



---

# BACHELORARBEIT

---

Herr

**Marc Philipp Neubauer**

**Untersuchungen zur Bedeutung  
von Coverversion bei der Eta-  
blierung von Künstlern in der  
Rock- und Popmusik**

2018

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Untersuchungen zur Bedeutung von Coverversionen bei der Etablierung von Künstlern in der Rock- und Popmusik**

Autor:  
**Herr Marc Philipp Neubauer**

Studiengang:  
**Musikmanagement / -produktion**

Seminargruppe:  
**AM15sU1-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr.-Ing. Michael Hösel**

Zweitprüfer:  
**Jörg Schmidt M. A., MBA**

Einreichung:  
Mittweida, 07.06.2018

---

**BACHELOR THESIS**

---

**Investigations on the importance of coversongs in the establishment of artists in rock and pop music**

author:  
**Mr. Marc Philipp Neubauer**

course of studies:  
**Music management / production**

seminar group:  
**AM15sU1-B**

first examiner:  
**Prof. Dr.-Ing. Michael Hösel**

second examiner:  
**Jörg Schmidt M. A., MBA**

submission:  
Mittweida, 07.06.2018

## Bibliografische Angaben:

Neubauer, Marc Philipp:

### **Untersuchungen zur Bedeutung von Coverversionen bei der Etablierung von Künstlern in der Rock- und Popmusik**

Investigations on the importance of cover versions in the establishment of artists in rock and pop music

2018 - 95 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2018

## **Abstract**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung von Coverversionen bei der Etablierung von Künstlern in der Rock- und Popmusik. Dazu wird das Prinzip „Coverversion“ auf musikrechtliche, musikhistorische, psychologische und ökonomische Aspekte hin untersucht. Da in den meisten Musikunternehmen das A&R-Management für das Finden und Entwickeln neuer Talente zuständig ist, wird zudem untersucht, welchen Nutzen Coverversionen für diese Geschäftsabteilung haben.

Im Verlauf der Arbeit stellt sich heraus, dass Coverversionen einem Newcomer den Einstieg in die Musikbranche erleichtern können und das Musikunternehmen hinsichtlich der Entwicklung eigener Talente ebenfalls von Coverversionen profitieren.

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract.....</b>	<b>IV</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Tabellenverzeichnis.....</b>	<b>IX</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
1.1 Einführung und persönliches Erkenntnisinteresse.....	1
1.2 Aufbau der Arbeit.....	3
1.3 Definition "Künstleretablierung".....	4
1.4 Definition und Geschichte der Coverversionen.....	6
1.5 Definition und Geschichte der Pop-Musik.....	9
1.6 Definition und Geschichte der Rock-Musik.....	12
<b>2 Rahmenbedingungen für Coverversionen.....</b>	<b>16</b>
2.1 Gründe für Coverversionen.....	16
2.2 Psychologische Aspekte: Rekognitionsheuristik.....	20
2.3 Rechtslage von Coverversionen.....	23
<b>3 Die musikgeschichtliche Bedeutung der Coverversion seit den 50er Jahren. 29</b>	
3.1 Die 50er Jahre.....	29
3.2 Die 60er Jahre.....	32
3.3 Die 70er Jahre.....	35
3.4 Die 80er Jahre.....	37
3.5 Die 90er und 2000er Jahre.....	40
3.6 Wandelnde Bedeutung des Begriffes "Coverversion".....	45
<b>4 Künstleretablierung durch A&amp;R-Management.....</b>	<b>47</b>
4.1 Definition A&R Management.....	47
4.2 Probleme des A&R-Managements im digitalen Zeitalter.....	48
4.3 Proaktives Artist Relationship Management.....	50
4.4 Nutzen von Coverversionen im heutigen A&R-Management.....	53

---

4.4.1 Talentsuche am Fallbeispiel: YouTube.....	53
4.4.2 Talententwicklung am Fallbeispiel: Castingshows.....	61
<b>5 Interview mit einem bereits erfolgreich etablierten Musiker.....</b>	<b>69</b>
<b>6 Fazit.....</b>	<b>73</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>X</b>
<b>Anlagen.....</b>	<b>XIV</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XXI</b>

---

## Abkürzungsverzeichnis

**A&R**

*...Artist und Repertoire*

**Bzw.**

*...beziehungsweise*

**ca.**

*...circa*

**Cover**

*...Coverversion*

**DSDS**

*...Deutschland sucht den Superstar*

**feat.**

*...featuring*

**GEMA**

*...Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte*

**i. d. R.**

*...in der Regel*

**TVOG**

*...The Voice of Germany*

**Vgl.**

*...Vergleiche*

**z. B.**

*...Zum Beispiel*

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Justin Bieber.....	55
Abbildung 2: Nicole Cross.....	57
Abbildung 3: Charlie Puth.....	58

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Songs der DSDS Show vom 14.04.18.....	64
Tabelle 1: Songs der TVOG Show vom 10.12.17.....	65

# 1 Einleitung

## 1.1 Einführung und persönliches Erkenntnisinteresse

Coverversionen von bekannten Liedern zu spielen, sind meist die ersten Schritte die jeder Musiker in seiner Laufbahn absolviert. Eine vertraute Melodie nachzuspielen oder beliebten Liedtext nachzusingen, ist anfangs eine gute Methode um ein Gespür für Musik zu entwickeln und setzt auch kein eigenes kreatives Talent voraus. Dennoch lassen es sich aber auch viele routinierte Musiker nicht nehmen, ihre persönlichen Lieblingshits in eigenen Versionen umzusetzen. Obwohl man sich hierbei dem Risiko aussetzt, auf dem schmalen Grad zwischen respektvollen Tribut und billigem Abklatsch zu wandeln, sind Coverversionen aus der heutigen Musikszene nicht mehr wegzudenken.

Wenn man die geschichtlichen Anfänge der modernen Pop- und Rockmusik näher betrachtet, fällt auf, dass das Neuinterpretieren fremden kompositorischen Materials einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung beider leistete. Vielen genre-definierenden Künstler, welche heute besonders für ihr hohes Maß an Originalität bekannt sind, begannen ihre Musikkarriere mit Songs, die jemand anderes geschrieben hatte. Keith Richards, Gitarrist der Rolling Stones sagte beispielsweise in einem Interview über die Anfänge der Band:

„Mick and I at that time, the last thing on our mind was songwriting. . . . It just really had not occurred to us. We just wanted to play the blues, so in a way it was like asking a plumber to become a blacksmith overnight”.<sup>1</sup>

Auch heutzutage haben sich unzählige Kanäle in den sozialen Medien allein diesem Thema verschrieben und auch im Fernsehen kann bei vielen Talentshow-Formaten nicht mehr darauf verzichtet werden. Das ganze Geschäftskonzepte rund um das kopieren und wieder verwerten bereits vorhandener Musik aufgebaut werden, unterstreicht zudem nochmal die kommerziellen Chancen, die sich aus dieser Vermark-

---

1 Vgl. Sweeting 2004, S. 49

tungsstrategie ergeben und weshalb dieses Thema für viele Musikunternehmen so attraktiv ist.

Ein großer Anteil der covernden Künstler präsentiert sich selbst im Internet mit einer Neuinterpretationen ihrer Lieblingshits, in der Hoffnung von Plattenfirmen entdeckt zu werden und so eine eigene Gesangskarriere zu starten. Aus der Sicht der Musikindustrie bieten Cover wiederum Chancen neue Märkte zu erschließen, können die Entwicklung eigener Talente fördern und deren weitere Vermarktung erleichtern.

Der Autor dieser Arbeit begann seinen eigenen musikalischen Werdegang mit dem spielen bekannter Songs und fertigte auch während seines Studiums im Rahmen diverser Hochschulprojekte Coverversionen an. Dies hat beim Autor ein tiefer gehendes Interesse an der Entwicklung, sowie der geschichtlichen und wirtschaftlichen Bedeutung der Coverversion in der Musikindustrie ausgelöst. Da der Autor selbst in dieser Branche Fuß fassen möchte, soll in dieser Arbeit näher beleuchtet werden, welchen Nutzen Coverversionen für den Start einer Musikkarriere hatten bzw. immer noch haben.

## 1.2 Aufbau der Arbeit

Coverversionen stellen einen elementaren Themenpunkt dieser Arbeit dar, deswegen wird zunächst genauer definiert, was unter einer Coverversion zu verstehen ist und woher der Begriff stammt. Um den aktuellen Musikmarkt, sowie die popkulturelle Gegenwart hinsichtlich Coverversionen näher untersuchen zu können, ist eine umfassende Kenntnis der vielschichtigen Geschichte der Pop- und Rockmusik notwendig. Gerade die Aufarbeitung der kulturgeschichtlichen Bedeutung von Coverversionen, welche ökonomische, soziologische und musikalische Aspekte miteinbezieht, stellt einen der quantitativ größten Themenkomplexe dieser Arbeit dar.

Des Weiteren sollen die Beweggründe hinter der Anfertigung einer Coverversion näher beleuchtet werden, sowie die psychologischen Aspekte, die Menschen dazu bringt sich die Neuninterpretation eines bereits bekannten Liedes anzuhören. Anschließend folgt eine auf den deutschen Musikmarkt bezogene rechtliche Betrachtung von Coverversionen.

Wie zuvor bereits erwähnt, wird in dieser Arbeit zu einem großen Teil die geschichtliche Entwicklung von Coversongs näher erläutert und welchen Stellenwert sie für die Künstler ab den 1950er Jahren in der Rock- und Popmusik einnahmen. Danach sollen die wandelnde Bedeutung des Begriffes „Coverversion“ aufgezeigt, sowie Beispiele für kommerziell erfolgreiche Neuinterpretationen bekannter Lieder gegeben werden.

In Kapitel vier wird eine der wichtigsten Abteilungen eines Musikunternehmens, das sog. „Artist&Repertoire-Management“, welches hauptsächlich für die Rekrutierung und Vermarktung von Künstlern zuständig ist, näher beleuchtet. Außerdem soll in diesem Kapitel anhand von Fallbeispielen untersucht werden, welchen Nutzen Coverversionen für die Talentsuche (YouTube) bzw. Talententwicklung (Castingshows) haben.

Im fünften Kapitel wird die fachmännische Meinung zum Thema der Arbeit eines bereits erfolgreich etablierten Künstlers in Form eines Interviews hinzugezogen.

Im letzten Teil der Arbeit werden abschließend das Fazit und Schlussfolgerungen aus der Analyse der Bedeutung von Coverversionen bei der Etablierung von Künstlern gezogen.

### 1.3 Definition “Künstleretablierung”

Viele talentierte Musikern sehen sich mit dem Problem konfrontiert, wie sie einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichen können, so dass ihre Musik in der breiten Öffentlichkeit Aufmerksamkeit erregt, bzw. wie ihr Produkt gestaltet sein muss, um bei einem großen Label den erwünschten Plattenvertrag zu bekommen. Der Weg dahin erweist sich häufig als eine große Herausforderung. Aber auch Künstler, die es schaffen ihre erste Single oder Album zu produzieren, scheitern oft schnell im Wettbewerb, wenn nicht zeitnah ein gewisses Maß an Etablierung erreicht wird. Das Internet scheint hierfür eine geeignete Plattform zu sein, aber auch Live-Auftritte vor Publikum bieten strategische Etablierungsmöglichkeiten.

Um sich in der Musikbranche als Künstler zu etablieren, ist es enorm wichtig seine angepeilte Zielgruppe genau zu kennen. Wen möchte der Musiker genau erreichen? Auf welche Qualitäten kommt es dem Zuhörer beim Künstler an? Legt das Publikum mehr Wert auf Songwriting oder Gesang? Über welche medialen Kanäle kann der Künstler seine Fans am besten erreichen? All diese Faktoren können einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des eigenen Bekanntheitsgrades beisteuern.

In der Vergangenheit waren die Musiker größtenteils von den Plattenfirmen abhängig, wenn sie sich einen Namen machen wollten, dessen Bekanntheit über die heimische Innenstadt hinausreichte. Heutzutage können dank Internetplattformen wie Facebook oder YouTube die Künstler selbst Promotion für die eigene Sache machen. Was für die Etablierung eines Künstlers jedoch am wichtigsten ist, sind Songs die eine Verbindung zwischen ihm und dem Publikum schaffen. Dabei spielt es erst einmal keine Rolle, wer das Lied getextet und komponiert hat. Erfolgreiche Musiker kommunizieren über die gespielten Lieder mit dem Publikum und versuchen dabei auch einzelnen Individuen in der Menge aus der Seele zu sprechen. Es ist wichtig hierbei festzuhalten, dass die Musikkonsumenten nicht die Gefühle des Sängers später in Liedform kaufen, sondern ihre eigenen. Es kann vorkommen dass ein Sänger mithilfe eines fremden Liedes genau die Emotionen zum Ausdruck bringt, die den Zuhörer ansprechen. Dabei kann vernachlässigt werden, ob der Song die eigenen Erfahrungen des Interpreten widerspiegelt.<sup>2</sup> Da niemand genau vorhersagen kann, welche Art von Musik beim derzeitigen Publikum den nächsten "Hype" auslöst, kann das Zurückgreifen auf bereits bewährte Klassiker den Einstieg in das Musikbusiness erleichtern.

---

<sup>2</sup> Vgl. Cusic in Plasketes 2010, S.227

Als in der Musikindustrie etabliert gilt aus Sicht des Autors dieser Arbeit, jeder Musiker der eine aktiv handelnde Fangemeinde generieren konnte (welche seine Konzerte besucht, seine Videos kommentiert, seine Musik kauft) und mit seiner Musik einen regelmäßigen finanziellen Mehrwert generieren kann (egal ob durch Auftrittsgagen oder Werbegelder durch hohe Aufrufzahlen auf Plattformen wie z. B. YouTube). Die vertragliche Bindung an eine Plattenfirma kann in diesem Zusammenhang aus der Sicht des Autors vernachlässigt werden, da sich viele Musiker heutzutage über soziale Netzwerke im Internet selbst vermarkten können. Des weiteren bieten Maßnahmen wie beispielsweise Crowdfunding genügend Möglichkeiten die Produktion und den Vertrieb der eigenen musikalischen Produkte ohne die Hilfe eines Musikunternehmens zu finanzieren.

## 1.4 Definition und Geschichte der Coverversionen

"Coverversion" ist ein heutzutage häufig genutzter Terminus für sämtliche Praktiken des Aufbereitens, Verwendens und Aufgreifens von fremden musikalischen Material. Doch sie umfasst weit mehr als nur eine, durch einen anderen Musiker angefertigte, Neuaufnahme des Musikwerkes mit leichter Uminterpretation. Dieses kulturelle Phänomen lässt eine gewisse Ambivalenz erahnen, da es scheinbar mit Begriffen wie "kulturelle Erinnerung", "Huldigung" und "Hommage", aber auch mit "Einfallslosigkeit", "Kommerzialisierung" und "Kopie" fest verwoben zu sein scheint, was auch auf eine komplexere Bedeutung hindeutet.

"Als Coverversion (engl. Cover = Hülle, Decke; to cover = verdecken, ersetzen; lat. Version = Variante, Fassung, Ausführung) wird eine neue Fassung eines zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikwerks bezeichnet, das i. d. R. von anderen Interpreten neu eingespielt und/oder Live dargeboten wird. Obwohl der Grad der Veränderung recht unterschiedlich ausfallen kann, bleibt das Originalwerk in seinen wesentlichen Zügen erhalten. Die Songtexte der Coverversion sind oft Modifikationen unterworfen oder durch anderssprachige, meist thematisch an die Vorlage angelehnte Texte ersetzt."<sup>3</sup>

Aus dieser Definition lässt sich schlussfolgern, dass verwandte und umgangssprachlich des Öfteren synonym bezeichnete Plagiate, Remixe, Stiladaptionen, Allusionen, Zitate und Samples einzelner Klänge keine Coverversionen sind.

Die frühesten Inkarnationen des Begriffes "Coverversion" enthüllen eine Handelssprache, die von Zeitungen, Radio, Fernsehen und Plattenfirmen gleichermaßen geteilt wurde, da diese alle das gleiche Ziel vor Augen hatten: ihre Botschaft (oder ihr Produkt) an so viele Konsumenten wie möglich zu verbreiten.

Die tatsächliche Praxis, künstlerisches Material zu "covern", war aber natürlich älter als das eigentliche Wort. Tribute, Parodien und (Re-) Interpretationen haben schon lange davor in der ein oder anderen Form existiert. Mit der Einführung der Massenmedien im frühen 20. Jahrhundert mussten solche Praktiken aber konsequent bezeichnet und differenziert werden.<sup>4</sup>

---

3 Vgl. Pendzich, 2008 S. 2 - 3

4 Vgl. Pendzich, 2008

Der Begriff "cover" tauchte in dieser Beziehung erstmals in den späten 1940er Jahren auf und bezog sich auf neuere Versionen früherer Songs. Diese Bezeichnung wurde mit ziemlicher Sicherheit aus dem englischen Begriff "coverage" abgeleitet - ein Wort, das in den Werbeaussagen der expandierenden Massenmedien-Industrie Anfang der 40er Jahre weit verbreitet war.

Eine gute Berichterstattung über eine breite Palette von Themen bedeutete eine größere, vielfältigere Leserschaft und tatsächlich mehr verkaufte Exemplare. Ähnlich wie Zeitungen versuchten auch Radio- und Fernsehsender, sowie die Musikindustrie dieselben Praktiken durchzusetzen.

Da bei den Konsumenten bis Anfang der 50er Jahre die Interpreten meistens eher eine ausführende Rolle spielten und das Lied als solches im Vordergrund stand, wurden erfolgreiche Musikstücke meist von mehreren Sängern verschiedener Plattenfirmen aufgenommen und in den Markt gestreut.

Die Plattenfirmen mussten die populärsten Hits vollständig abdecken, um sicherzustellen, dass ihre Kunden keinen Grund hatten, etwas von anderen Labels zu kaufen. Aus diesem Grund war die gängige Praxis zu dieser Zeit, dass Plattenlabels ihre eigenen Versionen von Hits nur wenige Tage nach deren Erstausstrahlung im Radio veröffentlichten. Sie versuchten so, alle profitablen Bereiche (in diesem Fall verschiedene Genres / Märkte), sowie eine große Gruppe potenzieller Kunden "abzudecken".<sup>5</sup>

Die Cover-Musik, die wir heutzutage haben, ist in mancher Hinsicht drastisch anders als noch zu dieser Zeit. Heute lassen sich die meisten Cover und deren Interpreten grob in eine von vier Kategorien einsortieren: Tribute Acts, Cover Acts / Bands, Revivalists und moderne Cover.

Tribute-Bands leben meist davon, eine bestimmte Band zu covern. Oft handelt es sich dabei um zeitlose Künstler, die selber nicht mehr auftreten. Während die meisten dieser Gruppen der Musik und dem Stil von Bands wie ABBA, AC / DC oder Pink Floyd treu bleiben, spielen andere wie "Dread Zeppelin" Reggae-Versionen klassischer Zeppelin-Songs.<sup>6</sup>

Cover Acts / Bands sind kleinere lokale Gruppen, die meist eine Vielzahl bekannter Songs im Repertoire haben. Die Setlisten dieser Bands setzen sich meist aus den Par-

---

5 Vgl. Pendzich, 2008 S. 117

6 Vgl. [hemycenaeon.org/2016/10/why-bands-cover-songs/](http://hemycenaeon.org/2016/10/why-bands-cover-songs/)

ty-Hits der letzten 50 Jahre zusammen und werden auf Kreuzfahrtschiffen, in Bars, auf Hochzeiten oder Familien- / Firmenveranstaltungen gespielt.<sup>7</sup>

Revivalists lassen sich häufig von dem Stil eines bestimmten Genres der Vergangenheit inspirieren und versuchen eben dieses wiederzubeleben. Im Gegensatz zu Tribute und Cover Bands, die i. d. R. für einen nostalgischen Wert und jedermann spielen, suchen Revivalists gezielt nach jüngeren Generationen. Ihre Intention hierbei ist es den jungen Menschen eine Art von Musik näher zu bringen, mit der sie bisher nicht in Berührung gekommen sind.<sup>8</sup>

Die letzte Kategorie sind die "modernen" Coverversionen. Diese Bezeichnung wird meist verwendet, wenn sich eine heutzutage erfolgreiche Band dazu entscheidet, neben ihren eigenen Kompositionen auch Coverversionen in ein Album zu integrieren. Die integrierten Cover spiegeln meist das Genre wieder, in dem sich die Band normalerweise bewegt (wenn z.B. Avenged Sevenfold "Walk" von Pantera oder Jimi Hendrix "All Along in the Watchtower" von Bob Dylan covern), können aber auch einen Ausbruch aus der eigenen Komfortzone bedeuten (wie Disturbed mit ihrer Version des Simon & Garfunkel Hits "Sound of Silence" demonstriert haben).

---

7 Vgl. [hemycenaeaan.org/2016/10/why-bands-cover-songs/](http://hemycenaeaan.org/2016/10/why-bands-cover-songs/)

8 Vgl. [hemycenaeaan.org/2016/10/why-bands-cover-songs/](http://hemycenaeaan.org/2016/10/why-bands-cover-songs/)

## 1.5 Definition und Geschichte der Pop-Musik

„to ask (...), Is that popular music? Or, is that rock music? When referring to a piece of music is to ask a meaningless question. (...) A person knows from experiencing a piece of music whether or not it is "popular music" but only for him/herself.“<sup>9</sup>

Der Begriff der „Pop-Musik“ lässt nicht eindeutig definieren, da er dem Wandel der Zeit unterliegt und aus diesem Grund seit dem letzten Jahrhundert mehrfach kontrovers diskutiert wurde. Einen Versuch Pop-Musik genau zu bestimmen, unternimmt das Brockhaus Riemann Musiklexikon, eines der Standardnachschlagewerke der Musikwissenschaft :

„Bezeichnung für eine seit etwa 1960 international verbreitete Variante afro-amerikanischer Musik, die aus Rock and Roll, Beat und Folksong (Volkslied) im Kontext der Ausbildung jugendlicher Subkulturen (z.B. der Hippies) entstand und durch massenmediale Vermittlung sowie elektro-akustische Aufbereitung und Verstärkung gekennzeichnet ist. Wie bei der Kunstform Pop-art [...] ist die Ableitung von „pop“ als Abkürzung von „populär“ zur Bedeutungserklärung unzureichend, da der onomatopoetische Eigenwert dieser Silbe mit jenem schillernden Bedeutungsspielraum zwischen Protest, Scherz, Kunstanspruch, extravagantem Konsum usw. dabei verlorenght.“<sup>10</sup>

Als Pop-Musik kann im weiteren Sinne jede durch die Massenmedien verbreitete Art von U-Musik (Unterhaltungsmusik) wie Tanzmusik, Musical, Operette, Filmmusik, Schlager, sowie populäre Adaptionen aus Jazz, Folklore und Klassik bezeichnet werden. In der Musikwissenschaft ist, wie bereits erwähnt, diese Begriffsverwendung im Sinne von populärer Musik jedoch umstritten. Oft werden auch in anderen Begriffsdefinitionen Faktoren wie die mediale Verbreitung und der Unterhaltungswert als wesentliche Kriterien betont, sowie auf den kommerziellen Aspekt der Musik hingewiesen.<sup>11</sup>

Offensichtlich ist aber im Bezug zur Benennung dieses Genres die Verbindung zum englischen Wort „popular“ (engl. beliebt, weit verbreitet, populär). Ähnlich wie „Literatur“ lässt sich „Pop“ als ein gesellschaftskultureller Kanon verstehen, weswegen sich der Begriff sehr vielseitig anwenden und interpretieren lässt.

---

9 Vgl. Straton, 1983

10 Vgl. Riemann Musiklexikon, Ruf, 2012

11 Vgl. <http://www.savoy-truffle.de/zippo/Stationen.html>

Entstanden in den 50er Jahren, wurde der Begriff Pop-Musik dazu genutzt, die damals vorherrschende populäre Musik, Lieder von Interpreten wie Bing Crosby oder Frank Sinatra von dem zu der Zeit aufkeimenden Rock'n'Roll abzugrenzen. Dies hatte eine polarisierende Unterscheidung der Pop- von der Rock-Musik in den 60er Jahren zur Folge. So empfanden beispielsweise Anhänger der Rolling Stones Bands wie die Beatles als weich klingenden Pop, wobei deren Fans wiederum diese Bezeichnung für die swing-basierten Lieder von Frank Sinatra verwendeten. Als Pop-Musik wurde schlichtweg alles bezeichnet, was nicht dem eigenen Musikgeschmack entsprach.<sup>12</sup>

Ein Jahrzehnt später fand sich die neu entstandene Dancefloor-Musik bzw. jede Form von körperbezogener Tanzmusik in der selben Position wieder. Selbst Musikstile wie Rap und Hip Hop die innerhalb gänzlich anderer und verschiedener sozialen Gruppen entstanden, sahen sich mit der selben Problematik konfrontiert. Der nächste Entwicklungsschritt fand 1981 mit der Geburt des sog. Musik-Fernsehens statt, da Sender wie MTV Jugendlichen die Möglichkeit gab, ihre Musikpräferenzen auszubilden und daran orientiert eine eigene Identität zu konstruieren. Spätestens zu diesem Zeitpunkt avancierte der Pop zu einem nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil der Alltagskultur und gesellschaftlich akzeptierten Phänomen. Zahlreiche bekannte Interpreten dieser Zeit, wie Phil Collins, Sting oder Toto machten nun gezielt Musik für ein erwachsenes Publikum und vertrieben diese über die 1983 neu entwickelte Compact Disk (CD). Lediglich einige Vertreter des Heavy Metals, Punks und Hip Hops verweigerten die Zuordnung. Diese starke gesellschaftliche Integration von Pop-Musik war auch der Auslöser für zahlreiche noch heute regelmäßig stattfindende Benefizkonzerte, wie das 1985 ins Leben gerufene „Live-Aid“.<sup>13</sup>

Die Hitparaden der 90er Jahre wurden von Stilen wie Techno, Eurodance oder Grunge dominiert. Während einige Künstler ihre Konsumverweigerungshaltung durch harte Gitarrenklänge zum Ausdruck bringen wollten, stand bei anderen allein ein tanzbarer Rhythmus, sowie das nächtliche Partyvergnügen ihres Publikums im Mittelpunkt. Ab 1995 verdrängte die CD Langspielplatten fast vollständig vom Markt, da sie diesen durch ihre überragende Tonqualität und leichter Bedienbarkeit haushoch überlegen war. Die immer weiter fortschreitende Digitalisierung der Musikbranche wurde zu diesem Zeitpunkt auch in der Pop-Musik hinsichtlich der Produktionen immer deutlicher. Ein weiteres Phänomen dieser Dekade stellten die sog. Boy-Groups dar, reine Gesangsgruppen bestehend aus gutaussehenden jungen Männern, welche von den Plat-

---

12 Vgl. <http://www.savoy-truffle.de/zippo/Stationen.html>

13 Vgl. <http://www.savoy-truffle.de/zippo/Stationen.html>

tenlabels für ein vornehmlich junges und weibliches Publikum konzipiert wurden. Diese Kombination aus eingängigen gefühlvollen Liedern und im Bezug auf das angestrebte Publikum gleichaltrigen Interpreten legte den Grundstein für den Teen-Pop wie wir ihn heute kennen.<sup>14</sup>

In den 2000er Jahren war Pop ein Genre dass den Künstler die Möglichkeit gab, ihre Interpretation der klassischen Pop-Musik Tradition mit einem eigenen Flair zu versehen. Teen-Pop gab es in der Musik von Britney Spears und Christina Aguilera; Pop-Rock und Power-Pop feierten in den Songs von Blink 182 ein Comeback und ermöglichte es weiteren Musikern, die im Pop-Punk-Genre eine zentrale Rolle spielten, im Mainstream Erfolge zu verbuchen. Gegen Ende des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre wurde Pop wieder durch Musik von Künstlern wie Rihanna mit Hip Hop und R & B Sounds beeinflusst, und ebenso machten sich elektronische Klänge in Lady Gagas Album „Poker Face“ bemerkbar, das zwei Grammys gewann. Popmusik entwickelte sich zu einem elektrischen Schmelztiegel von Subgenres und Klängen, die alle die üblichen Tropen eines Popsongs teilten. Teilnehmer von Musik-Castingshows und ähnlichen TV-Formaten fanden sich ebenfalls oft in dieser Sparte der Musiklandschaft wieder.<sup>15</sup>

Heutzutage wird Pop-Musik stark von digitalen Videoplattformen wie YouTube oder Streamingportalen wie Spotify beeinflusst. Pop ist inzwischen so viel mehr als nur eine eingängige Melodie und wiederholte Verse - es ist eine Darstellung der Art und Weise, wie sich Musik und Musiktrends im Laufe der Jahre entwickelt haben. Nur aufgrund der vielen verschiedenen Einflüsse die auf ihre Entwicklung eingewirkt haben, kann Pop-Musik so vielfältig und reich an Innovationen sein. Es ist ein kompliziertes und wunderbares Musikgenre, in dem die Möglichkeiten schier endlos zu sein scheinen.

Für die Zwecke dieser Bachelor-Arbeit soll unter "Pop-Musik" allgemein weit verbreitete und viel gehörte Musik verstanden werden, welcher seit den 1960er Jahren öffentliche Aufmerksamkeit in den westlichen Kulturkreisen zuteil wurde. Auf diese Weise bezieht sich der Begriff nicht auf ein bestimmtes Genre, schließt aber auch keines aus. Er umfasst explizit die öffentliche Aufmerksamkeit sowie die weite Verbeitung und schließt auch die die modernen Medien mit ein, in ihrer Rolle als Vermarktungs- und Verbreitungsmittel. Ebenfalls soll so die starke (Massen-)Unterhaltungsfunktion der "viel gehörten" Pop-Musik betont werden.

---

14 Vgl. <http://www.savoy-truffle.de/zippo/Stationen.html>

15 Vgl. <https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-history-of-pop-music-in-5-defining-decades/>

## 1.6 Definition und Geschichte der Rock-Musik

„Es gibt eine Millionen Theorien über den Rock, was er ist und was er bedeutet; doch das Offenkundigste wird meist übersehen: er ist Musik.“<sup>16</sup>

Rockmusik bzw. Rock im allgemeinen ist weit mehr als nur eine musikstilistische Richtung. Rock beschreibt ein Massenmedium, eine Lebenshaltung, eine populäre Kunst-richtung sowie gleich eine ganze Kultur und entzieht sich durch diese unterschiedlichen Inkarnationen einer allgemein verbindlichen Definition. Doch um eine zu ausschweifende Beschreibung zu verhindern, soll im folgenden nur auf die musikalischen und historischen Merkmale dieser Stilrichtung eingegangen werden.

„Rockmusik“ im klassischen Sinne entstand erstmals Anfang der 1950er Jahre und setzte sich aus Elementen und unter dem Einfluß der in der amerikanisch-folkloristischen Tradition stehenden Stilen Country and Western und Hillbilly sowie des afro-amerikanisch geprägten Blues und Swing zusammen. Die Frühform dieser Musikrichtung wird allgemein als "Rock'n'Roll" bezeichnet und erfreute sich aufgrund berühmter Interpreten wie Elvis Presley, Buddy Holly oder Jerry Lee Lewis schnell internationaler Beliebtheit. Der erste wirkliche Rock-Hit stammte von Bill Haley, dessen Song „Rock around the Clock“ (1954) durch seine massenhafte Verbreitung via Schallplatte große Bekanntheit erlangte und zur Hymne einer sich gegen Autoritäten auflehnenen Jugendgeneration wurde. Im Laufe der nachfolgenden Jahrzehnte sollte dieser soziologisch und kulturell relevante Konflikt seinen ureigenen spezifischen Ausdruck in der Rockmusik finden.<sup>17</sup>

Ein Kennzeichen des damaligen Rock'nRoll war die aus dem Swing und Shuffle bekannte ternäre Rhythmik (ein auf Triolen aufgebauter Rhythmus), welche aber Anfang der 1960er Jahre durch die damals auftretende Strömung der Beat-Musik verdrängt wurde. Dieser Stil zeichnete sich durch binär akzentuierte Impulse aus, welche durch das Betonen des sog. Backbeats unterstrichen wurden.<sup>18</sup>

Zu den populärsten Vertretern und Pionieren auf diesem Gebiet zählen neben den Rolling Stones auch die Beatles, welche damals mit ihrer Musik ein globales Phänomen auslösten und Jung und Alt mit ihren Songs in helle Aufruhr versetzen konnten. Unter dem Einfluß solcher Bands, sowie der Plattenfirmen entstanden damals parallel eine

---

<sup>16</sup> Vgl. Lydon, 1971

<sup>17</sup> Vgl. Specht, 2009

<sup>18</sup> Vgl. Specht, 2009

Vielzahl von Substilen, welche die Präsentation der Musiker als auch die musikalische Interpretationsweise an die Vorbilder anlehnten. Gerade für Stile wie Folkrock, Latinrock, Hardrock oder Jazzrock wurde in dieser Zeit der Grundstein gelegt. In dieser Periode stand erstmals die Kommerzialisierung der Bands im Vordergrund, wobei versucht wurde durch ein auf die Publikumsvorlieben abgestimmtes Image der Stars möglichst hohe Absatzzahlen zu generieren.<sup>19</sup>

In den 1970er Jahren entstanden durch die Vermischung verschiedener Stile und durch die zunehmenden Möglichkeiten der elektronischen Musikbearbeitung weitere Rock-Substile wie Progressive-, Psychedelic- und Art-Rock. Bands wie Genesis, Led Zeppelin oder Pink Floyd waren hierbei federführend und stellten durch den experimentellen Umgang mit Synthesizern und Elementen aus der klassischen Musik einen betont künstlerischen Anspruch in den Vordergrund.<sup>20</sup>

Die Rebellion gegen bestehende etablierte Formen, war schon seit ihren Anfängen ein fester Bestandteil der Rockmusik im Bezug auf die Jugendkultur. Aus diesem Ansatz resultierende musikalische Strömungen wurden und werden meist aber schnell von der Industrie aufgegriffen, kommerzialisiert und somit ihrer gesellschaftskritischen Dynamik beraubt. Ein gutes Beispiel hierbei wäre der von Gruppen wie ABBA Ende der 1970er Jahre praktizierte Disco-Pop, welcher sich aufgrund der glättenden Wirkung einer reinen Kommerzialisierung zu konfektionierter Massenware entwickelte. Selbst der aggressiv aufbegehrende Punkrock von Bands wie den Ramones oder den Sex Pistols, welcher zuvor beliebtes Protestmaterial der Antikriegsbewegung und Jugendkultur war, blieb in den 80er Jahren nicht von dieser Entwicklung verschont.<sup>21</sup>

Parallel dazu fand im selben Jahrzehnt jedoch eine Rückbesinnung zur unverfälscht rohen Ursprungsform des Rock in Form des Heavy Metals statt. Diese Stilistik zeichnete sich durch die Verwendung schneller Schlagzeugfiguren, lauter verzerrter Gitarren und rabiater Texte aus, deren Präsentation mitunter regelrecht brutale Züge annehmen konnte. Weitere Substile wie Thrash- oder Speedmetal fanden in dieser Dekade ebenfalls ein Publikum. Zu den Bands die die Anfänge des Metals nachweislich geprägt haben, gehören unter anderem Black Sabbath oder Deep Purple.<sup>22</sup>

Im Gegensatz dazu erweiterten Bands wie Joy Division oder The Cure mithilfe von eher leisen, melancholischen Tönen das breite Rockspektrum und gründeten damit die

---

19 Vgl. Specht, 2009

20 Vgl. Specht, 2009

21 Vgl. Specht, 2009

22 Vgl. Specht, 2009

New Wave Bewegung. Diese aus dem Punk entstandene Stilrichtung erweiterte diesen mit fremden Elementen wie Synthesizern und lässt sich im allgemeinen als eher kühl, distanziert und introvertiert beschreiben. In Deutschland hingegen wurde zu dieser Zeit die Wochenendunterhaltung des vornehmlich jugendlichen Publikums von fröhlichen, fast naiv erscheinenden Pop-Elementen in Form der Neuen Deutschen Welle begleitet, welche ein Pendant zur New Wave darstellte. Deutsche Künstler wie beispielsweise Nena, Falco oder Peter Schilling konnten durch diese Musik selbst im englischsprachigen Raum Hits platzieren.<sup>23</sup>

Wie in den Jahrzehnten davor, waren die 90er Jahre primär von einer Vermischung bereits vorhandener Stilelemente geprägt. Bedingt durch das Überangebot an gegebenen Möglichkeiten besann man sich aber wieder zurück auf eine Simplifizierung des Konzeptes Rock, was in Stilrichtungen wie dem Grunge-Rock resultierte. Ähnlich wie der Punk der 70er Jahre lebte auch dieser Substil von einfachsten Instrumentierungen und Strukturen und wurde aufgrund seines rohen und ungeschliffenen Charakters als sehr unkonventionell wahrgenommen. Bands wie Nirvana oder Alice in Chains wurden so und mithilfe provokanter Texte zum Sprachrohr einer perspektivlosen Jugendgeneration. Gleichzeitig erlebte aber auch der Rock der 60er und 1970er Jahre durch Künstler wie Lenny Kravitz eine kleinere Renaissance und wurde ebenfalls von deutschen Gruppen wie Selig oder Stoppok aufgegriffen. Dieser allgemein als Retro-Rock bezeichnete Stil erfuhr ebenfalls durch Bands wie The White Stripes oder The Hives Anfang des neuen Jahrtausends einen neuerlichen Popularitätsschub.<sup>24</sup>

Der Rock der heutigen Zeit zeichnet sich durch eine noch stärker voranschreitenden Vermischung verschiedener Genres aus, sodass Crossover-Projekte von Künstlern mit verschiedensten musikalischen Hintergründen mittlerweile der Normalität angehören. Zwar ist der Rock im klassischen Sinne größtenteils aus dem Mainstream verschwunden, erfreut sich aber dennoch immer noch großer Beliebtheit wenn man Veranstaltungen wie das „Wacken Open Air“ oder das „Rocklahoma“ Festival berücksichtigt.

Eine Rock-Band im klassischen Sinne ist bezüglich ihrer instrumentalen Besetzung meist auf einen einfachen Standard festgelegt: I. d. R. kommen meist eine oder mehrere E-Gitarren zum Einsatz, die bei Balladen auch gerne gegen die akustische Alternative ausgetauscht werden. Unterstützt werden diese durch eine Rhythmus-Gruppe, welche sich häufig aus einem Schlagzeug und einem E-Bass zusammensetzt. Ergänzend runden in vielen Fällen noch Tasteninstrumente wie z. B. ein Keyboard oder eine Ham-

---

23 Vgl. Specht, 2009

24 Vgl. Specht, 2009

mond-Orgel das instrumentale Ensemble ab. Gesanglich betrachtet steht meist ein/e Sänger/in im Vordergrund, welche/r während der Refrains oft durch singende Instrumentalisten multivokal und mehrstimmig unterstützt werden.

Da viele Substile wie der Folk- oder Latin-Rock einen folkloristischen Hintergrund besitzen, wird die klassische Instrumentierung hierbei häufig durch den Einsatz von Streichern, Blechbläsern oder Percussioninstrumente erweitert und je nach Aussageabsicht, emotionaler Befindlichkeit oder Motivation der ausführenden Protagonisten angepasst.<sup>25</sup>

Der „klassische“ Aufbau eines Rock-Songs setzt sich meist aus folgenden Bausteinen zusammen, deren Reihenfolge i. d. R. variabel ist:

- Intro (instrumentale Einleitung in den Song)
- Strophen (häufig in Reimform gehaltenes Füllmaterial zwischen den Refrains)
- Chorus/Refrain (beinhaltet die zentrale Aussage und Melodie des Liedes)
- Bridge (dient oft als Überleitung zwischen anderen Bausteinen)
- Solo (dient als instrumentaler Höhepunkt und wird meist vom Lead-Gitarristen gespielt)
- Outro (der Schlußteil der den Zuhörer aus dem Lied verabschiedet)

---

<sup>25</sup> Vgl. Specht, 2009

## 2 Rahmenbedingungen für Coverversionen

### 2.1 Gründe für Coverversionen

Cover-Songs sind der Stein, auf dem unsere Pop-Industrie erbaut wurde, und vor der Mitte der 1960er Jahre waren sie die Regel, nicht die Ausnahme. Praktisch alle Singles von Elvis, welche er zwischen 1953 und 1955 in den Sun Studios in Memphis aufgenommen hatte, waren Lieder, die die meisten seiner Zuhörer durch andere Künstler kennengelernt hatten. Bob Dylans Debütalbum von 1962 enthielt elf Cover und zwei Originale; Die Rolling Stones schrieben nur zwei der Songs auf ihrer ersten Platte; Das erste Album von The Kinks besteht zur Hälfte aus Covern; und von den 28 Songs, die auf den ersten zwei LP's der Beatles enthalten waren, wurden nur etwa die Hälfte von der Band selbst geschrieben. Im Jahr 1965 wurde die Vorstellung etabliert, dass "glaubwürdige" Rockkünstler den größten Anteil ihres eigenen Materials selber schreiben mussten, und für die nächsten Jahrzehnte wurden Coverversionen als entweder karrieristisch oder als eine Möglichkeit für eine kreative Interpretation von vorhandenem Material angesehen.

In den 1980er und 1990er Jahren inhalierte der MTV-Leviathan dann hungrig jegliche Art von Coverversionen, egal ob diese transzendent oder nur unterhaltsam waren. Als die Macht von MTV und Rock-Radio, Künstlern Steine in den Weg zu legen, in der Post-MP3 / Streaming-Ära verblasste, schien es, dass immer weniger Musiker hochkarätige Cover veröffentlichten, aber dieser Umstand war trügerisch: Die Plattform für Cover-Songs hatte sich nur ins Fernsehen und Internet verschoben. Heute leben wir in einer Musikumgebung, die mehr denn je von Coverversionen getrieben wird.

Aber was bringt einen Künstler überhaupt dazu, sich fremdes Material zu eigen zu machen? Im nachfolgenden sollen verschiedene Gründe für Coverversionen näher erläutert werden.

Zuallererst muss verdeutlicht werden, dass es verschiedenen Herangehensweisen an Coverversionen gibt. Diese Neuinterpretationen orientieren sich an der Intention des Interpreten und können vom Charakter her einer spielerischen, satirischen oder ernsten Natur angehören. Des Weiteren gibt es hierbei noch die Unterscheidung zwischen einem "nachahmenden" und "interpretativen" bzw. "transformativen" Cover.

Bei der "nachahmenden" Coverversion wird vom Interpreten versucht, bei seiner Darbietung des Covers der Originalversion möglichst nahe zu kommen. Dies lässt sich in den meisten Fällen als eine Hommage oder Verehrung gegenüber dem Urheber des Musikwerkes verstehen. Einige Künstler möchten so ihren eigenen künstlerischen Anspruch untermauern und ihren Fans damit auch vermitteln, wer sie in ihrer eigenen musikalischen Entwicklung maßgeblich geprägt hat.<sup>26</sup>

Bei einer "transformativen" Neuinterpretation eines Musikwerkes versucht der Interpret hingegen, dem Stück seinen persönlichen Stempel aufzudrücken oder das Werk in einen völlig neuen Kontext zu setzen, um die Zuhörer zum nachdenken anzuregen. Ein gutes Beispiel wäre hierbei die Coverversion des Nine Inch Nail Songs „Hurt“ von Johnny Cash. Das Original zeigt einen zornigen jungen Mann, der eine verrottete Welt beklagt, während bei Cash ein melancholischer alter Mann auf das eigene Leben zurückblickt.<sup>27</sup>

So unterschiedlich die Herangehensweisen an Cover sind, so unterschiedlich sind auch meist die Gründe dafür. In den meisten Fällen handeln die meisten Musiker eher aus einem egoistischen Motiv heraus. Sie sehen ein Cover als eine Herausforderung an das eigene Können oder versuchen durch die Aneignung das eigene musikalische Repertoire zu erweitern. Sollte das eigene kreative Können nicht ausreichen, um eigene Songs zu schreiben, werden Cover auch gerne als eine Quelle der Inspiration genutzt. Besonders noch nicht etablierte Musiker nutzen Cover oft, um sich selber in einem bestimmten musikalischen Feld zu positionieren. Sie möchten sich auf diese Weise einer bestimmten Zielgruppe oder sogar den Fans des Originalinterpreten vorstellen und hoffen so, dass sich diese dann eventuell auch mit ihren eigenen Kompositionen auseinandersetzen. Coverversionen in die eigene Setlist aufzunehmen, erleichtert auch für viele unerfahrene Musiker die ersten Live-Auftritte, da sie so einen schnelleren Zugang zum Publikum finden, falls dieses den Song bereits kennt.

UK singer/songwriter Hannah Trigwell, welche inzwischen fast eine halbe Millionen Abonnenten auf YouTube generieren konnte, ist ebenfalls von dieser Strategie überzeugt: "Recording cover songs certainly helped to draw in an audience. Playing covers was a way to initial introduce my sound and say, 'Hey, look – this is what I do' before dropping my original material."<sup>28</sup>

---

26 Vgl. Huck, 2014

27 Vgl. Huck, 2014

28 Vgl. <https://www.tunecore.com/blog/2016/05/why-cover-songs-are-great-for-indie-artists-when-done-right.html>

Gutes Timing bei der Veröffentlichung eines Covers, ist ebenfalls maßgeblich an dessen Erfolg beteiligt. Einige Musiker, sog. "early-adopters", stellen Coverversionen von gerade in den Charts erfolgreichen Hits ins Netz, um auf der Erfolgswelle des Originalinterpretens mitzuschwimmen und so ebenfalls den eigenen Bekanntheitsgrad zu steigern. Sollte die Originalversion für die Fans (noch) nicht verfügbar sein, stellen solche Cover natürlich eine willkommene Alternative dar. Diese Praxis wird ebenfalls oft beim Tod eines bekannten Künstlers angewandt, da sich viele Fans oft in dieser Situation dazu berufen fühlen, dessen größten Werken noch einmal zu lauschen. Bei der Suche nach gerade diesen, stoßen viele Fans im Internet dann auf die Kopien, was natürlich in dieser Hinsicht dem Covernden zu gute kommt. Streaming- oder Video-Portale wie Spotify oder YouTube bieten oft einen umfassenden Katalog an Coverversionen und eignen sich hervorragend dazu, den eigenen Sound einem breiteren Publikum vorzustellen.

Nicht nur Newcomer, sondern auch alteingesessene Künstler können sehr stark von gut gemachten Neuinterpretationen von bekannten Werken profitieren. Coverversionen können in dieser Hinsicht genutzt werden, um ein neues musikalischen Genre auszuprobieren oder den angestaubten Song einer neuen Generation von Musikliebhabern vorzustellen. Mit Übersetzungen von Songtexten in andere Sprachen können so manchmal komplett neue Ziel- und Bevölkerungsgruppen erschlossen werden. Viele Musiker nehmen auch Cover auf, um ihren Fans damit ein Geschenk zu machen und ihnen so über die "Durststrecke" bis zum neuen Album zu helfen. Manchmal kann es auch vorkommen, dass ein Künstler seinen eigenen Song covert und neu einspielt. Dies hat den Hintergrund, dass die Rechte für ein Lied meist bei der Plattenfirma liegen und der Künstler selbst nicht darüber bestimmen kann.

Mark Bryan, Gitarrist und Songschreiber der Band "Hootie & the Blowfish", welcher auch am College of Charleston im Bereich Musik-Business lehrt, unterstreicht noch einmal den Anreiz für einen Künstler, ins Studio zurückzukehren, um Kopien seiner eigenen Hits zu machen:

"When you sign a record contract, the label usually owns the master recordings that you make for them in perpetuity. However, if you can re-record those songs somewhere down the road after the re-recording clause in your contract expires (usually five or seven years after the initial recording), then you can own the new masters and do whatever you want with them, and make 100% of the money from them. Otherwise, it would likely be a 50/50 split with the label. So it's advantageous to an artist to re-record

their hit songs, after the re-record term of their contract is up. You can choose to re-lease them [...] or you can choose to just use them for licensing and sync purposes only, especially if you've taken the effort to make them sound just like the originals."<sup>29</sup>

Natürlich haben Coverversionen auch meist einen wirtschaftlichen Hintergrund. Sie werden u. a. für Kinotrailer und TV-Shows genutzt oder sorgen, in Form eines mit zur Saison passenden Klassikern gefüllten Albums, für hohe Absatzzahlen an den Feiertagen. Seit ihrem Bestehen wurden Cover immer gerne von den Plattenfirmen als ein Mittel zur Erschließung neuer Märkte genutzt.

---

29 Vgl. <http://www.realclearlife.com/music/living-golden-age-cover-songs/>

## 2.2 Psychologische Aspekte: Rekognitionsheuristik

„Was der Bauer nicht kennt, frisst er nicht!“

Im vorangegangenen Kapitel wurde näher auf die Gründe eingegangen, wieso manche Musiker den Drang verspüren, eine Coverversion ihres Lieblingsstückes anzufertigen. I. d. R. werden die meisten Coverversionen in der Hoffnung eingespielt, dass sich jemand die Zeit nimmt, dieser Interpretation eines bekannten Musikwerkes zu lauschen. Was aber verleitet jemanden dazu, sich eine neue Version eines ihm bekannten Liedes anzuhören und nicht lieber gleich einen völlig neuen Song?

Im nachfolgenden soll mithilfe der sog. Rekognitionsheuristik diese Frage näher beleuchtet werden.

Im Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik wird die Rekognitionsheuristik wie folgt definiert:

„Die Rekognitionsheuristik (recognition heuristic), auch Wiedererkennungsheuristik, ist eine Urteilsheuristik der Kognitionspsychologie und besagt, dass bei der Beurteilung von mehreren Objekten hinsichtlich eines Kriteriums unter bestimmten Umständen deren Wiedererkennung als alleinige Entscheidungshilfe genutzt wird. Psychologen beschäftigen sich bekanntlich schon lange mit der Frage, welche Regeln den Menschen dabei helfen, Entscheidungen zu treffen, wobei eine dieser einfachen Regeln eben diese Rekognitionsheuristik ist, die besagt, dass man sich auch bei der Entscheidung zwischen mehreren Objekten eher für jenes entscheidet, das man wiedererkennt, das einem vertrauter ist.“<sup>30</sup>

Im Jahre 2002 untersuchten die Herren Goldstein und Gigerenzer dieses Prinzip, indem sie einer Gruppe aus deutschen und amerikanischen Studenten eine einfache Frage stellten:

Welche Stadt hat mehr Einwohner: San Diego oder San Antonio?

Von den amerikanischen Studenten beantworteten etwa zwei Drittel der Probanden die Frage richtig. Die deutschen Teilnehmer hingegen konnten zu 100% die richtige Ant-

---

30 Vgl. <http://lexikon.stangl.eu/2908/rekognitionsheuristik/>

wort geben. Obwohl die meisten der deutschen Teilnehmer sehr wenig über San Diego wussten und in vielen Fällen von San Antonio noch nie etwas gehört hatten, entschieden sie sich instinktiv für die richtige Antwort.

Wie kann dies sein? Genau an dieser Stelle greift im Entscheidungsprozess die Rekognitionsheuristik: Wenn man von einer Stadt noch nie etwas gehört hat, von der anderen aber schon, schlussfolgern viele Menschen, dass die zweite Stadt wahrscheinlich die größere Einwohnerzahl haben müsste. Das reine Wiedererkennen des Namens erscheint so plausibel, dass andere Kriterien für die Entscheidung vernachlässigt werden. Dabei reicht das Gefühl des Erinnerns vollkommen aus. Es ist unwichtig zu wissen, warum man z. B. den Namen wiedererkennt, weswegen für die Anwendung dieses Prinzips ein gewisser Grad an Ignoranz benötigt wird.<sup>31</sup>

Gerade für solche Situationen in denen man in einem Paarvergleich zwischen zwei Alternativen wählen kann, lässt sich die Rekognitionsheuristik wie folgt formulieren:

"Wenn der Name eines von zwei Objekten erkannt wird, der andere aber nicht, dann schließe daraus, dass das erste Objekt den höheren Wert im Kriterium hat."<sup>32</sup>

Die Rekognitionsheuristik kann nur angewendet werden, wenn ein Zusammenhang zwischen der Wahrscheinlichkeit, mit der etwas wiedererkannt wird und dem Hauptmerkmal, welches genannt wird, besteht. Zum Beispiel sollten die Städte mit der höheren Einwohnerzahl oder die Produkte mit der höheren Qualität auch die geläufigeren sein.<sup>33</sup>

Eine Namenserkennung kann aus diesem Grund in vielen Wettbewerbssituationen zum Erfolg führen. Die Werbeindustrie hat dieses Prinzip, dass Menschen eher Produkte kaufen, deren Namen ihnen bekannt vorkommt, schon lange aufgegriffen. Viele Werbungen zielen deshalb eher darauf ab, den Namen eines Produktes tief im Gedächtnis der potentiellen Kunden zu verankern als nützliche Informationen über das Produkt zu geben.

Übertragen wir dieses Prinzip jetzt auf Coverversionen, verwundert es nicht allzu sehr, dass Menschen gewillt sind, neben den unzähligen Neukompositionen die weltweit jeden Tag veröffentlicht werden, sich auf eine Neuinterpretationen eines bereits bekannten Liedes einzulassen. Da sich der Titel in der Vergangenheit bereits bewährt hat, sinkt automatisch die Chance von diesem in seiner Erwartungshaltung enttäuscht zu

---

31 Vgl. Gigerenzer, Gaissmaier, 2006

32 Vgl. Gigerenzer, Gaissmaier, 2006

33 Vgl. Gigerenzer, Gaissmaier, 2006

werden. Dennoch ist es nicht gänzlich ausgeschlossen, dass die Coverversion aufgrund der Stimme des Interpreten oder Änderungen im Stil und Ablauf des Stückes nicht den Geschmack des Zuhörers trifft.

Entscheidet sich nun eine Plattenfirma einen Newcomer mit einem Album, welches Coverversionen bekannter Hits enthält, ins Feld zu schicken, fällt es den potentiellen Kunden i. d. R. leichter einen Zugang zum Künstler zu finden, als wenn diese sich erst mit seinen originalen Kompositionen auseinandersetzen müssten. Des Weiteren erregt der Künstler eventuell nur auf diese Weise die Aufmerksamkeit einer Person, Zielgruppe oder eines Medienvertreters, falls er einen Song interpretiert, zu dem der Zuhörer eine emotionale Bindung unterhält. Durch die Verwendung von Coverversionen kann der Künstler zudem seine eigenen musikalischen Einflüsse und Vorlieben zum Ausdruck bringen und sollten sich diese mit denen des Zuhörers überschneiden, wirkt der Musiker auf den Konsumenten eventuell gleich viel sympathischer. Diese Faktoren können die Kaufentscheidung und das Interesse einer Person maßgeblich beeinflussen.

## 2.3 Rechtslage von Coverversionen

Die einen empfinden eine Coverversion als einen gelungenen Streich, die anderen sehen darin eine massive Rechts- und Urheberverletzung. In diesem Kapitel soll u.a. näher erläutert werden, was im urheberrechtlichen Sinne unter Coverversionen zu verstehen ist und in welchem Handlungsspielraum sich Interpreten in dieser Hinsicht bewegen können. Um das Verständnis dieser Materie zu erleichtern, wird im Folgenden auf Auszüge aus dem „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte“ verzichtet.

(Sollte es dennoch zu Verständnisproblemen kommen, verweist der Autor den Leser auf die Internetseite des „Bundesministeriums für Justiz und Verbraucherschutz“, auf der sämtliche für dieses Thema relevanten Gesetzestexte zur Verfügung stehen.)

Link: <https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/>

### Grundsätzliches

Ökonomische Interessen stehen oft im Gegensatz zu den künstlerischen und ästhetischen Ansprüchen der ursprünglichen Songwriter und Interpreten. Genau aus diesem Grund sehen sich leider tagtäglich unzählige Bands mit dieser fachlich und rechtlich unscharfen Frage konfrontiert.

In Abhängigkeit von den Interessen der betroffenen Rechteinhaber, Urheber oder Interpreten können sich Definitionen des Begriffs "Coverversion" stark unterscheiden. Die Veränderungen einer Coverversion können im Vergleich zum Original unterschiedlich stark ausgeprägt sein.

Im Allgemeinen ist eine Coverversion eine Wiederverwendung eines bereits veröffentlichten musikalischen Werkes in einer anderen Form als die ursprüngliche Version, wobei die Besonderheiten des Originals weitgehend erhalten bleiben. Im Hinblick auf die Formen anderer bzw. fremder Musik, muss die Coverversion davon abgegrenzt werden, dass es sich hierbei um die Verwertung eines zuvor veröffentlichten musikalischen Werkes handelt und es sich somit um eine, der Originalversion zeitlich nachfolgende, Neufassung handelt. Dennoch sollte der Bezug auf das Original trotzdem immer offensichtlich sein. Die ursprüngliche Version bleibt so in der Regel in ihrer Substanz unverändert, beeinflusst aber somit natürlich die Coverversion. Vor allem in der Pop- und Unterhaltungsmusik wird eine konkrete Unterscheidung zwischen Original und Cover durch den starken Bezug zum jeweiligen Interpreten immer wichtiger.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Braun, 2013

Unterschiedliche Stimmungen, Instrumente oder Spielweisen der Künstler sind in der Regel der Grund dafür, dass eine vollkommen hundertprozentige Übereinstimmung mit der Originalversion nicht möglich ist. Deshalb müssen sich die ausübenden Musiker in einem gewissen Interpretationsspielraum bewegen. Verwandte Praktiken wie der Remix, das Plagiat, die Paraphrase oder das Musikzitat gehören nicht zu den Coverversionen und werden gesondert betrachtet. Manchmal kommt es auch vor, dass der ursprüngliche Interpret eines Liedes ebenfalls ein Cover des Songs einspielt bzw. singt. In diesem Fall kann u. U. ein einwilligungsbedürftiger Eingriff in das Werkinteresse des Urhebers vorliegen. Handelt es sich bei beiden Parteien um dieselbe Person, bedarf es hierbei natürlich keiner Einwilligung. Sollte der Interpret den zuvor genannten Interpretationsspielraum merklich verlassen, sodass er dem Musikwerk einen persönlichen schöpferischen Teil beifügt, muss er sich hierfür eine Genehmigung holen. Der Urheber (oder Herausgeber) muss dieser Verarbeitung in jedem Fall zustimmen. Die Bearbeitung eines musikalischen Werkes ist in diesem Fall immer mit einer Transformation der Arbeit verbunden.<sup>35</sup>

Im Laufe dieser Transformation werden meist unterschiedliche Bausteine des Musikwerkes an die Bedürfnisse und Vorstellungen des jeweiligen Interpreten angepasst. Dies kann z. B. im Falle des Textes bedeuten, dass dieser abgeändert, ergänzt, in eine andere Sprache übersetzt oder komplett ausgetauscht wird. Ebenfalls werden oft die rhythmische oder melodische Form der Komposition verändert. Bei Umgestaltungen dieses Ausmaßes kann man bei solchen Coverversionen von einer geistigen und genehmigungspflichtigen Schöpfung sprechen, da sie so die notwendige Individualität hierfür besitzen. Damit ein neues, eigenständiges und schutzfähiges Werk entstehen kann, muss die musikalische Substanz des Originals so kompositorisch erweitert oder verändert werden, dass eine klare kreative Leistung des Bearbeiters erkennbar wird. Dem gegenüber stehen Benutzungen der ursprünglichen Arbeit, bei denen der Notentext der Originalversion werkgetreu übertragen wird, sowie die musikalische Substanz der Vorlage unangetastet bleibt.<sup>36</sup>

Unter "Interpretation" wird i. d. R. die mechanische Wiedergabe einer Aufnahme durch einen oder mehrere Musiker oder die Ausführung einer Komposition in öffentlicher Ausführung verstanden. Eine wirklich präzise Wiedergabe der Vorlage stellt viele Musiker aber vor eine Herausforderung, deshalb wird Interpretationen oft ein Problem hinsichtlich der "Werktreue" nachgesagt. Klangfarbe von Instrument und Stimme, die Eigen-

---

<sup>35</sup> Vgl. Braun, 2013

<sup>36</sup> Vgl. Braun, 2013

schaften des Rhythmus sowie das Tempo stellen für die ausführenden Musiker hierbei den kreativen Spielraum dar, in dem sie sich bewegen können. Diese und andere Kriterien werden vor allem in der Popmusik gerne genutzt, um gewisse genehmigungsfreie Räume auszunutzen.<sup>37</sup>

In der westlichen Musik stellt die Melodie eines Werkes einen der wichtigsten Parameter und Informationsträger dar. Sie bildet zusammen mit den dazugehörenden Harmonien die wichtigste prägende Struktur in der Musik. Die drei Hauptmomente der Melodie beinhalten neben dem Zusammenstimmen der Töne auch die zeitliche Gliederung, sowie den Text. Durch das Zusammenspiel von Tonhöhen und Zeitauern entsteht i. d. R. die Melodik eines Stücks. Je nach ihrer Funktion und Bestimmtheit (Vokal- oder Instrumentalmelodie) unterscheiden sich diese Melodien voneinander. Der singbare Teil einer Melodie ist vor allem in der Unterhaltungsmusik ein wichtiges Charakteristikum, welches den betreffenden Musikstücken zweifelsfrei zugeordnet werden kann. Selbst durch das transponieren der einzelnen Noten oder dem Weglassen der Begleitung kann der eigenständige Charakter der Melodie nicht verloren gehen.<sup>38</sup>

Will man den Umfang und die Qualität von genehmigungsfreien oder genehmigungsbedürftigen Bearbeitungen beurteilen, müssen vorher bestimmte Bewertungskriterien festgelegt werden. Erst wenn diese klar formuliert wurden, kann auf deren Grundlage eine Bewertung erfolgen. Ein Interessenausgleich kann in dieser Hinsicht u.U. schwierig erscheinen, vor allem wenn unterschiedliche individuelle Interessen berücksichtigt werden müssen.

### **Erscheinungsformen von Coverversionen**

Coverversionen können je nach ihrer Verwertungsart in eine von drei Kategorien eingeordnet werden:

#### **1. Tonträger-Coverversion**

Über einen sog. Normalvertrag mit der GEMA kann der Hersteller einer Coverversion die mechanischen Rechte an dem Originalwerk in Deutschland erwerben. Die Werktreue der Neufassung wird hierbei von der GEMA nicht überprüft, da dies aufgrund des begrenzten Wahrnehmungsumfang nicht möglich ist. Aus der Übertragung des Aufführungsrechts auf die GEMA zur treuhänderischen Wahrnehmung ergibt sich, dass die ansonsten originalgetreue Verwertung eines Werkes durch andere Interpreten, einschließlich der damit zwangsläufig

---

<sup>37</sup> Vgl. Braun, 2013

<sup>38</sup> Vgl. Braun, 2013

einhergehenden Änderungen, durch den Urheber hinzunehmen ist, sofern ein bestimmter Interpretationsspielraum nicht verlassen wird.<sup>39</sup>

## 2. Aufführungs-Coverversion

Die Aufführung einer vom Original abweichenden Fassung eines Werkes kann eine Beeinträchtigung, Änderung oder Bearbeitung des Originals darstellen. Grundsätzlich bedarf jeder ausübende Künstler zu einer nicht werkgetreuen Wiedergabe der Zustimmung des Urhebers. Dem Künstler ist allerdings ein gewisser objektiv erforderlicher Interpretationsspielraum einzuräumen (unterschiedliche Instrumentenklänge und Stimmen). Im Bereich der Populärmusik steht diese Forderung in einem starken Gegensatz zur praktischen Übung. Für Unterlassungsansprüche fehlt es wegen des flüchtigen Charakters teilweise an der Wiederholungsgefahr.<sup>40</sup>

## 3. Wiedergabe-Coverversion

Bei der Wiedergabe von Tonträgern können z.B. von DJs in Diskotheken Coverversionen entstehen, z.B. durch Manipulation von Geschwindigkeiten, Hinzufügen von Effekten und Mischen neuer Versionen. Die bloße Wiedergabe eines Tonträgers führt nicht zum gleichen Interpretationsspielraum, der einer Aufführungs-Coverversion gleichsteht. Der „Interpretationsspielraum“ ist mit der Fixierung auf den Tonträger bereits abgeschlossen.<sup>41</sup>

Ohne Einwilligung des Urhebers oder des Verlages sind Wiedergabe-Coverversionen, die Beeinträchtigungen oder Änderungen des Werkes darstellen, in der Regel unzulässig. Durch die teilweise fehlende Wiederholungsgefahr ist es oft sehr schwierig, wie auch schon bei der Aufführungs-Coverversion, hierbei einen rechtlich gültigen Nachweis zu erbringen.

## Fallgruppen von Coverversionen

Coverversionen können je nach der Intention des Verarbeiters, in unterschiedliche Fallgruppen eingeteilt werden. Zwecks der Übersicht werden nachfolgend nur die für die Praxis relevantesten Formen aufgezählt:<sup>42</sup>

### ① „Hit-Recycling (Re-Recording/Neuaufnahme des Originals)“

---

<sup>39</sup> Vgl. Braun, 2013

<sup>40</sup> Vgl. Braun, 2013

<sup>41</sup> Vgl. Braun, 2013

<sup>42</sup> Vgl. Braun, 2013

- ② Coverversionen mit neuem Text (alternative Sprachfassungen, neue Inhalte, Answer Songs)
- ③ Coverversionen mit neuen Interpreten
- ④ Coverversionen mit musikstiländerndem Charakter (z.B. Techno-Versionen, Hip-Hop-Versionen, Unplugged-Versionen)
- ⑤ Coverversionen mit Samples oder sonstigen Einfügungen aus anderen Werken
- ⑥ Coverversionen aus (GEMA-freien) Traditionals
- ⑦ Coverversionen mit improvisierenden Eingriffen bei der Aufführung oder Wiedergabe

### **Relevante Aspekte der Interessenabwägung zu Beurteilung von Coverversionen**

Da sich Beurteilungen nicht verallgemeinern lassen, erfolgt die Analyse einer Coverversion anhand einzelner Kriterien, um festzustellen, ob sie eine beeinträchtigungs- und änderungsrelevante Verwendung von Werken darstellt. Dazu werden beide Versionen penibel miteinander verglichen. Jede Note, jede Silbe und jeder Takt wird hierbei auf Diskrepanzen überprüft. Diese Untersuchung beinhaltet unter anderem einen musikalischen Vergleich und einen Vergleich in der formalen Struktur. Der Songtext wird abschließend ebenfalls überprüft, um etwaige Unterschiede und Abweichungen festzustellen.<sup>43</sup>

Die Zulässigkeit der Coverversion kann ebenfalls davon abhängen, wie stark oder geringfügig die vorgenommenen Änderungen oder Beeinträchtigungen ausgeprägt sind. Die Einräumung von Bearbeitungs- bzw. Nutzungsrechten des jeweiligen Urhebers oder eine Verwertung der Coverversion viele Jahre nach dem Ableben des eigentlichen Urhebers können in dieser Hinsicht ebenfalls eine Rolle spielen. Im Gegensatz dazu sind Aspekte wie z. B. der Erfolg oder die Qualität des Covers im Vergleich zum Original, das Verhalten des Urhebers gegenüber anderen Nutzern oder die Höhe des Investitionsaufwands für die Verwertung für die Zulässigkeit unerheblich.<sup>44</sup>

Manchmal kann es auch vorkommen, dass ein Urheber aufgrund von subjektiven Empfindlichkeiten oder Eitelkeiten einem ihm unliebsamen Künstler die Aufführung seines Stückes verbieten will. Solange aber die Beeinträchtigung der Werkintegrität bei der Coverversion geringfügig ist, sind dem eigentlichen Urheber hierbei die Hände gebun-

---

43 Vgl. Braun, 2013

44 Vgl. Braun, 2013

den. Kriterien, die gegen eine Zulässigkeit sprechen können, sind u. a. eine fehlende Nutzungsrechteinräumung des Urhebers, gravierende Änderungen des Stils oder Charakters des Werkes was zu einer Entstellung des Stückes führt, sowie ein bloßer vermögensrechtlicher Nutzungsrechteerwerb von der GEMA.<sup>45</sup>

Natürlich hat man als Künstler auch die Möglichkeit eine erlaubnisfreie Neuinterpretation anzufertigen, was aber wiederum zur Folge hat, dass hierbei der Spielraum in dem man sich bewegt, besonders hinsichtlich der Melodie, stark eingeschränkt ist. Gesondert werden hier ebenfalls die Kriterien betrachtet, die nicht zu den Eingriffen in die werkprägende Form zählen. Nur wenn die Werkteile eine eigene kreative Schöpfung aufweisen, sind diese i. d. R. schutzfähig.<sup>46</sup>

Der charakteristische Sound eines Musikstücks (Stimme des Interpreten, Klangfarbe der Instrumente, etc.) kann natürlich sehr individuell sein, ist aber grundsätzlich nicht schutzfähig, da er keinen eigenen Inhalt transportiert. Dies betrifft ebenfalls typische handwerkliche Leistungen, wie z. B. das geringfügige Ändern der Melodie und des Rhythmus oder das Umstellen von Satzteilen in mehrteiligen Musikwerken, solange der Grundcharakter der Originalversion bestehen bleibt. Klassische Songstrukturen, Akkordfolgen bzw. allgemein immer wiederkehrende Grundmuster gehören ebenfalls zu den schutzunwürdigen Elementen der Musik. Berücksichtigt man aber hierbei die kompositorischen und textlichen Bausteine eines Originalwerkes, sind leichte Kürzungen bzw. Verlängerungen oder unwesentliche tonale Abweichungen in diesem Kontext zulässig.<sup>47</sup>

Stellt die Darbietung durch einen anderen Interpreten die einzige geringfügige Veränderung dar und bleibt das Musikstück hinsichtlich seiner Tendenz, seinem Charakter und seinem Stil größtenteils erhalten, sind Tonträger-Coverversionen auch ohne die ausdrückliche Erlaubnis des Urhebers zulässig. Als nicht geringfügig einzuschätzen sind hingegen die Kombination des Musikwerks mit einem neuen Text (Parodien) oder einem anderen Stück (Mashup). Es bedarf ebenfalls der Zustimmung des Urhebers, falls das Musikwerk mit einem anderen Musikvideo in Verbindung gebracht werden soll (Filmsynchronisationsrecht).<sup>48</sup>

---

45 Vgl. Braun, 2013

46 Vgl. Braun, 2013

47 Vgl. Braun, 2013

48 Vgl. Braun, 2013

## 3 Die musikgeschichtliche Bedeutung der Coverversion seit den 50er Jahren

Nachdem zuvor der Begriff "Coverversion" und dessen Zustandekommen näher beleuchtet wurde, soll im nachfolgenden die Praxis an sich historisch betrachtet werden. Es soll aufgezeigt werden, wie weit die Anfänge des Benutzens und Bearbeitens von fremden musikalischen Material zurückreichen, welche Bedeutung diesen Praktiken im jeweiligen Jahrzehnt zugemessen wurde und welchen strukturellen Veränderungen sie unterworfen waren.

In den bildenden und darstellenden Künsten war es seit jeher üblich, zum Zwecke der Hommage, Parodie, Anspielung oder Lehre zu interpretieren, zu bearbeiten, zu adaptieren und zu zitieren.<sup>49</sup> Vorallem aber im musikalischen Bereich war die Adaption bestehender Werke, bereits schon lange vor dem Aufkommen der populären Musik, immer schon ein zentrales künstlerisches Mittel gewesen. Da sich diese Arbeit aber mit dem Zusammenhang zwischen Coverversionen und der Etablierung von Künstlern beschäftigt, wird im nachfolgenden nur die Geschichte der Coverversion ab 1950 behandelt, da sich in diesem Jahrzehnt erstmalig in der Musikindustrie der Fokus vom eigentlichen Musikwerk auf den Interpreten verlagerte.

### 3.1 Die 50er Jahre

Mit dem Aufkommen der populären Musik und den damit entstehenden ökonomischen Möglichkeiten, entwickelte sich eine ganz neue Art, bestehendes musikalisches Material zu verwerten. Was vielleicht vorher noch dazu diente, die eigenen kreativen Fähigkeiten weiterzuentwickeln, wurde nun vermehrt genutzt um kommerzielle Ziele zu verfolgen. Anfang des 20. Jahrhunderts lag der Fokus der Musikindustrie mehr auf den gespielten Liedern als auf den ausführenden Künstlern. Viele Bands spielten zu dieser Zeit meist sog. "Standards" (beliebte Kompositionen mit weitreichender Bekanntheit) und verzichteten größtenteils bei Auftritten vor Publikum auf eigene Kompositionen. Songwriter und Interpreten stellten zudem damals noch strikt voneinander getrennte Einheiten dar.<sup>50</sup>

---

49 Vgl. Plasketes 2010

50 Vgl. Pendzich, 2008, S. 78 - 80

Bevor Mitte 50er Jahre fortgeschrittenere Aufnahme- und Hörtechnologien eingeführt wurden (welche sich natürlich auch auf die Adaption von fremdem musikalischem Material auswirkten), blieb die Popmusik fast so vergänglich wie eh und je. Musiker dienten lediglich als Boten des Augenblicks. Es ist daher vielleicht nicht überraschend, dass das gleichzeitige Erscheinen und der Erfolg der Aufnahmen eines bestimmten Songs durch mehrere Künstler während dieser Zeit typisch war. Es gab kein "Original" von einem Lied, außer dessen auf Papier festgehaltenen Notation. Stattdessen waren alle Aufnahmen Kopien von dem, was wir heute "Live"-Musik nennen.

Cover-Versionen wurden daher nicht nur von konkurrierenden Plattenlabels, sondern es wurden häufig mehrere Versionen auf demselben Label veröffentlicht, um eine einzelne Komposition auf verschiedene Märkte zu verteilen. Anonymität und Wiederholung waren hierbei die Hauptzutaten einer auf Songs basierenden Musikindustrie. Ein wirklich erfolgreiches Produkt war eines, das sich in mehreren Versionen gut verkaufte und eher auf den Reiz der Komposition als auf den Darsteller verwies. Dies war die erste Inkarnation der "Coverversion", wie sie uns im heutigen Sprachgebrauch geläufig ist: eine leicht angepasste Kopie eines Musikstücks, dessen ursprünglicher Stil, Arrangement und Sound größtenteils erhalten bleibt.

Coverversionen aufzunehmen war damals eine sehr geläufige und lukrative Praxis in der populären Musik, die wenig bis gar keine Kritik auf sich zog. Ohne die später erst weit verbreitete Rhetorik der Authentizität schienen damals Cover-Versionen keine moralischen, kulturellen oder philosophischen Probleme für das Pop-Publikum darzustellen. Die Praxis war so üblich und unauffällig, dass sie, wie oben gezeigt, sogar Jahrzehnte ohne einen bezeichnenden Namen überlebte.<sup>51</sup>

Mit Aufkommen des Rock'n'Roll und Rhythm & Blues im Laufe der 50er Jahre begann sich der Umgang der Bevölkerung mit aufgenommen Musikwerken aber zu verändern. Der Fokus der Rezipienten verlagerte sich langsam, durch den weitreichenden Erfolg der Schallplatte, zusehends vom Lied hin zum ausführenden Künstler. Eine Entwicklung die auch der damaligen Industrie nicht verborgen blieb, weshalb von nun an richtige "Stars" aufgebaut wurden, um die Absatzzahlen in die Höhe zu treiben.

Jeden Aspekt des Publikumsgeschmacks durch Cover-Aufnahmen voll auszunutzen, hatte für die Plattenfirmen damals eine hohe ökonomische Bedeutung. Sogenannte genreübergreifende "Crossover-Cover" wurden deshalb dazu genutzt, die Songs eines Interpreten für verschiedene Absatzmärkte zu verwerten. Diese Praxis beinhaltete ei-

---

51 Vgl. Pendzich 2008, S. 84 - 88

nen Song, der zunächst auf einem Markt erfolgreich war (R & B, Country oder Pop) so anzupassen, dass ebenfalls Verkäufe in einem anderen Markt erzielt werden konnten.<sup>52</sup>

Obwohl diese Art des covers in allen drei dieser musikalischen Strömungen vorkam, war die vielleicht am häufigsten anzutreffende Manifestation davon, dass (weiße) Pop-Künstler (schwarze) R & B-Künstler kopierten. Die ursprünglichen Musikwerke wurden hierbei auf die Vorlieben eines vornehmlich weißen Publikums abgestimmt und die Texte dementsprechend "entschärft" . Diese "bereinigten" Versionen (White Cover) wurden stark kommerzialisiert und erfolgreich in den Markt gedrängt, was oft zur "Entführung" vieler potenzieller Einnahmen der ursprünglichen Künstler führte (deshalb oft auch "hijacked hits" genannt). Diese systematische Vereinnahmung des Rythm & Blues durch zahlreiche weiße Sänger legte den Grundstein für das Massenphänomen Rock'n'Roll, welches für dieses Jahrzehnt später bezeichnend werden sollte. Viele erfolgreiche weiße Künstler aus dieser Zeit wie Pat Boone, Bill Haley und Elvis Presley verdanken ihre beispiellosen Karrieren eben solchen Coverversionen.<sup>53</sup>

Mitte der 50er Jahre erreichte diese Flut an Coverversionen ihren Höhepunkt. Sich ankündigende R & B-Hits wurden sofort nach dem zuvor beschriebenen Muster nachproduziert, mit der Hoffnung die Originale zu verdrängen. Majorlabels hatten hier natürlich durch ihre solide Kapitaldecke, bessere Infrastruktur und eigene große Vertriebsnetzwerke einen klaren Vorteil gegenüber den unabhängigen Plattenfirmen. Radio Dj's wurde zudem durch die Zahlung sog. "Payolas" die Entscheidung erleichtert, welche Versionen eines Titels sie spielten.<sup>54</sup> Kleine Independent Labels verdienten aber dennoch am großen Rock'n'Roll-Boom über die Copyrights. Ihnen konnte es letztendlich egal sein, ob die "White Cover" erfolgreicher waren, als ihre eigenen Veröffentlichungen, da sie trotzdem erstmalig den lukrativen nationalen Popmarkt für sich erschließen konnten.<sup>55</sup> Durch diesen Umstand wird deutlich, dass zu dieser Zeit die Coverversion durch ihren rein kommerziellen Charakter noch weit davon entfernt war, irgendwelche künstlerischen Ansprüche zu hegen.

---

52 Vgl. Pendzich 2008, S. 88 - 90

53 Vgl. Pendzich 2008, S. 88 - 90

54 Vgl. Pendzich 2008, S. 96 - 97

55 Vgl. Pendzich 2008, S.118

## 3.2 Die 60er Jahre

In den 60er Jahren waren für die Entwicklung der Coverversion drei Musikstile maßgeblich: Beat, Motown und Folkmusic.

Coverversionen, die zunächst nur dazu dienten ein möglichst großes Marktpotential auszuschöpfen, wurden zu dieser Zeit von Bands ebenfalls vermehrt dazu genutzt, ihren "Sound" einem breiten Publikum, sowie Plattenfirmen, vorzustellen und somit den eigenen Bekanntheitsgrad zu steigern. Anfang der 60er Jahre war es üblich, Langspielplatten zu veröffentlichen, welche sich aus eigenen Singles und einem großen Anteil an Coverversionen beliebter Songs zusammenstellten (sog. One-Artist-Compilations).<sup>56</sup> Viele bekannte Bands dieses Jahrzehnts, wie z. B. die Beatles, konnten so den Grundstein für eine langwierige und erfolgreiche Karriere setzen. So bestand auf deren ersten zwei LP's „Please Please Me“ (März '63) und „With The Beatles“ (November '63) jeweils knapp die Hälfte des vorgestellten Materials aus Covern. Damals wurde in der europäischen Musikszene vermehrt versucht, beliebte US-amerikanische Rock'n'Roll-Hits zu adaptieren. Da aber die wenigsten Musiker damals Zugang zu professionellen Aufnahmen oder Notenblättern dieser Songs hatten, bestand deren einzige Möglichkeit einer Rekonstruktion darin, die Musikstücke nach Gehör nach zu spielen. Besonders in Großbritannien durchliefen auf diese Weise viele Songs eine "kulturelle Transformation". Sie wurden an die Fähigkeiten der ausführenden Musiker, deren sozialem Umfeld und den Geschmack des dort vorhandenen Publikums angepasst. Dieser eigene, europäisch geprägte und von der afroamerikanischen Musiktradition losgelöste Stil sollte wenig später als "Mersey Beat" internationale Bekanntheit erlangen.<sup>57</sup> Coversongs erhielten so erstmals einen ganz eigenen Charakter, da sie in diesem neuen künstlerischen Kontext nicht nur als "nachahmende Nachspielung" wahrgenommen wurden. Die wenigsten dieser Coverversionen aus der britischen "Beat-Szene" waren aber chart-orientiert, sondern dienten lediglich dazu, die eigenen Fähigkeiten weiterzuentwickeln, um so schlussendlich einen eigenen "Sound" herauszuarbeiten und eigene Kompositionen zu erstellen.<sup>58</sup> Cover erhielten in Europa auf diese Weise eine völlig andere Bedeutung, als es noch in den USA der 50er Jahre der Fall gewesen wäre.

---

<sup>56</sup> Vgl. Pendzich 2008, S.119 - 120

<sup>57</sup> Vgl. Pendzich 2008, S.145

<sup>58</sup> Vgl. Pendzich 2008, S.120 - 126

Im Kontrast dazu, erhielt das 1959 in den USA gegründete schwarze Label Motown Record Corporation die alte Cover-Tradition aufrecht und schaffte es sogar, diese in eine noch größere Dimension zu verfrachten. Inspiriert durch die Automobil-Industrie systematisierte Motown durch starke Arbeitsteilung den musikalischen Produktionsprozess. Zahlreiche Berufsmusiker erstellten für das Label am laufenden Band fertige instrumentale Backingtracks, über die dann sämtliche infrage kommenden Motown-Künstler ihren Gesangspart legten. War die beste Version bzw. Kombination gefunden, wurde diese dann auch sofort veröffentlicht; die Alternativ-Versionen wurden aber nicht entsorgt, sondern später auf anderen Motown-Alben als Coverversionen verwendet, um die musikalische Idee möglichst lange kommerziell auszuschöpfen. Nachziehprodukte wie z. B. Sequel Songs und Answer Records, die an den Erfolg eines Musikwerkes direkt anknüpfen konnten, revolutionierten die damalige Musikindustrie. Mittels dieser industriellen Fließband-Produktion konnte das Label mit Hilfe von multiplen Interpretationen des selben Songs das eigene Firmenergebnis stark verbessern.<sup>59</sup>

„Damit war das Prinzip „Coverversion“ auf eine neue, ökonomisch-industrielle Ebene gehoben worden. Eine solche Systematik des ökonomischen Umgangs mit firmeneigenen Ressourcen, der Reduzierung der Songs zum „Materiallager“ und hinsichtlich der Optimierung von Hit-Aufnahmen hatte es in der Musikbranche zuvor und in dieser Regelmäßigkeit auch hinterher bis dato nicht gegeben.“<sup>60</sup>

Neben Motown etablierte sich etwa zur selben Zeit ein Künstler in den Staaten, dessen Werke ebenfalls bis heute das Bild des klassischen Singer/Songwriters prägen: Bob Dylan. Im Folk Revival der 60er Jahre war der freie Umgang mit fremden kompositorischen Material charakteristisch gewesen, weswegen es auch nicht verwundert, das gerade Folksongs für Dylan stets eine Quelle der Inspiration darstellten. In seinem Verständnis waren diese Lieder „nicht als feststehendes, sondern als zu aktualisierendes Material für neue Texte und/oder Songs“ anzusehen.<sup>61</sup> Er spielte und improvisierte oft solange mit dem Ausgangsmaterial herum, bis im besten Fall etwas kompositorisch Neues dabei herauskam. Das Ergebnis konnte hierbei entweder ein neuer eigener Song sein oder eine meist "schräge" Coverversion des Originals. Um genau das auszudrücken was er sagen wollte, übernahm er oft hierfür bedenkenlos Melodien und Texte anderer Künstler oder gemeinfreier Werke. Obwohl diese Praktik für Folk szenen-

---

59 Vgl. Pendzich 2008, S.127 – 128

60 Vgl. Pendzich 2008, S.128 - 129

61 Vgl. Pendzich 2008, S. 129

üblich war, musste sich Dylan für diese "freie Benutzung" mit einem gewissen Maß an Kritik auseinandersetzen. Gleichzeitig wird aber oft betont, dass seine Interpretationen und Bearbeitungen aus den Quellen stets wahre Dylan-Songs machten. Bob Dylan wird heutzutage weltweit als Musik-Ikone und musikalisches Genie verehrt, deswegen ist davon auszugehen, dass Kritiker deshalb den Maßstab ganz besonders streng bei ihm ansetzten. Dylan war ebenfalls dafür bekannt, im Laufe seiner Karriere seine eigenen Songs oft zu rearrangieren und diese in einem vollkommen veränderten musikalischen Gewand zu präsentieren. Mitte der 60er Jahre begründete er mit dem Griff zur E-Gitarre das Genre des „Folk-Rock“ und gab seine Lieder bei Konzerten oft stark angepasst an die aktuelle Besetzung der Band, deren musikalischer Handschrift und an die eigene künstlerische und ästhetische Phase in der er sich gerade befand, zum Besten.<sup>62</sup> Neben den Beatles und den Motown-Künstlern, war auch Dylan später einer der meistgecoverten Musiker der Welt.

Ein Blick auf die Single-Veröffentlichungen der frühen 60er Jahre verrät, dass es damals, vor allem in Großbritannien, für Bands üblich war, mit einer in ihrem Gruppensound gehaltenen Coverversion zu debütieren. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass sich durch den Umgang mit vorbestehendem Songmaterial zu Zeiten des Folkrevivals, des Mersey-Beats und den Motown-Produktionen ein Bild der Normalität um Coverversionen gebildet hatte. Im Zusammenhang mit den drei genannten Musikstilen verliert der Begriff "Coverversion" spätestens in diesem Jahrzehnt weltweit seine ursprüngliche Bedeutung der "nachahmenden Nachspielung" und wird allgemein als Synonym für eine neue Version eines bereits existierenden Musikstückes verwendet.<sup>63</sup>

---

62 Vgl. Pendzich 2008, S.132

63 Vgl. Pendzich 2008, S.146

### 3.3 Die 70er Jahre

Ein wesentliches Charakteristikum der Rock/Pop-Musik ist es, dass sie in immer neuen, sich ablösenden und subsumierenden Musikstilen und Moden in Erscheinung tritt.<sup>64</sup> Wann eine bestimmte Neuerung auftaucht oder wie lang ein Trend anhält, hängt in dieser Hinsicht oft mit technischen Entwicklungen im Bereich der Aufnahme- und Wiedergabetechniken zusammen. Funktionierte der Tonträger-Musikmarkt in seiner Frühzeit vorwiegend als "Single-Markt", so verlagerte sich das Interesse der Musikindustrie Mitte der 60er Jahre dahingehend, den ungleich lukrativeren Tonträger Langspielplatte (LP) zu verkaufen. Aufgrund einer stark wachsenden Wirtschaft konnten sich die Konsumenten damals zunehmend auch die teureren LPs leisten, weswegen einzelne ausgekoppelte Singles fortan vermehrt die Rolle eines "Werbetrailers" für ein Album einnahmen.

Durch den rasanten Fortschritt der Studioteknik wandten sich zu dieser Zeit viele Künstler von der Single-Produktion ab, da sich die erheblich längere Spielzeit der Langspielplatte besser dazu eignete, komplexere Kompositionen oder Textaussagen umzusetzen. Die Länge eines Stückes wurde zeitweise für viele Musikfans quasi zu einem Qualitätskriterium. Zur etwa selben Zeit erblickten auch sog. "Konzeptalben" zum ersten Mal das Licht der Welt. Damit war die Umstellung der Ausrichtung des Marktes von der Single zum Album als zentrales Verkaufsmedium abgeschlossen.<sup>65</sup>

Anfang der 70er Jahre war die Idee, längere Stücke zu produzieren, noch ziemlich unverbraucht und galt, aufgrund der mangelnden Single-Tauglichkeit dieser Songs, als Zeichen von unkommerzieller Authentizität. Der bis dahin relativ übersichtliche Verlauf der Rock-/Popmusik begann damals in die bis heute anhaltende Diversifizierung in neue Substile und dazu gehörende Szenen überzugehen. Eine sich langsam etablierende Singer-Songwriter-Manier, sowie ein entsprechend ausgeprägteres Künstlerbewusstsein der damaligen Musiker sorgten dafür, dass immer mehr Bands verstärkt auf eigene Kompositionen setzten. Coverversionen spielten deshalb eine deutlich untergeordnete Rolle in den Single-Charts. Lediglich Bands, welche sich noch auf den ungleich schnelleren Single-Markt spezialisiert hatten, waren, im Gegensatz zu den "Album-Bands", dieser Möglichkeit Geld zu verdienen nicht abgeneigt. Gerade Gruppen oder Einzel-Acts im Bereich des Produzenten-Pop ließen Coverversionen für sich pro-

---

64 Vgl. Pendzich 2008, S.176

65 Vgl. Pendzich 2008, S.176 - 178

duzieren, da oft kein eigenes Repertoire vorhanden war. Diese Versionen büßten aber, angesichts des an Originalität orientierten Musikverständnisses dieser Periode, sehr schnell an Selbstverständlichkeit ein und litten unter einem generellen Begründungszwang. Cover galten beim damaligen Publikum als unauthentisch und Zeichen mangelnder Kreativität und wurden vielfach von den Musikhörern einfach nicht ernst genommen.

Um diesen wachsenden Anspruch gerecht zu werden, suchten viele Musiker vermehrt nach komplexeren Strukturen und orientierten sich dabei nunmehr auch an Themen und Werken der artifiziellen Musik. Es wurde versucht, bestimmte Motive uminstrumentiert in das eigene Musikkonzept einzugliedern, was den Grundstein für virtuose und experimentierfreudige Genres wie den Art- und Progressive-Rock legte. Dennoch ließen die Ergebnisse die in der artifiziellen Musik üblichen Entwicklungen und Modulationen vermissen, weshalb die meisten Werke dieser Genres eher als eine Bearbeitung zumeist gemeinfreier Musikwerke, als als Coverversionen i. e. S. anzusehen sind. Diese Adaptionen von E-Musik waren gerade Anfang der 70er Jahre sehr populär und stellen den einzigen, begrenzten Zweitverwertungs-Boom von kompositorischen Material in diesem Jahrzehnt dar. Besonders in der Bundesrepublik Deutschland wurde diese Praxis kritisch von etablierten Kulturbetrieben und Vertretern der Musikwissenschaft betrachtet, da diese eine "Entstellung gemeinfreier Werke der E-Musik" fürchteten.<sup>66</sup>

Ende der 70er Jahre dominierten die beiden Musikstile Punk-Rock und Disco die Musiklandschaft. Obwohl in beiden Stilen Coverversionen die Ausnahme darstellten, gab es im Bezug auf den Punk eine vergleichbare Praxis. In sog. "destruktiven Coverversionen" wurde die ästhetische Spannung zwischen Original und Cover ausgenutzt, um beispielsweise eine gesellschaftskritische Aussage zu treffen.

Manchmal fand sich aber aller Widerstände zum Trotz dennoch eine Coverversion in den Single-Charts wieder, was aber letztlich oft eine Ausnahme darstellte. Auffällig ist aber hierbei, dass viele dieser Versionen auf bis dahin weitgehend unbekanntem Songs basierten. Oft nahm sich ein namhafter Interpret eines im kleinerem Rahmen veröffentlichten und promoteten Titel an und verwandelte diesen mithilfe seiner Interpretation, seines Namens und durch die Unterstützung einer meist einflussreichen Plattenfirma zum Hit.<sup>67</sup> Bis auf diese seltenen Fälle und der vorher erläuterten Adaptionen von E-Musik kann rückblickend festgestellt werden, dass Coverversionen in den 70er Jahre keine gewichtige Bedeutung zugeschrieben wurde.

---

66 Vgl. Pendzich 2008, S.203

67 Vgl. Pendzich 2008, S.203

### 3.4 Die 80er Jahre

Anfang der 80er Jahre wurde es zunehmend unübersichtlich auf dem Musikmarkt. Die in den 60er Jahren begonnen Zersplitterung des Marktes in zunehmend kleinere Segmente, setzte sich zu dieser Zeit in verstärkter Weise fort. Durch die engmaschigere Verknüpfung verschiedener Grundstile in der damaligen Musiklandschaft, wurde eine mögliche Differenz zwischen den eigentlichen Stilen immer geringer. Dies begünstigte eine schnelle Abfolge verschiedener Musikmoden weshalb man in diesem Jahrzehnt auch weniger von Stilen, als von (Musik-)Trends sprechen kann. Erfolg suchende Musiker nahmen nun vermehrt Stücke auf, deren Arrangements an verschiedene Musikstile angelehnt waren, was manchmal zuvor undenkbar, aber für diese Zeit charakteristische, Stilmixturen zur Folge hatte. Frei nach dem Motto "Anything goes!" waren die 80er Jahre durch eine große Vielfalt und Gleichzeitigkeit von Musikstilen bzw. -trends geprägt, weswegen man nicht von einer spezifischen Musik dieser Periode sprechen kann.<sup>68</sup>

Seit dem von Disco und Punk dominierten Ende der 70er Jahre, wurde der Kunst- und Werkbegriff allgemein wieder lockerer gesehen, weshalb es sich wieder zur Norm entwickelte, einzelne Singles zu produzieren. Besonders die Gründung des amerikanischen TV-Spartenkanals Music Television (MTV) 1981, sowie die rasch zunehmende Bedeutung von Musikvideos, halfen der Single-Auskopplung erneut, als starkes Marketing-Instrument und Verkaufsmedium in den Vordergrund zu treten. Wollten bekannte 70er Jahre-Acts weiterhin Erfolge verzeichnen, mussten diese ihre Veröffentlichungen dieser veränderten Ausgangslage anpassen. Die verstärkte Bewerbung des eigenen Materials per Videoclip veränderte das klassische Bild und die Rolle der Rock/Pop-Musikers zu dieser Zeit. Waren vorher handwerklich versierte Musiker beim Publikum gefragt, kam es fortan in größeren Maße auf deren Qualitäten als Performer an. Was vom Publikum als Authentisch wahr genommen wurde, änderte sich ebenfalls analog zu dieser Entwicklung. Zuvor essenzielle Dinge wie Live-Gesang traten zugunsten von "Eyecatchern" wie einer aufwändigen Choreografie in den Hintergrund und verstärkten damit den "Entertainment-Faktor" einer Show. Die erfolgreichsten Acts dieses Jahrzehnts waren folglich jene, die es schafften, sich selber als eine Art Gesamtkunstwerk zu inszenieren (was von Stars wie z. B. Prince, Madonna oder Michael Jackson eindrucksvoll demonstriert wurde).<sup>69</sup>

---

68 Vgl. Pendzich 2008, S.204

69 Vgl. Pendzich 2008, S.204 - 205

Die Superstars der 70er und frühen 80er Jahre definierten sich vorrangig über eigene Stücke und veröffentlichten i. d. R. keine Coverversionen, da diesen immer noch ein recht despektierliches Image anhaftete. Lediglich einige Interpreten, deren Karriere in erster Linie auf einem besonders originellem Musik- und Gesangsstil basierte, konnten mit Neuaufnahmen älterer Hits (sog. "Routine"-Coverversionen) Erfolge verzeichnen. Oftmals waren aber Coverversionen in den 80er Jahren Erst-Hits, da sie auf zwar zuvor veröffentlichten, aber weitgehend unbekanntem Vorlagen basierten.<sup>70</sup>

Ende der 80er Jahre nahm die Produktion von Coverversionen aber wieder zu. Ehemals erfolgreiche Stile wie der Rock'n'Roll oder der Mersey-Beat erlebten in dieser Dekade, angeregt durch potentiell steigende Verkaufszahlen des Single-Marktes, ein kleines Revival. Besonders damalige Stars des TV-Vorabendprogramms erzielten mithilfe eines vorwiegend aus den 60er Jahren stammenden Repertoire einige Top-Ten-Hits. Dies führte sogar dazu, dass sich einige Re-Issues der Originalaufnahmen plötzlich in den oberen Rängen der Charts wiederfanden. Dies brachte dem Jahrzehnt auch den Beinamen "Re-Decade" ein.<sup>71</sup>

Neue technische Aufnahme- und Bearbeitungsmöglichkeiten führten zur Entstehung auffällig moderner Coverversionen, welche zum Ende des Jahrzehnts erheblich an Bedeutung gewannen. Diese Stücke zeichneten sich durch einen sehr technischen, von House oder Hip-Hop inspirierten Umgang mit vorbestehenden kompositorischen Material aus und erregten durch ihre Neuartigkeit mediales Aufsehen. Oft wurden hierbei fremde (oder auch eigene) Songs re-arrangiert oder sogar mit anderen Songs zusammen gemixt, um einen sog. "Remix" bzw. ein sog. "Mash-Up" zu erschaffen. Die immer populärer werdende Technik des "Samplings", welche auch eine Art "Coverversion" einzelner Songfragmente darstellt, wurde ebenfalls in vielen Songs dieser Zeit genutzt. Allgemein aus den Medien bekannte Sprachfetzen wurden hierbei einem bestehenden Song stilistisch passend beigefügt oder allein um einen eingängigen Refrain herumgruppiert. Dies ermöglichte erstmals Djs und Rappern einen Bereich der Charts zu betreten, der bis dahin lediglich Musikern und Interpreten "herkömmlichen" Zuschnitts vorbehalten gewesen war.<sup>72</sup>

Songs, welche auf Werken und Traditionals der sog. Dritten Welt basierten, stellten eine weitere, zu dieser Zeit in den Charts zu findende, Variante der Coverversion dar. Hierbei machten sich findige, meist westliche Produzenten, Musiker oder Geschäftsleu-

---

70 Vgl. Pendzich 2008, S.205 - 207

71 Vgl. Pendzich 2008, S.207 - 208

72 Vgl. Pendzich 2008, S.209 - 211

te den Umstand zu Nutze, das die meisten dieser Werke als gemeinfrei anzusehen sind und deshalb frei adaptiert werden können. Dies ging sogar soweit, dass diese Traditionals nicht nur einmalig wirtschaftlich ausgewertet, sondern durch ein entsprechendes Copyright als eigene Songs deklariert und so quasi annektiert wurden. Die zwei häufigsten Ausprägungen davon finden sich zum einen in Disco- und Popversionen solcher Songs Ende der 70er/Anfang der 80er (z. B. einige der erfolgreichsten Hits der Gruppe Boney M.) und zum anderen in der sog "Weltmusik" wieder. Hierbei wurde westliche Popmusik mit Ethno-Elementen und -Sounds vermischt. Auch heute noch ist die Musik von Songwritern aus Entwicklungsländern der wirtschaftlichen Ausbeutung durch westliche Plattenfirmen schutzlos ausgeliefert. Prominentestes Beispiel dürfte hierbei gesehen der Song „Mbube“ sein, dessen südafrikanischer Komponist sein komplettes Leben in Armut fristete, obwohl sich der Song in der Bearbeitung „The Lion Sleeps Tonight“ als weltweiter Hit erwies.<sup>73</sup>

Abschließend ist zu erwähnen, dass in den 80er Jahren das Adjektiv "gecovert" immer noch vielfach mit Begriffen wie "abgekupfert" oder sogar "geklaut" gleichgesetzt wurde, weshalb diesen Versionen – wenn auch nicht ganz so vehement wie im Jahrzehnt davor – ein sehr negatives Image anhaftete. Dennoch war die Neuverwertung alter Musikwerke, durch Revivals, Remixe oder diverse Samplingtechniken bezeichnend für diese Periode. Der US-amerikanischer TV-Kritiker Tom Shales, fasst deshalb die 80er Jahre musikalisch wie folgt zusammen:

„The „Re-Decade“ [], is an endless lifestyle loop of repeating, retrieving, reinventing, reincarnating, rewinding, recycling, reciting, redesigning and reprocessing. Creators and audiences alike are revisionaries, infatuated with the familiar and wired with all access passes to the antecedent, reconsidering, reexamining, reinterpreting, revisiting, and rediscovering the world through replays and reissues, reruns and remakes. What goes around comes around. And ,round again.“<sup>74</sup>

---

73 Vgl. Pendzich 2008, S.220 - 229

74 Vgl. Plasketes 2010. S. 12

### 3.5 Die 90er und 2000er Jahre

Der gegen Ende der 80er Jahre eingeleitete Trend des Musik-Recyclings setzte sich Anfang der 90er Jahre in den Charts weiter fort. Der Remix und das Sampling erlangten zu dieser Zeit ihren Höhepunkt, weshalb in vielen Musikwerken dieses Jahrzehnts systematisch Teile anderer Kompositionen übernommen wurden, um darum herum einen "neuen" Song zu kreieren. Besonders den beiden Stilen Techno und HipHop, welche sich ab 1994 als die bezeichnenden Musikstile der 90er Jahre in den Hitparaden etabliert hatten, ist dieser Hang zur Neuverwertung anzumerken. Wie so oft in der Geschichte der Rock-/Popmusik waren es hierbei ebenfalls Coverversionen, die dem Publikum diese neuen Stile erschlossen.

Grundlage für die ab Mitte der 90er Jahre typischen Techno- und Hip Hop-Coverversionen schuf das damals sehr beliebte Genre „Eurodance“. Hierbei wurden von meist weiblichen Sängerinnen gesungene Refrains bekannter Musikwerke mit melodischen, oft aber recht simpel gehaltenen, Strophen eines männlichen Rappers kombiniert. Unterlegt wurde das ganze in der Strophe mit einem für diese Zeit typischen stampfenden 90er-Jahre-Rhythmus-Track, welcher ausschließlich als Plattform für den Rapper diente. Erst im Refrain zeigte sich in diesen Songs eine prägnante Melodie, damit sich der gesungene Refrain besonders strahlend von dem monotonen Rap abheben konnte. Dieser Aufbau, auch "Snap-Formel" genannt (male rap / soul-style female refrain / male rap) wurde Ende der 80er Jahre von den beiden Frankfurter Produzenten Münzing und Anzilotti begründet, als diese mit ihrem Projekt „Snap“ versuchten, eine verwässerte Variante des in den Vereinigten Staaten bereits erfolgreichen HipHop für den europäischen Musikmarkt zu entwickeln. Mit Titeln wie „Rhythm Is A Dancer“ oder „Mr. Vain“ waren ab dem Frühjahr 1990 erstmalig gerappte Texte regelmäßig in den europäischen Charts vertreten. Das erfolgreiche Snap-Rezept trat eine ganze Welle ähnlicher Projekte los (wie z. B. DJ Bobo, Captain Jack oder Culture Beat) und etablierte sich als Standard für den Aufbau von Dance-Produktionen. Die von dieser Formel abgeleitete Idee, durch eine Kombination aus DJ (Disc-Jockey), M. C. (Master of Ceremony) und einer weiblichen Sängerin in die Hitparaden zu kommen, wurde nachfolgend von anderen Genres adaptiert.<sup>75</sup>

Die für diesen Bereich kennzeichnende Projekt-bezogene Arbeitsweise hatte zur Folge, das entgegen vorheriger Gewohnheiten das Line Up eines Acts austauschbar ge-

---

75 Vgl. Pendzich 2008, S.231 - 232

worden war. Ständig wechselnde Kooperationen pro Single-Veröffentlichung veränderten das Musikgeschäft nachhaltig und verabschiedeten das klassische Bandkonzept.

Die deutsche Elektromusikerin Marusha gab im Bereich Techno mit ihrer Version des Judy-Garland-Klassikers „Somewhere Over The Rainbow“ den Startschuss zu einer ganzen Reihe von Coverversionen in Europa, welche nur noch einen Werkteil des Originalstücks verwendeten. Sie entnahm für ihre Version lediglich den Text des Refrains, sang diesen neu ein und unterlegte das Ganze mit einem zeitgemäßen Technobeat. Erstmals war damit ein Stück der populären Musik chartrelevant zum Rohmaterial geworden, was bis dahin in der Rock-/Popmusik ein Novum darstellte. Ein solch kompositorisch tief einschneidender Umgang mit dem Original war für Coverversionen, mal abgesehen von Spezialfällen wie E-Musik Adaptionen, Samples und Remixes, bis zu diesem Zeitpunkt sehr untypisch.<sup>76</sup>

Mitte der 90er Jahre ebnete dagegen der Rapper Coolio mit seinem Titel „Gangsta's Paradise“ HipHop endgültig den Weg in den Mainstream. Der Song bediente sich am Refrain und der Melodie des 1976 erschienen Stevie Wonder Titels "Pasttime Paradise" und ergänzt diese durch einen kirchlich angehauchten Chor und gerappte Verse. Diese neue kommerzielle Form des HipHops begründete nebenbei mit nach dem Muster "Rap / Refrain des Originals / Rap" aufgebauten Coverversionen das Genre des "Gangsta Rap". Darüber hinaus gab es in diesem Bereich noch eine ganze Reihe anderer Coverversionen, welche ein Werk als Großsample entweder als Loop, gekürzt oder komplett für die Hintergrundmusik übernahmen. Ein gutes Beispiel hierfür wäre der Song „Changes“ von Tupac, welcher im Original „The Way It is“ heißt und von Bruce Hornsby & The Range stammt. Obwohl der juristische Umgang mit Samples Mitte der 90er Jahre bereits Routine war, versuchten Künstler immer wieder rechtlichen Folgen zu entgehen, indem sie behaupteten, dass das verwendete fremde Werkteil eine eigene Nachspielung sei und nicht auf der Vorlage beruhe. Mittlerweile kann aber mithilfe einer digitalen Klanganalyse von einem Gutachter zweifelsfrei festgestellt werden, ob ein Original-Sample verwendet wurde, weswegen solche Rechtsstreitigkeiten heutzutage die Ausnahme darstellen.<sup>77</sup>

Natürlich gab es neben den neu etablierten Techno- und Hiphop-Coverversionen auch weiterhin herkömmliche Coverversionen beliebter Hits. Kein Genre war in dieser Perio-

---

76 Vgl. Pendzich 2008, S.234 - 236

77 Vgl. Pendzich 2008, S.236 - 237

de gegen Werkteilübernahmen oder Coverversionen geschützt, weshalb viele Künstler diese nutzten, um ihre Karriere voranzutreiben. Revivals und Wiederholungen hatten sich zur Norm entwickelt und wurden vom zahlungswilligen Publikum sogar erwartet. Bei diesen Neuverwertungen wurde in der Regel das komplette kompositorische Material übernommen und lediglich dem aktuellen Sound angepasst: „Uptown Girl“ von Westlife oder „American Pie“ von Madonna sind nur einige Beispiele hierfür. Eine ganze Reihe bereits etablierter Künstler nahmen zudem ganze Coverversionen-Alben mit "Songs ihrer Jugend" auf oder polierten ihre alten Hits in Form von Duett- und Featuring-Projekten wieder auf (ein prominentes Exempel wäre hierbei die 2003 neu veröffentlichte Version des Elton John Klassikers „Sorry Seems To Be The Hardest Word“ mit der Boygroup Blue zusammen).<sup>78</sup>

Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Dekaden, wurden in den 90ern nahezu ausschließlich Coverversionen von bekannten Hits erstellt. Dieser Hang zum covern ließ sich aber nicht nur die Rock/Pop-Musikbranche anmerken; im Klassik-Sektor spielten Semi-Klassik-Adaptionen ebenfalls eine beträchtliche Rolle. Mit Crossover-Projekten versuchten so Stars der Klassik-Sparte ihre Interpretation alter Werke zu modernisieren, um so dem Dilemma zu entkommen, dem kleinen Klassik-Publikum nicht immer das gleiche Repertoire bieten zu müssen. Vorreiter war hierbei Nigel Kennedy, der durch seine freche, für die Solo-Violine aufgefrischte Version von Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ über 1.9 Millionen Tonträger verkaufen konnte.<sup>79</sup>

Eine weitere interessante Variante des Cover-Prinzips stellen die sog. Reinkarnations-Acts dar. Hierbei wurde das bekannte Konzept der Coverversion nicht nur auf den Song, sondern gleich auf die ganze Band übertragen. Diese Bands wurden explizit für den Massenmarkt und die Charts konzipiert und adaptierten das Image und Gruppenkonzept des Vorbilds. Oft wurden hierbei Musikgruppen ausgewählt, die in den Dekaden davor große Erfolge mit ihrer Musik feiern konnten, zum damaligen Zeitpunkt aber von der Bildfläche verschwunden waren. So schafften es diese Gruppen sich systematisch mit den alten Songs einer anderen Band einen Platz in den Hitparaden zu sichern. Das Repertoire basierte hierbei meist ausschließlich auf Songs des Backkatalogs der zum Vorbild genommenen Band und wurde selten durch eigene neue Lieder ergänzt. Bekanntestes Beispiel dürfte hierbei die schwedische Gruppe „A\*Teens“ sein, welche als Teenie-Reinkarnation „ABBA“s konzipiert wurde und hinsichtlich des Grup-

---

78 Vgl. Pendzich 2008, S.241

79 Vgl. Pendzich 2008, S.244 - 246

pennamens, des Repertoires und Besetzung inkl. der Auswahl einer brünetten und blonden Sängerin penibel auf das Vorbild abgestimmt wurde.<sup>80</sup>

Anfang der 2000er Jahre waren Coverversionen vermehrt Produkte von Crossover-Marketing Strategien. Dies lässt sich auf die in der Musikbranche damals stattfindende Entwicklung vom A&R- (Artist und Repertoire) zum Marketing-Management zurückführen. Das aus den 80er Jahren stammende Konzept des nebenbei singenden Schauspielers/TV-Moderators/Models wurde weiter verfeinert, um verschiedene Mediefelder gleichzeitig auszuschöpfen. Produzenten eines kurzfristig durch ein TV-Format bekannt gewordenen Menschen versuchten auf diese Weise ebenfalls auf dem Musikmarkt Erfolg zu haben und den Bekanntheitsgrad ihres Klienten weiter zu steigern. Waren dies noch Ende der 90er Jahre vermehrt Stars einer Soap-Opera, versuchte die Musikindustrie gemeinsam mit dem Privatfernsehen Anfang des neuen Jahrtausends mithilfe sog. "Casting-Shows" eigene Präsentatoren ihrer Marketing-Produkte, sprich Songs, zu kreieren. Die Idee dahinter war ein öffentlicher Gesangswettbewerb im Reality-TV-Format, bei dem die Teilnehmer keine eigenen, sondern populäre und erfolgreiche Musikstücke bekannter Künstler interpretieren sollten. Hierbei wurde der systematische Aufbau neuer singender Medienstars und Werbeträger betrieben. Der bzw. die Gewinner einer solchen Show bekamen im Anschluss die Chance, mit einem Album eigener, für sie produzierter, Songs den Grundstein für eine Karriere in der Musikbranche zu legen, was aber bisher nur den wenigsten langfristig gelang.

Diese erste Inkarnation des sog. "Karaoke-TV" war Verantwortlich für eine ganze Reihe an ähnlichen Showkonzepten, die sich bis heute weltweit großer Beliebtheit erfreuen (wie z. B. Deutschland sucht den Superstar, The X Factor oder The Voice). Da die Zuschauer während der Laufzeit der Show eine Beziehung zu den Teilnehmern aufbauen, lassen sich hierbei die durch die Verwendung eines bekannten (und bereits mit einem Image versehenen) Gesichtes entstehenden Synergieeffekte für Marketingmaßnahmen nutzen. Dies wird zusätzlich durch die Verwendung von, dem Publikum bekannten, Coverversionen verstärkt. Die Interpreten finden mit einem bekannten Song schnelleren Zugang zum Publikum und die Plattenfirmen können auf diese Weise gleichzeitig bereits erschienene Lieder aus dem eigenen Backkatalog erneut vermarkten. Im Kapitel 4.3 dieser Arbeit wird das Konzept der Casting-Shows näher betrachtet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Kreativität mit fremden kompositorischen Material zu arbeiten, aber auch die Kommerzialisierung der Coverversion ab den 90er Jahren kräftig gewachsen zu sein scheint. Gleichzeitig wurde aber der künstlerische

---

80 Vgl. Pendzich 2008, S.238

sche Anspruch, etwas musikalisch Komplexes zu schaffen immer weiter in den Hintergrund gerückt. Aufgrund von Remixes, einer nur kompositorisch fragmentierten Wiedergabe des Originals und Samples verwässerte und veränderte sich der althergebrachte Werk- und Originalitätsbegriff beim Eintritt in das digitale Zeitalter zusehends. Aus diesen neuen Möglichkeiten fremde Musikwerke zu verwerten resultierte aber auch eine stärkere Differenzierung der Praxis und des Begriffes "Coverversion", welche sich bis in die heutige Zeit fortsetzt und immer wieder neue Formen annimmt. Unterstützend wirkte hierbei vor allem die Neugier und Experimentierfreude der Produzenten und Musiker, sowie die Fülle an technischen Neuerungen im Bereich der Aufnahme und Bearbeitung von Tonspuren. Vom in dieser Dekade verstärkt anzutreffenden Phänomen des sog. "Hit-Recyclings", bei dem sämtliche Chart-Hits und Musikstile vorrangig seit der Disco-Periode recycelt werden, war kein Repertoire- oder Marktsegment auszunehmen. Musiker aller aktuellen chartrelevanten Musikstile konnten sich durch sog. "Secondhand-Hits" (Coverversion eines erfolgreichen Songs der lediglich Teilen der derzeitigen Jugendgeneration bekannt ist) einen Platz in den Hitparaden sichern, ohne über eigenes kompositorische Talent verfügen zu müssen. Das sich dieses Prinzip auch auf die heutige Zeit anwenden lässt, zeigt, dass der kleinste gemeinsame musikalische Nenner der Pop/Rock-Musik der 90er Jahre bis heute die Coverversion ist.

### 3.6 Wandelnde Bedeutung des Begriffes "Coverversion"

Unserem heutigen Verständnis von Coverversionen geht eine lange Entwicklung voraus, da der Begriff musikgeschichtlich einem ständigen Wandel unterworfen war.

Der Begriff „Coverversion“ wurde erstmals in den 1950er Jahren in einem musikalischen Kontext genutzt und sollte die Deckungsgleichheit zwischen einer Neuaufnahme und einer Originalversion verdeutlichen. Dies erklärt sich dadurch, dass die Coverversion eines Liedes in ihrer Ursprungsform die Aufgabe hatte, das Original kommerziell durch den eigenen Erfolg zu verdecken und aus dem Musikmarkt zu verdrängen.<sup>81</sup>

In den 60er Jahren war es ein ungeschriebenes Gesetz, dass Bands (besonders in Großbritannien) in ihrem Gruppensound gehaltene Coverversionen für ihr Debüt nutzten. Durch diese Aneignung durchliefen viele aus Amerika stammende Songs damals eine Art "kulturelle Transformation", was in der Erschaffung europäisch geprägter Pop-Musikstile wie dem Mersey-Beat resultierte. Coverversionen dienten auch vielen Musikern des zu dieser Zeit stattfindenden Folk-Revivals wie Bob Dylan, als Inspiration und Ausgangsmaterial für eigene improvisierte Neukomposition. In den Vereinigten Staaten wurde die Coverversion Sinnbild der systematisierten Arbeitsteilung von Songschreibern wie Motown Record und war vermehrt ein Produkt der fast industriell wirkenden Fließband-Produktionen, die sich ab diesem Jahrzehnt in der Musikindustrie etablierten. Ab diesem Zeitpunkt verlor der Begriff „Coverversion“ seine ursprüngliche Bedeutung der nachahmenden Nachspielung und wurde allgemein als Synonym für neue Versionen bereits existierender Musikwerke benutzt. Durch den vermehrten Umgang mit vorbestehenden fremden Songmaterial in dieser Dekade, ergab sich für die Frühzeit der Pop- und Rockmusik ein Bild der Normalität von Coverversionen.<sup>82</sup>

In den 70er Jahren kamen Coverversionen (mit Ausnahme einiger erfolgreicher E-Musik Adaptionen) keine gewichtige Bedeutung zu. Die populäre Musik wurde damals von Gruppen dominiert, welche sich vorwiegend über eigene Kompositionen definierten. Nur vereinzelt nutzen namhafte Interpreten wie z. B. Rod Stuart dieses Prinzip, um mit Coverversionen weitgehend unbekannter Songs Erfolge in den Hitparaden zu feiern.<sup>83</sup>

Der vermeintliche Mangel an Authentizität sorgte in den 80er Jahren dafür, dass Coverversionen zu dieser Zeit ein despektierliches Image anhaftete. Mit Ausnahme eini-

---

81 Vgl. Pendzich 2008, S.117

82 Vgl. Pendzich 2008, S.145

83 Vgl. Pendzich 2008, S.202

ger kleinerer, mit Coverversionen verbundener Revivals und der gelegentlichen Neuinterpretation eines vormaligen Hits durch einen bekannten Serien-Star, war die Anzahl an Neuaufnahmen in den Charts begrenzt. Erschwerend kam noch hinzu, dass sich damals viele Songschreiber aus Ländern der Dritten Welt mit der wirtschaftlichen Ausbeutung durch westliche Produzenten konfrontiert sahen. Coverversionen haftete deshalb ein fast krimineller Charakter an, weshalb diese oft als eine Form der unrechtmäßigen Adaption fremder Musikwerke wahrgenommen wurden.<sup>84</sup>

Anfang der 90er Jahre verbesserte sich die Stellung der Coverversion in der Gesellschaft wieder, was durch die steigende Tendenz zum "Hit-Recycling" begünstigt wurde. Die damals stattfindenden technischen Entwicklungen im Bereich der Aufnahme- und Bearbeitungstechnik sorgten dafür, dass die Experimentierfreude der Künstler zurückkehrte. Neue Stile wie Techno oder Hip Hop erschlossen sich dem Massenpublikum erstmals durch Coverversionen vertrauter Lieder, welche sich dadurch auszeichneten, lediglich Versatzstücke einer bestehenden Komposition zu verwenden. Da in dieser Dekade nahezu ausschließlich Coverversionen von Hits produziert wurden, ist davon auszugehen, dass die Industrie zur damaligen Zeit endgültig erkannte, welche kommerziellen Möglichkeiten in dieser Praxis stecken.<sup>85</sup>

Heutzutage werden Coverversionen als eine Art der Huldigung wahrgenommen und von vielen Künstlern genutzt, um ihren Fans die eigenen musikalischen Wurzeln aufzuzeigen. Viele Menschen freuen sich darüber, eine neue oder modernere Version ihres Lieblingshits zu hören und gehen inzwischen gezielt auf Video- oder Streaming-Portalen auf die Suche danach. Viele noch unbekannte Künstler nutzen Coverversionen um fehlende Bekanntheit auszugleichen und sich auf diese Weise in einem musikalischen Feld zu positionieren. Die Tatsache, dass es inzwischen viele erfolgreiche Beispiele dieser Methode gibt, zeigt, dass Coverversionen einen hohen Stellenwert in der heutigen Musikkultur einnehmen und das negative Image der vorangegangenen Jahrzehnte endgültig abgelegt haben.

---

84 Vgl. Pendzich 2008, S.229

85 Vgl. Pendzich 2008, S.262

## 4 Künstleretablierung durch A&R-Management

### 4.1 Definition A&R Management

Der wichtigste Bereich aus der Sicht des vertragslosen Musikers ist das "Artist- und Repertoire-Management", auch A&R abgekürzt, welches einen der Eckpfeiler des modernen Musikmarketings darstellt. Die Hauptaufgabe in diesem Sektor ist die Entdeckung und Akquisition neuer Erfolg versprechender Künstler. Neben der Klärung der vertraglichen Rahmenbedingungen, gehören der Aufbau eines passenden Images für den Künstler, die Auswahl eines passenden musikalischen Repertoires, sowie die Unterstützung beim Produktionsprozess ebenfalls zum Aufgabengebiet eines A&R-Managers. Bei der Auswahl des Repertoires eines neuen Künstlers können neben eigenen originalen Kompositionen, auch Lieder aus dem Backkatalog des Labels in Form von Coverversionen genutzt werden. Nahezu jedes Musikunternehmen verfügt i. d. R. über eine eigens hierfür eingerichtete Abteilung, die sich zusätzlich noch (je nach Größe des Unternehmens) in nationales und internationales A&R-Management unterteilen lässt. Die Aufgabe des nationalen A&R besteht darin, lokale Künstler zu rekrutieren und zu fördern, wohingegen sich das internationale A&R-M. hauptsächlich damit beschäftigt, ausländische Künstler während ihres Aufenthaltes im Inland zu betreuen und deren musikalische Produkte auf den Inlandsmarkt abzustimmen. Zusätzlich kann noch die Unterscheidung zwischen aktiven und passiven A&R-M. stattfinden, wobei beim aktiven das Management den kompletten Musikerstellungsprozess steuert und beim passiven die kreative Führung dem Künstler selbst überlassen wird.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. Wirtz 2009: S. 526-529

## 4.2 Probleme des A&R-Managements im digitalen Zeitalter

Seit dem Aufkommen des Tonträgers Ende des 19. Jahrhunderts wurde Musik ökonomisch verwertet und über Prozesse der Massenkommunikation verbreitet. Aus der Sicht der Medientheorie lassen sich in diesem Zusammenhang die Käufer von Musik als Rezipienten, die Tonträger als Medien und schließlich die darauf befindliche musikalische Ware als Aussage definieren. Aus diesem Grund kann der A&R-Manager als erstellender Kommunikator im Feld der Massenkommunikation verstanden werden, da er sich unmittelbar mit der ökonomisch verwertbaren Aussage „Musik“ befasst.

Seit der Etablierung von nicht-physischen Musikfiles wurden die vorher etablierten Denk- und Handlungspfade eines A&R-Managers radikal verändert. Dieser digitalen Paradigmenwechsel veränderte die Rahmenbedingungen und Anforderungen im A&R-Bereich so stark, dass vor allem das erste Jahrzehnt der 2000er Jahre durch Risikoreduktion im A&R-Management gekennzeichnet war.

Bedingt durch milliardenhohe Umsatzrückgänge reduzierten die Plattenfirmen seit dem Jahrtausendwechsel die Anzahl der unter Vertrag genommenen Künstler drastisch, um Ausgaben einzusparen und unnötige Risiken zu vermindern. Besonders die Major-Labels verkleinerten zum Teil ihren bestehenden Künstler Katalog beträchtlich. Dies hatte die Kündigung einer hohen Anzahl an Mitarbeitern im A&R-Management zur Folge, da deutlich weniger Personal benötigt wurde, um neue und bestehende Produktionen zu betreuen.

Um die mit dem Künstleraufbau verbundenen Investitionen und Unsicherheiten größtenteils zu vermeiden, werden heutzutage viele Künstler erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt in ihrer Karriere vom Label verpflichtet. Gerade durch Video-Plattformen wie z. B. YouTube haben Musiker schon im Vorfeld die Möglichkeit, ohne die Unterstützung eines Unternehmens eine eigene Fan-Base aufzubauen und einen gewissen Bekanntheitsgrad zu erlangen. Künstler die in diesem Bereich Eigeninitiative beweisen, wirken auf Labels aus kostentechnischen Gründen natürlich viel attraktiver. Gerade der Umstand, dass heutzutage in den meisten Fällen eines Vertragsabschlusses ein weit geringeres Budget zur Verfügung gestellt wird als es noch vor ca. 30 Jahren der Fall war, verdeutlicht noch einmal, wie schwierig sich ein mittel- bis langfristiger Künstleraufbau im A&R-Management momentan gestalten kann.

Aufgrund des rasanten technischen Fortschritts der letzten Jahre, hat der bislang passiv konsumierende Rezipient nun selbst die Möglichkeit zum aktiven Sender seiner eigenen musikalischen Produkte zu werden. Durch den erleichterten Zugang zu Produktionsmitteln der Medientechnik und des daraus resultierenden Wegfalls der Eintrittsbarrieren in die globale Massenkommunikation, bevorzugen es viele Musiker inzwischen, die Rechte an ihren Musikwerken zu behalten und diese ohne die Hilfe eines Musikunternehmens selbst weltweit zu veröffentlichen. Dieser Umstand untergräbt und schwächt die Daseinsberechtigung des A&R-Managers in der heutigen Musikindustrie zusehends.

In Folge dieser Entwicklung beginnen nun immer mehr non-traditionelle Akteure A&R Tätigkeiten indirekt auszuüben. Die Bewertung eines neuen, aufstrebenden Künstlers wird beispielsweise mithilfe verschiedener sozialer Netzwerke direkt an den Musikfan ausgelagert (Crowdsourced A&R). Um den Künstler wiederum bei der Aufstellung des Produktionsbudgets zu unterstützen, können heute alternativ zur Plattenfirma sog. Crowdfunding-Plattformen genutzt werden. Darüber hinaus können auf die Analyse von Nutzerverhalten spezialisierte Firmen mittels Data-Mining Medienunternehmen heute detaillierte Einblicke in die Interessen der potentiellen Kunden zu Verfügung stellen.

Trotz all dieser Widerstände kann (noch) nicht zwangsläufig behauptet werden, dass die Tätigkeit des A&R-Managers inzwischen obsolet geworden ist. Dennoch ist es notwendig, dass man sich in diesem Bereich neu positioniert: der Aufbau neuer Künstler muss als Innovations- und Wachstumschance angesehen werden, um der Risikoscheue der Plattenfirmen entgegen zu wirken. Gleichzeitig können die Erkenntnisse aus den Datenanalysen genutzt werden, um die eigene Repertoirepolitik und Imagepositionierung zu verbessern. Ungesigte Künstler müssen verstärkt dazu aufgefordert werden, besonders in der Frühphase ihrer Karriere selbstständig oder in Kombination mit einem Manager Tätigkeiten im A&R Bereich auszuüben. Es ist die Aufgabe der Unternehmen und Musiker das hohe Innovationspotential, welches der digitale Paradigmenwechsel dem A&R-Management ermöglicht, so zu nutzen, dass ein neues Wachstum in der Musikindustrie stattfinden kann.

Einen weiteren Lösungsansatz bietet das sog. Artist Relationship Management, auf welches im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen werden soll.

### 4.3 Proaktives Artist Relationship Management

In der Musikindustrie spielt neben dem Beschaffen von geeigneter Technik sowie qualifizierten Personal auch traditionell die Beschaffung von Musikern, egal ob Interpreten oder Komponisten, eine wichtige Rolle. Aus diesem Grund ist einer der strategischen Erfolgsfaktoren eines Musikunternehmens, hinsichtlich einer ressourcenorientierten Sichtweise, die Beschaffung von "Artists & Repertoire", kurz "A&R" genannt. Doch gerade in diesem Bereich gehören Fehleinschätzungen zur Tagesordnung, wie verschiedene Analysen der Musikindustrie zeigen. Das Ergebnis dieser Fehlentscheidungen zeigt sich in der niedrigen Erfolgsquote von neuen Musikstücken oder Interpreten, was in der heutigen Zeit nicht mehr ausreicht um daraus genügend Profit zu schlagen. Anders ausgedrückt bedeutet dies, dass die gesamten Entwicklungskosten im A&R-Bereich in Relation zum Umsatz je Musiktitel bzw. Künstlers einer Plattenfirma i. d. R. zu hoch sind.<sup>87</sup>

Im A&R-Bereich geht es vornehmlich um die Beschaffung unternehmensexterner Ressourcen, welche in Form von Künstlern einen Wertbeitrag für das Unternehmen leisten sollen. Auf diesem Prinzip basiert der sog. "Artist Lifetime Value" (ALV), der seine Entsprechung im bekannteren "Customer Lifetime Value" (CLV) findet. Der CLV beschreibt, welchen Wert ein Kunde für ein Unternehmen haben kann, wohingegen der ALV den auf die Gegenwart diskontierten Wert der Zahlungen beschreibt, welche dem Musikunternehmen durch die Zusammenarbeit mit dem Künstler zugutekommen. Wird davon ausgegangen, dass der Wert eines Kunden einer Plattenfirma im Laufe der Zeit zunimmt, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass der Wert eines Künstlers konsequenterweise ebenfalls steigt. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, dass die meisten Musikunternehmen es versäumt haben, sich zu einer eigenen starken Marke zu entwickeln. Dadurch verspüren die meisten Kunden lediglich hinsichtlich des Künstlers eine emotionale Bindung, nicht aber zum dahinter stehenden Musikunternehmen.<sup>88</sup>

Um dieser Problematik entgegen zu treten, bietet sich das sog. "Artist Relationship Management" (ARM) an. Neben einer allgemein betriebswirtschaftlichen Professionalisierung der Prozesse im A&R-Bereich, sowie des Managements, kann das ARM gleich in zweifacher Weise die relativen Entwicklungskosten senken:

---

87 Vgl. Ringlstetter, Max / Kaisr, Stephan / Bode, Phillip / Saldit, Thomas, 2005 S. 111 - 112

88 Vgl. Ringlstetter, Max / Kaisr, Stephan / Bode, Phillip / Saldit, Thomas, 2005 S. 111 - 112

- Zuerst werden vornehmlich nur noch Künstler mit hohem Erfolgspotential rekrutiert. Die daraus resultierende Steigerung der Wertbeiträge der unter Vertrag stehen Künstler begünstigt eine Senkung der sog. "First-Copy-Costs" (Kosten der Herstellung des ersten Exemplars eines Medienproduktes) im Verhältnis zum gesamten Umsatz des Unternehmens.
- Nachfolgend wird die Ausnutzung des absoluten Wertbeitrages eines Künstlers in den Fokus gerückt. Um einen absoluten Wertbeitrag zu bestimmen, werden die Dauer und der Grad der Ausnutzung einer Ressource berücksichtigt. Doch gerade auf Grund der "Kurzlebigkeit" vieler Stars heutzutage, kann es problematisch sein, die Dauer des Wertbeitrages eines Künstlers genau vorherzusagen.<sup>89</sup>

Kurz gesagt fordert das ARM, dass neben der klassischen Talent- und Künstlersuche/-entdeckung, ebenfalls eine Talent- und Künstlerentwicklung stattfindet, die über eine reine Beschaffung von Inputfaktoren hinaus geht.

Der durch das ARM ermöglichte frühzeitige Zugriff auf Künstler resultiert in verschiedenen Vorteilen für die Unternehmen:

- Durch die Entwicklung eigener Talente können neuartige Testverfahren angewendet werden. Dies kann zu einer Steigerung der Erfolgsquote einzelner Künstler oder Musiktitel führen. Der Einbezug potentieller Kunden, wie es etwa bei Castingshows wie „Deutschland sucht den Superstar“ der Fall ist, gehört ebenfalls dazu, sowie die frühzeitige Auswertung von Suchanfragen auf diversen Download-Plattformen. Letzteres Verfahren setzt aber voraus, dass der Künstler bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad besitzt. Verschiedene Video- und Streaming-Portale im Netz ermöglichen es heutzutage Musikunternehmen diesbezüglich, junge Musiker bereits mit einem verhältnismäßig kleinen Marketingbudget zu entwickeln und bekannt zu machen. Darüber hinaus kann bereits im Vorfeld das Erfolgspotential eines Songs, mithilfe einer sog. "Hit-Erkennungssoftware" (wie z. B. das Programm "Hit Song Science" der Firma Polyphonic HMI) theoretisch getestet werden, sollten keine Coverversionen für das Debut benutzt werden. Da kleinere Independent-Unternehmen oft eine stärkere Affinität zu aufkeimenden Musikrends, als auch ein besseres Gespür hinsichtlich lokaler bzw. nationaler Künstler besitzen, ist die Zusammenarbeit hierbei eben-

---

<sup>89</sup> Vgl. Ringlstetter, Max / Kaisr, Stephan / Bode, Phillip / Saldit, Thomas, 2005 S. 111 - 112

falls für viele Plattenfirmen sehr vielversprechend. Ziel ist es hierbei Nachwuchstalente nicht nur frühzeitig zu entdecken, sondern auch zu fördern und an das Unternehmen zu binden.

- Da das Geschäft mit Musik nicht nur allein aus dem Vertrieb von Tonträgern, sondern auch aus der Verwertung und dem Handel mit Rechten durch die Musikverlage besteht, kann ein proaktiver Zugriff auf Erfolg versprechende Musiker eine umfassendere Sicherung eben dieser Rechte begünstigen. Dadurch kann im Rahmen des ARM nicht nur ein höherer Grad der Nutzung des potentiellen ALV stattfinden, sondern auch eine langfristige rechtliche Bindung der Künstler an das Musikunternehmen. Dadurch avanciert das professionelle Rechtemanagement zu einem Kerngeschäft der Musikindustrie.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Vgl. Ringlstetter, Max / Kaisr, Stephan / Bode, Phillip / Saldit, Thomas, 2005 S. 111 - 112

## **4.4 Nutzen von Coverversionen im heutigen A&R-Management**

### **4.4.1 Talentsuche am Fallbeispiel: YouTube**

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits beschrieben, ist eine der Hauptaufgaben des A&R-Managements die Suche und Akquisition neuer vielversprechender Künstler. I. d. R. bearbeitet die A&R Abteilung eines großen Musikunternehmens tagtäglich eine beträchtliche Anzahl an Bewerbungen, in denen sich noch ungesungte Musiker mithilfe von Demotapes oder ähnlichem der Plattenfirma vorstellen. Da sich oft aber nicht vorhersehen lässt, welche dieser Acts sich wirklich auf Dauer in der derzeitigen Musiklandschaft behaupten können, fällt es den Unternehmen aufgrund ihrer Risikoscheue oft schwer, ohne eine Garantie auf Erfolg einer Zusammenarbeit zuzustimmen.

Abhilfe können in dieser Problematik die heutigen sozialen Netzwerke, wie z. B. die Online-Videoplattform YouTube, schaffen. Seit ihrer Kreierung im Jahr 2005 hat sich YouTube, neben Online-Giganten wie Google und Facebook, zu einer der meist besuchten Websites der Welt entwickelt. Das Konzept hinter dieser Website ist so einfach, wie es genial ist: sobald sich ein Besucher auf der Seite registriert hat, wird ihm die Möglichkeit gegeben, jegliche Art von Videodatei (deren Inhalt natürlich nicht gegen die Nutzungsbestimmungen der Seite verstößt) hochzuladen und mit der ganzen Welt zu teilen. Andere Nutzer können die veröffentlichten Videos dann bewerten, kommentieren und gegebenenfalls an Freunde weiterleiten. Die meisten Inhalte von YouTube werden von den Benutzern selbst erstellt. Jedoch bietet YouTube auch großen Medienunternehmen wie CBS, BBC, der Universal Music Group oder Sony BMG mit dem YouTube-Partnerschaftsprogramm die Möglichkeit, eigenes Videomaterial ins Internet zu stellen und zu vermarkten. Mittlerweile steht die Seite in über 88 Ländern und 76 verschiedenen Sprachen zur Verfügung und es werden jeden Tag über 400 Stunden an Videomaterial minütlich hochgeladen und über 1 Milliarde Stunden an YouTube-Videos angesehen (Stand Mai 2018).

Musiker, egal ob auf professioneller oder amateurhafter Ebene, haben das Potential der Seite als Massenkommunikationsmittel längst erkannt und nutzen die Plattform, um ihre eigenen musikalischen Produktionen ohne einen größeren Aufwand einem breiten Publikum vorzustellen. Die bisher wichtigsten Faktoren für die Erhöhung des Bekanntheitsgrades von aktuellen Produktionen stellten bisher die Rundfunk- und Fernsehanstal-

ten dar, welche durch "DIY-Promotionwerkzeuge" wie YouTube an Bedeutung eingebüßt haben.

Aus Sicht des A&R-Managements sind Internetseiten wie YouTube gerade deshalb interessant, da sich aufgrund der statistischen Möglichkeiten die die Seite bietet, schon vorab ein Bild der möglichen Erfolgsaussichten eines Künstlers zeichnen lässt. Gerade auf Fragen wie z. B. „Wer ist an dem Musiker interessiert? In welcher Altersklasse befinden sich die Zuschauer? Woher stammen die potentiellen Käufer? Wie viele potentielle Fans (Abonnenten) konnte der Künstler bereits mobilisieren? Gefällt den Zuschauern die Musik des Künstlers? Was ist die Meinung der anderen Nutzer zu den Videos des Künstlers?“ liefert YouTube durch die bereitgestellten Informationen antworten.

YouTube stellt aus Sicht der Musikindustrie eine goldene Fundgrube voller ungebundener Talente dar, welche zusätzlich noch einen gewissen Bekanntheitsgrad und eine eigene Fanbase mitbringen. Da somit die ersten Schritte des Künstleraufbaus entfallen, können die dadurch gesparten Kosten wiederum genutzt werden, um am Konzept und Erfolg des Künstlers anzuknüpfen. Wichtig ist hierbei die Internet-Gemeinde, welche den Künstler zu dem gemacht hat was er ist, bei den nächsten Entwicklungsschritten immer miteinzubeziehen. Das Interesse dieser Kernzielgruppe wird nur aufrecht erhalten, wenn der Künstler trotz Plattenvertrag weiterhin für seine ursprüngliche Fangemeinde auf der Video-Plattform greifbar bleibt.

Viele der erfolgreichsten auf Musik fokussierten Kanäle befassen sich mit dem Covern und Neuinterpretieren alter, sowie aktueller Charthits. Eine Großzahl der sog. "Content-Creators" nutzt Coverversionen, um das eigene Können oder kreative Ideen in der Umsetzung der breiten Masse, sowie Vertretern der Musikindustrie zu demonstrieren. Da Coverversionen beliebter Musikwerke oft Aufmerksamkeit erregen, ist es nicht verwunderlich das Kanäle wie z. B. „Kurt Hugo Schneider“ zum Teil inzwischen mehr als zehn Millionen Abonnenten<sup>91</sup> (Stand Mai 2018) aus aller Welt vorweisen können. Die ökonomische Geschichte populärer Musik hat gezeigt, das i. d. R. nur etwa zehn bis fünfzehn Prozent aller Neuproduktionen einen Gewinn erwirtschaften, deswegen kann davon ausgegangen werden, dass sich Musik um einiges erfolgreicher verkaufen lässt, wenn der potentielle Kunde das Lied bereits kennt. Gerade an Coverversionen aktueller Charterfolge kann von den Plattenfirmen erkannt werden, ob sich der Interpret ebenfalls in der aktuellen Musiklandschaft behaupten könnte.

---

91 Vgl. <https://www.youtube.com/user/KurtHugoSchneider>

„[V]om A&R wird ein Cover zurzeit eher gehört als etwas Eigenproduziertes, das schnell mal abgetan wird. Da spricht auch eine große Unsicherheit raus. Diese Unsicherheit ist es, was ich an allen Ecken merke. Die Leute sind nichtmehr sicher, experimentieren nicht mehr, können nicht mehr investieren, sondern brauchen den schnellen Erfolg und da ist man mit einer Coverversion ganz weit vorne.“<sup>92</sup>

Es ist in der heutigen Zeit kein Geheimnis mehr, dass eine Videoaufnahme einer gut gemachten Neuinterpretation eines beliebten Songs in einem Plattenvertrag resultieren kann. Betrachtet man das letzte Jahrzehnt diesbezüglich genauer, fällt auf das eine beträchtliche Anzahl der heute erfolgreichen Künstler ihre ersten Schritte Richtung Musikkarriere mithilfe fremder Musikwerke auf YouTube absolviert haben. Im nachfolgenden sollen einige Künstler als Fallbeispiel herangezogen werden, denen Coverversionen maßgeblich den Weg in die Musikindustrie ebneten.

### Fallbeispiel 1: Justin Bieber



Abbildung 1: Justin Bieber<sup>93</sup>

Der aus Kanada stammende Jeremy Drew Bieber wurde am 1. März 1994 in Stratford geboren und entwickelte schon im frühen Kindesalter eine Vorliebe für die Musik. Bedingt durch die Förderung seiner Eltern, wusste der junge Musiker bald nicht nur durch ein erstaunliches Gesangstalent zu überzeugen, sondern auch durch instrumentale Fähigkeiten, da er sich autodidaktisch selber das Spielen von Klavier, Gitarre, Schlagzeug und Trompete beibrachte.

Seine musikalische Erfolgsgeschichte begann im Jahre 2007, als er bei einem regionalen Gesangswettbewerb in seiner Heimatstadt den zweiten Platz belegte. Eine Vi-

---

<sup>92</sup> Vgl. Ophälder in Pendzich 2008, S. 371

<sup>93</sup> <https://www.biography.com/people/justin-bieber-522504>

deoaufnahme seiner Performance des Liedes "So Sick" von Ne-Yo wurde kurz darauf von seiner Mutter auf YouTube veröffentlicht, die den Auftritt auf diese Weise mit an diesem Tag nicht anwesenden Freunden und Familienmitgliedern teilen wollte. Bestärkt durch das positive Feedback des Videos, begann Bieber weitere Coverversionen von Songs berühmter Interpreten wie Michael Jackson, Stevie Wonder oder Usher ins Netz zu stellen. Innerhalb weniger Monate entwickelte sich der junge Kanadier unter dem Pseudonym „kidrauhl“ zu einer regelrechten Internet-Sensation und schaffte es binnen kürzester Zeit, eine riesige Fanbase zu generieren. Zur etwa gleichen Zeit wurde der ehemalige Marketing-Direktor des Labels „So So Def Recordings“ Scooter Braun zufällig auf die Videos von Justin Bieber aufmerksam und setzte daraufhin alle Hebel in Bewegung, den jungen Musiker umgehend nach Atlanta einfliegen zu lassen, um ihn seinen Kollegen aus der Musikbranche vorzustellen.

Vor Ort angekommen lernte Bieber zufällig eines seiner Idole, den R'n'B Sänger Usher, kennen welcher vom Können des Jungen so sehr beeindruckt war, dass er sofort Interesse an einer zukünftigen Zusammenarbeit bekundete. Nachdem weitere Musikgrößen wie Justin Timberlake ebenfalls um die Gunst von Bieber buhlten, unterzeichnete dieser schließlich im Oktober 2008 einen Vertrag bei „Island Records“ und verlagerte seinen Wohnsitz in die Vereinigten Staaten um seine Musikkarriere weiter zu verfolgen.

Seine 2009 erschienene Debütsingle „One Time“ erreichte neben seinem Heimatland Kanada, auch in den USA und Deutschland eine Platzierung in den Top 20. Das im November des selben Jahres erschienene Debütalbum „My World“ stieg wiederum in Kanada sofort auf Platz eins und in den USA auf Platz sechs ein. In beiden Ländern erreichte das Album den Platinstatus, den man für über 1 Million verkaufte Alben erhält. Das Musikvideo zu seiner Single „Baby“, welches ein Jahr später erschien, wurde auf YouTube bisher über eine Milliarde mal angeklickt und von über 18 Millionen Nutzern bewertet (Stand Mai 2018).<sup>94</sup>

Acht Jahre später stellt Justin Bieber einen der bekanntesten und finanziell erfolgreichsten Künstler seiner Zeit dar. Nach Angaben des Forbes Magazins belief sich das Nettovermögen von Justin Bieber im Juni 2017 auf 83,5 Millionen US-Dollar, was zu einem großen Teil einer erfolgreichen Live-Tournee und einem Endorsement-Deal mit der Bekleidungsmarke Calvin-Klein zu verdanken ist. Die Website Celebrity Net Worth hingegen schätzt Biebers Nettowert basierend auf den Einnahmen aus Plattenverkäu-

---

94 Vgl. <https://uznayvse.ru/en/biographies/biography-justin-bieber.html>

fen, Merchandise, Tourneen und anderen geschäftlichen Unternehmungen sogar auf umgerechnet 265 Millionen US-Dollar.<sup>95</sup>

### Fallbeispiel 2: Nicole Cross



Abbildung 2: Nicole Cross<sup>96</sup>

Die gebürtige Nürnbergerin Nicole Cross erblickte am 22. August 1993 das Licht der Welt und entdeckte schnell ihre Liebe zur Musik. Nachdem sie ihre Schulausbildung abgeschlossen hatte, begann sie damit sich mehr ihrer Leidenschaft zu widmen und nahm 2011 sogar an der Castingshow „Deutschland sucht den Superstar“ teil. Obwohl sie dank ihrer rauchigen Stimme schnell Jurymitglied Dieter Bohlen von sich überzeugen konnte, schied die Sängerin aufgrund fehlender Anrufe frühzeitig aus dem Gesangswettbewerb aus. Die junge Musikerin ließ sich aber durch diesen Rückschlag nicht entmutigen und veröffentlichte nur ein Jahr danach ihre ersten Coverversionen auf YouTube. Mit Neuinterpretationen beliebter Charthits wie z. B. Rihannas „Diamonds“, welche von den Zuschauern Millionen Mal angesehen werden, schaffte sie es innerhalb weniger Wochen sich eine große Fanbase aufzubauen.

Der entgeltliche Durchbruch gelang der Nürnbergerin schließlich 2015, als sie sich entschied, eine Coverversion des Titels „Hello“ der Sängerin Adele zu veröffentlichen. Ihre gefühlvolle Version des Songs verbreitete sich rasant im Netz und erregte sogar die Aufmerksamkeit des Hollywood-Stars Ashton Kutcher, der zufällig in einem Artikel auf die Künstlerin stieß. Dieser war sofort vom Talent der Deutschen begeistert und teilte das Video auf seiner Facebook-Seite, was der jungen Musikern wiederum zu einer rie-

---

<sup>95</sup> Vgl. <https://uznayvse.ru/en/biographies/biography-justin-bieber.html>

<sup>96</sup> <https://www.energy.de/nuernberg/lifestyle-morningshow/nicole-cross-lügen-oder-losen>

sigen Reichweite verhalf. Dieses Ereignis legte den Grundstein der Musikkarriere von Nicole Cross und ließ sie endgültig auf dem Radar der Musikindustrie erscheinen.<sup>97</sup>

Dank der Unterstützung durch Ashton Kutcher veränderte sich das Leben der 25-jährigen drastisch. Mittlerweile steht sie beim Label „Starwatch Entertainment“ unter Vertrag (gehört der ProSiebenSat.1-Mediengruppe an) und moderiert Shows auf dem YouTube-Kanal der Firma Coca-Cola „CokeTV“. Inzwischen kann Cross neben 900.000 Abonnenten auf der Video-Plattform (Stand Mai 2018) auch einige internationale Chartplatzierungen vorweisen, wie z. B. in Taiwan oder Peru. 2016 erschien ihre erste eigene Single „Awesome“ die bis heute auf YouTube mehr als eine Millionen Aufrufe generieren konnte. Interessanterweise scheinen aber gerade hinsichtlich der Aufrufzahlen, die meisten ihrer Fans immer noch mehr an ihren Coverversionen interessiert zu sein. 2018 veröffentlichte die Musikerin ihr Debütalbum „Shapeshifter“, welches dem Zuhörer einen Mix aus eigenen Kompositionen und einigen ihrer beliebtesten Cover bietet. Anfang des selben Jahres trat die Künstlerin zudem im Rahmen des Benefizkonzertes „Channel Aid“ in der Hamburger Elbphilharmonie neben Stars wie Rita Ora auf.<sup>98</sup>

### Fallbeispiel 3: Charlie Puth



Abbildung 3: Charlie Puth<sup>99</sup>

Charles Otto "Charlie" Puth wurde am 2. Dezember 1991 in Rumson, New Jersey, USA, geboren. Seine Mutter, eine Musiklehrerin, die auch Werbejingles für HBO schrieb, brachte ihm im Alter von vier Jahren das Klavier spielen bei und führte ihn so in die klassische Musik ein. Er begann mit zehn Jahren Jazz zu studieren und war mit

---

97 Vgl. <https://www.prosieben.de/stars/star-datenbank/nicole-cross>

98 Vgl. <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/de-de/marketingkanäle/youtube/mit-youtube-zum-erfolg-musikerin-nicole-cross-im-interview/>

99 Vgl. <http://www.bravo.de/gewinne-konzerttickets-fuer-charlie-puth-370249.html>

zwölf Teil eines Sommer-Jugendjazz-Ensembles in Red Bank. Ab seinem siebten Schuljahr besuchte Puth das Manhattan School of Music Pre-College, wo er vor Ort als Hauptfach „Jazz Piano“ und als Nebenfach „Klassische Musik“ belegte. 2013 erlangte Puth seinen finalen schulischen Abschluss am Berklee College of Music, wo er Musikproduktion und -technik im Rahmen eines Stipendiums studiert hatte.<sup>100</sup>

2009 eröffnete er seinen YouTube Kanal „Charlies Vlogs“, auf dem er regelmäßig Comedy Videos, Coverversionen, sowie seine eigenen Kompositionen veröffentlichte. Anstoß zu seiner später folgenden Karriere in der Musikbranche lieferte 2011 sein Sieg des Online-Video-Wettbewerbs „Can You Sing?“, welcher vom Internet-Celebrity Perez Hilton gesponsert wurde. Sein preisgekrönter Beitrag war damals eine eigene Version von Adeles Megahit "Someone like You", die er zusammen mit der Sängerin Emily Luther aufführte. Die bekannte Komikerin und TV-Moderatorin Ellen DeGeneres war von diesem Cover so sehr beeindruckt, dass sie im Oktober 2011 beide Sänger für ihr eigenes Label „eleveneleven“ rekrutierte. Dies erwies sich als großer Wendepunkt in Charlie Puths Karriere, da er auf diese Weise seine Fangemeinde, online wie offline, auf der ganzen Welt schlagartig vergrößern konnte.

2015 wechselte der Sänger zu Atlantic Records und veröffentlichte dort seine Debüt-single „Marvin Gaye“ zusammen mit Meghan Trainor. Das Lied wurde in Australien mit zweimal Platin ausgezeichnet und führte auch die Charts in Irland, Neuseeland und Amerika an: Es erreichte zudem Platz 21 der US Billboard Hot 100. Im selben Jahr veröffentlichte er die Hitsingle „See You Again“ zusammen mit dem Rapper Whiz Kalifa, welches anlässlich des Todes des „Fast & Furious“-Stars Paul Walker komponiert wurde. Der Song erwies sich als großer Erfolg in den weltweiten Charts und ist bis heute noch eines der meist gesehenen Videos auf YouTube (3,5 Milliarden Aufrufe, Stand Mai 2018). Der Song wurde zudem für drei Grammy Awards nominiert: „Song of the Year“, „Best Song Written for Visual Media“, sowie „Best Pop Duo/Group Performance“. Puth veröffentlichte sein erstes Album „Nine Track Mind“ am 29. Januar 2016, welches auf Platz drei in Amerika debütierte und Platz 6 der Billboard 200 erreichen konnte.<sup>101</sup>

---

100 Vgl. <https://www.thefamouspeople.com/profiles/charlie-puth-29863.php>

101 Vgl. <https://articlebio.com/charlie-puth>

**Fazit:**

Die angeführten Beispiele verdeutlichen noch einmal, wie das Anfertigen und Veröffentlichung von Coverversionen beliebter Songs zu einer erfolgreichen Karriere im Musikbusiness führen kann. Durch die Benutzung fremder, aber vor allem bekannter Musikwerke erleichterten die Musiker dem Publikum einen Zugang zum Interpreten zu finden. Die genannten Künstler konnten auf diese Weise eine treue Fangemeinde generieren und so wiederum die Aufmerksamkeit von Vertretern der Musikindustrie auf sich ziehen, ohne zwingend eigenes kompositorisches Talent besitzen zu müssen. Die Benutzung Cover konnten zudem vorab schon den Labels über das Können des Musikers, dessen zukünftige Erfolgsaussichten, sowie dessen möglicher Positionierung in der Musiklandschaft Aufschluss geben. Der Umstand, dass die Künstler bereits bei Vertragsabschluss einen gewissen Bekanntheitsgrad besaßen, erleichterte zudem die weitere Vermarktung aus Sicht der Plattenfirmen.

## 4.4.2 Talententwicklung am Fallbeispiel: Castingshows

Wie bereits in Kapitel 4.2 beschrieben, fordert die heutige Marktsituation von den Plattenfirmen neben der klassischen Talentsuche auch eine eigene Talententwicklung. Große Plattenfirmen wie z. B. die Universal Music Group haben diese Notwendigkeit erkannt, was auch deren Involvierung in einigen bekannten Castingshow-Formaten erklärt. Universal kümmert sich z. B. um die Vermarktung der Gewinner der zwei beliebtesten Castingshows in Deutschland, „Deutschland sucht den Superstar“ und „The Voice of Germany“. Auch ein Großteil der in diesem Format präsentierten Coverversionen stammen ursprünglich von Künstlern dieses Labels. Um das Konzept Castingshow und die Bedeutung von Coverversionen innerhalb dieser Formate näher zu erläutern, werden im folgenden diese beiden Sendungen als Beispiele herangezogen.

In den letzten Jahrzehnten fand aufgrund großer Umsatzeinbußen eine markante Veränderung in der Unternehmenskultur der internationalen Tonträgerindustrie statt. Aus diesem Grund ist es heutzutage üblich, dass Marketing-Management ein fester Bestandteil der A&R-Abteilungen der meisten Musikunternehmen ist. In der heutigen Zeit entstehen Chart-Hits meist als einmalige, finanziell überschaubare Projekte und werden von den Marketing-Managern genutzt, um schnell möglichst viel mediale Aufmerksamkeit zu erhaschen. Ein Künstler bekommt heutzutage oftmals nur noch ein bis zwei Singles Zeit um einen wirtschaftlichen Erfolg zu erzielen, da der mittel- bis langfristige klassische Künstleraufbau in der heutigen Musikindustrie als zu riskant und vor allem zu teuer gilt.<sup>102</sup>

Um einen zügigen "Return of Investment" zu ermöglichen, versuchen seit den 90er Jahren die Marketing-Abteilungen oftmals eine Bündelung der Zielgruppen durch diverse Cross-Marketing-Projekte zwischen verschiedenen Medienbereichen zu erwirken. Ihren Ursprung fand diese Idee aber bereits in den 60er Jahren, in Form des "singenden Vorabend-Serienstars". Coverversionen werden in diesem Zusammenhang immer noch gerne genutzt, um mithilfe eines durch ein TV-Format bekannt gewordenen Menschen in einem weiteren Medienfeld, dem Musikmarkt, einen Gewinn zu erwirtschaften. Die Nutzung eines bereits bewährten Songs kann hierbei die Wahrscheinlichkeit einen Hit zu landen optimieren. Es geht lediglich darum, einen Aufhänger für einen Eintritt in die Charts zu finden. Um aber nicht länger von bereits prominenten Vertretern der Medienlandschaft abhängig zu sein, gingen die Tonträgerindustrie und das Privatfernsehen um den Jahrtausendwechsel dazu über, im Rahmen sog. "Castingshows" Präsen-

---

102 Vgl. Pendzich 2005

tatoren ihrer Marketing-Produkte selbst zu kreieren. In diesen Formaten treffen bereits lange Zeit zuvor beobachtete Marketing-Entwicklungen der Musik- und Fernsehindustrie zusammen.

Der Begriff „Casting“ (vom englischen „to cast“= angeln, fischen) beschreibt einen Prozess, indem Schauspieler, Sänger oder Models für ein Projekt ausgewählt werden und wird gerade in künstlerischen Berufen und der Popmusik verwendet. Dieses Verfahren gibt es schon so lange, wie es Medien wie Radio oder Fernsehen gibt und war gerade in den 90er Jahren, zur Hochzeit der Boygroups, elementarer Bestandteil der Musikindustrie. Zu dieser Zeit bekam man als normaler Bürger von dieser Vorauswahl nichts mit, was sich aber heutzutage durch diverse Show-Formate geändert hat. Castingshows haben diesen Prozess für die späteren Konsumenten transparent gemacht und auf die Bildschirme geholt.

Das zu Grunde liegende Konzept einer Castingshow im Musikbereich beinhaltet, dass die Teilnehmer ihre gesanglichen Fähigkeiten einer Jury vorstellen. Da es sich bei diesen Formaten nicht um Komponisten-, sondern Gesangswettbewerbe handelt, ist es nachvollziehbar, wieso in diesen Shows ausschließlich auf die Interpretation von populären Musikstücken zurückgegriffen wird. In vielen Fällen veranstalten die verantwortlichen Produktionsfirmen hierfür Massencastings, an denen in der Vergangenheit regelmäßig mehrere Tausende Bewerber beteiligt waren. Die Jury nimmt dann anschließend anhand der vorgeführten Leistung die Auswahl der Bewerber vor, welche sich in der nächsten Runde der Show erneut präsentieren dürfen. Dieser Prozess wird anschließend mehrere Male wiederholt, bis ein kleines überschaubares Teilnehmerfeld zusammengestellt ist, aus dem dann letztendlich der Gewinner bestimmt wird. Ab diesem Punkt entscheidet meist nicht mehr die Jury über ein Weiterkommen in die nächste Runde, sondern die Zuschauer wählen über ein telefonisches Voting ihren persönlichen Favoriten. Die Jurymitglieder geben nur mehr ihre fachliche Meinung zum Beitrag des jeweiligen Teilnehmers ab. Der Gewinner der Show erhält als Preis am Ende der Show meist neben einer Geldprämie einen Plattenvertrag bei einem großen Label und wird anschließend mit einer für ihn eigens komponierten Single vermarktet. Während der Laufzeit der Show werden Coverversionen hauptsächlich genutzt, um die (noch) fehlende Bekanntheit der Teilnehmer auszugleichen und um dem Publikum einen gewissen Grad an Vertrautheit zu bieten. Das Hauptziel einer solchen Show ist es, einen der Teilnehmer zu einem ernst zu nehmenden Künstler aufzubauen, der sich in der aktuellen Musiklandschaft erfolgreich vermarkten lässt.<sup>103</sup>

---

103 Vgl. Pendzich 2005

Den Möglichkeiten sich mit seinem Gesang der Öffentlichkeit zu präsentieren und ein Publikum zu erreichen sind in Zeiten von Internetseiten wie Facebook oder YouTube praktisch keine Grenzen mehr gesetzt. Es ist deshalb erstaunlich, dass das Interesse an der Teilnahme von Castingshows schon seit über 18 Jahren unvermindert anhält, da praktisch jedes Format seine Kandidaten findet. Ute Biernat, Geschäftsführerin der UFA SHOW & FACTUAL GmbH welche die Show „Deutschland sucht den Superstar“ produziert, sagt selber über dieses Phänomen:

„Die Motivation für die meisten Casting-Teilnehmer ist der Wunsch, berühmt zu werden und aus dem gesellschaftlichen Umfeld herauszukommen, in dem sie sich gerade befinden.“<sup>104</sup>

Da heutzutage immer mehr Menschen den Drang verspüren, ein Leben im Rampenlicht zu führen, fühlen sie sich von den Versprechungen von Ruhm und Reichtum seitens der Show geradezu magisch angezogen. Da in der westlichen Gesellschaft allgemein die Meinung vertreten wird, „man könne alles erreichen, wen man es nur genug möchte“ verwundert es auch nicht, dass sich viele Menschen bewerben, die eigentlich gar nicht die nötigen Talente mitbringen.

Musikcastingshows haben sich mittlerweile aus diesem Grund zu einer neuen Goldgrube der Unterhaltungsindustrie entwickelt, da sich nicht nur die geeigneten Kandidaten, sondern auch die untalentierte Bewerber gewinnbringend verwerten lassen. Diese werden meist als sich selbst überschätzende Sonderlinge inszeniert, die dann zur Bepfehlung des Publikums mittels harscher Kritiken von der Jury vorgeführt werden.

An dieser Stelle bietet es sich an, auf die dramaturgischen Elemente dieser Formate hinzuweisen. Gerade durch die Benutzung von Stilmitteln wie Stereotypisierung, Intimisierung, Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung wird gewährleistet, vom Publikum als mitreißendes Fernseherlebnis wahrgenommen zu werden und an der Spitze der gezählten Quoten zu stehen.<sup>105</sup>

Castingshows bestehen aus einer ganzen Kette an Unterhaltungsaspekten und wirken aufgrund dessen wie eine Comedysendung, Musiksendung und Seifenoper in Einem. Ein zuvor unbekannter normaler Mensch erlebt vor laufender Kamera plötzlich Bekanntheit, ein vermeintlicher Star wird geboren. Doch dies gelingt ihm nicht nur allein durch die Darbietung seines Talents, sondern auch aufgrund der ihm zugeschriebenen Rolle, in der der Kandidat kalkuliert vermarktet wird. Diese basiert zwar auf der Reali-

---

104 Vgl. <https://www.welt.de/fernsehen/article1736572/Warum-Casting-Shows-so-erfolgreich-sind.html>

105 Vgl. Pendzich 2005

tät, kann aber in diesem Konzept nur funktionieren, wenn sein Werdegang von großen Emotionen oder Skandalen begleitet wird. Gerade diese Elemente sorgen für die nötige Spannung, welche den Zuschauern an den Fernseher fesselt. Die meisten Rezipienten solcher Shows suchen nach leichter und unkomplizierter Unterhaltung, wobei sie sich dennoch gleichzeitig mit den Protagonisten identifizieren möchten. Da der Zuschauer stiller Zeuge der Schicksale, der zwischenmenschlichen Konflikte und der persönlichen Weiterentwicklung der Kandidaten ist, baut er automatisch eine emotionale Bindung zu den Teilnehmern auf. Obwohl er diese Menschen eigentlich überhaupt nicht näher kennt, wird für ihn die Illusion erzeugt, er tue es. Ist aufgrund dessen erst mal ein falsches Gefühl der Nähe entstanden, kann der Zuschauer kaum noch zwischen Fiktion und Realität unterscheiden, seine Fantasie macht sich sozusagen selbstständig. Gerade diese aufgebaute Vertrautheit zwischen den Kandidaten und dem Publikum kann den späteren Erfolg der Teilnehmer nach dem Ende der Show zusätzlich begünstigen. Castingshows schaffen es außerdem vorbildlich das Publikum aktiv mit einzubeziehen, da diese durch Votings und Anrufe über Erfolg oder Misserfolg der Kandidaten bestimmen dürfen.<sup>106</sup>

Da die Kandidaten oft nur wenige Minuten Zeit haben, sich anhand eines einzigen Liedes ihr Weiterkommen in die nächste Runde zu sichern, kommt es neben dem persönlichen Auftreten und Können auch entscheidend auf das passende Song-Repertoire an. Gerade im Rahmen der Beschäftigung mit der Wettbewerbsstrategie „Coverversion“ lohnt sich ein genauerer Blick auf das in diesen Shows verwendete Coverversionen-Repertoires. Zur Erleichterung einer genauen Analyse werden hierzu in der folgenden Auswertung die verwendeten Songs der jeweils ersten Live-Shows der letzten Staffeln der beiden Formate „Deutschland sucht den Superstar“ und The Voice of Germany“ herangezogen.

<b>Deutschland sucht den Superstar – Songs der ersten Live-Show (14.04.2018)</b>			
<b>Titel und Interpret</b>	<b>Erscheinungsjahr</b>	<b>Höchstposition</b>	<b>Insgesamt in den dt. Charts vertreten</b>
Andreas Gabalier - Hulapalu	2016	13	88 Wochen
Robin Schulz feat. James Blunt - OK	2017	2	38 Wochen
Beatrice Egli – Mein Herz	2013	1	24 Wochen
Alvaro Soler – Sofia	2016	23	23 Wochen

<sup>106</sup>Vgl. Pendzich 2005

Gloria Gaynor – I Will Survive	1979	7	17 Wochen
Backstreet Boys – I Want It That Way	1999	1	17 Wochen
Marianne Rosenberg – Er gehört zu mir	1975	7	20 Wochen
Haddaway – What Is Love	1993	2	39 Wochen
Ofenbach vs. Nick Waterhouse - Katchi	2017	9	29 Wochen
Kool & the Gang - Celebration	1980	17	24 Wochen

Tabelle 1: Songs der DSDS Show vom 14.04.18<sup>107</sup>

<b>The Voice of Germany – Songs der ersten Live-Show (10.12.2017)</b>			
<b>Titel und Interpret</b>	<b>Erscheinungsjahr</b>	<b>Höchstposition</b>	<b>Insgesamt in den dt. Charts vertreten</b>
Dua Lipa - New Rules	2017	9	38
Ed Sheeran – I See Fire	2013	2	76
Queen – Somebody To Love	1976	21	13
Ben E. King – Stand By Me	1987	2	16
Amanda – Ich kann nicht schlafen	2017	-	-
Alicia Keys – If I Ain't Got You	2004	81	7
Whitney Houston – The Greatest Love Of All	1986	30	10
Jermaine Stewart – We Don't Have To Take Our Clothes Off	1986	-	-
The Police – Every	1983	8	19

107 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland\\_sucht\\_den\\_Superstar\\_\(Staffel\\_15\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland_sucht_den_Superstar_(Staffel_15))

Breath You Take			
Foo Fighters - Preten- der	2007	72	9
Xavas – Schau nicht mehr zurück	2012	2	22
Birdy – People Help The People	2012	3	33

Tabelle 2: Songs der TVOG Show vom 10.12.17<sup>108</sup>

Es fällt auf, dass die Priorität bei der Songauswahl äußerst stark auf die durch die vor- malige Platzierung erwiesene (Hit-)Qualität des Songmaterials, sowie auf ein entspre- chend hohes Maß an Bekanntheit gesetzt wurde (bis auf wenige Ausnahmen). Aus die- sem relativ kleinen Spektrum aus großen Hits erfolgte die Auswahl eines zum Kandida- ten passenden Songs, mit dessen Hilfe er versucht, das Publikum von sich zu überzeu- gen. Wählt er dabei einen Hit älteren Jahrgangs, kann er davon profitieren, dass der Song möglicherweise gleich zwei oder mehr Zuschauergenerationen bekannt ist. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass die Wettbewerbschancen mit der Be- kannt- und Beliebtheit des präsentierten Liedes korrelieren. Dies stellt unter anderem einen der Gründe dar, wieso während der Laufzeit der Shows (bis auf das Staffelfinale) auf mögliche Originalkompositionen der Teilnehmer verzichtet wird. Die involvierten Plattenfirmen profitieren ebenfalls von dieser Art des "Hit-Recyclings", da die Coverver- sionen einem alten Song neues Leben einhauchen können. Wird der Song ins Ge- dächtnis der breiten Masse zurückgerufen, kann dieser Umstand in erneute Verkäufe des Originals resultieren. Bezogen auf eigentlichen Kaufzielgruppe der Jugendlichen ist es aber weitgehend egal, ob sie im Endeffekt ein Cover oder die Originalversion er- stehen, wichtig ist nur, dass diese mit den Hits der Vergangenheit gut erreicht wird.<sup>109</sup>

Interessanterweise wird bei den Erstveröffentlichungen der Gewinner nach Ende Show meist auf Coverversionen verzichtet. Ein möglicher Grund hierfür ist, dass die Produ- zenten des Gewinners, bedingt durch die mediale Wirkung der Show, quasi von einer Garantie eines Mindestabsatzes ausgehen und deshalb bevorzugt eigenes Songmate- rial beisteuern. Auf diese Weise können die Produzenten weitere lukrative Urheberan- tiemen für sich beanspruchen. Für Fans der in der Show gezeigten Coverversionen

<sup>108</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/The\\_Voice\\_of\\_Germany/Staffel\\_7](https://de.wikipedia.org/wiki/The_Voice_of_Germany/Staffel_7)

<sup>109</sup> Vgl. Pendzich 2005

werden aber ebenfalls Singleauskopplungen oder Compilation-Langspieler produziert, auf denen noch einmal die besten Auftritte gewürdigt werden.<sup>110</sup>

Aufgrund von Faktoren wie der Übersättigung des Marktes und den finanziellen Verlusten durch illegale Downloads, befindet sich die Musikindustrie schon seit vielen Jahren in einer Krise. Doch genau diese Krise machen sich die Castingshows zunutze: Sie stellen eine Verbindung zwischen der Industrie und den Konsumenten her, welche die Anwendung crossmedialer Vermarktungsstrategien ermöglicht. Crossmedia beschreibt die Verknüpfung verschiedener Medienarten miteinander, wie z. B. Internet, Print, Tonträger und TV. Zusätzlich können dazu noch diverse Merchandising-Produkte in den verschiedenen Märkten platziert werden. Diese Maßnahmen können in einer einzigartigen Positionierung, sowie dem Gewinn der Aufmerksamkeit der potentiellen Konsumenten resultieren. Diese Vermischung aus Musik, TV und dem Produzieren eines Stars in der Öffentlichkeit, kann deshalb als ökonomische Meisterleistung betrachtet werden.

### **Fazit:**

Der heutige ökonomische Umgang mit Coverversionen ist zum Teil auf Cross-Over-Marketingprodukte von singenden Medienstars der 60er Jahre zurückzuführen. Einher mit diesem Trend ging in der Musikbranche der Einzug von Marketingelementen in das A&R-Management. In einem weiteren, vorläufig letzten Entwicklungsschritt wurde in sog. "Castingshows" der Prozess des Künstleraufbaus selbst zum Programm. Präsentatoren der eigenen Marketingprodukte, die man zuvor noch aus anderen Formaten übernehmen musste, wurden ab diesem Zeitpunkt nun selbst produziert. Das Aufkommen bzw. der Aufbau dieser Fernseh-Formate, in denen verstärkt allgemein bekannte Musikwerke eingesetzt werden, findet seine Entsprechung in dem langjährigen Trend zu Coverversionen. Die Auswahl der genutzten Lieder ist aber relativ beschränkt, da vornehmlich vormalige Charterfolge und Klassiker der Popmusik verwendet werden, damit zusätzlich eine Zielgruppenbündelung stattfinden kann. Gerade diese Einschränkung verdeutlicht aber nochmal, dass die Produktionsfirmen die Songs für die Sendung nach ähnlichen Gesichtspunkten auswählen, wie die meisten heutigen Musikproduzenten auf dem Single-Musikmarkt. Da das Ziel der Aufbau eines erfolgreichen Künstlers ist, kann die Repertoire-Wahl deshalb kaum anders ausfallen. Da durch die Shows der langwierige und kostspielige Aufbau eines Künstler-Images durch Marketingkampa-

---

110 Vgl. Pendzich 2005

gnen umgangen werden kann, lässt sich diese Zweckgemeinschaft zwischen Fernsehen und Musikindustrie als äußerst gewinnbringend betrachten. Durch diese Verbindung ist ein völliger Strategiewechsel im heutigen A&R-Management möglich geworden. In erster Linie sieht die Musikindustrie aber Castingshow-Formate als einen wirtschaftlichen Faktor, mit dem sich in kurzer Zeit viel Geld verdienen lässt. Obwohl die Entwicklung eigener Talente im Vordergrund steht, konnten aber bisher nur sehr wenige der Gewinner einer solchen Show nachhaltig erfolgreich sein. Dennoch lässt dieser Umstand trotzdem den Schluss zu, dass die Benutzung von Coverversionen und die richtige Plattform einem noch unbekanntem Künstler den Eintritt in die Musikbranche erleichtern kann.

## 5 Interview mit einem bereits erfolgreich etablierten Musiker

Um der vorliegenden Arbeit mehr Gehalt zu verleihen, hat sich der Autor dazu entschieden, die fachmännische Meinung eines bereits etablierten und erfolgreichen Künstlers zur erforschten Thematik einzuholen. Im Folgenden werden die Ansichten des Befragten in Interviewform dargestellt. Die Angaben zur Person wurden vom Befragten selber angegeben und von dessen Homepage übernommen.

### Angaben zur Person:

Der Name des Interviewpartners lautet Benjamin Hartung, Künstlername „Def Benski“. Geboren wurde er 1972 in Köln Porz, wo er auch früh seine Liebe zur Musik entdeckte. 1989 fing er an sich mit dem Hip Hop Genre zu befassen und war Mitbegründer der Rap-Formation Äi-Tiem. Im Jahre 1996 gründete er mit seinen Freunden Alexander Terboven (Künstlername „Tatwaffe“) und Daniel Sluga (Künstlername „Fader Gladiator“) die Band „Die Firma“. Mit dem eigens gegründeten Label „La Cosa Mia“ setzten die drei wirtschaftlich und musikalisch alles auf eine Karte. Das von der Kritik durchweg positiv aufgenommene Debütalbum wurde ein wirtschaftlicher Erfolg für die Band und stellte den Durchbruch dar. Es folgten die Alben „Das 2. Kapitel“, dessen Single-Auskopplung „Kap der Guten Hoffnung“ die Band dann auch der breiten Öffentlichkeit bekannt machte. Bereits das zweite Studioalbum der Band wurde rund 80.000 Mal verkauft.

Das bekannteste Lied der Firma ist „Die Eine“ vom ersten Album „Spiel des Lebens“. Das Lied basiert auf dem „Kanon in D“ von Johann Pachelbel. Auf „Krieg und Frieden“ findet sich die Fortsetzung „Die Eine 2005“, welches bisher auf YouTube mehr als 24 Millionen Aufrufe generieren konnte. Bis heute hat Def Benski insgesamt 8 Musikalben veröffentlicht, von denen zwei eine Gold- und eines davon eine Platinauszeichnung erhielten.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. <http://www.defbenski.de>

**Frage 1: Wie hast du persönlich angefangen Musik zu machen?**

„1986 kam ich das erste Mal über eine Platte meines Cousins mit Hip Hop in Berührung. Ich war sofort von diesem Genre angefixt, weshalb ich mir auch kurz danach gleich meine erste eigene Hip Hop Platte geholt habe. Das war „Raising Hell“ von Run DMC. Zur selben Zeit hab ich dann auch noch zusätzlich mit dem Beatboxen angefangen, was mein persönlicher Start Richtung Musikmachen war. Die erste Aufnahme von mir war auch tatsächlich ein Beatbox-Cover von James Browns „Funky Drummer“, da dieses Sample zur damaligen Zeit in vielen Hip Hop Tracks vorkam. 1988 hab ich dann meinen ersten Raptext auf Deutsch verfasst, was sozusagen den Grundstein für meine spätere Karriere legte.“

**Frage 2: Gefällt dir das Konzept „Coverversion“?**

„Da im Hip Hop schon seit jeher gesampelt wird, bin ich genrebedingt diesem Konzept natürlich sehr aufgeschlossen. Musik erfindet sich ja nicht neu, alles ist irgendwie schon einmal dagewesen, deswegen finde ich es auch nicht schlimm, wenn sich ein Künstler an den Liedern eines anderen versucht.“

**Frage 3: Was hältst du von reinen Cover-Musikern?**

„Ich finde das völlig legitim. Es gibt ja viele Musiker die zwar über großes musikalisches Talent verfügen, aber keine Songs schreiben können. Wenn dann das eigene Talent in diesem Bereich nicht ausreicht, um das Essen auf den Tisch zu bringen, finde ich es in Ordnung wenn man sich an den Werken anderer bedient. Sowas hat immer stattgefunden und das wird es auch immer geben. Ein gutes Beispiel hierbei wären ja die unzähligen Coverbands die da draußen unterwegs sind. Denen ihr Erfolgsrezept besteht ja darin, die gleiche Musik zu bieten, aber oft nahbarer und billiger als die Originalband zu sein. Die Hauptsache ist doch, dass sie mit Herzblut dabei sind.“

**Frage 4: Hast du eine persönliche Lieblings-Coverversion? Was macht ein gutes Cover für dich aus?**

„Puh, da fällt mir jetzt so spontan garnichts ein. Was mir aber bei Coverversionen wichtig ist, ist ein gutes Arrangement und ein breites Spektrum an Instrumenten. Der Musiker sollte zudem versuchen, dem Song einen eigenen Stempel aufzudrücken und das

Lied an den derzeitigen Zeitgeist anzupassen. Wenn man nur einen billigen Abklatsch produziert ist das verschwendete Zeit.“

**Frage 5: Hast du schon einmal selber ein Cover angefertigt?**

„Ja klar! Momentan beschäftige ich mich viel mit Reggae-Musik, weshalb ich schon öfters mal Klassiker dieses Genres nach "kölscher Mundart" neu interpretiert habe. Ich habe auch schon bekannte Kölner Karnevalslieder mit einem Reggae-Beat unterlegt – die Möglichkeiten sind da schier unendlich. Ich finde das eine gute Methode um an neue Ideen für eigene Sachen zu bekommen.“

**Frage 6: Wie hilfreich sind Coverversionen für jemanden, der seine musikalischen Fähigkeiten ausbauen will?**

„Natürlich sehr nützlich! Ich meine das ist doch die gängige Vorgehensweise wenn man mit dem Musikmachen anfängt. Die wenigsten kommen ja mit dem nötigen Talent für eine Musikkarriere zur Welt. Da heißt es nur üben, üben, üben und versuchen durch das kopieren anderer einen eigenen Style zu entwickeln.“

**Frage 7: Wie hilfreich sind Coverversionen für jemanden, der eine Karriere im Musikbereich starten möchte?**

„Wenn man diese gut umsetzt und auf den gängigen sozialen Netzwerken bewirbt, kann das oft schon den Start einer professionellen Karriere bedeuten. Gerade durch Seiten wie YouTube oder Facebook ist man ja in dieser Hinsicht nicht mehr von den Plattenfirmen abhängig. Dennoch sollte man über ein gewisses Alleinstellungsmerkmal verfügen, um aus der Masse an Cover-Musikern herauszustechen.“

**Frage 8: Was eignet sich deiner Meinung nach heutzutage besser für ein kommerzielles Debüt? Neue Eigenkomposition oder bereits bewährten Charthit neu interpretieren (durch Coverversion, Remix, Mashup, etc.)?**

„Das kommt meiner Meinung nach ganz auf den Musiker oder die Strategie der Plattenfirma an. Natürlich kann man durch einen bereits bewährten Hit schnelles Geld ver-

dienen aber um sich langfristig im Business zu etablieren, eignen sich eigene Songs besser.“

**Frage 9: Was ist deine Meinung zu Formaten wie Castingshows oder ähnlichem wie z. B. „Sing meinen Song“, bei denen auch nur Coverversionen zum Einsatz kommen?**

„Naja im Bereich Castingshows gibt es solche und solche. „DSDS“ auf RTL finde ich ganz schrecklich, da dort die meisten Leute nur vorgeführt werden. „The Voice of Germany“ fand ich anfangs ganz interessant, da hat sich aber inzwischen auch wieder gelegt. Mir ist das alles zu inszeniert. Man denkt eigentlich, dass die hierbei Künstler aufbauen wollen, aber es wird schnell klar, dass es nur um den erzeugten Hype während der Laufzeit der Show geht. „Sing meinen Song“ ist eine reine Werbeveranstaltung für die dort vertretenen Künstler. Das Publikum wird das auch bald kapieren, deshalb denke ich nicht, dass dieses Konzept noch lange bestehen wird.“

**Frage 10: Werden die Menschen Coverversionen irgendwann satt haben?**

„Ja und Nein. Ich denke, man kann das nicht so verallgemeinern, da das ja auch viel mit den persönlichen Vorlieben zu tun hat. Viele Menschen können sich an bestimmten Songs nicht satt hören, anderen geht das Lied schon nach dem zweiten Durchgang auf die Nerven. Ich denke das Alter spielt auch eine entscheidende Rolle, da ein junger Mensch das Original, auf dem das Cover basiert eventuell gar nicht kennt. Ich bin der Meinung das wir an diesem Phänomen noch lange unsere Freude haben werden.“

## 6 Fazit

Die vorangegangenen Untersuchungen nähern sich dem Phänomen „Coverversion“ interdisziplinär an, was auch musikrechtliche, musikhistorische und ökonomische Aspekte mit einschließt. Auf diese Weise konnte ein plastisches, mehrdimensionales Bild der Bedeutung von Coverversionen für Newcomer in der Musikindustrie gezeichnet werden.

Das Fazit dieser Arbeit ist, dass Coverversionen seit dem Wechsel einer songbasierten zu einer interpretenbasierten Musikindustrie immer eine wichtige Rolle spielten, bei der Etablierung neuer Künstler. Egal ob diese durch die Neuinterpretation eines beliebten Klassikers hohe Aufmerksamkeit erregen konnten oder ob der Prozess des Covers ausschlaggebend für die Entwicklung neuer Stile war. Die Wahrnehmung von Coverversionen änderte sich regelmäßig in der Gesellschaft, doch die Untersuchungen dieser Arbeit haben gezeigt, dass es sich hierbei heutzutage um eine weitgehend anerkannte Praxis handelt.

Hinsichtlich des A&R-Managements von Musikunternehmen, bieten Coverversionen eine Vielzahl an Möglichkeiten im Bereich der Talentsuche und -entwicklung. Coverversionen können noch unbekanntem Musikern dabei helfen, die ersten Schritte Richtung einer professionellen Karriere in der Musikbranche zu bewältigen. Sie dienen der persönlichen Weiterentwicklung, helfen dabei eine Fangemeinde aufzubauen und können schnell die Aufmerksamkeit von großen Plattenfirmen auf sich ziehen. Aus Sicht der Musikindustrie können Coverversionen gezielt innerhalb von Formaten wie Castingshows zur eigenen Talententwicklung und Zielgruppenbündelung genutzt werden.

Das Neuinterpretieren von bereits bestehendem kompositorischen Material war und ist – ganz unabhängig von kommerziellen Interessen betrachtet – ein fester Bestandteil der Popkultur. Mit einem Ende der Veröffentlichungsflut von Coverversionen ist deshalb in absehbarer Zeit nicht zu rechnen. Aus den bisherigen Entwicklungen in der Musikbranche lässt sich schließen, dass diese als erfolgreich anerkannte Vermarktungsform rund um Coverversionen weiterhin zum festen Handlungs-Repertoire der Konzerne, Produzenten und Musiker gehören wird.

---

## Literaturverzeichnis

### Bücher:

**Lydon, Michael (Hg.):** Rock Folk. Portraits from the Rock'n'Roll Pantheon, New York 1971, S.171

**Pendzich, Marc (Hg.):** Von der Coverversion zum Hit-Recycling: Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik, 2. Auflage, Münster 2008

**Plasketes, George (Hg.):** Play It Again: Cover Songs in Popular Music, Burlington 2010 (Autoren u. a. Barron, Lee / Cooper, B. Lee / Cusic, Don / Davis, Andrew G. / Duchan, Joshua S. / Lenig, Stuart / Metcalf, Greg / Miller, Remy / Reising, Russel / Schiffer, Sheldon / Steinskog, Erik / Tough, David / Weinstein, Deena / Yano, Christine R.)

**Ruf, Wolfgang (Hg.):** Riemann Musiklexikon, 13. Auflage, Mainz 2012

**Specht, Christoph:** Das Neue Deutsche Musical - Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical, Berlin 2009

**Wirtz, Bernd W. (Hg.):** Medien- und Internetmanagement, Wiesbaden 2000

### Artikel:

**Braun, Stefan (Hg.) Musiker Magazin:** Sind Coverversionen genehmigungsfreie Bearbeitungen?, Lüneburg 2013

**Gigerenzer, Gerd / Gaissmaier, Wolfgang:** Denken und Urteilen unter Unsicherheit : Kognitive Heuristiken, Göttingen 2006 (Erschienen in: Denken und Problemlösen / Funke, Joachim (Hg.), Göttingen 2006 S. 330-374)

**Huck, Christian :** Coverversionen – Zum populären Kern der Popmusik, Witten 2014 (Erschienen in: POP. Kultur & Kritik / Hecken, Thomas (Hg), Heft 4, Frühling 2014, Witten 2014, S. 154 - 173)

**Klembas, Robert (Hg.):** A&R Management im digitalen Paradigmenwechsel, Wien 2012

**Pendzich, Marc:** Hit-Recycling: Castingshows und die Wettbewerbsstrategie „Coverversion“, Bielefeld 2005 (Erschienen in: Keiner wird gewinnen / Helms, Dietrich (Hg.), Bielefeld 2005, S. 137 – 150)

**Ringlstetter, Max / Kaisr, Stephan / Bode, Phillip / Saldit, Thomas (Hg.) Medien Wirtschaft:** Die Krise der Musikindustrie – Handlungsoptionen für eine Rückkehr zum profitablen Geschäft, Hamburg 2005

**Stratton, Jon :** What is 'popular music'?, Brisbane 1983 (Erschienen in: The sociological review Volume 31 / The Sociological Review Publication Ltd. (Hg.) London 1983, S. 293 – 309)

**Sweeting, Adam (Hg.):** *Cover Versions: Singing Other People's Songs.* London 2004

### **Internetquellen:**

**Cornell, Kevin (Hg.):** Why cover songs are great for indie artists – when done right!, 2016

<https://www.tunecore.com/blog/2016/05/why-cover-songs-are-great-for-indie-artists-when-done-right.html>

**Hertweck, Nate (Hg.):** Why bands cover songs, 2015

[themycenaean.org/2016/10/why-bands-cover-songs/](http://themycenaean.org/2016/10/why-bands-cover-songs/)

### **musiksampler.de**

<http://www.musiksampler.de>

**Myers, Katherine (Hg.):** The history of popmusic in five defining decades, 2016

<https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/the-history-of-pop-music-in-5-defining-decades/>

### **Offizielle Deutsche Charts**

<https://www.offiziellecharts.de/suche>

**Schulz, Thomas:** Die Tonangeber, 2004

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29968661.html>

**Sommer, Tim (Hg.):** We are living in the golden age of coversongs, 2018

<http://www.realclearlife.com/music/living-golden-age-cover-songs/>

**Stangl, Werner (Hg.):** Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik, Rekognitionsheuristik, 2018

<http://lexikon.stangl.eu/2908/rekognitionsheuristik/>

**Urbe, Wilfried:** Warum Castingshows so erfolgreich sind, 2008

<https://www.welt.de/fernsehen/article1736572/Warum-Casting-Shows-so-erfolgreich-sind.html>

**Zimmermann, Thomas (Hg.):** Ausgewählte Stationen der Popmusik, 1996

<http://www.savoy-truffle.de/zippo/Stationen.html>

### **Wikipedia:**

**Deutschland sucht den Superstar, Staffel 15**

[https://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland\\_sucht\\_den\\_Superstar\\_\(Staffel\\_15\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Deutschland_sucht_den_Superstar_(Staffel_15))

**The Voice of Germany, Staffel 7**

[https://de.wikipedia.org/wiki/The\\_Voice\\_of\\_Germany/Staffel\\_7](https://de.wikipedia.org/wiki/The_Voice_of_Germany/Staffel_7)

### **Bilder:**

**Abbildung 1:** <https://www.biography.com/people/justin-bieber-522504>

**Abbildung 2:** <https://www.energy.de/nuernberg/lifestyle-morningshow/nicole-cross-lügen-oder-losen>

**Abbildung 3:** <http://www.bravo.de/gewinne-konzerttickets-fuer-charlie-puth-370249.html>

### **Künstlerbiografien:**

<https://www.thefamouspeople.com/profiles/charlie-puth-29863.php>

<https://articlebio.com/charlie-puth>

<https://www.biography.com/people/justin-bieber-522504>

<https://uznayvse.ru/en/biographies/biography-justin-bieber.html>

<https://www.prosieben.de/stars/star-datenbank/nicole-cross>

<https://www.starwatch.de/music/nicole-cross>

<https://www.thinkwithgoogle.com/intl/de-de/marketingkanäle/youtube/mit-youtube-zum-erfolg-musikerin-nicole-cross-im-interview/>

<http://www.defbenski.de>

## Anlagen

Anlage 1: Tabelle: Charterfolge mithilfe von Coverversionen

Seite XV

## Chart-Erfolge mithilfe von Coverversionen

In diesem Teil der Arbeit sollen zur Verdeutlichung des möglichen Erfolgspotentials von Coverversionen, Vertreter dieser Gattung aufgezeigt werden, welche es in Deutschland an die Spitze der Charts schafften.

Berücksichtigt werden hierbei Coversongs, die es während ihres Aufenthalts in den deutschen Charts mindestens in die Top 5 geschafft haben, sowie Remixe, Medleys oder Mash-Ups. Die nachfolgende Auflistung soll nicht als vollständiges Verzeichnis aller kommerziell erfolgreichen Coverversionen verstanden werden, sondern nur einen beispielhaften Einblick in die Hitparaden der letzten 50 Jahre liefern.

Coverversionen (Cv)				Originalversionen (Ov)			
Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Cv)	Interpret (Cv)	Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Ov)	Interpret (Ov)
1978	1	Rivers Of Babylon	Boney M.	1970	-	By The Rivers Of Babylon	The Melodians
1980	1	Santa Maria	Kaiser, Roland	1980	1	Santa Maria	Oliver Onions
1981	1	Bette Davis' Eyes	Carnes, Kim	1975	-	Bette Davis' Eyes	DeShannon, Jackie
1982	1	Tainted Love	Soft Cell	1964	-	Tainted Love	Jones, Gloria
1983	1	Come Back And Stay	Young, Paul	1981	-	Come Back And Stay	Lee, Jack
1984	1	Self Control	Branigan, Laura	1984	2	Self Control	Raff
1984	1	Only You	The Flying Pickets	1982	72	Only You	Yazoo
1986	1	Holiday Rap	M. C. Miker "G" & DeeJay Sven	1963 / 1983	9	Summer Holiday // Holiday	Cliff Richard // Madonna
1986	2	Venus	Bananarama	1969	2	Venus	Shocking Blue
1986	1	In The Army Now	Status Quo	1981	-	You're In The Army Now	Bolland & Bolland
1987	2	Caravan Of Love	The Housemartins	1985	-	Caravan Of Love	Isley / Jasper / Isley
1988	1	Girl You Know It's True	Milli Vanilli	1987	-	Girl You Know It's True	Numarx



Coverversionen (Cv)				Originalversionen (Ov)			
Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Cv)	Interpret (Cv)	Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Ov)	Interpret (Ov)
1997	1	I'll Be Missing You	Puff Daddy & Evans, Faith feat. 112	1983	-	Every Breath You Take	The Police
1998	1	Flugzeuge im Bauch	Petzokat, Oliver	1984	44	Flugzeuge im Bauch	Grönemayer, Herbert
1998	1	Bailando	Loona	1996	-	Bailando	Paradisio
1998	2	Stand By Me	4 The Cause	1961	2	Stand By Me	King, Ben E.
1999	1	Mambo No. 5	Bega, Lou	1959	-	No. 5	Prada, Perez & His Orchestra
1999	2	Irgendwie, irgendwo, irgendwann	Delay, Jan A. K. A. Eißfeldt	1984	3	Irgendwie, irgendwo, irgendwann	Nena
1999	1	So bist du (und wenn du gehst)	Petzokat, Oliver	1979	1	So bist du	Maffay, Peter
2000	1	Around The World (La La La)	ATC	1998	-	Around The World	Ruki Vverh!
2000	1	American Pie	Madonna	1971	9	American Pie	McLean, Don
2000	1	Wadde hadde dudde da?	Raab, Stefan	1996	16	Say You'll Be There	Spice Girls
2001	1	Daylight In Your Eyes	No Angels	2000	-	Daylight	Faiella, Victoria
2001	1	Butterfly	Crazy Town	1989	-	Pretty Little Ditty	Red Hot Chili Peppers
2001	1	Country Roads	Hermes House Band	1971	-	Take Me Home, Country Roads	Denver, John
2002	1	The Ketchup Song (Aserejé)	Las Ketchup	2002	-	Aserejé	Las Ketchup
2002	1	Whenever, Wherever	Shakira	2001	-	Suerte	Shakira
2002	1	Something About Us / Like Ice In The Sunshine	No Angels	1986	-	Ice In The Sunshine (Langnese Werbesong)	Beagle Music Ltd.
2003	2	Behind Blue Eyes	Limp Bizkit	1971	-	Behind Blue Eyes	The Who
2003	2	Sorry Seems To Be The Hardest Word	Blue feat. John, Elton	1976	-	Sorry Seems To Be The Hardest Word	John, Elton

Coverversionen (Cv)				Originalversionen (Ov)			
Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Cv)	Interpret (Cv)	Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Ov)	Interpret (Ov)
2003	1	Aïcha	Outlandish	1996	33	Aïcha	Khaled
2004	1	Call On Me	Prydz, Eric	1982	-	Valerie	Winwood, Steve
2004	2	Mad World	Andrews, Michael feat. Jules, Gary	1982	21	Mad World	Tears For Fears
2004	2	Dragosta din tei	Haiducii	2004	1	Dragosta din tei	O-Zone
2005	2	Jump Jump	Dj Tomekk feat. Fler & G-Hot	1992	2	Jump	Kris Kross
2006	2	Like The Wind	Vibekingz feat. Maliq	1987	14	She's Like The Wind	Swayze, Patrick feat. Fraser, Wendy
2007	2	Summer Wine	Valo, Ville & Avelon, Natalia	1966	-	Summer Wine	Hazelwood, Lee & Hokom, Suzi Jane
2007	2	Valerie	Ronson, Mark feat. Winehouse, Amy	2006	-	Valerie	The Zutons
2007	1	Wenn nicht jetzt, wann dann? (Handball WM Version)	Die Hühner	2005	-	Wenn nicht jetzt, wann dann?	Die Hühner
2008	2	Nessun Dorma	Potts, Paul	1926	-	Nessun Dorma	Puccini, Giacomo
2008	1	All Summer Long	Kid Rock	1974 / 1978	- / 87	Werewolves In London // Sweet Home Alabama	Zevon // Lynyrd Skynyrd
2009	2	Ayo Technology	Milow	2007	3	Ayo Technology	50 Cent feat. Timberlake, Justin
2010	1	Over The Rainbow	Kamakawiwo'ole, Israel	1939	-	Over The Rainbow	Garland, Judy
2010	1	We No Speak Americano	Jolande B. Cool & Dcup	1956	-	Tu vuò fà l'americano	Carosone, Renato
2011	1	Ai se eu tu pego!	Michel Teló	2008	-	Ai se eu tu pego!	Acioly, Sharon & Dyggs, Antônio
2011	2	Sweat	Snoop Dogg vs. Guetta, David	2010	-	Wet	Snoop Dogg

Coverversionen (Cv)				Originalversionen (Ov)			
Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Cv)	Interpret (Cv)	Jahr	Höchste Chartplatzierung (DE)	Titel (Ov)	Interpret (Ov)
2012	1	One Day / Reckoning Song	DJ Wankelmut feat. Avidan, Asif	2008	-	Reckoning Song	Avidan, Asif & the Mojos
2013	1	Changes	Faul & Wad Ad vs. Pnau	2008	-	Baby	Pnau
2014	1	Prayer In C RMX	Schulz, Robin feat. Wood, Lily	2010	-	Prayer In C	Wood, Lily & the Prick
2014	1	Waves	Schulz, Robin feat. Mr. Probz	2013	-	Waves	Mr. Probz
2015	1	Sugar	Schulz, Robin feat. Yates, Francesco	2003	4	Sugar Sugar	Baby Bash
2015	1	Cheerleader	Jaehn, Felix feat. OMI	2012	-	Cheerleader	OMI
2015	1	Ain't Nobody (Loves Me Better)	Jaehn, Felix feat. Thompson, Jasmine	1983	-	Ain't Nobody	Khan, Chaka & Rufus
2016	2	Fast Car	Blue, Jonas feat. Dakota	1988	81	Fast Car	Tracey Chapman
2016	2	The Sound Of Silence	Disturbed	1965	9	The Sound Of Silence	Simon & Garfunkel
2016	2	Die immer lacht	Stereoact feat. Ott, Kerstin	2005	-	Die immer lacht	Ott, Kerstin
2017	4	Wild Thoughts	DJ Khaled feat. Rihanna & Bryson Tiller	1999	1	Maria Maria	Santana feat. The Product G&B

Anlage 1: Charterfolge mithilfe von Coverversionen<sup>112</sup>112 Vgl. <https://www.offiziellecharts.de/suche>

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname