

# BOB DYLAN'S SONG *HURRICANE*

Eine Analyse

ELIAS WÖLLNER

## 1 EINLEITUNG

Die Analyse von Musik gehört seit jeher zu den Kernkompetenzen der Musikwissenschaft. War ihr Gegenstand zunächst vor allem der Notentext, so wurden in den letzten Jahrzehnten zunehmend auch Ansätze entwickelt, um klingende Objekte erschließen zu können. Doch auch die Perspektiven auf die zu analysierende Musik haben sich gewandelt. Lange Zeit fasste man diese als autonomen Gegenstand auf; inzwischen setzt es sich jedoch zunehmend durch, ihre Einbettung in das jeweilige kulturelle und gesellschaftliche Umfeld mitzuberechnen.

Diesen Entwicklungen soll ausdrücklich Rechnung getragen werden, wenn es im Folgenden darum geht, die wichtigste Einspielung des Songs *Hurricane* von Bob Dylan zu analysieren. Die Aufnahme wurde erstmals im Herbst 1975 als Single und im Jahr darauf als erster Titel des Albums *Desire* vom Label Columbia veröffentlicht.<sup>1</sup> Den Songtext schrieb Dylan gemeinsam mit Jaques Levy.<sup>2</sup>

Auf den Inhalt soll erst an späterer Stelle eingegangen werden, um den Lesern die Chance zu geben, den Song ggf. selbst ein erstes Mal hören zu können, ohne bereits von Vorabinformationen beeinflusst worden zu sein. Ergänzt um Mittel der computergestützten Analyse folgt die Untersuchung im Wesentlichen Ansätzen von Ralf von Appen und André Doehring,<sup>3</sup> deren Tauglichkeit

<sup>1</sup> Die Songaufnahme ist abrufbar unter [https://youtu.be/bpZvg\\_FjL3Q](https://youtu.be/bpZvg_FjL3Q).

<sup>2</sup> Unter <http://www.bobdylan.com/songs/hurricane/> kann der Songtext eingesehen werden.

<sup>3</sup> Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik.“

zugleich anhand des gewählten Songs überprüft werden soll. Insofern ist der vorliegende Text nicht nur eine Song-, sondern auch eine Metaanalyse.

## 2 MUSIKANALYSE – WAS IST DARUNTER ZU VERSTEHEN?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich analytisch mit musikalischen Objekten (um gleich den problematischen Werkbegriff zu vermeiden) auseinanderzusetzen. Je nach Perspektive und Interessenlage können dabei unterschiedliche analytische Zugänge und Methoden naheliegen, die man auch kombinieren und in ihrem Umfang und ihrer Bedeutung jeweils unterschiedlich gewichten kann. Klar ist aber, dass Analyse niemals Selbstzweck sein und sich im Beschreiben von Sachverhalten erschöpfen soll. Erst wenn sie ein tieferes Verstehen und eine fundierte Deutung der Musik ermöglicht, hat sie ihren eigentlichen Sinn und Zweck erfüllt. Für Ralf von Appen und André Doehring ist die Grundlage für dieses Verstehen „eine möglichst exakte Beschreibung ihrer Gestalt.“<sup>4</sup> Mit Gestalt sind die musikalische Form im engeren Sinne, aber auch die musikalische Gestaltung allgemein gemeint. Gleichwohl sind Appen und Doehring der Meinung, Musikanalyse solle sich, insbesondere wenn sie Popmusik zum Gegenstand hat, nicht auf die musikalischen Sachverhalte allein beschränken. Vielmehr solle sie zusätzlich die Wirkung auf die Menschen mit im Blick haben und vor allem die Kontexte der Entstehung, Distribution und Rezeption mitberücksichtigen, welche zugleich au-

Madonnas Hung Up“.

<sup>4</sup> Ebd., S. 219.

feinander bezogen und ihrerseits prägend für die Gestalt des Songs sowie, im doppelten Sinne, für seine Bedeutung sind.<sup>5</sup> Dieser Ansatz steht im Gegensatz zum traditionellen Analyseverständnis, das eher für klassische und vor allem mit Notation verbundene Musik geeignet ist, den Kunstwerkcharakter eines Stücks betont und seinem Gegenstand ein größeres Maß an Autonomie zugesteht, dabei aber Zusammenhänge mit außermusikalischen Faktoren in einem bestimmten kulturellen Umfeld meist kaum beachtet. Musik, und sicherlich ist dies für Popmusik besonders nachvollziehbar, sei nach Appen und Doehring vielmehr „als kulturelles Handeln von Menschen in einer Gesellschaft“<sup>6</sup> aufzufassen. Das schließe auch kommerzielle Interessen mit ein, die einen Einfluss auf künstlerische Entscheidungen, die den Verkauf begünstigen sollen, haben können und die es mitzureflectieren gelte.<sup>7</sup>

Folgende Fragestellungen können für eine solche ‚moderne‘ Analyse interessant sein: Wie erlebe ich die Musik und was löst sie in mir aus? Gibt es nachvollziehbare Gründe, weshalb der Song so und nicht anders aufgebaut ist und klingt? In welcher Beziehung stehen Form und Inhalt zueinander? In welchem kulturellen Kontext und welcher Genre-Tradition steht der Song? Inwieweit werden typische Gestaltungsmittel eingesetzt und was ist vielleicht besonders? Wie wurde der Song produziert und verbreitet? An wen richtet sich die Musik? Sollte die Musik einen Zweck bzw. eine Funktion erfüllen? Gibt es Informationen darüber, wie die Musik von zeitgenössischen Hörern aufgenommen und rezipiert wurde? Wie bedeutend wurde das Stück und mit welchen Bedeutungen wurde es w-möglich aufgeladen? Eine musikalische Analyse, die von solchen Fragestellungen geleitet ist, betrachtet nicht nur ein gleichsam isoliertes Kunstwerk. Sie will auch nicht ausschließlich der Frage auf den Grund gehen, was der Künstler selbst mit seiner Musik ausdrücken will, sondern sie interessiert sich auch für die Bedeutungszuschreibungen, die das Stück von den Rezipienten erfährt, und sogar für den Kontext selbst, in dem all dies stattfindet.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 219f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 220.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 239 passim.

Doch trotz dieser erweiterten Perspektivität steht das klingende Objekt in seiner zu ergründenden Gestalt selbstverständlich im Zentrum der analytischen Betrachtung.

### **3 REFLEXION DER ANALYTISCHEN PERSPEKTIVE UND MOTIVATION**

Zu Beginn einer wissenschaftlichen Analyse sollte nach Appen und Doehring die Forschungsmotivation und subjektive Position zum Gegenstand bzw. dem Künstler dargelegt und reflektiert werden.<sup>8</sup> Diese wird im Folgenden umrissen.

Mit Bob Dylan und seiner Musik habe ich mich erstmals im Jahr 2015 auseinandergesetzt und sie sogleich schätzen gelernt. Ich selbst bin musikalisch ‚klassisch‘ sozialisiert und höre kaum Popmusik, wobei Bob Dylan zu den wenigen Ausnahmen gehört, wenngleich ich mich selbst nicht als Fan bezeichnen würde. Als besonders faszinierend empfinde ich die Wandelbarkeit des Künstlers und seinen hohen künstlerischen Anspruch, der sich in einem ästhetisch vielseitigen, intellektuell anregenden und ausdrucksstarken Oeuvre niederschlägt. Die Gründe, weshalb ich mich mit dem Song *Hurricane* beschäftigen möchte, sind folgende: Erstens habe ich den Wunsch, musikanalytische Methoden zu erproben. Zweitens wollte ich dafür ein Stück wählen, das ich selbst noch nicht kenne oder gar besonders mag. Drittens habe ich im Vorhinein erfahren, dass der Song aufgrund seines Inhalts eine besonders bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte hat, welche zu untersuchen mich interessiert. Die Wirkung, die der Song unmittelbar nach seiner Entstehung entfaltete und die den Song selbst wiederum für die Menschen mit Bedeutung auflud, kann ich nicht aus eigener Erfahrung beschreiben. Aufgrund meiner Sozialisation in Deutschland, und weil ich zur Entstehungszeit des Songs selbst noch nicht lebte, bin ich auf Berichte über die soziokulturellen Implikationen der Entstehung und der frühen Rezeptionsgeschichte angewiesen. Zugleich glaube ich, dass mir dieser zwangsläufige innere Abstand auch die Chance bietet, den Song unvoreingenommen analysieren zu können.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 225f.

## 4 HURRICANE – EINE ANALYSE AUS MEHREREN BLICKWINKELN

Die Analyse unterteilt sich in verschiedene Schritte. Zunächst soll der erste Höreindruck reflektiert werden, bevor die Hintergründe des Songs dargelegt werden und anschließend eine Untersuchung seiner einzelnen Parameter erfolgt. Abschließend folgt noch eine Schilderung der Rezeptionsgeschichte.

### 4.1 ERSTER HÖREINDRUCK

An dieser Stelle soll zunächst der erste Höreindruck des Songs dargelegt werden. Es gibt keine zweite Chance für einen ersten Eindruck und schließlich ist es eher die Ausnahme, dass Hörer noch vor dem ersten Hören eines Songs bereits viel über ihn Bescheid wissen. Die Leser dieser Analyse, welche mit dem Song noch nicht vertraut sind, sind herzlich eingeladen, an dieser Stelle die Aufnahme von *Hurricane* selbst zu hören, ihre Eindrücke zu notieren und anschließend mit der hier folgenden Schilderung zu vergleichen.

Die Atmosphäre des Songs empfinde ich als wenig farbenreich, eher als abgedunkelt und konzentriert, sogar ein wenig düster. Die Harmonik ist nicht besonders spannend und zeichnet sich durch häufige pendelartige Akkordwechsel aus, die dem Song eine gewisse Monotonie verleihen. Überhaupt fällt es nach kurzer Zeit leicht, den wenig überraschenden musikalischen Verlauf vorherzusagen. Zugleich ist das Tempo des Liedes aber sehr zügig: Der Song scheint praktisch vorwärtszueilen. Auch der sehr dichte und recht schnell vorgetragene Text treibt den Song stark voran. Er scheint eine aufgeregte Schilderung, ein Bericht zu sein, enthält aber auch sich wiederholende reflexive Momente. Dieser Bericht steht in meiner Wahrnehmung ganz klar im Vordergrund, obwohl (oder vielleicht gerade weil) die Geschwindigkeit, mit welcher er vorgetragen wird, es nicht leicht macht, ihm zu folgen und den Inhalt des Songs sogleich umfassend zu verstehen. Als Schwierigkeit kommt noch dazu, dass der Text umgangssprachliche und poetische Elemente auf-

weist und offensichtlich eine recht komplexe Begebenheit mit mehreren Protagonisten erzählt. Dennoch sind schon beim ersten Hören für mich zumindest grobe Züge des Inhalts nachvollziehbar. Die grundlegende Szenerie wird gleich zu Beginn skizziert. Da ist von „[p]istol shots“ die Rede, die in einem „barroom“ fallen, und von einem „bartender in a pool of blood“. Es ist offensichtlich, dass es sich um ein Mordverbrechen handelt, von dessen Folgen nun der Sänger berichtet. Eine musikalisch hervorgehobene Stelle gibt Auskunft darüber, dass der Song die Geschichte des „Hurricane“, einem „man the authorities came to blame“, erzählt. Davon, was dem unschuldigen Mann, dem offensichtlich von der Obrigkeit die Schuld für das Verbrechen zugeschoben wird, widerfahren ist, handelt der Song im weiteren Verlauf. Es wird erzählt, wie dieser Mann, der als ein schwarzer Mittelgewichtboxer namens Rubin Carter vorgestellt wird, von Polizisten verhaftet und schließlich unter falschen Anschuldigungen und Zeugnissen vor Gericht von einer weißen Jury verurteilt wird. Der Detailreichtum, die fast schon detektivische Akribie, mit der das Geschehen im Zusammenhang mit dem Mord wiedergegeben wird, ist auffällig. Mit einer Dauer von 8:34 Minuten ist der Song außergewöhnlich lang.

Nach dem ersten Hören können sich nun verschiedene Fragen ergeben, welche ein besonderes analytisches Interesse wecken und zugleich Blickwinkel und Profil der Analyse festlegen. Es wird kaum möglich sein, in einer Analyse sämtliche Aspekte eines Songs zu beleuchten und alle denkbaren Fragen zu beantworten. In dieser Untersuchung soll insbesondere den Fragen nachgegangen werden, ob es einen Grund dafür gibt, dass der Song *Hurricane* musikalisch wenig vielfältig gestaltet und dafür besonders textlastig ist, und inwiefern dies mit dem kulturellen oder gesellschaftlichen Kontext zusammenhängen könnte, in dem er entstanden ist.

### 4.2 HINTERGRÜNDE DES SONGS

„Gegenstand der Analyse ist [...] nie bloß das Erklingende allein, sondern immer auch ein Kontext.“<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ebd., S. 221.

Dieser Aussage Ralf von Appens und André Doehring folgend, sollen hier die komplizierten Hintergründe der Entstehung des Songs beleuchtet werden.

Am 17. Juni 1966 ereignete sich in Patterson, New Jersey, ein dreifacher Mord in einer Bar. Zwei Männer, die plötzlich aufgetaucht waren, erschossen den Barkeeper und einen anderen Mann sowie eine Frau; ein weiterer Gast, der am Kopf getroffen worden war, überlebte.<sup>10</sup> Die über der Bar wohnende Patricia Valentine sah durch ihr Fenster zwei Menschen mit schwarzer Hautfarbe in einem weißen Auto ohne aktuelles Nummernschild flüchten. Nachdem sie das Blutbad entdeckt hatte, rief sie die Polizei an, die den Fall aufnahm. Nur kurze Zeit später wurde der Mittelgewichtsboxer Rubin „Hurricane“ Carter, ein der Polizei seit langem aufgrund zahlreicher Delikte nicht unbekannter Mann,<sup>11</sup> der gemeinsam mit zwei anderen Männern in einem weißen Auto unterwegs war, von der Polizei angehalten. Der Polizist, der den Boxer erkannte, ließ ihn jedoch weiterfahren. In der Bar waren derweil die beiden Kleinkriminellen Alfred Bello und Arthur Bradley, beides Weiße, aufgetaucht. Sie riefen nun ebenfalls die Polizei an, ohne zu wissen, dass diese bereits verständigt worden war und erzählten, sie hätten gesehen, dass zwei Schwarze in einem weißen Auto mit abgelaufenem Nummernschild geflohen seien. Noch bevor die Polizei eintraf, stahl Bello 62 Dollar aus der Kasse. Carter wurde inzwischen ein zweites Mal von der Polizei angehalten. Diesmal war aber außer ihm nur einer der beiden anderen Männer, John Artis (ebenfalls ein Schwarzer), mit im Auto; der dritte Mann war verschwunden. Sowohl Patricia Valentine als auch die beiden Kleinkriminellen bestätigten später jeweils, dass das Auto von Carter genauso aussah wie jenes, womit die Täter geflüchtet seien. Die Mörder konnten sie jedoch nicht identifizieren. Im Auto wurde allerdings Munition sichergestellt, die das gleiche Kaliber wie jene Kugeln hatte, mit denen die Opfer

---

<sup>10</sup> Die hier folgende Zusammenfassung dessen, was anschließend geschah und wie Dylan auf den Fall Carter aufmerksam wurde, folgt, sofern nicht anders angegeben, der Schilderung bei Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 40–42.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 39.

erschossen worden waren. Im Krankenhaus konnte auch der Überlebende Willie Marins weder Carter noch Artis als Täter identifizieren. Carter und Artis stritten ab, die Tat begangen zu haben. So kam es zur Anklage der beiden. Sowohl Carter als auch Artis wurden im darauffolgenden Jahr vom Gericht für schuldig befunden und zu lebenslangen Haftstrafen verurteilt. In der Öffentlichkeit stritt man heftig über die Rechtmäßigkeit des Urteils und es wurde der Vorwurf laut, rassistische Motive hätten zur Verurteilung geführt.

Anfang der 1970er-Jahre wollte Bob Dylan nach einer längeren Auszeit wieder an sein früheres Leben in New York mit seinen Freunden aus der linken Folkszene anknüpfen. In dieser Zeit las er das Buch *The Sixteenth Round* – eine Autobiografie, die Carter im Gefängnis geschrieben hatte.<sup>12</sup> Carter, dem Dylans Teilnahme am *March on Washington* im Jahr 1963 noch vor Augen stand, hatte ihm ein Exemplar geschickt. Nach der Lektüre besuchte Dylan Carter im Gefängnis. Er war von dem Mann fasziniert und glaubte daran, dass Carter zu Unrecht verurteilt worden war, weshalb er sich für ihn einsetzen wollte. Offensichtlich idealisierte Dylan Carter und sah in ihm einen starken, politisch bewussten Schwarzen, der, obgleich tief gefallen, ein gebildeter, guter Charakter war, ohne Schuld von einem rassistischen System eingesperrt.<sup>13</sup> Noch im Monat der Bucherscheiung widerriefen Bello und Bradley ihre Zeugenaussage und gaben an, diese in der Hoffnung getätigt zu haben, eine Belohnung zu erhalten. Daraufhin wurde das Urteil gegen Carter und Artis zunächst aufgehoben. Doch schließlich widerrief Bello seinen Widerruf und behauptete, dass ihm von den Unterstützern Carters Geld angeboten worden war, damit er die Seite wechselte. So kam es zur erneuten Verurteilung der beiden Angeklagten, diesmal unter Beteiligung von Juroren schwarzer Hautfarbe.

Vor diesem Hintergrund entstand der Song *Hurricane*, mit dem Dylan zugleich an seine früheren Protestsongs anknüpfte. Eine erste Aufnahme des Songs im Juli 1975 musste aufgrund von rechtlichen

<sup>12</sup> Carter, *The Sixteenth Round*. Vgl. Detering, *Bob Dylan*, S. 135.

<sup>13</sup> Vgl. Wilentz, *Bob Dylan in America*, S. 154.



Bedenken seitens des Labels Columbia verworfen werden, da im ursprünglichen Text die Darstellung der beiden Zeugen Bello und Bradley zu tatsächlichen genau war.<sup>14</sup> Für eine Neueinspielung – die Version, die Gegenstand dieser Analyse ist – griff Dylan im Oktober des gleichen Jahres zum Teil auf andere Musiker zurück und erweiterte die Besetzung. Auf dieser im Vergleich zur ersten Aufnahme schnelleren Einspielung sind neben Bob Dylan als Sänger und Mundharmonikaspieler Steven Soles als Gitarrist, Rob Rothstein als Bassist, Howie Wyeth als Schlagzeuger, Luther Rix als Perkussionist, Scarlet Rivera als Geigerin und Ronee Blakley als Backgroundsängerin zu hören. Als Produzent wirkte Don DeVito. Wie bereits erwähnt, erschien der Song im November 1975 als Single und wurde als erster Song ebenfalls auf dem Album *Desire* im Jahr darauf veröffentlicht. Das Album versammelt verschiedene Geschichten von Randfiguren der Gesellschaft: Neben *Hurricane* ein ‚guter Gangster‘ in *Joey* oder eine ‚natürliche Zigeunerin‘ in *One More Cup Of Coffee*.<sup>15</sup> Folglich kann man davon ausgehen, dass der Fall Hurricane Dylan nicht nur persönlich bewegte, sondern ihn auch inspirierte und dazu veranlasste, sich künstlerisch mit gesellschaftlichen Außenseitern zu befassen.

Dylans Engagement für Carter beschränkte sich nicht auf die Komposition und Veröffentlichung des Songs. Er nutzte die zusammen mit Levy initiierte Konzerttournee Rolling Thunder Revue, um gemeinsam mit anderen Musikern, von denen viele zu seinen Vertrauten aus seiner Zeit als Folksänger gehörten, durch das Spielen des Songs und sogar eigens für Carter organisierte Benefizkonzerte auf dessen Fall aufmerksam zu machen. Es sollte jedoch noch bis 1985 dauern, bis Carter freigesprochen wurde.

### 4.3 SONGTEXT

Den Text von *Hurricane* schrieb Bob Dylan gemeinsam mit dem Texter und Theaterregisseur Jacques Levy, mit dem er für sein Album *Desire* zusammenarbeitete. Wie groß der jeweilige Anteil der

<sup>14</sup> Vgl. Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 43.

<sup>15</sup> Vgl. Markworth, *Bob Dylan*, S. 95.

beiden war, lässt sich kaum sagen. Zum Teil wird gemutmaßt, dass Dylans Beitrag geringer gewesen sei.<sup>16</sup>

Der Text erzählt die Hergänge nach der Mordtat inklusive der polizeilichen Ermittlungen und der Verurteilung von Rubin „Hurricane“ Carter nach. Dabei sind einige Abweichungen vom tatsächlich Geschehenen auffällig, die hier nicht im Detail genannt werden müssen, aber im Vergleich zu den im letzten Kapitel beschriebenen realen Vorkommnissen ins Auge stechen. Über weite Strecken wirkt der Songtext mit seinen knappen, auf den Punkt gebachten und bildreichen Beschreibungen wie ein Drehbuch zu einem Film. Dieses Medium war Bob Dylan wohl vertraut: Er selbst versuchte sich später im Schreiben von Drehbüchern und spielte im Laufe seines Lebens in einigen Filmen selbst mit. Gerade durch die zum Teil prägnanten Aussagen, aber auch wegen der expliziten Nennung von Namen und aufgrund der auktorialen Erzählperspektive wirkt der Songtext wie ein scheinbar objektiver Tatsachenbericht. Tatsächlich sind die Schilderungen jedoch mit wertenden Reflexionen und Beschreibungen versehen. Etwa wird Carter als ein sensibler Mensch dargestellt, den es zu Forellenbächen und an Orte ziehe, wo die Luft frisch ist und er mit einem Pferd ausreiten kann, und als jemand, der außer in seinem Beruf niemandem etwas zuleide tun würde.<sup>17</sup> Dylan und sein Co-Autor Levy inszenieren Carter gleichsam als ein Unschuldslamm, das „offensichtlich reingelegt“<sup>18</sup> worden ist. Das wird dem Charakter des „Hurricane“ gewiss nicht gerecht, offenbart aber das Anliegen Dylans, Carter zu unterstützen und die Rechtmäßigkeit des umstrittenen Urteils öffentlich in Zweifel zu ziehen. Zugleich dient die Erzählung von Carters Geschichte dazu, den in den USA verbreiteten Rassismus gegen Schwarze zu veranschaulichen und anzuprangern. Die Ungleichbehandlung von Schwarzen und Weißen wird im Song auf verschiedene Weise thematisiert: Beispielsweise spricht der Polizist in auffallend lockerer Sprache am Tatort mit den weißen Zeugen. Der

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>17</sup> „Up to some paradise / Where the trout streams flow and the air is nice / And ride a horse along a trail“.

<sup>18</sup> „To see him obviously framed“.

Prozess gegen Bradley wegen des Diebstals wird als harmloses „robbery game“ bezeichnet und die Textstelle „[j]ust like the time before and the time before that“ beschreibt durch die umständliche Wiederholung das verbreitete ‚Racial Profiling‘ gegen Schwarze als eine tief verankerte, ermüdende und zermürbende Normalität. Schließlich sagt die Polizei auch noch zu Bello, den sie zu einer Aussage gegen Carter bewegen will, er solle nicht vergessen, dass er weiß sei.

Aus der Sicht Tilo Wesches ist es charakteristisch für eine Erzählung, dass sie nicht versucht zu überzeugen, sondern Wirklichkeit darzustellen und zu erhellen.<sup>19</sup> Verallgemeinernd schreibt er über Dylan, dass dieser als Erzähler in seinen Songs niemanden zu überzeugen versuche, sondern Geschichten um ihres Erzähltwerdens willen berichte und gerade durch den Verzicht auf eine persuasive Absicht den Hörern Wirklichkeit erschließe.<sup>20</sup> Dies scheint allerdings auf den Song *Hurricane* nicht zuzutreffen. Schon allein die Tatsache, dass er eine reale Begebenheit mit echten Personen in Berichtform nacherzählt und auf Abstraktion verzichtet, ist für Dylan äußerst ungewöhnlich. In Songs wie *A Hard Rain's A-Gonna Fall* oder *Like a Rolling Stone* beispielsweise, die für seine Art des Erzählens typisch sind, lässt er den Bedeutungshorizont bewusst vage. Mit *Hurricane* nimmt sich Dylan jedoch explizit dem Schicksal eines lebenden Mannes an. Er beschließt das Unrecht, das aus seiner Sicht Rubin Carter widerfahren ist, bekannt zu machen, sich für den Boxer einzusetzen und andere Menschen von der Unschuld Carters zu überzeugen. Dazu streut er in die drehbuchartigen Schilderungen des Textes Kommentare ein wie „[t]he trial was a pig-circus, he never had a chance“ und Dylan gibt sogar die Selbstauskunft, dass es ihn beschäme in einem Land zu leben, in dem Gerechtigkeit ein Spiel sei. Somit ist das Lied einer der wenigen eindeutigen Protestsongs, die Dylan nach den 1960er-Jahren geschrieben hat.

Auffällig ist der mit elf langen Strophen große Umfang des Textes, in dem sparsam mit poetischen Mit-

teln umgegangen und auf sinnfällige dichterische Raffinessen verzichtet wird, der dafür aber auf die emotionalisierende Wirkung von Umgangssprache setzt und die Geschichte umso detailreicher schildert. Dies alles trägt dazu bei, der Erzählung in den Ohren der Hörer eine hohe Glaubwürdigkeit zu verleihen. Zugleich erinnert der Songtext aber auch an eine Verteidigungsrede, in der verkündet wird, Carter sei „fälschlicherweise beschuldigt“<sup>21</sup> worden. Wie um diesen Eindruck zu untermalen, ist der Text beinahe ein einziger fließender Strom und enthält keinen richtigen Refrain. Nur zweimal werden die letzten fünf Verse der ersten Strophe, textlich zum Teil variiert, wiederaufgegriffen. Sie enthalten den Text-Hook „story of the Hurricane“. Durch ihn wird betont, von welcher Figur bzw. welcher real existierenden Person der Song handelt. Zugleich verdeutlicht er, dass der Song eine Art Ballade ist. Die Wiederholungen stehen in der Mitte und am Ende des Songs (fünfte und elfte Strophe). Sicherlich sind die Positionen kein Zufall. Diese Verse enthalten eine Zusammenfassung des Liedes: Dies ist die Geschichte des „Hurricane“, eines Mannes, den die Machthaber beschuldigten für etwas, das er nie getan hat, den sie in eine Gefängniszelle warfen und der eines Tages hätte Weltmeister werden können. In der letzten Strophe wird dabei eine pointenreiche Änderung vorgenommen und ausgedrückt, die im Vorhinein geschilderte Geschichte des „Hurricane“ könne kein Ende finden, solange man seinen Namen nicht wieder reinwaschen und ihm die Zeit zurückgeben würde, die er abgesessen hat. Aus dieser Aussage lassen sich folgende Botschaften ableiten: Das Urteil gegen Carter muss revidiert und er selbst rehabilitiert werden. Die Obrigkeit, die hier bezeichnend vage mit „they“ angesprochen wird, ist jedoch selbst hoffnungslos in das Unrecht verstrickt und die Illusion, sie allein könne und werde von selbst für Gerechtigkeit sorgen, wird durch die unrealistische Aufforderung, ihm seine geraubte Lebenszeit zurückzugeben, auf den Punkt gebracht. Daher enthalten die letzten Verse implizit die Aufforderung an die Hörer, aktiv zu werden und sich für Carter einzusetzen.

<sup>19</sup> Vgl. Wesche, „Wenn ein Bär heult“, S. 167.

<sup>20</sup> Vgl. ebd.

<sup>21</sup> „Rubin Carter was falsely tried“.

## 4.4 FORMALER AUFBAU

Die Beschreibung des formalen Aufbaus eines Songs, so zentral sie für eine musikwissenschaftliche Werkbetrachtung auch ist, sollte sich nach Appen und Doehring in einer gelungenen Analyse nicht auf eine Orientierungsfunktion beschränken.<sup>22</sup> Vielmehr gelte es zu ergründen, inwiefern Form und Inhalt zueinander in Beziehung stehen und ob sie sich gegenseitig bestätigen oder konterkarieren, da Form (ebenso wie Harmonik, Melodik oder Sound) stets „auf semantischer, symbolischer und funktionaler Ebene Anlass zur Interpretation“<sup>23</sup> gebe.

Eine Tabelle zum formalen Aufbau des Songs befindet sich im Anhang. Obgleich die Songarchitektur von *Hurricane* zunächst recht simpel erscheint, ist sie in Wahrheit durchaus interessant, da sie ungewöhnlich ist und beim genaueren Hinhören einige Raffinessen offenbart. Der Song ist geprägt von der regelmäßigen Wiederholung von zwei verschiedenen Formteilen (A und B), die jeweils durch ein kurzes instrumentales Zwischenspiel mit Violsolo (A'), das an A angelehnt ist und doch eine gewisse Eigenständigkeit beansprucht, verbunden werden. Hinzu kommen lediglich noch das Intro, das eine instrumentale Version von A ist, und das Outro, welches weiter unten noch eigens besprochen wird. Die Konstruktion aus zwei wesentlichen Bausteinen legt zunächst nahe, dass es sich um eine *Verse/Chorus*-Form handeln könnte, welche nach Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild neben der AAA-Form bzw. der AABA-Form zu den häufigsten Formmodellen populärer Songs gehört.<sup>24</sup> Allerdings ist es problematisch, einen eigentlichen Chorus zu identifizieren. Ein Chorus ist in der Regel gegenüber den *Verses* musikalisch hervorgehoben. Ulrich Kaiser schreibt: „Herausragendes Merkmal eines Chorus ist die Steigerung gegenüber dem Verse, die üblicherweise über einen ‚dickeren‘ Sound bzw. Backing Vocals, Streicherhintergrund, Chorus-Effekte, Reverb und andere Techniken

<sup>22</sup> Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 226.

<sup>23</sup> Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus“, S. 57.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 58f.

greifbar wird.“<sup>25</sup> Dies lässt sich im Song *Hurricane* durchaus konstatieren: Der Beginn des B-Formteils unterbricht den vorherigen monotonen Strom der Musik. Die Instrumente setzen zweimal für kurze Zeit weitgehend ihr Spiel aus: Neben der Bassdrum sind dann nur afrikanisch bzw. lateinamerikanisch anmutende Trommelklänge zu hören. Die abrupte Verringerung der Instrumentalbegleitung hat einen steigernden Effekt, der zugleich den Gesang betont. Gerade immer an dieser Stelle wird die Singstimme von Dylan durch einen Begleitgesang im Hintergrund verstärkt. Damit sind zwei wichtige Merkmale für einen Chorus erfüllt. Es gibt aber mindestens ebenso gewichtige Gründe, die dagegensprechen, dass es sich bei dem angesprochenen Formteil um einen Chorus handelt. Als kennzeichnend für einen Chorus gilt es in der Regel ebenso, dass er textlich weitestgehend ohne Änderungen wiederholt wird.<sup>26</sup> Wie oben beschrieben, weist der Songtext von *Hurricane* allerdings nur bedingt solche Wiederholungen auf. Lediglich in drei der elf Durchläufe des B-Teils wird bis auf kleine Variationen der gleiche Text mit dem Hook „story of the Hurricane“ gesungen. Hinzu kommt auf der musikalischen Ebene, dass bereits nach einem kurzen Abschnitt von vier Takten die normale Begleitung wieder ein- und der Begleitgesang aussetzt, ohne dass die Phrase musikalisch in sich abgeschlossen wirkt. Damit ist der musikalische Kontrast, der den Chorus insgesamt gegenüber dem *Verse* auszeichnen soll, auf nur vier Takte beschränkt. Es wäre nicht überzeugend, diesen kurzen Abschnitt als eigenständigen Formteil aufzufassen; der B-Teil insgesamt ist aber dem A-Teil zu ähnlich. Spannend ist vor diesem Hintergrund die Frage, wie der kurze Abschnitt mit dem Violsolo einzuordnen ist. Es ist naheliegend, diesen als Interlude mit Überleitungsfunktion von B zu A anzusehen. Bei genauerem Hinhören fällt auf, dass

<sup>25</sup> Kaiser, „Babylonian confusion“, S. 49.

<sup>26</sup> Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus“, S. 58f. Die Autoren folgen hierin Stephenson, *What to Listen for in Rock. A Stylistic Analysis* und Everett, *The Foundations of Rock*. Kaiser, „Babylonian confusion“, S. 49f. vertritt hingegen die Idee, die Definition des Chorus von textlichen Implikationen gänzlich freizuhalten, was er empirisch begründen kann, womit er jedoch meines Erachtens die Ausnahme regelbestimmend werden lässt.

beide kurzen Abschnitte interessanterweise sowohl Gemeinsamkeiten als auch bezeichnende Unterschiede aufweisen. Einerseits umfassen beide vier Takte, haben unabweisbar eine gewisse formale Eigenständigkeit und sind zugleich musikalisch hervorgehoben. Andererseits pausiert der Gesang bei dem einen, während er beim anderen ganz im Vordergrund steht: Hier wird zur Gesangsstimme eine weitere Stimme addiert, sodass ein Chorabschnitt entsteht, Instrumente hingegen ausgesetzt werden (die Violine schweigt auch bei den kurzen Einwürfen); dort spielen nur die Instrumente und der gleichsam subtrahierte Gesang wird durch das Violinsolo ersetzt. Außerdem ist der Abschnitt mit dem Violinsolo harmonisch mit A identisch, was ein zentrales Argument dafür ist, ihn als A' zu benennen; der Chorabschnitt bringt hingegen eine neue harmonische Wendung, die auch im weiteren Verlauf des B-Teils nur einmal kurz anklingt. Es mag daher vielleicht zunächst verwundern, dass es trotz der größeren Ähnlichkeit des Violinabschnitts mit dem folgenden A-Teil überzeugender erscheint, diesem ein höheres Maß an Eigenständigkeit zuzusprechen als dem stärker herausgehobenen Chorabschnitt. Nachvollziehbar wird dies jedoch, wenn man den Text mitbeachtet. Nach dem Violinabschnitt beginnt eine neue Strophe und damit ein neuer Sinzusammenhang. Der Chorabschnitt hingegen steht mitten in der Strophe, beginnt dabei aber meist textlich einen neuen Gedanken, der dann von der Solostimme unmittelbar fortgesetzt wird. Dass der Beginn des B-Teils nicht mit dem Beginn einer neuen Strophe einhergeht, sondern vielmehr A', A und B jeweils eine Strophe bilden und regelmäßig wiederholt werden, könnte ein ernstzunehmendes Argument dafür sein, im Song doch keine *Verse/Chorus*-Form, sondern eine AAA-Form zu sehen. Doch der hervorgehobene und Chorus-artige Beginn des B-Teils ist zu markant, als dass diese Interpretation vollends überzeugend wäre. Eine eindeutige Antwort gibt es demnach nicht.

Schließlich soll noch kurz das Outro angesprochen werden. Dieses ist auffallend lang, entpuppt sich jedoch als Durchgang von A und B (ohne vorhergehendes A') mit anschließendem erneuten Beginn von A('), welcher ausgeblendet wird. Im B-Teil er-

setzt dabei die für Dylan so typische Mundharmonika den Begleitgesang und ertönt bis zum Ende des Songs.

Die Formteile von *Hurricane* mit Begriffen wie *Verse*, Chorus, Bridge, Interlude oder anderen Bezeichnungen zu versehen, ist angesichts der erörterten Umstände im vorliegenden Song problematisch. Nicht besser macht es, dass diese Begriffe auch selbst historischen Wandlungen unterworfen und in der Literatur bisweilen sogar gegensätzlich definiert werden.<sup>27</sup> Daher sind auch die Bezeichnungen im Formschema nur als grobe Orientierung zu verstehen.

In welcher Verbindung steht nun aber die besprochene Form zu Text, Inhalt und Funktion des Songs? Bei der Komposition von *Hurricane* galt es, die nicht eben leichte Aufgabe zu lösen, einen ausgesprochen langen, erzählenden Text, der zudem keinen regulären Refrain aufweist, musikalisch ansprechend zu vertonen. Balladen wurden traditionell musikalisch meist mit einem AAA-Modell versehen.<sup>28</sup> Jedoch bestanden diese eher selten aus so umfangreichen und zugleich überaus dicht geschriebenen Strophen und hatten zudem häufig einen Refrain, der zu einer gewissen Kontrastwirkung innerhalb des Stücks beitrug. Die im Song *Hurricane* gewählte formale Konstruktion stellt eine vor diesem Hintergrund sinnvolle Mischung von *Verse/Chorus*-Form und AAA-Form dar. Der hervorgehobene Beginn des B-Teils ermöglicht durch seine Ähnlichkeit mit einem regulären Chorus den innerhalb der langen Strophen nötigen musikalischen Kontrast und ist ideal, um den in drei von elf Strophen vorkommenden Text-Hook musikalisch zu unterstützen. Zugleich ermöglicht die Regelmäßigkeit der Form, dass sich die Hörer gut auf den Text fokussieren können, wie ich bereits beim ersten Hören festgestellt hatte. Da es Dylan vermutlich vor allem darum gegangen sein mag, seine im Songtext zum Ausdruck gebrachte Sicht auf den Fall Carter bekannt zu machen, kann man folglich mit guten Gründen zu dem Schluss kommen, dass die gewählte Form die Funktion des Songs unterstützt.

<sup>27</sup> Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus“, S. 59.

<sup>28</sup> Vgl. ebd.



## 4.5 HARMONIK, MELODIK/GESANG UND RHYTHMIK

Harmonisch bemerkenswert ist der Song *Hurricane* insoweit, als er fast durchgängig auf Pendelbewegungen beruht. Sowohl der A- als auch der A'-Teil bestehen harmonisch sogar ausschließlich aus den Medianten a-Moll und F-Dur, wobei a-Moll, das jeweils zuerst auftritt, als Haupttonart aufzufassen ist, während F-Dur dessen untergeordneten Gegenklang darstellt. Der Spannungsgrad, in dem diese beiden Klänge stehen, ist gering. Der in Abbildung 1 zu sehende Chromagramm-Ausschnitt aus dem Computerprogramm *Sonic Visualiser* (Plugin von Matthias Mauch) visualisiert knapp die erste halbe Minute des Stücks mithilfe von Tonhöhenklassen. Hier ist das Pendeln zwischen a-Moll und F-Dur gut zu erkennen (deutliches Abwechseln der Töne *e* und *f*, zugleich relative Konstanz der Töne *a* und *c*).

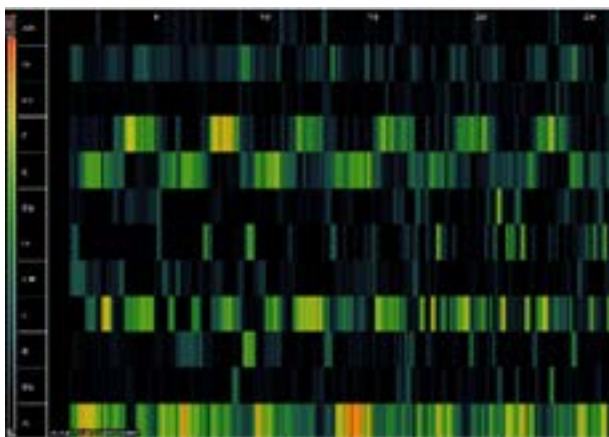


Abbildung 1: Chromagramm

Der B-Teil steht in der parallelen Durtonart von a-Moll (C-Dur) und markiert damit einen sinnfälligen, wenn auch recht konventionellen Kontrast zu den beiden A-Teilen. Der zweite Abschnitt des B-Teils kommt nach etwas größerer harmonischer Bewegung mit einem Halbschluss auf der Dominante von C an. Zu einem Ruhepunkt gelangt die Musik daher nicht, nicht einmal am Ende einer Strophe. Auf die Dominante folgt dann auch noch mit dem Beginn von A' bezeichnenderweise ein Trugschluss. So begünstigt die Harmonik das Halten der Spannung, der die sich über elf Strophen erstreckende Erzählung musikalisch dringend bedarf. Die simple Pendelharmonik sorgt gleichzeitig aber

auch dafür, dass die Aufmerksamkeit der Hörer nicht allzu stark auf den harmonischen Verlauf des Songs gelenkt wird. Vielmehr schafft sie gleichsam eine meditative Atmosphäre, welche die Erzählung untermalt und eine Fokussierung auf den Text ermöglicht.

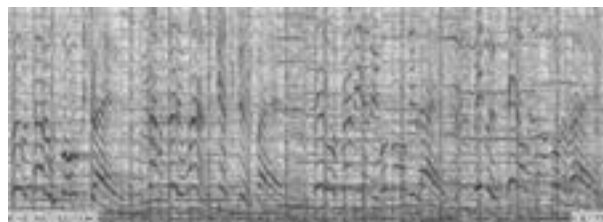


Abbildung 2: Spektrogramm

Die melodische Analyse des Songs kommt nicht umhin, die charakteristische Stimmgebung Dylans mitzubedenken, der „so gut wie alles fehlt, was eine schöne Stimme auszeichnet“,<sup>29</sup> und die sich häufig im Grenzbereich von Singen und Sprechen bewegt. Dylan kultiviert, um es mit Richard Klein zu sagen, eine „Musikalität des Sprechens [...]“, die neben der melodischen Dimension ein eigenes Recht besitzt“.<sup>30</sup> Damit auf natürliche Weise verbunden ist auch die Neigung Dylans, zahlreiche melodische Variationen in den sängerischen Vortrag einzubauen. In Abbildung 2 ist ein Spektrogramm-Ausschnitt des zehnten Verse (Minute 6:30–6:41) aus *Sonic Visualiser* zu sehen, der den Sprechgesang von Bob Dylan visualisiert. Das Nichtvorhandensein horizontaler Linien zeigt, dass Dylan meist keine bestimmten Tonhöhen aushält und damit nicht im eigentlichen Sinne singt, sondern dass seine Deklamation dem Sprechen deutlich näher ist als dem Singen. Besonders schön ist das betonte Senken der Stimme an Versenden zu beobachten.

Die eigentliche Melodik des Songs lässt sich aufgrund dieser Eigenart der Gesangsweise nicht ganz eindeutig beschreiben und ist auch von geringem analytischem Interesse. Festzustellen ist jedoch, dass sie auf größere Sprünge verzichtet und einen Tonumfang von nicht mehr als etwa einer großen Sexte (*g–e'*) umfasst. Damit ist der melodische Verlauf nicht weit vom normalen Sprechduktus ent-

<sup>29</sup> Wesche, „Wenn ein Bär heult“, S. 164.

<sup>30</sup> Klein, „Ausdruck einer Stimme. Wie Bob Dylan singt“, S. 75.

fernt, was Dylans Art des Deklamierens begünstigt. Dadurch, dass sowohl Stimme als auch Melodik nicht sängerisch anspruchsvoll, sondern ungekünstelt wirken, vermitteln sie einen Eindruck von Natürlichkeit und verleihen dem Erzähler Dylan im Song *Hurricane* Glaubwürdigkeit. Für den Song *Hurricane* trifft daher folgende Aussage Tilo Wesches absolut zu: „Zentral aber für die Authentizität des Erzählens ist Dylans Stimme.“<sup>31</sup>

Der Rhythmus des Gesangs lässt sich ebenso wenig wie die Melodik eindeutig bestimmen, weil auch er aus den oben genannten Gründen sehr stark von Strophe zu Strophe variiert. Allgemein lässt sich jedoch sagen, dass die einzelnen Noten in der Regel kurz sind, da eine große Silbenzahl auf ihnen untergebracht werden muss. In den Instrumenten ist, wie bereits oben beschrieben, die Gestaltung des Beginns des B-Teils durch die auffälligen Pausen besonders. An dieser Stelle erklingt im Gesang der Text-Hook, daher unterstützen die ansonsten rhythmischen, den Song vorwärtsdrängenden Instrumente durch das kurze Innehalten hier die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die exponierten Worte und schaffen gleichzeitig einen Kontrast, der dem Entstehen von Langeweile entgegenwirkt.

## 4.6 SOUND UND PRODUKTION

Auf der hier besprochenen Einspielung von *Hurricane* sind keine hörbaren Effektgeräte zum Einsatz gekommen, die die Aufnahme von einem normalen Aufführungsmitschnitt grundlegend unterscheiden würden. Der Verzicht auf ein künstliches Studio-Sounddesign verstärkt den Eindruck der Authentizität. Sogar kleine Unstimmigkeiten und Fehler, die gewiss nicht unerkannt geblieben sein werden, wurden von Dylan und dem Produzenten offenbar nicht als Ärgernis angesehen und retuschiert. So dauert es zu Beginn eine gewisse Zeit, bis die Band ‚in Fahrt‘ bzw. in das richtige Tempo gekommen ist. Dies veranschaulicht Abbildung 3, eine Diagrammdarstellung der Tempoveränderungen in den ersten 20 Sekunden des Songs. Die Daten stammen von Messungen eines Tempo-and-Beat-Trackers der Queen Mary University of London.

<sup>31</sup> Wesche, „Wenn ein Bär heult“, S. 164.

Man erkennt deutlich, dass das Tempo bis zum Einsatz des Sängers deutlich ansteigt. Im sechsten Vers der sechsten Strophe ist deutlich zu hören, dass sich die Backgroundsängerin im Text vertan hat (bei Minute 4:01). Doch selbst dieses Versehen wurde toleriert.



Abbildung 3: Tempoveränderung

## 4.7 REZEPTION

Der Song *Hurricane* war eines der erfolgreichsten Lieder Dylans in den 1970er-Jahren und erreichte Platz 33 in den Billboard Hot 100. Dylan und seine Mitstreiter bei der Rolling Thunder Revue veranstalteten im Dezember 1975 ein Benefizkonzert für Rubin Carter im Madison Square Garden in New York, bei dem 100.000 Dollar gesammelt wurden.<sup>32</sup> Ein Jahr darauf spielten sie ein weiteres Benefizkonzert im Houston Astrodome. Insbesondere die Veröffentlichung auf dem Album *Desire* machte den Fall Carter einer weiten Öffentlichkeit bekannt und zahlreiche Menschen setzten sich daraufhin für die Freilassung Carters ein.

Von verschiedenen Seiten wurde darauf hingewiesen, dass der Song die Tatsachen zum Teil inkorrekt wiedergebe. So stimmt es etwa nicht, dass Carter „[n]umber one contender for the middleweight crown“ gewesen sei,<sup>33</sup> obschon man vielleicht hierin auch eine poetisch lizenzierte Überhöhung sehen könnte. Auch wurde niemals festgestellt, dass der nur verwundete Willie Marins bezeugt hätte, dass Carter nicht der Täter war. Angebliche Bestechungsversuche der Polizei gegenüber Bradley, um ihn aus rassistischen Motiven zu einer Aussage gegen Carter zu bewegen, sind auch nicht belegt.

<sup>32</sup> Vgl. Filippo, „Hurricane’s Night: Bob Dylan, Joan Baez, More Bring Thunder to the Garden“.

<sup>33</sup> Vgl. Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 43.

Da Bob Dylan bekanntlich oftmals dazu neigt, Fakten und Fiktion verschwimmen zu lassen – in jungen Jahren hatte er sich sogar eine komplett andere Vergangenheit angedichtet –, überraschen die Einwände nicht.<sup>34</sup> Der Song hatte sogar ein gerichtliches Nachspiel, da die im Text erwähnte Augenzeugin Patricia „Patty“ Valentine sich in verleumderischer Weise als Teil einer Konspiration gegen Carter dargestellt sah.<sup>35</sup> Tatsächlich hatte sie an dem Tatort keinen Kontakt zu den beiden anderen Zeugen gehabt.<sup>36</sup>

Inwiefern Bob Dylan mit seinem Song *Hurricane* mit dazu beigetragen hat, dass Carter schließlich freigesprochen wurde, muss umstritten bleiben. Sicherlich hat der vom Song beförderte öffentliche Druck mit dazu beigetragen, dass der Mordprozess im Jahr 1976 neu aufgerollt wurde. Und da er auch später nicht in Vergessenheit geriet, sondern sogar immer wieder von verschiedenen Seiten aufgegriffen wurde, mag der Song auch die erneute Aufnahme des Verfahrens im Jahr 1985 begünstigt haben, die mit einem Freispruch endete. Bis heute wurde *Hurricane* 16 Mal gecovered und fand Eingang in die Musik von vier Filmen.<sup>37</sup> Dylan selbst allerdings führte den Song nach 1976 nicht mehr öffentlich auf.<sup>38</sup> Dies ist ein klarer Hinweis darauf, dass er in ihm weniger ein zeitenthobenes Kunstwerk oder einen beim Publikum erfolgreichen Hit sah, sondern dass er selbst mit ihm vor allem in einer bestimmten Phase seines Lebens, in welcher er sich seiner Folk-Vergangenheit wieder annäherte, ein persönliches und politisches Anliegen voranbringen wollte.

## 5 ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT

Die Untersuchung des Songs *Hurricane* von Bob Dylan folgte Analyseansätzen von Ralf von Appen und André Doehring. Diese erwiesen sich als durchaus geeignet und gewinnbringend. Ein zen-

<sup>34</sup> Vgl. Wilentz, *Bob Dylan in America*, S. 154.

<sup>35</sup> Vgl. Blackman, „Freedom of expression comes out the winner when rock’s in the dock“.

<sup>36</sup> Vgl. Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 43.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>38</sup> Stand: 2009; vgl. Wilentz, *Bob Dylan in America*, S. 154.

trales Anliegen der Autoren ist es, den üblicherweise auf ein scheinbar autonomes Kunstobjekt ausgerichteten analytischen Blickwinkel zu weiten und um die Mitreflexion des kulturellen Kontextes und der durch Künstler oder Produzenten antizipierten Dimension der Rezeption und Funktion zu ergänzen. Eine Analyse von *Hurricane*, die sich auf die musikalische und lyrische Ebene beschränkte, würde kaum ein tieferes Verständnis des Songs ermöglichen. Allerdings lässt sich Dylans Song jedoch auch nicht im Sinne Appens und Doehrings als ein „auf hohen Gewinn zielendes Industrieprodukt“ verstehen, welches bewusst mit dem Ziel „designt“ worden wäre, eine möglichst große Zielgruppe ansprechen zu können, wie die Autoren in einem von ihnen gewählten Beispiel aufzeigen konnten.<sup>39</sup> Dagegen sprechen schon allein auf der gestalterischen Ebene vor allem der Mangel an einem eingängigen Chorus, der abwechslungslos, immer gleiche Durchlauf der ausgesprochen vielen Strophen und die Tatsache, dass der Text selbst fast ohne einprägsame oder wiederkehrende Elemente bzw. Refrains gestaltet ist. Überdies hat Bob Dylan in seiner Karriere immer wieder klar erkennen lassen, dass es ihm gerade nicht darum ging, den Erwartungen und Bedürfnissen seines Publikums gerecht zu werden, sondern darum, seine Anliegen und künstlerischen Ideen zum Ausdruck zu bringen.<sup>40</sup>

Der Song verdankt seine Beschaffenheit also mit hoher Wahrscheinlichkeit keinen vorrangig auf kommerziellen Interessen beruhenden Erwägungen, ebenso wenig jedoch auch allein ästhetischem Ausdruckswillen. Es ist davon auszugehen, dass der große Umfang des Textes, der nicht nur wenig eingängig, sondern auch poetisch kaum

<sup>39</sup> Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 239. Erwähnt werden muss allerdings, dass die Autoren keineswegs zum Ausdruck bringen, dass sie davon ausgingen, die Gestaltung von Popmusik sei stets von kommerziellen Interessen beeinflusst.

<sup>40</sup> Dies zeigte sich bei seiner Abkehr vom Folk, der ihm doch den von ihm immer wieder zurückgewiesenen Ruf eingebracht hatte, ‚Stimme seiner Generation‘ zu sein, sowie seinen zahlreichen weiteren stilistischen und weltanschaulichen Wandlungen, mit denen er regelmäßig viele seiner Anhänger vor den Kopf stieß.

vielschichtig ist, aber auch die wenig abwechslungsreiche musikalische Anlage, die den langen Text folglich kaum differenziert auszudeuten vermag, in einer einer konventionellen Zielrichtung folgenden Analyse bemängelt würden. Doch Dylans Ziel war es eben offensichtlich nicht, ein elaboriertes Kunstwerk zu schaffen, das weitgehend ohne Kontext auskommt und möglichst leicht anschlussfähig ist. Vielmehr wollte er wohl in Zusammenarbeit mit seinem Co-Texter Jaques Levy in erster Linie seine Sicht auf die Verurteilung Rubin Carters mit seinen Mitteln einer breiten Öffentlichkeit bekannt machen, den Rassismus in den USA anprangern und Protest gegen die Gerichtsentscheidung mobilisieren, um durch öffentlichen Druck die Wiederaufnahme des Verfahrens zu erreichen. Ein Song, der ästhetisch allzu ambitioniert oder ausgefeilt gewirkt hätte, wäre womöglich weniger geeignet gewesen, diese Anliegen zu erfüllen. Gerade die Zurückhaltung in der künstlerischen Gestaltung verschafft dem Song eine Aura der Authentizität. Sie trägt auch dazu bei, die textliche Botschaft überzeugend und ablenkungsfrei rüberzubringen und die beabsichtigte gesellschaftspolitische Wirkung zu erzielen – wie oben beschrieben, wurde schon beim ersten Hören meine Aufmerksamkeit stark auf Text und Inhalt gelenkt. Insofern hatte das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld einen großen Einfluss auf das Entstehen, die künstlerische Gestalt und die bereits im Schaffensprozess antizipierte Rezeption und zentrale Bedeutung des Songs.

An dieser Stelle könnte man sicher das nicht von der Hand zu weisende Argument anführen, dass gerade die Authentizität, die der Song vermittelt, sowie das überzeugende moralische Anliegen, Rassismus zu bekämpfen und sich exemplarisch für einen mutmaßlich unschuldig verurteilten Angehörigen einer unterdrückten Minderheit einzusetzen, schließlich ja doch in gewisser Weise verkaufsfördernd und darum kommerziell kalkuliert gewesen sein könnten. Der große Erfolg, den der Song erzielte, spricht zumindest dafür, dass Bob Dylan einen Nerv getroffen hat. Der stark narrative Song führt den Rezipienten die Sicht Dylans und seiner Mitstreiter auf den Fall Carter vor Augen, manifestiert unter den gleichgesinnten Hörern

ihre Version der Geschichte, lädt als authentisch wirkender künstlerischer Beitrag zur Identifikation mit dem Anliegen ein und trägt durch das (vielleicht gerade auch gemeinsame) Hörerlebnis zur Selbstvergewisserung der Community bei. Angesichts der sich derzeit erneut offenbarenden Gegenwartigkeit von Rassismus, insbesondere bei der Polizei in den USA, ist der Song *Hurricane* überaus dafür geeignet, zeitgenössischen und gesellschaftspolitisch ambitionierten Musikern Inspiration zu bieten. Wenn diese Analyse dabei unterstützen kann, leistet sie mehr, als sie anfänglich versprochen hat.



## KURZBIOGRAPHIE ELIAS WÖLLNER

Elias Wöllner studiert im Master Historische Musikwissenschaft sowie Musiktheorie mit Profil Kulturmanagement an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Er ist stellvertretender Geschäftsführer des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften e. V. (DVSM). Während seiner Schulzeit war Elias Mitglied des Dresdner Kreuzchores und der Dresdner Kapellknaben. Nach einem Bundesfreiwilligendienst im Notenarchiv der Sächsischen Staatskapelle Dresden begann er im Jahr 2015 sein Studium in Musikwissenschaft und Musikpraxis in Weimar. Einen ERASMUS-Aufenthalt absolvierte er im italienischen Cremona. Seit März 2023 ist Elias als Manager für das Alte-Musik-Festival GÜLDENER HERBST sowie die Thüringer Adjuvantentage tätig. Über seine Motivation, für StiMMe zu schreiben, sagt er:

„Seit Beginn meines Studiums fand ich es schade, dass Seminararbeiten oft nach einmaligem Lesen für die Benotung in der Schublade verschwinden. Deshalb finde ich es wunderbar, dass StiMMe dazu beiträgt, studentische Forschung sichtbarer zu machen und aufzuzeigen, welche Themen die junge Generation in der Musikwissenschaft beschäftigen.“

## 6 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

### Audiovisuelle Quellen

Dylan, Bob: „Bob Dylan – Hurricane (Official Audio)“, veröff. am 11.03.2019, [https://youtu.be/bpZvg\\_FjL3Q](https://youtu.be/bpZvg_FjL3Q), letzter Zugriff: 26.08.2021.

### Sekundärliteratur

Appen, Ralf von/Doehring, André: „Analyse populärer Musik. Madonnas Hung Up“, in: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14), hrsg. von Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer, Laaber: Laaber 2014, S. 219–240.

Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus: „ABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 57–124.

Carter, Rubin „Hurricane“: *The Sixteenth Round. From Number 1 Contender to Number 45472*, New York: Viking Press 1974.

Detering, Heinrich: *Bob Dylan*, Stuttgart: Reclam<sup>3</sup>2009.

Griffin, Sid: *Shelter From the Storm. Bob Dylan's Rolling Thunder Years*, London: Jawbone Press 2010.

Kaiser, Ulrich: „Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/1 (2011), S. 43–75.

Klein, Richard: „Ausdruck einer Stimme. Wie Bob Dylan singt“, in: *Musik & Ästhetik* 23/89 (2019), S. 60–78.

Markworth, Tino: *Bob Dylan*, Reinbek: Rowohlt 2011.

Wesche, Tilo: „Wenn ein Bär heult, dann erzählt er wirklich was“. Zur Narrativität bei Dylan und Cash“,

in: *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main*, hrsg. von Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 160–181.

Wilentz, Sean: *Bob Dylan in America*, London: Bodley Head 2010.

### Internetquellen

Blackman, Guy: „Freedom of expression comes out the winner when rock’s in the dock“, in: *The Age* (16.05.2007), <https://www.theage.com.au/technology/freedom-of-expression-comes-out-the-winner-when-rocks-in-the-dock-20070506-get4to8.html>, letzter Zugriff: 20.08.2021.

Filippo, Chet: „Hurricane’s Night: Bob Dylan, Joan Baez, More Bring Thunder to the Garden“, in: *Rolling Stone* (15.01.1976), <https://www.rollingstone.com/music/music-news/hurricanes-night-bob-dylan-joan-baez-more-bring-thunder-to-the-garden-233608/>, letzter Zugriff: 22.08.2021.

„Hurricane | The Official Bob Dylan Site“, <http://www.bobdylan.com/songs/hurricane/>, Sony Music Entertainment, letzter Zugriff: 26.08.2021.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Chromagramm

Abbildung 2: Spektrogramm

Abbildung 3: Tempoveränderung

## ANHANG

### FORMALER AUFBAU DES SONGS HURRICANE

(s. nächste Seite)

Zeit	Takte	Formteil	Funktion	Harmonik	Anmerkung/Text	
0:00	8	A	Intro	a / F - Loop	Sukzessives Einsetzen der Instrumente	
0:16	8	A	1. Verse	a / F - Loop	„Pistol shots ring out...“	
0:31	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„Here comes the story...“ mit Chor	
					„For somethin' that he never done...“ ohne Chor	
0:52	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
0:59	8	A	2. Verse	a / F - Loop	„Three bodies lyin' there...“	
1:13	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„I saw them leavin'...“ mit Chor	
					„And so Patty calls the cops...“ ohne Chor	
1:33	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
1:40	8	A	3. Verse	a / F - Loop	„Meanwhile, far away...“	
1:55	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„When a cop pulled him over...“ mit Chor	
					„In Paterson that's just the way...“ ohne Chor	
2:15	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
2:21	8	A	4. Verse	a / F - Loop	„Alfred Bello had a partner...“	
2:36	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„And Miss Patty Valentine...“ mit Chor	
					„So they took him to the infirmary...“ ohne Chor	
2:56	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
3:03	8	A	5. Verse	a / F - Loop	„Four in the mornin'...“	
3:17	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„Yes, here's the story of the Hurricane...“ mit Chor	
					„For somethin' that he never done...“ ohne Chor	
3:37	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
3:44	8	A	6. Verse	a / F - Loop	„Four months later...“	
3:58	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„Remember that murder...“ mit Chor	
					„You think you'd like to play ball...“ ohne Chor	
4:18	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
4:25	8	A	7. Verse	a / F - Loop	„Arthur Dexter Bradley said...“	
4:39	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„You'll be doin' society a favor...“ mit Chor	
					„We want to put his ass in stir...“ ohne Chor	
4:58	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
5:05	8	A	8. Verse	a / F - Loop	„Rubin could take a man out...“	
5:20	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„Up to some paradise ...“ mit Chor	
					„And ride a horse along a trail ...“ ohne Chor	
5:39	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
5:46	8	A	9. Verse	a / F - Loop	„All of Rubin's cards...“, verfrühter Taktbeginn	
6:00	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„And to the black folks...“ mit Chor	
					„And though they could not...“ ohne Chor	
6:20	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
6:27	8	A	10. Verse	a / F - Loop	„Rubin Carter was falsely tried...“	
6:41	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„How can the life of such a man...“ mit Chor	
					„To see him obviously framed...“ ohne Chor	
7:01	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
7:07	8	A	11. Verse	a / F - Loop	„Now all the criminals...“	
7:22	11	4 7	B	Chorus? C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„That's the story of the Hurricane...“ mit Chor	
					„And give him back the time he's done...“ ohne Chor	
7:41	8	A	Outro	a / F - Loop		
7:55	11	4 7		B	C / F / C / F d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	Zusätzlich mit Mundharmonika (bis zum Schluss)
				A	a / F - Loop	Fadeout