

In der Schule gepennt

Kraftwerk vs. Moses Pelham: Das Urteil des Bundesverfassungsgerichts stellt künstlerische Freiheit über Eigentumsrechte. Von Berthold Seliger

Das Bundesverfassungsgericht (BVerfG) hat im Rechtsstreit zwischen Moses Pelham und der Band Kraftwerk entschieden, dass der Fortschritt der digitalen Welt künftig auch hierzulande nicht justitiabel ist: HipHop darf weiterhin existieren und mit ihm alle Möglichkeiten, die seine musikalische Existenz ausmachen, zuvörderst das Sampling. Das Gericht misst somit der Kunstfreiheit ein größeres Gewicht bei als dem Urheber- und Leistungsschutzrecht – eine gute Nachricht, auch wenn die Kulturindustrie sofort nach der Urteilsverkündung alle Register zog, um sie in Zweifel zu ziehen.

In dem Rechtsstreit ging es darum, ob der Musikproduzent Pelham einen zwei Sekunden langen Beat aus dem 1977 veröffentlichten Kraftwerk-Track »Metall auf Metall« als Sample für den Song »Nur mir« verwenden durfte, den er für Sabrina Setlur produziert hat. Ralf Hütter, Mitbegründer von Kraftwerk, hält dieses Sampeln schlicht für »Diebstahl«, und Florian Drücke, der Geschäftsführer von Deutschlands oberstem Lobbyverband der Musikindustrie, dem BVMI, assistiert: Die Kunstfreiheit sei »nicht per se stärker als das Eigentumsrecht«, und die »Beteiligung der Kreativen und ihrer Partner« dürfe »nicht weiter ausgehöhlt werden«. Mit dieser Begründung tragen die Vertreter der Musikindustrie seit Jahren ihre Forderungen vor: Es gehe um die Rechte der »Kreativen«, obwohl der BVMI keineswegs der Interessenverband der Künstler, sondern der der Verwertungsindustrie ist. Seit jeher stellt er sich gegen eine erlaubnisfreie Nutzung einzelner Klangpartikel.

Es geht um Eigentum – und an diesem Beispiel lässt sich studieren, wie sich die Konzerne und einzelne Großkünstler den Dienst an ihren Gütern vorstellen. Man trifft auf eine Geisteshaltung, die bürgerliche Souveränität nur an Tauschwert und Eigentum bindet. Die Verwertungs-

industrie hat durchgesetzt, dass jede Melodie, jeder Klangschnipsel zum Eigentum deklariert und damit nicht mehr frei verfügbar ist. Dem hat BVerfG-Vizepräsident Ferdinand Kirchhof in der Verhandlung eindringlich widersprochen: Ein Verbot von Samples würde nämlich »die Schaffung von Musikstücken einer bestimmten Stilrichtung praktisch ausschließen«.

Darf Sampling ohne Zustimmung der Rechteinhaber erfolgen? Die Verwertungsindustrie verneint dies, und auch Künstler wie Smudo, der das BVerfG-Urteil grundsätzlich begrüßt, wünscht sich nicht nur eine Festlegung einer Sekundengrenze, sondern auch, dass die Rechteinhaber »um Erlaubnis gefragt« werden. Sollten also unter anderem Plattenfirmen und Musikverlage darüber entscheiden, welche Samples verwendet werden, und so mitbestimmen, wie die zeitgenössische Musik sich entwickelt? Dadurch würde Kreativität eingeschränkt und Zensur ausgeübt werden. »Das Neue entsteht nicht aus dem Nichts, sondern leitet sich aus dem Fundus des Vorhandenen ab«, schreibt der Soziologe Georg Fischer. Tatsächlich haben sich Musiker schon immer am Vorhandenen bedient: Bach verarbeitete Werke von Vivaldi, die »Dreigroschenoper« von Brecht und Weill bediente sich an Vorlagen anderer Dichter, und ohne das spektakuläre Abba-Sample aus »Gimme! Gimme! Gimme!« wäre Madonnas »Hung Up« kein Welt-hit geworden.

Allerdings kann Madonna es sich leisten, ein paar Hunderttausend Dollar an Abba zu zahlen, und wenn Coldplay bei Kraftwerk anfragen, ob sie ein Sample aus deren »Computer Love« verwenden dürfen, kann man davon ausgehen, dass Coldplay Kraftwerk am Erfolg ihres Songs »Talk« beteiligen. Doch es darf kein Zwei-Klassen-Recht beim Sampling entstehen, das die Erfolgskünstler bevorzugt und alle anderen außen



Darf weiterhin Musik machen: Moses Pelham

vor lässt. Sampling ist eine gängige Kulturpraxis, niemand kann erwarten, dass Jugendliche Ralf Hütter um Erlaubnis fragen, bevor sie sich der technischen Möglichkeiten bedienen und remixen, sampeln und Stücke neu zusammensetzen.

Als einer der Verfassungsrichter Ralf Hütter fragte, ob dessen Konzept der Besitzstandswahrung nicht die »Beatles des 21. Jahrhunderts« verhindere, antwortete Hütter: »Die Beatles zeichneten sich dadurch aus, dass sie ihre eigene Musik geschrieben haben.« Ach ja? Die Beatles eigneten sich gerne vorhandenes Material an: »Come Together« enthält ein Versatzstück von Chuck Berrys »You Can't Catch Me«, »Yesterday« ist ein Destillat aus Ray Charles' Version von Hoagy Carmichaels »Georgia on My Mind« und Nat King Coles »Answer Me My Love«, und »All You Need Is Love« enthält Samples unter anderem von »Greensleeves«, Glenn Millers »In The Mood«, der »Marseillaise« und Bachs »Invention Nr. 8 in F-Dur«. Die Kulturtechnik des Plagierens war eine der wesentlichen Quellen des

kreativen Schaffens der Fab Four. In einem Interview mit *Playboy* bekannte Paul McCartney 1982: »Oh yeah. We were the biggest nickers in town. Plagiarists extraordinaires.«

Auch Kraftwerk verwenden Versatzstücke anderer Musik, etwa in ihrem Stück »Tour de France« von 1983, das ein Sample aus Paul Hindemiths »Sonate für Flöte und Klavier« aus dem Jahr 1936 enthält. Und die Band hat die Verwendung von Kraftwerk-Samples durch Afrika Bambaataa auf »Planet Rock« goutiert (und sich fürstlich bezahlen lassen). Nein, hier geht es auch um das kulturelle und gesellschaftliche Standing eines etablierten Musikers gegenüber einem, der die kulturellen und gesellschaftlichen Codes des Bürgertums nicht beherrscht. Es geht um den Underdog Moses Pelham, der 1996 gerappt hat: »Ich hab gepennt in der Schule. Die Klasse hat gelacht.« Ihm gegenüber steht Ralf Hütter, dessen Band Kraftwerk weltweit in den etablierten Kunstmuseen auftritt und der sich als Großkünstler inszeniert: »Man stellt sein ganzes Leben in den Dienst dieser Kunst und die-

ser Arbeit und jemand anderes greift durch Knopfdruck und irgendwie heraus und macht da etwas anderes mit.« Der Musiksoziologe Johannes S. Ismaiel-Wendt findet, dass aufschlussreich an dieser Äußerung Hütters »vor allem der konservative Gestus« sei, »der ihr innewohnt. Die Abwertung des »Knopfdrückens« und der Anspruch, gefragt zu werden, sind typische und altbekannte Strategien des Vorwurfs, andere pflegten eine »Unkultur.« Hier geht es um die Zugehörigkeit zum Popkanon, die mit aller Arroganz erklärt wird. Im Gegensatz zu den »samplingbasiert arbeitenden Musikern«, die nur irgendwelche Knöpfe drücken, wird »mit dem Argument des Musik Selbstschreibens gekontert«, also mit dem Geniekult, den die Eliten seit jeher um die Kunstmusik und natürlich um die Hegemonie des Schreibens betreiben.

Wenn Moses Pelham, der nicht in den Kunstmuseen auftritt und für gewöhnlich auch nicht in den bürgerlichen Feuilletons vorkommt, vor Gericht feststellt, dass seine Verwendung von Samples »üblich und rechtens« sei, weil »HipHop ohne Sampling nicht möglich ist. Es gibt keine Kunst im luftleeren Raum, es geht immer um Auseinandersetzung mit anderer Kunst«, dann steckt darin auch eine Selbstermächtigung eines Musikers, der »in der Schule gepennt« hat.

Bei der oft kleinteiligen Diskussion um Urheber- und Leistungsschutzrecht sollte zudem nie vergessen werden, dass im Urheberrecht weißes Herrschaftsdenken mit all seiner Semiotik festgeschrieben ist. Wenn die Musikindustrie Hand in Hand mit ihren etablierten Erfolgskünstlern nun Sturm läuft gegen die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts, dann ist dies nicht nur ein Kampf darum, ein spezielles Geschäftsmodell, das im 20. Jahrhundert zufällig erfolgreich war, unter neuen Herstellungsbedingungen erbittert zu verteidigen auch um den Preis, eine wertvolle Form des kulturellen Ausdrucks zu opfern. Es ist vor allem ein Kampf um Eigentumsrechte. »Werke des Geistes sind nicht von Natur aus knapp und besitzen daher nicht von sich aus einen wirtschaftlichen Wert«, sagt der Physiker und Nobelpreisträger Robert Laughlin. Im Gegenteil: Man könnte sagen, ein Musikstück wird ja sogar immer wertvoller, je öfter es verwendet, weiterverarbeitet und gespielt wird. Nur dass davon eben die Gesellschaft profitiert und nicht ein Konzern der Musikindustrie.

Zu viele Töne sollten vermieden werden

Das neue Album von Raime. Von Niklas Dommaschk

Es ist fraglich, ob es je in einem Stück von Raime eine Melodie gegeben hat; sollte dem aber so sein, war es ein seltener Moment. Das liegt nicht etwa daran, dass das Duo atonale Geräuschmusik machen würde, aber mit Tönen wird hier sehr sparsam umgegangen. Das hochgelobte Debütalbum »Quarter Turns over a Living Line« (2012) war eine Sammlung finsterner Klangflächen zwischen Horroursoundtrack und heruntergebremsten Bassmusikstilen wie Jungle und Grime. Der Nachfolger »Tooth« ist dagegen etwas songorientierter, doch bleiben die Tonfolgen beinahe bis aufs Letzte reduziert; skelettierte Muster aus zwei, maximal drei Tönen treiben die Songs voran. Auch der Tonumfang vermeidet jede größere Bewegung: Besondere Wertschätzung genießt das Minimal-Intervall (zumindest für westlich-europäische Skalen) des Halbtonschritts, wie es auch Metal- und Hardcore-Gitarristinnen und -Gitarristen mit Vorliebe aufs Griffbrett schrubbeln. Ihre Affinität für diese Genres haben Joe Andrews und Tom Halstead im Seitenprojekt Moin zelebriert, dessen EP von 2013 mit reichlich verzerrtem Bass und E-Gitarre aufwartet. Dieser Sound hat auch das neue Raime-Album beeinflusst, auf dem die Songs durchweg von E-Gitarren-Patterns getragen werden. Von der berstenden Energie von Punk und Hardcore ist in der unterkühlten Präzision von »Tooth« allerdings nur eine Andeutung geblieben. Hier werden acht Übungen in Askese zelebriert, die sich jeden Ausbruch verbieten. Mit akribischer Genauigkeit und kristallklarem Sound exerzieren Raime das rhythmisch pointierte Zusammenspiel von E-Gitarre und (Sub-)Bass mit dem expressiven Schlagzeug von Valentina Magaletti durch, garniert mit düsteren Synthesizerflächen.

Die Sprache der Kunstwerke heute sei abgebrochen, ihre Bedeutung gekappt, hat Theodor W. Adorno geschrieben. Gerade darin zeige sich

aber der Stand der Realität, aus der sie stammen. Nur schwer lässt sich Musik vorstellen, die das wörtlicher nimmt, als es Raime auf »Tooth« vorführen. Das zeigt sich auch im Gebrauch von Samples. Bereits bei Moin hatten Halstead und Andrews Sprachsamples eingesetzt. Dort hört man Eugene Robinson, den Sänger der Noise-rockers Oxbow, brüllen: »He didn't mean that way!« Auf der Spoken-Word-Compilation, von der das Sample stammt, kann man hören, dass der Text lautet: »Christ said ›suffer the children‹, but he didn't mean that way!« Solche bedeutungsschwächeren Samples sind auf »Tooth« nicht zu vernennen. Stattdessen ist die menschliche Stimme, wie im Track »Stammer« (*nomen est omen*) zu einem abgehackten Bellen reduziert, das keine Bedeutung mehr transportiert – außer eben das unheimliche Abgehaktsein selbst. Bei einigen Samples lässt sich schlicht nicht mehr erkennen, ob sie Stimme oder Geräusch sind.

Der unvermeidliche Effekt der bedingungslosen Askese auf »Tooth« ist, dass die Songs ihre Hörerinnen und Hörer mitunter etwas unbefriedigt zurücklassen mögen. Bei einigen Stücken kann die reduzierte Dramaturgie die Spannung über die gesamte Länge aufrechterhalten; andere bleiben zu sehr Andeutung und Vorspiel, so dass man sich wünscht, es käme endlich einmal die Explosion oder die Auflösung, auf die alles hinzudeuten scheint. Aber das Vermeiden solcher Konventionen und des allzu Erwartbaren ist natürlich genau das, worum es bei diesem Album geht. »Tooth« kling etwas nach Übergang; es wird interessant, wohin sich der Sound von Raime weiterentwickelt – hoffentlich dauert es nicht wieder vier Jahre bis zum nächsten Album.

Raime: *Tooth* (Blackest Ever Black/Cargo Records)



Raime setzen auf Spannung ohne Auflösung vor