

Cover Version und Parodie

Cover Version und Parodie

1963 besuchten John Lennon und Paul McCartney ein Konzert einer Blues-Band im Londoner Crawdaddy Club. Die Band nannte sich The Rolling Stones. Die beiden Beatles, angetan von der Band, brachten den jungen Journalisten Andrew Loog Oldham mit der Gruppe um den Sänger Mick Jagger zusammen, und Oldham, obwohl noch minderjährig, übernahm die Geschäfte der Rolling Stones. Oldham versuchte bald, das Image der Band in einen Gegensatz zu dem der Beatles zu bringen und aus den Musikern die »bösen Buben« zu machen; die Beatles waren die »lieben«. Es gelang ihm auch, den Stones, wie die Band kurz genannt wurde, einen Vertrag bei Decca Records zu verschaffen, eben dem Schallplatten-Label, das Monate zuvor die Beatles mit dem Hinweis abgelehnt hatte, »Gitarrenbands seien nicht mehr gefragt«. Nunmehr hatte das Management des Labels keinen weiteren Fehler begehen wollen und The Rolling Stones unter Vertrag genommen.

Die erste Single der Rolling Stones war, zeittypisch, eine Cover Version, »Come On«, geschrieben von Chuck Berry und 1961 von ihm veröffentlicht. Die zweite Single aber, »I Wanna Be Your Man«, war ein von Lennon/McCartney geschriebener Song, der es in der Version der Rolling Stones auf Platz 12 der britischen Charts schaffte. Die Beatles hatten »I Wanna Be Your Man« ebenfalls 1963 aufgenommen und veröffentlicht, Ringo war der Sänger; später gab es noch zwei für die BBC produzierte Versionen des Songs, der insgesamt weder von den Beatles noch von den Rolling Stones als epochales Meisterwerk angesehen wurde.¹

John Lennons und Paul McCartneys Arbeit für andere Musiker und Bands begann aber schon früher. Im Januar 1962 wurde das Management der Band Brian Epstein übertragen, der daraufhin unter dem Namen NEMS Enterprises ein Management-Unternehmen gründete. Innerhalb kurzer Zeit nahm er weitere Bands aus

¹Weitere Versionen u.a. von: Ringo Starr und the All-Starr Band, X-Pensive Winos, The Rolling Stones (2012), Adam Faith, Count Basie Orchestra, Day Brothers, Suzi Quatro, Sam Phillips und The Stooges

²Nur wenige dieser Songs haben die Beatles in der Frühzeit ihrer Karriere selbst eingespielt, etwa »I'll Be On My Way«, »Hello Little Girl« ist der erste von John Lennon geschriebene Song; entsprechend seiner Vereinbarung mit Paul McCartney wurde die Autorschaft auch dieses Songs mit Lennon/McCartney angegeben. ■ The Beatles: Anthology 1 (1995)

³Zunächst The Bonzo Dog Dada Band, dann Bonzo Dog Doo-Dah Band, Bonzo Dog Band genannt; Bonzo Dog ist eine Comic-Figur, Dada bezog sich auf die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgekommene künstlerische Richtung.

Liverpool unter Vertrag, so Cilla Black, Gerry & The Pacemakers, Billy J. Kramer and the Dakotas und The Fourmost. Als die Schallplatten der Beatles die ersten Charts-Erfolge einbrachten, war »Beat-Musik« so gefragt, dass Epstein Lennon und McCartney immer wieder bat, für seine anderen Bands Songs zu schreiben. Auf dem ersten Höhepunkt ihrer künstlerischen Schaffenskraft fiel das Lennon und McCartney relativ leicht; häufig genügte dann auch der Hinweis »...ein Lennon/McCartney-Song« um dessen Erfolg zu sichern – fast eine Garantie. Für Cilla Black waren das »It's For You«, »Love Of The Loved« und »Step Inside Love«, für Billy J. Kramer and the Dakotas »Bad To Me«, »From A Window«, »I'll Keep You Satisfied«, »I'll Be On My Way«, »I'm In Love«, für The Fourmost »I'm In Love« und »Hello Little Girl«, für Peter and Gordon »Nobody I Know«, »Woman«, »World Without Love« und »I Don't Want To See You Again«. Einzelne Songs gingen zu verschiedenen Zeiten auch an The Applejacks (»Like Dreamers Do«), Chris Barber (»Catcall«), P.J. Proby (»That Means A Lot«), Tommy Quickly (»Tip Of My Tongue«) und The Strangers with Mike Shannon (»One And One Is Two«). Fast ausnahmslos – Ausnahme wäre »Woman« von Peter and Gordon – ging die Zeit über diese Songs und ihre Interpretationen hinweg.²

Unter dem Pseudonym Paul Ramon half McCartney dem Gitarristen Steve Miller bei dem Song »My Dark Hour«; hier spielte McCartney auch Schlagzeug, Bass und Gitarre. Im Laufe der Jahrzehnte arbeitete McCartney immer wieder mit anderen Musikern zusammen, nicht nur als Komponist und Texter, sondern auch als Instrumentalist. In den folgenden Jahren schrieb Paul McCartney einige Male für andere Interpreten, etwa für Mary Hopkin und Badfinger. Als Fan der Gruppe Bonzo Dog Doo-Dah Band³ hatte er 1968 auch gemeinsam mit Gus Dudgeon unter dem Pseudonym Apollo C. Vermouth den einzigen Hit der Band, »I'm The Urban Space Man«, produziert. McCartney war auch quasi »Mitglied« der Band um Vivian Stanshell und Neil In-

nes, wenn auch das nicht viel bedeutete, denn die Gruppe wechselte ihre Mitglieder wöchentlich. Der zwar in Maßen altertümliche, aber mit ironischer Respektlosigkeit vorgetragene und mit humorigen Texten versehene Oldtime-Jazz mag McCartney angezogen haben, immerhin hatte er mit »When I'm 64« 1967 Ähnliches veröffentlicht, und mit »Honey Pie« für das Album »The Beatles« (1968) Ähnliches in Arbeit. »I'm The Urban Space Man« selbst stammte von Neil Innes und war die A-Seite der erfolgreichsten Single der Band. Jahrelang noch geisterte eine Fassung durch die Programme der Fernsehsender und später auf Video-Sites im Internet, die Innes zeigt, wie er – in Frack und Zylinder – eine kleine Spielzeug-Orgel spielt, dazu einen so genannten Low Boy⁴ betätigt und voller Inbrunst »I'm The Urban Spaceman« singt, während im Hintergrund eine junge Frau ebenso unermüdlich wie begeistert – zunächst jedenfalls – dazu Stepp tanzt. Bemerkenswert vielleicht auch die Gruppe The Scaffold, ein Comedy-Trio, zu dem neben Roger McGough und John Gorman auch der Bruder Paul McCartneys, Peter Michael McCartney – der sich in dieser Band aber Mike McGear nannte – gehörten. Jahre später nahmen die beiden Brüder den Song »Liverpool Lou« mit Paul McCartneys Band Wings auf.

Mit ein Auslöser für die späteren Aktivitäten insbesondere Paul McCartneys war die nach dem Tode Brian Epstein's 1967 erfolgte Gründung von Apple Corps im Januar 1968 – die Pläne dazu waren Ende 1967 gereift. Zu der Firma gehörte ein Schallplatten-Label, das einerseits die Musik der Beatles verlegen, andererseits aber auch für andere Musiker und Bands offen stehen sollte. Im Sommer 1968 nahm das Apple-Label eine Band unter Vertrag, die 1961 unter dem Namen The Iveys in Wales gegründet worden war und seit einigen Jahren häufig in Liverpool und der Umgebung auftrat. Zu der Band gehörten der Sänger und Gitarrist Peter William Ham (* 1947, † 1975), der Bassist Ronald Llewellyn Griffiths (* 1946), der Gitarrist Dave Jenkins (* 1945) und der

⁴Eine Vorform der späteren Hi-Hat: An zwei durch ein Gelenk verbundenen Brettern, zwischen denen eine Feder sitzt, sind je ein Becken befestigt. Das komplette Instrument liegt mit einem der Bretter auf dem Boden. Bei Tritt auf das obere Brett schlagen die beiden Becken gegeneinander; die Feder sorgt dafür, dass die Becken nach dem Tritt wieder auseinander bewegt werden. Dieses archaische Instrument wurde auch Snow Shoe genannt. Innes Instrument ist aber schon von besserer Bauart und ähnelt der Fußmaschine einer Hi-Hat. ■ <http://www.youtube.com/watch?v=w05YIk0Hu2Y> (abgerufen 27.10.2014)

Schlagzeuger Roy Anderson; gelegentlich trat die Band auch unter den Namen The Black Velvets und The Wild Ones auf. Mitte der 1960er-Jahren fanden die Musiker in Bill Collins einen Manager, der ihnen Auftritte in London und Umgebung verschaffte. Manchmal fungierten sie auch als Begleitband des Sängers David Garrick, der seinerzeit mit dem Song »Dear Mrs. Applebee« in den Niederlanden und in Deutschland einen Hit hatte. Ansonsten spielten The Iveys eine Mischung von Eigenem und Cover Versions, darunter auch Songs der Beatles. 1967 verließ Jenkins die Band und wurde durch Thomas Evans (* 1947, † 1983) ersetzt. In dieser Besetzung lernte Mal Evans, Roadie und Studioassistent der Beatles, die Band kennen und insistierte bei Peter Asher⁵, der sich bei Apple um den Artist & Repertoire-Bereich kümmerte, zu prüfen, ob die Band nicht zu Apple passe. Schließlich erhielten The Iveys – immer noch unter diesem Namen –, einen Vertrag bei Apple, der erste, den das Label vergab. Schon die erste Single, »Maybe Tomorrow«, von Tony Visconti produziert und Ende 1968 veröffentlicht, erwies sich in diversen europäischen Ländern und in Japan als Hit. Die im Jahr 1969 erste für Apple produzierte LP indes wurde nur in Italien, Deutschland und Japan veröffentlicht. Als Griffiths sich in einem Interview beklagte, die Band würde bei Apple vernachlässigt, wurde Paul McCartney auf die Misere in der eigenen Firma aufmerksam und gab den vier Musikern einen seiner Songs, »Come And Get It«, nicht ohne darauf zu bestehen, dass dieser von der bei dieser Gelegenheit in Badfinger umbenannten Band exakt so eingespielt werden müsse wie er es mit seinem bereits existierenden Demo-Band vorgeführt hatte.⁶ Der Beatle sollte mit seiner Behauptung, dass sein Song in der Fassung der Band mit Sicherheit ein Hit werden würde, Recht behalten: »Come And Get It« kam sowohl in den USA als auch in Großbritannien in die Top Ten. Griffiths hatte nach einigen Reibereien die Band verlassen und war durch den Gitarristen Joseph Charles Molland (* 1947) ersetzt worden, auch dies ein Grund, den Grup-

⁵Bruder von Jane Asher, zeitweilig Freundin von Paul McCartney; Asher sang in dem Duo Peter and Gordon.

⁶Der Bandname Badfinger geht auf den Arbeitstitel des Songs »With A Little Help From My Friends« zurück, der »Bad Finger Boogie« lautete. ■ McCartneys Demo wurde mit The Beatles: »Anthology 3« 1996 veröffentlicht.

pennamen zu ändern. Die Betreuung der Band bei Apple übernahm nunmehr neben Mal Evans der Toningenieur der Beatles, Geoff Emerick. Das erste Album Badfingers, »Magic Christian Music«, wurde 1970 veröffentlicht, der Erfolg der Gruppe stabilisierte sich einigermaßen, Ende 1970 wurde mit »No Dice« die zweite LP der Band veröffentlicht. »No Dice« enthielt wieder einige Hits, darunter auch »Without You«. Der Song wurde zunächst von Harry Nilsson übernommen, nach dem Erfolg seiner Fassung aber von vielen anderen Sängerinnen und Sängern interpretiert.

Bei Apple hatte Badfinger zwar mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die eigentliche Leidenszeit der vier Musiker begann aber erst, nachdem der Vertrag mit der Firma der Beatles ausgelaufen war. Zuvor hatte ihr Manager Bill Collins einen Vertrag mit dem amerikanischen Musikmanager Stan Polley geschlossen, der die Band auf eine lange Tournee durch die USA schickte. Badfinger zehrte von der Reputation als Wiedergänger-Band der Beatles. Verstärkt wurde diese Kategorisierung dadurch, dass die gesamte Band oder auch nur einige Mitglieder bei Aufnahmen von Harrison, Starr und Lennon mitwirkten. Die Aufnahmen zu einer weiteren, letzten LP für Apple zogen sich hin. Todd Rundgren, der die Produktion des Albums von Harrison übernehmen sollte – der Beatles-Gitarrist war mit dem »Concert for Bangladesh« ausgelastet –, sagte nach Streitigkeiten mit Harrison ab; die Band versuchte sich selbst an der Produktion der LP.⁷ Das Ergebnis wiederum gefiel Apple nicht. So zog man den jungen Produzenten Chris Thomas hinzu, der »Ass«, so der Titel des Albums, schließlich veröffentlichungsfähig machte.

Polley verschaffte der britischen Band zwar bei Warner Bros. Records einen neuen Vertrag, doch begannen damit auch langwierige Auseinandersetzungen um Geld: Band, Manager und Label hatten jeweils andere Vorstellungen von der Verteilung der Honorare und Tantiemen. Vor allem Ham litt unter den Verhältnissen und brachte sich 1975 um. Die Musiker der Band kamen

⁷Doggett, Peter: *You Never Give Me Your Money – The Beatles After The Breakup*; London 2009; S. 173

überein, Badfinger aufzulösen und schlossen sich mehr oder weniger glücklos anderen Bands an, Molland und Evans zogen sich zeitweise vollständig aus dem Musikgeschäft zurück. Anfang der 1980er-Jahre belebten beide Musiker den Namen Badfinger wieder und gingen – jeder mit eigener Band – unter diesem Namen auf Tournee. Weitere Streits um Geld führten 1983 zur Selbsttötung von Evans.

Badfinger war im Grunde ein Opfer der chaotischen Geschäftspolitik der Beatles-Firma Apple. Als die Band den Vertrag mit Apple unterschrieben hatte, war sie praktisch schon eingesponnen in den Beatles-Clan: Mal Evans, Peter Asher, Tony Visconti, Neil Aspinall, Geoff Emerick und natürlich Paul McCartney, John Lennon, Ringo Starr und George Harrison waren mal mehr, mal weniger, mal auch nur punktuell an dem Geschick der Band beteiligt. Als McCartney den Musikern seinen Song »Come And Get It« gab, entpuppte sich dieser als Danaer-Geschenk: Der Song rückte die Band so sehr in die Nähe der Beatles, dass sie den Ruf, ein Beatles-Clone zu sein, nicht wieder los wurde, zumal die Beatles sich zur gleichen Zeit auflösten und das Publikum in Badfinger einen Ersatz sah. Badfinger war und blieb die Band mit dem »echten« Beatles-Song.⁸

⁸Im Repertoire von The Iveys gab es mit »Tube Train« aber auch einen Song, der wie eine Parodie auf gängige Songs von The Who wirkt.

»Come And Get It« ist ein Zeugnis des Talents von McCartney, jederzeit eine publikumswirksame Melodie erfinden und sie zu einem funktionierenden Song ummünzen zu können. McCartney nahm seine Komposition innerhalb kürzester Zeit selbst auf, spielte alle Instrumente selbst und verwendete routiniert einige der von ihm längst erprobten Stilmittel. Als da sind: Klavier in Achtelbewegungen, Bass meist auf die Grundtöne der Harmonien beschränkt, etwas Maracas, einfache Schlagzeugbegleitung. Klavierbegleitung wie bei »Come And Get It« gibt es in beinahe jedem Tempo in einigen anderen Beatles-Songs, sie ist auch bei zahllosen anderen Bands zu finden. Hier zur Illustration die signifikanten zwei Takte der Introduktion des Songs:



Obwohl ganz klar als Demo aufgenommen, bestand McCartney gegenüber den Musikern von Badfinger darauf, dass sie seine Version exakt nachspielen sollten; er ließ ihn versuchshalber sogar von allen vier Musikern singen und wählte schließlich Tom Evans – gebürtiger Liverpooler – als Lead-Sänger aus. Die Musiker kamen dieser Forderung nach, doch wurden die Maracas durch einen Schellenring ersetzt, das Tempo ist etwas langsamer und die Bandmitglieder sangen auch Background dazu. Mike Gibbins nahm sich zudem die Freiheit, McCartneys Drum-Vorgabe etwas aufzupolieren; eine nachvollziehbare Entscheidung.

Als Tonart Es vorausgesetzt, folgt auf eine Einleitung von zwei Takten in der Grundtonart ein achttaktiger Verse, der aus zwei je viertaktigen identischen Folgen besteht; an diesen ersten Verse schließt sich ein Chorus von vier Takten Länge in der Dominante an – da der Text der Choruses völlig gleich ist, kann man auch von einem Refrain sprechen. Der zweite Verse ist um zwei Takte kürzer, es wird aber in den 3 + 3 Takten die gleiche Harmoniefolge verwendet. Im durch eine eintaktige Überleitung angebundenen Schlussteil werden eine abgewandelte Kurzfassung des Verses wie auch ein kürzer gefasster Schluss verwendet; letzterer beruht auf einer harmonisch abgewandelten Variation des Chorus'. Insgesamt hat »Come And Get It« 51 Takte und eine Dauer von 2 Minuten und 22 Sekunden.

»Come And Get It« atmet, in der Demo-Fassung von McCartney, den Geist von »Ram«, dem 1971 veröffentlichten zweiten Solo-Album McCartneys – handgemacht, nicht ganz perfekt, mit Blick auf das Publikum, vielleicht auch zum Mitsingen. McCartney selbst hat den Song bis dato nicht selbst in einer »besseren« Fas-

sung aufgenommen, wohl aber in einem Konzert in Bologna gespielt, im November 2011.

Auch Mary Hopkin (* 1950) profitierte von McCartneys Freigiebigkeit. Geboren in Wales, hatte sie schon in einer lokalen Folkgruppe einige Erfahrung als Sängerin sammeln können, nahm dann an einem Talentwettbewerb des britischen Fernsehsenders ITV teil und gewann. Das Model Twiggy sah Hopkin im Fernsehen und war von ihrem Gesang so angetan, dass sie bei Gelegenheit Paul McCartney auf die Sängerin hinwies; Apple nahm Mary Hopkin dann unter Vertrag. Schon im August 1968 veröffentlichte Hopkin mit »Those Were The Days« ihre erste Single, produziert von McCartney.

Der Song selbst ist eigentlich die Bearbeitung eines russischen Liedes, das von Boris Fomin zu einem Text des Dichters Konstantin Podrewskij komponiert worden war; der Amerikaner Gene Raskin ersetzte den Text eben durch den, den Mary Hopkin dann sang. McCartney wiederum hatte den von Raskin leicht veränderten und an seinen Text angepassten Song bei einem Auftritt Raskins in London kennengelernt, die Rechte gekauft und der melancholischen, mit Elementen überkommener Volksmusik in nostalgischer Weise spielenden Melodie ein Arrangement gegeben, das stark an einige Songs der Beatles jener Zeit angelehnt war, aber auch wie aus einer anderen, einer vergangenen Zeit klang – »Those Where The Days«. Tatsächlich war Fomins Lied bereits in den 1920er-Jahren von der georgischen Sängerin Tamara Tseretli und dem russischen Sänger Alexander Vertinsky aufgenommen worden, danach von diversen Interpreten. Hopkin war also eine der Interpretinnen in einer langen Kette, und auch nach Veröffentlichung ihrer Fassung des Songs riss diese Kette nicht ab; Bruchstücke des Songs finden sich seitdem in zahllosen anderen Liedern.

⁹Hewson schrieb später auf Anweisung Phil Spectors das Arrangement zu McCartneys Song »The Long And Winding Road«.

McCartney hatte für »Those Were The Days« den Produzenten und Arrangeur Richard Hewson⁹ beauftragt, ein Arrangement für die Komposition zu schreiben. Hewson entschied sich für eine Instrumentation zwi-

schen Kunst- und Volksmusik: Neben einem kleinen Streicherensemble treten ein Hackbrett (Cimbalon), eine Klarinette und eine Mandoline auf, teils nur sporadisch, wie auch in Beatles-Songs seit »Rubber Soul« einzelne Instrumente oft nur für Sekunden erscheinen und mitunter allein damit dem jeweiligen Song eine bestimmte Atmosphäre geben. Wenn auch »Those Were The Days« nicht von McCartney stammte, und auch das Arrangement nicht wie bei Beatles-Kompositionen üblich, von George Martin, so wurde der Song dennoch mit der Musik der Beatles assoziiert.

Dagegen war »Goodbye«, 1969 veröffentlicht, tatsächlich von Paul McCartney geschrieben worden. Der Erfolg von »Those Were The Days« verlangte nach einer weiteren Single, die möglichst schnell veröffentlicht werden sollte. In ganz ähnlicher Weise wie bei »Come And Get It« für Badfinger nahm McCartney zunächst allein ein Demo-Tonband auf, Hewson schrieb ein Arrangement für Streicher, Background-Chor und einige Blechblasinstrumente. Bei den Aufnahmen spielte McCartney Bass, Schlagzeug und Gitarre und steuerte auch ein wenig Perkussion bei, indem er sich rhythmisch angepasst auf die Oberschenkel schlug. Ironie der Geschichte: »Goodbye« brachte es zwar auf den zweiten Platz in den britischen Charts, den ersten Platz aber nahm zur gleichen Zeit »Get Back« von den Beatles ein. »Goodbye« ist klassisch gebaut, achttaktige Verses von identischer Harmoniefolge wechseln mit achttaktigen Refrains einander ab. McCartney hatte für seine Demo-Version C-Dur als Tonart gewählt, für die Stimmlage Hopkins wurde die Tonart auf E-Dur heraufgesetzt.

McCartney zeigte durch sein Engagement für Mary Hopkin und Badfinger, dass er an den Erfolg Apples glaubte. Lennon dagegen war weit weniger interessiert an den bei Apple unter Vertrag stehenden Musikern und Bands, und auch Harrison schien Distanz zu wahren.¹⁰ Dennoch gab auch er zwei Songs an andere weitere: »Sour Milk Sea«, 1968 von Jackie Lomax veröffentlicht, stammt ebenso wie »Badge«, 1969 von Cream vorgelegt,

¹⁰Zu Apple siehe: McCabe, Peter/Schonfeld, Robert D.: *Apple To The Core – The Unmaking of The Beatles*; London 1972
 ■ O'Dell, Denis (with Bob Neaverson): *At The Apple's Core – The Beatles From The Inside*; London 2002
 ■ Doggett, Peter: *You Never Give Me Your Money – The Beatles After The Breakup*; London 2009

von Harrison. Von »Sour Milk Sea«, 1968 in Indien komponiert, existiert sogar eine Demo-Fassung, die die vier Beatles in Harrisons Haus aufgenommen hatten; offiziell veröffentlicht wurde diese Fassung nicht. An der Einspielung durch Lomax nahmen neben Harrison auch McCartney, Ringo Starr, Eric Clapton und der Pianist Nicky Hopkins teil. Fatal erwies sich die Entscheidung der Plattenfirma – Lomax stand ebenfalls bei Apple unter Vertrag –, die Singles »Hey Jude«, »Those Were The Days« und »Sour Milk Sea« in den USA am gleichen Tag zu veröffentlichen: Die Rundfunkstationen sahen sich mit drei Apple-Singles konfrontiert und viele entschlossen sich, um nicht als »Apple-Sender« etikettiert zu werden, Lomax' Single weniger oder gar nicht zu spielen. Immerhin: »Sour Milk Sea« ist der einzige Song, bei dem drei der vier Beatles als Begleitband für einen Musiker außerhalb der Band fungierten.¹¹ Bei den Aufnahmen von James Taylors Heimweh-Song »Carolina in My Mind«, 1968 auf seinem Debüt-Album »James Taylor« bei Apple Records veröffentlicht, spielte wenigstens Paul McCartney Bass und George Harrison sang Background. Taylors LP wurde im Trident Studio in London aufgenommen, eben in dem Studio, in dem gerade die Beatles an ihrem Doppelalbum »The Beatles« arbeiteten. Instrumentation und Arrangement – einmal mehr von Hewson geschrieben – zu Taylors Song sind allemal »beatlesque«, das charakteristische Bassspiel McCartneys ebenso leicht zu erkennen wie Harrisons Stimmklang. Harrison war tatsächlich durchaus engagiert, wenn es um Apple ging, wenn auch die Resultate seiner Arbeit nicht so erfolgreich waren wie McCartneys. So produzierte er Billy Prestons erstes Album für Apple, »That's The Way God Planned It« (1969). Bei dieser Gelegenheit lernte der Beatle Doris Troy kennen, eine US-amerikanische Soul-Sängerin, die in London lebte und sich als Arrangeurin für Background-Gesangspartien einen Namen gemacht hatte. Negative Erfahrungen mit ihrem früheren Label Atlantic Records ließen die Sängerin vorsichtig agieren: Als Harrison ihr einen Vertrag bei Apple anbot,

¹¹Sieht man einmal davon ab, dass Lennon, McCartney und Harrison (mit Stuart Sutcliff und Pete Best) 1960/61 in Hamburg unter dem Namen The Beat Brothers den britischen Sänger Tony Sheridan im Konzert und bei Plattenaufnahmen begleiteten.

verlangte sie drei: einen als Sängerin, einen als Produzentin und einen als Arrangeurin. Harrison willigte ein und bot ihr zudem seine Zusammenarbeit an. An den Aufnahmen zum ersten Album der Sängerin bei Apple wirkte eine illustre Schar von Musikern mit, im Nachhinein bot die Besetzungsliste aber auch einen Blick in die Vergangenheit und in die Zukunft der Beatles: Neben Harrison gehörten zu den Session-Musikern Ringo Starr, Klaus Voormann, Billy Preston, Stephen Stills, Peter Frampton, Alan White, Eric Clapton, Bonnie und Delaney Bramlett, Leon Russell und Rita Coolidge. Einige der Stars beließen es nicht bei instrumentaler Hilfe, sondern steuerten auch Songs oder wenigstens Ideen zu Songs bei: Harrison selbst, Starr, Stills und Voormann. Das Ergebnis, das Album »Doris Troy«, war in der Tat bemerkenswert, enthielt es doch Soul, der mühelos mit den besten Ergebnissen aus den USA mithalten konnte. Aber: Keiner der Songs ließ einen Anklang an die Musik der Beatles hören. Die im Rahmen der Aufnahmen ebenfalls eingespielte Cover Version von »Get Back« wurde erst mit einer Reissue von 1992 veröffentlicht. Erstaunlich ist, dass dieses Album beim Publikum nicht recht bekannt wurde; andererseits fanden Aufnahmen, Produktion und Veröffentlichung in der Endphase der Existenz der Beatles als Band statt, und Apple selbst befand sich in einer schwierigen Lage.

Im Rückblick betrachtet, gibt es zwei Phasen in der Arbeit der Beatles für andere Interpreten: Eine von etwa 1962 bis 1964, dann wieder ab 1968. Diese beiden Phasen unterscheiden sich: Während die erste Phase in die Hochzeit der ersten Erfolge von Lennon und McCartney fiel und häufig schwer zu unterscheiden ist, welche Anteile die beiden Musiker jeweils an den Kompositionen hatten, ist die zweite Phase vor allem McCartney zuzuschreiben – wenn auch alle Songs sowohl die frühen wie auch »Come And Get It« für Badfinger und »Goodbye« für Mary Hopkin als Urheber Lennon/McCartney nennen. Der Grund mag in dem unterschiedlichen Interesse, das die beiden Musiker für ihre Firma Apple erüb-

rigten, zu suchen sein. McCartney griff direkt in die Belange der Firma ein, Lennon hielt sich zurück. Natürlich schüttelte Lennon zu keiner Zeit Songs so leicht aus dem Ärmel wie McCartney, oft kam er mit seinen Bruchstücken nicht weiter, verlor dann die Lust daran, wenn ihm nicht McCartney oder auch George Martin zu Hilfe kamen. Einige seiner eindrucksvollen Songs kamen auf diese Weise zustande, etwa »Tomorrow Never Knows«, »Strawberry Fields Forever«, »A Day In The Life« und in gewisser Hinsicht auch »Happiness Is A Warm Gun«, für das Lennon drei von seinen Song-Bruchstücken zusammenfügte, eine der wenigen echten Kollaborationen Lennons, McCartneys und Harrisons bei den Aufnahmen zu dem Album »The Beatles«. Eine derartige Arbeitsweise machte es natürlich nahezu unmöglich, anderen Interpreten »fertige« Songs anbieten zu können. Zudem war Lennon gerade in den Anfangsmonaten von Apple in einem schwierigen Abschnitt seines Lebens.

Die zweite Phase in der Laufbahn der Beatles indes war nur von kurzer Dauer. Die Animositäten unter den vier Musikern hatten sich im Laufe des Jahres weiter verstärkt und McCartney bereitete – bewusst oder unbewusst – wie auch George Harrison seine Trennung von der Band vor, die Freigiebigkeit versiegte oder hatte ein klares Motiv – nämlich, sich von den Beatles unabhängig zu machen.

Weder »Come And Get It« noch »Goodbye« sind Cover Versions, ebenso wenig wie die Songs, die die einzelnen Beatles früher an andere Bands und Musiker weitergaben. Cover Versions von Beatles-Songs dagegen gibt es in einer nicht zu überschauenden Zahl, allein von »Yesterday« soll es über 2000 Versionen geben. Es gab Cover Versions fast von Beginn ihrer Karriere an, und es gibt sie bis in jüngste Zeit, wie das Ende 2014 veröffentlichte Tribute-Album »The Art Of Paul McCartney« zeigt: Das Album enthält mehr als drei Dutzend Songs von Paul McCartney – zuerst veröffentlicht von The Beatles, Wings und unter eigenem Namen –, gesungen unter anderem von Bob Dylan (»Things We Said Today«), Billy

Joel (»Maybe I'm Amazed«), Heart (»Band On The Run«), Yusuf Islam (»The Long And Winding Road«), Jeff Lynne (»Junk«), Barry Gibb (»When I'm Sixty Four«), Roger Daltrey (»Helter Skelter«), Chrissie Hynde (»Let It Be«), Steve Miller (»Hey Jude«), Alice Cooper (»Eleanor Rigby«), Booker T. Jones (»Can't Buy Me Love«) und Ian McCulloch (»For No One«).¹²

Natürlich ist dieses Album ein Tribute-Album, die Songs wurden also von Musikern und Bands interpretiert, die nicht aus eher kommerziellem Kalkül einen zuvor veröffentlichten Song als Cover Version ihrerseits veröffentlichen, vielmehr enthält »The Art Of Paul McCartney« Cover Versions, die die beteiligten Musiker in Anerkennung der Leistung McCartneys vorführen; das Ansinnen, von der Bekanntheit der Songs zu profitieren, steht nicht unbedingt im Vordergrund.

Sammlungen von Cover Versions und Tribute Songs gibt es von den Songs der Beatles in großer Zahl, ebenso aber auch Cover Bands und Tribute Bands, Bands also, die die Beatles teils bis ins Detail imitieren. Beide Formen von Bands gab es erst recht, als es die Beatles als Band nicht mehr gab. Der Forderung des Publikums nach Beatles-Songs im Konzertsaal kam in der Bundesrepublik Deutschland etwa die Beatles Revival Band nach, eine Band, die 1976 in Frankfurt am Main gegründet wurde und trotz einiger Musikerwechsel bis in jüngste Zeit besteht. Weitere Cover Bands der Beatles sind etwa die amerikanische Band 1964 The Tribute (gegründet 1984), Liverpool Legends, Backwards, The American English, The Fab Four, The BritBeat, The Bootleg Beatles, Britains Finest (The Complete Beatles Experience) und weitere mehr. Manche dieser Bands sind als Phänomen bis ins kleinste Detail durchgeplant – das betrifft Äußeres, Auftrittsgestalten, Instrumente bis hin zu der obligaten Besetzung der elektrischen Bassgitarre mit einem Linkshänder. Aus der Karriere der Beatles machte der US-amerikanische Pianist Mark Lewis geradezu ein Geschäftsmodell, beschäftigt für seine »Rain« betitelten Shows mehrere Musiker, die durchweg das Re-

¹²Eine ganz ähnlich angelegte Sammlung von Cover Versions von Beatles-Songs ist das Album »In My Life« von George Martin ■ George Martin: In My Life (1998)

pertoire der Beatles bis in die letzte Einzelheit beherrschen und – dann auch jeweils passend gekleidet – die Laufbahn der Beatles chronologisch anhand der Schallplattenaufnahmen geordnet im Konzertsaal nachvollziehen. Andere Formationen, wie etwa das österreichische Duo MonaLisa Twins – zwei junge Frauen mit Band –, singen die Songs der Fab Four, singen sie exakt, profitieren aber gleichzeitig von der gegebenen Andersartigkeit ihres Auftretens.

Während es das Ziel all dieser Bands ist, dem Vorbild eher mehr als weniger nahe zu kommen, überführen andere die Musik der Beatles in einen anderen Stil der Popmusik. Das war häufig schon sehr früh nach Veröffentlichung der jeweiligen Vorlagen der Fall: Als The Marmalade »Ob-La-Di, Ob-La-Da« von den Beatles nachsangen – und zwar schon 1968, wenige Wochen nachdem das Album »The Beatles« erschienen war –, hielten sie sich noch eng an das Vorbild. Gleiches gilt für viele andere Cover Versions von Beatles-Songs, bis in jüngste Zeit, wie etwa Veröffentlichungen von Musikern aus dem Umkreis der Progressive Rock-Bands Dream Theater, Spock's Beard und Transatlantic zeigen; insbesondere der Schlagzeuger Mike Portnoy und der Sänger, Gitarrist und Keyboard-Spieler Neal Morse gelten als ebenso überzeugte wie kenntnisreiche Verehrer der Liverpooler Band.¹³ Und die amerikanische Gruppe Cheap Trick, deren Musik häufig mit der Musik der Beatles in Verbindung gebracht wird und deren Mitglieder als glühende Fans der Band gelten, veröffentlichte 2009 den Mitschnitt eines Konzertes, bei dem sie das komplette Album »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« nahezu originalgetreu aufführte. Von Originaltreue hielten The Flaming Lips nichts, als sie 2014 ihre Version des Albums, versehen mit dem abweichenden Titel »With A Little Help from My Friends«, vorstellten: Zwar hatte eine beeindruckende Anzahl von mehr oder weniger bekannten Musikern an den Aufnahmen zu den Songs mitgewirkt – darunter Moby, Dr. Dog, Chuck English & Morgan Delt, Tegan and Sara, Foxygen & Ben

¹³Neal Morse von Spock's Beard und Mike Portnoy, seinerzeit noch bei Dream Theater, gründeten 2003 mit dem Gitarristen Paul Gilbert und dem Bassisten Matt Bissonette die Formation Yellow Matter Custard, eine Band zu Ehren der Beatles ■ Yellow Matter Custard: One Night In New York City (2003) ■ One More Night in New York City (2011).

Goldwasser, allen voran aber Miley Cyrus –, den Käufern des Albums wurde die Lust am Hören aber durch beinahe permanent dominierende Verzerrung des Klangs vergällt.

Andere Musiker hatten fast ebensowenig Skrupel, sich der Songs der Beatles zu bemächtigen und sie auch zu verändern. So beispielsweise Jimi Hendrix, als er zwei Tage nach Veröffentlichung der Beatles-LP »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« den Titelsong im Konzert in seiner typischen Weise spielte – in Anwesenheit von Paul McCartney und George Harrison. Oder Wilson Pickett, als er 1969 seine Version von »Hey Jude« vorstellte – er war damit im Idiom des seinerzeit aktuellen Souls geblieben. Im Laufe der Jahrzehnte wurden Beatles-Songs in nahezu jeden Stilbereich der Rock und Popmusik überführt. Der italienische Bluesgitarrist Rudy Rotta spielte Songs von »Love Me Do« und »I Feel Fine« bis »In My Life« und »Dear Prudence« im Stil konventionellen Bluesrocks – obwohl die meisten Vorlagen eben nicht eine Blues-Form aufweisen –, die deutsche Rockband Ringo Ska machte aus unter anderem »I Feel Fine«, »Lady Madonna und »All You Need Is Love« und selbst »Yesterday« rauhbauzigen Ska, und eine ganze Garde von Musikern und Bands, darunter Alice Cooper, Steve Vai, Duff McKagan, Billy Idol, Steve Stevens, Yngwie Malmsteen, Mike Porcaro, Greg Bisonette, Doug Pinnick, Tony Levin, Kenny Aronoff, Tim Bogert, Chris Slade und Aynsley Dunbar 2006 veröffentlichten, zusammengebracht von Bob Kulick, das Album »Butchering The Beatles«, das etwa »Hey Bulldog«, »Back In The U.S.S.R.«, »I Feel Fine«, »Taxman« und »Hey Jude« in zumeist plausiblen Heavy-Metal-Versionen enthält. Der Titel und das Cover der 2006 veröffentlichten CD zeigen in Anlehnung an das berühmteste und seinerzeit von EMI zurückgewiesene »Butcher Cover« vier in weiße Kittel gehüllte Männer, über und über mit Stücken rohen Fleisches belegt. Anders als bei dem Vorbild, der Beatles-LP »Yesterday and Today« (1966), handelt es sich bei dem Bild aber um eine Zeichnung.

¹⁴Rudy Rotta: The Beatles in Blues (2008) ■ Ringo Ska: It's Ringo Ska – A Fine Stereo Recording (2004) ■ Diverse: Butchering The Beatles (2006)

¹⁵Beispielsweise: Beatlemania /Volume 2 (2004; mit u.a. Cheap Trick, Grant Lee Phillips, Harry Nilsson, Richie Havens, Steve Cropper) ■ Revolver Reloaded (July 2006; mit u.a. Catfish Heaven, The Handsome Family with the Rivet Gang, Neal Casal, Sukilove, Belarus, Ed Harcourt) ■ Sgt. Pepper ... With A Little Help From His Friends (March 2007; mit u.a. Simple Kid, Puerto Muerto, Circulus, Echo & The Bunnymen) ■ The White Album Recovered 0000001 (September 2008; mit u.a. Liz Green, Lau, Big Linda, A Girl Called Eddy) ■ The White Album Recovered 0000002 (October 2008; mit u.a. The Rugby Suns, Eugene McGuinness, Neville Skelly, Paul Welller) ■ Abbey Road Now! (October 2009; mit u.a. The Invisible, Leisure Society, Let's Wrestle, The Low Anthem)

Mag »Butchering The Beatles« tatsächlich eine Hommage an die Beatles gewesen sein, so gilt das für die Alben der US-amerikanischen Band Beatallica nur mit der Einschränkung, dass den Musikern hier wohl der Spaß an ihrer routiniert in die Tat umgesetzten Idee, Songs der Beatles mit einigen der Heavy-Metal-Band Metallica zu vermischen, im Vordergrund steht. Zumindest die Titelseite lässt stets an Verallberung der Vorlagen, seltener an Parodie denken: Aus »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« beispielsweise wurde »Sergeant Hetfield's Motorbreath Pub Band« (2007). An der Musik selbst findet sich schon weit weniger Parodistisches.

Bereits 1966 hatte Chet Atkins einige Kompositionen von Lennon/McCartney wie genuine Country-and-Western-Songs erscheinen lassen, und Musiker wie Dandy, John Holt, The Israelites, Phyllis Dillon, Nicky Thomas, Joe's All Stars, Del Davis und The Maytals hatten sich zu dem 2001 präsentierten Album »Tribute To The Beatles Reggae Style« zusammengefunden – die drei Vinyl-Langspielplatten enthalten Reggae- und Ska-Fassungen von Songs wie »Yesterday«, »Hey Jude«, »Come Together« und über drei Dutzend weiteren mehr.¹⁴ Für eine Soul-Fassung einiger Songs sorgten schon 1964 The Supremes mit ihrem Album »A Bit Of Liverpool«.

Geradezu dem Ehrgeiz der Veränderung unterlagen Musiker und Bands, die die britische Zeitschrift MOJO über die Jahre bat, an Beatles-Tribute-Alben teilzunehmen. Es wurden meist vor allem wenig und sehr wenig bekannte Bands eingeladen, an den Aufnahmen mitzuwirken und so zeigen die bekannten Songs von Lennon, McCartney und Harrison häufig gänzlich ungewohnte Gesichter.¹⁵

Auf diesem Feld gibt es ebenso eine Vielzahl von unerwarteten Kuriositäten, manche davon aber von erheblicher Wirkung auf den Hörer – was begeisterte Zustimmung wie frostige Ablehnung betrifft. Dazu zählt, schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt, etwa eine LP der amerikanischen Mezzosopranistin Cathy Berberian, die 1967 unter dem Titel »Beatles Arias« in Groß-

britannien veröffentlicht wurde – in den USA versehen mit dem Titel »Revolution«, in Deutschland mit »Beatles Arias For Special Fans«. Cathy Berberian, die auch eine witzige Komponistin und in vielen Belangen weit mehr »Pop« als so mancher Pop-Künstler der Zeit war, hatte für die LP Beatles-Songs wie »Ticket To Ride«, »I Want To Hold Your Hand«, »Michelle«, »Eleanor Rigby«, »Here, There And Everywhere« gesungen, und ihre Version von »Help!« wurde seinerzeit geradezu populär. Dabei ließ sie sich nicht etwa von einer Rockband begleiten, sondern von einem kleinen Orchester. Berberians Unterfangen war keineswegs »weit hergeholt« oder gar einem modischen Impuls zuzurechnen: Sie hatte sich auch zu einem sehr frühen Zeitpunkt nicht nur der Interpretation Neuer Musik, sondern auch Alter Musik aus dem frühen Barock, etwa von Claudio Monteverdi und Henry Purcell gewidmet, insbesondere kleineren Formen, und Spuren alter englischer Vokalkomposition in einigen Songs der Beatles – »Eleanor Rigby«, »Can't Buy Me Love« und eben »Help!« – erkannt.

Noch einen Schritt weiter in gleicher Richtung ging der amerikanische Dirigent, Pianist und Musikwissenschaftler Joshua Rifkin.¹⁶ 1965 veröffentlichte er eine LP, die den Titel »The Baroque Beatles Book« trug und Arrangements einer Reihe von Beatles-Songs in der Instrumentation barocker Suiten und Kantaten enthielt, angelehnt an die Instrumentierungs-Stereotypie etwa von Georg Friedrich Händel. »The Royale Beatlesworks Musicke«, MBE 1963 versammelte »I Want To Hold Your Hand«, »I'll Cry Instead«, »You've Got To Hide Your Love Away« und »Ticket To Ride« in einer Suite, Murray The Klavierkitzler brachte die »Epstein Variations« MBE 69A zu Gehör¹⁷, »Please Please Me«, »Help!« und »I'll Be Back« ergaben unter dem Titel »Last Night I Said« eine »Cantata for the Third Saturday after The Shea Stadium«, MBE 58,000, und abgeschlossen wurde das Album durch eine Trio-Sonate, »Das Kaferlein«, MBE 4 1/4, konstruiert aus »Eight Days A Week«, »She Loves You«, »Thank You Girl« und »A Hard Day's

¹⁶Siehe: Halbscheffel, Benward: Lexikon Progressive Rock; Leipzig 2013

¹⁷Das Arrangement enthält auch ein Zitat aus der Aria der »Goldberg-Variationen« BWV 988 von J.S. Bach

¹⁸Für kurze Zeit blieb Rifkin der Popmusik erhalten: Für die Alben »In My Life« (1966) und »Wildflowers« (1967) der amerikanischen Sängerin Judy Collins schrieb er einige Arrangements.

Night«.¹⁸ Angesichts der stilsicher angelegten Arrangements ist auf den ersten Blick nicht an Parodie zu denken. Doch handelt es sich in der Tat um Parodien, weniger der Musik der Beatles als der Stilmittel von Komponisten der Barockzeit, vor allem aber ist es ein Seitenhieb auf die in den 1950er- und 1960er-Jahren sich herausbildende »Szene« der Alten Musik, die mehr als einmal die Grenze zum Sektierertum überschritt. Natürlich war Rifkin sich bewusst, auch selbst Teil dieser Szene zu sein.

Wenn er auch nicht unbedingt Parodien bieten wollte, so sind die Bearbeitungen von Beatles-Musik und Bach-Kompositionen, die der amerikanische Pianist John Bayless 1987 mit der CD »Bach On Abbey Road« vorlegte, doch geistreiche Spiele mit dem Gegebenen. Er verband in seinen Bearbeitungen 17 Songs der Beatles mit Klavierwerken von Johann Sebastian Bach, vornehmlich aus den beiden Teilen des »Wohltemperierten Claviers«. Der Reiz dieser Arrangements besteht für den Hörer natürlich darin, die jeweiligen Vorlagen zu erkennen, was um so schwerer fällt, als lediglich die Titel der jeweils verwendeten Beatles-Songs angegeben sind. Zufall oder nicht – viele der Arrangements Bayless' strahlen eine gewisse Melancholie aus, deren Ursprung fast immer in den Melodien Lennons und McCartneys zu finden ist. Diverse mehr oder weniger populäre Lieder und Liedbruchstücke werden immer wieder auch der venezolanischen Pianistin Gabriela Montero zugesungen, wenn sie bei ihren Klavierabenden das Publikum um Anregungen für ihre Improvisationen bittet – sehr häufig sind Melodien der Liverpoolscher Band dabei, die die Pianistin dann mal in Lateinamerikanisches, mal in Barockes, mal in Impressionistisches umgießt. Improvisationen dieser Art sind weniger Sache von Pianisten – deshalb fällt Gabriela Montero auch so stark auf –, als die von Organisten – Improvisationen auf Zupf sind Organisten nichts Unbekanntes, und der eine oder andere konzertierende Organist macht es ebenso wie Montero – lässt sich Melodien vorsummen, vorsingen oder auch nur den Ti-

tel der gemeinten Kompositionen zurufen und formt daraus kleine Ad-Hoc-Kunststücke. Dass es dabei oft Kompositionen der Beatles sind, hat seinen Grund nicht in deren besonderen Eignung für Improvisationen, sondern in der ungebrochenen Popularität dieser Songs, von denen einige längst den Rang von Volksliedern erreicht haben.

Verglichen mit Bayless und Montero sind die Bearbeitungen, die der Big-Band-Leiter Werner Müller und der Jazzklarinettist Rolf Kühn für die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker schrieben, konventioneller und weit mehr typische Cover Versions, wenn auch in ungeohnter Instrumentation.¹⁹ Müller wie auch Kühn hielten sich eng an die Vorlagen und waren vor allem bestrebt, jegliche Gleichförmigkeit, die die Beschränkung auf 12 gleichartige Instrumente hätte provozieren können, zu vermeiden. Sensationelles hatten diese Bearbeitungen für kurze Zeit, mehr wohl wegen des Ensembles, das aus einem hoch angesehenen Orchester stammt, als wegen des Wagnis, Arrangements von Songs der Beatles ins Repertoire zu nehmen. Alben dieser Art gehören im Grunde zu der großen Gruppe derer, die die Kompositionen insbesondere von Lennon und McCartney verwenden, aber in ihrem eigenen musikalischen Stilbereich bleiben. Dazu gehören natürlich die schon genannten Blues-, Soul-, Ska-, Country- und Heavy-Metal-Musiker, aber immerhin können Blues, Soul, Ska, Country und Heavy Metal noch als auch den Beatles selbst nicht gänzlich unbekanntere Stilbereiche angesehen werden, hatten sie doch selbst Blues (»Yer Blues«), Soul (»Oh Darling«), Ska (»Ob-La-Di, Ob-La-Da«), Country (»Rocky Racoon«) und Heavy Metal (»Helter Skelter«) im Repertoire.

Weit weg vom Rock führen aber natürlich Cover Versions von Beatles-Songs, die etwa Jazz-Musiker veröffentlichten. Diesen Reigen eröffnete wohl der US-amerikanische Pianist Ramsey Lewis, der mit seinem Trio – zu dem der Bassist Eldee Young und der Schlagzeuger Isaac Holt gehörten – für das Album

¹⁹The 12 Cellists of the Berlin Philharmonic: Beatles in Classic (1983)

»Hang On Ramsey!« schon 1965 zwei Titel von Lennon/McCartney einspielte, »A Hard Day's Night« und »And I Love Her«. Weitere Beatles-Songs folgten auf seinen nächsten LPs, bis er 1968 »Mother Nature's Son« veröffentlichte, eine LP, die ausschließlich Versionen einiger Songs von dem kurz zuvor veröffentlichten Album »The Beatles« enthielt. Lewis zögerte Zeit seiner Karriere nie, wenn es galt, Kompositionen aus Country, Folk, Pop, Rock und selbst Gassenhauer (»Bei mir bist du schön«; 1960) zu interpretieren. Kritiker zögerten dann auch nicht, ihm abzusprechen, überhaupt ein Jazzmusiker zu sein. Diesen Vorwurf musste sich der Vibraphonist Gary Burton nicht gefallen lassen, obwohl auch er schon sehr früh, nämlich 1966, mit »Norwegian Wood (This Bird Has Flown)« als Teil des Albums »The Time Machine« seine Fassung eines Beatles-Songs vorlegte.

²⁰Beispielsweise: Blue Note Plays The Beatles (2004)

Seitdem ist die Flut von ins Jazz-Idiom überführten Lennon/McCartney-Kompositionen nicht gefallen, so dass sich mit Leichtigkeit komplette Sammlungen veröffentlichen lassen.²⁰ Im Laufe der Jahre haben sich etwa Stanley Turrentine (»Can't Buy Me Love«), Lee Morgan (»Yesterday«), Buddy Rich (»Norwegian Wood«), Bud Shank und Chet Baker (»Hello Goodbye«), Grant Green (»A Day In The Life«), Stanley Jordan (»Eleanor Rigby«), Tony Williams (»Blackbird«), Holly Cole (»I've Just Seen A Face«), Kevin Hays (»And I Love Her«), Bobby McFerrin (»Drive My Car«, »Come Together«), Jaco Pastorius (»Dear Prudence«), Medeski Scofield Martin & Wood (»Julia«), Inger Marie Gunderson (»Fool On The Hill/Nature Boy«), Dianne Reeves und Cassandra Wilson (»Come Together«) den Kompositionen von Lennon/McCartney zugewandt. In jüngerer Zeit veröffentlichten der Schlagzeuger Brian Melvin, der Pianist Dave Kikoski und der Bassist Charles Fambrough unter dem zusammenfassenden Titel »Beatle Jazz« einige CDs, die ausschließlich Cover Versions von Beatles-Stücken enthielten. Dabei zogen die drei Musiker auch bekannte Jazzmusiker wie Mike Stern, Michael und

Randy Brecker, Jean Thielemans, Joe Lovano, Larry Grenadier und John Scofield zu den Aufnahmen hinzu (etwa: »All You Need«; 2007). Die Anziehungskraft der Songs der britischen Band wirkte auch auf die Sängerin Sarah Vaughan (»Songs of The Beatles«, 1981), The London Jazz Four (»Take A New Look At The Beatles«, 1967), und in jüngerer Zeit auf den Pianisten Brad Mehldau, der immer wieder mal einzelne Songs von Lennon/McCartney interpretierte.²¹

Wenn man auch nicht sagen kann, dass diese Beatles-Kompositionen den Rang von Jazz-Standards – die ja häufig aus älterer amerikanischer Popmusik, aus Musicals und Film-Soundtracks stammen – haben, so rümpfen selbst eingeschworene Jazz-Fans mittlerweile nicht mehr die Nase, wenn sie gewahr werden, dass der eine oder andere Jazzmusiker auch mal einen Titel der Beatles spielt. Wobei es nicht alle Songs von Lennon/McCartney vertragen, ohne Text interpretiert zu werden.

Die Popularität der Beatles-Songs war fast von Anbeginn der Karriere der Beatles bei Parlophone so groß, dass zahllose Einzelmusiker, Bands und Orchester daran teilhaben wollten. Rifkin wie auch die Cellisten der Berliner Philharmoniker waren beileibe nicht die einzigen, die die Kompositionen in das Klanggewand eines traditionellen Orchesters hüllten. Schon 1964 taten Gleiches The Hollyridge Strings mit gleich zwei LPs (»The Beatles Song Book«; »The Beatles Song Book Volume II«), 1969 waren es die Boston Pops unter der Leitung von Arthur Fiedler (»Play The Beatles«), ein Jahr später The Percy Faith Strings (»The Beatles Album«), und 1979 veröffentlichte The Royal Liverpool Philharmonic Orchestra sein »Beatles Concerto«. Der slowakische Pianist, Dirigent und Komponist Peter Breiner machte aus für das klassische Orchester arrangierten Kompositionen der Beatles eine ganze Serie von CDs: Er veröffentlichte seit Anfang der 1990er-Jahre Songs der Liverpoolscher Band, arrangiert im Stil von Barock-Komponisten wie J.S. Bach, A. Vivaldi und G.F. Händel, mitunter in barocken Orchestersuiten zusammengefasst, insgesamt aber nicht von

²¹Brad Mehldau: The Art Of The Trio, Volume One; 1997 (»Blackbird«) ■ Brad Mehldau Trio: Day Is Done; 2005 (»Martha My Dear«, »She's Leaving Home«) ■ Ausschließlich den Kompositionen John Lennons widmete der finnische Pianist Iiro Rantala sein Album »My Working Class Hero«; (2015). Unter diesen Songs sind aber auch einige, die Lennon zu seiner Zeit als Beatle schrieb, so beispielsweise »Norwegian Wood«, »All You Need Is Love«, »Help!« und »Because«.

²²Noch unter dem Namen Walter Carlos ■ Zu Carlos siehe auch: Pinch, Trevor/Trocco, Frank: analog Days – The Invention and Impact of the Moog Synthesizer; Cambridge (Massachusetts)/London 2002; S.131 ff

²³Alle: The Beatles: Abbey Road (1969) ■ Siehe auch: <http://www.moog-music.com/news/august-1969-beatles-use-moog-synthesizer-abbey-road-sessions>

²⁴Mit Paul Beaver veröffentlichte Krause zwei LP: »The Nonesuch Guide To Electronic Music« (1967) und »In A Wild Sanctuary« (1970). Bereits 1967 hatten Krause und Beaver beim Monterey Pop Festival einen Stand aufgebaut und Interessenten ihr Instrument vorgeführt. ■ Siehe auch: Halbscheffel, Bernhard: Lexikon Progressive Rock; Leipzig 2013

der Ironie der Elaborate Rifkins. Wieder andere Orchester taten sich mit Tribute-Bands zusammen, um die eigentlich schwierig oder gar nicht im Konzert aufführbaren Beatles-Songs dann eben doch auf die Bühne zu bringen; zu diesen gehören etwa The Beatles' Magical Orchestra und The Cleveland Orchestra.

Andere Formationen zwischen Salonorchester und Big Band standen da nicht nach, 1968 spielten die 101 Strings »Hits written By The Beatles«, Franck Pourcel folgte 1970 mit seinem Orchester, Count Basie veröffentlichte 1969 das Album »Basie On The Beatles«, Wadim Brodski 1986 eine »Beatles Symphony«, zusammengesetzt aus Beatles-Kompositionen. Auch der deutsche Big-Band-Leiter James Last stand nicht abseits und brachte 1983 unter dem gewundenen Titel »James Last spielt die größten Songs von John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr, George Harrison, bekannt als The Beatles« auf den Schallplattenmarkt.

Die Veränderung der Instrumentation ist natürlich der einfachste Weg, von der Attraktivität der Beatles-Songs zu profitieren und dennoch Eigenes mitzugeben. Das führt gelegentlich zu interessanten, den Vorlagen ungewohnte Aspekte abgewinnenden Ergebnissen, dann und wann aber auch zu wenigstens eigenwilligen. Schon 1969 veröffentlichte etwa Marty Gold sein Album »Moog Plays The Beatles« – erst im Jahr zuvor hatte Wendy Carlos²² ihre LP »Switched-On Bach« präsentiert, mit der der modulare Synthesizer von Robert Moog einem größeren Publikum bekannt wurde. Schon früh, kurz nachdem Moog sein elektronisches Instrument vorgestellt hatte, hatten sich Rockmusiker für diese Möglichkeit, elektronische Klänge zu erzeugen, interessiert, und auch die Beatles hatten es in der letzten Phase der Existenz ihrer Band verwendet, so in »Maxwell's Silver Hammer«, »I Want You (She's So Heavy)«, »Here Comes The Sun« und »Because«.²³ George Harrison hatte Moogs Synthesizer 1968 durch Bernie Krause²⁴ kennen gelernt, ihn bei den Aufnahmen zu Jackie Lomax' Album »Is This What You Want?« eingesetzt und sich um-

gehend einen gekauft; im Mai 1969 veröffentlichte Harrison sein zweites Solo-Album »Electronic Sound«, für das der Synthesizer ausgiebig verwendet wurde.

Die Beliebtheit der Beatles-Songs ergibt natürlich auch manch Kurioses, wenn es gilt, diese für bestimmte Zwecke anzupassen. Dass es Bearbeitungen für Blechblasorchester gibt, mag da noch wenig verwundern, ebenso wenig Disco-Fassungen, und echte Fans der britischen Punk-Band The Damned haben sicherlich eine 1976 veröffentlichte Single der Gruppe im Regal, deren B-Seite eine Cover Version von »Help!« enthält. Eher schon mag der Hörer über das 2009 von dem amerikanischen Musiker und Plattenproduzenten Roger Greenawalt und dem britischen Musiker und Produzenten David Barratt begonnene und 2012 abgeschlossene Projekt »The Beatles Complete On Ukulele« staunen, alle 185 auf Platte veröffentlichten Songs der Beatles in Cover Versions zu überführen und dabei die Ukulele in den Mittelpunkt zu stellen. Tatsächlich ist die Ukulele bei jeder dieser Cover Versions beteiligt und meist auch zu hören, aber es sind durchaus sehr abwechslungsreiche Fassungen der Songs, quer durch vergangene und aktuelle Stile der Popmusik, durchweg kompetent vorgetragen.²⁵

In der Tat ein Witz dagegen scheint die Alben-Reihe »Baby Beatles!« (2013/2014) der Formation Caspar Babypants zu sein. Dahinter steckt der Sänger und Gitarrist der amerikanischen Band The Presidents of the United States of America, Chris Ballew. Die Versionen, die Ballew aus den Kompositionen der Beatles fabrizierte, erinnern natürlich an den Bubblegum der 1960er-Jahre, die Songs sind in der Instrumentation verändert, insgesamt versimpelt und ideal, um eingefleischte Beatles-Fans wenigstens zu erschrecken.²⁶

Natürlich haben Caspar Babypants Versionen der Beatles-Songs einen gewissen Witz, sind durchaus ernst gemeint und handwerklich solide eingespielt – Ballew ist mit seinen fast zwei Dutzend Caspar-Babypants-CDs auch erstaunlich erfolgreich. »Baby Beatles!« erinnert aber an einen Aspekt einer Reihe von Songs der Beatles,

²⁵<http://thebeatlescompleteonukulele.com>

²⁶Müheles dürfte das mit Abhören des Albums »Snoopy's Beatles«, 1995 veröffentlicht in der Reihe »Snoopy's Classics On Toys« gelingen: Begleitet unter anderem von Blockflöte und kleinem Glockenspiel singen sehr kleine Kinder eine Reihe von Hits der Beatles; ob es sich tatsächlich um singende Kleinkinder oder tontechnisch »verjüngte« Erwachsene handelt, soll hier nicht entschieden werden.

²⁷Mann, William: The Beatles revive hopes of progress in pop music with their gay new LP; The Times, 29.5.1967

den bereits 1967 der Musikkritiker William Mann ansprach, als er anlässlich seiner Kritik des Albums »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« auf die Infantilität einiger Beatles-Songs – und deren Folgen für die Popmusik – hinwies:²⁷

»Just now the Monkees are idols of the preteenage generation and are not quite despised by those approaching O-Levels. This has been their year, in the absence of anything more remarkable, and the showmanship involved has to be admired, if not the musical artistry. I suspect that their songs were written by a computer fed with the first two Beatle L.P.s and The Oxford Book of Nursery Rhymes. It has also been a period of nursery lyrics. The Lennon-McCartney Yellow Submarine [gemeint ist der 1966 veröffentlichte Song; B.H.] set the ball rolling and of late we have had no end of songs whose words bring out the delayed adolescence in all of us: the Alan Price Set's Simon Smith and his Dancing Bear, Manfred Mann's Haha said the clown, Sandie Shaw's Puppet on a String (which alarmingly, though to the delight of unmusical patriots, won the Eurovision Song Contest), the Hollies' Lullaby for Tim, Dave Clark's Tabitha Twitchit. All these encourage separatists in their belief that pop music is strictly for the preadolescent – not to mention a heavy-handedly facetious number about a laughing gnome which was ecstatically plugged for several weeks by the pirate stations but steadfastly remained the flop it deserved to be.«

²⁸ Figuren dieser Art finden sich auch in den Songs anderer britischer Bands der Zeit, so etwa in denen von The Who oder The Kinks.

Diese Liste von Songs über absonderliche Gestalten ließe sich gerade anhand der Texte von Beatles-Songs erheblich erweitern.²⁸ Es war wohl auch diese Art von Pop-Songs, die John Lennon Paul McCartney zuschrieb und als »Paul's Granny Music Shit« abqualifizierte.²⁹ Zuzugestehen ist andererseits, dass es häufig gerade diese, auf fiktive Personen zeigenden Songs sind, die im Gedächtnis des Hörers haften bleiben und deshalb mitunter – und keineswegs mit letzter Berechtigung – als »Kern« des

Cœuvres der Beatles angesehen werden.

Beatles-Songs und die darin auftretenden Personen können aber auch wörtlich genommen werden: Die US-amerikanische Theater-, Opern-, Musical- und Filmregisseurin Julie Taymor entwickelte mit Dick Clement und Ian La Frenais die Geschichte zu dem 2007 veröffentlichten Kinofilm »Across the Universe«. Die Figuren des Films sind allesamt nach Figuren aus Beatles-Songs benannt – Jude, Sadie, Prudence, Lucy, Dr. Robert, Mr. Kite, Jojo, Max. Zugeordnet sind diesen Figuren die entsprechenden Songs der Beatles. Die Cover Versions halten sich mehr oder weniger vage an die Vorbilder, nicht alle werden komplett ausgespielt, manche nur angedeutet – insgesamt 33 Kompositionen von Lennon, McCartney und Harrison. Die Bluesrock-Sängerin Dana Fuchs verdankt ihrer in dem Film enthaltenen Interpretation von »Helter Skelter«, ein wütender Parforce-Ritt durch den Song, einen Gutteil ihrer nach Veröffentlichung des Films anziehenden Karriere. Lange gehörte »Helter Skelter« auch zu ihrem eigenen Konzertprogramm. Ihre Cover Version könnte den Hörer aber auch auf die Idee bringen, dass »Helter Skelter« von den Beatles einige Anregungen für Page, Plant, Bonham und Jones, also Led Zeppelin, bereitstellte.

Manch eine Cover Version wirkt wie eine unfreiwillige Parodie, und möglicherweise ist manch eine Cover Version gerade eines Beatles-Songs eine Parodie, ohne dass sie als solche erkannt wird. Ironie ist auch in der an Ironie durchaus nicht armen Rock- und Popmusik nicht immer unmittelbar erkennbar. Denn die vier Musiker öffneten selbst jede Tür für Nachfolgende – stets hatten sie schon vorbereitet, was andere dann ausführlich boten. Hier ein nachgeahmter Chuck Berry, dort imitierte Beach Boys, da eine Parodie auf den britischen Blues und dort ein Beatles-Song als ironischer Kommentar zu einem anderen Beatles-Song. Evident wurde diese ironische Haltung der Rock- und Popmusik gegenüber spätestens 1967 mit »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band«, überdeutlich mit dem ein Jahr später veröf-

²⁹Dies jedenfalls nach den Worten des Toningenieurs Geoff Emerick Lennon's Meinung zu »Ob-La-Di, Ob-La-Da«. Gleichwohl wurden als Urheber all dieser Songs – auch die, für die McCartney allein verantwortlich war – Lennon/McCartney aufgefasst und abgerechnet. Lennon's Widerstand erschöpfte sich stets in der Verweigerung, aktiv an den Songs mitzuarbeiten. Mit Lennon's demonstrativem Desinteresse musste immer wieder auch George Harrison rechnen. ■ Emerick, Geoff (mit Howard Massey): *Here, There and Everywhere – My Life Recording the Music of The Beatles*; New York 2006 ■ Zu der Problematik Lennon/McCartney bzw. McCartney/Lennon siehe auch: Lewisohn, Mark: *The Beatles. All These Years Volume I - Tune In*; New York 2013; S. 13

fentlichten Doppelalbum »The Beatles«. Natürlich sind Songs wie »Back In The U.S.S.R.«, »Ob-La-Di, Ob-La-Da«, »Yer Blues«, »Rocky Racoon«, »Good Night«, »Piggies« und »Honey Pie« teils böse Parodien, und mit »Glass Onion« zielten sie auf sich selbst. Selbst »Revolution I« kann als Parodie aufgefasst werden, wie auch »Revolution 9« keineswegs Avantgarde ist, sondern die Nachahmung der Musik-Avantgarde einer bereits Vergangenheit gewordenen Epoche. Es stellt sich natürlich die Frage, wie man einen Beatles-Song parodieren kann, wenn die vier Liverpooleser Musiker selbst schon Meister der Parodie waren.

Der Begriff »Parodie« hat in der Musik wenigstens zwei Bedeutungen: In der Zeit des Barocks, im Generalbass-Zeitalter, wurde darunter eine bereits vorhandene Vokalkomposition verstanden, der man einen neuen Text gab – im Werk von Johann Sebastian Bach etwa gibt es mehrere Beispiele. Die Konnotation mit Ironie und Humor ist hier nicht gegeben; auch wurde die Komposition höchstens in Details angepasst, nicht aber wesentlich verändert.

Dem steht die im Allgemeinen angenommene Bedeutung der Parodie als musikalische Karikatur gegenüber: Die stilistischen Eigenheiten wie auch individuellen Details einer Vorlage, mitgegeben durch den oder die Urheber, werden herausgegriffen, verstärkt, überhöht und damit zweifelsfrei erkennbar gemacht. Eine musikalische Parodie ist überhaupt erst oder zumindest leichter erkennbar, wenn der Text ebenfalls verändert, der ursprüngliche Sinn umgeleitet und dadurch auch verzerrt wird.³⁰ Schließlich kann natürlich auch etwa das Cover einer LP parodiert werden, ein gar nicht so seltener Fall. Eine Parodie ist über Alles gesehen eine ins Groteske verschobene Paraphrase des Gegebenen.

An einem Song der Beatles – oder besser: Paul McCartneys – kann dies demonstriert werden. »Back In The U.S.S.R.« nimmt ironisch Bezug auf einige Songs, die die Beach Boys als Paraphrasen zu Rock-Stücken von Chuck Berry veröffentlichten. Gemeint ist damit vor allem

³⁰Ausschließlich die Texte von Rock- und Pop-Songs parodierten beispielsweise Merry & Pippin, darunter zahlreiche Songs der Beatles; die Musik beziehen die beiden Textautoren dabei nicht ein. ■ <http://myweb.westnet.com.au/rkll/zz6parodylistofbeatles.htm>

»Surfin' USA«, das nach Berrys »Back in the USA« angelegt ist, eigentlich ein Plagiat.³¹ Der Song der Beach Boys verkehrt den sarkastischen Text Berrys über das Leben in den USA, das für einen Schwarzen eben um Einiges beschwerlicher ist als für einen Weißen, ins Gegenteil. McCartneys Song nimmt den ursprünglichen Sinn aber auf und besingt nun seinerseits wiederum die Vorzüge der Sowjetunion, beweist dies aber in Reaktion auf »California Girls« von den Beach Boys mit »Girls« in der Ukraine, Moskau und Georgien. Letzteres tat McCartney angeblich auf Anraten von Mike Love, Mitglied der Beach Boys, der den Song während des Aufenthaltes der Beatles in Indien in einer Demo-Fassung kennen lernte.³² Lennon, McCartney und Harrison – Starr hatte kurz vor den Aufnahmen verärgert die Band verlassen, wenn auch nur für wenige Tage – ahmten den Song der Beach Boys nach, etwa im Background-Gesang, aber auch in der Verwendung einer sechssaitigen Bassgitarre der Firma Fender – dieses Instrument wurde von einigen Surf-Rock-Bands eingesetzt – und im abschließenden Gitarrensolo, das im Wesentlichen aus einem einzigen, unablässig wiederholten Ton besteht – auch dies eines der Kennzeichen von Surf-Songs.³³ Die Parodie der Beatles ist also mehrschichtig angelegt: Text, Instrumentation, Arrangement wurden den gemeinten Vorlagen angepasst, die Vorlage als solche aber nicht etwa zitiert; natürlich war die Musik der Beach Boys seinerzeit so bekannt, dass jeder informierte Hörer die Ironie des Beatles-Songs sofort erkannte.

Das Album »The Beatles« enthält eine Reihe von derartigen Parodien, darunter mit »Glass Onion« sogar eine auf die eigene Musik. Dies machte es für andere Musiker wiederum schwer, die Musik der Beatles zu parodieren, zu ironisieren, ohne dass die Parodie auch gleich zu einer Hommage an die Musik der Fab Four geriet. Fast unmöglich war das mit Bezug auf Aufnahmen der frühen Alben der Band, denn die Musik der Beatles – Text, Form, Instrumentation – unterschied sich nicht von der Musik anderer Mersey-Bands. Parodierte man die Bea-

³¹Siehe zu »Back in the U.S.S.R.«: Halbscheffel, Bernward: Rührreier, Hard Disc Recording und etwas Betrug – Der kreative Prozess in der Rockmusik, in: Hanns-Werner Heister, Hans-Joachim Hinrichsen, Arne Langer, Susanne Oschmann: Semantische Inseln – Musikalisches Festland; Zwischen/Töne Band 7; Hamburg 1997; S. 181ff

³²Vergleiche: http://en.wikipedia.org/wiki/Back_in_the_U.S.S.R.

³³Jahre später noch parodierten Flo & Eddie, früher Vokal-Meister bei Frank Zappa, in Konzerten auf diese Weise den Surf Rock – mit Gitarrensoli, die aus einem einzigen, ständig wiederholten Ton bestanden.

bles, parodierte man den Stil, den Mersey Sound, nicht aber Lennon, McCartney, Harrison und Best beziehungsweise Starkey. Der »Beatles-Sound«, das Spezifische der Beatles-Musik, begann sich erst mit den Alben »Help!« und »Rubber Soul« herauszubilden und war dann seit »Revolver« leicht und erkennbar zu parodieren. So finden sich erste durchschlagskräftige Parodien auf die Musik insbesondere von Lennon/McCartney erst ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre.³⁴

³⁴Damit soll nicht in Abrede gestellt sein, dass Lennon und McCartney gerade hinsichtlich Form und Harmonisierung ihrer Songs völlig eigenständige Wege gingen; dem Hörer im Cavern Club dürfte das aber nicht aufgefallen sein.

Als Frank Zappa und seine Band Mothers of Invention 1968 mit ihrem Konzeptalbum »We're Only In It For The Money« eigentlich nicht die Musik der Beatles parodierten, das von Cal Schenkel entworfene Cover aber sehr eindeutig in satirischer Weise Bezug auf das Cover von »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« nahm, kann »We're Only In It For The Money« klar als Parodie des Albums der Beatles gelten. Zumal Zappa als eines der Themen seiner LP die Hippie-Bewegung im Blick hatte, die von den Beatles wenn schon nicht hervorgerufen, dann doch verstärkt und auch ausgenutzt wurde, nicht nur durch »Sgt. Pepper«, sondern insbesondere durch die Single »All You Need Is Love«. Zappa hielt Hippies einfach für dumm.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die erste publikumswirksame, durch und durch böse Parodie einer Beatles-LP in den USA auf den Markt kam. »We're Only In It For The Money« war auch eine Reaktion auf die »British Invasion«, die im Februar 1964 mit dem Eintreffen der Beatles in den USA ihren Anfang nahm.

»For five Years from 1964 to 1969 the American pop, fashion, an film scenes were inundated and almost overpowered by British acts, designers, and actors. Pop acts who barely registered in the British charts in that time were scoring top 10-hits Stateside (Chad & Jeremy immediately spring to mind); Time magazine, that international clarion of all things American, put Swinging London on its cover; Oscars went to a string of British actors, directors, and films; hems across the nation drew up as Mary

Quant, Twiggy, and Jean Shrimpton were paraded in chain clothes stores from coast to coast. The Monkees, the only American-grown pop act to rival the Brits in the charts, were created in Hollywood in the image of the Beatles and had a cute British singer (Davy Jones).«³⁵

Barry Miles weist ganz richtig darauf hin, dass die Monkees nach Analyse des Erfolges der Beatles ebenfalls erfolgreich waren – »created« bedeutet in der Tat »erschaffen«, denn anders als die Beatles waren The Monkees tatsächlich eine Retortenband. Das Vorbild für diese Gruppe waren auch weniger die Beatles als Musiker, als vielmehr die Beatles als Schauspieler, das Vorbild für die Fernsehserie »The Monkees« war der Beatles-Film »A Hard Day's Night« von 1964. Der »Erfinder« der Monkees, Bob Rafelson, hatte seine Idee einer TV-Serie über eine Rockband schon 1962 in die Tat umsetzen wollen, aber zu diesem Zeitpunkt gab es noch keine British Invasion. In den USA sah keiner der TV-Gewaltigen und Schallplatten-Mogule überhaupt die Möglichkeit einer »British Invasion« von Art und Ausmaß, wie sie dann ab 1964 über sie hereinbrach. Auch war Rockmusik als Ganzes keineswegs so anziehend, dass Rafelsons Idee bei den TV-Stationen der USA auf Interesse stoßen konnte; dies änderte sich natürlich mit dem »Phänomen« Beatles und erst Recht mit der British Invasion.

Die Songs, die die Monkees sangen, waren zum Teil vage Imitationen der Beatles-Songs, mit einigem Sicherheitsabstand zu den Vorbildern von ausgebufften Song-Schreibern und Textern wie Neil Diamond, Leiber/Stoller, Gerry Goffin und Carole King sowie Tommy Boyce und Bobby Hart angefertigt. Es ging in den Monkee-Produktionen nie um Parodien, zumal sie anfangs nur einen bestimmten Aspekt der Beatles-Musik im Blickfeld hatten – den der Songs für Kinder und Teenager. Das Image einer Bubble-Gum-Band verloren The Monkees auch erst später und unter Mühen. Von Zappas bösen Sarkasmen waren The Monkees natürlich weit

³⁵Miles, Barry: The British Invasion – The Music, The Times, The Era; New York/London 2009; S. 8 ■ Das britische Duo Chad & Jeremy (David Stuart Chadwick, Michael Thomas Jeremy Clyde) war bis zu seiner Trennung 1968 besonders in den USA erfolgreich; in Großbritannien hatten die beiden Sänger nur mit ihrer ersten Single »Yesterday's Gone« einen Hit.

³⁶Einer wird gewinnen. Der Zusammenhang zu der Bezeichnung »Europäische Wirtschaftsgemeinschaft« war natürlich gewollt; die Kandidaten des Quiz kamen aus verschiedenen Ländern Europas. In jeder der Shows wurde ein vorproduzierter kurzer Film humoristischen Inhalts vorgeführt; die Hauptrolle spielte stets der Showmaster Hans Joachim Kulenkampff. Wendland und Buhlan waren Schlagersänger, Berking Leiter der Big Band des Hessischen Rundfunks.

³⁷So empfand auch Walter Ulbricht, Vorsitzender des Zentralkomitees der SED der DDR, die Kürzel »Yeah, yeah, yeah« als so zentral, dass er in einer Rede (1965) diese als stellvertretend für abzulehnende westliche Rockmusik selbst verwendete. Der Begriff »Beat-Musik« war in der DDR noch länger als in der Bundesrepublik Deutschland gängig für Rockmusik.

entfernt.

Die ersten Parodien betrafen also gar nicht die Musik der Beatles, sondern ihr Aussehen, ihr Auftreten und eventuell das eine oder andere Detail der Sprache. Bis in jüngste Zeit im Gedächtnis blieb in Deutschland ein Auftritt von Hans-Joachim Kulenkampff, Bully Buhlan, Gerhard Wendland und Willy Berking, der am 19. Februar 1966 in einem kurzen Film im Rahmen der TV-Quiz-Show »EWG«³⁶ stattfand. Kulenkampff, Berking, Buhlan und Wendland, versehen mit Mop-Top-Perücken und einheitlich in Anzüge gekleidet, die denen der Beatles ähnelten, bewegten sich zu der originalen Musik (»She Loves You«) wie man es von den Auftritten der Beatles kannte. Seinerzeit waren die bejahenden Ausrufe »Yeah, yeah, yeah« für ein deutsches Publikum noch so ungewohnt, dass sie zu Synonymen der Musik der Beatles wurden.³⁷

Im Oktober 1967 konnten Kinogänger eine weitere Beatles-Parodie sehen, wenn sie eine Vorführung des Zeichentrickfilms »The Jungle Book« (dt. »Das Dschungelbuch«) besuchten: Gegen Schluss des von den Walt-Disney-Studios produzierten Films trifft Mowgli, die Hauptfigur des Films, auf vier Geier. Diese vier Geier – Buzzie, Flaps, Ziggy und Dizzy – tragen lange Haare, treten als Einheit auf, sind einigermaßen respektlos und verspotten Mowgli wegen seiner langen, dünnen Beine, versuchen dann aber doch, den Jungen mit ihrem Gesang aufzuheitern. Es wird kein Beatles-Song parodiert oder nachgeahmt, sondern die vier Vögel singen ihr Lied »That's What Friends Are For« im Barber-Shop-Stil; für einen Zusammenhang mit »Nowhere Man« (»Rubber Soul«, 1965), dessen Einleitung ebenfalls im eng geführten Satz gesungen wird, gibt es keine weiteren Anhaltspunkte, obwohl natürlich denkbar. Interessant aber ist die Sprache der Trickfiguren: Wenn auch nicht perfekt, sprechen sie doch mit Liverpoolscher Akzent. Einer der Geier wird von Chad Stuart von dem Duo Chad & Jeremy gesprochen.³⁸ Der Film hat gegenüber einem simplen Tonträger den

Vorteil, dass er Eindeutigkeit schaffen kann. Sowohl in Kulenkampffs Show als auch in Disneys Trickfilm »Dschungelbuch« muss der Betrachter und Hörer das Parodistische nicht erkennen – er kann das Gezeigte mit einem Achselzucken übergehen oder vielleicht auch dann lustig finden, wenn er die Parodie nicht erkennt. Eine Parodie funktioniert im angestrebten Sinn nur dann, wenn der Rezipient die Möglichkeit hat, das Gezeigte mit der Vorlage in Verbindung zu bringen; er muss die Vorlage kennen, und er muss das grotesk Überzeichnete im Gezeigten erkennen, um die Parodie ihrem Sinn nach würdigen zu können. So stellt sich die Parodie als ein Sonderfall des Zitats dar, dessen Sinn es ist, die Vorlage zu relativieren und lächerlich zu machen.

Eine bildliche Darstellung lässt dann natürlich wenig Raum, eine Parodie nicht als solche zu erkennen, wenn dem Rezipienten die Vorlage bekannt ist. Kulenkampff musste für seine Vorführung noch nicht einmal an die Musik selbst herangehen und sie verändern, um seinen Sketch als Parodie erkennbar zu machen, es genügte, das Imago der Beatles als Musikergruppe heraufzubeschwören und ein wenig zu überzeichnen.³⁹ Ebenso mussten die vier Geier bei Disney weder einen originalen Beatles-Song vortragen, noch einen Text singen oder aufsagen, der zweifelsfrei auf die Beatles gewiesen hätte – es genügte das Äußere, das vage auf die Beatles zeigte und der Liverpools Akzent. Dem, der auch nur ein wenig über die Beatles wusste – das dürfte seinerzeit wohl für die Mehrzahl der Kinogänger gegolten haben –, war der Bezug zu der Band und damit das Parodistische sofort offensichtlich.

Dies zeigt aber auch, dass Parodie in der Musik allein mit musikalischen Mitteln nicht funktioniert, es wird immer Text, nach Möglichkeit auch etwas Visuelles benötigt. Dies lässt sich vor allem an der Beatles-Parodie schlechthin, an The Rutles zeigen.

The Rutles haben eine lange Vorgeschichte, die einerseits mit Neil Innes von The Bonzo Dog Doo-Dah Band, andererseits mit Eric Idle von der Komikergruppe Monthly

³⁸Die vier Geier weisen auch auf die Marx Brothers hin: Zu Beginn ihres Films »Monkey Business« (1931; Regie: Norman Z. McLeod; dt. »Die Marx Brothers auf See«) sitzen die vier Brüder jeder für sich in einem Fass und singen für einige Sekunden im Barber-Shop-Stil den Song »Sweet Adeline«. Wie bei den vier Disney-Vögeln ist auch bei den Marx Brothers einer blond (Harpo Marx), und Groucho Marx trägt eine mit runden Gläsern ausgestattete Nickelbrille wie Jahrzehnte später auch John Lennon.

³⁹Im Falle Kulenkampffs konnte der Showmaster darauf bauen, dass nicht nur er selbst in diesem Film erkennbar blieb, sondern dass die Zuschauer ihn ohne Weiteres erkannten; jeder Zuschauer von »EWG« wusste, dass Kulenkampff in dem obligaten Film mitten in der Show auftreten würde. Der Spaß bestand also zum Teil darin, zu erkennen, welche Rolle er dieses Mal spielen würde.

Python verbunden ist. Beide Gruppierungen waren in den 1960er-Jahre von einiger Bedeutung für die britische Rockmusik: Die Bonzo Dog Band hatte mit Paul McCartney zusammengearbeitet und war auch in dem Beatles-Film »Magical Mystery Tours« kurz aufgetreten, Monty Python hatte erheblichen Einfluss auf britische Bands, allen voran Jethro Tull. Später produzierte George Harrison, eine Zeit lang sehr interessiert an der Komikertruppe, den Film »Monty Python's Life of Brian« (1979; Regie: Terry Jones; dt.: »Das Leben des Brian«) und war in einer Szene auch kurz zu sehen.⁴⁰

⁴⁰Zu diesem Umfeld gehören auch weitere LPs, so etwa: Grimms: – (1973) ■ Neil Innes: How Sweet To Be An Idiot ■ Neil Innes: Taking Off (1977)

⁴¹Eric Idle and Neil Innes: Rutland Times – The Rutland Weekend Songbook (1976) ■ Schon auf dieser Platte sind einige Parodien von Beatles-Songs zu hören.

Innes und Idle taten sich 1975 zu der Band The Prefab Four zusammen; der Name der Gruppe weist schon auf die Beatles hin, die ja auch The Fab Four genannt wurden und werden. Eigentlich war nicht mehr als ein kurzer Sketch in der Comedy-Serie »Rutland Weekend Television«⁴¹ vorgesehen, doch hatte die Beatles-Parodie die Kreativität von Innes und Idle geweckt, so dass 1978 der Film »All You Need Is Cash (The Rutles)« veröffentlicht wurde; damit war auch der Name The Rutles endgültig etabliert. Zu der Band gehörten für die TV-Produktion Neil Innes als Nasty (für John Lennon), David Battley als Stig (Paul McCartney), Eric Idle als Dirk (George Harrison) und John Halsey als Barry (Ringo Starr); für den Film tauschten Battley und Idle die Rollen. Die Musik wurde von Neil Innes, Ollie Halsall, Rikky Fataar, John Halsey und Andy Brown eingespielt, alle Musiker bis auf Brown spielten mehrere Instrumente, Innes sang die Lennon-Stimme, Halsall McCartney, Fataar Harrison und Halsey Starr. Um The Rutles wurde eine komplette Band-Historie gesponnen, die an die der Beatles angelehnt, aber ebenfalls durch und durch Parodie war. Aus dem Cavern Club – oder dem Hamburger Star-Club? – wurde The Rat Keller, aus Brian Epstein Leggy Mountbatten, aus der Beatlemania natürlich die Rutlemania, aus Apple Corps. wurde Rutles Corps., zu deren dort unter Vertrag stehenden Künstlern gehörten unter anderem Les Garçons de la Plage (The French Beach Boys), The Punk Floyd und

Crosby, Stills, Nash, Young. Gifted and Black.⁴² 1978 wurde der Soundtrack unter dem Titel »The Rutles« veröffentlicht. Verpackt war die LP, die 14 von Neil Innes komponierte Songs enthielt, in ein Klapp-Cover, das das Album als ein Best-Of-Album darstellte: Auf der Frontseite waren Parodien der Cover von »Meet The Beatles« (»Meet The Rutles«), »Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band« (»Sgt. Rutter's Darts Club Band«), »Magical Mystery Tour« (»Tragical History Tour«) und »Let It Be« (»Let It Rot«) abgedruckt. Zusätzlich waren in einem beigegeklebten Heft weitere Parodien von Covers originaler Beatles-Platten abgebildet, garniert mit diversen nachgestellten Promotion- und Pressefotos aus der Karriere der Beatles. Die Inner Sleeve war mit den Texten der Songs versehen. Die Songs selbst hatten Titel, die die der Vorbilder leicht erkennbar machten: Aus »Help!« war »Ouch!« geworden, aus »I Want To Hold Your Hand« »Hold My Hand«, aus »All You Need Is Love« »Love Life«, aus »Lucy In The Sky With Diamonds« »Good Times Roll«, weitere waren angelehnt an »Martha My Dear«, »I Am The Walrus« und »Dear Prudence« – unabdingbar ist, dass der Hörer dieser LP die Vorlagen genau kennen muss.

Lässt man die Texte, die verstellten Stimmen, das visuelle Drumherum außer Acht, bleiben die Kompositionen von Innes. Sie verlieren dann das Parodistische und erweisen sich als sehr gekonnte Paraphrasen einer Reihe von Songs des Beatles-Œuvres. So gekonnt und dicht an den Vorlagen, dass Innes von ATV, seinerzeit im Besitz der Rechte an den Beatles-Songs, verklagt wurde. Er einigte sich dann außergerichtlich mit ATV, die Hälfte der Einnahmen von der LP abzugeben und als Urheber auch Lennon, McCartney und Harrison zu nennen.⁴³

Auf den ersten Blick wirkt das Vorgehen von ATV natürlich wenigstens humorlos, und auch ein wenig desorientiert: Die LP der Rutles konnte von vornherein nicht die Verbreitung einer beliebigen Beatles-LP erreichen, sie war nur kurz auf dem Markt und seinerzeit auch nicht unbedingt leicht zu bekommen.⁴⁴

⁴²Nach dem Song »Young, Gifted and Black« von Weldon Irvine und Nina Simone. Der Song gehört zu dem 1972 veröffentlichten gleichnamigen Album von Aretha Franklin.

⁴³Auf diese Weise war Harrison doppelt in die Produktion der Rutles verstrickt: Einerseits hatte er durch die Nähe zu der Gruppe sein Interesse an einer Parodie der Beatles bekundet, andererseits war er als Rechteinhaber an Beatles-Songs via ATV an der Klage gegen die Parodie beteiligt. Siehe dazu: Doggett, Peter: *You Never Give Me Your Money – The Beatles After The Breakup*; London 2009; S. 243f

⁴⁴Die CD des Albums wurde 1990 veröffentlicht, einerseits erweitert um sechs weitere Songs, andererseits versehen mit einem anderen Cover.

Das galt auch für Utopias LP »Deface the Music« (1980). Die amerikanische Band Utopia war das Vehikel des Gitarristen und Produzenten Todd Rundgrens, seine musikalischen Ideen dingfest zu machen. Rundgren, das schreckliche Wunderkind der Rockmusik, hatte 1976 unter dem Titel »Faithful« ein Soloalbum veröffentlicht, das unter anderem von ihm eingespielte und produzierte Cover Versions bekannter Rock- und Popsongs enthielt. Das Besondere an »Faithful« war, dass Rundgren einerseits die Songs nicht nur in exakter Kopie aufgenommen, sondern auch die jeweilige Produktion imitiert hatte, mitunter – etwa im Falle von »Good Vibrations« von den Beach Boys – so akribisch, dass der Hörer, der nicht gerade eingefleischter Fan der kalifornischen Band war, nicht gleich registrierte, dass diese Aufnahme eben nicht von den Beach Boys stammte. Zu den Cover Versions, die Rundgren auf seinem Album versammelt hatte, gehörten auch zwei Songs der Beatles, »Rain« und »Strawberry Fields Forever«. Die Erfahrung mit diesen Versionen brachte Rundgren auf die Idee, ein komplettes Album mit Paraphrasen zu Beatles-Songs zu füllen. »Deface the Music« ist nicht ganz leicht einzuordnen. Im Vordergrund stand für Rundgren weniger, Songs der Beatles als Vorlage für mehr oder weniger lustige Karikaturen zu nehmen – wie das The Rutles unterstellt werden kann – sondern mit den kompositorischen und produktionstechnischen Mitteln der Zeit und unter Nutzung des »Beatles-Baukastens« quasi »neue« Beatles-Musik zu schreiben. Es ist für den Hörer dann erstaunlich, wie sehr einzelne Elemente des Beatles-Baukastens zu Topoi geworden sind, die, gleichgültig von wem und in welchem Zusammenhang genutzt, an die Musik der vier Liverpools erinnern. Rundgren schrieb 13 Songs für seine Band, die Titel wie »Life Goes On«, »Hoi Polloi«, »Feel To Good«, »All Smiles« oder »Everybody Else Is Wrong« trugen, und Paraphrasen zu »Eleanor Rigby«, »Penny Lane«, »I'm Fixing A Hole« beziehungsweise »I Am The Walrus« waren. Er bewies mit diesen Songs, dass sich Beatles-Musik mehr oder weniger leicht nach-

ahmen ließ, die Nachahmungen aber nicht notwendigerweise Parodien sein mussten. Als Komponist und Produzent hatte er sich dabei mit seinen Songs so weit von den Vorlagen entfernt, dass ihm Plagiatsvorwürfe nicht gemacht werden konnten, andererseits aber hatte er die signifikanten Details der Beatles-Songs stets berücksichtigt. Wie es sich etwa auch im Cover der LP ausdrückt: Einerseits nimmt es in der direkten Gegenüberstellung eindeutig Bezug auf das Cover der LP »With The Beatles« aus dem Jahre 1963, andererseits ist es in seiner Gestaltung doch recht weit von der Vorlage entfernt, so weit, dass der Betrachter sich nicht unbedingt unmittelbar an die Beatles erinnert fühlen muss.⁴⁵

Dies berührt die im Grunde juristische Frage, was an Popmusik geschützt werden kann und muss, was aber nicht. Gewöhnlich wird eine Melodie wie auch die dazugehörige Harmoniefolge als schützenswert angesehen; dies zeigt den Ursprung des Musik-Urheberrechts in der Kunstmusik. In der Popmusik dagegen hat etwa eine Harmoniefolge bei weitem nicht den Stellenwert, den sie in der Kunstmusik haben kann. Niemand kommt auf die Idee, seinen Standard-Blues mit der schematischen Abfolge von 12 Takten als so schützenswert anzusehen, dass andere Musiker keinen 12-Takt-Blues mehr spielen oder gar aufnehmen können, ohne an den Urheber – der in diesem Fall ohnehin nicht feststellbar ist – Lizenzgebühren zu bezahlen. Diverse Harmonieabfolgen sind in Rock und Pop – wie auch im Jazz – derart gängig und auch verbreitet, dass sie nicht geschützt werden können.⁴⁶ Das Besondere an der Musik der Beatles war aber, dass sie mitunter auch Harmoniefolgen verwendeten, die eben in der Rock- und Popmusik ihrer Zeit nicht üblich waren. Auch experimentierten sie mit der Form ihrer Songs, wichen von der standardisierten Abfolge von Verse, Chorus und Bridge ab; »She Loves You« hatte unter anderem deshalb seine erhebliche Wirkung, weil der Song mit dem Refrain eröffnet wurde.⁴⁷ Die Nachahmung eines solchen Songs würde also unweigerlich auf die Vorlage zeigen – und damit könnten

⁴⁵Das Cover der Beatles-LP wurde mehrfach parodiert, siehe: <http://www.amiright.com/album-covers/meet-the-beatles-parodies> (Abgerufen am 08.07.2015) ■ In den USA wurde das Cover-Foto für die LP »Meet The Beatles« verwendet.

⁴⁶Dies gilt natürlich auch für in Popmusik gängige Akkordfolgen, die nichts mit dem Blues zu tun haben, also etwa für: I-V-vi-IV oder i-VI-III-VII oder VI-IV-I-V oder I-i-IV-V; sie treten in zahllosen Hits auf. ■ Siehe dazu auch: Kramarz, Volkmar: Warum Hits Hits werden; Bielefeld 2014

⁴⁷Außerdem hat er keine Bridge.

sich urheberrechtliche Probleme ergeben.

Auf der anderen Seite kann eine Parodie nur dann funktionieren, wenn die Eigenheiten der Vorlage wenigstens aufgegriffen, nach Möglichkeit aber noch verstärkt werden können. Innes Parodien mussten also mit ihrem Ziel, eben Parodie sein zu wollen, bereits deutlich auf die Vorlagen hinweisen. In der Konsequenz käme das Durchsetzen von Urheberrechten auf diesem Gebiet einem Verbot gleich, Parodien überhaupt anzufertigen.

Im Falle der Beatles-Kompositionen kommt noch eine Besonderheit der Rock- und Popmusik hinzu, die beim Abfassen von Urheberrechtsgesetzen keine Rolle spielt: die Gestaltung des Klangs. Nach »Yesterday« (1965) experimentierten die Beatles und ihr Produzent George Martin mit der Erweiterung des Klangs. Die übliche Rockband der Zeit vor 1965 war stereotyp mit elektrischen Gitarren, einer elektrischen Bassgitarre und einem Drum Set besetzt, hinzu kamen von Fall zu Fall Klavier oder (elektronische) Orgel. Nach der Veröffentlichung von »Yesterday« und dem Erfolg der Single war jede noch so ausgefallene Instrumentation im Rahmen eines Rock-Songs möglich – ganz wie in der zeitgenössischen Popmusik. Signifikant sind beispielsweise die Trompeteneinwürfe bei »Penny Lane« (1967) und »Good Morning Good Morning« (1967). Beide tauchen in den Parodien von Neil Innes auf⁴⁸ – wenn auch in paraphrasierter Form – und lassen jeden Hörer, der die Songs der Beatles kennt, eben sofort an diese denken – das ist ja auch Absicht des Parodisten. Als urheberrechtlich schützenswert könnte also auch die Klanggestaltung angesehen werden. Klanggestaltung wurde in der Rockmusik spätestens mit »Pet Sounds« von Brian Wilson und »Revolver« wesentlicher Teil des Kompositionsprozesses, der – was melodische und harmonische Erfindung betrifft – damit auch in den Hintergrund geriet; das Urheberrecht in der gültigen Form kann diesem Umstand nicht gerecht werden. Nicht zufällig werden vor allem Beatles-Songs etwa der Zeit von 1966 bis 1969 nachgeahmt, paraphrasiert und parodiert, denn aus diesen we-

⁴⁸Wie in zahlreichen weiteren Songs, siehe Seite 104ff. Technisch gesehen ist der Trompetenpart in »Penny Lane« eine Paraphrase zu gewissen Teilen des Brandenburgischen Konzertes Nr. 2 von Johann Sebastian Bach; im Umfeld eines Popsongs könnte man diese Paraphrase auch als Parodie ansehen. Von diesem Standpunkt aus gesehen machte Innes mit den Lennon/McCartney-Kompositionen nichts anderes als McCartney mit Bachs Komposition.

nigen Jahren stammt der »typische« Beatles-Klang. Das Klangbild eines »typischen« Beatles-Song der genannten Jahre lässt sich einigermaßen genau beschreiben; man kann dabei die Faktur selbst weitgehend außer Acht lassen, denn der Rockhörer orientiert sich am Klangbild, und kaum ist ihm wichtig, welche formale Außergewöhnlichkeiten etwa »Strawberry Fields Forever« oder »A Day in The Life« aufweisen.

Da ist zunächst der Gesang. Bei den Beatles gab es mit John Lennon, Paul McCartney und George Harrison gleich drei außergewöhnliche Sänger, die allesamt gleichermaßen gut Solo wie im Satz singen konnten. Meist steht eine Solo-Stimme im Vordergrund, oft aber sangen Lennon und McCartney auch im Duett und erinnerten dann nicht zufällig an The Everly Brothers. Mit einiger Regelmäßigkeit wurden die Stimmen – bei Lennon häufiger, bei McCartney seltener – mittels Double Tracking, später Automatic Double Tracking, im Volumen »vergrößert«. Gelegentlich wurde Double Tracking auch für den Satzgesang eingesetzt, so dass die drei Sänger bei einigen Songs – etwa »Back In The U.S.S.R.«, später bei »Because« zu regelrechten Chören aufgebaut werden konnten. Diese Technik wurde später etwa von 10cc angewendet (»I'm Not In Love«; 1975, Aufnahmen 1974), und von Queen (»Bohemian Rhapsody«; 1975, Aufnahmen 1975) zu einem obligaten Stilmittel ihrer Musik gemacht.⁴⁹ Häufig war der Satzgesang von Lennon, McCartney und Harrison nach dem Vorbild des Gesangs US-amerikanischer Girl Groups konstruiert. Weitere Manipulationen am Gesang betrafen den Stimmklang selbst: Durch geringfügige Erhöhung oder Absenkung der Bandgeschwindigkeit wurde die Stimme »jünger« beziehungsweise »älter« gemacht; das ging natürlich zwangsläufig mit einer Veränderung der Tonhöhe und damit Tonart einher.⁵⁰ Und schließlich verließen Lennon, McCartney und Harrison auch gelegentlich den engen Rahmen des Satzgesangs und nutzten ihre Stimmen für Effekte, etwa für heulende Glissandi in »Blue Jay Way« und »I Am The Walrus«, oder ahmten Instrumen-

⁴⁹Während bei den Aufnahmen der Beatles aber die resultierende Zahl der Stimmen maximal zweistellig blieb, war es bei Queen eine dreistellige Zahl. Eric Stewart von 10cc kreierte geradezu eine »Sample«-Bibliothek, in dem er chromatisch abgestuft hunderte von Vokalaufnahmen zusammenstellte und für »I'm Not in Love« verwendete. Das Verfahren des »Layerings« gleicher oder ähnlicher Aufnahmen ist seit Mitte der 1960er-Jahre gängig, auch für Instrumentalaufnahmen, und wird durch Harddisc-Recording natürlich vereinfacht.

⁵⁰Für »When I'm Sixty-four« wurde die Bandgeschwindigkeit zunächst herabgesetzt, dann aber dieses Band beim Abmischen der Aufnahme in normaler Geschwindigkeit abgespielt, um auf diese Weise McCartneys Stimme heller und damit »jünger« erscheinen zu lassen, dies in Hinblick auf die Thematik: Das Alter von 64 sollte noch »sehr weit weg« erscheinen.

te nach, etwa Blechblasinstrumente in »Lady Madonna«. Manipuliert wurde auch der Schlagzeugklang. Starkey dämpfte den Klang seiner Trommeln vor allem in späteren Jahren der Beatles-Karriere sehr stark, legte schließlich sogar Geschirrtücher über die Schlagfelle von Tom-Toms und Snare Drum, wodurch er einen unterdrückten, obertonarmen und sehr kurzen, aber auch typischen und sehr individuellen Klang erreichte; besonders auffällig beispielsweise in »Come Together«. Auch wurde etwa für »A Day In The Life« die Schlagzeugaufnahme mit geringerer Geschwindigkeit als aufgenommen abgespielt und in das Gesamtgeschehen eingebaut, damit ein tieferer und geradezu monumentaler Klang erreicht;⁵¹ häufig setzte Martin für manche Abschnitte des Schlagzeugparts Nachhall ein.

⁵¹Ein Effekt, der bis in jüngste Zeit gelegentlich zu hören ist; etwa: Walk The Nile (Elephant9; 2010)

Begonnen hatten die Beatles als Gitarrenband. Das einzige Instrument, das einen anhaltenden Ton erzeugen konnte und zum Instrumentarium der frühen Beatles gehörte, war die gelegentlich eingesetzte Mundharmonika. Aber schon zu Beginn ihrer Karriere wählten Lennon und Harrison ihre Instrumente mit Bedacht, wenn auch natürlich persönliche Vorlieben und auch das Prestige, das manche Gitarren mit sich bringen, eine Rolle gespielt haben mögen. Anhand einer Übersicht, wie sie Andy Babiuk vorlegte, wird deutlich, wie groß die Zahl der verwendeten Instrumente und Verstärker war. Bei den Instrumenten fehlt keiner der großen Namen und den Instrumenten der amerikanischen Firma Rickenbacker verhalfen die Beatles zu großer Popularität. Legendar wurde natürlich der von McCartney verwendete Bass der deutschen Firma Höfner, den er aber keineswegs bei allen Aufnahmen verwendete.⁵²

⁵²In starkem Klangkontrast zu dem Höfner-Bass stand natürlich der ab Frühjahr 1966 von McCartney häufig eingesetzte Bass 4001 S der Firma Rickenbacker. ■ Babiuk, Andy: Der Beatles Sound: Die Fab Four und ihre Instrumente – Auf der Bühne und im Studio; Bergkirchen 2002

Ab 1965 kamen in schneller Folge Instrumente und Instrumentalensembles zum Einsatz, die einen anhaltenden Ton erzeugen konnten: Orgel (elektromechanische und elektronische), Blech- und Holzblasinstrumente (Horn, Trompete, Saxophone, Klarinetten, Flöten, Streicher), dies auch in ungewöhnlichen Zusammenstellungen, dann Clavioline, Mellotron, schließlich

Moog-Synthesizer. Die sich stetig vergrößernde Rolle, die Instrumente einnahmen, die einen lang anhaltenden Ton erzeugen konnten, geht auf den Einfluss von George Martin zurück. Er auch schrieb die charakteristischen Arrangements, die in seiner traditionellen »kunstmusikalischen« Ausbildung ihren Ausgangspunkt haben. Es gibt nur ein einziges auf einer von ihm produzierten Beatles-LP erscheinende Orchesterarrangement, das nicht von ihm stammt, nämlich das von »She's Leaving Home« (1967); es wurde von Mike Leander geschrieben.⁵³

So überschreitet schon das Streicherarrangement in »Yesterday« die seinerzeit üblichen Grenzen: Es ging Martin nicht allein um einen »sentimentalen« Klang-Background, sondern der gesamte Satz entwickelt sich im Laufe des Songs; etwa, wenn die erste Violine sich vom Satz löst und durch einen langen Ton die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zieht – also aus der Rolle des Backgrounds heraustritt. In »Yesterday« steht dem Streichquartett nur McCartneys Stimme und seine Gitarre gegenüber; bei »Eleanor Rigby« wurde die gesamte Besetzung gegenüber »Yesterday« quasi »verdoppelt«: vier Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli; McCartney sang die Lead-Stimme, Lennon und Harrison im Satz. Auf ein typisches »Rock-Instrument« wurde in diesem Fall aber gänzlich verzichtet.

Konnotiert mit der Musik der Beatles sind, was Streicher betrifft, neben »Yesterday« und »Eleanor Rigby« vor allem die Songs »Strawberry Fields Forever«, »Blue Jay Way«, »A Day In The Life«, »I Am The Walrus« und »Glass Onion«. In »Strawberry Fields Forever« ist es die Mischung des Klangs traditioneller Instrumente mit konfektionierten Klängen traditioneller Instrumente, den drei Celli und vier Trompeten also einerseits, dem Mellotron andererseits. Allein diese zusätzlich zu dem üblichen Instrumentarium der Band angebotenen Instrumente hoben den Song unter allen anderen Veröffentlichungen der Zeit hervor; die Besetzung hat auch kein Vorbild in der Kunstmusik. Martin ließ die drei

⁵³Auch das Orchesterarrangement von »The Long And Winding Road« stammt nicht von Martin, war aber auch ohne Zustimmung McCartneys, der den Song geschrieben hatte, von Phil Spector, dem Produzenten des Albums, veranlasst worden.

⁵⁴Blue Jay Way ist der Name einer Straße in Hollywood, wo Harrison 1967 ein Haus gemietet hatte.

Cellisten zudem nicht einem Ideal von »schönem Klang« folgen, sondern die Musiker in einem rauh klingenden Forte spielen. Bemerkenswert ist in »Strawberry Fields Forever« auch das Schlagzeugspiel Starrs, das weit ab vom üblichen Taktgeben anderer Schlagzeuger der Zeit ist. Von den »Orts-Songs« der Beatles – »Strawberry Fields Forever«, »Penny Lane« und »Blue Jay Way«⁵⁴ – ist »Blue Jay Way« der »psychedelischste«. Diverse Klangmanipulationen wie Phasing, Double Tracking und rückwärts abgespielte Clips von zuvor bespielten Tonbändern wie auch ein weiteres Mal mehr ein der Atmosphäre des Songs angepasster Schlagzeugklang stellen »Blue Jay Way« in eine Reihe mit »Tomorrow Never Knows« und »Strawberry Fields Forever«. In »I Am The Walrus« werden die spezifischen Stilelemente von »Strawberry Fields Forever« noch einmal aufgegriffen – etwa die glissandierenden Streicher – und quasi »standardisiert« – sie sind fortan Stilmittel der Rock- und Popmusik überhaupt. Dies alles ergänzt um einen offensichtlichen Nonsense-Text, der dennoch auch als »psychedelisch« aufgefasst werden kann – alles in allem ein Werk, geschaffen zur Verunsicherung des Hörers. Nicht zuletzt lag es in der Absicht Lennons, seinen Text so zu verrätseln, dass der Versuch einer Interpretation scheitern muss – dies galt schon für »I Am the Walrus«. »Glass Onion« ist die Eigenparodie der Beatles, die genannten Eigenheiten der Arrangements, werden hier auf die Spitze getrieben, und Stilzitate aus »Strawberry Fields Forever«, »I Am The Walrus« und »Fool On The Hill« machen den Song trotz seiner Kürze von nur etwas über zwei Minuten (02:17) zu einer »Blaupause« für nachfolgende Rockbands, die in ihm gleichzeitig eine Rechtfertigung für ihre Nachahmungen finden.⁵⁵ Bleiben »Strawberry Fields Forever« und »A Day In The Life«. Beide Songs stehen – wie schon »Good Vibrations« von den Beach Boys – für die Möglichkeit, Bruchstücke von Songs nahezu ausschließlich mit den Mitteln der Studioteknik zu einem Ganzen zu formen. Bei »Strawberry Fields Forever« fällt dies weniger auf als bei

⁵⁵Siehe zu »Glass Onion« auch Allan W. Pollacks Analyse des Songs ■ <http://www.recmusicbeats.com>

»A Day in The Life«, bei dem die Orchesterparts unvermittelt auftreten und abgetrennt von den Song-Teilen sind. Bei »Strawberry Fields Forever« dagegen ist es der Kontrast von vorgefertigten Klängen zu realen Klängen – hier die vorgefertigten Bandabschnitte mit Flöten, dort die realen Trompeten und Celli. Die in diesen beiden Songs verwendeten Produktionstechniken wurden essentiell für die Produktion von Rock- und Popmusik und finden sich bis heute in den Songs unterschiedlichster Musiker und Bands. Die Blaupause für ihre Kompositionen, für Beatles-Songs ohne Lennon/McCartney, lieferten die beiden Musiker selbst



Ein Name fehlt bisher: The Residents. Die geheimnisumwitterte US-amerikanische Band verband von Anfang ihrer Karriere an eine Art Hassliebe mit den Beatles. Das erste Album, die 1974 veröffentlichte LP »Meet The Residents« spielte in Titel und der Gestaltung des Covers auf die LP »Meet The Beatles« von 1964 an.⁵⁶ Während aber das Cover von »Meet the Residents« noch als eine ein wenig böse Parodie des Covers der Beatles-LP angesehen werden konnte – tatsächlich hatten The Residents das originale Cover lediglich mit einigen gezeichneten zusätzlichen Elementen »umgeformt« –, hatte die auf der Schallplatte enthaltene Musik nichts mit Beatles-Songs zu tun. Es handelt sich um eine Serie von Collagen mit einer Länge zwischen kaum mehr als einer Minute bis zu fast zehn Minuten. Durchweg bestehen die Collagen aus Geräuschen, Sprach-, Gesangs- und Musikfetzen, aus denen sich manchmal typische »Loops« aus Rock, Jazz und Popmusik herauschälen. Obwohl insgesamt ein Dutzend Songtitel genannt sind, gehen die Collagen ineinander über, so dass sich für den Hörer das Bild einer einzigen Collage ergibt.

1977 wurde der Bezug der Residents zu der Musik der Beatles konkreter, als sie die Single »The Beatles Play The Residents And The Residents Play The Beatles«

⁵⁶Für die 1977 erfolgte Wiederveröffentlichung des Albums wurde ein neues Cover entworfen. ■ <http://www.discogs.com/Residents-Meet-The-Residents-master/20938> (abgerufen am 09.06.2015)

veröffentlichten. Seite eins der Single enthält wiederum eine Collage – versehen mit dem Titel »Beyond The Valley Of A Day In The Life«, die aus etwa 30 Partikeln aus Songs von Lennon, McCartney und Harrison besteht. Diese Partikel werden häufig im mehreren Schichten übereinander gelegt: Der Refrain von »She Loves You« über das Riff von »Hey Bulldog«, über das Ganze wiederum das Orchesterglissando aus »A Day In The Life« – all das oft nur für einige Sekunden. Es fällt schwer, dies als ein »Tribute« an die britische Band zu sehen, vielmehr handelt es sich um eine böse Dekonstruktion, die eine Reihe von markanten Songs der Beatles zu einem Fundus macht, aus dem die Residents nur die Partikel entnehmen, die für die Erkennung der Zitate – und damit der Vorlagen – notwendig sind: Knapp zehn Jahre der Produktion von Beatles-Musik reduziert auf etwas mehr als vier Minuten. Als sei damit alles gesagt.