dylan seit 3.10.1989 auf einer Bühne.

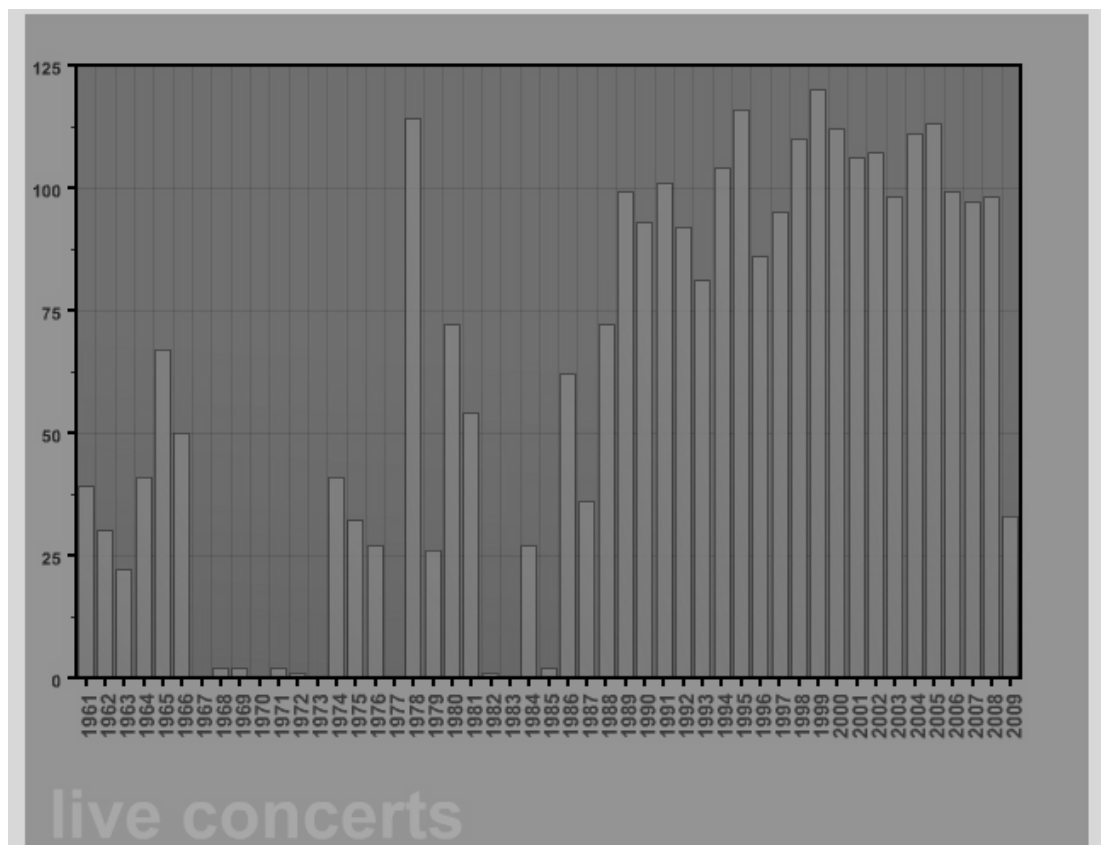
⁶⁵ siehe C. Heylin, *A Life in Stolen Moments*, S.294

⁶⁶ siehe dazu www.bobdylan.com, Zugriff: 09.09.09

⁶⁷ 15. bis 18. November 1994

⁶⁸ eine eindrucksvolle Veranschaulichung ist das Feature auf der offiziellen Seite www.bobdylan.com, wo alle von Dylan je gespielten Konzerte auf dem Globus eingezeichnet sind, der "Löwenanteil" entfällt auf die "NET"

Eine aktuelle Graphik (siehe Abb.3) veranschaulicht gut das Ausmaß des dylanschen Oeuvres als Live-Musiker. Interpretiert man die Graphik, kann man einen Paradigmenwechsel in den Zahlen seiner Konzerte herauslesen. Ab 1988 verläuft kein Jahr unter achtzig Konzerten. Was kann man darüber aussagen? Dem Künstler ist es überaus wichtig auf der Bühne zu stehen, vor Publikum aufzutreten. Der Dylanforscher Rainer Vesely ist überzeugt davon, dass man die Live-Auftritte Dylans als sein wahres Spätwerk anerkennen sollte, nicht die produzierten Studioalben.⁶⁹ Selbst im Sommer 1997, als Dylan an einer Histoplasmose erkrankte und an einer lebensbedrohlichen Entzündung des Herzmuskels litt und folglich die Europa Tournee gesundheitsbedingt absagen musste, brachte er es immerhin auf 95 Konzerte im selben Jahr. Es erscheint wichtig, die Vehemenz hervorzuheben, mit der Dylan darauf drängt, vor Publikum zu spielen.



Konzertstatistik⁷⁰

⁶⁹ siehe M. Gizicki, *Interview*, S.107

⁷⁰ Abb.3 Konzertstatistik Dylans Karriere als Live Performer, Stand September 2009

Vergleicht man die Zahlen der Konzerte, variieren diese leicht- je nach Zählweise- da Dylan auch immer wieder Live-Auftritte außerhalb seiner normalen Konzerttournee absolvierte. So gelangt Christoph Graf⁷¹ in seiner Zählung auf leicht divergierende Zahlen im Vergleich zu der Website <http://hisbobness.info/>.

Beeindruckend ist die Größe des Songrepertoires, das Dylan aufbringt. In den Jahren '88 bis '99 zwischen 67 (1993) und 129 (1999) verschiedene Songs, im Detail wird weiter unten auf diese Zahlen eingegangen. Allein in diesen ersten 11 Jahren der NET wurden 298 verschiedene Songs in 1159 Konzerten (18504 Songs insgesamt) gespielt. Dieser Schwerpunkt eines sehr breit gefassten Repertoires konnte im vorigen Kapitel für das Jahr 1987, in dem sich diese Arbeitsweise abzeichnet, herausgearbeitet werden.

Besonders in den frühen Jahren der NET reichert Dylan das eigene Liedschaffen durch unzählige Cover-Versionen von Folksongs und Chansons, Gospels und Bluegrass-Gospels, Bluesnummern und Balladen an. Je nach Zählung könnte man alleine mit diesen Liedern zehn bis zwölf voll bepackte Bootleg-CDs produzieren⁷². Die Fülle des performten Liedgutes ist immens.

Die genaueste Aufarbeitung des Konzertschaffens findet man bei Olof Björner⁷³. Seine Aufarbeitung "The Yearly Chronicles" liegt sowohl online, als auch in Buchform bis ins Jahr 2003 vor. Erstellt werden hier u.a. Statistiken, in welchem Konzert an welcher Stelle ein bestimmter Song gespielt wurde. Eine genaue Analyse dieses Datenmaterial und die Frage, ob sich hier ein Konzept hinter den Zahlen verbirgt, steht noch aus. Nur so viel sei gesagt, auffallend ist, dass bestimmte Songs auf einzelnen Legs einer Tour bestimmte Plätze einnehmen. So liegt in der äußeren Diversität (große Zahl an unterschiedlichen Songs) eine innere Struktur. Manche Songs werden zu Konstanten, andere eher zu Variablen. Genauer werden die Zahlen im folgenden Teil besprochen.

⁷¹ siehe C. Graf, *Man on the Road*, S.137

⁷² siehe H. Detering, *Dylan*, S.148

⁷³ siehe <http://www.bjorner.com/chronologies.htm> Zugriff: 2.9.2009

2.4. Die Chronologie. Das Geschehen der Tourjahre: Repertoire, Format, Solisten, Bands

Wie kann man mit so einem beträchtlichen Corpus an Life-Performances umgehen und was soll die Beschäftigung damit überhaupt aussagen? Dem Autor ist es wichtig, das Konzeptuelle, das hinter diesen 22 Jahren des Tourens steht, die als einzigartig in der Geschichte der populären Musik angesehen werden können, hervorzuheben. Die Grundidee sehr variierende Setlisten zu spielen, dürfte - wie veranschaulicht wurde - auf die Zeit mit The Grateful Dead zurückgehen. Weitere Anhaltspunkte, warum man hier einen Wechsel in der Live-Praxis Dylans feststellen kann, werden in diesem Abschnitt erläutert. Die Abfassungen sollen dazu dienen, ein Bild des Live-Musikers zu skizzieren, Motivationen und die Charakteristik seines Schaffens als "Performing Artist" überhaupt in den Raum zu stellen.

Welche Quellen können hier herangezogen werden? Im wesentlichen wird es darum gehen, Statistiken zu interpretieren. Anhand der Ausführungen Rainer Veselys im Gespräch, wird - sämtliche Quellen zusammenschauend - versucht, diese 22 Jahre der Tour grob in Epochen einzuteilen.

Die Bands wurden sehr oft umbesetzt, manche Musiker waren nur wenige Tage mit Dylan "live on stage", manche über den Zeitraum einiger Jahre, nur der Bassist Tony Garnier steht seit Herbst 1989 mit Dylan auf der Bühne.

2.4.1 Die Touren '88 bis '90

Als einen ersten größeren Abschnitt kann man die ersten 2 Jahre der NET ansehen. Diese Einteilung wird an dem Gitarristen G.E.Smith festgemacht. Schon am 22.November des Vorjahres sind (s.o.) Proben Dylans mit ihm belegt. In dem Begleitnotizen zu "World Gone Wrong"⁷⁴ streicht Dylan die Wichtigkeit des Gitarristen hervor, in dem er meint, dass die NET endete, als G. E. Smith die Band verließ.

Olof Björner spricht davon, dass Dylan das Format und Konzept seiner Live-Auftritte im Jahr 1988 grundlegend ändert⁷⁵. Mit den Musikern G. E. Smith an der Gitarre und Background Vocals, Kenny Aaronson am Bass und Christopher Parker am

⁷⁴ siehe B. Dylan, About the songs (what they're about), <http://www.bobdylan.com/#/music/world-gone-wrong> Zugriff 2.9.2009

⁷⁵ siehe <http://www.bjorner.com/88-2.htm> Zugriff 4.9.2009

Schlagzeug, steht Dylan mit der kleinsten Band mit der er je aufgetreten war auf der Bühne. Ganz wichtig ist hier *das Reduzieren auf eine kleine, klassische Rockband* ⁷⁶. Auf Background-Sängerinnen wie die drei "Queens Of Rhythm" während der Tour mit TPATH wurde gänzlich verzichtet.

In der Mitte des Konzerts wird ein akustisches Set gespielt, das zwischen 3 bis 5 Songs beinhaltet. Dylan spielt dabei selbst die Akustikgitarre und wird nur von G. E. Smith - ebenfalls an der Akustikgitarre - begleitet. Die mit Band gespielten Nummern sind kompakte Rock Arrangements. Vesely meint, dass die Nummern auch nicht aufwändig arrangiert klingen. Sein Eindruck ist, man stürzte sich förmlich in die Musik.⁷⁷ Dylan spielt während dem ganzen Jahr 1988 in keinem einzigen Konzert Mundharmonika.

Die Shows waren sehr kurz angelegt. Durchschnittlich wurden auf den 3 Strängen der Tour 1988 15 Songs pro Konzert gespielt. Die Dauer der Shows machte zwischen 60 und 90 Minuten aus. Der dritte Teil der "Interstate '88 Konzerte von 13.-19.10. zeichnete sich im Vergleich zu den ersten beiden Legs durch verhältnismäßig längere Konzerte aus. Durchschnittlich wurden hier 18 Songs pro Abend gespielt. Das Konzert vom 13.10.1988 mit 21 gespielten Songs - die längst gespielte Setlist seit 1986 - stellt in diesem Tourjahr eine Ausnahme dar.

Der generelle Aufbau der '88er Shows lautet wie folgt: 5-7 Songs mit der Band, darauf folgen 3-4 akustische Versionen Dylan gemeinsam mit G. E. Smith, dann 3-4 Songs mit der Band. Die Zugaben beinhalten 1-2 akustische Stücke - erneut gemeinsam mit Smith, im Anschluss daran 1-2 Songs mit der Band.

Dylan schöpft bei den insgesamt 71 Konzerten des Jahres aus einem sehr großen Pool an Songs. 86 verschiedene Songs werden - zählt man die akustischen/elektrischen Interpretationen, kommt man sogar auf 92 unterschiedliche Versionen - gespielt. Dies gilt es hier besonders hervorzuheben. Nicht allen Songs ist im Vorhinein eingeschrieben, ob sie auf der Tour akustisch oder elektrisch verstärkt erklingen sollten. Selbst hier variiert Dylan.

Björner errechnet einen Variationsfaktor von 5,8 (Anzahl der verschiedenen Songs 92 dividiert durch den Durchschnitt 15 an gespielten Songs pro Konzert) für das

⁷⁶ R. Vesely in M. Gizicki, *Interview*, S.99

⁷⁷ siehe M. Gizicki, *Interview*, S.99

Konzertjahr 1988.

Der prozentuell größte Teil, nämlich ganze 61% der in den Konzerten gespielten Songs entstammen Dylans frühester Schaffensperiode der Jahre 1961 bis 1966. Die Neubeschäftigung mit altem Material in neuem Format steht also ganz im Zentrum der Performances. Darunter findet sich eine große Zahl an Live-Debüts, so z.B. erklingen u.v.a. "Subterranean Homesick Blues", "Absolutely Sweet Marie", "Bob Dylans 115th Dream" zum ersten Mal im Konzert.

Vesely interpretiert diese erste Phase der NET als eine Selbstbefreiung von der Bedeutungslast der Songs. Es ist in erster Linie Musik, Rockmusik, die hier gemacht wird. Der längste Dylan-Beobachter und Kritiker Paul Williams gibt sein ästhetisches Urteil ab: [...]1988, *although a turning point, was not a bumper year for greatness.*⁷⁸ Somit kann man, die obig angeführten Fakten einbeziehend, paraphrasieren, dass das Jahr 1988 klar als Wendepunkt in der Anlage der Live-Performance von Dylan gesehen werden kann.

Im Jahr 1989 gibt es erneut 3 Legs der Tour. Zum ersten Mal kommt Dylan mit dem neuen Konzertformat nach Europa (Konzerte zwischen Mai und Juni). Zwei Veränderungen stehen an: zum einen spielt Dylan wieder Harmonika, sowohl in den akustischen, als auch in den elektrischen Sets. Der Bassist Kenny Aaronson fällt krankheitsbedingt aus. Der neue Bassist und ab diesem Zeitpunkt fixer Bestandteil von Dylans Band ist Tony Garnier.

Das Format der Show und auch die Länge der unterschiedlichen Sets bleibt gleich. Dylan steuert mit dem Plan für diese Tourjahr die 100er Marke an. 99 Konzerte werden gespielt. 122 Songs, in 136 Ausführungen (akustisch und elektrisch) ergeben bei 16 durchschnittlichen Darbietungen pro Konzert einen Variationsfaktor von 8,3.

Noch immer ist der Anteil der aus der frühen Schaffensphase stammenden Songs knapp die Hälfte. Auffällig ist, dass im 3. "Leg", der "US Fall Tour" 26% der gespielten Lieder aus der Schaffensphase ab '83 stammen. Am 22.September wurde Dylans neues Album "Oh Mercy" veröffentlicht. Sechs Nummern aus dem aktuellen Album finden Eingang in seine Konzerte.

⁷⁸ P. Williams, *Performing Artist*, S.152

Auf Grund der guten Dokumentation lässt sich hier ein Beispiel für eine Setlist bringen, die die vorbereitende Arbeitsweise Dylans als Performer erhellen kann. Hier lässt sich Dylan, wie das folgende Beispiel zeigt, bis zum Moment der Aufführung als Künstler seine Freiheit. An mancher Position finden sich gleich 3 Stücke zur Auswahl, aus denen Dylan im Moment der Performance auswählen wollte. Rainer Vesely hierzu: *Da waren an manchen Positionen 3 verschiedene Songs angegeben, was nicht geheißen hat, dass dann wirklich ein Lied von diesen angegebenen hat gespielt werden müssen (lacht).*⁷⁹

Am 11.10.1989 zum Beispiel standen allem Anschein nach 4 Songs an sechster Position zur Auswahl "Man Of Peace", "Mr.Jones", "Highway 61", "Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again". Im Konzert kam dann "Highway 61". Bei den elektrischen Zugaben an jenem Konzertabend behielt es sich Dylan vor, aus "Slow Train Coming", "I Shall Be Released" und "Queen Jane Approximately" auszuwählen. Gespielt wurde dann der 2.Vorschlag. Als Zugaben im Konzert kamen noch als 16. und 17. Song "Most Of The Time" und "All Along The Watchtower" hinzu.

10/11

REAL YOU
 WHAT DO YOU WANT
 DEADMAN
 BACK PAGES
 I WANT YOU
 MAN OF PEACE / MR. JONES / HIGHWAY
 BIG GIRL / MEMPHIS
 LOVE MINUS ZERO
 HARD RAIN
 CREEDLE
 HEAVEN'S DOOR
 EVERYTHING IS BROKEN
 I'LL REMEMBER YOU
 TRAIN / RELEASED / QUEEN JANE
 ROLLING STONE
 ACOUSTIC / ELECTRIC

Setlist⁸⁰

⁷⁹ R. Vesely in M. Gizicki, *Interview*, S.108

⁸⁰ Abb. 4 Setlist für das Konzert am 11.10. 1989 in "The Bacon Theatre" New York City, NY, USA

1990 setzt Dylan seine "Marathon-Konzerttätigkeit" mit 93 Konzerten im Jahr fort. Mit dem vierten Leg im Spätsommer stehen Veränderungen in der Bandstruktur an, da G. E. Smith als Gitarrist aussteigen würde. Björner beschreibt die Situation so: *This turned out to be one of the strangest set of shows Bob Dylan ever played. [...] A number of guitarists played with G.E. Smith and the band at a number of shows, auditioning live at stage as it were.*⁸¹ In den letzten Shows war es sogar Smiths Gitarrentechniker, der bei einigen Shows mitspielte. Dies kann wahrlich als sehr unkonventionelle Herangehensweise einen neuen Gitarristen auszuwählen, verstanden werden. Vesely spricht hier von fließenden Übergängen, die Veränderung der Bandstruktur betreffend⁸².

Die Shows sind strukturiert wie in den zwei Jahren davor, mit der Veränderung, dass das Akustik-Set nun erweitert wird. Garnier spielt Akustik-Bass und Parker "akustisches Schlagzeug".

Noch immer liegt der Anteil von 52% an Songs aus Dylans erster großer Schaffensphase bis '66 ziemlich hoch. Aktuellere Songs außer in den 9 Konzerten der "Summer Festival Tour" - hier machen diese nur 10% des Programms aus - werden vermehrt gespielt; durchschnittlich 17%, auf der "Fastbreak Tour" Anfang des Jahres sogar 23 Prozent. Nach Olof Björners Zusammenstellung spielte Dylan '90 sogar 134 Songs in 163 unterschiedlichen Arrangements, ergibt bei einer durchschnittlichen Songanzahl von 19 einen Variationsfaktor von 8,4 (im Vergleich dazu: 1988: 5,3, 1989: 8,3).⁸³

Auf ein Einzelereignis muss hier eingegangen werden: das erste Konzert des Jahres, 12.1.1990 Toad's Place, New Haven, Connecticut, USA. *One of the most remarkable concerts of his career.*⁸⁴ Warum eines der bemerkenswertesten Konzerte von Dylans Karriere als Live-Performer? Das Konzert startet um neun Uhr Abends und endet nach vier Sets und 50 Songs um zwei Uhr früh, davon alleine neun Live - Debüts. Es ist eine Art öffentliche Probe vor 700 Gästen für den ersten Teil der '90er Tour. Dylan gibt sich gesprächig - bis jetzt hüllte er sich seinem Publikum über eher in Schweigen

⁸¹ O. Björner, *Days of '49. Bob Dylan 1990*, S.11

⁸² M. Gizicki, *Interview*, S.100

⁸³ bei den absoluten Zahlenangaben fällt auf, dass Grafs und Björners Angaben divergieren.

⁸⁴ C. Heylin, *A Life in Stolen Moments*, S.321

- und reagiert sogar auf Publikumswünsche, wie "Congratulations" oder "Joey".

2.4.2 1991 bis Herbst '92

Diese Zeit sieht Vesely, die Formation der Band betrachtend, als Übergangsphase. Dylan probt Ende Jänner in den Montana Studios in New York. Die neue Bandzusammensetzung lautet: Tony Garnier am Bass, Cesar Diaz Rhythmusgitarre, John Jackson Leadgitarre und Ian Wallace am Schlagzeug. Schon nach der "Second Fast Break Tour" verzichtet Dylan auf Cesar Diaz. Für einige Zeit spielt die Band wieder zu viert.

Björner stellt fest, dass die Tour immer fragmentartiger wird. Startete Dylan '88 noch eine große Serie an Konzerten, sind es nun gleich sechs auf das Jahr verteilte Legs, zusammen zum ersten Mal über 100 Konzerte im Jahr, auf denen 110 originäre Songs in 129 verschiedenen Fassungen gespielt werden. Durchschnittlich 18 Nummern pro Konzert ergeben einen Variationsfaktor von 7,3. Sieht man die Prozentzahlen an, aus welchen Schaffensperioden wie viele Songs gespielt werden, fällt auf, dass das Repertoire '61-'66 weiter im Abnehmen ist - es hält bei nun mehr 39%. Erneut kommt wieder mehr aktuelleres Songmaterial (19%) und 21% aus der Zeit '67-'72.

Ganz vereinzelt spielt Dylan für 1-2 Nummern das Piano.

Generell spricht Heylin von einer sehr schlecht geprobt Band bis zum Herbst '91. Dylan verbringt im September mehr Zeit mit Bandproben. *A serious rethink took place.*⁸⁵ Die Qualität der Konzerte sollte durch intensiveres Proben verbessert werden.

Im Jahr 1992 absolviert Dylan 92 Konzerte. Bucky Baxter wird in die Band geholt und sollte bis Mai '99 in der Band bleiben. Er spielt als Multiinstrumentalist Pedal Steel, Lap Steel Gitarre, elektrische und akustische Gitarre, Slide Guitar und elektrische Mandoline. Zur Folge hat dies *fuller sound and a greater diversity in arrangements*⁸⁶.

Nach der ersten Show in Australien, die das Format von 1991 beibehält, sehen die Shows für das restliche Jahr wie folgt aus: 7 elektrische Songs, gefolgt von 4 akustischen, daraufhin 2 elektrische, 1 akustisches Stück mit Band oder 1 elektrisches.

⁸⁵ C. Heylin, *A Life in Stolen Moments*, S.343

⁸⁶ O. Björner, *Highway 51. Bob Dylan 1992*, S.15

Als Zugaben folgen 2 elektrische Nummern. Zum Abschluss spielt Dylan eine Nummer solo, sich auf der Akustikgitarre begleitend. Obwohl die Shows durchschnittlich um eine Nummer gekürzt wurden, wurden die Konzerte wesentlich länger. Hier beginnt eine neue Idee einzusetzen, die besonders im Folgejahr eine große Rolle spielen sollte. Die Stücke werden wesentlich länger, da über weite Teile angefangen wird, zu improvisieren. So entstehen manchmal 12 Minuten Songs, wo man am Ende nicht mehr erkennen kann, um welches Lied es sich eigentlich gehandelt hat.

2.4.3 Die Jahre 1993 bis 1996

Zum ersten Mal auf der NET überdauert dieselbe Bandformation vier Jahre: John Jackson, Bucky Baxter, Toni Garnier, Winston Watson sind Dylans Tourmusiker. Die Zusammenarbeit muss für die Musiker - besser gesagt für Dylan - zufriedenstellend gewesen sein, sonst hätte die Band in dieser Formation wahrscheinlich nicht so lange bestanden. Laut Vesely waren die Tourjahre aber stilistisch sehr unterschiedlich.⁸⁷

Lassen wir zunächst die Zahlen sprechen. Es ist betont worden, dass in den Anfangsjahren der NET ein und derselbe Song, manchmal akustisch, manchmal auch elektrisch gespielt wurden. Die Variation spielt sich also nicht nur in abgewandelten Setlisten ab, sondern am generisch selben Song, der doch denselben Text trägt und quasi von der äußeren Anlage zumindest zwei "Hüllen" erhält. Blickt man auf die Zahlen 1993 ff muss man feststellen, dass diese Songs von der Instrumentierung nun fixierter sind und nur noch in Einzelfällen anders instrumentiert werden.⁸⁸ 1993 beläuft sich die Zahl auf 86, 1994 auf 77 Songs in 78 Ausführungen, 1995 100 Songs in 101 Ausführungen; 1996 spielte Dylan 95 verschiedene Songs⁸⁹. Dies soll keinesfalls den Gedanken nahe legen, dass die Songs nicht verändert werden. Was bei Dylan im Konzert einem Song an Bearbeitung widerfahren kann, wird im nächsten Kapitel am Beispiel von "Mr Tambourine Man" beschrieben.

⁸⁷ siehe M. Gizicki, Michael, *Interview*, S.100/101

⁸⁸ In der Statistik für 1993 siehe O. Björner, *On The Rising Curve. Bob Dylan 1993*, S.39 muss aber offensichtlich ein Fehler passiert sein. Die Summe von "Number of unique songs" stimmt nicht.

⁸⁹ auch hier muss ein Fehler mit den Summen passiert sein "Number of unique songs" siehe O. Björner: *Waiting For A Miracle. Bob Dylan 1996*, S.50

Rainer Vesely kam im Gespräch mit dem Autor auf die langen Songversionen des Jahres '93 zu sprechen, betonte dabei auch, dass dieses Merkmal nur in diesem Jahr vorkam. 1994 hatte sich die Herangehensweise schon wieder verändert. Um einen Eindruck zu vermitteln, wie die Situation in den Konzerten des Frühjahr '93 gewesen war: *These long "endings" were bad enough; even worse were the obtrusive "instrumental passages" during the songs. These deadening interludes sapped any pleasure that could have been gleaned from a week of rigid set lists. Sure, theoretically Dylan's creative experimentation with song structure could be applauded as much as his experiments with set lists. However, in practice, it didn't work. [...] Taking 8th February as an example, Dylan and the band gave us a near 12-minute "Tangled Up in Blue", a "Pretty Peggy-O" at 7 minutes 33 seconds, an "I&I" and a "Highway 61 Revisited" both at over 9 minutes. Plus, "Simple Twist Of Fate" and "Mr. Tambourine Man" were both over 8 minutes [...]*⁹⁰ Hier schreibt der verärgerte Fan Andrew Muir. Wie Dylans Manier, die Songs so zu dehnen, aufgefasst wurde, ist Geschmackssache. Vesely meinte, dass es durchaus geglückte Versionen dieser Improvisationen gab.⁹¹ Darum geht es auch gar nicht, es sollte nur eindringlich gemacht werden, dass diese Songs damals durch Improvisation in ihrer Länge dramatisch verändert wurden.

Im November des Jahres '93 residiert Dylan mit seiner Band für zwei Tage (16. und 17. November) im "The Supper Club" in New York, um vor Publikum diesmal reine Akustiksets für ein TV Spezial für MTV einzuspielen. *All in all, a remarkable series of shows that remain unseen [...]*⁹² Dylan fand allem Anschein nach sein Auftreten für eine Videoproduktion visuell nicht akzeptabel und unterband die Veröffentlichung dieser Aufnahmen.

An jener Stelle soll kurz auf die Einzigartigkeit der Konzerte zueinander hingewiesen werden. Nimmt man die aufbereiteten Zahlen für diesen Zeitraum zur Hand - de facto ist keine Setlist identisch mit einer anderen aus diesem Jahr. Beispielsweise handelt

⁹⁰ A. Muir, *Razor's Edge: Bob Dylan and the Never Ending Tour*, 2001, S.93

⁹¹ M. Gizicki, *Interview*, S.100/101

⁹² C. Heylin, *A Life in Stolen Moments*, S.365

es sich um 116 "einzigartige" Shows - keine andere Show in dem Jahr hatte dieselben Songs in derselben Reihenfolge. Auch handelt es sich um 116 unterschiedliche Shows, also unabhängig von der auftretenden Reihenfolge, unterschied sich auch der Inhalt zumindest um 1 Song.

Oben wurde schon kurz veranschaulicht, dass es zwar Setlisten für die Konzerte gibt, aber auch hier immer Optionen eingeplant sind. Wie hat man sich das zu Stande kommen dieser Setlisten vorzustellen? Für jene Zeit gibt es eine "Gewährsperson", die darüber Auskunft geben kann: der Schlagzeuger Winston Watson, der bis Herbst '96 mit Dylan auf Tour war. Die Setlisten werden vor dem Konzert von Dylan und Garnier festgelegt.⁹³ Watson meint, die anderen Musiker konnten zwar Vorschläge vorbringen, was dann aber auf der Setliste tatsächlich stand, bestimmten alleine Dylan und Garnier, in letzter Instanz dann Dylan im Konzert, der es sich offen hielt, an manchen Positionen immerhin noch aus drei Songs auszuwählen.

In dieser Zeit wurden die Setlisten nach den Konzerten von den "Roadies" an das Publikum in den ersten Reihen gegeben. Dadurch sind auf Dokumentationsseiten⁹⁴ im Internet manche Scans von Setlisten veröffentlicht. So geschehen im Fall des Konzerts vom 5.10.1995 in Orlando, Florida.⁹⁵

ORLANDO
DOWN IN THE FLOOD/DRIFTER'S
TONIGHT I'LL BE STAYING
WATCHTOWER
WOMAN
I'LL BE YOUR BABY/MAGGIE'S
SILVIO
TAMBOURINE
GATES
DON'T THINK TWICE/BACK PAGES
ALABAMA GETAWAY/REAL YOU
SHELTER
5 BELIEVERS/HIGHWAY
MR. JONES/ROLLING STONE
AIN'T ME BABE / TANGLED

Setlist⁹⁶

⁹³ siehe M. Gizicki, *Interview*, S.107 und die DVD *Bob Dylan. Never Ending Tour Diaries* (Winston Watson), 2009

⁹⁴ neben www.bjorner.com so z.B. die Website www.boblins.com von Bill Pagel

⁹⁵ diese Quelle wurde ausgewählt, da sie verfügbar war, um Dylans Umgang mit den Setlisten beispielhaft zu veranschaulichen

⁹⁶ Abb.5 Setlist für das Konzert am 5.10.1995 in Orlando, Florida, USA

Man vergleiche diese Setliste mit dem dann tatsächlich gespielten Programm.

1. Crash On The Levee (Down In The Flood)
2. Tonight I'll Be Staying Here With You
3. All Along The Watchtower
4. Just Like A Woman
5. I'll Be Your Baby Tonight
6. Silvio (Bob Dylan & Robert Hunter)
7. Mr. Tambourine Man
8. Masters Of War
9. Don't Think Twice, It's All Right
10. Seeing The Real You At Last
11. Shelter From The Storm
12. Obviously Five Believers
-
13. Ballad Of A Thin Man
14. My Back Pages
15. Rainy Day Women # 12 & 35

Tatsächlich im Konzert realisierte Setlist⁹⁷

Die Namen der Songs werden dabei in Kurzform gefasst. An den Positionen 1, 5, 8, 9, 11, 12, 13 werden 2 Songs zur Auswahl gestellt, bei denen sich Dylan aber nicht zwingend an die Vorlage, die die Musiker vor sich hatten, hielt. An achter Position war "Gates of Eden" vorgesehen, zu hören war dann aber "Masters Of War". Die erste Zugabe verlief noch konform nach Dylans Plan der Möglichkeiten.⁹⁸ Für die beiden weiteren Zugaben "My Back Pages", "Rainy Day Woman# 12&35" muss sich Dylan dann ganz spontan entschieden haben. Als Optionen standen für nur eine Zugabe "It Ain't Me Babe" und "Tangled Up In Blue". Beide wurden abgewählt.

Auf ein Konzert im Jahr 1995 soll besonders eingegangen werden: Prag, 11.3.1995 Clinton Heylin meint dazu: *Dylan opens the year with one of the most remarkable performances of the "Never Ending Tour"*⁹⁹. Warum handelt es sich hier um eine außergewöhnliche Darbietung? Dylan (und auch seine Band) hatten sich auf dem

⁹⁷ Abb.6 Tatsächlich gespieltes Programm des Konzerts am 5.10.1995 in Orlando, Florida, USA

⁹⁸ "Ballad Of A Thin Man" wird der im Text wiederkehrenden Strophe, wo es heißt "Because something is happening here, but you don't know what it is, do you, Mister Jones?" Quelle: <http://www.bobdylan.com/#/songs/ballad-thin-man>, mit "Mr.Jones" abgekürzt.

⁹⁹ C. Heylin, *A Life In Stolen Moments*, S.374

Flug nach Europa einen schwere Grippevirus eingefangen. Zum zweiten Mal auf der NET muss ein Konzert krankheitsbedingt verschoben werden. Den ursprünglich zweiten Abend der Tournee nimmt Dylan noch geschwächt dann als erstes Konzert wahr. Dylan, der Mann an der Gitarre (und in ein paar wenigen Shows bei 1-2 Stücken am Klavier) absolvierte das gesamte Konzert, abgesehen von einem kleinen "Jam" mit Jackson bei "Watching The River Flow" ohne Gitarre. Das gab es bislang noch nie in seiner Karriere. Sichtlich geschwächt dürfte die Krankheit dafür verantwortlich gewesen sein, dass Dylan es zu anstrengend empfunden hätte, auch noch Gitarre zu spielen. Was folgt, ist die volle Konzentration auf seine Stimme und ausgedehnte Harmonika Soli. *Hunched over the mike, Dylan exercises some tonal breath control on "Mr.Tambourine Man", "Boots of Spanish Leather", and an "It's All Over Now, Baby Blue" that suggests a whole new vocal approach is revealed in the 10 minutes it takes Dylan to relive the song.*¹⁰⁰ Dylan dürfte von diesem neuen Zugang selbst angetan gewesen sein, sodass er noch öfter in diesem Jahr die Gitarre beiseite lässt und sich ganz auf die Arbeit mit der Stimme konzentriert. Zu der Entscheidung sich bei diesem Konzert nicht auf der Gitarre zu begleiten, meint Andrew Muir: *By all accounts this was a late decision and surprised the band, so it would seem that the inspired change in performance style came about due to the flu! It seemed to work so well, though, that you feel Dylan must have been giving a lot of thought, as to how he would present a show, guitarless.*¹⁰¹ Muir führt diesen Wechsel in der herkömmlichen Aufführungspraxis Dylans auf die Krankheit zurück, räumt aber gleichzeitig ein, dass er dabei so souverän auftrat, als wäre dies schon ein länger geprobttes Ansinnen gewesen. Das spielt für die Diskussion aber auch nur eine untergeordnete Rolle. Es ist festzuhalten, dass für Dylan die Konzertbühne zu einem Raum wird, immer wieder neue Zugänge an sein Repertoire auszuloten.

2.4.4 Die Zeit 1997 - 1999

Winston Watson verlässt die Band schon im Herbst '96 und wird durch David Kemper am Schlagzeug ersetzt. Ab März 1999 löst Larry Campbell John Jackson an der

¹⁰⁰ C. Heylin, *A Life In Stolen Moments*, S.374/375

¹⁰¹ A. Muir, *Razor's Edge*, S.122

Gitarre und Backup Vocals ab. In dieser Formation besteht die Band dann für drei Jahre, bis in den Mai 1999. Vesely nennt diese Truppe die dritte NET Band¹⁰².

Für ihn markiert das Jahr '97 auch einen neuen Zugang Dylans zur Performance. Vesely beschreibt es so: *Vorher ist es mir immer so wie ein "Sich - in - die -Gischt-Hineinfallenlassen" vorgekommen, in den Surf hineinfallen lassen und dann schauen, was passiert. Nachher war die Performance viel bewusster und klarer und risikoärmer, was nicht heißt, dass es das Risiko überhaupt nicht gab, keine tollen Sachen dabei waren, aber es war ein anderer Zugang. Meiner Meinung nach hört man das auch. Es ist ein anderer Zugang, nicht mehr dieses Fallenlassen.*¹⁰³ Diese Einschätzung resultiert aus der langjährigen Erfahrung des Kenners Vesely. In welchen Parametern sich solche Beobachtungen belegen lassen, ist schwierig einzuschätzen. Veselys Theorie lautet, dass das sehr ereignisreiche Jahr '97 mit einer überstandenen, lebensbedrohlichen Krankheit¹⁰⁴ und dem großen kommerziellen Erfolg mit der im September veröffentlichten Platte "Time Out Of Mind"¹⁰⁵ zu so einem Hiatus führen. Ob diesem so ist, kann jetzt nicht bewiesen werden, was aber mit Hilfe der Zahlen feststellbar ist, ist eine Schwerpunktverlagerung in der Songauswahl für seine Konzerte - trotz Krankheit und einer abgesagten Europa-Tour insgesamt 94 an der Zahl. Bei einem Blick in die Statistik lässt sich folgendes deutlich herausarbeiten.

¹⁰² siehe M. Gizicki, *Interview*, S.101

¹⁰³ R. Vesely in M. Gizicki, *Interview*, S.101

¹⁰⁴ s.o. die Ausführungen zu "Time Out Of Mind"

¹⁰⁵ mit dieser Platte gibt es zum ersten Mal seit "Under The Red Sky" wieder eine Platte mit ausschließlich Dylans eigenem Songmaterial.

Abbreviations

es early songs, 1961-1966

ap songs from the "amnesia period", 1967-1972

70 songs from the middle seventies, 1973-1978

gp songs from the "gospel years", 1979-1982

co covers

	Mean time	Tot # songs	# of songs from					
			es	ap	70	gp	ks	co
Tour Of Japan	120	165	80	35	12	1	26	11
%			48	21	7	0	15	6
US and Canada Spring Tour	115	373	152	93	33	2	59	32
%			40	24	8	0	15	8
US and Canada Summer Tour	95	307	137	40	58	0	42	30
%			44	13	18	0	13	9
UK Fall Tour	100	60	29	6	9	0	12	4
%			48	10	15	0	20	6
US Fall Tour	110	271	100	23	26	1	96	25
%			36	8	9	0	35	9
US Winter Club Tour	110	241	87	16	27	0	87	24
%			36	6	11	0	36	9
1 9 9 7	110	1417	584	213	165	4	322	126
%			41	15	11	0	22	8

Tabelle von Olof Björner¹⁰⁶

Ab der "US-Fall Tour" sind mindestens 35% der gespielten Songs aus der späten Schaffensphase (bei Börner gilt diese ab '83) vertreten, damit wurde die bis jetzt immer stark vertretene Menge an Songs aus '61-'66 reduziert. Ruft man sich in Erinnerung wie die Verteilung zu Beginn der NET ausgesehen hat - lediglich 9% der Songs stammten aus seiner aktuellen Phase, ganze 61% aus dem Frühwerk. Mit "Time Out Of Mind" (und es sind die Songs aus dieser Platte, die sich u.a. sehr in der Statistik auswirken) ist Dylan - so könnte man sagen - sein Konzertprogramm betreffend in der Gegenwart angelangt. Das Album ist erfolgreich, verkauft sich gut, von der Kritik gelobt und Dylan spielt die Songs im Konzert. Die Untersuchung dieser 32 Konzerte ergibt, dass in fast allen Konzerten mindestens 4 Songs des aktuellen Albums gespielt wurden. Die Ausnahme bildet das Konzert vom 14.11.1997 - da waren es nur 3 Songs gewesen. Für die 2 "Legs" in diesem Jahr werden "Cold Irons Bound", "Can't Wait", "Till I Fell In Love With You" und "Love Sick" quasi zu

¹⁰⁶ Abb.7 Statistik O. Björners für alle Konzerte der NET im Jahr 1997

Konstanten des Programms. Auch ihre Position im Programm ist so gut wie fixiert. Dylans aktuelle Nummern bilden den Rahmen für die Konzerte des Winters '97 mit.

Das Format der Show weicht nicht wesentlich von dem der Vorjahre ab. 5-6 elektrischen Songs folgen 3-4 akustische Darbietungen, dann wieder 2-3 elektrische Nummern. Die Zugaben sind wie folgt zusammengesetzt: 1 elektrisch, eine akustisch oder 1 akustisch und 2 elektrisch gespielte Stücke.

Dieses Format wird auch noch 1998 beibehalten, nur die Zugaben werden etwas erweitert. In den in 7 Legs aufgeteilten 110 Shows des Jahres 1998 wird die Dominanz von Stücken aus "Time Out Of Mind" im Konzertprogramm weiter gehalten. 23,6 Prozent der gespielten Stücke stammen davon.

1999 erbringt das bisweilige Rekordjahr der NET, insgesamt finden 119 Konzerte in den USA und Europa statt. Björner hält hier fest: *For the first time since the start of the Never-Ending Tour the format of the show changed from the standard [...]*¹⁰⁷ Ab dem 2.Leg der Tour beginnt die Show mit einem längeren akustischen Set (5-6 Songs), gefolgt von 4-6 elektrischen Nummern. Am Ende folgen 1-5 Zugaben.

Das Repertoire in diesem Jahr gestaltet sich von Leg zu Leg unterschiedlich. Das alte Format wird noch bei der "US Winter Tour" benutzt. Hier sind auch noch Songs aus dem aktuellen Album sehr vertreten (11,9% der Performances machen Songs von "Time Out Of Mind" aus). Auf der "Europe Spring Tour", wo im neuen Format gespielt wird, verlagert sich der Schwerpunkt wieder sehr auf ältestes Liedgut (59%!). Dann folgen die Konzerte durch die USA mit Paul Simon. Das Format wird beibehalten, die Konzerte entwickeln sich vom Inhalt mehr zu "Greatest-Hits"-Darbietungen. Im Herbst verabschiedet sich Dylan aber wieder von dieser Idee und startet wieder mit sehr variierten Setlisten. 95 originäre Songs in 22 Konzerten, ergeben bei 14 Songs durchschnittlich pro Konzert einen hohen Variationsfaktor von 6,4.

Bucky Baxter verlässt die Band. An seine Stelle tritt nun Larry Campbell als Multiinstrumentalist und Backup - Vokalist. Charlie Sexton ist ab Juni Gitarrist (und ebenfalls Backup Vokalist) in Dylans Band.

¹⁰⁷ O. Björner, *Jokerman. Bob Dylan 1999*, S.11

2.2.5 Die Jahre 2000 / 2001 / 2002 / 2003

Das Format mit einem großen Block an akustisch gespielten Songs wird dieses Jahr in den weiteren 112 Shows der NET beibehalten. *Einen großen Teil machte dieses Akustik Set aus; viele Folksongs fand man darin. 5, 6 Nummern nur mit akustischen Gitarren, Schlagzeug, Standup Bass.*¹⁰⁸ Auf der "US Spring Tour" waren 17,6% der Performances Coversongs. Im Vergleich dazu 14% aus Dylans späten Schaffensjahren (ab '83), 13% aus der Zeit 1967-1972 ("amnesia period"), 47% aus der Zeit des klassischen Dylan Song Corpus ('61-'66).

	# of songs		# of perf.	
		%		%
Electric	43	54.4	236	55.4
Acoustic w band	36	45.6	190	44.6
Albums	61	77.2	341	80.0
Singles	1	1.3	1	0.2
Outtakes	3	3.8	9	2.1
Covers	14	17.7	75	17.6

Statistik US Spring Tour¹⁰⁹

In den Zahlen für die Coversongs könnte sich die vermehrte Performance von Folksongs, die Vesely oben artikuliert hat, widerspiegeln.

Was beim Blick auf die Gesamtstatistik auffällt, ist dass jeder Leg eines ganzen Tourjahres aber seine individuelle Anlage herausstellt. Beispielsweise wurden bei der "US Fall Tour" dieses Jahres 23% der gespielten Songs aus der Zeit '67-'72 ausgewählt (siehe Statistik unten). Hierin lässt sich sehr gut zeigen, wie Dylan mit nicht linearem Verfahren sein Schaffen erkundet. Zwar lassen sich gewisse Tendenzen anhand der Zahlen belegen, in sich dürften die Anlagen der einzelnen Legs in einem Jahr aber unterschiedlich ausfallen. Dies ist auch ein Beweis für Dylans fortlaufenden Durcharbeitungsprozess seines Repertoires.

¹⁰⁸ R. Vesely in M. Gizicki, *Interview*, S.102

¹⁰⁹ Abb.8 Statistik für die 25 Shows der "US Spring Tour" März bis April 2000

Abbreviations

es early songs, 1961-1966
ap songs from the "amnesia period", 1967-1972
70 songs from the middle seventies, 1973-1978
gp songs from the "gospel years", 1979-1982
ls songs later than 1982
co covers

	Tot # songs	# of songs from					
		es	ap	70	gp	ls	co
US Spring Tour	426	201 47%	56 13%	31 7%	2 0%	61 14%	75 17%
Europe Spring Tour	356	198 55%	45 12%	35 9%	4 1%	41 11%	33 9%
US Summer Tour with Phil Lesh & Friends	547	280 51%	103 18%	43 7%	3 0%	45 8%	73 13%
Europe Fall Tour	344	155 45%	60 17%	28 8%	1 0%	64 18%	36 10%
US Fall Tour	321	140 43%	75 23%	21 6%	0 0%	49 15%	35 10%
2 0 0 0	1994	974 48%	339 17%	158 7%	10 0%	260 13%	252 12%

Statistik 2000¹¹⁰

Im Februar des Jahres erscheint der Soundtrack zu dem Film "Wonderboys", für den Dylan den Song "Things Have Changed" beisteuerte und auch im Folgejahr den "Oscar" erhalten sollte. Selbstbewusst inkludiert Dylan den Song in seine Shows (insgesamt in 70 der 112 Shows; alleine in 33 der 35 Shows im Herbst 2000)¹¹¹

2001 tourt Dylan mit derselben Band wie im Vorjahr: 105 Konzerte in 13 Ländern durch 4 Kontinente.¹¹² Die Präsenz Dylans in der Musiklandschaft hält an; er erhält für "Things Have Changed" "Golden Globe" und "Oscar". Am 11.09.2001 wird sein neues Studioalbum "Love And Theft" veröffentlicht. In den 35 Konzerten der "US Fall Tour" steht das neue Werk ganz im Zentrum. Noch viel mehr als bei "Time Out Of Mind" und "Oh Mery" 1989 ist Dylan mit ganz aktuellem neuen Songmaterial

¹¹⁰ Abb.9 Gesamtstatistik für alle Legs der Tour im Jahr 2000

¹¹¹ diese Zahlen entstammen der Recherche des Autors per Suchmaschine auf <http://hisbobness.info/>
Zugriff 06.09.09

¹¹² siehe O. Björner, *My Heart Is Not Weary. Bob Dylan 2001*, S.4

präsent. Bis zum 6.11.2001 hat Dylan quasi das ganze Album im Konzert durchgespielt (nur 1 Song ist noch ausständig - "Bye and Bye"). Die Standardanzahl an Songs aus "Love and Theft" beträgt 5 pro Konzert. In 25% der Konzerte sind es sogar 6.¹¹³ Mit Recht meint Olof Björner: *Dylan embarks on a long 35 date US Tour that could have been billed "The Love And Theft Tour"*.¹¹⁴ Betrachtet man die Zahlen im Verlauf der NET so ist es auffallend, welch starkes Gewicht aktuelles Songmaterial in seinen Konzerten hat. Das gab es noch in keinem Leg der letzten 13 Jahre von Dylans Never Ending Tour.

Die Shows werden wieder länger. Durchschnittlich werden 19 Songs pro Konzert im Jahresschnitt gespielt. Auch ein Formatwechsel (nach den ersten 3 Konzerten des Jahres) findet erneut statt. Das Konzertformat sieht allgemein gefasst wie folgt aus:

Format 2 (from Yokohama 2 March onwards):

Main set: 4 acoustic songs
4 electric
3 acoustic
Encores: 2 electric
1 acoustic
1 electric
1 acoustic
1 electric (some shows)
1 acoustic (some shows)

Showformat 2001¹¹⁵

2002 stehen Veränderungen in der Bandbesetzung an. David Kemper wird von George Recile am Schlagzeug abgelöst. Für einen Teil der "Europe Spring Tour" springt Jim Kelter ein.

Auch das ganze Jahr 2002 steht Dylans aktuelles Songmaterial "hoch im Kurs". Zu 24,5% der Performances¹¹⁶ werden Songs aus "Love And Theft" gespielt, für das Dylan auch einen "Grammy" in der Kategorie "Best Contemporary Folk Album" erhält.

¹¹³ Zahlen sind vom Autor selbst errechnet basierend auf der Sichtung der Konzertlisten bei <http://hisbobness.info/> Zugriff: 06.09.09

¹¹⁴ O. Björner, *My Heart Is Not Weary. Bob Dylan 2001*, S.6

¹¹⁵ Abb.10 Prinzipielles Showformat für das Jahr 2001

¹¹⁶ siehe O. Björner, *Highway 61. Bob Dylan 2002*, S.52

Veränderungen - die in der einen oder anderen Form (siehe die Ausführungen bis jetzt) permanent stattfinden - setzen massiv mit den 35 Konzerten der Tour durch die USA im Herbst ein. Es wird zunehmend schwierig, die Darbietungen in akustische bzw. elektrische Sets einzuteilen. Björner bemerkt dazu: *Many songs were performed with a mix of acoustic and electric instruments and the purely acoustic songs were played almost randomly.*¹¹⁷ Allein Larry Campbells Reigen an verwendeten Instrumenten umfasst neben elektrischer und akustischer Gitarre, Fiddle, Pedal Steel-, Lap Steel Gitarre, elektrische und akustische Slide Gitarre, Dobro, Bouzouki, Mandoline.

Auf den Zeitraum des ganzen Jahres gesehen werden 147 Instrumentierungen 129 originärer Songs verzeichnet.

Eine weitere Veränderung steht im Ablauf der Konzerte an. Ab dem Konzert am 15. August 2002 in Hamburg, NY, USA startet ein Bob Dylan Konzert mit folgender Ansage eines Mitgliedes seiner Stage - Crew: *Ladies and gentlemen please welcome the poet laureate of rock 'n' roll. The voice of the promise of the '60s counterculture. The guy who forced folk into bed with rock. Who donned makeup in the '70s and disappeared into a haze of substance abuse. Who emerged to find Jesus. Who was written off as a has-been by the end of the '80s, and who suddenly shifted gears releasing some of the strongest music of his career beginning in the late '90s. Ladies and gentlemen — Columbia recording artist Bob Dylan!*¹¹⁸ Die Formulierung ist eine Adaption einer Vorstellung Dylans in einem Artikel der lokalen Zeitschrift "The Buffalo News" vom 9.8.2002.¹¹⁹ Dylan weiß, welchen Status er als Künstler hat, sein Publikum weiß es natürlich ebenso und dennoch werden sie am Beginn des Konzerts darauf hingewiesen, dass hier jemand die Bühne betritt, der bis dato alle Zeiten der populären Musik seit den 60ern überdauerte, eine unglaubliche Karriere absolvierte und seine ganze Strahlkraft in seinem Spätwerk gewann. Diese Ansage und die Figurine des Oscar auf dem Verstärker (siehe das Titelbild im rechten oberen Bildrand) zeugen von einem nach außen getragenen Selbstbewusstsein des Künstlers.

¹¹⁷ siehe O. Björner, *Highway 61*, S.12

¹¹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Never_Ending_Tour#cite_note-6 Zugriff: 13.9.2009

¹¹⁹ siehe <http://www.geocities.com/dragonraid/dylan/essay/hamburg.html> Zugriff: 13.9.2009

Eine weitere wesentliche Veränderung markiert in diesem Jahr Dylans Spiel am E-Piano mit Pianoregistrierung. Soweit es sich an Hand der Dokumentation beobachten lässt¹²⁰, findet dieser Wechsel ebenfalls ab dem ersten Konzert der Herbsttour durch die USA statt. Ein paar Songs werden an der Akustikgitarre, ein paar an der elektrischen Gitarre und einige hinter dem Piano stehend, absolviert.

Von diesem Leg der Tour meint Björner, dass es einer der besten der ganzen NET sei.¹²¹ Viele Cover Songs werden vorgetragen (20% der Performances). Dylan schafft hier mit der Auswahl der Songs großen Aktualitätsbezug. Ein Großteil der auf diesem Leg gespielten Coversongs stammt vom schwer an unheilbaren Lungenkrebs erkrankten Singer-Songwriter Warren Zevon. Dylan zollt ihm so seine Anerkennung.

Das Jahr 2003 umfasst, wie im Vorjahr 4 weitere Legs der NET: zusammen finden 98 Konzerte in Australien, Neuseeland, den USA und Europa statt. Erneut stehen Bandumbesetzungen an. Bill Burnette ersetzt Charlie Saxton an der Gitarre. Ab April folgt Freddy Koella nach. Seither findet Dylan auch ohne Backup Vokalist(en) sein Auslangen. Dylan profiliert sich mehr denn je als aktueller, in der Gegenwart stehender Künstler (diese Bemerkung meint nicht die Stilistik oder den Inhalt der Songs - hier wird ja Rekurs auf alte amerikanische Songformen gehalten - sondern die Auswahl der gespielten Stücke nach ihrem Veröffentlichungsdatum). Auf das ganze Jahr 2003 gesehen, sind 29% der Performances Liedschaffen aus den 90ern und 29% Liedgut ab 2000.

¹²⁰ siehe <http://www.bjorner.com/DSN24270%20-%202002%20US%20Fall%20Tour.htm> Zugriff: 06.09.09

¹²¹ siehe O. Björner, *Highway 61*, S.6

Abbreviations

es early songs, 1961-1966
 ap songs from the "amnesia period", 1967-1972
 70 songs from the middle seventies, 1973-1978
 gp songs from the "gospel years", 1979-1982
 80 songs from the 80s
 90 songs from the 90s
 00 songs from the new millennium
 co covers

	Tot # songs	# of songs from							
		es	ap	70	gp	83-89	90s	00s	co
Down Under Tour	177	65 36%	37 20%	6 3%	3 1%	3 1%	5 31%	56 31%	1 0%
US Spring Tour	356	97 27%	88 24%	2 0%	10 2%	20 5%	21 32%	117 32%	1 0%
US Summer Tour	449	155 34%	78 17%	22 4%	8 1%	23 5%	24 30%	139 30%	0 0%
Europe Fall Tour	567	243 42%	63 11%	16 2%	27 4%	20 3%	57 24%	141 24%	0 0%
2003	1549	560 36%	266 17%	46 2%	48 3%	66 4%	107 29%	453 29%	2 0%

Statistik 2003¹²²

Dylan hält auch im 16. Jahr der NET an seinem Konzept fest, kein Konzert soll dem anderen gleichen. Von den 98 Shows, sind 98 einzigartig in der Zusammenstellung ihrer Setlist. 101 Songs in 103 Ausführungen ergeben bei durchschnittlich 15 Stücken pro Abend einen Variationsfaktor von 6,5.

Bob Dylan scheint seinen Platz immer mehr hinter dem E-Piano einzunehmen. Ab Anfang des Jahres wird der Großteil der Songs in dieser Form begleitet. Die Tour im Sommer durch die USA wird zu Gänze mit Pianobegleitung absolviert, dafür wirkt als Gastmusiker Dylans Gitarrentechniker Tommy Morrongiello in einigen Songs an der Gitarre mit. Es lässt sich keine Linearität Dylans bei der Auswahl des Instruments ausfindig machen. Denn während er in den gesamten Konzerten in den USA kein einziges Mal zur Gitarre griff, kam dies bei den Konzerten in Europa im Herbst doch gelegentlich vor. Interessant ist zu beobachten, welchen Platz Dylan auf der Bühne für sich absteckt. Befand sich 2002 das Piano noch eher dem Zuschauer frontal zugewandt, so findet Dylan hinter dem Instrument immer weiter hinten auf der Bühne im Kreis seiner Band seinen Platz. Mal steht das Piano links, mal rechts. Dylan ist stets seinen Musikern zugewandt, als gäbe es kein Publikum. Die Bühne wird optisch für den Zuseher komplett dezentralisiert - sie hat keine Mitte mehr. Einzig, ein Mikrofon steht in der Mitte, das daurch andeutet, Dylan lässt sich die Option offen, die Gitarre umzuschnallen und nach vorne zu treten. Hier spielt sich etwas Analoges

¹²² Abb.11 O. Björners Gesamtstatistik für Dylans Auftritte 2003

wie um 1990 ab. Vesely berichtet von jener Zeit, dass Dylan immer seitlich ein Piano auf der Bühne stehen hatte, es aber praktisch nie bespielte. Nun, 12 Jahre später, ergeht es den Gitarren so - immer stehen sie auf der Bühne bereit. Selten bis nie werden sie gespielt.

Die einzige Auskunft, die wir über Dylans Wechsel (während der nächsten 2,5 Jahre spielt er dann ausschließlich das Piano) erfahren wir von David Gates per Online - Chat nachdem er für das Magazin "Newsweek" 2004 ein Interview mit Dylan geführt hatte. Gates: *he told me a lot about that. basically it has to do with his guitar not giving him quite the fullness of sound he was wanting at the bottom. [...] he's thought of hiring a keyboard player so he doesn't have to do it himself, but hasn't been able to figure out who—most keyboard players, he says, like to be soloists, and he wants a very basic sound [...]*.¹²³ Zahlreiche Gerüchte rankten sich in der Fan Community, warum denn Dylan nicht mehr die Gitarre spiele. Eine interessante Beobachtung macht Vesely. Vor Dylans Piano befindet sich stets eine Pedal Steel Gitarre - es handelt sich dabei um ein sehr teures Instrument, das im Konzert aber nie gespielt wird. Sie dient lediglich dazu, dass Dylan seine Songtexte darauf ablegen kann. *Das ist wieder so eine Verrücktheit. Ich vermute, es ist ihm ja auch peinlich, dass die Texte da vor ihm liegen. Er will eigentlich nicht, dass man das sieht, so schätze ich die Lage ein. Ein Notenständer wäre nicht akzeptabel. Wenn da ein Instrument stattdessen steht, ist das ok.*¹²⁴ Ob der Wechsel an die "sicheren Ort" hinter dem Piano mit Textunsicherheiten zu tun hat, muss reine Spekulation bleiben.

Einen guten Eindruck dieser und der folgenden Zeit gibt das Titelbild. Dylan steht am Piano, die Texte auf der Pedal Steel vor sich liegend, seitlich zum Publikum gewandt. Links hinter ihm die Gitarre, die - auch wenn in jener Zeit nie gespielt - immer bereit. Rechts im Eck blitzt die Figurine des "Oscar" vom Verstärker.

2.4.6 Die Jahre 2004 bis 2009

Olof Björners Dokumentation ist für diese Tourjahre noch nicht abgeschlossen.¹²⁵ Ein

¹²³ D. Gates auf <http://www.rightwingbob.com/item/talking.htm> Zugriff: 13.9.2009

¹²⁴ R. Vesely in m. Gizicki, *Interview*, S.109

¹²⁵ Eine andere ausführliche, statistische Dokumentation steht bis dato nicht zur Verfügung um die Konzertjahre in der Ganzheit ihrer äußeren Anlage darzustellen.

paar Zahlen seien dennoch genannt: die NET findet ihre Fortsetzung mit 111 (2004), 113 (2005), 99 (2006), 97 (2007), 98 (2008) und bis dato 33 Konzerten 2009¹²⁶.

Ab Juni 2004 ersetzt Stu Kimball Freddy Koella an der Gitarre. 2005 kommt es erneut zu Umbesetzungen: Denny Freeman spielt nun die Gitarre, Donnie Herron Violine, Mandoline, Pedal Steel Guitar. Elana Fremerman ist Anfang des Jahres Gastgeigerin. Ab der Sommertour bis heute kommt die Band dann ohne sie aus. In dieser Besetzung ist Dylan bis heute auf Tour.

2002 bis 2005 hatte Dylans E-Piano einen Klavierklang, ab 2006 spielt er nur mehr mit einer Orgelregistrierung.

Vereinzelte ist in letzter Zeit zu beobachten, dass Dylan wieder die Gitarre anlegt. Auf dem Leg der Sommertour durch die USA 2009 zeichnet sich die Tendenz ab, 2 bis 3 Stücke pro Konzert mit Gitarre zu spielen. Ein einziges Mal begleitete sich Dylan viermalig auf diesem Instrument (21.7.2009 Pawtucket, Rhode Island, USA). Aber auch hier kann man keine Regeln aufstellen, an die sich Dylan anscheinend hielt, sondern nur Tendenzen nachspüren, denn - das ist die Erfahrung des Autors - glaubt man, in den Setlisten und der Instrumentierung, ein System erkannt zu haben, ist davon auszugehen, dass die Anlage des Konzerts am Folgeabend bereits verändert aussieht. Durch Dylans Unberechenbarkeit wird das Publikum stets aufs neue mit Unerwartetem konfrontiert.

¹²⁶ Diese Zahlen sind der Website <http://hisbobness.info/> Zugriff: 06.09.09 entnommen.

3.Kapitel: Dylans "performing art" in den Konzerten der NET

Im vorangegangenen Kapitel ging es um die äußere Anlage der Konzerte der NET. Dies geschah so ausführlich, da sich hier markante Eigenschaften im Agieren des Live-Musikers Bob Dylan herausarbeiten ließen. Variation findet auf mehreren Ebenen statt, in der Auswahl des Songrepertoires für einen Leg der Tour, in den mehrmals wechselnden Bandbesetzungen, in der Veränderung der Instrumentierung, den variierenden Setlisten nicht nur für das Publikum, sondern ebenfalls für Dylans Musiker. Weiteres ein einer Veränderung unterworfenes Konzertformat: der Beginn mit elektrischen und akustischen Blöcken, Ende der Neunziger ein reines Akustikset, speziell ab 2002 Verwendung vieler Instrumente bei nicht mehr klar als akustisch bzw. elektrisch zu unterscheidenden Nummern. Dylans Wechsel zwischen 3 Instrumenten, dann die Konzentration alleine auf Gesang, Mundharmonika und Klavier. Ab 2006 Dylans Orgelsound, der sich durch alle Interpretationen durchzieht. Äußerlichkeiten der Songs konnten im Jahr '93 besprochen werden, ein genervter Fan erzählt von diesen nicht endenden Stücken - das Dehnen der Songs durch Improvisation.

*The years of the Never-Ending Tour are both very different and quite similiar. They may be likened to bottles of wine from the same vineyard, which may vary in quality and character from one year to another, but where there are no sharp breaks*¹²⁷, schreibt Eyolf Østrem in seiner populärwissenschaftlichen Abhandlung "Things Twice". Als Metapher kann der Vergleich gut bestehen. Es ist immer noch Bob Dylan, der nach 2170 Konzerten auf der Bühne steht und sich immer wieder erneut seinem Liedrepertoire stellt, nur eben sieht die Umsetzung des Repertoires immer etwas anders aus. Es sind - was den Corpus seines älteren Liedschaffens betrifft, immer noch die generisch selben Songs, die durch den Text¹²⁸ definiert sind. Aber sind es wirklich dieselben Songs, die da erklingen?

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde noch wenig über das Klangliche, besonders über den Textvermittler - die singende Stimme - gesagt. Das soll sich nun ändern. Wichtig ist es dem Autor zu betonen, dass dies eingebettet in den Kontext und das

¹²⁷ E. Østrem, *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>, Zugriff: 13.05.2009, S.145

¹²⁸ Einmal davon abgesehen, dass kleine textliche Veränderungen auch noch in den Jahren der NET passieren, meistens dann wenn Dylan eine Textzeile entfällt oder ganze Strophen ausgelassen werden.

Konzept der NET geschieht - darum auch die detailreiche Schilderung die formale, äußere Anlage betreffend. Denn, so kann man interpretieren: *Ich halte auch wirklich die "Never Ending Tour für DAS (betont) Spätwerk. Die "Never Ending Tour" für sich genommen ist wichtiger, als die Platten aus den letzten 20 Jahren. Das ist das Erbe [...]*¹²⁹ Dies ist die Einschätzung Veselys, die sich aber, fasst man die Aktivität Dylans in den letzten 22 Jahren als ganzes in den Blick, durch die Größe der Zahlen und ihrer zu Grunde liegenden Getriebenheit des Handelns eines Künstlers sehr plausibel darstellen lassen. Dylan in eigenen Worten: *A lot of people don't like the road, but it's as natural to me as breathing. I do it because I'm driven to do it, and I either hate it or love it. I'm mortified to be on the stage, but then again, it's the only place where I'm happy. It's the only place you can be who you want to be.*¹³⁰

Auf der Bühne entstehen die Songs jedenfalls immer wieder neu. Dylan unterwirft seine Songs im Konzert Veränderungsprozessen. Das kann für den Leser leicht nachvollziehbar gemacht werden.¹³¹ Das war bei Bob Dylan in der einen oder anderen Form auch schon vor der NET der Fall¹³². Aber die Konsequenz und Dichte der Überformungen sind einzigartig für die Jahre der NET.

3.1. Umgang mit Dylans Spätwerk der NET in der Literatur

Zu dem Thema, was Dylan mit seinen Songs im Konzert oder aus ihnen macht, schweigen sich wissenschaftliche Abhandlungen über Dylan ziemlich aus. Übermäßig groß ist die Fülle an Publikationen zu rein textlicher Exegese und Interpretation seines Werks, analysiert wird hier aber nur das Wort auf dem Papier.¹³³ Das kann einen Teilaspekt seines Schaffens einfangen. Das, was die Songtexte aber auszeichnet, ist, dass sie geschrieben wurden um vorgetragen zu werden, um in der Musik präsentiert zu werden. Dass dieses Faktum essentiell bei Dylan ist, bemerkten Musikjournalisten und Kritiker schon früh. Seit Dylans Anfängen befasst sich Paul Williams mit Dylans

¹²⁹ R. Vesely in: M. Gizicki, *Interview*, S.107

¹³⁰ B. Dylan 1997 in A. Muir, *Razor's Edge*, S.187

¹³¹ um dies zu beobachten genügt es die Website www.youtube.com zu konsultieren und einen Song, z.B. da mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt, "Blowin' In The Wind" einzugeben; man wird auf unterschiedliche Konzert Mitschnitte stoßen, und sich schnell fragen, ist das überhaupt derselbe Song.

¹³² hier seien genannt: Veränderung der Arrangements, Veränderung im gesanglichen Vortrag, Umarbeitung des Textes.

¹³³ siehe die Werke von M. Gray, A. Day und C. Ricks

Schaffen als "performing artist"¹³⁴, bespricht zwar im "Vorbeigehen" Dylans Studioaufnahmen, konzentriert sich aber in seiner dreibändigen Serie auf Dylan und dessen Konzerte. Er spricht von Dylans Besonderheit als Live-Performer von "'accidental' art"¹³⁵.

Eine Verbindung von Text und Musik im Vortrag sucht Betsy Bowden in ihrer publizierten Dissertation "Performed Literature"¹³⁶. Sie zieht für ihre vergleichende Analyse verschiedene Studio- und Live-Versionen zu Rate und widmet sich dann intensiv der Textinterpretation, welche Bedeutungsebenen des Textes sich durch den veränderten Vortrag erschließen lassen. In diese Richtung zielt auch Leland Poagues Aufsatz "Performance Variables. Some Versions Of Dylan's "It Ain't Me, Babe" ¹³⁷. Musikwissenschaftliche Beschäftigungen mit Dylan fand man bis vor kurzem nur bei Wilfrid Mellers¹³⁸ und Michael Daley¹³⁹, der eine herausragende Arbeit über die Veränderung Dylans' Vokalstil in seiner ersten Schaffensphase verfasste. All diesen letztgenannten Publikationen ist aber auch gemein, dass sie sich auf Grund ihres Erscheinungsdatums und/oder ihrer Themenstellung gar nicht mit der Never Ending Tour befassen konnten.

Das Thema NET fern der unzähligen Konzertrezensionen in Zeitungen ist ein schwieriges. Die zentrale und die erste musikwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Bob Dylan von einem musikästhetischen Ansatz herkommend, in deutscher Sprache, stammt von Richard Klein¹⁴⁰. Im nun folgenden Teil wird versucht, seine Ausführungen mit einzelnen Aufsätzen u.a. denen von Rainer Vesely¹⁴¹ gegenzulesen um neben den formalen Qualitäten im vorigen Kapitel nun auf inhaltliches Geschehen die NET betreffend einzugehen.

¹³⁴ siehe die Werke von P. Williams

¹³⁵ siehe P. Williams, *Performing Artist*, S.152

¹³⁶ siehe B. Bowden, *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, 1982

¹³⁷ L. A. Poague, Performance Variables. Some Versions of Dylan's "It Ain't Me, Babe", in: *Journal of Aesthetic Education* Vol.13, Nr.3 (Juli, 1979), S.79-97

¹³⁸ W. Mellers, *A Darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*, 1984

¹³⁹ M. Daley, "One Who Sings With His Tongue On Fire": *Change, Continuity and Meaning in Bob Dylan's Vocal Style. 1960-66*, 1997

¹⁴⁰ R. Klein, *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan. Nicht Pop Nicht Kunst*, 2006

¹⁴¹ siehe R. Veselys Aufsätze des deutschsprachigen Dylan Magazins "Parking Meter"

3.2. Veränderungen im Detail: Konzert, Performance, Song, Stimme

Was kann allgemein über den Charakter (besser gesagt die Charaktere) der Konzerte der NET gesagt werden? Die Positionen von Richard Klein und Rainer Vesely sind hier recht unterschiedlich. Für Rainer Vesely markiert das Jahr '97 einen neuen Zugang Dylans zur Performance. Vesely beschreibt es 2001 in seinem Aufsatz in "Parking Meter" so: *Die alten Lieder wurden mehr und mehr zu Zitaten, zu Trägern eines wie auch immer gebrochenen, nichtsdestoweniger aber spürbaren Kokettierens mit der Vergangenheit, statt, wie früher, als bloße, wie zufällig aufgestellte Wegweiser einer ungemein spannenden Suche nach dem Zauber des Moments zu fungieren.*¹⁴²

Diese Einschätzungen resultieren aus der langjährigen Erfahrung des Kenners Vesely. Mit welchen Parametern sich solche Beobachtungen belegen lassen, ist schwierig einzuschätzen. Risikofreude und Abenteuerlust auf der Bühne könnte man zumindest mit den Konzerten aus dem Jahr '93 wo die Songs extrem gedehnt wurden und über weite Teile Improvisation viel Raum gegeben wurde, belegen. Veselys Theorie - er räumt aber selbst ein, dass es sich hier nur um Spekulation handeln kann - ist, dass sich das sehr ereignisreiche Jahr '97 mit einer überstandenen, lebensbedrohlichen Krankheit¹⁴³ und dem großen kommerziellen Erfolg mit der im September veröffentlichten Platte "Time Out Of Mind"¹⁴⁴ zu so einem Hiatus führten.

Die Band betreffend merkt er an, dass diese mit den stets wechselnden Besetzungen auch ihre Spielfreude gegen musikalische Trittsicherheit und kalte Professionalität eintauschte.

Richard Klein bezieht sich mit seinen Beobachtungen mehr auf die Konzerte seit 1997, im Speziellen dann auf die Zeit nach 2002. Er kann die Präferenz für die Spontaneität und Risikobereitschaft der frühen "Never Ending Tour"-Jahre nicht teilen. Das Kokettieren mit der Vergangenheit dürfte seiner Meinung nach auf die Jahre 2001-2005 mit Sicherheit nicht zutreffen. Er räumt aber auch ein, dass die Diskussion zur NET erst am Anfang stehe.¹⁴⁵

¹⁴² R. Vesely, Gestern, Heute, Morgen?, oder: You can't have an American Pie and eat it, too, in: *Parking Meter* 15(4/2001), S.22

¹⁴³ s.o. die Ausführungen zu "Time Out Of Mind"

¹⁴⁴ mit dieser Platte gibt es zum ersten Mal seit "Under The Red Sky" wieder eine Platte mit Dylan eigenem Songmaterial.

¹⁴⁵ eine gewisse Problematik besteht auch darin, dass es sich um kein abgeschlossenes Oeuvre handelt.

Richard Klein konzentriert sich in seinen Arbeiten über Dylan ganz auf den Werdegang seiner Stimme. Er sieht in der "Never Ending Tour" den Versuch, das Problem des Sängers mit der Zeit und dem selbst geschaffenen Werk hinter sich zu lassen. Zum einen befasst sich Dylan mit seinem eigenen Werk neu, zum anderen entdeckt er die amerikanische Liedtradition für sich wieder, reflektiert diese und kreiert sie in gewisser Weise neu. *Natürlich kennt die Never Ending Tour in Design und sängerischer Darstellung signifikante Unterschiede. Doch anders als in früheren Zeiten ist die Kraft, solche Unterschiede zu integrieren, gewachsen, hat sich das sängerische Ausdrucksspektrum deutlich erweitert. Bei allen benennbaren Differenzen zwischen den einzelnen Jahrgängen der Tour bleibt die narrative Grundorientierung von Dylans Stimme konstant.*¹⁴⁶

Rainer Vesely wählt hier einen "mehr technischen Zugang" und meint, es gehe nicht so um DIE Stimme, wie um DAS Singen - die Art zu singen, die Phrasierung, das sei bei Dylan einzigartig. Was damit genau gemeint ist, soll weiter unten besprochen werden.

Bei der Beschäftigung mit Dylans Konzerten fällt auf - vielleicht ist dies auch der akzeptabelste Zugang - ist die Beschäftigung mit Einzelereignissen, oft nicht einmal ganzen Konzerten¹⁴⁷, sondern einzelnen Songs, deren Interpretationen von Abend zu Abend sehr unterschiedlich sein können. Es muss aber auch daran liegen, dass Dylans Konzerte nach Empfinden der Kritik und des Publikums sehr inhomogen in sich ablaufen können¹⁴⁸. Auf eine als gelungen angesehene Version des Liedes X, kann ein totaler Absturz des Songs Y folgen. Scheitern und Gelingen liegt bei Dylan nahe beisammen; diese extremen Ereignisse entstehen dadurch, dass Dylan einen Song, sein Repertoire immer aufs neue vermisst, Grenzen auslotet und erkundet, was er mit einem Song in der Live - Performance machen kann.

Dylan ist jemand, der sich seinen Songs, jeden Abend aufs Neue stellt. Daraus ein verallgemeinerndes "Es klingt immer alles anders" wäre aber auch ein Trugschluss. In

¹⁴⁶ R. Klein, Von einem der auszog um das amerikanische Lied zu retten, in: Das System Bob Dylan, in: Alexander Lacher (Hg.) *Spex. Magazin für Popkultur*, München 04/2009, S.72

¹⁴⁷ der einzige, der sich hier wacker durch den enormen Umfang ganzer Konzerte beschreibend durcharbeitet, ist Paul Williams.

¹⁴⁸ dazu fanden persönliche Gespräche des Autors mit dem außerordentlichen Dylan Kenner Matthias Schmidt im März 2009 im Theatercafé des "Schauspiel" Frankfurt a. M. statt.

diesem Sinne sagt auch Rainer Vesely: *Es gibt echt Stücke, die werden wie auf "Autopilot geschaltet" abgespult, aber dann gibt es eben auch immer wieder diese besonderen Momente.*¹⁴⁹ Mit diesen besonderen Momenten meint er Stellen beim Vortrag des Liedgutes, in denen Dylan eine neue Artikulation hineinbringt, Gefallen an einer bestimmten Phrasierung findet und diese - wenn die Umsetzung für ihn griffig genug ist - über weite Strecken des Songs durchzieht, entgegen einer herkömmlichen, natürlichen Textdeklamation.

*Eines weiß inzwischen jeder: dass Dylan in den Konzerten der letzten Jahre seine Songs radikal verändert und umgestaltet. Tempo, Rhythmus, Melodik, harmonische Matrix und stimmlicher Vortrag wechseln ständig.*¹⁵⁰ Generell ist dem zuzustimmen, im Detail ist es aber im Sinne von Veselys Aussage oben differenzierter zu betrachten. Die möglichen Ebenen, auf denen sich die Variation eines Songs abspielen kann, sind vielfältig, aber diese werden nicht immer ausgeschöpft. Gerade in den späteren Jahren von NET wird auch an Arrangements festgehalten - das was sich darüber umso mehr verändern kann und auch tatsächlich verändert, ist der Gesang Dylans. Eindruck des Autors ist, dass gerade in Bezug auf das Bandarrangement mehr in zeitlichen Phasen gedacht werden muss. Wurde in den Proben einmal ein probates Arrangement gefunden, wird an diesem auch temporär festgehalten; das, was auf dieser Grundlage Dylan mit seiner Stimme macht, ist dann wieder eine andere Sache. Dies ist im übrigen auch die Einschätzung von Østrem, in der er sich auf Dylans Umgang mit eigenem Songmaterial bezieht: *These performances are probably responsible for the concert review topos about how unpredictable Dylan is and how he always changes his songs beyond recognition. But the truth of the matter is that if one disregards the singing, the arrangements are overwhelmingly stable and mostly faithful to the original album versions.*¹⁵¹ Per Fußnote verweist aber Østrem gleich im Anschluss, dass es natürlich auch Ausnahmen gäbe. So steht Kleins Aussage hier etwas entgegen, denn für ihn besteht gerade die Ausnahme darin, dass Dylan bewusst am Arrangement der Sechziger festhält, weitgehende Veränderungen sich dann auf den Gesang

¹⁴⁹ R. Vesely in M. Gizicki, *Interview*, S.106

¹⁵⁰ R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.274

¹⁵¹ E. Østrem, *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>, Zugriff: 13.05.2009, S.149

beziehen.¹⁵²

Verallgemeinerungen sind schwer und lineare Bearbeitungsweisen der Songs schier unmöglich auszumachen, zieht man die unglaubliche Größe des Corpus in Betracht. Ein Argument dafür, dass man wohl nicht darum herum kommt, sich mit einzelnen Songs zu befassen, oder diese gezielt und konsequent durch mehrere Konzerte, durch mehrere Jahre hindurch zu beobachten.

Verändert hat Dylan seine Songs ja seit jeher, aber die Konsequenz, mit der er dieses Unterfangen in seinem Spätwerk verfolgt, übersteigt das, was zuvor an Verfremdungen und Variationen probiert worden war.

Wie im vorigen Kapitel detailreich besprochen, findet sich nicht nur jeden Abend eine neue Setlist auf dem Programm, sondern steht auch (nach Klein) jedes Stück für sich selbst neu auf dem Spiel. *Dem Hörer wird jede Garantie verweigert, die Lieder um derentwillen er gekommen ist, auch wiederzuerkennen, falls sie denn erklingen. Häufig genug steht man vor den eigenen Highlights, ohne anders als mit Hilfe des Textes festzustellen zu können, daß sie es tatsächlich sind. Altbekanntes tritt auf Unerwartetes, Wiedererinnerung mindestens als Überraschung. Lustvoll kalkuliert das Dylansche work in progress seine situative Unkenntlichkeit mit ein.*¹⁵³ Mit etwas Abmilderung kann dem zugestimmt werden. Mitgedacht sollte der Erfahrungshorizont der Konzerthörers gedacht werden. Bei 10 gehörten Dylankonzerten in Folge kann bestimmt eine Menge passieren, aber denkt man an gewisse Setlisten der Herbsttour 2001, bei denen aktuelles Material quasi Konstante des Konzertabends ausmachten - was nicht bedeuten soll, dass da nicht auch noch eine Menge neuartiges entstehen kann - drängt sich der Gedanke von kalkuliertem Risiko eher auf als der Verdacht auf Totalüberraschung. Der Platz zwischen diesen Songs als Pfeiler eines Konzerts lässt selbstverständlich einen großen Spielraum offen.

Østrems Interpretation hält sehr den Zug von Vesely, ist aber äußerst pointiert an folgender Stelle formuliert: *He [Dylan] uses the listener's knowledge of the songs as the foundation upon which he constructs the evening's show, the canvas on which he 'paints his masterpiece'. Given this '(p)recognition', he can move freely around in his*

¹⁵² siehe R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.274 Anm. 122

¹⁵³ Ebda. S.275

*melody lines and his phrasings, his accents and his gestures. The arrangements have the same function as the guitar accompaniment in the early acoustic years: as a necessary but not sufficient point of departure; a field of action, not an independent 'work'. Sometimes the result is forgettable, routine-like - and what else can one expect? - but then there are all the other times, when a lyric line gets a surprising twist because of a new accent, or a counter-melody brings out new musical associations, and what we have is an entirely new song, even though the arrangement is the same as the night before or the night after.*¹⁵⁴ Das, was Dylan in einem Moment gelingt, ist die neu konstruierte Erinnerungsarbeit. Der Song wird erinnert und gleichzeitig in die Gegenwart transportiert. Durch die Stimme, die sich einen neuen Weg durch das bekannte Material bahnt, entsteht ein neuer Song, oder derselbe Song, der im Hier und Jetzt neu geschaffen wird.

Besonders in den späten Jahren sieht Klein aber zu dem vitalisierenden Prinzip des immer weiten Voranschreitens, etwas Neues machen, ein stabilisierendes. Mit letzterem ist ein Entwurf von Gleichzeitigkeit gemeint, *der die vielen Songs aus den verschiedenen Zeiten zu einem Gegenwartstraum versammelt, ohne den ihr chronischer Index über ihren Ereignischarakter, ihre performative Präsenz triumphieren müßte.*¹⁵⁵ Das Stabile ist die Struktur, die einen einzelnen Song von seinem genetischen Datum befreit und ihn nach Möglichkeit neu anfangen lässt. Und tatsächlich könnte man diese Maxime an äußeren Merkmalen festmachen. Im vorangegangenen Kapitel wurde detailreich auf Konzertformate und Akustik-, Elektrische Sets eingegangen. Ab 2002 wurde beschrieben, dass es schwierig ist, zwischen solchen Sets noch zu unterscheiden. Die Konnotation akustische Gitarre entspricht dem Folksong aus den 60ern wurde somit spätestens hier aufgehoben. Natürlich hat Dylan eine Zeit lang Songs, sowohl akustische als auch elektrische "Mäntel" übergeworfen, um sicher bewusst Material zu entfremden. Speziell aber ab 2003, wo Dylan vermehrt bis beinahe ausschließlich am Piano steht, ist der Mann mit der Gitarre und dem um den Hals montierten Harmonikagestell weg. Hier steht ein anderer, der irgendwie altes Vertrautes ins Jetzt transportiert hat und es gleichauf mit aktuellen Songs zum klingen bringt. [...] *Sie [die Never Ending Tour] versucht, Songs*

¹⁵⁴ E. Østrem, *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>, Zugriff: 13.05.2009, S.149

¹⁵⁵ R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.275

*aus den unterschiedlichsten Zeiten so zusammenzuführen und zusammenzusetzen, daß sich die Frage nach ihrer Herkunft erübrigt und der historische Sinn als Aspekt, Moment oder Farbe im aktuellen Geschehen aufgehoben ist. Der Raum der Performance gewinnt Macht über das Schema der Zeit.*¹⁵⁶

Dylan hat einen starken Traditionsanspruch, greift aber altes Material auf, nicht als Archivar, sondern als jemand, der es zu etwas Gegenwärtigen macht, das Tradition hat. Aus der Verquickung von permanentem Experiment und Bewahrung von Tradition entsteht etwas Drittes. *Zu diesem dritten gehören Erinnern und Abschiednehmen ebenso wie drängen zur Aktualität, zur performativen Präsenz. Seine Songs bearbeitet, umgeformt, entstaubt und verzerrt hat Dylan seit je. Nicht darin liegt das Neue der "Never Ending Tour", sondern in der Herstellung einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die die Arbeit an den einzelnen Songs in einen übergreifenden Zusammenhang stellt.*¹⁵⁷ Zu ersterem Gedanken von Klein sei aber noch gesagt, dass alleine das reine Umformen und Neufassen der Songs sich auf der NET in einem vorher nicht gekannten Ausmaß abspielt. Erst ab '88 tauchen Songs auf, die Dylan vorher nie live gespielt hatte oder sich seit den frühen Sechzigern nicht mehr daran gewagt hat. Das von Grund auf neue Durcharbeiten des eigenen und fremden Materials setzt erst mit Beginn der NET ein.

Die Stimme per se hat - nimmt man den gesamten Zeitraum der NET - eine enorme Entwicklung hinter sich.¹⁵⁸ In den Anfangsjahren, etwa bis '92 hat sie - trotz auf vielen Aufnahmen hörbarer Verschleißerscheinungen - etwas Kraftvolles, noch sehr Flexibles ; eine gewisse Leichtigkeit ist darin stets enthalten. Soweit es sich grob fassen lässt, besitzt sie '93, '94, '95 ein sehr dünnes Volumen, wirkt oftmals gepresst und wie nie wirklich aus dem Vollen schöpfend. Neben dem dann Aufreissenden, Scharfen gelingt ihr aber auch mit sehr leisen Tönen große Intimität¹⁵⁹. In den Folgejahren nimmt sie fortschreitend an Volumen zu. *Spätestens ab Herbst 2002 ist*

¹⁵⁶ R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.276

¹⁵⁷ Ebd. S.277

¹⁵⁸ am einfachsten lässt sich dies nachprüfen, indem man auf der Website www.youtube.com sich auf die Suche nach sämtlichen Jahrgängen begibt. Schon nach ein paar wenigen Aufnahmen wird dem Hörer klar, wovon die Rede ist.

¹⁵⁹ man höre hierzu das oben schon einmal erwähnte Pragkonzert von 1995.

*ein Bob Dylan auf Tour, dessen Gesang körperlich da ist wie selten zuvor und einen manchmal regelrecht mit Sex-Appeal bedrängt: Röcheln, Keuchen, einem offensiven Primat physischer Lautgebung über Töne im engeren Sinn. [...] Selbst wo Dylan Songs "zersingt", also mit den Mitteln des Sprechens dem eigenen Gesang die Spuren der Musik austreibt, ist häufig eine Intensität am Werk, die etwas Beängstigendes hat.*¹⁶⁰ Besonders die Stimme kann einem biologischen Alterungsprozess nicht entkommen. Das Verschwinden der Höhe führt aber bei Dylan ungleich mehr zu einem breiteren Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten. Und während Klein den "Mr. Tambourine Man" 2005 schon fast abgeschrieben hat, muss man sagen, dass Dylan mit der noch mehr gealterten Stimme 2009 erstaunliche Melodie in der Tiefe bringt. Früher ist die Diskussion um Masken, eine Stilisierung der Stimme berechtigt.¹⁶¹ Vesely meint dazu: *Ich glaube nicht, dass das so eine bewusste Wahl wäre [eine bestimmte Stimme wie eine Maske überzustreifen]. Ich glaube, dass er einfach die Stimme hat, die er rein körperlich hat.*¹⁶² Dies hört sich besonders für den späten Dylan sehr plausibel an. Dylan braucht seine Zeit, um mit der wieder älter gewordenen Stimme zurechtzukommen, um herauszufinden, was er mit der veränderten Stimme machen kann. Das betrifft dann Phrasierung, die Wahl der Tonlagen. 2003, 2004 dürfte eine Zeit gewesen sein, wo er seine aktuelle Stimme "im Griff" hatte und da sehr überzeugend vortragen konnte.¹⁶³

3.3. Interpretationen des Songs "Mr. Tambourine Man"

Hier sollen nun verschiedene Interpretationen ein und desselben Songs diskutiert werden. Hier wird versucht griffig festzumachen, was in obigem Abschnitt theoretisch erläutert wurde.

Wieso eine Untersuchung des "Mr. Tambourine Man"? Verschiedene Gründe, warum eine Beschäftigung mit diesem Song lohnend sein kann: Der Song wurde von Dylan 1965 auf dem Album "Bringing It All Back Home" veröffentlicht; er spielte den Song

¹⁶⁰ R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.278

¹⁶¹ Man denke nur an ein Album wie "Self Portrait", bei dem man dachte ein anderer Künstler würde hier singen.

¹⁶² R. Vesely, M. Gizicki, *Notizen zum Gespräch mit Rainer Vesely am 2.9.2009*, 2009, S.113

¹⁶³ siehe dazu M. Gizicki, *Interview*, S.102

aber schon bei Konzerten ein Jahr davor. Bekannt wurde der Song durch die Interpretation der Band "The Birds" (Veröffentlichung der Single am 12.4.1965), und so gleichzeitig zum erfolgreichsten Stück von Dylan und zum größten Hit von "The Birds". Es handelt sich also um einen allgemein sehr bekannten Song.

Der Tambourine Man ist ein Klassiker von Dylan, auf der ganzen NET gab es kein Jahr, in dem er den Song nicht gespielt hätte. Auf der Liste von Dylans meist gespielten Songs rangiert er unter den Top Ten an neunter Stelle.¹⁶⁴ Es gibt eine Fülle an Konzertmitschnitten die über das Internet bezogen werden können.¹⁶⁵ Das bedeutet, dass Quellen in großem Maße vorhanden sind. Somit kann man stichprobenartig viele verschiedene Interpretationen heranziehen.

Der dritte Beweggrund ist ein pragmatischer: die Ausbeute der Sekundärquellen zu der Zeit der NET ist spärlich. Gerade das Stück "Mr. Tambourine" haben Richard Klein und Eyolf Østrem erörtert. Rainer Vesely diskutierte den Song im Gespräch mit dem Autor.¹⁶⁶

"Mr. Tambourine Man" beginnt mit dem Refrain und besitzt 4 Strophen, die erneut mit dem Refrain abgeschlossen werden.¹⁶⁷ In den meisten Versionen in der Zeit der NET wird die 3.Strophe ersatzlos gestrichen. Besonders in der Zeit 1993 wird instrumentalen Zwischenspielen viel Raum gegeben.

Prinzipiell lassen sich zwei große Modelle im Zeitraum der NET feststellen. In ersterem kommt es zu Umspielungen des melodischen Grundrisses; diese Herangehensweise an das Material findet man auch schon in ähnlicher Weise vor der NET.¹⁶⁸ Details wurden hinzugefügt, Phrasierungen verändert, der Gesang wird mit den Jahren rhythmisch freier, aber im wesentlichen wurde an diesem Modell

¹⁶⁴ Insgesamt trug Dylan in seiner gesamten Karriere den Song 907 mal coram publico vor. Die Zahl entstammt der Datenbank <http://hisbobness.info/> Zugriff: 07.09.09

¹⁶⁵ am einfachsten ist es auch hier wieder www.youtube.com aufzusuchen; die Audioqualität der Mitschnitte variiert stark, aber um einen groben Eindruck zu bekommen, ist diese Quelle vollkommen ausreichend. Beispiele von überzeugender Aufnahmequalität kann man bei diversen Plattformen im Internet tauschen oder herunterladen, manchmal auch käuflich erwerben, z.B. bei www.notdarkyet.de

¹⁶⁶ Nicht zuletzt ist die Hörerfahrung des Autors selbst bei diesem Stück sehr groß; insgesamt standen 20 verschiedene Aufnahmen aus den Jahren 1989 - 2009 zur Verfügung.

¹⁶⁷ Der komplette Songtext ist auf www.bobdylan.com, Zugriff: 02.07.2009 zu finden.

¹⁶⁸ siehe z.B. die Diskussion von Østrem der Version von Drammeshallen 1981 in E. Østrem, *Things Twice*, S.104ff

festgehalten. Grundlegend ändert sich das Ende der 90er, *als Dylan die Melodie zu einer gleichmäßigen, ostinaten Bewegung schematisierte und in die "Mittelstimmen" nahm, während er sängerisch sukzessive seine gezackten Sprachfiguren aufeinanderstoßen und sich aneinanderreiben ließ, mal mit mehr, mal mit weniger melodisierten Zusätzen.*¹⁶⁹ Dies sind die zwei ganz groben Grundtendenzen, die sich ausmachen lassen, im Detail dazu jetzt mehr.

3.3.1 Version vom 12.10.1989

Diese Version (HB1¹⁷⁰) wirkt sehr reduziert. Reduziert von der Instrumentierung. Dylan, an der Gitarre wird nur von G. E. Smith - ebenfalls an der Akustikgitarre begleitet - ein typisches Akustikset in der Anfangszeit von NET. Im Vergleich zum ersten Jahr, entdeckte aber hier bereits Dylan die Harmonika für sich wieder. Das Stück endet mit einem längeren Instrumentalteil. Dylans Stimme wirkt sehr kompakt und exakt. Die Melodie der Gesangsstimme hält sich ganz stark an das Original. In hastigem Tempo wird das Stück durchgeil (Viertel 225mm).

3.3.2 Version vom 18.2.1993

1993 beim Konzert von Hannover ist das Akustikset vergrößert; Standup Bass und "akustisches" Schlagzeug sind hinzugekommen. In jener Zeit wirkt Dylans Stimme dünner, gepresster und mit kratzigem Ton, bringt aber in manchen Passagen dann auch wieder sehr weiche, intime Töne hervor. Generell ist dies also sehr kontrastreich. Dylan findet hier anfangs nicht recht in den Song, gleich im ersten Refrain fehlt bei der zweiten Wiederkehr des Verses "Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me" die letzten zwei Worte "for me" - Dylan ganz fahrig und unkonzentriert, auch im Gitarrenspiel. Melodisch fällt hier eines auf, beim ersten "Mr. Tambourine Man" wird der dem Song charakteristische Tonverlauf abwärts (d5 nach g4) ausgeführt; im 3. Vers bleibt Dylan aber auf dem d5 über alle 7 Silben von "Hey, Mis-ter Tam-bou-rine Man" stehen; damit dürfte er sich selbst so desorientiert haben, dass gleich die zwei letzten Worte der Zeile abhanden kommen (HB2¹⁷¹) Hier zeichnet sich aber eine Phrasierung ab, die Dylan im Verlauf des Stückes noch weiter erprobt. Die zündende

¹⁶⁹ R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.302

¹⁷⁰ HB1: 1. Refrain und 1. Strophe von "Mr. Tambourine Man" vom Konzert am 12.10.1989

¹⁷¹ HB2: 1. Refrain "Mr Tambourine Man" vom Konzert am 18.2.1993

Idee manifestiert sich musikalisch schon hier.

Was immer wieder auftaucht, Dylans spontane Vorliebe für "Blue Notes", die er oftmals gegen die instrumentale Begleitung mit seiner Stimme durchsetzt. So geschieht es im 2.Refrain, plötzlich steht Dylan mit kratzigem Ton auf dem c5 und möchte dort über "Mister Tambourine Man" nicht mehr weg (HB3¹⁷²). Dies wirkt desorganisierend, reibt sich mit der Begleitung, aber macht den Song allem Anschein nach für ihn spannend und hält ihn frisch. Ein kurzes Ausrufezeichen bevor er weitersingt als wäre nichts gewesen. Interessant ist die Reaktion des Publikums, anscheinend kam diese Figur gut an. Da ist wieder etwas Neues da - Jubelschreie und Beifall. Es folgt ein Instrumentalzwischenspiel, bei dem Bucky Baxter allem Anschein nach die Idee aufgreift und ein 3 Ton-Solo hinlegt - auch hier wird das Spannung bringende c5 umspielt (d5-c5-h5; HB4¹⁷³). Mit dem Einsetzen der zweiten Strophe wird es spannend. Hier passiert wohl das, was Rainer Vesely meint, dass Dylan in eine Phrasierung hineinfällt¹⁷⁴, die ihn nicht mehr loslässt und die er dann konsequent durchzieht. So geschieht es hier über die gesamte 4.Strophe, die hier zur 2. wird. Hier erkundet Dylan den Song neu, probiert etwas aus, mit Glück gelingt ihm die Idee. Jetzt werden die zwei Beobachtungen von vorhin radikal umgesetzt: Rezitieren auf einem Ton in Kombination mit Bluestönen in der Diatonik des Arrangements (HB5¹⁷⁵). In den Anfängen noch im piano, nimmt Dylans Stimme schnell an Lautstärke zu und rezitiert auf dem h4, mit durchdringendem Ton werden bekannte Melodiestrukturen aufgebrochen. Nur für "leaves" und "beach" am Ende der 2 und dritten Verszeile nimmt die Stimme in ihrer Vehemenz ab, bevor man bei "sorrow" erst auf der letzten sehr gedehnten Silbe auf der D (im Gesang die Auflösung auf dem c#5) eine kurze Verschnaufpause erhält, bevor Dylan sich die 2. Halbstrophe vornimmt. Jetzt rezitiert er auf dem d5, das uns als Rezitationston vom ersten Refrain bekannt ist, aber jetzt als Pfeiler etabliert wird. Nur am Ende der kommenden Verse macht er einen melodischen Auf- und Abschwung; auf "free" über f5(!) auf h4, auf "sea" über e5 auf h4, bei "circled by the circus sands" bleibt er beharrlich auf dem d5 stehen. Die Zeile "with all memory and fate" hört sich mehr wie ein "with all memory

¹⁷² HB3: 2.Refrain "Mr Tambourine Man" vom Konzert am 18.2.1993

¹⁷³ HB4: Instrumentalteil nach dem 2.Refrain "Mr Tambourine Man" vom Konzert am 18.2.1993

¹⁷⁴ siehe oben

¹⁷⁵ HB5: 4.Strophe hier als 2.gesungen "Mr Tambourine Man" vom Konzert am 18.2.1993

in vain" an. Noch zweimal folgt die Bewegung von e Sprung auf h, bevor diese Sprünge im letzten Vers der Strophe zu Melismen (e-d-cis-h) werden und am Ende von "tomorrow" auf dem a in der D aufgelöst wird.

Was folgt dann? Ein Refrain, als wäre nichts gewesen; man steht vor der Frage, ist das gerade wirklich so passiert oder hat man diese doch nur geträumt ? Für alle, die sich wünschten, doch noch kurz ein paar Worte ihres Klassikers mitsingen zu können, denen wird hier für Momente die Möglichkeit gegeben, dieses zu tun, bevor in ein Instrumentalfinale mit Mundharmonikasolo gemündet wird. 2 Strophen vom Tambourine Man gab es - mehr nicht - auf mehr hatte Dylan anscheinend an diesem Abend keine Lust.

3.3.3 Version vom 7.2.1994

Nun wird der Kontrast der Stimme noch deutlicher als ein Jahr zuvor. Die leisen Töne sind sehr weich, wirken richtig andächtig gesungen, bevor dann die Stimme kratzig laut hervorbricht, aber noch immer (vergleicht man diese mit den späteren Aufnahmen) irgendwie sehr zurückgenommen. Die ganze Interpretation wirkt aber hier in sich viel stimmiger, nicht so fahrig wie zuvor. Dylan singt auch die zweite Strophe, lässt dann wie üblich die 3.Strophe aus und inszeniert die vierte Strophe zum Höhepunkt. Das dürfte in jener Zeit einer üblichen Steigerungskurve entsprechen; in der Anlage sehr ähnlich, nur nicht so eindringlich und energisch wie bei der Version ein Jahr zuvor (HB6¹⁷⁶). Die Intensität der Stimme wird hier nicht so durchgehalten wie 1993, immer wieder zieht sie sich in leise Töne zurück, um dann wieder kontrastierend hervorzubrechen (so z.B. bei "waves", "today", "tomorrow"). Der Höhepunkt scheint sich hier dafür auf die erste Hälfte des danach folgenden letzten Refrains zu verschieben, bevor die letzten zwei Verse quasi als leiser Abgesang folgen. Bei "jingle jangle morning" noch ein kurzes unmotiviertes Aufjaulen in die obere Tonlage - dann ist Schluss.

3.3.4 Version von 11.3.1995

Konzert in Prag. Das Tempo wird sehr verlangsamt (Viertel: 150mm) verglichen mit der Aufnahme von 1989. Sein Charakter lässt sich am besten "Schlaflied-ähnlich"

¹⁷⁶ HB6: 4.hier als 3. und letzte gesungene Strophe "Mr. Tambourine Man" 7.2.1994

beschreiben. Die Töne werden sehr gedehnt; besonders die Endsilben einer Phrase so zu Beginn der vierten Strophe bei "mind", "time", "leaves", "beach". Besonders "trees" wird so andächtig artikuliert, dass man glauben könnte, es handle sich um Formeln eines Gebets.

Selten spielt sich die Stimme in den Vordergrund, eher sucht sie ihren Platz eingebettet beim wohligh dumpfen Begleitspiel des Basses. Ein zurückhaltender Höhepunkt bildet sich ab der Mitte der vierten Strophe heraus, bevor die Stimme fast meditativ absinkt. (HB7¹⁷⁷)

3.3.5 Versionen von 1999

1999 hat die Stimme wieder mehr an Volumen zugelegt, ist präsenter, wirkt nicht so zurückhaltend.¹⁷⁸ Die Musik - hier mit voller Akustikband Besetzung mit Schlagzeug - bildet die Matrix, auf der Dylans Stimme frei rhythmisch agieren kann. Die Verwendung von Rezitationstönen, von denen die Stimme aus meist skalenförmige Abwärtsbewegungen ausführt, scheint zu einem charakteristischen Formelspiel jener "Tambourine Man" Ausführungen zu werden.

Dylan spricht in der Zeit der NET von einem *different formulaic approach to the vocal technique*¹⁷⁹, den er in der Zeit der '87 Tour mit Tom Petty and The Heartbreakers gefunden hätte. Mit dieser Technik könne er ewig seine Songs singen, ohne dass ihm dabei langweilig werden würde. Wie schon im zweiten Kapitel erwähnt, Eigeninterpretationen und Selbstaussagen Dylans sind zunächst immer kritisch zu betrachten und dürfen erst nach Überprüfung als konzeptuelles Muster in Erwägung gezogen werden. Zeitlich gesehen, passt die Aussage auch schon früher zu Dylans Songinterpretationen, bei denen er sich bemüht, vorhandene Melodien zu verändern, aber gerade in den dem Autor bekannten Interpretationen des Songs "Mr Tambourine Man" Ende der 90er könnte man Dylans Selbstaussagen am besten mit den tatsächlichen gesanglichen Realisierungen in Verbindung bringen. Diese Skalenabwärtsbewegungen treten hier sehr häufig auf und scheinen nicht mit einer Ausdeutung an einer ganz bestimmten Stelle zusammenzufallen - ihnen scheint etwas

¹⁷⁷ HB7: 4.textliche Strophe als 3. gesungen, Anfang des letzten Refrains "Mr.Tambourine Man" vom Konzert am 11.3.1995

¹⁷⁸ das kann nach der Hörerfahrung des Autors allgemein für das Jahr 1999 gesagt werden

¹⁷⁹ B. Dylan, *Chronicles*, S.152

sehr Formelhaftes anzuhaften.

Dies verschaulicht Østrem¹⁸⁰ äußerst deutlich in seiner Analyse. Er bezieht sich dabei auf eine Aufnahme vom Konzert in Wien 1999. Für ihn taucht diese skalare Abwärtsbewegung, die als Modell für weiteres melodisches Geschehen steht, zum ersten Mal am Ende des ersten Refrains auf:



Notenbeispiel¹⁸¹

Am Ende der ersten Strophe wird dann mit Rezitationstönen und Skalenabwärtsbewegungen weitergespielt. Nun wird auch das a zum Rezitationston. Die textlich zweigeteilte Phrase "My weariness amazes me, I'm branded on my feet" wird durch die fortschreitenden Achteln zusammengepresst, ohne Rücksicht auf dem Text inhärente Phrasierung in Melodie und Sprachrhythmus.



Notenbeispiel¹⁸²

Zu seiner Entfaltung kommt diese Technik dann klar im zweiten Refrain, wo die Abwärtsbewegung sogar noch höher angesetzt wird, nämlich auf dem e5.

¹⁸⁰ E. Østrem, *Things Twice*, S.117ff

¹⁸¹ Abb.11: 4.Vers des ersten Refrains, Transkription von E. Østrem zur Interpretation des "Mr. Tambourine Man" von Dylan am 30.4.1999 in Wien

¹⁸² Abb.12: Ende der ersten Strophe, Transkription ders.

15 F G C F C
Hey, Mi-ster Tam-bourine Man Play a song for me I'm not sleepy and there

20 F G F G
is no place I'm go-ing to Hey, Mister Tambourine Man

25 C F C F G C
Play a song for me In the jingle jangle morning I'll come follow-ing you

Notenbeispiel¹⁸³

Im Verlauf des Stückes wird das Material immer wieder neu kombiniert und zusammengesetzt, niemals weit von der Simplizität des hier abgesteckten Materials entfernt, aber variiert genug um das Interesse des Hörers zu wecken.¹⁸⁴

Besonders die obig dargestellte Phrase - Rezitationston c, dann der Quintfall vom e aufs a - wird ein melodisches Charakteristikum dieser Tage des "Mr. Tambourine Man".¹⁸⁵ Besonders der Sprung hinauf zum hohen e scheint für Dylan nicht so ganz mit Leichtigkeit zu passieren. Seine Stimme klingt als würde sie bis zum äußersten gehen und das macht den besonderen Reiz aus.

Ein paar Hörbeispiele aus der Version vom 12.6.1999: zum ersten Mal taucht dieses Motiv - eine dylansche 'Hook-Line' - gleich im ersten Refrain im dritten Vers auf (HB8¹⁸⁶). Auch in der ersten Strophe bei "My weariness amazes me, I'm branded on my feet"(HB9¹⁸⁷), da kam sie am 30.4.1999 beim Konzert in Wien noch nicht vor. Wie im obigen Beispiel dominiert dieses Motiv auch in Portland '99 den 2.Refrain, aber wieder hat sich etwas verändert. In diesem ersten Teil des Refrains erfährt das Wort "me" besondere Betonung und wird vom Vorhalt h erst dann auf das a geführt

¹⁸³ Abb.13: 2.Refrain, Transkription E.Østrem, siehe oben

¹⁸⁴ siehe E. Østrem, *Things Twice*, S.117

¹⁸⁵ die Hörerfahrung des Autors bezieht sich hier auf die Aufnahmen vom 12.6., 13.7. und 8.11.1999

¹⁸⁶ HB8: Wiederholung im ersten Refrain aus "Mr Tambourine Man", 12.6.1999

¹⁸⁷ HB9: 2.Hälfte der 1.Strophe aus demselben

(HB10¹⁸⁸). Im letzten Refrain ist besonders bemerkenswert, wie hier kombiniert wird - nicht dass es Dylan vom Ton her ganz sauber gelungen wäre, aber die Idee ist durchaus interessant. Zunächst das Motiv - Rezitationston c, dann die Abwärtsbewegung; wieder ist etwas anders geworden, das zuvor noch so betonte h wird ausgespart, vom c wird gleich auf das a (die zwei Silben "for me" auf a) gesprungen. Dann das Briquet der tiefen Tonlage mit Gesangzacken in die Höhe. Gleich nochmal rauf auf den Rezitationston, den Abwärtsfall wieder modifiziert (vom e aufs c, dort stehen geblieben und über "me" den Terzsprung nach unten aufs a) um schlussendlich das e^b (blue note) noch zum Rezitationston zu machen bevor auf c in den instrumentalen Schlussteil entlassen wird (HB11¹⁸⁹). Spätestens beim Harmonikasolo jubelt das Publikum.

3.3.6 Version vom 19.11.2000

Auf eine Version aus dem Folgejahr soll eingegangen werden, da sie nach dem Dylan Kenner Vesely eine ganz besondere Interpretation hervorbringt: *Ich habe manchmal das Gefühl, Dylan kippt dann in eine Phrasierung, probiert diese aus und wenn sie gut kommt (wenn die Ausführung ihn inspiriert/zufrieden stellt), dann zieht er diese Phrasierung das Lied hindurch durch. Ich denke da an diese berühmte Version vom "Mr.Tambourine Man" 2000. Das war so ein Thema in der ganzen "Dylan-Welt", wo er in den Song eine völlig verrückte Phrasierung hineinbringt. Das Publikum geht da auch völlig begeistert mit.*¹⁹⁰

Das besondere an dieser Version ist, dass Dylan ganz in ein rhythmisches Pattern verfällt (HB12¹⁹¹), dem der Text brutal untergeordnet wird. Waren es in den diskutierten Aufnahmen die melodischen Formeln, die die Interpretation durchzogen, ist es nun ein konsequent rhythmisiertes Gebilde, das auf wenigen Tönen der Skala (c5, a4, g4, c4) ausgeführt wird. Erstaunlich ist dabei, dass im Text sich reimende Worte unter völlig untergehen; war es in der von 1994 stammenden besprochenen Version so, dass in der 4. Strophe "mind - time", "leaves - trees", eben am Text orientiert besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sind hier jeweils die

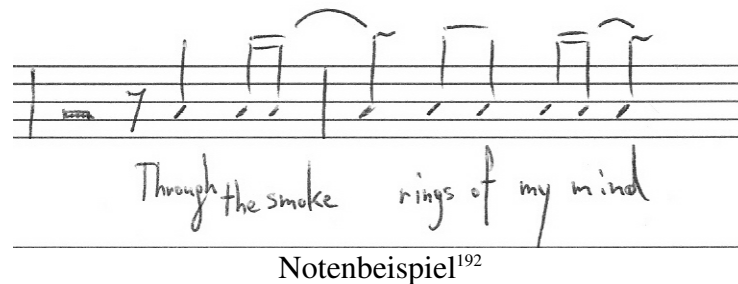
¹⁸⁸ HB10: Anfang des 2.Refrains aus "Mr Tambourine Man", 12.6.1999

¹⁸⁹ HB11: Letzter Refrain aus demselben

¹⁹⁰ R. Vesely, M. Gizicki, Michael: *Interview*, S.106

¹⁹¹ HB12: Letzte Strophe plus letzter Refrain aus "Mr. Tambourine Man", 19.11.2000

Versanfänge besonders lang betont: "smoke", "down", "far", "the", "out", "far". Im ersten Vers bei "through" startet das Pattern Die folgende Abbildung soll dies verdeutlichen:



Hier hält sich der Gesang zuerst rhythmisch sehr an den Beat der Musik (gleichförmige Achtelfortschreitung), die gleichförmige Begleitung der Gitarren und setzt sich dann mit Akzenten und diesen Vorstößen auf die oben genannten Worte ab, bevor es sich wieder dem Zug des Tambourine-Mans einordnet. Klein spricht davon, dass das Gitarrenspiel hier gleichmäßiges Gehen und Marschieren symbolisiert. Immer wieder stellt sich Dylans Stimme in die Reihe um mitzumarschieren (Achtelbewegung auf c4), um dann aber auch wieder vehement auszubrechen (obiger Rezitationston c5, dann die schwere Zeit auf a4 und über g4 wieder in gleichmäßiges Mitgehen auf c4).

3.3.7 Version vom 27.10.2003

In Wien treibt die Stimme dann fast endgültig dem Text seine Melodie aus. Da begegnen wir jetzt der Stimme Dylans, die sich durch ihre Körperlichkeit dem Hörer förmlich aufdrängt, die in ihrem Lautgebärden auf Präsenz plädiert. Da hat sich die Stimme vom Zug des Tambourine Man's weit entfernt. Es ist eine andere, distanzierte Sichtweise auf das Geschehen des Songs. Nur manchmal gibt es noch Spitzen in die Höhe, wo ein fragiler Ton danach zu greifen sucht, was er nicht mehr erreichen kann (HB13¹⁹³).

Analytisch gesehen, geraten Quintsprünge und Oktavierungen zur Formel, die Dylan bei mehreren Songs anwendet¹⁹⁴. Østrem spricht über diese interpretatorische

¹⁹² ABB.14: Rhythmisches Pattern, das Dylan anwendet

¹⁹³ HB13: Erster Refrain und erste Strophe aus "Mr. Tambourine Man" vom 27.10.2003

¹⁹⁴ eine Aufnahme, die sofort einfällt "Boots Of Spanish Leather" London 25.11.2003 zu finden auf

Eigenheit des Gesangs bei so manchem "Dylan-Klassiker": *Here, the melodies are normally (and - through the years: increasingly) reduced to short figures which are repeated 'ad nauseam' and boredom, so that just about every line in every single song have at times consisted of monotonous recitations punctuated by rising octaves at the end.*¹⁹⁵ Wobei, betrachtet man in dieser Version den ersten Refrain und die erste Strophe stellt sich Østrem's Meinung über den Umgang mit der Oktavierung am Ende als Generalisierung heraus.

Sicherlich zeichnet sich eine Tendenz ab, melodische Sprünge (nicht immer im Umfang einer Oktav, gerne auch im Umfang einer Quinte) gegen Versende auszuführen. So im vierten fünften und sechsten Vers der Strophe auf "feet", "meet" und "street"; was sich aber erkennen lässt, dass diese Technik hier motiviert vom Reim des Poems eingesetzt wird und textliche Eigenschaften hervorhebt. Im Refrain wird diese Technik aber auch an unterschiedlichen Stellen eingesetzt: "song" oder auf die 3.Silbe des Wortes "Tambourine". Mal sinkt die Stimme in die Oktave hinunter ab (1.Mal: "play a ^{SONG} FOR ME"), mal bleibt sie in der Höhe stehen (2.Mal: "play a song for ^{ME}").¹⁹⁶

Besonders gut zu hören ist bei dieser Aufnahme auch, wie Dylan den Text neu aufgliedert, in die vorhandenen sinnstiftenden Einheiten auseinanderreißt und neu zusammensetzt und Akzente/Dehnungen immer wieder auf andere Silben setzt. So wird der Satz "I'm not sleepy and there is no place I'm going to" in 4 kleine Einheiten zersplittert: I'm not sleepy / and there is no / place / I'm going to. Dylan hat hier aber keine fixe Phrasierung, denn schon im folgenden Refrain hat sich wieder etwas verschoben: I'm not sleepy / and there is no / place I'm / going to (HB14¹⁹⁷). Bei Betonungen wird auch gegen die natürliche Silbenbetonung deklamiert¹⁹⁸: so beim ersten Mal "I'm not seepy", "jangle", "followin" (HB13), im zweiten Refrain Ende des 2.Verses: "going to".

<http://www.youtube.com/watch?v=H8G1Q8wuYLc&feature=related> Zugriff: 08.09.09

¹⁹⁵ E. Østrem, *Things Twice*, S.160/161

¹⁹⁶ in Blockbuchstaben hochgestellt ist das d^{b5}, tiefgestellt d^{b4}.

¹⁹⁷ HB14: 1.Hälfte des 2.Refrains aus "Mr. Tambourine Man" 27.10.2003

¹⁹⁸ unnatürliche Silbenbetonung ist unterstrichen hervorgehoben.

3.3.8 Versionen von 2005

Klein beschäftigt sich intensiv mit dem "Tambourine Man" von 2005¹⁹⁹. Ab Ende 2004 dürfte das obige Modell überkommen gewesen sein, nicht mehr weiter auszudifferenzieren. Es musste etwas Neues eingebracht werden. 2005 exponiert sich Dylan als Sänger bei keinem Song so wie bei diesem: die instrumentale Begleitung wird extrem reduziert. Zu Beginn hört man Ansätze von Klavier, eine sehr dezente Steel-Gitarre, fast schon unhörbar der Kontrabass, auf Schlagzeug wird zunächst ganz verzichtet. Es setzt erst - und dann noch immer sehr leise - zu Beginn der ersten Strophe ein. Zart und nuanciert nimmt Strophe für Strophe der Klang der Band zu. Der Rahmen des Songs wird mehr angedeutet, als dass er ausgefüllt werden würde. Bei den früheren Aufnahmen ist es mehr so, als lege die Musik eine solide Grundlage für das, was auf dieser Basis Dylan mit seinem Gesang vollführt. Hier steht die Stimme ganz exponiert an vorderer Front alleine da. Was passiert? *Sehr klar beginnt er in der Position der Distanz, der extatischen Ferne: eine Vision des Songs als Ganzes, welche augenblicklich fesselt.*²⁰⁰ Dann aber kommt eine sehr expressive Tönung hinzu, diese deutet sich schon beim Tremolo auf dem letzten Wort "you", an. Genau hierin sieht Klein das Problem dieser Interpretation; eine Distanz, eine Entrückung, die Sicht auf die Dinge aus der Ferne steht Expressivem, dem Bemühen um Ausdruck, einer Innigkeit in jedem Ton entgegen. Durch die ganz zurückgezogene Position der Musik steht Dylan mit der Stimme alleine da. Klein findet großartige Details, aber anderes als lose Einzelheiten findet er hier nicht. *Der Mann singt wie mit fünf, sechs, sieben Stimmen, Expressionsdetails, so viel man nur will, darunter Gesten der Versunkenheit - am Ende jedoch torpediert solche Vielfalt den Gesamteindruck.*²⁰¹ Dylan ist älter geworden, so auch seine Stimme, der es hier nicht gelingt, das Verschwinden der Höhe und Elastizität mit seinen Kompensationsmechanismen zu überkommen. Klein fasst zusammen: *Die Kompensationsmechanismen greifen nicht mehr oder, wenn man optimistisch formulieren will, noch nicht wieder.*²⁰² Die Stimme kann sich Alterungsprozessen nicht entziehen und das Unterfangen, älteres Songmaterial überzeugend in die Gegenwart zu transportieren, es im hic et nunc neu

¹⁹⁹ siehe die Ausführungen dazu in R. Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.302ff

²⁰⁰ R.Klein, *My Name It Is Nothin'*, S.303

²⁰¹ Ebd. S.303

²⁰² Ebd. S.301

entstehen zu lassen, steht auf knappem Boden zwischen Scheitern und Erfolg. Aber darum scheint es Dylan zu gehen, es immer wieder zu versuchen, sich dieser Aufgabe konsequent zu stellen. Beim "Tambourine Man" 2005 hat es offenbar nicht wie erwartet funktioniert. Hier kommt Veselys Sichtweise auf Dylans Stimme ins Blickfeld: man muss dem Sänger Zeit geben, bis er sich auf die neuen biologischen Rahmenbedingungen seiner Stimme eingestellt hat und erkennt, was damit gut funktionieren kann und was nicht.²⁰³

3.3.9 Version vom 25.4.2006

Dem Autor ist eine Aufnahme vom Konzert in Memphis 2006 bekannt, bei der es so scheint, als würde Dylan mit dem Song wieder besser zurechtkommen.²⁰⁴ Ein Grund dafür kann sein, dass die Stimme, hier wieder eine solide Grundlage im "Klangteppich" der musizierenden Band hat. Nach einem noch zaghaften Beginn, stehen sowohl Schlagzeug, Bass, Akustikgitarre, E-Gitarre und Dylans neuer Orgelsound bereit, um der Stimme Halt zu geben. Dylan weiß die Qualität seiner tiefer gewordenen Stimme zu nützen. Ist es 2003 eher ein Abfallen in undefinierte Tonhöhen (besser gesagt Tontiefen) steht der Ton in der Tiefe solid (g^b3).

Das häufigste Rezitationsmotiv scheint interessanterweise der Version von 2000 sehr nahe zu stehen. Hier spielt es sich überwiegend innerhalb der Oktave g^b3 - g^b4 ab (im Vergleich dazu 2000: $c4$ - $c5$). Aber auch sehr expressives Lautgebärden, bei dem Dylan in der Mittelstimme aufheult, kann man vernehmen.

3.3.10 Version vom 11.4.2009

In einer ganz aktuellen Version vom 11.4.2009 hat der "Tambourine Man" etwas Tänzerisches, nicht das Marschieren des Zuges, dem sich die Stimme einreicht - nein, es ist ein Tanz. Und - es taucht wieder Melodie auf. Dylan stellt in der Tiefe die ursprüngliche Melodie des Songs über "play a song for me" mit nur einem Durchgangston Unterschied wieder her. In HB15²⁰⁵ zu hören: e, f (Durchgangston), g, e, c in der dritten Oktav.

Wo der Stimme die Möglichkeit zur Melodie schwer fällt, arbeitet Dylan den

²⁰³ siehe M. Gizicki, *Interview*, S.102

²⁰⁴ zu finden auf <http://www.youtube.com/watch?v=UQY8wA-dZTI> Zugriff: 08.09.09

²⁰⁵ HB15: 1.Refrain aus "Mr. Tambourine Man" 11.4.2009

"Tambourine Man" mit einem rhythmischen Pattern durch, das er sehr exakt und deutlich akzentuiert; so fallen in der zweiten Strophe (HB16²⁰⁶) seine Betonungen von "trip", "ship", "stripped", "grip" immer auf den 3. Schlag.

Anhand der besprochenen Beispiele sollte ein Eindruck gegeben werden, was es bei Dylan bedeutet, neue Interpretationen für einen Song zu entwerfen. Der Höreindruck des letzten Beispiels kann zeigen, wie weit sich Dylan von der rein mit zwei Akustikgitarren begleiteten Nummer wegbewegt hat und dennoch, in so mancher heute ganz tiefer Melodie das alte transzendieren lässt; irgendwo kann der Tambourine Man von 1965 durchschimmern und dann verschwimmt das Bild auch schon wieder, der Text wird Rhythmisierungen unterworfen, in Melodieformeln zerlegt. Und dann ist da noch die Stimme selbst, die nichts mehr mit der vor Leichtigkeit leuchtenden Stimme von damals gemein hat, die sich aber mit Vehemenz und starkem Ausdruck gebärdet, ja sogar aufbegehrt gegen das Verstummen wollen und erneut zum Refrain ansetzt: "Hey Mr. Tambourine Man, play a song for me ...".

²⁰⁶ HB16: 2. Strophe aus demselben

4. EXKURS: Das Bootleg-Phänomen bei Dylan

4.1. Definition

Dieser Exkurs soll sich in knapper Form mit dem Thema "Bootleg" bei Dylan beschäftigen und auf seine spezielle Bedeutung eingehen.

Unter Bootlegs in der Musikindustrie versteht man nicht autorisierte Aufnahmen eines Künstlers; zumeist handelt es sich um Konzertmitschnitte, oder auch "Outtakes" von Studiomaterial. Synonym spricht man auch von Raubkopien oder Schwarzpressungen. Bootleg im eigentlichen Sinn benennt Platten oder CDs, die in großem Stil gepresst werden und dann kommerziell veräußert werden, sei es im Plattenhandel, oder bei Online-Shops im Internet. Für Aufnahmen, die im Internet unter Sammlern, so genannten "Tradern" auf Plattformen ausgetauscht werden und keine kommerziellen Interessen dahinter stecken, trifft die Bezeichnung Bootleg streng genommen nicht zu.²⁰⁷

Im Zeitalter des Internet und seit der Möglichkeit CDs selber zu brennen, hat die Bootleg-Industrie sehr an Bedeutung verloren.

4.2. Dylan - der "most bootlegged artist"

Bob Dylan ist mit Sicherheit der meist unautorisiert aufgenommene Künstler in der Geschichte der populären Musik. Dies ergibt sich alleine schon aus der Zahl an Konzerten, die er auf der NET absolvierte, denn von einem Großteil dieser²⁰⁸ ist auch auf BitTorrent - Seiten im Internet oder per Kontakt zu einem Sammler auf einer der diversen Fanplattformen ein Konzertmitschnitt zu erhalten. Außerdem ist über Dylan bekannt, dass er phasenweise intensiv an Songs im Studio arbeitet, meist existieren von ein und demselben Songs mehrere Takes.²⁰⁹ Wie das 2008 bei Columbia Records offiziell erschienene Album "The Bootleg Series Vol.8. Bob Dylan. Tell Tale Signs" zeigt, schrieb Dylan auch oft noch - während Studioaufnahmen schon im Gange waren

²⁰⁷ in diesem Text wird auf die strenge Unterscheidung Bootlegs im eigentlichen und uneigentlichen Sinn nicht Wert gelegt. Generell wird hier für Aufnahmen, die nicht offiziell bei einem Plattenlabel erschienen sind, der Name Bootleg verwendet.

²⁰⁸ Informationen sind in den Statistiken von Olof Björner verzeichnet; siehe die Chronik der einzelnen Jahrgänge <http://www.bjorner.com/chronologies.htm> Zugriff: 09.09.2009

²⁰⁹ siehe C. Heylin, *Behind Closed Doors*

- auch noch Texte um; die Folge ist noch mehr unveröffentlichtes Studiomaterial, das ein Fan gerne kennen möchte.²¹⁰

Mit Dylan fing das "Bootleg-Phänomen" in der Rockgeschichte erst an. 1969 erschien das erste Bootleg-Album unter dem Namen "Great White Wonder". Darauf zu hören waren Demo-Tracks, die Dylan 1969 mit "The Band" in Woodstock aufgenommen, Songs, die er im Jahr 1961 in der Wohnung eines Freundes gespielt hatte und verschiedene Studio-Outtakes aus den Jahren dazwischen. Bis 1972 gab es in den USA kein Copyright auf Tonaufnahmen und so wurde "GWW" öffentlich verkauft, bekam großen Zuspruch von der Fangemeinde und wurde auch von diversen Radiostationen gespielt. Die Erschaffer von GWW - bei Heylin nur Ken und Dub genannt²¹¹ - arbeiteten für einen großen Plattenhändler. Sie waren beide große Dylan-Fans und waren irgendwie an unveröffentlichtes Songmaterial ihres Idols herangekommen. Dub beschreibt die Situation wie folgt: *We were saying, 'Wouldn't it be fun to make a record of this stuff and to put it out' ... 'cos Dylan had just done 'Nashville Skyline', which was a disaster commercially ... We had piles of 'em at the distributor, nobody wanted it.*²¹² Musikalisch und inhaltlich war das Album "Nashville Skyline" eine einzige "Country Idylle". So wollten viele von Dylans Anhängern ihren Star aus Mitte der Sechziger nicht hören, sie wollten den "alten, authentischen" Dylan, der mit Songs wie "Masters Of War" oder "Like A Rolling Stone" fasziniert hatte. Mit älterem Songmaterial begeisterte GWW die Käuferschaft. *Ken and Dub had founded an industry.*²¹³ 1000 - 2000 Stück von GWW wurden als Doppelalbum gepresst. Anfänglich hatte das Album noch keinen Namen; ganz nüchtern war dessen Aufmachung: weißes Cover, weißes Label. In einem Buchladen in L.A., wo Dub und Ken anfragten, ob Interesse bestünde, die Platte in den Verkauf aufzunehmen, meinte die Ladenbesitzerin, dass ein Name für die Platte unerlässlich sei. Ihr Vorschlag war es, die Raubpressung "Great White Wonder" zu nennen. Ab diesem Zeitpunkt versahen Dub und Ken mit Hilfe eines einfachen Stempels die Alben mit dem Namen. Der Erfolg der ersten Pressungen hatte zur Konsequenz, dass das Album bald "rebootlegged" wurde, also Kopien gepresst wurden.

²¹⁰ so geschehen bei "Dreamin' Of You"

²¹¹ siehe C. Heylin, *Bootleg*, 1994, S.44

²¹² Ebd. S.44/45

²¹³ Ebd. S.45

Weitere Dylan Bootleg Alben folgten bald: unter ihnen "Troubled Troubadour", "A Thousand Miles Behind" und "Stealin".

40 Jahre später ist Dylan der Künstler, von dem es die meisten inoffiziellen Tonaufnahmen gibt und - seine NET ist noch nicht zu Ende. Schon ab Oktober 2009 wenn er zu seiner Herbsttour durch die USA aufbricht, werden Fans mit immer besserem Equipment im Publikum sein, um das Konzert per Audio- oder Videoaufnahmetechnik mitzuschneiden. Lewis berichtet von einem Fan in Alaska, der schätzt, etwa 3000 unterschiedliche Bootleg-Alben zu besitzen oder auch ein Anwalt aus Florida wird genannt, der 4000 Aufnahmen, selbst zusammengestellte Compilations vertreibt.²¹⁴ Es würde ein ganzes Leben bedürfen, sich nur cursorisch durch das ganze vorhandene Material durchzuhören.

Dylans Position gegenüber den inoffiziell veröffentlichten Aufnahmen war seit je her eine sehr feindliche. 1985 erscheint die erste offizielle Retrospektive seines Werks unter dem Titel "Biograph". Das Material beinhaltet Outtakes von Studioproduktionen und Live-Mitschnitte. Im Begleitheft dazu äußerte sich Dylan wie folgt: *[They're] outrageous ... you're just sitting and strumming in a motel ... the phone is tapped ... and then it appears on a bootleg record. With a cover that's got a picture of you that was taken from underneath your bed.*²¹⁵

Ab 1991 begegnete Columbia Records (Dylans Label) dem Wunsch nach mehr bis dato unveröffentlichtem Songmaterial mit einer offiziellen Bootleg-Serie. Auf der ersten Veröffentlichung (Bootleg Series 1-3) waren überwiegend Outtakes aus Dylans gesamter Schaffenszeit, denen Eingang auf ein Album verwehrt geblieben war. Interessanterweise setzt aber erst die Vermarktung von Live-Mitschnitten, wie dem legendären Konzert in der Royal Albert Hall 1966, erst nach Dylans kommerziellen Erfolg von "Time Out Of Mind" 1997 ein. Verantwortlich dafür dürfte sich hier Dylans Manager Jeff Rosen erfolgreich eingebracht haben.²¹⁶

²¹⁴ siehe George H. Lewis, Some of these Bootleggers, They Make Pretty Good Stuff: Love and Theft from the Dylan Underground, in: *Popular Music and Society* Vol. 29/1 (2/2006), S.110

²¹⁵ B. Dylan, in C. Heylin, *Bootleg*, S.396

²¹⁶ diese Information stammt aus dem Gespräch mit Rainer Vesely vom 28.08.2009

4.3. Die Aufnahmen - wertvolle Quellen?

Das auf offiziellen Bootleg-Alben veröffentlichte Material stellt aber nach wie vor nur einen Bruchteil des vorhandenen dar. Besonders aus dem Corpus der 2170 Konzerte der NET, ist sehr limitiertes Songmaterial offiziell auf CDs verfügbar. Das, obwohl laut Rainer Vesely sehr viele Konzerte professionell mitgeschnitten werden.²¹⁷ Somit bleibt den Fans von Dylans Kunst nicht viel anderes übrig, als im Konzert mit Mikrophon und Aufnahmegerät ausgestattet, aufzunehmen.

Das Bootleg-Phänomen entspringt aus der Verehrung und dem Wunsch des Fans sämtliches Material seines Idols zu besitzen. In gewisser Weise stellt jede Aufnahme eines Konzerts ein einzigartiges Dokument dar, das so unwiederbringlich ist. Bei Dylan stellt sich die Anstrengung jedoch als besonders lohnend heraus, da hier aus in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Gründen kein Konzert dem anderen gleicht.

*Other than as an amazing index of fanatic devotion and cultic affirmation, is there a reason for students of music and society to take this near half-century of underground sonic accretion seriously? You bet there is!*²¹⁸ Was kann als Gründe hierfür vorgebracht werden?

Dylan war immer sehr selektiv bei dem Material, das er auf Alben tatsächlich veröffentlichte. So erschienen auf seinen ersten Platten ausschließlich Folksongs. Als Folksänger wollte er sich in der Öffentlichkeit präsentieren. De facto hatte er aber schon zu Highschool Zeiten in Rockbands gespielt, erwarb besonders im Piano Spiel im Stil eines Jerry Lee Lewis große Kenntnis. Selbst in der Zeit als die "Folkalben" erschienen, hatte Dylan immer auch elektrische Nummern eingespielt; diese wurden aus Gründen, um ihn zunächst als Folksänger zu promoten, nicht auf einem Album veröffentlicht. Hier tragen die Aufnahmen dazu bei, ein ganzheitliches Bild vom Schaffen eines Künstlers zu bekommen. Zweitens, wie oben schon angesprochen, unterwarf Dylan auch im Studio in bestimmten Phasen seines Schaffens Veränderungsprozessen. Manchmal stand ein erneutes Aufnehmen einer schon fast fertigen Platte im letzten Moment an. Die Bootleg Alben mit den verworfenen Songversionen können nicht nur faszinierend zu hören sein, sondern auch Auskunft

²¹⁷ Diese Information stammt aus dem Gespräch mit Rainer Vesely am 28.8.09 nach dem Interview.

²¹⁸ George H. Lewis, *Some of these Bootleggers*, S.110

über die Arbeitsweisen des Künstlers geben. Wenn man das Interesse der historischen Musikwissenschaft an den Schaffensprozessen bedeutender Komponisten und deren Arbeitsweisen (Entwürfe, 1.Reinschrift, 2.Reinschrift) auf die Populärmusikforschung überträgt, dann müsste den Quellen, die nun einmal nur in Form einer Tonaufnahme vorliegen - da oftmals nicht schriftlich fixiert - größere Bedeutung beigemessen werden.

Für die Beschäftigung mit Dylan als Live-Musiker - wie es in dieser Arbeit geschieht, ist es unerlässlich, über Konzertmitschnitte zu verfügen. Eine Beschäftigung mit dem Werk Dylans ohne Aufnahmen seiner Konzerte ist nicht denkbar. Würde man als sein Werk lediglich Studioalben ins Auge fassen, käme dies einem verschobenen Bild der Realität gleich - besonders in der Zeit der NET, wo auch der Fokus des Künstlers selbst ganz klar auf der Live-Performance liegt. Denn, diese rund hundert Konzertabende pro Jahr seit 1988 drängen allein schon zahlenmäßig aus seinem Schaffen hervor und verlangen nach Aufmerksamkeit. Nur mit Hilfe der Tonaufnahme gelingt die Dokumentation dieses immensen Oeuvres, das sich in Gestalt und Form äußerst variabel zeigt. Eine ernsthafte Beschäftigung mit Bob Dylan als performing Artist ist besonders in jener Zeit nur auf Basis der Tonaufnahme möglich. Besonders bei Dylan, der ständig verschiedenste Parameter seiner allabendlichen Konzerte verändert²¹⁹, werden so unwiederbringliche Konzerte, Songs in ihrer augenblicklichen performativen Präsenz festgehalten. Rainer Vesely meinte, es existiere die Redensart: *You don't hear a Bob Dylan concert twice.*²²⁰ Er betont darin, die Einzigartigkeit eines Konzertabends. In dieser Arbeit wird dies auf mehreren Ebenen plausibel dargestellt - äußere Bedingungen und Anlage werden besprochen und ein "Zoom In" in die Entwicklung eines einzelnen Songs im Laufe der Jahre getätigt. Das Ziel dieser Arbeit war auch plausibel in Kombination mit den Tonaufnahmen darzustellen: man hört nicht nur ein Bob Dylan Konzert nur einmal, sondern auch den Song nur so, wie er nur das eine Mal sein kann. Dass diese Konzertmitschnitte sehr wertvolle Tondokumente sind, ist ihnen durch Bob Dylans Kunst immanent eingeschrieben.

²¹⁹ die Ausführungen im Detail finden sich in Kapitel, 2 und 3

²²⁰ R. Vesely in: M. Gizicki, *Notizen zum Gespräch*, S.113

Um den eingefleischten Fan zu erfreuen und um die ausführliche Kunstkritik²²¹ zu stärken und die Musikwissenschaft zu ermutigen, fundierte Arbeit zu leisten, dafür können diese Aufnahmen stehen. Natürlich werden sie primär vom / für den Musikliebhaber gemacht. Moderne Aufnahmetechnik sorgt für ein oft verblüffendes Qualitätsniveau. Auf einer BitTorrent Plattform, wo ganze Konzerte zum Tausch angeboten werden, wird sehr oft auch die Aufnahmesituation, Equipment, technische Details ausgewiesen.²²²

Der Musikkritiker Paul Williams hebt die Wichtigkeit der Audioquelle für seine Arbeit hervor: *Was sich durch diese Aufnahmen auf jeden Fall verändert, ist die Kritik und Diskussion aufgeführter Kunst, und zwar einfach deshalb, weil es jetzt etwas gibt, das man als gemeinsamen Bezugspunkt verwenden kann. [...] Wir haben hier etwas "Objektives" - ein Kunst-Objekt, wenn man so will - und Gemeinsames, das unserer Diskussion über die subjektiven Unterscheide, die wir hören, einen gewissen Sinn gibt.*²²³ Natürlich lässt sich die Aufnahme nicht allenthalben als Quelle in den wissenschaftlichen Bereich transferieren. Nach einer Überprüfung der Details zur Aufnahme selbst und der Aufnahmesituation, könnte sie aber als Feldaufnahme aus dem Konzertsaal ihre Berechtigung haben.

²²¹ siehe im besonderen die Werke von P. Williams

²²² viele der dem Autor zugänglichen Konzertmitschnitte stammen von www.hungercity.org Zugriff: 04.03.2009

²²³ P. Williams, *Forever Young*, S.433

Zusammenfassung

Dylan befand sich Ende der Achtziger in einer persönlichen Krise. Seine Alben, die selten viel eigenes Songmaterial enthielten, waren kein wirklicher Erfolg. Seine Konzerten, besonders jenen der '86er Tour haftete etwas Midlife-Crisis Ähnliches an. Im Kapitel zur NET wird die Selbsteinschätzung des Musikers in jener Zeit genau untersucht. Dylan spricht von einer Krise als auftretender Künstler, der den Bezug zu seinem alten Liedschaffen verloren hat. Von der Begleitband wie Tom Petty And The Heartbreakers wird gefordert, sich nicht auf ein "Greatest Hits"-Programm in den Live-Performances zurückzuziehen, sondern aus seinem ganzen Schaffen als Musiker zu schöpfen, selten gespielte Nummern aufzugreifen und in die Gegenwart zu transportieren. Dies gelingt - so stellt sich die Situation dar - erst während der Zusammenarbeit mit den Grateful Dead und setzt sich an der "Temples In Flames Tour" mit Tom Petty And The Heartbreakers im Herbst 1987 fort. In jenen Konzerten tauchen Songs auf, die vorher selten oder nie live gespielt worden waren. Ein weiteres Charakteristikum baut sich hier auf: von Konzert zu Konzert entstehen stark variierende Setlisten. Eine Tour besteht plötzlich aus einem Repertoire von etwa 60 Songs, aus denen allabendlich nur ein Bruchteil vorgetragen werden kann. Dylans Konzerte werden hier weitestgehend unberechenbar. Zu Beginn der Herbsttour '87 spielt er in den ersten zwei Konzerten Songs, die sich an keinem Abend wiederholten. Ein für die NET Jahre konstituierendes Prinzip bildet sich hier heraus. Doch der künstlerische Entwurf steckt erst im Anfangsstadium. Dylan spricht davon, dass er daran dachte, seine Bühnenkarriere aufzugeben, doch dann durch eine neue Herangehensweise an sein gesamtes Schaffen einen Plan entwickelte, sich von der Bedeutungslast der Vergangenheit (Ikone der 60er Jahre) zu befreien. Er müsse sich sein neues Publikum, das ihn nicht als Veteran aus vergangener Zeiten sieht, sondern als aktuellen Musiker akzeptiert, erst erspielen. Diese Idee führte zur Never Ending Tour. Im Juni 1988 startet Dylan seinen bis heute anhaltenden Konzertmarathon - durchschnittlich 100 Konzerte pro Jahr. "On the Road" ist Dylan mit der kleinsten Band, seit Beginn an. Sehr reduktionistisch wird dabei vorgegangen: kleine Band, kleine Bühnen. Mit einem riesigen Pool an Songs begibt sich Dylan auf die Never Ending Tour. Die Setlisten der Konzerte variieren stetig. Kein Konzert gleicht dem anderen. Akustik - und elektrische Sets werden gespielt. Songs werden einmal in

dieser, mal jener Instrumentierung wiedergegeben. Nach außen soll nichts so bleiben wie es bekannt war. Unvorhersagbarkeit seiner Konzerte wird zum Motto. Diese findet sich auch in der Gestalten der Setlisten wieder. So kann in dieser Arbeit mit Beispielen aus den Jahren '89 bis '95 bewiesen werden, dass oft nicht einmal seine Bandmusiker genau wussten, welches Stück im Konzert tatsächlich erklingen sollte. An verschiedenen Positionen stehen gleich mehrere Songs zur Auswahl - Dylan behält sich das Recht, zu entscheiden, was tatsächlich gespielt wird, für den letzten Moment vor. Manchmal werden auch spontane Einfälle realisiert, ohne, dass diese vorher besprochen wurden. Dylan macht die Bühne zur "Spielwiese" performativer Möglichkeiten. So steht in den frühen Neunzigern stets ein Piano abseits der Bühne bereit, auch wenn er dieses über weite Tourstrecken überhaupt nicht spielt und dann spontan ein, zweimal doch eine Nummer sich selbst am Klavier begleitend vorträgt. Dylan, der Mann an der Gitarre, legte diese ab 2003 ganz zur Seite und begleitet sich von nun an am E-Piano. Die Bühne wird im Laufe der NET dezentralisiert. Einsam steht ein Mikrophon in der Mitte, das den Zuseher hoffen lässt, dass er sich doch noch die Gitarre umschnalle und nach vorne treten würde. Über weite Konzertstrecken bleibt diese Erwartungshaltung enttäuscht. Erst in jüngerer Zeit taucht er bei manchen Songs sich auf der Gitarre begleitend wieder auf.

Auch Dylans Bands wechseln häufig - mittlerweile zählt die NET die 20. Band. Manchmal bleiben die Besetzungen über den Zeitraum weniger Jahre konstant, dann werden Musiker wieder abgelöst.

An den Zahlen zu den Konzerten der NET kann ein Entwicklungsstrang beobachtet werden. Waren es Ende der Achtziger überwiegend Songs seines Liedschaffens aus den 60er Jahren, die Dylan für sich neu erschließen wollte, so ist er als Künstler mit den starken Alben "Time Out Of Mind" und "Love And Theft" in der Gegenwart angekommen und spielt in großem Maße selbstbewusst aktuelles Material, bringt aber auch altes, das dann im Konzert neu erfunden wird. Auf einzelnen Legs der Tour lassen sich immer wieder Schwerpunkte und Aktualitätsbezüge, so im Spiel von Cover-Songs ausfindig machen. Dylan schreibt sein eigenes Songschaffen der amerikanischen Liedtradition ein und erlebt sich selbst als Verwalter eines immensen Erbes.

Die äußerlichen Varianzen: Bands, Repertoire, Setlisten, Instrumentierung setzen sich im Inneren fort. So konzentriert, wie Dylan seine Songs im ständigen Spielen auf der

NET Veränderungen unterwirft, gab es das niemals vorher. Arrangements werden verändert, bleiben temporär aber auch über bestimmte Perioden stabil - was im Moment das Spezielle ausmacht, ist der Umgang von Dylans Stimme mit dem Song. In der Erinnerungsarbeit - generisch vom Text her ist es immer noch derselbe Song - entsteht im Hier und Jetzt etwas Neues. Zum einen gibt es den Entwicklungsstrang von Dylans Stimme selbst, die nicht zuletzt durch den Alterungsprozess immer neue Herausforderungen an den Interpreten stellt. Zum anderen fügen sich dann die konkrete Ausführung sowie jeweilige Phrasierungsmöglichkeiten. Die Frage, wie man einen Song lebendig halten kann, sucht Dylan immer wieder aufs Neue zu beantworten, auch auf die Gefahr hin, dass er mit diesem Unternehmen scheitert; es geht um den Entwurf, den Versuch, der oft glückt, manchmal auch misslingt.

Was dieses Arbeiten am Song heißt, wird mit Hilfe von Stichproben an einem einzelnen Song gezeigt. Um ganz fundiert Auskunft geben zu können, wann, in welchem Bereich sich Varianzen festmachen lassen, müsste man alle Versionen des "Mr. Tambourine Man (der Song der in dieser Arbeit für die vergleichende Analyse ausgewählt wurde) aus allen Jahrgängen überprüfen. Dies scheint aber eine schier unmögliche Aufgabe zu sein. Darum wurden Momentaufnahmen aus verschiedenen Jahrgängen genommen und Auffälligkeiten herausgearbeitet. Für das Jahr '99 kann ganz konkret gezeigt werden, wie sich der Song zwischen zwei Konzerten desselben Jahres verändert.

Prinzipiell können an dem Song "Mr Tambourine Man" zwei große Modelle unterschieden werden. Das eine - Ende Achtziger, Anfang Neunziger umspielt die ursprüngliche Melodie des Songs immer wieder neu; gegen Ende der 90er wird diese Melodie zu einem Rezitationsmodell, mal mehr, mal weniger mit melodischen Skalen angereichert. Ein unabhängig vom Text formelhaftes Umgehen mit Melodiefiguren lässt sich in jener Zeit beweisen. Ab 2003 erweitert sich das Ausdrucksspektrum der Stimme sehr, sie ist mehr körperlich präsent denn je. Auch hier findet man in der Interpretation der Gesangs- (Sprech-) stimme Formelhaftes. Der Gedanke drängt sich auf, dass Dylan in bestimmten Zeiten ein Modell an Realisierungsmöglichkeiten aufspannt, das dann angereichert durch die Inspiration des Augenblicks modifiziert wird. Es lässt sich beobachten, dass Dylan - ganz auffällig 2000 - in gesangliche Rhythmisierungen verfällt, die komplett entgegen einer am Text orientierten Interpretation durchgezogen werden. Sieht Richard Klein die 2005 vorgelegten

Interpretationen als Scheitern an, liefert Dylan in den Folgejahren wieder überzeugendere Gegenentwürfe. Der Verlust der Höhe, reift zu einer neuen Melodie in der Tiefe. Die Melodie, die stimmlich nicht mehr zu interpretieren ist, wird durch vermehrte rhythmische Arbeit kompensiert (siehe die Aufnahme 2009). Das stete Neuvermessen und Variieren - Maxime der NET - können so an einem einzelnen Song plausibel dargestellt werden.

All diese Überlegungen wären ohne das Hilfsmittel der Tonaufnahme undenkbar. Da Dylan sehr selektiv im Umgang mit Veröffentlichungen seines Liedschaffens vorgeht, hatte die Idee des Bootleg bei seinem Werk großen Erfolg. Dadurch gelingt es auch, die unwiederbringlichen Interpretationen und Momente auf der NET festzuhalten und zu diskutieren; gerade bei Dylan ist dies in jener Zeit ein sehr lohnendes Unternehmen, da - pointiert formuliert - jeder Konzertabend, ein in dieser Form nicht wieder stattfindendes Kunstwerk darstellt. Mit Hilfe der Tonaufnahme können interpretatorische Entwicklungsströme aufgezeigt werden und an konkreten Tonbeispielen festgemacht werden.

Bibliographie

Literatur:

Amendt, Günther: *Back to the Sixties - Bob Dylan zum Sechzigsten*, Hamburg 2001

Bowden, Betsy: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*, Bloomington (Ind.) 1982

Büttner, Jean-Martin: Bob Dylans Verweigerungen als List und Tücke, in: Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein (Hg.), *Bob Dylan. Ein Kongreß*, Frankfurt am Main 2007

Cott, Jonathan (Hg.): *Bob Dylan. The Essential Interviews*, New York 2006

Daley, Michael: "One Who Sings With His Tongue On Fire": Change, Continuity and Meaning in Bob Dylan's Vocal Style. 1960-66, (Master Thesis York University), North York (Ont.), 1997

Day, Aidan: *Jokerman. Reading the Lyrics of Bob Dylan*, Oxford, 1988

Dax, Max: Auf dem Höhepunkt der mexikanischen Phase, in: Das System Bob Dylan, in: Alexander Lacher (Hg.) *Spex. Magazin für Popkultur* (04/2009), S.60-63

Deevoy, Adrian: Bob Dylan. The Wanted Man, in: *Q* 39 (12/1989), S.62-74

Detering, Heinrich: *Bob Dylan*, Stuttgart 2007

Dierks, Sonja: Dylans Stimme - am Beispiel von "A Hard Rain's A-Gonna Fall", in: Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein (Hg.), *Bob Dylan. Ein Kongreß*, Frankfurt am Main 2007

Dylan, Bob: *Chronicles Volume I*, New York 2004

Gizicki, Michael: *Interview mit Rainer Vesely am 28.08.09*, Wien 2009 (siehe Anhang)

Gizicki, Michael: *Notizen zum Gespräch mit Rainer Vesely am 2.9.2009*, Wien 2009 (siehe Anhang)

Graf, Christoph: *Bob Dylan. Man on the Road. The Never Ending Tour 1988-1999*, Echternach 1999

Gray, Michael: *Song And Dance Man III. The Art of Bob Dylan*, London / New York 2000

Heylin, Clinton: *Bootleg*, New York 1994

Heylin, Clinton: *Bob Dylan. A Life in Stolen Moments. Day by Day 1941-1995*,

London 1996

Heylin, Clinton, *Dylan. Behind Closed Doors. The Recording Sessions [1960-1994]*, London 1996

Kemper, Peter/ Dax, Max/ Diederichsen, Diedrich/ Theweleit, Klaus/ Dombois, Johanna/ Klein, Richard/ Marcus, Greil: Das System Bob Dylan, in: Alexander Lacher (Hg.) *Spex. Magazin für Popkultur* (04/2009), S.60-74

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

Kopiez, Reinhard: Reproduktion und Interpretation, in: Bruhn, Herbert/ Kopiez, Reinhard/ Lehmann, Andreas C. (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbeck bei Hamburg 2008, S.316-336

Krogsgaard, Michael: Bob Dylan. The Recording Sessions (Part 6), in: *The Bridge* 2 (1998), S. 68-90

Lewis, George H.: The Pop Artist and His Product. Mixed-Up Confusion, in: *Journal of Popular Culture*, 4.2 (1970), S.327-38

Lewis, George H.: Some of these Bootleggers, They Make Pretty Good Stuff: Love and Theft from the Dylan Underground, in: *Popular Music and Society* Vol. 29/1 (2/2006), S.109-120

Mellers, Wilfried H.: *A Darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*, New York 1984

Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Ballmoor 1990

Muir, Andrew: *Razor's Edge: Bob Dylan and the Never Ending Tour*, London 2001

Poague, Leland A.: Performance Variables. Some Versions of Dylan's "It Ain't Me, Babe", in: *Journal of Aesthetic Education* Vol.13/3 (7/1979), S.79-97

Ricks, Christopher: *Dylan's Visions Of Sin*, London 2003

Rosteck, Jens: *Bob Dylan*, Frankfurt am Main 2006

Tagg, Philip: Zur Analyse von populärer Musik, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* Heft 3/4 (1985), S.241-264

Vesely, Rainer: Zurück auf die Straße, in: *Parking Meter* 4 (7/1998), S.13-18

Vesely, Rainer: Gestern, Heute, Morgen, oder: You can't have an American Pie and eat it, too, in: *Parking Meter* 15 (4/2001), S.18-23

Wicke, Peter: Popmusik in der Analyse, in: *Acta Musicologica* Vol.LXXV (2003),

Williams, Paul: *Bob Dylan. Watching the River Flow: Observations on his Art-In-Progress 1966-1995*, New York 1996

Williams, Paul: *Bob Dylan. Performig Artist. Mind Out of Time: 1986-1990 and Beyond*, London 2004

Willaims, Paul: *Forever Young. Die Musik von Bob Dylan 1974-1986. Vorw. von Günther Amendt. Aus dem Amerikanischen von Kathrin Razum*, Heidelberg 1995, Reprint Heidelberg 2006

Internetquellen:

Bangel, Christian: "Dankeschon". Bob Dylans Tour macht Station in Deutschland, <http://zuender.zeit.de/2005/43/dylan>, Zugriff: 13.05.2009 18:40

Björner, Olof

Still On The Road, <http://www.bjorner.com/still.htm#y83> Zugriff: 24.8.2009

How Am I Doing, Babe? Bob Dylan 1988,
<http://www.bjorner.com/1988%20How%20Am%20I%20Doing%20Babe.PDF>,
Zugriff: 14.9.2009

Songs In My Heart. Bob Dylan 1989,
<http://www.bjorner.com/1989%20Songs%20In%20My%20Heart.PDF>, Zugriff:
14.9.2009

Days of '49. Bob Dylan 1990,
<http://www.bjorner.com/1990%20Days%20Of%2049.pdf> Zugriff: 1.9.2009

Accepting Chaos. Bob Dylan 1991,
<http://www.bjorner.com/1991%20Accepting%20Chaos.pdf>, Zugriff: 14.9.2009

Highway 51. Bob Dylan 1992,
<http://www.bjorner.com/1992%20Highway%2051.pdf> Zugriff: 28.8.2009

On The Rising Curve. Bob Dylan 1993,
<http://www.bjorner.com/1993%20On%20The%20Rising%20Curve.pdf>, Zugriff:
04.09.09

Keep On Keepin' On. Bob Dylan 1994,
<http://www.bjorner.com/1994%20Keep%20On%20Keepin%20On.pdf>, Zugriff:
14.9.2009

With One Hand Waving Free. Bob Dylan 1995,
<http://www.bjorner.com/1995%20With%20One%20Hand%20Waving%20Free.PDF>,

Zugriff: 14.9.2009

Waiting For A Miracle. Bob Dylan 1996,
<http://www.bjorner.com/1996%20Waiting%20For%20A%20Miracle.PDF>
Zugriff: 04.09.09

Knockin' On Heaven's Door. Bob Dylan 1997,
<http://www.bjorner.com/1997%20Knockin%20On%20Heavens%20Door.PDF>,
Zugriff: 14.9.2009

Just A Song And Dance Man. Bob Dylan 1998,
<http://www.bjorner.com/1998%20Just%20A%20Song%20And%20Dance%20Man.PDF>,
Zugriff: 14.9.2009

Jokerman. Bob Dylan 1999, <http://www.bjorner.com/1999%20Jokerman.pdf>,
Zugriff: 05.09.09

The Best Is Yet To Come. Bob Dylan 2000,
<http://www.bjorner.com/2000%20The%20Best%20Is%20Yet%20To%20Come%20A4.pdf>,
Zugriff: 14.9.2009

My Heart Is Not Weary. Bob Dylan 2001,
<http://www.bjorner.com/2001%20My%20Heart%20Is%20Not%20Weary.pdf>,
Zugriff: 06.09.09

Highway 61. Bob Dylan 2002,
<http://www.bjorner.com/2002%20Highway%2061.pdf> Zugriff: 06.09.09

Why Am I Doing This. Bob Dylan 2003,
<http://www.bjorner.com/2003%20Why%20Am%20I%20Doing%20This.pdf>,
Zugriff: 14.9.2009

Büttner, Jean-Martin: Jedes Lied entsteht immer wieder neu. Unveröffentlichtes von Bob Dylan ist da. Karg und klar und wunderbar,
<http://www.bernerzeitung.ch/kultur/pop-und-jazz/Jedes-Lied-entsteht-immer-wieder-neu/story/31854135>,
Zugriff: 13.05.2009

Büttner, Jean-Martin: Bob Dylan. Schönes hässlich. Hässliches schön,
<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/pop-und-jazz/Bob-Dylan-Schoenes-haesslich-Haessliches-schoen/story/26748422>,
Zugriff: 13.05.2009

Dylan, Bob: About The Songs (What They're About),
<http://www.bobdylan.com/#/music/world-gone-wrong> Zugriff 2.9.2009

Dylan, Bob: Ballad of A Thin Man, <http://www.bobdylan.com/#/songs/ballad-thin-man>,
Zugriff: 5.9.2009

Gates, David: Dylan Revisited, in: *Newsweek* (7.10.1997),

<http://www.newsweek.com/id/97107/page/4>, Zugriff: 28.6.2009

Gross, Thomas: Never Ending. Bob Dylan auf Tournee und in der Analyse,
http://www.zeit.de/2000/20/Never_ending, Zugriff: 13.05.2009

Heidkamp, Konrad: Jeder Ton ein Zeichen. Überraschend Neues aus dem Nachlass
des amerikanischen Trompeten-Melancholikers Chet Baker,
<http://www.zeit.de/2008/47/D-Aufmacher>, Zugriff: 13.05.2009

Hunger, Sophie: "Ich liebe Dylan - und weiß nicht, wer er ist",
<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/pop-und-jazz/Ich-liebe-Dylan--und-weiss-nicht-wer-er-ist/story/17965247>, Zugriff: 13.05.2009

Marcus, Greil: Fünfzig Staaten und vierhundert Jahre in der Stimme,
<http://www.zeit.de/1997/42/dylan.txt.19971010.xml?page=1>, Zugriff: 12.02.2009

Østrem, Eyolf: *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>, Zugriff: 13.05.2009
18:11

Scherle, Fabian: *Mythos Bob Dylan*, http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/fs_dylan.pdf, Zugriff: 1.9.2009

<http://www.bjorner.com/88-2.htm> Zugriff 4.9.2009

<http://www.bjorner.com/chronologies.htm> Zugriff: 2.9.2009

<http://www.bjorner.com/DSN24270%20-%202002%20US%20Fall%20Tour.htm>
Zugriff: 06.09.09

<http://www.bobdylan.com>, Zugriff: 1.1.2009

<http://www.boblinks.com>, Zugriff: 13.8.2009

http://en.wikipedia.org/wiki/Never_Ending_Tour#cite_note-6, Zugriff: 13.9.2009

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bootleg>, Zugriff: 12.9.2009

<http://www.geocities.com/dragonraid/dylan/essay/hamburg.html>, Zugriff: 13.9.2009

<http://hisbobness.info/>, Zugriff: 6.9.2009

<http://www.hungercity.org>, Zugriff: 06.03.2009

<http://www.notdarkyet.de>, Zugriff: 04.03.2009

<http://www.rightwingbob.com/item/talking.htm>, Zugriff: 13.9.2009

<http://www.youtube.com/watch?v=qegJqDKNHJc>, Zugriff: 29.08.09

http://www.youtube.com/watch?v=Ux_vK_bUjBQ, Zugriff: 29.08.09

Tonträger:

Albuminformationen zu sämtlichen offiziellen Alben von Bob Dylan siehe www.bobdylan.com Zugriff: 21.10.2009.

Alle unter Bob Dylan gelisteten Tonträger sind bei Columbia Records erschienen.

Dylan, Bob:

Oh Mercy, , 1989

Under The Red Sky, 1990

Good As I Been To You, 1992

World Gone Wrong, 1993

Time Out Of Mind, 1997

Love And Theft, 2001

Modern Times, 2006

The Bootleg Series Vol.8. Bob Dylan. Tell Tale Signes, 2008

Together Through Life, 2009

WonderBoys: Music From The Motion Picture, Sony, 2000

Filme:

Bob Dylan. Never Ending Tour Diaries (Winston Watson), 2009

I'm Not There (Todd Haynes), 2007

Masked and Anonymus (Larry Charles), 2003

No Direction Home (Martin Scorsese), 2005

WonderBoys (Curtis Hanson), 2000

Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Cover Foto "Bob #2" von Isphoto, <http://www.flickr.com/photos/isphoto/62602172/>
Zugriff: 14.9.2009

Abbildung 1 <http://covers.q4music.com/Item.aspx?pageNo=5899&year=1989> Zugriff: 2.9.2009

Abbildung 2 in: Graf, Christoph: *Bob Dylan. Man on the Road. The Never Ending Tour 1988-1999*, Echternach 1999, S. 123

Abbildung 3 <http://hisbobness.info/> Zugriff: 1.09.09

Abbildung 4 in: Björner, Olof: Still On The Road. 1989 The US Fall Tour, <http://www.bjorner.com/DSN10588%20-%201989%20US%20Fall%20Tour.htm#DSN10600> Zugriff: 1.9.2009

Abbildung 5 in: Pagel, Bill: Fall 1995 Tour Guide, <http://www.boblinks.com/dates1.html>, Zugriff: 2.9.2009

Abbildung 6 in: Björner, Olof: Still On The Road. 1995 Fall Classics Tour, <http://www.bjorner.com/DSN16550%20-%201995%20Fall%20Classics.htm#DSN16590> Zugriff: 2.9.2009

Abbildung 7 in: Björner, Olof: *Knockin On Heaven's Door. Bob Dylan 1997*, <http://www.bjorner.com/1997%20Knockin%20On%20Heavens%20Door.PDF>, S.58

Abbildung 8 in: Björner, Olof: *The Best Is Yet To Come. Bob Dylan 2000*, <http://www.bjorner.com/2000%20The%20Best%20Is%20Yet%20To%20Come%20A4.pdf> Zugriff: 06.09.09, S.24

Abbildung 9 in: Björner, Olof: *The Best Is Yet To Come. Bob Dylan 2000*, <http://www.bjorner.com/2000%20The%20Best%20Is%20Yet%20To%20Come%20A4.pdf> Zugriff: 06.09.09, S.59

Abbildung 10 in: Björner, Olof: *My Heart Is Not Weary. Bob Dylan 2001*, <http://www.bjorner.com/2001%20My%20Heart%20Is%20Not%20Weary.pdf> Zugriff: 06.09.09, S.11

Abbildung 11 in: Björner, Olof: *Why Am I Doing This? Bob Dylan 2003*, <http://www.bjorner.com/2003%20Why%20Am%20I%20Doing%20This.pdf> Zugriff: 06.09.09, S.46

Abbildung 11 in: Østrem, Eyolf: *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>,

Zugriff: 13.05.2009, S.116

Abbildung 12 in: Østrem, Eyolf: *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>,
Zugriff: 13.05.2009, S.117

Abbildung 13 in: Østrem, Eyolf: *Things Twice*, <http://www.dylanchords.com/tt.pdf>,
Zugriff: 13.05.2009, S.117

Abbildung 14 Gizicki, Michael, *Transkription*, 2009

Hörbeispiele

Die CD mit den Hörbeispielen kann beim Autor ausgeliehen werden.

Die von www.youtube.com stammenden Beispiele wurden mit Hilfe des "Audacity" Recorders aufgenommen; die von www.hungercity.org stammenden .flac Dateien wurden in .wav Dateien umgewandelt; dies geschah mit dem dBpoweramp Musikconverter; anschließend wurden alle Beispiele im Wave-Lab geschnitten.

HB1: 00:51, 1.Strophe und erster Refrain aus "Mr Tambourine Man", 12.10.1989, The Beacon Theatre, New York City, New York, USA, www.hungercity.org, Zugriff: 5.3.2009

HB2: 00:21, 1.Refrain aus "Mr. Tambourine Man", 18.2.1993, Musikhalle, Hannover, Deutschland, <http://www.youtube.com/watch?v=OIsorfgVSJA> Zugriff: 29.06.2009

HB3: 00:22, 2.Refrain aus "Mr. Tambourine Man", 18.2.1993, Musikhalle, Hannover, Deutschland, <http://www.youtube.com/watch?v=OIsorfgVSJA> Zugriff: 29.06.2009

HB4: 00:42, Instrumentalteil nach dem 2.Refrain aus "Mr. Tambourine Man", 18.2.1993, Musikhalle, Hannover, Deutschland, <http://www.youtube.com/watch?v=OIsorfgVSJA> Zugriff: 29.06.2009

HB5: 00:40, Textlich 4.Strophe hier als 2. gesungen aus "Mr. Tambourine Man", 18.2.1993, Musikhalle, Hannover, Deutschland, <http://www.youtube.com/watch?v=OIsorfgVSJA> Zugriff: 29.06.2009

HB6: 01:04, Textlich 4.Strophe hier als 3. gesungen aus "Mr. Tambourine Man", 7.2.1994 Bunka Taiikukan, Yokohama, Japan, www.hungercity.org, Zugriff: 7.3.2009

HB7: 01:02, Textlich 4.Strophe hier als 3. gesungen und Anfang des letzten Refrains aus "Mr. Tambourine Man", 11.3.1995, Kongresový sál, Palác kultury, Prag, Tschechien, www.hungercity.org, Zugriff: 9.3.2009

HB8: 00:05, 2.Hälfte des ersten Refrains aus "Mr. Tambourine Man", 12.6.1999, Rose Garden Arena, Portland, OR, USA, <http://www.youtube.com/watch?v=E4xiUrigMIc> Zugriff: 28.06.2009

HB9: 00:14, 2.Hälfte der ersten Strophe aus "Mr. Tambourine Man", 12.6.1999, Rose Garden Arena, Portland, OR, USA, <http://www.youtube.com/watch?v=E4xiUrigMIc> Zugriff: 28.06.2009

HB10: 00:11, Anfang des zweiten Refrains aus "Mr. Tambourine Man", 12.6.1999, Rose Garden Arena, Portland, OR, USA, <http://www.youtube.com/watch?v=E4xiUrigMIc> Zugriff: 28.06.2009

HB11: 00:29, Letzter Refrain zur Gänze aus "Mr. Tambourine Man", 12.6.1999, Rose Garden Arena, Portland, OR, USA, <http://www.youtube.com/watch?v=E4xiUrigMIc> Zugriff: 28.06.2009

HB12: 01:18, Letzte Strophe und letzter Refrain aus "Mr. Tambourine Man",
19.11.2000, Towson State University, Towson, Maryland, USA,
<http://www.youtube.com/watch?v=mbm6oR3nXmw> Zugriff: 28.06.2009

HB13: 01:07, Erster Refrain und erste Strophe aus "Mr. Tambourine Man",
27.10.2003, Stadthalle, Wien, Österreich, www.hungercity.org Zugriff: 2.2.2009

HB14: 00:13, erste Hälfte des zweiten Refrains aus "Mr. Tambourine Man",
27.10.2003, Stadthalle, Wien, Österreich, www.hungercity.org Zugriff: 2.2.2009

HB15: 00:26, Erster Refrain aus "Mr. Tambourine Man", 11.4.2009, Heineken Music
Hall, Amsterdam, Niederlande,
<http://www.youtube.com/watch?v=RmxBi8W7cwI&feature=related> Zugriff:
29.06.2009

HB16: 00:40, 2.Strophe aus "Mr. Tambourine Man", 11.4.2009, Heineken Music
Hall, Amsterdam, Niederlande,
<http://www.youtube.com/watch?v=RmxBi8W7cwI&feature=related> Zugriff:
29.06.2009

Anhang

I.) M. Gizicki, *Interview mit Rainer Vesely am 28.8.2009*, Wien 2009

Wann: 28.8.2009 10:00

Wo: Cafe Prückel, 1010 Wien

Interviewer: Michael Gizicki

Gewährsperson: Rainer Vesely; geb. 1956 in NÖ, Studium der Germanistik und Linguistik in Wien, Promotion 1985, Herausgeber gemeinsam mit Burkhard Schlesier "Parking Meter - das deutschsprachige Dylan Magazin", Bibliothekar an der pädagogischen Hochschule Wien; diverse Presseartikel zum Thema "Bob Dylan"

Aufnahme: Sony MD Walkman MZ-R35; Sony Stereo Mikrophon; Fuji MD 74min

Aufnahmedauer ca. 70min
TRACK 2 auf der MD

Die Rede am Beginn stammt von Richard Klein.

Gizicki: Er ist der einzige, der sich als Musikwissenschaftler von so einer musikästhetischen Richtung annähert ...ganz auf seine Stimme geht.

Vesely: Ja, ja, ich kenn' ihn gut. Wir sind auch gut befreundet und diskutieren viel per E-Mail (lacht). Ja, da ist er wirklich der Einzige.

Gizicki: Einen kenn' ich noch, der hat so einen Blog im Internet,

Vesely: ... der die Gitarren - Tabulaturen macht?

Gizicki: ... für mich ganz interessant, weil er versucht die Selbstaussagen von den Chronicles mit den Geschehnissen versucht irgendwie so zusammenzubringen ... und eben meine Idee wär' eben in der Arbeit, das alles zusammenzuschauen...

Vesely: Toll, ja...

Gizicki: ... und einfach sozusagen von einem wissenschaftlichen Standpunkt ranzugehen und zu fragen, womit hat man es da denn jetzt eigentlich zu tun? Ich denke mir, das ist mein Eindruck, dass diese Never Ending Tour ein Konzept ist; das gibt es nicht, dass ein Künstler durchgehend seit 20 Jahren auf Tournee ist ... oder meinst du ist das Blödsinn?

Vesely: ... Naja ... er sagt, das haben die alten Blueser und Jazzler immer schon gemacht, nur wurde es nie so bezeichnet. Und er wehrt sich ja immer gegen diesen Begriff "Never Ending Tour". Das ist zwar ein Begriff von ihm, aber das war ein Jahr

nachdem die Tour begonnen hatte, da hat er das irgendwie so im Spaß gesagt. Aber in der Zwischenzeit, hat es sich einfach herauskristallisiert, dass das der Begriff ist, der einfach weltweit verwendet wird ... aber na sicher war es ein Konzept, das sieht man, wenn man die Chronicles liest, diesen Teil, wo er das beschreibt, die Idee dahinter überhaupt, sozusagen wieder zurückzugehen und wegzugehen von dem "Alter Mann spielt seine Greatest-Hits" Status, den er eben in den Achtzigern hatte, ja, und sehr, sehr reduziert und kleine Hallen und immer wieder auf Tour und immer wieder auf Tour und sich ein neues Publikum erarbeiten, worüber er ja ganz konkret schreibt, ein Publikum das eben nicht mit diesen Vorurteilen - jetzt im positiven Sinn - herangeht, sondern das JETZT nimmt, also das was jetzt auf der Bühne passiert nehmen kann. Also das scheint wirklich ein ganz klares - zumindest im Anfang - ein ganz klares Konzept gewesen zu sein. (02:35)

Gizicki: Ich habe mir die Tourdaten angeschaut, er war ja auch schon '86, '87 schon auf Tour. War das zuerst mit Tom Petty?

Vesely: Also Tom Petty war wirklich so eine "Midlife-Crisis" Tour. Das war nur auf großen Bühnen, Stadien. Das schreibt er ja auch in den Chronicles. Er tritt da als "has been" auf, der seine Oldies darbringt.

Gizicki: Und die Tour mit den Grateful Dead?

Vesely: Das war '87 im Sommer - und dann war da noch die zweite Tom Petty Tour im Herbst, die völlig anders war, wie die '86er. Viel improvisierter und ähnlich wie beim Anfang von der NET wechseln die Nummern (Songs) pro Konzert.

03:22 Getränk wird serviert.

Vesely: Dieses Konzept, das ich habe einfach 70 Songs und würfle diese pro Konzert zusammen und eben nicht nur "Like A Rolling Stone" und "Highway 61", sondern noch viele andere. Diese Tour war sicher beeinflusst von den "Dead", die das eben auch immer gemacht haben, jedes Konzert anders gestaltet haben.

Gizicki: Würdest du sagen, dass es da schon so war, dass er eben viele alte Songs ausgegraben hat oder dass das erst wirklich mit dem Concord Pavillion '88 gestartet hat, wo er glaub' ich 4 Songs gespielt hat, die er vorher noch nie gespielt hat?

Vesely: Das ist sicher eine Sache, die sich offensichtlich während den Proben mit den "Grateful Dead" entwickelt hat. Es gibt Probenmitschnitte, die an das Licht der Öffentlichkeit gelangten. Das sind immerhin 4 Cds, wo einfach Sachen dabei sind, die er vorher nie live gespielt hat. Also damals schon 1 Jahr bevor die "NET" begonnen hat. Und das war eben auch schon bei der Tom Petty Tour im Herbst '87. Da waren Songs dabei, die ganz, ganz selten, bzw. noch nie live vorher gespielt worden waren. Also diese Idee scheint sich während der Proben mit den Grateful Dead ergeben zu haben.

Gizicki: Woran könnte man sonst noch den Beginn der "NET" festmachen. Ist es die Besetzung - schließlich ist er mit der kleinsten Besetzung seit langem unterwegs?!

Vesely: Ja, '88 ist als Charakteristikum sicher wichtig: Das Reduzieren auf eine kleine

klassische Rockband: 2 Gitarren, Bass, Schlagzeug und eben Sänger. Die Nummern werden auch nicht aufwändig arrangiert. Mehr unter dem Motto: "1-2-3 los, wir spielen" Die Songs werden zum Teil auch durch den ersten Bassisten sehr "Rockabilly"-artig im Rhythmus. Mir kommt auch immer so vor, als wäre es dieses sich von so einer Bedeutungslast befreien. Es ist in erster Linie Musik, Rockmusik, Folk oder Pop, wie immer man es nennen möchte, aber es ist in erster Linie Musik. Dylan hat in einem Interview in den 80ern gesagt, dass die Leute so auf den Text hören, aber in der Live-Situation "there is phrasing involved and there is rhythm involved". Das ist es beim Singen - das Phrasieren und der Rhythmus. Genau das macht ihn aus - meiner Meinung nach - das ist die Besonderheit von ihm. Da bin ich ein bisschen anderer Meinung als Richard Klein. Für ihn ist es ja DIE STIMME, für mich ist es mehr DAS SINGEN. Es geht um die Art des Singens. Ich glaube, Dylan war sehr bewusst welche Bedeutungsschichten diese Songs schon hatten, und sein Name hatte. Und er wollte weg davon.

Gizicki: Ich habe mich eher wenig mit seinen Texten beschäftigt, ich finde auch das Interessante, wie er den Text vermittelt.

Vesely: Absolut, ja.

Gizicki: Aber es ist nicht nur ein Titel "NET", oder?

Vesely: Diese Idee, mein Leben ist Touren. Mein künstlerisches Werk ist in erster Linie touren. Und ich glaube, er hatte damals auch wirklich wenig Interesse Alben zu produzieren.

Gizicki: Würdest du sagen, dass die Alben "Good As I Been To You" und "World Gone Wrong" aus der Beschäftigung mit Folk Songs auf der "NET" entstanden sind?

Vesely: Ja, aber das war bei ihm irgendwo schon immer so. Nur dann besonders '88, '89, '90, waren die Jahre, wo er sehr viel Songs ausgegraben hat; klassische Folksongs und andere Coversachen. Immer wieder kommen die vor und noch dazu extrem viele. Es ist immer schwierig das zu interpretieren, aber man hatte schon das Gefühl, dass er damit auch zeigt, das sei das Erbe, das er verwalte.

Gizicki: Würdest du eine grobe Einteilung in Phasen vornehmen?

Vesely: Absolut. Das kommt zum einen schon durch die unterschiedlichen Musiker, die Tatsache, dass sich die Besetzungen geändert haben und damit ein andere Zugang stattfindet. Manchmal war der Übergang fließend. Dann gibt es ein paar klassische NET Bands, die ungefähr denselben Stil über einen größeren Zeitraum gespielt haben. Als erste Phase würde ich die Zeit bis '90 sehen. Die Zeit in der G. E. Smith Gitarrist bei Dylan war. Die Besetzung war damals: 2 Gitarren, Bass, Schlagzeug. Dann kann man Übergangsphasen, das Jahr '91, feststellen. Die alkoholgetränkteste Phase. (lacht) Dann kam nicht die beste NET-Band mit John Jackson und Winston Watson, Bucky Baxter und Tony Garnier, der ja wirklich seit '89 dabei ist. Er ist der einzige, der so lange dabei ist.

Gizicki: Mit Tony Garnier müsste man einmal reden, oder (um mehr über die Zeit zu

erfahren)?!

Vesely: Ich glaube die haben absolutes Sprechverbot. Musikalisch nicht - da hat er schon einige Interviews gegeben. Da findet man durchaus Interessantes: er sagt z.B. es geht schon darum um auf den Text zu achten, weil der Text während dem Spielen vorantreibt und Betonungen ändert. Nicht jetzt inhaltlich, aber es ginge darum diese Erzählstrukturen mitzuspielen.

Das ist auch schon lange her - diese - kann man gar nicht mehr sagen - mittlere Phase. Diese Band war großartig. Es wurde 4 Jahre in dieser Besetzung zusammengespielt, das war - es gab da vorher ein paar Wechsel - Herbst '92 bis '96. Und die Jahre gestalteten sich sehr unterschiedlich. '94 war irgendwie sehr exakt, viel geradliniger, "straighter" als ein Jahr vorher '93, wo man diese 12 Minutennummern findet, die dann nur mehr Improvisation sind - großartige zum Teil, wo man nach 7 Minuten definitiv nicht mehr hört, dass es sich hier um "Mr. Tambourine Man" handelt. In jener Zeit begann Dylan auch zu "solieren". Das war eine unglaublich atmende Band, die aufeinander eingegangen ist. Die haben sehr viel mit "Stop and Go" gearbeitet. Mit dem Schlagzeug "Baff" und dann haben sie sich plötzlich vollkommen zurückgenommen, dann ganz langsam Spannung wieder aufgebaut. Das war für meinen Musikgeschmack die beste Band. Diese Musiker haben ihm auch contra gegeben. Bei ihnen handelte es sich nicht um "Musiksklaven", sondern Musiker, die sich selber sehr eingebracht haben, so auf die Art "Jetzt spielen wir schon zulange zusammen, wir müssen musikalisch in eine andere Richtung gehen". Das wurde dann auch umgesetzt.

Für mich ein ganz klarer Schnitt ist die Veröffentlichung von "Time Out Of Mind" und der Erfolg, als er auf einmal wieder wirklich Erfolg hatte. Grammys, unglaublich viele Plattenverkäufe, nur positive Kritik. Wichtig ist, dass er seither in den Medien präsent ist. Da war meiner Ansicht nach ein völlig anderer Zugang zur Live-Performance festzustellen. Vorher ist es mir immer so wie ein "Sich-in-die-Gischt-Hineinfallenlassen" vorgekommen, in den Surf hineinfallen lassen und dann schauen, was passiert. Nachher war die Performance viel bewusster und klarer und risikoärmer, was nicht heißt, dass es das Risiko überhaupt nicht gab, keine tollen Sachen dabei waren, aber es war ein anderer Zugang. Meiner Meinung nach hört man das auch. Es ist ein anderer Zugang, nicht mehr dieses Fallenlassen.

Gizicki: Woran machst du das fest, an der Band, oder an ihm, wie er Songs interpretiert?

Vesely: Auch daran wie er interpretiert. Aber es ist sehr schwer zu trennen. Es ist die gesamte Struktur. ... Aber es gibt (auch jetzt noch) unglaublich viele Sachen, wo er dann in Phrasierungen hineinfällt, die ihm offensichtlich gefallen, die völlig absurd sind zum Teil, gegen den ursprünglichen Rhythmus des Textes, aber das ist einfach Teil seiner Art zu singen. (14:00) Das wird nie aufhören, das macht er bis heute.

Gizicki: Woran kannst du diesen Bruch '97 noch festmachen. In deinem "Parking Meter Artikel" schreibst du von der Krankheit....

Vesely: Es scheint so zu sein, dass das eine Rolle gespielt hat. Aber das ist Interpretation. Es war damals so eine Art Hiatus, mir ist es so vorgekommen.

Gizicki: Was weißt du darüber? Biographisch bin ich da nicht sehr bewandert.

Vesely: Da weiß ich nicht viel. Ich weiß nur, dass er auf einer Tour einen sonderbaren Pilz hatte, der ihn rund um das Herz befallen hat und der durchaus tödlich sein konnte.

Gizicki: Das war '97?

Vesely: Das war '97 im Frühjahr. Da ist damals die Europa-Tour abgesagt worden. Die Krankheit scheint ziemlich schlimm gewesen zu sein. Die Krankheit hängt sicher nicht mit der Stimmung von "Time Out Of Mind" zusammen" (betont dies, indem er auf den Tisch klopft) Die Platte war schon vorher fertig. Aber ich kann mir vorstellen, dass dieser Hiatus einer wirklich schweren Krankheit plus kurz darauf dieser Erfolg, der Jahrzehnte lang nicht da war - das darf man nicht vergessen - das waren fast 1,5 Jahrzehnte, wo kein neues Album von ihm als großes Werk abgefeiert wurde. Dann wurde er auch noch mit Preisen überhäuft. Auf einmal mit neuen Liedern wieder so wirklich abgefeiert zu werden ... das dürfte sich schon irgendwo ausgewirkt haben.

Gizicki: Seit '97 ist auch wieder viel passiert...

Vesely: Seit '97 ist sehr viel passiert. Das war dann so die 3. Band '97, '98, '99. Larry Campbell, Bucky Baxter. Dann hat sich sicher etwas verändert mit Charlie Sexton. Die Einteilung geht da meistens nach Bands. Da setzt dann wieder ein Stilwechsel ein. Z.B. hat man begonnen, den ersten Teil nur ein Akustik Set zu spielen.

Gizicki: Um 2000?!

Vesely: Um 2000. Einen großen Teil machte dieses Akustik Set aus; viele Folksongs fand man darin. 5, 6 Nummern nur mit akustischen Gitarren, Schlagzeug, Standup - Bass, aber eher akustisch orientiert.

Dann war die große Änderung in dem Moment, in dem er auf das Keyboard gewechselt ist. Die Band die jetzt spielt ist in dieser Zusammensetzung ca. seit 2005. Dylan sagt, sie sei mathematisch, was er auch immer damit meint. Im letzten Rolling Stone Interview zur Veröffentlichung der letzten Platte meinte er das. Und da sagt er, "Nur unsere Band, nur wir spielen so und das ist eine ganz mathematische Musik". Aber das sagt er oft gerne, solche Dinge, die dann keiner wirklich verstehen kann.

Gizicki: Wie beurteilst du das? Mein Eindruck ist schon, dass seine Stimme Ende der 90er sehr dünn ist und so gegen 2003 - z.B. in den Londoner Konzerten - erreicht er mit seiner Stimme eine Intensität, die beeindruckend ist.

Vesely: Das schon. Die Stimme verändert sich natürlich. Er wird älter und seine Stimme war ja nie besonders glöckchenhaft, hell war sie ja nie. Ich glaube, dass er immer Zeit braucht mit einer noch älter gewordenen Stimme zurechtzukommen und erst langsam herausfindet, was er mit dieser tun kann. Das bezieht sich auf Tonlagen, Phrasierungsmöglichkeiten und das war glaube ich eine Zeit, in der er unglaublich gut mit seiner Stimme zurechtgekommen ist. Das, wie arbeite ich mit der Stimme, die ich jetzt habe. Und ich glaube auch, dass diese Phasen vom Singen her immer die besten sind, wo er seine Stimme voll im Griff hat. Sei es diese religiöse Phase - da hatte er sie im Griff - ich glaube, dass er nie besser gesungen hat. Da bin ich mit Klein

ohnehin auf einer Stufe. 2003, 2004 war sicher eine Zeit, in der unglaublich gut zurechtgekommen ist und auch wirklich voll gesungen hat. (20:03)

Gizicki: Das Buch von Klein ist ja 2006 herausgekommen, das heißt er konnte die Tour nur bis 2005 beobachten; er schrieb, 2005 steht Dylan bei "MrTambourine Man" hart gegen die Wand. Mein Eindruck ist - hört man sich die ganz aktuellen Konzerte an - dass er mit dieser wieder älter, tiefer gewordenen Stimme, wieder neue MELODIE entdeckt.

Vesely: Ich war dieses Jahr nur in München und kenne ein paar Aufnahmen. Jene Konzerte haben mir sehr gut gefallen, sie waren auch wieder sehr intensiv. Sowohl von der Band her war es anders, es war intensiver gespielt, als z.B. 2006 und 2007, rhythmischer und auch vom Singen wieder intensiviert. Dieses Umgehen mit dem "Rest Krächzen" (lacht wieder), das noch da ist, wo es ganz wirklich erstaunliche Teile gibt, wo er wirklich singt.

Gizicki: Was passiert da eigentlich in den Konzerten? Dieses sich immer wieder seinem Repertoire stellen. Wie kann man das Interpretieren? Ist da jetzt ein Handwerker, der einfach auf die Bühne geht und es gibt ein paar ganz lichte Momente und manches ist einfach Routine?!

Vesely: Ich glaube, es ist eine Mischung aus genau dem. Handwerk muss sein. Das haben sie. Es gibt manchmal große Konzerteile, wo die übereinstimmende Meinung ist: Autopilot. Das funktioniert. Und es funktioniert jetzt manchmal besser - und ich glaube ja, dass das der Hauptgrund für das Keyboardspielen ist - weil er vor seinem Keyboard absurderweise auf einer Pedalsteel Gitarre die Texte liegen hat. Manchmal diese ... Textunsicherheiten, dass was passiert, wenn man gerade nicht ganz präsent ist, dass einem das erste Wort einer Strophe fehlt und man dann aus dem Text fällt, das - man merkt es besonders bei längeren Nummern - passiert jetzt viel weniger.

Gizicki: Du meinst, dass er den Text vergisst?!

Vesely: Ja, genau das. Da passiert dann irgendwas, die Band wird dann auch unsicher. Ich glaube das hilft ihm sehr, dass er die Texte da vor sich liegen hat. Was aber eben auch dazu führen kann, dass er auf "Autopilot schaltet" und Stücke abspielt, die man eben schon tausend Mal so phrasiert gehört hat.

Zum anderen, die Freude muss noch da sein, sonst tut man das nicht. Und manchmal findet so ein "Hineinkippen" statt; ein Moment in dem alles zusammenpasst. Der Rhythmus passt und da findet man eine andere Betonung und die Idee ist da "das könnte man auch anders phrasieren".

Ich glaube es ist eine Mischung von diesen Faktoren. (Wiederholt jetzt nochmal) Zum einen diese hohe Professionalität. Und zum anderen ist es dieses "Auch sich selbst interessiert halten", was nur sein kann wenn dir das auch soweit spaß macht, dass du mit dem Material spielst, damit umgehst. Entweder zufällig oder sehr bewusst anderes ausprobierst. Nur finde ich zurzeit die Band nicht sehr elastisch. Die ist so an seiner Kette.

Gizicki: Bob Dylan als Diktator?

Vesely: Absolut. Ich habe ihn während der "NET" wirklich oft gesehen, weil es auch wirklich Spaß macht, z.B. für Konzerte nach Italien zu fahren. Ich habe noch nie eine Band gehört, die so an der Kette gehalten wird. Eine Anekdote: Ich habe Dinge erlebt, wo Kimbal bei "Like A Rolling Stone" ein wirklich sattes, schönes, klassisches Rocksolo spielt und sich so wirklich "wegspielt" und Dylan sieht ihn an und macht so (Vesely deutet "Kopf ab"). Und das auf offener Bühne (lacht). Aber ich glaube die Sache ist eben die, Dylan will es jetzt so. Mitte Neunziger hatte er die Musiker, die selber Dinge in andere Richtungen gelenkt haben und nicht nur auf ihn gehört haben. Das findet man heute kaum noch und damit konzentriert sich alles noch viel mehr auf seine Stimme, nachdem das andere (das Arrangement darunter) - mehr oder weniger - immer gleich ist.

Gizicki: Das ist ja auch mein Eindruck... die Matrix der Musik liegt darunter

Vesely: Ja, das Arrangement ist sehr stabil von Konzert zu Konzert.

Gizicki: Das was sich dann im Konzert abspielen kann, ist wie er mit dem Stimme im Moment auf dieser Basis agiert.

Vesely: Genau. Das ist auch ein großer Unterschied zu früher. Früher waren alle in der Band fast gleichberechtigt. Fast. (27:00)

Gizicki: Ausgehend von Dombois' Artikel im Spex Magazin vom April (sie bespricht "Dylan auf der Bühne"), kann man einen Entwicklungsstrang zeigen, wie er sich anfangs auf der Bühne positioniert hat? Kann man feststellen, dass er sich jetzt in den Raum (zu seinen Musikern hin) bewegt hat?

Vesely: Ja, absolut. Das ist eindeutig. Die Bühne hat kein Zentrum mehr. Ok, der Schlagzeuger steht in der Mitte, aber einen Star im Zentrum (der Bühne) gibt es nicht mehr. Anfangs - als Dylan auf das Keyboard wechselte - stand er noch mehr in der Mitte und ist dann immer mehr auf die Seite verschwunden - manchmal links, manchmal rechts, aber prinzipiell immer auf die Seite. Man kann als Zuseher-/Hörer nur mehr das Ganze betrachten. Es bleibt einem als Konzertbesucher nichts anderes übrig als das Ganze zu sehen. Dies widerspricht aber interessanterweise dem, was wir vorher gesagt haben (nämlich was musikalisch passiert, wo sich Dylan als sehr autoritär herausstellt). Hier können wir diese zwei sehr divergenten Entwicklungen beobachten.

Gizicki:

Vesely: Das ist eigentlich ein sehr interessanter Gedanke (diese Divergenz, die gerade erläutert wurde), der ist toll. Das ist mir auch noch nicht so bewusst gewesen - dieser Widerspruch, den wir hier vorfinden.

Gizicki: Woran kann man noch im Konzert erkennen, dass Dylan kontrolliert?

Vesely: Grundsätzlich ist der musikalische Chef der Tony Garnier, das war er immer. Generell ist das oft in Bands so. Dylan kommuniziert immer schon hauptsächlich mit Toni Garnier. Ganz am Anfang war es G. E. Smith, aber in dem Moment, in der er die Band verlassen hat, war es eindeutig Tony Garnier, der der musikalische Leiter wurde.

Viel wurde über Augenkontakt hier kommuniziert, so Dinge wie (deutet mit der Hand) "Ende" oder "Tempo erhöhen". Da hat Dylan über ihn mit der Band kommuniziert. Das ist aber ganz normal. Das läuft nun einmal so in Bands, die so organisiert sind. Aber früher gab es auch schon so Handzeichen (deutet wieder mit dem Händen) für "Leiser werden". Aber das sehe ich wie gesagt als nicht so etwas Besonderes an. Das bringt das Musizieren in einer Band einfach mit sich, dass einer "den Ton angeben muss" - das geht nicht anders. Dylan kann schon sehr böse drein schauen, wenn etwas nicht funktioniert. Da gibt es eine Anekdote von Bucky Baxter. Er berichtet, er habe das gespielt, was er immer gespielt hatte und anscheinend hat das Dylan plötzlich nicht mehr gefallen. Baxter erzählt dann: "He gave me that look! I'm sure you have all seen this." (Dylan dürfte ihm einen bitterbösen Blick zugeworfen haben.) Baxter: "Aber ich weiß nicht, was ich falsch gemacht habe." Solche "Szenen" kamen schon vor.

Gizicki: In den "Chronicles" meint Dylan, das was er brauchte für sein Spiel war "the opposite of improvisation". Das was er auf der Bühne macht, ist also nicht Improvisation. ... Paul Williams nennt Dylan "performing artist", so möchte ich ihn auch beschreiben. Die ganzen Live-Performances scheinen über dem Studiowerk zu stehen. Das was die Texte aussagen, ist meiner Ansicht nach etwas zurückzustellen.

Vesely: Da gebe ich dir vollkommen Recht.

Gizicki: Jetzt hätte mich interessiert, wie man sich das Verhältnis vorzustellen hat: Proben für eine Tour und die tatsächlich dann gespielten Nummern. Manchmal war es doch so, dass dann etwas ganz anderes gespielt wurde. Oder glaubst du, dass da vieles spontan entschieden wurde und die Musiker einfach sehen mussten, dass sie zu Recht kommen.

Vesely: Zum Teil ja, aber ich glaube, dass diese Fälle verhältnismäßig gering waren und das nicht sehr oft vorkam, aber offensichtlich gab es das schon. Aber so extrem wie es manchmal dargestellt wird, kann es nicht sein. Aber es war sicher schon manchmal der Fall. 2, 3mal habe ich das auch selber erlebt, wo ganz deutlich war, dass Dylan jetzt etwas spielen wollte, was vorher nicht geprobt worden war. Mir fällt das Konzert '90 in London ein. Dieses "You Angel, you", da wusste sicher keiner, dass das jetzt kommt. Es gibt ja Setlisten, aber der Song ist sicher nicht draufgestanden und war auch sicher nicht geprobt worden. Da hat sich etwas aus dem Moment heraus entwickelt.

Aber so oft kam das nicht vor. Außerdem - man muss bedenken - das sind alles sehr gute Musiker und die Songs sind musikalisch von der Struktur her nicht unglaublich kompliziert. Die meisten Songs hat man als sein Bandmusiker schon im Kopf. Das klappt dann schon. Die Songs, die im Konzert gespielt werden, die werden mit Sicherheit vorher einmal durchgeprobt. Wenn nicht, dann sind das echt Einzelfälle, bei denen aus dem Moment heraus etwas fern des Plans passiert. In letzter Zeit war das aber sicher nicht mehr oft der Fall. Wenn besondere Songs für einen Spielort ausgewählt wurden, z.B. "London Calling" für London, dann wurde das beim Soundcheck kurz vorher geprobt.

Vor jeder Tour wird ungefähr 3 Tage ein Theater gemietet, das hat man in den Zeitungen gelesen. Da wurde dann geprobt, dabei können auch neue Arrangements aus dem Spielen heraus entstehen.

Gizicki: Mich interessiert schon seine Stimme sehr (Richard Klein geht es auch besonders um die Stimme).

Vesely: Dagegen ist ja auch nichts zu sagen. Ich glaube es ist beides: es ist DIE STIMME und DAS SINGEN, seine Art des Singens. Man kann das nicht so trennen, wie es Klein manchmal tut.

Gizicki: Also du meinst auf der einen Seite hat man die Stimme, wie sie klingt und auf der anderen Seite, was er da genau mit der Stimme macht.

Vesely: Genau, ... was er damit macht.

Gizicki: Ich habe mir einmal 20 verschiedene Versionen von "Mr Tambourine Man" beschafft um vergleichen zu können, wie unterschiedlich der Song klingen kann. Mir ist aufgefallen - am Beispiel des Konzerts in Wien 2003 ist mir das aufgefallen, dass - nimmt man nur eine Zeile des Refrains beispielsweise her - hier immer anders phrasiert wird.

Vesely: Das kann schon sein, ja.

Gizicki: Glaubst du stehen da "Modelle" dahinter, schon bevor er auf eine Tour geht, oder entsteht das spontan, als Moment des Ausdrucks.

Vesely: Ich glaube es ist beides. Hinzu kommt dann noch eine gewisse Unorganisiertheit. Wir können in diesem Bereich nur spekulieren. Es gibt einzelne Songs, die deutlich immer wieder neu arrangiert wurden. Tempo, Rhythmus, Melodieführung. Manchmal sind auch neue Akkorde hinzugekommen. Das steht sicher vorher fest. Was dann im Moment passiert ... Ich habe manchmal das Gefühl, Dylan kippt dann in eine Phrasierung, probiert diese aus und wenn sie gut kommt (wenn die Ausführung ihn inspiriert/zufrieden stellt), dann zieht er diese Phrasierung das Lied hindurch durch. Ich denke da an diese berühmte Version vom "Mr. Tambourine Man" 2000. Das war so ein Thema in der ganzen "Dylan-Welt", wo er in den Song eine völlig verrückte Phrasierung hineinbringt. Das Publikum geht da auch völlig begeistert mit. Und er zieht seine Sache bis zum Ende durch. Das war wirklich witzig.

Gizicki: War das generell bei den Konzerten 2000 so, oder ein Einzelfall?

Vesely: Das war einzigartig. So hat er diesen Text nie wieder phrasiert. Ich kenne jetzt auch nicht so viele Konzerte aus der Zeit. Aber das war wirklich eine Sensation. (deutet, die Textbetonungen an) "Play a song for me, da - da - dadada", er betonte da ganz extrem dieses "da - da - dadada" (Vesely beschreibt hier eine extreme Silbenüberbetonung, die Dylan hier anwendete) Im Verlauf des Songs wird das noch intensiviert. Selbst wenn es sich dann einmal nicht so gut mit den Silben ausgeht. Du hörst richtig, dass er sich ärgert, dass da vom Text her vorgegeben, eine Silbe fehlt. Das ist der Moment, in dem Dylan auf eine ganz bestimmte Weise phrasiert und davon lebt seine Kunst. Das ist ganz das Seine. Dieses "Ich habe das Lied, ich habe das Arrangement, ich habe grundsätzlich eine Melodie und ich habe die Silbenanzahl

und dann stellt sich je nach Lust und Laune die Frage: Was kann ich damit machen. Wo kann ich etwas probieren? Kann ich da mit Fermaten arbeiten, die eigentlich an diese Stelle nicht hingehören." So stelle ich mir das vor. Ich glaube das ist auch das Moment, was die Sache lebendig hält. Was Dylan ausmacht. Wohlgemerkt - nicht immer. Es gibt echt Stücke, die werden wie auf "Autopilot geschaltet" abgespult, aber dann gibt es eben auch immer wieder diese besonderen Momente.

Gizicki: Ist das vielleicht auch der Grund, warum die Live - Erfahrung beim Dylan so wichtig ist. Auch für das Publikum oder dass es dazu führt, dass ihm Leute hinterher reisen? Und im Anschluss diskutiert wird, da klingt der Song so, da so. Das dürfte den "Nerv" der Sache treffen, oder?

Vesely: Er ist da einer der wenigen - Jazz mag jetzt etwas anderes sein - in dieser ganzen "Pop-Welt" im weitesten Sinn, wo du als Zuseher/Zuhörer das Gefühl bekommst, du bist bei etwas nicht Wiederholbarem dabei. Seine Konzerte leben von diesem Moment. Manchmal mehr, manchmal weniger. Es gibt auch immer Momente, in denen man sich denkt "Gut, das habe ich jetzt auch schon oft ähnlich so gehört", und dann aber auch Momente, in denen man weiß, warum man ins Konzert gegangen ist. Da ist er sicher besonders.

Ich halte auch wirklich die "NET" für DAS Spätwerk. Die "NET" für sich genommen ist wichtiger, als die Platten aus den letzten 20 Jahren. Das ist das Erbe, oder das Spätwerk, das er schafft.

Da kommt auch wieder so ein Widerspruch. Diese Momente - natürlich kann man ein Konzert aufnehmen - aber was da passiert ist einfach nicht wiederholbar. Dieser Moment ist eigentlich nicht wiederholbar.

Gizicki: Er ist ja wahrscheinlich der "Most Bootlegged Artist". Ist es nicht so, mit ein bisschen Glück kann bei ihm im Moment ein Kunstwerk entstehen? Der Song wird zu einem neuen Kunstwerk (Kellner fragt noch nach Bestellung) Macht das beim Publikum auch den Reiz aus?

Vesely: Für einen erkläglichen Teil des Publikums sicher. Es gibt auch Leute, die ihn einmal sehen und dann lange nicht. Überhaupt auf die Idee zu kommen drei Konzerte von ein und demselben Künstler hintereinander zu hören - Der Reiz liegt sicher darin begründet, dass ich nicht weiß, was im Konzert passieren kann. Es kann von Abend zu Abend ganz anders sein. Ich höre eine ganz andere Setlist - vielleicht mit ein paar Überschneidungen - und ich kann einen Moment, ein Konzert miterleben, das anders ist, als das vorangegangene. Sicher wird das so sein, sonst würde man ihm nicht hinterher reisen.

Gizicki: Noch mal zu der Sache mit den variierenden Setlisten. Das ist seit '87 so, meinst du...?

Vesely: Ja, da hat das begonnen.

Gizicki: Vorher hat er das nicht so gemacht?

Vesely: Er hat schon manchmal viele Titel im Repertoire gehabt, aber da war die Struktur viel klarer (der Aufbau der Konzerte) Zum Beispiel waren die ersten 7

Nummern gleich, die 3. wurde dann vielleicht verändert. Oder im Akustikset wusste man, es werden 3 Nummern gespielt, 7 hatte der Künstler zur Auswahl. Aber das machen alle so, z.B. auch die "Rolling Stones". Das nicht jedes Konzert 1:1 dasselbe ist. Aber dieses völlige umgestalten, das ist Dylans Spezialität. Vielleicht noch, wird die erste Nummer über ein paar Konzerte beibehalten, und dann kann es wild durcheinander gehen.

Gizicki: Glaubst du, dass diese Setlisten dann kurz vor dem Konzert feststehen?

Vesely: Ja, das weiß ich. Das hat mir einmal Winston Watson erzählt. Tony Garnier und Dylan - nur die beiden legen die Setlist fest.

Gizicki: Das weißt du vom Winston Watson?

Vesely: Ja, von Winston Watson persönlich. Und nur die beiden (Garnier und Dylan) legen das fest. Die anderen Musiker können schon sagen, "Könnten wir nicht einmal wieder diesen Song spielen". Da musste man dann wahrscheinlich Tony Garnier fragen (lacht).

Früher gaben die "Roadies" nach dem Konzert die Setlisten her. Anscheinend haben sie jetzt ein Verbot das zu tun. Auf der Website www.boblinks.com konnte man die früher finden. Die waren echt interessant anzusehen. Da waren an manchen Positionen 3 verschiedene Songs angegeben, was nicht geheißen hat, dass dann wirklich ein Lied von diesen angegebenen hat gespielt werden müssen (lacht). Zum Teil findet man noch welche auf der Website. Die Setlisten dürften über ein Faxgerät kopiert worden sein und sind echt witzig anzusehen. Da steht dann nur "Thin Man", "Baby Blue" und da findet man Setlisten auf denen unglaublich viele Optionen festgehalten werden an einer gewissen Stelle.

Vesely: Ich hatte Gelegenheit Winston Watson persönlich zu treffen, das war vor 2 Jahren. Da war er mit einem anderen Musiker auf Tour. ... Es gibt jetzt auch eine DVD von ihm (Never Ending Tour Diaries), wo er erzählt, wie das damals so abgelaufen ist. Bis Sommer '96 war er in der Band dabei.

Gizicki: Inwiefern hat die These Dylan spiele mit der Erwartungshaltung des Publikums Bedeutung? Ist das eine Zeit lang, wichtig gewesen um sich aus seiner alten Rolle zu befreien? Mittlerweile gehen aber die Leute genau deswegen hin, weil ihnen das gefällt?!

Vesely: Er weiß genau, was die Leute erwarten. Ich glaube schon, dass das so war - gemischt mit ein bisschen Koketterie - aber so wie er es beschreibt, dürfte dieses extremen Erwartungshaltungen ausgesetzt Sein, sicher schwierig gewesen sein. Anfang '90 hat sich - speziell auch im deutschsprachigen Raum - die Kritik völlig geändert. Über Jahre wurde dasselbe über die Konzerte geschrieben: "Er dekonstruiert seine Songs um sie dann im Moment wieder neu zusammenzusetzen. Das kam dann über 10 Jahre jedes Mal, und man hört das aus der Presse noch immer. Es erwartet meiner Meinung nach nur mehr ein ganz kleiner Teil des Publikums, das heute in die Stadthalle geht um Dylan live zu sehen, dass er "Blowin' In The Wind" so hört, wie es '62 geklungen hat. Das ist ihm sicher durch seine Vorgehensweise gelungen, wenn es das war, was er wollte (lacht). (49:02) Dieser Umstand macht nicht

alle zufrieden, dass sich die Songs so verändert haben.

Gizicki: In letzter Zeit griff er wieder zur E-Gitarre.

Vesely: Weißt du warum? Ich glaube um den Gerüchten, dass er Atritis hat, entgegenzuwirken. Ich bin mir sehr sicher, dass er da einfach den Leuten zeigen möchte, dass er es sowieso noch kann (lacht). Vielleicht hat auch sein Manager gemeint: "Wenigstens bei zwei Nummern stell dich bitte in die Mitte". Mit meiner Theorie bin ich sicher nicht zitabel, aber ich glaube, dass das so ist. Er wollte gegen diese Gerüchte, er könne nicht mehr Gitarre spielen, er habe Gicht, er brauche etwas zum Anhalten, er könne nicht mehr stehen, einfach deshalb Front machen.

Gizicki: Ansonsten ist es schon kurios. Man hat die Bühne als ganzes und vorne steht einsam ein Mikrofon.

Vesely: ... das vielleicht nur zum Schluss verwendet wird, dass er sein "Thank you, friends" hineinsagen kann.

Es war auch immer eine Gitarre hinter ihm auf der Bühne, und das in jener Zeit, als er überhaupt nicht Gitarre spielte.

Anfang '90 befand sich hingegen immer ein kleines Keyboard auf der Bühne (als er ausschließlich Gitarre spielte). Er hat es vielleicht zweimal gespielt innerhalb von 3 Jahren (lacht).

An das Keyboard ging er erst Herbst 2002. 1990 war ich damals bei den Konzerten in London und jedes Mal, das Keyboard auf der Bühne. Am letzten Tag bei einer Nummer, hat er es dann verwendet - dann lange wieder nicht. Das ist wirklich absurd bei ihm - er kann es sich leisten.

Ich glaube einer der Hauptgründe, warum er am Keyboard steht, sind die Texte. Gerade die neueren Songs von "Modern Times" zum Beispiel sind ja sehr lange. Die kann er noch nicht so intus haben wie "Hard Rain". Aber auch bei solchen Songs wie "Hard Rain" oder "Desolation Row" ist es angenehm, den Text vor sich zu haben.

Es verwundert dann auch nicht, dass die Stücke, die er vorne spielt (in der Mitte der Bühne) sind Songs wie "Watching The River Flow" oder "It's Allright, Ma", "Don't Think Twice" das sind solche Stücke, da kannst du ihn um 5 Uhr in der Früh aufwecken und er kann den Text. Da braucht er die Texte nicht.

Bei den neueren Sachen "Working Men's Blues#2", diese ewig langen Texte, die hat er wenn er am Keyboard spielt einfach vor sich - absurderweise auf einer Pedal Steel. (lacht) Vor dem Keyboard steht eine Pedal Steel, das ist ein sehr teures Instrument.

Gizicki: Aber wird die auch gespielt?

Vesely: Nein, die wird mitgeschleppt, damit er seinen Text darauf legen kann. Das ist wieder so eine Verrücktheit. Ich vermute, es ist ihm ja auch peinlich, dass die Texte da vor ihm liegen. Er will eigentlich nicht, dass man das sieht, so schätze ich die Lage ein. Ein Notenständer wäre nicht akzeptabel. Wenn da ein Instrument stattdessen steht, ist das ok. Ich weiß es natürlich nicht, aber ich habe so das Gefühl, das ist der Hauptgrund.

2000 / 2001 ist er manchmal im Konzert voll aus dem Text raus gefallen. Ein paar Mal ist das passiert, wo es ihn anscheinend wirklich genervt hat.

Der Klang, den er momentan am Keyboard hat, der kann ihm doch nicht ernsthaft gefallen (lacht), oder vielleicht doch. Also ich hasse diesen Klang.

Gizicki: Bei manchen Nummern passt es aber schon sehr gut, finde ich.

Vesely: Mir ist dieser Sound halt nicht sonderlich sympathisch.

Gizicki: Dein Eindruck ist also, wie vorher besprochen, dass das PERFORMEN bei ihm das Wichtige, weil er es braucht?! Die Songs entstehen vor dem Publikum...

Vesely: Es ist sicherlich nicht der schlechteste Job sich jeden Abend bejubeln zu lassen. Es muss ihm noch immer Freude machen und ich glaube auch, dass es das ist, wo er am meisten Engagement hineinlegt, sonst gäbe es so etwas (die NET) nicht. Sonst wäre es nicht so wie es ist. Sonst wären das "Greatest Hits Shows", die jeden Abend gleich ablaufen. Und ich glaube, dass es ihm sehr wichtig ist, diese Konzerte lebendig zu halten, schon sehr strukturiert, aber nie eindeutig festgelegt, so dass überhaupt nichts passieren kann oder dass keine Elastizität mehr in der direkten Performance möglich wäre.

Gizicki: Zu den Begriffen "Recording Artist - Performing Artist"; Was kann man zu Dylans Studioarbeit sagen? Hält er sich lange damit auf?

Vesely: Das heißt es immer wieder. Das findet man allgemein bei ihm in der Literatur, dass er am liebsten schnell ins Studio geht, aufnimmt und fertig ist die Platte. Ich weiß es nicht. Ganz kann er sich der Studioteknik, Overdubbing etc sicher nicht entziehen. Das heißt noch lange nicht, dass es ihm dann auch Spaß macht, aber der Schwerpunkt liegt bei Dylan offensichtlich wo anders (nämlich auf dem Live-Spielen) Seine Ideen von guten Sounds, sind die aus den 60ern, wo einfach gespielt wurde, jemand zwei Mikrophone ideal positioniert hat und da optimale Ergebnisse erzielt. Es gibt Puristen unter den Fans, die sagen, genau das sei das Tolle bei Dylan, dass er auch im Studio live spielt. Zufällig kamen die Mitschnitte der Aufnahmesession zu "Tell Ol' Bill" (2006) heraus. Neun verschiedene Versionen findet man da, wo einfach mit der Band dahingespielt wird. Da wurde probiert, transponiert, immer die dieselbe Nummer. Irgendwann sagt Dylan dann: "I think we got a good take, I'll overdub the vocals later". Das hat diese Leute (Puristen) völlig fertig gemacht (lacht), so ein Wort aus seinem Mund zu hören.

Ich glaube technisch geht es heute nicht mehr viel anders.

Im "Uncut" Magazin waren Interviews mit Leuten, die an den Produktionen der Alben ab "Oh Mercy" beteiligt waren. Es ist sehr interessant was man da erfährt. Ein Techniker, der bei den Aufnahmen zu "Modern Times" dabei war, hat erzählt, dass Dylan von dem Programm "ProTools" so begeistert war, was ja auch eine Tabuüberschreitung höchsten Maße darstellt (lacht wieder).

Er scheint nicht so technologiefeindlich zu sein, wie es manchmal dargestellt wird und wie er auch oft selber erscheinen will. Aber ich bin der Meinung, dass in den letzten

22 Jahren sicher die Performance, das Live-Spielen das Zentrale war und wahrscheinlich auch halten wird. Ich hoffe, dass es irgendwann eine Edition gibt, wo mehr Material der "NET" veröffentlicht wird. Professionelle Mitschnitte werden immer wieder gemacht. Auch auf Dylans offizieller Website wurden anfangs immer wieder Mitschnitte zum Anhören veröffentlicht. Eine Edition über die NET wäre eine tolle Sache. ... Für mich ist das Alterswerk diese Tour.

Gizicki: Wie denkst du über Chronicles und die Äußerungen, die er über Geschehnisse macht? Seine Motivationen die NET betreffend...

Vesely: Genau bei diesen Stellen, hatte ich das Gefühl einer großen Ehrlichkeit des Autors.

Gizicki: Versucht er das Phänomen im Nachhinein zu erklären?

Vesely: Nein, das glaube ich nicht. Grundsätzlich die Situation ist sehr plausibel: Es gab diese 3 Möglichkeiten: entweder ich höre ganz auf, finde mich mit meiner "Oldie-Rolle" ab oder ich fange wieder unten, im Sinne von simpel an. Das klingt bei ihm sehr ehrlich.

Gizicki: Welches Bild kann man sich von Dylan Ende der Achtziger machen?

Vesely: Dylan ist da ein Musiker, der überhaupt nicht mehr mit der Gegenwart in Verbindung gebracht wird.

Gizicki: Der also nur von dem Erbe lebt, was '66 passiert ist!?

Vesely: Jemand, der wirklich nur von den 60ern lebte, nicht einmal von der religiösen Phase, oder "Rolling Thunder". Die 80er waren eine harte Zeit, aber das war für viele so für Leute, die in den 60ern groß waren. Das Problem war den Konnex mit der Gegenwart wieder zu finden. Und das über Performance [Live Auftritte] zu schaffen, hat schon einiges an Mut und auch offensichtlich an Getriebenheit, nicht aufhören zu wollen. Das wieder mit 47, 48 anzugehen, das hat schon etwas Beachtliches.

Ich hoffe jetzt wieder auf eine Veränderung (im Stil der Band). Charlie Sexton kehrt wieder in die Band zurück. Es ist wieder Zeit für einen anderen Sound.

Gizicki: Wann hast du angefangen dich für Dylan zu interessieren?

Vesely: In der Zeit meiner Musiksozialisation war er gerade nicht präsent. Ende 60er, Anfang 70er. '73 gab es eine Musikbox-Serie, 10 Folgen über Dylan und da bin ich aufmerksam auf ihn geworden. Dann war es "Blood On The Tracks", dann ging es Schlag auf Schlag, da habe ich mich mit altem und neuem Material vertraut gemacht.

Wenn einem in den Achtzigern jemand gesagt hätte, dass dieser Mann in den folgenden 20 Jahren jedes Jahr nach Europa kommen würde, hätte man es nicht geglaubt. (68:38)

ENDE

II.) M. Gizicki, *Notizen zu dem Gespräch mit Rainer Vesely am 2.9.2009*, Wien 2009

Wann: 2.9.2009 18:00

Wo: in der Wohnung von Rainer Vesely

Inhalt: Vertiefung der beim Interview besprochenen Themen; Diskussion von Hörbeispielen.

Zum Ereignis von Locarno:

man sieht es nicht / hört es nicht

Zu Dylans selbst formulierten "formulaic approach" beim Singen:

man weiß es nicht

HB1 "Tangled Up In Blue" von der '87 Tour mit Tom Petty:

Vesely: sehr genau; "er reitet nur so die Silben entlang"; Spiel mit den Silben; Vom Stil her ganz anders als die Heartbreakers sonst spielten; damals wurde nicht rein akustisch gespielt; sehr von den The Grateful Dead inspiriert;

Zur Verletzung an der Hand, die Dylan in den "Chronicles" erwähnt:

er wollte gleich nach der Tour mit Tom Petty eine neue Tour starten; es gibt Aufnahmen von Proben im Dezember '87 → das mit der Verletzung der Hand dürfte stimmen, tatsächlich begann die Tour erst Juni '88

HB2 "Tomorrow Is A Long Time" '87; war eigentlich ein Outtake von '63

HB3 "Mr. Tambourine Man" - die berühmte Version vom 19.11.2000:

Dylan fällt in ein ganz bestimmtes Schema der Phrasierung; Veränderung; auch merkbar an der Reaktion des Publikums - begeisterter Applaus;

HB4 "Boots Of Spanish Leather" Hamburg 2003:

Da singt er "Kaskaden"; man merkt er geht total in der Performance auf; man merkt wie die Leute mitgehen; manchmal rhythmisch sehr exakt, dann bricht er wieder weg (und gebärdet freirhythmisch dahin)

HB5 "Desolation Row" Berlin 2003

Richard Klein liebstes Beispiel;

HB6 "Standing In The Doorway" Strà, Italien 2004

Ganz intensive Töne; das Publikum merkt es und reagiert mit Beifall; um die Stärke in den Höhen tut es Rainer Leid - die sind jetzt weg;

Das komische bei dieser Art von Kunst; das Bild bleibt, der Roman bleibt - aber diese Performance wird nicht in den Kanon von Dylans Werk eingehen; das ist aber immer so bei performativer Kunst; "ich kann heute nicht in ein Dylan Konzert gehen und das

so hören"; man kann seine veröffentlichten Platten kaufen und anhören;

"Summer Days" 2002 war einfach großartig - das geht jetzt stimmlich auch nicht mehr;

HB 7 "Mr Tambourine Man" Mailand, Italien 1993:

Auffallend ist die sehr gepresste Stimme; Rainer hebt anhand dieser Aufnahme das "Atmen" der Band hervor; so etwas gab es seither nicht mehr auf der Tour; es folgt ein langer Instrumentalteil; Sommer '93 herrschte Improvisation auf der Bühne

HB8 "When First Unto This Country"

Zu Dylans "Maske" in seiner Stimme:

Vesely: "Ich glaube, dass er einfach die Stimme hat, die er hat (rein körperlich)"; "Ich glaube nicht, dass das so eine bewusste Wahl wäre"; interessant wäre es, sich die Verwendung der Tonarten an einem Stück die Jahre hindurch anzusehen, z.B. '88 - '92 - '96, alle drei Jahre nachprüfen, ob sich die Tonart geändert hat.

Zum Durcharbeiten, Erkunden der Songs bei Dylan:

Bei Neil Young bleibt's im Grund immer gleich; "diese völlig anderen Versionen - so wie Dylan sie von seinen Songs liefert - kenn' ich überhaupt bei sonst niemandem";

Zu seiner Popularität als Künstler:

'66 - '75 - '78, "Als Name war Dylan immer da, aber ein Album für die Gegenwart gelang ihm nicht";

Zu Dylan und dem Publikum:

"Er hat immer seine Zuseher gehabt"; "Man geht bei einem Dylan Konzert mittlerweile davon aus, dass es anders wird"; "You don't hear a Bob Dylan concert twice"; breite Wahrnehmung in der Öffentlichkeit fand er erst '97 wieder mit dem Erfolg von "Time Out Of Mind";

III.) Abstract

The following thesis deals with the late Bob Dylan as performing artist. In 1988 he started his still lasting concert tour, called "The Never Ending Tour" (NET). The author tries to explain this most incredible productivity of a single artist in the world of popular music. The aim is to describe it as a conceptual phenomenon that Dylan used to regain power as a performer in his career. In the context of his situation as a "has been" in the late 80ies, reasons and circumstances for his decision to turn most of his artistic production into touring, are discussed and analyzed. Then the immense corpus of the NET is divided into meaningful episodes, considering band formation, set lists, concert formats and repertoire. Here, an emphasis is put on Dylan's constant approach towards variation on different layers. Even for his co-musicians he remains somehow unpredictable. A close analysis of Dylan's performance practice is demonstrated in the case of the song "Mr. Tambourine Man". Throughout the years its different interpretations are object of this study. Finally there follows a discussion of the bootleg-phenomenon and its value for musicological research.

Diese Diplomarbeit befasst sich mit dem Spätwerk Bob Dylans als auftretender Künstler. 1988 startete er seine bis zum heutigen Zeitpunkt andauernde Konzerttournee, die Never Ending Tour. Der Autor versucht, diese größte konzertierende Produktivität eines Einzelkünstlers in der populären Musik greifbar zu machen. Die Never Ending Tour wird als konzeptuelles Phänomen beschrieben, dessen sich Dylan bediente, um sich erneut als Musiker, nach letzten heroischen Erfolgen in den 60ern zu etablieren. Im Kontext werden Dylans Krise in den Achtziger Jahren, Beweggründe und Umstände des Entschlusses, seinen künstlerischen Schwerpunkt auf Live-Auftritte in immenser Zahl zu legen, diskutiert. Der riesige Corpus der Konzerte wird versucht in grobe Epochen einzuteilen. Verschiedene Bandformationen, Setlisten, Konzertformate und Repertoires werden besprochen. Hier liegt ein Schwerpunkt auf Dylans permanentem Zug zur Variation, Veränderung auf verschiedensten Ebenen. Oftmals bleibt er selbst für seine Mitmusiker unberechenbar. An Hand des Songs "Mr. Tambourine Man" untersucht der Autor Dylans Performance-Praxis. Der Song wird durch die Jahre der Never Ending Tour verfolgt und einer vergleichenden Interpretationsanalyse unterzogen. Abschließend folgt eine Diskussion des Bootleg-Phänomens und seinem - speziell bei Dylan - großen Wert für musikwissenschaftliche Untersuchungen.

IV.) Lebenslauf

Michael Gizicki

Geburtsdatum: 09.11.1982

Geburtsort: Wien, Österreich

- 1989 - 1993 Volksschule der Franziskanerinnen, Erdbergstrasse Wien 3
- 1990 - 2005 Klassischer Klavierunterricht bei Miho Cocchia, Musikschule
Purkersdorf / Wien, Teilnahme an Musikwettbewerben und Konzerten
im Rahmen der Wiener Bezirksfestwochen
- 1993 - 2001 Gymnasium BG3, Kundmanngasse Wien 3
- 2001 - 2002 Zivildienst, Seniorenwohnanlage der Wiener Kaufmannschaft,
1190 Wien
- 2002 - 2003 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
- 2003 - 2009 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
- 2003 - 2004 Jazzklavierpraktikum bei Wolfgang Knauss (Musikschule Schwechat)
- 2004 Bezug des Leistungsstipendiums der Universität Wien
- 2004 - 2006 Mitbelegung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Schwerpunkt: Geschichte der Musiktheorie, Volksmusikforschung
und Ethnomusikologie
- 2006 Auslandssemester an der Université François Rabelais in Tours (F),
Schwerpunkt: Ethnomusicologie Française
- 2007 Vierwöchige Gruppen-Feldforschungsreise nach Madagaskar,
nachbereitende Archivarbeit im Phonogrammarchiv der Akademie
der Wissenschaften

Mitwirkung in der Organisation zahlreicher Symposien und wissenschaftlicher Tagungen, u.a.: 39th ICTM Conference (Wien 2007), Medieval and Renaissance Music Conference (Wien 2007).