

»Nur mir« oder die Frage: Wem gehört eigentlich ein Klang?

»Dieses Leben ist mir. Nur mir! Mir nur ganz alleine.
Nur mir. Nur mir, nur mir, nur mir ganz allein.«
– Refrain aus *Nur mir* von Sabrina Setlur (1997)

Sampling bezeichnet eine musikalische Kopierpraxis, bei der eine digitale Kopie eines Klangs in einen neuen musikalischen Zusammenhang gestellt wird. Seit etwa 40 Jahren prägt dieses Verfahren die Popmusik und fast genauso lange wird darum auch vor Gericht gestritten. In Deutschland sorgt der Urheberrechtsstreit zwischen Kraftwerk und Moses Pelham seit etwa 20 Jahren für Aufregung und mediale Aufmerksamkeit, insbesondere nachdem sich im Mai 2016 das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe und im Juli 2019 der Europäische Gerichtshof dazu geäußert hatten. Der ursprüngliche Streit reicht aber deutlich weiter zurück: Bereits 1997 hatte der Musikproduzent Moses Pelham für das Stück »Nur mir« von Sabrina Setlur ein etwa 1,5 Sekunden langes Sample aus dem Stück »Metall auf Metall« (1977) von Kraftwerk verwendet. Der Ausschnitt stellt eine Kopie einer Rhythmussequenz aus »Metall auf Metall« dar und wurde von Moses Pelham als »Loop«, als fortlaufende Schleife, eingesetzt – allerdings ohne Kraftwerk vorher um Erlaubnis zu fragen.¹ Wenige Jahre später klagte Kraftwerk gegen die Verwendung des Samples. Zwischenzeitlich war das Stück »Nur mir« mit Setlurs Gesang auf ei-

1 Moses Pelham als liberalen Vertreter in urheberrechtlichen Fragen zu sehen oder gar mit einer Abschaffung des Urheberrechts in Verbindung zu bringen, ist trotz seiner Rolle im Fall »Nur mir« abwegig. Zwischen 2006 und 2013 betrieb er mit »Digiprotect« eine der deutschen Musikindustrie nahestehende Firma, die sich auf Abmahnungen von Urheberrechtsverletzungen in digitalen Tauschbörsen spezialisiert hatte.

nem Album und als Singleauskopplung veröffentlicht worden, hatte es kurzzeitig sogar auf Platz 27 der deutschen Charts geschafft.

So schnell der musikindustrielle Erfolg von »Nur mir« auch vorüber war – der Rechtsstreit um das darin enthaltene Sample ist erstaunlich stabil. Er zieht sich über knapp zwei Jahrzehnte und durch sämtliche gerichtlichen Instanzen vom Landgericht Hamburg bis zum Europäischen Gerichtshof, ohne dass es bisher zu einer endgültigen Entscheidung kommen konnte. Im Dezember 2012 urteilte der Bundesgerichtshof, dass Sampling ohne Genehmigung der Originalurheber_in illegal sei, »wenn es einem durchschnittlich ausgestatteten und befähigten Musikproduzenten zum Zeitpunkt der Benutzung der fremden Tonaufnahme möglich ist, eine eigene Tonaufnahme herzustellen, die dem Original bei einer Verwendung im selben musikalischen Zusammenhang aus Sicht des angesprochenen Verkehrs gleichwertig ist« (Bundesgerichtshof 2012: Rn. 40). Diese Auslegung des urheberrechtlichen Werkschutzes, die der Jurist und Musikwissenschaftler Frédéric Döhl (2016: 321) als »Replay-Gebot« bezeichnet, wird im internationalen rechtswissenschaftlichen Kontext allerdings als »rather exotic solution« (Jütte/Maier 2017: 784) gesehen. Im Sommer 2016 schließlich wurde das Replay-Gebot vom Bundesverfassungsgericht wieder kassiert. Die Begründung berief sich dabei auf die spezifischen Aspekte samplingbasierter Musikgenres: »Im Ergebnis muss die Nutzung von Samples bei einer kunstspezifischen Betrachtungsweise auch unabhängig von der Nachspielbarkeit grundsätzlich möglich sein.« (Bundesverfassungsgericht 2016: Rn. 92) Im Juli 2019 äußerte sich dann noch der Europäische Gerichtshof zu dem Fall, nachdem das Bundesverfassungsgericht mit seiner Entscheidung 2017 an den Bundesgerichtshof zurückgegeben hatte. Der Bundesgerichtshof sah in seiner nunmehr dritten Beschäftigung mit dem strittigen Sample die Harmonisierung des paneuropäischen Urheberrechts tangiert und verwies das Verfahren an den Europäischen Gerichtshof zur weiteren Klärung.

Zwischenzeitlich hatte das Thema Urheberrecht auf europäischer Ebene aufgrund der EU-weiten Reform zu einem extensiven und

erbittert geführten politischen Streit geführt, an dessen Höhepunkt im Frühjahr 2019 mehrere zehntausend Menschen alleine in Berlin auf der Straße protestierten: vor allem gegen Uploadfilter und befürchtete Zensurmechanismen – und für eine freiheitliche und offene Kultur im Netz. Freilich ging es bei der EU-Reform nur indirekt um Themen wie Sampling, Remixing und Internet-Memes, sondern mehr darum, die großen Weichen der rechtlich-technischen Regulation des Internets zu stellen, um auf diese Weise das Verhältnis zwischen Verlagen, Urheber_innen, Konsument_innen und Plattformen neu auszutarieren. Doch im Kern kreisen sowohl der Streit um das ungenehmigte Kraftwerk-Sample in »Nur mir« wie auch die durch die EU-Reform entstandenen Diskussionen um das gleiche Problem: nämlich um die Reproduktionshoheit bezüglich eines Guts, oder anders gesagt um die Frage, wer unter welchen Umständen wieviel von einer Sache kopieren darf?

Diese Frage nach der Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit lässt sich verstehen als eine genuin urheberrechtliche, die – das lehrt die historische Perspektive – je nach Verfügbarkeit von Kopiertechnologien immer wieder auf's Neue gestellt und beantwortet werden muss. Der Europäische Gerichtshof indes gab auf die Frage nach den Reproduktionsmodalitäten des strittigen Samples eine ambivalente Antwort: Einerseits erkannte er die Reproduktionshoheit der Tonträgerhersteller_innen prinzipiell an und urteilte, dass auch die Vervielfältigung eines sehr kurzen Audiofragments bereits eine teilweise Vervielfältigung des enthaltenden Tonträgers bedeute. Mit diesem Punkt stärkte er also die Sichtweise des Bundesgerichtshofs und von Kraftwerk, die das ausschließliche Verbreitungsrecht durch Pelhams Übernahme verletzt sahen. Auf der anderen Seite jedoch schloss der Europäische Gerichtshof eine unerlaubte Vervielfältigung aus, wenn ein übernommenes Audiofragment »in geänderter und beim Hören nicht wiedererkennbarer Form in einem neuen Werk« verwendet werde (Europäischer Gerichtshof 2019: Rn. 29). Daneben stärkte der Europäische Gerichtshof die prinzipielle Möglichkeit, sich beim Sampling auf das Zitatrecht zu berufen, sofern das Sample mit dem

Ziel genutzt werde, mit dem gesampelten Werk zu interagieren. Dies wiederum stellt eine Voraussetzung dar, die nur dann erfüllt werden kann, wenn das gesampelte Werk im neuen Werk erkennbar bleibe. Diese Frage nach der Erkennbarkeit muss allerdings wieder der Bundesgerichtshof in seiner nunmehr vierten Entscheidung im Fall beantworten.

Auch wenn diese Aspekte widersprüchlich erscheinen mögen, aus soziologischer Sicht weisen sie auf einen interessanten Fall jenseits der Grenzen des Urheberrechts hin, der die Frage nach der Kunstfreiheit impliziert. Genau diese Kunstfreiheit sah Pelham verletzt, weswegen er zusammen mit anderen Kläger_innen 2016 eine Verfassungsklage angestrengt hatte. Die Prozessierenden vertraten die Meinung, dass die 2012 vom Bundesgerichtshof vorgenommene, besonders restriktive Auslegung des Urheberrechts jene mit dem Sampling verbundene Kreativität unmöglich mache und dadurch die Kunstfreiheit verletze. Insofern lässt sich die grundsätzliche Frage, die auch das Bundesverfassungsgericht in seiner Entscheidung zu klären suchte, noch weiter fassen. Sie betrifft das Verhältnis von künstlerischer Freiheit und urheberrechtlichem Schutz: Welcher urheberrechtliche Schutz ist angemessen, um kreative Prozesse in der Kunst zu ermöglichen? Wieviel ist notwendig, wieviel schädlich?

Wie diametral sich die Vorstellungen von Kreativität und künstlerischen Schaffensprozessen gegenüber stehen können, zeigen die von Kraftwerk und Pelham öffentlich vertretenen Positionen. Kraftwerks Gründungsmitglied Ralf Hütter erklärte 2017 in einem Interview mit Spiegel Online:

»Es ist absurd. Klänge, die wir erarbeitet haben, das ist wie ein Garten. In unserem Garten kann man nicht einfach die Blumen rausreißen und woanders weiterzüchten, in irgendwelchen Schlagern oder Kommerzprodukten. Deshalb setze ich mich für das Urheberrecht ein. Dafür, dass nicht nur komplette Melodien, sondern auch klangliche Strukturen als Werk gelten. Nicht ein einzelner Fitzel, sondern die Geräuschkomposition.« (Ralf Hütter zitiert in Frank 2017)

Hütters Position vergleicht den Werkschutz seines Geistigen Eigentums mit dem Schutz materiellen Eigentums (»wie ein Garten«) und fordert eine entsprechend starke Kontrolle über sämtliche Teile seines Werks. Um im Bild zu bleiben, verbietet Hütter die Entnahme und Weiterzucht seiner ästhetischen Produkte (»Blumen«), erwartet also, um Erlaubnis gebeten zu werden.² Die rhetorische Abwertung von »irgendwelchen Schlagern und Kommerzprodukten« hindert ihn nicht daran, im gleichen Interview ein vierteiliges Blue-ray Box Set von Kraftwerks Live-Auftritten bewerben zu lassen, das von einem Major im gleichen Jahr veröffentlicht wurde und knapp 170 Euro kostet.

Dagegen vertrat Pelham im Rahmen der Verhandlung vor dem Bundesverfassungsgericht öffentlich die folgende Position, in der die Aneignungsstrategien fremden geistigen Materials als künstlerischer Moment erscheinen: »Ich kann mich mit anderen Tonträgern, mit anderer Kunst nicht auseinandersetzen, wenn ich [...] grundsätzlich nicht sampeln darf. Und so kann es meine Kunstform nicht geben.«³ In einer anderen Stellungnahme wird er noch deutlicher: »Hip Hop ist ohne Sampling nicht möglich, darum stehe ich heute hier. Ich halte das für mein gutes Recht. Es gibt keine Kunst im luftleeren Raum, es geht immer um die Auseinandersetzung mit anderer Kunst« (Pelham zitiert nach Ismaiel-Wendt 2016: 175).

Beide Parteien pochen also auf ihr Recht, auf eine gesellschaftlich ausgehandelte Konvention, die sich im formalen Urheberrecht beziehungsweise im Grundrecht auf künstlerische Freiheit abbilde. Die Aussagen eignen sich für ein erstes, wenn auch noch sehr grobes Bild

2 2005 genehmigte Ralf Hütter der Band Coldplay eine Interpolation, also eine nachgespielte Passage aus dem Stück »Computer Love« von 1981. Im Original ist die Melodie auf einem Synthesizer eingespielt, in der Version von Coldplay auf Gitarre. Die Passage ist relativ kurz, aber bei Coldplay prominent als melodisches Hauptthema eingesetzt, was die britische Rockband vermutlich mit dazu bewog, Hütter in einem persönlichen Brief um eine Lizenzvereinbarung zu bitten.

3 Moses Pelham zitiert in der Tagesschau vom 25.11.2015. Siehe <http://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-135863.html> (20.12.2015).

des Verhältnisses von Urheberrecht und Kreativität in der samplingbasierten Musikproduktion. Es sind strategische Stellungnahmen, die so prägnant und differenziert wie möglich eine Außendarstellung über ein journalistisches Interview diskursiv verankern sollen. Man könnte auch sagen: Die Aussagen bilden die Spitzen des Diskurses. Sie dienen damit grundsätzlich als empirisches Material für die vorliegende Arbeit, sind jedoch ohne Triangulation mit anderen Daten nur bedingt aussagekräftig.

»Nur mir« und der langjährige Rechtsstreit um die darin enthaltene unautorisierte Rhythmuskopie dienen für diese Arbeit als Stichwortgeber. Denn »Nur mir« ist typisch für die Verwendung von Samples innerhalb der Popmusik, was Länge, Verarbeitung und Einsatz betrifft. An dem Fall lässt sich auch gut erkennen, wie enorm digitale Kopierpraktiken mit den Prinzipien Geistigen Eigentums konfliktieren können. Diese Konfliktlinie, die entlang der Hoheit zur technischen Reproduzierbarkeit verläuft, wird im Laufe der Arbeit aufgebrochen und für die Praxis des Samplings theoretisch, historisch und empirisch untersucht. Die grundsätzliche Frage, die in der Arbeit bearbeitet wird, betrifft also das Verhältnis von Urheberrecht und Kreativität in der samplingbasierten Musikproduktion: Mit welchen Mitteln wird Geistiges Eigentum in der Musikindustrie gegen unerwünschte Nutzungen mittels Sampling geschützt? Wie gehen die sampelnden Akteure ihrerseits mit der widrigen urheberrechtlichen Umgebung um? Und schließlich: Was bedeuten die rechtlichen Restriktionen für ihre alltägliche, kreative Arbeit?

Die vorliegende Studie gliedert sich in vier Teile: Zuerst wird im theoretischen Teil die Konfliktlinie zur Hoheit technischer Reproduzierbarkeit aufgebrochen und innerhalb eines größeren Zusammenhangs mit Fragen der Neuheit in Urheberrecht und Remixkultur sichtbar gemacht. In diesem Zuge schlage ich außerdem ein heuristisches Modell vor, das für die Frage nach der Wiedererkennbarkeit und Referentialität von Samples hilfreich ist (Kapitel 1). Anschließend erläutere ich meine theoretische Perspektive in Bezug auf inno-

vations- und kunstsoziologische Ansätze und präzisiere mein Verständnis von Kreativität (Kapitel 2).

Darauf folgt der historische Teil dieser Arbeit, in dem ich die Praxis des Samplings als Innovation des 20. Jahrhunderts darstelle (Kapitel 3), um im direkten Anschluss den Forschungsstand zu Sampling, Kreativität und Urheberrecht beziehungsweise Copyright aufzuarbeiten (Kapitel 4).

Auf dieser theoretisch und historisch informierten Grundlage wird die Forschungsfrage für den dritten, empirischen Teil dieser Arbeit festgelegt und für eine Entscheidung zu den methodischen Modalitäten der Datenerhebung und -analyse genutzt (Kapitel 5). Im Rahmen einer fokussierten Ethnografie beschreibe, verdichte und analysiere ich schließlich die Praktiken der Kunstwelt samplingbasierter Musikproduktion unter besonderer Berücksichtigung urheberrechtlicher Restriktionen (Kapitel 6).

Im abschließenden vierten Teil der Arbeit beantworte ich mithilfe einer Zusammenführung der theoretischen, historischen und empirischen Teile dieser Arbeit die Forschungsfrage, interpretiere meine Ergebnisse und erläutere meine These von der Umgehungskreativität als Innovation im Schatten des Urheberrechts (Kapitel 7).