

FRANKIES ERBEN?

Deutschsprachige Coverversionen von Sinatras »My Way«

Philipp Pabst

158

Oft kopiert. Nie erreicht«. Mit diesem Slogan bewirbt Volkswagen im Frühjahr 2013 den Golf GTI VII. Eco-Efficiency und »Dieselgate« sind noch weit entfernt, im Zentrum steht die protzige Zurschaustellung der eigenen, »sportlichen« High-Class-Technologie. Geprägt wird die Werbekampagne durch einen Videoclip von Paul W. S. Anderson (bekannt durch die »Resident Evil«-Reihe). Text, Bild und Ton bringen im Zusammenspiel die Paradoxie von serienmäßiger Automobilherstellung und suggerierter Individualisierung hervor – das Werbevideo ist unterlegt mit Frank Sinatras Welthit »My Way«.

Für die akustische und bildliche Behauptung individualisierter Serialität findet der VW-Spot sein Material in einigen Videos des Web 2.0. Verschiedene »My Way«-Coverversionen von Laien sind zu Beginn der GTI-Werbung zu sehen; inbrünstig und schräg wird Sinatras Song im heimischen Garten oder auf einem Abschlussball angestimmt. Die verwackelten und pixeligen Bilder der PC- und Heim-Kameras stammen von Plattformen wie YouTube. Einen starken Kontrast zu den Hobbyvideos stellen Andersons Aufnahmen des Golf mit ihrer Hochglanzoptik her, sie folgen im letzten Drittel des Clips. Wir sehen den GTI bei einer Fahrt durch das kopistische Las Vegas, die Stadt, in der Sinatra zahlreiche Shows spielte. Seine Stimme begleitet die Bilder – etwa von Simulakren wie dem Eiffelturm vor dem Hotelcasino Paris Las Vegas – mit den bekannten Versen »I've travelled each and every highway« (Sinatra 1969).

»Oft kopiert. Nie erreicht« wird durch diese Komposition zu einem Motto, das den originären Status eines deutschen Spitzenprodukts im globalen Wettbewerb

beansprucht und zudem die tradierte, kulturelle Dichotomie zwischen den USA und Europa betont. Der Slogan zielt gleichermaßen auf das VW-Produkt wie auf Sinatras Performance von »My Way« und ihre zahlreichen Coverversionen. Das Konkurrenzverhältnis zwischen Marken bildet den Kern des Spots (vgl. Horn 2016) – und unterläuft ihn zugleich, weil der herausgestellte Kontrast zwischen Original und Kopie, technischer Meisterschaft und stümperhaften Versuchen die zuvor gezeigten Internetvideos nicht völlig entwertet. Die individuelle Laienperformance behält durchaus ihren Charme, denn ein Vergleich zwischen der Marke Frank Sinatra und den Hobbysängern ist von vornherein entschieden und unverhältnismäßig. An dieser Stelle gerät der Golf GTI-Spot ins Stottern, die Laienperformer laufen de facto außer Konkurrenz und eignen sich deshalb weniger als Analogien auf Marken in einem Wettbewerb denn als Schauwerte unter den Vorzeichen des Camp (vgl. Sontag 1989).

Eine Vorgeschichte und Pointe erhält das von VW aufgegriffene Original-und-Kopie-Thema durch einen anderen Automobilhersteller. Schon 1993 bewirbt Mercedes Benz seine C-Klasse W202 mit einem Werbespot, der auf Sinatras »My Way« zurückgreift. »Und wann dürfen wir Ihre C-Klasse bauen?«, lautet der Wahlmöglichkeiten offerierende Slogan von Mercedes. Die drei verschiedenen Modelle des Fahrzeugs korrespondieren im Clip mit Bearbeitungen des Sinatra-Songs. Zuerst sehen wir die Elegance-Ausführung auf einer ländlichen Allee, während eine Opernversion von »My Way« aus dem Off tönt. Es folgt eine Soulversion für das C-Klasse-Modell Esprit in der Stadt sowie ein rockiges »My Way« für die Sport-Edition auf einer Fahrt durch Serpentinaen. Der Mercedes-Clip macht mit den Coverversionen kein Hierarchiegefälle auf, anders als bei VW werden die verschiedenen Ausführungen, die Vielfältigkeit und Wandelbarkeit des Produkts hervorgehoben. Doch am Ende ist es wieder Frank Sinatra, der singt, erst die Referenzversion macht die beworbene C-Klasse per Analogie zum wertvollen »Original«.

Die Werbekampagnen von VW und Mercedes greifen ein dynamisches Prinzip auf, das Coverversionen generell kennzeichnet: Das Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung kann als Logik des Covers verstanden werden. An den deutschsprachigen Coverversionen von »My Way« lässt sich der ästhetische Spannungsreichtum dieses Prinzips zwischen textueller und kultureller Übersetzung sehr gut aufzeigen. Als bundesrepublikanische Aktualisierungen US-amerikanischen Entertainments reflektieren die deutschsprachigen Coverversionen immer schon das komplexe Verhältnis zwischen den USA und Europa bzw. Deutschland.

VON COVER ZU COVER

Elvis, Sammy Davis Jr., Sid Vicious, Nina Simone, Marvin Gaye, Tom Jones, Aretha Franklin, Shirley Bassey, R. Kelly und U2, sie alle haben Frank Sinatras »My Way« gesungen, aufgenommen und auf die Bühne gebracht. »My Way«,

zuerst 1969 veröffentlicht, zählt zu den meistgecoverten Songs in der Geschichte der Pop- und Rockmusik, nicht nur innerhalb des britischen und anglo-amerikanischen Musikbusiness. Auch in Deutschland sind fortwährende und wechselvolle Auseinandersetzungen mit dem Welthit zu verzeichnen, am bekanntesten sicherlich die Versionen von Nina Hagen und Harald Juhnke.

Sinatras Image ist untrennbar mit dem Song verbunden, »My Way« suggeriert autobiografische Referenz und bietet die perfekte Bühne für die Entertainerqualitäten von »Frankie Boy«. Die pathetische Lebensrückschau, »And now the end is near / and so I face the final curtain« (Sinatra 1969), korrespondiert eng mit der Biografie des Sängers. Ende der 1960er Jahre durchläuft Sinatra persönliche und berufliche Krisen; die Scheidung von seiner Frau Nancy, Gerüchte um Kontakte zur Mafia und Stimmbänderkrankungen machen ihm zu schaffen (vgl. Havers 2004: 236-274). Zunächst spricht nicht viel für die heutige Popularität von »My Way«, erst Jahre nach seiner Veröffentlichung erhält der Song seinen kanonischen Status. In den Billboard-Charts von 1969 erreicht er lediglich Platz 27 (vgl. ebd.: 309), zwei Jahre darauf erklärt Sinatra seinen Rücktritt von der Bühne. Nach seinem Comeback 1973, vor allem ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, endet dann keines seiner Konzerte ohne den Song. In der öffentlichen Wahrnehmung wird »My Way« zum »Glaubensbekenntnis« des Entertainers (Schmidt-Joos 2004: 347), doch Sinatra hat ein problematisches Verhältnis zu seinem Hit. Ihm missfällt die »selbstsüchtige Sentimentalität des Liedes«, auf der Bühne bekennt er mehrfach, er »»hasse den Song!«« (Zehme 1998: 230). »My Way« ist ein »Lobgesang auf die opferreichen Triumphe des Lebens« (ebd.) – ein Lob- und Abgesang, der seinen Performer als ambivalente Persönlichkeit inszeniert, die trotz aller Schwierigkeiten ihren eigenen Weg im Blick behalten hat.

Die deutschen Musikerinnen und Musiker machen aus der US-amerikanischen Vorlage keine wortgetreuen, deutschsprachigen Übersetzungen des Originals. Ihre Stücke zeichnen sich durch notwendige oder planvolle Variationen des Songtextes, der Instrumentierung und der Bühnenszenierung aus. Eine Analyse dieser Variationen ist in zweifacher Hinsicht erkenntnisreich. Zum einen lassen sich Text- und Inszenierungsverfahren herausarbeiten, die Aufschluss darüber geben, wie die Versionen funktionieren, was sie konstituiert und was sie voneinander trennt. Zum anderen sind deutschsprachige Versionen einer anglo-amerikanischen Vorlage als Aushandlungsprozess zwischen musikalischen Traditionen zu verstehen, die wiederum unterschiedliche kulturelle Implikationen aufweisen.

Moritz Baßler hat in diesem Zusammenhang von einer Dominanz des anglo-amerikanischen Paradigmas im Musikbetrieb gesprochen und darauf hingewiesen, dass insbesondere die Darstellungsform »Coverversion« dazu genutzt wird, um sich erstens gegenüber der anglo-amerikanischen Tradition in Stellung zu bringen und um zweitens eine De- und Re-Kontextualisierung der Vorlage unter

bundesrepublikanischen Parametern vorzunehmen (vgl. Baßler 2003: 281). Nicht die linguistische Translation steht also im Vordergrund, es geht um kulturelle Kontexttransformationen, um Aneignungs- und Differenzierungsprozesse im Zuge popmusikalischer Bezugnahmen.

Im Fall von »My Way« laufen die keineswegs nur in eine geografische Richtung. Sinatras Song besitzt bereits europäische Wurzeln, er beruht auf dem französischen Chanson »Comme d'habitude«, in dem Claude François über seine gescheiterte Beziehung mit der Sängerin France Gall singt (François 1967). In stilistischer Hinsicht vollzieht »My Way« eine einschneidende Gestaltveränderung der französischen Vorlage, an die Stelle der Chansontradition tritt das amerikanische »crooning«. Sinatra verbindet seine Baritonstimme mit einer Artikulation und Phrasierung, die dem Jazz entstammen. Das Ergebnis ist eine »everyday, casual, off-the-street and into-your-living room voice« (Pitts/Hoffmann 2002: 14). Die beiden Songs weisen, abgesehen von ihrer melodischen Kongruenz, kaum Gemeinsamkeiten auf.

Eine hilfreiche, weil textanalytisch fundierte »Cover«-Definition geht von einem »intertextuelle[n] double bind« aus: Ein Coversong ist erstens »durch seine Beziehung zum Original« und zweitens »durch seine Beziehung zu Werk und Image des aktuellen Interpreten« konstituiert (Baßler 2009: 104). Bei einem Cover ist »die Identität des Songs, die markierte Wiederaufnahme, die Wiederholung« genauso von Belang wie die »Differenz«, welche die »Cover-Version als Palimpsest« kennzeichnet und die »Originalversion überschreibt, indem gewisse eigene Merkmale an die Stelle der fremden treten« (ebd.). Im Falle von »My Way« und »Comme d'habitude« fällt es schwer, eine »markierte Wiederaufnahme« auszumachen.

An diesen Befund geknüpft sind die Kategorien »Autorität« und »Autorschaft«, mit denen sich das Verhältnis zwischen Vorlage und Version näher bestimmen lässt. Nimmt man etwa die Vorlage als Autorität wahr und verneigt sich vor ihr, um seine eigene Performance zu veredeln – oder firmiert der Covernde selbst als Autorität, die allein das verwendete Stück veredelt (vgl. ebd.). Frank Sinatra nutzt weder »Comme d'habitude«, um seinen Song zu sublimieren, noch beglaubigt er »die Würde des gewählten Songs und dessen Interpreten« (ebd.). Sinatras Song verwendet die Chansonmelodie nicht, um die Vorlage aufzurufen und sie erkennbar werden zu lassen, er entwendet die Melodie, funktionalisiert sie für sein »crooning« und ignoriert dabei den Kontext der Vorlage. Er und seine Fans verzichten auf »das gemeinsame Hochhalten eines bekannten Songs« (ebd.: 105), vielmehr hält Sinatra seinen eigenen Song hoch, ohne dabei dessen Chanson-Wurzeln mit dem Publikum zu teilen.

»My Way« und »Comme d'habitude« veranschaulichen eindrücklich, wie relativ die innerhalb der Forschungsdiskussion über Coverversionen immer wieder bemühte Unterscheidung von Original und Kopie ist. Christian Huck hat in dieser Zeitschrift dafür plädiert, sich von der (post)romantischen Vorstellung

eines Songschöpfers zu lösen und Coverversionen nicht länger mit Hilfe der Werthierarchie von Original und Kopie zu begreifen (vgl. Huck 2014: 164). In Rückgriff auf eine andere Relation – »>Lied< und >Markt<< – versucht Huck, das Cover entlang von Hörerbedürfnissen neu zu denken (Huck 2014: 164). An die Stelle von »Kriterien wie künstlerische Eigenständigkeit, Authentizität, musikalische Tradition oder die Differenz von Neufassung und Original« trete dann die Pluralität von Versionen, der »richtig[e] Sound für das richtige Publikum« (ebd.). Die »Kenntnis einer früheren Version« sei dabei »nicht nötig, aber auch nicht schädlich: Die unterschiedlichen Versionen, die unterschiedliche Bedürfnisse bedienen [...], können ohne weiteres nebeneinander existieren, ohne dass sie verglichen werden, und ohne dass sie sich verdecken« (ebd.).

Diese auf die jeweilige Hörerschaft bezogene Definition ist, trotz der begrüßenswerten Auflösung der Original-Kopie-Relation, nicht unproblematisch. Denn in analytischer Hinsicht bleibt der Vergleich zwischen zwei Songs, die Differenz also, eine notwendige heuristische Operation. Ähnlich verhält es sich beim privaten Hören von Coverversionen, wenn es sich um die Wiederaufnahme eines bekannten Songs handelt, hier folgt der Vergleich – nicht nur bei den »Pop-Aficionados« (ebd.: 161) – automatisch. Huck erkennt diese Notwendigkeit, wenn er fragt, »was von einem Song übernommen wird und was geändert werden muss, damit eine neue Hörerschaft erreicht werden kann«; doch was es genau ist, »das in der Coverversion bei aller Differenz identisch bleiben sollte, damit überhaupt eine Hörerschaft befriedigt wird, bleibt [...] weiterhin unklar« (ebd.: 165). Zur Klärung dieser Frage bietet sich der Songvergleich an, ein Vergleich, der nicht Originale und Kopien unterscheidet, aber von der Relationalität verschiedener Versionen ausgeht.

›YOUR WAY‹

Bereits ein Jahr nach Sinatras »My Way« veröffentlicht die Schlagersängerin Mary Roos die erste deutschsprachige Version des Hits. »So leb' dein Leben« (1970) ist das Produkt einer Genrefizierung, einer Übertragung in das Schlagergenre, die von der Popularität und Aktualität der Vorlage profitieren möchte und das fremdsprachige Stück für den deutschen Markt erschließt. Nur in der vierten Strophe heißt es anglifizierend: »Ich hab' dafür bezahlt und noch geprahlt, wenn ich schon down war.« Mit dem einzigen englischen Wort »down« kreolisiert der Text und gibt sich als Version zu erkennen. Der Liedtext von »So leb' dein Leben« orientiert sich thematisch und motivisch eng an »My Way«, ohne eine wörtliche Übersetzung zu vollziehen. Auch Roos nimmt die Position der Lebensrückschau ein und erzählt einem Freund vom »letzten Vorhang«, von einem Leben mit Höhen und Tiefen (»es gab so manches Mal nach einem Hoch manch tiefes Tal«) und der Möglichkeit der Selbstversöhnung. Doch ist das Verhältnis zwischen dem Freund und dem Ich anders als bei Sinatra beschaffen, im ersten Vers heißt es: »Mein Freund, einmal da

fällt auch für dich der letzte Vorhang«. Es ist nicht mehr ein Ich, das von seinem bewegten Leben erzählt, es ist der Freund, der angesprochen und darauf hingewiesen wird, dass er am Ende seines Lebens Rechenschaft wird ablegen müssen. Aus dieser Verschiebung von der 1. zur 2. Person Singular entsteht der titelgebende Imperativ. Als Ratschlag formuliert, wiederholt sich der Titel wie ein lebensbejahendes Mantra. Bis zum Ende der dritten Strophe spricht der Song mit Hilfe dieses Perspektivenwechsels für den Freund und imaginiert dabei diverse, nicht weiter konkretisierte Verfehlungen: »Ich hab' so oft umsonst gehofft, ich hab's gefühlt und doch verspielt, hab' viel gefragt und doch versagt, so war mein Leben! // Ich hab' auf Sand gebaut und nicht durchschaut, was zu durchschaun' war, ich hab' dafür bezahlt und noch geprahlt [...].« Die Verschiebung der Sprecherposition von einem Ich, das über sich selbst spricht, hin zu einem Ich, das über einen Freund spricht, resultiert aus der veränderten Performance-Situation, die mit der deutschen Version von »My Way« einhergeht. Eine Schlagersängerin wie Mary Roos, die auf ihr Leben zurückblickt und zu dem Schluss kommt, dass sie es auf ihre eigene Weise gelebt hat, ließe sich nicht verkaufen. Als »So leb' dein Leben« veröffentlicht wurde, war Roos einundzwanzig, deshalb ist die Fokussierung auf den Freund in der deutschen Version eine notwendige Modifikation.

Doch wer genau wird als Freund angesprochen? Zum einen ist es das Publikum; der Freund ist demnach jeder einzelne Zuhörer. Zum anderen führt die Konzentration auf ein Gegenüber zu Genderbestimmungen. Die weibliche Stimme kann ebenso an einen männlichen Partner gerichtet sein, wodurch eine Intimbeziehung inszeniert wird, die bereits Claude François' »Comme d'habitude« kennzeichnete. »So leb' dein Leben« schreibt sich von »My Way« her, aber die Chansonwurzeln erfahren durch die Schlagersängerin Mary Roos eine Revitalisierung. Diesen Anklang unterstützen musikalisch-gesangliche Parallelen: »So leb' dein Leben« und »Comme d'habitude« teilen einen schwermütig-getragenen Gestus, während Sinatras Song auf instrumentalpompöse Lässigkeit setzt.

Eine erfüllte Biografie, so resümiert die Schlager-Version, ist durch intensive Lebensführung und die versöhnliche Rekapitulation am Lebensabend möglich. Roos' Plädoyer für Verzeihung und Selbstversöhnung ist ganz im Sinne des Schlagers formuliert, zu dessen Handwerk simple und unmissverständliche Botschaften wie »Liebe das Leben und mache deinen eigenen Frieden!«, gehören. Dieses Plädoyer greifen Zweitverwertungen von Dagmar Koller, Nana Mouskouri oder der Travestiekünstlerin Mary auf; die schematische, unspezifische Skizze einer Biografie (Höhen und Tiefen, »kämpfen«, wenig bereuen, Selbstzufriedenheit) bietet Raum für unterschiedliche Anschlüsse. Beim Hang zum Pathos scheint eine identifikatorische Rezeption des Songs nur allzu leicht möglich. Immer wieder wird der gleiche Titel herangezogen, um Individualität zu betonen.

KRITIK UND CAMP

Nina Hagens »My Way« (1980) bewegt sich zwischen »Attraktion und Abwehr« und steht damit beispielhaft für eine europäische, ambivalente Haltung gegenüber den USA (vgl. Linke / Tanner 2006: 1). Wie ein Showreview zeigt, brachte Hagen den Sinatra-Song bereits vor der Plattenveröffentlichung auf die Bühne (vgl. Hilsberg 1978: 27). Die Nina Hagen Band spielt auf der Tour 1978 ihr gleichnamiges Debütalbum; als Zugabe eines Konzerts im Quartier Latin (Berlin) singt Hagen »My Way« und zollt dabei dem englischen Punk Tribut, wenn sie die erste Strophe in der Manier von Sid Vicious' »My Way«-Version anstimmt: »And now the end is near / And so I face the final curtain / You cunt, I'm not a queer / I'll state my case of which I'm certain« (Sex Pistols / Vicious 1978).

Auf Hagens EP von 1980 weicht die dritte Zeile wohl aus vertriebsstrategischen Gründen dem gewohnten Vers »My friend, I'll say it clear« (Hagen 1980: »My Way«). Auffällig ist, dass das englische Wort »friend« überprononciert, im Modus des Bühnendeutschen (rollendes R) ausgesprochen wird (»My frriend, I'll say it clear«). Diese Allemanisierung der Vorlage steht beispielhaft und mustergültig für einen selbstreflexiven Umgang mit der popmusikalischen Tradition – der »paradigmatische Hintergrund« deutscher Popmusik ist »ein anglo-amerikanischer und eben kein deutscher« (Baßler 2003: 281). Avancierte deutsche Pop- und Rockmusik zeichnet sich dadurch aus, dass sie das Spannungsverhältnis, das sich aus dem anglo-amerikanischen Paradigma in deutscher Liedpraxis ergibt, in ihr Syntagma aufnimmt und dabei auf die Grenzen der Transferierbarkeit dieses Paradigmas hinweist.

164

Die markierte Wiederaufnahme der Songvorlage geschieht in Form eines direkten intertextuellen Zitats; die EP-Version beginnt mit der ersten Strophe der amerikanischen Vorlage, die gesanglich und musikalisch opernhaf-kakophon variiert wird. Hagen zieht die Wörter in die Länge, überdehnt sie und wechselt beliebig von hohen zu tiefen Stimmlagen. Nach der ersten Strophe führt ein dumpfer Synthesizerton einen musikalischen Bruch herbei, die Band nimmt das für den Punk typische schnelle Tempo auf. Innerhalb des Texts beginnt simultan eine Revision der amerikanischen Vorlage, Sinatras »My Way« bleibt als ko-präsente Palimpsest-Schicht vorhanden. Die deutschen Lyrics stellen die Vorlage in Frage und konterkarieren das Phantasma, das Sinatras »My Way« transportiert. Ein jeder kann seine Träume verwirklichen, auch wenn sein Leben nicht geradlinig verläuft, sondern durch Tiefpunkte gekennzeichnet ist. Es ist der »American Way of Life«, den der globale Hit »My Way« auch in Europa als lebbar verkauft.

Mit Rob Kroes gesprochen, partizipiert Sinatras Song an der kulturellen »Americanization of Europ[e]« (Kroes 1996: 172). Für viele Nicht-Amerikaner ist »»America« [...] a presence in our lives, a part of our imagination, to a greater extent than ever before. [...] We have acquired a set of cultural codes that allow us to understand American cultural products, to appreciate them,

and to consume them as if we were Americans« (ebd.). Nina Hagens Cover macht darauf aufmerksam, dass Deutschland und die USA zu unterscheiden sind, auch wenn die (pop)kulturelle Amerikanisierung den Konsum amerikanischer Produkte und der Lebensentwürfe, die diese anbieten, quasi ohne Decodierung möglich gemacht hat. Hagens »My Way« dekonstruiert die Vorlage durch eine Re-Kontextualisierung des Songs unter den gesellschaftspolitischen Bedingungen der deutschen Teilung. Eine »world of freedom, without inhibitions and constraints« (ebd.), die Sinatra mit den Versen »I've lived a life that's full / I've travelled each and every highway« (Sinatra 1969) skizziert, ist in beider Deutschland nicht vorzufinden. In Hagens zweiter Strophe heißt es: »Die Welt ist so kaputt / Is' alles Schutt, Schutt, Schutt auf dieser Erde«, womit der neue, gesellschaftskritische Bezugsrahmen des Covers etabliert wird.

Zu Beginn beklagt der Song einen tiefgreifenden, globalen Missstand, danach bietet der Songtext ein genderkritisches Szenario, das die Abhängigkeit von Frauen offenlegt: »Und dann, ja dann und wann / Kommt dann der Mann, der Mann deiner Träume / Und dann hältst du dich ran / Ein ganzes Leben«. Strophe drei kritisiert die ökonomische Dominanz über das Individuum und unausgesprochen auch die Kulturindustrie als Herkunftsbereich von Songs wie »My Way«: »Und Geld ist mehr – money, money – mehr wert als ich / Als du, als ich / Fressen allein genügt uns nicht / Auch kein Geschwätz macht keinen satt / In dieser sogenannten Stadt«. Die Erwähnung des verlogenen »Geschwätzes« bietet die deutlichste Spitze gegen die Vorlage, eine Kritik, die an Bertolt Brechts und Hanns Eislers »Einheitsfrontlied« anschließt, in dem es heißt: »Und weil der Mensch ein Mensch ist, / drum braucht er was zum Essen, bitte sehr! / Es macht ihn ein Geschwätz nicht satt, / Das schafft kein Essen her.« (Brecht 1988a: 26). Selbstverständlich klingt auch die berühmte Sentenz aus der »Dreigroschenoper« an: »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral« (Brecht 1988b: 144).

Die ihrem historischen Kontext enthobenen Rekurse (das »Einheitsfrontlied« von 1934 fordert den Schulterchluss sozialdemokratischer und kommunistischer Proletarier angesichts der wachsenden Macht der NSDAP) umreißen vage die Lagermentalität des Kalten Krieges sowie die soziale Kälte des Kapitalismus und deuten Hagens eigene – keineswegs spannungsarme – Vergangenheit als Sängerin in der DDR an. Mit diesen Verweisen bleibt Hagen im Banne eines seit der Frühzeit des Pop bekannten Widerspruchs: Ihre Systemkritik wird erst durch die Freiheiten kapitalistischer Produktionsbedingungen möglich.

»Geld« richtet im ersten Vers der Strophe, kreolisiert mit »money, money«, den Fokus auf die westdeutsche Seite. Die Formulierung »[s]ogenannt[e] Stadt« leitet anschließend das Hauptthema »deutsche Teilung« ein, Strophe vier konkretisiert: »Berlin, Berlin, tote Stadt – Scheiß-Stadt / Mit Stacheldraht auf weißen Zäunen – woh woh woh / Berlin ist alt und voll Gewalt«.

Mit der Doppelung des Wortes »Berlin« zu Beginn der Strophe entsteht ein kontrastierender Bezug zu Sinatras »New York, New York«. Der »Big Apple« ist die Stadt, die als Gradmesser für den Erfolg und die Verwirklichung von Lebensträumen gilt: »If I can make it there, I'll make it anywhere« (Sinatra 1980). Dagegen ist Berlin »alt und voll Gewalt«, von der Geschichte gezeichnet (Zweiter Weltkrieg) und zudem ein Schauplatz zeitgeschichtlicher Konflikte (Kalter Krieg). In dieser »toten Stadt« lässt sich der »American Dream« nicht verwirklichen, wie auch die rhetorische Frage »Wo sind sie hin, ja wo sind sie hin, die schönen Träume?« unterstreicht. Vor dem Hintergrund des »Stacheldrahts auf weißen Zäunen« erhält der »final curtain« aus der ersten Strophe eine politische Konnotation: Der letzte Vorhang wird zum Eisernen Vorhang. Auch die Unberechenbarkeit und Bedrohung der Berliner Teilung gerät in den Blick, wenn die Möglichkeit einer plötzlichen (womöglich atomaren) Vernichtung der Stadt aufscheint: »Und dann, ja dann und wann / Zuckt auf ein Blitz aus heiterem Himmel / Und schlägt ein in den ganzen Verein / So kurz mal eben.«

Doch Hagens Auseinandersetzung mit »My Way« ist nicht allein gesellschaftspolitisch motiviert, sie bietet mehr als eine bloße Genrefizierung der Vorlage unter den Voraussetzungen des politischen Punk. Der Rekurs auf die anglo-amerikanische Musiktradition erfolgt auch, »weil diese Musik etwas enthält, was der westeuropäischen Musiktradition zwischen E-Musik, Folklore und Unterhaltungsmusik irgendwie abhanden gekommen war« (Baßler 2003: 285). Oder wie man im Falle Nina Hagen präzisieren kann: Die Bezugnahme findet statt, weil die anglo-amerikanische Tradition für etwas steht, was der westeuropäischen Tradition zwar nicht völlig fehlt, aber ihr in diesem Maße nicht eigen ist – Show und Entertainment. Frank Sinatra ist der Inbegriff des nicht nur stimmlich überzeugenden Sängers, sondern auch des unterhaltenden Performers, des Entertainers. Er kommuniziert mit dem Publikum, lockert es mit humoristischen Einlagen auf und produziert sich selbst. Sichtet man die Musikpresse von 1978 bis 1980 zum Thema Nina Hagen, fällt auf, dass die Nina Hagen Band solche Auftritte als Ziel ihrer weiteren Entwicklung ausgibt: »Will man wissen, wie sie [Hagen] die deutsche Showszene findet, hat man eine »blöde Frage« gestellt, »weil es eine deutsche Showszene gar nicht gibt«. Und kommt man ihr mit Schmus, klappt's auch nicht: »Ob ich mir vorstellen könnte, in Amerika Karriere zu machen? Aber selbstverständlich, was ist das denn für eine Frage?« (Anonym 1978: 25)

Nina Hagens Konzertauftritte sind Shows, die amerikanische Entertainmenttraditionen aufgreifen und überschreiten. »»Das live-Erlebnis ist wichtig ... Rockpalast, eine ganze Schau machen ... ja, das wär' eine Bewährungsprobe« (Hilsberg 1978: 27). Alfred Hilsberg bemerkt dazu in »Sounds«: »Aber irgendwie in die Richtung komplexerer Bühnenarbeit mit Theatereffekten wollen sie schon: »So in drei, vier Jahren sind wir so weit. Ich versuche ja jetzt

schon, mit meiner Stimme eine Art-Tanzchoreographie zu entwerfen« (ebd.). Hagen singt und performt, sie adressiert das Publikum, wirft sich in exzentrische (Ver-)Kleidung, tanzt und schneidet Grimassen. Aufgezeichnete »My Way«-Shows verdeutlichen, warum die Zeitschrift »konkret« schreibt, dass Hagens »monströses live-Spektakel [...] jede Travestie-Show verblässen« lässt (Schwarz-Arendt 1978: 42).

Wenn Hagen »My Way« intoniert und sich dabei eine Lametta-Boa umschwingt, ist das zugleich divenhafter Auftritt und große Bühne sowie eine markierte Feier der Künstlichkeit – vorsätzlicher Camp also (vgl. Sontag 1989). Diese Lametta-Artificialität setzt »Anführungsstrich[e]« (ebd.: 46), sie ist ein Zeichen für die »Entthronung des Ernstes« (ebd.: 55). Kein Entertainment, sondern »Entertainment« ist das Ergebnis – ein Rekurs auf die anglo-amerikanische Showtradition, deren Bühnenpotenzial man einerseits hochhält und von der man sich andererseits ironisch distanziert. Nina Hagen zelebriert ihren Auftritt nach den Maßstäben, die Sinatra gesetzt hat, und grenzt sich zugleich mit Hilfe übertriebener Mimik von ihm ab. Ein Reibungsverhältnis zwischen der politischen Kontextualisierung von »My Way« im Songtext und der »campy« Inszenierung des Songs auf der Bühne ist die Folge. In Anbetracht des Sontag'schen Axioms, dass Camp dem »Inhalt neutral« gegenübersteht, »unengagiert, entpolitisiert [...] oder zumindest unpolitisch« auftritt (ebd.: 46), ist zu schließen, dass die Bühneninszenierung die Liedverse in den Hintergrund rückt und die politische Codierung des Songs dekontextualisiert. Wenn er aufgeführt wird, ist Nina Hagens »My Way« also weniger gesellschaftspolitischer Song als ironisches Bühnenentertainment. Obgleich Hagens »My Way« den »American Way of Life« dekonstruiert und unter aktualisierten Bedingungen als unlebbar entlarvt, verneigt sich das Cover mit den Mitteln des Camp vor den Showqualitäten, für die die Vorlage beispielhaft steht. Zitat und temporäres Rollenspiel sind dabei die Merkmale, die Hagen zu einem Pop-Phänomen machen und sie von der schlagerhaft-imitierenden Verfahrensweise eines Harald Juhnke abgrenzen.

ANDERES ICH

Der Entertainer Harald Juhnke hat sich selbst als »deutscher Frank Sinatra« (Haas 2005: o.S.) inszeniert und dieses Image in der öffentlichen Wahrnehmung etabliert (»Als absoluter Mann erscheint mir Frank Sinatra«, Juhnke 1980: 278). Im Vergleich zu anderen deutschsprachigen Versionen steht »Was ich im Leben tat« (1989) folglich der anglo-amerikanischen Vorlage textuell, musikalisch und inszenatorisch am nächsten. Juhnkes vorlagentreuer Song ist eine Selbstthematization, eine autobiografische Transposition, welche die persönlichen Verfehlungen des Sängers und Schauspielers in den Mittelpunkt stellt. Die ersten drei Strophen des Liedes inszenieren ein Schuldeingeständnis, das im Modus der Lebensrekapitulation formuliert ist. In der vierten Strophe wird die persönliche

Schuld mit einem rekurrenten Vers relativiert: »Verzeihen Sie / Wenn ich Ihnen sag' / I did it My Way« (Juhnke 1989: »Was ich im Leben tat / My Way«).

Die markierte Wiederaufnahme der Vorlage geschieht, ähnlich wie in Hagens Cover, mit einem direkten Zitat. Formelhaft ist »I did it My Way« in Juhnkes Song platziert: »My Way« ist intersubjektiv nicht immer der richtige Weg, aber die einzige Lebensweise, die das angesprochene Individuum als solches ausmacht. Deshalb bittet das performende Ich das Publikum um Verzeihung für die Sinatra-Formel (»Verzeihen Sie«). Die Selbstthematization vor den Fans gehört zum Showrepertoire Juhnkes und ist ein wesentlicher Grund seiner Popularität. Getragen wird diese Unterhaltungsstrategie von Juhnkes hoher Präsenz in den Boulevardmedien, die private Krisen in den Mittelpunkt der Öffentlichkeit rücken. Auf dieses Kolportagewissen setzt Juhnke mit Zeilen wie: »Ich stand / auch oft am Rand, / das brauch ich wohl / nicht zu erwähnen«.

Längst nicht alles ist aber selbstverständlich, bekannt und einfach hinzunehmen, das zeigt die vorletzte Strophe, in der es heißt: »Ich hab / auch eine Frau / an der ich jetzt / beschämt vorbei seh' / Zu oft hat sie gehört / I did it >My Way«.« Die Erwähnung der Ehe mit der Schauspielerin Susanne Hsiao hebt die Selbstthematization auf eine weitere Stufe. Das Ich spricht nun nicht mehr über sich selbst, es singt über eine spezifische, nahestehende Person, die unter dem Lebenscredo >I did it My Way< Schaden genommen hat. Sinatras Vers erhält damit eine pejorative Konnotation, >My Way< ist ein ambivalenter Weg, der einerseits die Selbstfindung des Protagonisten begründet und andererseits zwischenmenschliche Verletzungen hervorbringt. Juhnkes Scham, von der in den zitierten Versen die Rede ist, wird bei Bühnen-Auftritten auch misch bekräftigt, indem er seinen Blick in Richtung Bühnenboden senkt.

168

Es ist ein gebräuchliches Mittel der Performance, die gesungenen Zeilen mit Hilfe der Mimik und Gestik semiotisch zu duplizieren. Juhnke erwähnt das »Auf und Ab« und hebt bzw. senkt seine Hand, er singt »ich nahm was ich bekam« und schließt seine Faust. Anfangs sitzt er lässig auf den beleuchteten Bühnenstufen und beginnt ruhig mit dem Gesang. Es ist eine nahbare Pose, sie zeigt seine Bereitschaft, offen von sich zu erzählen. Die beleuchtete Kulisse im Hintergrund visualisiert eine Skyline bei Nacht, sie erinnert an Late-Night-Shows und ruft das anglo-amerikanische Paradigma des Songs auf. Bühnenchoreographisch strebt »Was ich im Leben tat« auf eine Klimax zu, die Kulisse öffnet sich, gibt den Blick auf einen Barhocker frei, auf den Juhnke bei lauterer Instrumentierung und intensiverem Gesang zugeht. Am Ende des Songs reanimiert Juhnke noch einmal die Entertainergeste schlechthin – den weit ausgestreckten Arm während des Gesangs.

Diese Standardgebärde des Entertainment wirkt bei Juhnke weniger lässig als pathetisch. In ikonischer Bühnenkleidung pflegt er sein Image und zollt dem idealisierten Musterbeispiel des Entertainers Tribut. Eine Parallelisierung der beiden Entertainer ist ein zielgerichteter Rezeptionseffekt, doch Juhnkes

optischer, gesanglicher sowie biografischer Aufwand wirkt wie eine biedere semiotische Anstrengung, immer weitaus fader und tragischer als das schillernde Vorbild. Dem Erfolg ist das nicht abträglich, die Kunstfigur Juhnke gefällt sich im Schatten von Sinatras Autorität und re-kontextualisiert die Entertainerrolle unter bundesrepublikanischen Bedingungen. Seine identifikatorische Coverversion verzichtet auf eine essenzielle Umcodierung der Vorlage und setzt stattdessen auf die biografische Analogisierung der beiden Entertainer.

Vor dem Hintergrund der Vorbild-Theorie kommt der Relation Juhnke-Sinatra deshalb ein Sonderstatus zu. Wie Thomas Macho erläutert, wird die »Faszinationskraft der ›schlechten‹ Vorbilder« in der Regel »ausgeblendet« (2011: 13f.). Es sind laut Macho »normativ[e] Ideal[e]«, die affirmativ in der Öffentlichkeit zirkulieren und eine »bestimmte Art von Prominenz (etwa des Heiligen, des Kreativen, Heroischen)« – für Juhnke muss man ergänzen: des Tragischen – installieren, der man nacheifern kann (ebd.). Bei Juhnke aber wird die negative Dimension des Vorbilds marktgängig und zum maßgeblichen Teil der kommerzialisierenden Vorgehensweise. Die Pop-Persona, das suggeriert die feierliche Inszenierung der Version, wird auch abseits der Bühne ihrem Ruf gerecht.

»MY WAY« SEIT 2000

Bislang gibt es kein weiteres deutschsprachiges Cover, das einen Platz neben den Versionen von Roos, Hagen und Juhnke einnimmt. Natürlich wird Sinatras Song immer wieder deutschsprachig performt, etwa 2009 von Fettes Brot während eines Konzerts in der Hamburger Colorline Arena. »My Way by Nature«, so der Titel des Songs mit der Melodie von Sinatras »My Way«, ist eine Allusion auf »Nordisch by Nature« (1995), den ersten Hit der Hamburger. Die Coverversion dient der Gruppe zur ironischen Selbstnostalgisierung: »Und so verging ein langes Jahr / Es ist kaum zu glauben, was dann geschah / Wir fanden Dich wieder unter dem Studiosofa / Mit etwas Sternenstaub in Deinem Haar / Ja, plötzlich warst Du wieder da / Nordisch by Nature // Und heut am fünften Dezember / in der Colorline Arena / Heut bist Du unser Superstar / So wie Obama für die USA / Und jetzt singen alle Hamburger / Nordisch by Nature!«. Diese Metareflexivität bildet seit ungefähr zwei Jahrzehnten eine wichtige Tendenz der Popmusik. Trotz des markierten Augenzwinkerns betreiben Fettes Brot letztlich aber eine nostalgische (Eigen-)Museumalisierung im Zeichen von 50 Jahren Popgeschichte oder besser gesagt 15 Jahren Bandgeschichte.

Neben diesen selbstverwertenden Phänomenen wurden »My Way« in der vergangenen Dekade weitere Verwendungsbereiche erschlossen. In Castingshows wie »Deutschland sucht den Superstar« (DSDS) war »My Way« eine beliebte Songvorlage für die Kandidatinnen und Kandidaten. Wenn sich der siebzehnjährige Hysteriker Daniel Küblböck in der ersten Staffel von DSDS

(2002/03) an »My Way« versucht, ist die Songauswahl bei aller Unglaublichkeit nicht willkürlich. Innerhalb des Wettbewerbs übernimmt der spätere Drittplatzierte die Rolle des sympathischen Sonderlings mit schrägem Gesang und viel Show (quasi in der Tradition Hagens). Singt Küblböck »I did it My Way«, so meint »it« keine turbulente Biografie, sondern den Modus des Gesangs und der Performance, die die »histoire« von »My Way« in den Hintergrund treten lassen. »I did the song / the show My Way« ist hier das Konnotat, das die weiteren Lyrics umcodiert.

Eine Instrumentalisierung von Seiten der Politik erfährt »My Way« 25 Jahre nach Nina Hagens gesellschaftskritischer Version. Bei Gerhard Schröders Großem Zapfenstreich am 19. November 2005 spielt das Musikkorps der Bundeswehr die Melodie des Hits. Der Song verschiebt sich in einen ihm nicht angestammten kulturellen Bezugsrahmen, er wird Teil eines offiziellen Staatsakts. Durch die Verwendung der Melodie wird eine allegorische Suggestion lanciert, »My Way« ist in Schröders Fall ein politischer Entscheidungsweg, der an viel diskutierte Entschlüsse sowie skandalöse Auftritte geknüpft ist. Die Ablehnung des Bundeswehreinsatzes im Irak rückt ebenso in den Fokus wie Schröders großspurig-chauvinistisches Verhalten bei der Berliner »Elefantenrunde« unmittelbar nach seiner Wahlniederlage gegen Angela Merkel. Ebenso bedient Sinatras Song das Image des Medien- und Brionikanzlers, für den Politik und Entertainment eng verwandt sind. In dem Moment, in dem der Solotrompeter die Melodie des Welthits anstimmt, zeigt sich der Kanzler stark ergriffen. Ob Schröders Tränen authentisch oder souverän-kalkuliert oder beides zugleich sind, bleibt eine viel gestellte, aber recht müßige Frage, denn der Song gehört international zu den meistgespielten modernen Titeln auf Pensionierungs- und Beerdigungsfeiern. Die Antwort lautet darum: standardisierte Individualisierung. Weitere Adaptionen sind zu erwarten. ◆

MUSIK

- FETTES BROT** (2010): My Way by Nature. Auf: Brot, FBS 00013-1. • **FRANÇOIS, CLAUDE** (1967): Comme d'habitude. Auf: Comme d'habitude, Philips 9101 239. • **HAGEN, NINA** (1980): My Way. Auf: My Way, CBS 12.9030. • **JUHNKE, HARALD** (1989): Was ich im Leben tat / My Way. Auf: Barfuß oder Lackschuh, CBS 465072. • **ROOS, MARY** (1970): So leb' dein Leben. Auf: Mary Roos, CBS S 64171. • **SINATRA, FRANK** (1969): My Way. Auf: My Way, Reprise Records, RA 0817. • **SINATRA, FRANK** (1980): Theme from New York, New York. Auf: Theme from New York, New York, Reprise Records RPS 49233. • **SEX PISTOLS / VICIOUS, SID** (1978): My Way. Auf: My Way, Barclay 640 145.

LITERATUR

- ANONYM** (1978): Nina Hagen: »Ich hole noch mehr aus mir heraus«, in: Musik Joker, Heft 23, S. 25. • **BASSLER, MORITZ** (2003): »Watch out for the American subtitles!«, Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma, in: Pop-Literatur. Text + Kritik Sonderband X, S. 279-292. • **BASSLER, MORITZ** (2009): »Grenzenlos zuhause«. Internationaler Pop, lokal interpretiert – das Beispiel der Cover-Version, in: Sohns, Jan-Arne / Utikal, Rüdiger (Hg.): Popkultur trifft Schule. Bausteine für eine neue Medienerziehung. Weinheim und Basel, S. 94-109. • **BRECHT, BERTOLT** (1988a): Einheitsfrontlied, in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Bd. 12, hrsg. von Jan Knopf, Berlin / Frankfurt a.M. / Weimar, S. 26. • **BRECHT, BERTOLT** (1988b): 2. Dreigroschenfinale, in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Bd. 11, hrsg. von Jan Knopf, Berlin / Frankfurt a.M. / Weimar, S. 144f. • **HAAS, DANIEL** (2005): Der Entertainer tritt ab. Zum Tod von Harald Juhnke, in: [spiegel.de](http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,349135,00.html) [http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,349135,00.html; 20.12.2015]. • **HAVERS, RICHARD** (2004): Sinatra. Sein Leben, seine Musik, seine Filme, London. • **HILSBURG, ALFRED** (1978): Nina Hagen Band. »Uff'n Kopp kloppen«, in: Sounds (dt.), Heft 11, S. 26-27. • **HORN, MELANIE** (2016): Cover-Erzählungen. Begegnungen von Pop und Marke im Originalitätsdiskurs des Werbefilms, in: Moritz Baßler/Heinz Drügh (Hg.): Konsumästhetik. Bielefeld, o.S. [im Druck]. • **HUCK, CHRISTIAN** (2014): Coverversionen. Zum populären Kern der Popmusik, in: Pop. Kultur und Kritik, Heft 4, S. 154-173. • **JUHNKE, HARALD** (1980): Die Kunst ein Mensch zu sein. Erinnerungen, aufgezeichnet von Inge Dombrowski und Rudolf Borchert, München und Berlin. • **KROES, ROB** (1996): If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture, Urbana und Chicago, IL. • **LINKE, ANGELIKA / TANNER, JAKOB** (2006): Einleitung. Amerika als »gigantischer Bildschirm Europas«, in: Dies. (Hg.): Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa, Köln, S. 1-33. • **MACHO, THOMAS** (2011): Vorbilder. München. • **PITTS, MICHAEL ET AL.** (2002): The Rise of the Crooners. Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin and Rudy Vallee, Lanham, Md. • **SCHMIDT-JOOS, SIEGFRIED** (2004): My Back Pages. Idole und Freaks, Tod und Legende in der Popmusik. Mit einem Beitrag über Michael Jackson von Kathrin Brigl, Berlin. • **SCHWARZ-ARENDETT, SONJA** (1978): Unbeschreiblich weiblich, in: konkret, Heft 9, S. 41-42. • **SONTAG, SUSAN** (1989): Anmerkungen zu »Camp« [1964], in: Dies.: Geist als Leidenschaft. Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur, Leipzig und Weimar, S. 41-59.