



ORGANIZED
CREATIVITY

Organized Creativity Discussion Paper
No. 19/1

Simon Schrör

Die Auswirkungen rechtlicher Unsicherheit auf
Produktionskonventionen in der Low-Budget Musikindustrie

Berlin, Januar 2019

ISSN 2626-7217 (online)



Simon Schrör

**Die Auswirkungen rechtlicher Unsicherheit auf
Produktionskonventionen in der Low-Budget Musikindustrie**

The Impact of Legal Uncertainty on
Conventions of Production in the Low-Budget Music Industry

Organized Creativity Discussion Paper No. 19/1

ISSN 2626-7217 (online)

URL: http://www.wiwiss.fu-berlin.de/forschung/organized-creativity/3_publications/Disc-Paper/index.html

Berlin, Januar 2019

© 2019 by the author

About the Author

Simon Schrör conducted his M.A. Thesis in Sociology at University Duisburg-Essen in the DFG Research Project "Organized Creativity" (FOR 2161) and is currently researcher at Weizenbaum-Institute for the networked society and at Humboldt University in Berlin, Germany.

Contact: simon.schroer@hu-berlin.de

<https://vernetzung-und-gesellschaft.de/portfolio/simon-schro%CC%88r/>

<http://www.wiwiss.fu-berlin.de/forschung/organized-creativity/index.html>

Organized Creativity Discussion Paper Series

Editorial Board

Prof. Dr. Jörg Sydow, Freie Universität Berlin

Prof. Dr. Elke Schüßler, Johannes Kepler Universität Linz

Prof. Dr. Gregory Jackson, Freie Universität Berlin

Downloads

http://www.wiwiss.fu-berlin.de/forschung/organized-creativity/3_publications/index.html

Contact

Freie Universität Berlin, Department of Management

Prof. Dr. Jörg Sydow

Boltzmannstr. 20 (Raum 225)

14195 Berlin

Tel: +49 (030) 838-53783

<http://www.wiwiss.fu-berlin.de/forschung/organized-creativity>

Simon Schrör

Die Auswirkungen rechtlicher Unsicherheit auf Produktionskonventionen in der Low-Budget Musikindustrie

Zusammenfassung

Akteure in der Low-Budget Musikindustrie haben heute durch die Digitalisierung der Musikbranche weitreichende Möglichkeiten, mit geringem finanziellen und organisationalen Aufwand professionelle Musikprodukte herzustellen und zu veröffentlichen. Fremdreferenziell arbeitende Musiker, etwa im Hip-Hop sind jedoch zusätzlich mit der komplexen und bisweilen unklaren Rechtslage konfrontiert. Die Majorlabels sind in der Lage, auf diese Herausforderungen einzelfallbezogen und präzise mit eigenen Rechtsabteilungen und großen finanziellen Mitteln zu reagieren, um die rechtlichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Unsicherheiten abzufedern. Dieselben Anforderungen gelten jedoch auch für die Akteure in der Low-Budget Musikindustrie, die nicht über die Ressourcen verfügen, so präzise zu reagieren. Diese Arbeit stellt dar, wie unterschiedlich sich diese Unsicherheiten auf Produktionskonventionen auswirken. Das eine Artefakt wurde im Sinne einer *rechtlich abgesicherten, einverständnisbezogenen Konvention* produziert und verzichtet somit auf die Kulturpraxis des freien Samplings. Das andere Artefakt entstand unter einer, das *Recht bewusst ignorierenden Produktionskonvention* und nimmt bei großer künstlerischer Freiheit hohe rechtliche Risiken in Kauf.

Abstract

The digitization of the music industry allows Actors in the low-budget music industry far-reaching opportunities to produce and publish professional music products with low financial and organizational effort. Musicians who use samples, for example in hip-hop, are additionally confronted with the complex and sometimes unclear legal situation. The big music corporations are able to respond to these challenges with accuracy on a case-by-case basis with their own legal departments and large financial resources to cope with the legal, artistic and economic uncertainties. However, the same requirements also apply to actors in the low-budget music industry who do not have the resources to react and respond so accurately. This work shows how different these uncertainties affect conventions of production. The one artifact was produced under a *legally secured, consent-based convention* and thus dispenses with the cultural practice of free sampling. The other artifact was created under a *production convention deliberately ignoring the law* and, with great artistic freedom, accepts great legal risks.

Keywords

Sampling, Creativity, Copyright, Music Production, Conventions, Uncertainty, Hip-Hop
Kreativität, Urheberrecht, Musikproduktion, Konventionen, Unsicherheit

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Feldbeschreibung & Forschungsfrage	2
2.1.	Unsicherheit	2
2.2.	Musikindustrie & Hip-Hop Produktion	4
2.3.	Sampling	6
2.4.	Urheber- und Leistungsschutzrecht	8
2.5.	Forschungslücke & Forschungsfrage	10
3.	Theoretischer Rahmen	11
3.1.	Theorie funktionaler Differenzierung	12
3.2.	Theorie Lebenden Rechts	14
3.3.	Economie des Conventions	16
3.4.	Zusammenführung	18
4.	Methode	18
4.1.	Forschungsdesign & Fallauswahl	19
4.2.	Analyse von Artefaktbiografien	19
4.3.	Erhebungs- und Auswertungsmethode	22
5.	Artefaktanalyse	23
5.1.	Artefakt 1	23
5.2.	Artefakt 2	32
6.	Ergebnisdarstellung & Diskussion	35
6.1.	Produktionskonventionen in der Low-Budget Musikindustrie	36
6.2.	Rechtsunsicherheiten in der Low-Budget Musikproduktion	37
6.3.	Low-Budget Musiker im Gesamtfeld der Musikindustrie	38
7.	Zusammenfassung & Fazit	39
	Literatur	42

1. Einleitung

„Die Kunst ist nur Kunst, wo sie sich Selbstzweck, wo sie absolut frei, sich selbst überlassen ist, wo sie keine höheren Gesetze kennt als ihre eigenen, die Gesetze der Wahrheit und Schönheit.“

Ludwig Feuerbach (1968: 141)

Sobald man Kunstwerke verwertet, greifen andere Logiken und Regeln als allein die der Kunst. Moderne, differenzierte Kulturgesellschaften haben die Aufgabe, die Freiheit der Kunst sowie Möglichkeiten zu deren Verwertung zu gewähren. Eines der wichtigsten Mittel diese beiden Komplexe miteinander in Einklang zu bringen und deren Verhältnis zu verstetigen, sind Gesetze. Besonders das Urheberrecht ist im deutschen Recht zentral, wenn es darum geht, in welcher Weise Schöpfer, aber auch Fremde Kunstwerke nutzen und verwerten dürfen. Wäre Gesellschaft etwas Stetiges, Unveränderbares, so könnten die Überlegungen zu den Verhältnissen von Kunst zu ihrer Nutzung und Verwertung an dieser Stelle enden. Sie sind ja bereits reguliert.

Nun gehört die Erkenntnis, dass Gesellschaft sich in einem stetigen Wandel befindet zu den Binsenweisheiten der Soziologie. Sozialer Wandel betrifft nie nur isolierte Teile der Gesellschaft, sondern durchwirkt sie im Ganzen. Die Kunst ist hier vielleicht einer der sensibelsten Fühler und zugleich eine Triebfeder. Normen und Regeln hingegen, besonders wenn sie gesetzlich verbrieft sind, neigen dazu, gesellschaftlichen Entwicklungen hinterher zu sein und auf diese zu reagieren. Um weitere Allgemeinplätze zu bemühen, finden sich historisch mit dem Kapitalismus und neuerdings der Digitalisierung zwei Komplexe, die tief greifende Wirkung auf die Gesellschaft haben. Die Kunst und das Recht sind als gesellschaftliche Teilbereiche hier nicht ausgenommen. Die globale Musikindustrie, die aus einer oligopolen Handvoll *Majorlabels* besteht, ist ein Paradebeispiel dafür, wie kapitalistische Maßstäbe Werke der Kunst beeinflussen, verformen, überdecken und völlig neu definieren. Zugleich wird diese etablierte Musikindustrie durch die Digitalisierung vielfältig herausgefordert. Streamingdienste, digitale Publikationswege und die Möglichkeit ein ganzes Produktionsstudio nebst Instrumenten auf einem Computer zu imitieren, stellen die klassischen Produktions-, Distributions- und Verwertungswege der Musikindustrie vor große Herausforderungen.

Musiker und Musikproduzenten, die nicht über große finanzielle Mittel verfügen und die nicht in Firmenstrukturen eingebunden sind, haben inzwischen die Möglichkeit ohne, oder nur mit loser Einbettung in die Organisationsordnungen der *Majorlabels* Musik zu produzieren und zu vertreiben. Durch diese Möglichkeiten hat sich, abseits von klassischen Labelstrukturen, eine durchaus professionell arbeitende, kommerzielle Musikszene entwickelt, die im Rahmen dieser Arbeit als *Low-Budget Musikindustrie* bezeichnet wird. Diese Akteure stellen kommerzielle Musikprodukte her und können durchaus im Kontext der Musikindustrie genannt werden, ohne dass sie über Zugang zu den organisationalen und finanziellen Mitteln der *Majorlabels* verfügen. Ohne die Notwendigkeit physische Datenträger herzustellen und durch die Chance, die soziale Netzwerke zur Eigenwerbung bieten, sind die kapitalintensiven Arbeitsweisen der großen, etablierten Musikindustrie keine zwingende Voraussetzung, um erfolgreich zu sein. Dies gilt jedoch nicht in jeder Hinsicht.

Einer der zentralen Spannungsbereiche zwischen Recht und Kunst ist der Umgang mit Fremdreferenzen in der Musik. Dies gilt besonders beim Sampling, also der Nutzung von fremden Tonstücken in eigener Musik. Das Urheberrecht ist nicht vor dem Hintergrund einer solchen Kulturpraxis geschaffen worden und ist in Teilen in Bezug auf das Sampling unklar. Bei aller rechtlichen Unsicherheit hat die etablierte Musikindustrie, die mit eigenen Rechtsabteilungen,

Urheberrechtsanwälten und großen finanziellen Mitteln aufwarten kann, ein komplexes System geschaffen, um mit der im Hip-Hop oder in der Elektronischen Tanzmusik kulturell selbstverständlichen Praxis des Sampelns umzugehen. Durch rechtlich und finanziell aufwendiges *Sample-Clearing*, einem System zur vertraglichen Nutzungsregelung, bewältigen die *Majors* die bestehenden Unsicherheiten, die bei der Nutzung fremden Materials aufkommen. Dieses System hebt zwar nicht alle Unsicherheit auf, erleichtert aber den Umgang mit ihr.

Die Akteure in der Low-Budget Musikindustrie können auf diese Ressourcen und organisationale Differenzierung nicht zugreifen. Dennoch gelten für sie die gleichen Gesetze und Anforderungen der Kunst. Diese Arbeit versucht nachzuzeichnen, wie sich dieses Spannungsfeld auf Musikproduktionen in der Low-Budget Hip-Hop-Industrie auswirkt. Hierbei werden zwei verschiedene Produktionskonventionen auf ihren Umgang mit rechtlichen Fragen hin untersucht. Durch den Fokus der empirischen Untersuchung auf die Artefakte, also die Musikprodukte selbst, kann gezeigt werden, wie die Einstellungen und Auffassungen der verantwortlichen Akteure die konventionellen Entscheidungen beeinflussen und letztlich auch zu unterschiedlichen Produkten, mit eigenen Einschränkungen, Unsicherheiten und Problemen führen.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen in der Tradition der empirischen Urheberrechtsforschung einen Beitrag zur Erfassung der Auswirkungen von Regulierung auf die Musikproduktion leisten. Der Blick auf die randständigen Akteure offenbart zugleich die Kluft, die sich daraus ergibt, dass etablierte Praktiken zur Abfederung von Rechtsunsicherheiten einerseits an die differenziert organisierte Struktur der großen Musikindustrie gebunden sind, andererseits aber allgemeine Erfordernisse von Recht, Wirtschaft und Kunst bestehen, die auch für die Low-Budget Akteure gelten. Wie diese Arbeit zeigen wird, eröffnet sich vor dieser Kluft ein Handlungsraum, in dem unterschiedliche soziale Konventionen bereitstehen, auf die sich Akteure beziehen können. Diese Bandbreite dieser Konventionen ist ebenso groß wie das Spannungsfeld, das von enormen rechtlichen Risiken bis hin zu deutlichen Selbstbeschränkungen in der künstlerischen Freiheit reicht.

2. Feldbeschreibung & Forschungsfrage

Diese Arbeit beschreibt, wie sich Unsicherheit, die aus der bestehenden Rechtsordnung oder aus unklarer Regulierung entspringt, auf die Art und Weise auswirkt, wie Hip-Hop von Künstlern produziert wird, die über wenig Geld verfügen und (noch) nicht in die großen musikindustriellen Organisationen eingebunden sind. Um sich dieser Fragestellung zu nähern, muss beschrieben werden, in welchem Feld sich diese Untersuchung bewegt und auf welchen Forschungsarbeiten und Traditionen sie aufbaut. Neben dem Zentralkonzept der Unsicherheit in wirtschaftlichen Zusammenhängen sind es vor allem die empirischen Felder der Musikindustrie im Allgemeinen und des Hip-Hops im Speziellen. Da sich ein großer Unsicherheitsfaktor im Soundsampling findet, bedarf auch diese Kulturpraxis einer Beschreibung. Abschließend wird auf die in Deutschland bestehenden, rechtlichen Regelungen eingegangen, da die Unsicherheit, die mit dem Sampling verbunden ist, erst durch ihre regulative Dimension geschaffen wird.

2.1. Unsicherheit

Unsicherheit als Zentralkonzept zur Untersuchung der Handlungen und Handlungsentscheidungen von Akteuren hat in der Organisationssoziologie wie der Wirtschaftssoziologie auch in Abgrenzung strikter Rational Choice Theorien (vgl. Crozier & Friedberg 1993, Brunsson 1985 oder Luhmann 2006) seit den Achtzigerjahren zunehmende Rezeption erfahren (vgl. Brosziewski 2015: 17, f., Apelt & Senge 2015: 6). Ausgehend vom Begriff der Unsicherheit, die Wienold (2011: 710) definiert als „allgemeines Kennzeichen von Situationen, in denen

Akteure nicht wissen können, ob ein bestimmtes für die Wahl einer Handlung relevantes Ereignis eintreten wird oder nicht (bzw. bereits eingetreten ist)“ haben sich diverse theoretische Schulen dieses Konzeptes bedient. Allen gemein ist ein Bezug von Unsicherheit auf Komplexität. Je größer die Komplexität einer Situation ist, desto mannigfaltiger sind die Quellen für Unsicherheit. Unsicherheit, ob der Fähigkeit des Akteurs, alle relevanten Einflussfaktoren auf die vorliegende Situation einschätzen zu können; Unsicherheit dem Verhalten anderer Akteure gegenüber; Unsicherheit gegenüber den gewohnten Funktionen und den vielen Faktoren, die eine komplexe Umwelt ausmachen (vgl. Apelt & Senge 2015: 1, ff.).

Befasst man sich mit Organisation, so spielt Unsicherheit als *neuerer* Begriff eine noch zentralere und bisweilen konstitutive Rolle. In der Systemtheorie Luhmanns wird die Unsicherheit bzw. deren Bewältigung in Form von Unsicherheitsabsorption als Motor der Autopoiesis, also der Selbsterhaltung von Organisationssystemen identifiziert (vgl. Luhmann 2006: 185). Ohne an dieser Stelle genauer auf die funktionellen Abläufe dieser Unsicherheitsabsorption einzugehen, hält Luhmann (2006: 188) fest, dass Unsicherheit eng mit der deutlich weniger negativ konnotierten Figur der Entscheidung verknüpft ist (vgl. Brosniewski 2015: 30). Ohne Unsicherheit müssten keine Entscheidungen als solche gefällt werden, da sich ohne eine durch Unsicherheit bewusst gemachte Kontingenz nichts als entscheidbar aufdrängt.

„Eine etwas üblichere Formulierung ist, dass keine Entscheidung sich auf vollständige Information stützen kann. Die Last der fehlenden Information ist die Voraussetzung für die Lust am Entscheiden. Bei vollständiger Information könnte keine Entscheidung sich als Entscheidung kenntlich machen“ (Luhmann 2006: 188)

Ein anderes Feld, in dem Unsicherheit große Auswirkungen hat, ist das Recht. Positives Recht hat den eigentlichen Sinn, Sicherheit im Sinne einer Gewissheit, ob etwas rechtens ist oder nicht, zu schaffen. Am Beispiel der Rechtsunsicherheit bei Nutzerverhalten im Internet beschreiben Dobusch & Quack (2012), dass mitunter aufgrund einer fehlenden, eindeutigen Rechtsautorität im transnationalen Raum des Internets das eigentlich so starr anmutende Recht als fluides, von Akteuren situativ unterschiedlich bewertetes Gebilde genutzt und in Arenen der Auseinandersetzung produziert wird. Ähnlich argumentieren auch Hofmann (2012) sowie Hofmann, Katzenbach & Münch (2012). Die Analyse solcher Auseinandersetzung erlaubt einen Blick auf die komplexe Produktion regulativer Ansätze, die von Rechtsunsicherheit getrieben werden (vgl. Dobusch & Quack 2012: 2, 19, f.).

Die vorliegende Arbeit versteht sich ebenfalls in der Tradition dieses Unsicherheitsbegriffes und ist im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojektes „Organized Creativity - Practices for Inducing and Coping with Uncertainty“ (DFG 2017) entstanden. Das Projekt befasst sich mit Unsicherheiten, die im Recht, also in einem System abseits der beforschten Kernorganisation entspringen und – so die Hypothese – Einfluss auf kreatives Arbeiten haben. Diese Hypothese aufgreifend verortet sich diese Arbeit multiperspektivisch und wurzelt sowohl in einer wirtschafts- und organisationssoziologischen, als auch in einer rechtssoziologischen Tradition.

Der Blick auf die Nutzung des Begriffs der Unsicherheit in der Soziologie hat gezeigt, dass Unsicherheit weit mehr als eine hintergründige Problemstellung ist. Vielmehr stellt Unsicherheit eine handlungs- und richtungweisende Größe dar, mit der sich Akteure in organisationalen Zusammenhängen stets auseinandersetzen müssen (vgl. Diaz-Bone 2011b: 265). Es bleibt folglich die für diese Arbeit und ihre Fragestellung zentrale Erkenntnis aus dem Blick auf die bestehende Unsicherheitsforschung festzuhalten: Das Handeln unter Unsicherheit eröffnet neue Analysemöglichkeiten hinsichtlich der Entscheidungsgrundlagen bei Akteuren. Das Wissen um Entscheidungsgrundlagen erweitert die Auffassung der sich ergebenden Situation,

um ein Schlaglicht auf die kontingenten und letztlich nicht eingetretenen Ausprägungen einer zum Entscheidungszeitpunkt hypothetischen Zukunft.

2.2. Musikindustrie & Hip-Hop Produktion

Der Musikindustrie kann man sich auf verschiedene Weise nähern. Da ist zum einen die globale, als Oligopol organisierte Musikmaschinerie, ein riesiger Wirtschaftsfaktor. Zum anderen ist die Distribution von Musikprodukten eine kulturelle, künstlerische Dienstleistung. Die Digitalisierung der Branche ist Gegenstand großer Debatten, Untergangsszenarien, Start-up-Gründungen und gegenseitiger Übernahmen. Zugleich ist das Produkt dieser Industrie mindestens genauso divers. Den Zugang zur Musikindustrie gibt es nicht. Die Felddescription in dieser Arbeit muss also damit auskommen, sich auf die für die geleistete Untersuchung relevanten Teilaspekte zu beschränken.

Zum einen sei der zentrale Dreh- und Angelpunkt der großen, internationalen Musikindustrie erwähnt. Diesen Punkt stellen Tonträgerunternehmen dar. Sie organisieren die Produktion, die Vermarktung, den Verkauf und die globale Distribution von Musikprodukten. Diese Unternehmen verfügen über eigene Label. Label sind Marken, die zum Vertrieb musikalischer Werke gedacht sind und Hauptinhaber von Leistungsschutzrechten an Musikaufnahmen sind. Der internationale Tonträgerherstellermarkt ist von drei oligopol organisierten Labels dominiert, nämlich der Universal Music Group, der Warner Music Group und Sony Music Entertainment (vgl. Shuker 2017: 205). Daneben existieren diverse Sublabels, die auch zu den Firmengeflechten dieser *Majors* gehören. Es handelt es sich bei den *Majors* um hochgradig professionalisierte, intern differenzierte Konzerne mit eigenen Rechtsabteilungen, Marketing- und Werbeabteilungen, Abteilungen für Produktion und Distribution sowie Bookingabteilungen für Liveauftritte etc. (vgl. Tschmuck 2014:290, ff.).

Eine Ebene niedriger angesiedelt sind unabhängige Plattenfirmen, sogenannte Independents, oder Indie-Labels. Diese sind ebenso professionelle Distributoren und direkte Ansprechpartner für Musikschafter, die ihre Musik vermarkten wollen. Independent Labels bedienen eher spezifische, alternative und bisweilen Nischenmärkte und zeichnen sich durch eine diversere Professionalisierungsstruktur aus (vgl. Schmidt 2008: 46, f.).

Aus industrieller Sicht beschäftigen sich jüngere Forschungsansätze vor allem mit den Herausforderungen, die die Digitalisierung der Musik an die Industrie stellt. Studien aus den frühen nuller Jahren untersuchen den Einfluss, den Filesharing und Peer-to-Peer Netzwerke auf die etablierten Vermarktungs- und Distributionswege der Industrie haben (vgl. Emes 2004; Hosch 2005) oder fragen unverblümt nach dem Ende der Musikindustrie (vgl. Lüthi 2004; Renner 2004; Röttgers 2003). Diese Studien zeigen interessante, eher restriktive Strategien der Industrie gegen Rechtsverletzungen durch illegale Downloads. Jedoch scheint diese Problematik in den letzten zehn Jahren eher in den Hintergrund gerückt. Während Huber (2008: 167) noch konstatiert: „Download ist beliebter als Streaming“, sind heute längst die Einflüsse, die der Milliardenmarkt des Musikstreamings ausmacht, Gegenstand der Forschung zur Musikindustrie (vgl. etwa Borja & Dieringer 2016; Aguiar & Waltdogel 2015). Musikstreaming, auch als *Music as a Service* (vgl. Dörr et al. 2013) scheint zugleich als Rettung und neue Herausforderung der Musikindustrie identifiziert worden zu sein.

„Auf der einen Seite reklamieren die etablierten Protagonisten des älteren Musikbusiness nach wie vor die Definitionsmacht über Preise und Rechte und sehen sich selbst als zentrale Ansprechpartner von Politik, Verbrauchern, Medienanstalten, Justiz und Kulturpolitik an. Dabei beklagen sie zumeist den allmählichen Untergang der großindustriellen Tonträgerproduktion. Auf der anderen Seite zeigt sich, dass ein immer größer werdender Teil der Musikproduzenten

und -konsumenten diesen alten Strukturen längst den Rücken gekehrt hat.“ (Bürkner et al. 2014: 9, f.)

Die Dimensionen, in denen die etablierte Musikindustrie mit ihren Produktions-, Platzierungs- und Verwertungsmechanismen herausgefordert wird, sind vielfältig (vgl. etwa Tschmuck 2014). Die für diese Arbeit zentralen Punkte sind die Produktionsmöglichkeiten abseits von großen Studios und professionellen Dienstleistern sowie die digitale Distribution und die Möglichkeiten zur Eigenwerbung.

Zum einen ist da die Musikproduktion. Durch immer besser werdende Computerprogramme ist es mittlerweile möglich, die vollständige Produktion von Musikstücken *im Wohnzimmer* durchzuführen. Die Anschaffungskosten für Equipment und Software sind überschaubar und diverse Musikrichtungen können auf physische Instrumente völlig verzichten (vgl. Tschmuck 2014: 289). Dies bietet besonders Anfängern und Hobbymusikern niedrigschwellige Einstiege, die über das *Gitarrespielen* hinausgehen. Von besonderer Wichtigkeit ist diese Erkenntnis auch in Bezug auf die Low-Budget Musikproduktion. Die Arbeit eines Musikproduzenten ist nicht länger eine Profession im klassischen Sinne, sondern kann mehr oder minder ebenso auch von enthusiastischen Amateuren oder Profis, die unabhängig von einem strengen organisationalen Umfeld agieren, ausgeführt werden. Diese Beschreibung eines Produzenten ist für den Verlauf dieser Arbeit wichtig. Im empirischen Teil kommen neben Rappern auch Produzenten zur Sprache, die genau diese Form des semiprofessionellen Low-Budget Produzierens praktizieren.

Hand in Hand geht diese neue Form der reinen Herstellung digitaler *Musictracks* mit den Möglichkeiten, die das Internet und vorrangig im Internet agierende Unternehmen zur Distribution und letztlich zur Selbstvermarktung bieten. Dadurch, dass Verbraucher keine Platten mehr erwerben müssen, um Musik zu hören, ja nicht einmal mehr einzelne Downloads zu kaufen brauchen, bricht ein namensgebender Kernfaktor der Tonträgerhersteller, nämlich der physische Tonträger als notwendiges Mittel schlicht weg. Ausgehend von Online-Musikkatalogen, in denen man MP3 Musikdateien kaufen kann, scheinen Streamingportale, die „Music as a Service“ (Dörr et al. 2013: 328), also als Kataloge mit vielen Millionen Titeln als Abonnement anbieten, ein großer, neuer Distributionsweg. Dieser hat für eher unbekannt oder aufsteigende Künstler den großen Vorteil, dass ihre Musik ohne einen dezidierten Einzelkauf hörbar wird, was die Schwelle zum *gehört werden* und zum Geld verdienen deutlich verringert.

Das Musikbusiness wird also einerseits weiterhin stark von den Großen der Branche dominiert. Sie formulieren Deutungs- und Regulierungsbedarfe gegenüber der Politik und geben nach wie vor einen großen Teil der Marktlogiken vor. Die Verwertungs- und Leistungsschutzrechte eines Großteils der populären Musik liegen bei ihnen und die hochgradig differenzierten und arbeitsteiligen Organisationen erlauben komplexe Verwertungs- und Platzierungsmethoden. Auch eine professionelle Verfolgung von Rechtsverletzungen bzw. ein Schutz vor solchen kann den Labels zugeschrieben werden. Auf der anderen Seite bieten die massiven Umwälzungen, die die Digitalisierung von Musikproduktion und Distribution den Musikern und Produzenten im Low-Budget Bereich niedrigschwellige Möglichkeiten, sich nicht nur musikalisch zu verwirklichen, sondern auch gezielt für sich zu werben und über verschiedene Wege abseits von etablierten Labelstrukturen Geld mit ihrer Musik zu verdienen.

An verschiedenen Punkten betreffen diese Veränderungen insbesondere das Genre des Hip-Hops. Entstanden im New York der späten Siebziger hat sich Hip-Hop als Alternative zur langsam ihren Reiz verlierenden Disco-Music in den Mainstream entwickelt (vgl. Mikos

2015: 65). Durch Konfliktverlagerungen in der Gangszene in den USA ist die *Battlekultur* ein zentraler Bestandteil der subkulturellen Identität des Hip-Hops (Würtemberger 2009: 41). Neben Rapbattles wurden auch Graffiti- und Breakdancewettbewerbe ausgetragen. Diese Form der Subkultur, die inhaltliche Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenssituation (Winter 2001: 297), aber auch die dezidiert kompetitive Ausrichtung durch *Battlerap* und institutionalisierten Konkurrenzkampf sind für den modernen Hip-Hop – auch in Deutschland – konstitutiv (vgl. Würtemberger 2009: 48, f.). Diese Dynamik bringt nicht nur immer wieder neue Künstler hervor, es hat sich hierdurch insbesondere in der semiprofessionellen Szene auch eine Wettbewerbskultur entwickelt, die heute vor großem Publikum online ausgetragen wird. Besonders auf der Plattform YouTube existieren diverse Battlerap-Turniere, bei denen Künstler in bisweilen sehr professionell anmutenden Produktionen gegen einander antreten (Dietrich 2016: 18, f.). Aufgrund dieser, auch durch die technische Verfügbarkeit komplexer Produktionsmöglichkeiten unbestreitbaren Professionalität, kann man die Musiker und Produzenten auf dieser Ebene der Musikproduktion nicht als reine Amateure sehen. Durch die (mitunter lose) Einbettung in kommerzielle Strukturen, die zwar noch weit von der organisationalen Komplexität der etablierten Musikindustrie entfernt sind, ist es durchaus gerechtfertigt, die Akteure als Teilnehmer in der Low-Budget Musikindustrie zu bezeichnen.

Der zweite Aspekt, der im Hip-Hop eine Besonderheit darstellt und für diese Arbeit von elementarer Bedeutung ist, ist die Fremdreferenzialität. Hip-Hop ist praktisch aus der direkten technisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit anderer Musik entstanden. Besonders Techniken wie das Scratching und die Nutzung von Breakbeats, über die gerappt wurde, waren schon in analogen Zeiten nicht ohne das Zurückgreifen auf schon bestehende Musik möglich. Die gesamte Technik und Idee des Breakbeats beruhte darauf, „dass bereits existierende populäre Songs als Baustein-Reservoir für eigene Werke genutzt werden“ (Winter 2001: 292). Diese Technik hat sich im Hip-Hop, wie in anderen Genres auch, besonders durch die digitale Nutzbarkeit institutionalisiert und ist als *Sampling* aus der Hip-Hop Kultur nicht wegzudenken.

2.3. Sampling

Die direkte Nutzung und Verarbeitung anderer Musikstücke ist also schon in den Gründungsmomenten des Hip-Hop essenziell gewesen. Durch das parallele Spielen zweier Schallplatten und durch das rhythmische Wiederholen einzelner Liedteile wurde eine Schallumgebung geschaffen, über die gesungen und gerappt wurde. Mit Aufnahmen dieser Musik und der zunehmenden Professionalisierung des Genres wurde die Nutzung kleiner oder kleinster Werkteile als Sampling neben Methoden des Remix oder des Covers als eine von mehreren fremdreferenziellen Musizierformen im Hip-Hop etabliert.

Der Begriff des Samplings ist nicht ganz einheitlich abgegrenzt. Der englische Begriff für *Auswahl* oder *Muster* bezeichnet jedoch in jedem Fall die Nutzung bereits bestehender Ton- oder Musikaufnahmen. Als genereller Begriff kann er für jede direkte Nutzung bestehender Teile in Musik genutzt werden, wie etwa beim *Mashup*, einer Kunstform, die nur fremde Werke oder Werkteile zur Musikherstellung nutzt (vgl. Döhl 2016: 61, f.) bis hin zur (Wieder-) Nutzung eigener Aufnahmen. Zur arbeitsgerechten Präzisierung des Begriffes wird unter Sampling die direkte Nutzung von kurzen, den Charakter des Liedes nicht allein bestimmenden, digital kopierten Ton- oder Musikstücken aus Werken Dritter verstanden.

Technisch kann Sampling auf verschiedene Weise stattfinden. Ausgehend von seinen Urtechniken kann Sampling manuell, durch Einspielen von Schallplatten, Tonbändern oder anderen manuellen Datenträgern bei einer Aufnahme geschehen. Modernes Sampling findet jedoch

fast ausschließlich digital statt (Stange-Elbe & Bronner 2008: 323). Dies hat auch für die Produzenten in der Low-Budget Musikindustrie Auswirkungen. Sampling ist nicht nur eine verbreitete und im Hip-Hop völlig selbstverständliche Technik. Durch die häufig fast ausschließlich oder vorrangig digitale Produktion von Beats, also der Hintergrundmusik, über die Gesang und Rap eingespielt werden, drängt sich das Sampling fremder Werke als gleichrangige Musizieretechnik, wenn nicht sogar als „Standardtechnologie der Musikproduktion“ (Kawohl & Kretschmer 2006: 204) auf.

Neben der technischen und inhaltlichen Dimension stellt sich bei einem umfassenden Blick auf die Sampling-Praxis noch die Frage, wie die Samplennutzung geregelt ist. Bevor auf die rechtlich-regulative Dimension eingegangen wird, sei ein Blick auf die Methoden des *Sample-Clearings* geworfen. Bei aller Unklarheit, ab wann *genau* ein Sample einen urheber- oder leistungsschutzrechtlichen Verstoß darstellt, ist klar, dass Werkteile Dritter grundsätzlich geschützt sind und dass die Nutzung im Rahmen des Samplings meist einer Einwilligung der Rechteinhaber bedarf. Eine solche Einwilligung kann natürlich einfach auf Nachfrage gegeben werden, die Regel ist aber, dass die Inhaber der Rechte an einem Sample bzw. dem Werk oder der Aufnahme, die gesampelt wird, dieses Nutzungsrecht gegen Bezahlung einräumen. Aus Sicht eines Musikers, der in seinem Werk Samples nutzt, muss er also die Nutzung der Samples vor einer jeden Veröffentlichung klären. Dieser Vorgang wird *Sample-Clearing* oder *Sample Clearance* genannt. Unter Sample-Clearing kann man jede Form des rechtssicheren Einverständnis-Einholens verstehen, ein Sample zu nutzen und ggf. zu verwerten. In der professionellen Musikindustrie ist das Sample-Clearing zu einer verwalterischen Kernaufgabe geworden.

„Denn ab den 1990er Jahren häuften sich die Rechtsstreitigkeiten vor Gericht, als gesampelte Musiker und Labels begannen, die Urheberrechte ihrer Musik zu beanspruchen, Nachlizenzierungen einzuklagen oder sogar für die Vernichtung von Tonträgern zu sorgen, die nicht-lizenzierte Samples enthielten“ (Fischer 2018: 227)

Die zunehmende Verfolgung solcher Rechtsverletzungen hat dazu geführt, dass das Abklären der Rechte, das Sample-Clearing, zum vertraglichen Standardprozess in der professionellen Musikindustrie geworden ist (vgl. Fischer 2018: 227, f.). Über die genauen Abläufe und vor allem Zahlen zu Häufigkeit und Kosten des Sample-Clearings finden sich praktisch keine gesicherten wissenschaftlichen Daten. Klar ist jedoch, dass viele Abklärungen innerhalb großer Labels oder zwischen diesen stattfinden. Bisweilen werden sogar Sample-Clearing-Agenturen genutzt, deren einziges Geschäftsmodell das Auffinden, Informieren und Bezahlen von Rechteinhabern ist (vgl. Ness 2016). Auch ist das Klären von Samples, besonders von populärer Musik, in der Regel ein kostspieliges Unterfangen.

„The sample clearance system is the set of laws, guidelines, and rules that govern the way musicians (or, rather, their record labels) negotiate and attempt to gain (or avoid) the necessary and often costly licences required to make use of samples of pre-existing recordings in a new recorded context“ (Hawkins 2012: 446)

Neben den Kosten ist auch das große Machtgefälle zwischen Samplennutzern und Rechteinhabern zu nennen. Niemand kann verpflichtet werden, die Nutzungsrechte an geistigem Eigentum oder Aufnahmen einzuräumen. Daher ist es auch die Reputation eines Künstlers oder die Bekanntheit eines Labels die entscheidet, ob die Rechteinhaber sich überhaupt mit einer Nutzungsanfrage auseinandersetzen.

Für die Künstler in der Low-Budget-Musikindustrie bedeutet dies enorme Hürden, um jedes Sample rechtlich abzusichern. Neben den wahrscheinlich viel zu hohen Kosten - es müssten häufig mehrere Samples geklärt werden - ist ebenso offen, ob überhaupt auf Anfragen zum Sample-Clearing reagiert wird. Die Alternative zum Clearing der Samples ist, neben dem

Verzicht auf die Nutzung, Samples ohne Einverständnis in der Musikproduktion zu nutzen. Hierbei würden wahrscheinlich Rechtsverletzungen begangen. Um zu kontextualisieren, wie genau solche Rechtsverletzungen passieren und welche Rechtsgüter überhaupt von Relevanz sind, soll im Folgenden auf die rechtliche Dimension des Samplings eingegangen werden.

2.4. Urheber- und Leistungsschutzrecht

Beim Rechtsrahmen ist zu allererst zwischen zwei verschiedenen Rechtsgütern zu unterscheiden, die bei Musikaufnahmen zum Tragen kommen und unterschiedliche Schutzstatus aufweisen. Zum einen ist da das Urheberrecht, das geistige Schöpfungen schützt. Daneben ist noch das Leistungsschutzrecht von Bedeutung, das unabhängig vom Urheber die mit der Tonaufnahme erbrachten Leistungen schützt.

Das Urheberrecht in Deutschland ist, anders als etwa im angelsächsischen Raum¹, ein *droit moral*, ein moralisch begründetes Rechtsgut, das die Werke eines Urhebers schützen soll. Werke sind Hervorbringungen des Individuums, Produkte des schöpferischen Geistes (vgl. Schack 2013: 99, f.). Werke müssen geistigen Gehalt besitzen. Ein Werk wird erst zur geistigen Schöpfung, „wenn es als Ausdruck des individuellen Geistes gewollt und empfunden wird. Das Werk besitzt eine Ausstrahlung, die über seine objektive Eigenartigkeit hinausgeht; es steht etwas – genauer: jemand – dahinter.“ (Schack, 2013: 101) Dies bedeutet, dass nicht alles, was jemand tut, gleich ein Werk ist. Applaudieren etwa ist keine ausreichend eigene Schöpfung, um ein Werk darzustellen. Das Urheberrecht schützt nicht nur Werke als Ganzes, etwa ein Lied, sondern auch Teile eines Werkes, solange diese selbst Werkcharakter besitzen. Urheberrechtlich ist dies in Bezug auf das Sampling von großer Bedeutung. Um Werkcharakter zu besitzen, muss das Werksteil, das etwa zum Sampeln entnommen wird, selbst eine Schöpfungshöhe erreichen.

Anders verhält es sich beim Leistungsschutzrecht. Dieses Rechtsgut, dient - im Fall der Musikindustrie - dem Schutz aller wirtschaftlichen Leistungen bei der Produktion und Distribution von Musik und Musikprodukten (vgl. Fischer 2018: 229). Dies können neben den Leistungen von Künstlern, die auch Urheberrechte innehaben, auch engagierte Studiomusiker (vgl. §§ 73, 74 UrhG), Produzenten, Tonmeister etc. sein. Einen besonderen Zuschnitt des Leistungsschutzrechtes auf die klassische Musikindustrie kann man anhand der Tonträgerherstellerrechte (vgl. §§ 85, 86 UrhG) erkennen:

„Maßgeblich ist, wer die erstmalige Fixierung der Tonfolgen auf einem Speichermedium verantwortet. Nur der Hersteller des Studiomasters erwirbt das Leistungsschutzrecht.[...] Die Erstfixierung der Aufnahme verantwortet derjenige, der die unternehmerische Hauptleistung erbringt, also alle notwendigen Verträge im eigenen Namen schließt (mit den Musikern, dem künstlerischen Produzenten, dem Studio etc.), die organisatorische Gesamtleitung innehat und letztlich das wirtschaftliche Risiko trägt“ (Homann 2007: 27, f.)

Der wirtschaftliche Bezug im Leistungsschutzrecht ist besonders in Gegenüberstellung mit dem eher künstlerisch legitimierten Urheberrecht offenbar.

Mit Blick auf das Sampling wird klar, wieso diese Unterscheidung von großer Bedeutung ist. Zum einen sind Leistungsschutzrechte veräußerlich. Bei Künstlerexklusivverträgen können sie sogar im Voraus vollständig an einen Produzenten oder eine Firma abgetreten werden (vgl.

¹ Trotz diverser Harmonisierungsabkommen ist das Urheber- oder Copyright nicht international einheitlich geregelt. Rechtsphilosophisch wie rechtspraktisch liegen vor allem zwischen den angloamerikanischen und dem kontinentaleuropäischen Rechtsräumen große Unterschiede vor (vgl. hierzu Döhl 2011: 169, f.; Morey 2012; McGiverin 1987).

Homann 2007: 262, f.) Doch können sie auch im Nachhinein ganz, teilweise, temporär oder zur einmaligen Nutzung veräußert werden. Die gilt für

„[...]das Recht zu öffentlichen Aufführung das Senderecht sowie das Recht zur öffentlichen Wiedergabe das Vervielfältigungsrecht auf Tonträgern und deren Verbreitung das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung der Werke insbes. über das Internet das Recht, Musik mit anderen Werken, zum Beispiel in Filmen, in der Werbung oder in Multimediaproduktionen zu verbinden.“ (Berndorff et al. 2013: 28)

Das gilt eben auch für das Sampling. Dadurch stellt das Leistungsschutzrecht auf der einen Seite die rechtliche Grundlage für das Sample-Clearing dar. Zum anderen ist es verglichen mit dem reinen Urheberpersönlichkeitsrecht in Hinblick auf den Schutz vor ungewolltem Sampling aber auch das schärfere Schwert. Denn Leistungsschutzrechte bestehen grundsätzlich, ohne dass nach dem Werkcharakter oder der Schöpfungshöhe gefragt werden muss. Auch kleine Tonfetzen, Geräusche oder andere kurze Teile, die an sich kein Werk darstellen, werden vom Leistungsschutzrecht abgedeckt.

Zur Illustration, wie die Schutzrechte wirken und wie unklar die Grenzsetzung heute tatsächlich ist, soll abschließend einer der prominentesten Streitfälle im Bereich des Sampling vorgestellt werden. Auf ihrem Album „Trans Europa Express“ von 1977 veröffentlichte die Gruppe Kraftwerk, die zugleich Urheber als auch Tonträgerherstellerrechtsinhaber ist (vgl. BVerfG 2016: 6, f.), den Titel „Metall auf Metall“. 1997 erschien auf dem Album „die neue S-Klasse“ von Sabrina Setlur der Titel „Nur Mir“, der von Moses Pelham und Martin Haas produziert wurde. Zur Produktion des Titels entnahmen die Produzenten eine zweisekündige Rythmussequenz aus „Metall auf Metall“, spielten diese verlangsamt in einer Endlosschleife (Loop) als Rhythmus für das gesamte Lied. Da die freie Benutzung nach § 24 Abs.1 UrhG urheberrechtlich in Ordnung wäre², klagten Kraftwerk, prominent vertreten von ihrem Frontmann Ralf Hütter 1999 gegen die Veröffentlichung von „Nur Mir“ aufgrund von Verstößen gegen das Leistungsschutzrecht genauer das Tonträgerherstellerrecht (§§ 85, 86 UrhG). Nach einem erstinstanzlichen Erfolg Kraftwerks im Jahr 2004 (vgl. LG Hamburg 2004) wurde in der ersten Revision 2006 (vgl. Hanseatisches OLG 2006) das Urteil weitgehend bestätigt. Auch in der dritten Instanz vor dem Bundesgerichtshof (vgl. BGH 2008) erlitten Pelham und Co. eine Niederlage. Das Tonträgerherstellerrecht schien ausreichend klar und robust zu sein, um auch bei kurzen Sequenzen ohne Werkcharakter zu greifen. Nach einer Revision vor dem Oberlandesgericht (vgl. Hanseatisches OLG 2011) und einer erneuten Verhandlung vor dem BHG 2012 (vgl. BHG 2012) erhoben die Produzenten von „Nur Mir“ schließlich Verfassungsbeschwerde vor dem Bundesverfassungsgericht (vgl. BVerfG 2016). Das Verfassungsgericht gab der Beschwerde statt und sah durch die strenge Auslegung des Tonträgerherstellerrechts die Kunstfreiheit der Sampelnden verletzt. Inzwischen ist vom BHG (vgl. BGH 2017) am Europäischen Gerichtshof um Richtlinienklärung gebeten worden, um den Fall abschließend entscheiden zu können.

Ohne die zwischeninstanzlichen Verschiebungen in der Rechtsprechung allzu genau darzulegen³, zeigt sich an den vielen Verhandlungen sowie den Interpretationsunterschieden der Instanzen, dass das Urheber- aber insbesondere das Leistungsschutzrecht nicht vor dem Hintergrund des Sampling geschaffen wurden. Das Tonträgerherstellerrecht scheint vor allem auf den Schutz vor unerlaubten Kopien ganzer Werke zugeschnitten zu sein und berücksichtigt die künstlerisch wertvolle fremdreferenzielle Arbeit des Sampling in keiner Weise. In Abwä-

² Nach § 24 UrhG darf „ein selbstständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden“.

³ Eine Zusammenfassung findet sich bei Jütte & Maier (2017: 784).

gung mit dem hohen Verfassungsgut der Kunstfreiheit jedoch bleibt die Rechtslage vorerst diffus.

Der Fall *Metall auf Metall* zeigt, wie schwer und rechtlich durchaus unklar die Abwägung zwischen künstlerischer Freiheit und Praktikabilität auf Seiten der Samplernutzer, sowie die Schutz- und Verwertungsinteressen der Rechteinhaber des Originals ist. Aufgrund der großen Wirkung sowie der Beispielhaftigkeit für Konflikte, die beim Sampling auftreten, ist der Fall in der aktuellen Literatur zum Sampling und zum Leistungsschutzrecht in der Musik zentral. Um diese Arbeit nicht nur im Feld, sondern auch im Spiegel der aktuellen Forschung zu den betreffenden Themen zu verorten, ist ein Blick auf die bestehenden Forschungsstände auch über *Metall auf Metall* hinaus wichtig. Aus musik- wie rechtswissenschaftlicher Perspektive diskutiert etwa Döhl (2016) vor dem Hintergrund des Mashups, einer rein aus Fremdreferenzen bestehenden Musikform, die Grenzen des Urheberrechts und geht auch umfassend auf *Metall auf Metall* ein. Ferner untersuchen etwa Jütte & Maier (2017) die mehrinstanzlichen Dimensionen des Falles. Ismaiel-Wendt (2015) beschreibt das Spannungsfeld zwischen *Black-Culture* und europäischem Urheberrecht und Fischer (2018) geht auf den Zusammenhang zwischen Kreativität, Fremdreferenzialität und dem deutschen Urheberrecht ebenfalls mit Blick auf den Fall ein. Wie schon in den Diskussionen zu Sampling und Urheberrecht gezeigt, treibt *Metall auf Metall* Rechts-, Musik- und Sozialwissenschaftler gleichermaßen um, da sich hier eine zentrale Richtungsentscheidung, was freies Sampling angeht, ankündigt, die weitreichende musikalische, kulturelle, wirtschaftliche Folgen haben kann. Dies gilt in besonderer Weise auch für die rechtliche Unsicherheit, die mitunter aufgrund der unklaren Regelung besteht.

2.5. Forschungslücke & Forschungsfrage

Was also will diese Arbeit zur Forschung in diesem Feld beitragen? Die Übersicht über Feld und Forschungsstand hat gezeigt, dass die drei Themen Musikproduktion, Urheberrecht und Unsicherheit diverse Berührungspunkte haben, jedoch auch in sehr eigenen Blickwinkeln und Traditionen stehen. Die Verknüpfung von Unsicherheits- und Rechtsforschung besteht, wie gezeigt wurde, in unterschiedlichen Feldern. Fragen der Rechtsunsicherheit spielen bei immateriellen Gütern eine besonders große Rolle. Immaterialgüterrecht und Musikindustrie stehen insbesondere bei Fragen des Soundsamplings in Zusammenhang. Die bisweilen diffuse Rechtslage und Unklarheiten in der Rechtsdurchsetzung schlagen den Bogen zu Fragen der Unsicherheit.

Eine Lücke besteht in dieser Hinsicht vor allem in der Verknüpfung von vier angesprochenen Komplexen: Der Musikproduktion, dem für den Hip-Hop so wichtigen Bereich der (noch) nicht in großen kommerziellen Strukturen eingebundenen Nachwuchsmusiker die Progress und Erneuerung in den Betrieb bringen, dem urheber- und leistungsschutzrechtlichen Rahmenbedingungen und der Unsicherheit, die sich, wie diese Arbeit zeigen wird, auf verschiedene Weise in diesem Feld niederschlägt.

Der Straßenrap, das Verarbeiten der eigenen biografischen Brüche, *rags to riches* Mythen sowie subkulturelle Teilhabe- und *do it yourself* Gedanken gehören fest zu den existenziellen Erzählungen des Hip-Hops (vgl. Kannamkulam 2008: 61). Über diese kulturelle Dimension hinaus verdient jedoch auch die Produktionsdimension dieser Musik Aufmerksamkeit, die im Low-Budget Bereich relativ losgelöst von den global agierenden, intern differenzierten Majors zu verorten ist. Die Ausgangsüberlegung dieser Arbeit ist, dass Künstler, die professionelle Ambitionen haben, aber noch außerhalb dieser etablierten Produktionslogiken stehen, besonderen Herausforderungen gegenüberstehen, um sich am Musikmarkt zu platzieren. Allein

die relative Armut an finanziellen wie reputativen Ressourcen in der Low-Budget Produktion schließt mehr oder weniger etablierte Mechanismen des Sample-Clearings aus. Es stellt sich die Frage, ob und wie sich rechtliche Unsicherheit im Zusammenhang mit Sampling auf die Herstellungsweise(n) von Musik in diesem Bereich auswirkt. Die Herstellungsweise eines Musikproduktes ist also als Kristallisationspunkt dieser Vorüberlegungen zu sehen.

Der Blick auf Fragen des Rechts und des geistigen Eigentums hat gezeigt, dass es in diversen Bereichen Verschiebungen gibt, die etablierte Rechtsnormen herausfordern und infrage stellen. Fernab von innerrechtlichen Unklarheiten und Regelungslücken stellen auch diese Bereiche Unsicherheitsquellen dar, auf die hin die Musikproduktion in genanntem Bereich untersucht werden sollte. Das Spannungsfeld liegt auf der Hand: Sampling ist eine Kulturtechnik, die tief im Selbstverständnis des Hip-Hops eingeschrieben ist, offenbar aber nicht problemlos mit Recht, sowie der sozialen Durchsetzung von Recht vereinbar ist. Diese Reibungspunkte sind es, die gemeinsam mit der besonderen Situation der Low-Budget Musiker die zu füllende Forschungslücke ausmachen.

All diese Überlegungen führen letztlich zur leitenden Forschungsfrage dieser Arbeit: *Wie wirkt sich rechtliche Unsicherheit auf Produktionskonventionen in der Low-Budget Musikindustrie aus?*

Um diese Frage beantworten zu können, ist ein empirischer Zugang zum beschriebenen Feld unabdingbar. Genaueres zu Feldzugang und Fragestellung im Feld findet sich in Abschnitt 4. Dennoch seien, um die Anlage der Forschungsfrage deutlich zu machen, einige begleitende Teilfragen angerissen, die sich zur Operationalisierung der Hauptfrage stellen. Wie nutzen Musiker im Low-Budget Bereich Samples und Fremdreferenzen? Welche Gründe spielen bei der Auswahl von Samples eine Rolle? Wie haben sich die Künstler mit rechtlichen Fragestellungen auseinandergesetzt und wie schätzen sie ihre Rechtskenntnis ein? Wie stellen die Akteure Musik her? Wie verlaufen Kooperationen und Aushandlungen bei gemeinsamen Arbeiten? Welche Rechtfertigungen für ihr Handeln, besonders im Umgang mit Samples geben die Akteure an?

Aus den Antworten auf diese Fragen soll sich letztlich rekonstruieren lassen, welche Produktionsweisen die Akteure nutzen und wie sich Fragen des Rechts und rechtliche Unsicherheit auf diese Arten zu produzieren auswirken. Um dieses komplexe Set an Fragen nicht nur einzelfallbezogen, sondern mit Bezug auf die gesellschaftlich dahinterliegenden Zusammenhänge beantworten zu können, sollen die bisher gemachten Überlegungen in einem nächsten Schritt theoretisch untermauert und für die empirische Forschung vorbereitet werden.

3. Theoretischer Rahmen

Das Feld in dem sich diese Arbeit bewegt und die unterschiedlichen Forschungstraditionen, auf denen sie aufbaut, sind nunmehr abgesteckt. Aus der Diskussion des Forschungsstands wurde eine Lücke identifiziert, die mit der Beantwortung der daraus abgeleiteten Forschungsfrage gefüllt werden soll. Darüber hinaus muss noch die theoretische Grundlage geklärt werden, auf der die Forschungsarbeit fußt. Sinn dieser Grundlage ist es, die geplanten Beobachtungen sinnvoll zu strukturieren und schließlich unter eine stringente Theorie zu subsumieren.

„Eine Theorie ist ein möglichst kohärentes System von Aussagen mit klaren Begriffen. In ihr wird ein nachvollziehbarer, möglichst lückenloser Argumentationsgang entwickelt, dessen Teilschritte kritisch geprüft werden können.“ (Saalmann 2016: 8)

Dies gilt auch für diese Arbeit. Die ihr zu Grunde liegende Theorie muss in der Lage sein, die Funktionen und Logiken, die in der Musikindustrie auf die Akteure einwirken, zu greifen und

zu systematisieren. Zugleich muss die theoretische Grundlage aber auch in der Lage sein, eine Beschreibung zuzulassen, wie Akteure selbst handeln, auf welcher Grundlage sie ihre Entscheidungen gestalten und letztlich als Teil eines großen sozialen Ganzen fungieren. Die besondere Herausforderung dieser Arbeit ist es, die Logiken einer großen, gewachsenen und hochdifferenzierten Industrie mit den Anforderungen, die sich Künstlern stellen, die erst in einer solchen Fuß fassen wollen, in Einklang zu bringen. Zugleich muss der theoretische Entwurf aber auch in der Lage sein, mit den rechtlichen Implikationen auf die Handlungen, die Orientierungen und letztlich die Produkte der Musikindustrie umzugehen.

Diese Arbeit bedient sich hier drei theoretischer Zusammenhänge. Um beurteilen zu können, wie die grundsätzliche Organisationslogik der Musikindustrie funktioniert und wie sie das Handeln beziehungsweise die Handlungsmöglichkeiten der Akteure formt, wird zuerst mit der *Theorie funktionaler Differenzierung* Niklas Luhmanns versucht, die Systemlogiken der Musikindustrie zu greifen, die sich – so die Hypothese - auch auf Personen erstrecken werden, die nicht völlig in diese Systematik integriert sind. Zugleich ist in dieser Arbeit die Frage zentral, wie sich rechtliche Regelungen auf die Akteure auswirken. Diese rechtliche Dimension, die in Bezug auf das Urheberrecht und rechtliche Unsicherheiten also ein wichtiges Moment dieser Arbeit darstellt, ist mit der Anlage der Luhmannschen Differenzierungstheorie sehr gut vereinbar. Um jedoch herauszuarbeiten, wie Recht entsteht und wie abhängig dieses von den sozialen Prozessen anderer Gesellschaftsbereiche ist, wird in einem zweiten Schritt anhand der *Theorie Lebenden Rechts* die Brücke zu den rechtsbezogenen Handlungen von Akteuren geschlagen. Zuletzt lässt sich der handlungstheoretische Bezug, mit dem gezeigt werden soll, wie sich die unterstellten Unsicherheiten letztlich in der Handlung von Akteuren niederschlagen mit *der Economie des Conventions* (EC) herstellen. Diese erlaubt es, über disziplinarische Grenzen hinweg Handlungen auch in Bezug auf die durch die anderen Theorien unterstellten Logiken hin zu untersuchen. Die Analyse von Konventionen als Handlungsmittel wird zugleich zentraler Gegenstand der empirischen Untersuchung in dieser Arbeit sein.

3.1. Theorie funktionaler Differenzierung

Um darstellen zu können, wie sich rechtliche Unsicherheit auf die Produktionskonventionen von Akteuren auswirkt, muss die grundlegende Logik der Musikindustrie erfassbar sein, die in weiten Teilen auch für randständige Low-Budget Musiker zu gelten scheint. Der wichtigste Befund ist hier, dass die Musikindustrie als Ganzes ein arbeitsteiliges und funktional differenziertes System ist. Die Theorie funktionaler Differenzierung beschreibt als Teil der Luhmannschen Systemtheorie, wie sich soziale Systeme im Zuge ihrer autopoetischen Evolution immer weiter aufteilen, von ihrer Umwelt abgrenzen und interne Funktionslogiken ausprägen (vgl. Luhmann 2009: 143, ff.). Dieses Streben nach Differenzierung ist in der Natur sozialer Systeme angelegt. Soziale Systeme zeichnen sich durch ihre exklusive Fähigkeit zur Kommunikation aus. Hier grenzen sie sich von einfachen Systemen wie Maschinen, Organismen sowie von psychischen Systemen (dem Menschen) ab (vgl. Luhmann 1991: 31). Soziale Systeme kommunizieren – sie handeln nicht. Und das ist alles, was sie tun. Die Kommunikation sozialer Systeme ist in der Luhmannschen Theorie also der zentrale Punkt. Um Kommunikation innerhalb eines Systems zu gewährleisten, streben Systeme danach Komplexität zu reduzieren und sich von ihrer Umwelt abzugrenzen. Sie spezialisieren sich zwangsläufig und spalten sich auf. Es differenzieren sich Subsysteme aus.

Luhmann identifiziert in modernen Gesellschaften, in einem für seine Verhältnisse recht empiristischen Wurf⁴, verschiedene Subsysteme, etwa Recht, Politik, Religion, Kunst und Wis-

⁴ Es stellt sich die Frage, wo genau die Verengung auf ein bestimmtes Set von Subsystemen der Gesellschaft und die ihnen innewohnenden Medien und Codes herkommt. Besonders kritisiert wurde die

senschaft (vgl. Luhmann 1994: 51). Die Strukturentwicklung dieser Subsysteme wird durch die ihnen innewohnenden Mechanismen der Differenzierung vorangetrieben (vgl. Vester 2010: 97). Diese Mechanismen sind Medien, binäre Codes und Programme. Moderne Gesellschaften verfügen somit über funktional differenzierte Systeme, für die es individuelle Regeln für Exklusion und Inklusion gibt. Dies gilt für die Ökonomie (vgl. Luhmann 1994: 52) ebenso wie für die Kunst (vgl. Luhmann 1995b: 190) oder das Recht (vgl. Luhmann 1995a: 60).

Die Differenzierung größerer Systeme in funktionale Teilsysteme gilt nicht nur für die Gesellschaft als Ganzes. Auch Subsysteme neigen ab einem bestimmten Komplexitätsgrad zur erneuten Differenzierung. Dies wird mitunter daher befördert, dass unterschiedliche Systemanforderungen übergeordneter Systeme befriedigt werden müssen. Dies gilt auch für die Musikindustrie, die entlang der für sie relevanten gesamtgesellschaftlichen Subsysteme differenziert ist, um an deren Logiken anzuschließen. Innerhalb der Konzerne gibt es systematische Differenzierungen in Abteilungen, die nach eigenen Logiken funktionieren. All diese Einheiten werden als eigene Subsysteme verstanden, die sich selbst erhalten, indem sie sich auf ihre Kernfunktionen konzentrieren und sich von ihrer Umwelt abgrenzen. Eine Tontechnikerin etwa verkauft keine CDs. Die Rechtsabteilung eines Musikkonzerns spielt keine Kammerkonzerte.

Auch wenn diese Systeme und Subsysteme autopoietisch sind und sich von ihrer Umwelt abgrenzen, schwingen sie jedoch nicht im leeren Raum. Was soll etwa die Rechtsabteilung prüfen, wenn es nichts zu prüfen gibt? Schon der Begriff der Umwelt, von der sich ein System abgrenzt, verdeutlicht dies. „Umwelt gibt es nicht an sich, sondern immer in Bezug auf etwas“ (Krause 2005: 250). Durch die Abgrenzung von seiner Umwelt wirkt selbige in direkter Weise auf das System ein. Im Luhmannschen Begriffsapparat steht für diese „Umweltangepasstheit“ (Krause 2005: 250) das Konzept der strukturellen Kopplung bereit, das diese Bezogenheit erklärt (vgl. Luhmann 1994: 50, f.) und als „fundamentales Strukturprinzip“ (Drepper 2001: 186) moderner Gesellschaften zum Funktionieren der Subsysteme in einem Gesamtsystem beiträgt. Die Systeme koppeln strukturell einzig über Umwelteinflüsse anderer Systeme – sie kommunizieren jedoch nicht miteinander, da ihre Form der immanenten Kommunikation in anderen Systemen überhaupt nicht anschlussfähig wäre. Ein Musikwerk wird beispielsweise nicht automatisch kommerziell erfolgreich, wenn es keinerlei Rechte verletzt. Dennoch haben sich durch verstetigte Kopplungsfunktionen gewisse Institutionen gebildet, die verhältnismäßig stabil in miteinander gekoppelten Systemen vorliegen und für beide funktional sind (vgl. Luhmann 1997: 784). So etwa koppeln Wirtschaft und Recht über das Eigentumsprinzip und den Vertrag (vgl. Luhmann 1997: 783, f.), Recht und Kunst vermutlich vornehmlich über das Urheberrecht⁵ (vgl. Plumpe & Werber 1995: 32). Kunst und Wirtschaft koppeln wiederum über den Kunstmarkt und damit über die preisliche Bewertung von Kunstwerken. Um auf dem Kunstmarkt erfolgreich zu sein, muss Kunst nicht nur systemimmanent passend sein, man muss Kunst auch verkaufen können. Zugleich können für die Verwertung Urheberrechte geltend gemacht werden und Verkäufe können über vertragliche Eigentumsfestschreibungen verbrieft werden.

Identifizierung eines einzigen Mediums im Subsystem. Dies mag analytisch zwar besonders sauber sein hält einer empirischen Prüfung jedoch nicht wirklich stand (vgl. Münch 2004: 227, f.; Vester 2010: 98).

⁵ Bei den strukturellen Kopplungen des Kunstsystems wird Luhmann schwammig (vgl. Koller 2007: 16). Das mag an der Sonderstellung der Kunst als System liegen, marginale Kopplungen beschreibt er zumindest für Religion, Politik und Wirtschaft. Eine dezidierte Beschreibung der Kopplung von Kunst- und Rechtssystem bleibt aber aus.

Die theoretische Erkenntnis, dass ein kommerzielles Musikprodukt von also mehreren bisweilen verkreuzten Systemlogiken betroffen ist, lässt sich abschließend in den Kontext der Musikindustrie einordnen. Eine Produktionsfirma etwa, die ein Lied, ein Album oder ein anderes veröffentlichbares Produkt auf den Markt bringen will, muss sich gleichzeitig mit mehreren systematischen Erwartungen und Zwängen auseinandersetzen. Das Produkt sollte einen ausreichenden künstlerischen Wert haben, um für Nutzungssituationen *passend* zu sein, es sollte *rechters* sein, also keine Rechte verletzen und letztlich muss es sich *verkaufen*, um im wirtschaftlichen Kontext zu bestehen. Musikfirmen beantworten diese Anforderungen – natürlich – mit Arbeitsteilung. Sie differenzieren sich in Subsysteme in Form von Abteilungen. Musiker und Produzenten, die vorrangig in künstlerischer Logik denken, schaffen ein Produkt, das von Juristen, also professionellen Akteuren des Rechtssystems auf ihre Rechtmäßigkeit geprüft wird. Marketingabteilungen entscheiden über Lancierungszeitpunkte, Marktplatzierung, Werbung etc., um einen größtmöglichen Verkaufserfolg zu erzielen. Das Ergebnis sind Produkte, die – im Idealfall – all diesen systematischen Anforderungen genügen, um erfolgreich zu sein.

Diese Anforderungen gelten dann allerdings für alle am Musikmarkt platzierten Veröffentlichungen und damit eben auch für im Low-Budget Bereich produzierte Werke. Dies ist insofern problematisch, als dass man von semi- oder präprofessionellen Akteuren kaum eine arbeitsteilige Differenzierung in der Qualität der großen Player erwarten kann. Diese Erkenntnis führt besonders in Bezug auf die rechtliche Rahmung eines Werkes zu spannenden Fragen. Wie können Akteure mit der Unsicherheit umgehen, die sich aus der schlichten Erkenntnis ergeben mag, selber nicht abschließend bewerten zu können, ob das, was man tut, auch wirklich in umfassender Weise legal ist? Ist das, was legal ist, überhaupt in ausreichendem Maße definiert, wie es die Dichotomie des Luhmannschen Theorieapparates nahelegt (vgl. Struck 2011:76)? Besonders im Feld des Immaterialgüterrechts sind Fragen des Eigentums, der Schöpfungshöhe und der freien Verwendung schon für Profis nicht einfach zu beantworten. Es bedarf also einer gesonderten Betrachtung der Herstellung und Durchsetzung von Recht, wenn man die Anforderungen und letztlich die Handlungen von Akteuren in der Low-Budget Musikindustrie fassen und bewerten will.

3.2. Theorie Lebenden Rechts

In der Systemtheorie kennt *das* Recht nur die binäre Unterscheidung in Recht und Unrecht (vgl. Luhmann 1995a: 60). Dem folgend, würden Fragen der Rechtsunsicherheit lediglich der Unkenntnis der Akteure entspringen. Sie wären also selbst verschuldet unwissend. Diese Verengung in den Begrifflichkeiten ist Luhmann jedoch nicht vorzuwerfen. Er behauptet auch nicht alle Prozesse, die hinter der letztendlichen Unterscheidung stehen, mit dieser Dichotomie greifen zu können. Vielmehr ist es der Anlage seiner Rechtssoziologie als Teil der Gesellschaftstheorie geschuldet, dass Erstere bisweilen stark von der „Selbstdarstellung des Rechtssystems“ (Struck 2011: 76) abweicht.

Diese Arbeit stellt jedoch Fragen nach rechtlicher Unsicherheit, die mit einem schlichten *Recht!* oder *Unrecht!* nicht zu beantworten sind. Dass das scheinbar stabile Recht durchaus fluid und nicht nur in den legislativen Prozessen und Gerichtsverfahren abänderbar ist, ist ein wichtiger Standpunkt der Theorie Lebenden Rechts (vgl. Raiser 2011: 55). Die Erkenntnis, dass das Recht, ganz gleich ob Gewohnheitsrecht, Traditionen oder modernes positives Recht, das durch eine Entscheidung Gültigkeit besitzt (vgl. Luhmann 1995a: 38), immer durch die Gesellschaft entsteht, ist der Gründungsspruch der Rechtssoziologie. (vgl. Ehrlich 1912: Vorrede). In seiner Grundlegung verdichtet Ehrlich diverse soziologische Positionen zum Recht,

die beispielsweise Weber, Marx oder Durkheim formuliert⁶ haben, zur Theorie Lebenden Rechts. Das Lebende an diesem Recht ist die breite mehrdimensionale gesellschaftliche Verankerung und Interdependenz, verschiedener Rechtsformen: ein vitaler Rechtspluralismus.

Ehrlich stellt ferner die Frage nach dem grundlegenden Erfordernis von Recht in einer Gesellschaft. Positives Recht soll helfen, Entscheidungen zwischen richtig und falsch zu formalisieren, übertragbar zu machen und damit zu verstetigen. Hier tun sich sofort moralische Fragen auf, denn irgendwo muss das, was richtig ist, ja herkommen (vgl. Raiser 2011: 67). Ohne die moralisch philosophische Diskussion hierzu führen zu wollen, ist klar, dass Recht nicht nur allein durch das Gießen in eine Norm Gültigkeit erlangt. Vielmehr müssen die gesellschaftlichen Prozesse gesehen werden, die hinter einer Norm, einem Gesetz stehen (vgl. Ehrlich 1912: 49, f.). Die Herkunft von Recht scheint also klar: Aus einer gesellschaftlichen Tatsache leitet sich eine Form von Norm, eine Form von aus sich selbst ausgehender Regulierung ab, die eigentlich nur in dieser Weise in staatliches Recht gegossen werden kann. Eine urbare Systematisierung der Wirkungsebenen, auf denen der Rechtspluralismus funktioniert, leistet Raiser (2011: 55 ff.), indem er zwischen Rechtsgefühl, Rechtsbewusstsein, Rechtskenntnis und Rechtsakzeptanz unterscheidet. Diese Begriffe, die allesamt eigene Forschungsbereiche⁷ der Rechtssoziologie und der Rechtspsychologie sind, helfen den analytischen Blick über die formalrechtliche Situation hinaus auf die normative Situation zu richten, in der sich die Akteure der Low-Budget Musikproduktion bewegen.

So kann zum Beispiel schon ein *ungutes Gefühl* bei der Nutzung von Fremdreferenzen, einen Einfluss auf Samplingentscheidungen haben. Das *Rechtsbewusstsein* schließt – dem Rechtspluralismus Ehrlichs folgend - sämtliche Formen von Normen und das explizite, eben bewusste, Wissen darum ein (vgl. Raiser 2011: 57). So kann etwa ein Ehrenkodex dazu führen, bestimmte Samples, zum Beispiel Gesangsparts befreundeter Rapper, nur mit Einverständnis der Urheber zu nutzen. Die *Rechtskenntnis* wiederum ist etwas, das ins Rechtsbewusstsein hineinspielt und die Brücke zur Rechtsakzeptanz schlägt. Hier verlässt Raiser begrifflich den Rechtspluralismus und bezieht sich auf die Kenntnis der Normen positiven Rechts. Soziologisch ist die faktische Kenntnis von positiven Rechtsnormen insofern interessant, als dass die meisten Gesetze der breiten Bevölkerung nicht umfassend bekannt sind (vgl. Raiser 2011: 62). Für diese Arbeit bedeutet dies vor allem zu eruieren, ob urheberrechtliche Regelungen, die in der Produktionspraxis von sampelnden Low-Budget Musikern von essenzieller Bedeutung sind, überhaupt bekannt sind. Sind solche Normen jedoch bekannt, kommt das Konzept der *Rechtsakzeptanz* zum Tragen. Dem Weberschen Konzept des Legitimitätsglaubens (vgl. Glaser 2013: 23) ähnelnd, bezeichnet Raiser in Anlehnung an den kategorischen Imperativ Kants (vgl. Kant 1785: 27), die Akzeptanz einer Norm, „deren Imperativ nach Meinung des Befragten zur allgemeinen Maxime werden kann“ (Raiser 2011:63). Dies muss aber nicht bedeuten, dass auch das eigene Handeln zwangsläufig an dieser Norm ausgerichtet wird. Man kann Rechtsakzeptanz auch bei Verstößen gegen Recht annehmen, wenn man der übergeordneten Richtigkeit einer solchen Norm zustimmt, auch wenn man in einer Individualsituation dagegen verstoßen haben mag. Nicht jeder Falschparker ist freilich gleich ein Aktivist zur Abschaffung der Straßenverkehrsordnung. Es kann individuelle oder situative Gründe geben, weshalb er gegen eine Norm, die er im Großen unterstützt verstoßen haben mag. Ähnlich gelagert kann die Rechtsakzeptanz auch in Musikproduktionen sein. Besonders beim Sampeln und gesampelt werden kann sich eine solche Problematik auf tun.

⁶ Recht breite Überblicke über die Traditionen der Rechtssoziologie und soziologische Theorien, die das Recht behandeln, findet sich bei Raiser (2011) und Luhmann (2008: 10-26)

⁷ Zum Rechtsgefühl vgl. Lampe (1985), zum Rechtsbewusstsein vgl. Wassermann (1988), zur Rechtskenntnis vgl. Mayer-Maly (1969), zur Rechtsakzeptanz vgl. Pichler & Giese (1993)

Vor diesem Hintergrund kann konstatiert werden, dass Rechtsetzung und Rechtswirkung auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Veränderungen der sozialen Realität sind Triebfedern der Anpassung und Veränderung des Rechts. Formale Rechtsnormen und Spruchpraxen, die auf bestimmte empirische Phänomene zugeschnitten wurden und sich als gerecht und sozial passend etabliert haben, können schon durch kleine soziokulturelle Veränderungen massiv herausgefordert und in ihrer *Richtigkeit* eingeschränkt werden. Eine soziologische Betrachtung rechtlicher oder von Recht betroffener Fragestellungen sollte dies dringend berücksichtigen. Nun eröffnet sich, nach dieser Erweiterung der Luhmannschen Rechtsdichotomie um die Lebendigkeit des Rechts, ein Problem hinsichtlich des empirischen Teils dieser Arbeit. Zum einen liefe eine strenge Analyse nach systemfunktionalistischen Gesichtspunkten Gefahr, die Fluidität des Rechts und damit reale Unsicherheitsfaktoren auszublenden. Eine theoretische Beschränkung auf die Rechtsherstellungsprozesse würde andererseits zu weit von den handelnden Akteuren wegführen, die nicht nur mit rechtlichen Fragen konfrontiert sind, sondern auch andere Systemanforderungen in Personalunion bedienen müssen. Einen in jeder dieser Hinsichten hochintegrativen Rahmen und zugleich eine Brücke zwischen Theorie und Forschungsprogramm stellt die *Economie des Conventions* dar, die als zentrale Grundlage dieser Arbeit dient.

3.3. *Economie des Conventions*

Um zu erforschen, wie sich rechtliche Unsicherheit auf Hip-Hop Produktionen im Low-Budget Bereich auswirken kann, liegen nun einige theoretische Überlegungen vor. Diese beziehen sich auf die Verfasstheit des Feldes, die verschiedene systematische Anforderungen mit sich bringt und bestimmte Logiken bedienen muss und die Erkenntnis, dass das, was als verbrieftes Recht in Gesetzestexten vorliegt, keineswegs immer völlig klare Handlungsanweisungen formuliert, geschweige denn mit dem, was soziokulturell als *richtig* eingeschätzt wird, völlig deckungsgleich sein muss. Zugleich haben die Akteure im Low-Budget Bereich trotz oder vielleicht auch aufgrund der eher losen Einbettung in industrielle Produktionskontexte große Entscheidungsspielräume. Daher muss diese Untersuchung auch deren Handlungsmotivationen mit in den Blick nehmen.

„Das Forschungsprogramm der »*Économie des conventions*« (im Folgenden kurz: EC) führt aktuell drei Fragestellungen wieder zusammen, die das wirtschaftswissenschaftliche Denken anderthalb Jahrhunderte lang getrennt behandelt hat: die Charakterisierung der Akteure und ihrer Handlungsmotivationen, die Koordinationsmodalitäten von Handlungen sowie die Stellung von Werten und Gemeingütern.“ (Eymard-Duvernay et al. 2010: 1)

Mit Blick auf die Thematik dieser Arbeit bedeutet dies, dass die EC einen theoretischen Forschungsrahmen liefert, um die individuellen Handlungsorientierungen von Musikern und an Musikproduktion beteiligten Akteuren zu untersuchen, dabei die Zwänge und Strukturen von wirtschaftlicher und rechtlicher Rahmung zu berücksichtigen und – besonders in Bezug auf das Sampling - die kulturellen und moralischen Rechtfertigungen (vgl. Boltanski & Thévenot 2007: 179, f.) für ihr Handeln mit zu fassen. Hierfür wird das der EC namensgebende Konzept der Konventionen herangezogen, um einen pragmatischen Analyserahmen zu entwickeln.

Konventionen sind allgemein gesprochen „kulturell etablierte Koordinationslogiken“ (Diaz-Bone 2015: 21) mit eigenen situativ vorliegenden Handlungsgrammatiken, auf die sich koordinierende Akteure, etwa Entscheidungsträger, in ökonomischen Zusammenhängen auch situativ beziehen können. Damit Akteure überhaupt in bewusste Entscheidungssituationen kommen, muss ein gewisses Maß an Unsicherheit vorliegen. In Unsicherheitssituationen reflektieren Akteure die ihnen offenliegenden konventionellen Handlungsmöglichkeiten und koordinieren ihre Entscheidungen diesen entsprechend. „Konventionen dienen Akteuren in Situatio-

nen als kollektiver Rahmen für die Evaluation der Angemessenheit und der Wertigkeit von Handlungen, Personen, Objekten und Zuständen.“ (vgl. Diaz-Bone 2011a: 23) Mit einer Unsicherheitssituation wie etwa dem in dieser Arbeit wichtigen Spannungsfeld zwischen Schutzrechten und künstlerischer Freiheit konfrontiert, müssen Akteure in einer Situationsevaluation bewerten, was sie erreichen wollen und wie sie dies angehen können. (vgl. Eymard-Duvernay et al. 2010: 7, f.)

„Die besondere pragmatische Perspektive auf Konventionen liegt einmal darin, dass von einer radikalen Pluralität koexistierender Konventionen ausgegangen wird. Wenn eine Konvention als angemessene Koordinationsform in einer Situation kollektiv herangezogen wird, so stehen die anderen Konventionen doch zugleich virtuell als alternative Handlungslogiken »im Raum«.“ (Diaz-Bone 2011a: 23)

So kann man sich etwa dazu entscheiden, einen rechtlich völlig sicheren Weg zu gehen und Samples gar nicht erst zu nutzen. Eine zugleich bestehende Konvention könnte die vertragliche Absicherung des Sample-Clearings sein. Auch das freie Produzieren unter rechtsverletzenden Bedingungen ist eine der Möglichkeiten, die als Koordinationsform im Raum stehen mag. Nun kommen auch Konventionen nicht aus dem leeren Raum, sondern hängen von diversen Faktoren ab. Hier erkennt man den dezidiert interdisziplinären Ansatz der EC, die zur Analyse der Konventionen wissenschaftlich offen ist (vgl. Storper & Salais 1997: 15). Sowohl historische Pfadabhängigkeiten, makroökonomische Funktionalitäten, Rechtsgüter oder kulturelle Normen können Konventionen formen. Auch ist die EC nicht allein wirtschaftlichen Fragestellungen verhaftet. Entscheidungen unter Unsicherheit werden auch in anderen Sphären, etwa der Politik oder der Familie getroffen. Die Offenheit der EC zeigt sich jedoch nicht nur hinsichtlich der Analysegegenstände, sondern auch der Integrationsfähigkeit anderer Theorien und Forschungstraditionen. Mit der Frage, welche Konventionen in der Produktion von Musik zum Tragen kommen und wie rechtliche Unsicherheiten sich hier niederschlagen, verbinden sich rechtliche, wirtschaftliche, aber auch organisationale Fragestellungen die, so die Kritik der Autoren der EC, von klassischen Bindestrichsoziologien getrennt behandelt, aber nicht umfassend beantwortet würden. Die Verbindung von rechtlichen Rahmungen mit Fragen der wirtschaftlichen Produktionskoordination ist keine Neuheit im Analysehorizont der EC.

„Haftungen, Verbraucheransprüche, Marken(Namen), Patente und Urheberrechte, Besteuerungen [...], Arbeitsverträge [...] sowie die Regulierungen von Berufsgruppen [...] sind wichtige Beispiele für Sachverhalte, die rechtlich reglementiert sind und deren juristische Reglementierungen Ökonomien „funktionieren“ lassen.“ (Diaz-Bone 2015:244, f.)

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Prämissen der Theorie Lebenden Rechts hervorragend unter das Konventionenkonzept subsumieren. So weist etwa Thévenot (1992) auf den häufig pragmatischen Umgang mit Recht hin. Recht wird in den seltensten Fällen ohne irgendeine Form der Prüfung angewandt. Vor Gericht etwa muss immer ein Individualfall überprüft werden und es muss entschieden werden, ob eine Norm in einem Fall anwendbar ist oder nicht. Bei Entscheidungen in Unternehmen zeigen sich ebenfalls individuelle Interpretationen von Recht. Diese Fluidität, die die Theorie Lebenden Rechts eindrücklich herausstellt, sorgt zugleich wieder für Unsicherheit, mit der sich Akteure auseinandersetzen müssen. Die Auslegung von Recht, sei es vor Gericht oder in der Rechtsabteilung eines Unternehmens, ist ein gutes Beispiel, um zu zeigen, was die EC in solchen Situationen leisten kann. Der *Rechtsweg* stellt unter Unsicherheit ebenso eine Konvention mit eigenen Entscheidungsspielräumen und Auslegungen dar, wie andere Konventionen: „Recht prozessiert nicht von selbst“ (Diaz-Bone 2015: 252). Auch wenn der Staat Institutionen geschaffen hat, etwa die Polizei oder die Staatsanwaltschaft, die initiativ für die Aufrechterhaltung einer elementaren Rechtsordnung zuständig sind, sind die meisten rechtlichen Konflikte und Fragestellungen abseits von öffentlichem Recht in bürgerlich-rechtlichen Fragen, wie dem Vertragsrecht etc. begründet. Hier ist der Gang vor Gericht nur eine von mehreren konventionellen Handlungsformen, die bei recht-

lichen Konflikten mögliche Lösungen versprechen. Verträge, Absprachen, informelle Regelungen, ebenso wie Selbstregulierung und Industrienormsetzung (vgl. Teubner 2000: 43) formen Konventionen, die Akteuren offenstehen und von ihnen genutzt werden. Auf diese Weise lassen sich mit der EC rechtliche Fragestellungen diskutieren und analysieren: Weg von einem starren Begriff von *legal* und *illegal* hin zur pragmatischen Analyse der Auswirkungen die Recht –in welcher Form auch immer – auf das Handeln der interessierenden Akteure hat.

3.4. Zusammenführung

Die kurze Diskussion der einzelnen Theorieansätze hat gezeigt, dass diese unterschiedliche Fokusse haben und unterschiedliche Fragen stellen. Der Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit offenbart, dass aus keiner der Theorieperspektiven allein die Fragen dieser Arbeit zu beantworten sind. Die Lücke der Systemtheorie ist, dass sie streng funktionalistisch in einzelne Systemlogiken trennt. Für die Analyse der Produktionssituation in der sich Low-Budget Akteure befinden, die ja mit mehreren Systemanforderungen umgehen müssen, ohne dafür ausreichend integriert zu sein, ist diese Perspektive defizitär. Die Theorie Lebenden Rechts schlägt hier als Theorie mittlerer Reichweite eine Brücke hin zu einer pragmatischeren Rechtsauffassung. Die sozialen Prozesse, die hinter Recht und Rechtsentwicklung stehen, zeigen, dass diese hochgradig beeinflussbar sind. Auch soziale Praxen, wie die Entscheidung, Rechtsbrüche nicht zu verfolgen oder Rechtsprechungen, die ein Gesetz neuen gesellschaftlichen Realitäten entsprechend auslegen, lassen sich hierdurch besser greifen als mit der rein systemtheoretischen Brille. Zu guter Letzt bietet die EC den Rahmen, eine solche Analyse pragmatisch und mit Akteursbezug durchzuführen. Auch wenn das Konventionenkonzept an sich ein situatives, auf die Handlungen einzelner Akteure bezogenes Analysewerkzeug stellt, ist es doch ausreichend offen gehalten, um andere theoretische Überlegungen miteinzubeziehen. Diese Arbeit geht davon aus, dass die funktional differenziert organisierte Musikindustrie gemeinsam mit der Kulturpraxis des Samplings und dem urheberrechtlichen Rahmen Anforderungen formuliert, die auch für Akteure gelten, die nicht qua Profession kommunikationsfähig in all diesen Subsystemen sind. Diese Überlegungen schwingen letztlich auch bei der Analyse der Handlungs- und Produktionskonventionen der Akteure in der Low-Budget Musikindustrie mit. Ohne die theoretischen Erkenntnisse aus der Theorie funktionaler Differenzierung und des Lebenden Rechts bestünden hier hintergründige Lücken und die situative Gemengelage, in der die Akteure ihr Handeln unter Rückgriff auf konventionelle Koordinationslogiken strukturieren, könnte nicht adäquat gefasst werden. Das Ziel dieser Arbeit ist es nicht, eine bestehende Theorie einer empirischen Fragestellung überzustülpen und Erstere selbstreferenziell zu überprüfen. Vielmehr soll die Theorie Grundlage und Führungslinie einer pragmatischen Untersuchung sein, die zeigt, wie sich komplexe soziale Situationen letztlich auf Musikprodukte auswirken.

4. Methode

Will man im Sinne einer solchen pragmatischen Analyse mehr über die Handlungsweisen der Akteure im Umgang mit rechtlicher Unsicherheit in der Low-Budget Musikproduktion herausfinden, so empfiehlt sich aufgrund des geringen Forschungsstandes ein exploratives Fallstudiendesign mit qualitativen Erhebungsmethoden. Forschungsdesign und Methode sollen ja in der Lage sein, zu zeigen, an welchen Stellen Unsicherheiten auftreten, wie sie wirken und von welchen sozialen, wirtschaftlichen oder formellen Kontexten diese abhängen. Zugleich muss der Tatsache Rechnung getragen werden, dass die letztlichen Produkte der Musikindustrie, also Lieder oder Alben, nicht immer allein von einer Person geschaffen wurden. Hierbei sind besonders die arbeitsteiligen Settings, die Rollen und Entscheidungsmöglichkeiten der an der Werksschöpfung beteiligten Akteure von großem Interesse. Diese erlauben es, die Konventionen, auf die sich die Akteure bei der Schöpfung eines Werkes beziehen, zu greifen und zu analysieren. Ziel ist es nicht, bestehende aus Theorien abgeleitete Annahmen zu überprü-

fen, sondern aufzudecken (vgl. Brüsemeister 2008: 19), wie sich etwaige Unsicherheiten auf das Handeln von Akteuren auswirken, um mit diesen Erkenntnissen zur Theoriebildung beizutragen.

4.1. Forschungsdesign & Fallauswahl

Das Ziel der Studie ist es, anhand von Artefakten darzustellen, wie die Beteiligten auf unterschiedliche Produktionskonventionen zurückgreifen und zugleich zu zeigen, wie sich die regulative Dimension auf die Akteure und damit mittelbar auf die Artefakte auswirkt. Somit ist es notwendig, Artefakte zu untersuchen, die unter unterschiedlichen Produktionskonventionen hergestellt wurden, sich aber sonst (auch) hinsichtlich der ökonomischen Produktionsvoraussetzungen vergleichen lassen, also in der Low-Budget Musikindustrie angesiedelt sind. Sofern die Artefakte in kooperativer Arbeit entstanden sind, ist es wichtig, soweit möglich mit allen aktiv an der Werkschöpfung Beteiligten zu sprechen, um so deren Beitrag zu Artefakt und ggf. der Produktionskonvention nachzuzeichnen.

Nun besteht mit dem Thema der Rechtsunsicherheit eine Hürde, die in der gewählten Forschungsmethode berücksichtigt werden muss. Auch rechtsverletzendes und damit potenziell strafwürdiges Verhalten ist Gegenstand der Untersuchung. Daher müssen hier gewisse forschungsethische wie forschungspraktische Überlegungen in die Methodenwahl einbezogen werden. Die Anonymisierbarkeit ist eine relevante Frage in der Methodik, da sich multimediale Darstellungen, etwa in Form des Vergleichs von Audiospuren, die zur Illustration der Samplepraxis durchaus ihre Berechtigung hätten, aufgrund einer möglichen Wiedererkennung verbieten oder zumindest als äußerst schwierig darstellen. Folglich muss auf eine Erhebungs- und Auswertungsmethodik zurückgegriffen werden, die die Anonymität der beteiligten Personen zuverlässig gewährleistet (vgl. Flick 2010: 65, f.).

Es stellt sich ferner die Frage, wie sich das mehrschichtige Erkenntnisinteresse dieser Arbeit in einer qualitativen Forschungsmethode am besten befriedigen lässt. Es stehen neben individuellen Akteuren, die bestimmte Rollen in ihrem professionellen Handeln einnehmen, zugleich auch musikalische Werke im Untersuchungsfokus, die von den Akteuren geschaffen bzw. beeinflusst werden. Da die Werke der verbindende Faktor der einzelnen Akteure sind, wird in diesem Beitrag die methodische Herangehensweise vom Werk ausgehend gewählt. Der methodische *Approach* (vgl. Lamnek 2010: 272) dieser Arbeit ist die Artefaktbiografie.

4.2. Analyse von Artefaktbiografien

Ein Artefakt bezeichnet „ein Produkt menschlicher bzw. geschickter Arbeit“ (Weischer 2015: 24). Ausgehend von der Annahme, dass die Welt der Artefakte einen konstitutiven Beitrag zum Funktionieren und Gelingen einer modernen Gesellschaft ausmacht, stellen Lueger & Froschauer (2018: 1, f.) die Methode der empirischen Analyse von Artefaktbiografien vor. Artefakte sind in modernen Gesellschaften allgegenwärtig: Autos, Bücher, CDs, Dampfmaschinen, Essensgerichte. All dies sind von Menschen prozessiv hergestellte Objekte. Zwar können auch andere Objekte, wie etwa die Frucht einer Wildpflanze oder ein Gebirge auch in sozialen Kontexten hochrelevant sein. Das Gebirge etwa trennt eigentlich nahe gelegene Orte weit voneinander. Ihnen kann durchaus ein Sinn zugeschrieben oder Handeln nach ihnen ausgerichtet werden. Sie bestehen jedoch auch ohne dass sie durch menschliche Arbeit hervorgebracht oder verändert wurden. Artefakte jedoch entstehen erst durch menschliche Aktivität:

„Also: Als Artefakte werden demzufolge Objekte bestimmt, die in der materialen Welt als Gegenstände verankert sind, die durch menschliche Eingriffe erzeugt, gehandhabt, modifiziert oder verwandelt wurden und werden. Solcherart sind sie Externalisierungen menschlichen Handelns, die einmal in die Welt gesetzt, den Menschen als ihnen äußerlich begegnen und als solche in ihre Denk- und Handlungsweisen intervenieren.“ (Lueger & Froschauer 2018: 11)

Im Kontext dieser Arbeit sind Artefakte somit die Produkte der Musik, die durch die Arbeit einer oder mehrerer Personen geschaffen wurden. Dies können Lieder, Alben oder andere veröffentlichbare Produkte der Musik sein. Artefakte sind folglich eine Form der Manifestation der Arbeit, der Kreativität, des Ausdruckes und mitunter des Austausches und der Zusammenarbeit mehrerer Personen. Sie stellen in dieser Arbeit, die Artefakte untersucht, die der gemeinsamen Arbeit mehrerer Akteure entstanden sind, das verbindende und interessierende Moment dar.

Die Artefakte sollen biografisch untersucht werden. Die biografische Untersuchung bezieht sich hier ausdrücklich auf das Artefakt selbst, nicht etwa auf die Lebensverläufe der an der Schöpfung Beteiligten. Ähnlich wie Rosenthal (2015: 53) in genereller Weise über die Biografie-Forschung schreibt, ist mit einem biografietheoretischen Ansatz

„[...] die Forderung verbunden, die Bedeutungen von Erfahrungen nicht isoliert, sondern im Gesamtzusammenhang der Lebensgeschichte zu interpretieren, sowie der Anspruch einer Prozessanalyse, die den historischen Verlauf der Entstehung, Reproduktion und Veränderung von sozialen Phänomenen im Kontext der Erforschung von Lebensverläufen rekonstruiert.“ (Rosenthal 2015: 53)

Ziel ist es also, den Entstehungsprozess des Artefaktes im Zeitverlauf nachzuzeichnen. Wie bereits theoretisch dargestellt, kann hierbei davon ausgegangen werden, dass sich neben kreativen und musikalischen Ideen, Wissensbeständen und Orientierungen (vgl. Lueger & Froschauer 2018: 21, ff.) eben auch rechtliche Auffassungen (vgl. Froschauer & Lueger 2018: 29, f.) und ggf. Unsicherheiten in einem solchen Artefakt manifestieren. Dies können beispielsweise Entscheidungen für oder gegen ein Sample sein, die Inkaufnahme einer möglichen Klage, oder das Verwerfen von Ideen sein. Die Analyse des Artefaktes unter diesen Gesichtspunkten verspricht Erkenntnisse über den Umgang der Akteure mit regulativer Unsicherheit. Auch führt das Analysieren eines bestimmten Artefaktes zugleich zu einer Betrachtung der an Produktion beteiligten Akteure.

Nun ist mit der Entscheidung über Artefaktbiografien nach Erkenntnissen bezüglich der Forschungsfrage zu suchen, nicht jede Frage nach der Forschungsmethodik ausreichend beantwortet. Das Erkenntnisinteresse der Artefaktanalyse im Allgemeinen und der Analyse von musikalischen Artefakten im Besonderen legt eine qualitative Methodik im interpretativen Paradigma nahe. Eine solche Sozialforschung bedarf aufgrund ihres subjektiveren Standpunktes in Bezug auf Forschende und Beforschte (vgl. Flick 2010: 29) einer Reihe methodischer Reflexionen.

Lueger & Froschauer (2018: 38) weisen etwa auf die Unmöglichkeit eines absoluten Realitätszugangs im Bewusstsein des Forschenden hin und konstatieren, dass eine Annäherung an das Artefakt mit der Notwendigkeit einhergeht, den eigenen Standpunkt, die Sichtweise und die erste Bedeutungsinterpretation nach und nach mit anderen Sichtpunkten, sozialen Zusammenhängen und Interpretationen anzureichern, um ein möglichst „zuverlässiges, transsubjektives Bild über die soziale Welt zu erhalten.“ (Lueger & Froschauer 2018: 40) Auch muss bei einer solchen Analyse klar sein, dass die Wirklichkeitskonstruktion, sei es bei einem Befragten oder der forschenden Person selbst, instabil und nicht unabhängig von sozialen Prozessen und subjektiven Wissens- und Erfahrungsräumen ist.

„Auf Artefakte übertragen würde das bedeuten, dass sich die Vorstellungen über nicht ganz genau bekannte Artefakte möglicherweise ändern, wenn man eine Person intensiv darüber befragt, oder indem man sich im Verlauf der Erinnerung (und Rekonstruktion der Vorstellung) ein klareres Bild über das Artefakt verschafft.“ (Lueger & Froschauer 2018: 40)

Auch ist die Frage nach geteilter Bedeutung und Sinn in der Artefaktanalyse von Wichtigkeit. Auch wenn oder gerade weil die geteilte Bedeutung über das Wesen eines Dinges im Alltag praktischerweise häufig unhinterfragt angenommen und gegenseitig unterstellt wird, ist es forschungspraktisch von Bedeutung, sich der Instabilität, der Fragilität sowie der subjektiven Abhängigkeit dieser Bedeutungszuweisungen klar zu sein. Im Kontext der empirischen Untersuchung dieser Arbeit sind vor allem die bei der Herstellung des Artefaktes bestandenen subjektiven Sinnzusammenhänge der beteiligten Akteure von großem Interesse. Dies ist insofern eine Abweichung des Interesses, das Lueger & Froschauer mit der Artefaktanalyse verfolgen, als dass das Artefakt vor allem als Materialisierungsvehikel der Entscheidungen, Ideen und Auffassungen der Schöpfenden gesehen wird. Es stehen weniger die nachträgliche Wirkung oder die Nutzung Dritter im Zentrum der Analyse als die Frage, wie sich die Schöpfenden im Artefakt verewigt haben.

Ferner gilt es zu klären, woran sich das Analyzierte relational orientieren soll. Da ein Artefakt und die dahinterliegenden sozialen Erkenntnisse für sich kaum im leeren Raum stehen, ist die Frage von kritischer Bedeutung, wie man die gemachten Erkenntnisse kontrastiert. Eine der zentralsten Einordnungs- und Kontrastierungsmöglichkeiten der Soziologie ist der Vergleich. Schon die Gründungsklassiker der Soziologie haben vergleichende Studien angestellt, um wertige Erkenntnisse zu erzielen. So schreibt Max Weber seiner verstehenden Soziologie 1922 in *Wirtschaft und Gesellschaft* ins Stammbuch:

„Im Übrigen gibt es nur die Möglichkeit der Vergleichung möglichst vieler Vorgänge des historischen oder Alltagslebens, welche sonst gleichartig, aber in dem entscheidenden einen Punkt: dem jeweils auf seine praktische Bedeutsamkeit untersuchten "Motiv", oder "Anlaß", verschieden geartet sind: eine wichtige Aufgabe der vergleichenden Soziologie.“ (Weber 1922: 18)

Der Vergleich zweier Artefakte ist explorativen Charakters. Ziel ist es nicht, wie auch Ebbinghaus (2012: 199) deutlich macht, generalisierbare Kausalbeziehungen für das gesamte Feld der Musikindustrie herauszuarbeiten, sondern fallbezogen zu zeigen, wie sich Entscheidungen für die eine oder – vergleichend – für die andere Konvention auf das Artefakt auswirken. Aus dieser Überlegung ergibt sich letztlich die empirische Struktur dieser Arbeit. Anhand einer vergleichenden Analyse sollen zwei in unterschiedlichen Produktionskonventionen hergestellte Artefakte verglichen werden. Zugleich bleibt durch eine ähnliche Rahmensituation, was die finanzielle und organisatorische Produktionssituation anbelangt, der Vergleich auf die Produktionsentscheidungen und deren Wirkungen begrenzt.

Nun ergibt sich bei aller Attraktivität, die die Artefaktanalyse wie beschrieben hat, ein grundsätzliches methodisches Problem. Wie erfasst man ein Artefakt? Das Artefakt selbst kann in bestimmten Situationen durchaus für sich sprechen. Dies gilt aber nicht oder äußerst beschränkt, wenn es um die Herstellungssituation des Artefaktes geht. Einem Lied hört man nicht unbedingt an, welche Überlegungen der Musiker bezüglich seiner urheberrechtlichen Situation hatte, als er das Lied produziert hat. Um empirisch belastbar mit dem Artefakt umzugehen, müssen die Personen, die direkt an der Herstellung eines Artefaktes beteiligt waren, zu diesem befragt werden. Dies bringt wiederum das Problem mit sich, dass es in dieser Untersuchung nicht um das Artefakt an sich – im Sinne eines Kunstwerkes - geht, sondern darum, welche rechtlichen Unsicherheiten und welche Rechtfertigungen zur Produktionskonvention geführt haben, in der das Artefakt letztlich produziert wurde. Daher muss die empirische Untersuchung nicht nur auf das Artefakt abzielen, sondern auch die hintergründigen Sinnstrukturen und Sichtweisen der Akteure in den Blick nehmen, die das Artefakt hergestellt haben.

4.3. Erhebungs- und Auswertungsmethode

Ausgehend von den ausgewählten Artefakten wurden leitfadengestützte Interviews mit den an der Herstellung des Artefakts beteiligten Akteuren mit dem Ziel durchgeführt, deren Einstellungen, Erfahrungen und Arbeitsweisen zu erheben.

Nachdem der grundsätzliche methodische Ansatz deutlich geworden ist, stellt sich die Frage, wie man sich den Artefakten und den dahinterliegenden Schöpfungsentscheidungen empirisch nähert, die letztlich zur Analyse der Konventionen führt, die den Akteuren in Entscheidungssituationen offenstehen. Die in dieser Arbeit untersuchten Artefakte sind Produktionen, die von mehreren beteiligten Akteuren getätigt wurden. Daher sind für jedes Artefakt die Beiträge verschiedener Akteure mit eigenen Handlungs-, Denk- und Rechtfertigungsordnungen von Relevanz. Da, wie eingangs schon erwähnt, die Untersuchung in dem sensiblen Feld der Rechtsunsicherheit und ggf. der Rechtsverletzung angesiedelt ist, liegt es nahe, die Akteure persönlich und privat zu befragen. Deswegen, aber auch aufgrund von Gruppendynamiken und Hierarchieproblemen (vgl. Flick 2010: 257), die sich besonders bei Konstellationen mit einem Hauptkünstler und mehreren mitarbeitenden Akteuren (etwa Produzenten) ergeben können, scheinen Gruppendiskussionen problematisch. Den besten Kompromiss zwischen Artefaktbezug, Anonymität, aber auch dem Erkenntnisinteresse im interpretativen Paradigma stellen leitfadengestützte Einzelinterviews mit den an der Schaffung eines Artefaktes Beteiligten dar.

Der unter Rückgriff auf die forschungsleitenden Fragen entwickelte Leitfaden stellte das Werkzeug beim Feldzugang bei Hip-Hop Künstlern im Low-Budget Bereich dar. Die Formulierung des Leitfadens erfolgte in Anlehnung an die Vorgehensweise, die Lamnek (2010: 231, f.) vorschlägt. Nach der erfolgten Sammlung möglichst vieler allgemeiner Fragen wurden diese „unter Aspekten des Vorwissens und der Offenheit mit dem Ziel der Reduzierung und Strukturierung“ (Lamnek 2010: 322) geprüft. Nach einer Sammlung der offenen Fragen wurden diese nach der angestrebten Abfolge des Interviews geordnet. Schließlich wurde der Leitfaden thematisch getrennt und mit erzählgenerierenden Eingangsfragen versehen. Die thematischen Blöcke des Interviewleitfadens sollen zuerst ausgehend von der eigenen Arbeit, dem Musizieren und Veröffentlichen, zweitens auf die Bedeutung des Samplings in der Arbeit des Befragten führen. Drittens soll thematisch auf den Zusammenhang von urheberrechtlichen Fragen und Sampling eingegangen werden. Abschließend wurde noch ein Frageblock mit Nachfragen zu interessanten potenziellen Interviewpartnern genutzt, um durch ein Schneeballverfahren zu weiteren Akteuren im Feld zu kommen.

Aufgrund der thematischen Ausrichtung des Leitfadens auf die Mitarbeit der Interviewten an der Herstellung eines Artefakts bietet sich für die Auswertung die Methode des *thematischen Kodierens*. Diese erleichtert auch die vergleichende Fallanalyse (vgl. Flick 2010: 476). Die geführten Interviews werden in einem ersten Schritt personenbezogen analysiert, um danach mit Bezug auf das übergeordnete Artefakt betrachtet zu werden. Das thematische Kodieren wurde als Analysemethode für solch „vergleichende Studien entwickelt, die mit aus der Fragestellung abgeleiteten, vorab festgelegten Gruppen arbeiten“ (Flick 2010: 402). Die festgelegten Gruppen sind im Fall dieser Arbeit die Artefakte. Die Gruppenzugehörigkeit definiert sich also über die Mitarbeiter an einem bestimmten Artefakt. Das eigentliche Analyseverfahren findet in einem zweiten Schritt statt. In einer ersten Analyse werden die Fälle in einer Reihe von Einzelfallanalysen interpretiert. Dies hat auch vor dem Hintergrund der angestrebten Konventionsanalyse den Charme, dass nicht nur das fertige Artefakt als Ganzes betrachtet wird, sondern dass auch den persönlichen, hochindividuellen Einstellungen, Orientierungen und Unsicherheiten der an der Herstellung des Artefaktes beteiligten Personen Rechnung ge-

tragen wird. Die Betrachtung des Artefaktes und der Konventionen, die zur Herstellung desselben geführt haben, werden in einem zweiten Schritt analysiert. Dieser Schritt ist dann auch auf den Vergleich zweier Artefakte ausgelegt. Das Analyseverfahren eignet sich aufgrund der aus der Theorie abgeleiteten Vergleichsgegenstände (vgl. Flick 2010: 408) in besonderer Weise für diese Arbeit.

5. Artefaktanalyse

Unter Rückgriff auf die angestellten theoretischen wie methodischen Überlegungen können anhand des erhobenen Materials zwei Artefakte analysiert werden. Die beiden Artefakte werden in einzelnen Schritten analysiert und biografisch aufgearbeitet. Unter Rückgriff auf die Orientierungen und Rechtfertigungen der einzelnen Akteure sollen die konventionellen Entscheidungen erfasst und analysiert werden, die bei der Produktion getroffen wurden. Die Produktionskonventionen und der Einfluss, den die regulative Dimension auf diese hat, sind essenziell, um die Forschungsfrage empirisch untermauert zu beantworten.

In den Darstellungsweisen werden die unterschiedlichen Wesensformen der beiden Artefakte berücksichtigt. Entsprechend unterschiedlich fallen auch die Artefaktbiografien aus. Gemeinsam sind allen jedoch der direkte Rückgriff auf die in den Interviews getätigten Äußerungen und die Vorstellung der entsprechenden Akteure. Alle folgenden Zitate sind, sofern nicht anders gekennzeichnet, aus den Interviewtranskripten entnommen. Die Interviewten Personen werden anonym mit Buchstaben (A; B; C; D; E) bezeichnet. Das Zitationsformat setzt sich dann aus dem Kennzeichnungsbuchstaben und der Zeilennummer aus dem Transkript zusammen. „(A: 1-23)“ verweist z. B. auf die Zeilen 1-23 aus dem Interviewtranskript mit Person A.

5.1. Artefakt 1

Bei Artefakt 1 handelt es sich um ein Hip-Hop Album, das von einem Hauptinterpreten hergestellt wurde, der für die Lieder auf dem Album mit verschiedenen Produzenten zusammengearbeitet hat, die jeweils in Kooperation mit dem Hauptinterpreten ein bis zwei Lieder produziert haben. Da die Produktionskonvention, unter der dieses Album produziert wurde, den Einzelpersonen große Freiheiten hinsichtlich der rechtlichen (Selbst-) Einschränkungen lässt und sich dadurch die persönlichen Einstellungen und Rechtfertigungen in besonderer Weise im Artefakt niederschlagen, werden die Beteiligten zuerst einzeln vorgestellt, um danach das Artefakt an sich zu betrachten. Für Artefakt 1 wurden insgesamt vier Personen interviewt. Dies sind der Hauptinterpret A, sowie drei an der Produktion verschiedener Lieder des Albums beteiligte Personen (B, C & D). Den Interviewleitfäden folgend werden auch die Darstellungen der beteiligten Akteure in drei thematische Blöcke unterteilt. Nach einer kurzen biografischen Vorstellung folgen die als generellen Einstellungen ermittelten, professionellen Ansichten zu Urheberrecht, Sampling und ggf. anderen relevanten Bereichen. Abschließend wird auf die Beteiligung der Befragten an der Artefaktproduktion eingegangen.

Person A

Person A ist der Hauptinterpret des ersten Artefaktes. Als steuernder Akteur des Artefaktes gibt er den konventionellen wie inhaltlichen Herstellungsrahmen vor, auf den sich auch die Produzenten, mit denen er zusammenarbeitet orientieren müssen. A ist Mitte zwanzig, versucht durch die Musik seinen Lebensunterhalt zu verdienen und plant professionell und hauptberuflich in der Musikbranche Fuß zu fassen. Nach über zehn Jahren musikalischer Tätigkeit ist er seit ca. 2 Jahren durch die Teilnahme an einem Online-Musikwettbewerb zu ausreichendem Erfolg gekommen, um mit seiner Musik Geld zu verdienen. Nach einer hohen Platzierung in einem solchen Wettbewerb wurde ihm von einem Hip-Hop Label ein Vertrag für drei Jahre angeboten. Dieser Vertrag, durch den er bisher zwei Veröffentlichungen auf CD und auf diversen digitalen Kauf- und Streamingplattformen lancieren konnte, ist kein Exklu-

sivvertrag, sondern nur auf einzelne Veröffentlichungen bezogen. Mit dem Vertrag versichert A dem Label, keinerlei Urheberrechtsverstöße begangen zu haben und nimmt damit das Risiko für Klagen bei Verstößen allein auf sich.

„Ich bin nach Label Vertrag der, der die Strafe zahlen muss, wenn eine Anzeige kommt, also ich bin dafür verantwortlich und auch nicht die Beat Produzenten, sondern die geben mir das und wenn ich halt das ... Dann ist das also alles meine Verantwortung.“ (A: 220-222)

Mit einem Bekanntheitsgrad, den er mit einer CD-Auflage von 1500, über 6000 Streams und bis zu 200.000 Videoabrufen im Monat quantifiziert, erhofft er sich eine ausreichende Basis, um sukzessiv langfristig allein von seiner Musik leben zu können. Dementsprechend groß sind seine professionellen Ambitionen. Er fährt in seiner Professionalisierungsstrategie zweigleisig, indem er die Infrastruktur des Labels für Veröffentlichungen, Merchandise etc. nutzt, zugleich aber über seinen eigenen YouTube-Kanal einen vom Label unabhängigen Darstellungsweg bespielt. Diese Unabhängigkeit ist ihm wichtig. Bei Produktionen arbeitet er mit diversen Produzenten, die teils kommerziell, teils auf Freundschaftsbasis arbeiten. A produziert eine dezidiert künstlerische, auf Ästhetik bedachte Musik, mit der er sich aus der Menge der deutschsprachigen Hip-Hop Produktionen absetzen sucht. Dadurch sticht er auch in der Betrachtung seiner Produzenten heraus, die As Art zu musizieren als künstlerisch anspruchsvoll würdigen.

Samples gehören für A als selbstverständliche Praktik des Musizierens fest zu seiner Arbeit. Er nutzt diese sowohl allein wegen des Sounds als auch als Hommage und künstlerische Verneigung vor Musik und Musikern, die er als wertvoll erachtet. Mit urheberrechtlichen Fragestellungen hat A sich erstmals aktiv auseinandergesetzt, als er kommerziell veröffentlicht hat. Vorher spielten solche Fragen in seinem Erleben keinerlei Rolle. Retrospektiv bewertet er dies auch als unproblematisch:

„Eigentlich ist das halt nie Thema gewesen, weil Musik nie verkauft wurde und ich glaube, es ist trotzdem illegal das zu tun, aber ich glaube, es ist noch niemals irgendwie eine Anzeige bekommen für irgendein kostenloses Projekt im Musikuntergrund Bereich, deswegen ist es halt auch auf der nicht kommerziellen Ebene kein Thema.“ (A: 210-213)

Man erkennt, bei aller Unsicherheit, ob Samplennutzung auch bei nicht kommerziellen Arbeiten tatsächlich gegen Recht verstößt, dass A davon ausgeht, dass Urheber- oder Leistungsschutzrechtliche Verstöße überhaupt erst dann verfolgt werden, wenn kommerzielle Interessen der veröffentlichenden Seite vorliegen. Auch glaubt A, dass in der Regel ohnehin erst ab einem bestimmten Erfolgsgrad Verstöße gegen das Urheberrecht durch Klagen verfolgt würden. Er selbst sieht sich als noch nicht ausreichend bekannt, als dass eine reelle Gefahr bestünde, dass er verklagt werde. Es zeigt sich, dass A davon ausgeht, dass unabhängig von der eigentlichen rechtlichen Lage, die ihm nicht umfassend bekannt ist, vor allem eine Schwelle existiert, ab der Rechtsverstöße überhaupt zur Anzeige gebracht werden. Er geht also von einer Konvention seitens der Rechteinhaber aus:

„[...] es gibt so eine Faustregel, dass man als kleiner Fisch nicht angezeigt wird, weil das den Major Labels also den ganzen Stress nicht wert ist und wenn man angezeigt wird, ist man in der Regel als Künstler schon so groß, dass es kein Problem mehr ist dann mit den zu verhandeln und die Gewinne abzutreten und das ist auch mein Prinzip, nach dem ich das benutze, also ich nehme also alle Samples, die ich geil finde.“ (A: 224-229)

Aus diesen Annahmen, also einer Unsicherheit, wann überhaupt ein Schutz vorliegt, der Unwahrscheinlichkeit, überhaupt verklagt zu werden und aufgrund der Situation wegen der eigenen relativen Mittellosigkeit wenig zu verlieren zu haben, zieht A den Schluss, dass es recht unwahrscheinlich sei, dass er verklagt würde und dass eine Klage vielmehr eine Art Ritterschlag bedeuten würde:

„Ich würde eher so denken: Geil jetzt wurde ich angezeigt, das heißt ich bin wer“ (A: 287-288)

Diese Grundeinstellung schlägt sich auch in seiner Arbeit an dem Artefakt nieder. Dies wird in den folgenden Vorstellungen der Produzenten, mit denen A kooperiert hat, sowie in der folgenden Artefaktanalyse genauer dargelegt. Das Sampling, das er als selbstverständliche Kulturpraxis ansieht, die er sich in seiner präkommerziellen Arbeit angeeignet hat, ist eine Praxis, die er auch in Liedern nutzt, die auf dem von ihm verantworteten Album kommerziell veröffentlicht wurden. Urheberrechtliche Unklarheiten und Unsicherheiten, die durchaus bestehen, überspielt er mit einer Kombination aus angenommener Unwahrscheinlichkeit verklagt zu werden sowie einer Rechtfertigung durch seinen noch niedrigen Status in der Industrie.

Person B

Person ist ein freier Produzent, der im Auftrag von und gemeinsam mit A mehrere Lieder für dessen Album produziert hat. B ist ebenfalls Mitte zwanzig und beschäftigt sich seit 10 Jahren mit Hip-Hop Produktion. Nach ersten hobbyhaften Versuchen mit Musiksoftware hat er durch Online-Kontakte angefangen, für Rapper digitale Musik zu produzieren. Seit fünf Jahren arbeitet er kommerziell. Zuerst, in dem er fertig produzierte Beats, also Musikspuren, über die Gesang und Rap gelegt werden können, online angeboten und verkauft hat; später in direkter Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, für die er Beats produziert. Seine Arbeit weist einen recht hohen Professionalisierungsgrad auf. Er hat viel in Produktionstechnik investiert, pflegt Kontakte zu kommerziell und öffentlich erfolgreichen Plattformanbietern und überlegt, hauptberuflich als Produzent tätig zu werden. Derzeit absolviert er eine technische Berufsausbildung.

B zählt Sampling zu einer zentralen Praxis seines Musizierens. Er nutzt Samples „sehr gerne und sehr viel. Aber nicht immer.“ In der Samplennutzung offenbart sich ein inhaltlicher Unterschied zu Person A, da B die Samples, die er nutzt, nur nach klanglichen Gesichtspunkten auswählt und nicht auf eine künstlerische Metaebene abzielt, die als Referenz an den gesampelten Künstler verstanden werden kann. Dies kann man durch den Professionsunterschied und den künstlerischen Anspruch bei A, bzw. den handwerklichen Zugang von B deuten. B pflegt eine Datenbank mit Musikstücken, auf die er zurückgreift.

B gibt an, sich mit Urheberrecht sehr wenig auseinandergesetzt zu haben. Ihm ist zwar bewusst, dass das Entnehmen von Werkteilen in irgendeiner Weise gegen Recht verstößt, ob es hier aber Grenzen oder unterschiedliche Regeln gibt, weiß er nicht. Dies schlägt sich auch in seiner Arbeit nieder. In nicht kommerziellen Arbeiten und Arbeiten, die nicht veröffentlicht werden, sampelt er ohne irgendwelche Selbstbeschränkungen:

„Also von welchem Künstler das genau stammt, ist mir erst mal egal. Entweder ich hab irgendwo was ... finde das so geil und dann will ich da irgendwas dazu ballern oder zerschneiden irgendwas suchen darin. Oder ich mach das auf gut Glück. Also ich hab jetzt mittlerweile mit der Zeit so ein Sample Ordner, nenne ich das mal, angesammelt, wo ich dann, während ich irgendwas bastel oder so wo ich dann einfach durchgehe, irgendwo mittenrein schneiden, guck passt das? Und wenn es gut passt, dann rein.“ (B: 74-79)

Bei kommerziellen Arbeiten jedoch gibt es Einschränkungen auch aufgrund der urheberrechtlichen Lage. Dennoch verzichtet B nicht völlig auf die Samplennutzung, sondern hat eine eigene Strategie des Verfremdens und Verzerrens gewählt um - so die Interpretation - keine Rechte zu verletzen.

„Ja klar jetzt bei einem Album muss ich jetzt schon aufpassen, wenn ich sample, dass das nicht geklaut ist erstens und dann gucke ich da entweder hört man's nicht oder man muss es mit demjenigen, dem es gehört, abklären, was ich eigentlich noch nie gemacht hab“ (B: 86-88)

Auf die Frage, wie er dies bewerkstelligt, antwortet er:

„Also entweder man zerschneidet das so komplett, dass man halt gar nicht mehr darauf kommt oder zumüllen mit Effekten, rückwärts spielen, alles Mögliche.“ (B: 94-95)

Hier zeigt sich eine interessante Interpretationsform von Rechtsverletzungen im Sampling. Durch starke technische Bearbeitungen wird das Sample so weit verfremdet, dass es seiner Aussage nach nicht mehr „geklaut“ ist. Eine Interpretationsmöglichkeit dieser Aussage ist, dass die Rechte Dritter lediglich verletzt werden würden, wenn erkennbare Stücke übernommen würden. Eine andere Deutung wäre, einfach nicht erkenn- und verfolgbar zu sein, wenn das Sample massiv verfremdet wurde. In jedem Fall hat B eine Strategie entwickelt, um die kulturell für ihn selbstverständliche Samplingpraxis mit dem in Einklang zu bringen, was er bei aller ausdrücklichen Unwissenheit als rechtliche Regelung identifiziert hat. Trotz der großen Rolle, die urheberrechtliche Überlegungen beim Verzerren und Verfremden in diesem Fall haben, heißt dies nicht, dass keinerlei künstlerische Überlegungen hier mit hineinspielen. Die transformatorische Auseinandersetzung und Nutzung bestehender Musik ist, ebenso wie die direkte Samplenutzung, eine bekannte und etablierte Kulturpraxis im Hip-Hop.

Dennoch ist B die rechtliche Sensibilität des Themas durchaus auch aus eigener Erfahrung bewusst. In einer anderen Arbeit an der Soundspur zum Musikvideo eines anderen Künstlers wurde, seiner Aussage zufolge, das Video, das auf dem Kanal eines bekannten Musikwettbewerbveranstalters hochgeladen wurde, gesperrt. Diese, durch einen Algorithmus ausgelöste, Sperrung aufgrund von urheberrechtlichen Problemen wurde zwar nach einiger Zeit ohne weitere Konsequenzen wieder aufgehoben, dokumentiert aber das Wissen des B, das nach Rechtsverletzungen auch auf technischer Ebene gesucht wird.

In der Zusammenarbeit mit A, den er aus einer der Runden in dem Online-Wettbewerb kennt, offenbart sich dieser selbstverständliche Umgang mit Samples. Auf Nachfrage konnte er nicht mit Sicherheit angeben, ob in den von ihm produzierten Liedern Samples genutzt wurden oder nicht. Dies offenbart die Selbstverständlichkeit und Fraglosigkeit, mit der B Samples zu nutzen scheint. Entsprechend wenig dürften in seinen Entscheidungen manifeste rechtliche Überlegungen miteingeflossen sein. Wenn, dann fand dies auf einer impliziten, unbewussten Ebene statt.

Die Arbeit mit A war vor dem Hintergrund digitaler Musikproduktion auch insofern interessant, als dass die beiden sich nie physisch getroffen haben. Jeder Kontakt und jede Zusammenarbeit fand in digitaler Form über verschiedene Kommunikationskanäle im Internet statt. Schriftliche Verträge über die Zusammenarbeit gibt es nicht, eine Vergütung wurde nur lose abgesprochen, da unklar war, ob A mit der Veröffentlichung überhaupt etwas verdienen würde.

Person C

C ist ebenfalls als Produzent des Albums von A in Erscheinung getreten. Von den drei an der Produktion Beteiligten und interviewten Produzenten ist er der am wenigsten kommerziell arbeitende. Auch ist er kaum in die Musikindustrie eingebunden. Seit dem Alter von 14 Jahren beschäftigt er sich mit Computerprogrammen zur Musikproduktion und seitdem er 16 ist, nutzt der Mittzwanziger Samples in diesem Zusammenhang. Kommerzielle Arbeiten macht C äußerst selten. Vor allem die Lieder, die er mit A gemacht hat, liegen im Rahmen kommerzieller Veröffentlichungen vor. Den Großteil seiner hobbyhaften Arbeit macht er für sich selbst und aus musikalisch-technischem Interesse.

C ist zum Sampeln gekommen, als er mit den technischen Möglichkeiten der Computerprogramme, die er nutzte, an die Grenzen des ihm musikalisch Möglichen stieß. Samples würden einen Sound hergeben, an den er, vielleicht auch aufgrund der Ungeduld, die er anführt, technisch nicht heranreichen würde. Ähnlich wie A kombiniert er in der Sampleauswahl sowohl reine Melodie- als auch Soundaspekte sowie Referenzen an bestimmte Künstler und Musiken.

Mit urheberrechtlichen Fragen hat C sich erstmals im Zuge der Zusammenarbeit mit A auseinandergesetzt. Durch Universitätskontakte hat er sich bei Personen, die sich mit Audioengineering und Produktionstechnik beschäftigen, erkundigt, wie diese mit solchen Fragen umgehen. Daher ist ihm bekannt, dass die Nutzung von Samples eigentlich einer Zustimmung bedarf und somit ohne Zustimmung eine Urheberrechtsverletzung darstellt. Um sich über die allgemeinen Umgangspraktiken mit diesem Problem zu informieren, fragte er bei diversen Produzenten an, wie diese mit dem Thema umgehen.

„[...]wir haben speziell jetzt auch Leute kontaktiert, die auch viel sampeln und da haben wir halt gefragt, wie die das urheberrechtlich machen, wie die das schützen lassen. Und bei den meisten ist auch gar keine Antwort zurückgekommen also was auch eh schon so ein bisschen in die Richtung hindeuten lässt, dass die das auch einfach umgehen, sagen wir jetzt mal.“ (C: 150-154)

Da sich die kommerzielle Arbeit Cs auf die Veröffentlichung von A beschränkt, schlägt sich dies auch auf das Artefakt nieder. Die Zusammenarbeit mit A hat sich ähnlich wie bei B über As größer werdende Bekanntheit durch das Online-Turnier ergeben. C gibt an, von As Stil und Musik beeindruckt gewesen zu sein, und ihn deswegen angeschrieben zu haben. C hat sich A mit Proben seiner Produktion vorgestellt und eine Zusammenarbeit angeboten. A ging auf dieses Angebot ein und beide haben im Zuge des Online-Turniers erste gemeinsame Arbeiten erstellt und später an der Produktion des Albums gearbeitet. In beiden Liedern, die C für das Album mitproduziert hat, sind ungeklärte Samples verwendet worden. Genau wie A ist sich C der dort begangenen Urheberrechtsverletzungen bewusst.

„Wie ist das dann urheberrechtlich zu betrachten ja, es ist, da will ich auch gar nicht lügen, das ist eine Urheberrechtsverletzung. [...] Und uns ist es damals eben gesagt und empfohlen worden dass wir auch... Man verkauft jetzt keine Millionen und die paar Euro die man damit verdient, die fallen jetzt kaum ins Gewicht, wenn jetzt jemand kommt und uns verklagen würde deswegen.“ (C: 140-141; 154-157)

Entsprechend frei von Selbstbeschränkungen verlief auch die inhaltliche Arbeit am Artefakt. Entscheidungen für oder gegen Samples wurden allein aus inhaltlichen, keinesfalls aber aus rechtlichen Gründen getroffen.

Interessant ist abschließend auch hier die Form der Zusammenarbeit. Während A mit B nur in digitaler Form kommunizierte und arbeitete, hat er sich mehrmals mit C getroffen und in intensiven, mehrere Tage andauernden Einheiten produziert. Besonders im Vergleich mit der rein digitalen Zusammenarbeit mit B kann eine deutlich nähere soziale Kooperation unterstellt werden. Diese freundschaftliche Zusammenarbeit zeigt sich auch darin, dass C aufgrund seiner eigenen ausreichenden ökonomischen Situation darauf verzichtet hat, sich von A bezahlen zu lassen oder an etwaigen Gewinnen beteiligt zu werden.

„[...]er hätte mir sogar Geld angeboten, wollte mir das schicken, das war aber auch nicht viel, das waren glaube ich 200 Euro oder so also nicht wirklich irgendwie relevant. Ich glaube, das hat er eben durch die Albumverkäufe durch Spotify und so verdient und ich habe dann gesagt ja, ihm ist damit besser geholfen.“ (C: 242-245)

Person D

Abschließend sei der dritte an dem Album beteiligte Produzent D vorgestellt. Im Rahmen dieser Arbeit nimmt D eine Doppelrolle ein. Der knapp 30-jährige ist sowohl Produzent als

auch als selbst Rapper, der eigene Musik veröffentlicht. Das zweite Artefakt was vergleichend zu dem Album von A analysiert wird, ist ein Song, den D selbst produziert und gesungen hat. Diese Doppelrolle ist insofern aber nicht problematisch, als dass die Arbeitsprozesse an beiden Artefakten bis auf die Person D völlig unabhängig voneinander stattfanden. In der Fallbeschreibung in diesem Abschnitt wird also nur auf die grundlegende Einstellung, die Biografie und die Mitarbeit des D an Artefakt 1 eingegangen. Natürlich werden auch Einstellungen und Motive berücksichtigt, die D im Zusammenhang mit Artefakt 2 geäußert hat und die für die Gesamtdarstellung relevant sind.

Ds musikalischer Lebenslauf ist am umfassendsten. Seit er neun Jahre alt ist musiziert er, seit seinem sechzehnten Lebensjahr ist er auch kommerziell eingebettet, und absolviert mit seiner Rockband sogar nationale TV-Show Auftritte. Jedoch gibt er an, mit dem Rock- und Metallsujet seiner Band zunehmend unzufriedener gewesen zu sein.

„Wir haben, sind auf Biker-Festivals aufgetreten und haben da Metal gespielt und alles und ich habe trotzdem auf den Kopfhörern immer Justin Timberlake gehört. Das war sowieso immer die Musik, die ich eigentlich machen wollte. Da habe ich dann gesagt: Ende aus Micky Maus. Fängst du an, es selber zu machen und so ging das dann los.“ (D: 16-20)

Ähnlich wie die anderen Produzenten experimentierte D viel mit digitalen Produktionsprogrammen und begann selbst Hip-Hop Songs zu schreiben und einzusingen. Über die hobbyhafte Zusammenarbeit mit anderen Rappern kam er dazu, Auftragsproduktionen anzufertigen. A bezeichnet D als kommerziell und professionell arbeitenden Produzenten. Der Eindruck bestätigt sich auch bei der Betrachtung der Arbeitsweise des D. Professionelle Aufträge berechnet D nach einem Stundenlohn und tritt sämtliche Verwertungsrechte an seinen Produktionen vertraglich an den Auftraggeber ab. Neben der Produzententätigkeit firmiert D auch als Rapper, der eigene Musik in einem Direkt-Verlag publiziert, welcher ohne redaktionelle Betreuung Musik für eine Pauschalvergütung veröffentlicht.

Sampling erkennt D als wichtige Hip-Hop Kulturtechnik an, sieht die damit verbundene Nutzung fremder Inhalte jedoch äußert kritisch.

„Ich bin eigentlich nie ein Freund von Sampling gewesen. Ich mag den Sound teilweise, das mache ich dann selbst. Ich spiele zum Beispiel, da kann ich dir gerne ein Beispiel geben das kannst du auch benutzen. Ich nehme auf und gebe den Sachen dann zum Beispiel einen 60er-70er Jahre Sound und dann klingt es, ich cutte das dann auch, sodass es klingt wie reingebastelt, dass es halt klingt wie ein fremdes Sample, aber es ist halt von mir selbst gemacht.“ (D: 80-85)

Auch hat sich D recht umfassend mit rechtlichen Fragestellungen auseinandergesetzt. Aufgrund seiner professionellen Karriere sah er sich zu einer solchen Auseinandersetzung gezwungen.

„[...]aber wenn du wirklich eigene Songs machen willst und die auf CD packen willst, oder wenn du dann im Fernsehen auftrittst, dann kannst du nicht irgendwelche Urheberrechtsverletzungen begehen, dann musst du mit eigenem Zeug kommen. Deswegen muss man sich da schon ein bisschen informieren.“ (D: 265-269)

Ds Wissen um rechtliche Rahmenbedingungen scheint recht umfassend. So differenziert er etwa zwischen Urheber- und Leistungsschutzrechten.

„So habe ich auch nie das Problem, dass ich mir Sorgen machen muss wegen der Rechte oder so etwas. Und das Schöne ist, was ich sonst auch gerne mal mache, ist Klassik nutzen, dann gibt es das Problem ja nicht mehr, weil die Interpreten schon lange tot sind deswegen. Und auch da musst du es dann auch selbst wieder einspielen, weil wenn du das jetzt sonst von einer Orchesteraufnahme geleitet von Herrn Karajan, dann hast du, das geht auch wieder nicht“ (D: 68-91)

Diese Aussage illustriert sehr schön, wie Ds Idee von Rechtmäßigkeit mit einer konservativen Interpretation der bestehenden Rechtslage konform ist. Er schätzt Sampling wegen des Sounds, imitiert diesen auch und nutzt fremde Werke nur, wenn diese keinerlei rechtlichen Schutz vor solcher Verwendung aufzeigen. Jedoch wiegen auch moralische und künstlerische Argumente in der Ds Auffassung von Fremdnutzung recht schwer.

„Also Covern an finde ich noch viel schlimmer als Sampeln, weil man nimmt ja ein bisschen was und baut was Neues aber Covern finde ich noch viel schlimmer, weil da ist das ganze Lied nicht von dir. Ja deswegen Ich hab da lieber meine eigenen Ideen, also da kann man sagen, das ist dann alles aus meinem Kopf und ich habe mich jetzt nicht irgendwie bereichert an anderen Ideen.“ (D: 102-106)

Diese Einstellung spiegelt sich auch in seiner eigenen Arbeit wieder. Er nutzt per se keine Samples, die in irgendeiner Form nicht frei nutzbar sind. Dies macht er weder in eigenen Liedern, wie man in der Analyse von Artefakt 2 sehen wird, noch in Auftrags- oder Koproduktionen. Dieser Grundsatz zeigt sich auch in der Zusammenarbeit mit A. Auch D räumt A und seiner dezidiert künstlerischen Schaffensform einen gewissen Sonderstatus ein. So hat er für die Produktion unüblicherweise nur eine kleine Pauschalsumme genommen und lässt sich an zukünftigen Gewinnen auf Vertrauensbasis beteiligen. Auch die inhaltliche Arbeit bewertet C positiv, indem er lobt, dass er etwas experimenteller Arbeiten durfte.

„Ja manchmal denken die [*anderen Rapper*] auch es gibt nichts Besseres als sich selbst und naja aber das ist jetzt beim A nicht so, der macht es ja ein bisschen experimenteller, finde ich ja auch gut. Und da konnte ich mich auch ein bisschen ausleben, da habe ich ein paar Grund verschiedene Sachen gemacht und nicht immer nur ein Banger-Beat, der muss in die Fresse gehen, furchtbar.“

Fremdreferenzielles findet in der Zusammenarbeit A und Ds nur in Form von loser Orientierung an bestimmten Melodien statt, nie aber in der Übernahme ganzer Melodien oder Samples. Die besonders im Vergleich zu den anderen Produzenten strenge Orientierung an Urheber- und Leistungsschutzrecht ist also für die Arbeit des D, auch in Kooperation mit dem so liberalen A, bezeichnend.

Artefaktbiografie:

Nachdem die Einzelnen an der Produktion des Artefaktes, des Albums von A, beteiligten Personen vorgestellt wurden, wird nun versucht, das Zusammenwirken an der Gesamtschöpfung darzustellen und dabei auf die sich in dieser Arbeit dokumentierenden Konventionen einzugehen, die offenstanden und für die sich entschieden wurde. Wie schon in der Methodendiskussion erwähnt, wird an dieser Stelle das von Lueger und Froschauer vorgeschlagene, umfassende Konzept der Artefaktanalyse verlassen, da vor allem die bei der Produktion des Artefaktes vorliegenden Konventionen, Unsicherheiten und Entscheidungen im Untersuchungsfokus stehen.

Zentraler Entscheidungsträger bei der Artefaktproduktion ist A, unter dessen Namen auch die Veröffentlichung vorliegt. Ferner trägt A die volle rechtliche Verantwortung für die Veröffentlichung. Ihm zufolge hat das Label, bei dem er veröffentlicht, sich vertraglich zusichern lassen, dass keinerlei rechtlich problematischen Inhalte auf dem Album seien. Diese Praxis scheint in der Low-Budget Musikindustrie üblich. In flankierenden Interviews mit einem Medienrechtsanwalt und einem Labelmanager, die im Rahmen dieser Studie stattfanden, hat sich dieser Eindruck bestätigt. Die inhaltliche und künstlerische Arbeit obliegt den Künstlern, die wirtschaftliche Verwertung wird vom Label übernommen.

Somit ist es A, der als Gatekeeper die Produktionsvorgaben weitgehend bestimmt. Seine Überlegungen und Abwägungen sind es, die die Produktionskonvention bestimmt. Bei A, der sich mit den rechtlichen Bestimmungen, die beim Sampling zum Tragen kommen, auseinandergesetzt hat, zeigt sich besonders deutlich, dass er bewusst drei systematische Unsicherheitskomplexe bewältigen musste. In der Logik des Rechtssystems ist Sampling zumindest in den meisten Fällen wenigstens problematisch, wenn nicht offen illegal⁸. Wirtschaftliche Überlegungen erfordern eine Kosten/Nutzen-Rechnung in Hinsicht auf das Risiko, aufgrund einer Rechtsverletzung belangt zu werden und der eigenen auch verwertbaren Bekanntheit. Letztlich bringen künstlerische Logiken, im Luhmannschen Vokabular, die Frage, ob das Werk passend oder nicht passend ist. Die Maßgabe von A ist die künstlerische. Dies mag durch seine wirtschaftliche Mittellosigkeit begünstigt worden sein, dies kann und will aber an dieser Stelle nicht bewertet werden. Die inhaltlich-künstlerische Selbstverständlichkeit des Samplings im Hip-Hop durchzieht die Arbeit von A so sehr, dass er seine Werke als beschnitten und damit *unpassend* verstünde, wenn er diese Kulturtechnik nicht anwenden würde. Das Argument, dass eine tatsächliche Klage eine Art Ritterschlag sei und seine Wichtigkeit unter Beweis stellen würde, kann zugleich als wirtschaftliche und künstlerische Rechtfertigung gelesen werden, Rechtsverstöße in Kauf zu nehmen.

Die Produktionskonvention, die A vorgibt und die, unter rechtlichen Gesichtspunkten beim Sampling einen sehr weiten Spielraum einräumt, kann als *Recht bewusst ignorierende Produktionskonvention* bezeichnet werden. Recht wird also nicht um des Rechtsbruchs willen gebrochen, sondern unter der Konvention werden rechtliche Fragestellungen bei allen folgenden Entscheidungen weitestgehend ignoriert. Dies gilt produktionspraktischer Weise auch für Rechtsunsicherheiten, die sich folglich in den artefaktbezogenen Auffassungen von A nicht finden⁹. Die konventionelle Entscheidung von A sich selbst und seinen Produzenten keinerlei Vorgaben zu machen, die durch rechtliche Dispositive motiviert sind, hat die interessante Auswirkung, dass sich die Rechtsunsicherheiten, Rechtsauffassungen und Rechtfertigungen der Produzenten B, C und D sehr manifest im Artefakt niederschlagen. Bei allen drei Co-Produzenten finden sich persönliche Umgangsformen, Rechtfertigungsmuster und Unsicherheiten in Bezug auf die rechtliche Situation in der sie sich beim Fremdreferenziellen musizieren befinden.

Bei B findet sich aufgrund seiner Unwissenheit um Rechtsnormen eine große Unsicherheit hinsichtlich der Legalität von Samples. Zugleich ist Sampling eine für ihn selbstverständliche Praxis. Durch transformative Techniken wie Verzerren und Überlagern versucht er, bei Verfolgung musikalisch-ästhetischer Gesichtspunkte, diese Unsicherheit zu absorbieren. Er hofft, dass Sampling dann rechtlich nicht mehr problematisch und zugleich nicht mehr nachweisbar ist. Für das Album von A kann er deshalb auch nicht sagen, ob er Samples genutzt hat oder nicht, geschweige denn, ob diese gegebenenfalls Rechte Dritter verletzen.

C ist sich der Rechtsverletzungen, die er gemeinsam mit A in den gemeinsamen Songs wohl begeht, bewusst, rechtfertigt diese jedoch damit, dass dies eine verbreitete Handlungskonvention sei, die in Low-Budget Musikindustrie selten verfolgt würde. Bei ihm finden sich ebenfalls künstlerisch-freiheitliche Argumente für Sampling. Diese scheinen allerdings weniger dogmatisch als bei A, der seine Kunst als Ganzes durchaus gefährdet sieht. Dies mag mit der

⁸ Die Diskussion zu *Metall auf Metall* auf den Seiten 9 und 10 hat gezeigt, dass diese Grenzen keineswegs dichotom, klar oder gar rechtlich ausreichend geklärt sind.

⁹ Das heißt jedoch nicht, dass es keinerlei rechtliche Unsicherheit bei A gibt. Im Rahmen des Interviews äußert er, dass er sich besonders bei Fragen des Nachspielens keineswegs der Grenzen des Erlaubten sicher sei.

weniger verantwortlichen Position als Produzent zusammenhängen. Jedenfalls führte die gleichgültige Einstellung zu Rechtsverletzungen dazu, dass unverfremdete, klare Samples in den Liedern von A und C zu finden sind und damit auch das Album als Gesamtschöpfung in einen rechtlich problematischen Status bringen.

Auf der anderen Seite des Spektrums führt die rechtlich gleichgültige Haltung As jedoch auch dazu, dass ein Produzent wie D, der äußersten Wert auf Rechtssicherheit legt und daher keine Samples und fremde Melodien nutzt, problemlos mit A zusammenarbeiten kann. A verlangt ja keine intendierten Rechtsbrüche, ihm geht es um künstlerische Authentizität. Auch die strenge Verweigerung des D, Samples zu nutzen, stellt für die künstlerische Fluidität, die A offenbar an den Tag legt, keine nennenswerte Beschränkung dar. Vielmehr empfindet auch D die Zusammenarbeit als besonders, da er sich musikalisch anspruchsvoller als in anderen Arbeiten verwirklichen kann.

Die Gemengelage dreier sehr unterschiedlicher Produzenten mit der liberalen Vorgabepolitik des A führt zu einem Artefakt, das unter der *Recht bewusst ignorierenden Produktionskonvention* einzelne Lieder subsumiert, die sich aufgrund unterschiedlicher Samplennutzung auch hinsichtlich ihrer vermutlichen rechtlichen Status stark unterscheiden. A sampelt nicht um des Sampelns Willen, er nutzt das Sampling vielmehr als selbstverständliche Kulturpraxis neben anderen. Genau diese Selbstverständlichkeit gibt einen Fingerzeig auf die Natur lebender Rechtsauffassungen und Rechtfertigungsmuster. In der Praxis A, B & Cs zeigt sich, dass das fremdreferenzielle Musikproduzieren in vielen Fällen starken Selbstbescheidungen unterläge, wenn die Akteure sich streng und konservativ an geltendem Recht orientieren würden. Rechtsbrüche scheinen weniger stark zu wiegen als der Verzicht auf Fremdreferenzen. Es spiegelt sich in diesem Artefakt eine Kluft zwischen dem Urheber- und dem Leistungsschutzrecht sowie der Musikkultur des Hip-Hops, die sowohl kulturell als auch wirtschaftlich von immer größerer Bedeutung wird. Besonders Low-Budget Produktionen wie dieses Artefakt sind von dieser Form von Unsicherheit betroffen, da sie von Akteuren hergestellt werden, die keine ausreichende rechtliche Expertise haben, um zweifelsfrei zu klären, welche Samples einer Zustimmung Dritter bedürften (Koproduktion A&B). Zugleich haben sie in der Regel nicht die finanziellen Mittel, um als problematisch identifizierte Samples zu klären (Koproduktion A&C).

Entstehungsbiografisch lässt sich die Artefaktproduktion in drei Phasen einteilen. Die erste Phase ist die Entwicklung einer inhaltlichen Idee und – dies ist für diese Arbeit interessanter – einer Orientierung an einer Produktionskonvention, die entscheidet ob und inwiefern rechtliche Fragestellungen einen Einfluss auf die inhaltliche Arbeit haben dürfen. Diese Entscheidung wurde nachweislich bewusst gefällt, da das Label sich von vornherein vertraglich bei A absichert, dass keine Verstöße begangen werden. Die zweite Phase betrifft die vorangehend breit dargestellte inhaltliche Arbeit, die unter der Produktionskonvention stattfindet. Die Entscheidung für die *Recht ignorierende Produktion* beinhaltet naturgemäß wenige Selbstbeschränkungen. Sie eröffnet im Gegensatz zur im Folgenden vorgestellten *rechtlich abgesicherten Konvention* einen künstlerisch äußerst freien Entscheidungsrahmen für A und alle beteiligten Produzenten. In der dritten Phase wird das inhaltlich fertige Artefakt von A aus der Hand gegeben und durch die Publikationswege des Labels veröffentlicht, das vertraglich frei von den rechtlichen Überlegungen und Risiken von A ist.

Die Analyse hat gezeigt, dass es vor allem die Haltung von A ist, die ihm und den Produzenten eine weitgehende Freiheit in ihrem Schaffen, den eigenen Vorstellungen von Recht und Rechtfertigung entsprechend zu arbeiten. A, der letztlich die alleinige vertragliche Verantwort-

tung für mögliche Rechtsverstöße trägt, fungiert als Hauptakteur, der den rechtlichen Rahmen für alle inhaltlichen Entscheidungen setzt. Dies gilt auch für rechtlich problematische Arbeitsweisen, die er mit seiner eigenen Rechtfertigung legitimiert und somit seinen Produzenten freie Hand lässt. In Artefakt 1 spiegelt sich also der Regelungskonflikt zwischen bestehendem Recht und neuer Musikkultur, die nicht völlig klare bestehende rechtliche Regelung, sowie die ökonomische Unmöglichkeit alle Samples zu klären, die als problematisch identifiziert werden. Diese Problematik hat, allen Selbstversicherungen, dass nichts passieren würde zum Trotz, durchaus Auswirkungen auf das Empfinden der Produktionssituation.

„[...] aber es ist auf jeden Fall immer ein bisschen unentspanntes Gefühl dann im Raum dabei. Also je legaler desto unbeschwerter ist dann das Musizieren.“ (A: 279-281)

5.2. Artefakt 2

Nachdem mit Artefakt 1 eine Produktionskonvention vorgestellt wurde, die rechtliche Regelungen bewusst ausblendet und somit künstlerischen Elementen maximalen Freiraum einräumt, sei vergleichend das zweite Artefakt vorgestellt, das durch eine deutlich restriktivere Rechtsbeachtung anderen konventionellen Produktionslogiken folgt. Im Gegensatz zu dem Album mit mehreren verschiedenen Koproduktionen handelt es sich bei Artefakt 2 um ein einzelnes Lied. Dieses Lied wurde, wie schon im Abschnitt 5.1 erwähnt, von Person D, der nicht nur als Auftragsproduzent, sondern auch als eigenständiger Hip-Hop Musiker arbeitet, produziert. In diesem Artefakt steuert er also selbst die Grenzen des Handlungsrahmens. Beteiligt an der Produktion war neben D noch eine Band, die jedoch erst nach der eigentlichen Produktion des Artefaktes als aktiv und bewusst handelnder Akteur in Bezug auf das Lied von D in Erscheinung tritt. Anders als bei Artefakt 1 sind die zeitlichen Abläufe der Handlungen der beteiligten Akteure besser auseinanderzuhalten. Daher wird nach einer Präzision der Rechts- und Kunstauffassungen von D - die eigentliche Personenvorstellung findet sich ja schon bei Artefakt 1 - direkt auf die Produktionskonvention eingegangen, unter der Artefakt 2 hergestellt wurde.

Person D

Person D publiziert wie schon beschrieben seine Musik in einem Direkt-Verlag. Verglichen mit A sind hier also keine direkten Interaktionen mit anderen bei der Publikation Verantwortlichen. Rechtliche Risiken trägt folglich auch nur der D. Er hat schon diverse Veröffentlichungen getätigt und tritt in mehreren Features mit anderen Künstlern in Erscheinung. Wiederholend sei noch einmal auf Ds strikte Haltung gegenüber der Nutzung direkter Fremdreferenzen eingegangen. Er nutzt in seinen Liedern eigentlich keine Samples. Hierfür gibt er zwei Gründe an.

„So habe ich auch nie das Problem, dass ich mir Sorgen machen muss wegen der Rechte oder so etwas.“ (D: 86-87) „Auf der anderen Seite finde ich es immer blöd, immer nur durch die Ideen von anderen zu leben.“ (D: 99-100)

D hat sich umfassend mit Urheber- und Leistungsschutzrecht auseinandergesetzt und macht nicht den Eindruck, dass ihn die Rechtslage überfordere. Von Rechtsunsicherheit im klassischen Sinne kann an dieser Stelle also nicht gesprochen werden¹⁰. Dennoch bewegt D sich in einem klaren Spannungsfeld, da er Sampling als Kulturpraxis, historisch sowie soundtechnisch anerkennt, sich ihr aber aus rechtlichen Gründen verweigert. Ungefragtes Sampling bewertet er zugleich als ethisch verwerflich. Doch selbst bei hypothetisch völlig freier Benutzbarkeit würde er zwar Samples nutzen, aber vorher fragen. Die Anerkennung der kulturel-

¹⁰ Dies mag auch an seiner sehr strengen Auslegung der rechtlichen Normen liegen. Wie der Fall *Metall auf Metall* gezeigt hat, ist die Rechtslage an sich ja keineswegs so klar geregelt. D hat mit seiner Auslegung insofern Sicherheit, als dass er das Urheber- und Leistungsschutzrecht sehr konservativ interpretiert.

len Wichtigkeit von Samples hat bei D zur Folge, dass er sich Strategien überlegt, um in rechtlich einwandfreiem und für ihn zugleich moralisch vertretbarem Rahmen Sounds sampeln zu können oder diese zu imitieren.

„Aber richtig einen Song sampeln, ich mache das ja auch. Ich nehme auf, mache einen sechziger Jahre Set mit Schlagzeug Gitarre und Bass und was noch so dabei ist, dann wird das ausgespielt, dann werden da Effekte draufgesetzt, damit es älter klingt, dann wird es hochgepitcht, weil das ja viele dann gerne haben und kein Schwein rechnet damit, dass ich das so selber gemacht habe.“ (D: 388-392)

Eine Vorgehensweise Ds, den typischen Samplingsound zu produzieren, ist also das *Pseudo-Sampeln* eigener Musik. Die andere Strategie, die er nutzt, ist der Rückgriff auf frei verfügbare Samples, die ihn zur Herstellung von Artefakt 2 geführt hat und die im Zuge der Artefaktbiografie genauer erläutert wird.

Artefaktbiografie

Über eine Website, die freie Samples in Studioqualität anbietet, ist er dazu gekommen, Soundstücke von Dritten in seiner Musik zu nutzen, die zuerst einmal völlig frei von rechtlichen Bedingungen, also zur freien, auch kommerziellen Nutzung vorliegen.

Die Website selbst ist ein interessanter passiver Akteur, der sich besonders hinsichtlich der Problematik für Low-Budget Künstler für einen kurzen Exkurs empfiehlt. Herkömmliche Sampledatenbanken bringen zwei Probleme mit sich. Entweder sie bieten freie Samples in meist mäßiger künstlerischer oder technischer Qualität an oder sie sind teuer. Für technisch anspruchsvolle Produzenten, die jedoch nicht über die finanziellen Mittel *der Großen* verfügen, ist dies problematisch. Diese Lücke füllt die Sampledatenbank, die D nutzt. Die amerikanische Datenbank wird exklusiv von einem international bekannten Schuhhersteller finanziert, der damit wohl sein Image in der alternativen jungen Künstlerszene untermauern will¹¹. Das Modell ist einfach: Die Betreiber verfügen über ein Tonstudio, in dem mehr oder weniger bekannte Bands gegen Bezahlung ein Lied einspielen, das dann in technisch professionell aufbereitete Samples, also Drumsets, Gesangsteile, Beats etc., zerlegt wird. Diese Samples werden dann auf der Website angeboten. Dies geschieht zusammen mit medial professionell aufbereiteten Videos, Interviews und Beispielen, die die Künstler vorstellen. Dem Website-nutzer eröffnet sich also keine anonyme Sammlung von Sounddateien, sondern mit Gesichtern und Geschichten angereicherte Erzählungen über die samplebare Musik, die angeboten wird. Offenbar soll dies das Image des Schuhherstellers schärfen. Interessanterweise verbleiben die offensichtlichen Werbemaßnahmen sehr dezent. Auch in Hinblick auf die Samplennutzung werden den Nutzern keinerlei Vorgaben gemacht. Die Nutzung der Samples ist völlig frei. Sie dürfen zu privaten ebenso wie zu kommerziellen Zwecken verwendet werden, eine Nennung der Samplegeber oder der Website ist in keiner Weise erforderlich. Es dokumentiert sich in dieser Website die immer größer werdende semiprofessionelle Community, die digitale, samplebasierte Musik abseits der großen Musikindustrie produziert und veröffentlicht, sodass sie als werberelevante Zielgruppe erkannt wird. Natürlich ist eine Lösung, wie die der werbe-basierten Sampledatenbank nicht die Antwort auf alle Probleme, die sich beim Sampling ergeben. Schon aufgrund der geringen Auswahl an Samples sind allein mit dem Material der Datenbank klassische Samplingstrategien ausgeschlossen. Das Nutzen von allem, *was man mal gehört und interessant gefunden hat*, fällt ebenso raus wie die Hommage und die Referenz an bestimmte Künstler, Musiken oder Songs. Dennoch füllt die Datenbank mit ihrem werbebasierten Ansatz eine Lücke, die sich im Feld von Sampling, dem teuren Sample-Clearing und dem Anspruch, technisch wertvolle Aufnahmen zu nutzen, ergibt. Über diese

¹¹ Anfragen für ein Interview mit den Betreibern der Datenbank blieben leider unbeantwortet.

Website hat D Samples aus einem Lied der Band E gefunden, die er zur Produktion eines Liedes genutzt hat. Durch die Nutzung der freien Samples hat D in einem ersten Schritt alle rechtlichen Unsicherheiten ausgeschaltet. Die Nutzungsrichtlinien der Sampledatenbank sind eindeutig und auf die Interessen der Nutzer zugeschnitten. D kann – im Rahmen des Leistungsschutzrechtes - mit den Samples also verfahren, wie er will.

Artefaktbiografisch gesehen steht also am Anfang wie auch bei A in Artefakt 1 das *Mindset* gegenüber der Nutzung fremder Samples und die grundlegende Einstellung zu leistungsschutz- und urheberrechtlichen Fragen. Dadurch schließt D das völlig freie Sampeln wie bei A aus. Folge ist, dass Websites wie die Sampledatenbank für ihn von besonderem Interesse sind. Als zweiten Schritt in der Artefaktbiografie ist die eigentliche, technisch musikalische Produktion des Liedes zu sehen. D hat in dem Artefakt ausgiebig von den Samples der Band E Gebrauch gemacht.

„Das ist der einzige Song, bei dem ich gesampelt habe und da habe ich mir auch die Stimme von der Dame gesampelt.“ (D: 315-316)

Der Refrain ist maßgeblich von den Gesangeinlagen der Sängerin der Band geprägt und es finden sich in der Produktion des D diverse Stücke aus dem gesamten Original, die fraglos auch eigenen Werkcharakter haben. Aufgrund der großen Freiheit, die die Website einräumt, ist auch diese Nutzung unproblematisch¹². Man erkennt also, dass D sich durch die Selbstbeschränkung bei der Sampleauswahl unter rechtlichen Gesichtspunkten zugleich eine größere Nutzungsfreiheit erkaufte hat. Er braucht sich anders als B keine Gedanken um eine Transformation des Samples zu machen und kann offensichtliche Samples nutzen.

Nun ist neben der rechtlichen Dimension, die in dieser auf freie Samples beschränkten Art des Produzierens keinerlei Probleme mehr darstellt, auch Ds ethisch gerechtfertigte Einstellung gegen ungefragte Nutzung bei der Betrachtung der Produktionskonvention wichtig. Als nächsten Schritt vor der Veröffentlichung hat D die Band E kontaktiert und ihnen das Lied vorgestellt. Er erhoffte sich nicht nur eine Bewertung oder eine künstlerische Zustimmung zu seiner Nutzungsart, sondern auch das Führen des Liedes als Feature, also als gemeinsames Werk.

„Da habe ich einfach gesagt, hey das ist eine geile Nummer geworden schreibst du die einfach an und dann haben sie sich das angehört und sagten, das ist richtig geil, ja wir machen das als offizielles Feature, finden wir super.“ (D: 336-338)

Durch das Feature bringt D das Artefakt auf eine andere Ebene. Das Sampling geschieht nicht mehr verdeckt oder unerwähnt, sondern wird nach der eigentlichen Produktion als eine künstlerische Kooperation deklariert, was jeden Anschein einer von D verurteilten Nutzung ohne Einverständnis eliminiert. Ds Definition von ungerechtfertigter Nutzung erstreckt sich also nicht nur auf die regulative, sondern auch auf eine ehrbezogene Dimension:

„Ich denke, ich weiß nicht, ob ich es normalerweise gemacht hätte, wenn sie gesagt hätten nö oder wenn gar keiner geantwortet hätte. Auch wenn die Samples dazu da waren also man darf sie offiziell benutzen da verletzt du auch kein Urheberrecht, aber ich glaube, dann hätte ich es gelassen.“ (D: 338-341)

Dieses Verhalten wurde von der Band E auch ausdrücklich anerkannt. E, eine US-amerikanische Alternativ-Band, die selber in ihrer Musik keine Samples nutzt, begrüßt aber die globale Reichweite, die ihnen durch die Arbeit für die Sampledatenbank zuteilwird.

¹² Auch hier drängt sich wieder ein Vergleich mit *Metall auf Metall* auf. Die Samplingform, die D wählt geht über rein leistungsschutzrechtliche Sampleproblematiken hinaus und betrifft auch urheberrechtlich geschützte Stücke. Auch abseits von jeder noch so Sampling-freundlichen Entscheidung im *Metall auf Metall* Verfahren würde eine solche Nutzung ohne Einverständnis eine Rechtsverletzung darstellen.

„We don't use samples ourselves, but it's an interesting thing to me that we can record in Texas and then a rapper in Germany is using our parts.“ (E: 15-16)

Gegenüber der ungefragten Nutzung anderer ihrer Musikstücke abseits der Datenbank, für die sie bezahlt wurden und für die sie die Nutzungsrechte ohnehin abgetreten haben - „We were paid a fee to be a part of the library.“ (E: 11) - verwahrt sich die Band jedoch. Hier sind sie auf einer ethischen Linie mit D.

„We would definitely sue if they infringed on our rights. There are laws for a reason. It really wouldn't matter who it was. If it was someone famous, then they would be even more wrong, as they should know the rules about it more than other people.“ (E: 21-23)

Diese Haltung kann man auch D unterstellen. Auch er würde sich gegen ungefragte Nutzung zur Wehr setzen.

„Also das Gute ist bis jetzt hat sich noch keiner daran gewagt, irgendwie Beats nachzubauen, die ich gemacht habe. Es gibt ja einige Produzenten, die, also kleinere Produzenten, die dann sämtliche Beats dann online stellen. Und diese Instrumentals tauchen dann ständig irgendwo auf, weil irgendwelche Möchtegern-Rapper sich da dran bedienen und dann dazu rappen. Das stell ich gar nicht erst online. Da kann man auch fragen, wie man will, das mache ich nicht. Damit das gar nicht erst passiert.“ (D: 218-223)

Entsprechend positiv nahm die Band es auf, als D das Feature angefragt hat, besonders da sie seinen Song auch künstlerisch als wertvoll einschätzen: „Yes, I thought it was pretty great.“ (E: 66) Die Kongruenz der Einstellungen hat D die Nutzung als Feature überhaupt erst ermöglicht. Trotz der rechtlichen Freiheit die Samples zu nutzen, hätte sich eine Veröffentlichung für D aus ethischen Gründen verboten. Durch die Anerkennung der Band E wurde die Samp- lenutzung als Feature jedoch für D legitim.

Zusammenfassend lässt sich die Produktionskonvention, unter der D seinen Song produziert und schließlich als Feature mit E veröffentlicht hat, als *rechtlich abgesicherte, einverständnisbezogene Produktionskonvention* bezeichnen. Ohne Zweifel hat ihn das Produzieren unter dieser Konvention zu einem künstlerisch wertvollen Werk verholfen, das Material, auf das er zugreifen konnte, war jedoch stark beschränkt. Inwiefern dies mit dem, was man als klassisches freies Sampeln bezeichnen kann, gleichzusetzen ist, ist fraglich. Rechtliche Unsicherheit im klassischen Sinne, also das Nicht-Wissen, ob das, was man tut legal oder nicht legal ist, wird in dieser Produktionskonvention ausgeschaltet. Durch das konservative Auslegen der rechtlichen Situation kommt D gar nicht erst in die Verlegenheit, ob der Rechtslage unsicher zu sein. Hierfür nimmt er jedoch große Einschnitte in seiner künstlerischen Freiheit in Kauf. Diese Einschnitte legitimiert er mit seiner strengen, ethisch begründeten, Einverständnis voraussetzenden Haltung, was das Nutzen fremden Materials anbelangt.

6. Ergebnisdarstellung & Diskussion

Die Darstellung der beiden Artefakte hat zwei verschiedene Produktionskonventionen offenbart, auf die sich die Hauptverantwortlichen strukturierend beziehen und an denen sich die Kooperationspartner infolgedessen orientieren. Es ist deutlich geworden, dass die befragten Musiker in der Low-Budget Musikindustrie aufgrund von Selbstveröffentlichungsmöglichkeiten oder vertraglichen Absicherungen und Haftungsausschlüssen der übergeordneten Label äußerst frei in der Gestaltung ihrer Musikprodukte sind. Dies gilt auch für rechtliche Überlegungen. Diese Situation macht die Akteure auf der einen Seite weitgehend selbst für alle möglichen rechtlichen Probleme allein verantwortlich. Auf der anderen Seite schlagen sich ihre Vorstellungen, Einstellungen und deren Rechtfertigungen direkt in der Artefaktproduktion

nieder. In sehr loser Anlehnung an Marx¹³ lässt sich von einem *doppelt freien Low-Budget Musikproduzenten* sprechen. Frei von Gängelungen, Vorgaben und Einschränkungen in seiner Produktionsweise auf der einen, aber auch frei von professioneller Unterstützung und rechtlicher Beratung und auf der anderen Seite. Ohne diese Parabel zu sehr ausreizen zu wollen, ist klar: Die Musiker in dem von dieser Arbeit untersuchten Feld des Low-Budget Hip-Hop sind allein für ihre Arbeit verantwortlich; dies gilt in künstlerischer wie in rechtlicher, bisweilen auch in wirtschaftlicher Hinsicht.

6.1. Produktionskonventionen in der Low-Budget Musikindustrie

Im empirischen Teil dieser Arbeit konnten unter Zuhilfenahme der Untersuchungskategorien der *Economie des Conventions* zwei Produktionskonventionen identifiziert werden, anhand derer steuernde Akteure im Feld der Low-Budget Musikindustrie ihr Handeln ausrichten und strukturieren. Der Hauptunterscheidungspunkt ist der Umgang mit der rechtlichen Situation bzw. rechtlicher Unsicherheit. Die im zweiten Artefakt identifizierte *rechtlich abgesicherte, einverständnisbezogene Produktionskonvention* funktioniert, in dem sie unter konservativer Rechtsauffassung und einem zwingend vorausgesetzten Einverständnis der Gesampelten zum Produkt jede rechtliche Unsicherheit eliminiert. Hierfür werden jedoch massive Einschnitte in der Freiheit der Samplewahl hingenommen. Wie stark in diesem Fall der ethische Gedanke des *nicht ungefragt Sampeln* und wie stark die Sorge vor Rechtsverletzungen ist, lässt sich nicht quantifizieren. Klar ist aber, dass die ökonomische, vertragliche und organisationale Unmöglichkeit am in der etablierten Musikindustrie zum Standardverfahren gehörenden Sample-Clearing teilzunehmen, diese Konvention enorm befördert hat.

Ähnlich ist die Situation in der *Recht bewusst ignorierenden Produktionskonvention*. Auch hier führen die ökonomische Unmöglichkeit Samples zu *clearen*, die fehlende organisationale Unterstützung sowie die ggf. fehlende rechtliche Expertise zu erkennen, wann genau welches Sample vertraglich abgesichert werden muss, zum Bezug auf eine Risiko behaftete Form der Handlungskoordination. Die Produktionskonvention blendet rechtliche Grenzen und Unklarheiten bewusst aus und nimmt Verletzungen des geistigen Eigentums anderer bewusst in Kauf, wenn sie in einem Bereich liegen, bei dem es um geringfügige Einkünfte geht. Hiermit eröffnet sich sofort ein praktisch unbegrenzter Pool an samplebarer Musik - nämlich alle Musik, die gehört und für geeignet befunden wird - auf den A und die Produzenten unter der von ihm gewählten Konvention zumindest potenziell zugreifen können. Diese Konvention scheint die Zusammenarbeit mit anderen Produzenten insofern zu befördern, als dass diese sich ganz auf ihre eigenen Rechtsorientierungen und Rechtsakzeptanzen berufen können. A, unter dessen konventionelle Entscheidungen sich die Produzenten stellen müssen, setzt den Rahmen nämlich so weit, dass sich praktisch jeder verwirklichen kann. Dies reicht vom Verzicht auf Samples bis zum Verzicht auf Selbstbeschränkungen.

Jedoch hat besonders die große Spannweite an Einstellungen der Produzenten von Artefakt 1, die sich aufgrund der praktisch nicht vorhandenen (rechtlichen) Einschränkungen nur an ihren eigenen Einstellungen und Handlungsarten orientieren müssen, gezeigt, dass diese beiden nur einen Ausschnitt von mehreren möglichen Handlungskonventionen unter Unsicherheit darstellen. Besonders bei B, der die transformative Praxis des Verzerrens und Rückwärtsspiels nicht nur künstlerisch nutzt, sondern zugleich dadurch versucht, Samples unkenntlich zu machen, wird eine Form der Unsicherheit offenbar, die sich direkt auf die Produktion von Musik

¹³ Marx doppelt freier Lohnarbeiter (vgl. Marx 1867: 183) ist frei von Zwang und Fesseln, die zur Möglichkeit der freien Arbeitswahl führen; auf der anderen Seite ist er frei von Produktionsmitteln, ohne die ein Ausgang aus der Lohnsklaverei nicht möglich ist. So düster soll die Parabel vom doppelt freien Musikproduzenten nicht sein, gewisse Parallelen liegen aber auf der Hand.

auswirkt. Bei den beiden analysierten Artefakten fallen die Entscheidungen für die Produktionskonventionen vorher und weniger situativ, werden aber ohne Frage von den beim Sampling prominenten Rechtsfragen geformt.

6.2. Rechtsunsicherheiten in der Low-Budget Musikproduktion

Wie also - um zur zentralen Forschungsfrage dieser Arbeit zu kommen - wirken sich Rechtsunsicherheiten auf die beschriebenen Produktionskonventionen aus? Die Auswirkungen, die in dieser Forschungsarbeit ausgemacht werden konnten, sind eher subtil und nicht im Sinne einer fundamentalen, existenziellen Unsicherheit zu greifen. Die Diskussion zu *Metall auf Metall* hat gezeigt, dass keineswegs alle Unklarheiten, was die formal-regulative Dimension beim Sampling anbelangt, ausgeräumt sind. Das Sampling von kurzen, keinen Werkcharakter innehabenden Soundstücken befindet sich juristisch nach wie vor in der Schwebelage und stellt ohne Frage hintergründig einen Unsicherheitsfaktor dar.

Diese Form von Unsicherheit befindet sich jedoch nicht im Relevanzbereich der befragten Akteure im Low-Budget Bereich. Auch wenn sich die an den Interviews Beteiligten mal mehr und mal weniger mit der Rechtslage auseinandergesetzt haben, scheinen kleinteilige Regulierungunklarheiten, wie etwa bei *Metall auf Metall*, keinerlei Rolle bei Produktionsentscheidungen gespielt zu haben. Die Art und Weise, wie sich rechtliche Unsicherheit auf die Produktionsweisen niederschlägt, ist eine andere. Wie die Theorie Lebenden Rechts gezeigt hat, ist der Zusammenhang von Recht und Gesellschaft weit komplexer, als es die scheinbare Eindeutigkeit von verbrieften Rechtsnormen suggerieren mag. Nicht nur werden bestehende Rechtsnormen von neuen gesellschaftlichen Entwicklungen, für die diese Normen zwar zutreffen, für die sie aber nicht mit einem gesellschaftlichen Konsens explizit geschaffen wurden, herausgefordert; auch hier sei wieder auf *Metall auf Metall* verwiesen. Ferner ist die Rechtsdurchsetzung selbst von gesellschaftlichen Normen geprägt, vor allem in zivilrechtlichen Fragen. Hier sei an „Recht prozessiert nicht von selbst“ (Diaz-Bone 2015: 252) erinnert. Diese Erkenntnis weist auf eine der wichtigsten Unsicherheitsquellen im ersten Artefakt hin: Die Unsicherheit verklagt zu werden, weil man ohne Zweifel gegen Schutzrechte verstoßen hat. Auch wenn sich besonders A und C darauf verlassen, dass bei *kleinen Fischen* in der Branche ohnehin keine Klagen angestrengt werden würden, zeigt sich, dass dennoch eine gewisse Sorge vor Entdeckung und Klage besteht.

„Das kardinale Problem für einen fremdreferenziell arbeitenden Künstler ist bloß: Er kann sich mangels Wahlrecht nicht darauf berufen, dass sein künstlerisches Agieren doch üblicherweise geduldet würde. Sobald in einem einzigen Fall der Inhaber nur eines betroffenen Rechts anderer Auffassung ist, sieht sich der fremdreferenzielle Komponist der ganzen Macht des Gesetzes gegenüber.“ (Döhl 2018: 277)

Da diese Fragen nicht mehr rein juristischer Natur sind, sondern auch wirtschaftliche wie moralische Überlegungen hinter der Entscheidung zur Verfolgung von solchen Rechtsverstößen stehen, drängt sich der gesellschaftliche Fokus der Theorie Lebenden Rechts auf. Auch weil Sampling und fremdreferenzielles Musizieren immer beliebter und verbreiteter werden, kann die, an dieser Stelle nicht zu beantwortende Frage gestellt werden, ob sich nicht auch im Feld der Musikindustrie gegenüber kleinen Künstlern eine gewisse Akzeptanz solcher Rechtsverletzungen einstellt, da die auf künstlerischen Progress angewiesenen *Majors* potenziellen Nachwuchs, der wirtschaftlich marginale Rechtsverletzungen begeht, schlicht nicht verklagen wollen.

Die Einstellung gegenüber dem positiven Recht lässt sich hier aber auch auf Seiten der Low-Budget Akteure sehr gut mit dem Vokabular der Theorie Lebenden Rechts differenzieren. Sowohl in Artefakt 1 als auch in Artefakt 2 verfügen die Akteure über ein gewisses Maß an

Rechtskenntnis. Das alleinige Wissen über Legalität oder Illegalität führt jedoch nicht automatisch zur Befolgung dieser Normen. Hier wird das, was Raiser (2011: 57) als *Rechtsbewusstsein* bezeichnet, zum zentralen Faktor. Während D moralische Normen anführt, die ihn neben der reinen Rechtslage dazu führen, nicht ohne Einverständnis fremdes Material zu nutzen, legitimiert A - ähnlich wie B und C - sein Verhalten über die sozial und kulturell selbstverständliche Praxis des freien Sampelns im Hip-Hop. Beide Formen von Rechtsbewusstsein sind in der Theorie Lebenden Rechts qualitativ nicht voneinander zu unterscheiden, rekurren sie beide auf bestehende gesellschaftliche Normen. Der Unterschied ist die formal-regulative Dimension, die die eine Praxis – jedenfalls zurzeit – als weitgehend illegal deklariert, während die Produktionskonvention von Artefakt 2 solche Probleme von vornherein ausschließt.

So oder so scheint die Gesamtsituation äußerst unterschiedliche Konventionen zu ermöglichen, auf die sich die befragten Akteure zur Handlungsstrukturierung und zum Umgang mit Unsicherheit beziehen. Einzelentscheidungen für oder gegen Samples, rechtliche Abwägungen und Klärungsversuche sowie Verhandlungen über Samples gegen Bezahlung oder Werksbeteiligungen verbieten sich in Konvention 1, während Konvention 2 jede Form des ungefragten Sampelns ausschließt und sich auf einen bedeutend kleineren Materialstock beschränkt. Rechtssicherheit vs. künstlerische Freiheit kann die beiden Logiken, nach denen die Produktionskonventionen ausgerichtet sind, polarisierend beschreiben. Für diese Polarisierung gibt es jedoch Gründe, die über die freien Entscheidungsspielräume der Akteure hinausgehen. Diese entspringen vorrangig aus der Position der Akteure im Gesamtkontext der globalen Musikindustrie.

6.3. Low-Budget Musiker im Gesamtfeld der Musikindustrie

Im Hip-Hop ist fremdreferenzielles Komponieren und die Nutzung von Samples eine selbstverständliche, ja sogar konstitutive Praxis. Mit der Etablierung dieses als Club-, Straßen- und Untergrundmusik entstandenen Genres und dem Aufgreifen der Musik in der Musikindustrie ist ein konfliktgeladenes Verhältnis entstanden. Die musikverwertenden Unternehmen sind naturgemäß an der Wahrung ihrer Nutzungsrechte und ggf. der finanziellen Ausbeutung fremder Nutzung interessiert, zugleich wird die fremdreferenzielle Musik als Massenphänomen auch wirtschaftlich interessant. Die Theorie funktionaler Differenzierung erlaubt es, den Prozess nachzuzeichnen, mit dem die Industrie auf diesen umweltlichen Anpassungsdruck reagiert hat.

Das ohnehin in Subsysteme untergliederte System der Musikindustrie kann diesen Druck abfedern. Rechtsabteilungen zeichnen mit ihren professionellen Einschätzungen für die Entscheidung verantwortlich, ob ein Sample überhaupt einer Klärung bedarf. Besteht ein Werkcharakter? Wurde nachgespielt? Bei Klärungsprozessen können detaillierte Vertragswerke ausgehandelt und rechtssicher gemacht werden. Auch können bei Rechtsverletzungen der eigenen Musik Klagen geprüft oder Abmahnungen geschrieben werden. Für die Akteure im rechtlichen Subsystem sind die Kommunikationslogiken im Rechtssystem maßgeblich. Ist etwas legal oder nicht legal? Hieran werden sich die Handlungsmöglichkeiten der Musikjuristen orientieren (vgl. Fischer 2018: 232; Döhl 2018: 277). Das wirtschaftliche Management hingegen bewertet die Preise für das Sample-Clearing, rechnet Erfolgchancen gegen Produktionskosten oder handelt den gegenseitigen Umgang mit Samples aus. Logiken von Gewinn und Verlust, von Kaufen oder nicht Kaufen sind das, was zählt. Die Künstler selbst müssen sich mit diesen Logiken nicht vorrangig auseinandersetzen. Sie können sich weitgehend der Passung ihres Werkes widmen. Natürlich wird das Werk von den Entscheidungen der anderen Subsysteme beeinflusst, besonders wenn ein Sample-Clearing juristisch oder wirtschaftlich

nicht möglich ist. Dennoch dürften dies en gros Einzelfallentscheidungen sein. Es kann davon ausgegangen werden, dass Künstlern, die sich im organisationalen Kontext der großen Musikindustrie bewegen, die Handlungen in den nicht-künstlerischen Feldern abgenommen wird. Durch strukturelle Kopplungen greift das rechtliche System zwar auch hier auf künstlerische und wirtschaftliche Bereiche zu und beeinflusst die dort zu treffenden Entscheidungen.

„Man muss bedenken: Das Urheberrecht zwingt den Musikern die im Recht materialisierten ästhetischen Vorstellungen auf, gleichgültig, ob die Rechtsordnung den jeweils eigenen ästhetischen Intentionen der Künstler entspricht oder nicht. Die Künstler haben kein Wahlrecht, wie sie es haben, wenn sie sich z. B. freiwillig künstlerischen Normen unterwerfen.“ (Döhl 2018: 277)

Das organisationale Gefüge der Musikindustrie scheint damit aber umgehen zu können. Nach diesen Regeln, die durch das stabile und schwer abänderbare Urheberrecht gestützt und verstetigt werden, funktioniert die Musikindustrie. Dies gilt jedoch nicht nur für die großen Majorlabels, sondern für alle Akteure, die in der Musikindustrie mit Musikprodukten bestehen wollen. Die etablierten Anforderungen des Sample-Clearings, die Preisgestaltung für Samples und die Risiken, die mit ungeklärten Samples bestehen, gelten auch für Akteure, die nicht auf differenzierte organisationale Netzwerke zurückgreifen können. Es hat sich gezeigt, dass es weniger die Rechtsunsicherheiten an sich, als dass es die Exklusion von den etablierten Systemen der Ausräumung von Rechtsunklarheiten und Rechtsverletzungen ist, die die Musiker und Produzenten in der Low-Budget Musikindustrie in ihren Handlungsmöglichkeiten und Handlungskonventionen beeinflusst. Die inneren systematischen Logiken einer hochgradig differenzierten Musikindustrie bestehen auch für Personen, die nur am Rand und ohne die organisationale Unterstützung dieser großen Industrie arbeiten. Von den Akteuren wird systematisch gesprochen Kommunikations- und Anschlussfähigkeit sowohl in den Bereichen der Kunst als auch der Wirtschaft und vor allem des Rechts erwartet, die sie aufgrund ihrer vorrangigeren Eigenschaft als Künstler wohl nur in den seltensten Fällen bereitstellen können. Abwägungen, wann genau ein Sample welche Form von Recht verletzt oder wie Vertragsverhandlungen zur Klärung genau ablaufen, ist Spezialwissen, das bei prä- und semiprofessionellen Musikern nicht vorausgesetzt werden kann. In den genutzten Handlungskonventionen der Akteure zeigt sich, wie unterschiedlich mögliche Koordinationsformen sein können, um dieser Problematik zu begegnen. So besteht einerseits die Möglichkeit, das Recht weitestgehend auszublenden, da man wirtschaftlich, organisational und juristisch ohnehin nicht in der Lage ist, an den etablierten Klärungsstrukturen teilzuhaben. Oder man schränkt sich auf der anderen Seite in der Freiheit, zu sampeln, so weit ein, dass man ohnehin rechtlich auf der sicheren Seite ist und keinerlei klassische Klärungsvorgänge nötig sein werden. Dies bedeutet jedoch eine gewisse Abkehr von der kulturell so selbstverständlichen Praxis des Sampelns im Hip-Hop, da nicht mehr genutzt werden kann, was künstlerisch passend ist, sondern was legal ist.

7. Zusammenfassung & Fazit

Diese Arbeit zeigt, dass das Produzieren und Musizieren von Akteuren im Low-Budget Hip-Hop maßgeblich von einem Spannungsfeld beeinflusst wird. Der kulturellen Selbstverständlichkeit des fremdreferenziellen Komponierens, also der Nutzung von Samples auf der einen, und der weitgehenden Illegalität eines freien Samplings ohne das Einverständnis der Rechteinhaber auf der anderen Seite.

Die etablierte, in funktional differenzierten Firmenstrukturen organisierte Musikindustrie kann auf dieses Spannungsfeld reagieren, indem sie auf alle Systemanforderungen, die bei der Produktion eines Musikproduktes vorliegen, antworten kann. Idealtypisch gesprochen schaffen die Musiker als Künstler ein Werk, das kunstsystematisch *passend* ist. Juristen können, die vorliegenden systeminternen Unklarheiten einmal ausgenommen, passgenau bestimmen, ob

ungefragte Samples *legal* sind. Sind sie es nicht, können sie Vertragswerke ausarbeiten, die die Nutzung regeln, sie also legalisieren. Labelmanager, die im wirtschaftlichen System kommunizieren, bestimmen über das *Zahlen* für oder das *Verkaufen* von Nutzungsrechten. Hierdurch hat sich ein Sample-Clearing System etabliert, das unabhängig von der Verortung in der großen Musikindustrie funktioniert: Samples haben einen Preis, ihre Nutzung bedarf des Einverständnisses der Rechteinhaber. Diese können, unregulierten Wirtschaftslogiken folgend, einen beliebigen Preis aufrufen. Das Urheberrecht und seine leistungsschutzrechtlichen Bestimmungen fragen zugleich nicht nach wirtschaftlichem Erfolg, Erfolgsaussichten oder Kapitalausstattung der Sampilnden, sondern sind ein moralisches, schöpferbezogenes Recht, das bestehende Werke schützt. Zwar hat *Metall auf Metall* gezeigt, dass sich an dieser Situation in Einzelpunkten durchaus etwas ändern kann, und dass die Rechtsprechung zur Samplenutzung potenziell zur Klärung der zurzeit unsicheren Lage beitragen kann. Die Theorie Lebenden Rechts hat hier geholfen, die gesellschaftlichen Prozesse bei dieser Entwicklung zu greifen. Nichtsdestotrotz führt die komplexe Rechtslage sowie die wirtschaftliche Logik des Sampleclearings zu einer prekären Situation bei Low-Budget Musikern. Sie werden in gleicher Weise mit den multisystematischen Herausforderungen konfrontiert wie die etablierte Musikindustrie. Bei den Low-Budget Akteuren kann jedoch keine anschlussfähige Kommunikationsfähigkeit im Rechts- und im Wirtschaftssystem vorausgesetzt werden. Daher müssen sie mit ihren begrenzten Mitteln – finanziell wie rechtskundlich – versuchen, in der kommerziellen Musik zu bestehen.

Empirisch konnte diese Arbeit zwei Produktionskonventionen identifizieren, die zeigen, auf welche unterschiedliche Weise Akteure in der Low-Budget Musikindustrie mit dieser Spannung zwischen künstlerischer Freiheit und rechtlich-wirtschaftlicher Regulierung umgehen. Beide Strategien haben weitreichende Folgen, die der Berufung auf die Konventionen innewohnen und die direkten Einfluss auf die Artefakte haben, die so produziert werden. Anhand der Forschungsperspektive der *Economie des Conventions* lassen sich die konventionellen Folgen und zwingenden Erfordernisse der Entscheidungen der Akteure gut nachzeichnen.

Die *Recht bewusst ignorierende Konvention* erkaufte sich große künstlerische Freiheit dadurch, dass Rechtsbrüche in Kauf genommen werden. Dadurch, dass diese Rechtsfragen vom Hauptverantwortlichen des Artefaktes ausgeblendet wurden, ist der Rahmen weit gesetzt für alle Kooperationspartner. Ganz gleich ob die Rechtsauffassung geteilt wird oder nicht – Produzenten können mit ihrem eigenen Set an Grenzen, Auffassungen und Rechtfertigungen an der Herstellung des Artefaktes teilhaben. Auch das ist neben dem Sampling eine Form der künstlerischen Freiheit. Durch das Nutzen offenkundig rechtsverletzender Samples wird die künstlerische Liberalität jedoch mit Unsicherheiten erkaufte. Neben der Unsicherheit nicht in jedem Fall abschließend zu wissen, welche Samples legal oder illegal sind, ist es vor allem die Unsicherheit, trotz der kolportierten Unwahrscheinlichkeit, dennoch verklagt zu werden.

Die kontrastierend dargestellte Konvention, die *rechtlich abgesicherte, einverständnisbezogene Produktionskonvention* stellt die Rechtssicherheit an den Anfang der Produktion und der folgenden Entscheidungen. Durch die Entscheidung, nur rechtlich völlig sichere und zugleich auch inhaltlich von den Schöpfern bewilligte Samples zu nutzen, werden rechtliche Unsicherheiten eliminiert. Auch diese Konvention bringt durchaus wertvolle, fremdreferenzielle Hip-Hop Artefakte hervor. Die Kulturpraxis des freien Aufgreifens, Verarbeitens und Auseinandersetzens mit Musik im Rahmen des Samplings wird durch diese Form der Nutzung jedoch nicht wirklich abgebildet. Die Verengung des samplebaren Materials, aufgrund der rechtlichen Regelungen und des vorausgesetzten Nutzungseinverständnisses, stellt moralische Überlegungen und die Rechtssicherheit über die künstlerische Freiheit.

Die empirischen Ergebnisse dieser Arbeit werfen also ein Schlaglicht auf die Strategien mit denen Low-Budget Akteure in dem beschriebenen Spannungsfeld umgehen. Anhand der Artefakte, die in unter diesen Produktionsvoraussetzungen hergestellt wurden, konnten zwei mögliche dieser Strategien aufgezeigt werden. Die Frage, ob es nicht noch andere, vielleicht weniger grundsätzliche Wege geben mag, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Klar ist jedoch, dass die bestehenden Schutzregelungen und die etablierten Klärungsstrukturen für die Musiker und Produzenten in diesem Bereich durchaus problematisch sind. Darüber hinaus muss diskutiert werden, inwiefern die empirisch abgebildeten Strategien theoretisch verallgemeinert werden können. Die beiden als Produktionskonventionen identifizierten Formen der Handlungskoordination geben Hinweise auf die Pole, zwischen denen sich Musiker im Low-Budget Hip-Hop bewegen. Große künstlerische Freiheit und subkulturelle Passung durch das freie Sampeln oder völlige Rechtssicherheit durch den Verzicht auf direkte Fremdreferenzialität. Evident ist hier die Aussage, dass weder der eine noch der andere Pol allein die Handlungsweisen bestimmen und dass sich zwischen diesen beiden Extrempositionen kulturell legitimierte und mit eigenen Rechtfertigungen versehene Konventionen herausgebildet haben, auf die Musizierende Bezug nehmen. Diese können auch im Low-Budget Hip-Hop noch weit mehr Ausprägungen annehmen als allein die hier dargestellten. Demnach kann von den getätigten Beobachtungen auf eine große Varianz im Feld geschlossen werden. Ausgenommen sind bei diesen Verallgemeinerungen jedoch Musiker, die die Chance auf ein effektives Sample-Clearing haben. Um eine Grenze der theoretischen Verallgemeinerbarkeit zu definieren, ist es hypothetisch möglich, dass fremdreferenziell arbeitenden Musikern die Nutzung von Samples ohne oder nur gegen geringe Bezahlung individuell vertraglich gestattet wird. Hier würden die Marginalisierungen durch das bisweilen illegale Soundsampling wegfallen, die Abhängigkeit von Wohl und Wehe des Sampleinhabers jedoch bliebe auch dort bestehen. Die Beobachtungen im Feld schließen die Existenz solcher Konfigurationen zwar nicht aus, geben aber einen Hinweis darauf, dass Sample-Clearing vor allem bei den großen Akteuren in der etablierten Mainstream-Branche zu finden ist. Ein anderer, in dieser Arbeit ebenfalls nicht abbildbarer Fragenkomplex, betrifft die transnationale Dimension von Sampling. Die Rechtstraditionen und Rechtssituationen anderer Länder unterscheiden sich bisweilen stark von denen Deutschlands. Dies kann durchaus Auswirkungen auf Samplepraxis, Auswahl und Clearing haben. Auch in diesem Bereich wird weitere Forschung fruchtbar und nötig sein, wenn es um die Erfassung von Rechtsunsicherheiten bei fremdreferenzieller Musik geht.

In dieser Arbeit ist jedoch deutlich geworden: Durch die Digitalisierung der Musikbranche, die Low-Budget Produktionen in dieser Form erst ermöglicht und durch die künstlerische Entwicklung hin zu fremdreferenzieller Musik, werden nicht nur die bewährten Strukturen der Musikindustrie auf die Probe gestellt. Auch stellt sich die Frage, inwieweit das bestehende Urheberrecht für diese Umwälzungen ausgelegt ist. Abschließende Sicherheit wird es auch nach einer endgültigen Klärung von *Metall auf Metall* nicht geben, es geht ja *nur* um kleinste Tonfetzen. Statt der langwierigen Klärung solcher und kommender Streitigkeiten vor Gerichten, kann durchaus die politische Forderung nach einem moderneren, vielleicht mit einer Bagatellklausel versehenen Leistungsschutzrecht diskutiert werden. Ob und in welcher Weise das Sampling die Verwertungsmöglichkeiten bestehender Musik einschränkt, kann infrage gestellt werden und muss bei einer Neubewertung der Adäquatheit des bestehenden Urheber- und Leistungsschutzrechtes mit bedacht werden. Im Sinne der Theorie Lebenden Rechts möchte ich abschließend anmahnen, dass eine Aktualisierung der gesetzlichen Vorgaben zu Nutzungs- und Verwertungsmöglichkeiten für die Musik (-Industrie) durchaus Chancen bietet. Die Chance, der sozialen und künstlerischen Realität des fremdreferenziellen Musizierens zu entsprechen, Rechtssicherheit zu gewähren und einen weiteren, klärenden Schritt im Span-

nungsfeld zwischen Verwertungsmöglichkeiten und schöpferischer, künstlerischer Freiheit zu tun.

Literatur

- Aguiar L. & J. Waldfogel, 2015: Streaming Reaches Flood Stage: Does Spotify Stimulate or Depress Music Sales? *Institute for Prospective Technological Studies Digital Economy Working Paper* 2015/05: 1-37.
- Apelt, M., & K. Senge, 2015: Organisation und Unsicherheit - eine Einführung. S. 1-16 in: M. Apelt & K. Senge (Hrsg.): *Organisation und Unsicherheit*. Wiesbaden: Springer.
- Berndorff, G., B. Berndorff & K. Eigler, 2013: *Musikrecht. Die 100 wichtigsten Fragen des Musikgeschäfts*. 7. Aufl. Bergkirchen: PPV Medien.
- BGH, 2008: *Urteil vom 20. November 2008*. I ZR 112/06 -, NJW 2009. Karlsruhe: Bundesgerichtshof.
- BGH, 2012: *Urteil vom 13. Dezember 2012*. I ZR 182/11 -, NJW 2013. Karlsruhe: Bundesgerichtshof.
- BGH, 2017: *Urteil vom 01. Juni 2017*. I ZR 115/16. Karlsruhe: Bundesgerichtshof.
- Boltanski, L. & L. Thévenot, 2007: *Über die Rechtfertigung*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Borja, K. & S. Dieringer, 2016: Streaming or stealing? The complementary features between music streaming and music piracy. *Journal of Retailing and Consumer Services* 32: 86-95.
- Brosziewski, A., 2015: Unsicherheit als Grundkonzept der Organisationssoziologie. S.17-34 in: M. Apelt & K. Senge (Hrsg.): *Organisation und Unsicherheit*. Wiesbaden: Springer.
- Brunsson, N., 1985: *The irrational organization: Irrationality as a basis for organizational action and change*. Chichester: Wiley.
- Brüsemeister, T., 2008: *Qualitative Forschung. Ein Überblick*. Wiesbaden: VS.
- Bürkner, H. J., B. Lange & E. Schüßler 2014: Akustisches Kapital Perspektiven auf veränderte Wertschöpfungskonfigurationen in der Musikwirtschaft. S. 9-41 in: B. Lange, H.-J. Bürkner & E. Schüßler (Hrsg.): *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*. Bielefeld: Transcript.
- BVerfG, 2016: *Urteil vom 31. Mai 2016*. 1 BvR 1585/13. 2012. Karlsruhe: Bundesverfassungsgericht.
- Crozier, M. & E. Friedberg, 1993: *Die Zwänge kollektiven Handelns. Über Macht und Organisation*. Königstein: Athenäum.
- DFG, 2017: Detailseite zu FOR 2161: Organisierte Kreativität - Praktiken zur Induzierung von und zum Umgang mit Unsicherheit. *Website der Deutschen Forschungsgemeinschaft* (Abgerufen am 28.03.2017, 12:02) URL: <http://ge-pris.dfg.de/gepris/projekt/248556105>.
- Diaz-Bone, R., 2011a: Einführung in die Soziologie der Konventionen. S. 9-41 in: R. Diaz-Bone (Hrsg.): *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Diaz-Bone, R., 2011b: Ein neuer pragmatischer Institutionalismus. *Soziologische Revue* 34/3: 263-269.
- Diaz-Bone, R., 2015: *Economie des Convention*. Wiesbaden: Springer VS.
- Dietrich, M., 2016: Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung. S. 17-26 in: M. Dietrich (Hrsg.): *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-) Kultur im Wandel*. Bielefeld. Transcript.
- Dobusch, L. & Quack, S., 2012: Transnational Copyright: Misalignments Between Regulation, Business Models and User Practice. *Osgoode CLPE Research Paper Series* 08/04 13: 2-24.

- Döhl, F., 2011: ...weil nicht sein kann was nicht sein darf. Zur Entwicklung des deutschen Musikrechts im Lichte intermedialer Kreativität (Sound Sampling). S. 167-197 in: T. Backer (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität*. Bielefeld: Transcript.
- Döhl, F., 2016: *Mashup in der Musik Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*. Bielefeld: Transcript.
- Döhl, F., 2018: ÄsthetischeSelbstständigkeitalsurheberrechtlicheSelbstständigkeit. Zur verlorenen Freiheit der freien Benutzung nach § 24 Abs. 1 UrhG. S. 273-288 in: H. Schwetter, H. Neubauer & D. Mathei (Hrsg.): *Die Produktivität von Musikkulturen*. Wiesbaden: Springer.
- Dörr, J., T. Wagner, T. Hess & A. Benlian, 2013: Music as a Service als Alternative für Musikpiraten? Eine empirische Untersuchung zur Nutzungsintention von Streaming-Services für Musik. *Wirtschaftsinformatik* 6: 377-393.
- Drepper, T., 2001: Organisation der Gesellschaft. Gesellschaft und Organisation in der Systemtheorie Niklas Luhmanns. Wiesbaden: Springer.
- Ebbinghaus, B. 2012: Mehr oder Weniger? Quantitativ versus qualitativer Vergleich. S. 189-208 in: J. Borchert & S. Lessenich (Hrsg.): *Der Vergleich in den Sozialwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Emes, J.,2004: Geschäftsmodelle für die digitale Musikindustrie. *Der Markt* 43/168: 12-22.
- Eymard-Duvernay, F., O. Favereau, A. Orléan, R. Salais & L. Thévenot, 2010: Werte, Koordination und Rationalität: Die Verbindung dreier Themen durch die »Économie des conventions«. *Trivium*. [Online] 5.[Online verfügbar unter: <http://trivium.revues.org/3545> (20.03.2018)]
- Feuerbach, L., 1968: Zitat. S. 141 in: K. Badt (Hrsg.): *Kunsttheoretische Versuche: Ausgewählte Aufsätze*. Köln: DuMont.
- Fischer, G., 2018: Die Verwicklung von Urheberrecht und Kreativität in der digitalen Musikproduktion. S. 209-244 in: H. Schwetter, H. Neubauer & D. Mathei (Hrsg.): *Die Produktivität von Musikkulturen*. Wiesbaden: Springer.
- Flick, U., 2010: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt.
- Glaser, K., 2013: *Über legitime Herrschaft*. Wiesbaden: Springer.
- Hanseatisches OLG, 2011: *Urteil vom 17. August 2011*. 5 U 48/05 -, ZUM 2011. Hamburg: Hanseatisches Oberlandesgericht.
- Hanseatisches OLG, 2006: *Urteil vom 7. Juni 2006*. 5 U 48/05 -,GRUR-RR 2007. Hamburg: Hanseatisches Oberlandesgericht.
- Hawkins, R., 2012: Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling (review). *Music and Letters* 93/3: 446-448.
- Hofmann, J. 2012: Kollektive Kreativität. Probleme des Urheberrechts aus interdisziplinärer Perspektive. *Politische Vierteljahresschrift*, Sonderheft 46: 248-272.
- Hofmann, J., C. Katzenbach & M. Münch 2012: Kulturgütermärkte im Schatten des Urheberrechts. Zur Pluralität praktizierter Regelungsformen. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62/41-42: 39-45.
- Homann, H.J. 2007: *Praxishandbuch Musikrecht. Ein Leitfaden für Musik- und Medienschaffende*. Berlin: Springer.
- Hosch, K., 2005: Musikindustrie und Urheberrechtsschutz im Internet. *Kritische Justiz* 38/3: 287-291.
- Huber, M., 2008: Digitale Musikdistribution und die Krise der Tonträgerindustrie. S. 163-186 in G. Gensch, E. M. Stöckler, P. Tschmuck (Hrsg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Wiesbaden: Gabler.
- Ismaiel-Wendt, J. S., 2015: *Anmerkungen zum aktuellen Rechtsstreit über Musik-Sampling – „Kraftwerk (Ralf Hütter) vs. Moses Pelham“ – und zur Frage nach rassismuskritischer,*

- semiotischer Demokratie*. [Online verfügbar unter: http://zbi-uni-hildesheim.de/wp-content/uploads/2015/11/Ismaiel-Wendt-Rechtsstreit-über-Musik-Sampling-11_12_15.pdf (11.03.2018)]
- McGiverin, J., 1987: Digital Sound Sampling, Copyright and Publicity. Protecting Against the Electronic Appropriation of Sounds. *Columbia Law Review* 87/8: 1723–1746.
- Jütte, B. J. & H. Maier, 2017: A human right to sample—will the CJEU dance to the BGH-beat? *Journal of Intellectual Property Law & Practice* 12/ 9: 784–796.
- Kannamkulan, J., 2008: *Hip Hop im globalen Transfer. Subkultur, Ritualität und Interethnizität*. Marburg: Tectum.
- Kant, I., 1785 [2008]: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Stuttgart: Reclam.
- Kawohl, F. & M. Kretschmer, 2006: Von Tondichtern und DJs – Urheberrecht zwischen Melodieneigentum und Musikpraxis. S. 189-330 in: J. Hofmann (Hrsg.), *Wissen und Eigentum. Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter*. Bonn: bpb.
- Koller, M. 2007: *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Krause, D., 2005: *Luhmann - Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*. Stuttgart: Lucius & Lucius.
- Lamnek, S., 2010: *Qualitative Sozialforschung*. Basel: Beltz.
- Lampe, E.-J., 1985: *Das sogenannte Rechtsgefühl*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- LG Hamburg, 2004: *Urteil vom 8. Oktober 2004*. 308 O 90/99. Hamburg: Landgericht Hamburg.
- Lueger, M & U. Froschauer, 2018: *Artefaktanalyse. Grundlagen und Verfahren*. Wiesbaden: Springer.
- Luhmann, N., 1991: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N., 1994: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N., 1995a: *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N., 1995b: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N., 1997: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, N., 2006: *Organisation und Entscheidung*. Wiesbaden: VS.
- Luhmann, N., 2008: *Rechtssoziologie*. Wiesbaden: VS.
- Luhmann, N., 2009: *Soziologische Aufklärung 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Marx, K. 1867 [1962]: *Das Kapital. Band 1. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Dietz.
- Mayer-Maly, T., 1969: *Rechtskenntnis und Gesetzesflut*. Salzburg: Pustet.
- Mikos, L., 2015: »Interpolation and sampling«: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. S. 64-84 in: J. Androutsopoulos (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur - lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- Morey, J., 2012: Copyright Management and its Effect on the Sampling Practice of UK Dance Music Producers. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 3/1: 48-62.
- Münch, R., 2004: *Soziologische Theorie. Band 3: Gesellschaftstheorie*. Frankfurt: Campus.
- Ness, J., 2016: The Queen of Sample Clearance: An Interview With Deborah Mannis-Gardner. *Forbes.com* [Online verfügbar unter: <https://www.forbes.com/sites/passionoftheweiss/2016/02/19/the-queen-of-sample-clearance-an-interview-with-deborah-mannis-gardner/#169eb3b964e1> (14.03.2018)]
- Pichler, J.W. & K. J. Giese, 1993: *Rechtsakzeptanz: eine empirische Untersuchung zur Rechtskultur aus dem Blickwinkel der Ideen, Werte und Gesinnungen, dargestellt am Beispiel einer österreichischen Demoskopie*. Wien: Böhlau.
- Plumpe, G. & N. Werber, 1995: Umwelten der Literatur, S. 9-33 in: G. Plumpe & N. Werber (Hrsg.), *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Raiser, T., 2011: *Beiträge zur Rechtssoziologie*. Baden-Baden: Nomos.
- Rosenthal, G. 2015: Biographieforschung. S. 53 in: R. Diaz-Bone & C. Weischer: *Methoden-Lexikon für die Sozialwissenschaften*. Wiesbaden: Springer.
- Röttgers J., 2003: *Mix. Burn, R.I.P. - Das Ende der Musikindustrie*. Hannover: Heise.
- Saalmann, G., 2016: *Soziologische Theorie. Grundformen im Überblick*. Wiesbaden: Springer.
- Schack, H. 2013: *Urheber- und Urhebervertragsrecht*. 6. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Shuker, R., 2017: *Popular music: the key concepts*. Oxford: Taylor & Francis.
- Stange-Elbe, J. & K. Bronner, 2008: Musikinstrumentenindustrie im digitalen Paradigmenwechsel. S. 311-334 in: G. Gensch, E. M. Stöckler & P. Tschmuck, (Hrsg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Wiesbaden: Gabler.
- Storper, M., & R. Salais, 1997: *Worlds of Production. The Action Framework of the Economy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Struck, G., 2011: *Rechtssoziologie. Grundlagen und Strukturen*. Baden-Baden: Nomos.
- Teubner, G. 2000: Neo-spontanes Recht und duale Sozialverfassungen in der Weltgesellschaft. S. 437-453 in: D. Simon & M. Weiss (Hrsg.): *Zur Autonomie des Individuums: Liber Amicorum for Spiros Simitis*. Baden Baden: Nomos.
- Thévenot, L., 1992: Jugements ordinaires et jugement du droit. *Annales* 47(6): 1279-1299.
- Renner, T.: *Kinder der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*. Frankfurt/ New York: Campus. 2004.
- Tschmuck, P., 2014: Das 360°-Musikschaffen im Wertschöpfungsnetzwerk der Musikindustrie. S. 285-315 in: B. Lange, H.-J Bürkner & E. Schüßler (Hrsg.): *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*. Bielefeld: Transcript.
- UrhG: *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*. vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273) zuletzt geändert durch Artikel 1 des Gesetzes vom 1. September 2017 (BGBl. I S. 3346).
- Vester, H. G., 2010: *Kompendium der Soziologie III: Neuere Soziologische Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Wassermann, R., 1988: *Rechtsstaat ohne Rechtsbewusstsein?* Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für Politische Bildung.
- Weber, M., 1922 [2006]: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Paderborn: Voltmedia.
- Weischer, C. 2015: Artefakt. S. 24 in: R. Diaz-Bone & C. Weischer: *Methoden-Lexikon für die Sozialwissenschaften*. Wiesbaden: Springer.
- Wienold, H., 2011: Unsicherheit. S. 710 in: W. Fuchs-Heinritz, D. Klimke, R. Lautmann, O. Rammstedt U. Stäheli, C. Weischer & H. Wienold (Hrsg.): *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: VS.
- Winter, R., 2001: *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist: Velbrück.
- Württemberg, S., 2009: „Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt“ – Sängere Streit in *Sangspruch und Sprechgesang*. Stuttgart: Universitätschrift.

Organized Creativity - Practices for Inducing and Coping with Uncertainty

The aim of this DFG-sponsored Research Unit (FOR 2161) is to examine different dimensions of uncertainty in several practice areas and investigate what role they play in creative processes in different contexts and over time. Therefore four different projects will be conducted in which the dynamics in both the music and pharma industries will be compared. The focus of all these projects will thereby be the creative process both in organizations and in interorganizational networks.

Principal Investigators

Prof. Dr. Jörg Sydow, Professor of Management, Freie Universität Berlin (Spokesperson)

Prof. Jana Costas, Ph.D., Professor of Human Resource Management, Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder

Prof. Dr. Leonhard Dobusch, Professor of Business Administration, Universität Innsbruck

Prof. Dr. Gernot Grabher, Professor of Urban and Regional Economic Studies, HafenCity Universität (HCU) Hamburg

Prof. Dr. Oliver Ibert, Professor of Economic Geography, Freie Universität Berlin, and Leibniz Institute for Social Science-based Spatial Research (IRS), Erkner

Prof. Gregory Jackson, Ph.D., Professor of Human Resource Management and Labor Politics, Freie Universität Berlin

Prof. Dr. Sigrid Quack, Professor of Sociology, Universität Duisburg-Essen

Prof. Dr. Elke Schüßler, Professor of Organization Theory, Johannes Kepler University, Linz

For further information

<http://www.wiwiss.fu-berlin.de/forschung/organized-creativity/>

Organized Creativity Discussion Paper

