

Generation Remix

Valie Djordjević und Leonhard Dobusch (Hrsg.)

Valie Djordjević und
Leonhard Dobusch (Hrsg.)

Generation Remix

Zwischen Popkultur und Kunst



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Generation Remix.

Zwischen Popkultur und Kunst.

Herausgegeben von Valie Djordjević und Leonhard Dobusch

ISBN 978-3-944362-02-1

1. Auflage

Juli 2014

Verlag: iRights.Media, Almstadtstr. 9-11, 10119 Berlin

Web: www.iriights-media.de

Kontakt: info@iriights-media.de

Autoren: Jan Torge Claussen, Leonhard Dobusch, Georg Fischer, Dirk von Gehlen, Till Kreutzer, Lawrence Lessig, Cornelia Sollfrank

Interviews: Leonhard Dobusch, Georg Fischer, Barbara Hallama

Der Text von Lawrence Lessig „Remix“ ist mit freundlicher Genehmigung des Autors von Ilja Braun eigens für dieses Buch aus dem Englischen übersetzt worden.

Redaktionelle Bearbeitung: Valie Djordjević

Satz: Margarethe Giesler | www.typearea.de

Umschlagtitel: Moritz Jacobs | moritzjacobs.de

Druck: SDL – Digitaler Buchdruck, Berlin

Pro verkauftem E-Book spendet der Verlag iRights.Media einen Euro an die Initiative „Recht auf Remix“.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz (CC BY-SA). Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



Inhalt

Generation Remix: Popkultur und Kunst im rechts- freien Raum?	9
Lawrence Lessigs „Remix“	15
Remix-Culture und Urheberrecht	43
Von Jägern und Samplern. Eine kurze Geschichte des Remix in der Musik	69
Remixing Youtube – Über DJ-Kultur, Videoklone und ReSync-Attacken	79
Kontexte brechen: Wie Internet-Meme die Remixkul- tur demokratisieren – und jetzt auch das Fernsehen verändern	99
Originale... und andere unethische AutorInnenschaf- ten in der Kunst	107

Interviews

Intro Don't ask, don't tell: (K)ein Kommentar zum Thema Remix	121
#1 David Wessel a.k.a. Ben Stiller „Der größte Gene- rationenkonflikt seit der 68er-Bewegung“	125
#2 DJ Bionic Kid „Remix macht einen wesentlichen Teil der elektronischen Musikproduktion aus“	133

#3 DJ Morgoth „Wollte meinem Vater keinen Rechtsstreit antun“	137
#4 Kassandra Wellendorf „Musikrechte klären ist zu kompliziert“	141
#5 Oliver Lukesch von Weavly „Es ist Zeit, dass sich etwas ändert“	145
#6 Robert Stachel von maschek. „Es würde uns das Leben erleichtern“	151
#7 Zoe.Leela „Jede Idee baut auf der eines anderen auf“	155
#8 Alex Hertel aka DJ Phekt „Rechtsstreitigkeiten aus dem Weg gehen“	161
#9 Georg Fischer „Sampling ist eine weitverbreitete Schattenpraktik“	165
#10 Jan-Michael Kühn aka DJ Fresh Meat „Im Club ist das egal“	173
#11 Andi Otto „Der Track schlummert für immer auf einer Backup-Platte“	179
#12 Marcus Maack „Zum großen Teil bekommen die Künstler nichts“	183
#13 Bruno Kramm „Code is Poetry“	189
#14 DJ Aroma „Recht auf Remix wäre ein Traum“ . . .	197
#15 Omid McDonald „Horror-Geschichten über Klärung von Samples“	203
#16 David Schwertgen „Eine Bagatellschranke fände ich super“	207

#17 DJ Ipek „Musikindustrie ist immer mehr auf RemixerInnen angewiesen“	215
#18 Alexander Støver aka Binärpilot „Dafür fehlt mir das Geld“	219
#19 DJ Y alias JY „Account mit 99 Tracks gelöscht“	223
#20 Walter W. Wacht „Habe mich weit aus dem Fenster gelehnt“	227
#21 Ilan Katin „Ich weiß nicht, wie ich ein rechtliches Debakel überstehen würde“	231
#22 Isosine „Wir sind eine Multimedia-Generation“	235
#23 Robin Skouteris „Dinge zu kombinieren, ist eine Kunst“	239
#24 Electric Indigo „Recht auf Remix hört sich erfrischend an“	247
#25 Anders Ramsell „Oft trifft man auf eine Wand des Schweigens“	251
#26 Matthijs Vlot „Copyright sollte ans Internetzeitalter angepasst werden“	255
#27 Eduardo Navas „Wir müssen geistiges Eigentum neu denken“	259
#28 Hartmut Gieselmann „Vor allem muss es grooven!“	263
#29 René Walter „Remix ist mehr als die Summe seiner Teile“	267
#30 Andreas Paleologos „Wie bei einer Cover-Version“	271

#31 Melissa Logan „Remix erlaubt kulturelle Erneuerung“	275
#32 Johann Fanger „Einblick in den Nukleus des Werkes“	279
#33 Elisa Kreisinger „Nichts ist wirklich ursprünglich“	283
#34 Ticklish „Ein guter Remix bewahrt die Seele des Songs“	287
#35 WhoSampled.com „Kreativität ist entscheidend“	291
#36 Ulu Braun „Künstlerische Freiheit muss über Befindlichkeiten stehen“	295
#37 Christian von Borries „Die Zeiten werden härter“	301
#38 Kurt Razelli „Ein ganz neuer Style“	307
#39 Martin Højland (Den Sorte Skole) „Wir hoffen, die Dinge ändern sich“	311
#40 Iain Robert Smith „Eine lange Geschichte kultureller Anleihen“	315
#41 Sebastian Schmieg „Nicht nur bescheuerte virale Videos auf Facebook teilen“	319
#42 Maik Exner und Christopher Southernwood „Verbindung von Tradition und Innovation“	323
#43 Kim Asendorf „Das Internet als Bühne“	329
#44 Clemens Haipl von Depeche Ambros „Egal ob das Cover oder Remix heißt“	333
Bonus-Track Remix hilft Originalen: Die ökonomischen Folgen von Sampling	337

Generation Remix: Popkultur und Kunst im rechtsfreien Raum?

Leonhard Dobusch

Tausende Gangnam-Style- und Harlem-Shake-Videos auf Youtube sind der Beleg: Remix ist heute ein Massenphänomen. War das 20. Jahrhundert noch geprägt von zentralisierter Kulturproduktion, laden heute Computer, Videohandys und Internet zu kreativer und öffentlicher Interaktion mit Kulturgütern ein.

Viele der erfolgreichsten Videos auf Youtube und Facebook profitieren davon, dass andere NutzerInnen eigene Versionen von ihnen erstellen und so zur Bekanntheit des Originals beitragen. Die Bandbreite reicht dabei von verwackelten Handy-Videos bis hin zu aufwendigen Remixversionen. Sich für die Erstellung von Werken bei Vorhandenem zu bedienen, ist kein neues Phänomen. Der Blogger Malte Welding illustrierte diesen Umstand einmal unter Verweis auf Wolfgang Amadeus Mozart, der Bach-Fugen bearbeitete und die den Fugen voranstehenden Präludien mit Eigenkompositionen ersetzte, die für Streicher geeig-

net waren: „Er remixte Bach. Er mashte ihn, er fledderte die toten Noten und schuf etwas Neues.“

Im Unterschied zu jugendlichen Gangnam-Stylern oder Hip-Hop-Künstlern musste Mozart bei seiner Fortschöpfung allerdings keine Rücksicht auf das Urheberrecht nehmen. Heute müsste er vor dem Hochladen seines Bach-Remixes bei Soundcloud zuerst versuchen, die Rechte zu klären. Rechtklärung ist aber kompliziert, in vielen Fällen lebensfremd oder unmöglich und in jedem Fall un kreativ.

Die juristischen Schwierigkeiten beginnen genau an der Stelle, die Remixkultur ausmacht: Beim Remix bleibt, im Unterschied zu anderen Neuschöpfungen, das Alte im Neuen klar und deutlich erkennbar. Ohne die Erkennbarkeit des Vorbilds würde die aufwendigste Harlem-Shake-Choreographie nicht funktionieren. Auch Hip-Hop basiert darauf, bekannte Samples in neue musikalische Kontexte zu verfrachten. In der Kunst wiederum ist Cornelia Sollfrank zufolge oftmals „das Aneignen Teil eines künstlerischen Statements.“¹ Als Beispiele dafür nennt sie unter anderem Genres wie Collage, Verfremdung, Readymade, Reprise, Remix, Sampling, Bootleg oder Coverversionen.

Letzteres Beispiel ist besonders instruktiv. Denn anders als in den meisten Fällen von Remix, ist Covern in der Re-

1 Vgl. Cornelia Sollfrank: Originale ... und andere unethische AutorInenschaften in der Kunst in diesem Band.

gel einfach legal möglich. Solange die RechteinhaberInnen Mitglieder von Verwertungsgesellschaften sind – und das ist in den allermeisten Fällen so – können sie das Covern ihrer Lieder durch Dritte nicht verhindern. Und zwar auch dann nicht, wenn die Coverkünstler damit Geld verdienen. So konnte Heino mit seinem Coveralbum „Mit freundlichen Grüßen“ die Download-Charts stürmen, ohne erst mit den Ärzten, Rammstein, Nena oder den Sportfreunden Stiller langwierig über die Rechte an ihren Liedern verhandeln zu müssen. Denn die Rechte für Coverversionen werden von der GEMA verwaltet – sie gibt sie gegen Gebühr an Coverkünstler weiter.

Eine Lizenzierungspflicht sorgt aber dafür, dass diese beziehungsweise die KomponistInnen der Songs an Heinos Charterfolg mitverdienen. Hätte Heino sich jedoch nicht auf das „bloße“ Nachsingen beschränkt, sondern versucht, die Lieder mit Eigenkompositionen zu remixen, er hätte dafür in jedem einzelnen Fall die Zustimmung aller RechteinhaberInnen benötigt. Im aktuellen Urheberrechtssystem wird mehr an Kreativität nicht honoriert, im Gegenteil.

Wäre es für Stars wie Heino vielleicht noch im Bereich des Möglichen, diese Zustimmung einzuholen, ist das in den allermeisten Fällen von Remixkunst völlig unpraktisch. Im Ergebnis führt diese Rechtslage dazu, dass viele kreative Remixes entweder gar nicht erst entstehen oder

nur illegal verbreitet werden dürfen. Teilweise ist es deshalb schon heute so, dass Kunstschaffende auf die Durchsetzung ihrer Rechte bewusst verzichten und Remixe auf Plattformen wie Youtube erlauben, um an deren Werbeerlösen beteiligt zu werden. So erzielte der Künstler Psy mit Gangnam Style einen Werbeumsatz von 8 Millionen Euro und auch an Harlem Shake verdienen ein Label und eine auf Youtube-Vermarktung spezialisierte Firma. Es handelt sich dabei aber um ein einseitiges Zugeständnis, das nur bis auf Widerruf gewährt wird. An eine eigenständige Vermarktung von Remixkunst ist auch in diesen Fällen nicht zu denken. Verzicht auf Rechtsdurchsetzung ist eben nicht gleichbedeutend mit einem Recht auf Remix.

Genau ein solches Recht auf Remix wäre jedoch erforderlich, um das Urheberrecht mit dieser digitalen Kulturtechnik zu versöhnen. Konkret geht es um die Kombination einer pauschalvergüteten Schrankenregelung für nicht-kommerzielle Remixe mit Zwangslizenzen für deren kommerzielle Verwertung. Schwieriger als die rechtliche Umsetzung eines derartigen Remixrechts dürfte es allerdings sein, breite Akzeptanz für Remix als demokratische Kulturtechnik zu schaffen. Viele professionell künstlerisch Tätige fürchten immer noch die „Verhöhnung“ ihrer Werke durch die Bearbeiter.

Was in der analogen Welt noch seinen Sinn haben mag – keine Bildhauerin soll dulden müssen, dass Dritte an ihrer

Statue weitermeißeln – entbehrt im Digitalen jeder Grundlage. Egal was mit Kopien eines Werks passiert, Qualität und Verfügbarkeit des Originals – der Erstkopie – bleiben davon unberührt. Ganz im Gegenteil, die Wieder- und Weiterverwendung in neuen Werken wertet das Original auf, ist Zeichen seiner kulturhistorischen wie gesellschaftlichen Relevanz. Im Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit, wie es Walter Benjamin bezeichnet hat², sind die teuersten Originale jene, die am allermeisten vervielfältigt und verfremdet wurden – von Mona Lisas Lächeln bis hin zu Edvard Munchs Schrei.

Paradoxerweise besteht derzeit die einzig wirksame Ausnahme für Remix jenseits von Coverversionen im Bereich der Satire. Ein Werk durch den Kakao zu ziehen, ist erlaubt. Ihm durch Verwendung in kreativer Neukombination zu huldigen, hingegen ohne Zustimmung des Rechteinhabers verboten. Es ist längst an der Zeit, dass ein Recht auf Remix³ das ändert und die „Generation Remix“ entkriminalisiert.

Der vorliegende Band unterstreicht diesen Punkt auf mehrfache Weise: Die über 40 Gespräche mit Remixerinnen

2 Walter Benjamin (1996/1939): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp. Online unter [https://de.wikisource.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit_\(Dritte_Fassung\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Kunstwerk_im_Zeitalter_seiner_technischen_Reproduzierbarkeit_(Dritte_Fassung))

3 Für weitere Informationen zu diesem Thema, siehe <http://rechtaufremix.org>

und Remixern zeigen nämlich nicht nur, wie groß die Bandbreite und Vielfalt zeitgenössischer Remixkultur bereits ist. In ihren Antworten dokumentieren sie auch, mit welchen praktischen und rechtlichen Hürden ihr kreatives Schaffen zu kämpfen hat. Abgerundet wird das in den Interviews gezeichnete Bild von Remixkunst und -Kultur durch eine Reihe von einführenden Beiträgen zu verschiedenen Feldern und Aspekten des Themas. Und schließlich ist der Band selbst ein Remix: Sämtliche Interviews und viele der Texte sind bereits irgendwo online erschienen und wurden für den Band aktualisiert, überarbeitet und erweitert. Zusammen mit den anderen Texten in die Form eines Sammelbands gebracht, ist das vorliegende Werk selbst ein „Remix“ und steht so exemplarisch für den Mehrwert der kreativen Kopie im digitalen Zeitalter.

Dieser Beitrag ist eine adaptierte und erweiterte Fassung des Texts „Remix me Amadeus“, erschienen im Newthinking Magazin 2013.

Lawrence Lessigs „Remix“

Lawrence Lessig

Der folgende Text ist die Einleitung des Buches „Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy“, erstmals aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt von Ilja Braun.

Es war Anfang Februar 2007, als Holden, der 13 Monate alte Sohn von Stephanie Lenz, plötzlich zu tanzen anfang. Er schob sein Laufgestell durch die Küche und bewegte sich zu dem unverwechselbaren Rhythmus eines Songs von Prince (ehemals „The Artist Formerly Known As Prince“), nämlich „Let’s go crazy“. Holden hatte den Song ein paar Wochen zuvor schon mal gehört, als die Familie im Fernsehen den Super Bowl geguckt hatte, das Finale der National Football League. Der Rhythmus hatte es ihm offenbar angetan, und jetzt reagierte er so, wie jedes andere Kind von 13 Monaten an seiner Stelle auch reagiert hätte. Er nahm die Aufforderung von Prince an: Let’s go crazy. Tapsig, aber unglaublich süß, ein 13 Monate junges, frühreifes Kleinkind.

Holdens Mama fand die Szene natürlich zum Schreien. Sie schnappte sich ihren Camcorder und hielt das Gehäm-

pel digital fest. 29 unbezahlbare Sekunden eines tanzenden Holden, während irgendwo im Hintergrund, kaum erkennbar, der Song von Prince im Radio lief.

Diese Aufnahme wollte Lenz ihren Eltern zeigen. Aber 20 Megabyte Videomaterial lassen sich auch an Verwandte gar nicht so leicht per E-Mail verschicken. Also tat sie, was jeder Zeitgenosse des 21. Jahrhunderts vernünftigerweise getan hätte: Sie lud die Datei bei Youtube hoch und schickte ihren Verwandten den Link. Zahllose Male klickten diese das Video an, und zweifellos leiteten sie den Link auch an Freunde und Kollegen weiter. Ein perfekter Youtube-Augenblick, bei dem sich um ein eigenes Video herum eine Community von Leuten bildete, die es bereitwillig weiterverbreiteten, weil sie es lustig fanden.

Irgendwann in den nächsten vier Monaten schaute sich aber auch jemand das Video an, der es weniger lustig fand. Dieser Jemand arbeitete für die *Universal Music Group*. Bei Universal liegen bestimmte Verwertungsrechte an der Musik von Prince. Und Universal hat die Copyrights seiner Künstler schon immer aggressiv verteidigt. 1976 zählte das Unternehmen zu den Hauptklägern gegen Sony, in einem Prozess um jene „Piraten-Technologie“, die heute als Videorekorder bekannt ist. 2000 verklagte das Unternehmen, zusammen mit etwa zehn anderen, den Redakteur Eric Corley und dessen Magazin, weil er einen Link zu einer Seite ver-

öffentlich hatte, auf der es Code gab, mit dem man eine DVD unter Linux zum Laufen bringen konnte. Und jetzt, 2007, setzte Universal seinen Kreuzzug gegen die Urheberrechtspiraterie vor, indem es sich auf Stephanie Lenz einschoss. Es schickte einen Brief an Youtube und verlangte, dass die unautorisierte öffentliche Wiedergabe der Musik von Prince vom Netz genommen wurde. Um nicht selbst haftbar gemacht zu werden, fügte sich Youtube.

So etwas passiert mittlerweile täglich. Unternehmen wie Youtube werden mit Rechtsansprüchen zur Löschung von Inhalten auf ihren Servern überflutet. Zweifellos ist das oft fair und berechtigt. Wenn Viacom eine neue Fernsehserie mit kostspieliger Werbung finanziert, will das Unternehmen verständlicherweise nicht eine hervorragende Kopie der letzten Folge auf Youtube stehen lassen. Die Copyright-Gesetzgebung gibt Firmen wie Viacom deshalb Mittel an die Hand, schnell und kostengünstig dafür zu sorgen, dass die Youtubes dieser Welt ihnen beim Schutz ihrer Rechte helfen.

Der Prince-Songs in dem Video von Stephanie Lenz war aber ein völlig anderer Fall. Erstens war die Tonqualität minderwertig. Niemand hätte dieses Video heruntergeladen, um Prince für die Original-Musik nicht bezahlen zu müssen. Umgekehrt hatten weder Prince noch Universal ein Interesse, Musikrechte für Homevideos von tanzenden

Kleinkindern zu verkaufen. Es gibt für den Verkauf von Musiklizenzen an Amateurfilmer schlichtweg keinen Markt. Insofern ist offenbar weder Prince noch Universal irgendein Schaden daraus entstanden, dass Stephanie Lenz dieses Video ihrer Familie, ihren Freunden oder sonst wem zugänglich gemacht hat. Andere Eltern wären vielleicht darüber erschrocken, wie tief die Kommerzkultur schon in das Hirn eines Kindes von 13 Monaten eingedrungen war. Stephanie Lenz fand es einfach nur entzückend.

Weniger entzückend fand sie die Nachricht, die sie von Youtube erhielt: Dass nämlich ihr Video gesperrt worden war. Sie fragte sich, was sie falsch gemacht hatte. Sie ging davon aus, dass die Regeln, die das Verhältnis des Einzelnen zu seiner kulturellen Umgebung bestimmen (man spricht auch von „Copyright“), vernünftig seien – wie also konnte sie mit ihrem mütterlichen Stolz dagegen verstoßen haben? Auf der Suche nach einer Antwort landete sie irgendwann bei der Electronic Frontier Foundation (deren Vorstand ich bis Anfang 2008 angehörte).

Die EFF hat mit vielen derartigen Fällen zu tun, und die Anwälte der Organisation gingen davon aus, dass die Sache schnell erledigt wäre. Sie legten Widerspruch ein und gaben an, es seien keinerlei Rechte von Universal oder Prince verletzt worden; außerdem habe Stephanie Lenz selbstverständlich das Recht, ihr tanzendes Kleinkind bei You-

tube zu zeigen. Diese Entgegnung war reine Routine. Niemand rechnete damit, dass noch irgendetwas zurückkommen würde.

Es kam aber etwas. Die Universal-Anwälte wollten sich nicht geschlagen geben. Es ging ums Prinzip. Lenz sollte nicht das Recht haben, diesen Ausschnitt digitalen Kulturmaterials zu verbreiten. Sie stellten sich auf den Standpunkt, das Homevideo sei eine vorsätzliche Verletzung des Copyrights. Und unter Berufung auf die Gesetze der Vereinigten Staaten von Amerika verlangten sie eine Entschädigung von 150.000 US-Dollar dafür, dass Lenz die Aufnahme öffentlich zugänglich gemacht hatte.

Lassen Sie einmal Ihre Fantasie spielen, und stellen Sie sich den Konferenzraum bei Universal vor, in dem die Entscheidung getroffen wurde, Stephanie Lenz eine Klage vor Gericht anzudrohen. Stellen Sie sich das Meeting mit vier, wenn nicht mehr Teilnehmern vor. Vor allem Anwälte, die mehrere hundert Dollar in der Stunde verdienen. Die tausend Dollar teure Anzüge tragen, mit ernsten Mienen am Tisch sitzen, von einem Praktikanten gekochten Kaffee trinken und ein von einem Rechtsreferendar im ersten Ausbildungsjahr vorbereitetes Memo lesen, das die unterschiedlichen von der Piratin Stephanie Lenz verletzten Rechte auflistet. Nach einer halben oder vielleicht sogar einer vollen Stunde kommt die Geschäftsführung zu ih-

rer feierlichen Entscheidung. Ein Meeting, das Universal 10.000, vielleicht sogar 50.000 Dollar gekostet hat, wenn man die Arbeitszeit der Anwälte und die Aufbereitung der Unterlagen einrechnet. Ein Meeting, das am Ende zu dem Entschluss gelangt ist, die Gesetze des Kongresses der Vereinigten Staaten gegen eine hauptsächlich von Liebe zu ihrem 13 Monate alten Kind entzückte Mutter in Anschlag zu bringen.

Stellen Sie sich all dies vor, und überlegen Sie dann: Wie kann es sein, dass vernünftige Leute, ausgebildet an den besten Universitäten und Jurafakultäten des Landes, auf die Idee kommen, Unternehmensressourcen darauf zu verwenden, die Mutter eines tanzenden, 13-Monate-alten Kindes mit rechtlichen Schritten zu bedrohen? Wie kann es sein, dass diese Anwälte und Vorstände einen solchen Fall überhaupt ernst nehmen, dass sie ein gesellschaftliches oder unternehmerisches Interesse sehen, die Verbreitung dieser Bilder und Musikfetzen mit Hilfe von Copyright-Regelungen zu unterbinden? „Let’s go crazy“? Allerdings! Wieso hält die US-amerikanische Justiz ein solches Verhalten eines renommierten Unternehmens nicht einfach für völlig irre? Oder andersherum: Was ist aus uns geworden, dass überhaupt irgendwer ein solches Verhalten normal findet?

In London, unweit des Zentrums, an einem von Häusern umsäumten kleinen Platz namens Mason's Yard, steht der sogenannte White Cube, ein modernes Betongebäude. Früher war es mal ein Umspannwerk. Heute ist es eine Kunstgalerie.

Ende August 2007 habe ich diese Galerie besucht. Am Fuß der Treppe, die ins Untergeschoss führt, hing ein schwarzer Vorhang vor dem Ausstellungsraum. Als ich hindurchging, kam ich in einen großen, dunklen Raum. An der Wand hingen fünfundzwanzig Plasma-Bildschirme wie Porträts nebeneinander. Man blickte in verschiedene Studios hinein. In jedem saß ein John-Lennon-Fan. fünfundzwanzig Fans: drei Frauen, zweiundzwanzig Männer, fünfzehn in T-Shirts (Frauen wie Männer), einer mit Schlips. Alle fünfundzwanzig sangen ohne Begleitung das komplette *John Lennon/Plastic Ono Band*-Album von 1970 herunter, vom ersten bis zum letzten Song, ohne Pause. Die Videos liefen in der Ausstellung als Loop, immer wieder von vorn, acht Stunden täglich, sechs Tage die Woche, den ganzen Sommer des Jahres 2007 über.

Diese Fans waren ganz normale Briten. Keine besonderen Kennzeichen. Weder besonders gut aussehend, noch besonders jung, kein Make-up. Fünfundzwanzig Lennon-Fanatiker, ausgewählt aus über 600 Personen, die sich darum beworben hatten, ihrem Idol zu Ehren zu singen.

Nicht nur in London gab es eine solche Ausstellung. In drei weiteren Ländern waren parallele Installationen zu sehen. In Jamaica waren im Rahmen des Projekts *Legend (A Portrait of Bob Marley)* dreißig Fans zu bewundern, die Marleys Album *Legend* heruntersang. In Berlin stellte *King (A Portrait of Michael Jackson)* sechzehn Fans vor, die das komplette *Thriller*-Album sangen. Und in Italien konnte man dreißig Fans von Madonna sehen, die mit *Queen (A Portrait of Madonna)* der Queen of Pop ihren Tribut zollten. *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* war die letzte Ausstellung der Serie. Die junge südafrikanische Künstlerin, die sie entworfen hatte, Candice Breitz, dachte gerade über eine Fortsetzung nach.

Ich finde die Soloprojekte von John Lennon eigentlich nicht besonders mitreißend. Aber als ich in diesem pechschwarzen Raum saß und die Fans seine Musik singen hörte, war ich geradezu überwältigt. Wie bei einer Mutter, die zum ersten Mal ihr Kind in den Armen hält, bei einem Jungen, der nach der Hand seines Vaters greift, oder bei einer Tochter, die sich auf der Hochzeit zu ihrem Vater umdreht, um ihn zu küssen – so war bei jedem dieser Fans eine ganz besondere emotionale Bewegtheit zu spüren, die ansteckend wirkte. Es waren keine großartigen Gesangstalente. Der eine oder die andere geriet aus dem Rhythmus oder vergaß zwischendurch mal eine Textzeile. Aber

man konnte sehen, dass die Musik und die Künstler, die sie erschaffen hatten, für diese Menschen mit das Wichtigste im Leben waren. Warum auch immer – wer wusste schon, welche persönlichen Assoziationen für die Einzelnen damit verbunden waren? Aber es war deutlich, dass das Album, das sie da sangen, für die Fans das wichtigste künstlerische Werk war, das sie kannten. Und mit ihrer Aufführung dieses Werks feierten sie es als Bestandteil ihres Lebens. Darum ging es: Nicht so sehr um Lennon, sondern um die Menschen, in deren Seele Lennon etwas angerührt hatte.

In ihrer gesamten Karriere hat sich Breitz mit dem Verhältnis zwischen Mainstream-Kultur (von Blockbuster-Filmen bis zu Popmusik) und ihrem Publikum beschäftigt. In ihren eigenen Worten:

„Es geht darum, den Fokus weg von den Künstlern zu verlagern, und jenen etwas mehr Raum zu geben, die kulturelle Produkte – also Musik, Filme oder was auch immer – als Publikum aufzunehmen. Und darüber nachzudenken, was passiert, wenn Musik oder Filme verbreitet werden, wie so etwas manchmal im Leben derjenigen aufgenommen wird, die es hören oder ansehen.“¹

Zu Kunst und Kultur bauen wir alle in unterschiedlicher Weise Beziehungen auf. Manchmal gehen sie tief unter die Haut, manchmal bleiben sie oberflächlich. Manchmal wer-

1 Alle Zitate aus einem vom Autor am 6. August 2007 geführten Interview mit Candice Breitz.

den wir von etwas ergriffen und mitgerissen. Manchmal verändert es unser ganzes Leben. Noch einmal Breitz:

„Selbst die am weitesten verbreitete, am stärksten von den Gesetzen des Marktes geprägte Musik erlangt eine sehr spezifische und situierte Bedeutung für den einzelnen Menschen, je nachdem, wo sie gehört wird oder in welcher Lebensphase man ihr begegnet. Und mit diesem Moment der Rezeption geht eine Art persönlicher Übersetzung einher.“

Die Rezeption, meint Breitz, beinhaltet eine Interpretation oder Übersetzung. Es handelt sich um einen „kreativen“ Akt, um ein aktives, engagiertes Handeln. Und doch wird dieser aktive Anteil am Zuschauen oder Zuhören oft übersehen. Es ist unhöflich, sich im Kino umzudrehen, um die Leute anzuschauen, wie sie auf die Leinwand blicken. Zu versuchen, sie beim Singen unter der Dusche zu filmen, ist sogar verboten. Wir leben in einer Welt, die von kommerzieller Kultur geradezu durchtränkt ist, und doch sehen wir nur selten, wie sie uns berührt und wie wir sie verarbeiten.

Als Breitz mir das auseinandersetzte, fragte ich mich, wie sie dazu gekommen war. Zum Teil, sagte sie, stamme dieses Denken aus der afrikanischen Tradition.

„In afrikanischen und anderen oralen Kulturen hat es immer schon so funktioniert. Wo es keine Schriftkultur gab, wurden Geschichten und Historie stets in Form von Erzählungen und Darstellungen mit der Gemeinschaft geteilt. Dabei entstanden immer neue Versionen, die über die vorherigen hinausgingen, in-

dem sie die Impulse und Rückmeldungen des Publikums aufnahmen. Jede neue Version enthielt neue Details und Wendungen, weil sie vom Publikum immer wieder umgeformt wurde. Man betrachtete das nicht als Kopieren oder als Diebstahl geistigen Eigentums, sondern akzeptierte, dass Kultur natürlicherweise so entsteht, sich entwickelt und weiterentwickelt. Mit jeder neuen Interpretationsschicht, die auf die Geschichte oder das Lied aufgetragen wurde, wurde das Ganze eher reicher als ärmer.“

Dies gilt nicht nur für orale Kulturen, meint Breit, sondern auch für den künstlerischen Prozess an sich.

„Dieser Prozess der Bedeutungsproduktion ist bei manchen Künstlern vielleicht offensichtlicher als bei anderen. Wer zum Beispiel mit Found Footage arbeitet, mit dokumentarischem Material, reflektiert ganz offensichtlich die Absorptionslogik des schöpferischen Prozesses. Ich würde aber behaupten, dass im Grunde jedes künstlerische Werk so entsteht, zum Teil unter der Oberfläche. Kein Künstler arbeitet im Vakuum. Bewusst oder unbewusst setzt er sich stets mit der Arbeit seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen auseinander.“

Dieses Verständnis von Kultur und der Beziehung des Künstlers zu ihr habe direkt zu dem im Londoner *White Cube* ausgestellten Werk geführt, erklärte mir Breit.

„Die Serie hat einen ziemlich einfachen Ausgangspunkt: Es gibt schon genug visuelle und andere Darstellungen von Superstars und Celebrities. Statt noch mehr Bilder von Leuten zu produzieren, die ohnehin schon medial überrepräsentiert sind, statt also eine weitere Madonna oder noch einen John Lennon darzustel-

len, wollte ich die andere Seite der Gleichung betonen, wollte zeigen, wie Berühmtheit überhaupt entsteht.

Mir wurde klar, dass ich die Kamera um hundertachtzig Grad herumdrehen musste: Weg von jenen, die normalerweise im Blickfeld der Öffentlichkeit stehen, deren Stimme ohnehin schon gut vernehmbar ist und die auf Leinwänden und Bühnen gut sichtbar sind – und hin zu den anderen, die auf der anderen Seite stehen, vor den Leinwänden oder Bühnen, hin zum Publikum, das Konzerte besucht, Filme anschaut und CDs kauft.

Zu Unrecht, finde ich, werden diese Menschen normalerweise als bloße Konsumenten von Kultur wahrgenommen statt als aktive Rezipienten, die Kultur kreativ reflektieren. Deshalb wollte ich sie in den Fokus rücken.“

Die vor *Working Class Hero* entstandenen, ähnlichen Installationen waren alle positiv aufgenommen worden. Nachdem Bob Marleys Witwe Rita das *Legend*-Projekt gesehen hatte, hatte sie eine Kopie des Werks dauerhaft in die Sammlung des Bob-Marley-Museums in Kingston integriert. Und sie hatte eine Vernissage organisiert, zu der sie die dreißig Mitwirkenden samt ihrer Familien aus ganz Jamaika eingeladen hatte, um im Museum die Hommage an ihren Mann zu zelebrieren.

Das Lennon-Projekt wurde hingegen weniger freundlich empfangen. Die *White Cube Gallery* hatte Breitz gebeten, sich um eine Genehmigung der Copyright-Inhaber des *John Lennon/Plastic Ono Band*-Albums zu bemühen. Noch vor den ersten Ausstellungen des Werks in öffentlichen Museen

in Newcastle und Wien hatte sie dieser Bitte entsprochen. Breitz hatte also Yoko Ono geschrieben, und nach ein paar Monaten hatte sie Post von einem ihrer Anwälte erhalten. „Wir können Ihnen leider nicht die Genehmigung erteilen, Mr. Lennons Bild für Ihr Projekt zu benutzen“, lautete die E-Mail. Das wollte Breitz aber auch gar nicht. Sie wollte lediglich fünfundzwanzig Fans die Musik von Lennon singen lassen. Das teilte sie dem Anwalt mit, der daraufhin meinte, er habe die Anfrage selbst nicht bearbeitet, müsse ihr aber dennoch mitteilen, dass Ono nicht bereit sei, ihr die angefragten Rechte einzuräumen. Ein bedeutender, international tätiger Kurator, der Yoko persönlich kannte und Breitz' Arbeit schätzte, intervenierte in ihrem Interesse. Er gab zu verstehen, aus seiner Sicht hätte Breitz die entsprechenden Rechte einfach einkaufen und ihr Projekt auf den Weg bringen können. Aus Respekt habe sie jedoch Ono um Erlaubnis gebeten und sich Verständnis erhofft. Ono bat zunächst um weitere Informationen. Anders als der Kurator war sie jedoch der Meinung, ohne Genehmigung dürfe Breitz nicht einfach eine Coverversion produzieren. „Eine Genehmigung“, so beharrte sie, „ist aus rechtlicher Sicht unerlässlich.“

Der Kurator beschrieb das Anliegen ein weiteres Mal. Ono bat um eine schriftliche Darlegung. Nachdem diese geprüft worden war, informierten Onos Anwälte Breitz, dass

gegen die von ihr geplante Nutzung des *John Lennon/Plastic Ono Band*-Albums keine Einwände bestünden. Aber:

„Bitte beachten Sie, dass die Rechte zur Nutzung der Musikkompositionen mit den entsprechenden Verlagen geklärt werden müssen.“²

Breitz war erleichtert (naiverweise). Sie bat die Anwälte der *White Cube Gallery*, mit den Copyright-Inhabern der Kompositionen die Rechte zu „klären“. Drei Monate später verlangten die Anwälte, die Sony vertraten (Sony war Rechteinhaber an zehn der elf Songs auf dem Album) eine Pauschalgebühr von circa 45.000 US-Dollar für einen Ausstellungszeitraum von einem Monat. Sony wusste, dass das zu viel war, wollte aber für die anstehenden Verhandlungen einen Pflock einschlagen. Sie erwarteten, dass die Künstlerin ihnen mitteilen würde, wie viel sie maximal zahlen konnte. Sie wollten wissen, wie hoch das Budget des Projekts war.

Unterdessen wurde die Zeit knapp. Die Ausstellung in Newcastle sollte in wenigen Wochen eröffnet werden. Nach einigem Drängen ließen die Anwälte sich darauf ein, dass das Werk bei dieser nicht-kommerziellen Einrichtung ohne lizenzvertragliche Grundlage gezeigt werden durfte. Auch eine andere, nicht-kommerzielle Ausstellung in Wien drei Monate später ließen sie zu, wiesen aber darauf hin, dass für

2 E-Mail an Candice Breitz vom 31. Mai 2006.

jede weitere Ausstellung ein offizieller Vertrag geschlossen werden müsse.

Ein Jahr nach der ursprünglichen Anfrage war die Sache immer noch nicht geklärt. Inzwischen (2008) sind seit der ersten Antwort mehr als zwei Jahre vergangen. Diverse Anwälte, Museumsdirektoren und Breitzi selbst haben Hunderte von Stunden in die Angelegenheit hineingesteckt und noch immer keine Einigung erzielt. Niemandem scheint aufgefallen zu sein, dass die Zeit, die mittlerweile in dieses Feilschen investiert wurde, zu einem realistischerweise erzielbaren Lizenzerlös in keinem Verhältnis mehr steht. Es geht offenbar nicht um Wirtschaftlichkeit, sondern ums Prinzip. In den Worten Onos: „Eine Genehmigung ist aus rechtlicher Sicht unerlässlich“, damit eine Künstlerin die Liebe von fünfundzwanzig Fans zu dem Werk von John Lennon öffentlich darstellen kann.

—

Gregg Gillis ist ein fünfundzwanzigjähriger Biomedizin-Ingenieur aus Pittsburgh. Und einer der angesagtesten neuen Künstler in einem Musikgenre, das sich gerade erst herausbildet: „Mashup“ oder „Remix“. Der Name seiner Ein-Mann-Band (mit Technik) lautet *Girl Talk*. Die Band hat mittlerweile drei CDs produziert. Die bekannteste, „Night Ripper“, wurde vom *Rolling Stone* und der Webseite *Pitch-*

fork als eine der besten CDs des Jahres gefeiert. Im März 2007 hat sogar Michael Doyle, ein Abgeordneter der Demokraten aus Pittsburgh, im Parlament ein Loblied auf den „local guy“ Gillis und seine neue Kunstform angestimmt.

Neu insofern, als *Girl Talk* im Kern einen Mix aus diversen Samples verschiedener anderer Künstler präsentiert. „Night Ripper“ remixt beispielsweise 200 bis 250 Samples von 167 verschiedenen Interpreten. „In nur 30 Sekunden“, so erklärte Doyle vor den Abgeordneten, habe *Girl Talk* „Stücke von Elton John, Notorious B.I.G. und Destiny’s Child zusammengemixed.“ Doyle war stolz auf das Wunderkind aus seiner Heimatstadt und ermutigte seine Kollegen, sich dieses neue Kunstgenre „auch einmal anzusehen.“ Vielleicht, so spekulierte Doyle, seien Mashups „eine neue transformative Kunstform, die eher den Erfahrungshorizont des Konsumenten erweitert, als dass sie in Konkurrenz zu dem Angebot bei iTunes oder im Plattenladen treten würde.“

Doyles Bemerkungen trugen *Girl Talk* eine Menge medialer Aufmerksamkeit ein. Das wiederum machte den Vertriebspartnern des Künstlers Angst. Denn charakteristisch für das Mashup-Genre ist, dass die Samples ohne Genehmigung der ursprünglichen Künstler remixt werden. Würde man einen beliebigen Anwalt im Dienste eines beliebigen Plattenlabels in Amerika fragen, würde er wohl sofort in

den Ono-Slang verfallen: „Eine Genehmigung ist aus rechtlicher Sicht unerlässlich.“ So wie Gillis arbeitet, ist Girl Talk also ein Verbrechen. Apple hat „Night Ripper“ irgendwann aus dem iTunes-Music-Store entfernt. eMusic hat ein paar Wochen früher ebenso verfahren. Tatsächlich hat sich eine CD-Fabrik sogar geweigert, die CD auch nur zu pressen.

Gillis hat im Alter von fünfzehn Jahren angefangen, Musik zu machen. Ein lokaler Radiosender brachte damals elektronische Experimentalmusik und ließ Gillis „diese Welt von Leuten entdecken, die mit Knöpfen und Pedalen Lärm machen und live aufführen konnten.“ Er war hin und weg. Mit sechzehn gründete er „eine Noise-Band. Wobei Noise damals sehr in Richtung Avantgarde ging.“³

Über die Jahre hinweg wurde die Avantgarde-Musik zunehmend digital, entwickelte sich also Richtung Computermusik. Die Band Girl Talk entstand Ende 2000 auf einem Toshiba-Rechner, der ursprünglich für das College angeschafft worden war. Gillis lud Audiotracks und Loops in den Rechner und benutzte dann ein Programm namens AudioMulch, um die Tracks in eine Reihenfolge zu bringen und sie zu remixen, als Vorbereitung für eine Performance. Ich habe Girl Talk selbst schon live auftreten sehen. Seine Shows sind genauso brillant wie seine Remixes auf CD.

3 Alle Zitate aus einem vom Autor am 21. Juni 2007 telefonisch geführten Interview mit Gregg Gillis.

Es dauerte indes nicht lange, bis „Girl Talk“ zunehmend von „Law Talk“ überschattet wurde. Gillis wurde bewusst, dass seine Art von Kreativität rechtlich nicht abgesichert war. Trotzdem hatte er nie wirklich Angst, erzählte er mir. „Ich war vielleicht ein bisschen naiv, aber damals war das einfach meine Lebenswelt, in der es so etwas täglich gab. Wenn man nur so wenige Alben verkauft wie ich, geht man eh davon aus, dass es vermutlich niemand mitbekommt.“

Es gab natürlich berühmte Fälle, in denen es durchaus jemand mitbekam. Bekannt ist beispielsweise eine Auseinandersetzung der Band Negativland mit U2 und Casey Kasem, einem US-amerikanischen Hörfunkmoderator. Negativland hatte eine U2-Aufnahme mit einem Mitschnitt aus den „American Top 40“ remixt, wo Kasem die Gruppe vorgestellt hatte. Gillis kannte diesen Konflikt, und was er dazu sagte, erinnerte mich daran, dass ich auch einmal geglaubt hatte, Gesetze seien bloß gut ausformulierte Gerechtigkeit.

„Ich habe das damals schon genauso empfunden wie heute. Rein moralisch finde ich, dass meine Musik niemandem irgendeinen Schaden zufügt. Niemand kauft meine CD anstelle einer anderen [von der ich gesamplet habe]. [...] Es beeinträchtigt den Markt in keiner Weise. Ich verkaufe schließlich keine Bootlegs oder so. Ich hab mir immer gedacht, wenn irgendwer wirklich ein Problem damit hat, kann ich ja aufhören. Aber ich hätte nicht gewusst, warum sich jemand daran stören sollte.“

Warum sich jemand daran stören „sollte“, konnte ich auch nicht sagen. Dass sich jemand daran stören würde, war vorhersehbar. Das „Problem“ wurde nicht direkt angegangen, sondern indirekt. Girl Talk bekam keinen Prozess an den Hals, sondern man rief bei iTunes oder anderen Distributoren an und stellte ihnen ein paar Fragen, woraufhin der Vertrieb eingestellt wurde. Auf diese Weise wurden der Künstler und seine Kunstform in die Bedeutungslosigkeit abgedrängt. Das Girl-Talk-Problem wurde gelöst, indem man dafür sorgte, dass der Erfolg des Projekts von vornherein begrenzt blieb. Wenn man das Phänomen auf Pittsburgh beschränkte und andernorts die Nachfrage kalt stellte, erledigte es sich vielleicht von selbst.

Auch Gillis glaubt, dass sich das Problem bald erledigt haben wird. Aber aus einem ganz anderen Grund. Was Gillis kann, erklärte er mir, werden in Zukunft alle können. Und machen. Zumindest alle, denen Musik etwas bedeutet. Und die unter dreißig sind.

„Wir leben doch in dieser Remix- und Appropriationskultur. Schon die Grundschüler haben heute alle Photoshop auf dem Rechner. Sie können sich ein Bild von George Bush herunterladen, sein Gesicht manipulieren und es ihren Freunden schicken. Und genau das machen sie auch. Immer mehr Leute stellen fest, dass mehr und mehr Leute Songs remixen. Es gibt keinen Top-40-Hit im Radio, den sich die Kids nicht sofort runterziehen würden, um einen Remix daraus zu machen. Die Software dafür wird immer benutzerfreundlicher. Irgendwann wird sie auf Photoshop-

Niveau und auf allen Computern drauf sein. Jede neue P.-Diddy-Single, die herauskommt, wird dann von irgendwelchen Zehnjährigen geremixt und ins Internet gestellt.“

Aber warum ist das etwas Gutes, wollte ich von Gillis wissen.

„Weil es ganz grundsätzlich kulturelle Freiheit bedeutet. Ideen fließen in Daten ein, die manipuliert, bearbeitet und weitergegeben werden. Vom Kreativen her finde ich es großartig, wenn Leute in die Musik, die sie mögen, so stark eingebunden sind. [...] Man braucht kein Musiker im traditionellen Sinne mehr zu sein. Man bekommt eine Menge Rohmaterial von Leuten, die auf unkonventionelle Weise kreativ sind, die nicht ihr ganzes Leben lang Gitarrenunterricht genommen haben. Ich glaube, für die Musik ist das fantastisch.“

Und auch für die Plattenindustrie, meint Gillis: „Über diese Art von Interaktion mit den Alben kann die Musikindustrie in Zukunft gute Geschäfte machen. Sie müsste diese Interaktion eben eher als Spiel denn als Produkt auffassen.“

Der wichtigste Punkt ist für Gillis aber kein theoretischer, sondern es geht ihm um die soziale Praxis seiner Generation:

„Leute wie Anwälte und ältere Politiker werden gezwungen sein, dieser Wirklichkeit ins Gesicht zu sehen. Heutzutage machen alle Musik, und der größte Teil davon geht auf bereits existierende Ideen zurück. Fast die gesamte Popmusik wird mit fremdem Quellmaterial produziert. Das ist auch nicht schlimm. Das heißt ja nicht, dass man keinen originären Content mehr machen darf.“

Es heißt aber – jedenfalls heutzutage –, dass man diesen Content nicht legal machen kann. „Eine Genehmigung ist aus rechtlicher Sicht unerlässlich.“ Auch wenn es heute praktisch unmöglich ist, sie zu bekommen.

—

SilviaO ist eine erfolgreiche kolumbianische Künstlerin. Eine Weile war sie eine berühmte Songwriterin mit vielen erfolgreichen Aufnahmen. Sie produzierte CDs, die über die normalen Vertriebskanäle der kolumbianischen Popmusik vermarktet wurden. Ende der 1990er Jahre hatte sie einen tragischen persönlichen Verlust zu verarbeiten und zog sich eine Weile aus dem Geschäft zurück. Als sie wieder anfangen wollte, überzeugte sie ein guter Freund, der als Entwickler für Adobe arbeitete, mal etwas Neues auszuprobieren.

Bei der offiziellen Lancierung der kolumbianischen Creative-Commons-Lizenzen beschrieb sie ihre Erfahrungen – unter freiem Himmel in einem wunderschönen Museum in der Nähe von Bogotá. (Creative Commons ist eine nicht-kommerzielle Organisation und stellt freie Copyright-Lizenzen zur Verfügung, die es Künstlern ermöglichen, ihre kreativen Werke mit jenen Freiheiten auszustatten, die sie selbst dafür vorsehen. Diese Lizenzen werden in die unterschiedlichen Rechtssysteme rund um die Welt übersetzt

beziehungsweise „portiert“. Wenn eine solche Portierung abgeschlossen ist, werden die Lizenzen im jeweiligen Land „lanciert“, also die frisch lokalisierten Versionen vorgestellt und eingeführt.) Etwa hundert Personen, vor allem Künstler, die meisten zwischen zwanzig und dreißig Jahren, hatten sich in einem modernen Amphitheater neben dem Museum versammelt. SilviaO hielt ihre Rede auf Spanisch. Ein Übersetzer, der neben mir saß, übertrug ihre Worte für mich ins Englische.

Sie berichtete, wie sie einen A-cappella-Track mit dem Titel „Nada nada“ bei einer von Creative Commons aufgesetzten Seite namens ccMixer hochgeladen hatte. ccMixer war als eine Art Friendster für Musik gedacht. Die Nutzer konnten eigene Tracks hochladen. Wenn diese gemixt wurden, verwies stets ein Link auf die Originaldatei. So konnte man zum Beispiel sehen, dass ein bestimmter Track als Remix aus zwei anderen entstanden war. Und dass vielleicht noch vier weitere Personen diesen Track gemixt hatten.

Der Track von SilviaO war eine wundervolle Darbietung eines spanischen Songs, dessen Inhalt auf der ccMixer-Seite als Geschichte eines Mädchens beschrieben wurde, das „eine Beziehung eingeht, aber seine Vorstellungen, seine Träume und seinen Lebensstil beibehält.“ Wenige Tage, nachdem sie den Track hochgeladen hatte, hatte ein be-

kannter Mixer-Nutzer namens Fourstones ihn geremixt. Er hatte das Spanisch zu einem komplett unverständlichen (aber wunderschönen) Kauderwelsch zusammengeschnitten und den Track umbenannt: „Treated for Mutilation“.

Als SilviaO jetzt vor den Gästen stand, die gekommen waren, um *Creative Commons Colombia* zu feiern, und diese „Verstümmelung“ beschrieb, geriet ich ins Schwitzen. Ich war sicher, dass sie die Remixkreativität jetzt gleich verbal attackieren würde. Ein Remixer hatte den Gehalt ihres Beitrags komplett zerstört. Ich war sicher, dass ihre Rede jetzt auf eine Verdammung jener Freiheit hinauslaufen würde, die wir eigentlich gerade feiern wollten.

Doch zu meiner großen Überraschung und Erleichterung kam es anders. SilviaO beschrieb, dass diese Erfahrung alles, was sie bislang über den kreativen Prozess beim Musizieren zu wissen geglaubt hatte, über den Haufen geworfen hatte. Zugegeben, die Worte ergaben keinen Sinn mehr. Aber der Klang hatte eine ganz neue Bedeutung angenommen. Später erzählte sie mir, der Song sei „jazziger“ geworden, und er habe ihr eine neue Erkenntnis vermittelt: „Dass ich meine Stimme vielleicht mehr als Instrument einsetzen sollte, komplett unabhängig vom Text.“⁴

4 Alle Zitate aus einem vom Autor am 8. Februar 2007 telefonisch geführten Interview mit SilviaO.

Von diesem Remix inspiriert, schrieb sie einen weiteren Track, der über den ersten gelegt werden konnte. Und seitdem hat sie einen Song nach dem anderen zu der ccMixer-Sammlung beigesteuert. Anders als bei den Arbeiten von Breitz oder Girl Talk waren alle Remixe, die daraus entstanden, legal. Wenn eine Genehmigung „aus rechtlicher Sicht unerlässlich“ war, dann war sie in diesem Fall bereits erteilt worden. Durch freiwillige Entscheidungen der Rechteinhaber hatten die Creative-Commons-Lizenzen das Grundprinzip des Copyrights umgedreht.

Und für SilviaO hatte sich die kreative Arbeit selbst verändert. Vorher hatte sie in einem Studio gesessen und an Material gearbeitet, das dann in die Welt hinausgeschickt worden war, nach dem Sender-Empfänger-Prinzip. Jetzt hingegen tauschte sie sich mit anderen Künstlerinnen und Künstlern aus, stellte Content zur Verfügung, zu dem diese etwas hinzufügten, und fügte selbst Content zu anderen Beiträgen hinzu. „Ich kommuniziere jetzt mehr mit den Musikern“, erzählte sie mir, „weil ich meine Arbeit einfach freigebe und genau weiß, dass viele gar nicht verstehen, was ich da singe. [...] Meine Stimme ist nur ein weiteres Instrument, es gibt unzählige Einsatzmöglichkeiten dafür, mit denen man herumspielen kann. Das bleibt ganz denen überlassen, die mitmachen. So hat man viel größere Freiheiten.“ Ihre Stimme, erklärte sie, sei „nur ein kleiner Teil

eines großen Prozesses, der sich bei dieser Art von schöpferischer Arbeit abspielt. Ich bin dabei ein bisschen freier geworden, weil ich nie weiß, wie die anderen reagieren.“

Und im Flüsterton fügte sie hinzu: „Ich bin auch ein bisschen mutiger geworden.“

—

Es würden Ihnen vermutlich nicht als erstes Künstler wie diese einfallen, wenn ich Sie jetzt bitten würde, die Augen zu schließen und über die „Copyright Wars“ nachzudenken. Der Gegner in diesen Kriegen ist das Peer-to-peer-Filesharing. Seine Opfer sind Kinder und Jugendliche, die mit ihren Computern urheberrechtlich geschütztes Material „stehlen“. Bei diesem Krieg geht es nicht um neue Formen der Kreativität, nicht um Künstler, die neue Kunst schaffen. Niemand hat den US-Kongress dazu gedrängt, Girl Talk zu kriminalisieren.

Aber jeder Krieg bringt Kollateralschäden mit sich. Diese Künstler fallen darunter, aber sie sind nicht die Einzigen. Die Copyright-Gesetzgebung hat mittlerweile Extreme erreicht. Eine große Bandbreite an kreativen Tätigkeiten, die eine freie Gesellschaft jederzeit zulassen würde, dünkte sie nur kurz darüber nach, ist in legaler Hinsicht bereits beträchtlich erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Im Kriegszustand können wir uns keine Nachgie-

bigkeit erlauben. Wir können Rechtsübertretungen, die zu anderen Zeiten vielleicht gar nicht bemerkt würden, nicht einfach durchgehen lassen. Denken Sie vergleichsweise an eine Schlagzeile wie „80-jährige Rentnerin in der U-Bahn von Sicherheitsleuten misshandelt“.

Kollateralschäden stehen im Mittelpunkt des Buches „Remix – Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy“. Ich möchte damit gern die Aufmerksamkeit auf jenes Material lenken, gegen das eigentlich niemand etwas hat. Das interessanteste Material, das Beste von all dem, was die neuen Technologien möglich gemacht haben. Wenn der Krieg morgen beendet wäre, welche Formen von Kreativität würden dann florieren? Was haben wir zu gewinnen, wozu können wir ermutigen, wovon lernen?

Und ich möchte ans Licht bringen, was wir gedankenlos anrichten: Den Schaden, den wir einer ganzen Generation zufügen, indem wir das, was ihr ganz natürlich erscheint, kriminalisieren. Was macht das mit diesen Menschen? Und wie werden sie uns erwidern?

Ich beantworte diese Fragen, indem ich den Wandel skizziere, in dem sich derzeit die verschiedenen Kreativitätskulturen befinden. Diese Skizze reicht zurück bis zur vorigen Jahrhundertwende, die von Ängsten um die Zukunft unserer Kultur geprägt war. Die meisten dieser Ängste haben sich als berechtigt erwiesen. Aber sie zeigen auch, dass wir

vieles, was wir heute fürchten, vielleicht gar nicht zu fürchten bräuchten. Wir erleben, dass etwas zurückkommt, was es schon einmal gab. Mit dieser Wiederkehr geht ein Versprechen kulturellen Reichtums einher – eine Entwicklung, die wir begrüßen und unterstützen sollten. Wir sollten sie zum Anlass nehmen, das Regelwerk zu reformieren, das fast alles, was Ihre Kinder am Computer machen, kriminalisiert. Vor allem aber sollten wir selbst etwas aus dieser Entwicklung lernen. Über uns und über das Wesen der Kreativität.

Ursprünglich erschienen in Lawrence Lessig: Remix – Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy. 2008, CC BY-NC-ND. Online unter <https://archive.org/details/LawrenceLessigRemix>.

Remix-Culture und Urheberrecht

Till Kreutzer

Im Social Web werden täglich Millionen nutzergenerierte Inhalte (englisch *user generated content*) veröffentlicht, die in unterschiedlichem Umfang und in unterschiedlicher Art und Weise urheberrechtlich geschützte Werke anderer verwenden. Durch diese „Kreativität der Massen“ verschwimmen die Grenzen zwischen Nutzern und Urhebern zunehmend. Vor allem in den Sozial- und Kommunikationswissenschaften wird daher in solchen Zusammenhängen immer häufiger nicht mehr zwischen Nutzern oder Konsumenten und Produzenten unterschieden. Der neue Typus des kreativen Nutzers wird vielmehr als *Prosumer* oder *Pro-duser* bezeichnet.¹

Dabei sind Prosumer nicht nur „Laien-Urheber“, sondern durchaus auch professionelle Künstler. Nicht die Profession des Schöpfers macht die Besonderheit der kulturellen Ent-

¹ Siehe zu den Begrifflichkeiten die Ausführungen des Wissenschaftlers Axel Bruhns, der den Terminus *producer* geprägt hat: *Production: Towards a Broader Framework for User-Led Content Creation*, Juni 2007, abrufbar unter <http://snurb.info/node/720> sowie <http://produsage.org/node/9>.

wicklung aus, sondern der Umstand, dass digitale Produktionsmittel gepaart mit den Distributions- und Publikationsmöglichkeiten des Internets eine neue Ära des Kulturschaffens eingeleitet haben. In der „Remix-Culture“ ist jeder Schöpfer gleichzeitig ein Nutzer. Vorbestehende – urheberrechtlich geschützte – Werke werden hier neu arrangiert, kombiniert, verändert und mit eigenen Schöpfungen zusammengeführt. Durch Mashing, Remixing, Sampling und andere Kulturtechniken entstehen im Zusammenspiel von existierenden und neu geschaffenen Inhalten neue, originäre Werke. Diese haben in der Regel einen eigenen Ausdruck und sprechen das ästhetische Gefühl des Betrachters auf eine andere Art und Weise an, als jeder einzelne Bestandteil für sich es täte.

Diese Form des Interagierens, des „kreativen Mitmachens“, prägt schon jetzt eine ganze Generation. Das Urheberrecht hat auf das Phänomen allerdings noch nicht reagiert. Es gelten die alten, prädigitalen Grundprinzipien und die lauten seit eh und je, dass für Nutzungen fremder Werke grundsätzlich Genehmigungen (sogenannte Lizenzen) eingeholt werden müssen und dass die Bearbeitung fremder Werke nur mit Zustimmung deren Rechteinhaber veröffentlicht werden dürfen. Die meisten Mashups, Remixes, Collagen und so weiter stellen solche Bearbeitungen dar. Ohne Zustimmung der ursprünglichen Rechteinhaber dür-

fen solche „Kombinationswerke“ nur veröffentlicht werden, wenn eine der eng definierten und in der Regel restriktiv angewendeten Ausnahmeregelungen („Schrankenbestimmungen“) des Urheberrechts gilt. Die bestehenden Schrankenbestimmungen im deutschen Urheberrecht (wie zum Beispiel das Zitatrecht oder das Recht zur freien Benutzung) sind jedoch nicht auf derartige Formen des Kulturschaffens ausgerichtet. Das heißt jedenfalls, dass es nur sehr schwer festzustellen ist, ob sie überhaupt Anwendung finden – man benötigt im Zweifel ein juristisches Gutachten.

Erschwerend hinzu kommt, dass der Rechtsrahmen für Schrankenbestimmungen innerhalb der Europäischen Union durch einen festen Regelkatalog im Jahr 2001 fixiert wurde.² Die Folge dieser Entscheidung der EU ist, dass die Mitgliedsstaaten keine neuen Schrankenbestimmungen einführen dürfen, die in dem Regelungskatalog der Richtlinie nicht enthalten sind. Neue Nutzungsfreiheiten einzuführen bedarf also einer Entscheidung der Europäischen Union selbst. Und das ist – wenn man sich überhaupt dafür entscheidet – ein langwieriger Prozess.

2 Siehe Art. 5 der „Information-Society-Directive“ oder auch „Info-Soc-Richtlinie“, 2001/29/EG.

User generated content – ein urheberrechtliches Vabanquespiel

Für die Möglichkeit, nutzergenerierte Inhalte rechtssicher schaffen und – gemäß ihrer Bestimmung – auch veröffentlichen zu dürfen, sind urheberrechtliche Nutzungsfreiheiten von elementarer Bedeutung. Die erforderlichen Rechte einzuholen, um zum Beispiel ein Musiksample in einem eigenen Stück oder ein Musikstück zur Untermalung eines eigenen Videos zu verwenden, ist eine komplexe und aufwendige Aufgabe, die weder von Privatnutzern noch von freischaffenden Künstlern erbracht werden kann und daher nicht erbracht werden wird. Das heißt im Klartext: Sind keine Nutzungsfreiheiten (Schrankenbestimmungen) für derartige Handlungen einschlägig, verstoßen die Akteure der Remix-Culture massenhaft gegen das Urheberrecht.

Eine unmittelbar auf solche Fälle zugeschnittene Schrankenbestimmung, die dem Nutzer die Erstellung von *user generated content* aufgrund einer gesetzlichen Ausnahme gestattet, enthält das deutsche Urheberrecht nicht. Auch sieht es keine der US-amerikanischen Fair-Use-Regelung ähnliche, generelle Schrankenbestimmung vor, die kreative oder künstlerische Auseinandersetzungen mit fremden Werken unter bestimmten Voraussetzungen gestatten würde. Im Gegenteil. In Europa sind die möglichen Schran-

kenregelungen klar festgelegt. Im deutschen Recht sind sie im sechsten Teil des Urheberrechtsgesetzes geregelt. Hier findet sich eine Vielzahl punktueller Einschränkungen des Urheberrechts, die auf mehr oder weniger klar definierte Anwendungsfälle bezogen sind. Die urheberrechtlichen Schrankenbestimmungen sind dabei als Ausnahmen von der Regel formuliert, dass dem Urheber jede Nutzung seines Werkes vorbehalten ist und er in jedem Einzelfall über Nutzung und Vergütung entscheiden kann.

In Bezug auf neue Nutzungsformen, die bei Abfassung des Gesetzes noch nicht berücksichtigt wurden, erweist sich diese Regelungssystematik als wenig flexibel. Die Gerichte tun sich nach wie vor schwer, Schrankenbestimmungen auf neue Sachverhalte auszudehnen, sie extensiv oder analog anzuwenden. Dies erschwert es, die Rechtslage in Bezug auf neue Nutzungsformen einzuschätzen.

Wollte man eine präzise und umfassende Analyse vornehmen, müssten jetzt langwierige (und im Zweifel ermüdende) Ausführungen zu den jeweils in Betracht kommenden Schrankenregelungen und ihren Voraussetzungen folgen. Um dies zu vermeiden, soll hier nur festgestellt werden (und dieser Feststellung liegt eine solche langwierige und ermüdende Analyse zugrunde), dass sich der kreative Umgang mit fremden Werken im Rahmen von Mashups, Collagen oder Remixes nach deutschem Recht regelmäßig

weder auf das Zitatrecht (Paragraf 51 Urheberrechtsgesetz) noch auf die Regelungen zur freien Benutzung (Paragraf 24 Urheberrechtsgesetz) oder andere urheberrechtliche Regelungen stützen kann.³

Zwar bieten diese beiden Schranken (Zitatrecht und freie Benutzung) gewisse Möglichkeiten, sich mit fremdem Schaffen auseinanderzusetzen und dabei Werke oder Werkteile zu nutzen, doch eröffnen sie nur wenig Raum für Kulturpraktiken, die schon per Definition darauf basieren, dass fremde Werke genutzt werden, um etwas Neues entstehen zu lassen. So dient das Zitatrecht beispielsweise nur dazu, das eigene Werkschaffen durch die Verwendung von Zitaten zu unterstützen, etwa indem der eigene Standpunkt durch den Verweis auf gleichlautende Aussagen anderer Autoren gestärkt wird. Stark vereinfacht ausgedrückt sind Zitate nach dem Urheberrecht immer nur die Nebensache, während das eigene Schaffen im Vordergrund steht. Auf ein Werk etwa, das nur aus Zitaten besteht, ist das urheberrechtliche Zitatrecht nicht anwendbar.

Selbst wenn Zitatrecht oder freie Benutzung in Sonderfällen einmal einschlägig wären, wäre dies für den Produzent oder freischaffenden Künstler kaum ersichtlich. Die Prüfung dieser urheberrechtlichen Nutzungsfreiheiten ist

3 Ausführlich hierzu: Kreuzer (2011), Verbraucherschutz im Urheberrecht, S. 56 ff. http://www.irights.info/userfiles/2011-05-03_Verbraucher-schutz_im_Urheberrecht.pdf

derart kompliziert, dass es für den urheberrechtlichen Laien schwierig (wenn nicht gar unmöglich) ist zu beurteilen, ob sie jeweils greifen. Die Grenzen zwischen Urheberrechtsverletzung und erlaubter Verwendung sind gerade in diesen Fällen fließend, die Grauzone zwischen legal und illegal äußerst schwierig auszuloten. Einschätzen zu können, was erlaubt ist und was nicht, erfordert stets eine Einzelfallprüfung im Rahmen einer Gesamtbetrachtung aller Umstände. Die hierbei anzulegenden Kriterien sind dehnbar. Gesicherte Einschätzungen werden – nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass es nur wenig Rechtsprechung zu solchen Fragen gibt – in den meisten Fällen nicht einmal Urheberrechtsexperten möglich sein.

Für (Laien-)Urheber, die ihre Mashup-Videos oder Remixe bei Facebook, Youtube oder Tumblr veröffentlichen, bieten die Regelungen der Paragraphen mithin keine gesicherte Rechtsgrundlage. Dass Rechtsverletzungen häufig nicht verfolgt werden (was sich an der dauerhaften Existenz von Mashup-Videos, Remixes und anderen nutzergenerierten Inhalten auf den einschlägigen Plattformen zeigt), ändert nichts an diesem Besorgnis erregenden Befund. Zum einen haben die Verwerter in der Vergangenheit schon häufiger ihre Muskeln spielen lassen, ohne dass im Einzelnen vorhersehbar gewesen wäre, warum in einem Fall Rechte durchgesetzt werden und im anderen nicht. Die mit die-

ser Unvorhersehbarkeit einhergehende Rechtsunsicherheit ist nicht hinnehmbar, behindert und gefährdet sie doch die Entfaltung von Kreativität und die Zugänglichmachung kreativer Leistungen. Zum anderen ist es weder angemessen noch geboten, dass die Rechteinhaber selbst darüber entscheiden können, welche kreativen Leistungen veröffentlicht und genutzt werden können und welche nicht. Diese Entscheidung zu treffen ist ebenso Sache des Gesetzgebers, wie dafür zu sorgen, dass Kreativität sich in einem rechtssicheren Raum entfalten kann.

(Inter-)nationale Bestrebungen zur Regelung „transformativer Werknutzungen“

Um die kreative Entfaltungskraft und neuartige Phänomene wie die „Kreativität der Massen“ einerseits nicht mit einem zu engen Rechtsrahmen zu behindern und andererseits klar zu regeln, welche Befugnisse in diesem Zusammenhang bestehen, besteht für eine gesetzliche Regelung dringender Bedarf. Einer Neuregelung müsste dabei eine grundlegende Abwägung von Eigentums- und Gestaltungsfreiheit beziehungsweise Kunstfreiheit (im weiteren Sinne) zugrunde gelegt werden.

Bestrebungen in der EU dass es diesbezüglich Regelungsbedarf geben könnte, stellte bereits die EU-Kommission in

ihrem Grünbuch „Urheberrechte in der wissensbestimmten Wirtschaft“ vom 16.7.2008 fest.⁴ Hierin heißt es:

„Verbraucher sind nicht nur Nutzer, sondern schaffen in zunehmendem Maße auch selbst Inhalte. Zunehmende Konvergenz zieht die Entwicklung neuer Anwendungen nach sich, die die Möglichkeiten der IKT zur Einbeziehung der Nutzer in die Schaffung und Verbreitung von Inhalten nutzen. Web 2.0-Anwendungen, wie Blogs, Podcasts, Wikis oder Video Sharing ermöglichen es Benutzern, problemlos eigene Texte, Videos oder Bilder ins Internet zu stellen und bei der Schaffung von Inhalten und der Verbreitung von Wissen eine aktivere Rolle zu spielen und sich mit anderen Internetnutzern auszutauschen. Doch besteht ein erheblicher Unterschied zwischen den von Nutzern selbst geschaffenen Inhalten und solchen, die von Nutzern einfach nur ins Internet gestellt werden und in der Regel urheberrechtlich geschützt sind. In einer OECD-Studie werden die von Nutzern geschaffenen Inhalte definiert als Inhalte, die über das Internet öffentlich zur Verfügung gestellt werden, von einer gewissen kreativen Eigenleistung zeugen und außerhalb der regulären beruflichen Tätigkeit entstehen.

Die Richtlinie enthält derzeit keine Ausnahme, die es erlauben würde, bestehende, urheberrechtlich geschützte Inhalte zur Schaffung neuer oder abgeleiteter Werke zu nutzen. Die Verpflichtung, sich vor der Veröffentlichung von Adaptionen erst der Rechte des zugrunde liegenden Werks zu versichern, kann als Innovationshindernis angesehen werden, da sie der Verbreitung neuer, potenziell wertvoller Werke im Wege steht. Doch bevor eine Ausnahme für Adaptionen eingeführt werden kann, muss-

4 KOM(2008) 466 endgültig, S. 19 ff., [http://eur-lex.europa.eu/](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0466:FIN:DE:PDF) ←

te erst genau festgelegt werden, unter welchen Bedingungen eine Adaption zulässig wäre, damit eine solche Nutzung den wirtschaftlichen Interessen der Inhaber der ursprünglichen Rechte nicht schadet.“

Das Grünbuch bezieht sich dabei ausdrücklich auf den sogenannten „Gowers Review“ aus dem Jahr 2006⁵, in dem empfohlen wurde, „nach Maßgabe des Dreistufentests der Berner Übereinkunft eine Ausnahme für „kreative Adaptationen oder abgeleitete Werke zu schaffen“. Hierfür solle die InfoSoc-Richtlinie geändert und um eine derartige Schrankenbestimmung erweitert werden. Hiermit werde die innovative Nutzung von Werken gefördert und so zur Erzeugung von Mehrwert beigetragen.

In Richtung einer Liberalisierung der Schrankenregelungen im europäischen Recht gehen auch die Vorschläge der „Wittem Group“ für einen „European Copyright Code“.⁶ Dieser Vorschlag für eine Neuordnung des europäischen Urheberrechts wurde in Zusammenarbeit von europäischen Urheberrechtsexperten entwickelt und im Jahr 2010 vorgestellt. Das Ziel des Wittem-Projekts ist das europäische Urheberrecht zu erneuern, um es transparenter und konsistenter zu gestalten. Im Abschnitt 5, für den die deut-

5 Gowers Review of Intellectual Property, Dezember 2006, <http://www.official-documents.gov.uk/document/other/0118404830/0118404830.pdf>.

6 Siehe den Abschlussbericht des Wittem Projekts unter: <http://www.copyrightcode.eu/>.

schen Urheberrechtswissenschaftler Thomas Dreier und Reto Hilty verantwortlich zeichnen, enthält der „European Copyright Code“ Regelungen über Schrankenbestimmungen. Er enthält zunächst vier Einzelregelungen, in denen in Unterabsätzen konkrete Schrankenbestimmungen geregelt sind, die jeweils einer bestimmten Kategorie zugeordnet werden:

- Artikel 5.1 Nutzungen mit minimaler ökonomischer Relevanz
- Artikel 5.2 Nutzungen zur Förderung der Meinungs- und Informationsfreiheit
- Artikel 5.3 Nutzungen, die sozialen, politischen und kulturellen Zielen dienen
- Artikel 5.4 Nutzungen zur Förderung des Wettbewerbs

Anders als der Schranken katalog des Artikel 5 der europäischen Richtlinie 2001/29/EG ist diese Aufzählung jedoch nicht abschließend. Sie wird in Artikel 5.5 durch eine Generalklausel ergänzt, nach der Nutzungen, die mit den in Artikel 5.1 – 5.4 genannten Formen vergleichbar sind, ebenfalls nach der jeweiligen Regelung zulässig sind. Dies gilt unter der Einschränkung, dass sie mit der „normalen Auswertung des Werks“ nicht kollidieren und dass sie die legitimen Interessen der Rechteinhaber – unter Berücksichtigung der Interessen Dritter – nicht unangemessen beeinträchtigen.

In den konkreten Regelungen wird unter anderem eine vergütungsfreie Schrankenbestimmungen für Zitate und eine für Karikaturen, Parodien oder Pastiches vorgeschlagen. Entsprechend dem offenen Regelungsansatz bezieht sich diese Bestimmung (wie auch die anderen Schranken) nicht auf bestimmte Arten von Nutzern, Nutzungshandlungen oder Nutzungsrechten (wie auf das Vervielfältigungs- oder das Verbreitungsrecht). Vielmehr werden alle Nutzungen zu den genannten Zwecken gestattet, unabhängig davon, von wem, auf welche Weise, in welcher (technischen) Form oder welchem Medium sie vorgenommen werden. Sämtliche Handlungen werden dabei in einem Umfang erlaubt, der durch den jeweiligen Zweck gerechtfertigt ist („*to the extent justified by the purpose of the use*“). Hierin ähneln die Vorschläge der Wittem-Group dem Regelungsansatz des Common Law, wie er auch im US-Copyright und dessen Fair-Use-Doktrin Ausdruck gefunden hat. Das Modell unterscheidet sich regelungstechnisch grundsätzlich vom deutschen und europäischen Ansatz von Schrankenbestimmungen, die sich stets auf bestimmte Verwertungsrechte oder Nutzergruppen beziehen, wodurch ihr Anwendungsbereich stark verengt wird.

Rechtslage in den USA

Die Fair-Use-Doktrin

In den USA werden transformative Nutzungen in der Regel als *Fair Use* im Sinne des Artikel 107 US Copyright Act (USCA)⁷ angesehen. Bei der Fair-Use-Regelung handelt es sich um eine als Generalklausel formulierte, generelle Einschränkung des US-Copyrights. Eine Nutzungshandlung, die als Fair Use zu werten ist, ist hiernach keine Urheberrechtsverletzung. Anders als die deutschen und europäischen Schrankenbestimmungen verleiht Fair Use – sofern die Doktrin auf eine Nutzungshandlung anwendbar ist – dem Nutzer subjektive Rechte, es handelt sich also nicht nur um ein Privileg oder eine Befugnis. Dies entspricht der Funktion der Fair-Use-Doktrin, die nach dem US Supreme Court darin liegt, die im „First Amendment“⁸ verfassungsrechtlich garantierten Kommunikationsfreiheiten (allem voran, die „Freedom of speech“ – Meinungsfreiheit) gegen

7 Siehe im Wortlaut unter <http://www.law.cornell.edu/uscode/17/107.html>.

8 Das „First Amendment“ der Verfassung der Vereinigten Staaten ist ein Zusatzartikel, der Meinungsfreiheit, Religionsfreiheit, Pressefreiheit, Versammlungsfreiheit und ähnliche Rechte schützt. Er ist Bestandteil des Grundrechtekatalogs der Verfassung der USA. Für mehr siehe http://de.wikipedia.org/wiki/1._Zusatzartikel_zur_Verfassung_der_Vereinigten_Staaten.

unverhältnismäßige Einschränkungen durch das Copyright zu schützen.

Ob eine Nutzungshandlung als Fair Use anzusehen ist, wird vorrangig von vier Faktoren bestimmt:

- Der Zweck und der Charakter der Nutzung, zum Beispiel ob die Nutzung kommerziell ist oder für nicht-kommerzielle Bildungszwecke geschieht;
- die Art des urheberrechtlich geschützten Werks;
- Umfang und Bedeutung des benutzten Werkes im Verhältnis zur Gesamtheit;
- die Auswirkung auf die potenzielle Verwertung des benutzten Werks.

Da es sich bei der Beurteilung um eine Abwägung verschiedener Interessen handelt, wird zudem in der Regel berücksichtigt, ob der Nutzer in „good faith“ („in gutem Glauben“) handelt. Ein Umstand, der auf einen *good faith* des Nutzers schließen lässt, sind Quellen- und Urheberangaben, die auf die Rechteinhaber an dem verwendeten Material hinweisen. Quellenangaben sind jedoch nicht obligatorisch oder konstituierend für kreative Formen des Fair Use; ob sie erforderlich sind, hängt vom jeweiligen Fall ab.

Transformative Nutzungen von vorbestehenden Werken als *Fair Use*

Auf Basis der gesetzlichen Vorgaben für Fair Use hat ein US-amerikanisches Expertenbord unter der Ägide des *Center for Social Media* (SOC) eine Reihe von Leitfäden entwickelt, in denen konkret beschrieben wird, welche Auswirkungen die Fair-Use-Regelung auf bestimmte Tätigkeitsfelder hat.⁹ Einer dieser Leitfäden behandelt das Thema „Practices in Fair Use for Online Video“.¹⁰ Aufgrund des Renommées der Autoren ist der Leitfaden als Auslegungshilfe und Leitlinie für die darin behandelten Rechtsfragen weithin anerkannt.

Als Fair Use gestattet ist es hiernach unter anderem, ein neues Werk zu erstellen, indem vorbestehende Elemente (Werke oder Teile von Werken) neu kombiniert oder arrangiert werden, wenn hierdurch ein neuer Sinngehalt entsteht. Hierunter fallen im Bereich audiovisueller Ausdrucksformen ausdrücklich auch Mashups, Remixes oder Collagen aus Musikvideos.

Voraussetzung für die Anwendbarkeit der Fair-Use-Doktrin ist, dass die Nutzung („reuse“) von urheberrecht-

9 Siehe <http://centerforsocialmedia.org/fair-use>. In den Bereichen Dokumentarfilm, Online Video, Medienbildung und kreative Praktiken findet sich eine Vielzahl von Leitfäden, Studien, Informationsvideos und anderen Materialien zu den genannten Themen.

10 Center for Social Media (2008), Code of Best Practices in Fair Use for Online Video http://centerforsocialmedia.org/sites/default/files/online_best_practices_in_fair_use.pdf.

lich geschützten Werken dazu führt, dass ein neues Ganzes mit einem veränderten Sinngehalt entsteht. Das neue Werk muss eine „eigenständige kulturelle Identität“ aufweisen und andere Zielgruppen adressieren. Fair Use ist überschritten, wenn Werke oder Werkteile übernommen werden, ohne dass sich der Kontext oder der Sinngehalt gegenüber dem verwendeten Material maßgeblich ändert. Auch wenn das neue Arrangement letztlich nur dazu dient, die Popularität der verwendeten Werke auszubeuten, oder das verwendete Material „exzessiv“ genutzt wird, liegt kein Fair Use, sondern eine Copyright-Verletzung vor. Sind alle Voraussetzungen gegeben, ist nach dem US-Recht davon auszugehen, dass die Nutzungen die berechtigten Interessen der Rechteinhaber (zum Beispiel an einer „normalen Auswertung“ ihrer Werke) nicht unangemessen beeinträchtigen. Vielmehr sind solche Nutzungen zulässig, da sie einem angemessenen Ausgleich zwischen den (vor allem Verwertungs-)Interessen der Rechteinhaber und den Gemeinwohlinteressen entsprechen.

Auch andere Formen „transformativer Nutzungen“ von audio-visuellem Material werden im US-Recht als Fair Use angesehen. Hierzu zählt unter anderem die Nutzung von Werken oder Werkteilen,

- um das Werk selbst zu kommentieren und sich hiermit auseinanderzusetzen. Hierunter fallen auch Pa-

rodien und andere Arten kritischer oder antithematischer Auseinandersetzung;

- um die eigene Argumentation zu stützen oder etwas zu veranschaulichen;
- wenn sie nur „versehentlich“ verwendet wurden oder reines Beiwerk sind;
- zu Archiv- und Erhaltungszwecken;
- wenn sie dazu dient, zum Gegenstand einer Diskussion oder Debatte gemacht zu werden.

Erkenntnisse aus der unterschiedlichen Rechtslage in den USA und Europa beziehungsweise Deutschland

Die Gründe für die elementaren Unterschiede zwischen der Rechtslage in den USA und Deutschland beziehungsweise Europa sind vielfältig. Ein wesentlicher Aspekt liegt in den abweichenden Zwecksetzungen von US-Copyright und kontinentaleuropäischem Urheberrecht. Das US-Copyright und der Grundsatz des Fair Use zielen vor allem darauf ab, Anreize zur Entfaltung von Kreativität zu setzen. Dafür, dass der Urheber die Gesellschaft durch kreative Leistungen bereichert, soll eine Belohnung in Form eines zeitlich und inhaltlich begrenzten Ausschließlichkeitsrechts gewährt werden (Belohnungsgedanke). Diese „Belohnung“ (also das Copyright am eigenen Werk) darf jedoch die wei-

tere Entfaltung von Kreativität durch Dritte nicht über Gebühr einschränken. Entsprechend werden die Grenzen des Copyrights definiert.

Das kontinentaleuropäische Urheberrecht fokussiert dagegen vorrangig auf den Schutz des Urhebers und dessen wirtschaftliche und persönliche Interessen am Werk. Die Interessen der Allgemeinheit werden aufgrund der „Sozialbindung des (geistigen) Eigentums“ (siehe Artikel 14, Absatz 2 des Grundgesetzes) zwar berücksichtigt, jedoch als grundsätzlich zweitrangig und nur als Ausnahmen von der Regel eines umfassenden Schutzrechts gewertet. Das kontinentaleuropäische „Droit d’Auteur“ dient damit nicht in erster Linie dem Schutz künstlerischer oder kultureller Freiheit oder dazu Anreize zur Entfaltung von Kreativität zu setzen.

Der europäische Schutzansatz geht davon aus, dass ein möglichst weitreichendes Recht im Sinne des einzelnen Urhebers ist. Die Annahme ignoriert die für die Interessen der Schöpfer grundlegende Tatsache, dass sie bei der Schaffung neuer Werke auf Nutzungsfreiheiten elementar angewiesen sind. Entgegen der idealisierenden Vorstellung vom Schöpfer, der allein und von äußeren Einflüssen unberührt gänzlich „neue“ Werke schafft, basiert die Realität kulturellen Schaffens schon immer vor allem darauf, dass existente Schöpfungen, Informationen und bestehendes Wissen neu

aufbereitet, zusammengestellt, hinterfragt oder sonst wie „recycelt“ wurden. Isaac Newton und andere drückten dies mit dem Satz aus: „We all stand on the shoulders of giants.“ – Wir stehen alle auf den Schultern von Riesen. Der Schutzzweck fokussiert also nicht auf die Interessen der Allgemeinheit oder „der Kreativen“, sondern jeweils nur auf die Interessen des Einzelnen. Gepaart mit dieser rein individualrechtlichen Intention führt die genannte Grundannahme dazu, dass Einschränkungen des Rechts als Ausnahmen von dem Grundsatz gesehen werden, dass der Urheber (faktisch in der Regel: der Verwerter) eine umfassende Verfügungsbefugnis über die Nutzung des Werkes hat. Einschränkungen dieser absoluten Herrschaft über die Werknutzung sind nur „in Sonderfällen“ und nur insoweit zulässig, als sie die „normale Verwertung“ nicht beeinträchtigen und die „berechtigten Interessen“ des Urhebers nicht „ungebührlich verletzen“.

Ein Recht, das auf dem Anreiz- und Belohnungsgedanken und damit vorrangig auf die Interessen der Allgemeinheit fokussiert, eröffnet naturgemäß erheblich mehr Spielraum für Nutzungsfreiheiten als ein Recht, das vor allem das Individualinteresse des Urhebers (und faktisch zunehmend der Verwertungsindustrie) schützen soll. Nach dem Ansatz des Copyright ist es selbstverständlich, dass das Schutzrecht eingeschränkt werden muss, wenn es kreative

Leistungen unterbindet oder dadurch massiv erschwert, dass die Nutzer aufwendig Rechte einholen oder hohe Vergütungen zahlen müssen. Ansonsten wird die Rechtfertigung des Schutzes – die Belohnung dafür, dass kulturelle Werke geschaffen werden, die die Gesellschaft bereichern – überschritten und der Sinn des Schutzes – Förderung des kreativen Schaffens zugunsten der Gemeinwohlinteressen bei gleichzeitigem (und gleichrangigen) Schutz der Kommunikationsfreiheiten – kann nicht erreicht werden.

Regelungsvorschlag

Die vorstehenden Überlegungen sollten gezeigt haben, dass weder die geltenden Schrankenbestimmungen noch die europäische Schrankensystematik an sich geeignet sind, den Interessen einer sich schnell wandelnden, hoch kreativen und vielfältigen Remixkultur gerecht zu werden. In Anschluss an die Empfehlungen des Gowers Review, des Wittem-Projekts sowie in Anlehnung an die US-amerikanische Rechtslage wäre daher eine Neuregelung sinnvoll, die „transformative Nutzungen“ in einem Maß zulässt, dass die Interessen von Urhebern, Verwertern und Dritten gleichermaßen gewährleistet sind. Eine solche Regelung würde zunächst eine Öffnung oder Erweiterung des abschließenden Schrankenkataloges in Artikel 5

der EU-Richtlinie 2001/29/EG erfordern. Davon abgesehen ist sie – angesichts des hiermit erreichten angemessenen Ausgleichs aller betroffenen Interessen – nach der hier vertretenen Auffassung sowohl mit dem deutschen Verfassungsrecht als auch mit dem internationalen Recht vereinbar. Ohne dies im Einzelnen prüfen zu müssen, spricht für letzteres bereits die Tatsache, dass sich der Vorschlag an das US-Recht anlehnt, hierüber jedenfalls nicht hinausgeht, und die USA Mitglied der internationalen Urheberrechtsverträge wie der Revidierten Berner Übereinkunft sowie beim Handelsabkommen TRIPS sind. Dass die Ausprägungen der Nutzungsfreiheiten im US-Copyright mit den in diesen völkerrechtlichen Abkommen geregelten Mindeststandards nicht vereinbar wären, wird – jedenfalls auf politischer Ebene in Europa – ersichtlich nicht behauptet. Entsprechend wären dahin gehende Einwände wenig überzeugend.

Regelungszweck und -inhalt

Eine Schrankenbestimmung für „transformative Nutzungen“ dient dazu, bestimmte Formen kreativer Entfaltung rechtlich zu ermöglichen und Hemmnisse in Form von Verbotsrechten und Vergütungsansprüchen zu reduzieren. Das höherrangige Ziel liegt darin, das kulturelle Schaffen zu

fördern, Rechtsunsicherheiten sowie Gefahren der Rechtsverfolgung zu beseitigen und aus Sicht des Gemeinwohls wünschenswerte Kulturtechniken zu legalisieren. Insofern stellt die neue Schrankenbestimmung eine der Kunst- und kreativen Entfaltungsfreiheit dienende Erweiterung des Zitatrechts dar, die ähnlich ausgestaltet ist.

Dieses Ziel dient auch den Interessen der Urheber. Jeder Urheber ist – sowohl als Rezipient als auch als kreativ Schaffender – gleichzeitig Nutzer. Kreativität entfaltet sich nicht im leeren Raum, sondern in einem „kreativen Milieu“. Urheberrechtlich relevante Nutzungen (also nicht nur das Lesen von Büchern oder Hören von Musik) sind bei der Erschaffung von „neuen“ Werken in vielen Fällen unabdingbar. Sofern sie sich auf höherrangige Interessen der Urheber und Rechteinhaber nicht unangemessen auswirken, sind sie zu gestatten, um einen ausgewogenen Interessenausgleich zu gewährleisten. Dies wird durch die vorgeschlagene Regelung erreicht.

Bei der konkreten Ausgestaltung einer solchen Regelung müsste man darauf achten, diese Interessen mit den berechtigten Interessen der Rechteinhaber an den verwendeten Werken in einen gerechten Ausgleich zu bringen. Das bedingt zunächst, dass deutlich zwischen schlichten Kopien (die hiernach nicht gestattet sind) und transformativen Werken zu unterscheiden ist. Ein transformatives

Werk ist – im Gegensatz zu einer Kopie – ein selbständiges Werk mit einem eigenen Sinngehalt. Es verwendet zwar fremdes Material, spricht aber durch seine andersartige Ausdrucksform andere Zielgruppen an und hat eine geistig-ästhetische Wirkung, die sich von dem oder den aufgenommenen Werken deutlich unterscheidet.

Sind diese Voraussetzungen gegeben, kann man davon ausgehen, dass das transformative Werk der wirtschaftlichen Verwertung der verwendeten Inhalte keinen Schaden zufügt. Beispielhaft erklärt heißt das: Der Umstand, dass in einem Mashup-Video einige Schnipsel aus Musikvideos von Madonna und Daft Punk vorkommen, wird nicht dazu führen, dass letztere weniger angeschaut werden. Auch wenn kleine Ausschnitte aus einem aktuellen Blockbuster in einem Mashup – und sei er noch so populär – auf Youtube enthalten sind, werden nicht weniger Menschen sich den Film im Kino, Pay-TV oder auf Blu-ray anschauen.

Je näher das transformative Werk aber dem Original kommt, desto wahrscheinlicher ist ein Substituierungseffekt. Mit anderen Worten: Das transformative Werk kann dem Original schaden. Hier sollte die Grenze des Erlaubten gezogen werden. Dass diese nicht leicht zu ermitteln ist und auch hier allerhand Fragen zunächst offen bleiben, liegt leider in der Natur der Sache und ist bei solchen rechtlichen Abwägungsregelungen nicht zu vermeiden.

Um die Interessen der Urheber zusätzlich zu schützen, sollten Urheberpersönlichkeitsrechte nicht weiter eingeschränkt werden und Quellangaben obligatorisch sein. Ersteres würde bedeuten, dass Nutzungen in entstellenden und potenziell für den Ruf des Urhebers schädlichen Kontexten – etwa in Wahlwerbespots für rechte Parteien oder ähnliches – weiterhin verboten werden können. Quellenangaben wiederum dienen dazu, den Urheber zu honorieren und ihn an einem möglichen Ruhm des transformativen Werkes teilhaben zu lassen. Dass Mashups und Remixe unbekanntem oder vergessenen Werken zu neuem Erfolg verholfen haben, ist schon oft vorgekommen. Dieser Effekt setzt aber voraus – und daher die Quellenangabe –, dass deutlich gemacht wird, auf welchen Vorbildern das transformative Werk basiert und was darin verwendet wurde.

Fazit: Neue Regeln braucht die Welt

Die vorstehenden Ausführungen haben gezeigt, dass viele kulturell bedeutende Werke der heutigen Remix-Culture weder legal entstanden sind, noch legal veröffentlicht werden konnten. Das Urheberrecht behindert in diesem Zusammenhang also die kreative Entfaltung, erschwert sie zumindest ungemein. Dem könnte und sollte man mit ei-

ner rechtlichen Änderung entgegen wirken. Entsprechend der Rechtslage in den USA sollte in Europa eine urheberrechtliche Regelung eingeführt werden, die transformatives Werkschaffen erlaubt, ohne dabei die Interessen von Urhebern und Verwertern unangemessen zu beschränken.

Till Kreutzer ist Rechtsanwalt bei iRights.Law und Redakteur von iRights.info.

Von Jägern und Samplern. Eine kurze Geschichte des Remix in der Musik

Georg Fischer

Remixes, Edits, Mashups, Sampling, Coverversionen... Es gibt vielerlei Möglichkeiten, aus vorhandener Musik neue Musik zu machen. Zumeist stellt sich für Hörer jedoch die Frage: Bloß eine billige Kopie oder doch ein kreatives Original? Zweiter Aufguss von bereits vorhandenen Ideen oder innovative Neuinterpretation? In der Musik, insbesondere der Popmusik, sind diese Fragen oft nicht einfach zu beantworten. Was für den einen kreativ und erfrischend klingt, enttarnt die andere als bloße Nachahmung eines bereits Jahrzehnte alten Songs.

Die Geschichte von Remixing und Sampling reicht weit zurück: Schon in den künstlerisch-intellektuellen Bewegungen der Avantgarde seit den 1920er Jahren wurden Methoden entwickelt, die mit den heutigen digitalen Techniken vergleichbar sind.

Avantgardistische Vorläufer des Samplings: Die „Neue Musik“

Die Erfindung des Grammophons, der Tonbandtechnik und des Radios stieß eine wichtige Entwicklung an: Die Speicherung, Übertragung und Synthese von Klängen. 1930 veröffentlichte der Berliner Filmregisseur Walter Ruttmann „Weekend“, eine experimentelle Klangkomposition von eingefangenen und anschließend montierten Alltagsgeräuschen und Klängen eines Wochenendes in der Großstadt: Taubengurren, Autolärm, Gesprächsfetzen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte der Radioingenieur und Komponist Pierre Schaeffer nach dem Zweiten Weltkrieg in Paris, als er Geräuschaufnahmen von einem Bahnhof mit mehreren Grammophonen zusammenschnitt und dabei – aus Unachtsamkeit oder gewollt – eine einzelne Rille der Schallplatte schloss. Damit wiederholte sich eine bestimmte Passage fortlaufend. Schaeffer war begeistert von seiner Entdeckung: Er hatte in seinem Stück „Etude aux Chemins de Fer“ („Eisenbahnstudie“) aus präexistenten Klängen verschiedene „Loops“ (wie sie später genannt wurden), also sich fortlaufend wiederholende musikalische Schleifen, erzeugt. Damit war Schaeffer seiner Vision einer „konkreten“, das heißt einer aus bestehendem Klangmaterial erschaffe-

nen Musik, die nicht mehr auf Notation fußt, einen guten Schritt näher gekommen.

Pierre Schaeffers „Musique concrète“ sollte sich als sehr einflussreich herausstellen. Seine Arbeit fand Nachahmer, Mitstreiter und Gegner gleichermaßen. Auch Karlheinz Stockhausen, berühmt-berüchtigtes *Enfant terrible* der europäischen Avantgarde, kannte Schaeffers Verfahren, aber sie gingen ihm noch nicht weit genug. So begann Stockhausen nicht mehr nur Alltagsgeräusche, sondern auch Musik selbst zu verwenden, sie zu verändern, einzelne Ausschnitte zu variieren und untereinander zu re-kombinieren. Er wählte dazu besonders „bedeutungsvolle“ Musiken wie traditionelle Folklore („Telemusik“ von 1966) oder Nationalhymnen („Hymnen“ von 1967).

Etwa zur gleichen Zeit arbeitete der kalifornische Komponist und Künstler Terry Riley mit ähnlichen Methoden der Veränderung und Wiederholung klanglicher Fragmente, aber er probierte diese Techniken auch an profaner Popmusik aus. Seine experimentelle Klangstudie „You’re no good“ gilt als einer der ersten Remixe: Riley nahm das gleichnamige, knapp dreiminütige Stück der Band *The Harvey Averde Dozen* und transformierte daraus mit verschiedenen Bearbeitungstechniken eine zwanzig Minuten lange, anspruchsvolle, repetitive und bisweilen verstörende Version, die mit dem Originalstück eigentlich nur noch die wiederkehrende Phrase „You’re no good“ gemeinsam hatte.

An dieser Stelle offenbart sich ein wichtiges Merkmal von Kreativität: Das Neue entsteht nicht aus dem Nichts, sondern leitet sich aus dem Fundus des Vorhandenen ab. Das Neue muss sich aber vom Bekannten entfernen, um als neu, originell, verblüffend oder überraschend wahrgenommen zu werden. Die Abweichung sollte signifikant, aber nicht zu radikal sein, da die Neuerung sich sonst nicht mehr mit dem Alten in Verbindung bringen lässt. Diese Anschlussfähigkeit des Neuen scheint eine der wichtigsten Voraussetzungen für Innovation, der nachhaltigen Etablierung des Neuen zu sein. Die Avantgarden des 20. Jahrhundert liefern uns in diesem Zusammenhang viele interessante Beispiele dafür, was passiert, wenn das Neue zu neu ist: *Musique concrète*, *Minimal music* oder neue Musik – um nur einige zu nennen – entwickelten Praktiken, die die radikale Abgrenzung vom Bekannten zum Programm erhoben und dabei die Musik so weit weg vom Bekannten und Akzeptierten zerrten, dass neue Begrifflichkeiten, Rechtfertigungen und Formate gefunden werden mussten. Das Publikum konnte dabei aber nicht immer folgen. Erst als *Sampling*, *Loops* und digitale *Re-Arrangements* in der populären Musik auftauchten, konnten sie vom breiten Publikum als neue und interessante künstlerische Verfahren wahrgenommen werden.

Wegbereiter des Samplings: Hip-Hop und Drum'n'Bass

Mit der Entstehung von Hip-Hop in den Siebziger- und Achzigerjahren des letzten Jahrhunderts und der anschließenden Entwicklung von Drum'n'Bass in den Neunzigerjahren halten die Methoden der Wiederholung und Bearbeitung von klanglichen Fragmenten in die populäre Musik Einzug. Hip-Hop begann als Musik der jamaikanischen Soundsystems und DJs, die in der New Yorker Bronx zur Unterhaltung der Tanzfläche an zwei Plattenspielern besondere Rhythmuspassagen (sogenannte „Breaks“) fortlaufend wiederholten, bestimmte Stellen scratchten und Stücke ineinander mischten. Die musikalischen Grundlagen lieferten der jamaikanische Dub und Reggae, aber auch Jazz, Funk, Soul, Disco und Rock. Die an den Plattenspielern erprobten Praktiken konnten ab den Achzigerjahren dann auf die erschwinglich gewordenen „Sampler“ übertragen und verfeinert werden. Die Sampling-Funktion dieser Geräte ermöglichte es, Ausschnitte von analogen Schallwellen in digitale Kopien („Samples“) umzuwandeln. Diese Kopien konnten dann beliebig in Tonhöhe, Länge oder Arrangement variiert werden. Mit der Zeit wurden die Sampler kleiner, einfacher in der Bedienung und präziser in der Handhabung. Von nun an waren die Geräte nicht

mehr für professionelle Musiker, sondern auch für private Amateure zugänglich. Es wurde so einfach wie nie zuvor, aus vorhandener Musik eine interessante Stelle zu entnehmen, sie als digitale Kopie zu speichern, zu bearbeiten und mit anderen Samples neu zu kombinieren. Das digitale Sampling-Verfahren bildete die Grundlage für den Aufstieg ganzer Genres wie Hip-Hop, Drum'n'Bass oder House, die bis heute in der populären Musik stabil und einflussreich sind.

Damit scheint sich eine Entwicklung aufzufächern, die der Produktion von Musik neue Wege eröffnet: Denn durch die Technik des Samplings wird es möglich, neue Musik ausschließlich aus bestehender heraus zu entwickeln. Mit unterschiedlichen Konsequenzen: Im Hip-Hop begannen sich viele Produzenten fortan auf die Suche nach unverbrauchten, raren und obskuren Funk- und Soul-Samples zu machen, um sich innerhalb der immer größer werdenden Konkurrenz profilieren zu können. Das „Diggin' in the Crates“, also das Graben in den Plattenkisten, nach frischen Samples hat seitdem eine zentrale Funktion in der Kultur des Hip-Hop. Neben dem Fleiß in der Suche nach dem besten Sample sind es vor allem die gestalterischen, veredelnden Fertigkeiten an den Samplern selbst, mit denen man sich als Produzent einen Namen machen kann. Samples können in einzelne Töne oder Schläge zerlegt

und rearrangiert werden („Chopping“), harmonisch mit anderen Samples kombiniert, als prominente Zitate oder Hommage in Szene gesetzt, als „Attacke“ oder subversive Kritik gegen konkurrierende Crews in Stellung gebracht oder sogar derart verfremdet werden, dass ihre Ursprünge nicht mehr oder nur noch sehr schwer zu erkennen sind.

In Großbritannien formiert sich Mitte der 1990er Jahre mit Drum'n'Bass ein Genre, dessen rhythmisches Skelett im Prinzip auf der Variation eines einzigen Samples beruht: dem „Amen Break“. Dieses Sample, im Original ein wenige Sekunden langer Schlagzeug-Break im Stück „Amen, Brother“ von der Funkband The Winstons von 1969, wird für viele hundert Tracks gesamplet, in immer neuen Varianten aktualisiert und dabei in jeglicher musikalischer Hinsicht ausgereizt. Der New Yorker Künstler und Medienwissenschaftler Nate Harrison hat die Geschichte des berühmt-berüchtigten Amen Breaks in einer Installation aufgearbeitet, die man sich bei Youtube anschauen kann. Außerdem beginnen die Produzenten, altgediente Hip-Hop-Hits für ihre Drum'n'Bass-Tracks zu re-sample und damit Genre intern neu aufzubereiten. Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, weil wir Hip-Hop selbst bereits als samplebasiertes Genres kennengelernt hatten. Mit Drum'n'Bass wird damit das Sampling höherer Ordnung etabliert.

In den USA scheint der Aufstieg des Hip-Hop in den 1990er Jahren jedoch einen Knick zu bekommen: Die Urheber der gesampelten Stücke fühlen sich „ausgeschlachtet“ oder verunglimpft und versuchen vor Gericht ihre Urheberrechte durchzusetzen. Die meisten von ihnen gewinnen die Prozesse; Hip-Hopper wie Biz Markie oder De La Soul haben das Nachsehen und müssen Nachzahlungen leisten oder sogar ihre Alben einstampfen. Auch in Deutschland stellt das Sampling bis heute eine höchst problematische Schattenpraxis in der Musikindustrie dar, über die nicht gerne öffentlich gesprochen wird. Dabei bieten Sampling und Remixing enormes kreatives Potential: Variation, Kombination, Aneignung, Rekontextualisierung und experimentelle Abweichung sind zentrale Strategien, mit denen Neues aus Bestehendem heraus erzeugt werden kann, generell und im Speziellen in der Musik und Kunst. Aus diesem Grund wurde die Kampagne „Recht auf Remix“ ins Leben gerufen, die sich für eine breite öffentliche Debatte um urheberrechtliche Veränderungen in Bezug auf Remixpraktiken stark macht und zeigen möchte, wie viel künstlerisches Potenzial eigentlich im Sampling und Remixing steckt.

Ein aktuelles und sicherlich eins der schönsten Beispiele für Sampling-Kunst überhaupt ist „Lektion III“ des dänischen Duos Den Sorte Skole, das aus zehntausend Samples

verschiedener Herkunft und Zeit eine wundervolle, eineinhalbstündige Symphonie gebastelt hat. Schon das Pseudonym der beiden Musiker spielt mit der rechtlichen Verurteilung, die der Praxis Sampling nach wie vor anhaftet: „Den Sorte Skole“ heißt übersetzt so viel wie „Die schwarze Schule“. Die rechtlich notwendige Klärung zur Verwendung der Tausende von Samples stellte sich für die beiden Dänen als zu umfangreich und besonders aufgrund der unterschiedlichen Rechtslagen in den einzelnen Ländern als zu umständlich heraus. Zwar wurde „Lektion III“ nicht nur in der deutschsprachigen Presse in den höchsten Tönen gelobt und erfuhr entsprechend viel Aufmerksamkeit, doch gibt es das Stück nur gegen Spende zu kaufen, beziehungsweise kann es kostenlos auf der Webseite von Den Sorte Skole heruntergeladen werden. Ein offizieller weltweiter Release ist aufgrund der problematischen Urheberrechtslage derzeit nicht möglich.

Georg Fischer, Jahrgang 1986, ist Soziologe und hat seine Diplomarbeit zum Thema „Jäger und Sampler. Kreativität und Innovation am Beispiel des Samplings“ verfasst. Neben seiner Mitarbeit in der Kampagne „Recht auf Remix“ bereitet er seine Dissertation zum Zusammenhang von Urheberrecht und Kreativität in der Musikproduktion vor, betreibt das Blog „Jäger und Sampler“ und verdingt sich nebenbei als DJ Ghost Notes.

Remixing Youtube – Über DJ-Kultur, Videoklone und ReSync-Attacken

Jan Torge Claussen

Es ist kein Geheimnis mehr: Wir leben in einer Remixkultur. Kopieren, Ausschneiden und Einfügen sind nicht nur Standardfunktionen von Computerprogrammen, sondern schreiben sich tief in unsere Kultur ein. Texte, Bilder und Musik anderer Autoren oder Künstler gelten zwar seit jeher als Inspirationsquelle und Material für die Entstehung neuer Werke, im digitalen Zeitalter sind sie jedoch wesentlich zugänglicher geworden und können gleichzeitig verlustfrei kopiert und verbreitet werden. Das Internet ist Materialquelle und Publikationsplattform zugleich. Egal ob es sich um Reiseberichte, Kochanleitungen, Nachrichtensendungen, Einkaufslisten, DJ-Sets, Fernsehserien oder Gedichte handelt – Plattformen wie Google, Facebook oder Youtube stellen in einem Wimpernschlag einen individuellen Mix aus gesuchten, angesagten und empfohlenen Medien zusammen. Nie war es einfacher und naheliegender, veröffentlichte Werke in neuen Zusammenhängen wieder-

zuverwenden. Was sich auf den Web-Plattformen vollzieht, ereignet sich auch in den einzelnen medialen Produkten – kein Werk, das nicht Anleihen von anderen in sich trägt – kein Werk, das aus der Nähe betrachtet nicht als Bearbeitung, Verwandlung, Kopie, Weiterentwicklung oder Verweis gelten kann.

Insbesondere auf Youtube können wir Zeuge einer in vielerlei Hinsicht musikalisch geprägten Kultur der Aneignung und Bearbeitung bereits veröffentlichter Werke werden. Die Entwicklung dieser Kultur wird durch eine Rechtsprechung ausgebremst, die insbesondere in Deutschland unter dem Vorwand des Schutzes der Urheber – der Künstler, Musiker, Autoren – das ungefragte Zusammenmischen originärer Inhalte verbietet. Nach geltendem deutschen Urheberrecht ist bereits die unautorisierte Verwendung kurzer Ausschnitte unzulässig, unabhängig davon, ob daraus ein eigenständiges Werk entsteht, ob ein finanzieller Gewinn angestrebt wird oder ob ein Schaden für den Urheber entsteht. Dabei ist kreatives Kopieren und Wiederverwenden, wie der Journalist Dirk von Gehlen (2011) in seinem Buch „Mashup: Lob der Kopie“ umfassend darstellt, eine grundlegende und durchaus lobenswerte Kulturtechnik unserer Gesellschaft. Die Praxis der Internetnutzer, Musiker und Youtube-Produzenten spricht dementsprechend eine andere Sprache als das geltende Urheberrecht. Eine

weit verzweigte Kultur der Kopie und Collage, technische Innovationen sowie vernetzte Online-Identitäten bedingen vielschichtige Ausdrucksformen.

Von der Collage zu Mashup und Remix

Begriffe wie Collage, Mashup und Remix bezeichnen die Wiederverwendung unterschiedlicher Medienobjekte. Die Collage, wie wir sie kunstgeschichtlich aus den Werken von Georges Braque, Pablo Picasso oder Hannah Höch kennen, ist ursprünglich vom Einsatz verschiedener Materialien wie Zeitungspapier, Sand, Kohle oder Tapete und dem Bearbeiten mit klassischen Werkzeugen wie Schere und Pinsel geprägt. Auf ihrem Weg ins digitale Zeitalter entwickelt sie sich über Werke wie Walter Ruttmanns Ton-Montage „Weekend“ von 1931 und über die Tonband-Montagen der *Musique Concrète* während der 1950er Jahre. Im Digitalen bezeichnet sie schließlich als Metapher nur noch vage das Zusammenmischen von Inhalten aus unterschiedlichen Kontexten und tauscht ihre Materialität gegen die grafischen Oberflächen von Computerprogrammen – Photoshop löst Schere ab, DAWs (Digital Audio Workstations) ersetzen Bandmaschinen. Willkommen in der Copy&Paste-Kultur, willkommen im Zeitalter des Mashup. Das Zusammenmischen von Texten, Bildern, So-

unds und Videos wird dynamisch. Webseiten bauen sich auf Anfrage nach den Vorlieben ihrer Nutzer oder Produzenten auf. Datensätze werden verknüpft. Playlists werden in Sekundenbruchteilen auf Nutzeranfrage erstellt, Aufnahmen gehen direkt vom Smartphone in die Cloud, werden auf Karten verortet und mit anderen Nutzerdaten geteilt und vermischt. Dies ist das Spielfeld, auf dem originäre Werke zu Materialien für den Remix werden.

Remix ist allerdings kein ausschließlich digitales Phänomen, auch wenn es anhand der wegweisenden Auseinandersetzung mit dem Urheberrecht bei Autoren wie dem Creative-Commons-Erfinder Lawrence Lessig (2008) so klingen mag. Streng genommen ist Remix auch kein medienübergreifendes Phänomen, sondern ein musikalisches. Die Tradition des Remix ist vorrangig in der *DJ-Culture* (Poschardt 1997, Bradley 2012) zu finden, die ihren Ursprung auf den Dub-Partys in den Dancehalls auf Jamaica hatte. Im Mittelpunkt dieser Partys standen einschlägige Bass- und Schlagzeug-Grooves mit hohem Wiedererkennungswert beim Publikum. Der DJ oder auch *Selector* mischte die sogenannten *Riddims* nahtlos ineinander und manipulierte sie mit analogem Mischpult und Effekten. Zusätzlich forderte der sogenannte *Toaster* mit seinem Sprechgesang zum Mitsingen und Tanzen auf. Soundsystem-Betreiber wie *King Tubby* oder *Lee Scratch*

Perry sind die bekannten Meister dieser Remixkultur. Die alleinigen Verwertungsrechte an den verwendeten eingespielten Musikstücken, Riddims und Vocals lagen dabei traditionell beim Aufnahme-Studio. Diesen ungewöhnlich radikalen Umgang mit Urheberrechten verbunden mit der neuen Aufführungspraxis bereits veröffentlichter Tonträger bezeichnet der Musik- und Medienwissenschaftler Rolf Großmann (2011, S. 123) als den „Kern einer grundsätzlich neuen künstlerischen Herangehensweise an die phonographische Produktion, an Mehrspuraufzeichnung, Mix und das Verhältnis von Live-Darbietung und aufgezeichneter Musik.“

Virtuelle Identitäten, Werkzeuge und Plattformen

War vor ein paar Jahrzehnten der Umgang mit Tonstudientechnik noch ausgewiesenen Experten vorbehalten, so lassen sich heute viele entsprechende Vorgänge der Musikproduktion von jedem Smartphone-Nutzer aus der Hosentasche zaubern. Den legendären Moog-Synthesizer finden wir hier genauso kompakt wieder wie komplette Aufnahme- und Arrangier-Systeme oder virtualisierte Turntables (in Form von mobilen Apps, wie Intua Beatmaker, Apple Garage-Band oder NI Traktor DJ). Dabei kommen diese Programme ihren Vorfahren klanglich sehr nahe.

Ganz ähnlich zeigt sich das auch in anderen Bereichen der Medienproduktion wie Bildbearbeitung oder Videoschnitt. Die unter der Oberfläche ablaufenden Operationen der Geräte sind zwar komplex und ihre Möglichkeiten vielfältig, in ihrer Zugänglichkeit dagegen rücken die Tools nah an das klassische Collage-Werkzeug, die Schere, heran. Für viele Digital Natives scheint heute der mechanische Schnitt komplexer zu sein als die digitale Manipulation. Die Bearbeitung digitaler Medienproduktionen wird damit so naheliegend wie das Aufkleben oder Ausschneiden eines Fotos fürs Poesie-Album oder Freundschaftsbuch. Während das Poesie-Album noch von Hand zu Hand weitergereicht wurde und man wochenlang darauf warten musste, die Profile seiner Klassenkameraden einsammeln zu können, geschieht Bearbeitung und Verbreitung auf Plattformen wie Facebook und Youtube heute nahezu gleichzeitig und wird permanent aktualisiert. Zielte der Remix bei Disco und Dub vorwiegend auf das Live-Event ab, manifestieren sich Remix-Events gegenwärtig zusätzlich oder zuweilen ausschließlich in den sozialen Netzwerken von Plattformen wie Youtube oder Soundcloud, auf denen Freunde und Fans zufällig oder auf Einladung vorbeikommen, Kommentare und Jubel hinterlassen, die Tracks, Clips und Bilder weiterleiten und ihrerseits remixen. Identitäten bilden sich in der Auseinandersetzung mit eigenen und fremden virtuellen

Profilen heraus. Dabei kann das „Soziale“ beziehungsweise der Austausch, das Bewerten, Kommentieren, Sammeln und Teilen der Medieninhalte begriffen werden als „das konstitutive Kernelement der zeitgenössischen Videopraxis und nicht ein eher zufälliges Zusatzgeräusch zum audiovisuellen Inhalt“, so der Medienkritiker Geert Lovink (2012, S. 176) in seinem Essay „Online-Videoästhetik oder die Kunst des Datenbankschauens“.

Strategien der Einschreibung und Aneignung

Früher war die eigene Sammlung der hundert Lieblings-schallplatten Aushängeschild des persönlichen Geschmacks und bildete sich aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Medienrezeption und der von Freunden und Bekannten. Nach dem ersten Boom der Musik-Tauschbörsen Ende der 1990er Jahre wuchsen private Musiksammlungen auf Gigabytes an MP3-Dateien an, deren Klänge nur noch selten die Ohren ihrer Besitzer fanden. Besitz allein bekam für viele einen schalen Beigeschmack. Für manche Nutzer wurde fortan das Hören in der Cloud auf Spotify, Youtube oder Soundcloud attraktiv, während andere vermehrt den Drang zum eigenständigen Remixen verspürten. Dieser Drang nach Selbsteinschreibung und Aneignung äußert sich auf Youtube in verschiedenen musik- und bildästheti-

schen Formen. Dabei lassen sich momentan vier Stufen der Aneignung ausmachen, die überwiegend auch für audiovisuelle Werke ohne Musik gelten können.

1. Videoklon

In Anlehnung an die zuvor erwähnte Identitätsbildung anhand von Schallplatten- oder MP3-Sammlungen gibt es bei den Nutzern von Youtube die Motivation Videos zu sammeln und zu teilen. Obwohl dafür verschiedene Funktionen wie vor allem das Anlegen von öffentlichen Playlists zur Verfügung stehen, werden Videos zuweilen nahezu unverändert erneut hochgeladen und unter das eigene Youtube-Profil gestellt. Der Medienwissenschaftler Roman Marek (2013, S. 82 ff.) bezeichnet solch eine identische Wiederholung in seinem Buch „Understanding YouTube“ als Videoklon. Einzelne Nutzer verändern dabei die Videos vor dem Hochladen durch die Zugabe von Overlay-Grafiken oder Wasserzeichen im Bild. Aber auch ohne diese Anreicherungen tritt aufgrund der wiederholten Codierung der Bilder in verschiedene Videoformate und Auflösungen eine gewisse Rauheit des Materials zu Tage. Inhaltlich wesentlich ist hier, dass User häufig nur einen bestimmten Ausschnitt auswählen und ihre Videoklone in die Reihe bereits vorhandener Clips im eigenen

Youtube-Profil einordnen. Damit fordern sie weitere auf Profil und Clip bezogene Kommentare, Wertungen und Weiterleitungen ein. So finden wir beispielsweise den Clip „HEYYEYAAEYAAA EYAEYAA“ auf mehr als hundert Profilen in fast identischer Form wieder. Das kurze Video wurde ursprünglich vom Filmanimations-Studio *Slackircus* unter dem Titel „Fabulous Secret Powers“ veröffentlicht und aufgrund der vielen Videoklone und anderer Varianten im Netz bekannt. Videoklone zeigen dabei kaum kreatives Potenzial. Der Fokus liegt allein darauf, sich anhand seiner virtuellen Identität auf Youtube zu ausgewählten Inhalten zu bekennen und diese mit anderen zu teilen.

2. ReSync

Im Rahmen von ReSync-Strategien (ReSync von Re-Synchronisierung) haben wir es mit tiefergreifenderen Einschreibungen zu tun. Produzenten trennen dabei die Bild- und Tonspur des jeweiligen Originals voneinander. Anschließend synchronisieren sie die Bilder mit Musik aus einem vollkommen anderen Kontext, sodass Bild und Ton sich gegenseitig kommentieren und damit dem Gesamtwerk oft eine parodistische Wirkung verleihen. Der bereits erwähnte Clip „HEYYEYAAEYAAA EYAEYAA“ (Abb. 1) verknüpft eine Cover-Version des Songs „What’s up?“ der



Abb. 1: Screenshot aus dem Clip „HEYEYAAAEYAAAEEYAEYAA“
[11.04.2014]

Band 4 *Non Blondes* von 1993 mit verschiedenen Szenen der 80er-Jahre-Zeichentrickserie-Serie „He-Man and the Masters of the Universe“, die ihrerseits auf den gleichnamigen Action-Figuren der Firma Mattel aufbaut. Die originale Tonspur wird also ersetzt und mit den Bildern der Zeichentrickserie synchronisiert. Dieser Clip ist dabei kein Einzelfall – kaum eine bekannte Serie oder Blockbuster, die nicht zum Gegenstand solcher Fan-Einschreibungen werden. So können wir beispielsweise den bösen Zauberer Saruman aus „Herr der Ringe“ leidenschaftlich singen hö-

ren oder Zeugen der DJ-Culture im Film „Despicable Me“ (deutsch: Ich – Einfach Unverbesserlich) werden, wenn VJ Joso die Bilder des Animationsfilms auf den Dance-Hit „Animal“ von Martin Garrix synchronisiert. Die Auswahl der Quellen erfolgt nach Bekanntheitsgrad und Aktualität. Sie ist Ausdruck einer vielfältigen Fankultur, in der es nicht mehr ausreicht, Medien bloß zu sammeln, ohne eigene Bearbeitungen anzufertigen.



Abb. 2: Screenshot aus dem Clip „HEYYEYAAEYAAA EYAEYAA
in Real Life“ [11.04.2014]

Schon bilden sich innerhalb dieser ReSync-Strategien Genres heraus. Beim singenden Prinz Adam oder Saruman ha-

ben wir es mit LipSync (=Lippensynchronisation) zu tun. Ein weiteres Genre lässt sich analog dazu als „FingerSync“ betiteln, wenn wir beispielsweise die virtuoson Fingerbewegungen des Instrumentalisten TheVibratory auf dem Griffbrett einer E-Gitarre aus nächster Nähe beobachten, während die Originalaufnahme des Songs „Bold as Love“ (1967) von Jimi Hendrix zu hören ist. Darüber hinaus stellen Menschen aktiv die originale Handlung und Optik der Videos nach und filmen sich dabei. Prinz Adam tritt so im Clip „HEYYEYAAEYAAA EYAEYAA in Real Life“ (Abb. 2) als reale Person in Erscheinung, aber auch der Comic-Held Batman, das Musikgenre Heavy Metal und das Computerspiel Minecraft erscheinen in weiteren Bearbeitungen desselben Clips. Wenn ein Mashup im Netz sehr verbreitet ist, entsteht offenbar ein Schneeballeffekt, der viele neue Versionen zum Vorschein bringt.

3. Re-Arrangieren

Die Bilder der Zeichentrickserie „He-Man and the Masters of the Universe“ (1983) wurden in eine neue zeitliche Ordnung gebracht, sie wurden re-arrangiert. Anzunehmen ist, dass zuerst der Remix der Musik vorhanden war und anschließend die Bilder dazu synchronisiert wurden. Die Trennung von Bild- und Tonspur ist aber nicht über-

all gegeben. Beispielsweise im Pulp-Fiction-Cutup „Lead Breakfast“ von Pogo spielt gerade die audiovisuelle Einheit der einzelnen Versatzstücke des Originalfilms eine tragende Rolle. Diese Einheit erzeugt Authentizität. Der Kontext von Tarantinos Blockbuster aus den 1990er Jahren bleibt komplett erhalten, die Filmsequenzen werden aber zu einem groovenden, breakbeathaften Musikvideo arrangiert. Der Medienproduzent Nick Bertke aka Pogo ist mit dieser Remix-Strategie so erfolgreich, dass er mittlerweile statt Abmahnungen Aufträge aus der Filmindustrie bekommt – unter anderem von Disney. Sein Youtube-Kanal hat über 60 Millionen Aufrufe.



Abb. 3: Screenshot aus dem Clip „My favorite color“ von Kutiman
[11.04.2014]

Der israelische Remixkünstler Kutiman (bürgerlich Ophir Kutiel) geht noch einen Schritt weiter. Unter dem Label „ThruYOU“ hat er eine Vielzahl von Videos produziert, deren Material ausschließlich aus Amateur-Aufnahmen der Youtube-Gemeinschaft besteht. So entsteht in seinem Musikvideo „My favorite band“ der Led-Zeppelin-Hit „Black Dog“ aus unzähligen Videos, in denen verschiedene Musiker und Bands zu sehen sind, die den Song nachspielen. Er verwendet ausschließlich Versatzstücke aus Cover-Versionen und arrangiert sie zum kompletten Song. Kutiman spielt sehr bewusst mit der selbst auferlegten Rahmung, ausschließlich Youtube-Content zu verwenden, erstellt dabei aber im Gegensatz zu seinem Led-Zeppelin-Remix auch eigenständige Songs. In seinem Video „My favorite color“ (Abb. 3) arrangiert er aus über 20 Quellen ein eigenes Stück. In seinem Youtube-Kanal verlinkt er zu allen und bedankt sich bei den ursprünglichen Musikern: „this video is made of videos i found and really enjoyed watching ..there is no intention to offend anyone this is truly from the love to music..thank u all so much for sharing your talent.“ Anhand solcher Remixformen lässt sich tatsächlich eine Art Youtube-Gemeinschaft erahnen und gleichzeitig ihr kreatives Potential bewundern.

4. DJ-Sets, Kooperationen und Publikum

Erinnern wir uns noch einmal an die Tradition des Remix im Dub. Im klassischen Remix mischt der DJ unterschiedliche Tracks zusammen, lässt sie zeitweise parallel laufen und modifiziert den Klang durch Effektweg und Equalizer, wobei er permanent im Dialog mit dem anwesenden Publikum steht. Auf Youtube finden wir in der Nachfolge dieser Praxis ganze DJ-Sets teils mit einem Standbild, einer Slideshow oder der Live-Aufnahme des Events unterlegt. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass sich viele Mixe stark vom klassischen DJ-Set entfernen. So werden bei Mashup-Germans „The Day the Music died“ etliche Musikvideos Gegenstand der Bearbeitung oder bei Joshua Kershaws Video-Clip „Hero of Time“ der Spieleklassiker „Legend of Zelda“. Bei der Produktion dieser Werke gehen viele Youtube-Produzenten nicht nur auf die Wünsche und Anregungen ihrer Fans in den Kommentaren ein, sondern kooperieren auch mit anderen Usern bei der Umsetzung ihrer Werke. So entsteht beispielsweise zuerst der Musik-Remix, auf den anschließend eine andere User-Gruppe die Bilder synchronisiert. Darüber hinaus werden manche Live-Veranstaltungen bereits für die virtuellen Gäste optimiert.

Für das DJ-Format „Boiler Room“, das im gleichnamigen Berliner Club stattfindet, werden DJs mit dem Rücken zum



Abb. 4: Screenshot aus dem Clip „Ben Klock Boiler Room Berlin“
[11.04.2014]

Publikum gefilmt. Der Zuschauer auf Youtube sieht sich daher dem DJ direkt gegenüber – im Gegensatz zum vor Ort anwesenden tanzenden Publikum, das im Hintergrund verschwindet (Abb. 4). Die virtuelle Fangemeinde dankt, kommentiert und schaut zu. Diese Auftritte werden mitunter Opfer ironisierender ReSync-Attacken, in denen die Videos mit genrefremder Musik oder Kommentaren unterlegt werden. Der Techno-DJ Ben Klock antwortete auf so einen Angriff gekonnt. Während einem seiner folgenden Auftritte spielte er die Soul-Musik seiner Widersacher live in seinem Techno-Set und veröffentlichte sie ebenfalls auf Youtube. Die Werke bleiben in Bewegung, ihr Ende ist nicht in Sicht. Publikumsreaktionen und Eventcharakter mischen ihre lokalen und virtuellen Realitäten. Jedes Material, sei es Film,

Game oder Sound, fordert die Beteiligung seiner Rezipienten ein. Jeder Remix wird zum Ausgangspunkt eines Remix.

Künstler, Musiker, Fan und Autor

Aufgrund des reichhaltigen Materialarchivs mit seinen Vernetzungs- und Verbreitungsmöglichkeiten auf der einen und der niedrigschwelligen Benutzbarkeit von Bearbeitungswerkzeugen auf der anderen Seite, ist der Remix zum Ausdrucksmedium der jungen Generation im Internet geworden. Spätestens seit Roland Barthes (1968) einflussreicher These vom Tod des Autors vor fast 50 Jahren ist die Vorstellung vom genialen, unabhängig von anderen Werken schöpfenden Autor ins Wanken geraten. In der Gegenwart bemerken wir zunehmend, dass Werke nur Versionen darstellen, die an beiden Enden offen sind. Jedes Werk ist ein Remix, jeder Nutzer potentieller Autor. Schnell ist hier die Rede von „Demokratisierung“. Tatsächlich sprach schon der kanadische Medienphilosoph Marshall McLuhan (1968, S. 388) in den 1960er Jahren davon, dass nun prinzipiell jedem die Chance gegeben sei, die Rolle des Künstlers einzunehmen. Einschränkend sind hier jedoch die jeweils vorliegende Medienkompetenz, der Zugang zum Internet, die Lenkung der Nutzungsinteressen durch die Plattformbetreiber und das geltende Urheberrecht. Den Herausfor-

derungen, die in diesen Einschränkungen liegen, müssen wir uns stellen, um den Bedürfnissen von Amateuren und Profis, nennen wir sie Autoren, Künstler, Musiker, Fans, Produzenten, Konsumenten oder Nutzer, zu entsprechen und neue Ausdrucksformen wandlungsfähiger Identitäten in vielstimmigen offenen Werken zu ermöglichen.

Alle im Text erwähnten Beispiele sind unter folgendem Link abrufbar:
www.youtube.com/playlist?list=PLN1NH3UUiRgMd_kkf5ENEa6-Ee ↔
Ky5kV8N

Jan Torge Claussen ist Kulturwissenschaftler, Designer, Produzent und Musiker. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Leuphana Universität Lüneburg und bloggt auf www.gegenwaerts.com.

Literatur

- Barthes, Roland (1968 [2009]), „Der Tod des Autors“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 185–197, Stuttgart: Reclam.
- Bradley, Lloyd (2012), *Bass culture: When reggae was king*, London: Penguin Books.
- Gehlen, Dirk von (2011), *Mashup: Lob der Kopie*, Berlin: Suhrkamp.
- Großmann, Rolf (2011), „Reproduktionsmusik und Remix-Culture“, in Saxer, Marion (Hrsg.) *Mind the Gap!: Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, S. 116–127, Saarbrücken: Pfau-Verl.
- Jannidis, Fotis (2009), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam.
- Lessig, Lawrence (2008), *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, New York: Penguin Press.
- Lovink, Geert (2012), *Das halbwegs Soziale: Eine Kritik der Vernetzungskultur (übersetzt aus dem Englischen von Andreas Kallfelz)*, Bielefeld: Transcript.
- Marek, Roman (2013), *Understanding YouTube: Über die Faszination eines Mediums*, Bielefeld: Transcript.
- McLuhan, Marshall (1968), *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Econ-Verlag.
- Poschardt, Ulf (1997) *DJ-Culture: Diskjockeys und Popkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Saxer, Marion (Hrsg.) (2011), *Mind the Gap!: Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken: Pfau.

Kontexte brechen: Wie Internet-Meme die Remixkultur demokratisieren – und jetzt auch das Fernsehen verändern

Dirk von Gehlen

Es gab mal eine Zeit, da wurde Fernsehen, das frech sein wollte, vor allem mit Hilfe von ahnungslosen Passanten gemacht. Moderatoren, die von der Kritik anschließend als „respektlos“ bezeichnet wurden, lauerten ihnen auf und stellten merkwürdige Fragen. Dieses Prinzip hat sich weitgehend überlebt – Fernsehen, das wirklich als frech gelten kann, bedient sich heute bei Methoden des Web, genauer gesagt: bei Internet-Memen.

Respektlosigkeit gilt dabei nicht mehr dem ahnungslosen Passanten auf der Straße, sondern dem Kontext. Mit dem zu spielen, ihn zu verändern und zu zerstören ist oberste Pflicht und Freude der Remixkultur, deren populärste und drängendste Form sich aktuell im Netz findet. Unter dem von Richard Dawkins geprägten Begriff der Meme ist ei-

ne digitale Ausprägung der Volkskunst entstanden, die den Remix demokratisiert hat. Der Biologe Dawkins übertrug schon in den 1980er Jahren die Idee der Gene auf die Welt der Ideen und Trends. Als Internet-Meme beschreibt man deshalb Inhalte, die sich schnell und wie von alleine durch das Netz bewegen. Sie werden kopiert, verändert und so schnell weitergereicht, dass man nicht mehr sagen kann, wer sie eigentlich erfunden hat. So wie der Ostfriesenwitz in der analogen Welt in immer neuen Spielarten weiter erzählt wurde, finden sich heute ständig neue Meme im Netz: Bilder, Sätze oder Töne, die in neue Zusammenhänge gestellt und von den zu Nutzern gewandelten Zuschauern weitergereicht werden. Jeder kann zum Sender werden – das ist der bedeutsame Antrieb für die virale Verbreitung von Memen. Wie mächtig diese für die jüngste Form der Popkultur sind, sieht man zum Beispiel daran, dass das Fernsehen sie nun entdeckt.

In Amerika nutzen Late-Night-Talker wie Jimmy Kimmel oder Jimmy Fallon das Prinzip des kalkulierten Kontextbruchs und seiner viralen Verbreitung schon länger für ihre Fernsehsendungen. Kimmel sorgte zum Beispiel 2013 mit einem inszenierten Twerking-Video für sehr große Aufmerksamkeit. Der Fernsehmoderator inszenierte dabei einen Unfall einer jungen Frau, die beim aufreizenden Po-Wackeln (Twerking) sehr kunstvoll stürzt und dabei

Feuer fängt. Die Bilder des vermeintlichen Missgeschicks verbreiteten sich in hoher Geschwindigkeit durchs Netz. Menschen sahen die missglückte Tanzeinlage, adaptierten sie zum Teil und teilten sie in sozialen Netzwerken. Die Filmsequenz wurde zum animierten Gif kondensiert. In diesem Retro-Format werden bewegte Bilder leicht teilbar gemacht und so auf erstaunliche Art geadelt. Als der professionell erstellte, aber zufällig wirkende Youtube-Clip die Grenze von zehn Millionen Aufrufen überschritt, löste Fernsehmoderator Kimmel auf, dass er hinter dem Tanzfilmchen steckt. Er hatte die Stuntfrau Daphne Avalon beauftragt und mit ihr gemeinsam die Weböffentlichkeit an der Nase herumgeführt – man könnte sagen gehackt.

„Wir haben das Magische passieren lassen“, kommentierte Kimmel anschließend nicht ohne Selbstlob. Und in der Tat war ihm etwas Besonderes geglückt: Er hatte keine ahnungslosen Passanten in der Fußgängerzone in die Irre geführt, sondern mit den gängigen Mechanismen der Web-Öffentlichkeit gespielt. Das ist auch deshalb spannender, weil es das Risiko des Scheiterns in sich trägt. Es war aber erst der Anfang: Während der Winterspiele in Sotschi hackte Kimmel gemeinsam mit der US-amerikanischen Rennrodlerin Kate Hansen nicht nur das Web, sondern auch das Fernsehen selber. Hansen hatte in seinem Auftrag einen Film ins Netz gestellt, der vermeintlich ihren Hotelflur in

Russland zeigt, auf dem ein freilaufender Wolf zu sehen ist. Nachdem zahlreiche Sender den Clip der Sportlerin gezeigt hatten, löste Kimmel auf: Die Szene wurde in seinem Studio mit dem dressierten Wolf Rugby gedreht. Allein der Auflösungsclip brachte es auf fast zwei Millionen Aufrufe im Netz.

Im deutschen Fernsehen adaptiert eine Sendung diese Prinzipien am besten, die Jan Böhmermann nicht durch Zufall gerne als „im zweiten deutschen Internet“ anmoderiert: Das von ihm gestaltete „Neo Magazin“ im ZDF-Spartenkanal „ZDF neo“ bedient sich kenntnis- und facettenreich zu der Mem- und Remixkultur. Böhmermann verwendet nicht nur oberflächlich durch einen wöchentlich wechselnden Hashtag zur Sendung die Mechanismen des Web, er hat vor allem deren Grundbedingungen verstanden: den Kontextbruch. Die beiden vermutlich populärsten Szenen der ersten Staffel des Neo-Magazins sind als direkte Referenz auf Jimmy Kimmel und als Hochamt der Remix- und Memkultur zu lesen. Zunächst versammelte Böhmermann für seine „Hymne auf die 90er“ bekannte Akteure des Jahrzehnts zu einem musikalischen und popkulturellen Remix auf vier Minuten Länge. Dabei werden nicht nur unterschiedliche Songs verbunden und vermischt, der Clip ist selber so reich an Referenzen und Adaptionen auf die Popkultur der 1990er Jahre, dass er

eine eigene wissenschaftliche Untersuchung rechtfertigen würde. Noch bekannter wurde aber Böhmermanns Hack der Pro7-Sendung „TV Total“ von Stefan Raab. Hier gelang es den Machern des Neo-Magazins, eine vermeintliche Sequenz aus dem chinesischen Fernsehen in Raabs Sendung zu schmuggeln. Es handelt sich um eine Kopie des Formats „Blamieren oder Kassieren“, das in „TV Total“ von Elton moderiert wird. Die angebliche Kopie aus China moderiert ein asiatisch aussehender Mann, der von albernen Stofftieren unterstützt wird. Die erfundene Sequenz wurde im Programm von Pro7 gesendet und Raab und Elton spielten sie als „Blamielen odell kassieren“ nach. Dass Raab – der mit der Verwendung von Filmschnipseln, die er in neue Kontexte übertrug bekannt wurde – sich dabei selbst blamierte, machte den Fernseh-Hack nur noch lustiger. Böhmermann löste die Remixattacke eine Woche später in seiner Sendung auf.

Die Referenz zu Jimmy Kimmel ist klar erkennbar und sie steht für eine Tendenz, die Vertreter der reinen Lehre der Memkultur durchaus mit Sorge betrachten: Die Massenkultur des Fernsehens beugt sich mit großem Brennglas über die Remixkultur der Netznischen. Das mag entzündend wirken, kann aber zu einem Ausbrennen der ursprünglichen Ansätze führen. Zumal diese einen Teil ihrer Motivation stets auch daraus zogen, eben nicht von der

Popkultur des Mainstream verstanden zu werden. Wie eine Geheimsprache wurden Formulierungen oder Begriffe zum Erkennungszeichen derjenigen, die Bescheid wissen. Das geheime Wissen um Katzenbilder oder Slang-Ausdrücke wird nun von der Massenkultur des Fernsehens aufgesogen, die lediglich die Idee von Straßenfegern des Schwarz-Weiß-Fernsehens auf die Kultur der Timelines übertragen wollen.

Dabei geht es bei der Remixkultur der Mem-Welt um viel mehr als um Reichweite. Wie in jeder Form der Populärkultur geht es um Identität, Teilhabe und Verstandenwerden. Distinktion funktioniert in dieser Form aber nur bis zu einer bestimmten Grenze. Wird diese überschritten, muss man neue Nischen finden, die nur den Wissenden bekannt sind. Das führt zum Beispiel dazu, dass es in dem bekannten Webboard *reddit* mittlerweile eine „true reddit“-Abteilung gibt. Sozusagen ein „Früher war alles besser“ des Web.

Dass die Wege aber vermutlich kaum dorthin zurück führen, gilt fürs Web wie fürs TV. Die Aufgabe der Zukunft ist es vielmehr, die Demokratisierung der Remixkultur zu begleiten. Denn dadurch, dass allen gleichermaßen die Möglichkeiten zum Kontextbruch zur Verfügung stehen, befinden sie sich nun auch im Portfolio der Werbeindustrie. Diese folgt der Verlockung der Reichweite, die in der viralen Verbreitung steckt, und begibt sich damit auf spannendes

Terrain. Denn außer der Chance, dass viele zu Sendern der eigenen Botschaft werden, bietet das Remix-Web für die Werbenden eben auch das Risiko des Kontrollverlusts: Wo viele zu Sendern werden, werden auch viele zu möglichen Remixern – die Botschaften rekombinieren und rekontextualisieren und Werbetreibende auch sehr ärgern können. Wenn man so will: Die Rache der Web-Passanten am frechen Fernsehen der Vergangenheit.

Dirk von Gehlen bloggt für die Süddeutsche Zeitung unter phaenomena.de über Netzkultur und Internet-Meme.

Originale... und andere unethische AutorInnenschaften in der Kunst

Cornelia Sollfrank

„In short, plagiarism saves time and effort, improves results and shows considerable initiative on the part of the individual plagiarist.“

Vague #18/19, London 1985, später auch Luther Blissett in „Plagiarism and Why You Should Use It“

Während im Wissenschaftsbetrieb der Begriff „Plagiarismus“ durchwegs negativ konnotiert ist und die derzeitige Debatte hauptsächlich darum geht, wie man Plagiate am effektivsten aufdecken und mit welchen Maßnahmen man sie vermeiden beziehungsweise ihnen und ihren HerstellerInnen begegnen kann, gehört Plagiarismus in der bildenden Kunst zu einer langen und vielfältigen Tradition von künstlerischen Aneignungspraktiken. Beginnend in der frühen Moderne mit der kubistischen Collage und Dada-Gedichten – die sich erstmals Zeitungsausschnitten bemächtigten, um diese in ihre Bild- oder Textarrangements einzufügen – ziehen sich künstlerische Aneignungen von Bild- und Textmaterial durch die gesamte Moderne und

nehmen bestimmte Aspekte postmoderner Infragestellung und Dekonstruktion von Originalität, Authentizität und AutorInnenschaft vorweg. Dabei reichen die Aneignungen vom Integrieren kleiner Teile in ein neues Gesamtkonzept bis hin zur vollständigen Übernahme eines gesamten Werkes ohne jegliche Veränderung.

Aneignung (appropriation)

Um die vielfältigen künstlerischen Praktiken der Verwendung bereits vorhandenen Materials zusammenzufassen, wird am häufigsten der Begriff „Aneignung“ verwendet. Er ist offen genug, um die sehr unterschiedlichen Methoden und deren teilweise sehr verschiedene Zielsetzungen zu umfassen. Doch der Begriff ist nicht unproblematisch, denn er enthält den Wortstamm „eigen“ und bezieht sich auf das „Eigene“, das „Eigentum“ eines anderen, das „angeeignet“ wird.¹ Dadurch wird suggeriert, dass eine derartige künstlerische Praxis illegal sein könnte, in jedem Fall aber moralisch zu missbilligen sei. Dazu kommt die mangelnde Präzision des Begriffes „Eigentum“ in der Kombination „geistiges Eigentum“, um das es hier geht. Denn anders

1 Das Verhältnis zwischen dem rechtlichen Status als „Eigentum“ und der „Eigentümlichkeit“ einer Schöpfung ist dabei nicht zufällig. Siehe dazu die Ausführung in Plumpe 2003.

als bei materiellen Gütern muss der Eigentümer geistiger Güter nach der Aneignung durch eine andere Person nicht auf sein Gut verzichten; es ist immer noch da und hat sich durch den Akt der Aneignung lediglich vervielfältigt. Insofern ist auch eine Definition von Plagiat als „Diebstahl“ geistigen Eigentums fragwürdig, denn der Bestohlene bleibt weiter im Besitz seines Eigentums. Dazu kommt, dass (geistiges) Eigentum zwar beispielsweise in Deutschland grundgesetzlich im Rahmen des Artikel 14 geschützt wird, sein Sonderstatus aber dadurch zum Ausdruck kommt, dass sein Schutz zeitlich begrenzt ist. Nach Ablauf einer Frist von siebenzig Jahren nach dem Tod des/der Autors/in wird der Allgemeinheit uneingeschränkter Zugriff auf das geistige Eigentum gewährt.

Dass sich der Begriff „Aneignung“ trotz der damit verbundenen negativen Implikationen durchgesetzt hat, mag zum einen daran liegen, dass er vonseiten der KünstlerInnen immer bewusst offensiv und provokativ eingesetzt wurde und zum anderen, dass die damit verbundenen Angriffe auf die ideologische Formation der Institution Kunst weitgehend als legitime künstlerische Strategien Akzeptanz gefunden haben – sofern es möglich war, diese Angriffe als Kunst in das System zu integrieren. Je historischer

und damit ungefährlicher die Angriffe werden, desto höher ihr Marktwert.²

Appropriation Art

Zu den radikalsten und später erfolgreichsten Ausformungen von Aneignungskunst gehörte die zu Beginn der 1980er in den USA entstehende Kunstrichtung gleichen Namens: *Appropriation Art*. Wesentlich beteiligt an ihrer Durchsetzung war, dass es sich nicht um Einzelpositionen handelte, sondern um das Zusammenwirken von KünstlerInnen, VermittlerInnen, TheoretikerInnen und Publikationsmedien sowie Orten der Präsentation. Anders als bei ihrer Vorläuferin, der ebenfalls US-amerikanischen Künstlerin Sturtevant, deren Konzept bereits Mitte der 1960er Jahre darin bestand hatte, bestehende Kunstwerke eins zu eins nochmal zu machen, also zu wiederholen, wurde für die *Appropriation Art* ein breiter Diskurs aufgebaut, der die künstlerischen Vereinnahmungen theoretisch fundierte und innerhalb der kritisierten Institution Kunst seine eigene „autorisierende Substitution“ (Römer 2001, S. 99) etablierte.

2 Zwei Beispiele: Richard Prince erzielte 2006 den Rekordpreis von 1,2 Millionen US-Dollar für eines seiner appropriierten Marlboro-Werbefotos; das Museum für moderne Kunst in Frankfurt realisierte 2005 eine umfassende Sturtevant-Retrospektive.

Allen Ansätzen der Appropriation Art gemeinsam ist die Aneignung fremder Bildlichkeit und die Absicht, das Kopieren als eigenständige Kunst zu etablieren. Der Großteil der Aneignungen bezog sich auf andere Kunst.³ Trotzdem geht es nicht um künstlerische Bezugnahmen und die übliche Selbstreferenzialität in der Kunst, sondern um die Problematisierung der Referenzen. Wenn – wie im Fall Sherrie Levine – weder mediale noch inhaltliche Transformationen stattfinden und sie nun als Autorin der Fotografien von Walker Evans auftritt (die sie eins zu eins abfotografiert), bleibt als künstlerische Aussage der Blick Levines auf Evans Bilder. Wie die umfangreiche Theorie, die zu diesem einfachen Vorgang entwickelt wurde (Levine weist jeden kreativen Akt zurück), aufzeigt, geht es Levine nicht vorrangig um die abgebildeten Sujets, sondern um die Bilder davon. Es geht um Machtverhältnisse, abbildende Repräsentation und die Kritik daran, aber auch um eine Entwertung des „originalen“ und einmaligen Werkes, dessen Warenförmigkeit dadurch verdeutlicht werden soll. Für die Institution Kunst erschütternder als die kapitalismuskritische Decodierung des Warenfetischs ist jedoch die Ablehnung der für die Moderne zentralen Begriffe Kreativität, Expressivität und Originalität (vgl. Krauss 2000). Zusätzlich wird Appropriation

3 Eine Ausnahme hiervon ist beispielsweise Richard Prince, der die Vorlagen seiner Reproduktion des amerikanischen Mythos Werbefeldern entnahm.

Art oftmals als feministische Praxis interpretiert, als Kritik am männlichen Blickregime und an den durch die männliche Kunstgeschichte vorgenommenen Zuschreibungen von AutorInnenschaft, Werk und dessen Verortung.

Plagieren und Plagiarismus

Der Begriff „Plagiat“ wird vom lateinischen Wort „plagium“ (Menschenraub) abgeleitet und taucht zum ersten Mal in der Spätantike auf. Er bezieht sich auf einen Fall, bei dem ein gewisser Fidentinus sich Gedichte des Epigrammatikers Martial aneignete und als seine eigenen ausgab, woraufhin letzterer diesen Vorgang mit dem Raub von Kindern verglich. Der Unterschied zwischen dem „Original“ und dem „Plagiat“ bestand lediglich in der Zuschreibung des Textes zu einem anderen Autorennamen – was eine gewisse Parallelität zu dem Vorgehen Levines nahelegt.

Offensichtlich hat das gleiche Verfahren aber nicht immer die gleiche Bedeutung. Zu den Faktoren, die zu einer Bewertung des Aneignens führen, gehört die Berühmtheit der Vorlage, also ihr Wiedererkennungswert. Ist eine Vorlage im allgemeinen kulturellen Gedächtnis gespeichert, richtet sich das Augenmerk bei ihrer Verwendung entweder auf eine damit verbundene inhaltliche Bezugnahme, auf eine Reflexion der Rezeption oder auf das Aneignen

selbst. Oftmals ist das Aneignen Teil eines künstlerischen Statements, worauf viele Bezeichnungen für künstlerische Praktiken hinweisen. Dazu gehören zum Beispiel: Wiederholung, Imitation, Collage, Détournement, Adaption, Verfremdung, Transmutation, Replikation, Found Footage, Ready-made, Objects trouvés, Re-Präsentation, Reprise, Re-Animation, Re-Mediation, Re-Fotografie, Remix, Sampling, Recycling, Bearbeitung, Cover-Version, Cut-up, Bootleg, Transformation, Permutation, Bastardisation und Interpretation.

Eindeutig am negativsten besetzt, weil als un kreativ und unmoralisch geltend, ist der Begriff „Plagiarismus“, was wohl der Grund dafür ist, dass er sich in der subkulturellen Anti-Copyright-Bewegung der 1980er und 1990er Jahre besonderer Beliebtheit erfreute und als bewusste Provokation eingesetzt wurde – selbst wenn die damit verbundenen Aktivitäten nicht unbedingt plagiatorisch waren. Wie Florian Cramer in seinem Text „Copyright in künstlerischen Subkulturen“ aufzeigt, gab es parallel zur Appropriation Art ein Geflecht von Aktivitäten, deren Anliegen es war, eine Plagiarismus-Kampagne zu lancieren (vgl. Cramer 2000). Dazu gehörten die Festivals of Plagiarism (die sich als Plagiate der neoistischen Apartment-Festivals verstanden, die wiederum Plagiate der Fluxus-Festivals waren) ebenso wie die Fanzines VAGUE, SMILE (International Ma-

gazin of Multiple Origins), FILE (und dessen Plagiate BILE und VILE) sowie PhotoStatic/ Retrofuturism. Durch ihre Verortung in kleinen Galerien und der Bezugnahme auf Fluxus (und Situationismus) fand eine Auseinandersetzung mit Kunst statt. Die beabsichtigte Provokation blieb aber ohne Reaktion. Es handelte sich um eine Insiderszene, die sich subkultureller Medien bediente (Fanzines) und nur eine begrenzte theoretische Auseinandersetzung mit ihren Subjects betrieb. Als erfolgreichstes Projekt der plagiatorischen Subkulturen bezeichnet Cramer die Plunderphonics, zu denen die Tape-Beatles, Jon Oswald, das CVS – Copyright Violation Squad Bulletin und Negativland gehörten. Doch auch hier handelt es sich streng genommen nicht um Plagiarismus, sondern um popkulturelle Soundcollagen. Durch spektakuläre Fälle wie dem Prozess gegen das U2-Label Island Records erreichte Negativland aber eine sehr große Öffentlichkeit.

Ein Resümee

Es bleibt fraglich, was die beiden Ansätze – gemessen an ihren Ansprüchen – bewirkt haben. Die Appropriation Art wusste sich klar und fundiert innerhalb der von ihr kritisierten Institution Kunst zu platzieren und erzielte damit einen gewissermaßen paradoxen Erfolg, der ihre radika-

len Konzepte neutralisierte. Einmal mehr wurde das System Kunst ausgelotet und die Kritik daran ausgereizt. Offensichtlich war die Kritik formal und inhaltlich interessant genug, um vom System einverleibt zu werden. Die Mythen der Moderne leben ungebrochen weiter. Auch lassen die durch Computer ermöglichte unbegrenzte Kopierbarkeit von digitaler Information und ihre durch das Internet fast kostenlose Verbreitung die Proklamation von Plagiarismus in fotokopierten Fanzines heute mehr als anachronistisch erscheinen.

Was heute provoziert – vor allem die großen Medienkonzerne – ist Piraterie. Angeblich zum Schutz individueller UrheberInnen wurden und werden Kampagnen lanciert, die eine allgemeine Hysterie bezüglich geistigen Eigentums und Urheberrechts zur Folge haben. Die ursprüngliche Absicht des Urheberrechts, zwischen den Interessen individueller UrheberInnen und denen der Allgemeinheit einen Ausgleich zu schaffen, bleibt dabei auf der Strecke. Bedeutung scheinen nur noch kommerzielle Interessen zu haben – vorwiegend die der Medienkonzerne. In den dadurch entstehenden Strudel der Kriminalisierung großer Bevölkerungsschichten geraten zunehmend auch KünstlerInnen, deren Arbeiten sich auf vorhandenes Bild- und Textmaterial bezieht. Immer mehr haben sich vor Gericht für ihre künstlerische Arbeit zu verantworten, was bei

denjenigen, die sich das nicht leisten können, zu voraussetzendem Gehorsam und Selbstzensur führt. Erste von KünstlerInnen ins Leben gerufene Initiativen, die sich gegen die überzogene Handhabung des Urheberrechtes wehren, sind die Appropriation Art Coalition in Kanada und Kunstfreiheit in der Schweiz. Bisher vereinzelte Künstlerpositionen zu verbinden, könnte Ausgangspunkt sein für einen breiten Diskurs über künstlerische Aneignung im digitalen Zeitalter. Anstatt die Institution Kunst anzugreifen, kann es jetzt nur noch darum gehen, die Rolle des geistigen Eigentums im 21. Jahrhundert kritisch zu hinterfragen.

Der vorliegende Text erschien erstmals in Kulturrisse 01/2007.

Cornelia Sollfrank ist Künstlerin und Forscherin. Sie hat 2011 ihre Doktorarbeit zum Thema „Performing the Paradoxes of Intellectual Property“ an der Dundee University (UK) abgeschlossen. Ihre Website findet sich unter artwarez.org.

Literatur

- Cramer, Florian (2000): „Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen“, online unter <http://www.xcult.ch/texte/cramer/copy-right.html>.
- Krauss, Rosalind (2000): Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Dresden.
- Plumpe, Gerhard (2003): „Der Autor im Netz. Urheberrechtsprobleme neuer Medien in historischer Sicht“. In: Klaus Städtke / Ralf Kray (Hg.) (2003): Spielräume des auktorialen Diskurses, Berlin, 177-194.
- Römer, Stefan (2001): Künstlerische Strategien des Fake, Köln.

Interviews

Intro

Don't ask, don't tell: (K)ein Kommentar zum Thema Remix

Leonhard Dobusch

„Sorry, aber darüber möchte ich nicht reden...“

Diese Antwort, die ich vom Betreiber eines Independent-Labels auf eine Interviewanfrage zum Thema Remixpraktiken erhalten habe, ist prototypisch für den aktuellen Stand der Diskussion in der Musik. Analog zur kürzlich abgeschafften Regelung für Homosexuelle im US-Militär heißt es in diesem Zusammenhang weitgehend immer noch: „Don't ask, don't tell.“

Beispielsweise versuchen wir seit Beginn der Initiative „Recht auf Remix“ mit Musikredakteuren und Verantwortlichen von öffentlich-rechtlichen oder anderen großen Radiosendern zum Thema ins Gespräch zu kommen. In einem persönlichen Gespräch hatte mir der Redakteur eines Mainstream-Formatradiosenders von den begeisterten Reaktionen der RadiohörerInnen erzählt, wenn manch-

mal Mashups bekannter Songs gespielt werden. Danach stünden die Telefone häufig nicht mehr still vor lauter Anfragen, wo es diese Mashups denn zu kaufen gäbe. Allerdings ist das Spielen von Mashups im Radio rechtlich keineswegs unproblematisch. Wenn, wie in den meisten Fällen, die Rechte nicht geklärt sind, können auch nicht die entsprechenden GEMA-Gebühren abgeführt werden.

Auf Interviewanfragen, wie denn mit diesem Problem umgegangen werde, bekam ich jedoch trotz mehrmaligen Nachhakens keine Rückmeldung. Ein weiterer Versuch bei einem anderen öffentlich-rechtlichen Sender blieb zumindest nicht völlig unbeantwortet, die Rückmeldung auf eine Reihe von Fragen fiel allerdings wortkarg aus:

„Hier sind die Antworten, die ich ihnen geben kann: Unsere Hörer freuen sich über spezielle Tipps. Wir behelfen uns bei Mashups mit der GEMA-Vergütung, indem wir eigenständig beide Songs über die Playlist abrechnen, bei Edits läuft es dann über Komponist und Musik.“

Das Problem bei Mashups ist aber, dass häufig (viel) mehr als zwei Songs miteinander kombiniert werden. Remixer David Wessel, mit über 130.000 Facebook-Fans einer der erfolgreichsten Mashup-DJs Deutschland, verwendet in seinen auf mashup-germany.com verlinkten Mashups meistens fünf oder mehr verschiedene Songs. In solchen

(Normal-)Fällen ist die eigenständige Abrechnung aller Songs keine Option mehr.

Dass ich mit meinen Erfahrungen keineswegs alleine bin, bestätigt folgender Bericht eines Journalisten, der ebenfalls zum Thema „Recht auf Remix“ recherchiert und Interviewpartner gesucht hatte:

„Die Labels, bei denen ich um eine Stellungnahme gebeten hatte, wollten sich entweder nicht dazu äußern oder haben nach anfänglicher Zusage nicht mehr auf Anrufe und Mails reagiert. Die GEMA und die GVL haben sich zwar zu Hintergrundgesprächen bereit erklärt, ein offizielles Interview wollte mir jedoch niemand geben.“

Der Hauptgrund für die inflationäre Gesprächsverweigerung zum Thema Remix ist genau die erwähnte Don't-ask-don't-tell-Logik: Wir wissen, dass unsere Remixpraktiken regelmäßig Urheberrechte verletzen, wir reden aber nicht darüber. Exemplarisch dafür ist die Antwort, die ich von einem Künstler und Labelbetreiber aus der Hip-Hop-Szene auf die Frage erhalten habe, wie er eigentlich mit Sampling umgeht:

„Eigentlich dürfte ich dir das ja nicht schreiben. Aber im konkreten Fall sieht es so aus: [...] Ich hab noch nie im Leben ein Sample geklärt. Nie. [...] Dadurch, dass wir zu kleine Fische sind im großen Musikbecken, hat da niemand Interesse daran, ein paar Euros rauszuquetschen. Ich kann mir aber schon vorstellen, dass wenn man z. B. sehr auffällig ABBA etc. samplet, dann wird das

vielleicht schon jemandem spanisch vorkommen. Dadurch, dass ich meistens irgendwelche unbekannteren Sachen verwende, findet das in der Regel nur ein Nerd. [...] ich weiss, dass das [...] Thema ist, gerade aktuell wurde [ein Sample in einem bestimmten Album] aus Angst vor Clearance-Schwierigkeiten nicht verwendet. Oder dass bei großen Chartproduktionen kaum Samples verwendet werden.“

Mit anderen Worten: Während im Mainstream entweder auf Samples verzichtet wird oder die Rechte geklärt werden, setzen Indie-Labels und -Künstler darauf, nicht erwischt zu werden. Damit verbunden ist natürlich auch Vorsicht, sich öffentlich zu dem Thema zu äußern – schließlich steigt mit öffentlicher Aufmerksamkeit das Risiko, doch noch abgemahnt zu werden. Im US-Militär ist „Don’t ask, don’t tell“ mittlerweile Geschichte. Es ist an der Zeit, dass sich die Protagonistinnen und Protagonisten der Remixkultur von ihrem selbstaufgelegten Schweigegebot entbinden.

#1

David Wessel a.k.a. Ben Stiller

„Der größte Generationenkonflikt
seit der 68er-Bewegung“

David Wessel, 29 Jahre alt, ist gebürtiger Kölner mit amerikanischem Reisepass und wohnt in Frankfurt. Nach einem Studium der Medien-Planung, -Entwicklung und -Beratung begann er als Mediaplaner in der Flugbranche zu arbeiten. Außerdem ist er seit einigen Jahren leidenschaftlicher Produzent von Audio-Mashups, die er unter „Mashup-Germany“ kostenlos im Internet veröffentlicht. Er nimmt dabei die Einzelelemente von bis zu vierzig unterschiedlichen Songs, um daraus neue, transformative Werke zu erstellen.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein Remix ist in meinen Augen dann gelungen, wenn der Remixer durch die Bearbeitung der Originalinformation im Ergebnis eine Weiterentwicklung oder eine originelle Interpretation der selbigen erschaffen hat. Die Bewertung dessen ist natürlich höchst subjektiv, da ein Remix nichts anderes als ein nonverbaler Kommentar zu einer Information

ist, dessen Aussage ausschließlich in der Art und Weise der Neuordnung der Information steckt. Die Ausdrucksmöglichkeiten im klassischen Remix – Bearbeitung einer abgeschlossenen Informationseinheit – sind jedoch beschränkt. Erst durch die Technik des Mashens – Rekombination von Teilelementen mehrerer abgeschlossener Informationseinheiten untereinander, die für mich die Weiterentwicklung des klassischen Remixes darstellt, erhalte ich die Werkzeuge, um wie in meinem Fall aus unterschiedlichen musikalischen Informationen und Identitäten eine neue musikalische Identität, die vom Rezipienten auch als solche erkannt wird, entwickeln zu können.

Du schreibst auf deiner Seite, dass du kein Geld mit den Remixen verdienst – gleichzeitig kann man dich aber für Live-Auftritte buchen. Remixt du dann live oder spielst du vorher erstellte Remixes? Und verdienst du auf diese Weise nicht doch Geld mit deiner Remixkunst?

Mir wäre es lieber von „Mashups“ als von „Remixen“ zu sprechen. Konkret:

- Ich stelle meine Mashups kostenlos und zur freien Verfügung ins Internet.
- Ich nehme kein Geld von Labels, Künstlern, Radiostationen et cetera für die Erstellung von Mashups oder

die Verwendung eines bestimmten Interpreten oder Songs an.

- Meine Webseite ist, trotz sechsstelliger monatlicher Zugriffszahlen und dadurch entsprechend hoher Hosting-Kosten, werbefrei.
- Die Erlöse aus meinem Merchandise-Store werden vollständig gespendet (an den Verein Vezuthando).
- Ich mixe die von mir vorher erstellten Mashups bei Auftritten live und verändere sie. Ich mixe beispielsweise zusätzliche Gesangsspuren oder Effekte hinzu. Zusätzlich setze ich Live-Drums ein.

Ich lege seit Jahren kostenlos im Rahmen der weltweiten BOOTIE-Vereinigung auf. Das ist ein Zusammenschluss von Mashup-DJs und Produzenten rund um den Planeten, die in ihren Ländern jeweils Bootie-Parties veranstalten. Auf diesen Events werden zu hundert Prozent Mashups gespielt und sie sind in der Regel nicht-kommerziell (Ausnahme USA). Wir haben beispielsweise die letzten vier Jahre in Berlin monatliche Booties veranstaltet. Dafür haben wir eigens einen Verein gegründet und das gesamte Team hat ohne Bezahlung die Party organisiert und umgesetzt. Ich habe außerdem bereits auf Bootie-Parties in London, Los Angeles, Sao Paulo, Rio de Janeiro, New York, San Francisco, Boston und so weiter gespielt. Für alle ande-

ren Bookings erhalte ich allerdings eine angemessene Gage und das ist auch gut so.

Ein Liveauftritt stellt eine eigene Dienstleistung dar, die nicht nur ausgiebiger Vorbereitung und einer oft langen An- und Abreise bedarf, sondern zusätzlich durch die Zahlung der jeweiligen Veranstalter an die GEMA auch lizenztechnisch auf sicheren Füßen steht.

Ich freue mich sehr über die enorme Nachfrage nach „Mashup-Germany“ als Live-Act, weil es meine Theorie bestätigt, dass gute Mashups offenbar eigenständige musikalische Identitäten kreieren. Erlebten die Menschen durch meine Mashups keinen künstlerischen Mehrwert, kämen sie sicher nicht seit Jahren so zahlreich und begeistert zu den Auftritten.

Fast alle deine Remixes kann man kostenlos herunterladen – wurdest du schon einmal abgemahnt deswegen?

Nein, ich wurde bislang nicht abgemahnt. Über meine Webseite kann man mir mitteilen, wenn man als betroffener Urheber mit der Verwendung eines Stückes nicht einverstanden ist. Das ist in den letzten fünf Jahren jedoch nicht ein einziges Mal vorgekommen. Ich betone regelmäßig, dass ich kein Interesse habe gegen die Urheber zu arbeiten und ich kenne bisher auch keinen, der es so empfindet.

Dennoch: Sollte jemand mit der Verwendung eines Stückes nicht einverstanden sein und teilt er mir dies mit, so würde ich das betreffende Mashup sofort von der Webseite nehmen.

Wenn es ein Recht auf Remix gäbe, was würde sich dadurch für dich verändern?

Für mich persönlich würde sich, neben der gesellschaftlichen Anerkennung meiner Kunst, nur eine Sache ändern: Ich müsste nicht mehr in der permanenten Sorge leben, dass mich meine Liebe zu Mashups eines Tages meine Freiheit und meine Existenz kosten wird. Die wesentliche Frage ist aber nicht, was sich für mich ändern, sondern was sich für uns alle ändern würde. Eine Entkriminalisierung des natürlichen Kommunikationsverhaltens einer signifikanten Bevölkerungsgruppe wäre die erste zu begrüßende Folge.

Ein Recht auf Remix könnte zudem ein Umdenken und eine Grunderneuerung unserer Gesellschaft und unserer Wirtschaft einleiten. Neue Technologie veränderte stets menschliches Verhalten und die Art und Weise unseres Zusammenlebens. Dies geschieht jedoch inzwischen in einem derart hohen Tempo, dass weder unsere politischen Institutionen, noch wir als Gesellschaft mithalten können. Das erleben wir derzeit bei zahlreichen Themen. Von der

Finanz- und Bankenkrise über die Datenschutzproblematiken in sozialen Netzwerken und Suchmaschinen bis hin zum Patentrecht oder der Frage, wie wir Technologie in Bildung und Wissenschaft einsetzen. Oft fehlt der gesellschaftliche Diskurs über diese Themen vollständig oder er findet nur am Rande statt, weil er die Menschen entweder thematisch in seinen technischen Details überfordert oder erst gar keine Sensibilisierung für das Thema vorhanden ist.

Aber sind Remix und Mashups nicht eher ein Rand- oder Nischenthema?

Wir haben es hier mit dem größten Generationenkonflikt seit der 68er-Bewegung zu tun. Niemals zuvor ist in der Geschichte der Menschheit eine bestimmte Bevölkerungsgruppe (Digital Natives) aufgrund von technologischer Entwicklung derart anders als der Rest der Bevölkerung (Non-Natives) sozialisiert worden. Um darauf reagieren zu können, bedarf es zunächst einer Einschätzung dieser veränderten Sozialisierung, die auf folgender These basiert: Alles ist ein Remix! Jeder Gedanke und jede Handlung eines Menschen basiert ausschließlich auf dem, was er bislang erfahren hat oder was ihm an genetischer Erinnerung von seinen Vorfahren mitgegeben wurde.

Was bedeutet das für das Verhältnis zwischen Alt und Neu?

Das Neue entsteht ausschließlich durch das Vorhandensein des Alten und seiner Kombination. Die menschliche Neugierde ist dabei der Motor, der uns stets mit neuen Impulsen und Informationen versorgt, die uns als Werkzeuge und Grundlage für unser Denken und Handeln dienen. Dies erschüttert natürlich die Grundfesten menschlicher Arroganz, der die Annahme zu Grunde liegt, dass der Mensch aus dem Nichts und isoliert von seiner Umwelt Geniales und Eigenständiges erschaffen kann. Kann er nicht! Zumindest habe ich bislang keinen historischen Beweis dafür finden können. Selbst die großen Genies unserer Geschichte, von Einstein über Edison bis Mozart, hätten ihre Leistungen niemals erbringen können, wenn sie sich nicht innerhalb ihres Referenznetzwerkes befunden und dieses auch genutzt hätten. Einsteins „Zur Elektrodynamik bewegter Körper“ enthält keine einzige Literaturangabe, dafür aber erschreckende Ähnlichkeiten mit dem ein Jahr zuvor veröffentlichtem Werk „Wissenschaft und Hypothese“ des Franzosen Henri Poincaré. Kaum eine Erfindung Thomas Edisons wäre ohne die Ideen eines Nikola Tesla möglich gewesen und Mozart hat erst gar keinen Hehl daraus gemacht, dass er sich von Haydn hat inspirieren lassen. Ich behaupte nicht, dass alle Innovateure in der

Geschichte der Menschheit nur kopiert haben. Nein, die wirklich guten Jungs haben kopiert und rekombiniert. Ich möchte damit einfach nur verdeutlichen, dass wir uns von der Ideologie des „Originals“ verabschieden und uns für die Möglichkeiten öffnen sollten, die uns ein offener Ideen- und Wissensaustausch bieten würde.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#2

DJ Bionic Kid

„Remix macht einen wesentlichen Teil der elektronischen Musikproduktion aus“

DJ Bionic Kid ist seit 1993 als DJ und seit 1997 als aktiver Musiker und Produzent tätig, vor allem als Teil des Wiener Hip-Hop-Kollektivs Waxolutionists.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Je nachdem, welchen Zweck der Remix erfüllen soll – ein tanzbarer Remix für einen Kuschelrocksong oder eher ein künstlerischer, experimenteller Remix für ein Dance-Stück – gibt es für mich verschiedene wichtige Aspekte. Im Grunde bearbeitet ein guter Remix die Originalspuren so, dass das Original zu erkennen ist, der Remix trotzdem gleichzeitig wie ein neuer Track klingt, vom alten Charme vielleicht Teile beibehält, aber auch den (im besten Fall) unverwechselbaren Stil des Remixers erkennen lässt. Wenn

man hört, dass sich jemand Mühe gegeben hat und musikalisch gearbeitet hat, dann zeichnet das ebenfalls einen guten Mix aus. Viele Remixarbeiten sind leider oft nach Schema F produziert, oft geht es eher um den Namen des Remixers als um den tatsächlichen Inhalt.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich habe mit Hip-Hop und Konsorten begonnen, ergo war beziehungsweise ist Sampling ein ganz natürlicher Teil meiner Arbeit. Allerdings arbeite ich nicht gerne mit ganzen Loops oder längeren Samples. Anders als bei frühen Hip-Hop-Tracks, manipulierte ich sehr gerne Samples, arbeite mit komplexeren Sample-Layern und versuche die Samples mit selbst Eingespieltem so zu kombinieren, dass man am Ende nicht weiß, was ist was.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Ich habe bisher nur bei kommerziellen Produktionen, zum Beispiel für Werbejingles, auf die Verwendung von Samples verzichten müssen. Bei unseren Eigenproduktionen ist das eigentlich hinfällig. Wir bewegen uns fernab von kommerzieller Nutzung, dafür reichen die verkauften Stückzahlen nicht aus.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Wir wurden nur ein einziges Mal gemahnt, und das ausgerechnet in Österreich. Wir hatten für eine Remixproduktion ein altes Schrammel-Sample in einem gescratchten Refrain verwendet und hatten deswegen dann auch kurz Probleme. Die ganze Sache war dann aber recht einfach erledigt. Auf Youtube hatte ich erst kürzlich einige Probleme mit Copyright-Verletzungen. Lustigerweise waren es aber immer meine eigenen Werke, deren komplette Rechte (auch die mechanischen) ich sogar besaß, wegen denen die alten Labels, die damals noch die Rechte innehatten, Stress machten. Auch hier war alles schnell bereinigt.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Fände ich gut, wir leben nun mal in einem Zeitalter, wo Remixen einen wesentlichen Teil des elektronischen Musikmarkts ausmacht, da können gerne auch die Tantiemen etwas besser und fairer aufgeteilt werden. Früher wurden Remixes meist pauschal abgegolten, was mittlerweile in vielen Sparten aufgrund von Kleinst-Stückzahlen beziehungsweise generell niedrigen Gewinnmargen einfach nicht mehr möglich ist.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Da gibt es leider einige. Auf Anhieb fallen mir da ältere Remixarbeiten von *4hero* ein. *Aphex Twin* wäre auch noch zu nennen. Ach, da gibt es viel zu viele. Generell waren die Briten immer ganz vorn dabei, wenn es darum ging, Musik zu remixen, in ein neues Gewand zu stecken und währenddessen vielleicht sogar eine neue Musikrichtung zu erfinden. In puncto klassischem Sampling (auch wenn das nur einen möglichen Teil des Remixens darstellt) gehören sicherlich DJ Premiers und DJ Shadows Arbeitsweisen zu meinen wichtigeren Einflüssen.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#3

DJ Morgoth

„Wollte meinem Vater keinen Rechtsstreit antun“

Der 28jährige Berliner DJ Morgoth zog nach dem Studiumsabschluss als „Wirtschaftsflüchtling“ nach Frankfurt am Main und produziert seit 2006 in seiner Freizeit Mashups, die er kostenlos über seine Webseiten zum Download anbietet. Im Jahre 2007 gründete er das Online-Label „Mash-Up Your Bootz“. Unter diesem Label erscheint monatlich ein kostenloser Party-Sampler mit den neuesten und bestens Mashups aus der Netzszene. Nach sechs Jahren gibt es bereits mehr als siebzig Volumes, zahlreiche Specials und jährliche Best-of-Compilations mit weit über tausend Mashups. Alles kostenlos.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ich finde es musikalisch sehr reizvoll verschiedene Stilrichtungen und Zeitalter miteinander zu kombinieren. Dazu gehört sicher auch eine gewisse Prise Humor.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Für meine Mashups benutze ich immer nur bestimmte Teile von Werken Dritter, zum Beispiel Instrumentalversionen und Gesangspuren bekannter und weniger bekannter Musikstücke, je nach Bedarf einzelne Songelemente oder -spuren (zum Beispiel Gitarrenspur Song A, Bassspur Song B, Schlagzeug Song C und Gesangspur Song D).

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Bisher nicht. Alles, was mir zur Verfügung steht und was ich benutzen möchte, verwerte ich auch.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Indirekt ja. Von circa 2007 bis 2010 habe ich meine Mashups auf dem Server meines Vater gehostet und kostenlos zum Download angeboten. Er erhielt dann ein standardisiertes Massenabmahnungsschreiben einer bekannten Kanzlei. Das Schreiben nahm dabei keinen Bezug auf den Aspekt, dass ich Remixe und Mashups zum Download anbiete und nicht die Originalwerke. Die geforderte Unterlassungserklärung haben wir nicht unterzeichnet. Wir sind aber auch

nicht in den Rechtsstreit gegangen, da ich das meinem Vater nicht antun wollte.

Mit Hilfe eines eigenen Rechtsanwaltes haben wir uns schließlich außergerichtlich geeinigt. Seit diesem Zwischenfall nutze ich kostenlose One-Click-Hoster für meine Mashups. Zusätzlich kann ein betroffener Urheber über meine Webseite mit mir Kontakt aufnehmen und mir mitteilen, dass er mit der Verwendung seines Werkes nicht einverstanden ist. In diesem Fall würde ich das entsprechende Mashup offline stellen. Dieses ist bislang nicht vorgekommen.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich finde diese Idee sehr ansprechend, auch wenn ich weiß, dass dieser Weg sehr lang werden könnte. Da ich Mashups immer noch als großes Hobby bezeichne, bräuchte ich noch nicht einmal ein vergütetes Recht. Ein Recht auf Remix würde mir schon reichen. In der heutigen Internet- und Medienkultur ist dieses sowieso überfällig.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

An dieser Stelle möchte ich gern zwei nennen: Erstens, einen von mir selbst: DJ Morgoth – BlurDemmi (Blur vs.

Deichkind). Zweitens ein Mashup, das mich maßgeblich inspiriert hat: Party Ben – Boulevard Of Broken Songs (Green Day vs. Oasis vs. Travis vs. Aerosmith).

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#4

Kassandra Wellendorf

„Musikrechte klären ist zu kompliziert“

Die Regisseurin und Medienkünstlerin hat Film, Medienwissenschaft und Visual Culture an der Universität Kopenhagen studiert, wo sie derzeit am Department of Arts and Cultural Studies in der Lehre tätig ist. Ihre Videoinstallationen wurden unter anderem im Dänischen Nationalmuseum, den Kunstmuseen Magdeburg und Skive sowie Dänischen Museum für zeitgenössische Kunst ausgestellt. In der Liste ihrer Arbeiten für das Dänische Filminstitut finden sich Hintergrundinformationen zu der Trilogie „Mism meetings“, bestehend aus Close (2002), Invisible (2004) und Outside (2005).

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Einem guten Remix gelingt eine Balance zwischen Wiedererkennung und neuen persönlichen Ausdrucksformen – eine Arbeit, die mit den Vorstellungen des Betrachters beziehungsweise Zuhörers spielt sowie mit dem Erkennen des Originals. Ein Remix öffnet sich damit für verschiedene Reinterpretationen des Publikums.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich verwende nicht direkt Werke von anderen, aber ich bin oft inspiriert von Bildkomposition, Bearbeitung, Texten und Sounddesign von Kunstschaaffenden wie beispielsweise Marguerite Duras, Alain Resnais, Dziga Vertov und Vladimir Majakovskij. Ich verwende ihre Werke bewusst nicht unmittelbar, weil ich mit dem Urheberrecht nicht in Konflikt geraten möchte. Die Sounddesigner, mit denen ich arbeite, bedienen sich jedoch via Copy & Paste bei verschiedenen Künstlern (keine Musik), wenn sie Sounddesigns für meine Werke erstellen.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Ich möchte häufig Musik in meinen Soundcollagen und Filmen integrieren, entscheide mich aber das nicht zu tun. Jedes Mal, wenn ich versucht habe, die Musikrechte für meine Filme zu klären, war es so kompliziert, dass ich es aufgegeben habe. Andere Künstler haben oft meine Arbeiten kopiert und umgewandelt, mal ohne mich zu fragen und mal mit. 2005 wurden größere Teile meines Films „Invisible“ als Teil des Bühnenbilds für das französische Bühnendrama „Planète“ verwendet. Sie fragten um Erlaubnis und ich fühlte mich geehrt, Teil ihres Werkes zu werden. Im Jahr 2009

wiederum stolperte ich über einen Film von Daniel Egenolf, der „Invisible“ mit Doctor Schiwago remixt hat. Ich habe den Link dazu auf meiner Facebook-Seite geteilt.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Da ich bislang noch nicht bewusst das Urheberrecht verletzt habe, hatte ich bislang noch keine rechtlichen Probleme. Aber ich habe drei experimentelle Radiocollagen im Rahmen der DR (öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt in Dänemark) erstellt und es gibt keine legale Möglichkeit für mich, diese Produktionen außerhalb des nationalen Radios zu spielen. Der Grund dafür ist, dass wir Musik und Töne des nationalen Radioarchivs verwendet haben, deren Rechte nur für die Ausstrahlung im Rahmen der DR geklärt sind, aber für nirgendwo sonst. Bisweilen spiele ich trotzdem eine oder zwei dieser Collagen in einem Museum.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Das wäre eine gute Idee, solange klar gemacht wird, welche Werke wie verändert wurden.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein Favorit ist „Man With a Movie Camera: The Global Remake“ der US-amerikanischen Künstlerin Perry Bard. Diese Produktion schafft es, Leute zur Erstellung nutzergenerierter Reinterpretationen sämtlicher Einstellungen des Films „Man with a Movie Camera“ von Dziga Vertov zu motivieren. Das Ergebnis ist sowohl Anerkennung, Remix und fortgesetzte – seit mittlerweile sechs Jahren – Reinterpretation seines Werks.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#5

Oliver Lukesch von Weavly

„Es ist Zeit, dass sich etwas ändert“

Als einer der drei Gründer hinter Weavly.com, einem browser-basierten Dienst zum Erstellen von Video-Mashups, ist Oliver Lukesch für die allgemeine Ausrichtung des Projekts verantwortlich. Er kümmert sich vor allem um die Themen Frontend-Development sowie Design, ist allerdings momentan mehr im Bereich Community-Aufbau und -Betreuung tätig. Vor Weavly.com hat Lukesch hat Mediendesign studiert und als freiberuflicher Grafiker und Webdesigner gearbeitet. Die Idee für Weavly.com entstand in einem Studienprojekt.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Einige Remixes wollen auf rein visueller Ebene fesseln, andere mit Schenkelklopfer-Humor unterhalten – und das ist gut so! Wer mich jemals über einen simplen GIF- oder Audio-Loop hat lachen hören, weiß, dass ich stellenweise ein großer Fan des Einfachen bin.

Vom Sessel wirft es mich allerdings dann, wenn durch den Akt des Remixens nicht nur etwas Eigenständiges und

Unterhaltsames entsteht, sondern dem Quellmaterial vollkommen neue Facetten und Botschaften entlockt werden – etwa Inhalte, die erst durch die Darstellung in einem anderen Kontext sichtbar werden. Oder auch der Rattenschwanz an Meta-Ebenen hinter einem bekannten Clip bewusst verwendet wird, um innerhalb weniger Sekunden komplexe Inhalte auf den Punkt zu bringen oder interessante Stimmungen zu erzeugen.

Hast du dafür auch ein paar Beispiele parat?

Der Supercut der Xbox-One-Vorstellung fasst etwa Microsofts Strategie im Wohnzimmer eindringlicher zusammen als viele der Artikel, die darüber verfasst wurden. Die „Pop Danthologies“ geben nicht nur einen technisch meisterhaften Einblick in das popkulturelle Geschehen des jeweils bearbeiteten Jahres, auch Historiker werden diesen Remixes noch dankbar sein – Redakteure etwaiger „Die 0er/10er Jahre“-Shows sowieso. Und ein GIF-Mashup von einem unserer User in Reaktion auf die Tumblr-Übernahme spielt sich mit so vielen Ebenen, dass es eine wahre Freude ist.

Auf welche Weise verwenden die NutzerInnen von Weavly Werke Dritter?

Weavly ist ein browser-basiertes Werkzeug zum einfachen und schnellen Erstellen von Video-Mashups und Remixes – und ein Portal, um diese anzuschauen, zu teilen und zu bei Bedarf sogar zu remixen. Wir nutzen die freigegebenen

Schnittstellen (APIs) von Portalen wie Youtube, Soundcloud und Loopcam, um es unseren Usern ermöglichen, mit den Inhalten dieser Portale kreativ zu werden und sich damit auszudrücken.

Die Inhalte verbleiben dabei zu jedem Zeitpunkt unangetastet auf den Servern der Quellen; die Kombination der Medien findet live bei jedem Abspielen über den Weavly-Player direkt im Browser der User statt. Mit Weavly erstellte Mashups können dennoch wie Youtube-Videos einfach auf Facebook geteilt oder in Blogs eingebettet werden.

Welche rechtlichen Fragestellungen haben sich euch bei der Entwicklung von Weavly gestellt und wie habt ihr das geklärt?

Wir haben bei der Erstellung von Weavly von Anfang an darauf geachtet, genau den Nutzungsbedingungen unserer Quellen, sowie vor allem den Wünschen der User der genutzten Portale zu entsprechen. Wir bieten ausschließlich Zugriff auf Material, welches zum Einbetten freigegeben wurde und bieten darüber hinaus Möglichkeiten, Inhalte dauerhaft von der Verwendung auf Weavly auszuschließen. Die Funktionsweise hinter Weavly haben wir uns mittlerweile nicht nur durch ein Gutachten von einem der renommiertesten Medienanwälte Europas, sondern auch durch Gespräche mit den Verantwortlichen bei Youtube und unseren weiteren Quellen bestätigen lassen.

**Habt ihr den Prozess um Youtube-Embeds verfolgt?
Wie seht ihr die Entscheidung?**

Die Entscheidung des Bundesgerichtshofs war richtig. Den Usern werden von den Portalen selbst bereits gute Möglichkeiten geboten, über die Verwendung ihrer Inhalte zu bestimmen – Vimeo und Soundcloud bieten in der Hinsicht sogar noch feinere Optionen als Youtube. Wir sind allerdings gespannt, wie die Sache beim EU-Gerichtshof in Luxemburg ihre Fortsetzung finden wird.

Wichtig ist an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen dem Urheberrecht und anderen Bereichen, etwa dem Persönlichkeitsrecht. Selbst bewusst zur Einbettung freigegebene Inhalte können, wenn sie in gewissen Kontexten gezeigt werden, schädigend auf die darin vorkommenden Personen wirken. Die Wahrung dieser Rechte ist allerdings in der bisherigen Gesetzgebung bereits stark genug verankert, neue Regeln sind meiner Einschätzung nach nicht notwendig.

Gab es seit dem Start von Weavly schon einmal rechtliche Probleme, zum Beispiel in Form von Abmahnungen?

Nein. Wir haben bisher nur eine einzige, präventive Beschwerde eines Youtube-Users aus den USA per Mail erhalten. Nachdem wir ihn auf die Möglichkeit hingewiesen ha-

ben, alle Inhalte seines Youtube-Accounts von Weavly auszuschließen, hatte sich die Sache für ihn erledigt.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Die Forderung von „Recht auf Remix“, gegen die Zahlung einer Vergütung auch die kommerzielle Nutzung von Remixes zuzulassen, begrüße ich prinzipiell. Der Teufel schlummert wie immer im Detail. Fragen, wie weit die Vergütungskette geht, wie sich kommerzielle Nutzung definiert und ob eine Mindestgrenze Sinn macht, unter der keine Vergütung aufgrund von Irrelevanz stattfindet, müssen solide beantwortet werden. Im Allgemeinen ist es aber an der Zeit, dass sich auf dieser Ebene etwas ändert.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Für mich ist jedes kulturelle Erzeugnis ein Remix, aber das wäre zu einfach (lacht). Ich bin ein großer Fan von Eclectic Method, die Stücke „Fight Dub“ und „The Future“ haben es mir im Speziellen angetan.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#6

Robert Stachel von maschek.

„Es würde uns das Leben
erleichtern“

Als Teil der Remix-Kabarettgruppe maschek. tritt Robert Stachel seit fünfzehen Jahren mit satirisch live synchronisierten Videoclips auf der Bühne und im Fernsehen auf. maschek. remixen Film und Fernsehen, hauptsächlich zu den Themen Politik und Medien.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix lässt in der Bearbeitung eine eigene kreative Leistung erkennen, die sich vom bloßen Zitat des Original klar unterscheidet.

Auf welche Weise verwendet ihr selbst Werke Dritter?

Wir benützen vor allem Nachrichten, die an sich selten lustig sind. Indem wir daraus satirische, komische Clips machen, entsteht ein eigenes neues Werk. Technisch gesehen sind es aber immer noch die gleichen Bilder.

Habt ihr schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Wir hatten einmal ein Video verwendet, in dem der frühere österreichische Bundeskanzler Gusenbauer einen Kindergarten besucht. In unserer Bearbeitung haben die Kinder ihn überhaupt nicht ernst genommen und böse anrennen lassen. Als das Video dem ORF zur Ausstrahlung vorgelegt wurde, bestand die Redaktion darauf, die Eltern der Kinder um Erlaubnis zu fragen. Die Eltern eines Kindes haben das verweigert, damit war der Fall für uns klar. Wir zerren niemanden auf die Bühne, der das ausdrücklich nicht will. Es sei denn, er ist prominent oder drängt selber ins TV.

Wurdet ihr schon einmal abgemahnt oder hattet rechtliche Probleme wegen eurer künstlerischen Tätigkeit?

Einige unserer Videos wurden aus dem Netz gelöscht, weil die Rechte an den Originalen bei amerikanischen Filmstudios lagen, die etwas gegen unsere Bearbeitung hatten.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Sehr viel. Es würde uns das Leben erleichtern, wenn man die Urheber der verwendeten Materialien nicht für jede Form der Verwertung um Erlaubnis fragen müsste. Und wenn nicht-kommerzielle von kommerziellen Projekten

klar unterschieden würden. Wenn ein Remix nämlich ein Budget hat, fände ich eine kleine Beteiligung der Urheber des Originalmaterials durchaus fair. Der Modus dafür muss aber praktikabel sein.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Zurzeit ein Kollege aus Wien, der sich im Netz hinter dem Pseudonym Kurt Razelli versteckt. Er remixt die österreichische Party-Reality-Soap „Saturday Night Fever“ und die zwanzig Jahre alten „Alltagsgeschichten“ von Elizabeth Spira und haucht diesen neues Leben ein. Großartig vor allem die Nummer mit einer eingebürgerten Österreicherin, die sich in breitem jugoslawischen Akzent über neu ankommende Ausländer ohne Papiere aufregt.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#7

Zoe.Leela

„Jede Idee baut auf der eines
anderen auf“

Zoe.Leela ist Sängerin und Songwriterin aus Berlin.

Könntest du deinen Werdegang und deine Musik kurz beschreiben?

In der festen Überzeugung, dass Kreativität als Wert für alle da ist, habe ich sowohl meine Debut-EP „Queen-
dom Come“ (2009) als auch mein Debutalbum „Digital
Guilt“ (2012) unter einer Creative-Commons-Lizenz ver-
öffentlicht. Mit meinem Werdegang kann ich mittlerweile
an vielen Beispielen zeigen, wie sich meine unter nicht-
kommerziellen Creative-Commons-Lizenzen veröffent-
lichten Werke außerhalb traditioneller Schemata dennoch
kommerziell verwerten lassen. Zoe.Leela steht daher für
einen zeitgemäßen Umgang mit dem Urheberrecht, der

die private und faire Nutzung digitaler Güter nicht behindert, und gleichzeitig die Künstler, Autoren, Wissenschaftler und Forscher an Gewinnen beteiligt – und nicht etwa Wertschöpfungsketten und alte Geschäftsmodelle multinationaler Konzerne fördert. Ein wichtiges Bindeglied zwischen Free Culture und Business ist dabei für mich die C3S (Cultural Commons Collecting Society), eine gemeinschaftliche Initiative mit KünstlerInnen und für KünstlerInnen, um eine neue und richtungsweisende europäische Verwertungsgesellschaft zu gründen.

Was meine Musik angeht, so wurde mein Debut Album „Digital Guilt“ kürzlich als ein „Berliner Bastard“ beschrieben, „der mit voller Wucht süße Popklänge mit kreativen Beats und Gitarrenriffs vereint.“ Des Weiteren „leistete sich Digital Guilt einen immensen Abwechslungsreichtum. Mal poppig, mal smooth, mal was für den Club, mal verzweifelt mit verschmiertem Make-up, mal unterkühlt mit größter Souveränität“. Ich stimme all dem gerne zu.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich „verwende“ Werke Dritter in meinem kreativen Prozess. Jede Idee baut auf der eines anderen auf. Das neuste Video zu meinem Song „Pink Lips“ zum Beispiel basiert auf einem alten Hollywood-Film, dessen Schutzfrist abgelaufen

ist und wir somit das Material für unseren eigenen Kontext nutzen konnten.

Du veröffentlichst deine Musik unter einer Creative-Commons-Lizenz und erlaubst damit anderen, sie zu remixen. Hast du keine Angst, dass Leute damit Dinge tun, die dir nicht gefallen?

Kunst eröffnet dem Betrachter sowohl die Chance als auch das Risiko, mit sich selbst in Kontakt zu treten beziehungsweise zu bleiben. Ich sehe das bei der Musik nicht anders. Daher ist Musik auch eine hochdifferenzierte Kommunikation mit der Gesellschaft. Wieso sollte ich diese Kommunikation werten, manipulieren oder gar unterbinden? Das käme einer Restriktion und Unterbindung von Kunst- und Meinungsfreiheit gleich. Dinge, die mir nicht gefallen, sind andere – zum Beispiel, wenn Leute als industriepolitisches Instrument mit den (scheinbaren) Interessen der Kreativschaffenden argumentieren, um Wirtschaftsinteressen durchzusetzen.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Musik materialisiert sich nicht mehr vorrangig in und mit der Produktion von abgeschlossenen Werken, sondern verkörpert Reflexionsweisen; es geht heute um Handlungen und Haltungen parallel zur Kunst. Dabei kann die Kunst

(Remix) auch vom Werk (Original) distanziert, entkoppelt oder systematisch infrage gestellt werden. Ich gebe jedoch zu, wenn jemand meine Songs remixt, freue ich mich natürlich dennoch, wenn die Quelle erkennbar ist, der Song selber aber zu einem Ort des experimentellen Austauschs geworden ist.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Ich wollte ursprünglich bei meinem Song „I Am“ einen Sample von Missy Elliott und Ice T verwenden, da ich aber weiß, dass ich mit meiner kulturpolitischen Haltung polarisiere, wollte ich meinen Kritikern keine Fläche bieten und habe mich an die Regeln gehalten.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein, ich wurde noch nie abgemahnt. Ich hatte bisher auch keine rechtlichen Probleme. Meinem Anspruch auf eine wirtschaftliche Beteiligung gegenüber Dritten, die mit meinen Werken Geld verdienen, wurde – abgesehen von Seiten der GEMA – Rechnung getragen. Dies wird allerdings nicht von jedem gerne gesehen. Das Musikbusiness ist wie jeder andere Wirtschaftszweig primär an Profit interessiert. Da passt eine erfolgreiche Selbstvermarktung nicht wirklich

ins Konzept. Trotz der wirtschaftlichen Vorteile, die mir die CC-Lizenzen verschaffen, werde ich als Künstlerin aufgrund der Wahl meiner Lizenzierung von der Verwertung ausgeschlossen. Eine Zwei-Klassen-Gesellschaft im Umgang mit geistigem Eigentum ist die Konsequenz.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Die Frage stellt sich für mich nicht. Durch die Erstellung der Creative-Commons-Lizenzverträge sind den Urhebern Optionen an die Hand gegeben worden, festzulegen, ob und unter welchen Bedingungen (im privaten Raum) eigene Werke geremixt werden dürfen. Entsteht ein Remix im kommerziellen Raum, werden Zahlungen vereinbart. Aber bitte lasst den Menschen doch auch ihren Spaß an Kreativität und Produktivität. Es lebe die Vielseitigkeit!

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein persönlicher Lieblingsremix ist der The-Unik-Tambour-Battant-Remix meines Songs „Destroy She Says“, welcher 2010 der Gewinnerbeitrag von The Unik beim Remix-Contest in Kooperation mit dem Beat Magazin war.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#8

Alex Hertel aka DJ Phekt

„Rechtsstreitigkeiten aus dem Weg gehen“

Alex Hertel ist seit 1995 als DJ (unter anderem des Duos „Kayo & Phekt“) und seit 2005 als Redakteur, DJ, Moderator und Produzent beim österreichischen Radiosender FM4 tätig. Dort gestaltet er unter anderem gemeinsam mit Trishes die wöchentliche Hip-Hop-Radiosendung „FM4 Tribe Vibes“ – jeden Donnerstag von 22 Uhr bis Mitternacht.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix lässt eine Nummer, die man bereits kennt, in einem ganz anderen Kontext erscheinen. Oder schafft es, einen Song auf ein noch besseres oder spannenderes Level zu heben als das Original.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich verwende in meinen DJ-Sets hauptsächlich Musik anderer Künstler. Dazu mische ich teilweise A-cappellas von Songs über Instrumentals anderer Stücke und kreierte so im

Club live Remixe. Außerdem mache ich regelmäßig Scratches auf Alben diverser Musiker (Kayo, Fiva) und verwende dazu Wortphrasen fremder Songs, um diese im Kontext des eigenen Stücks einzubauen.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Ja, ich habe für die Produktion des letzten Albums „Die Stadt gehört wieder mir“ von „Fiva & das Phantom Orchester“ aus rechtlichen Gründen komplett auf Scratch-Phrasen fremder Platten verzichtet und nur mit der Stimme von Fiva beziehungsweise mit eigens aufgenommenen Sounds und Phrasen gescratcht. Da der Release in Deutschland, Österreich und der Schweiz erhältlich war und medial große Aufmerksamkeit bekommen hat, haben wir im Vorfeld entschieden, möglichen Rechtsstreitigkeiten aus dem Weg zu gehen.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich weiß nicht genau, was damit gemeint ist? Wenn ein Remix offiziell in Auftrag gegeben wird, dann ist der Urheber des Songs sowieso in den Prozess eingebunden und stellt meist sogar die Einzelspuren seines Songs zur Verfügung.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Diese Frage kann ich nicht beantworten, weil ich unendlich viele Remixes schätze und auch in meinen DJ-Sets spiele. Ein Beispiel für einen sehr gelungenen Remix ist der Hudson Mohawke Remix von Tweet's „Oops“.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#9

Georg Fischer

„Sampling ist eine weitverbreitete
Schattenpraktik“

Georg Fischer hat Soziologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Berlin studiert. Neben der journalistischen Tätigkeit, vor allem für das Wiener Printmagazin skug und das Berliner Webmagazin und Webradio BLN.FM spielt Fischer als DJ unter dem Namen „Ghost Notes“ House und Bass-Musik und seit ein paar Monaten in einer Bandformation namens „Remustard“ (zusammen mit einem MC und einem Schlagzeuger). Hinzu kommt seit drei Jahren das Blog „Jäger und Sampler“.

Du hast eine Diplomarbeit zum Thema „Kreativität und Innovation des Samplings“ geschrieben – was genau war deine Forschungsfrage?

Ich hatte zwei grundlegende Forschungsfragen: Welche Kreativität(en) lassen sich beim Sampling historisch und aktuell beobachten? Und welche innovativen, das heißt konkret folgenreichen Konsequenzen hatte die historische

Entwicklung des Samplings auf die heutige Produktion, Distribution und Rezeption von Musik?

Und was hast du herausgefunden?

Ich habe mir mit einem historischen Zugang die Entwicklung des Samplings von etwa 1900 bis 2000 angesehen. Das Interessante an dieser Geschichte ist, dass die Methode des Samplings zuerst in einem avantgardistisch-intellektuell-wissenschaftlichen Kontext erprobt, diskutiert und erschlossen wurde. Diese „Neue Musik“, die dabei herausgekommen ist, war aber höchst umstritten und gesellschaftlich nur bedingt einflussreich. Ab den 1970er Jahren jedoch scheint die Situation zu kippen, nämlich als die ersten DJs begannen, die Platten ihrer Sammlung nicht mehr als vorgefertigte Musikstücke zu betrachten, sondern sie für ihre eigenen Belange zweckzuentfremden. Ein paar Jahre später kamen dann die ersten preisgünstigen Sampler auf den Markt, mit deren Hilfe es einigermaßen einfach wurde, neue Musik aus bestehender Musik re-kombinatorisch zu erzeugen.

Hat das zu einer „Demokratisierung“ von Originalität und Kreativität geführt?

Viele Beobachter glauben das, ich bin da einer anderen Auffassung: In allen samplebasierten Genres wie beispielsweise Hip-Hop, Drum'n'Bass, House und anderen gibt es inter-

ne, unterschiedlich strenge Logiken, wie Samples verwendet werden dürfen – und wie nicht. Diese „Neuheitsimperative“ sind entscheidend für die Innovativität eines Genres und so gibt es auch in diesen Genres Musiker, denen Genialität oder besondere Originalität zugeschrieben wird. Der Neuheitsanspruch scheint offensichtlich einen immensen Einfluss auf künstlerische und gesellschaftliche Entwicklung zu haben. Überall da, wo Gesellschaft ist, ist auch Distinktion.

Welche Auswirkungen haben die rechtlichen Rahmenbedingungen für Sampling?

Ich denke, die Auswirkungen sind ambivalent: Einerseits werden die rechtlichen Rahmenbedingungen oft als Einschränkung für die Publikation von Stücken angeführt, wenn Samples nicht geklärt, also lizenziert werden können. Oft werden die Lizenzkosten von den Gesampleten zu hoch angesetzt oder es kann auf einfachem Wege nicht eindeutig geklärt werden, wer die Rechte hat, etwa wenn es mehrere Rechteinhaber an einem Stück gibt – wie zum Beispiel auf die Komposition (Urheberrecht) oder auf den wirtschaftlichen Ertrag des Tonträgers (Leistungsschutzrecht). Manchmal dauert das Procedere einfach zu lange, wenn es sich über mehrere Jahre zieht, und ein Release deshalb nicht mehr finanziell tragbar ist. Andererseits ruft

das Urheberrecht aber auch regelrecht zu Kreativität auf, weil es indirekt dazu auffordert, neue Wege der Herstellung zu gehen, stärkere Abweichungen von der Ästhetik des Ausgangssamples provoziert oder einfach dazu ermuntert, die Probleme zu umgehen. Das kanadische Start-up Legitmix beispielsweise umgeht mit einem Trick und der passenden Technik einfach das Distributionsproblem von Remixes und Mashups, indem es die ursprünglichen Tracks einfach mitverkauft.

Du bist ja auch DJ: Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein, abgemahnt wurde ich noch nie, aber ich bin auch sehr vorsichtig und bewege mich zudem in einer Szene, deren Mitglieder sich ob der gnadenlosen Aufmerksamkeitsökonomie freuen, wenn ihr Track in einem DJ-Set gespielt wird. Einmal wollte ich bei Soundcloud eine Tracklist hochladen, die für „Jäger und Sampler“ wichtig gewesen wäre. Leider hat es ein Track, nämlich Grandmaster Flashs „Adventures on the Wheels of Steel“ nicht durch den automatischen Scan geschafft, durch den ein Hochladen von bestimmtem urheberrechtlich geschütztem Material verhindert werden soll. Sehr schade, besonders weil dieser Track als Meilenstein in der Samplinggeschichte und als das Paradebeispiel

für die 1981er Sample-Ästhetik gilt. Ein anderes Beispiel ist der sehr tolle Sampling-Film „Sample: Not for sale“ von Mike Redman, der leider nie öffentlich erscheinen oder aufgeführt werden kann, ohne dass rechtliche Schwierigkeiten zu befürchten sind. So zynisch das auch klingt, aber eine großartige Sampling-Doku wird wegen Sample-Clearing-Schwierigkeiten niemals die Öffentlichkeit bekommen, die sie verdient hätte.

Ganz allgemein: Was macht für dich einen guten Remix aus?

Um es mit dem amerikanischen Philosophen John Dewey zu sagen: Der Remix muss einen neuen Aspekt, eine unbekannte Qualität, eine besondere Note aus dem Ausgangstrack hervorholen. Es muss geradezu „unerhört“ und doch irgendwie bekannt klingen, so dass es diesen „Déjà-vu-Moment“ gibt.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich denke, dass das ein wichtiger Schritt ist, um das Sampling, das mit Sicherheit nicht nur im Do-it-yourself-Bereich, sondern auch in der Musikindustrie eine weitverbreitete Schattenpraktik darstellt, aus der rechtlich bedenklichen Grauzone zu holen. Letztlich ist es aber eine schwierig einzuschätzende Sache, wie viel (prozentuale)

Vergütung sein muss oder darf. Außerdem sollten die Konsequenzen mit dem zu erwartenden Nutzen und Problemen abgewogen werden. Ich könnte mir nämlich auch vorstellen, dass sich viele „Geremixte“ entstellt, vorgeführt oder in gewisser Weise missbraucht fühlen, wenn ihre persönliche geistige Schöpfung gegen ihren Willen oder ihre Überzeugung kommerziell vermarktet wird, selbst wenn Lizenzen die Beteiligung regeln würden.

Wie sieht die Situation heute in Szenen aus, die auf Remix basieren?

Ein „Recht auf Remix“ ist in vielen Undergroundszenen ja schon lange wichtiger Motor für Neuerungen und szenegitim, wenn auch nicht legal. Man muss da nur nach Großbritannien blicken: Illegale Bootlegs, besondere, exklusive Remixes, Versionen von aktuellen Charthits – alles wird aufgenommen und in Form von Remixes in die eigenen musikalischen Codes übersetzt. Die DJs sind heiß darauf, den exklusiven Shit zu spielen und das ist oft einfach ein ohne Lizenzrechte gepresstes White-Label in dreihunderter Auflage ohne Herkunft, Artist-Info und so weiter. Die Aura des Halbseidenen, Exklusiven, Verruchten – auch das ist letztendlich auf die Einschränkungen durch das Urheberrecht zurückzuführen und wird zum Distinktionsmerkmal. Es wird wohl immer ein Abwägungs- und

Interessenskonflikt bleiben. Trotzdem halte ich die „Recht auf Remix“-Initiative vor allem im Hinblick auf die Bagatellschranke für einen wichtigen Vorstoß in der Debatte. Es ist zu befürchten, dass die Rechtsprechung aus strukturellen Gründen noch lange den tatsächlichen Praktiken und Kulturen hinterherhinken oder irgendwann womöglich vollkommen den Anschluss verlieren wird. Websites wie legitmix.com können auch als Vorboten einer Entwicklung gedeutet werden, dass jetzt langsam etwas passieren muss, bevor sich große Unternehmen des Remixproblems annehmen und es privatisieren.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Eigentlich ist das ein Cover und kein Remix im strengen Sinne. Aber Larry Golds Version von Booka Shades Minimal-Klassiker „Night Falls“ ist halt ‘n Killer, was will man da machen. Absolut nicht das, was man mit Booka Shade wohl assoziieren würde, aber trotzdem – oder gerade deshalb – so großartig.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#10

Jan-Michael Kühn aka DJ Fresh Meat „Im Club ist das egal“

Jan-Michael Kühn ist Soziologe, Techno/House-DJ, Booker und mit dem „Berlin Mitte Institut für Bessere Elektronische Musik“ auch seit einigen Jahren Blogger. In seiner Diplomarbeit beschäftigte er sich der Praxis der Musikproduktion von elektronischer Tanzmusik in Homerecording-Studios. Derzeit schreibt er an seiner Dissertation, die mit der These der „Szenewirtschaft“ die Eigenheiten der wirtschaftlichen Strukturen von Musikszenen im Unterschied zur Musikindustrie (zum Beispiel die Rolle von Abgrenzungen, der Gemeinschaft „Szene“ als Grundlage für Austauschbeziehungen, Kleinwirtschaftlichkeit oder Spezifika kultureller Formen wie Tracks und Clubs) anhand der Berliner House und Techno-Szene untersucht. Als DJ Fresh Meat legt er regelmäßig, zumeist in Berlin, auf.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Erstmal, was elektronische Tanzmusik allgemein ausmacht: Er muss grooven, mich ästhetisch verführen, fett sein. Eine willkommene Fremdsteuerung, die dazu führt, dass ich Hände und Füße nicht mehr still halten kann. Elektronische Tanzmusik, zumindest im Clubbereich, orientiert sich

nicht zwangsläufig an wiedererkennbaren und eingängigen Melodien, sondern ist oftmals experimentell verspielt, instrumental und definiert sich eher durch interessante Rhythmik-Gerüste, die zum Tanzen animieren: Sound. Ob das dann ein Remix ist oder nicht, das hört man selten. Remixing gehört in legaler Form aber auch zum Alltag von elektronischer Tanzmusik: Labelbetreiber und Musikproduzenten remixen sich gegenseitig und lizenzieren dies, weil sie den spezifischen Sound der anderen mögen und weil sie auf die Popularitätseffekte bekannter Remixer setzen. Es gibt auch jene Remixe, die ein Vocaltrack oder eine Melodie im Remix anders kontextualisieren – und gerade durch Kombination mit einem produzentenspezifischen Sound eine Verführungsqualität erreichen, die im Original noch nicht vorhanden war. Ein Beispiel dafür ist Osunlade – Envision (Âme Remix).

Aber vieles an Remixing in der elektronischen Tanzmusik passiert doch ohne Rechteklärung?

Eine spezielle und meistens nicht legalisierte Form wird in der Szene „Edit“ genannt. Das sind unlicenzierte, nicht geclearte Remixe durch DJs und Produzenten von Tracks oder Songs anderer, die sie speziell an ihre ästhetische Bedürfnisse zum Spielen im Club anpassen. Dies geht von ganz klassisch, zum Beispiel dem Kombinieren der markanten

Elemente gerade gängiger Charthits mit einem tanzbaren Tech-House-Beat, dem Sampling klassischer Disco-, Funk- oder Hip-Hop-Fragmente, bis hin zum Umstellen und Umkonstruieren von Tracks, um zum Beispiel aus einem stampfenden House-Beat per Copy & Paste einen Warm-up-Track zu basteln – oder eine zusätzliche Hi-Hat hinzuzufügen, um eine bessere „Abfahrt“ zu erreichen. Manchmal mag man nur einen bestimmten Part eines Tracks und arrangiert diesen dann in der Software „Ableton“ oder „Cubase“ neu.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich benutze gerne Samples, die die Atmosphäre von Tracks und DJ-Sets stützen. Das können sich steigende Pfeiftöne sein oder Gewitter. Ein knallharter Techno-Groove, der als Höhepunkt auf einem fetten Soundsystem auch noch den Blitz einschlagen lässt. Das geht ab! Ich mag auch experimentell klingende Sounds, die man einfach auf Knopfdruck, zum Beispiel mit einer Sampling-App zu einem frickeligem Beat hinzumischt. Als DJ basiert meine Arbeit ganz grundsätzlich auf den Werken Dritter: Nämlich auf den Tracks von Musikproduzenten, die ich zusammen mit Ort, Spielzeit, Floor, Dekoration, Publikum, Stimmung, Geschmack, Überzeugung, Ideen und Abgrenzungen zu einem DJ-Set-

Erlebnis vermische. Diese Interpretation und Verbindung weist stets über die einzelnen Tracks hinaus und hat sich als eigene kunsthandwerkliche Praxis etabliert: Trackauswahl, Spannungsbögen, Mixtechniken, Crowdreading und so weiter.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Im Club ist das egal, da wird es sowieso nicht aufgezeichnet oder verfolgt. Dort kombiniert man nach Gusto und Möglichkeiten. Wenn ich jedoch einen DJ-Mix fürs Netz aufnehme, dann achte ich darauf, keine Werke von Labels oder Produzenten zu benutzen, wo zu erwarten ist, dass die mich abmahnen, oder deren Musik durch Filtering-Regeln auf den Plattformen – zum Beispiel Soundcloud – erkannt und geblockt wird.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Finde ich als eine Erweiterung und Anpassung der aktuellen rechtlichen Lage an den technologischen Wandel und die veränderte kulturelle Praxis sehr spannend. Besonders interessiert mich, welche Folgen dies für DJs und ihre Mixe im Internet haben könnte. Aufgrund der Werke Dritter sind die DJ-Sets typischerweise nicht legalisiert, jedoch ermöglicht eine informelle Praxis des Tolerierens in der Szene-

wirtschaft das zumeist problemlose Hochladen und Promoten der DJ-Sets – trotz zahlreicher formaler Urheberrechtsverletzungen.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Einmal Aleem – Release Yourself im Manuel Kim Edit. Ich stehe einfach total auf dieses Old-school-Vocal „RELEEEASE YOURSELF“ – und das ausgebreitet auf einen ganzen Track mit aktueller Soundästhetik. Wunderbar. Und da ich die Relevanz von DJ-Mixen für das Recht auf Remix hervorhob, voilà – ein Mix von mir als DJ Fresh Meat.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#11

Andi Otto

„Der Track schlummert für immer auf einer Backup-Platte“

Der in Hamburg lebende Andi Otto veröffentlicht seit 2002 Musik als „Springgut“ auf Pingipung und City Centre Offices. Seit 2007 tritt er solo oder in Duos mit DJs mit dem „Fello“-System auf, ein um Sensoren erweitertes Cello. „Fello“ wurde am niederländischen STEIM (STudio for Electro-Instrumental Music) entwickelt. Über dessen Geschichte und die dortigen Instrumental-Konzepte verfasst Otto gerade seine Doktorarbeit. Außerdem komponiert er für Theater- und Tanzperformances und arbeitet selbst als DJ.

Du hast mit dem „Fello“ ein eigenes Musikinstrument entwickelt. Was hat es damit auf sich und wie verwendest du es?

Die Gesten des Bogens beim Streichen oder in der Luft verändern den Cellosound durch Software, die die sensorisch erfassten Daten meiner Gesten liest. Das ist schon das ganze Konzept. Weil es etwas grundsätzlich anderes ist, als Cello

zu spielen, habe ich dem System einen Namen gegeben. Seit sechs Jahren spiele ich nur noch mit dem „Fello“ in unterschiedlichsten Kontexten. Es ist eine experimentelle Klanger suche, ich improvisiere viel, aber ich sehe es am liebsten im sogenannten Clubkontext und spiele oft mit DJs.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Wenn jemand seine Begeisterung für ein bestehendes Stück Musik durch eine eigene Produktion mitteilen kann, dann ist ein Remix gut. Also nicht fremde Ideen in eigene einbauen, sondern mit dem Produzenten-Finger auf die Genialität eines bereits komponierten Sounds zu zeigen.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Kürzlich habe ich ein Konzert auf einem Festival in Ancona gespielt. In der zweiten Hälfte habe ich aus iTunes Techno-Maxis abgespielt, zu denen ich improvisiert habe. Diese Maxis sind auf „Sutsche“ aufgenommen, also von einem Plattenspieler gesamplet, der auf 33 statt 45 Umdrehungen pro Minute läuft. Sutsche ist ein Soundsystem in Hamburg, die nur nach diesem Prinzip auflegen. Durch das Herunterpitzen entsteht viel Raum im Sound, zu dem ich gut spielen kann. Das prozessierte Cello fügt sich immer wieder neu ein und macht live etwas Neues aus dem Track. Wenn ich kann, trete ich live mit dem Sutsche-DJ „akaak“ auf.

Außerdem nehme ich manchmal einen Sound, ein Field Recording oder ein Sample aus einem Track und prozessiere ihn mit Software, nur so, zum Beispiel beim ICE Fahren – das finde ich spannender als Filme schauen oder ein Spiel spielen. Daraus entstehen manchmal Ideen für Neues, meistens ist es aber um des Moments willen, wie eine Etüde kennenzulernen.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Na ja, nicht direkt rechtlich, aber einmal hatte ich Bedenken: Ich hab mal einen Edit von einer William-Onyeabor-Platte gemacht, die ich in Nigeria gekauft habe. Das ist eine ganz seltene Platte, von der ich ein paar Hooklines gesammelt und dann mit dem Cello etwas darum herum arrangiert habe. Den Track wollte ich eigentlich auf das aktuelle Album packen. Letztlich habe mich dann aber dagegen entschieden, weil ich den Credit natürlich angeben müsste, aber keine Ahnung hatte, was da alles dranhängt. Und das Label fand den Track auch nicht so zwingend, dass man Kohle dafür in die Hand nehmen wollte. Er schlummert jetzt wahrscheinlich für immer auf einer Backup-Platte.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Noch nie. Wenn sich Samples in meinen Tracks befinden, dann sind die so sehr prozessiert oder geschnitten, dass ich teilweise selbst nicht mehr weiß, was das im Ursprung war.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Auf den ersten Blick klingt ein Vergütungsmodell nach Bürokratie, weil erfasst und ausgewertet werden muss. Ich glaube, dass das spontane Einfach-Machen ein charakteristischer Teil der Sampling-Kultur ist.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Da fallen mir spontan zwei ein, beide spielen einen Track nach und sind also keine waschechten Remixe. Das ist einmal School Of Zuversicht: A Night In Berlin (Festland Replay). Der andere ist Caribou: Melody Day (Four Tet Remix).

Das Interview führte Georg Fischer.

#12

Marcus Maack

„Zum großen Teil bekommen die Künstler nichts“

Marcus Maack ist als DJ unter dem Namen Der Vinylizer unterwegs. Auf ByteFM zeichnet er für Sendungen wie „BTTB – Back To The Basics“ und „All Samples Cleared!“ verantwortlich. Außerdem ist er Mitveranstalter der Basspartyreihe „WobWob!“ und Resident im Mojo Club in Hamburg.

In deinen Sendungen auf ByteFM werden bestimmt auch manchmal Remixe oder Mashups gespielt, die es so nirgends zu kaufen, sondern nur im Netz als Download gibt. Wie werden in so einem Fall die Rechte geklärt?

Gute Frage. Wenn jemand Musik bei Soundcloud anbietet, muss er beim Upload bestätigen, dass er die Rechte an der Musik hält. Dementsprechend gehe ich beim Einsatz davon aus, dass ich das problemlos spielen darf. Ob wir als Radiosender überhaupt Rechte klären müssen, ist mir un-

klar. Immerhin gibt es ja die GEMA-Vermutung, die besagt, dass ich, wenn ich GEMA-freie Musik spielen möchte, der GEMA beweisen muss, dass die Musik tatsächlich GEMA-frei ist. Im Umkehrschluss würde ich vermuten, dass diese Vermutung auch für mich gilt, und ich mir keine Gedanken darüber machen muss, ob die Musik, die ich spiele, von der GEMA überhaupt abgedeckt wird oder nicht. Soweit ich weiß, ist die GEMA dafür zuständig, dass die Künstler ihren Anteil bekommen. Dafür zahlen wir GEMA-Gebühren und geben entsprechende Tracklistings unserer Sendungen ab. Wobei ich mich seit Jahren frage, wie viel Geld die von mir gespielten Künstler letztendlich von den von uns gezahlten Gebühren bekommen. Ich würde wetten: Zu einem großen Teil bekommen sie nichts.

Und wer bekommt dann die GEMA-Gebühren?

Wir geben Tracklistings ab, die rudimentäre Infos beinhalten (Artist, Titel, Label). Beim NDR enthalten die Tracklistings weitere Infos wie Autoren, Komponisten, Katalognummer und Labelcode. Seit Musik aber größtenteils als MP3 promotet und vertrieben wird, ist all das Kleingedruckte entfallen, das auf Plattencovern und in CD-Booklets unter den Titeln stand. Das heißt, wir bekommen die wichtigen Infos wie Autor und Labelcode gar nicht mehr und können sie somit auch nicht weiter geben. Der

GEMA scheint das egal zu sein – in einundzwanzig Jahren haben die noch nie nähere Infos zu irgendwelchen von mir gespielten Titeln angefordert. Da ich größtenteils britische Bassmusik spiele, denke ich, dass die GEMA-Gebühren für die von mir gespielte Musik zu neunzig Prozent bei Dieter Bohlen, Phil Collins und Heino landen wird. Wohin der Rest geht, ist mir unklar. Die von mir gespielten Künstler bekommen, wie oben bereits erwähnt, vermutlich nichts.

Wie sieht die Situation bei Mashups aus, die mehr als zwei drei verschiedene Stücke miteinander kombinieren?

Wo soll da der Unterschied sein? Ich gebe den Namen eines Künstlers an. Die GEMA hat diesen Namen noch nie gehört und wird das Geld halt irgendwohin überweisen. Ich würde mir sehr wünschen, dass das GEMA-System transparenter wäre. Aber um ehrlich zu sein, glaube ich nicht, dass das in den nächsten hundert Jahren passieren wird.

Wie sind eigentliche die Rückmeldungen der Radio-HörerInnen auf Remixmusik, die es nicht bei iTunes zu kaufen gibt?

Erstmal ärgert mich die Formulierung „die es nicht bei iTunes zu kaufen gibt“. Ich würde meine Musik nie bei iTunes kaufen. Es gibt auch andere Anbieter von Musik: Boomkat, Juno, Beatport und viele mehr. Außerdem spiele ich oft Mu-

sik, die es nur auf Vinyl gibt. Aber zur Frage: Wie sollen da schon die Reaktionen sein? Ich spiele fast ausschließlich Musik, die meine Hörer bei mir zum ersten Mal hören. Musik, die es „bei iTunes“ nicht gibt. Das ist in meiner Sendung nicht wirklich etwas besonderes. Für freie Downloads von Soundcloud biete ich Playlisten an, so dass die Hörer sich die Musik selbst laden können. Darauf sind die Reaktionen ausgesprochen positiv.

Als DJ und Promoter bist du in vielen Hamburger Clubs unterwegs und kennst die Szene. Was denkst du: Welchen Stellenwert haben Remixes, Mashups und exklusive DJ-Versionen im Club?

Gerade für jüngere Musikrichtungen wie Trap haben solche Remixes einen sehr hohen Stellenwert. Es gibt unzählige Trap-Remixes bekannter Songs, die es so nie „bei iTunes“ geben wird. Das ganze ist ungemein spannend und vielleicht vergleichbar mit den ganzen Maxis und Dubplates, die es in Hochzeiten der CD nie als CD, sondern nur als Vinyl gegeben hat. Sie befruchten die musikalische Entwicklung ungemein und fordern sehr viel Einsatz vom DJ. Ähnlich wie man früher tagelang durch Plattenläden ziehen musste, um rare Remixes und Songs zu finden, muss man heutzutage stundenlang Soundcloud und Youtube durchforsten, um die besonderen Remixes und Songs zu finden.

Zum Abschluss: Was ist dein persönlicher Lieblingsremix? Und warum?

Osymyso's Intro Inspection. 101 Popsong-Intros in 12 Minuten. Das Stück ist 2002 erschienen und das beste Mashup, das ich kenne.

Das Interview führte Georg Fischer.

#13

Bruno Kramm

„Code is Poetry“

Bruno Kramm ist seit 1989 selbständiger Musiker, Produzent und Labelbetreiber. Musikalisch bewegt sich seine Band Das Ich irgendwo zwischen Gothic, Elektro, Industrial, Klassik und deutschem Expressionismus. Seit Gründung hat die Band ein knappes Duzend Alben veröffentlicht und sämtliche Kontinente betourt. Als Remixer hat Bruno Kramm nach eigener Aussage „bestimmt über 100 Bands remixt und wurde bestimmt genauso häufig remixt“.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Wenn er es schafft, neue Komponenten so einzufügen, dass daraus ein stimmiges und neues Bild entsteht. Langweilig finde ich diese klassischen Mixe, die einen Song einfach nur tanzbarer machen. Spannend wird es dann, wenn du nur noch schwer nachvollziehen kannst, woher die Komponenten stammen, wenn ein neuer Klangkosmos entsteht. Wo bei dann auch schnell ein Mashup daraus wird. Die Grenzen sind fließend und das ist das Schöne. Mancher Remix

ist besser als das Original und manches Original mochte ich erst, nachdem ich mich ihm über den Remix genähert habe.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Neben der klassischen Inspiration – jeder verwendet die gleichen Kadenzen – hab ich den ein oder anderen Streicher- oder Bläsersatz aus klassischen Kompositionen nachgespielt und verfremdet. Noch häufiger aber hab ich Bassdrums, Snaredrums, Soundelemente und Loops von anderen Quellen gesamplet und was Neues daraus gemacht. Mit Filtern, Verzerrern, Timestretching und anderen Tools entsteht ganz neues, schwer zu identifizierendes Klangmaterial. Da muss man leider seit der Entscheidung des Bundesgerichtshofs zu „Metall auf Metall II“ aufpassen, denn jetzt ist das kreative Sampling erst recht gebannt. Was das für ein uns artverwandtes Genre bedeutet, für EBM-Musik und Industrial, ist kaum abzuschätzen.

Was genau meinst du damit? Wo liegt das Problem?

Zum Glück ist noch kein Anwalt draufgekommen, aber mit der aktuellen Rechtsprechung könnte man diese Genres tot klagen. Hier werden zum Beispiel Hunderte von „dubbed dialogue samples“ verwendet. Das sind Sprachsamples aus bekannten und unbekannteren Filmen, die den Songs oft

einen Grundtenor inhaltlicher Art geben. Vor einer Weile habe ich interessehalber einmal bei einer großen amerikanischen Filmfirma angefragt, was das bekannteste Sample dieses Genres kosten würde, wenn ich es für den Musikgebrauch lizenzieren lassen wollte. Das hätte einen fünfstelligen Betrag gekostet – absoluter Irrsinn. Alleine dem Underground-Status dieser EBM/Industrialbands ist es zu verdanken, dass da noch niemand geklagt hat. Tragisch ist daran aber, wie sehr die geltenden Regeln hier Kreativität und verschiedene Arten des Remixes ausbremsen und sogar rechtlich unmöglich machen. Zumindest für kleine Teilnehmer, die keinen großen Verlag zum Sample-Clearing hinter sich haben.

Wie hat sich der Remix seit den 1990ern verändert?

Seitdem es Melodyne (ein Computerprogramm zum Manipulieren einzelner Töne) gibt, kann man nicht nur die rhythmische Struktur und die Tonart von Versatzstücken und Samples verändern, sondern sogar Melodien und Akkordstruktur innerhalb des gesampleten Takes oder Songs. Was das für ein veraltetes Urheberrecht bedeutet, können weder Rechtsgelehrte noch Anwälte abschätzen, da sie in den seltensten Fällen die Tragweite dieser technischen Revolution begreifen. Mit dieser sich rasend entwickelnden Technik kann man mit viel Frickelei bereits heute den se-

ligen Freddy Mercury einen Song von Nirvana intonieren lassen. Diese Art von Bastardpop kann ja nicht einmal die Creative-Commons-Lizenz vernünftig beschreiben, geschweige denn unsere Schrankenregeln. Gilt dann hier plötzlich ein Urheberrecht wie für Gedichtanthologien, das ja auch die Sammlung selbst schutzwürdig macht? So eine Songsymbiose ist dann selbst eine Sammlung. Und was passiert, wenn ich mittels dieser neuen Technik aus einem profanen Dieter-Bohlen-Song plötzlich eine hochkomplexe Zwölf-Ton-Komposition transformiere? Gleichzeitig entwickelt sich die Technik weiter und wir werden wohl irgendwann Tools haben, mit denen man algorithmisch selbst justieren kann, aus welchen Komponenten und in welchem Metrum, Tonart und Melodie der Song meiner Wahl erklingen soll. Code is poetry.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Mittlerweile passe ich da sehr viel mehr auf. Bin nun mal auch ein gebranntes Kind. Die Gerichtsentscheidung „Metall auf Metall II“ hat die Hürden verschärft. Gewisse Dinge, die ich früher gemacht habe, würde ich heute nicht mehr tun. Und zwar nicht, weil ich moralische Probleme hätte, sondern weil es einfach nicht erlaubt ist. Ich hatte selbst mit meiner Band in den 1990ern ein Ambient-Album „Das In-

nerer Ich“ veröffentlicht und gleichzeitig die „Pro Sampling Campaign“ gestartet. Das Logo und die damalige Webseite sollten es jedem erlauben, ungehemmt von den Tracks zu sampeln und Neues entstehen zu lassen, ohne dafür anfragen zu müssen oder zu vergüten. Leider haben sich viel zu wenige Musiker beteiligt, danach ist dann diese Idee eingeschlafen.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Ich hatte unglaubliche Probleme, die Rechte für eine Gedichtvertonung eines sehr bekannten, aber seit mehreren Jahrzehnten toten Dichters zu erhalten. Die Erben des Autors können die Transformation und kreative Beschäftigung mit dem Werk verhindern, obwohl diese sogar im Sinne des Künstlers wäre. Als wir die CD trotz all des Ärgers fertig gestellt hatten, wurden wir sogar ans renommierte Züricher Schauspielhaus eingeladen, um das Werk aufzuführen. Die Kritiken waren großartig.

Dieser Rechtspoker findet seinen Höhepunkt, wenn die Erben ein Werk komplett vergraben und vergessen machen, die Aufführung und Bearbeitung untersagen. Nur um Bayreuths Wagner zu schützen, konnte lange der ebenso kreative Sohn nicht aufgeführt werden. Die Wagner-Familie ver-

suchte hier das Lebenswerk mit Hilfe des Urheberrechts zu tilgen.

Und hattest du sonst schon einmal rechtliche Probleme?

Was meine eigenen Konflikte betrifft: Selbst kam ich in ganz arge Bedrängnis durch Rechteinhaber, als ich mit dem damals in EBM-Kreisen bekannten Musiker Zadoc – heute vielen als Mario Sixtus ein Begriff – eine Diskonummer produziert hatte. Der Song „Jurassic Beat“ spielte mit einigen Samples aus dem Jurassic-Park-Soundtrack. Die episch langsame Ouvertüre des Films hatten wir mit Timestretching zu einer Disco-Fanfane transformiert. Die ersten Bestellungen der Single ließen auf einen Charthit hoffen. Ich kann mich noch gut erinnern, wie sich kurz vor Feierabend langsam das Fax des deutschen Filmverleihs von Jurassic Park mit einer Abmahnung durchschob. Den sicheren Charthit in der Tasche, boten wir der Firma sogar an, das Produkt einfach zu übernehmen. Wir wurden trotzdem dazu verdonnert, sämtliche CDs zu vernichten und den Titel streichen zu lassen. Die ganze Aktion hätte mich fast in die Pleite getrieben. Der Schaden war fünfstellig.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Prinzipiell überfällig und sinnvoll, wobei ich zu bedenken gebe, ab wann die Vergütung eher transformative Schöpf-

ungen verhindert, anstatt sie zu fördern. Wenn ein Werk aus unzähligen Versatzstücken entsteht, ist die Vergütung kaum zu händeln. Deshalb frage ich mich eher, ob überhaupt eine Kompensation für den Remix vonnöten ist. Das orientiert sich viel zu sehr an den Kompensationen für Schranken.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Da habe ich direkt einen Song eines meiner Label-Künstler, der aus über 50 Fragmenten anderer Songs entstand. Der Musiker mit dem Namen Ptyl (hebräisch für Docht) stammt aus Israel und ist ein absolutes Genie. Er benutzt ausnahmslos Samples anderer Bands und zaubert dann ohne Studio, nur mit einem alten MS-DOS-Tracker gewaltige Soundwelten. Natürlich hat er nie ein Sample lizenziert. Er hat mir eine Kopie seiner Soundbank gezogen, die akribisch nach ästhetischen Kriterien sortiert ist und ständig wächst. Die Bank besteht aus vielen zehntausend Samples und ich bin stolz darauf, auch Teil dieser Bibliothek zu sein. Ptyl hat übrigens eine neue Band mit dem Namen Demonwire, die seine Samplingtechnik noch weiter perfektioniert hat. Dem Fasttracker ist er aber treu geblieben. Wer hier Remix vergüten wollte, müsste Noten zählen.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#14

DJ Aroma

„Recht auf Remix wäre ein Traum“

DJ Aroma lebt momentan in Berlin und Portugal und bezeichnet sich selbst als Künstlerin, weil sie sich als Produzentin, Live Act und DJ, aber nicht als Dienstleisterin versteht. Sie macht Musik mit unterschiedlichen Mitteln und einem sehr performativen Ansatz, der versucht aus der Beschäftigung mit dem Ort und der Art der Nutzung die beste Ästhetik zu entwickeln. Im normalen Cluballtag wird ihre Musik als „Deep House“ bezeichnet. Unter der Woche ist sie Labelmanagerin bei Aromamusic, WAAP und Audio Collective.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Die fieseste Verwertung von Werken Dritter findet ständig in meinem blonden Hinterkopf statt. Ich höre einen Track und er lässt mich nicht mehr los und dann lasse ich mich davon inspirieren. Es kann sein, dass ich nur das Arrangement analysiere oder dass ich einen Sound besonders toll finde und den dann nachbaue. Ich bin auch ein großer Fan von Disco, da wird es dann allerdings schwieriger, weil ich da bereits Loops im Kopf schneide, die ich dann nicht verwenden darf.

Wie geht es dir damit, wenn Werke von dir remixed werden? Hast du keine Angst, dass Leute damit Dinge tun, die dir nicht gefallen?

Ich bin da schmerzfrei, denn mein Track steht ja als Original im Raum. Wenn jemand anderes etwas Ekelhaftes daraus macht, steht ja sein oder ihr Name drauf. Ich stelle mir gerade zum Beispiel vor, Guetta remixed DJ Aroma, da kommt bestimmt was ganz Schlimmes raus – aber was soll's, ich würde sicher viele neue tolle Geräte von dem Geld kaufen können, das mir so ein Remix einspielt, wenn das korrekt geregelt wäre.

Aber der Regelfall ist ja ein anderer, man macht Remixe mit Freunden und für Freunde oder Künstler, die man mag, und da ist das nur ein großer Spaß unter Musikschaffenden. Denn man kann beispielsweise seine Lieblingstracks von anderen so remixen, dass sie noch einmal die Dynamik eines anderen Produzenten oder einer anderen Produzentin bekommen. Ich habe in den letzten zwei Jahren so viele Remixes gemacht, dass ich gerade ein Remixalbum vorbereite, das im November erscheint.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix ist auf jeden Fall eine eigene künstlerische Leistung in der Auseinandersetzung mit dem Werk. Die heute oft gängige Praxis ist: Man nimmt einen sehr bekannten Track, legt einen Beat darunter und macht so

den eigenen Namen bekannter, aber Remix ist das keiner. Die Gründe hierfür liegen aber in einer anderen Problematik, denn heute regiert der Markt viel mehr als früher und den sogenannten Underground oder die Avantgarde gibt es kaum noch. Die meisten wollen heute mit Musik einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichen, denn nur so kommt man an Gigs. Das hat im Zuge des Überangebotes eine fiese Dynamik angenommen.

Wie ist deine Herangehensweise an Remixes?

Es gibt viele Möglichkeiten, wie man an Remixe herangeht. Ich mache das immer von dem Material abhängig, das ich habe. Manchmal gefallen mir nur ganz kleine Parts und manchmal bleiben große Reste von Vocals oder einer Hookline, da ist der Wiedererkennungswert höher. Das ist im Vorfeld schwer zu sagen. Heutzutage kann man kaum noch wirklich aufwendig produzieren, weil der Verkaufszyklus von Musik immer kürzer wird. Bei Vinyl konnte vor zehn Jahren ein Track durchaus ein Jahr verkauft werden, bei MP3s ist das Zeitfenster im Normalfall heute gerade mal sechs Wochen bis drei Monate.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Oh ja. Ich habe gerade mal wieder das Problem, weil ich mich an Disco vergriffen habe und genau weiß, wenn ich

das herausbringe, dann bin ich auf der Flucht vor hungrigen Anwälten. Ich kann diesen Track nur live spielen. Bereits wenn ich den Liveact mitschneide und auf Soundcloud stelle, kann ich schnell ein Problem bekommen, also lasse ich es. Ich hätte kein Problem zu bezahlen, der Originalkünstler sollte ja auch seinen Anteil bekommen. Bei unserem Label regeln wir das immer fünfzig Prozent Original, fünfzig Prozent Remixer, das finden wir fair. Wenn man nicht solche „Unternehmen“ wie die GEMA hätte, die sich einfach weigern ein ordentliches Warenwirtschaftssystem bereitzustellen, wäre auch die Abrechnung im größeren Rahmen kein Problem.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Ich habe bereits einen Prozess mit der GEMA geführt, weil ich keine Lust hatte, bei der GEMA für Dinge zu bezahlen, die gar nicht aus deren Repertoire stammen. Das wird auch noch eine spannende Frage, wenn die GEMA einmal in einzelnen Tracks abrechnen muss, weil ich nämlich noch einen alten GEMA-Vertrag habe, in dem die digitalen Rechte nicht enthalten sind. Mal sehen, wie es auf dieser Tanzfläche weitergeht.

Was Abmahnungen betrifft, bin ich sehr vorsichtig und halte mich sehr genau an die Regeln. Für meine eigenen Werke mache ich grundsätzlich keine Exklusivverträge, so dass ich das Recht an meinem Werk immer selbst behalte. Da gibt es dann vergleichsweise wenige Wege einen zu belangen. Ich habe zum Beispiel einmal einen Brief eines Anwaltes bekommen, der behauptete, er würde die Rechteinhaber meiner Songs vertreten, da musste ich herzlich lachen.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ein vergütetes Recht wäre ein Traum und vor allem der Zeit angemessen. In absehbarer Zeit werden wir mit Samples und Loops wahrscheinlich gleich viel einspielen wie mit Tracks. Da wäre es sinnvoll, wenn man das vergüten könnte. Die DJs werden aufgrund der neuen Technologien immer kreativer, was die Verwendung von Musik betrifft. Eine Grundforderung ist, DJing als eigenständige künstlerische Leistung zu honorieren – die GEMA verweigert das. Jeder Honk, der auf einem Klavier eine Taste trifft, darf als Künstler abrechnen, DJs aber nicht. Wenn man Tracks als verlegte Werke betrachten würde, könnte man ohne Probleme auch DJing als Kunstform anerkennen, dann gäbe es einen Anteil für die Performance. Insgesamt ist ein grundsätzliches Neu-

denken erforderlich, da die letzten dreißig Jahre technologisch und ästhetisch viel geändert haben. Bei Clubmusik ist das meiste Repertoire nicht GEMA-geschützt. Wenn im Clubkontext trackbasiert abgerechnet und nicht nach dem Gießkannen-Prinzip an die großen Player verteilt würde, würde viel mehr Geld an die Clubszene zurückfließen.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein persönlicher Lieblingsremix ist momentan ein Track von Maurice Aymard aus Barcelona vom Galaktika-Label. Der Track hat mich durch einen bösen Berliner Winter gerettet und da ich Maurice kenne, habe ich ihn nach den Remix-Files gefragt. Wir waren uns einig, dass wir kein Abrechnungskuddelmuddel wollen, sondern ihn verschenken: Freier Download auf meiner Soundcloud-Seite.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#15

Omid McDonald

„Horror-Geschichten über Klärung
von Samples“

Omid McDonald ist Softwareentwickler und Unternehmer. Zur Zeit arbeitet er für Legitmix, einem Marktplatz für Kunstschaffende, die mit Samples arbeiten.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix oder Mashup haucht alten Songs neues Leben ein auf eine Weise, die Freude bereitet und überrascht.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Für einen Softwareentwickler ist es normal auf bestehender Software aufzubauen. Wie ein Remixer sampelt ein Entwickler bestehenden Code, um damit etwas Neues zu erschaffen.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Als Softwareentwickler macht es für mich Sinn, auf einem originalen Song aufzubauen, den ein Konsument erworben hat. Auf diese Weise wird der Remixer für seinen kreativen Beitrag bezahlt und auch der ursprüngliche Künstler wird entlohnt, wenn jemand die Werke des Remixkünstlers genießt.

Was ist die Idee hinter legitmix.com? Was war eure Motivation es zu gründen?

Mir kam die Idee für Legitmix als ein Jugendfreund, Booker Sim, mir über seine Probleme bei der Lizenzierung von Musik für eine Dokumentation erzählt hat, an der er jahrelang gearbeitet hatte. Er erklärte mir die Probleme des Lizenzierens von Samples und ich dachte, vielleicht gibt es eine technologische Lösung.

Abgesehen davon, hattest du schon einmal rechtliche Probleme wegen künstlerischer oder musikalischer Praktiken?

Ich habe Horror-Geschichten über die Klärung von Samples von hunderten Künstlern gehört. Das bestehende, händische System zur Lizenzklärung macht es so schwer, samplebasierte Musik legal zu veröffentlichen, dass die Mehrheit der Remixer ihre Arbeit kostenlos über das Internet ver-

breiten. Das erzeugt eine „Kostenloskultur“, die sowohl die Remixer als auch die Autoren der Originale um ihr Einkommen bringt.

Wie funktioniert legitmix.com und warum ist es notwendig?

Legitmix erlaubt einem Remixer Anweisungen zu erzeugen, die ein Konsument nutzen kann, um das Werk des Remixers auf Basis seiner eigenen Kopie der gesampleten Werke zu reproduzieren. Wenn der Konsument die Originaltracks nicht hat, machen wir es ihm einfach, diese von iTunes zu kaufen. Das erlaubt dem Remixer den Verkauf seines geistigen Eigentums und stellt sicher, dass auch der ursprüngliche Künstler vergütet wird.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mir gefällt das Sleeper-Mashup von Michael Jacksons „Remember the Time“ und „Breathe“ von Télépopmusik. Es kombiniert auf perfekte Weise zwei tolle Songs, um etwas Wunderschönes zu erschaffen.

*Das englische Originalinterview führte Georg Fischer,
Übersetzung von Leonhard Dobusch.*

#16

David Schwertgen

„Eine Bagatellschranke fände ich
super“

David Schwertgen aka Subliminal_Kid ist freier Autor und Regisseur und lebt in Berlin. Er drehte für ARTE Creative die Serie „Collage culturel“ über Remix und Collage und bloggt auf realvinylz.net. Außerdem schreibt er derzeit an seinem zweiten Roman, der unter anderem auch Cut-up-Techniken benutzt.

Wie bist du zur Musik und zur Kunst gekommen?

Ich bin diplomierter Photoingenieur und Medientechniker, also von Beruf wegen ein Techniknerd, verstehe mich aber mittlerweile als Künstler. Eine der ersten Platten, die ich als Teenager gehört habe, war „Beat Dis“ von *Bomb The Bass*. Ich habe erst ein paar Jahre später verstanden, dass das eine Sample-Collage war und der gesamte Track aus Elementen anderer Platten zusammengesetzt war (unter anderem Ennio Morricone, Bar-Kays, Afrika Bambaataa, James Brown).

Erstmal war das eine Musik, die mich befreit hat, weil sie so anti-essentialistisch klang, so befreit von dem Rock- und Muckermief, der damals allgegenwärtig und auch für einen 13-Jährigen spürbar war. Ich habe dann bald angefangen samplebasierte Musik zu sammeln, natürlich auch Hip-Hop, Techno, House und IDM.

Auf der Fachhochschule bin ich politisiert worden und habe mich dann sehr für Kommunikationsguerilla interessiert, eine politische Praxis, die in gewisser Weise mit dem Sampling verwandt ist, da sie mit semantischen und symbolischen Versatzstücken arbeitet, um die Kommunikationsstrukturen des politischen Gegners zu entlarven. Daraus wurde dann auch mein erster Dokumentarfilm „Culture Jamming“.

Du hast mit „Collage culturel“ eine dreiteilige Dokumentation für ARTE Creative gedreht, die Künstler und Musiker bei ihrem musikalischen Schaffensprozess begleitet hat. Welche Rolle spielte bei ihnen der Remix, das Verwenden und Kombinieren von künstlerischen Werken Dritter?

Ich mache viele meiner Projekte deswegen, um ein Thema für mich abzuhandeln. Ende der Nuller-Jahre hatte das Thema Sampling einen Punkt erreicht, an dem eigentlich alle ästhetischen Möglichkeiten ausgereizt waren. Es war

omnipräsent und hatte sich so tief in die DNA der Popmusik eingegraben, dass es fast nicht mehr wahrnehmbar war. Nicht vorstellbar, dass es Ende der 1980er mal ein Skandal war, dass die „Sängerin“ von *Black Box* auf „Ride On Time“ gar nicht selbst gesungen hatte. Dabei waren die Loleatta-Holloway-Samples für jeden offensichtlich, der sich ein wenig mit Musik auskannte.

Mit „Collage culturel“ wollte ich noch mal die Geschichte des Samplings (und der Collage) aufrollen, indem ich Künstler aus Musik, bildender Kunst, Mode, Literatur und Theater porträtierte und gleichzeitig ihre Wurzeln untersuchte. Das Ganze sollte ja eigentlich eine fünfteilige Serie werden, aber daraus wurde dann leider nichts. Das Ziel von „Collage culturel“ war – um es mal mit Wittgenstein zu sagen – eine Leiter zu bauen, mit der man über die Praxis des Samplings hinaussteigen und danach die Leiter wegwerfen kann – um dann die Praxis quasi zu transzendieren. Damit meine ich, dass man nicht mehr ständig „Sampling, Sampling!“ rufen muss (wie zum Beispiel Matthew Herbert), um eine avantgardistische Praxis für sich zu reklamieren, sondern dass es jetzt darum geht, dieses Tool selbstverständlich zu nutzen und zu neuen kreativen Ufern aufzubrechen. Ich träume ja immer noch von einem Track, in dem jede Note aus bis zur Unkenntlichkeit prozessierten anderen Tracks besteht. Und zwar so souverän wie die

Dubstep-Produzenten heute mit den Sinustonverschiebungen von Stockhausen und Co. verfahren.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

„Collage culturel“ und „Tous pour l’art“ bestehen zum größten Teil aus Musik und Bildern, die unter Creative-Commons-Lizenz stehen. Meistens verwende ich die BY, BY-SA oder Sampling-plus-Lizenz (die leider mittlerweile nicht mehr weiterentwickelt wird). Eine NC-Lizenz (für nicht-kommerzielle Nutzung) bringt mir als Künstler nichts, da ich ja meine Filme verkaufen muss, um sie zu finanzieren. Diese Lizenz macht Sinn für eine kreative Praxis als *l’art pour l’art* und ist als solche ganz in Ordnung. Auch wenn man seine Musik umsonst vertreiben will, macht die NC-Lizenz Sinn. Es gibt aber ein generelles Problem mit Creative-Commons-Lizenzen: Man spricht ja immer von einer Allmende, aber der wesentliche Sinn einer Allmende ist der, dass jeder Bürger sie zum Broterwerb nutzen kann. Das ist bei NC-Lizenzen nicht der Fall, sie verhindern es sogar. Natürlich möchte man aber auch nicht, dass andere die eigenen Kunstwerke (Literatur, Musik, Film) einfach weiterverkaufen. Dafür fand ich die Sampling-plus-Lizenz perfekt. Man kann etwas Remixen oder als Ausgangsbasis nutzen und es dann auch verkaufen, aber nicht einfach

eine Kopie machen. Da fängt das Definitionsproblem aber natürlich schon an.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Na klar! Ich konnte „Collage culturel“ nicht so wild und assoziativ machen, wie ich eigentlich wollte, da das Urheberrecht der Kreativität enge Grenzen steckt. Filme wie Copyright Criminals, RIP – A Remix Manifesto, The Corporation oder Surplus – die alle mit der Fair-Use-Klausel arbeiten – wären hierzulande undenkbar.

Für „Culture Jamming“ habe ich einen Ausschnitt aus einer CNN-Sendung verwendet, in der der Künstler Hans Bernhard von ubermorgen.com auftritt. Hans Bernhard zeigt das Video in Museen und auf Screenings, da er der Ansicht ist, dass er die Raison d’Être der Sendung war (was auch stimmt). Ich habe bei CNN angefragt und sollte circa 1.000 Euro für den Ausschnitt zahlen. Als ich verhandeln wollte, wurde ich regelrecht angepöbelt und die Benutzung wurde mir untersagt. So musste die TV-Fassung leider ohne diesen schönen Ausschnitt auskommen. Die Klärung von Rechten nimmt einen nicht unerheblichen Teil der Vorproduktion einer Dokumentation ein. Man kann zum Beispiel keine Protagonistin filmen, die im Auto sitzt und

Radio hört. Eine Faustregel besagt, wenn die Musik über einen Bildschnitt hinaus hörbar ist, dann ist es ein lizenzpflichtiges Gestaltungsmittel. Jan Jelinek hat dieses Thema in seinem Projekt „Gesellschaft zur Emanzipation des Samples“ ganz schön kommentiert.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Das hängt ganz davon ab, ob es außer den Algorithmen, die jetzt durchs Netz jagen, um Copyright-Verstöße aufzuspüren, auch solche gibt, die die tatsächliche Nutzung gerecht und transparent aufschlüsseln. Durch eine Pauschalvergütung würde nur das ungerechte Verteilungssystem der GEMA reproduziert. Die öffentlich-rechtlichen Sender zahlen zum Beispiel GEMA-Pauschalen, was sicherlich nicht die tatsächliche Nutzung von Musik im TV und Radio abbildet. Den Ansatz mit der Bagatellschranke finde ich super, ich bräuchte für meine Arbeit aber eine Lösung für die kommerzielle Nutzung. Solange es noch kein Grundeinkommen gibt, bin ich als Künstler absolut darauf angewiesen, eine Geschäftsgrundlage zu haben, wenn ich meine Werke anbiete. Wenn das Netz von kostenlosen Inhalten überschwemmt wird, profitieren vor allem Content-Provider wie Youtube, die sich über all den kreativen Content freuen, für den sie nicht zahlen müssen. Natürlich ist das auch

eine kommerzielle Nutzung, aber da gibt es derzeit offensichtlich Gesetzeslücken und eine Praxis der Verwirrung.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblings-remix?

„Sexy Bits“ von DJ Food im Remix von Autechre. Der Witz bei dem Remix ist, dass „Sexy Bits“ gar kein Track ist, sondern eine Sammlung von Sample-Bits, die DJ Food auf ihre „Jazz Breaks“-Serie gepresst haben. Autechre haben das Hintergrundgeräusch einer Anrufbeantworteraufnahme genommen, die circa zwei Sekunden lang ist. Das haben sie geloopt, wahrscheinlich ein wenig meditiert und dann einen Track drumherum gestrickt. Das zeigt das ganze Potential eines Remix und das Wesen von kreativer Arbeit. Ich finde die Idee schön, dass der ganze Track von Autechre schon in dem „Sexy Bit“ enthalten war und nur noch herausgeholt werden musste. Manchmal inspiriert einen schon ein Foto oder ein Geruch oder ein kurzes Geräusch zu einem Kunstwerk. Ich habe auch einen Roman geschrieben, der von einem einzigen Foto ausgelöst wurde. Plötzlich war die Grundidee da, der Rest ist dann Fleißarbeit.

Das Interview führte Georg Fischer.

#17

DJ Ipek

„Musikindustrie ist immer mehr auf RemixerInnen angewiesen“

İpek İpekçioğlu aka DJ Ipek bezeichnet ihren Zugang als „Eklektik BerlinIstan“, ein Wortspiel aus Berlin und Istanbul, der sehr traditionelle bis hin zu sehr elektronischen Tunes miteinander mischt, teilweise auch in Form von Live-Remixes. Sie produziert für Film und Theater (zum Beispiel für die Wiener Kammeroper) und arbeitet mit verschiedenen MusikerInnen als Komponistin, Remixerin oder bei Live-Auftritten zusammen, zum Beispiel mit dem Olivinn Ensemble Classical Fusion, Musiq Sequence oder Electro-Acoustic-Classik, und hat eine eigene Band namens DeliBrass.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Während ich auflege, mache ich zum Beispiel Live-Remixes. Wenn ich Compilations bei Trikont herausgebe, benutze ich selbstverständlich lizenzierte Werke Dritter. Und natürlich erstelle ich eigene Remixes von Tracks, die mir beson-

ders gut gefallen, für nicht-kommerzielle Zwecke. Für meine veröffentlichten Remixes habe ich immer eine Lizenz.

Wie stehst du dazu, wenn andere Leute deine Werke remixen? Hast du keine Angst, dass Leute damit Dinge tun, die dir nicht gefallen?

Wenn DJs oder Producer meine Musik so gut finden, dass sie sich hinsetzen, Zeit und Ideen investieren und etwas anderes daraus machen, egal ob es jetzt ein guter oder ein schlechter Remix ist, finde ich das grundsätzlich sehr gut. Und es ist eine gute Werbung für mich, weil Zuhörer das Original im Vergleich hören wollen. Klar ist, nicht alle Remixes sind toll, aber grundsätzlich bin ich sehr offen dafür, dass meine Werke geremixt werden.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein Remix ist dann gut, wenn die Essenz des Originalwerkes beibehalten oder sogar gesteigert werden kann und nicht umgekehrt. Eine völlige Veränderung des Werkes kann sehr spannend, aber auch befremdlich sein. Ein guter Remix sollte auf jeden Fall keine Kopie des Originals sein, in dem man darunter nur ein paar Beats eingefügt und den Track nur schneller gemacht hat. Das wäre für mich lediglich ein Re-Edit, aber kein Remix.

Dennoch heißt ein Remix nicht, dass es sich um einen total anderen Track handelt. Der Originaltrack sollte den-

noch erkennbar sein. Es gibt leider genug Remixe, wo ich denke, das braucht die Welt nicht.

Hast du schon einmal aus nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Ja, ja, ja. In erster Linie aus rechtlichen Gründen oder weil die Lizenz dafür zu erfragen, einfach zu bürokratisch oder zu teuer sein kann, oder weil ich nicht die richtigen Connections zum Rechteinhaber hatte. Natürlich geht es darum, das Werk des Künstlers zu respektieren. Ich verändere den Track zwar nach meinem Gutdünken, sofern ich aber namentlich angebe, wen oder was ich geremixt habe, klaue ich de facto nichts, sondern interpretiere das Original lediglich anders. Es gibt viele Tracks, die ich toll finde und aus denen ich gerne etwas machen würde, aber ich könnte sie ohne die Genehmigung eigentlich nicht herausgeben, weil ich mich damit strafbar machen würde, was ich ein Unding finde. Es werden oft Unsummen für ein Sample verlangt, was ich unverhältnismäßig finde, und was zu zahlen ich nicht bereit wäre, zumal ich über CD-Verkäufe das Geld nicht wieder hereinbekomme und mir keine GEMA-Gebühren zustehen, da ich nur Bearbeiterin wäre.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Wenn es den Besitzern des Originalwerkes zugute kommt, ich mir damit das Recht hole, alles zu remixen, und wenn das keine horrende Summe ist, bin ich sehr gerne dabei und unterstütze diesen Gedanken. Letzten Endes kommen die GEMA-Gebühren den Komponisten zugute und nicht der Bearbeiterin, damit verdient der Rechteinhaber des Originalwerks zusätzlich Geld. Damit hätte der oder die KünstlerIn auch etwas davon. Der oder die RemixerIn hat hofentlich etwas Neues und Gutes geschaffen und kann damit etwas bekannter werden. In Anbetracht dessen, dass die Musikindustrie sich im Leerlauf befindet und immer mehr auf Retromusik zurückgreift in Form von Covern und Remixes (Swing, Remixes der 1960er , 1970er, 1980er etc.) wird immer klarer , dass sie eigentlich immer mehr auf RemixerInnen angewiesen ist.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Baris Manco – Dönence DiskoFunk Remix by me.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#18

Alexander Stover aka Binärpilot „Dafür fehlt mir das Geld“

Alexander Støver aka Binärpilot beschreibt sich selbst als „Roboter, der aus der Zukunft entsendet wurde, um Popverschmutzung („Popollution“) zu zerstören.“ Seine Arbeiten sind prinzipiell frei verfügbar und verstehen sich als Kritik am gegenwärtigen Status der Popmusik.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Wenn die gleiche Geschichte aus einer anderen Perspektive erzählt wird. Ein guter Remix erweist dem Original seine Ehrerbietung, bringt aber gleichzeitig etwas Neues ins Spiel.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Unterbewusst verwende ich die Arbeit von anderen in jedem Aspekt meiner Produktionen. Wenn ich einen Remix

mache, versuche ich zu identifizieren, was das Original vermitteln wollte, und arbeite von dort aus weiter.

Hast du schon einmal Werke aus rechtlichen Gründen nicht verwendet?

Ja, weil mir für so etwas das Geld fehlt.

Abgesehen davon, hattest du schon einmal rechtliche Probleme wegen künstlerischer oder musikalischer Praktiken?

Nicht wirklich. Verwertungsgesellschaften machen mich jedoch wütend. Ihre Ziele mögen ehrenwert sein, aber in meiner Erfahrung sind sie vor allem ein Störfaktor.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Auf der einen Seite finde ich, Kunstschaffende sollten in der Lage sein, ihre Arbeit zu schützen, aber ich glaube auch nicht, dass Kreativität eingeschränkt werden sollte. Es ist eine schwierige Frage, auf die ich keine einfache Antwort habe. Abgesehen davon würde ich keine Gesetzgebung unterstützen, die Kunstschaffende zwingt, ausbeuterische Abwandlungen ihrer Werke hinzunehmen.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Da gibt es zu viele, um sie aufzählen zu können. In der jüngeren Vergangenheit fand ich aber Justices Remix „Electric Feel“ wundervoll.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#19

DJ Y alias JY

„Account mit 99 Tracks gelöscht“

Der französische DJ Y alias JY lebt und arbeitet in Deutschland als DJ und Mashup-Producer, wobei er für seine Arbeit den Begriff „Bastard Pop“ bevorzugt. Er ist stolz darauf, dass sich Adam Sandler für seinen Film „Meine Erfundene Frau“ einen Mashup von ihm gewünscht hat, sowie auf einen „Ritterschlag“ durch Moby.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ich finde, dass in jedem Bastard-Pop-Track unbedingt ein „Kultur-Clash“ zu finden sein muss. Zum Beispiel, wenn Oasis auf die Beatles oder James Brown auf Led Zeppelin trifft, entsteht praktisch eine komplett neue Musikgeschichte, die im wahren Leben nie passiert wäre. Das ist für mich das Wichtigste in einem guten Remix- oder Bastard-Pop-Track. Technik ist da zweitrangig.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich benutze für meine Bastard-Pop-Tracks hauptsächlich komplette A-cappellas oder Instrumentals – selten auch Samples oder kurze Parts. Ich versuche immer zwei (oder mehr) Tracks zu finden, die auch in der Länge zusammenpassen könnten. Der Überraschungseffekt ist beim Bastard Pop viel größer oder prägnanter, wenn man nur zwei Quellen zusammen mischt.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nein. Ich habe bis jetzt keine Rücksicht genommen. Wenn ich eine neue Idee habe und die Mittel finde, um sie zu realisieren, und sie dann noch funktioniert, mache ich es einfach.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Als Mashup-Artist hat man große Probleme im Internet seine Tracks zu posten oder gar zu hosten. Soundcloud zum Beispiel erlaubt es normalerweise nicht, es klappt aber – nicht immer, aber immer öfter. Aber letzte Woche habe ich nach fünf Jahren eine Abmahnung von Official.fm bekommen. Official.fm ist ein Musik-Portal mit eigener Mashup-Kategorie, wo man seine Tracks problemlos hochladen und

zum Gratis-Download anbieten konnte. Bis Ende September wird mein Account – mit 99 Tracks! – geschlossen und gelöscht, wegen „copyright infringement“. Ich bin nicht der einzige. Alle Mashup-Producer, die bei Official.fm, sind rausgeschmissen worden. Alle haben die gleiche Warn-E-Mail bekommen.

Wie ist das Verhältnis zu den Künstlern, deren Werke du verwendest?

Man kann im Internet kaum noch Mashups posten, obwohl die Künstler, die wir vermashen, uns meistens positives Feedback geben und unsere Tracks auf ihren Facebook-Seiten oder Blogs publik machen. Mashups werden mittlerweile als eigener Musikstil anerkannt. Das Ganze ist wirklich unlogisch und kontraproduktiv. Andersherum ist es mir aber schon passiert, dass ich offiziell aufgefordert wurde, Mashups oder Edits zu produzieren – also legal –, zum Beispiel für Sony Pictures, Cro oder Lana Del Rey. Dafür wurden dann die Rechte für mich geclart – zumindest gehe ich davon aus. Darum musste ich mich nicht kümmern.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ist es denn nicht überfällig? Es wird Zeit, dass sich was ändert. Ich möchte nicht länger als Verbrecher oder Pirat bezeichnet werden, nur weil ich „illegal“ Musik mache. Aber

diese Mühlen mahlen langsam und es wird noch ein langer Weg sein. Es wird noch viel Wasser die Seine herunterfließen, mon Dieu! Ich mache „illegal“ Musik, ist das nicht lächerlich?

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein Lieblingstrack ist mein Mashup von Adele und Moby. Nichts besonderes eigentlich, aber als Moby selbst damals auf seiner Homepage schrieb „i just cant get over how much i like this. i actually like it more than the original version of ‚extreme ways““, war ich der glücklichste Mensch der Welt.

Das Interview führte Barbara Hallama.

#20

Walter W. Wacht

„Habe mich weit aus dem Fenster
gelehnt“

Walter W. Wacht ist seit rund sieben Jahren als Musikjournalist, Online-Redakteur und Community-Manager für verschiedene Popkultur-Medien tätig und entwickelt Digitalstrategien für Labels, Musiker und angeschlossene Häuser. Zuletzt hat er das Kunstprojekt „This Duck is Tocotronic“ auf Tumblr initiiert, das Comic-Strips aus Entenhausen mit Textzeilen der Gruppe Tocotronic zusammendenkt.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix greift das Original auf, fügt eigene Gedanken hinzu, variiert und verfremdet, lässt aber das Ausgangsmaterial, die eigentlichen Künstler strahlen. Im besten Fall überrascht ein Remix. Im schlimmsten Fall besteht der Remix aus dem Hinzufügen einer Vier-Viertel-Bassdrum. Manchmal ist stumpf aber auch Trumpf.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Wenn sie im redaktionellen Alltag passen und einen Beitrag bereichern, verwende ich gemeinfreie oder CC BY-SA-beziehungsweise CC BY-lizenzierte Bilder. Alle anderen Creative-Commons-Lizenzen verbieten sich eigentlich im redaktionellen Umfeld: Ob eine nicht-kommerzielle Webseite zu einem späteren Zeitpunkt monetarisiert wird, lässt sich nie vorhersagen. Und ein veränderter Bildzuschnitt stellt bereits eine Veränderung dar, was oft genug alleine schon durch Vorgaben des Content-Management-Systems unumgänglich ist. Im Zweifelsfall lizenziere ich lieber ein richtiges Bild oder schicke Fotografen. Ich streame und kaufe digitale Musik, zum gelegentlichen Auflegen verwende ich aber nur Vinyl.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein. Für „This Duck is Tocotronic“ habe ich mich weit aus dem Fenster gelehnt, eine Abmahnung erfolgte nicht. Aber ich bin mir bewusst, dass sich das jederzeit ändern könnte. Glücklicherweise wird das Projekt so rezipiert, wie ich es selbst verstehe: als Kunstprojekt, als Collage, als nicht-kommerzielle Arbeit ohne Interesse der Bereicherung.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Die Idee ist schnell gedacht und plausibel untermauert. Aber ich sehe und verstehe auch die Positionen der Künstlerinnen. Und wie würde ich persönlich damit umgehen, wenn es sich um eine meiner Reportagen handelt, in der jedes Wort, jeder Satz dort steht, wo er stehen soll. Oder schreibt meine jeweilige Redakteurin hier den Remix? Ein Recht auf Remix ist wünschenswert, ich persönlich bin aber noch in der Findung.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

„Pantha Du Prince vs. Dirk von Lotzow – Saturn Strobe Kapitulation.“ Warum ich diesen Remix liebe? Er steht exemplarisch für das, was aus der Remixkultur wachsen kann. Ein unautorisierte Remix, eigentlich ein Mashup zweier Künstler – Pantha Du Prince und Tocotronic – die sich nicht nur künstlerisch, sondern auch persönlich nahe stehen. Ein A-cappella-Track trifft ein Instrumental. Das Tempo bleibt vollkommen unverändert. Dennoch entsteht ein völlig neues Stück. Wir haben diesen Remix von hal im Musikmagazin Spex 2007 zum wichtigsten Song des Jahres erklärt. Ich wüsste auch heute keinen wirklich herausragenderen Remix.

Das Interview führte Barbara Hallama.

#21

Ilan Katin

„Ich weiß nicht, wie ich ein rechtliches Debakel überstehen würde“

Ilan Katin verfügt über einen Hintergrund in den bildenden Künsten und arbeitet mit Video und Live-Video-Produktionen. In seinen eigenen Worten: „Im Grunde genommen arbeite ich mit Bildern.“

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Wenn er den ursprünglichen Inhalt auf humorvolle oder poetische Weise rekontextualisiert.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich verwende Bilder, die ich aus dem Internet herunterlade, indem ich nach speziellen Ideen suche, um etwas mitzuteilen. Im Falle einer erzählerischen Arbeit, die ich kürzlich gemacht habe, brauchte ich ein Bild, das die Phrase „My car

is my ego“ transportiert. Ich wollte nicht einfach nur ein super aussehendes Auto benutzen – das wäre zu einfach. Als ich ein Auto in Form eines High Heels fand, war das perfekt. Ich hätte es umgestalten oder nachzeichnen können, aber dann wäre das Bild nicht mehr überzeugend. Ich weiß nicht, wer es gemacht hat. Aber ich habe das Bild weitgehend rekontextualisiert.

Hattest du schon einmal rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Praktiken?

Ich habe ein Video zu ein Musikstück gestaltet und es auf Youtube hochgeladen. Es wurde von Youtube entfernt, aber sie informierten mich, dass es „strittig“ sei, aber am Ende zogen sie die Sperre zurück, weil sie das Gefühl hatten, dass es tatsächlich für die Bekanntheit des Musikstücks förderlich sei. Das Video handelt von einem obdachlosen Pärchen, das zu „It’s Not Unusual“ ihr Lager zusammenpackt. Es war ein sehr spontanes Ding und die Musik passte perfekt, als ich den Song drüberlegte. Ich vermute mal, dass ich bisher Glück hatte. Ich weiß nicht, wie ich ein rechtliches Debakel überstehen würde.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Wenn Kunstschaffende direkt profitieren würden und die Preise vernünftig sind?

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblings-remix?

Dieser hier: M3M3M3 von Ilan Katin.

Das englische Originalinterview führte Barbara Hallama, Übersetzung von Leonhard Dobusch.

#22

Isosine

„Wir sind eine Multimedia-Generation“

Isosine ist Remix-Produzentin und Mashup-Künstlerin. Ihre Mashups sind alle vollständig frei zugänglich und dauerhaft als kostenlose Downloads verfügbar. Ihre Arbeiten finden sich auf isosine.com und anderen Plattformen wie Youtube oder Soundcloud.

Wie würdest du selbst deine künstlerische Arbeit beschreiben?

Ich mache Mashups, die eine Kombination von zwei oder mehr eigenständigen musikalischen Aufnahmen in einen nahtlosen Mix darstellen. Das gibt mir die Gelegenheit zur Rekontextualisierung oder dem Nebeneinanderstellen unterschiedlicher Elemente verschiedener Songs. Es ist wirklich interessant und ganz allgemein unterhaltsam, weil man Mashups so einfach genießen kann. Ich glaube, jeder möchte von Zeit zu Zeit überrascht werden.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Sich keine Gedanken darüber zu machen, was die Leute für einen guten Remix halten. Chancen zu nutzen, macht einen guten Remix aus. Die „Regeln“ zu ignorieren, macht einen guten Remix aus, weil es realistisch gesehen keine Regeln gibt. Ich denke, es ist eine gute Sache, sich bisweilen in neue Gebiete vorzuwagen, und es hilft der Musik, sich weiterzuentwickeln.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Neben Audio-Mashups habe ich kürzlich begonnen, mit der Idee von Video-Mashups zu experimentieren. Ich gestalte gerne Mashup-Musikvideos für meine Songs, die ich veröffentliche. Ich verwende aber nicht immer alle Musikvideos der verwendeten Songs – aus einer Reihe von Gründen: Manchmal ist das Musikvideo nicht verfügbar oder es passt nicht so gut zu der Stimmung des Mashups. Ich verwende dann andere Quellen als das Originalvideo, wie zum Beispiel andere Musikvideos oder sogar Kurzfilme, die ich visuell ansprechend finde. Am Ende möchte ich den Zuhörern und Zuschauerinnen ein überzeugendes Erlebnis bieten.

Hast du schon einmal Samples oder ähnliches aus rechtlichen Gründen nicht verwendet?

Ich habe mich bisher nie von rechtlichen Fragen stoppen lassen, wenn es um Mashups ging. Ich gehe einfach in die Richtung, die sich am besten anfühlt. Das bedeutet aber nicht, dass ich keine Probleme mit dem Urheberrecht gehabt habe.

Hattest du schon einmal rechtliche Probleme wegen künstlerischer Praktiken?

Im Großen und Ganzen hatte ich noch keine rechtlichen Probleme, die mich gehindert haben, meine Arbeit zu tun. Womit ich aber die meiste Zeit kämpfe, ist das Content-ID-System von Youtube. Das zwingt mich dazu zusätzliche Bearbeitungen vorzunehmen, sodass das Werk vor den elektronischen Augen des Systems als „transformativ“ erscheint. Mir ist es sehr wichtig, die Videos ins Netz zu laden, weil ich viel Arbeit reinstecke und ich glaube, dass es die Mashup-Erfahrung vollständig macht. Wir sind eine Multimedia-Generation und ich habe das Gefühl, dass damit ohnehin gerechnet wird. Es macht mir auch deshalb nichts aus, weil mir das Produzieren der Musikvideo viel Spaß macht.

Ein weiteres, kleineres Problem sind die Länder- und Mobilrestriktionen auf Youtube. Manchmal werden Videos in

bestimmten Ländern blockiert und fast immer auf mobilen Geräten. Ich kritisiere Youtube nicht, aber ich finde, dass Plattenlabels ihren eisernen Griff lockern müssen, um die Konsumenten nicht weiter zu belasten.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich glaube, das ist definitiv ein vernünftiger Weg, die Dinge zu sehen. Es ist ein Schritt in die richtige Richtung und mit Sicherheit eine bessere Situation als die, in der wir uns gegenwärtig befinden.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Das ist wirklich eine schwere Frage! Es sind ehrlich viel zu viele, um sie aufzulisten. Wenn ich einen aus der jüngeren Vergangenheit nennen müsste, dann wäre das Contes „Daft Punk Skrillex Remix“. Seine Performance beziehungsweise Präsentation im Video sind einfach fantastisch!

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#23

Robin Skouteris

„Dinge zu kombinieren, ist eine Kunst“

Robin Skouteris ist ein griechischer Video- und Musikproduzent sowie DJ. Er führt bisweilen auch Regie und arbeitet als Cutter, aber in der Regel nur, wenn es musikalische Bezüge aufweist. Zahlreiche aktuelle Mashups finden sich in seinem Youtube-Kanal.

Wie würdest du selbst deine künstlerische Arbeit beschreiben?

Film oder Video und Musik waren schon immer meine zwei großen Leidenschaften. Als Kind wollte ich viele Jahre lang Filmregisseur werden, aber die Musik war mein bester Gefährte. Ich habe beim Fernsehen gearbeitet, habe bei ein paar Dokumentarfilmen Regie geführt und Musikvideos für griechische Independent-Künstler gedreht; ich habe das aber dann sein lassen, weil es mir sozial zu anstrengend wurde. Da ich mehr auf eigene Faust arbeiten

wollte, habe ich damit begonnen, meine Lieblingstracks zu remixen, bis das meine Hauptbeschäftigung geworden ist. Nachdem ich meine ersten Mixe ins Netz gestellt und sehr positive Rückmeldungen erhalten hatte, wurde ich eingeladen, meine Arbeit in Clubs vorzustellen. Das war die Zeit, als ich ernsthafter über DJing nachzudenken begann. Davor mochte ich die Idee nicht besonders, weil ich nie die Musik anderer Leute spielen wollte, solange ich sie nicht mit meiner persönlichen Handschrift versehen hatte. Das hätte mich nicht von den anderen DJs dort draußen unterschieden. Ich wollte aber meinen eigenen Sound erzeugen. Das DJing und das Produzieren von Remixes und Mashups ist nun seit einigen Jahren meine Hauptbeschäftigung – und damit ist ein Traum wahr geworden.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ich glaube, ein toller Remix kann für sich alleine stehen. Du musst ihn nicht mit dem Original vergleichen. Eigentlich solltest du in der Lage sein, über dem Remix das Original zu vergessen. Mir ist es egal, ob sich der Remix vom Original absetzt, weil auch ein Extended Mix ganz toll sein kann. Aber der Remixer sollte es schaffen herauszufinden, was das Original gut gemacht hat und das noch weiter auszubauen. Alles, was zählt, ist die Melodie. Ein großartiger Mix muss nicht immer ein Dance-Mix sein; er kann auch

langsamer sein als das Original – was selten ist, weil die Mehrheit von uns bei Remix an einen Club-Mix denken. Aber in meinem Kopf sollte der Remix für sich alleine stehen können, so dass man beim ersten Mal hören glaubt, es würde sich um das Original handeln. Es muss sich authentisch und gut strukturiert anfühlen.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich habe ein paar eigene Kompositionen erstellt, an denen ich noch arbeite, um sie irgendwann einmal zu veröffentlichen, aber Sampling ist immer ein großer Teil meiner Arbeit gewesen. Meine bekanntesten Arbeiten sind Mashups. Ich habe immer die Idee von Mashups gemocht, weil du dabei etwas nimmst, das du bereits liebst – und das bereits auf der ganzen Welt geliebt wird – und es auf eine neue Art und Weise – deine Art und Weise – präsentierst. Du kriegst die Möglichkeit mit deinen Lieblingsliedern zu arbeiten. Du kombinierst Dinge, von denen jemand anderes vielleicht niemals gedacht hätte, dass sie zusammenpassen. Viele Menschen glauben, dass das keine große Sache ist, aber Dinge zu kombinieren, ist eine Kunst, sofern eine Idee dahinter steckt. Es ist ein kreativer Prozess. Ich meine, Eier sind toll. Aber du kannst Eier für ein Omelett oder einen Kuchen verwenden. Es kommt darauf an, wie du die Din-

ge verwendest, damit etwas Anderes und Einzigartiges dabei herauskommt, das deine Handschrift trägt. Die gleichen Zutaten können unterschiedliche Ergebnisse produzieren. Manchmal ist es mir nicht wichtig, ob es gut oder schlecht ist, entscheidend ist nur, dass es klar als von MIR erkennbar ist. Ist es nicht das, was die Leute von dir wahrnehmen?

Hast du schon einmal ein Werk aus rechtlichen Gründen nicht verwendet?

Persönlich nicht. Ich mache meine Mixe und stelle sie online und dann liegt es an der Plattform zu prüfen, ob sie ihre Regeln verletzen. Manchmal nehmen sie sie wegen des Urheberrechts wieder runter. Aber diese Sache mit dem Urheberrecht auf Youtube und ähnlichen Sites ist wirklich verwirrend. Manchmal glaube ich, sie wissen selbst nicht, was sie wollen. Mashup-Künstler und Bootleg-Remixer sind letzten Endes auch Kreative und Kunstschaffende und stellen künstlerische Produkte her. Deshalb sollte die Content-Industrie ihre Arbeit und ihren Input nicht ignorieren. Youtube mag meinen Video-Mix runternehmen, weil es Material von Michael Jackson enthält. Aber das bedeutet nicht, dass ich nicht daran gearbeitet habe und dass meine Arbeit nicht für andere Menschen sichtbar sein sollte. Abgesehen davon: Wenn korrekt zitiert wird, entsteht doch kein Schaden. Ich behaupte ja nicht, der Komponist zu

sein, sondern ich behaupte, der Remixer zu sein und als das soll meine Arbeit dort präsentiert werden. Wir stellen uns und unsere Fähigkeiten als Remixer durch solche Projekte der Öffentlichkeit vor. Das ist es, was Remixer machen: Sie schaffen neue Sounds durch das Verwenden existierenden Materials.

Stört es dich, dass ein großer Teil deiner Arbeit illegal ist?

Ein Film-Cutter ist kein illegaler Beruf: Er oder sie arbeitet ebenfalls mit existierendem Material, das er oder sie nicht selbst gefilmt oder angeleitet hat. Deshalb verstehe ich nicht, warum ein Bootleg-Remixer seine Arbeiten nicht legal veröffentlichen kann. Vor allem, weil Remixing in den meisten Fällen mehr ist, als etwas neu zusammenschneiden. Es bedeutet auch das Produzieren und Komponieren neuer Elemente für den Mix. Aber ich glaube, wir leben derzeit in einer Übergangsphase. Das Zeitalter digitaler Musik ist unglaublich schnell explodiert und alle diese Remixprobleme werden spätestens dann gelöst, wenn die Plattenfirmen erkennen, dass es für alle das Beste ist, sie zu tolerieren. Im übrigen bekommen Mashup-Künstler kein Geld für ihre Mixe und ein Remix ist vor allem auch Werbung für das Original – eigentlich profitieren die ursprünglichen Urheber von den Mixen.

Hattest du schon einmal rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischer Praktiken?

Ich hatte bislang keine rechtlichen Probleme, weil ich nie einen meiner Remixe verkauft habe, der Werke von anderen beinhaltet, ohne dass das offiziell geklärt war. Zumindest ist das derzeit der Stand. Das Internet ist für mich die Plattform, die mir dabei geholfen hat, meine Werke international zu präsentieren und so die Aufmerksamkeit vieler toller Leute zu bekommen, mit denen ich letztlich zusammengearbeitet habe. Manchmal nehmen Webseiten deine Remixe offline und du akzeptierst das. Es mag sich manchmal unfair anfühlen, aber das ist zumindest derzeit die Rechtslage. Und ja, wir alle wünschen uns, dass sich das ändert, weil auch der Remixer eine Menge harte Arbeit reinsteckt, für die er auch Anerkennung verdient. Derzeit sind Mashups und gesamplete Werke nur eine Demo von dem, was ich mache, und du kannst die Welt nicht darum bitten, für deine Demo zu zahlen. Aber ich sähe es sehr gerne, wenn meine Mashups eines Tages offiziell bei iTunes erhältlich wären.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Natürlich würde mir diese Idee gefallen. Ich könnte dann das tun, was ich ohnehin tue, aber ich würde die entspre-

chende ideelle und finanzielle Anerkennung dafür bekommen. Das wäre eine faire Angelegenheit. Remixer sollten bezahlt werden und die ursprünglichen Künstler ebenso. Beide sind Bestandteil des Tracks, wenn auch auf verschiedene Art und Weise. Genauso wie es für den DJ legal ist, am Abend Musik in einem Club aufzulegen und dafür Geld zu bekommen, sollte es mir erlaubt sein, ähnliche Dinge auf meinem Computer zu tun. Es ist schließlich auch Arbeit. Die rechtlichen Probleme sind aber natürlich nachvollziehbar. Wer entscheidet, wann ein Remix ein Remix ist? Jemand könnte einfach die Reihenfolge der Strophen ändern und es einen Remix nennen. Sollte er dafür auch belohnt werden? Das ist eine schwierige Frage und klingt chaotisch, denn wer würde entscheiden, wie viel ein Song verändert werden muss, damit man sich tatsächlich als Remixer bezeichnen kann? Das ist sicher nicht einfach, aber hoffen wir, dass in den nächsten Jahren Lösungen dafür gefunden werden, mit denen alle zufrieden sind. Dann können auch Jobs wie meiner für ihre Kreativität und ihre harte Arbeit anerkannt werden.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein liebster offizieller Remix wäre „Enigma – Mea Culpa (Orthodox Remix)“. Mein liebster unoffizieller Remix wäre

wohl „Depeche Mode – Enjoy The Silence (Dans54 Reinvention Remix)“ – ich überlege, bald einen Mashup mit diesem Remix zu machen. Wenn du mich nach meinen liebsten eigenen Arbeiten fragst, dann würde ich wahrscheinlich sagen „The Moonlight Hotel (Beethoven / Eagles / Maria Callas)“ und „PopLove (2012) – Mashup of 24 Artists“.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#24

Electric Indigo

„Recht auf Remix hört sich erfrischend an“

Electric Indigo arbeitet seit 24 Jahren als DJ und macht seit zwanzig Jahren Musik. Als DJ spielt sie abstrakten, vielen Leuten eher düster erscheinenden Techno, dessen Strukturen von geradlinig über gebrochen bis zu beatfrei gehen. Als Musikerin und Komponistin verfolgt sie größtenteils eine experimentellere Richtung. Sie beschäftigt sich in den letzten Jahren sehr viel mit granularer Resynthese von gesprochener Sprache und der Dekonstruktion von Rhythmen und Klängen im Allgemeinen. Außerdem spielt die gezielte räumliche Verteilung von musikalischen Elementen eine sehr wichtige Rolle in ihren Arbeiten.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Nur in Auftragsarbeiten. Ich mache gerne Remixes für Kolleginnen und Kollegen. Dabei versuche ich mit meist wenigen aber signifikanten Elementen des Originals eine für

mich typische Version zu schaffen. Das gelingt mir in der Regel mittels (granularer) Dekonstruktion.

Du veröffentlichst teilweise Musik unter einer Creative-Commons-Lizenz und erlaubst damit anderen, sie zu remixen. Hast du keine Angst, dass Leute damit Dinge tun, die dir nicht gefallen?

Als GEMA-Mitglied darf ich das eigentlich nicht. Deshalb sollte man das nicht an die allzu große Glocke hängen. Die CC-Lizenz setzt natürlich das Vertrauen voraus, dass sie auch eingehalten wird. Ich habe ein paar wenige Stücke und einige Sounds unter der „Attribution-Non Commercial-No Derivatives 3.0 Unported“-Lizenz der *female:pressure*-Community zur Verfügung gestellt. Nein, ich habe keine Angst davor, dass deswegen jemand etwas Ungutes damit macht. So was kann sowieso passieren. Auch wenn andere Leute meine Platten spielen, passiert das in einem von mir nicht kontrollierbaren Kontext und könnte völlig daneben sein. Sobald ein Werk veröffentlicht wird, entzieht es sich mehr oder weniger der Kontrolle und geht im besten Fall in eine Art Allgemeingut über.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix ist eine überzeugende Neuinterpretation und kann dem Original oder der zugrunde liegenden Ver-

sion zusätzliche Dimensionen verleihen. Er greift Ideen auf und führt sie auf originelle Art weiter.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample nicht verwendet?

Nein. Ich arbeite nur mit Samples, wenn ich einen Remix machen soll – dann ist das natürlich erwünscht. Ich habe beim Musikmachen schon immer größte Freude bei der Suche nach Sounds empfunden.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Ein Soundcloud-Bot hat einmal eine Verwarnung geschickt, die völlig unbegründet war. Der einzige Zusammenhang zwischen meinem Track, der angeblich einen Copyright-Verstoß darstellen sollte, und dem „Original“ war, dass beide auf der gleichen Compilation erschienen sind. Die Soundcloud-Admins haben sehr schnell auf meine Antwort und Klarstellung reagiert und gaben meinen Track gleich wieder frei. Das ganze Prozedere – von Verwarnung bis zur erneuten Freigabe – dauerte nur etwa 2 Stunden. Das war das einzige Erlebnis dieser Art.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich finde, eine Vergütung sollte nur für kommerziellen Gebrauch gefordert werden. „Recht auf Remix“ hört sich ganz erfrischend an. Die Frage ist aber natürlich, wie es gestaltet sein soll, wer wen vergüten soll, wie es exekutiert werden kann.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

„Queen In My Empire“ von Rhythm & Sound with Jennifer Lara – das ist eine Neugestaltung von Cornell Campbell’s „King In My Empire“.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#25

Anders Ramsell

„Oft trifft man auf eine Wand des Schweigens“

Anders Ramsell lebt in Stockholm und hat diesen Herbst mit seinem Kunststudium an der Konstfack Universität begonnen. Unter seinen jüngsten Arbeiten findet sich „Blade Runner – Die Aquarell-Edition“, welche aus 12.597 handgemalten Aquarellmalereien besteht, die alle rund 1,5 mal 3 Zentimeter groß sind. Zusammen bilden sie eine 35 Minuten lange Paraphrase des Films „Blade Runner“ (1982) von Ridley Scott.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein toller Remix fügt eine neue Ebene hinzu und fördert etwas Unerwartetes zu Tage.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Tatsächlich habe ich abgesehen von „Blade Runner – The Aquarelle Edition“ noch nicht viel mit den Werken anderer gearbeitet. Ich habe ein paar Bilder nachgemalt (Tusche auf

Leinwand), die man auf meiner Webseite finden kann. Der Grund dafür, diese Bilder zu malen – es gab es eine Menge Gründe, aber um einen zu nennen – war, dass ich etwas schaffen wollte, das mir selbst gefällt. Nicht nur ein schönes Gemälde, sondern etwas, das genauso faszinierend ist wie die originale Fotografie. Das ist sehr wichtig, weil wenn es dir selbst nicht gefällt, wem soll es dann gefallen?

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder etwas ähnliches nicht verwendet?

Nein.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein, hatte ich nicht – bislang jedenfalls.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Nun, ich glaube, das könnte eine gute Idee sein. Vielleicht würde es einfacher werden, mit den Urhebern der Originale in Kontakt zu treten, anstatt auf eine Wand des Schweigens zu treffen.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Ich mag Videospiele! Also kann ich nicht widerstehen, diesen Remix vorzuschlagen, der „Ken’s Theme“ aus dem Spiel Street Fighter 2 a cappella arrangiert.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#26

Matthijs Vlot

„Copyright sollte ans
Internetzeitalter angepasst werden“

Matthijs Vlot produziert Kurzfilme. Er besitzt keine Kamera, aber er hat einen DVD-Ripper und eine Internetverbindung. Unter seinen jüngsten Arbeiten findet sich der „Rip-Hoff pt.1“, in dem David Hasselhoff auf den Fresh Prince of Bel-Air trifft.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Eine neue Perspektive, die funktioniert. Keine Abkürzungen. Es kann alles sein, so lange man die richtigen Akkorde trifft.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich versuche, die DNA meiner Quellen aufzubrechen, und wenn ich Glück habe, dabei vielleicht etwas von der Essenz zu klonen.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nicht unmittelbar – jedoch hatte ich einige Projekte in der Werbung laufen, die letztlich deswegen nichts geworden sind.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein, ich vermute, es ist Fair Use, wenn ich es einfach online stelle. Aber ich weiß zum Beispiel nicht, ob ich jemals eine kommerzielle DVD mit meinen Arbeiten veröffentlichen können.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Das klingt wie eine frische Idee. Ich finde, Urheber- und Patentrecht sollten an das Internetzeitalter angepasst werden. Was mir bei Sampling und Remix so gut gefällt, ist der Umstand, dass es so nahe an den Grundlagen von Kreativität ist. Alle Ideen bauen auf anderen Ideen auf, weshalb meiner Meinung nach alle kreativen Werke als eine Art Mashup angesehen werden können. Aus dieser Perspektive ist das heutige Urheber- und Patentrecht nicht sehr fruchtbar für die kulturelle Entwicklung.

Was ist dein Lieblingsremix?

James Brown ist, klarerweise, der Godfather des Soul, aber er ist auch einer der am meisten gesampleten Künstler aller Zeiten. Seine Vision hatte eine enorme Auswirkung auf die Popkultur und sein Geist lebt fort in unserer kulturellen DNA. Ich hoffe, dass ich eines Tages seinen Code knacken, mir einen Quantencomputer kaufen und seinen funky Soul klonen kann. Der Remix „James Brown People, get up and drive your funky soul“ von 1988 seines 1973er Songs mischt die Tanzböden immer noch total auf. Man kann sich beide Versionen bei whosampled.com anhören.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#27

Eduardo Navas

„Wir müssen geistiges Eigentum neu denken“

Eduardo Navas ist der Autor des Buches „Remix Theory: The Aesthetics of Sampling“. Er bemüht sich vor allem um ein besseres Verständnis davon, wie wir Wissen und Ideen teilen und wiederverwerten, sowohl materiell als auch immateriell – deshalb auch seine Forschung zum Thema Remix. Er ausgebildeter Kunsthistoriker und als Künstler und Medientheoretiker tätig. Er war rund fünfzehn Jahre DJ in Los Angeles, bevor er Künstler und Dozent wurde. Seine Forschung ist oft transdisziplinär und betrifft unter anderem Felder wie Musik, Kulturwissenschaften, Medienwissenschaften, neue Medien, digitale Geisteswissenschaften und Kunstgeschichte.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein Remix kann unterschiedliche Dinge sein. Er kann auf der einen Seite ein Rearrangement eines Songs, eines Videos oder eines kulturellen Artefakts sein, um die Verkäufe eines Künstlers oder eines Unternehmers anzukurbeln. Auf der anderen Seite kann ein Remix eine kritische Produk-

tionsform sein, die sich kommerzielle Werke aneignet und zweckentfremdet, um die kulturellen Implikationen der politischen Agenda hinter solchen Werken sichtbar zu machen. In beiden Fällen sind die besten Remixes solche, die ihre jeweiligen Zielsetzungen erfüllen und gleichzeitig autonom bleiben – in dem Sinne, dass Zuhörer oder Zuschauer die vorgestellte Interpretation der im Remix verwendeten Quellen erkennen können.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Das kommt drauf an. Es gibt verschiedene Arten zu remixen. Die beliebteste Art zu remixen ist durch Auswahl. Das kann man überall auf Youtube finden und es reicht zurück bis in die frühen Tage der Popmusik-Remixes. Ein solcher Remix nimmt Material heraus und lässt den Rest intakt. Manchmal kommt neues Material hinzu. Diese Art von Auswahl kann sich in Richtung Megamixes weiterentwickeln, wo Inhalte aus allen möglichen Kommunikationsformen verwendet werden. Ein Zusammenschnitt einer Reihe von Video-Schnipsel, um einen neuen Song zu basteln oder einen bekannten Song nachzubauen, ist eine von vielen Arten, wie das passiert. Ich benutze diese Technik auch in einigen meiner Projekte. Aber vieles von dem, was ich produziere, geht weiter und betritt einen kritischen Raum;

es ist reflexiv. Das heißt, es kritisiert und reflektiert das angeeignete Werk.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nein. Normalerweise denke ich sorgfältig darüber nach, was ich ausprobieren möchte, und eigne mir nur Werke an, die zu meinen Interessen passen.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein. Ich folge der etablierten Kunstpraxis der Appropriation. Ich glaube, das meiste, was ich im Kunstkontext tue, fällt unter Fair Use. Das bedeutet nicht, dass einzelne Verlage nicht trotzdem rechtlich gegen mich vorgehen könnten. Aber ich bin mir der Folgen meines Tuns bewusst und würde deshalb damit umgehen können, sollte es soweit kommen.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich halte das für eine exzellente Idee. Das Konzept hinter dem Urheberrecht kämpft mit vielen ideologischen Konflikten und ist ziemlich komplex geworden, nicht zuletzt dadurch, dass die Gesetzeslagen in jedem Land verschieden

sind. Die aktuelle Situation bezüglich des Rechts auf Remix erfordert eine kulturübergreifende Aufklärung, die alle sozialen Klassen und ethnischen Gruppen erreichen müsste. Wir müssen das Konzept des geistigen Eigentums grundlegend neu denken. Wir müssen es zumindest so neu definieren, dass Werke ohne Angst vor ökonomischen Repressalien wiederverwendet werden können.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Also, weil ich mich mit Remix in verschiedenen Kontexten, Medien und Kulturproduktionen beschäftige, würde ich gerne zwei nennen. Der erste ist ein Musik-Remix: „Rapture Riders“ von Mark Vidler. Dieses Musikvideo-Mashup habe ich ausgewählt, weil es entscheidend für die frühen Phasen von Mashups in den Medien ganz allgemein war und weil es rundherum gut gemacht ist. Der andere Remix ist eigentlich ein Kommentar zu Crowdsourcing und dem Kollaborationspotential in Netzwerkmedien. Es ist eine sich ständig weiterentwickelnde, visuelle Collage: Das „Johnny Cash Project“ von Chris Milk.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#28

Hartmut Gieselmann

„Vor allem muss es grooven!“

Hartmut Gieselmann arbeitet seit rund 13 Jahren für das Computermagazin c't aus Hannover. Als Redakteur kümmert er sich im Ressort „Audio/Video“ um Musik-Software und -Hardware, daneben aber auch um die Entwicklung von Videospiele.

Inwieweit verfügen Sie selbst über Erfahrungen als Remixer?

In der Theorie schon länger – als Tester von Geräten. Selbst als Remixer unter dem Namen „Goat of Neptune“ bin ich erst Anfang des Jahres aktiv geworden. Gute Remixe kosten viel Zeit, und die wird bei mir erst jetzt langsam frei, wo meine Tochter aus dem Gröbsten raus ist.

Was macht für Sie einen guten Remix aus?

Er muss sich vom Original unterscheiden, aber trotzdem den Kern des Songs musikalisch unterstützen. Er muss von

vorne bis hinten eine Spannungskurve halten, darf sich nicht wiederholen. Und vor allem muss es grooven.

Haben Sie schon einmal aus nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Ich bediene mich der Einfachheit halber kommerzieller Loop-Sammlungen, die die Nutzungsrechte beim Kauf einräumen. Sie ersparen mir viel Zeit, von der ich viel zu wenig habe, die ich dann in den Remix stecken kann. Ich finde es auch wichtig, dass Musiker für ihre Loops entlohnt werden. Da steckt eine Menge Arbeit drin und ich als Remixer möchte auch morgen noch gutes Material bekommen.

Wurden Sie schon einmal abgemahnt oder hatten rechtliche Probleme wegen Ihrer künstlerischen Tätigkeit?

Ich achte streng darauf, nur Material zu verwenden, für das ich auch die Rechte habe. Natürlich würde ich auch gerne meine Remixe, die ich zu Wettbewerben einreiche, anderweitig veröffentlichen. Dazu kann man dann die Urheber direkt kontaktieren.

Sie betreuen für das Computermagazin c't den Remix-Wettbewerb „Game Over“. Warum veranstaltet ein Computermagazin einen Musikremix-Wettbewerb?

Die Art, wie Leute Musik machen, hat sich in den letzten Jahren verändert. Was in den 1980ern die Garage für den Punk-Rock war, ist heute der Laptop für den Dance-Track. Wir wollen unsere Leser animieren, selbst am Rechner kreativ zu werden und nicht bloß zu konsumieren. Die Gelegenheit bot sich, als ich Achim Kück traf und er gerade sein neues Album einspielte. Erst als mein Remix von „Game Over“ fertig war, kamen wir auf die Idee des Wettbewerbs und er läuft den ersten Reaktionen nach zu urteilen hervorragend an.

Was halten Sie von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich würde es begrüßen, wenn der Prozess vereinfacht würde. Davon würden Remixer wie Urheber profitieren. Letztlich geht es ja um Aufmerksamkeit, und je mehr Remixer einen Song bearbeiten, desto mehr Aufmerksamkeit bekommt er. Aber die Vergütung muss geregelt sein, sonst gibt es bald keinen Nachschub an guten Songs mehr. Eine Möglichkeit wäre, wenn Musiker ihre Songs in einzelnen Loops und Spuren zerteilen und mit den nötigen Rechten

fertig als Remixmaterial verkaufen würden. Da waren die *Nine Inch Nails* vor einigen Jahren echte Vorreiter.

Zum Abschluss, was ist Ihr persönlicher Lieblingsremix?

Ich selbst bin auf meinen Remix von „Stompa“ von Serena Ryder besonders stolz, den ich damals bei Indaba eingereicht, aber leider nicht gewonnen habe. Aber das Feedback von den übrigen Musikern war phänomenal.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#29

René Walter

„Remix ist mehr als die Summe seiner Teile“

Der Graphiker René Walter wohnt in Berlin und betreibt das Blog Nerdcore.de, eines von Deutschlands meistgelesenen Blogs, das vor allem Links zu anderen Webinhalten liefert.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Dass er mehr als die Summe seiner Teile darstellt und die Elemente des Originals in einen eigenen Kontext zu einem neuen Werk zusammenfügt, so dass beide Seiten – das Neue und das Alte – zu halbwegs gleichen Teilen erkennbar sind.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich betreibe die Website Nerdcore.de. Das ist so ein mittelbekanntes Blog, das vor allem Links zu Dingen veröffentlicht, die ich großartig finde. Das Spektrum reicht dabei

von Katzenvideos über Anatomiestudien bis hin zu *high-frequency trading*. Ich bediene mich dabei offen der Arbeiten anderer, die in neunundneunzig Prozent aller Fälle als Anreißer dienen.

Ich arbeite auch ab und zu mit Visuals – ich bin von Haus aus Grafiker –, in denen ich Fotos per Photoshop manipulierte. Recht bekannt geworden ist dabei mein Remix eines Plakats von Shepard Fairey, das ich für den NSA-PRISM-Skandal modernisiert habe. Es wurde auf der ganzen Welt bei Protesten benutzt und hat es mittlerweile sogar auf Acid-Blotter geschafft. Shepard Fairey selbst hat diesen Poster-Remix übrigens abgenickt, als er in einem Interview dazu befragt wurde.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nicht wirklich. Ich habe einmal das Posting über einen Fotografen verweigert, weil der horrenden Lizenzforderungen stellte. Oder ich habe schon Dinge nicht gebracht, weil die Künstler selbst ihre Arbeiten mit hässlichen, übergroßen Wasserzeichen versahen. Und ich musste ein oder zwei Postings wegen juristischen Streitigkeiten depublizieren, aber prinzipiell verwende ich immer alles, was ich kriegen kann.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner publizistischen Tätigkeit?

Ja, ich wurde schon mal von einer Agentur wegen eines ollen Hendrix-Bildes abgemahnt. Ich hab' denen 200 Euro überwiesen und geschrieben, dass die Sache damit für mich erledigt ist. Gehört habe ich von denen nie wieder. Ich habe auch mal eine Abmahnung bekommen, weil ich Linkdumps zu MP3-Dateien veröffentlichte und da waren zwei Tracks von Major-Labels dabei.

Das sind allerdings bislang die einzigen Urheberrechts-Abmahnungen, die ich im Rahmen des Bloggings bekommen habe und das bei einer Website, die mit Fremdmaterial sehr großzügig umgeht. Ansonsten hatte ich auch anderen Ärger mit Juristen. Das ging mal so, mal so aus.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Die Idee finde ich richtig, ich bin aber nicht sicher, wie es in der Umsetzung aussehen sollte. Wie viel sollte der bis zur Veröffentlichung seines Albums „All Day“ relativ unbekannte Mashup-Künstler *Girl Talk* denn für die 372 Samples, aus denen das Album besteht, an Lizenzgebühren bezahlen? Die Samples sind sehr ausgiebig genutzt, wahrscheinlich hätte der Mann selbst bei moderaten Lizenzen

zehntausende Dollar zahlen müssen, was die Veröffentlichung des Albums verhindert hätte. Ob ein Label hier in Vorleistung gehen würde, ist mehr als fraglich.

Letzten Endes halte ich ein Modell aber für das einzig tragfähige, das sowohl den Remixern als auch den Produzenten der Originale gleichwertige Rechte einräumt. Daher ist ein solches Recht in Zeiten, in denen Remixe immer leichter herzustellen sind und über Sharing-Plattformen veröffentlicht werden können, unumgänglich.

Zum Abschluss, was ist Dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein Lieblingsmashup-Album ist „Mashed in Plastic“, ein Remixalbum von David Lynchs Filmen, gemixt mit jeder Menge Mücke. Davon ist mein Lieblingsremix: „I’ve Told Every Little Pumpkin“ aus Lynchs „Mulholland Drive“ und „1977“ der Smashing Pumpkins.

Das Interview führte Barbara Hallama.

#30

Andreas Paleologos

„Wie bei einer Cover-Version“

Andreas Paleologos arbeitet als Computeranimator und Motion-Designer, hofft aber auch einmal mit seiner Musik Geld verdienen zu können. Sein erstes Konzert unter seinem Künstlernamen CUCKOO gab er 2009 und hat seither ein Album und einige Singles veröffentlicht. Seit 2012 veröffentlicht Paleologos seine Musik vor allem auf Youtube. Weitere Informationen finden sich unter cuckoo.no.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein toller Remix enthält ein Überraschungsmoment, eine gute Prise Verspieltheit und macht letztlich ein mattes Original fantastisch.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Wenn ich manchmal Remixe erstelle, dann bedeutet das meistens das Remixen eines Musikvideos. Ich mache das dadurch, dass ich mich selbst oder andere in das Remixvi-

deo einfüge. Die meiste Zeit verwende ich Kleinigkeiten aus dem Originalsong und erstelle eine Art von Coverversion. Dabei erwecke ich Emotionen zum Leben, die im Original fehlen und mache auf gewisse Weise meine eigene Cuckoo-Version daraus.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nicht wirklich. Ich tauche einfach hinein und hoffe, dass es gut geht. Aber ich denke schon darüber nach, bevor ich eintauche. Wenn ich das Musikvideo von Michael Jacksons „Beat it“ remixe, dann schaue ich zum Beispiel davor nach, ob Michael-Jackson-Remixe gelöscht werden oder ob sie online bleiben. Da ein guter Teil der Michael-Jackson-Remixe offensichtlich online bleibt, mache ich weiter und erstelle meinen eigenen :-).

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Seit ich meine Arbeiten auf Youtube hochlade, werden alle Videos auf mögliche Urheberrechtsverletzungen hin untersucht. In den meisten Fällen werden sie auch erkannt – mit unterschiedlichen Konsequenzen. Keines meiner Videos wurde jemals komplett gesperrt, aber einige laufen

nun mit Werbeanzeigen und andere sind in bestimmten Regionen wie Deutschland oder den USA gesperrt.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich halte das für eine gute Idee. Das wäre entsprechend wie bei Coversongs, wo der Komponist des Songs einen fairen Anteil erhält. Damit das funktioniert, braucht es jedoch gegenseitigen Respekt für die Arbeit des anderen. Kein Abwerten, kein Verletzen. Remixes sollten mit kollegialem Geist und wechselseitiger Unterstützung zur Erschließung neuer Bereiche erstellt werden. Ich glaube, dass der Künstler des Originals das Recht haben sollte, „Nein danke“ zu sagen, wenn er oder sie den Remix als zu penetrant empfindet.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Ich bin nicht sehr aktiv in der Remixszene, aber ich bin stolz auf meine eigenen Remixes und Covers, worunter auch mein jüngster Video-Remix des Songs „Wrecking Ball“ von Miley Cyrus fällt.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#31

Melissa Logan

„Remix erlaubt kulturelle Erneuerung“

Melissa Logan gründete 1997 gemeinsam mit Alex Murray-Leslie die Gruppe „Chicks on Speed“ an der Münchner Akademie der Künste. Die Idee dabei war, als multi-modales Kollektiv zu arbeiten und damit die Vorstellung des isolierten Künstlergenies zurückzuweisen. Chicks on Speed tourten auf der ganzen Welt als elektronische Popgruppe und traten als Performance-Künstlerinnen im MOMA New York, Tate Modern London, Centre Pompidou in Paris, MOMAK in Kyoto und vielen Orten mehr auf. Daneben haben sie tragbare Technologien entwickelt, die sie „Objektinstrumente“ nennen. Zu diesen zählt auch eine Serie von Apps, die mit freundlicher Unterstützung des ZKM Karlsruhe und der Initiative Musik realisiert werden.

Zur Zeit arbeitet ihr an einer Musik- und Remix-App – wie wird sie funktionieren?

Die App, die wir bauen, basiert auf einem klassischen DJ-Setup mit zwei Plattenspielern samt Mixer, enthält einige Effekte, Tonhöhenregelung und natürlich kann man scrat-

chen. Ein zweites Fenster zeigt das „Plattenregal“ an und wir suchen gerade nach Wegen, um Mixe mit anderen Nutzern austauschen und teilen zu können.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein toller Remix fügt einem Song Tiefenebenen hinzu. Die Bearbeitung der Musik und des Textes macht ihn präziser, schärfer oder aktueller. Musik ist eine Kunstform, die stark mit dem Hier und Jetzt verknüpft ist. Jede Zeit und jeder Ort braucht seine Musik: der Sommerhit, das Album des Jahres. Gute Songs können für Generationen überleben und der Remix erlaubt diese kulturelle Erneuerung eines Songs, die dafür notwendig ist.

Auf welche Weise verwendet ihr selbst Werke Dritter?

Als Chicks on Speed arbeiten wir normalerweise mit Covern von tollen Songs, bisweilen schreiben wir aber Texte um und das erfordert eine kompliziertere Aufteilung.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Manchmal verwenden wir andere Musikstücke, um darauf Songs aufzubauen, aber wenn der Song fertig ist, entfernen wir normalerweise die Samples. Eine solche Nutzung von Samples ist für uns ein Arbeitswerkzeug.

Wurdet ihr schon einmal abgemahnt oder hattet rechtliche Probleme wegen eurer künstlerischen Tätigkeit?

Ja, das ist ganz normal.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Natürlich hört sich das erstmal gut an, wenn Künstler dann tolle Remixes machen dürfen. Gleichzeitig wäre es aber schrecklich, wenn jemand Songs von Chicks on Speed nimmt, sie remixt und dann den Remix an BP oder sonst eine beschissene Firma verkauft, und wir dann kein Recht mehr hätten zu verhindern, dass unsere Texte und Stimmen auf diese Weise verwendet werden.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Was ich wirklich mag, ist es eine Reihe von Remixes eines einzelnen Songs zu hören. Ein Beispiel ist „In the year 2525“ von Zager & Even.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#32

Johann Fanger

„Einblick in den Nukleus des Werkes“

Johann Fanger ist seit zehn Jahren als Instrumentalist in verschiedenen Ensembles unterwegs, deckt stilistisch fast alles zwischen Jazz, Klassik, Rock und Pop ab, arbeitet seit fünfzehn Jahren international als House-DJ international und seit fünf Jahren an ersten (Solo-) Eigenproduktionen, momentan vor allem als Live-Act. Außerdem ist er Kurator von Konzerten und Events und berät andere Künstler und Institutionen.

Inwieweit verfügen Sie selbst über Erfahrungen als Remixer?

Ich habe bereits diverse Remixe für Künstler aus dem Pop- und Elektronik-Sektor gemacht, aktuell für das *Rivulet Label* aus Leipzig und auch für den #DSOremix-Wettbewerb des *Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin* werde ich wohl noch einen neuen Mix beisteuern.

Was macht für Sie einen guten Remix aus?

Für mich ist ein guter „Remix“ im eigentlichen Sinne des Wortes, wenn die im Original vorhandenen Elemente neu abgemischt und re-arrangiert werden und so anders oder auch überhaupt erst wahrnehmbar werden. Wenn dann noch auf intelligente Weise die im Original angelegten musikalischen Ideen weitergeführt werden und so vielleicht ein eigenständiges neues Werk entsteht, bin ich hin und weg.

Haben Sie schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nein, das ist bei mir noch nicht vorgekommen und ist auch bei Auflagen von 300 bis 500 Stück meist kein Problem.

Sie veranstalten gerade gemeinsam mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin den Remix-Wettbewerb „Into a New World“. Wie entstand die Idee und was sind Ihre persönlichen Gründe für das Engagement dabei?

Die Idee, einen Remix-Wettbewerb mit klassischem Material zu machen, bestand schon seit längerer Zeit aufseiten des Orchesters. Nachdem wir bereits seit 2011 erfolgreich an den „Casual Concert & Lounge Events“ zusammengearbeitet hatten, haben wir dann im Frühjahr 2013 mit der Umsetzung der Idee begonnen. Für mich persönlich ist

das Spannendste an unserem Wettbewerb, dass wir eine im Pop- und Elektronikbereich gängige Produktions- und Recording-Praxis – also jedes Instrument einzeln aufzunehmen – auf ein Werk klassischer Musik angewendet haben und so erstmalig ein Teil eines Orchesterwerks in öffentlich-zugänglichen Einzelspuren vorliegt. Dieses ermöglicht unseren Teilnehmern einen Eingriff und einen Einblick in den Nukleus des Werkes und könnte vielleicht langfristig dazu führen, die Scheu vor scheinbar überkomplexer Orchestermusik zu verringern – schließlich verwenden die meisten elektronischen Studioproduktionen mindestens genauso viele oder sogar mehr Spuren als so manches Orchesterwerk.

Was halten Sie von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich finde das als theoretisches Gedankenexperiment durchaus reizvoll, aber es geht für alle, die von der Kreation und Produktion musikalischer Werke leben, an der ökonomischen Realität vorbei. Unweigerlich würde es für Musiker und Autoren wohl noch schwieriger werden als bisher, ihre Rechte durchzusetzen, wenn andere ohne Erlaubnis, Teile oder ganze Passagen aus bestehenden Werken für ihre eigenen Produktionen verwenden dürften. Nach der hier vorliegenden Definition wäre das ja einfach ein Remix.

Wir sollten uns vielleicht erstmal mit der Umarbeitung bestehender Vergütungspraktiken – GEMA! – und dem völlig unzeitgemäßen Urheberrecht beschäftigen, bevor wir darüber nachdenken, wie wir sogenannte Mashup-Produktionen vergüten könnten. Dann sollten wir doch lieber die Autoren der „Ableton Live Time Warp“-Funktion und die ErfinderInnen des *Traktor* SYNC-Buttons an Lizenzgebühren beteiligen.

Zum Abschluss, was ist Ihr persönlicher Lieblingsremix?

Gar nicht so einfach, sich hier zu entscheiden. Momentan habe ich wieder alte PRINS THOMAS und DXON-Edits entdeckt, aber vielleicht wäre so etwas wie ein persönlicher All-Time-Favorite der „LCD Soundsystem – 45:33 (Prince Language Remix)“, vermutlich auf ewig als Abgesang auf eine der besten Bands unserer Zeit.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#33

Elisa Kreisinger

„Nichts ist wirklich ursprünglich“

Elisa Kreisinger ist eine Video-Remixerin, die Mashups von US-amerikanischen Popkultur-Fernsehshows wie „Mad Men“ und „Sex and the City“ erstellt, um dabei neue, andere und subversivere Erzählungen zu generieren. Sie produziert diese Mashups sowohl für eine künstlerische als auch für eine Internet-Zielgruppe. Ihre Arbeiten finden sich unter popculturepirate.com.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ich liebe Remix, aber meine liebsten sind solche, die Hochkultur und Populärkultur mischen, zum Beispiel einen popkulturellen Text mit feministischer oder postmoderner Theorie verknüpfen. Die besten Remixes nutzen Popkultur als den Löffel voll Zucker, der soziopolitische Kritik schmackhaft macht.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich berufe mich auf Fair Use, eine Klausel des US-Copyrights, die es erlaubt, dass jeder urheberrechtlich geschütztes Material ohne Zustimmung des Rechteinhabers verwenden darf, sofern es eine transformative Nutzung ist. Fair Use ist ein wichtiges Sicherheitsventil, das es neuer Kultur und Innovationen erlaubt, auf Vergangenenem aufzubauen.

Haben du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nein, aber ich verzichte darauf, Werke auf Seiten zu veröffentlichen, die Fair-Use-Rechte von Kunstschaffenden nicht respektieren, weil sie meine Arbeiten wiederholt unter der unzulässigen Annahme einer Urheberrechtsverletzung blockiert oder monetarisiert haben.

Hattest du schon einmal rechtliche Probleme wegen deiner Arbeit?

Ja, wie oben erwähnt, meine Arbeiten werden oft auf Video-Plattformen wie Youtube als urheberrechtsverletzend markiert, wodurch der Anspruchsteller über das Schicksal des Werkes entscheidet. Die gegenwärtige Situation auf Youtube in Sachen Remix zeigt, wie private Vereinbarungen zwischen Rechteinhabern und Hosting-Plattformen den gesetzlichen Schutz von Fair Use unter-

laufen und damit das Recht von Kunstschaffenden, ihre Werke online zu verbreiten, behindern.

Was hältst du von der Idee, ein Recht auf Remix mit Vergütung für den ursprünglichen Künstler einzuführen?

Das ist ein anderer Zugang als der in den USA, weshalb ich nicht sicher bin, wie sich das auswirken würde. Meiner Meinung nach sollte man nichts an die ursprünglichen Künstler zahlen müssen, um aus ihrem Material etwas neues zu erschaffen. Letztlich ist nichts wirklich ursprünglich und durch die Zahlung würde die Idee glorifiziert, dass Kunst einen einzelnen Autor hat. Das widerspricht der Remix- und Mashup-Kultur.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein Lieblingsremix ist „Mash It Up!“ von Norwegian Recycling. Es ist sehr meta. Es ist auch ein großartiges Beispiel dafür, wie transformativ und innovativ ein Remix sein kann. Ich bevorzuge diesen Song im Vergleich mit den verwendeten Originalen.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#34

Ticklish

„Ein guter Remix bewahrt die Seele des Songs“

Ticklish produziert seit circa eineinhalb Jahren tanzbare elektronische Musik. Er ist Teil der Berliner We boogie-Crew und arbeitet ständig an Songs und Kooperationen mit anderen Kunstschaffenden.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix bewahrt die Seele des gremixten Songs und gibt ihm einen neuen Körper, der in den neuen Kontext passt. Die Handschrift des Remixers sollte sich vom Original unterscheiden und kann die vorhergehende Idee überschreiben, wenn du mich fragst.

Auf welche Weise verwendest du Werke von Dritten?

Samples sind eine großartige Quelle der Inspiration für mich. Bisweilen spiele ich einfach nur mit einem Track oder einem A-cappella, das ich mag, herum und es ver-

wandelt sich auf magische Weise in kurzer Zeit in einen vollständigen Song. Manchmal entferne ich am Ende sogar das ursprüngliche Sample, weil es überflüssig geworden ist – auch wenn das Sample der Ausgangspunkt für den ganzen Prozess war.

Was hältst du von der Idee eines „Recht auf Remix“ inklusive Vergütung für die verwendeten Werke?

Wie man mit Sampling-„Piraterie“ umgehen soll, ist letztlich eine schwierige Frage. Auf der einen Seite ist Sampling ein großer Teil der Musikkultur geworden, es ist ein Weg, etwas neues zu erstellen, und auf seine Weise einzigartig. Es passiert soviel in Sachen Sampling, dass du, selbst wenn du es möchtest, kaum herausfinden kannst, wer die Samples geklärt hat und wer nicht. Andererseits kann ich es aber verstehen, dass sich ein Künstler angegriffen fühlt, wenn jemand anders seine Arbeit ohne Zustimmung als Ausgangsbasis nimmt.

Und hinsichtlich der Vergütung?

Die Vergütung für die ursprünglichen Kunstschaffenden ist jedenfalls eine gute Sache und wäre eine nette Idee, sollte aber an die beschränkten Mitteln von Remixern und deren Labels angepasst werden, die in der Regel nicht das Geld haben, Rechte zu klären.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein liebster Remix aller Zeiten könnte vielleicht Canblasters Remix von French Fries' „Charlotte“ sein – es ist enorm detailliert und er spielt mit den (unglaublichen vielen) Samples auf sehr musikalische Art und Weise.

Das Interview führte Barbara Hallama.

#35

WhoSampled.com

„Kreativität ist entscheidend“

WhoSampled ist eine Webseite und App, die die weltweit größte Datenbank von samplebasierter Musik, Coverversionen und Remixes umfasst. Der Dienst wurde vor fünf Jahren gegründet, um Musikfans dabei zu helfen, die Verbindungslinien im Musikuniversum zu ziehen und die Originale hinter der Musik, die sie lieben, zu entdecken. Für das Interview kontaktierten wir Mitgründer Nadav Poraz, der sich dazu entschied, das ganze WhoSampled-Team in die Beantwortung der Fragen mit einzubeziehen.

Wie kam es zur Gründung von WhoSampled? Was waren die Herausforderungen?

Wir waren schon immer große Fans von samplebasierter Musik. Wir fanden, dass das Entdecken der Originale hinter den Tracks einer der schönsten Wege ist, um zu verstehen, von welchen Künstlern unsere Lieblingskünstler beeinflusst wurden. Außerdem ist es eine tolle Möglichkeit, ältere Musik zu entdecken. Wir wollten die Wertschätzung für samplebasierte Musik fördern und mehr Men-

schen das großartige Gefühl geben, das man kriegt, wenn man ein Originalsample in seinem Lieblingssong entdeckt. Die Herausforderungen waren ähnlich denen vieler anderen community-getriebenen Webseiten: Ein Publikum erreichen, eine Community aufbauen und den Zustrom an Inhalten bewältigen.

Aus eurer Perspektive, was macht einen guten Remix aus?

Kreativität ist entscheidend. Wenn das Originalmaterial kreativ wiederverwendet und geschickt mit anderen Sounds gemixt wird, kann das Ergebnis magisch sein. Am Ende zählt das Endergebnis, aber viele der fantastischsten samplebasierten Platten bestehen aus mehreren Schichten von kreativ ineinander gemixten Samples.

Wie verwendet ihr selbst Werke anderer in eurer Arbeit?

Diese Frage passt besser zu Kunstschaffenden als zu Webseitenbetreibern, aber viele Mitarbeiter von WhoSampled sind oder waren einmal Kunstschaffende, Produzenten und/oder Label-Besitzer und wir sehen einen enormen Wert in der Sampling-Kunst. Sampling wird oft als „Plagiarismus“ oder „Diebstahl“ bezeichnet, aber in Wirklichkeit ist es, wenn es kreativ gemacht wird, eine unglaublich

mächtige Kunstform, die Vorstellungsvermögen und Fachkenntnis erfordert.

Gab es hinsichtlich WhoSampled.com bislang rechtliche Probleme?

WhoSampled ist eine legale Plattform, wir hatten also bislang noch keine rechtlichen Probleme. Auf unserer Webseite und in unserer App nutzen wir nur lizenzierte Musik-Streaming-Provider wie VEVO, Youtube oder Spotify, so dass die Künstler und die Rechteinhaber für jeden Stream bezahlt werden. Wir bieten außerdem bequeme „Kaufen“-Buttons, damit sich Musikkonsumenten die Musik, die sie bei uns entdecken, bei Diensten wie iTunes oder Amazon kaufen können. Unsere Plattform stellt quasi jene Backkatalog-Musik in die Auslage, die gesamplet, gecovered und gemitxt wurde, und sorgt so automatisch für Vergütung durch Streaming und Musikverkäufe.

Was haltet ihr von der Einführung eines „Rechts auf Remix“ inklusive Vergütung für die Urheber der verwendeten Werke?

Sampling-Künstlern erzählen uns, wie kompliziert und kostspielig es ist, Samples zu klären, und wir unterstützen deshalb Initiativen, die Sampling, Remixing und Mashups unterstützen und fördern – wie es im digitalen Zeitalter selbstverständlich sein sollte. Solche Initiativen könnten

neue Werte schaffen – für Rechteinhaber von vergessenen Werken und Remixer gleichermaßen. Gleichzeitig könnte sichergestellt werden, dass jeder die verdiente Anerkennung bekommt, vergütet und mit Respekt behandelt wird.

Zum Abschluss, was ist euer persönlicher Lieblingsremix?

Wir lassen hier am besten die WhoSampled-Community entscheiden. Unsere Community bewertet ständig die gesamten Inhalte unseres Dienstes. Das derzeit am besten bewertete Sample aller Zeiten ist The Notorious B.I.G.'s „Ten Crack Commandments“-Sample von Les McCann's „Vallarta“, produziert von DJ Premier. Wir finden, dass das ein fantastisches Beispiel dafür ist, wie ein kurzes Sample auf kreative Weise in einen völlig anderen neuen Track in einem anderen Genre transformiert werden kann... und beide Tracks sind es wert, gehört zu werden!

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#36

Ulu Braun

„Künstlerische Freiheit muss über Befindlichkeiten stehen“

Ulu Braun lebt und arbeitet in Berlin als Video- und Filmkünstler. Für seinen Film „Forst“ erhielt er 2013 den Deutschen Kurzfilmpreis für den besten Experimentalfilm. Bei der Berlinale 2014 war Braun mit seinem neuen Film „Birds“ vertreten.

Wie hat sich Ihr künstlerisches Schaffen entwickelt?

Angefangen hat es mit Graffiti. Über Zeichnungen, Malerei und Collage ging es zum Film und darüber hinaus.

Inwieweit verfügen Sie selbst über Erfahrungen als Remixer?

Wenn ich Found Footage (gefundenes Filmmaterial) benutze, tue ich das entweder, um zu zitieren, oder um eine mediale Erfahrung auf persönliche Weise zu spiegeln. Solange ich am gesellschaftlichen Leben teilnehme, sind Massen-

medien unausweichlicher Bestandteil der Wirklichkeit. Um künstlerischer Freiheit gerecht zu werden, muss die Wirklichkeit Fundament einer Auseinandersetzung sein. Bei der Benutzung von Fremdmaterial geht es ja meist nicht um eine Aneignung beziehungsweise Schöpfungsbehauptung. Die künstlerische Freiheit muss über persönlichen und industriellen Befindlichkeiten stehen. Was werden denn die Menschen in fünfzig Jahren darüber denken? Ist es notwendig dieses Werk zu machen? Ich stelle mir das dann so vor: Gott guckt von einer Wolke herunter und lächelt milde.

Was macht für Sie einen guten Remix aus?

Einfaches Beispiel: Nachsynchronisationen von Filmen. Das Werk bekommt durch die neue Tonebene einen anderen Kontext. Das ist manchmal sehr befreiend. Es gibt auch schöne Hommagen und Interpretation. Manchmal so, dass diese noch intensiver als das Original empfunden werden, zum Beispiel Pipilotti Rists Adaptation von Chris Isaaks „Wicked Game“. Am meisten ist ein Remix gerechtfertigt, wenn dadurch eine höhere oder unterschiedliche Schöpfungsebene erreicht wird.

Qualität ist allerdings ähnlich selten wie bei Originalen. Es ist einfach und verführerisch, einen Remix zu machen. Wenn es Spaß macht, ist es fein, und wirklichkeitsfremd dann, wenn am Knöpfchen einer App gedreht wird und dies als schöpferischer Akt empfunden wird. Es fehlen meiner

Meinung nach aktuelle Begrifflichkeiten – die Sprache ist zu langsam, vieles wird zu Brei. Jedem Zahnarzt, der behauptet, er mache in seiner Freizeit Musik, muss man sagen: „Hey Du, ich mache auch hin und wieder Kiefer-OPs.“

Haben Sie schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Ja, bei Filmen, deren Eigenmaterial-Quote sehr hoch und der Zitatcharakter sekundär war. Ich mache auch Videos, in welchen ich auf Massenmedien reagiere, da ist es inhaltlich unabdingbar mit Samples zu arbeiten. Wenn es inhaltlich oder emotional unbedingt nötig ist, muss man es tun. Man kann wichtige Gedanken nicht verbieten.

Wurden Sie schon einmal abgemahnt oder hatten rechtliche Probleme wegen Ihrer künstlerischen Tätigkeit?

Nein, ich werde aber häufig von eingeschüchterten Künstlern und Kreativen gefragt, ob man dies oder jenes tun dürfte. Das Bedürfnis scheint also sehr groß zu sein. Aufsehen erregt man ja nur dann, wenn vermutet wird, dass man damit Geld verdient. Der Respekt gegenüber Medien ist in der breiten Bevölkerung noch extrem naiv und lemmingartig.

Was halten Sie von der Idee, ein Recht auf Remix mit Vergütung für die verwendeten Werke einzuführen?

Das ist grundsätzlich eine gute Lösung. Natürlich müssen Details beachtet werden, zum Beispiel wie hoch der jeweilige schöpferische Anteil ist. Man muss aber unbedingt eine rechtlich Grundlage schaffen, um Privatpersonen und private Nutzung vor unverhältnismäßigen Klagen zu schützen. Eine Anregung von mir wäre, dass öffentlich-rechtliche Produktionen, die ihre Herstellung schon über öffentliche Gelder gedeckt haben, als Allgemeingut zur künstlerischer Bearbeitung freigegeben werden sollten. Vor allem das nicht ausgestrahlte Material hat ein großes Potential und ist in ungenutzter Form verschenktes Potential.

Zum Abschluss, was ist Ihr persönlicher Lieblingsremix?

Ein gutes Beispiel ist der amerikanische Filmemacher Phil Solomon, der Sequenzen von Computerspielen bearbeitet. Ich konsumiere nicht so viele Medien und vergesse dann leider die Namen, daher kann ich keine Beispiele aus dem Ärmel schütteln. Aber es gibt sie und es wird noch mehr geben. Man könnte grundsätzlich jedem zweiten Fernseh- oder Kinofilm unterstellen, eine Kopie beziehungsweise ein Klon zu sein. Das heißt, unser Verständnis für eine Kopie ist ziemlich eingeschränkt. Wir haben, wenn man das grund-

sätzliche Potential bedenkt, alle die selben Klamotten an und wohnen in den selben Häusern. Wir kopieren und klonen sozusagen ständig unsere intimsten Bereiche.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#37

Christian von Borries

„Die Zeiten werden härter“

Christian von Borries ist Filmemacher, Musiker und Produzent. Nach einer Ausbildung als klassischer Musiker startete er 1999 die Reihe „musikmissbrauch“ (siehe einen FAZ-Bericht von 2001) und gründete das Musiklabel „Masse und Macht“.

Wie hat sich Ihr künstlerisches Schaffen entwickelt?

Ich bin ausgebildet als klassischer Musiker. Da habe ich den Ratschlag bekommen, dass man sich am besten mit der Partitur in eine stille Ecke zurückziehen soll nur mit dem Urtext in der Hand, um der Essenz der Musik nachzuforschen. Mir schien diese hermeneutische, rein werkbezogene Herangehensweise immer absurd, wo doch die Benutzung von Musik ihren Inhalt verändert, beispielsweise wenn sie in der Werbung oder als Soundtrack verwendet wird. Wie kann man dann noch von einem Urtext sprechen? Ist „Urtext“ nicht schon eine kapitalistische, lediglich auf

Verwertungszusammenhänge ausgerichtete, strategische Annahme und Übereinkunft der Content-Industrie? Was ist mit Tonaufnahmen existierender Musik, mit Interpretationen oder Coverversionen? Das sind bereits Aggregatzustände, die sich individuell extrem unterscheiden können, obwohl sie auf einem identischen Notentext basieren. Also scheint die Kontextualisierung oder Rekontextualisierung der entscheidende Vorgang zu sein. Der amerikanische Fotokünstler Richard Prince sagte zu seinen Fotos von Zigarettenwerbung: „The Choice is the Act“. Es geht ihm also um nichts anderes als um Reappropriation, eine Wiederaneignung existierender Inhalte. Vielleicht, so könnte man argumentieren, ist künstlerische Produktion nie etwas anderes, zumal in Zeiten der totalen Verfügbarkeit aller existierenden Inhalte im Netz.

Auf welche Weise verwenden Sie selbst Werke Dritter?

Ich habe Ende der 1990er Jahre angefangen, eine Konzertreihe zu konzipieren, die sich „musikmissbrauch“ nannte. Dort ging es um das Hörbarmachen der Verwertungszusammenhänge von Musik, nicht um das Aufführen von Werken. Man nannte mich deshalb plötzlich einen Komponisten, eine zweischneidige Bezeichnung, geht sie doch vom Geniebegriff des 19. Jahrhunderts aus.

Vor etwa zehn Jahren habe ich eine CD für Universal Music produziert – „Replay Debussy“. Dort waren Interpreten (oder Remixer, wobei ich den Ausdruck nicht mag, weil er sehr unspezifisch ist) eingeladen, sich nach strengen Regeln mit einer historischen Aufnahme des klassischen Stücks „Prélude à l'après-midi d'un faune“ von Claude Debussy zu beschäftigen. Ich musste wegen meines eigenen Beitrags extra nach Paris fahren, um bei der EMI die Rechte für die Benutzung von Teilen eines Stücks des Komponisten Paul Dukas zu verhandeln, und das nur, um dessen Musik, die sich selbst schon auf Debussy bezog, zu klären. Das Stück selbst war übrigens über hundert Jahre alt. Unmöglich war es, die CD ohne Copyright zu veröffentlichen, was meinem Wunsch entsprochen hätte.

2008 habe ich angefangen essayistische Dokumentarfilme zu machen. Dort habe ich von Anfang an alle möglichen Quellen benutzt. Bei keinem meiner Filme lege ich Wert auf mein Urheberrecht. Ich benutze jede denkbare Quelle.

Was macht für Sie einen guten Remix aus?

Ästhetische Fragen finde ich in diesem Zusammenhang irrelevant.

Wurden Sie schon einmal abgemahnt oder hatten rechtliche Probleme wegen Ihrer künstlerischen Tätigkeit?

2003 habe ich mit dem brandenburgischen Staatsorchester im damals asbestgereinigten Palast der Republik am Berliner Schlossplatz unter dem Titel „Der Wagnerkomplex“ eine ortsspezifische Partitur aufgeführt, diesem Ort deutscher Geschichte eine Timeline zugefügt, die im wesentlichen aus Samples von Wagner, Beethoven, Eisler und Stockhausen bestand. Schon im Vorfeld erreichte mich ein Drohbrief von Stockhausen, der mir die Benutzung eines Samples seines Orchesterstücks „Trans“ untersagte. Er wollte mir den GEMA-Chef auf den Hals schicken. Ich antwortete ihm mit einem Brief, der aus Roland Barthes' Text „Der Tod des Autors“ kompiliert war. Es kam noch eine weitere verwirrte – diesmal esoterische – Postkarte vom alten Herrn, dann war Ruhe.

Und wie sieht es mit Rechteklärung im Filmbereich aus?

Bei den Filmen ergeben sich ganz andere Probleme. Wenn ein Film online ist, tun sich Filmfestivals bisher schwer, diesen zeigen zu wollen. Dabei wissen wir alle, dass eine datenreduzierte Onlineversion nichts mit einem hundert Mal größeren File zu tun hat, das im Kino läuft. Mir scheint das

so, als vergleiche man ein Bild mit seiner Fotografie. Meine Filme benutzen, wie gesagt, alles mögliche Material. Jetzt muss ich für eine Online-Auswertung meines neuen Films IPHONECHINA bei Arte einen Vertrag unterschreiben, in dem ich bestätige, dass ich sämtliche Rechte besitze. Ich werde unterschreiben.

Beim Upload auf Youtube oder Soundcloud ergeben sich weitere Hürden, die in letzter Zeit zugenommen haben. Googles Content-ID-Software ist so ausgefeilt, dass sie inzwischen fast jedes Film- oder Soundsample erkennt und dann automatisch den Upload blockiert. Manchmal handelt es sich um ein Opt-in der vermeintlichen Rechteinhaber, die direkten Zugriff auf Youtube haben, was die Größe des Skandals hinreichend beschreibt, finde ich.

Dabei ist die Frage selbst nach herrschendem Recht keineswegs eindeutig. Ein Gericht müsste in jedem Fall individuell über die sogenannte Schaffenshöhe des neu entstandenen Werks entscheiden und damit über die Rechtmäßigkeit der Verwendung von Samples. Das kann bisher keine Software. Also habe ich meinen Film „Mocracy“ nicht auf Youtube, sondern auf der russischen Streamingseite Yandex.ru hochgeladen, die wiederum in der Google-Suche so gut wie nie berücksichtigt wird. Die Zeiten werden härter.

Zusammenfassend ließe sich also feststellen, dass viele künstlerische Arbeiten gar nicht erst entstehen, weil die

existierenden Urheberrechte in ihrer gegenwärtigen unübersichtlichen Form eine derart extreme Drohkulisse darstellen, dass viele davor einknicken – das ist den meisten Musik- oder Filmbegeisterten aber nicht bewusst. Bestes Beispiel ist die hörbare Veränderung im Hip-Hop, wenn man Stücke aus den späten 1980ern mit denen heute vergleicht. Was anfänglich Referenz- und Ehrerbietungsgesten waren, nämlich das Zitieren, ist nach ein paar Musterprozessen vollkommen aus dieser Musik verschwunden.

Was halten Sie von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Es gibt bereits ein „vergütetes Recht“ – auf Coverversionen etwa. Ansonsten ist eben alles eine Frage des Geldes und damit der Zensur. Ich lehne jede Art von Online-Recht ab, einmal weil es nicht durchsetzbar ist (wir können das schon bei Creative-Commons-Lizenzen beobachten), und weil diese Modelle nur den Kapitalismus im Netz hin zu einem globalen Phänomen verstärken. Auf der Strecke bleiben User und selbst Staaten. Der global agierende Kapitalismus ist das Problem, nicht eine EU- oder sonstige Richtlinie.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#38

Kurt Razelli

„Ein ganz neuer Style“

Der Wiener Mashup-Künstler Kurt Razelli ist vor allem auf Youtube unterwegs und beschreibt seinen Ansatz als „gesampletes Television Songwriting“. In Österreich sorgte er vor allem mit politischen Mashups wie dem „General Stronach Song“ für Furore.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter in deiner Arbeit?

Ich suche mir Charaktere oder Szenen von diversen TV- und Youtube-Kanälen aus und produziere aus ihnen Songs mit Musikvideos. Dabei ist der „Flow“ der Person sehr entscheidend. Die kuriosen Aussagen oder wahre Weisheiten einiger Charaktere dürfen dabei nicht verloren gehen. Jeder Song hat eine Kernaussage, auch wenn diese bei manchen Songs skurril ist. Weil jeder Charakter einen unterschiedlichen Flow hat, müssen die Instrumentals entsprechend verschieden sein. So bekommen die einen elektronische Disco-

Beats und die anderen den klassischen Hip-Hop-Beat – alle frisch von mir produziert.

Wie geht es dir damit, wenn Werke von dir remixt werden? Hast du keine Angst, dass Leute damit Dinge tun, die dir nicht gefallen?

Das ist mir egal. Die Vocals, die ich nehme, kann jeder selber downloaden. Also Angst wäre unnötig.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix ist für mich, wenn man das Original erkennt, sei es das Vocal oder das Instrumental, aber doch ein ganz neuer Style herauskommt, der dann das Original in den Schatten stellt oder zumindest auf Augenhöhe ist.

Hast Du schon einmal aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Nein.

Was hältst Du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ja, das finde ich eine sehr gute Idee.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Der Kurt Razelli Song. Bei diesem Song habe ich Textpassagen aus meinen bisherigen Videos verwendet und aus ih-

nen einen neuen Song kreiert, der meine Person beschreiben soll und was ich eigentlich mache. Die Radiomoderatoren, die über mich berichtet haben, fangen mit dem Intro an.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#39

Martin Hjøland (Den Sorte Skole)

„Wir hoffen, die Dinge ändern sich“

Den Sorte Skole ist ein Kopenhagener Kollektiv aus DJs, Produzenten und Komponisten, das von Simon Dokkedal, Martin Fernando Jakobsen und Martin Hjøland 2003 gegründet wurde. Kürzlich veröffentlichten sie mit „Lektion III“ ein Album bestehend aus über zehntausend Samples von mehr als zweihundertfünfzig alten Vinyl-Platten. Das Album ist als kostenloser Download verfügbar.

Könntest du kurz etwas zu eurem künstlerischen Werdegang erzählen?

Wir begannen gemeinsam auf vier Plattenspielern aufzulegen und starteten damit, mehrere Schichten von Tracks übereinanderzulegen. Daraus entstand 2005 unser erstes Mixtape „Lektion #1“ mit vielen Hip-Hop-Mashups. Darauf folgte 2008 „Lektion #2“, das immer noch ein Mixtape aufgenommen von Plattenspielern war, allerdings dieses Mal mit sechs Sets und einer vielfältigeren Auswahl an Musik – alles von klassischem Hip-Hop über Old-School-

Jungle, türkisch-anatolischem Rock und klassischer Musik. Und im letzten Jahr haben wir schließlich „Lektion #3“ veröffentlicht, ein komplett samplebasiertes Album erstellt aus Tausenden von Samples von Platten aus über fünfzig Ländern auf sechs Kontinenten.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ein guter Remix ist oft einer, der das Verständnis von einem Track umkehrt, aber seine Kernbotschaft intakt lässt. Ich mag es also, wenn ein Remixer einen kleinen speziellen Teil eines Tracks herausgreift und diesen zur Basis seines Remixes macht. Ein bisschen wie einen im Track versteckten Edelstein zu sampeln und ihn auf dem neuen Track so richtig zum Funkeln bringen.

Auf welche Weise verwendet ihr Werke anderer Kunstschaffender?

Wie bereits erwähnt, haben wir mit Mashups und Re-Edits begonnen. Jetzt machen wir gesamplete Musik. Wir graben aus, wir schneiden und wir setzen Tausende kleinster Soundbits zu neuen Tracks zusammen. Und wir versuchen das auf eine Weise zu tun, dass man das musikalisch nicht hört. So kann die „neue“ Musik auch für sich alleine stehen. Wir versuchen die Illusion einer globalen Geisterband zu erzeugen, die über Zeit und Raum hinweg entsteht.

Habt ihr jemals ein Werk aus Sorge über rechtliche Folgen nicht verwendet?

Nicht wirklich. Wir listen unsere Samples immer auf, weswegen es gefährlich ist, egal, wen wir sampeln. Allerdings versuchen wir die Ohren der Menschen für Musik zu öffnen, die sie sonst nie gehört hätten und suchen deshalb nach unbekanntem oder zumindest weniger bekanntem Samples. Wir versuchen unsere Kreativität nicht durch Gesetze einschränken zu lassen.

Hattet ihr jemals rechtliche Probleme im Bezug auf eure Arbeit?

Einige Monate, nachdem wir unser zweites Mixtape „Lektion #2“ veröffentlicht hatten, erhielten wir einen Brief der dänischen Zweigstelle der IFPI, die uns „freundlich“ baten, sämtliche Aktivitäten bezüglich der Verbreitung unserer Musik einzustellen. Das war ein sehr, sehr großer Schlag für uns, weil wir gerade anfangen in Dänemark durch die Decke zu gehen! Wir nahmen unsere Webseite vom Netz und „Lektion #2“ ist seitdem weder als LP noch als CD erhältlich. Seit damals ist der politische Aspekt unserer Musik sehr wichtig für uns und wir hoffen wirklich, dass sich die Dinge ändern.

Was haltet ihr von der Idee, ein Recht auf Remix mit Vergütung für die verwendeten Werke einzuführen?

Ich glaube, dass ist der einzig zukunftssträchtige Weg. Jeder hat heute die Mittel in der Hand zu remixen. Die Menschen remixen ohnehin die ganze Zeit! Also warum nicht das so regeln, dass die Schöpfer des ursprünglichen Werkes davon profitieren? Die jüngere Generation sieht das aus einer völlig anderen Perspektive. Sie sind mit modernen Technologien aufgewachsen, mit denen sie schneiden, einfügen, verwenden, wegwerfen können. Sie verstehen einfach nicht, wo das Problem sein soll.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Neros Remix von „Blinded By the Lights“ (das Original ist von *The Streets*) ist der absolute Hammer. Er ist alt, aber besser geht es einfach nicht.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#40

Iain Robert Smith

„Eine lange Geschichte kultureller Anleihen“

Iain Robert Smith ist Dozent am Institut für Filmwissenschaft an der University of Roehampton in London. Er ist Autor des in Kürze erscheinenden Buchs „The Hollywood Meme“ (Edinburgh University Press 2014) und liefert damit eine erste umfassende Studie unlizenzierter Adaptionen amerikanischer Filme und Fernsehserien, von einer türkischen Version von „Star Trek“ bis zur Bollywood-Version von „Reservoir Dogs“. Er ist außerdem Herausgeber der Sonderausgabe des Open-Access-Journals Scope zum Thema „Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation“, das eine Vielfalt an Forschung zu Adaptionen, Remakes und digitalen Video-Remixes beinhaltet.

Aus deiner Perspektive, was macht einen guten Remix aus?

Im Bereich digitaler Video-Remixes ist es meiner Meinung nach das zugrundeliegende Konzept, das einen guten Remix ausmacht. Die Ausführung kann an den Rändern ruhig ein wenig roh sein, solange die zentrale Idee stark ist. Es gibt eine Vielzahl von Remixes, die sehr gut gemacht sind,

aber herausragend sind solche, wo eine großartige Idee im Zentrum steht.

Was sind die wichtigsten Ergebnisse deiner Forschung zu Remixpraktiken in der internationalen Filmindustrie?

Mit meinem Buch „The Hollywood Meme“ zeige ich, wie zeitgenössische Remixpraktiken wie Fan-Filme in einer langen Geschichte kultureller Anleihen quer durch das Weltkino wurzeln. In einer Zeit, in der Hollywood populäre Franchises wie Batman oder Captain America für globale Zielgruppen quasi neu verpackt, lenkt das Buch die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Beispielen, wo andere Industrien ihre eigenen unlizenziierten Um- und Nacharbeiten produziert haben – von der philippinischen Musical-Komödie „Alyas Batman en Robin“ (1993) bis hin zu dem türkischen Actionfilm „3 Dev Adam“ (1973), wo Captain America und Santo der Wrestler sich gegen einen bösen Spiderman zusammenschließen.

Wie verwendest du selbst Werke von anderen in deiner Arbeit?

Zu den spannendsten Trends in der Filmwissenschaft zählt derzeit, dass Wissenschaftler beginnen, eigene Video-Essays zu produzieren. Wir schreiben nicht mehr nur über Kino, sondern wir verwenden das Medium selbst, um un-

sere eigene audiovisuelle Kritik zu erstellen. Tatsächlich ist es so, dass wir das inzwischen in unseren Filmwissenschaftskursen an der Universität Roehampton in London integrieren, weil wir glauben, dass es für unsere Studierenden wichtig ist, sich unmittelbar mit Remixpraktiken auseinanderzusetzen.

Hast du schon einmal Werke aus rechtlichen Gründen nicht verwendet?

Eines der praktischen Dinge, die Video-Essays mit sich bringen, ist, dass eine Menge an rechtlichen Fragen rund um die verwendeten Ausschnitte urheberrechtlich geschützter Film aufgeworfen werden. Wir verwenden die Sequenzen zum Zwecke der Kritik und berufen uns dafür auf Fair Use, aber es sicherlich etwas, was ich mitdenke.

Hattest du schon einmal rechtliche Probleme im Bezug auf eine deiner Arbeiten?

Ein paar Mal hat Youtube meine Videos vorübergehend blockiert, weil ich urheberrechtlich geschütztes Material verwendet hatte, aber ich habe das immer auf Basis von Fair Use zurückgewiesen.

Was hältst du von der Idee, ein Recht auf Remix mit Vergütung für die verwendeten Werke einzuführen?

Ich halte das für eine fantastische Idee und etwas, das dringend nötig wäre, angesichts der steigenden Bedeutung von Remix für die zeitgenössische Kulturproduktion.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Während ich viele aktuelle Remixe liebe, wie den Trend zu Mashup-Film-Trailern (Shining, 10 Things I Hate about Commandments, Brokeback to the Future, um nur einige zu nennen), ist mein persönlicher Lieblingsremix der türkische Film „Dünyayı Kurtaran Adam“ (The Man Who Saved the World, 1982). Der Film hat sich seinen Kultstatus als das türkische „Star Wars“ verdient, weil der Regisseur Cetin Inanc echte Star-Wars-Footage in sein Werk hineingeschnitten hat, ähnlich wie viele aktuelle Fan-Filme.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#41

Sebastian Schmieg

„Nicht nur bescheuerte virale
Videos auf Facebook teilen“

Der Berliner Medienkünstler Sebastian Schmieg nutzt in seinen Arbeiten selbstgeschriebene Software, zum Beispiel um Googles umgekehrte Bildersuche tausendfach automatisiert auszuführen und gefundenes Material – Fotos, Programmiercode, Textstellen, MIDI-Musikdateien und so weiter – miteinander zu kombinieren.

Wie würdest du selbst deine künstlerische Arbeit beschreiben?

Als Künstler versuche ich unsere hoch-technologisierte Gegenwart zu verstehen, indem ich Eigenheiten bestimmter Medienartefakte herausarbeite. Dabei interessieren mich algorithmische Prozesse und Interfaces, die oft sehr einfach und fast durchsichtig daherkommen, aber hochgradig konstruiert und aufgeladen sind. Mir geht es um das, was hinter den Fortschritts- und Glücksversprechen steht, und

um das, was sich abseits davon finden und mitunter feiern lässt.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Ich verwende fast ausschließlich Material, das ich im Internet finde. Dabei geht es mir selten um einzelne „Werke“, sondern um Muster, die sich im Gesammelten entdecken lassen. Meist bringe ich die Dinge in einen neuen Zusammenhang und weise, eher abstrakt, auf die Zusammenhänge hin.

Was macht für dich einen guten Remix aus?



Schmiegs Antwort auf die Frage, was einen guten Remix ausmacht: Catt (2010), Installation des Künstlerkollektivs 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes), die auf ein Internet-Mem Bezug nimmt.

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest du rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein, ich hatte noch keine Probleme. Das liegt vermutlich daran, dass die, deren Material ich verwende, davon in der Regel nichts wissen.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Ich bin grundsätzlich für alles, was es Menschen ermöglicht, sich kreativ und kritisch mit dem auseinanderzusetzen, was andere ihnen vorsetzen. Wir sind doch nicht nur dazu da, eure bescheuerten viralen Videos auf Facebook zu teilen.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Auch wenn es kein Remix an sich ist, so finde ich „We Technoviking“ von Matthias Fritsch sehr interessant, da hier sein ursprüngliches Video durch Reenactments von Fans auf Youtube ersetzt und rechtlich wieder „rein“ wird – er darf ja seine Originalaufnahme nicht mehr zeigen (siehe Interview mit Matthias Fritsch). Generell eine sehr facettenreiche Arbeit.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#42

Maik Exner und Christopher Southernwood „Verbindung von Tradition und Innovation“

Maik Exner und Christopher Southernwood sind Teil einer Gruppe von Studierenden der Kulturwissenschaft an der Universität Koblenz. Nach dem Festival Noises auf dem Gelände des Kulturzentrums b-05 in Montabaur im vergangenen Jahr haben sie einen Verein ins Leben gerufen und richten eine Veranstaltungsreihe in wechselnden Locations in der Stadt aus. Ziel ist es, Musikkultur zu vermitteln, und zwar anhand von Konzerten, Performances, Vorträgen und Filmen.

Was macht für euch einen guten Remix aus?

Christopher: Das ist pauschal schwer zu sagen, da es verschiedene Arten des Remix gibt. Bei einem Remix eines Songs beispielsweise würde ich sagen, dass das Kunststück darin besteht, einen Teil des Ursprungs-Mix zwar erkennbar zu lassen, ihn aber vollkommen neu zu kontextualisie-

ren. Ganz sicher jedenfalls keine stumpfe Umwandlung zu einem „Four on the floor“-Beat.

Maik: Was Remixe interessant macht, ist wohl die Verbindung von Tradition und Innovation. Altes kann neu aufgearbeitet werden und manchmal wird einer neuen Generation ein Juwel aus vergangenen Jahrzehnten neu präsentiert. Ein guter Remix zeichnet sich für mich dadurch aus, dass auf eklektische Weise Elemente verbunden werden können, die man sonst so nicht zusammen hört. Damit meine ich nicht nur Samples aus verschiedenen Bereichen, sondern wenn zum Beispiel ein Remixkünstler mit einem Interpreten zusammenarbeitet, der aus einem Gebiet kommt, das der elektronischen Szene eher fremd ist.

Auf welche Weise spielen Remix und Remixkultur eine Rolle für ein Projekt wie Noises?

Christopher: Der Remix ist ein guter musikalischer Indikator der Postmoderne. Das macht ihn für uns interessant, da wir uns zum Ziel gesetzt haben, durch Hören für verschiedene Themen zu sensibilisieren. Im weiteren Sinne wollen wir die städtische Kultur remixen, da sie noch sehr stark in Hochkultur und Mainstream verhaftet ist.

Maik: Noises interessiert sich für alle Arten von Musikkultur und somit natürlich auch für die Remixkultur. Das erste Event unserer Reihe widmet sich sogar explizit der

Remixkultur, dem kreativen Potential der Remixpraktiken und den medienrechtlichen sowie medienethischen Implikationen.

Gab es schon einmal den Fall, dass etwas nur aus rechtlichen Gründen nicht gespielt werden konnte?

Christopher: Bisher nicht. Aber es gefällt sicher nicht jedem, dass wir im April Brett Gaylors Dokumentarfilm „RIP: A Remix Manifesto“ im Rahmen eines Themenabends zu Remix & Sampling gezeigt und zur Diskussion gestellt haben. Und mal schauen, ob wir im Anschluss ohne Probleme einen Mitschnitt von Ghost Notes' DJ-Set hochladen können.

Maik: Ich kann mich dem nur anschließen. Bleibt abzuwarten, ob sich nicht nach diesem Event doch noch was tut.

Gab es schon einmal Abmahnungen rund um das Festival beziehungsweise Mitschnitte davon oder sonst rechtliche Probleme?

Christopher: Obwohl wir nicht gewinnorientiert arbeiten, mussten wir für das Festival 2013 GEMA-Gebühren im dreistelligen Bereich zahlen. Wir haben durch einen Bekannten zum Glück herausgefunden, dass wir einen Härtefall-Nachlass-Antrag stellen können.

Was haltet ihr von der Idee, ein Recht auf Remix mit Vergütung für die verwendeten Originalwerke einzuführen?

Christopher: Prinzipiell viel. Der Teufel steckt dann im Detail. Was ist beispielsweise, wenn der Remix kostenlos veröffentlicht werden soll?

Maik: Ehrlich gesagt bräuchte ich doch etwas mehr Informationen zu dieser Idee, um mir ein genaues Urteil bilden zu können. Die Vergütung sollte zum Beispiel den kommerziellen Stand mit einbeziehen. Wenn der Remixer oder die Remixerin ohnehin kaum Geld mit dieser Tätigkeit verdient oder ihre Werke kostenlos zur Verfügung stellt, dann wäre es nicht angemessen, weitere Steine in den Weg zu legen.

Zum Abschluss, was ist euer persönlicher Lieblingsremix?

Christopher: Ich bin ein Freund von Alben. Deswegen ist mein Lieblingsremix das ausschließlich samplebasierte „Endroducing...“ von DJ Shadow.

Maik: Ich denke, ich würde hier auch am ehesten auf ein Album verweisen und zwar auf „Oceanic Remixes/Reinterpretations“ von Isis. Was dieses Remixalbum so interessant macht ist, dass Post-Rock/Sludge-Mischung der Band hier von Künstlern wie Fennesz, Tim Hecker, Venetian Snares

oder Thomas Köner geremixt wird, also von Leuten, die aus ganz anderen Bereichen – wie zum Beispiel Drone, Ambient, Soundart, Breakbeat – stammen und somit eine Kollaboration von meist eher gegensätzlich wahrgenommenen Stilen entsteht.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#43

Kim Asendorf

„Das Internet als Bühne“

Kim Asendorf, 1981 geboren, lebt und arbeitet in Berlin als freier Künstler und als Creative Director bei NETRO. Nach dem Neue-Medien-Studium in Kassel an der Kunsthochschule programmiert Asendorf in allen Sprachen, auch als Freelancer. Seine Arbeiten beziehen sich in den meisten Fällen auf das Internet oder leben im Internet.

Wie würdest du selbst deine künstlerische Arbeit beschreiben?

Ich sehe das Internet als Bühne, als *performance stage*. Ich performe digitale Kunst im Internet.

Auf welche Weise verwendest du selbst Werke Dritter?

Auf verschiedenste Art und Weise:

- My Porn Collection: Für die Sprite-Sammlung habe ich GIFs von Pornoseiten gesammelt.

- 100.000.000 Stolen Pixels: Ein Webcrawler, der Ausschnitte einer Million Bilder aus dem Netz neu arrangiert.
- Solo Show in Sim City & Duke Nukem 3D USPEC: Videos mit Grafiken und MIDIs von Games.
- Frame of Thrones, Fatty Boom Boom Resorted & Lofi HD Baywatch Intro: TV-Serien- und Musikvideoremixe.
- Mountain Tour, Reverse Pixel & Supreme Sunlight: Pixel Sorting und Bildmanipulation von Found Footage.
- Porn Queen: Portraits von Queen Elizabeth rekonstruiert mit Snippets von Pornos.
- Swoosh Reshape: Redesign des Nike-Logos.
- Farbtafeln: Gerhard Richter's Farbtafeln sortiert.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Ich denke, ein guter Remix transportiert nicht bloß die grundlegende Ästhetik des Originals, sondern auch das ganze Drumherum, den Zeitgeist und alle Emotionen, die damit verbunden sind. Im Internet gibt es seit einiger Zeit einen riesigen Trend, bei dem vor allem visuelle Werke, Produkte und Marken geremixt werden, wahrscheinlich könnte es keiner mehr drucken, aber zu meiner Freude existiert diese wunderbare Welt im Netz – noch.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Werk oder ähnliches nicht verwendet?

Nein, ich denke die Relevanz meiner Arbeiten als Zeitzeugen und kulturelles Gut sind wichtiger als irgendwelche Urheberrechte einzelner Personen und Konzerne.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Die eigene Freiheit darf nicht durch Ideen anderer eingeschränkt werden. Natürlich soll jeder die Gelegenheit haben, seine Idee zu kommerzialisieren, bevor andere sie klabbern können, dennoch macht ein Urheberrecht in vielen Fällen keinen Sinn für mich. Wenn mir gerade danach ist, eine Szene „Star Trek“ zu drehen, sollte ich das auch machen dürfen. Wenn das dann Geld einspielt, zahle ich einfach Tantiemen an die Lizenzhalter.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblingsremix?

Mein Lieblingsremix ist das Tumblr-Blog „Me and Merkel“ von Ole Fach.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

#44

Clemens Haipl von Depeche Ambros „Egal ob das Cover oder Remix heißt“

Clemens Haipl, geboren und wohnhaft in Wien, arbeitet als Autor, Kabarettist, Radiomacher und produziert Musik, unter anderem als Teil der Gruppe Depeche Ambros. Wie der Name schon nahelegt, handelt es sich dabei um den Versuch, Austropop mit Hilfe des Sounds von Depeche Mode neues Leben einzuhauchen.

Wie würdest du selbst deine musikalische Arbeit beschreiben?

Da ich nicht davon leben muss, leiste ich mir den Luxus, ausschließlich die Musik zu machen, die mir Spaß macht. Das heißt: Elektropop beeinflusst von New Order, OMD, Depeche Mode & Co.

Auf welche Weise verwendet ihr bei Depeche Ambros Werke Dritter?

Wir nehmen einen Song, der uns für sich gefällt. Dann dekonstruieren wir den auf die Basics – also Grundakkorde und Text – und rekonstruieren ihn dann im Synthpop-Stil, als wenn er in den 80ern in London entstehen würde.

Depeche Ambros läuft bisweilen unter der Bezeichnung Cover, gleichwohl es ja gerade darum geht, Austropop und den Sound von Depeche Mode zusammenzubringen. Wie würdest du Remix und Cover voneinander abgrenzen?

Es geht bei Cover und Remix darum, etwas Eigenständiges, Neues zu machen. Ob das dann „Cover“ oder „Remix“ heißt, ist nebensächlich.

Wie geht es dir damit, wenn Werke von dir remixed werden? Hast du Angst, dass Leute damit Dinge tun, die dir nicht gefallen?

Nein, überhaupt nicht. Im Idealfall übernehmen Remixer die Teile, die mir wichtig sind (also Hooks und bestimmte Sounds) – wenn etwas komplett anderes herauskommt, muss es mir nicht gefallen – spannend ist es allemal.

Was macht für dich einen guten Remix aus?

Wie gesagt, Hooks und wesentliche Sounds erkennen und weiterverwenden. Oder: Etwas komplett Neues, vielleicht sogar Besseres machen.

Hast du schon einmal nur aus rechtlichen Gründen ein Sample oder ähnliches nicht verwendet?

Ja. Zum Beispiel das Gitarrenriff von „Never let me down“ – das war einfach zu offensichtlich gesamplet und schwer in einem anderen Kontext zu verwenden. Also haben wir es neu eingespielt :-)

Wurdest du schon einmal abgemahnt oder hattest rechtliche Probleme wegen deiner künstlerischen Tätigkeit?

Nein, ich (beziehungsweise das Label) hat immer im Vorfeld geklärt, ob es Probleme geben könnte. Darum habe ich zum Beispiel eine Coverversion von Abbas „Dancing Queen“ nicht veröffentlicht.

Was hältst du von der Idee, ein vergütetes Recht auf Remix einzuführen?

Klar, warum nicht? Bei Depeche Ambros ist es ja so, dass jeder Cent an die Urheber geht. Halte ich zwar für übertrieben, weil es ja – wie gesagt – völlig neu konstruierte Songs

sind. Aber Urheber ist Urheber. In dem Rahmen soll jeder remixen, was er will.

Zum Abschluss, was ist dein persönlicher Lieblings-remix?

Klassiker: Route66.

Das Interview führte Leonhard Dobusch.

Bonus-Track

Remix hilft Originalen: Die ökonomischen Folgen von Sampling

Leonhard Dobusch

Bislang gibt es kaum empirische Studien darüber, welche Folgen ein Remix für das Original hat – und zwar weder was die (möglicherweise: veränderte) Rezeption eines Werkes noch was die ökonomischen Auswirkungen betrifft. Nur anekdotisch lässt sich auf bekannte Beispiele verweisen, in denen erst der Remix eines Werkes dem Original und damit dessen Urheber zum Durchbruch verholfen hat. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist mit Sicherheit der Song „Thank You“ der britischen Sängerin Dido. Nachdem „Thank You“ bereits 1998 erstmals veröffentlicht worden war, avancierte er erst 2000 zu Didos bislang größtem Hit, nachdem Eminem die erste Strophe in seinem Song „Stan“ gesamplet hatte.

Während in diesem Fall die Rechte geklärt waren und Dido teilweise gemeinsam mit Eminem bei Konzerten auftrat, war das bei einem anderen prominenten Beispiel nicht der

Fall. Wie das Wochenmagazin *Die Zeit* im April 2013 in einem ausführlichen Porträt berichtete, war Asaf Avidan ursprünglich überhaupt nicht vom Wankelmut-Remix seines Songs „One Day“ begeistert, der ihm letztlich zu weltweitem Erfolg verhelfen sollte:

„Reckoning Song‘, so heißt das Lied in seiner Originalversion von 2008, war eigentlich ein Stück mit schlichter Akustikgitarrenbegleitung, das Avidan und seine alte Band

The Mojos in ihrem ersten Repertoire hatten, mit dem sie durch Israel und kleine Bars in Europa tourten. Bis ein Fan, der bis dahin unbekannte Berliner DJ Wankelmut, sich das Stück nahm und elektronisch daran herumexperimentierte. Wankelmut unterlegte Avidans melancholisch-markante Stimme mit House-Musik, Beats, die tanzbar waren. ‚One Day‘, wie er den Remix nannte, verbreitete sich online wie ein Virus. Von unten stürmte er innerhalb weniger Wochen die internationale Clubszene und, als er schließlich offiziell bei Sony herausgebracht wurde, auch die Charts – ein kometenhafter, ein unfreiwilliger Erfolg. [...] ‚Das war einfach nicht mein Stil‘, sagt Avidan über den Wankelmut-Remix, der ihm noch immer nicht gefällt und dessen Veröffentlichung er zunächst verhindern wollte.“

Neben solchen (Sonder-)Fällen, in denen ein Remix maßgeblich für den kommerziellen Erfolg des Originals verantwortlich ist, hat der US-Jurist Michael Schuster jetzt auch systematisch die kommerziellen Folgen von Sampling für die Originale an Hand des Albums „All Day“ des Künstlers Girl Talk untersucht. In seinem Beitrag „Fair Use, Girl Talk, and Digital Sampling: An Empirical Study of Music

Sampling's Effect on the Market for Copyrighted Works“ analysiert er die Verkaufszahlen von über dreihundertfünfzig von Girl Talk gesampleten Werken und kommt zu dem statistisch signifikanten Ergebnis, dass

„sich die urheberrechtlich geschützten Songs in dem Jahr, nachdem sie gesamplet worden waren, besser verkauft haben als im Jahr davor.“

Die Ergebnisse sind für die USA relevant, weil Sampling nach verschiedenen richterlichen Entscheidungen nicht unter die dortige Fair-Use-Klausel des Copyrights fällt. Das Album von Girl Talk eignet sich nicht nur wegen der großen Zahl an Samples besonders für die Untersuchung, sondern auch weil der Künstler hinter Girl Talk, Gregg Gillis, sich unter Berufung auf Fair Use bewusst einer Lizenzierung der Samples verweigert.

In Deutschland ist Sampling zwar auch eine „weitverbreitete Schattenpraktik“, schon die Übernahme kleinster Teile erfordert aber auf Grund von Leistungsschutzrechten der Tonträgerhersteller aufwendige Rechtklärung. Dass damit RemixkünstlerInnen das Leben schwer gemacht wird, ist klar. Die Studie von Schuster liefert aber erste Indizien dafür, dass diese Rechtsprechung auch den Plattenfirmen selbst einen Bärendienst erweisen könnte.

Ohne Remix ist Kultur nicht möglich. Die Kampagne „Recht auf Remix“ <www.rechtaufremix.de> setzt sich dafür ein, eine Ausnahmeregelung im Urheberrecht einzuführen, die Remixe unter bestimmten Bedingungen erlaubt. Remix soll nicht mehr illegal sein, sondern als Kunstform anerkannt werden. Pro verkauftem E-Book spendet der Verlag iRights.Media einen Euro an die Initiative „Recht auf Remix“.

Eine Playlist mit allen im Buch erwähnten Remixes findet sich unter <http://goo.gl/6xx4J5>