

Anmerkungen zum aktuellen Rechtsstreit über Musik-Sampling  
– „Kraftwerk (Ralf Hütter) vs. Moses Pelham“ –  
und zur Frage nach rassismuskritischer, semiotischer Demokratie  
Johannes S. Ismaiel-Wendt

„Ich hab’ gepennt in der Schule. Die Klasse hat gelacht.  
Dann bin ich aufgewacht. Ich hab’ die Nacht im Studio verbracht.  
Kennst Du die Pracht einer Platte, die sich dreht,  
wenn auf dieser Platte Dein Name steht?“  
(Rödelheim Hartreim Projekt: „Ich bin“, MCA Records 1996)

Diese Zeilen des circa 20 Jahre alten Rap-Textes vom Rödelheim Hartreim Projekt, bei dem Moses Pelham Mitglied war, erscheinen hochaktuell, seit der Sampling-Rechtsstreit zwischen Moses Pelham und Ralf Hütter von der Gruppe Kraftwerk 2015 vor dem Bundesverfassungsgericht ausgetragen wird. Deutlich hörbar hat der Pop- und Hip-Hop-Produzent Moses P aus dem Kraftwerk-Stück „Metall auf Metall“<sup>1</sup> eine kurze Sequenz kopiert, geloopt und unter anderem damit einen neuen Track für die Rapperin Schwester S gebastelt. Das Problem, mit dem sich die Richter\*innen in höchster Instanz in Deutschland nun beschäftigen müssen, liegt in der Frage, ob Pelham die „Pracht einer Platte, die sich dreht, wenn auf dieser Platte [sein] Name steht“ und eben nicht „Kraftwerk“, auch zuzustehen ist. Genauer: Ob diese Form und Vorgehensweise des Samplings erlaubt sein soll.

Der vorliegende Beitrag zielt nicht auf eine juristische Bewertung des Falls (eher auf eine Bewertung des Juristischen in diesem Fall), sondern interessiert sich für die gesamten oben zitierten Rap-Zeilen. Der Reim verweist zum einen auf die (situative) Nichtpartizipation an institutionalisierter Bildung des lyrischen Ich: „Ich hab’ gepennt in der Schule. Die Klasse hat gelacht.“ Zum anderen zeigt sich, welche enorme Bedeutung andere kulturelle Gestaltungs- und Beitragsmöglichkeiten für Subjekte haben können. Das meint hier „semiotische Demokratie“: die kulturelle oder auch künstlerische Kodierung der Umwelt unter größtmöglicher Beteiligung,

---

<sup>1</sup> Kraftwerk: „Metall auf Metall“, auf *Trans Europa Express*, KlingKlang/EMI 1977.

die nicht nur Institutionen und sich als Eliten Imaginierenden vorbehalten ist.<sup>2</sup> Der Terminus ist übernommen aus den Cultural Studies (u. a. geprägt von John Fiske oder David Morley).

John Fiske, coined the term „semiotic democracy“ to describe a world where audiences freely and widely engage in the use of cultural symbols in response to the forces of media. A semiotic democracy enables the audience, to a varying degree, to „resist,“ „subvert,“ and „recode“ certain cultural symbols to express meanings that are different from the ones intended by their creators, thereby empowering consumers, rather than producers.<sup>3</sup>

Die Anmerkungen zu diesem Rechtsstreit über Musik-Sampling und zu semiotischer Demokratie sollen durch eine rassismussensible Perspektive geleitet sein. Voranstellen möchte ich, dass diese Perspektive Pelham oder Hütter nicht – möglicher- und unsinnigerweise gar aufgrund ihrer Hautfarbe – als Repräsentanten Schwarzer oder Weißer (Musik-)Kulturen positioniert. Es meint ebenso wenig, dass bestimmte musikalische oder kompositorische Strategien als Schwarze oder Weiße zu verstehen sind. Ziel ist eine sensibilisierte Lesart von Argumentationsstrukturen, die in solchen Rechtsfällen virulent werden, weil sie auch rassistisch konstituierte Felder betreffen, in denen es um Kodierungs- und Aneignungsmacht, Archive, erfundene Traditionen, Kanonisierung, Technologie und Anerkennung von Kulturtechniken geht.

*„Ich bin der Musikant mit Taschenrechner in der Hand“<sup>4</sup>*

Vor dem Gerichtssaal, in dem der von Ralf Hütter und Moses Pelham vorgebrachte Fall verhandelt wird, halten Journalisten Mikrofone und Kameras vor Hütter. In seinem auf Nachrichtensendern übermittelten Statement empört sich das Kraftwerk-Mitglied: „Man stellt sein ganzes Leben in den Dienst dieser Kunst und dieser Arbeit und jemand anders greift durch

---

<sup>2</sup> Becker, Konrad: „Terror, Freiheit und Semiotische Politik“, in: *Kulturrisse. Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik*, 3/2004. Online unter: <http://kulturrisse.at/ausgaben/032004/kulturpolitiken/terror-freiheit-und-semiotische-politik> (zuletzt geprüft am 08.12.2015).

<sup>3</sup> Katial, Sonia K.: „Semiotic Disobedience“, in: *Washington University Law review* Volume 84, Issue 3, 2006, 489–571, hier S. 489, 490. Online unter: [http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1180&context=law\\_lawreview](http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1180&context=law_lawreview) (zuletzt geprüft am 8.12.2015). Diesem Verständnis oder dieser Lesart von „semiotic democracy“ wird oft entgegengehalten, dass sie die Möglichkeiten des „Empowerment“ romantisieren. Im Fall von Sampling zeigt sich jedoch eindeutig die Handlungsfähigkeit der Nutzer\*innen. Musikmedien werden nicht nur konsumiert, sondern mit ihnen wird aktiv neu produziert.

<sup>4</sup> Kraftwerk: „Taschenrechner“, auf *Computerwelt*, KlingKlang/EMI/Capitol Records 1981.

Knopfdruck und irgendwie heraus und, und macht da etwas anderes mit.“<sup>5</sup> Die Zeitungen, die über die Auseinandersetzung berichten, zitieren Hütter, der erwartet hätte, dass Pelham danach fragt, ob er das Sample benutzen dürfe. Das siebte biblische Gebot, „Du sollst nicht stehlen“, soll von Hütter in der Verhandlung zitiert worden sein, gedruckt steht es in fast jedem journalistischen Artikel zu den Verhandlungen.<sup>6</sup> Pelham reagiert mit zwei Sätzen, die immer wieder zitiert werden: Sein Vorgehen hielt er „für üblich und rechtens“<sup>7</sup>. „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“<sup>8</sup>.

Einschub zum Urheberrecht, so es denn in diesem Fall überhaupt darum geht: Der Hinweis darauf, dass die Kraftwerk-Mitglieder mit viel technischem und ökonomischem Aufwand sowie mit viel kreativem Einsatz ihre Musik verwirklichten, ist irreführend beziehungsweise versteht Urheberrechtsideen falsch. Das Urheberrecht war noch nie ein Arbeitsschutzgesetz, das Ausbeutung der Arbeitenden oder prekären Lebenssituationen von Künstler\*innen vorbeugen sollte. Die gegenteilige Anwendung zeichnet sich eher ab. Die Idee des Schutzes von geistigem Eigentum oder Produktionsideen, die sich um die dazu umgesetzte Arbeit und diese verrichtende Menschen nicht schert, regelte schon Systeme wie Sklaverei.

Adam Haupt skizziert in seinem Artikel „Interrogating Piracy. Race, Colonialism and Ownership“ aus dem Jahr 2015 nicht nur eine Geschichte der Verwobenheit zwischen Gender, Class, Race Diskriminierung, europäischem Imperialismus und Gesetzgebungen von geistigem Eigentum seit John Locke.<sup>9</sup> Sein Artikel zeigt auch, dass postkolonial und feministisch informierte Kritiken an diesen Regelungen spätestens seit den 1970er Jahren ausgereift vorliegen.<sup>10</sup> Ganz simpel formuliert

---

<sup>5</sup> Kehlbach, Christoph: „Bundesgerichtshof verhandelt über umstrittenes ‚Sampling‘“, in: *tageschau.de*, 25.11.2015. Online unter: <http://www.tagesschau.de/inland/sampling-verfassungsgericht-101.html> (zuletzt geprüft am 29.11.2015).

<sup>6</sup> Hip, Dietmar: „Musik-Sampling vor dem Bundesverfassungsgericht: Wenn der Rechtsanwalt mit dem Rapper im Studio sitzt“, in: *Spiegel-Online Kultur*, 25.11.2015. Online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/bundesverfassungsgericht-moses-pelham-gegen-kraftwerk-a-1064607.html> (zuletzt geprüft am 29.11.2015).

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Kehlbach, *tageschau.de*.

<sup>9</sup> Haupt, Adam: „Interrogating Piracy. Race, Colonialism and Ownership“, in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.), *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Boomsbury, 179–192.

<sup>10</sup> Ebd.

besagen diese, dass z. B. durch Zuweisung von Reproduktionstätigkeiten und Enteignung systematisch verhindert wurde und wird, dass Frauen und People of Color in gleicher Weise wie Weiße Männer an der Entwicklung von geistigem Eigentum und am Erfindertum teilnehmen können. Und doch bleiben die vielen in den letzten Jahrzehnten geführten Urheberrechtsdebatten und -verhandlungen schlicht Copyright-zentristisch<sup>11</sup> – um sich selbst und diese veralteten Regelungen kreisend.

Weißes Herrschaftsdenken ist im Urheberrecht verankert und dieses Recht ist gleichzeitig konstitutiv für dieses Denken. Die heutige Tatsache, dass inzwischen Schwarze Produzenten und Musiker als „Hip Hop Mogul[e]“<sup>12</sup> (z. B. Dr. Dre, Jay Z) bezeichnet werden können, die auf Grundlage von erworbenen Copyrights über riesige Archive phonographischen Materials herrschen, ist in diesem Sinne als „Entgleitung“ zu verstehen. Sie bleibt in derselben Logik der rassistisch konstituierten Eigentumssysteme verhaftet.

Die einen Anwälte kämpfen für die Freiheit einer (Sampling-)Kunst, die anderen dafür, dass ihre Mandanten selbst bestimmen können, ob und welcher Teil ihrer Musik für gewerbliche Wiederverwendungen ausgeschlachtet werden darf. Aufschlussreich an den Aussagen Hütters ist vor allem der konservative Gestus, der ihnen innewohnt. Die Abwertung des „Knopfdrückens“ (etwas, das Hütter selbst aus früheren Jahren kennen dürfte) und der Anspruch, gefragt werden zu wollen, sind typische und altbekannte Strategien des Vorwurfs, andere pflegten eine „Unkultur“. Dass diese Haltung keine naive, sondern eine strategische Hütters ist, vermag der folgende längere Auszug eines Interviews zu verdeutlichen, das der Musiker 2009 dem Groove Magazin gab.

*Vor allem durch „Trans Europa Express“ wurdet ihr 1977 auch bei Club-DJs sehr beliebt. Wie habt ihr das erlebt?*

Als wir Ende der Siebziger in New York zu Besuch waren, nahm uns das Dance-Department unserer Plattenfirma mit in illegale Clubs. Wir tanzten da, und plötzlich spielte der DJ, das war **Afrika Bambaataa**, „Trans Europa Express“ und „Metall Auf Metall“. Doch die Stücke waren nicht zehn, sondern zwanzig Minuten lang! Ich dachte

---

<sup>11</sup> Lobato, Ramon: „The Paradoxes of Piracy“, in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.), *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Boomsbury, 121–134, hier S. 130.

<sup>12</sup> Schur, Richard: „Copyright outlaws and hip hop moguls. Intellectual property law and the development of hip hop music“, in: Christopher Malone und George Martinez Jr. (Hg.), *The Organic Globalizer: Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*, New York: Bloombury, 79–98, hier S. 82.

noch: „Komisch, die Stücke sind doch gar nicht so lang.“ Aber dann fand ich heraus, dass er zwei Acetate derselben Platte benutzte und sie ineinander mischte. Wir fanden das fantastisch. Wir selbst haben unsere Musik im Studio manchmal stundenlang gespielt. Dass die Stücke schließlich eine bestimmte Länge hatten, lag nur an der Spielzeit, die man auf Vinyl pressen konnte.

*Bambaataa samplate euch später auch für seine einflussreiche Single „Planet Rock“. Eurer eigenen Idee von Musik war aber vermutlich Detroit-Techno näher, für dessen Produzenten ebenfalls das Erschaffen neuer Sounds im Vordergrund stand. Empfindet ihr das auch so?*

Wir haben das sehr stark so empfunden. Wir haben diese Musik aus Detroit, als wir sie zum ersten Mal hörten, sofort verstanden. Das war wie eine Traumhochzeit (lacht). **Das waren Brüder im Geiste.** Das gab uns auch viel Energie für unsere eigene Arbeit. Du kannst dir ja vorstellen, dass es, als wir anfangen, nur einen kleinen Kreis von Eingeschworenen gab. Unsere Musik wurde zu Beginn ja nicht im Radio gespielt. Wir fühlten uns als Außenseiter.<sup>13</sup>

In Bezug auf das vorangestellte Zitat sei nicht weiter berücksichtigt, dass das mehrfache Abspielen und Mixen gerade des Stückes „Metall auf Metall“ von Hütter als „fantastisch“ erlebt wird und das Wort „Energie“ auch mit unter anderem monetären Anreizen sowie Anhäufung symbolischen Kapitals für Kraftwerk-Mitglieder gleichzusetzen ist. Als Hütter dieses Interview gab, hatte er schon Klage gegen Pelham erhoben. Der Paragraph soll verdeutlichen, wie wohlkalkuliert (Hütter) Kraftwerk in Genealogien und musikkulturellen Traditionen platziert (wird). Wahrscheinlich werden der DJ und Gründer der Zulu Nation, Afrika Bambaataa, sowie die ersten Detrouiter Techno DJs, People of Color, Kraftwerk nicht danach gefragt haben, ob sie diese Platten, ohne Kraftwerk zu nennen, drehen lassen dürfen. Und Hütter wird nicht danach gefragt haben, ob sie ihn auch als „Brother“ ansehen. Die Attitüden und Lagen der Musiker scheinen sich doch sehr von denen der Kraftwerk-Mitglieder zu unterscheiden. Bambaataa und das Geschehen in den ersten Detrouiter Techno-Clubs gelten in der (Pop-)Musikgeschichtsschreibung inzwischen als höchst relevant, und zwar wegen, es sei hier einmal so bezeichnet, des bewussten Schwarzen (und Schwulen) „semiotischen Ungehorsams“<sup>14</sup>/Ungehör-sams und weil die Akteure als Wegbereiter exakt der musikalischen Spieltechniken wahrgenommen werden,<sup>15</sup> die zurzeit und nach Wunsch Hütters als Diebstahl verhandelt werden sollen.

---

<sup>13</sup> Hoffman, Heiko: Kraftwerk „Das hatte etwas von einem mechanischen Ballett“, in: Groove, November/Dezember 2009 [Hervorhebungen und Fettdruck im Original]. Online unter: <http://www.groove.de/2012/04/18/feature-kraftwerk-groove-121/> (zuletzt geprüft am 29.11.2015).

<sup>14</sup> Katial, Semiotic Disobidience.

<sup>15</sup> Ismaiel-Wendt, Johannes Salim: *tracks 'n' treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast 2011, S. 221.

Dass die strategische Einschreibung Kraftwerks in kulturelle Kanons mitverhandelt wird, ist in einer weiteren Situation zu erkennen. Auf Spiegel-Online wird Folgendes aus der Gerichtsverhandlung am 25. November 2015 berichtet:

Als Verfassungsrichter Andreas Paulus ganz grundsätzlich fragte, ob die Forderung von Lizenzgebühren für Sampling nicht „die Beatles des 21. Jahrhunderts im Keim ersticken“ würde, bat Kraftwerk-Mitglied Hütter noch einmal ums Wort: „Die Beatles-Generation zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihre eigene Musik geschrieben hat.“<sup>16</sup>

Auch hier sei nicht weiter ausgearbeitet, dass die Antwort Hütters falsch ist, denn die Beatles spielten auch in der Phase, in der sie international berühmt wurden, noch Songs anderer Musiker\*innen nach.<sup>17</sup> Interessant an dieser Passage ist, dass in dem Augenblick, in dem die Idee aufkommt, samplingbasiert arbeitende Musiker\*innen mit den in den (Weißen) Popkanon aufgenommenen und diesen anführenden Beatles zu vergleichen, wird mit dem Argument des Musik-Selbstschreibens gekontert. Zum einen wird Kraftwerk als die Band, die ihre Musik in mühevoller Arbeit selbst kreierte, so indirekt in den Beatles-Traditionskontext gehievt und samplingbasiert arbeitende Akteure werden ausgeschlossen. Zum anderen ist aufschlussreich, dass die Hegemonie des Schreibens, auf welche die elitären Weißen Ideen schon seit Jahrhunderten basieren (Weheliye 25),<sup>18</sup> im Kontext von Musik (wieder) so gewichtig wird.

*Wer im Glashaus sitzt ...*<sup>19</sup>

Kraftwerk wird in kulturellen und sonischen Gedächtnissen gerade erinnert, weil das von der Band eingespielte Material gemixt, gesampelt und von Knopfdrücker\*innen wiederverwertet wurde. Die von Hütter zum Ausdruck gebrachte Dankbarkeit gegenüber Bambaataa und den Detroiter Techno DJs ist unbedingt ernst zu nehmen und kann nicht hoch genug bewertet werden. Ohne diese ungefragten und auch kommerziell interessierten Aneignungen würde ich persönlich Kraftwerk beispielsweise vornehmlich als einen Act erinnern, der in der ZDF-Hitparade von Dieter-Thomas Heck Ende der 1970er Jahre angesagt wurde. Das Besondere an

---

<sup>16</sup> Hip, Dietmar, Spiegel-Online.

<sup>17</sup> Wald, Elijah: „Forbidden Sounds: Exploring the Silences of Music History“, in: Diedrich Helms und Thomas Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie Populärer Musik*, Bielefeld: Transcript, 25–39, hier S. 32, 33.

<sup>18</sup> Weheliye, Alexander G.: *Phonographies. Grooves in sonic Afro-modernity*, Durham: Duke Univ. Press 2005, S. 25.

<sup>19</sup> Glashaus ist auch der Name eines Bandprojekts, das von Moses Pelham produziert wird und für welches er die Songtexte schreibt.

populärer Musik ist, dass sie achronistisch zu funktionieren vermag. Das Diktat der erzählerischen Reihenfolgen entlang eines festen Zeitstrangs ist im Track-Modus aufgehoben. Der Breakbeat- und Electronic-Dance-Music- Forscher Kodwo Eshun erklärt in einem bereits 1999 veröffentlichten Interview:

Breakbeat hat verschiedene retroaktive Kapitel geöffnet. Auf ähnliche Weise bedeutet der Zusammenbruch der langgehegten Vorstellung, Kraftwerk seien der Ursprungsort von Techno, daß Leute viel freier zwischen 70ern und 90ern rumhüpfen können, sich zum Beispiel zwischen Krautrock und Herbie Hancock bewegen können: Es gibt da eine gewisse Offenheit in der Musik.<sup>20</sup>

Kraftwerk steht wahrscheinlich mindestens so sehr in der Tradition des Samplings wie in der der Beatles. Um den Argumentationsweg noch einmal plakativ in einer durchaus auch möglichen Denkweise nachzuzeichnen: Erst kommt Sampling und dann/damit kommt Kraftwerk. Das Kraftwerk-Stück „Metall auf Metall“ basiert selbst auf einer Sampling-Technik, da es nach Aussage Hütters aus vorproduzierten Tonbandstücken zusammengesetzt wurde. Wird die Frage danach, von wem das Material aufgenommen wurde, einen Moment ignoriert, zeigen sich viele Ähnlichkeiten in den Produktionsverfahren Kraftwerks und Pelhams.

Dieser exemplarische Argumentationsweg soll nachfolgend zu sehr viel grundsätzlicheren und allgemeineren Schlussfolgerungen führen. Worauf zielen überhaupt Behauptungen der prinzipiellen Unterschiedlichkeit der musikalischen Produktions-, Aufschreibe- oder Phonographieverfahren? Wer führt diese wann mit welcher Motivation an?

Eine gänzlich andere Argumentation, die, wie oben aufgezeigt, den strategischen Essentialismus erkennt, lässt sich durch die ungemein schlüssige Überführung der Juristin Olufunmilayo Arewa stützen. Arewa hinterfragt in ihrer Studie Anwendungsweisen von musikalischen Genre-Kategorisierungen vor Gericht.<sup>21</sup> Wenn im Zusammenhang mit Copyright Laws immer wieder insistiert und zugeschrieben werde, dass vor allem Hip-Hop die Musik sei, die sich durch den direkten Bezug und Verweis auf andere Musik auszeichne, passiere Folgendes: Die Behauptung der grundsätzlichen Andersheit von Hip-Hop führe dazu, andere Musikformen eben auch leichter in ihrer Gesamtheit als etwas anderes imaginieren zu

---

<sup>20</sup> Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID-Verl 1999, S. A [223].

<sup>21</sup> Arewa, Olufunmilayo B.: From J. C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context, in: *North Carolina Law Review*, Vol. 84, 547–645, 2006, hier S. 579. Online unter: <http://ssrn.com/abstract=633241> (zuletzt geprüft am 29.11.2015).

können und Traditionslinien zu erfinden. Eine „sacralization“<sup>22</sup> der Musik und des Geschmacks der als Eliten Imaginierten finde statt. Die moralisierende Zitation des siebten Gebots im aktuell vor dem Bundesgerichtshof verhandelten Fall wird von mir in diesem Zusammenhang gelesen. Das unmarkierte Hip-Hop-Andere wird nach Arewa homogenisiert und eine Binarität wird beziehungsweise Dichotomien werden so erzeugt.<sup>23</sup> Die strategische Wahl der sprachlichen Markierungen vor und von Gerichten ist von besonderer Bedeutung:

The characterization of hip hop borrowings as theft forms the basis for a negative view of hip hop as a genre that effectively isolates hip hop borrowing from other types of borrowing in music. Terminology can be of critical importance. Terminology used to describe hip hop borrowings is often taken from the setting of tangible, physical goods and applied in the context of intangible cultural products such as music. [...] Further, defining sampling as theft or appropriation immediately indicates, prior to any discussion, that something illegal, illegitimate or, at best, inappropriate has occurred.<sup>24</sup>

Die faktische Heterogenität und Bezugnahmen aller Musiken werden verschleiert, epochale Historisierungen wie „Klassik“, „Europäische Kunstmusik“ werden konstruiert. Plötzlich erscheint Kraftwerk in einer (Weißen) Traditionslinie mit den Beatles und gehört einer Generation an, die sich scheinbar dadurch auszeichnet, dass sie ihre eigene Musik schreibt. Es ist infolge dieser von Ignoranz getragenen Inszenierungen nicht verwunderlich, dass an vielen Stellen wieder Vokabular funkelt, das auch kolonial anmutet: Es wird leicht, zum Beispiel Kraftwerk in ihrer abgegrenzten Traditionslinie als „Musikpioniere“<sup>25</sup> erscheinen zu lassen. Da, wo sie hingingen, war vorher anscheinend *Terra nullis*. In Zeiten, in denen für viele in Deutschland wieder die Besinnung auf eine eigene Geschichte, einen Kanon und eigene Werte besondere Konjunktur hat, stellt sich ein wohliges „Wir-Gefühl“ damit ebenso leicht ein. Der Journalist Michael Pilz schreibt im Zusammenhang mit dem Rechtsstreit Kraftwerk vs. Pelham in *Die Welt* dann auch: „[...] ‚Trans Europa Express‘ von Kraftwerk. Einem Meisterwerk der Popmusikgeschichte, ohne das wir alle ärmer wären“<sup>26</sup>. Wen „wir“ nun einschließt beziehungsweise ausschließt, bleibt offen.

Selbstverständlich sind in Hip-Hop oder Electronic Dance Music andere Semantiken fundamental als in der Musik Kraftwerks oder der Beatles. Und aus dieser essenzialisierenden

---

<sup>22</sup> Arewa, *From J. C. Bach to Hip Hop*, S. 588.

<sup>23</sup> Arewa, *From J. C. Bach to Hip Hop*, S. 579.

<sup>24</sup> Arewa, *From J. C. Bach to Hip Hop*, S. 581.

<sup>25</sup> Hip, Dietmar, Spiegel-Online.

<sup>26</sup> Pilz, Michael: „Moses P. gegen Kraftwerk. Warum beide Recht haben“, in: *Die Welt*, 25.11.2015. Online unter: <http://www.welt.de/kultur/pop/article149271545/Moses-P-gegen-Kraftwerk-warum-beide-recht-haben.html> (zuletzt geprüft am 29.11.2015).



Geschichtsschreibung heraus werden auch Narrative vorgestellt, in denen beispielsweise Bambaataa als Pionier imaginiert wird. Ich möchte jedoch im Kontext der Sampling-Rechtsstreitigkeiten für einen strategischen Anti-Essenzialismus plädieren. In Anbetracht von Veränderungsstrategien ist es für das (situativ) Marginalisierte allzu müßig zu versuchen, Anerkennung zu finden, indem Praktiken als gleichwertig zu denen der Etablierten dargestellt werden. Diese Tendenz ist beispielsweise deutlich zu erkennen, wenn DJs fordern, dass ihre mühselige Arbeit der Sample-Suche („Diggin in the Crates“) und die kreative Leistung der Neukontextualisierung anerkannt werden.<sup>27</sup>

Das Pochen Pelhams auf die Erhaltungsmöglichkeiten einer „Kunstform“ ist aus Sicht seiner Anwälte, die innerhalb und mit der Gesetzgebung überzeugen müssen, sinnvoll. Über diese Rahmung hinaus gedacht, ist diese Haltung – ein Reflex auf Diffamierungen als Unkultur – jedoch kontraproduktiv, da sie obskure Kategorisierungen und Logiken reproduziert. Eine romantische Verklärung der grundsätzlich widerständigen Appropriation durch Sampling kann im breiten Popgeschäft erfolgreiche Produzenten wie Pelham darüber hinaus wahrscheinlich ohnehin nicht überzeugend vermitteln. Alle, auch die längst Etablierten, rangeln in diesem Streit gleichsam um ein „Underground-Image“ – siehe Hütters Erzählung im oben zitierten Groove-Interview.

Werden die Fragen, ob Sampling erlaubt oder verboten oder was als Kunstform anerkannt werden sollte, geflissentlich ignoriert, wird vielleicht offenbar, dass sich hinter dem Musik-Sampling-Streit eine viel größere Widersprüchlichkeit auftut: Grundsätzlich und gesetzlich wird geistiges Eigentum von sich als Eliten Identifizierten geschützt, während „der freie Austausch und die lebendige Erneuerung von Wissen und Kultur unter größtmöglicher Beteiligung“<sup>28</sup> (Becker) verbaut ist. Einmal angenommen, dass jede\*r mit ein paar Mal Knopfdrücken Musik machen könnte und jemand das als eine Möglichkeit des kulturellen Ausdrucks erlebt und platzieren möchte, wären diese breiten Partizipationsmöglichkeiten nicht ein erstrebenswertes Ziel in einer Demokratie? Wie wäre es, möglichst viele Menschen dahin zu führen, nicht nur passiv ausgebildet zu werden, sondern sich an der Pracht eines – so oder so – selbstgemachten Musikstücks zu erfreuen. Dieser Vorschlag ist weit von einem machtfreien Digitale-Demokratie-Irrglauben entfernt, aber fordert, dass jede Möglichkeit zur Partizipation an kultureller Kodierung und Rekodierung ausgeschöpft werden muss.

---

<sup>27</sup> Schur, Copyright outlaws and hip hop moguls, S. 86.

<sup>28</sup> Becker, Terror, Freiheit und Semiotische Politik.

(Kulturelle) Bildungseinrichtungen und auch Technologien versagen ohnehin noch allzu oft, wenn es um die Aufhebung und überhaupt um das Erkennen von semiotischer Repression und Barrieren geht, die in Systemen entstehen, die von Kategoriengrenzen wie Gender, Race, Disability oder Class durchzogen sind. Gleichzeitig werden in übertriebenem und unverhältnismäßigem Maße Regelungen gesucht und Ressourcen aufgebra(u)cht, um Urheberrechte zu schützen und zu privatisieren, die nur immer wieder neue Barrieren z. B. in der Musikvermittlung und -produktion aufstellen.<sup>29</sup> Von oben herab genehmigtes Sampling zur nichtkommerziellen Nutzung stellt keinesfalls eine Lösung dar. Solch ein Vorschlag kann nicht anders interpretiert werden, als dass Eliten und Konzerne Pfründe weiter für sich gesichert wissen wollen und niemandem sonst auch Zugang zu diesem finanziellen Prachterleben bieten wollen.

---

<sup>29</sup> Ellis, Katie und Kent, Mike: *Disability and New Media*, New York: Taylor & Francis 2011, S. 135.