

Mark Polizzotti
Highway 61 Revisited – Bob Dylan's Road Album

Mark Polizzotti arbeitet im Metropolitan Museum of Art in New York. Er ist Übersetzer u.a. von Gustave Flaubert, Patrick Modiano, Marguerite Duras, André Breton, Raymond Roussel und Jean Echenoz. Buchveröffentlichungen u.a.: »Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons«, München 1996; »Luis Buñuel's Los Olvidados« (British Film Institute, 2006). Er schreibt u.a. für *The New Republic*, *The Wall Street Journal*, *ARTnews*, *The Nation*, *Parnassus*, *Partisan Review* und *Bookforum*.

Titel der Originalausgabe: »Highway 61 Revisited«, erschienen in der Reihe 33 1/3 bei Bloomsbury, New York 2006.

© Mark Polizzotti 2006

Edition
TIAMAT

Deutsche Erstveröffentlichung

1. Auflage: Berlin 2015

© Verlag Klaus Bittermann
www.edition-tiamat.de

Druck: cpi books

Buchcovergestaltung: Felder Kölnberlin Grafikdesign

ISBN: 978-3-89320-198-3

Mark Polizzotti

Highway 61 Revisited

**Bob Dylan's Road
Album**

**Aus dem Englischen von
Christine Heikamp**



**Critica
Diabolis
226**

**Edition
TIAMAT**

Inhalt

I.

Tod und Gemüse

- 7 -

II.

Unterwegs auf dem Highway 61

- 31 -

Die A-Seite

1. Die Sprache, die er sprach – 32
2. Dies Lied ist nur ein Riff – 63
3. Du hast vielleicht Nerven – 66
4. Zigeuner-Davy mit dem Schweißbrenner – 76
5. Wenn dein Zug verlorengreht – 91
6. Diese Friedhofs-Frau – 100
7. Konzentriert auf seine Rache – 105
8. Du weißt nicht, was es ist – 117

Die B-Seite

- 9. Jemand mit dem du nicht reden brauchst – 125
- 10. Töte mir einen Sohn – 130
- 11. Ich glaub, ich hab genug – 140
- 12. Ansichtskarten vom Lynchmord – 146

Aufnahmedaten – 160

Fußnoten – 161

Ausgewählte Bibliographie und Diskographie – 169

Danksagung – 175

I.

Tod und Gemüse

Die Platte zieht einen in ihren Bann, noch bevor man sie aus der Hülle nimmt. Es liegt an diesem Blick. Von niemandem sonst wurde man vom Plattencover herab so herausgefordert. Und auch für Dylan war das ungewöhnlich, obwohl bei ihm das Foto auf der Hülle ebenso Teil des Auftritts war wie die Musik darin – man denke nur an die selbstgefällige Anmache auf seinem Debüt 1962 und den fragenden Blick auf *Bringing It All Back Home*. Dieser Blick, den er einem von *Highway 61 Revisited* aus zuwirft, nötigt einen schon fast dazu, die Platte zu kaufen und auf den Plattenteller zu legen.

Heutzutage ist man finster dreinblickende Rockstars ja gewohnt; aber im Sommer 1965, inmitten von Sonny und Cher, den Beach Boys, den Lovin' Spoonful und all den anderen grinsenden Combos, war das einfach unvorstellbar. Dylan war schon zehn Jahre vor Johnny Rotten der größere Punk.

Das Coverbild von Daniel Kramer ist inzwischen so berühmt geworden, dass es eigentlich keiner Beschreibung mehr bedarf: Dylan sitzt im Aufgang des Gramercy Park-Appartments seines Managers, das er nach Belieben nutzen konnte, und hinter ihm steht, allerdings nur bis zur Hüfte sichtbar, sein Reisekumpan und Hofnarr Bob Neuwirth.

Unter einem blau-lila gemusterten Seidenhemd trägt Dylan ein T-Shirt mit nur teilweise lesbarem *Triumph Motorcycles*-Schriftzug, in der rechten Hand hält er zusammengeklappt die berühmte Ray-Ban-Sonnenbrille. Sein Gesichtsausdruck unter der aufgelösten Haartolle, der sich kein Kamm zu nähern wagt, liegt irgendwo zwischen Herausforderung und Verdruss: er weiß, dass die

Musik gut ist – die beste, die er je gemacht hat –, aber er erwartet nicht, dass wir das verstehen, und rüstet sich zum Kampf. Die leichte Neigung des Kopfes nach links betont die Ansage noch. (Auf einem anderen Bild dieser Serie sieht Dylan mit gerunzelter Stirn und geradem Kopf einfach nur gereizt aus.) Hinter seiner linken Schulter scheinen die Umrisse eines Motorradlenkers und -scheinwerfers erkennbar, möglicherweise ein Hinweis auf die Reiseassoziationen, die der Albumtitel weckt. Tatsächlich sind es nur die Griffe eines Kinderwagens, der dem Pärchen im Obergeschoss gehörte.

Kramer, der auch den verschwimmenden Innenraum auf *Bringing It All Back Home* in Szene gesetzt hatte, erzählte: »Wir sind einen Tag lang in New York herumspaziert, haben verschiedene Schauplätze ausprobiert und in einem Klamottenladen noch Outfits für Bob gekauft; auf dem Foto trägt er allerdings seine eigenen Sachen (...) Ich stellte [Neuwirth] hinter ihn, um mehr Farbe ins Bild zu kriegen«.¹ Das so entstandene Foto wurde zum ultimativen Dylan-Porträt jener Zeit.

Doch die Geschichte hinter dem Bild, das einem heute so unvermeidlich erscheint, dient auch als Warnung. Schließlich war es nur eines von mehreren, die für den Titel zur Auswahl standen, und die Verbindung, die man zwischen dem Cover und der Musik entdeckt, existiert vor allem in der eigenen Vorstellung. Aber genau wie jener manisch streitlustige Journalist nicht aufhören konnte, Dylan auf der Pressekonferenz in San Francisco am Ende jenes Jahres zu löchern, *warum* er ein Triumph-T-Shirt getragen habe, kann man selbst einfach nicht aufhören, dieses Bild zu interpretieren. Irgendwas zwingt einen dazu, unbedingt wissen zu wollen, was dieses Bild *bedeutet*. Tatsächlich entstand das enigmatische Porträt eher zufällig. Nachdem an drei, vier Schauplätzen bereits Aufnahmen gemacht worden waren, erzählte Kramer, »gingen wir irgendwann zurück zum Appartement (...) Da

ich das Licht draußen immer noch geeignet fand, schossen wir noch ein paar Bilder auf den Stufen. Als wir später meine Vorauswahl durchgingen, fokussierte Bob sich völlig auf dieses Bild und fand, dass es sein Albumcover werden sollte. Obwohl da noch ein oder zwei andere Bilder dabei waren, die einen ebenso guten Titel abgegeben hätten. Und dann sagten die Leute: ›Dieses Foto ist Kult, was für ein Glück, dass du genau das ausgesucht hast.‹²

Kramer verweist auf das Beispiel des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein und dessen berühmte Kompositionen, in denen er Nahaufnahmen von Gesichtern neben eine Vielzahl kontrastierender Szenen stellte: Soldaten, die nachladen; ein Kinderwagen, der die Stufen hinunterrumpelt. »Und wenn die Zuschauer das Gesicht nach einer dieser Szenen sehen, sagen sie: ›Der Gesichtsausdruck ist perfekt getroffen. Das zeigt, was die Person fühlt: Horror, Freude, Überraschung.‹ Man interpretiert das hinein.« Denn tatsächlich wurde das Foto für *Highway 61* Wochen vor dem Album gemacht, nicht als Reaktion darauf: »Das Bild wurde vor der Musik aufgenommen. Wobei ich schon eine Ahnung hatte von dem, was Bob zu erreichen versuchte und wonach er suchte.« So wie wir jetzt, fünfzig Jahre später, glauben, dass wir in diesem Gesicht, das uns so trotzig ansieht, die Musik sehen, nach der wir suchen: Musik, die keine Konzessionen an den zeitgenössischen Geschmack macht und niemanden zu Rate zieht als sich selbst; Musik, die sich genau aus diesen Gründen so zeitlos anhört wie die alten Balladen, in denen sie wurzelt; Musik, die uns selbst nach all diesen Jahren immer noch das hören lässt, was wir hören wollen.

Highway 61 Revisited wurde am 30. August 1965 veröffentlicht, landete im November in den Billboard-Charts auf Platz 3 und bescherte Dylan das zweite Gold in Fol-

ge. Es steht an der Spitze einer monumentalen Trilogie von Alben, die – angefangen mit dem forschenden Ge- schrei auf *Bringing It All Back Home* und endend mit dem faszinierenden Exzess von *Blonde on Blonde* – in wenig mehr als einem Jahr aufgenommen wurden. Man könnte auch sagen: es stellt die Verbindung her zwischen *Bringings* unverfrorenem »Was könnt ihr mir sonst noch zeigen?«* und *Blondes* erschöpftem »Ich warte darauf herauszufinden, welchen Preis man bezahlen muss, um all das nicht zweimal durchzumachen«.** Die Platte ist von einzigartiger Direktheit, von Pragmatismus sogar: hart wie ein Diamant, kraftvoll wie ein V-8-Zylinder, auch mal fröhlich spontan, aber immer kontrolliert. Dylan beschrieb seine damalige Musik als »mathematisch«, und tatsächlich zeigt keines seiner Alben ein derartiges Gefühl für Präzision, während es gleichzeitig so tollkühn vorwärts rast. Mit »Like a Rolling Stone« enthält es zumindest einen Song, der zum Klassiker gesalbt und 2004 von der Zeitschrift, die seinen Namen trägt, zum größten Rock-Song aller Zeiten gekrönt wurde, dazu noch einige andere – »Ballad of a Thin Man«, »Just Like Tom Thumb's Blues«, das epische »Desolation Row« –, die den Zenit von Dylans Songwriter-Karriere verkörpern. Und es ist eines der wenigen Alben, die Dylans erbar- mungsloser Selbstkritik standhalten. In den Begleitheften bezeichnete er die Songs scherhaft als »Übungen in tonaler Atemkontrolle«. Da war es sehr ungewöhnlich, dass er später im gleichen Jahr in einem Interview sagte: »[Meine Platten werden] ab jetzt nicht mehr besser wer-

* »What else can you show me?«: Aus *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*

** »Waiting to find out what price / You have to pay to get out of going through all these things twice«: Aus *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*.

den (...) [Highway 61 ist] einfach zu gut. Da ist eine Menge Zeug drauf, das sogar *ich* mir anhören würde.«³

Wie so oft bei Dylan ist auch bei *Highway 61 Revisited* der Titel Programm. Ein paar Bemerkungen gegenüber seinem Biographen Robert Shelton zeigen, wie wichtig er ihn nahm und wie viel Aufwand es war, ihn durchzusetzen: »Ich wollte das Album *Highway 61 Revisited* nennen. Niemand hat das verstanden. Ich musste bis ganz nach oben gehen, damit von dort endlich der Befehl erteilt wurde: ›Lasst ihn das Album so nennen, wie er es nennen will.‹«⁴

Das Album ist der Fahrplan in neues Gelände, und zwar sowohl eine Rückkehr in jene Gegend, in der der Künstler seine Jugend verbracht hat, als auch die Erforschung der Achse, die sein nord- und sein südamerikanisches Erbe (im weitesten Sinne Weiß und Schwarz, Folk und Blues) verbindet, die zwei Pole, zwischen denen Dylans rastlose Entwicklung stattfindet. Jack Kerouac schildert in *On the Road* – eine der großen Inspirationen von Dylan – die Blitzbesuche von Sal Paradise and Dean Moriarty bei verschiedenen Bekannten während ihres wahnsinnigen Zickzacks quer durch Amerika. Auf *Highway 61* behandelt Dylan die Elemente seiner musikalischen Ausbildung wie sonst die Freunde und Beziehungen auf seiner Reise: manchen wird ihre Gastfreundschaft vergolten, andere werden ausgenutzt.

Über Dylan und *Highway 61* wurde schon so viel geschrieben, dass jeder weitere Kommentar überflüssig erscheint. Dylan ist nun mal der Rockstar der Intellektuellen und diente bereits Generationen von Kommentatoren als geistige Katzenminze. Andere beliebte Künstler, von den Beatles über Michael Jackson bis zu Mariah Carey, haben wesentlich mehr Platten verkauft, aber nicht einer hat eine ähnliche Menge an Referenzen, wenn nicht gar an Ehrerbietung errungen.

Die Magie von Dylans Werken besteht zum Teil genau

darin, dass es einen drängt, sie mit Worten in den Griff zu bekommen, mehr damit zu tun, als sie einfach mit nach Hause und dort in sich auf zu nehmen. Die emotionale Reaktion auf Dylan kann – zumindest bei bestimmten Zuhörern – so mächtig sein, dass sie in irgendeiner Form zurückgegeben werden muss. Joan Baez meinte dazu: »Manche Menschen sind einfach nicht interessiert. Aber wenn Du interessiert bist, dann geht er einem sehr, sehr tief.«⁵

Doch egal wie aufschlussreich ein Kommentar, wie vollständig eine Analyse auch sein mag: Dylans Musik lässt sich nicht einfangen, sie fordert den unerschrockenen Kritiker zu immer noch einem Versuch heraus, denn sie weiß, dass er niemals das letzte Wort finden wird. Und auch das ist Teil ihrer Magie.

Ist *Highway 61 Revisited* das vollkommene Dylan-Album? Es gab so viele Dylans, dass diese Frage nicht wirklich zu beantworten ist. Sicher ist, dass es am Kreuzweg eines fundamentalen Wandels in der Landschaft der amerikanischen Unterhaltungsmusik und Kultur steht, eines Wandels, die es selbst mit herbeigeführt hat. Es ebnete den Weg für Formen des Rock, die vielschichtiger und literarischer sind, und lenkte den Weg des Pop weg von »Surf's Up« zu »In My Life« von den Beatles und »Paint It Black« von den Stones. (Tatsächlich könnte man die meisten Lieder auf *Aftermath*, von »Lady Jane« bis zu dem elfminütigen »Goin' Home«, als billige Kopie von *Highway 61* beschreiben.) Andere Platten mögen zwar auch Dylans ständig wechselnde Stimmungen widerspiegeln oder seine quecksilbrige Fähigkeit, seine *persona* immer wieder neu zu erfinden (man denke an *Nashville Skyline* und *Slow Train Coming*), doch keines verkörpert den Nervenkitzel, die Freiheit und das pure waghalsige Draufgängertum, das *Highway 61* selbst fünfzig Jahre nach der Erstveröffentlichung noch ausstrahlt. Die Zeit hat keine der Kanten abgeschliffen. So-

bald man sich erlaubt, sich auf diese Reise zu begeben, klingt jegliche andere Unterhaltungsmusik frivol und konventionell.

Für viele ist *Highway 61 Revisited* Dylans erster resoluter Schritt über die Linie, die den »Folkie« vom hyperdynamischen Rock-Visionär trennt. Doch war, wie er damals immer wieder betonte, die vermeintliche Hinwendung zur E-Musik in Wirklichkeit eine Rückkehr, eine Wiederaufnahme des Little Richard-Rock'n'Rolls, den er als Teenager mit einer Reihe von Garagenbands mit so bezeichnenden Namen wie *Golden Chords*, *Shadow Blasters* oder *Elston Gunn and The Rock Boppers* herausträumte.

Sogar sein goldenes akustisches Zeitalter wurde von elektrischen Geistern heimgesucht, angefangen mit seiner ersten Single »Mixed Up Confusion« (1962) bis hin zu vier Songs mit elektrischer Unterstützung, die für das historische *Freewheelin' Bob Dylan*-Album von 1963 bestimmt waren, wobei es von diesen nur das unterbewertete »Corrina, Corrina« auf die Platte schaffte. (Wobei es immer aufs Timing ankommt: Als Cynthia Gooding 1962 Dylan gegenüber in einem Interview erwähnte, dass sie ihn schon mal getroffen habe, als er noch ein »Rock'n' Roll-Sänger sein wollte«,⁶ wechselte Dylan schnell das Thema.)

»Niemand sagte mir, dass ich elektrisch werden solle«, sagte Dylan 1996 zu Shelton. »Hey, ich war auf [*Freewheelin'*] elektrisch (...) Das Elektrische wurde nur deshalb rausgeschnitten, weil ich es nicht selbst geschrieben hatte.« Rund zwei Jahrzehnte später fügte er hinzu, dass er selbst in den Anfängen beim Spielen »purer« Folksongs »wegen meines Rock'n'Roll-Hintergrunds die zwei Stile irgenwie miteinander gekreuzt habe (...) In anderen Worten, ich habe die Folksongs mit Rock'n'Roll-Attitüde

gespielt. Das hat mich von den anderen unterschieden, deswegen bin ich durch all das Durcheinander gedrungen und man hat mir zugehört.⁷ Vielleicht dachte er dabei an seine Darbietung des klassischen Bluessongs »Highway 51«, einer Art Verbindungsstraße zu *Highway 61*, die er 1961 spielte und die mit ihrem treibenden Everly Brothers-Riff reiner Rock'n'Roll ist – die Instrumentalisierung mal außen vor gelassen.

In der Tat untergraben die Songs auf *Highway 61 Revisited* die frühen Werke von Dylan nicht, sondern sie verstärken sie, im doppelten Wortsinn. Auch wenn Puristen ihn beschuldigen, dass er seinen Protestmantel abgelegt habe, machte Dylan 1965 ebenso streitbare und wesentlich radikalere Aussagen als in seinen »Schuldzuweisungs«-Songs. Beunruhigendere außerdem: denn wo die empörte Erzählung über »Hollis Brown« und »Hattie Carroll« oder die poetisch formulierten Unwägbarkeiten von »Blowin' in the Wind« den Zuhörer schlussendlich mit warmer und fluffiger Selbstgerechtigkeit erfüllen und mit dem Gefühl untergehakter Arme und geteilter Visionen zurücklässt, hat man in der tobenden, wirbelnden, schwer fassbaren Kritik, die der »Ballad of a Thin Man« zugrunde liegt, schon massive Schwierigkeiten, auch nur einen Fuß auf den Boden zu kriegen.

In *Highway 61 Revisited* hat Dylan nicht etwa seine Empörung oder seinen Protest aufgegeben, sondern die Illusion von Gemeinschaft. In diesen Songs gibt es keinen eindeutigen Bösewicht und keine klare Zielscheibe mehr: der Spielball in ihrem Spiel, der Mr. Jones, könnte man selbst genauso sein wie Medgar Evers namenloser Mörder oder irgendein ahnungsloser Kritiker. Dylan meinte 1966 ja auch, dass »»Protest« nicht Teil meines Vokabulars ist. Ich habe nie so von mir gedacht (...) Es ist ein Freizeitpark-Wort. Jedem normalen Mensch mit klarem Verstand muss so ein Wort aufstoßen, wenn er es ehrlich aussprechen will. Das Wort ›Botschaft‹ klingt in

meinen Ohren wie ein Leistenbruch.« Etwas nüchtern er fügte er 2004 hinzu: »Ich wollte nie politisch schreiben. Ich wollte kein politischer Moralist sein (...) Wir alle haben viele Facetten, und ich wollte sie alle ausleben.«⁸ Letzlich entspricht Dylans sozialer Protest genau dieser misstrauischen, intuitiven Rebellion, die seit den ersten Akkorden des Rock'n'Roll dessen verbindendes Element ist.

Angeblich wurde Joan Baez 1965 von Dylan mit einer schnoddrigen Ansage verspottet: »Hey, Hey, Neuigkeiten verkaufen sich gut, stimmt's? Ich wusste, dass die Leute mir diesen Scheiß abkaufen würden, stimmt's?« Wir könnten das einfach als ätzende Übertreibung abtun, eine günstige Gelegenheit, Salz in die Wunden zu streuen. Weniger einfach ist der Verdacht abzutun, dass Dylans Protestlieder nicht nur aus einem echten Gefühl der Empörung heraus, sondern auch aus einer Art von Überheblichkeit heraus geschrieben wurden. Egal was man über »Blowin' in the Wind« alles sagen könnte, es ist unbestreitbar eine Meisterleistung, in zehn Minuten ein Stück runterzuschreiben, das dann zur Hymne einer ganzen Generation wird, und die beste Bestätigung, die man sich als junger Songwriter nur wünschen kann.

Dylan deutete das in einem der damaligen Interviews auch an, als er mal weniger Zeit auf die Verdammung der Kriegstreiber verwendete als auf die Verspottung der formelhaften Komponisten der Tin Pan Alley^{*}: »Ich muss nicht so sein wie diese Kerle da oben am Broadway mit ihrem Geschrei über ›Ich bin scharf auf Dich und Du bist scharf auf mich – ooka dooka dooka dee.‹«⁹

Und in der Tat scheint er es selbst in seinen erzählreichsten Songs weniger darauf anzulegen, die darin ge-

* Eine Straße zwischen 5th Avenue und dem Broadway in Manhattan, die ab 1890 das Machtzentrum der amerikanischen Musikindustrie war. (A.d.Ü.)

schilderten Ungerechtigkeiten anzuprangern, als darum, Gewissheiten und Institutionen zu untergraben – sie zu »nadeln«, wie er es nannte. Ein enger Freund hat darauf hingewiesen, dass Dylans Ansatz in diesen Liedern nicht journalistisch war, sondern »poetisch. Es war alles intuitiv, auf einer emotionalen Ebene.«¹⁰ Nur wenige scheinen das in den aufregenden Zeiten von Dylans frühen Erfolgen schon erkannt zu haben. Das würde zumindest erklären, warum sogar noch vor dem eindeutig nach innen gerichteten Blick des *Highway 61* auch eher bekenntnis-hafte Lieder wie »One Too Many Mornings« und »It Ain't Me, Babe« einen totalen Richtungswechsel darzustellen schienen. Einer der Gründe für die Verführungs-kraft von Dylans Widerstand ist allerdings die Tatsache, dass Dylan sich schon immer jeglicher Obrigkeit wider-setzt hatte – den Herren, die »die Regeln aufstellen / für die Weisen und die Narren«^{*} ebenso wie jenen, die »Ob-rigkeiten gehorchen müssen / die sie überhaupt nicht respektieren«.^{**} Dylans Misstrauen gegenüber Machtstruk-turen, *jeglichen* Machtstrukturen, seien sie nun gesell-schaftlicher oder emotionaler Art, bricht in seinen Lie-dern – von »When the Ship Comes In« über »Subterrane-an Homesick Blues« zu »Most Likely You Go Your Way and I'll Go Mine« – immer wieder durch, sei es implizit oder offenkundig. Macht schätzt den Status Quo. Und Dylan erinnert uns ständig daran, dass alle, die nicht ge-rade damit beschäftigt sind, geboren und dann wiederge-boren zu werden, schon im Sterben liegen.

Gleichzeitig liegt Dylans Verhältnis zu Autoritätsper-sonen eine gewisse Bösartigkeit, einer Art Pervertiert-heit zugrunde, die sich sowohl in seinen Kompositionen

* »Make the rules / for the wise men and the fools«: Aus *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*

** »Must obey authority / That they do not respect in any degree«: Aus *ebenda*.

als auch in der Auswahl seiner Projekte über die vergangenen fünfzig Jahre widerspiegelt, von seinem brüskierenden Auftritt 1965 in Newport bis zu seinem Arrangement mit Victoria's Secret 2004 oder seiner Zusammenarbeit mit dem Choreographen Twyla Tharp, die für einiges Zähneknirschen unter seinen Anhängern gesorgt hat. Sie ist das verbindende Element in seiner berüchtigten Angewohnheit, Freunde und Mentoren erst zu umarmen und dann wegzustoßen, Teil der sagenhaften stilistischen Migrationen, die ihn vom Folk über Country zu Gospel und zurück geführt haben; sie zeigt sich in seinen manchmal brillanten, manchmal katastrophalen Wiederaufnahmen seines eigenen Materials und seiner häufig antagonistischen Beziehung zu seinem Publikum – dem gleichen Antagonismus, der im Coverfoto des *Highway 61* aufblitzt. Emblematisch dafür ist sein Patentrezept zum Umgang mit widerspenstigen Fans: »Na ja, man (...) wird sie einfach schnell los. Stößt sie vor den Kopf oder sowas. Die schnallen das schon.«¹¹ Ab dem Moment, in dem Dylan begann, sich einen Bühnennamen zu erarbeiten, begann er auch ein psychisches Tauziehen mit Presse und Öffentlichkeit, indem er sie einerseits wegstieß und andererseits alles tat, damit sie zurückkamen und um mehr bettelten.

Die meisten Menschen versuchen, ihr inneres Kind zu finden – oder, im Falle von zahlreichen Rockstars, ihr inneres Kleinkind. Dylan hingegen scheint seine frühe Karriere damit verbracht zu haben, seinen inneren Griesgram zu befreien. Unter dem kindlichen Äußeren steckt die Stimme und die Stimmung eines grantigen Alten, eines besorgten Mannes mit schweren Gedanken, der auf die Verrücktheiten seiner Generation schaut als wären es die Taten unreifer Jugendlicher, mit denen ihn nichts verbindet. Seine Ablehnung von Woodstock 1969 – und zwar sowohl des Festivals als auch der Hippies, die in seinen Hinterhof strömten, um daran teilzunehmen – ist

allgemein bekannt und ein weiterer Beweis für etwas, was viele immer noch nicht anerkennen können: Dylan ist nicht etwa ein Produkt der Zeit und Kultur, die er mit gestaltet hat, sondern von der Zeit und Kultur, die ihn geformt hat – jener Zeit und Kultur, die sich in den düsteren, direkten Balladen auf Harry Smiths *Anthology of American Folk Music* von 1952 spiegelt, die selbst wiederum ein Abbild der farblos-flachen Wirklichkeit ist, die Dylan als Kind in den 40er Jahren in Minnesota erlebte. Greil Marcus und andere haben betont, wie eng Dylan mit seinem Land und seiner Zeit verbunden ist, wie tief seine Wurzeln in den dunklen, bitteren Untergrund dessen reichen, was Marcus als »das alte, unheimliche Amerika« bezeichnet.*

Vorsicht beginnt natürlich zu Hause, und Dylans großes Misstrauen äußert sich nicht nur in seiner Beziehung zur Öffentlichkeit, sondern ebenso im privaten Bereich: Liebe und Bewunderung kommen bei ihm selten ohne ein gewisses Maß an Ressentiment und Tadel aus. Auf der Auskopplung von »Hero Blues« vom *Freewheelin'*-Album, das eine frühe Bearbeitung des »It Ain't Me, Babe«-Themas ist, tadelt der Sänger »mein Mädchen hier« für ihren Wunsch, dass er rausgehen und kämpfen solle, »damit sie es allen ihren Freunden erzählen kann«. Unbeeindruckt kommt der (mögliche) Held des Songs zu dem Schluss: »Du brauchst eine andere Sorte Mann, du brauchst Napoleon Bone-ey-parte.« Der »Hero Blues«, komödiantisch vor einer unruhigen Bass-Figur gespielt,

* Obwohl er sie später zurücknahm, gehören Dylans Kommentare von 1984 über das häufig schlechtgemachte *Self Portrait* – nämlich dass es explizit dazu dienen sollte, ihm die Woodstock-Nation vom Hals zu halten, weil die »sowas unmöglich mögen könnte, sich damit unmöglich identifizieren könnte« – zu den möglicherweise aufschlussreichsten persönlichen Einschätzungen, die er je von sich gegeben hat: es ist in der Tat ein Selbstporträt. (»Kurt Loder Interview«, März 1984, in *The Fiddler Now Upspoke*, Vol. 3 [privately printed], 719).

könnte die Eskalation des amerikanischen Engagements in Vietnam zurückweisen, wie Oliver Trager in *Keys to the Rain* meint; eine Auffassung, die dadurch untermauert scheint, dass Dylan den Song auf einem Konzert mit den Worten ankündigte, er sei »für all die Jungs, die Mädchen kennen, die wollen, dass sie los gehen und sich dazu bringen zu töten [sich töten zu lassen?]{¹²}«

Aber ich denke, man kann daran auch den Missmut Dylans in seiner damaligen Beziehung mit Suze Rotolo erkennen. Suze ist das Mädchen auf dem Cover von *The Freewheelin' Bob Dylan* und die Inspiration für Lieder, die vom Erhabenen (»Don't Think Twice, It's All Right«) bis zum Bedauernswerten reichen (der wirklich fiesen »Ballad in Plain D«, der Geschichte ihrer Trennung). Zwar hält Dylan ihr zugute, dass sie in den frühen 60er Jahren sein politisches Bewusstsein geweckt und ihn ausgesandt habe, die Ungerechtigkeiten dieser Welt mit seinen Liedern anzuprangern – aber im beißenden Humor von »Hero Blues« schwingt die Ambivalenz darüber mit, in eine Richtung gezogen zu werden, von der er sich nicht sicher war, dass er sie überhaupt nehmen wollte – und ganz generell der Groll darüber, überhaupt in irgend eine Richtung gezogen zu werden.

Dylan bemerkte 1965 gegenüber Nora Ephron, dass »Folkmusik die einzige Musik [sei], in der nichts einfach sei. Es war niemals einfach. Die Musik ist wirklich seltsam, voller Legenden, Mythen, Bibel und Geistern.{¹³} Einfachheit ist nicht Dylans Königsdisziplin. Die Folktradition, aus der er stammt, ist nicht von der weichen, sentimental Sorte, die so gefällige Hits wie »I Gave My Love a Cherry« und »Walk Right In« hervorgebracht hat; es ist die dunklere, komplexere und moralisch vieldeutige Variante, die seit Jahrhunderten die menschliche Natur ganz ungeschminkt vermittelt. In einer ausgesprochen interessanten Bemerkung zog Dylan 1966 gegenüber Nat Henthoff eine scharfe Trennung zwischen der

modischen »Folkszene« der Volksmusikfeste auf der einen und dem fruchtbaren Kompost der Musik des Volkes auf der anderen Seite:

»Folkmusik ist ein Haufen dicker Leute. Ich muss das alles als traditionelle Musik betrachten. Traditionelle Musik basiert auf Hexagrammen. Sie ist aus Legenden, Bibeln und Seuchen entstanden und handelt von Tod und Gemüse. Niemand wird es schaffen, die traditionelle Musik zu töten. All diese Lieder über Rosen, die Menschen aus ihren Gehirnen wachsen, und über Liebende, die in Wirklichkeit Gänse sind, und über Schwäne, die zu Engeln werden – die werden niemals sterben (...) Lieder wie ›Which Side Are You On?‹ und ›I Love You, Porgy‹ allerdings – das sind keine Folkmusiklieder: das sind politische Songs. Die sind schon tot.«¹⁴

Mit der Aufnahme von *Highway 61 Revisited* hat Dylan seinen Folkanfängen nicht etwa den Rücken gekehrt, wie oft hysterisch bemerkt wurde; vielmehr folgte er einer Spur, die von den Märchen über sorglose Liebe und mörderische Raserei, die Smiths *Anthology* schmücken, entlang des Hoodoo-Blues von Robert Johnson und Peetie Wheatstraw läuft, dann quer durch den primitiven Rock'n'Roll seiner High-School-Tage und über den Country-Stil von Hank Williams und Bill Monroe und hinein in seine eigenen »Ketten aus aufblitzenden Bildern«¹⁵ in Kompositionen wie »Hard Rain« über »Chimes of Freedom« zu »It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)« führen.

In Dylans Erinnerung wurden die Samen zu dieser lyrischen Herangehensweise bereits ab 1962 gelegt, und zwar einerseits in der Form der Poesie der Symbolisten und des Beat, die er damals aufsaugte, und andererseits in der Form der visuell überbordenden Maler, die er damals

entdeckte – Maler wie Goya, Delacroix, Picasso, Kandinsky und vor allem Red Grooms:

Red war der Onkel Dave Macon der Kunstwelt. Er integrierte alle Lebewesen in etwas und ließ es schreien – alles war gleichwertig und gleichzeitig erschaffen worden: alte Tennisschuhe, Verkaufsautomaten, Alligatoren, die durch die Kanalisation krochen, Duell-Pistolen, die Staten Island Ferry und die Trinity Church (...) Rodeo-Königinnen und Mickey-Maus-Köpfe, Schloss-türmchen und Mrs. O’Learys Kuh, Widerlinge und Schleimer und Durchgedrehte und grinsende, juwelen-behängte Models, melancholische Gesichter, Spuren der Trauer (...) Historische Gestalten auch – Lincoln, Hugo, Baudelaire, Rembrandt –, alle voll zeichnerischer Finesse und so überwältigend wie möglich ausgeführt. Ich fand es toll, wie Grooms das Lachen als eine teuflische Waffe verwendete. Unterbewusst habe ich mich gefragt, ob es wohl möglich wäre, Songs so zu schreiben.«¹⁶

Drei Jahre später und mit ein bisschen Energie fand er die Antwort.

Es ist ja nicht so, als wären wir nicht gewarnt worden. *Bringing It All Back Home*, das gerade mal fünf Monate vor *Highway 61* veröffentlicht wurde, beginnt mit dem rauen elektrischen Angriff von »Subterranean Homesick Blues«, dessen Klang und Maschinengewehr-artiger Vortrag Woody Guthrie mit Chuck Berry verschmilzt. Die A-Seite endet mit »Bob Dylan’s 115th Dream«, einer quäkenden Neufassung früherer Lieder wie dem »Talkin’ World War III Blues«, wo Dylan den Einsatz elektrischer Unterstützung noch dadurch unterstreicht, dass er den Fehlstart wiederholen lässt, den ihn und seinen Produ-

zenten in hysterisches Gelächter ausbrechen lässt, weil die Band nicht rechtzeitig einsetzt. Die B-Seite scheint bei oberflächlicher Betrachtung ein Zugeständnis an die Folkpuristen zu sein, tatsächlich aber zieht »Mr. Tambourine Man« den Sänger textlich auf völlig anderes Terrain, hinein in einen vagen Tanz, der seine Stiefelabsätze weit weg wandern lässt von jenen Sorgen, die Pete Seeger und Co so lieb und teuer sind. »Gates of Eden« und »It's Alright, Ma«, die in einem einzigen langen Take zusammen aufgenommen wurden, erlauben einen frühen Blick in jene Richtung, in die Dylans verbale Fluchten ihn noch führen werden. Und der letzte Track »It's All Over Now, Baby Blue« mit seinen triumphierenden Beleidigungen und dem traurig-spöttischen Ton ist mit Ausnahme des Arrangements schon ein klarer Fingerzeig in Richtung »Like a Rolling Stone«, Dylans nächster Veröffentlichung.

Trotz all des fiebrigen Gerassels gelingt es *Bringing It All Back Home* immer noch, im Wesentlichen wie elektrisierter Folk zu klingen. Dylan ist dafür bekannt, dass er Aufzeichnungen lieber »live« einspielt, was heißt, dass alle Musikern gleichzeitig aufgenommen werden statt im Nachhinein getrennt aufgenommene Tonspuren übereinanderzulegen. Die Songs hören sich trotzdem so an, als wären sie im Wesentlichen Solostücke, auf die dann Instrumentalspuren geschichtet wurden. Die frühe reine Akustik-Aufnahme von »Subterranean Homesick Blues« zum Beispiel klingt überraschenderweise schon fast wie die fertige Aufnahme, wobei der Unterschied weniger in der Abwesenheit von Al Gorgonis Elektrik liegt als daran, dass Dylans Schnellfeuergesang noch nicht perfekt ist.

Highway 61 hingegen nutzt die üppige Instrumentierung der Mitstreiter dazu, eine komplexere Klangwelt und einen volleren Sound zu erschaffen. Nun sind die Musiker nicht mehr nur zur Begleitung da wie noch auf

Bringing It All Back Home (oder bei anderen Folksängern wie Tim Hardin oder Richard Fariña, die in dieser Zeit mit elektrischer Unterstützung experimentierten), sondern werden zum integralen Bestandteil des Geschehens. »Ich wusste, dass ich [den Song] mit einer Band singen muss-te«, erzählte Dylan dem Journalisten Ralph J. Gleason über »Rolling Stone«. »Ich singe immer, wenn ich schreibe, auch Prosa, und ich hörte es auch so.¹⁷ Von Mike Bloomfields klagender Leadgitarre über Dylans tiefenlastige Strums bis zur widerhallenden Spritzigkeit von Bobby Greggs Schlagzeug ist der Gesamtsound des Albums eine unentwirrbare Verschmelzung unterschiedlicher Instrumente. Und was *Highway 61* möglicherweise am meisten unterscheidet sind die Strand-ähnliche Weite und die wolkigen Strudel von Al Koopers Orgelspiel: auf *Bringing* ist die Orgel gar nicht vorhanden, auf *Blonde on Blonde* dünner und eindringlicher, hier aber donnert, wirbelt und schleift sie und umspült die restlichen Instrumente wie mit zähflüssigem, umhüllendem und elementarem Schlamm. Diese Musik holt sich den Rock' n'Roll zurück, den Dylan in seiner Jugend geprobt hatte: Musik, die geschrieben wurde, um laut und vulgär gespielt zu werden, eine Jugendliebe, der er nie ganz abgeschworen hatte.

1965 schrieb ein Rezensent: »Dylan hörte sich immer an wie ein Lungenkrebsopfer, das Woody Guthrie singt. Jetzt klingt er wie ein Rolling Stone, der Immanuel Kant singt.¹⁸

Highway 61 strahlt ebenso wie *Bringing It All Back Home* und *Blonde on Blonde* eine gewisse Jugendlichkeit aus, die später nie mehr wirklich zum Vorschein kommt. Zuvor hatte Dylan behauptet, »jetzt jünger als das« zu sein, aber die uralte Müdigkeit blieb und löste sich so lange nicht wirklich auf, bis er seinen Weg zurück zu seinen R&B-Wurzeln fand.

Textlich erkunden und erweitern die Lieder auf *High-*

way 61 eine Richtung, die auf den früheren Alben schon zu erkennen war, der hier aber freier Lauf gelassen wird: Die Texte bemühen sich nicht darum, die Außenwelt journalistisch abzubilden, sondern öffnen den Blick in die innerste Wirklichkeit des Verfassers – was in zunehmendem Maße der Blick auf die schwindelerregende Erfahrung eines Mannes bedeutete, der plötzlich mit einem absurdum Ausmaß an Ruhm zurechtkommen muss. Und diese Erfahrungen werden nicht in die »Stammessprache« übertragen, wie Mallarmé das nannte, sondern in ein Idiom, das das Chaos im Inneren in seinem vollen Umfang widerspiegelt anstatt es wie früher (vor allem in »Gates of Eden« und »It's Alright, Ma«) nur flüchtig aufblitzen zu lassen. »Man kann sich nicht vorstellen, wie es war, damals Bob Dylan zu sein«, erinnerte sich sein Freund David Blue:

»Am einen Tag war er noch ein respektierter junger Liedermacher – am nächsten war er dieses Ding. Die Stimme Einer Generation. *Der Mann, der alle Antworten hat.* Alle wollten was von ihm, dauernd. Sag mir, was ich denken soll. Sag mir, für was ich stehen soll. Es war gnadenlos. Du oder ich hätten diesem Druck nicht standgehalten (...) Und Dylan hat das nicht nur ausgehalten, sondern er hat trotzdem weiter großartige Sachen gemacht, zu seinen eigenen Bedingungen. Aber während sein Leben immer surrealer wurde, wurde auch sein Schreiben immer surreal.¹⁹«

Man stelle sich die Überwältigung und das heillose Entsetzen vor angesichts des Wandels innerhalb eines Zeitraums von gerade mal vier Jahren von einem schüchternen, unbekannten Talent, das nur durch seinen natürlichen Charme und den festen Glauben an sein gottgegebenes Talent aufrecht gehalten wird, zu einem Teenie-Idol. Dylan hätte nie erwartet, wie sehr ihn das mitneh-

men würde. In einem offenen Brief an das *Broadside*-Magazin schrieb er dazu:

»Manchmal wird es so schwer für mich
Ich bin jetzt berühmt
Ich bin jetzt berühmt nach den Regeln der
öffentlichen Berühmtlichkeit*
es schlich sich an mich an
und pulverisierte mich ...
ich zitier mal Hr. Froid
Ich werd ziemlich paranoid ...«

In dieser Hinsicht scheint mir *Highway 61 Revisited* Dylans authentischstes Album zu sein, definitiv dieser Zeit, vielleicht sogar seiner gesamten Karriere. Dylan stellte zwar immer eine *persona* dar, was etymologisch stringent bedeutet, dass er immer Masken getragen hat: erst die der zartwangigen Unschuld seiner Folksänger-Tage, dann die mit Kinngestrüpp während seiner Country-Periode oder die unverhohlene, weiße Gesichtsbemalung der *Rolling Thunder-Revue*. Dagegen scheint *Highway 61* der einzige Zeitpunkt zu sein, zu dem er uns und sich selbst zeigt, wie denn dieser Bob Zimmermann tatsächlich aussieht und klingt, das einzige Mal, dass er uns auffordert zu verstehen, wie sich das in Wirklichkeit anfühlt, Bob Zimmermann zu sein: ein Rock'n'Roll-Gör mit dunkler Fantasie, tonnenschwerer Attitüde und kiloweise Unsicherheit. Indem er den elliptischsten seiner Stoffe lieferte, machte er seine klarste Aussage.

Und wie bei jeder Verallgemeinerung dieser Art gibt es auch hier eine Einschränkung. Dylan probierte während seiner gesamten Karriere Stile und lotete Aspekte seiner Persönlichkeit aus, um sie dann – oft lange bevor der Rest der Welt eine Chance hatte, mit ihm Schritt zu hal-

* »famiosity«: Wortschöpfung aus »fame« und »celebrity«. (A.d.Ü.)

ten – wieder aufzugeben. »Restless Farewell«, seine Abschiedserklärung auf *The Times They Are A-Changin'*, ist nicht nur beispielhaft für das Ende seiner reflektierten, ernsthaften Phase der »Schuldzuweisung«, sondern auch für ein zusammengesetztes Flickwerk aus Originalstücken und den Leistungen anderer (in diesem Fall vom althergebrachten »Little Moses«, den er wahrscheinlich sowohl auf Harry Smiths *Anthology* als auch bei Baez gehört hat); und ganz allgemein als Hinweis darauf, dass er sich unabhängig davon, wo er sich gerade an einem bestimmten Tag befinden wird, in kurzer Zeit wieder »auf den Weg [macht] (...) und [sich] nen Dreck drum schert«.^{*}

In der persönlichen Mythologie Dylans hat der U.S. Highway 61 eine besondere und wiederkehrende Bedeutung. Die Autobahn verläuft durch Duluth in Minnesota, wo Dylan im Mai 1941 geboren wurde, dann nicht weit entfernt von Hibbing, einer alten, ihrer Ressourcen beraubten Eisenminenstadt, in der er aufgewachsen ist. Er war einer der Hauptstraßen, von der Dylan – fälschlicherweise – behauptete, er sei im Alter von »10, 12, 13, 15, 15 ½, 17 un' 18 Jahren«²⁰ auf ihr weggerannt, und auf der er – wahrheitsgemäß – als Teenager in das aufregende Leben der Twin Cities^{**} fuhr. Er war die Autobahn, die er im Januar 1959 nahm, als er die 75 Meilen zurück nach Duluth reiste, um Buddy Holly live zu sehen, gerade mal zwei Nächte vor dem tödlichen Flugzeugabsturz des Sängers. Im selben Jahr fuhr er später auf diesem Weg – sporadisch – zu seinem Unterricht an der Universität von Minnesota und – regelmäßiger – zu den Folkclubs in Minneapolis und St. Paul. In »Tangled Up in Blue« lässt

* »be down the road (...) and not give a damn«: Aus *Restless Farewell*

** Der Begriff »Zwillingssädte« steht für die Metropolregion Minneapolis-St. Paul. (A.d.U.)

sich der Erzähler von »den großen nördlichen Wäldern« runter nach New Orleans höchstwahrscheinlich an dieser Verkehrsader entlangtreiben.

»Der Highway 61, die Hauptverkehrsader des Country-Blues, beginnt etwa dort, wo ich herkomme«, schrieb Dylan in den *Chronicles*. »Ich hatte schon immer das Gefühl, als wäre ich einst auf ihr losgegangen, wäre immer auf ihr geblieben und könnte auf ihr überall hingehen, selbst ins tiefste Delta Country. Es war immer die gleiche Straße, mit den gleichen Widersprüchen, den gleichen Kleinstädten, den gleichen spirituellen Vorfahren (...) Sie war mein Platz im Universum, ich hatte immer das Gefühl, sie sei ein Teil von mir.«²¹ Dylan wirbelt nicht nur die prägenden musikalischen Spuren seiner Jugend auf, indem er auf dieser Straße reist, sondern bringt sie – wie das Vorgängeralbum schon andeutete – alle wieder zurück nach Hause.

Dylan sagte mal über die Gegend, aus der er kommt: »Es gibt keinen Ort, dem ich mich jetzt näher fühle, oder der mir so sehr das Gefühl gibt, dass ich ein Teil von ihm bin, New York vielleicht ausgenommen. (...) Ich bin echter North Dakota-Minnesota-Mittlerer Westen. Das ist meine Farbe. So spreche ich. Ich komme aus einer Gegend namens Iron Range. Mein Verstand und meine Gefühle kommen von dort.«²² Nachdem er ausreichend Abstand zwischen sich und den Norden gebracht hatte und nachdem er die Folkszene des Village und den Columbia-Produzenten John Hammond für sich gewonnen hatte und darauf wartete, dass sein zweites Album in die Läden kommt, konnte er seiner Heimatstadt im Frühjahr 1963 dann auch den folgenden zweideutigen Tribut zollen:

»Hibbing hat die größte offene Erzmine der Welt
Hibbing hat Schulen, Kirchen, Lebensmittelläden und
nen Knast (...)
Hibbing hat frisierte Autos, die Freitag Nacht volle

Pulle vorbeirasen
Hibbing hat Eckkneipen mit Polka-Bands
Man kann am einen Ende der Hauptstraße stehn und am
anderen Ende glatt über die Stadtgrenze rausschaun
Hibbing ist ne gute olle Stadt.²³

Trotzdem bietet der Blick über die Stadtgrenze hinweg jedes Mal die gleichen trostlosen Aussichten: auf die Engstirigkeit einer Kleinstadt, auf Sparmaßnahmen, lange, harte Winter und den völligen Mangel an Visionen – und Dylans Blick auf Hibbing war selten freundlich. »Es war nur so ‘ne Kleinstadt auf dem Weg nach nirgendwo«, meinte er später. »Man konnte dort kein Rebell sein (...) Es gab ja keine Philosophie oder Ideologie, gegen die man sich hätte auflehnen können.« Jeder Junge, der im Mittleren Westen (oder in einem Vorort) aufgewachsen ist, kennt dieses Gefühl zur Genüge: dass jenseits der Stadtgrenze etwas Größeres existiert, etwas anderes, etwas, das nur durch die Flucht zu erreichen ist. »Ich bin von zuhause weg, weil es dort nichts gab«, sagte Dylan 1965 zu Paul J. Rauben. »Ich werde jetzt nicht so tun, als wäre ich ausgezogen, um die Welt zu entdecken. Im Ernst, als ich da weg bin, wusste ich nur eins: ich musste da raus, und zwar für immer.«²⁴

Der Highway 61 erstreckt sich über eine Länge von 1700 Meilen vom Pigeon River an der kanadischen Grenze bis zum Golf von Mexiko; er ist die Hauptverkehrsader, die die kalte Bergbau-Region des Nordens mit den fruchtbaren blauen Wurzeln des Mississippi-Deltas verbindet. Er ist, zusammen mit seinem westlich gelegenen Vetter Route 66, *der* mythenumrankte Highway-Abschnitt Amerikas. Er führt an den Geburtsstädten und Heimatorten von Muddy Waters, Charley Patton, Son House und Elvis Presley vorbei. An der Kreuzung der Highways 61 und 49 hat Robert Johnson angeblich seinen Pakt mit dem Teufel geschlossen; sein Grab liegt

heute in der Nähe des Highway 61 in Greenwood, Mississippi. »Der Highway 61 ist ein enormes Symbol in der amerikanischen Musik, weil auf dem Mississippi, der über weite Strecken parallel zu ihm läuft, auch der Jazz hochreiste«, schreibt Robert Shelton. »Der Jazz kam den Fluss hinauf. Der Blues kam den Fluss hinauf. Eine Menge der großartigen Grundlagen amerikanischer Kultur sind genau über diese Straße und auf diesem Fluß nach oben gereist.²⁵ Der Abschnitt des Highway 61 in der Nähe von Clarksdale in Mississippi ist jene Straße, auf der Bessie Smith, die Kaiserin des Blues, 1937 bei einem Autounfall tödlich verunglückte, weil man sich damals Zeit damit ließ, Schwarzen zu helfen, und führt am Memphis Hotel vorbei, in dem Martin Luther King Jr. rund dreißig Jahre später ermordet wurde.

Die Reise auf dem *Highway 61 Revisited* umschließt all diese vielen Ebenen, die musikalischen ebenso wie die mythischen und die autobiographischen. Er führt uns auf eine kreisförmige Reise, die mit dem Aufbruch zu neuen Ufern beginnt und dann einen weiten Bogen schlägt, der zurück zu den alten Wurzeln führt. Er führt uns von oben nach unten und wieder zurück, von der rasenden, städtischen Rockmusik Minneapolis' auf dem Weg nach New York zum Midnight Blues von Clarksdale, von der Anmaßung des hohen Nordens zum Verfall südlich der Grenze. *Highway 61* ist auch eines der wenigen Alben, bei denen der Hörer für wiederholtes Anhören belohnt wird. Man fühlt sich danach erschöpft, erheitert, bereit für mehr. Diese 51 Minuten Musik sind so inhaltsreich und anspruchsvoll, man könnte die Platte leicht und gerne wieder und wieder umdrehen und der abschließenden Mundharmonika von »Desolation Row« noch einmal den gewitzten Trommelknall von »Like a Rolling Stone« folgen lassen.