

COVERVERSIONEN

Zum populären Kern der Popmusik

Christian Huck



154

Nicht selten rühren akademische Auseinandersetzungen mit Popmusik von eigenen Erfahrungen her, so auch diese hier. 1982 kaufte ich mir eine meiner ersten LPs, im Supermarkt; dort waren die Platten nicht nur billig, ich konnte auch mit meiner Mutter im Auto hinfahren. Die Schwellen zum Konsum des begehrten Objekts waren also denkbar niedrig: Ich musste weder über große finanzielle Ressourcen verfügen noch wissen, wo ein Plattenladen ist, noch cool genug sein, um in einem solchen zu bestehen. Dass die allzu leichte Erreichbarkeit ein erstes Zeichen für späteres Unheil hätte sein können, ahnte ich damals noch nicht.

Der Neue-Deutsche-Welle-Sampler, den ich schließlich erwarb, hatte eine Menge von dem zu bieten, was ich mir wünschte: Joachim Witts »Der Goldene Reiter«, »Dreiklangdimensionen« von Rheingold, den Ideal-Song »Eiszeit« – »u.a.«, wie es auf dem Cover heißt. Dass die Namen der Interpreten auch auf der Rückseite nicht genannt werden, machte mich nicht stutzig; ich wusste ja, von wem die Songs sind. Und was ich entweder übersehen habe oder damals einfach nicht verstehen konnte, war der unauffällige, kleingedruckte Zusatz: »»Real« – Gesungene Aufnahmen«. So musste ich quasi »the hard way« lernen, wie furchtbar das Reale sein kann: Die von mir begehrten Pop-songs wurden auf der Platte keineswegs so »real« vorgetragen, wie ich es erwartete, sondern von einer sich »Real« nennenden Studioband (nach)gesungen. Statt der Stimmen von Annette Humpe oder Kai Havaii hörte ich irgendwelche namen- und gesichtslosen Sänger und Sängerinnen, die mir nichts sagten;

statt der Gitarrensounds eines Eff Jot Krüger oder einem Mix von Conny Plank klang der immer gleiche Sound einer Studioband zu mir herüber. Die »Freude«, die laut Aristoteles »jedermann an Nachahmungen hat« (1982: 11), konnte ich nicht so recht teilen.

Was ich in den Händen hielt, war eine Sammlung von Songs, die man gemeinhin Coverversionen nennt. Die Autoren der Lieder sind auf dem Label der Schallplatte pflichtgemäß und korrekt vermerkt. Mein Problem war, dass es nicht die sogenannten »Originalinterpreten« waren, die sich hier Gehör verschafften. Was mich an dem im Radio Gehörten interessierte, was mein Begehren nach wiederholtem Hören ausgelöst hatte, war offensichtlich nicht allein ein Lied als solches, keine Komposition, nichts was in Noten und Buchstaben vollständig darstellbar wäre. Schließlich hatten die Studiomusiker von Real die Stücke Note für Note und Wort für Wort perfekt gespielt und eingesungen. Dieselben Lieder, so schien es, waren auf einmal gänzlich uninteressant. Nichts, aber auch gar nichts an den dargebotenen Aufnahmen machte mir Freude, keine Melodie, kein Text bedeutete mir mehr etwas, nur weil die Interpreten gewechselt hatten. Was mich berührt hatte, waren ganz bestimmte Aufnahmen. Nur in diesen Aufnahmen kam mir etwas zu Gehör, das mich (etwas) anging.

Was genau dieses »Etwas« ist, welches mich als Popmusikhörer angeht, das stellt die Coverversion zur Disposition. Das sonderbare Verhältnis dieses »Etwas« zum Lied (verstanden als notierbare, textliche und kompositorische Struktur eines Songs) einerseits, und zum Song (verstanden als komplettes Recording) andererseits, gilt es im Folgenden zu eruieren.

155

DIE COVERVERSION ALS PROBLEM

Don Cusic, Musikjournalist und Songwriter, hat das Ausgangsproblem der Coverversion pointiert zusammengefasst: »Critics and fans tend to feel an artist is more »legitimate« if they write or co-write their own material. And so if a label releases an album where the singer does not write any of the songs, a critic will often dismiss the effort. They're not a »real« artist if they only sing!« (2005: 172) Coverversionen, so macht Cusic die allgemeine Meinung aus, verhalten sich epigonal zum originären Werk eines anderen und sind deshalb wenig authentisch. Das Eigene, so wird hier zugrunde gelegt, findet im Lied seinen Ausdruck, welches dann vom Performer lediglich zur Darstellung gebracht wird.

Das Ideal des Singer-Songwriter, das Cusic hier aufruft, vereinfacht die Situation jedoch auf unzulässige Weise, teilt er die kleinste popmusikalische Einheit, den Song, doch allzu sauber in eine geschriebene Vorlage (»write«) und eine Aufführung (»sing«). Das Problem der Coverversion wäre demnach, dass nicht beides in einer Hand liegt. Dass dies von Elvis bis Britney Spears in der Popmusik ganz allgemein mindestens genauso oft der Fall ist wie andersherum, deutet bereits an, dass das Problem der Coverversion nicht allein in der Aufspaltung von »writing« und »singing« liegen kann.

Tatsächlich ist die Ablehnung gegenüber dem Singen fremder Lieder keineswegs so ubiquitär, wie Cusic es darstellt. Das »Handbuch der populären Musik« definiert die »Cover Version« dann auch differenzierter als »Bezeichnung für die mit anderen Musikern nachproduzierte Kopie eines bereits als Tonträger vorliegenden Titels, die in der Regel noch in der Popularitätsphase des Originals herausgebracht wird und als rein kommerziell orientierte Praxis nichts mit der eigenständigen Neuinterpretation vorhandener Musiktitel zu tun hat, selbst wenn der Begriff im journalistischen Sprachgebrauch oft auch dafür Verwendung findet« (Wicke et al. 2007: 174). Bezugsgröße ist hier nicht mehr das von anderen geschriebene Lied, sondern eine bereits vorliegende Aufnahme.

Das Phänomen Coverversion erscheint in diesem Bezug nun mindestens zwiespältig. Einerseits gibt es demnach die bloße Nachahmung, die aus heteronomen Motiven, z.B. kommerziellen, angefertigt wird und eine epigonale »Zweitverwertung« darstellt; dazu ist wohl der anfangs angeführte NDW-Sampler zu zählen. Andererseits scheint aber auch eine andere, produktivere Form der Mimesis durch, welche möglichst auch begrifflich von den bloßen Kopien zu differenzieren wäre; hier geht es um Produktionen, »die eine eigenständige Version des Originals, auf das Bezug genommen ist, vorzulegen suchen« (ebd.: 175). Eine solche Unterscheidung zwischen »reduplication covers« und »interpretive covers« liegt den meisten Auseinandersetzungen mit der Coverversion in der ein oder anderen Form zugrunde (siehe Schiffer 2010; Mosser 2008; Griffiths 2002). Häufig geht damit eine wertende Unterscheidung zwischen »künstlerisch wertvollen« und »künstlerisch wertlosen« Coverversionen einher (vgl. Hinz 2004: 259). Beiden so unterschiedenen Formen ist aber eines gemein: Zentral für die Definition wie für die Bewertung der Coverversion ist nicht allein das Verhältnis von Vorlage (»writing«) und Aufführung (»singing«), wie bei Cusic, sondern die Beziehung zwischen zwei Werken: einem Originalsong, also einem bereits als Recording vorliegenden Lied, und einem zweiten Recording desselben Liedes.

DIE KUNST DES KREATIVEN KOPIERENS

Bis zur Erhöhung von Werk-Autonomie und subjektivem Ausdruck in der Romantik war das Nachahmen also nicht nur gängige, sondern auch von der Kritik akzeptierte Praxis. Erst seitdem kann etwas, das wie die Coverversion als Nachahmung begriffen wird, mit dem Vorwurf der Uneigentlichkeit und mangelnden Eigenständigkeit bedroht werden. Die Popmusik scheint zwischen diesen unterschiedlichen ästhetischen Regimes aufgespannt: Während sie in ihrer allgemeinen Produktionspraxis dem Konzept der »imitatio« folgt, sich also offen an Genres, Traditionen und Klassikern orientiert bzw. diese eben sogar konkret nachahmt (vgl. Brooks 1998: 266f.), wird ihre kritische Bewertung häufig anhand (post)romantischer Kunst-Konzepte vorgenommen (Gracyk 1996: xi). Als zentrale Währung des Musikers gilt diesem Schema nach auch in

Sachen Coverversion die Authentizität, welche Unabhängigkeit und Eigenständigkeit garantieren soll (Butler 2003: 1; Bailey 2003: 142; vgl. auch Mosser 2008: IV). Ganz einer solchen (post)romantischen Matrix folgend eröffnet dann gerade die ›gute‹ Coverversion, so der Ethnomusikologe George Solis, »musicians the opportunity to produce work that is a direct expression of their true selves as individuals in a world that is otherwise alienating« (2010: 301). Wie das? Wie kann Nachahmen eigentlich sein?

Als eine ›künstlerisch wertlose‹ Form der Nachahmung im Sinne des bloßen, unauthentischen Kopierens gelten die sogenannten Tributebands. Für Gruppen wie Kissed, Rämouns oder Bon Chauvi geht es zuallererst darum, den Originalen in Bild und Ton möglichst ähnlich zu werden: »Angestrebt wird die möglichst exakte Kopie erfolgreicher Rock- oder Popacts. [...] Eigenständige künstlerische Kreativität ist dabei im Normalfall nicht gefragt, wohl aber das minutiöse Imitieren musikalischer Texturen« (Menzel 2006: 61, 67). Bemerkenswert ist, dass diese Art von minutiöser Nachahmung auch einen erheblichen, fast schon kindlichen Lustgewinn verspricht. Schaut man sich die Webseite der Berliner The AC/DCs an, zeigt sich gerade die Freude an der Nachahmung als zentrale Motivation: »Wie ein wilder Schuljunge fegt RANGUS über die Bühne, wirft sich zu Boden und schleudert voller Ekstase die Ton-originalen Angus-Soli ins tosende Publikum«. Trotz oder vielleicht gerade wegen dieser offensichtlichen Freude fällt das Urteil des Kritikers eindeutig aus: »Schattenseite des Erfolgskonzepts Tributeshow ist die Negation eigener künstlerischer Originalität« (ebd.: 72). Während der kindliche Musiker durchaus noch nachahmen darf, ja die meisten Anfängerbands gerade durch die Nachahmung ihrer Vorbilder das Handwerk erlernen, hat der erwachsene Musiker diese Übungen hinter sich zu lassen und eigenständig zu werden.

An dem den Tributebands entgegengesetzten Ende des Spektrums kann man Coverversionen einordnen, die einen vorhandenen Song zwar als Ausgangspunkt verwenden, sich diesen aber gekonnt zu eigen machen. Ein berühmtes Beispiel ist Johnny Cashes Aufnahme des Songs ›Hurt‹, der zuerst von der Industrial Rock Band Nine Inch Nails veröffentlicht wurde (siehe Just 2012). Das ›Original‹ zeigt einen zornigen jungen Mann, der eine verrottete Welt beklagt; eingebettet in monströse Feedbackschleifen entfaltet das Lied eine genretypische Laut-Leise-Dynamik, die Schwermut und Wut ausbalanciert. Aus dem zornigen jungen Mann wird bei Cash ein melancholischer alter Mann, der im Erzählstil des Country & Western weniger auf die Welt denn auf das eigene Leben zurückblickt.

Und tatsächlich: Das, was Cash und sein Produzent Rick Rubin aus dem vorliegenden Lied gemacht haben, wurde von den Kritikern hoch gelobt (Hinz 2004: 266). Das ›Original‹ bleibt musikalisch durchaus erkennbar (Just 2012: 175), ist aber nur insofern von Bedeutung, als dass es ›ex negativo‹ die Meisterschaft von Cash und Rubin beweisen soll, die aus dem Song etwas gemacht haben,

von dem der ›Autor‹ nicht zu träumen gewagt hatte. Trent Reznor, ursprünglicher Komponist, Texter und Sänger des Songs, beschreibt seine Gefühle beim ersten Hören von Cashes Version entsprechend: »Wow. I just lost my girlfriend, because that song isn't mine anymore« (Rickly 2004). Man kann diese Art von Coverversion wohl als kreative Aneignung verstehen, als »major interpretation« im Sinne Kurt Mossers (2008: II.b.2), als »quality cover« im Sinne Remy Millers (2010), als »appropriation« im Sinne Dai Griffiths' (2002). Entsprechend schließt der Musikwissenschaftler Steffen Just seinen detaillierten Vergleich von Original und Cover mit den Worten: »Cash und Rubin [nehmen] eine Neuinterpretation bzw. eine musikalische Umcodierung vor[], um das Stück eben nicht nur zu kopieren, sondern daraus ein eigenes, Cash-gemäßes ›Original‹ zu schaffen« (2012: 187).

Aus ›imitatio‹ wird hier ›aemulatio‹. Und so wird schließlich gerade in der Coverversion, die die Kopie zum Original macht, die Authentizität des Künstlers sichtbar, findet zumindest Solis: »Covers become meaningful, ironically, by their ability to appear as newly authored work. [...] [Covers] show strong rock musicians [...] as musical thinkers with the ability to imbue someone else's song with some measure of their own, new authorship and authority« (2010: 301). Aber wofür genau können die covernden Musiker nun Autorität erheben? Sicherlich nicht für die klassischen, urheberrechtlich geschützten Dimensionen des Textes und der Komposition; die Credits für »Hurt« nennen dann auch weder Cash noch Rubin, sondern Reznor als Autor. Die Autorität, von der Solis spricht, kann allein in der Interpretation, in der Aufnahme, im Soundgewand liegen, mit der Rubin und Cash das Lied versehen: Sie kreieren ihren eigenen Song – auf der Basis eines Liedes, das sie einem anderen Song entnommen haben.

Während der oben genannte Don Cusic eher im Bereich des Country & Western verortet ist und dort eine starke Präferenz für den Singer/Songwriter ausmacht, präsentiert Solis den ›strong rock musician‹ als einen, der auch fremdes Material zu seinem eigenen machen kann. Die »American Recordings« von Cash und Rubin sind hier ein einschlägiges Beispiel. Holger Schulze schließlich stellt in seiner Analyse von »Hurt« die spielerische Performance in den Mittelpunkt und sieht in der Coverversion einen ganz »gewöhnliche[n] Vorgang der theatralen Interpretation und der bestmöglichen Verkörperung. Die mediale Persona Cash verkörpert Reznors Lied ›Hurt‹ weitaus besser, stimmiger und in seiner Gebrochenheit konsistenter als Trent Reznor dies je hätte tun können.« Hält man sich an das Paradigma der Theatralität, greift auch der Vorwurf der Inauthentizität ins Leere, der gegenüber der Coverversion offenbar stets im Raume steht: »Was in populärer Kultur gern als inauthentisch gescholten wird, geschieht im Schauspiel Tag für Tag: der Übertrag, die inkorporierende Aneignung fremder Texte und fremder Handlungsanweisungen – um diese möglichst überzeugend in actu darzustellen.« (2013: 13)

Schulze modelliert den Popsong also als Verkörperung eines Liedes, als Performanz eines Skripts, und den popmusikalischen Performer als Schauspieler. Unterschiedliche Verkörperungen eines Liedes können dann unterschiedlich stimmig sein, wobei (anders als bei Cusic) die Verkörperung, die der Autor des Liedes dem Lied gegeben hat, keine bevorzugte Stellung hat; es bedarf nicht einmal mehr des Kraftaktes eines ›strong rock musician‹, um dem Autor das Lied zu entreißen. Für Schulze scheint also ein etwa gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Lied und Verkörperung zu herrschen, und ein Song, der die unterschiedlichen ›agencies‹ beider Vektoren am besten vermittelt, am gelungensten zu sein.

Schulzes Insistieren auf dem Performanzcharakter von Popmusik trägt einiges zum Verstehen der Bewertung von Coverversionen bei. So etwa, dass bestimmte genrespezifische Vorstellungen diese Bewertung entscheidend prägen, je nachdem wie sehr sie das Spielerische und Theatrale schätzen. Darüber hinaus lässt sich nun sagen, dass die ›reduplication covers‹ nicht nur ein Lied wiederholen, sondern auch deren Verkörperung zu wiederholen versuchen; die ›interpretive covers‹ hingegen schaffen eine eigenständige Verkörperung eines bestehenden Liedes.

Das Problem mit meinem NDW-Sampler bestand dann nicht in erster Linie darin, dass die Gruppe Real die dargebotenen Lieder nicht selbst geschrieben hatte. Wer ein Lied geschrieben hatte, war mir herzlich egal: Dass die Komposition von »Der Kommissar« vom Produzenten Robert Ponger stammte, wusste ich nicht und hätte mir auch nichts bedeutet. Auch dass mein Lieblingssong der damaligen Zeit sich dreißig Jahre später als Plagiat von Rolf Harris' »War Canoe« (1965) herausstellte, ist völlig unerheblich – für meine Erfahrung der Songs spielte es keine große Rolle, wer das Skript bereitgestellt hatte. Das Problem war, dass die Musiker von Real sich an einer Kopie der Verkörperung versuchten, und gerade im Versuch, exakt zu wiederholen, jede Abweichung geradezu grotesk auffällig wurde: Der bizarre bayrische Fake-Akzent auf »Reif für die Insel« genauso wie das breite Norddeutsch, in dem »Skandal im Sperrbezirk« vorgetragen wird, aber auch das am Keyboard nachgespielte Streichermotiv der Streichergruppe ›Otto Karl Beck‹ auf »Der blaue Planet« und der Versuch, »Dreiklangdimension« mit echtem Schlagzeug statt mit Drumcomputer aufzunehmen, lassen die Unzulänglichkeiten der Kopie allzu deutlich hervortreten. Was mir an der bekannten Version wichtig war, hatten diese Versionen bei aller Präzision verfehlt.

Unklar bleibt allerdings, inwiefern man überhaupt noch sinnvoll von Coverversionen sprechen kann, wenn Lied und Darstellung als scheinbar unabhängige Entitäten gedacht werden. Was wird dann eigentlich gecouvert? Zudem irritiert die Rede von einer besseren, gar bestmöglichen Verkörperung. Kann jeder Topf seinen passenden ästhetischen Deckel finden? Bevor ich mich diesen Fragen zuwenden kann, möchte ich einen weiteren Blick auf die popmusikalische Praxis des Coverns werfen, die zwischen den Polen Tributeband und Cash noch einiges mehr zu bieten hat als kindliche Epigonen und ›strong rock musicians‹.

Im Anschluss daran wird es vielleicht einfacher, die Verhältnisse zwischen Song und Coverversion neu zu durchdenken und dem gewissen ›Etwas‹ auf die Spur zu kommen, das die popmusikalische Coverversion ausmacht.

INTERTEXTUALITÄT: IM ZWISCHENRAUM DER ORIGINAL-KOPIE

Der Begriff der Coverversion muss für einiges erhalten. Ganz unterschiedliche Praktiken in diversen Genres und historischen Musikkulturen werden mit diesem Begriff bedacht (siehe Keightley 2003). Neben die oben genannten Praktiken der Kopie und der kreativen Aneignung sind vor allem Praktiken getreten, die die Beziehung zwischen Original und Cover in den Mittelpunkt rücken.

Covernde Soap-Stars und Casting-Gewinner bspw. verwenden die Popularität eines existierenden Songs häufig, um sich mit einem ersten Erfolg im Musik-Business und in einem bestimmten musikalischen Feld zu positionieren (vgl. Pendzich 2005). Ähnlich handeln bereits etablierte Künstler, wenn sie sich neu zu präsentieren versuchen, z.B. wenn sie eine Band verlassen, um als Solokünstler zu reüssieren. Phil Collins' erster Nr. 1-Hit etwa ist eine Coverversion des Motown-Hits ›You Can't Hurry Love‹. Durch die Hervorhebung des Leadgesangs zeigt sich der ehemalige Progressive- und Bombast-Rocker von Genesis als gefühlvoller Blue-Eyed Soul-Singer (vgl. Solis 2010: 308). Solche Positionierungen rufen zwar die Autorität des Originals auf, wollen aber die Relevanz des Covernden befördern; sie bedienen sich der Popularität und Bedeutung des alten Hits, versuchen aber gleichzeitig, sich selbst zu promoten.

160

Covern ist immer auch eine Möglichkeit, um popmusikalisches Kapital zu generieren (Hinz 2004). Wenn die British-Invasion-Bands afro-amerikanische R&B-Songs (Coyle 2002: 147-149) oder die Two-Tone-Bands der 80er jamaikanische Ska-Standards (Reynolds 2011: 134) spielen, aber auch wenn Robbie Williams den Jazz-Standard ›Mr. Bojangles‹ oder Madonna den Songwriter-Klassiker ›American Pie‹ aufnehmen, dann geht es nicht nur um die Generierung finanziellen Kapitals. Es geht auch darum, ›to establish one's musical pedigree‹ (Mosser 2008: II.b.1), also sich in eine Tradition hineinzusingen bzw. eine solche zu begründen, um so den eigenen künstlerischen Anspruch zu untermauern – was dann möglicherweise wieder in wirtschaftlichen Erfolg umgewandelt werden kann. Dabei kann man sich entweder an berühmten Vorgängern orientieren oder das eigene Publikum durch unerwartete Vorläufer überraschen. Etwa wenn die Indie-Pop-Heroen von Belle and Sebastian ihrem schottischen Landsmann Rod Stewart die Ehre erweisen, an seinem Pop-Hit ›Baby Jane‹ verschüttete Northern-Soul-Elemente aufzudecken. Oder es werden musikalische Vorläufer und Einflüsse benannt, die dem eigenen, oft genreblinden Publikum unbekannt sind; etwa wenn Nick Cave Gene Pitney covert (vgl. Reynolds 2011: 132). (Zumindest solche Cover sind letztlich immer auch pädagogisch zu verstehen [vgl. Cusic 2005: 174].)

Vergleichbar mit solchen Praktiken der »homage« (Keightley 2003: 616) sind diejenigen Auseinandersetzungen mit Klassikern, die gerade mit der Kritik an den Vorgängern das eigene Standing befördern wollen. So etwa wenn die Alternative-Künstlerin Cat Power »(I Can't Get No) Satisfaction« von den Rolling Stones aufnimmt; hier deckt die Sängerin einerseits die Richard/Jaggersche Verwischung von Hedonismus und Machismo in deren berühmter »cock rock«-Hymne auf (vgl. Doktor 2008: 21-29) und schreibt sich andererseits selbst eine machtvolle Kritiker-Position zu (zu weiteren destruktiven »(I Can't Get No) Satisfaction«-Coverversionen siehe Ullmaier 1995). Ähnlich funktionieren ironische (Mosser 2008: II.c) bzw. satirische (Schiffer 2010: 96) oder parodistische (Mosser 2008: II.d; Weinstein 1998: 144) Coverversionen (vgl. Bailey 2003: 154).

Bezogen auf die (vulgär-)romantische Opposition von bloßer Kopie und kreativer Aneignung sind sowohl der affirmative wie der de(kon)struktive Umgang mit früheren Werken im Niemandsland zwischen Original und Kopie einzuordnen. Eher sind solche Coverversionen wohl als Praxis der offenen Intertextualität zu verstehen (Doktor 2008: 10-13), durch die sich Popmusiker in »networks of reference« (Solis 2010: 300) einschreiben und musikalische Genealogie betreiben (Plasketes 2005: 158; Davis 2010). Auf jeden Fall zeigen Coverversionen alle möglichen Formen des Bezuges, die etwa nach Ansicht des Literaturwissenschaftlers Gérard Genette ein Hypertext (Coverversion) auf einen Hypotext (Original) nehmen kann: spielerisch (The AC/DCs), satirisch (Sex Pistols), ernst (Phil Collins). Es entstehen alle möglichen Formen der Bezugnahme, die der Barock noch kannte und die Postmoderne vermeintlich wiederentdeckt hat: Parodien, Travestien und Transpositionen, Formen des Pastiche, der Persiflage und der Nachbildung (vgl. Potolsky 2006: 53f.; Plasketes 2005: 149; Reynolds 2011: 129-161). Ein Entweder-oder, wie es die Matrix von Kopie und Original suggeriert, kennen sie nicht; im Gegenteil: Sie fordern ein Hören in »Stereophony«, welches beide Varianten vergleicht und in Beziehung setzt (Weinstein 2010). Für viele Pop-Aficionados liegt die Freude an der Coverversion im Spiel mit solchen Referenzsystemen begründet, und für den Kritiker eröffnen sie eine wunderbare Möglichkeit, eigenes Auskennertum auszubreiten (Hinz 2004: 270).

Solis kombiniert nun die (post)romantischen Kategorien der Autorschaft und der Authentizität mit den »imitatio«-Konzepten der Tradition, des Kanons und der offenen Bezugnahme und kommt so zu folgender Definition der (>künstlerisch wertvollen<) Coverversion: »A cover is not simply any new version of an older song for which the original was a recording. Rather, a cover is a particular kind of version: a new recording or performance of an older song that exists in the memories of musicians and audiences because of a strong, previous recorded version, and for which authority and authenticity are understood to be shared by the original performer and the covering performer«

(2010: 315). Treffen also ›strong rock musician‹ und ›strong, previous recorded version‹ aufeinander, dann können Original und Cover in modern-postmoderner Harmonie zusammen leben: ein wenig Kopie, ein wenig Original. Die Aufgabe des kritischen Beobachters ist es dann, die Verhältnisse auszu-leuchten: »Man beurteilt die Qualität der Coverversion im Hinblick auf die ihr zugeschriebene Haltung zum Original, die z.B. als Destruktion, Distanzierung, Parodie, Affirmation, Überhöhung, Nostalgie, Sentimentalität oder wie auch immer definierte Dekonstruktion meist zugleich beschrieben und, sei es positiv oder negativ, bewertet wird. Man begibt sich also auf die Suche nach der hohen Kunst der Kopie.« (Hinz 2004: 267)

DIE COVERVERSION UND DAS ENDE DER POPMUSIK

Angeblich hat sich seit den 1980ern die Anzahl der produzierten Coverversionen verdreifacht, jeder fünfte Hit ist demnach Mitte der 2000er eine Coverversion (Penzich 2005: 137). Aber nicht alle sind mit einer solchen Postmodernisierung der Popmusik einverstanden, nicht alle sehen Referenz, Pastiche und Zitat als genuin popmusikalische Leistung. Nicht allen gelingt es, in der Coverversion Originalität und Authentizität zu entdecken (siehe Butler 2003: 14), gar ein »Lob der Kopie« auszusprechen, das den »Zauber der kreativen Kopie« beschwört (Gehlen 2011: 9).

162

Für viele Beobachter ist die Zunahme von Coverversionen ein schlechtes Zeichen. Der Medienwissenschaftler George Plasketes meint zu erkennen, dass es in der Popmusik seit den Achtzigern nur noch rückwärts geht: »an endless lifestyle loop of repeating, retrieving, reinventing, reincarnating, rewinding, recycling, reciting, redesigning and reprocessing. Reverse gear rammed in maximum overdrive« (2005: 137). Die Coverversion ist sichtbarstes Zeichen und Motor dieser bedauerlichen Entwicklung: »The arts have always borrowed from their past. [But:] The imitation intrinsic in the act of covering in music, even with the honorable intent of homage from a disciple, is incongruent with authenticity« (ebd.: 2005: 150; vgl. 2010: 1). Ebenso klagt der Musikjournalist Simon Reynolds die Coverversion in seinem Buch »Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past« an: »The rise of the cover version and the covers album is an index of the increasingly inter-referential nature of pop.« (2011: 137) Wie bei Plasketes ist die Coverversion ein Phänomen der 80er und Ausdruck der Tatsache, »[that] pop is greedily eating itself up« (2010: 137). Unzählige Kritiker scheinen ein solches »post-romantic disdain of imitation«, wie Potolsky (2006: 54) es nennt, zu teilen. Die Coverversion wird so zum Zeichen des Niedergangs, in dem die Kommerzialisierung des Pop seine vermeintlich authentischen Residuen endgültig überschreibt.

Wie Keir Keightley herausgearbeitet hat, ist eine solche Ablehnung der Coverversion eine Erfindung der 1960er und zentraler Pfeiler einer dort etablierten Rock-Ästhetik: »the cover version became a symbol of the musical traditions that rock culture sought to reject. Rock culture critiqued the division of musical

labor as a form of mediation interfering with the rock artist's authentic self-expression.« Die Praxis des Covers musste also aus dem Rock verbannt werden: »the cover version was largely consigned [...] to the ›alienated‹ world of commercial pop« (2003: 616; ganz ähnlich Ullmaier 1995). Deutlich wird so, dass eine »fundamental romantische Ästhetik der Popmusik« (Goodwin 1988: 112), die dieser von vielen Kritikern zugeschrieben wird (siehe Gracyk 1996: 175-206), nicht die Popmusik im Allgemeinen, sondern eine bestimmte Ausrichtung betrifft. Nur in diesem Rahmen wird die Coverversion »notwendig zur Defizienzerscheinung: nur wem nichts Besseres (=Eigenes) einfällt, bleibt darauf angewiesen« (Ullmaier 1995: 63).

Letztlich bleibt aber auch ein post-modernes, post-rockiges Lob der ›kreativen Kopie‹ in den Parametern einer modernen Ästhetik gefangen, beschäftigt es sich doch weiterhin mit der Frage von Original und Nachahmung sowie mit der Unterscheidung von Kreativität und bloßer Kopie – auch wenn postmodern versucht wird, alles gehörig durcheinander zu würfeln. Um zu einer erweiterten Sichtweise der Coverversion zu kommen, muss man daher versuchen, den Begriff zumindest ein wenig aus der Umklammerung von Original und Kopie zu befreien, genauso wie aus dem Begriffspaar von Skript und Aufführung, mithin aus den Begriffsfeldern der Ästhetik.

BEYOND IMITATION:

WAS HEISST EIGENTLICH ›COVER‹?

163

Woher der Begriff der Coverversion stammt, wie er ursprünglich gemeint war, ist so unklar, wie seine gebräuchliche Verwendung klar scheint. Zumindest macht sich kaum eine Auseinandersetzung mit der Coverversion die Mühe, den Begriff selbst zu hinterfragen. Stattdessen wird von einer vermeintlich unstrittigen Alltagsverwendung ausgegangen, die so weit ist, dass sehr unterschiedliche Praxen darunter fallen können. So heißt es im »Oxford English Dictionary« unter dem Eintrag ›cover (in full: cover version)‹: »a recording of a song etc., which has already been recorded by someone else«.

Eingeordnet ist der Begriff ›cover version‹ unter dem Lexem ›cover‹, dessen erste Bedeutung angegeben wird als: »That which covers: anything that is put or laid over, or that naturally overlies or overspreads an object, with the effect of hiding, sheltering, or enclosing it; often a thing designed or appropriated for the purpose.« Was die Coverversion genau mit der Tätigkeit des Bedeckens, des Überlagerns und Verdeckens zu tun hat, wird nicht erläutert, genauso wenig wie die Relata einer solchen Tätigkeit. Es lässt sich nur spekulieren, dass die Coverversion im Sinne eines Überschreibens eines vorher existierenden Objekts, also letztlich als Beziehung zwischen Original und Kopie gedacht wird; ein Song legt sich über einen anderen, schon vorher existierenden.

Während die kommerzielle Kopie im Sinne des obengenannten NDW-Samplers wohl tatsächlich das Ziel hatte, ein Original zu verstecken, damit es

stattdessen gekauft wird (was ja bei mir auch geklappt hat), und während die Cash-Version vielleicht tatsächlich die Nine-Inch-Nails-Version überlagert und zum neuen Original wird, so gerät die Begrifflichkeit bereits ins Schwimmen, wenn es um das Hören in »Stereophony« geht: Der vergleichende Blick sollte ja durch nichts verstellt sein – was wird also abgedeckt, verdeckt, versteckt? Trifft der Begriff des Covers überhaupt noch zu, wenn es um postmoderne Verweissysteme geht? Und auf was könnte sich der Begriff sonst beziehen, wenn nicht auf das Überlagern eines Originals?

Die Überschrift eines Aufsatzes von Ian Inglis (2005) zum Thema Coverversionen deutet darauf hin, dass man die Tätigkeit des Covers auch anders verstehen kann. Inglis' Bezug auf »covering the market« deutet auf eine abgeleitete Verwendung von »to cover« hin, die davon spricht, einen Markt abzudecken – dass dieser Markt dabei nicht verschwindet, liegt in der Natur der Sache (siehe ähnlich auch Keightley 2003: 615). Die Relata des transitiven Verbs sind nun nicht mehr Ausgangssong und Coverversion, sondern »Lied« und Markt. Eine Coverversion wäre demnach die Version eines Songs, die einen bestimmten musikalischen Markt und damit ein bestimmtes Hörerbedürfnis bespielt. Wikipedia, als eine der wenigen Instanzen, die sich überhaupt der Begriffsgeschichte des Terminus annimmt, sieht genau dies als die ursprüngliche Verwendung und gibt an: »The »Chicago Tribune« described the term in 1952: »trade jargon meaning to record a tune that looks like a potential hit on someone else's label.«« Während die Frage des Originals hier in den Hintergrund gerät, tritt die Rede von verschiedenen Versionen in den Vordergrund. Anders als für das Hören in »Stereophony« ist für solche unterschiedlichen Versionen Kenntnis einer früheren Version nicht nötig, aber auch nicht schädlich: Die unterschiedlichen Versionen, die unterschiedliche Bedürfnisse bedienen (»to cover a need«), können ohne weiteres nebeneinander existieren, ohne dass sie verglichen werden, und ohne dass sie sich verdecken.

Wenn Elvis »I Got a Woman« von Ray Charles covert, wenn Take That den Disco-Klassiker »Relight my Fire« neu veröffentlichen, wenn Triggerfinger den Electro-Pop-Hit »I Follow Rivers« von Lykke Li »akustisch« nachspielen oder wenn Blondie »The Tide is High« der jamaikanischen Paragons im New-Wave-Gewand herausbringen, dann geht es immer auch darum, ein »Lied« einer neuen Rezipientengruppe verfügbar zu machen: einer jüngeren, einer nicht-schulden, einer weiblichen, einer nicht-schwarzen, einer nicht House-affinen oder wie auch immer neu formierten Gruppierung (vgl. Cusic 2005: 173). Um Kriterien wie künstlerische Eigenständigkeit, Authentizität, musikalische Tradition oder die Differenz von Neufassung und Original geht es nur nachgeordnet; es geht vielmehr um den richtigen Sound für das passende Publikum.

Solche veränderten Versionen mögen finanzielle Motive haben, und natürlich spielen bei solchen Übernahmen auch rechtliche und ethische Dimensionen

eine wichtige Rolle (siehe Pendzich 2004: 147-175 für Deutschland; Demers 2006: 37-59 für die USA; allgemeiner Ziff/Rao 1997). Bekanntermaßen war die erste große Welle von Coverversionen eine Art »hijacking« (Coyle 2002: 153) von R&B-Hits durch weiße Musiker; aber auch hier sollte die Herkunft des Songs keineswegs verschwiegen werden – was etwa im Falle von »Tutti Frutti« auch sehr schwer gewesen wäre. Entscheidend ist, dass die Coverversionen hier nicht in erster Linie im Bezug auf ein Originalwerk zu begreifen sind, sondern im Bezug auf eine Käufer- und damit auf eine Hörerschaft.

Die Frage ist nun, was von einem Song übernommen wird und was geändert werden muss, damit eine neue Hörerschaft erreicht werden kann. Handelt es sich bei Coverversionen um verschiedene Verkörperungen desselben Liedes, die nun nicht mehr wie bei Schulze per se besser oder schlechter zum Lied passen, sondern je relativ zum Kontext passend sind? Damit hätte man die Coverversion schon einmal aus der Matrix von Original und Nachahmung gelöst. Was es ist, das in der Coverversion bei aller Differenz identisch bleiben sollte, damit überhaupt eine Hörerschaft befriedigt wird, bleibt aber weiterhin unklar. Nur die Noten und den Text nachzuspielen reicht offenbar nicht aus. Interessant sind wiederum die Reaktionen der Kritiker, in diesem Fall auf die erste Welle der Coverversionen im Rock'n'Roll: »Paradoxically, white performers were frequently chided for simultaneously ›bleaching‹ an original (i.e., altering the sound of an original recording to cater to the perceived tastes of white audiences) and ›carbon-copying it‹ (i.e., stealing every aspect of the arrangement and performance style, and contributing nothing of their own).« (Keightley 2003: 615-16) Klar ist, dass es beim Covern um mehr als ein Lied geht, im Sinne von Komposition und Text, im Sinne eines vor der Aufnahme bzw. Aufführung geschriebenen Skripts. Klar ist ebenso, dass es um weniger geht als um den Song als Ganzen, als um eine genaue Wiederholung der Aufnahme. Worum geht es dann?

POP MUSIK ALS MEDIENDISPOSITIV

Um die zuletzt beschriebenen Aspekte besser erklären zu können, möchte ich im Folgenden kurz drei etwas allgemeinere Punkte ausführen, die für mich Popmusik (im umfassenden, nicht stilistischen Sinne) ausmachen: 1) das Entstehen des Liedes in der Aufnahme; 2) die zweifache Zentralität des Sounds im Song; 3) das Primat des Hörens. Dass bei solchermaßen allgemeinen Ausführungen notwendig thesenhaft vorgegangen werden muss, versteht sich; ohne solche Ausführungen wird es aber schwer, ein erweitertes Verständnis der Coverversion zu entwickeln.

1) Übersetzt man die Differenz von Lied und Aufnahme in die bekanntere Unterscheidung von Skript und Aufführung, so kann man die Popmusik mit dem Theater oder der klassischen Musik vergleichen, so wie Holger Schulze (2013) es getan hat. Dort können verschiedene Hamlet-Aufführungen ebenso wenig sinnvoll als Coverversionen bezeichnet werden wie verschiedene

Aufführungen einer Bach-Sonate (vgl. Gracyk 1996: 18). Alle Performer wären dann gleichberechtigte Interpreten. Allerdings gibt es einen entscheidenden, medialen Unterschied zwischen Popmusik und Theater bzw. klassischer Musik. Während das klassische Musikstück in Form einer Partitur und das Theaterstück in Form eines Textes eine Existenzdimension jenseits von unterschiedlichen, je einzigartigen Aufführungen besitzen, so gibt es Lied und Aufführung in der Popmusik immer nur zusammen: Lieder treten grundsätzlich als Recording in Erscheinung.

In der Popmusik gibt es keine Note, ohne dass sie schon von einem ganz bestimmten Instrument gespielt wird, keinen Text, der nicht schon von einer ganz bestimmten Stimme intoniert ist; Noten werden höchstens im Nachhinein veröffentlicht, und abgedruckte Liedtexte sind der gesungenen Version nachgeordnet. Gracyk hat dieses mediale Primat wohl als erster in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Popmusik gestellt: »rock cuts across the typical dichotomy of musical work versus its myriad performances. The relevant work (the recording) frequently manifests another work, usually a song, without [!] being a performance of that song« (1996: 18).

Dieses eigentümliche Verhältnis von Lied und Aufführung liegt darin begründet, dass das Recording mehr als ein »record« ist, mehr als die Dokumentation einer musikalischen Aufführung, mehr als ein »aural snapshot« (Gracyk 1996: 38), nämlich eigentliche Existenzform (vgl. Diederichsen 2007: 327): kein popmusikalischer Gesang ohne Mikrofoneffekte, kein Einspielen ohne Wiederhören, keine Produktion ohne Mehrspur usw. Jede popmusikalische Veröffentlichung ist singuläres Produkt einer einzigartigen Zusammenkunft musikalischer Ideen und Fähigkeiten, körperlicher Gegebenheiten und technologischer Möglichkeiten zu einem bestimmten Zeitpunkt.

Unabhängig davon, ob ein Songwriter mit einer Liedidee ins Studio geht oder ob die Kompositionsarbeit gleich im gemeinsamen Jammen stattfindet: Erst wenn alle Arbeit an einem Song abgeschlossen ist, erst wenn der Produzent den letzten Background-Chor eingesetzt und die letzte Hi-Hat-Spur gemutet hat, ist auch das Lied verfertigt. Erst jetzt kann ein Lied von der Aufnahme abgehört werden, das dann aufgeführt werden könnte. Der Produktionsprozess von Pop läuft nicht zielgerichtet vom eingebrachten Lied zur performativen Verkörperung: Der popmusikalische Produktionsprozess ist geprägt von vielfältigen Aushandlungsbemühungen diverser Akteure, die eine je eigene Vorstellung vom fertigen Produkt in die Verhandlungen einbringen, und der Songwriter ist nur einer dieser Akteure. Erst wenn dieser Prozess beendet ist, hat sich ein Lied manifestiert – wie gesagt: ohne dass es je aufgeführt wurde (Hennion 1989).

Eine Coverversion erschafft dann ein eigenes, einmaliges Recording eines bereits anderweitig manifestierten Liedes. Aber müsste man dann nicht eigentlich sagen, dass in der Coverversion ein neues Lied entsteht? Schließlich handelt

es sich um einen eigenen Produktionsprozess. Damit wäre aber der ganze Begriff der Coverversion ad absurdum geführt. Will man das Primat des Recordings nicht gleich wieder verwerfen und trotzdem einen sinnvollen Begriff von Coverversion beibehalten, wird man neu fragen müssen, was denn eigentlich dasjenige ist, was zwei Coverversionen verbindet, und also, was ein popmusikalisches Lied ist, und was es vom Song einerseits und vom traditionell verstandenen Lied andererseits unterscheidet.

2) Das Primat des Recordings in der Popmusik rückt gerade das in den Mittelpunkt des Hörens, was nicht in Partitur und verschriftlichten Lyrics festzuhalten ist: »die Zufälligkeiten, die Kieksler, das Korn der Stimme, die Körperlichkeit und die Spur der Produktion auch in den Unfällen und Unschärfen im Umgang mit den (elektrischen) Geräten und Maschinen« (Diederichsen 2007: 328). Für diesen Bereich des Hörbaren, der sich den klassischen Techniken der Verschriftlichung entzieht, hat sich der Begriff des »Sounds« bewährt (Papenburg 2008: 97). Popmusik spricht in den meisten Fällen nur sehr Offensichtliches, Banales aus – textlich wie musikalisch. Was oft als Vorwurf angetragen wird (und genauso oft durch künstlerisch wertvolle Gegenbeispiele widerlegt werden soll), geht am Wesen der Popmusik, an ihrem populären Kern vorbei. Es geht in der Popmusik weniger um das, was vorgetragen wird, sondern darum, dass es vorgetragen wird, und es so vorgetragen wird, dass es stimmt.

Das Primat des Recordings und infolgedessen die zentrale Stellung des Sounds im Song besagt nun aber nicht, dass das manifestierte Lied ohne Bedeutung ist. Wer behauptet, »song structure« wäre lediglich ein »incidental framing device for something further« (Gracyk 1996: 58), lediglich ein »coathanger« (Shepherd 1991: 164) für Gewichtigeres, der unterschätzt das Ergebnis des Produktionsprozesses, der eben nicht nur Verkörperung ist, sondern selbst etwas hervorbringt. Aber was ist das, was hier hervorgebracht wird und dann in anderer Version erneut in die Aufnahme eingehen kann?

»Ich möchte ein Eisbär sein« ist in der Tat auf dem Papier nicht viel wert. Intoniert von Martin Eicher und eingerahmt vom bizarr verfremdeten Saxofon Claudine Chiracs schon. Gleiches gilt für den Rhythmus: Auch er wird erst dadurch bedeutsam, dass er als Bandschleifen-Loop produziert wurde. Die Aufnahme des Songs verschiebt Text und Komposition von der decodierbaren Semantik in die nur erlebbare Somatik. »If songs were lines in a conversation, the situation would be fine«, heißt es dazu in einer reflexiven Liedzeile Nick Drakes. »Warum sind Liebeslieder so wichtig?«, fragt Simon Frith und beantwortet diese Frage im Sinne des schüchternen Drake: »Weil die Menschen sie brauchen, um ihren Gefühlen, die sie anders nicht ohne Peinlichkeit oder Zusammenhangslosigkeit ausdrücken können, Form und Stimme zu geben. Liebeslieder sind eine Möglichkeit, den intimen Dingen, die wir zueinander (und zu uns selbst) sagen, emotionale Intensität zu verleihen, mit Worten, die für sich genommen eher fad sind.« (1992: 7)

Wenn wir so sprechen könnten wie unser Lieblingssong, dann wären wir fein raus: Unsere Worte sagten dann mehr als Worte sagen (können). Vor allem aber wären sie nicht interpretationsbedürftig, sondern unmittelbar stimmig; sie bedürften keiner (peinlichen) Nachfrage. Wer daher wie Gracyk behauptet, »[that] in rock music most lyrics don't matter very much«, der kommt nicht ohne folgenden Zusatz aus: »Or, to be more precise, they are of limited interest on the printed page, divorced from the music« (1996: 65). Natürlich gibt es auch einzelne Texte, bei denen es sich lohnt, sie gedruckt zu lesen, vielleicht gar zu analysieren; aber für die Mehrheit der Popsongs gilt dies wohl kaum. Die Mehrheit der Lyrics, genauso wie die Mehrheit der Melodien, ist nur gesungen bzw. gespielt von Bedeutung.

Texte – und in vergleichbarer Weise auch Melodien und Rhythmen – machen also nicht das Lied aus, das es dann zu verkörpern gäbe, das Skript, das es zu performen gälte. Liedtexte, Melodien und Rhythmen sind immer schon verkörpert, und nur in dieser verkörperten Form werden sie coverbar. Damit ist klar, dass die anfangs aufgestellte Rechnung $\text{Lied} + \text{Sound} = \text{Song}$ so nicht aufgeht, da sie nicht zwischen dem, was gleich bleibt, und dem, was sich ändert, zu unterscheiden weiß. Dafür muss man die Dimension des Sounds noch ein weiteres Mal differenzieren.

Während das popmusikalische Lied durch semantische Texte und musikalische Formen konventionell kommuniziert und somit für alle Eingeweihten decodierbar ist, durchbricht der Sound diese Ordnung und macht das Unmögliche möglich: ein massenhaft hergestelltes und dennoch einmaliges Zeichen, das nur mir bedeutet, was es bedeutet. Erst der reproduzierte Klang führt dazu, dass der Zusammenhang von Codierung und Encodierung durchkreuzt wird: Wer hat das Rauschen des Verstärkers, wer das Krächzen der Stimme, wer das Sägezahnmuster des Synthesizers zu verantworten, und wer deren Bedeutung? Das stete Aufbrechen jeglicher Codierung durch den Sound öffnet die Popmusik für jede einzelne Hörerin und jeden einzelnen Hörer: Dieser Sound gehört untrennbar zum Lied, ohne ihn kann es keinen popmusikalischen Sinn ergeben. Loslösbar von diesem Sound ist das, was man als codierten Sound (Rockgitarre, Phillysound, Indiegesang etc.) bezeichnen könnte, der etwa zur Szenenbildung und Popularisierung anregt (vgl. Brooks 1998: 263).

Während die eine Seite des Sounds das Lied für den Sinn des Einzelnen öffnet, bringt die andere das Lied verschiedenen Hörergruppen näher, Individualisierung und Popularisierung greifen ineinander. Wo genau die Linie zwischen diesen Dimensionen des Sounds verläuft, ist nur historisch kontextualisiert zu bestimmen: Welcher Sound zum Code geworden ist, und welcher diesen durchbricht und trotzdem bedeutsam ist, ist radikal standpunktabhängig.

Was von einem gecoverten Song bleibt, ist also mehr als ein Lied im Sinne von Text und Partitur. Übernommen wird ein verkörperter Text, ein intonierter,

gestimmter Text, ein Text, der sich dem Sinn der Hörer öffnet. Ist ein solchermaßen gestimmter Text erst einmal entstanden, so wird sich auch an diesem orientiert, da es diese Gestimmtheit ist, die es sich lohnt, einem Publikum anzubieten. Dass ein Popmusiker einen Song aufnimmt, ohne sich vorher das Recording eines anderen Liedes anzuhören, und ihn stattdessen allein von einem Notenblatt spielt, ist höchst unwahrscheinlich. Und trotzdem ist auch der gestimmte Text nicht statisch; auch er kann umgestimmt werden.

3) Die persönliche Ansprache, welche sich häufig auch in Liedtexten manifestiert (vgl. Murphey 1989 und 1992), ist keineswegs ein primär textuelles Phänomen, sondern gerade ein Effekt des Sounds. Die Musikkritikerin Ann Powers bezieht sich auf Suzanne Langers »Philosophy in a New Key«, um die zentrale Funktion des Hörens im Mediendispositiv der Popmusik herauszuarbeiten. Langer »calls music an ›unconsummated symbol‹, and although she is writing about music without words, her phrase applies to pop songs as well, since their words are not only listened to quite inattentively, but usually so oblique or clichéd (or occasionally poetic) that they elide specific meaning« (Powers 1999: 187; vgl. Huck/Kiefer/Schinko 2010: 309). Angesprochen, im wörtlichen Sinne, werden in der Popmusik, und das ist ja gerade oft ein Kritikpunkt, nur sehr vage, oft basale Stimmungen nicht nur der Liebe, sondern auch der (Verlust-)Angst, der Freude, der Wut, des Andersseins, der Gemeinschaft etc. Erst im Prozess der persönlichen Aneignung macht ein Hörer aus diesen vagen Stimmungen konkrete, bedeutsame Emotionen: »The listener must form an erotic bond with music for it to have meaning. Listening, linking these sounds and words to memories and unarticulated hopes, she converts songs that naturally belong to no one into personal possessions« (Powers 1999: 187). Die Aufnahme lädt ein Lied also keineswegs mit erhöhter Bedeutung auf, sie öffnet es vielmehr für die Erfahrung des Hörers bzw. der Hörerin.

Popmusik präsentiert die oben genannten Stimmungen nicht als naturgegebene, universale und damit einfach übertragbare Werte. Durch die Abhängigkeit des Songs vom Sound werden die Stimmungen der Musik kontextualisiert und so der je spezifischen Lebenswelt des Hörers geöffnet (oder auch verschlossen): Die dargestellten Stimmungen gehen nur diejenigen an, die sich vom Recording angesprochen fühlen, und sie werden immer anders, je nachdem, wer sie sich wie aneignet. Der sinnlich erfahrbare Sound »spitzt die Ohren« auf einen möglichen Sinn hin, der uns ohne diesen nicht zugänglich wäre. Vor jeder Stimmung steht eine »Gestimmtheit« (Nancy 2010: 12-13, 45).

Dieselben gestimmten Texte, dieselben popmusikalischen Lieder können mitunter zu unterschiedlichen Zeiten Erfolg haben: Peter Framptons »Show Me The Way« funktioniert auch zwölf Jahre später für Dinosaur Jr., »Against All Odds« von Phil Collins mehr als zwanzig Jahre später für The Postal Service, und Darius Rucker kann Dylans 1973er »Wagon Wheel« auch 2013 noch gebrauchen. Dass die »Gestimmtheit« der Wirklichkeit, in der wir Stimmungen

zu eigenen Gefühlen werden lassen, sich stetig ändert, und damit die Peer-group, mit der wir bereit sind diese Stimmungen zu teilen, ist der Grund dafür, dass der Sound der Popmusik sich hingegen stetig verändert. Tragen die Coverversionen den Verweis an frühere Stimmungen mit sich, dann wird in ihnen auch das merkwürdige Zeitsystem der Popmusik deutlich: Gleichzeitig nostalgisch und gegenwärtig, verweist die Stimmung auf frühere Erlebnisse, während der Sound eine unmittelbare Präsenz erfordert.

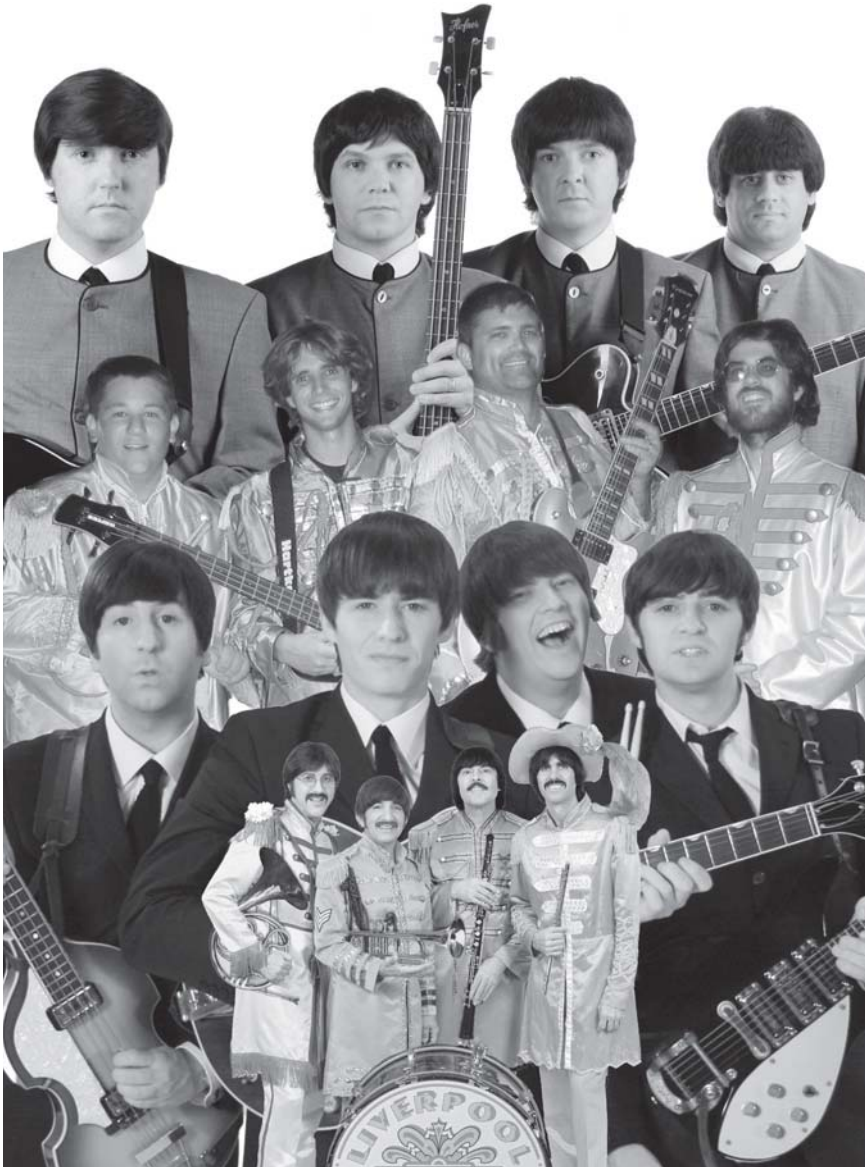
DIE COVERVERSION ALS BEGINN DER POPMUSIK

Unmittelbar bevor sich das Popmusikbusiness, so wie wir es bis heute (zumindest in Überresten) kennen, zu formieren begann, gab es zwar schon populäre Lieder, aber noch nicht die Fixierung auf das Recording. Bis zum Ende der 1930er Jahre war die zentrale Einnahmequelle im Musikgeschäft der Verkauf von bunt eingeschlagenen Notenheften (vgl. Pendzich 2008: 73); unter diesen Bedingungen waren verschiedene Aufführungen in möglichst vielen Shows, aber auch unterschiedliche Aufnahmen des gleichen Songs durchaus erwünscht: »it was good business to have as many performers plugging your song as possible«, erklärt Michael Coyle (2002: 137). Entscheidend in unserem Zusammenhang ist hier, dass unter dem Primat des Notenheftes keine Aufnahme den Status eines Originals für sich reklamieren konnte, und es daher auch keine Coverversionen im heutigen Sinne geben konnte, sondern höchstens sogenannte »versions« (Weinstein 1998: 138).

170

Coyle zieht zur Untermauerung dieser These die amerikanische Radio- und TV-Show »Your Hit Parade« heran, die von 1935 bis 1959 wöchentlich die erfolgreichsten Stücke der Woche präsentierte. Wie auf dem zu Beginn dieses Artikels vorgestellten Neue-Deutsche-Welle-Sampler werden auch in »Your Hit Parade« alle Lieder von einer Hausband (hier: The Hit Paraders) vorgetragen. Die Supermarktkette Woolworth gründete gar ein eigenes Plattenlabel, das sich ganz auf das Spielen aktueller Hits mithilfe von Studiobands konzentrierte (siehe Inglis 2005).

Im Gegensatz zu mir (siehe oben) waren die damaligen Hörer nicht enttäuscht: Sie waren an Liedern interessiert, nicht an Aufnahmen; sie wollten Melodien und Worte, keinen Sound. Musiker waren in erster Linie Entertainer, die Songs präsentierten und die keinerlei künstlerische Autorität über die gespielten Songs beanspruchten (vgl. Solis 2010: 299). Erst mit Billie Holiday, Bing Crosby und schließlich Elvis ändert sich diese Praxis: Auch wenn Elvis seine Songs nicht selbst geschrieben hat, so bleiben die von ihm, den Musikern und Produzenten geschaffenen Recordings untrennbar mit den Songs verbunden. Von nun an sind die Performer mindestens so wichtig wie die Lieder, die sie vortragen und aufnehmen, und ihnen gilt fortan das mediale Interesse: »the »King« came to his throne largely on the strength of the first cover records the »world had ever known« (Coyle 2002: 134).



Mit Elvis und der Geburt der Popmusik im Geiste der Coverversion wanderte auch die ökonomische Macht endgültig von den Musikverlegern zu den Plattenfirmen, die die Performer unter Vertrag hatten, sowie zu den jugendlichen Käufern, die sich ihre Musik von nun an nach Hause holen konnten. Zunächst waren die ›Recording Artists‹ einer Plattenfirma, die sogenannten ›Interpreten‹, strikt getrennt von den ›Songwritern‹. Es war die Aufgabe der A&R-Abteilung, ›Artists and Repertoire‹, Künstler für gute Aufnahmen einerseits und gute Lieder andererseits zu finden und beide zusammenzubringen. Bis in die 1960er war es üblich, etwa beim Motown-Label (Pendzich 2008: 128), dass Lieder mehrere Aufnahmen durchliefen, bis der ideale ›Recording Artist‹

für ein Lied gefunden wurde, bis Aufnahme und Lied für das Publikum perfekt zusammenpassten. Und in der Popmusik ist dies bis heute gängige Praxis: »Torn« wäre hierfür ein interessantes Beispiel, hatte der Song doch bereits mehrere Inkarnationen durchlebt, bevor er mit Natalie Imbruglia zum Hit wurde.

Wie gesagt: Mit der Idee des Rock hält die (post)romantische Idee des Singer/Songwriter bzw. der Band in die Popmusik Einzug, die Idee eines Künstlers, der seine eigenen Songs schreibt und performt, der authentisch ist, weil er allein aus eigenen Ressourcen schöpft (vgl. Weinstein 1998: 140-142). Coverversionen werden nun zum Zeichen der Kommerzialisierung bzw. zum künstlerischen Armutszeugnis. Ein künstlerisch wertvoller Umgang mit schon vorhandenen Songs in Form der Hommage, der Parodie, der Aneignung etc. musste nun mit großem Aufwand von solch künstlerisch wertlosen Coverversionen unterschieden werden (Hinz 2004). Die Rede von Originalität, Authentizität und Expressivität, der gesamte Diskurs der (post)romantischen Ästhetik ist dem Mediendispositiv der Popmusik also in der Form des Rock, und vor allem der Rockkritik, aufgepfropft. Das heißt nun keineswegs, dass diese Ästhetik nicht wachsen und gedeihen konnte, oder dass dieser Diskurs keinen Einfluss auf die popmusikalischen Produktions- und Hörpraxen hätte; es heißt nur, dass sie auf einem anderen, bisher wenig theoretisierten Wurzelwerk wachsen.

Der vielfach beschworene Untergang der Popmusik, womit vermutlich eine Form der Rockmusik gemeint ist, auf jeden Fall eine Vorstellung von Popmusik als jugendlich, rebellisch, avantgardistisch, subversiv o.ä., zeigt meines Erachtens in erster Linie eine Erschöpfung der Kategorien der Authentizität, Originalität, Eigenständigkeit und verwandter Konzepte einer (post)romantischen Ästhetik. Mit dem Ende des Kunstanspruchs kann die Popmusik zurück in die Populärkultur wandern, in der in erster Linie Stimmungen, Erfahrungen und Emotionen zählen. Hier ist die Coverversion weniger ein Problem denn eine Zuspitzung des popmusikalischen ›modus operandi‹: Weit verbreitete Stimmungen für gestimmte Hörer zur persönlichen ästhetischen Aneignung zur Verfügung zu stellen und daraus kommerziellen Profit zu schlagen. ◆

172

L I T E R A T U R

- ARISTOTELES** (1982): Poetik, übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart. • **BAILEY, STEVE** (2003): Faithful or Foolish: The Emergence of the »Ironic Cover Album« and Rock Culture, in: *Popular Music and Society* 26:2, S. 141-159. • **BROOKS, WILLIAM** (1998): Music in America: an Overview (part 2), in: David Nicholls (Hg.): *The Cambridge History of American Music*, Cambridge, MA, S. 257-275. • **BUTLER, MARK** (2003): Taking it Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys, in: *Popular Music* 22, S. 1-19. • **COYLE, MICHAEL** (2002): Hijacked Hits and Antic Authenticity: Cover Songs, Race, and Postwar Marketing, in: Roger Beebe/Denise Fulbrook/Ben Saunders (Hg.): *Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*, London, S. 133-157. • **CUSIC, DON** (2005): In Defense of Cover Songs, in: *Popular Music and Society* 28:2, S. 171-177. • **DAVIS, ANDREW G.** (2010): From Junk to Jesus: Recontextualising »The Pusher«, in: George Plasketes (Hg.): *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, Farnham, S. 111-126. • **DEMERS, JOHANNA** (2006): *Steal This Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*, Athens, GA. • **DIEDERICHSEN, DIETRICH** (2007): Allein mit der Gesellschaft. Was

- kommuniziert Pop-Musik?, in: Christian Huck/Carsten Zorn (Hg.): Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur, Wiesbaden, S. 322-334. • **DOKTOR, S.D.** (2008): *Covering the Tracks*, Doctoral Dissertation, University of Georgia. • **FRITH, SIMON** (1992): Zur Ästhetik der populären Musik [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrit/themen/pst01/pst01_frith.pdf; 01.12.2013]. • **GEHLEN, DIRK VON** (2011): *Mashup: Lob der Kopie*, Berlin. • **GENETTE, GÉRARD** (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main. • **GOODWIN, ANDREW** (1988): *Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction*, in: *Critical Quarterly* 30:3, S. 34-49. • **GRACYK, THEODORE** (1996): *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London. • **GRIFFITHS, DAI** (2002): *Cover Versions and the Sound of Identity in Motion*, in: David Hesmondhalgh/Keith Negus (Hg.): *Popular Music Studies*, London, S. 51-64. • **HENNION, ANTOINE** (1989): *An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music*, in: *Science, Technology, & Human Values* 14:4, S. 400-424. • **HUCK, CHRISTIAN/KIEFER, JENS/SCHINKO, CARSTEN** (2010): *A »Bizarre Love Triangle«: Pop Clips, Figures of Address and the Listening Spectator*, in: Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hg.): *Characters in Fictional Worlds: Interdisciplinary Perspectives*, Berlin, S. 290-317. • **HINZ, RALF** (2004): *Die hohe Kunst der Kopie. Überlegungen zur Geschmackssoziologie der Coverversion in der populären Musik*, in: Gisela Fehrmann et al. (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, S. 258-272. • **INGLIS, IAN** (2005): *Embassy Records: Covering the Market, Marketing the Cover*, in: *Popular Music and Society* 28:2, S. 163-170. • **JUST, STEFFEN** (2012): *Nine Inch Nails' »Hurt«: Ein Johnny-Cash-Original – Eine musik- und diskursanalytische Rekonstruktion musikalischer Bedeutungen*, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, Bielefeld, S. 171-190. • **KEIGHTLEY, KEIR** (2003): *Cover Version*, in: John Shepherd et al. (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, London, S. 614-617. • **MENZEL, KARL** (2006): *Tributebands: Imitation als Erfolgsfaktor*, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*, Bielefeld, S. 61-74. • **MILLER, REMY** (2010): *Stating Cultural Change, 1953-57: Song Assimilation Through Cover Recording*, in: George Plasketes (Hg.): *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, Farnham, S. 43-76. • **MOSSER, KURT** (2008): *»Cover«: Ambiguity, Multivalence, Polysemy* [http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html; 22.02.2013]. • **MURPHEY, TIM** (1989): *The When, Where, and Who of Pop Lyrics: The Listener's Prerogative*, in: *Popular Music* 8:2, S. 185-193. • **MURPHEY, TIM** (1992): *The Discourse of Pop Songs*, in: *Teachers of English to Speakers of Other Languages Quarterly* 26:4, S. 770-774. • **NANCY, JEAN-LUC** (2010) [2002]: *Zum Gehör, übers. von Esther von der Osten*, Zürich. • **PAPENBURG, JENS GERRIT** (2008): *Stop/Start Making Sense! Ein Ausblick auf Musikanalyse in Popular Music Studies und technischer Medienwissenschaft*, in: Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate*, Bielefeld, S. 91-108. • **PENDZICH, MARC** (2008): *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*, 2. Aufl., Münster. • **PENDZICH, MARC** (2005): *Hit-Recycling: Casting-Shows und die Wettbewerbsstrategie »Coverversion«*, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb*, Bielefeld, S. 137-150. • **PLASKETES, GEORGE** (2005): *Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music*, in: *Popular Music and Society* 28:2, S. 137-161. • **PLASKETES, GEORGE** (2010): *Introduction: Like a Version*, in: George Plasketes (Hg.): *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, Farnham, S. 1-7. • **POTOLSKY, MATTHEW** (2006): *Mimesis. The New Critical Idiom*, New York. • **POWERS, ANN** (1999): *I'll Have to Say I Love You in a Song*, in: Karen Kelly/Evelyn McDonnell (Hg.): *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*, New York, S. 183-191. • **REYNOLDS, SIMON** (2011): *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London. • **RICKLY, GEOFF** (2004): *Geoff Rickly interviews Trent Reznor* [http://www.theninhotline.net/archives/articles/manager/display_article.php?id=11; 01.12.2013]. • **SCHIFFER, SHELDON** (2010): *The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation*, in: George Plasketes (Hg.): *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, Farnham, S. 77-97. • **SCHULZE, HOLGER** (2013): *Personae des Pop. Ein mediales Dispositiv popkultureller Analyse* [http://www.pop-zeitschrift.de/2013/02/14/personae-des-pop-ein-mediales-dispositiv-popkultureller-analyse-von-holger-schulze/4-2-2013; 01.12.2013]. • **SHEPHERD, JOHN** (1991): *Music as Social Text*, Cambridge. • **SOLIS, GABRIEL** (2010): *I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers*, in: *Popular Music and Society* 33:3, S. 297-318. • **ULLMAIER, JOHANNES** (1995): *Destruktive Cover-Versionen*, in: *Testcard. Beiträge zur Popgeschichte* 1, S. 61-87. • **WEINSTEIN, DEENA** (1998): *The History of Rock's Past through Rock Covers*, in: Thomas Swiss/John Sloop/Andrew Herman (Hg.): *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Oxford, S. 137-151. • **WEINSTEIN, DEENA** (2010): *Appreciating Cover Songs: Stereophony*, in: George Plasketes (Hg.): *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, Farnham, S. 231-239. • **WICKE, PETER/ZIEGENRÜCKER, WIELAND UND KAI-ERIK** (2007): *Handbuch der Populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Mainz. • **ZIFF, BRUCE/RAO, PRATIMA V.** (Hg.) (1997): *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, NJ.