

»SHAME SHAME SHAME!«
**DEUTSCHE COVERVERSIONEN UND BEARBEITUNGEN
US-AMERIKANISCHER SOUL- UND FUNKMUSIK
1958-1975**

Dietmar Elflein

Im Rahmen meines Forschungsprojektes zur Aneignung afroamerikanischer Musik in Deutschland dienen Coverversionen und Bearbeitungen als Mittel zum Zweck, um zu überprüfen, was im Prozess der Aneignung musikalischer Äußerungen als unveränderbar und was als veränderbar wahrgenommen wird – inklusive aller dazwischenliegenden Graustufen. Mein Blick ist also nicht an einer (post-)hermeneutischen Werkkritik interessiert, sondern an Diskursanalyse. Grundlage meiner Betrachtungen zur Aneignung von Musik sind Akteur-Netzwerkanalysen, die im hier gegebenen Rahmen jedoch kaum eine Rolle spielen; sie bilden das Hintergrundrauschen, vor dem die Coverversionen und Bearbeitungen analysiert werden.¹

Ich habe versucht, die Aneignung afroamerikanischer Musik in Deutschland für diesen Aufsatz zu systematisieren und gehe im Folgenden von drei Schritten aus: Anpassung an europäische Hörgewohnheiten, Modernisierung² derselben und Essentialisierungsbestrebungen.³ Diese versuche ich – im Anschluss an eine kurze Diskussion der Quellen- und Materiallage sowie von Begrifflichkeiten und rechtlichen bzw. ökonomischen Faktoren in Bezug auf Coverversionen im Allgemeinen – anhand von Beispielen zu belegen.

-
- 1 Das hat auch zur Folge, dass an anderen Stellen mehr zu den Akteur-Netzwerken um die hier behandelten Stücke zu lesen sein wird.
 - 2 Unter Modernisierung verstehe ich eine Anpassung an den jeweils aktuellen musikalischen Mainstream bzw. eine Integration von Elementen aktueller Populärmusikstile in einen bereits länger bestehenden Musikstil.
 - 3 Essentialisierung ist mit Michael Schönhuth (o.J.) die Festschreibung des Anderen auf seine Andersartigkeit bzw. des Eigenen auf seine ursprüngliche Wesenheit, wobei innere Differenzen nivelliert werden (vgl. <http://www.kultur-glossar.de/html/e-begriffe.html> und <https://www.idaev.de/recherchetools/glossar/>, Zugriff jeweils am 17.7.2018).

Coverversionen und Bearbeitungen

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Coverversionen ist kaum vorhanden und nicht sehr weit verbreitet. Neben einzelnen Aufsätzen stößt man vor allem auf den kulturwissenschaftlichen Sammelband *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, hg. von George Plasketes (2010), und die Dissertation *Von der Coverversion zum Hit-Recycling* von Marc Pendzich (2004). Diese übersichtliche Quellenlage mag damit zu tun haben, dass der Begriff der Coverversion oder des Coversongs durchaus undeutlich zu sein scheint und auch in der genannten Literatur schwammig bleibt. Dies betrifft beispielsweise die Frage, ob Coverversionen von Bearbeitungen zu unterscheiden sind oder nicht. Eine Bearbeitung ist eine urheberrechtliche Ansprüche erhebende Veränderung eines veröffentlichten Werks, die genehmigungspflichtig durch den/die Autor*in des Originalwerkes ist. Dagegen entsprechen Coverversionen häufig einfach Interpretationen eines bereits veröffentlichten Werkes durch von der Erstveröffentlichung differierende Interpret*innen, für die keine Bearbeitungsansprüche geltend gemacht werden und die deshalb urheberrechtlich nicht genehmigungspflichtig sind. Schwammig wird diese Unterscheidung bspw. bei der Neutextierung eines Stückes oder der Übersetzung des Originaltextes ins Deutsche – urheberrechtlich sind dies nämlich grundsätzlich genehmigungspflichtige Bearbeitungen. Unklar bleibt auch – zumindest in historischer Hinsicht – die Frage nach dem Original, wenn die Erstveröffentlichung nicht als Tonträger, sondern als Partitur erfolgt und mehrere Interpretationen gleichzeitig auf dem Markt getestet werden. Coverversionen scheinen damit begrifflich erst Sinn zu machen, wenn die Erstveröffentlichung einer Komposition bereits eine Interpretation durch eine/n bestimmte/n Interpret*in ist, die in der Folge dann als das Original gilt.

Eine Coverversion ist im Sinne dieses Aufsatzes eine Neuaufnahme eines bereits auf Tonträger veröffentlichten Stückes, für die in musikalischer und textlicher Hinsicht keine neuen Urheber- oder Bearbeitungsansprüche erhoben werden. Ein textlicher Eingriff – wahlweise im Sinne einer Übersetzung in eine andere Sprache oder einer Neutextierung in einer anderen Sprache als der des Originals – führt zur Bezeichnung Bearbeitung. Derartige Werke werden auf dem deutschen Markt häufig als »Deutsche Originalversion« bezeichnet.

Desgleichen kann man sich mit Recht fragen, wie sich die Bezugsgröße des R&B-, Soul- oder Funkoriginals eigentlich definiert, welche Originale also für mich von Interesse sind und welche nicht. Auch hier möchte ich eine

Abeitsdefinition versuchen: Ich beziehe mich auf die Veröffentlichungen bestimmter Labels wie Motown oder Stax, auf die Aufnahme in bestimmten Studios wie Muscle Shoals, auf Veröffentlichungen, die auf ein afroamerikanisches Zielpublikum zugeschnitten sind sowie auf Veröffentlichungen, die diese Zuschreibung im Image der Performer affirmieren. Dabei spielt die Hautfarbe von Publikum und Musikern explizit keine tragende Rolle. Viele Beispiele bewegen sich auch dann, wenn man diese Arbeitsdefinition zugrunde legt, in Graubereichen, im Bereich des Uneindeutigen, bleiben aber für mich unter anderem deshalb spannend.⁴

Ein paar Worte noch zu drei möglichen Motivationen, derartige deutsche Originalversionen auf dem deutschsprachigen Markt zu veröffentlichen:

1. *Der Parasit*: Die GEMA verfolgt bis 1995 (!) die Praxis, die Texte deutscher Bearbeitungen an den Einnahmen der Originale zu beteiligen – die entsprechenden GEMA-Regeln sind bei Pendzich (2004: 280ff.) und Bernd Matheja (2007: 30-33) zitiert. Laut diesen Regeln verdient der Texter einer bei der GEMA angemeldeten deutschen Bearbeitung eines bspw. US-amerikanischen Stückes bei jeder Aufführung oder Sendung des US-Originals (!) mit. »Deutsche Originalversionen« können aufgrund dieser Praxis zur »Gelddruckmaschine« für deutsche Liedtexte werden. Die Intention für die Veröffentlichung einer »deutschen Originalversion« kann auf diesen Zusatzverdienst reduziert sein, sodass weder ein künstlerisches noch ein kommerzielles Interesse an der neuen Version selbst besteht, sondern es geht ausschließlich um ihre pure Existenz, um am Erfolg des Originals parasitär beteiligt zu sein.

2. *Der Trittbrettfahrer*: »Ich kenne herrliche Häuser, nur aus Rückseiten gebaut – Welch geniale Architekten waren da am Werk«, wird Ralph Siegel im *Spiegel* (o.A. 1963: 105) zitiert. Was meint Siegel damit? Eine Vinyl 7-Inch Single besteht aus Vorder- und Rückseite. Die Höhe der Tantiemen für Komposition und Textierung der B-Seite entspricht exakt der für die A-Seite. Allerdings wird die Single im Normalfall wegen der Vorder- und nicht der Rückseite käuflich erworben. Die A-Seite besteht dann bspw. aus einer

4 Ein Beispiel: »I Who Have Nothing« von Ben E. King (1963) ist ein früherer Soul-Klassiker, von dem es eine deutsche Originalversion gibt. Gleichzeitig ist Ben E. Kings Version die »US-Originalversion« eines Italo-Schlagers (Joe Sentieri: »Uno Dei Tanti«, 1961), für deren Produktion laut Wikipedia und diverser Spiegelungen die instrumentalen Masterbänder aus Italien verwendet wurden (vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/I_Who_Have_Nothing); <http://popdose.com/soul-serenade-ben-e-king-i-who-have-nothing/>; Zugriff jeweils am 25.7.2018). Meine Analyse zieht diese Behauptung wiederum in Zweifel, da bspw. die Basslinie beider Versionen nicht völlig identisch zu sein scheint.

Coverversion oder Bearbeitung eines aktuellen Hits, um am Erfolg des Originals zu partizipieren. Zusätzlichen Profit machen die Akteur*innen jedoch mit der B-Seite, für die sie die Kompositions- und Texttantiemen erhalten, die bei der Coverversion auf der A-Seite an die Originalautor*innen gehen. Man kann auch versuchen, der A-Seite zu höherer Medienpräsenz zu verhelfen, indem die Kompositions- und/oder Texttantiemen der B-Seite an einflussreiche Akteur*innen der Medien oder des Musikbusiness vergeben werden. Hier wird die Grenze zur Korruption durchlässig.

3. *Der Fan*: Die in diesem Aufsatz in Frage stehenden Coverversionen und Bearbeitungen passen mehrheitlich nicht in die Kategorien 1 oder 2, denn die R&B-, Soul- und Funk-Originale sind erstens in der BRD im Normalfall keine Hits, sodass sie für parasitäre Verdienstmöglichkeiten unattraktiv sind, und sind zweitens oft selbst als B-Seiten veröffentlicht, sodass die Rückseiten weder als mediales »Schmiermittel« noch als Zusatzverdienst funktionieren. Es gilt also eine dritte Möglichkeit: Man mag das Stück und rechnet sich wahlweise Modernisierungs- bzw. kommerzielles Potential aus. Vielleicht möchte man auch einfach dem Original seine Referenz erweisen.

Coverversionen und Bearbeitungen von R&B, Soul und Funk – ein Massen- oder Randphänomen?

In Deutschland produzierte Coverversionen und Bearbeitungen US-amerikanischer R&B- und Soultitel erscheinen kontinuierlich ab 1958 auf dem Markt. Es handelt sich bei diesen Veröffentlichungen weder um ein Massenphänomen noch um zu vernachlässigende Einzelfälle. Vielmehr werden die Produzent*innen und Interpret*innen deutscher Popmusik auf der Suche nach Inspiration immer wieder auch im Funk, Soul oder R&B fündig. Ab Mitte der 1960er Jahre haben auch deutsche Beatbands entsprechende Coverversionen im Programm. Die Aneignung von R&B im deutschen Beatkontext mag dabei zumindest teilweise über die R&B- und Soulvorlieben britischer Beat- und vor allem Modbands wie The Who, The Kinks oder The Small Faces vermittelt sein. Sowohl die entsprechenden Beat- als auch die Schlagerveröffentlichungen sind bis in die 1970er Jahre hinein kommerzielle Flops. Kaum ein Stück schafft es in die Charts, viele werden wie erwähnt nur als B-Seiten von Singles oder als reine Albumtracks veröffentlicht. Sowohl im Schlager als auch im Beat spielen Alben in den Überlegungen der Produzent*innen nur eine untergeordnete Rolle. Das Medium der Wahl ist im zu untersuchenden Zeitraum weiterhin die Single, das Ziel der Hitparadenerfolg. Allerdings

werden in Anlehnung an den Zeitgeist auch im Schlager ab Anfang der 1970er Jahre Albumveröffentlichungen wichtiger, die über die reine Zweitverwertung bereits veröffentlichter Singles hinausgehen – ohne jedoch dadurch an konzeptioneller Kohärenz zu gewinnen.⁵

Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves

Am Beginn der Geschichte westdeutscher Aneignung von R&B, Soul und Funk stehen Bandleader in der Swing- und Tanzorchester-Tradition wie Paul Kuhn oder Viktor Reschke. Letzterer verantwortet 1958 eine Bearbeitung von Sam Cookes Debüt und Nummer-Eins-Erfolg in den *Billboard* Hot 100- und *Billboard* Rhythm & Blues Records Charts, »You Send Me« (Cooke 1957), mit Billy Mo als Sänger (Mo 1958). Kuhn spielt im selben Jahr eine Bearbeitung mit der Schwedin Alice Babs (1958) als Sängerin ein. Das Original von Cooke erscheint in Deutschland bereits im Jahr der Erstveröffentlichung auf London Records. Auch die »You Send Me«-Version von Teresa Brewer, die in den USA ebenfalls 1957 erscheint, wird von Coral Records umgehend und im selben Jahr in Deutschland veröffentlicht.

In musikalischer Hinsicht ist mittels der unterschiedlichen Arrangements der Formteile A und B sowie der unterschiedlichen Basslinien nachweisbar, dass sich beide deutschen Adaptionen stärker an Cookes Original als an Brewers Version orientieren. Die Songstruktur von »You Send Me« gliedert sich in den vier angesprochenen Versionen wie folgt:

Formteil	Cooke	Brewer	Reschke	Kuhn
Intro (A)	–	4	–	4
A	8 Takte	8	8	8
A ⁶	8	8	8	8
B	8	8	8	8
A	8	8	8	8
A	8	8	8	8
A'	8	8	8	8
B	8	8	8	8
A	8	8	8	8
Outro (A)	–	5 (Fade out)	–	3

Tab. 1: Formale Struktur verschiedener »You Send Me«-Versionen.

5 Eine ausführlichere theoretische und analytische Einbettung des Gesagten in den deutschen Schlagerdiskurs sprengt hier den Rahmen und erfolgt deshalb an anderer Stelle.

6 A' leitet in Takt 7 und 8 zum folgenden B-Teil hin.

Da sich Kuhn *formal* offensichtlich stärker an Brewer als an Cooke anlehnt, steht die eben aufgestellte These der Orientierung an Cookes Version durchaus in Frage. Allerdings spielt der bei Brewer in A- und B-Teil unverändert durchlaufende Groove weder bei Reschke noch bei Kuhn eine Rolle, beide orientieren sich stattdessen deutlich an Cookes unterschiedlichen Grooves für den A- und B-Teil. Abb. 1 zeigt die unterschiedlichen Grooves als Rhythmusraster.

BREWER	A+B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x	x			x	x			x	x			x	x
Gitarre			x				x				x				x	
Bass	x			x	x			x	x			x	x			
COOKE	A															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre	x				x				x				x			
Bass	x				x				x				x		x	x
COOKE	B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare	x		x		x				x		x		x			
Gitarre	x		x		x				x		x		x			
Bass	x		x		x				x		x		x			
KUHN/BABS	A															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre															x	x
Bass	x				x				x				x			
KUHN/BABS	B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre		x		x		x		x		x		x		x		x
Bass	x		x		x		x		x		x		x		x	
RESCHKE/MO	A															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre			x				x				x				x	
Gitarre															x	x
Bass	x				x				x				x			
RESCHKE/MO	B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare	x		x		x				x		x		x			
Gitarre	x		x		x				x		x		x			
Bass	x		x		x				x		x		x			

Abb. 1: Rhythmustranskription verschiedener Versionen von »You Send Me«.

Dass der Groove von Brewer für beide deutschen Bearbeitungen keine Rolle spielt, ist wegen der unterschiedlichen Linien von Bass und Snare offensichtlich. Im B-Teil greift Reschke für Mo vielmehr direkt auf Cookes Originalgroove mit den drei Staccato gespielten Vierteln zurück, während Kuhn für Babs einen Walking Bass in Vierteln entwickelt. Im A-Teil nehmen dann beide Cookes Groove als Vorbild und verändern diesen auch auf die gleiche Art und Weise, indem sie den Groove über die Reduzierung des Baslaufes auf einen stetig wiederkehrenden Notenwert abschwächen. Die abschließende Triole im Bass bei Cooke, die den Groove zu einer sich wiederholenden Kreisbewegung macht, wird in die Gitarre verlegt und sehr leise abgemischt. Diese Veränderung des Grooves passt diesen an die herrschenden deutschen Hörgewohnheiten an und bietet eine erste Arbeitshypothese für einen deutschen Umgang mit R&B und Soul: Die Besetzung kann variieren, wird aber in ihren tragenden Elementen häufig nachgeahmt. Melodik und Harmonik werden unverändert übernommen – gegebenenfalls wird transponiert. Die Songstruktur wird ebenfalls weitestgehend kopiert. Der Groove ist dagegen ein Element, das man ändern kann, soll oder muss z.B. im Sinne einer Anpassung an den Genuss variiertes Wiederholung noch nicht angepasste Hörgewohnheiten (vgl. Elflein 2012: 249f.). Das Riffartige des Bassgrooves bei Cooke wird dementsprechend abgeschwächt.

Die beginnenden Modernisierungsprozesse im deutschen Schlager führen in den 1960er Jahren zu vielen Beispielen, bei denen man einerseits versucht, das US-Original möglichst genau zu kopieren, andererseits aber nicht davor zurückschreckt, in den Groove einzugreifen. Man kopiert zwar die Basslinie, addiert aber gleichzeitig Stops und Schlusswendungen, um die kreisende variierte Wiederholung in zielgerichtete Strukturen zu überführen. Als Beispiele sollen zwei Beat-Adaptionen von Frankie Farian und die Schatten einerseits und The Boots andererseits dienen, also einer Band auf Amateurlevel und einer professionellen Beatband. Frankie Farian und die Schatten covern 1965 »Mickey's Monkey«, im Original 1963 von The Miracles mit den Funk Brothers eingespielt und auf Motown veröffentlicht. The Boots eignen sich ein Jahr später »In The Midnight Hour« an, eine Komposition von Wilson Pickett und Steve Cropper, die 1965 von Pickett auf Atlantic Records erstveröffentlicht wurde. Die Musik wurde von Mitgliedern von Booker T. & The M.G.'s eingespielt. Beide Coverversionen übernehmen den Originaltext in englischer Sprache.

	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
The Miracles																
Becken	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clap			x				x				x				x	
Orgel	x			x			x				x		x			
Bass	x			x	x	x	x	x				x	x		x	x
Farian																
Becken	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clap/Tamb.			x				x				x				x	
Snare											x		x			
Gitarre/Orgel	x		x	x		x	x				x		x			
Bass	x	x	x	x	x	x	x				x		x			

Abb. 2: Rhythmustranskription »Mickey's Monkey« (The Miracles, Frankie Farian).

»Mickey's Monkey« beruht im Original auf einem polyrhythmischen Geflecht auf Basis der Son Clave in der Orgel, die mit einem stark akzentuierten Backbeat sowie durchgehenden Achteln in den Becken kontrastiert wird. Die Basslinie, die von der Zählzeit ›2‹ auf zwei sich beständig abwechselnde Arten jeweils zur nächstfolgenden ›1‹ strebt, verstärkt den polyrhythmischen Charakter. Zusätzlich werden im Verlauf des Stücks optional Single Note-Gitarrenfiguren und Bläserriffs, die auch die erste Hälfte der Son Clave doppeln können, zum Groove addiert.

Diese polyrhythmische Struktur wird von Farian (1965a) deutlich vereinfacht. Bezeichnend ist insbesondere, dass die in der Besetzung der Schatten eigentlich vorhandene Orgel, die die Son Clave bei den Funk Brothers ja über weite Strecken trägt, komplett in den Hintergrund tritt. Stattdessen dominieren Beatgitarren, die mittels Slide-In die Son Clave im ersten Teil der Formel einerseits aufweichen und andererseits mittels der Staccato-Spielweise auf Zählzeit ›2‹ und ›3‹ des zweiten Taktes fast marschartig verstärken. Dies wird zudem durch parallele Snare- und Bass-Betonungen unterstrichen.

Farian will aus dem Motown-/R&B-Song eindeutig ein Beatstück machen. Auch wenn Farian Fan zu sein scheint – seine ersten drei Singles (vgl. Farian 1965a, 1965b, 1967) bestehen fast ausschließlich aus Soul Covers – bleibt er immer innerhalb der musikalischen Normen der damals neuen Beatmusik, um einen hypothetischen Erfolg, den Anschluss an die aktuelle Mode nicht zu gefährden.

The Boots (vgl. Klitsch 2000: 159) aus Berlin gelten im Gegensatz zu Farian und die Schatten (vgl. ebd.: 278) als eine der besten Beat Bands der BRD. Sie covern 1965 »In The Midnight Hour« und verfahren dabei im Prinzip

ähnlich wie Farian – sie passen Form, Besetzung und Arrangement an ihre eigene Intention an und transformieren den R&B-/Soul-Groove des Originals in Beatmusik. Der um die Backbeat-Snare kreisende Groove von Picketts Version wird viel stärker linear nach vorne schreitend gedacht, ohne dass das Ziel des Drängens wirklich in den Blick gerät. Die Basslinie der Boots-Version zitiert bspw. die Original-Basslinie von Donald »Duck« Dunn, konstruiert aber aus einem beständigen halbtaktigen Pendeln zwischen I und IV durch eine rhythmische Variante ein zweitaktiges Pattern.



Abb. 3: Basslinie »In the Midnight Hour« (Wilson Pickett, The Boots).

Modernisierungsstrategien 1: Mix und Klangbild

Im Schlager finden sich in der Hochzeit des Beats viele möglichst genaue Kopien von Soul-Originalen, die meist nur minimal in den Groove eingreifen, sich jedoch in Klangbild und Mix-Architektur stark von den Originalen unterscheiden. Die Räumlichkeit der Coverversionen und Bearbeitungen ist dabei eher an Rock'n'Roll und seine Verhallung der Gesangsstimme sowie den Gebrauch von Plattenhall angelegt, wie sie Peter Doyle (2005) exzellent beschrieben hat. Die entsprechende Mix-Architektur sucht nach realistischen Nachbildungen der Instrumentenklänge und einer differenzierten Hörbarkeit aller Elemente. Die US- Originalversionen aus dem R&B und Soul sind dagegen weniger bzw. anders verhallt und stärker hierarchisiert, man ist weniger an Realismus denn an einer Staffelung des Klangbildes interessiert, die Groove und Singstimme in den Vordergrund stellt und einen charakteristischen, wiedererkennbaren Sound sucht – unabhängig von einer realistischen Nachbildung des Instrumenten- bzw. Ensembleklangs. Dementsprechend sind die deutschen Mixe möglicherweise handwerklich korrekter, aber gleichzeitig auf jeden Fall weniger originell. Ein Bemühen um einen charakteristischen Sound ist in Deutschland nicht zu konstatieren. Michael Holm bestätigt diese Einschätzung: »Wir hatten damals die Gitarre, die klang wie eine Gitarre, das Piano klang wie Piano, die Trompete klang wie eine Trompete, die Geige klang wie Geige, soll ich weitermachen? So [Holm haut auf den Tisch]: Sounds, es gab keine Sounds!« (Interview mit dem Verfasser am

29.10.2017). Gleichzeitig ist die Anlehnung der deutschen Mixe an das, was man für eine klangliche Ästhetik des Rock'n'Roll hält, Ausdruck eines Modernisierungsschubes im deutschen Schlager. Man ist in deutschen Tonstudios damals offensichtlich noch mit der klanglichen Verarbeitung des Rock'n'Roll beschäftigt und nicht willens, schon wieder Änderungen und Neuerungen vorzunehmen. Als Beispiele sollen hier drei Produktionen des Arrangeurs, Produzenten und Komponisten Christian Bruhn dienen, die zwischen 1964 und 1968 veröffentlicht wurden.⁷

1964 veröffentlichen Drafi Deutscher and His Magics mit Bruhn als Produzenten eine Bearbeitung von Arthur Alexanders »You Better Move On« (1962) unter dem Titel »Es ist besser, du gehst« als B-Seite ihrer Single »Cinderella Baby«. »You Better Move On« ist laut Charles L. Hughes (2015: 13-15) eines der prägenden Stücke für den Muscle Shoals-Sound. Neben der Stimme steht insbesondere eine fast blechern wirkende Snare im Vordergrund des Mixes, beide mit deutlichem Raumanteil im Gegensatz zu den trockener wirkenden Gitarren und Bass im Hintergrund. Bruhn bemüht sich für Deutscher durchaus um eine Kopie des Originals. Allerdings wird zum einen die Basslinie verändert, zum anderen das Tempo um sieben bpm verlangsamt und vor allem beim Mix eine völlig andere Räumlichkeit geschaffen. Bruhn fügt sowohl Deuschers Stimme als auch der Begleitband einen dominanten und sehr höhenlastigen Raumanteil hinzu. Dagegen verliert die Snare ihren blechernen Charakter und klingt im Sinne von Holms obiger Aussage wieder wie eine Snare.

Manuelas 1968er Bearbeitung von Percy Sledges »Warm And Tender Love« von 1966, das wie »You Better Move On« mit Personal der Muscle Shoals-Studios aufgenommen wurde⁸, wird von Bruhn ähnlich produziert. Seine Version für Manuela erscheint unter dem Titel »Morgen kommt der Tag« ebenfalls als B-Seite. Arrangement, Form, Harmonik und Stimmführung werden kopiert und analog zur Verfahrensweise bei Drafi Deutscher mit mehr, größeren und helleren Hallräumen sowie einer anderen Mix-Architektur versehen. Bruhns Mix ist weniger basslastig als das Original, das

7 Der studierte Komponist und Klarinettist Christian Bruhn arbeitet ab 1956 als Arrangeur und Produzent für das Münchner Low Budget-Label Tempo (vgl. Bloemeke 2014) und gründet Anfang der 1960er mit dem Verleger Peter Meisel in Berlin die Hansa Musikproduktion, die sich stark an US-amerikanischen Vorbildern aus dem Independent-Bereich anlehnt. Von 1991 bis 2009 war Bruhn Aufsichtsratsvorsitzender der GEMA.

8 Die Mitmusiker und das Studio sind nicht bekannt, die Produzenten entstammen dem Muscle Shoals-Personal.

Schlagzeug steht weiter im Hintergrund, die Orgel dagegen weiter vorn.⁹ Zudem ist die Bearbeitung von Manuela 5 bpm schneller als die Version von Sledge. Auch Bruhns Mix von Peggy Peters¹⁰ B-Seite, »Aus« (1964), einer Bearbeitung von »Shout« (1959) der Isley Brothers, ist durchsichtiger, höhenlastiger, weniger am Ensembleklang orientiert und auf der Stimme von Peters liegt ein heller großer Raum. Bei »Aus« greift Bruhn übrigens auch stark in die Songstruktur ein und gibt das Stück – vielleicht deshalb – als Eigenkomposition aus. »Shout« basiert auf dem taktweisen Wechsel zwischen erster Stufe und ihrer Mollparallele, der beständig variiert wird und seine Binnengliederung insbesondere über den Antwortchor erhält.

Takte	Isley Brothers	Takte	Peters
	Vokaler Einstieg	4	Instrumentales Intro
8	A [»Shout«]	10	A' [»Aus-aus-aus«]
8	A [»Say you will«]	8	A' [»Bei-bei-bei-bei«]
8	A [»Say«]	9	A [»Aus«; »yeah«]
16	A [»shoo-be-doo-wop«]	18	A' [»Schubi-dubi«]
16	B Half-Time ohne Chor	8	B [»Von heute an«]
14	A [»Shout«]		[entfällt]
20 Sek.	Break, freies Tempo		[entfällt]
8	A [»Shout«]	8	A [»yeah«]
16	A [»Softer«]		[entfällt]
12	A [»Louder«]		[entfällt]
8	A [»Hey«]	12	A [»Yeahehehe«]
16	A [»Shout«]	14	A [»Aus«]

Tab. 2: Formale Struktur von »Shout« und »Aus«.

Bruhn vereinfacht die Struktur von »Shout«, in dem er »Aus« auf *einen* Puls und *eine* Dynamik reduziert: Sowohl der rhythmisch freie Break als auch die beiden Teile, in denen die Musiker der Isley Brothers der Aufforderung des Vorsängers »A little bit softer now« bzw. »a little bit louder now« folgen, werden aus der Struktur eliminiert. In harmonischer Hinsicht addiert er in Formteil A' eine Schlusskadenz IV-V jeweils in den Takten fünf und sechs. Bruhn verweigert sich damit deutlich der Aneignung der aus dem Gospel übernommenen Elemente von »Shout« und macht »Aus« nicht nur klanglich zu einem Rock'n'Roll-beeinflussten Stück Popmusik.

9 Sowohl Sledge als auch Manuela interessieren sich laut meiner Analyse übrigens nicht für die eigentliche Originalversion von Joe Haywood auf Bobby Robinsons New Yorker Enjoy Label aus dem Jahr 1965.

10 Peters (eigentlich Christa Zalewski) startet wenig später als Tina Turner eine zweite Karriere im Schlager, deren größte Erfolge Mitte der 1970er Jahre liegen.

Modernisierungsstrategien 2: Mischungen unterschiedlicher Versionen

In den beginnenden 1970er Jahren ist man in der deutschen Aneignung von Soul und Funk einen Schritt weitergekommen. Rock'n'Roll und Beat sind verarbeitet, man orientiert sich nun stärker an aktuellen US-amerikanischen Entwicklungen. Kurz zuvor sind Ende der 1960er Jahre nach Gebesmair (2008: 205) die Verkäufe einheimischer deutschsprachiger Produktionen massiv eingebrochen. Modernisierung ist also auch als eine mögliche ökonomische Überlebensstrategie notwendig. Unter den Modernisierern stehen ehemalige Mitarbeiter der Meisel Musikverlage wie Joachim Heider, Giorgio Moroder und Holm in der ersten Reihe. Diese verbindet ein vielfältiges Netzwerk. Heider spielt mit Holm in den ausgehenden 1960er Jahren bspw. in der Beatband Daisy Clan, eignet sich als Alfie Khan den Philly Sound an und kommerzialisiert dies mit Marianne Rosenberg als Sängerin (zu Heider s. auch Elflein 2014). Moroder covert u.a. ein Stück von Daisy Clan und bildet mit Holm schon bei Meisel immer wieder ein kommerziell erfolgreiches Autorengespann, in dem Moroder für die Musik und Holm für die Texte zuständig ist. Parallel zu den an Bubble Gum, Beat und Rock orientierten Veröffentlichungen mit Holm arbeitet er an seiner Version elektronischer Tanzmusik, für die er via Donna Summer später weltbekannt werden wird. Die Karriere von Holm als Interpret nimmt über die Zusammenarbeit mit Moroder kommerziell Fahrt auf (»Mendocino«, »Barfuß im Regen«, beide 1970). Der aus der Kölner Beatszene stammende Rainer Pietsch ist bereits zu diesem Zeitpunkt immer wieder als Arrangeur in die Zusammenarbeit der beiden involviert. Pietsch ersetzt ab 1972 Moroder als langjährigen Partner von Holm und co-produziert dessen Alben bis zu Holms vorübergehendem Rücktritt von der Bühne im Jahr 1981. Pietsch wird in den späteren 1970er Jahren auch als Streicherarrangeur für Rockbands wie Rainbow oder das Electric Light Orchestra bekannt. Holm, Pietsch und Moroder arbeiten von München, Heider als einziger weiter von West-Berlin aus.

1973 veröffentlicht Holm auf dem von ihm und Pietsch produzierten Album *Stories*¹¹ eine Bearbeitung der Holland/Dozier/Holland-Komposition »Baby I Need Your Loving« als »Baby ich such nach dir«. Das Stück erscheint

11 *Stories* enthält zudem Bearbeitungen von Steely Dan (»Do It Again«, 1972), B.J. Thomas (»Rock And Roll Lullaby« – komp. von Barry Mann/Cynthia Weil, 1972), David McWilliams (»Days Of Pearly Spencer«, 1967), Lobo (»I'd Love You To Want Me«, 1973) und eine Coverversion von Bobby Darin (»Splish Splash«, 1958).

im Original 1964 auf Motown von den Four Tops, wird im gleichen Jahr auch von der englischen Beatband The Fourmost eingespielt, Marvin Gaye covert es 1966 im Duett mit Kim Weston und 1969 mit Tami Terrell; Johnny Rivers hat 1967 damit einen Hit, Gladys Knight & The Pips spielen es 1968 und O.C. Smith veröffentlicht 1970 eine Funkversion. Der Höreindruck der Holm/Pietsch-Version legt nahe, dass diese Versionen bei der Produktion zumindest teilweise bekannt waren. Holm bestätigt dies: »Der Rainer kannte das alles« (Interview mit dem Verfasser am 29.10.2017).

Holm/Pietsch übernehmen von den Four Tops die Harmonik und die Melodik sowie die Grundzüge der Songstruktur. Sie ändern allerdings – wie auch alle anderen mir bekannten Versionen – den Schlagzeug-Groove, den die Funk Brothers für die Four Tops vorlegen. Mit Ausnahme der Four Tops verlassen sich alle Versionen auf den Backbeat oder alternativ auf eine alle Viertel durchschlagende Snare.

	1	+	2	+	3	+	4	+
Four Tops								
Snare			x			x	x	
Alle anderen								
Snare			x				x	
oder: Snare	x		x		x		x	

Abb. 4: Rhythmustranskription »Baby I Need Your Loving«, Snare Drum.

In Sachen Arrangement lassen sich Holm und Pietsch ebenfalls von unterschiedlichen Versionen inspirieren. Tabelle drei zeigt die Songstruktur der Versionen von den Four Tops, Holm/Pietsch, Rivers, Smith und Gaye/Terrell.

	Four Tops	Holm/Pietsch	Rivers	Smith	Gaye/Terrell
Intro	6 Takte	5 (4+1)	4	8	6
Verse	14	14	14	14	14
Chorus	8	10 (8+2)	8	12 (8+4)	8
Verse	10	10	10	10	10
Chorus	8	8	8	12 (8+4)	8
Bridge	8	8 (4+4)	8	8	8
Verse	16 (10+6)	16	16	16	16 (10+6)
Chorus	12	16	17	14	18

Tab. 3: Songstruktur »Baby I Need Your Loving«, verschiedene Versionen im Vergleich.

Holm/Pietsch verkürzen in Bezug auf die Four Tops das Intro um zwei Takte und fügen einen Brückentakt ein. Zudem addieren sie nach dem ersten Chorus ein zweitaktiges Zwischenspiel, teilen die Bridge in vier instrumentale

und vier gesungene Takte, ignorieren die Binnengliederung des dritten Verses mit seinen zusätzlichen Akzenten auf Zählzeit ›3‹ und ›4‹ in den Takten 12, 14 und 16 und verkürzen das Fade-out des Schlusschorus um vier Takte. Gleichwohl bleibt die Songstruktur des Originals grundsätzlich erhalten.

Den Höreindruck, dass die Holm/Pietsch-Version eine Mischung aus unterschiedlichen Versionen darstellt, unterstreichen folgende Bezüge: Der für die Holm/Pietsch-Version typische dynamische Gegensatz von Verse und Chorus findet sich bei den Four Tops nicht, dafür aber bei Rivers, der zudem das Intro ebenfalls (sogar auf nur vier Takte) verkürzt. Die von Holm/Pietsch zur Verdeutlichung des dynamischen Gegensatzes genutzte Verdopplung des Beats vom Verse zum Chorus (Backbeat im Verse, Snareschläge auf allen Vierteln im Chorus, s. Abb. 4) hört man bei Rivers dagegen nur im dritten Chorus, dafür aber als durchgängig eingesetztes Mittel auch bei Gaye/Terrell. Die Idee eines an den ersten Chorus angehängten Zwischenspiels nutzt neben Holm/Pietsch auch Smith, allerdings differieren die Längen zwischen zwei und vier Takten. Desgleichen findet sich die bei Smith prominent vertretene Single-Note Funkgitarre bei Holm/Pietsch in der Bridge und im dritten Verse. Von Rivers wiederum übernehmen Holm/Pietsch den Ersatz des männlichen Chores (Four Tops) durch Vorsänger und Frauenchor sowie ein charakteristisches Bläserriff im Schlusschorus. Das Arrangement des Intros von Holm/Pietsch lehnt sich dagegen mittels der Bläser, die bei Rivers fehlen, wieder stärker an die Four Tops an. Im Chorus ist der Frauenchor bei Holm/Pietsch deutlich im Vordergrund, während er bei Rivers dezenter gemischt ist. Damit lehnen sich Holm/Pietsch ebenfalls an die Four Tops an, stellen sich jedoch über die Änderung von Männer- zu Frauenchor auch in eine Schlagertradition, die von den Big Band-Reminiszenzen des Chorus-Arrangements noch unterstützt wird. Als auffälligste neue Arrangement-Idee von Holm und Pietsch entpuppt sich eine Generalpause am Schluss des Chorus, die überraschenderweise von einem Männergesangssatz gefüllt wird.

Holm/Pietsch zeigen eine deutlich gereifere Aneignung von R&B und Soul als die bisherigen Beispiele. Sie wollen nicht mehr einfach kopieren, sondern eignen sich Ideen an, zitieren andere Künstler*innen und versuchen, diese Elemente wiederum neu und gleichzeitig sinnvoll zu kombinieren. Sie sind auf der Suche nach einem modernen deutschen Popsong jenseits von Schlagerklischees der 1950er und 60er Jahre. Dabei bedienen sie sich durchaus virtuos bei Ideen anderer, die sie neu kombinieren. Pietsch wird in der Folge wichtig als Streicherarrangeur des Munich Disco-Sounds. Holm verantwortet weiterhin immer wieder Modernisierungsversuche des deutschen Schlagers, bricht aber nie mit der Schlagertradition. Seine zwischen 1972 und 1976 gemeinsam mit Pietsch unternommenen Modernisierungsversuche

mittels Soul¹² bleiben in der Minderheit und werden ab 1977 durch Country & Western-Bezüge ersetzt (vgl. Holm 1977). Die Musiker auf den Holm/Pietsch-Produktionen entsprechen der damaligen ersten Liga der Munich Disco-Szene und sind auch auf den damaligen Produktionen von Moroder mit Donna Summer, Farian mit Boney M. oder Michael Kunze mit Silver Convention zu hören (vgl. Elflein 2017). Holm präzisiert diesen Eindruck: »Wir hatten in München zwei Besetzungen, die waren Weltklasse und dann fiel es ja total in den Boden runter, dann ging grade noch so Volksmusik« (Interview mit dem Verfasser am 29.10.2017).

Modernisierungsstrategien 3: Essentialisierung

1975 landen Hamburger Studiomusiker, wahrscheinlich unter der Leitung von Detlef Petersen, einen Hit mit einer Coverversion von »Shame Shame Shame« von Shirley & Company (1974). Die deutsche Version von Linda & The Funky Boys (1975) steigt gleichzeitig mit dem Original in die deutschen Charts ein und gelangt bis auf Platz 15, während das Original die Spitzenposition erreicht. Ziel der Coverversion ist es jetzt erstmals nicht, als deutsch wahrgenommen zu werden, sondern als genuiner Soul und Funk. Nach Aussagen von Beteiligten handelt es sich übrigens um eine Auftragsarbeit für RCA (vgl. Miller-Haupt o.J.b: Abs. 3).

Während die Singlehülle des Originals zwecks Breitenwirkung mit der Kategorisierung »Black Pop 75« versehen ist¹³, wollen die Hamburger explizit als Teil von R&B, Soul bzw. Funk wahrgenommen werden und vermeiden auf der Singlehülle¹⁴ jeden Hinweis darauf, dass es sich um eine Coverversion handelt. In der linken oberen Ecke findet sich stattdessen eine rote Banderole mit der Aufschrift »USA Smash Hit«; der Hinweis, dass es sich eben nicht um die Original-Version handelt, fehlt jedoch. Die rechte untere Ecke ist wie ein zusätzlicher Aufkleber gestaltet mit der Aufschrift: »Miami Soul.« Da das Original jedoch in New Jersey aufgenommen wurde, handelt es sich dabei um eine bewusste Fehlinformation. RCA stellt damit eine Verbindung her zwischen Linda & the Funky Boys und George McCrae, der mit »Rock Your Baby« 1974 als erster afroamerikanischer Musiker überhaupt

12 Neben »Baby ich such nach dir« z.B. Coverversionen von den Drifters (Holm 1975) oder Joe Tex (Holm 1972).

13 <https://www.discogs.com/de/Shirley-And-Company-Shame-Shame-Shame-Original-Version/release/3129732>, Zugriff: 1.4.2018.

14 <https://www.discogs.com/de/Linda-The-Funky-Boys-Shame-Shame-Shame/master/296292>, Zugriff: 1.4.2018.

einen Nummer Eins-Hit in Deutschland landen konnte. »Rock Your Baby« hielt sich zehn Wochen auf dem ersten Platz der deutschen Charts und mit 23 Wochen fast ein halbes Jahr in den Top Ten. Miami Soul im Stile von Harry Wayne Casey und Richard Finch, den Komponisten und Produzenten von »Rock Your Baby« erscheint 1975 offensichtlich als ein Sound der Stunde. RCA will davon profitieren und zieht »Miami Soul« der Kategorisierung »Black Pop 75« vor.

Noch deutlicher wird diese gegenläufige Tendenz von Original und Cover bei den zugehörigen Alben.¹⁵ Die Hülle der LP *Shame Shame Shame* von Shirley & Company (1975) spielt auf Nixons Rücktritt nach Watergate an, sucht also im Sinne von (Black) Pop zeitgenössische Allgemeingültigkeit, das Cover von *Satisfied* von Linda & The Funky Boys (1976a) gibt die Funky Boys weiter als afroamerikanisch aus und castet zu diesem Zweck für den Cover-Hintergrund drei dunkelhäutige männliche Fotomodels, die sonst nichts mit der Produktion zu tun haben, aber auch noch auf mehreren Singlehüllen¹⁶ als vermeintliche Funky Boys auftauchen.

Musikalisch kopiert man in Hamburg die Songstruktur, Melodik, Harmonik, das Arrangement und auch die Instrumentierung des Originals eins zu eins. Die Songstruktur basiert auf dem regelmäßigen Wechsel von Verse und Chorus. Die Verses werden abwechselnd von einer Frauen- und Männerstimme gesungen, die Chorusse im Duett. Unterschiede ergeben sich nichtsdestotrotz bei den Gesangsstimmen, in der Ausführung des Grooves und wiederum in der Mix-Architektur.

Die beiden Frauenstimmen von Shirley Goodman im Original und Linda Fields in der Hamburger Coverversion sind auf keinen Fall verwechselbar und sollen auch nicht verwechselt werden. Das Bemühen um eine originalgetreue Kopie endet hier. Man ersetzt Goodmans eher hohe, dünne und unübliche Soulstimme (vgl. Millar 1975: 1f.) durch die stärker dem Klischee entsprechende Stimme von Fields, hat aber höchstwahrscheinlich bei der Produktion auch keine große Auswahl an Stimmen. Dagegen sind die beiden Männerstimmen von Stimmcharakter und -lage her erheblich ähnlicher, hier scheint die Idee der Kopie durch.

Wie bei einigen der bereits vorgestellten Bearbeitungen und Coverversionen unterscheidet sich auch hier die Raumaufteilung der Instrumente im

15 Shirley & Company (1975): <https://www.discogs.com/de/Shirley-And-Company-Shame-Shame-Shame/master/67932>, Zugriff: 1.4.2018.

Linda & the Funky Boys (1976a): <https://www.discogs.com/de/Linda-The-Funky-Boys-Satisfied/master/339356>, Zugriff: 1.4.2018.

16 »Dance with me/Show it« und »We got Love/Crazy«, 1976b und c, vgl. <https://www.discogs.com/de/artist/235211-Linda-Fields-The-Funky-Boys>, Zugriff: 1.4.2018.

Mix zwischen US-Original und deutscher Version deutlich. Das Original beruht auf einem Mix, bei dem alle Klangquellen wie bei einer Monoaufnahme in der Mitte liegen. In Bezug auf die Tiefenstaffelung sind Gitarre und Schlagzeug dominant im Vordergrund, Tasteninstrumente und insbesondere der Bass bewegen sich dagegen unauffällig im Hintergrund. Im Chorus kommt deutlich hörbar ein Tamburin hinzu, das ab dem dritten Verse immer wieder durch eine zusätzliche, ungewöhnlich laute Hi-Hat gedoppelt wird, die bei der Hamburger Coverversion deutlich leiser abgemischt wurde. Abb. 5 zeigt einen Ausschnitt aus beiden Stücken als normalisierte Wellenformdarstellung, in beiden markiert ein Pfeil unbegleitete Hi-Hat-Schläge. Der Pegelunterschied ist deutlich zu sehen.

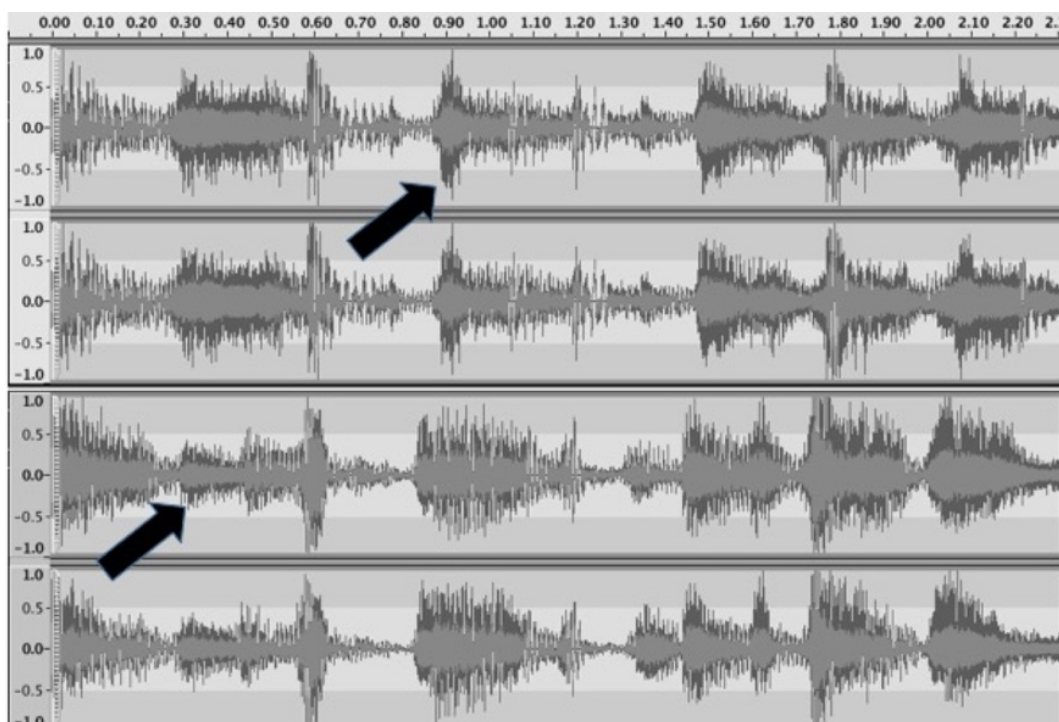


Abb. 5: »Shame Shame Shame«, zweiter Chorus Takt 3, Shirley & Company oben, Linda & The Funky Boys unten, beide normalisiert, Wellenformdarstellung Audacity.

Zudem setzt die Coverversion im Gegensatz zum Original auf eine deutliche Verteilung der Klangquellen im Stereoraum: Die Gitarre erklingt stärker rechts, die Tasteninstrumente stärker links, Bass und Schlagzeug stehen in der Mitte. Fields Stimme kommt leicht von links, die Männerstimme wie auch das Tamburin dagegen leicht von rechts, die zusätzlichen Hi-Hat-Becken erklingen wie beim Original mittig, aber erheblich leiser abgemischt. Der den Chorus jeweils einleitende Mark Tree-Klang ist in beiden Versionen dagegen quasi identisch.

Das Original präferiert insgesamt erneut ein Klangbild, das die einzelnen Klangquellen zu einem einzigen Groove vereinen will und mit der zusätzlichen Hi-Hat seinen Höhepunkt erreicht. Tony Cummings (1975: 3) beschreibt den Sound als exzentrisch (»Drums were recorded with so much treble and echo«) und zitiert eine/n nicht genannte/n Interviewpartner*in:

»Yeah, it was real funny. People were saying to us: ›we really love the sound you've got down there... it's such a unique thing.‹ Yet it was all done by accident. Nobody knew how to work the boards properly. The production was a shambles yet it seemed to work« (ebd.).

Derartige Fehler werden aufgrund des kommerziellen Erfolges zum Markenzeichen des Labels ausgebaut.

Dagegen will die deutsche Produktion wiederum die einzelnen Klangquellen identifizierbar halten und präferiert auch Mitte der 1970er Jahre noch einen handwerklich »ordentlichen« Mix. Der Groove löst sich durch diese Mixstrategie jedoch stärker in seine Einzelteile auf. Dies hat Konsequenzen, die sich in Abb. 6 zeigen:

	1	+	2	+	3	+	4	+		
Shirley										
Git	x	(x)	x	(x)	x	(x)	x	x	(x)	(x)
Key R			x				x			
Key L	x				x			x		
Linda										
Git	x		x		x	x	x	x		
Key R			x				x			
Key L	x				x			x		

Abb. 6: »Shame Shame Shame«, Rhythmustranskription Grundgroove, Original oben, Coverversion unten. Deadnotes sind mit »()« gekennzeichnet.

Der dargestellte Grundgroove wird in beiden Versionen mit einem einfachen Backbeat plus durchgehenden Sechzehntel Noten auf der Hi-Hat kontrastiert. Wichtig erscheint mir der Unterschied in der rechten Hand des E-Piano Spielers. In der Coverversion ist der Bereich um Zählzeit ›3u‹ signifikant anders gestaltet als beim Original, indem die Betonung um eine Sechzehntel vor die Son Clave-Betonung des Originals vorgezogen wird. Der Gitarrist bleibt über die zwei gespielten Sechzehntel zwar im Pattern, vollzieht aber ebenfalls nicht die Betonung der ›3u‹ aus dem Original via der vorgelagerten Deadnote (x) nach, sondern gewichtet beide Impulse gleich. Des Weiteren verzichtet die Rhythmusgitarre bei der Coverversion schon vorher auf die beiden Vorschläge und addiert stattdessen einen weiteren zur ›3‹ hinzufüh-

renden Impuls, der den auf Zählzeit ›2u‹ liegenden Impuls des Grooves abschwächt.

Das zu hörende Spiel- und Groove-Verständnis der Coverversion ist damit erstaunlich weit vom Original entfernt. Bei der Coverversion entsteht ein quasi regelmäßiger Groove à la »Dam Da-Dam Da-Dam« mit den drei auf »Dam« liegenden Schwerpunkten, die mit der linken Hand des Pianisten identisch sind. Dagegen hat der unregelmäßige Bo Diddley-Groove des Originals mit »Dam-Dam-Dam Da-Dam« fünf Impulse, die beide Hände der Pianistin kombinieren. Gerade wenn man von der Intention einer Kopie eines Tanzstückes ausgeht, erstaunt diese doch recht große Eigenständigkeit, die mit Sicherheit nicht aus einem Nicht-Können entsteht, sondern neben den Erfordernissen eines handwerklich korrekten Mixes auch das eher an Blues und Boogie angelehnte Spielgefühl der Hamburger Session-Musiker abbildet.

Diese Argumentation unterstützend wird auch der für »Shame Shame Shame« charakteristische Schrei der männlichen Singstimme im Chorus (Jesus Alvarez im Original, Ian Cussick bei der Coverversion) in der Hamburger Produktion ›ordentlicher‹ gesungen.

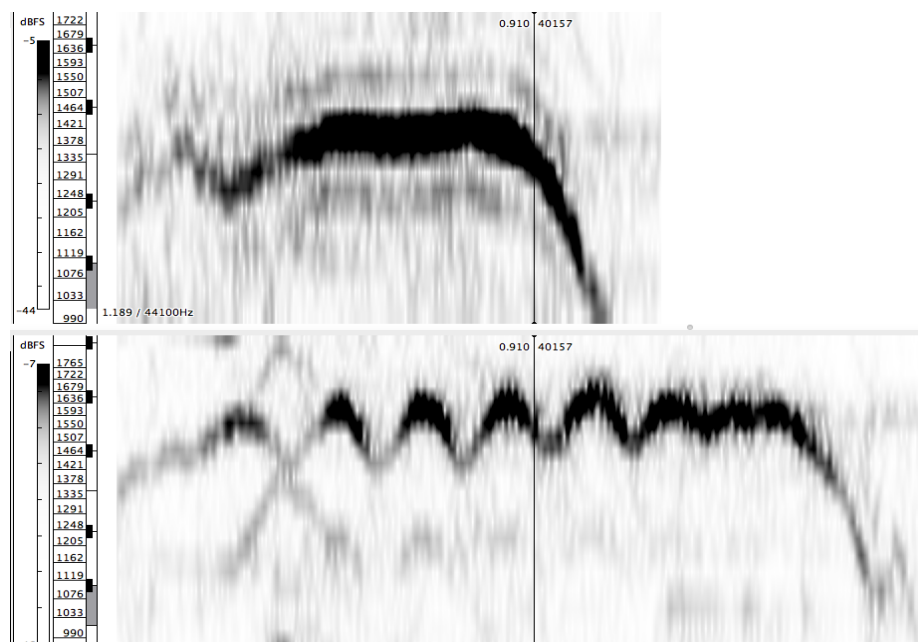


Abb. 7: »Shame Shame Shame«, beide Versionen, erster Chorus Takt 2, Alvarez oben, Cussick unten, Spektrogramm Sonic Visualiser Screenshot, 900-1765 Hz.

Alvarez betritt nach seiner eigenen Erzählung (Cummings 2015: Abs. 4) das Studio spontan und unter Drogen und singt mit dem Bewusstsein einer Probe einfach drauflos. Mit seinem Zielton f über C als Harmonie peilt er die Quarte an, die im Zusammenhang mit der Tonart G einer erniedrigten sieb-

ten Stufe entspricht und im Rahmen von Richard Ripanis (2006: 16-61) Ausführungen zur Bluestonalität als im R&B üblich gelten muss. Cussicks Vibrato bewegt sich zwischen den Tönen *fis* und *gis*, kreist also ums *g*, das die Quinte zu *c* und gleichzeitig der Grundton des Stückes ist. Damit ist Cussicks Gesang an dieser Stelle weniger von einer Bluestonalität als von einem europäischen Denken geprägt. Die Quarte zu singen, erscheint ihm offenbar keine Option. Das von Alvarez nicht verwendete Stilmittel des Vibratos wird zum Ausweg, um sich Alvarez' Intonation anzunähern und gleichzeitig eine eigene Note einzubringen.

Die Plattencover von Linda & The Funky Boys nutzen rassistische Klischees und konnotieren die Musik über die abgebildeten Personen als »schwarz« und via der Miami Soul Kennzeichnung als »afroamerikanisch« unabhängig von der Hautfarbe und Herkunft der Musiker*innen des Originals und der Coverversion. R&B, Soul und Funk wird so als schwarze Musik verkauft. Diese Essentialisierung wird über die im Vergleich zu Goodmans Original stärker an Soul-Gesangs-Klischees angelehnte Singstimme von Fields in der Coverversion noch unterstützt. Die Unterschiede der männlichen Schreie sind dagegen weniger eindeutig zu interpretieren. Die Mixarchitektur steht zudem bruchlos in einer Tradition handwerklich korrekter deutscher Ton-technik und ignoriert den Groove Schwerpunkt des Originalmixes. Die insbesondere in der visuellen Inszenierung der »Shame Shame Shame«-Coverversion zu beobachtende Essentialisierungsstrategie setzt sich damit in der Aneignung des Klangbildes nicht bruchlos fort, sondern konzentriert sich insbesondere auf die weibliche Singstimme.

Fazit

Die analysierten Coverversionen zeigen einige Strategien der Aneignung von R&B, Soul und Funk in Westdeutschland, die bei der Anpassung an europäische Hörgewohnheiten in der Zeit vor der Beatwelle beginnt, mit den Modernisierungsbestrebungen der 1960er und 1970er fortschreitet und Mitte der 1970er dann in Bestrebungen der Essentialisierung mündet. Das veränderbare Element im Prozess der Aneignung ist anfangs der Groove, der europäisiert wird. In den 1960er Jahren beginnt man, sich zu modernisieren, das Klangbild unterscheidet sich in seiner Verhalltheit jedoch plötzlich stark vom trockeneren Originalklang. Auch die Mix-Architektur zeigt einen Unwillen oder eine Unfähigkeit deutscher Tonstudiohandwerker, sich auf die häufig aus der Not geborenen kreativen bzw. ungewöhnlichen tontechnischen Lösungen US-amerikanischer R&B-Independents einzulassen. Gleichwohl

lässt sich spätestens Anfang der 1970er Jahre ein Bemühen um eine international konkurrenzfähige deutsche Popmusik-Produktion konstatieren, für die in diesem Aufsatz die Produktionen von Holm und Pietsch als Beispiel dienen. Als nächster Schritt ist eine Essentialisierung festzustellen, möglicherweise auch aus der Erfahrung fehlender Wertschätzung, wenn eine deutsche Herkunft eines Musikstückes erkennbar ist. Man möchte selbst in nicht essentialistischer Weise als genuine/r Soul- und Funk-Musiker*in wahrgenommen werden und revitalisiert paradoxerweise zu diesem Zweck für das Marketing auch rassistische Klischees. Im Vergleich zu Holm/Pietsch und in Bezug auf eine Aneignung von Soul in Deutschland ist dies auch ein Rückschritt in bereits überwunden geglaubte Stereotype, dem jedoch der kommerzielle Erfolg recht gibt. Dieser Teil der Aneignung von R&B, Soul und Funk setzt sich dann via Boney M. und Euro Dance weiter fort.

Literatur

- Bloemeke, Rüdiger (2014). »Beat mit Tempo 2« In: CD Beiheft zu *Beat mit Tempo* 2. Bear FamilyBCD, 17237 AH, S. 5-15.
- Cummings, Tony (1975). »The All Platinum Sound.« In: *Black Music*, Mai, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-all-platinum-sound> (Zugriff: 24.7.2017).
- Cummings, Tony (2015). »Jason Alvarez: An Amazing Journey from ›Shame‹ to a ›Time For Miracles‹«, http://www.crossrhythms.co.uk/articles/music/Jason_Alvarez_An_amazing_journey_from_Shame_to_a_Time_For_Miracles/56375/p1/, Zugriff: 7.4.2018.
- Doyle, Peter (2005). *Echo & Reverb – Fabricating Space in Popular Music. Recording 1900-1960*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Elflein, Dietmar (2012). »Riffs, Beats und der Reiz der variierten Wiederholung. Zur musikalischen Analyse populärer Musik und ihrem transdisziplinären Nutzen.« In: *Methoden der Populärkulturforschung*. Hg. v. Markus S. Kleiner u. Michael Rappe. Berlin u.a.: Lit, S. 247-272.
- Elflein, Dietmar (2014). »Popular actor-networks: You've got the Power.« In: *Ethnomusikologie und Populärmusikforschung* (= Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie 25). Hg. v. Gerd Grupe. Aachen: Shaker, S.167-188.
- Elflein, Dietmar (2017). »Smiling Faces Sometimes. German R&B, Soul, and Funk 1955-1975.« Unveröff. Vortrag auf der 19th Biennial IASPM Conference, Kassel 26.-30.6.2017.
- Gebesmair, Andreas (2008). *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie* (= texte zur populären musik 5). Bielefeld: transcript.
- Hughes, Charles L. (2015). *Country Soul. Making Music and Making Race in the American South*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Klitsch, Hans-Jürgen (2000). *Shakin' All Over. Die Beatmusik in der Bundesrepublik Deutschland 1963-67*. Erkrath: High Castle.

- Matheja, Bernd (2007). *1000 Nadelstiche. Biographien, Discographien, Cover & Fotos. Amerikaner und Briten singen deutsch 1955-1975* (3. erw. u. überarb. Auflage). Hambergen: Bear Family.
- Miller-Haupt, George (o.J.). »Funky Boys vs. Wolfsmond.«, <http://www.deichklang.de/index.php?id=79>, Zugriff: 1.4.2018.
- o.A. (1963) »Wer ist »tu«?« In: *Der Spiegel* 40, S. 95-110.
- Pendzich, Marc (2004). *Von der Coverversion zum Hit-recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit.
- Plasketes, George (Hg.) (2010). *Play it Again. Cover Songs in Popular Music*. Farnham: Ashgate.
- Ripani, Richard J. (2006). *The New Blue Music. Changes in Rhythm & Blues 1950-1999*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Schönhuth, Michael (o.J.). »Essentialisierung.« Online unter <http://www.kulturglossar.de/html/e-begriffe.html>, Zugriff: 17.7.2018.

Diskografie

- Alexander, Arthur (1962). »You better move on«/»A Shot of Rhythm & Blues«. London, DL 20 603.
- Babs, Alice (1958). »Darling du weißt ja.« Auf: *Lollipop*. Electrola, E 40 936.
- Boots, The (1966). »In the Midnight Hour«/»Watch your Step«. Telefunken, U 55 924.
- Brewer, Teresa (1957). »You Send Me«/»It's The Same Old Jazz (Mamma) «. Coral, 93 250.
- Cooke, Sam (1957). »You Send Me«/»Summertime«. London, DL 20 133.
- Deutscher, Drafi & His Magics (1964). »Cinderella Baby«/»Es ist besser du gehst«. Decca, D 19 636
- Farian, Frankie und die Schatten (1965a). »Under the Boardwalk«/»Mickey's Monkey«. Elite Special, F 40 67.
- Farian, Frankie und die Schatten (1965b). »Yakety Yak«/»Ein Herz aus Stein«. EMP, T 74978.
- Farian, Frankie (1967). »Mr. Pitiful«/»Will You Ever Be Mine«. Bellaphon, BL 1048.
- Fourmost, The (1964). »Baby I Need Your Loving«/ »That's Only What They Say«. Parlophone, R 5194
- Four Tops, The (1964). »Baby I Need Your Loving«/»Call On Me«. CBS, 1479.
- Gaye, Marvin & Kim Weston (1966). »Baby I Need Your Loving.« Auf: *Take Two*. Tamla Motown, MTM S-3018.
- Gaye, Marvin & Tami Terrell (1969). »Baby I Need Your Loving.« Auf: *Easy*. Tamla Motown, WL 72507.
- Haywood, Joe (1965). »Warm And Tender Love«/»I Would If I Could«. Enjoy, 2013.
- Holm, Michael (1970). »Mendocino.« Auf: *Auf der Straße nach Mendocino*. Ariola, 80 300 IT.
- Holm, Michael (1970). »Barfuß im Regen.« Auf: *Auf der Straße nach Mendocino*. Ariola, 80 300 IT.
- Holm Michael (1972). »Halte fest, den der dich liebt.« Auf: *Meine Songs*. Ariola, 86 490 IT.
- Holm, Michael (1973). »Baby, ich such nach dir.« Auf: *Stories*. Ariola, 87 092 IT.

- Holm, Michael (1975). »Am Broadway.« Auf: *Wenn ein Mann ein Mädchen liebt*. Ariola, 89 175 IT.
- Holm, Michael (1977). *Poet der Straße*. Ariola, 25 250 IT.
- Isley Brothers, The (1959). »Shout Part 1«/»Shout Part 2«. RCA, 47-7588.
- King, Ben E. (1963). »I Who Have Nothing«/»The Beginning Of Time«. Atlantic ATL 70.108.
- Knight, Gladys & the Pips (1968). »Baby I Need Your Loving«/»You've Lost That Lovin' Feelin'«. Tamla Motown, TM 25.952.
- Linda & the Funky Boys (1975). »Shame, Shame, Shame«/»Solid Funk«. RCA, PBO-4052.
- Linda & the Funky Boys (1976a). *Satisfied*. Spark, SRLP 121.
- Linda & the Funky Boys (1976b). »We Got Love«/»Crazy«. RCA, PPBO-4231.
- Linda & the Funky Boys (1976c). »Dance With My Baby«/»Show It«. RCA, PPBO-4171.
- Manuela (1968). »Das Haus von Huckleberry Hill«/»Morgen kommt der Tag«. Telefunken, U 56 002.
- McCrae, George (1974). »Rock Your Baby«/»Rock Your Baby (Part 2)». RCA, T.K. 501.
- Miracles, The (1963). »Mickey's Monkey«/»Whatever Makes You Happy«. CBS, 1293.
- Mo, Billy (1958). »Darling du weißt ja.« Auf: *Buona Sera Billy Mo!* Decca, DX 2008.
- Peters, Peggy (1964). »Ich setze alles auf eine Karte«/»Aus«. Hansa, 11 088 AT.
- Pickett, Wilson (1965). »In The Midnight Hour«/»I'm Not Tired«. Atlantic, ATL 70.144.
- Rivers, Johnny (1967). »Baby I Need Your Loving«/»Getting' Ready For Tomorrow«. Liberty, L23 444.
- Sentieri, Joe (1961). »Uno Dei Tanti«/»Cara Cara«. Ricordi SRL 10-218.
- Shirley & Company (1974). »Shame, Shame, Shame/More ›Shame«. Vibration, VI-532.
- Shirley & Company (1975). *Shame, Shame, Shame*. Vibration, VI-128.
- Sledge, Percy (1966). »Warm And Tender Love«/»Sugar Puddin'«. Atlantic, ATL 70.177.
- Smith, O.C. (1970). »Baby I Need Your Loving«/»San Francisco Is A Lonely Town«. CBS, 5203.

Abstract

The paper deals with adaptations of R&B, soul, and funk in West German popular music between 1958 and 1975. I compare cover songs with their US-originals by analyzing formal structure, groove, and production features. These cover versions usually were not successful in terms of sales figures, but West German pop producers used them, for instance, to try out modernizations of West German pop music. I systemize four categories of adaptations: First, early groove variations to suit European listening habits, second, technically correct mix-architectures with a massive use of bright reverb instead of groove orientation, third, the merging of different adaptations, and finally the strategy of essentialisation, that is faking markers of authenticity of so-called black music.