media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Friedeman Kawohl; Martin Kretschmer

Von Tondichtern und DJs – Urheberrecht zwischen Melodieneigentum und Musikpraxis

2006

https://doi.org/10.25969/mediarep/12495

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Kawohl, Friedeman; Kretschmer, Martin: Von Tondichtern und DJs – Urheberrecht zwischen Melodieneigentum und Musikpraxis. In: Jeanette Hofmann (Hg.): *Wissen und Eigentum – Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter.* Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2006, S. 189–220. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12495.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 2.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 2.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Friedemann Kawohl und Martin Kretschmer

Von Tondichtern und DJs – Urheberrecht zwischen Melodieneigentum und Musikpraxis

1. Einleitung

Leser von Jazzkritiken kennen Floskeln wie diese: »Der Musiker« – hier Hubert von Goisern – »verbindet die verschiedenen Traditionen, befreit sie von ihrer Patina und lässt sie in neuem Glanz stehen. Und er macht daraus etwas völlig Eigenes, Neues, Kreatives, gibt ihnen eine moderne und zeitgemäße Form.« Solchen Äußerungen liegen zwei sich widersprechende Annahmen über den Charakter kreativer Arbeit zugrunde. Einerseits sollen Musiker verschiedene Traditionen verbinden und selbst traditionsverbunden sein, andererseits sollen sie etwas Eigenes, und am besten etwas ganz Neues schaffen. Mit solchen widersprüchlichen Forderungen werden Musiker auf verschiedenen Ebenen konfrontiert: Konservative Klassikfans freuen sich über Musiken, die das Erbe der Wiener Klassik oder der inzwischen ebenso »klassisch« gewordenen Moderne weiterführen. Dagegen lassen manche Musikkritiker nur das Noch-nie-Dagewesene gelten. Auf dem Markt für Popmusik werden die Melodien und Klänge am besten honoriert, die den Hits von gestern und vorgestern am ähnlichsten sind. Gleichzeitig aber wird durch das Urheberrecht die Verwendung solcher erfolgreichen Muster stark eingeschränkt.

Diese Spannung zwischen Alt und Neu kristallisiert sich in der urheberrechtlichen Konzeption vom geschützten originalen Werk, das kreativ wiederverwertet wird: als Plagiat, als Arrangement, in kritischer Aneignung als Zitat oder Parodie, aber auch in Interpretationen, in denen entweder »werktreu« oder aber sehr frei mit dem vorgefundenen Material verfahren wird. Für alle diese Formen der Bezugnahme auf vorgefundenes musikalisches Material schlagen wir den Begriff der »produktiven Nutzung« vor. In der Musik vor 1750 sowie in der digitalen Musikpraxis seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert verschwimmen die Unterscheidungen zwischen Original und Bearbeitung, zwischen Komposition und Aufführung. Unter Musikern weit verbreitete Verfahren des Entlehnens, Bearbeitens, Zitierens und Sam-

plens werden durch das Urheberrecht an den Rand der Illegalität und teilweise darüber hinaus gedrängt.

Im ersten Teil unseres Beitrags wollen wir erklären, wie grundlegende Veränderungen in der musikalischen Praxis und Ästhetik vor etwa 200 Jahren die Entwicklung der heute gültigen urheberechtlichen Kategorien: Werk, Bearbeitung, Aufführung ermöglichten. Im zweiten Teil zeigen wir, wie in Folge der 1982 einsetzenden digitalen Revolution neue musikalische Praktiken entstanden, die einige der 200 Jahre lang gültigen ästhetischen Normen in Frage stellen. Dadurch wird den auf diesen ästhetischen Normen aufbauenden urheberrechtlichen Kategorien die Verankerung in der musikalischen Praxis entzogen. Nachdem diese historischen Ränder fokussiert sind, entwickeln wir im dritten Teil einen neuen Ansatz zur rechtlichen Einordnung von produktiven Nutzungen im Bereich der Musik. Das zentrale urheberrechtliche Steuerungselement der so genannten »ausschließlichen Rechte«, das alle legalen Nutzungen an individuelle Verträge mit den Rechteinhabern bindet, sollte für bestimmte Fälle gelockert werden. Als Anregung für eine Diskussion um die rechtliche Ausgestaltung der unterschiedlichen produktiven Nutzungen schlagen wir zwei Kriterien vor: Liegen die Quellen für die produktive Nutzung offen? Und: Steht das entlehnte Material im Wettbewerb mit dem Original?

2. Praxis und Ästhetik des »Musikwerks« als Grundlage des modernen Musikurheberrechts

Produktive Nutzungen vor der Etablierung des abstrakten Werkbegriffs

Erst seit dem späten 18. Jahrhundert unterscheidet man in der Musik zwischen Original und Kopie sowie zwischen Original und Bearbeitung. Zuvor ergaben solche Unterscheidungen überhaupt keinen Sinn, da sie eine Abstraktion voraussetzen, die zwar für literarische Werke schon etabliert war, nicht aber für die Musik. In der Musik ging es damals noch gar nicht so sehr um die bestimmten Werke bestimmter Komponisten. Es ging vielmehr um die Performance, um das einmalige Ereignis der Aufführung, zumindest in der höfischen Tanzmusik und der Oper. Und in der geistlichen Musik stand die rituelle Funktion im Vordergrund.

In der Opernpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts hatte Musik etwa den künstlerischen Stellenwert, den im heutigen Regietheater eine Inszenierung

hat. Ein dauerhaftes und über den Tag der Aufführung hinaus bedeutsames »Werk« war allein die Dichtung, nicht die Musik. Auf den Ankündigungen wurden vor allem die Operndichter genannt und in den oftmals gedruckten Libretti (italienisch: Büchlein) waren ihre Texte nachzulesen, während Partituren fast nie gedruckt wurden. Bekannte antike Stoffe wurden immer wieder in neuen Libretti verarbeitet und einzelne Libretti – etwa die von Pietro Metastasio – wurden von Dutzenden von Komponisten vertont. Für die musikalische Ausgestaltung konnte in jeder Saison ein anderer Kapellmeister verantwortlich sein. Der schrieb dann eine »neue« Opernmusik, in die er nicht selten die erfolgreichsten Arien der vergangenen Saisons integrierte. So erklangen 1725 in einer florentinischen Produktion von Pietro Metastasios *Didone abbandonata* Arien von Vivaldi, Orlandini und Gasparini. Verantwortlich für die Musik war nicht so sehr ein »Komponist«, dessen Werk man möglichst getreu wiederzugeben versuchte, sondern der Praktiker, der Kapellmeister, der aber weniger an seinen kompositorischen Beiträgen gemessen wurde als an seinem Geschick, die für die Sänger geeigneten Arien in eine vorgegebene Dramaturgie einzupassen. Typisch für die ästhetische Auffassung des 18. Jahrhunderts schreibt Johann Mattheson 1739: »Entlehnen ist eine erlaubte Sache; man muss aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.h. man muss die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, dass sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.«[1]

Anders als in den Theatern, pflegte man in Kirchen und Klöstern auch ältere Musik. Die wurde vor allem durch Abschriften verbreitet, wobei die Kopisten die Stücke an spezifische Aufführungsbedingungen des Auftraggebers oder an einen veränderten Zeitgeschmack anpassten. Fragen der Authentizität spielten eine untergeordnete Rolle, weil es in der geistlichen Musik ja vor allem um deren Eignung für den Ritus ging.

Die heute geläufige Trennung zwischen einem nur notenschreibenden Komponisten und dem ausführenden Musiker war im 18. Jahrhundert noch gar nicht vollzogen. In den Arbeitsverträgen der Musiker wurde zwar immer wieder die Beschaffung von Notenmaterial geregelt, doch ging es dabei nicht immer um neue, eigene Kompositionen. So wurde etwa ein vom Rudolstädter Hof angestellter Musiker 1683 verpflichtet, »die ordentlichen musikalischen Aufwartungen sowohl in der Kirche als für die Tafel fleißigst zu verrichten, wobei ihm aber frey steht, entweder seine eigene compositiones oder auch andere nach seinem gut befinden zu gebrauchen«.[2]

Opernunternehmer, höfische Verwalter, die kirchliche Obrigkeit, das Publikum und die Musiker selbst scherten sich wenig um Originalität. Johann Sebastian Bach, das zeigen die Handschriften[3], hat nie ein Werk ohne

Änderungen abgeschrieben. Georg Friedrich Händel[4] verwendete Melodien seiner Zeitgenossen zu Themen eigener Werke. Für Mozarts *Zauberflöte* wurden 43 übernommene Melodien identifiziert,[5] davon 33 aus anderen Werken Mozarts, je 3 aus Werken von Haydn und Gluck sowie je eines aus Werken von Gassmann, Benda, Wranitzky und Philidor. Christoph Willibald Gluck übernahm für seine 1779 in Paris uraufgeführte Oper Iphigénie en Tauride sogar weit über ein Drittel der Musik aus eigenen, älteren Werken, was aber wohl nicht auf Zeitmangel, Bequemlichkeit oder eine versiegende Schaffenskraft zurückzuführen ist. Vielmehr glaubte Gluck, den für die jeweilige dramatische Situation einzig angemessenen Ausdruck bereits gefunden zu haben.

Ästhetik und Praxis des musikalischen Werks

Im Laufe des 18. Jahrhunderts traten die bis dahin allgegenwärtigen Praktiken der produktiven Nutzung vorgefundenen Materials zurück.[6] Jetzt wurde es überhaupt erst möglich, zwischen Original und Bearbeitung, zwischen Original und Zitat, zwischen Komposition und Interpretation zu unterscheiden. Diese neuen Differenzierungen sind Teil einer grundlegenden ästhetischen Entwicklung, die wir im Folgenden in fünf zentralen Aussagen fassen wollen.

Autoren sind Originalgenies

»Entfernt euch stolz von euern Vorgängern«, so forderte Edward Young als einer der Ersten seine dichtenden Zeitgenossen auf, denn »dadurch erhebt ihr Euch zum Originale«.[7] Bis dahin hatten Dichter und bildende Künstler versucht, die klassischen Werke zu imitieren. Die Kenntnis der Klassiker und die Beherrschungen der Regeln galten als hinreichende Bedingungen für das Gelingen eines Werks. Als weitere Bedingung kam jetzt die Originalität hinzu. Zunächst wurden nur bestimmte Künstler als »Originalgenies« angesehen. Um 1800 aber galt dann jeder Gedanke, jedes echte Kunstwerk und jeder echte Künstler als »original« und »eigentümlich«. Originalität war zum »Grundgesetz der modernen Poesie« (Schelling), somit zur Norm künstlerischer Produktion geworden. Künstler, die davon abwichen und immer noch machten, was Künstler Jahrhunderte lang gemacht hatten: Bekannte Stoffe, Texte, oder kompositorische Techniken aufgreifen und nach überlieferten Regeln in bewährten Formen verarbeiten, wurden seit 1830 »Epigonen« genannt, nach dem Titel eines Romans von Karl Immermann.

Musik ist eine eigenständige, von den vorgetragenen Worten unabhängige Kunst, in der dauerhafte »Werke« entstehen, ähnlich wie in Literatur und bildender Kunst

In der Originalitätsdebatte des 18. Jahrhunderts ging es um Dichtung und Malerei, aber nur selten um Musik, denn die galt als Kunst, die keine »Werke« hervorbringt. In mittelalterlicher Tradition hieß »Musik« die Tätigkeit des Musizierens,[8] nicht aber deren Resultat, die erklingenden Töne selbst. Wenn Wilhelm von Humboldt im 18. Jahrhundert über die Sprache sagt, sie sei »kein Werk (»ergon«), sondern eine Thätigkeit (»energeia«)«,[9] so gilt das ebenso für die Musik. Die Aufklärer des 18. Jahrhunderts versuchten diesen Mangel der Musik zu verdecken und nannten sie deshalb eine »Ton-Sprache« oder »Klang-Rede«.[10] Doch noch für Kant galt die rein instrumentale, und also eigentlich sprachlose Musik als mangelhafte Kunst, da sie sich nicht an den Verstand wendet, sondern »bloß mit Empfindungen spielt«.[11] Erst in den deutschen Musikästhetiken des 19. Jahrhunderts wurde genau das zu ihrem Vorzug erklärt. Die von ihrer Funktion als Dienerin der Worte emanzipierte Instrumentalmusik war jetzt die »romantischste aller Künste«, weil sie dem Menschen eine Welt erschließt, »die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben«.[12] Bis ins 18. Jahrhundert war »Musik« eine besondere Art, ein literarisches Werk vorzutragen. Erst seit dem 19. Jahrhundert wird sie selbst als Text gelesen und »interpretiert«.

In Musikwerken lässt sich ein geistiger »Inhalt« von der »Form« unterscheiden

Wenn es in der Musik »Werke« geben sollte, wie in den anderen Künsten, mussten sich auch die dort üblichen Unterscheidungen zwischen Form und Inhalt finden lassen. Der von Hegel und Goethe beeinflusste Adolph Bernhard Marx glaubte »Ideen« in der Musik zu finden, deren jede sich »ihre eigene Form geschaffen« hat, »die wie sie selbst organisiert sein muss«.[13] Eduard Hanslick prägte die Formel von den »tönend bewegten Formen«, die den »Inhalt der Musik«[14] bildeten, was zwar zirkulär ist, aber geheimnisvoll klingt und deshalb unter den bürgerlichen Musikfreunden des späten 19. Jahrhundert besonders populär war. Am genauesten trifft wohl Schopenhauer die neue Auffassung von Musik. Sie spreche »das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst« aus, »nicht diese oder jene einzelne oder bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß«, »sondern die *Freude*, die *Be-*

trübniß (…) in abstracto«.[15] Solange »Musik« noch vor allem den Akt des Musizierens meinte, war es um konkrete Empfindungen gegangen: Der vom Komponisten in mehr oder weniger konventionelle musikalische Gesten verpackte Schmerz einer betrogenen Liebenden konnte von einer Sängerin konkret dargestellt und von den Zuhörern/Zuschauern unmittelbar mitempfunden werden.

Die von Schopenhauer gemeinten abstrakten Empfindungen sind dagegen nicht unmittelbar erlebbar. Sie sind von den Komponisten in den Werken verschlüsselt und müssen erst gelesen und interpretiert werden. Zum bloßen Beiwerk, zu Variablen der jeweiligen Interpretation werden dabei alle visuellen Aspekte einer Musikaufführung (Kostüme, Gestik und Mimik der Musiker) aber auch wesentliche akustische Momente, das Timbre, also die individuellen Klangfarben von Stimmen und Instrumenten und die Phrasierungen, die durch die Noten nicht vorgeschriebene individuelle Gestaltung von Lautstärke und Tempo innerhalb einzelner Phrasen.

Von den Inhalten der Musikstücke ließen sich jetzt die urheberrechtlich zu schützenden Formen unterscheiden. Im Bereich der Literatur war dieser Unterschied bereits etabliert: Nicht die durch ein Buch ausgedrückten Inhalte waren geschützt, sondern nur die konkrete Form, in der diese Inhalte in einem Buch ausgedrückt wurden. Analog sollte für die Musik nicht die abstrakte Empfindung des Schmerzes (Inhalt!) Gegenstand des Nachdruckverbotes sein, sondern die konkrete Form, die der Komponist dieser abstrahierten Empfindung durch seine Noten gegeben hatte. Die »Form« der Musik war das, was durch Gesetze zugunsten von Verlegern und Autoren geschützt werden sollte, und die »veränderte Form« wurde zum Kriterium eines neuen, unabhängigen Werks. Wer das Werk eines anderen vervielfältigte, »ohne dasselbe zu eigenthümlicher Form verarbeitet zu haben«[16] sollte gemäß des Bayerischen Strafgesetzbuchs von 1803 bestraft werden.

Komponisten und Interpreten erfüllen prinzipiell unterschiedliche Aufgaben

Den Beruf des Komponisten gibt es erst, seit es »Werke« der Musik gibt. Musiker waren zuvor als Kantoren, Instrumentalisten oder Kapellmeister angestellt, auch wenn ihre Arbeitsverträge die Lieferung eigener Kompositionen vorsahen. Die ersten freiberuflichen Komponisten (Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, später Brahms und Bartók) bestritten ihren Lebensunterhalt oft als Pianisten, mit Programmen aus vor allem eigenen Werken. Dabei musste zwischen Interpretationen und Improvisationen nicht genau unterschieden werden. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts aber setzt sich ein

neuer Typ des Konzertprogramms durch. Clara Schumann etwa improvisierte noch in den 1840er Jahren (auf den Programmzetteln steht dann »Fantasie«) und spielte Virtuosenstücke sowie Klavierbearbeitungen von populären Melodien. Seit etwa 1850 aber gibt sie reine Klassikerprogramme mit »originalen«, im Sinne von: original für das Klavier geschriebenen Werken von Bach, Beethoven, Schumann, Chopin und Mendelssohn. Die Musik der bürgerlichen Konzerte wird zur »klassischen Musik« sowohl, weil die Werke in ihrer »klassischen«, das heißt originalen Gestalt erklingen, als auch, weil es Werke von Komponisten sind, die als »Klassiker« gelten. In die Sprache des 19. Jahrhunderts passt die sich verfestigende Unterscheidung zwischen »produzierenden« und »reproduzierenden« Künstlern. Der professionelle Komponist wird jetzt auch »Tondichter« oder »Tonkünstler« genannt und hat so Anteil am hohen Ansehen der Literatur und der bildenden Künste. In Abbildungen von nachdenkenden und notenschreibenden Komponisten wird die Vorstellung des frei und einsam schaffenden Tonkünstlers idealisiert.

Nur eine »werktreue« Interpretation wird dem Musikwerk gerecht, Improvisationen sind minderwertig

Franz Liszt improvisierte in seinen Konzerten der 1820er und 1830er Jahre über vom Publikum vorgeschlagene Melodien. Bei dieser Art zu improvisieren, so Liszt, stellen sich »zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten Beziehungen« her. Wenn das Thema erscheint, »freut sich der Geber der guten Wirkung, (die er hervorruft) wie über eine Sache, die er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Cisilierarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt.«[17] Zusammen mit den Opernbearbeitungen verschwinden auch die Improvisationen aus den Konzertprogrammen. Die Interpreten aber können sich mit zunehmendem zeitlichem Abstand zu den Komponisten der Werke, die sie interpretieren, nicht mehr allein auf die durch ihren Klavierunterricht überlieferte Vortragspraxis verlassen. So versuchen sie, die wesentlichen Anregungen den Notentexten zu entnehmen. Später nennt man das eine »werktreue« Interpretation. Was die »Werktreue« den Interpreten, ist die kritische Ausgabe den Musikphilologen. Werkausgaben von Bach (seit 1851) und Händel (seit 1858) bemühen sich, eine »durch kritisch gesicherte Überlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen herzustellen«.[18] Durch werktreue Interpretationen und kritische Ausgaben entwickeln die klassischen »Werke« ein Eigenleben, unabhängig von den einzelnen Aufführungen. Die Noten, bis dahin nichts als notwendige

Hilfsmittel zum Musikmachen, werden jetzt zu wesentlichen Repräsentanten der klassischen Werke. Damit werden Noten selbst zu einer Art abstrahierter Musik.

Die auf diesen Grundlagen geschaffene Musik ist die Musik, zu deren Schutz das Urheberrecht entwickelt wurde.[19] Es ist eine Musik, die sich in von genialen Autoren geschaffenen, dauerhaften Werken offenbart, innerhalb derer sich Inhalt und Form unterscheiden lassen. Diese Werke werden aufgeführt von Interpreten, die sich bewusst als »reproduzierende Künstler« verstehen und mehr oder weniger einem Ideal der Werktreue verpflichtet sind. Und dass das konzeptionelle Gefüge des Urheberrechts seit einigen Jahrzehnten ins Wanken gerät, liegt auch daran, dass diese Grundannahmen über Musik unsicher geworden sind. Bevor wir das an Beispielen aus der aktuellen Musikpraxis belegen, zeigen wir noch, wie das frühe Musikurheberrecht auf diese Ästhetik des Musikwerks aufbaute.

Anfänge urheberrechtlicher Regulierung von Bearbeitungen und anderen produktiven Nutzungen

Bevor sich im 19. Jahrhundert ein modernes Musikurheberrecht entwickelte, gab es einen rechtlichen Schutz gegen Nachdruck von Musikalien nur durch so genannte Druckprivilegien. Diese wurden meist auf Antrag und gegen Bezahlung an Drucker oder/und Verleger für einzelne Werke vergeben. Einige Verleger wurden gegen Nachdrucke für ihre gesamte Produktion innerhalb eines bestimmten Zeitraumes geschützt. Ein den spezifischen Erfordernissen der musikalischen Praxis angepasstes Urheberrecht entwickelte sich durch die Gewährung von exklusiven Rechten an Bearbeitungen und Aufführungen. Um aber diese neuen Rechte gewähren zu können, musste die Rechtspraxis sich von dem buchstäblichen Begriff des Nachdrucks lösen. An die Stelle des Verbotes, ein bestimmtes Druckwerk ohne Genehmigung nachzudrucken, trat der Schutz eines von einzelnen Bearbeitungen und Aufführungen abstrahierten Musikwerks. Diese Abstraktion wurde in den kontinentaleuropäischen Rechtssystemen eher entwickelt als in den auf konkrete Druckausgaben fixierten Copyright-Systemen Englands und der USA. So gab es ein Aufführungsrecht an dramatischen Werken erstmals im französischen Gesetz von 1791 und ein preußisches Gesetz von 1837 sah neben dem Aufführungsrecht zum ersten Mal eine besondere Regelung für Bearbeitungen im Bereich der Musik vor.

Die allgemeine wirtschaftliche Erholung nach den napoleonischen Kriegen, die Entwicklung der Lithographie, der Wegfall von Zollschranken sowie bessere Transportmöglichkeiten hatten einen Boom für Bücher, Zeitschriften und Musikalien ausgelöst. Die Buchhändler begannen, alle deutschsprachigen Länder als natürlichen Markt für ihre Produkte zu betrachten. Einige Musikalienhändler dachten sogar noch darüber hinaus und versuchten, durch Niederlassungen im Ausland oder durch gezielte Kooperationen auch an französischen und englischen Ausgaben mitzuverdienen. Die Nachdruckregelungen galten aber immer nur innerhalb jedes einzelnen der vielen deutschen Länder. Selbst gutwillige Verleger konnten nie sicher sein, ob sie durch ihre Ausgabe fremde Rechte verletzten. Brachte etwa ein preußischer Verleger ein zuerst in Frankreich erschienenes Instrumentalwerk in Berlin heraus, so sah man seiner Ausgabe nicht an, ob sie direkt vom französischen Original – und somit legal – oder von einer anderen preußischen Ausgabe – und somit illegal – ›abgekupfert‹ war. Erst 1837 wurde ein alle Länder des deutschen Bundes umfassendes Nachdruckverbot erlassen.

Ebenso wichtig wie diese räumliche war den Verlegern die sachliche Ausweitung ihres Schutzes auf Bearbeitungen und Sammelwerke, mit denen gerade die Musikverleger einen großen Teil ihrer Umsätze bestritten. Musikstücke in Sammlungen aufzunehmen, war ebenso erlaubt wie der Abdruck einzelner Gedichte in Anthologien. Musikalische Bearbeitungen wurden als »Übersetzungen« behandelt, und da die literarischen Übersetzungen frei waren, waren es auch die musikalischen. In »unserem furchtbaren Zeitalter der Übersetzungen« so klagte Beethoven schon 1802, würde ein Autor sich gegen diese »nur umsonst sträuben«. Aber »man kann wenigstens mit Recht fordern, dass die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert und das Publicum nicht hintergangen werde.«[20] Dass die Komponisten, bzw. deren Verleger einige Jahrzehnte später für solche Bearbeitungen um Erlaubnis gefragt werden mussten, konnte er sich noch nicht vorstellen. Vom musikalischen Standpunkt aus hielt er aber die von ihm verehrten Komponisten für die einzigen legitimen Bearbeiter ihrer eigenen Werke: »Ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch.«[21]

Weil rechtliche Regelungen nicht zustande kamen, ergriffen einige der größten deutschen Musikverleger 1829[22] die Initiative zur Gründung eines Kartells. In ihrer Satzung hieß es: »Die Melodie wird als ausschließliches Eigentum des Verlegers anerkannt und jedes Arrangement, das die Töne des Componisten wiedergibt und nur auf mechanischer Verarbeitung beruht, soll als Nachdruck angesehen werden.«[23] Für Zuwiderhandlungen war

eine Vertragsstrafe festgesetzt und in Zweifelsfällen sollte ein Schiedsgericht entscheiden. Zwar unterzeichneten einige der kleineren Nachdrucker das Kartell nie, das Schiedsgericht funktionierte nur selten, und schon nach wenigen Jahren traten einige Verleger wieder aus, um groß angelegte Nachdruckunternehmen für den Massenmarkt der klavierspielenden Laien eröffnen zu können. Erfolg aber hatten die organisierten Verleger, als der sächsische Gesetzgeber 1831 die Richter folgendermaßen instruierte: »Bey musikalischen Compositionen entscheidet die Melodie, ob das neue Werk ein Nachdruck des älteren sey oder nicht.«[24] Im preußischen Gesetz von 1837 sind zwar nicht ausdrücklich Melodien als Gegenstand des Schutzes erwähnt, doch sollten »Auszüge, Arrangements für einzelne Instrumente, oder sonstige Bearbeitungen, die nicht als eigenthümliche Kompositionen betrachtet werden können«[25] als Nachdrucke behandelt werden. Die preußische Formulierung wurde in das erste einheitliche deutsche Urheberrechtsgesetz übernommen, das seit 1870 im Norddeutschen Bund und seit 1871 im neu gegründeten Deutschen Reich galt. Nur in Österreich ließ man den Bearbeitern größere Freiheiten. Zwar verbot der Wiener Magistrat 1846 das Arrangieren von in Österreich erschienenen Kompositionen, doch dieses exklusive Recht, Bearbeitungen zu verbieten oder zu erlauben, erlosch bereits mit Ablauf eines Jahres nach der Veröffentlichung.[26]

Das 1901 für das Deutsche Reich erlassene Urheberrechtsgesetz kam den Wünschen der Verleger entgegen. Bei »Werken der Tonkunst« war jetzt »jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird«. Diese Regelung ist 1965 in den unter noch genauer erläuterten »starren Melodienschutz« des § 24(2) UrhG übernommen worden. Kritisch äußerten die Verfasser eines nicht weiter verfolgten Gesetzesentwurfs aus dem Jahr 1934: »Erstklassige Meisterwerke der Tonkunst sind in Anlehnung an Themen älterer Kompositionen entstanden, und es wäre höchst bedenklich, wenn sich an solche Schöpfungen der Vorwurf strafbaren Plagiats heranmachen könnte; dies gilt umso mehr, als die neuere Entwicklung der Musik über die Liedmelodie im alten Sinne längst hinausgewachsen ist und der Melodieschutz folgerichtig auch dem Motive, jeder eigenartigen Verbindung von Tonfolge und Rhythmus – so unbedeutend sie für sich genommen sein mag – zukommen müsste. In solcher Ausdehnung würde der Melodienschutz auch echt künstlerischem Schaffen unerträgliche Fesseln auferlegen.«[27] Nicht wenige Künstler empfinden heute, dass ihrem Schaffen durch Urheber- und Leistungsschutzrechte solche Fesseln auferlegt werden.

3. Zeitgenössische Musikpraktiken und ihre urheberrechtliche Einordnung

Auf der Grundlage der ästhetischen Neuerungen um 1800 konnten sich klare Unterscheidungen zwischen Original, Bearbeitung, werktreuer Interpretation und Improvisation herausbilden. An diesen Kategorien orientierten sich die urheberrechtlichen Regeln. Rechtliche Kategorien aber ändern sich langsamer als ästhetische und können so von der künstlerischen Praxis abgehängt werden. So gibt es für den Begriff der »Coverversion«,[28] der allen Musikkäufern und Radiohörern geläufig ist, keine urheberrechtliche Entsprechung. Rechtliche Kategorien sind also relativ autonom von der musikalischen Praxis. Näher an der Praxis sind die Kategorien der Musikwissenschaften. So werden etwa aus musiksoziologischer Sicht Bearbeitungen nach den mit ihnen verfolgten Zwecken unterschieden: Ob sie eine kritische Auseinandersetzung mit einem Musikwerk in einer Parodie ermöglichen oder ein Musikstück an besondere Aufführungsbedingungen oder an die Fähigkeiten bestimmter Spieler anpassen sollen (z. B. erleichterte Versionen für den Unterricht). Aus musiktheoretischer Perspektive wird nach der Art des Eingriffs in die musikalische Substanz differenziert: Reine Anpassungen der Instrumentation (z. B. Orchestrierungen von Klavierwerken, Reduktionen von Opernpartituren in Klavierauszügen) stehen Bearbeitungen gegenüber, in denen die zeitliche Struktur der Vorlage verändert wird: Zeitliche Verkürzungen in der Sampling-Praxis, zeitliche Erweiterungen bei den im 19. Jahrhundert so beliebten »Paraphrasen« oder »Variationen über ein Thema von (…)«.

Bearbeitungen und andere Umgestaltungen

Mit »Bearbeitungen« meint man alltagssprachlich sehr unterschiedliche Typen produktiver Nutzungen. Im deutschen Urheberrecht kommt der Begriff an zwei Stellen vor. Durch § 3 werden »Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind« wie selbstständige Werke geschützt. Hier kommt es darauf an, dass die Bearbeitung eine »persönliche, geistige Schöpfung« ist, dass sie also dasselbe Kriterium erfüllt, das auch für »selbstständige« Werke gilt und durch das etwa Schöpfungen von Maschinen oder von Tieren aus dem Schutzbereich des Gesetzes ausgeschlossen werden. Diese Regelung kommt auch den Bearbeitern von älteren, nicht mehr urheberrechtlich geschützten Werken zugute. Sie müssen keine Genehmigung einholen, können ihre Bear-

Einige der für die zeitgenössische Musikpraxis wesentlichen Formen und ihre rechtlichen Konsequenzen

	Genehmigung des Rechteinhabers des benutzten Werks/Tonträgers	Zahlungen an Rechteinhabers des benutzten Werks/Tonträgers	Rechte des Nutzers
Freie Benutzung (§ 24)	Nicht erforderlich	Keine Ansprüche	Volles eigenes Urheberrecht des Nutzers für sein Werk
Zitat (§ 51)	Nicht erforderlich	Keine Ansprüche	Volles eigenes Urheberrecht des Nutzers für sein Werk
Sound-alike	Nicht erforderlich	Keine Ansprüche	Volles eigenes Urheber/-Leistungsschutzrecht des Nutzers für sein Werk
Bearbeitung (§ 23)	Erforderlich	Bis zu 100 % der Einnahmen	Gesetzliches Urheberrecht des Bearbeiters, in der Praxis eingeschränkt, siehe Coverversion
andere Umgestaltung (§ 23)	Erforderlich	100 %	Kein Urheberrecht des Nutzers
Interpretation, »Darbietung« eines bereits veröffentlichten Werkes	Gesetzlich erforderlich. In der Praxis reicht Anmeldung bei GEMA und Zahlung der dort festgelegten Summe	100 % der Einahmen aus Urheberrecht am Musikwerk an Originalverlag	Einnahmen aus Leistungsschutzrecht
Coverversion/ Remix als geduldete Bearbeitung	Duldungserklärung muss beim Rechteinhaber eingeholt werden	100 % der Einnahmen aus Urheberrecht am Musikwerk an Originalverlag, evt. plus »override«	Einnahmen aus Leistungsschutzrecht. Ausnahme: Beim so genannten »override« geht auch davon ein Teil an den Originalverlag
Sampling Tonträgerrechte	Immer erforderlich in USA und UK, im deutschen Recht für einzelne Sounds umstritten	Vertraglich vereinbart, abhängig von der Dauer des Samples, bis zu 100 %	Eigenes Leistungsschutzrecht, aber vertraglich stark eingeschränkt, wenn bis zu 100 % abgeführt werden müssen
Urheberrechte	Wenn nicht nur ein einzelner Sound, sondern ein »Werk« genutzt wird, wie Coverversion	Ggf. Verlagsrechte bis 100 % für Nutzung des Werks	Eigenes Urheberrecht, aber vertraglich stark eingeschränkt, wenn bis zu 100 % abgeführt werden müssen
Öffentliches Abspielen von Tonträgern	Keine Genehmigung erforderlich	Vergütungen für Urheber- und Leistungsschutzrechte (GEMA/GVL)	Kein Urheber- oder Leistungsschutzrecht, solange der DJ nicht als Bearbeiter gilt

beitungen direkt bei der GEMA anmelden und so Einnahmen aus deren Nutzung erzielen.

In § 23 ist das exklusive Recht des Originalurhebers geregelt: »Bearbeitungen und andere Umgestaltungen dürfen nur mit Einwilligung des Urhebers des bearbeiteten oder umgestalteten Werks veröffentlicht oder verwertet werden.« Hier wird ein Unterschied gemacht zwischen Bearbeitungen und anderen Umgestaltungen, die nicht »persönliche, geistige Schöpfungen« im Sinne des § 3 sind und somit keinen eigenen Urheberschutz genießen. Beide Typen der produktiven Nutzung sind nur mit Erlaubnis des Urhebers gestattet, das heißt sie werden von den Rechteinhabern – oft sind das die Musikverlage – entweder verboten oder nur gegen Abtretung aller oder eines beträchtlichen Teils der dadurch erzielten Einnahmen gestattet.

Freie Benutzung und »starrer Melodienschutz«

Bei der »freien Benutzung« (§ 24) sind deutliche und eindeutige Bezüge auf vorbestehende Werke erlaubt, die nicht bearbeitet, sondern lediglich als Anregung benutzt werden. »Freie Benutzungen« dürfen »ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden«. Der Nutzer muss nicht um Erlaubnis fragen und er muss von seinen Einnahmen nichts an den Rechteinhaber des benutzten Werkes abführen. Was durch »freie Benutzung« entsteht, ist ein eigenständiges Werk, an dem der Urheber dieselben Rechte hat wie an einem Werk, das sich gar deutlich auf ein anderes bezieht. Ein besonderer Zusatz schränkt die freie Benutzung allerdings für Musikwerke ein. Ausgeschlossen ist »die Benutzung eines Werkes der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird«. (§ 24(2)) Trotz gelegentlicher Kritik, dass sie entweder unnötig oder zu weitgehend sei,[29] hält sich diese Sondervorschrift des so genannten »starren Melodienschutzes« seit der oben zitierten sächsischen Verordnung von 1831.

Zitate

Aufgrund des § 51 dürfen »einzelne Stellen« aus einem Werk in einem andern »selbständigen Werk der Musik angeführt werden«. Berühmte klassische Beispiele für Musikzitate[30] würden hierunter fallen, etwa die Festszene in Mozarts *Don Giovanni*, wo das kleine, auf der Bühne positionierte Or-

chester hintereinander je eine Melodie aus *Una Cosa Rara* von Martin y Soler, aus *I Due Litiganti* von Guiseppe Sarti sowie eine Melodie aus Mozarts wenige Jahre zuvor herausgekommener Oper *Le Nozze di Figaro* anstimmt. Zur Mozartschen Melodie singt Leporello, der Diener Don Giovannis: »Questa poi la conosco pur troppo« (das kenne ich nur zu gut). Die Zitate sind zweifach als solche kenntlich gemacht: Durch die vom Hauptorchester entfernte Positionierung der zitierenden Musiker und auf der Ebene des Worttextes.

Ob die Verwendung eines Tonträgers unter das Musikzitatrecht fällt, ist bisher nicht vor Gericht verhandelt worden. Bekannt aber ist, dass die EMI, als Inhaber der Tonträgerrechte, heute keine Samples aus Beatles-Liedern mehr lizensiert. Die gesetzliche Formulierung, nach der die einzelnen Stellen »angeführt« werden dürfen, bedeutet nicht, dass ein Musikzitat in irgendeiner Form, etwa im Begleittext als solches kenntlich gemacht werden müsste. Ein zitierter Ausschnitt darf sogar bearbeitet werden, solange »das Fragment als bewusst entlehntes fremdes Werk zur Auslösung einer bestimmten Assoziation erkennbar bleibt.«[31]

Interpretationen als »Darbietungen« eines bereits veröffentlichten Werks

Auch Interpretationen fallen unter unseren weiten Begriff der produktiven Nutzung vorgefundenen musikalischen Materials. Denn einerseits werden viele Musikstücke bei öffentlichen Aufführungen oder Einspielungen auf Schallplatte stark in ihrer kompositorischen Substanz verändert, andererseits erbringen auch die am Ideal der Werktreue orientierten Interpreten eine produktive, künstlerisch wertschöpfende Leistung. Wie wir oben gezeigt haben, entstanden die Differenzierungen reproduzierender/produzierender bzw. ausübender/schaffender Künstler zusammen mit dem Ideal der werktreuen Interpretation in den 1830er Jahren und bilden seitdem eine unausgesprochene Grundlage des Musikurheberrechts. In der heutigen Musikpraxis ist diese Differenz aber fraglich geworden. Weitgehend klar und eindeutig ist sie heute nur noch im Genre der klassischen, komponierten Musik der Zeit zwischen etwa 1750 und 1950.

Ältere Musik muss für Aufführungszwecke oft wesentlich umgearbeitet werden, und in neuerer komponierter Musik gibt es viele sehr weitgehende Freiheiten für die Interpreten. In einigen Werken von Pierre Boulez aus den 1950er und 1960er Jahren bestimmen etwa die Interpreten die Abfolge der Formteile und greifen so in die »kompositorische« Substanz der Werkes

ein. Einige Werke von John Cage und anderer konzeptueller Künstler wären wohl richtiger unter die grafischen, und nicht unter die musikalischen Werke einzuordnen, denn die durch sie ausgelösten Aufführungen sind eher freie, weitgehend improvisierte Musiken als Interpretationen von Musikwerken. Vollends fragwürdig werden die Kategorien des produzierenden/reproduzierenden Musikers im Bereich des Jazz und der populären Musikrichtungen. Schon in den »Interpretationen« des Bebop seit den 1950er Jahren tritt der Bezug zur Vorlage weit hinter die gestalterische Musikalität der Improvisatoren zurück. Die in der aktuellen Popmusik so beliebten Coverversionen sind, wie unten noch ausgeführt, oft verdeckte Bearbeitungen.

Das so genannte »Aufführungsrecht«, »das Recht, ein Werk der Musik durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen oder ein Werk öffentlich bühnenmäßig darzustellen« (§ 19(3)), ist ein exklusives Recht, und muss deshalb – folgt man dem Wortlaut des Gesetzes – jedesmal beim Rechteinhaber am Originalwerk neu eingeholt werden. In der Praxis aber kommt hier die Verwertungsgesellschaft GEMA ins Spiel. Ihr haben fast alle Komponisten die meisten Aufführungsrechte und die mechanischen Vervielfältigungsrechte übertragen, so dass der Vertrag mit der GEMA für den Nutzer die individuelle Erlaubnis der Urheber ersetzt. Die Interpreten, sie heißen im Gesetz »ausübende Künstler«[32] (§ 73) haben ebenfalls eigene, so genannte »Leistungsschutzrechte« an ihrer Darbietung. Auch die Tonträgerhersteller haben Leistungsschutzrechte, so dass immer dann, wenn Tonträger benutzt und bearbeitet werden, etwa beim Sampling und Remix, nicht nur die eigentlichen Urheberrechte, sondern darüber hinaus auch die Leistungsschutzrechte zu klären sind.

Für das Abspielen von Schallplatten etwa in einer Diskothek ist keine individuelle Erlaubnis einzuholen. Haben die Interpreten die Veröffentlichung ihrer »Darbietung« auf Schallplatte einmal erlaubt, so haben sie kein Recht mehr, etwa die Sendung oder eine öffentliche Wiedergabe dieser Schallplatte zu verbieten. Allerdings bleibt ihnen der Anspruch auf eine angemessene Vergütung. Wer also in Deutschland Tonträger öffentlich abspielen will, schließt einen Vertrag mit der GEMA. Das an die GEMA abgeführte Geld wird zum größten Teil an deren Mitglieder (Verleger, Komponisten und Textdichter) verteilt. Ein kleinerer Teil wird an die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) weitergeleitet und von dieser an die leistungsschutzberechtigten Tonträgerhersteller und Interpreten verteilt.

Sampling

Eine umstrittene Frage ist die Behandlung des Sampling, das mit dem Aufschwung der digitalen Klangverarbeitung seit den 1980er Jahren zu einer Standardtechnologie der Musikproduktion geworden ist. Beim Sampling geht es vor allem darum, typische Klangfarben verfügbar zu machen. Ein früh entwickeltes Verfahren besteht darin, einen typischen Klang, etwa den der mit dem Harmon-Dämpfer gestopften Trompete von Miles Davis, aufzunehmen, zu transponieren, und auf verschiedenen Tonstufen mit einem Keyboard abzurufen. In später entwickelten Verfahren werden nicht nur einzelne Klangfarben gesamplet, sondern auch längere Einheiten. Diesen kreativen Prozess hat Hank Shoklee, der Produzent des wegweisendes Hip-Hop Albums *It Takes a Nation of Millions*[33] so beschrieben:

»The first thing we would do is the beat, the skeleton of the track. The beat would actually have bits and pieces of samples already in it, but it would only be rhythm sections. Chuck would start writing and trying different ideas to see what worked. Once he got an idea, we would look at it and see where the track was going. Then we would just start adding on whatever it needed, depending on the lyrics. It kind of architected the whole idea. The sound has a look to me, and Public Enemy was all about having a sound that had its own distinct vision. We didn't want to use anything we considered traditional R&B stuff – bass lines and melodies and chord structures and things of that nature.«[34]

Solange es um einzelnen Klangfarben (Sounds) geht, wird kein Urheberrecht eines Komponisten verletzt, denn ein einzelner Klang gilt nicht als »Werk« im Sinne des Gesetzes.[35] Auch das Leistungsschutzrecht des Interpreten wird – zumindest im deutschen Recht – nicht tangiert, da dieses nur die Darbietung von »Werken« im Sinne des Gesetzes umfasst. Strittig aber ist die Frage, ob das Leistungsschutzrecht des Tonträgerherstellers durch das Sound-Sampling tangiert ist.

Denn das Leistungsschutzrecht des Tonträgerherstellers besteht unabhängig davon, ob auf seiner Schallplatte die Darbietung eines »Werks« zu hören ist oder Aufnahmen, die nicht Werke im Sinne des Urheberrechts sind, etwa in der Natur aufgenommene Vogelstimmen. Unklar ist, zumindest im deutschen Recht, ob die Kopie schon eines kleinen Musikfetzens dieses Recht verletzt oder erst die Kopie eines substanziellen Teils. Die meisten Juristen, die sich mit Fragen des Sampling beschäftigen, sind praktizierende Anwälte in Diensten von Rechteinhabern und neigen als solche zu weiten Auslegungen der Schutzbereiche. Der Münsteraner Professor Thomas Hoeren dagegen verweist auf den ursprünglichen Zweck des Rechts der Tonträgerher-

steller: Weil es darum gehe, deren Investitionen zu schützen, komme es darauf an, ob das Sampling im jeweiligen Einzelfall einer normalen Auswertung des Tonträgers zuwiderläuft. Das aber sei beim Sound-Sampling nicht der Fall. Wenn sich die Auffassung Hoerens im deutschen Recht durchsetzte, wäre dies eine nationale Sonderregelung. Im englischen und amerikanischen Recht, wo die meisten bisherigen Sampling-Klagen verhandelt wurden, ist die Situation eindeutig: Schon die kleinste Übernahme eines Tonträgers gilt als »Copying« und ist in der Regel genehmigungspflichtig.

Bei der künstlerischen Arbeit mit einzelnen Klängen kommen also nur die Leistungsschutzrechte der Tonträgerhersteller in Betracht. Bei der Übernahme größerer musikalischer Einheiten, vor allem wenn es deutlich erkennbare Melodien sind, sind immer auch die eigentlichen Urheberrechte tangiert. Diese werden in der Regel von Musikverlagen wahrgenommen und im internationalen Musikgeschäft Publishing Rights genannt. Die Verleger verkaufen Lizenzen zur Nutzung der von ihnen vertretenen Musikwerke. Dazu gehören u. a. die Rechte an der mechanischen Reproduktion auf Tonträgern (so genannte »mechanicals«), Aufführungsrechte, Rechte an der Verwendung einer Musik in Film, Fernsehen und Werbung, Rechte am Verkauf von Noten sowie an den Verwertungen im Ausland. Die eigentlichen Urheberrechte, das heißt die Rechte an der Verwertung eines *Musikwerks* (in welcher Form auch immer: Papier, CD, Radio, Internet) sind immer zu unterschieden von den Rechten an der Verwertung einer *Tonaufnahme*, den so genannten Leistungsschutzrechten.

Die Kategorien des Urheberrechts wurden entwickelt, bevor es verlässliche technische Reproduktionsmedien gab. Damals hing der Erfolg eines Musikstücks in der populären Musik in viel höherem Maße als heute von der Komposition ab. Deshalb war es angemessen, die Komponisten, Textdichter und Verleger mit weitgehenden Rechten auszustatten. Heute aber hängt der Erfolg vieler Schallplatten mehr vom Sound ab als von der Komposition. Für diesen Sound aber sind die Interpreten (neben Instrumentenbauern und Toningenieuren) in viel höherem Maße verantwortlich als die Komponisten. Die rechtliche Bevorzugung von Verlegern und Komponisten gegenüber den Interpreten hat finanzielle Konsequenzen, die immer dann ungerecht erscheinen, wenn sie den Wert des jeweiligen Beitrags zum Erfolg einer Schallplatte nicht angemessen berücksichtigen. Von Lou Reed etwa wird berichtet, er habe immense Summen für die Lizensierung der Bass-Samples aus seinem Lied »Walk on the Wild Side« erhalten. Der Bassist aber, der die Tonspur eingespielt hatte, während Lou Reed selbst gar nicht im Studio war, bekam einmalig £ 20 und wurde an der Verwertung des Samples gar nicht mehr beteiligt.[36]

Bittersweet Symphony – oder: Wie Rechteinhaber am Originalwerk ihre überragende Position gegenüber Interpreten und Bearbeitern ausnützen

Lehrreich ist der Fall der britischen Gruppe »The Verve«, die 100 % der Publishing Rights für ihren Song *Bittersweet Symphony* an den ehemaligen Rolling-Stones-Manager Allen Klein abtreten musste, obwohl sie gar kein Tonträger-Sample benutzt hatten. Die Musiker von »The Verve« hatten ein Streicherarrangement auf einer 1966 veröffentlichten Platte des Andrew Loog Oldham Orchestras gefunden. Oldham, damals Manager der Rolling Stones, hatte zusammen mit dem Arrangeur David Withaker für diese Platte zehn der bekanntesten Lieder der Stones für Orchester bearbeitet.[37] Als Einleitung zu dem Lied *The Last Time* wurden einige Streicherakkorde arrangiert. Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Streicherarrangement und der Einleitung des Stones-Originals beschränken sich auf eine in der Popmusik häufig gebrauchte Akkordfolge – die ohnehin nicht urheberrechtlich geschützt ist – sowie eine nur beim genauen Zuhören wahrnehmbare melodische Gewichtung innerhalb der Streicherstimmen. Für die Platte von »The Verve« wurde nun dieses Streicherarrangement benutzt, allerdings in einer neuen Aufnahme (mit gesampleten Streicherklängen) und überlagert mit vielen weiteren Spuren: Robert Ashcroft von Verve erklärte: »We sampled four bars. That was on one track. Then we did 47 tracks of music beyond that little piece. We've got our own string players, our own percussion on it. Guitars. We're talking about a four-bar sample turning into *Bitter Sweet Symphony* and they're still claiming it's the same song.«[38]

Die Plattenfirma von »The Verve« hatte bei der Decca, dem Hersteller der Oldham-Platte eine Genehmigung für die Verwendung des Streicherarrangements eingeholt. Zwar hatten sich die Mitglieder der Rolling Stones zustimmend über den Song von »The Verve« geäußert, doch die entscheidenden Urheberrechte (Publishing Rights) liegen längst nicht mehr bei den Musikern, sondern bei der Firma ABCKO von Allen Klein, einem anderen ehemaligen Manager der Rolling Stones. Richard Ashcroft von »The Verve« firmiert jetzt auf der Platte nur noch als Textdichter: »Bittersweet Symphony written by Mick Jagger & Keith Richards, published by Abcko Music Inc., Lyrics by R. Ashcroft.«

Am Fall der *Bitter Sweet Symphony* wird die problematische rechtliche Bevorzugung der Rechteinhaber am Original gegenüber den Bearbeitern und Interpreten deutlich. Historisch gesehen ist die starke Stellung der Komponisten und ihrer Rechtsvertreter, in der Ästhetik der klassischen Musik des 19. Jahrhunderts begründet, wie wir oben gezeigt haben. Rechts-

dogmatisch verankert ist sie im erklärten Ziel des Urheberrechts, die Urheber möglichst umfassend in ihren »geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk« (UrhG § 11) zu schützten. Den Interpreten werden dagegen nur eine klar umgrenzte Gruppe von Rechten zugestanden und die Bearbeiter sind gezwungen, auf die ihnen angebotenen Bedingungen einzugehen. Wegen dieser rechtlichen Abhängigkeit leugnen viele Produzenten von so genannten Coverversionen schlicht ihren Bearbeiteranteil. Denn, wenn sie sich als nicht-bearbeitende Interpreten ausgeben, müssen sie keine Genehmigung einholen, verlieren allerdings einen beträchtlichen Teil der eigentlich ihnen zustehenden Vergütung. Fragen sie um eine Genehmigung zur Bearbeitung an, so erhalten sie diese oft nur, wenn sie bereit sind, auf eine Beteilung an den urheberrechtlichen Einkünften aus der Verwertung dieser Bearbeitung – vor allem über die Verwertungsgesellschaften – zu verzichten. In solchen Fällen erklären die Verlage, dass »sie der Bearbeitung nicht ausdrücklich ›zustimmen‹, sie jedoch ›dulden‹ mit der Maßgabe, dass die Schöpfer der Coverversionen bzw. Remixes an den urheberrechtlichen Einkünften der neuen Versionen nicht beteiligt werden und im Urheberrechtsvermerk nicht genannt werden.«[39] Manche Musikverlage können sogar über die 100 % Verlagstantiemen hinausgehend eine Beteiligung an den leistungsschutzrechtlichen Einkünften (ein so genanntes »Override«) verlangen, da die Bearbeiter im Bereich der Popmusik ja meist auch die Interpreten ihrer Bearbeitungen sind.[40]

Sound-alikes

Hätten »The Verve« die Herkunft der ersten vier Takte der *Bitter Sweet Symphony* verschwiegen, so wäre es sehr schwierig geworden, eine Urheberrechtsverletzung nachzuweisen. Die Rechteinhaber des Rolling Stones Kataloges hätten Ähnlichkeiten aufzeigen müssen, die nur als Kopie zu erklären gewesen wären. Denn ein musikalischer Stil oder ein Genre ist nicht schützbar. Rhythmen und Harmoniefolge dürfen sehr weitgehend nachgeahmt werden. Auch bei Melodien können wenige charakteristische Abweichungen ausreichen, um eine Nachahmung als neues Werk zu deklarieren. Auch die Imitation eines spezifischen Sounds ist weitgehend frei: Für die erfolgreiche Klage des Sängers Tom Waits vor einem amerikanischen Gericht gegen einen Nachahmer seiner charakteristischen »Rasierklingenstimme« waren nicht urheberrechtliche, sondern persönlichkeits- und markenrechtliche Prinzipien entscheidend.[41]

Die gezielte Ausnutzung der urheberrechtlichen Freiheiten hat inzwischen ein eigenes Genre hervorbracht: Die so genannten Sound-alikes, die vor allem für die Verwendung in Werbespots, Filmmusiken und Computerspielen produziert werden. Dabei geht es stets darum, sehr bekannte und erfolgreiche Musiken zu imitieren, ohne aber die entsprechend hohe Vergütung an die Rechteinhaber zahlen zu müssen. Die Komponisten müssen also haarscharf am Urheberrecht vorbeischrammen. In den Jahren nach Erschienen des Films *Titanic* hatte jede fünfte Hollywoodproduktion eine ähnlich klingende Titelmusik, und wer einmal Gelegenheit hat, die Tonspur zum Harry-Potter-Computerspiel zu hören, wird sich, wenn er sie gehört hat, an die wabernden Orchesterklänge im Harry-Potter-Film erinnern können. Erst durch den genauen Blick auf die abgedruckten Rechtsnachweise kommt der Musikhörer den komplexen Bedingungen moderner Musikproduktion auf die Spur.

Dj-ing

Wie die aktuelle Musikpraxis die Kategorien des Urheberrechts durcheinander bringt, ist wohl am besten an der Praxis des Dj-ing zu beobachten. Hier haben sich grundsätzlich neue Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Urhebern und Nutzern, und zwischen der Produktion und der Rezeption von Musik etabliert. Grundlage des im 19. Jahrhundert entwickelten Urheberrechts der Musik waren Vorstellungen von musikalischer Kommunikation, für die Beethoven treffende Worte gefunden hat, als er der autographen Partitur seiner *Missa solemnis* das Motto voranstellte: »Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehn!«[42] Der Komponist schöpft aus seinem Inneren, materialisiert eine imaginierte Musik in der Partitur, damit diese später aufgeführt und bei den Zuhörern eine entsprechende Empfindung auslösen kann. Der Interpret ist auf diesem Weg der Vermittler, der die Botschaft des Komponisten dem Publikum zuträgt.

Vergleichen wir damit den DJ. In einer traditionellen Analyse ist der Platten auflegende Diskjockey weder Komponist noch Interpret, sondern schlicht ein Hörer, ein unproduktiver Nutzer verschiedener Musikwerke, die in Form von Schallplatten vorliegen. In der Technokultur aber gilt der DJ als Musiker: »Wenn Sie auf einer Party gefragt werden, ob Sie auch mal ›die Musik machen‹ wollen, so erwartet niemand von Ihnen, dass Sie ein Instrument auspacken und musizieren, sondern dass Sie die Rolle des Disk Jockey übernehmen.«[43] Der Diskurs der Techno-Kultur, so der Popmusikforscher Peter Wicke, kennt weder die Kategorie »Musiker« noch deren

strukturellen Gegenpol, den »Hörer«. Hier ist nicht mehr von »Songs«, von »Musiktiteln« oder »-stücken« die Rede sondern von »Tracks«. Die im Studio vorproduzierten »Tracks« sind aber nicht Tonträger, auf denen Musikwerke dokumentiert sind. Die Tracks, so Wicke weiter, sind »nur eine Art von Instrumenten (…). Mit ihnen stellt der DJ dann vermittels eines ganzen Repertoires von Misch-Techniken in der Diskothek eine klangbezogene Erfahrung her, die keinerlei dingliches Äquivalent in Form eines aus diesem Zusammenhang herauslösbaren ›Stücks‹, ›Titels‹ oder ›Produkts‹ mehr besitzt. Da es damit durch Dritte weder ausgebeutet noch zerredet oder in der gehabten Art umdefiniert werden kann, entzieht die Praxis des ›Dj-ing‹ Techno tatsächlich nicht ohne Erfolg der Usurpation durch den etablierten Popmusikdiskurs.«[44]

Diese idealisierende Sicht Wickes ist wohl inzwischen von der Realität eingeholt worden, denn inzwischen werden die Produktionen vieler DJs auf CDs gebannt und wie andere Produkte vermarktet. Überträgt man Wickes Analyse und Terminologie auf die Kategorien des Urheberrechts, so wäre der DJ einerseits ausübender Musiker, insofern er die »tracks« wie Instrumente spielt und gleichzeitig Urheber, da er die vorproduzierten »tracks« erst zu einer musikalischen Form »komponiert«. Der Werknutzer wird hier selbst kreativ und verlangt zu Recht nicht nur einen Wegfall unangemessener Behinderungen seiner kreativen Tätigkeit, sondern auch eine angemessene Beteiligung an deren Erfolg.

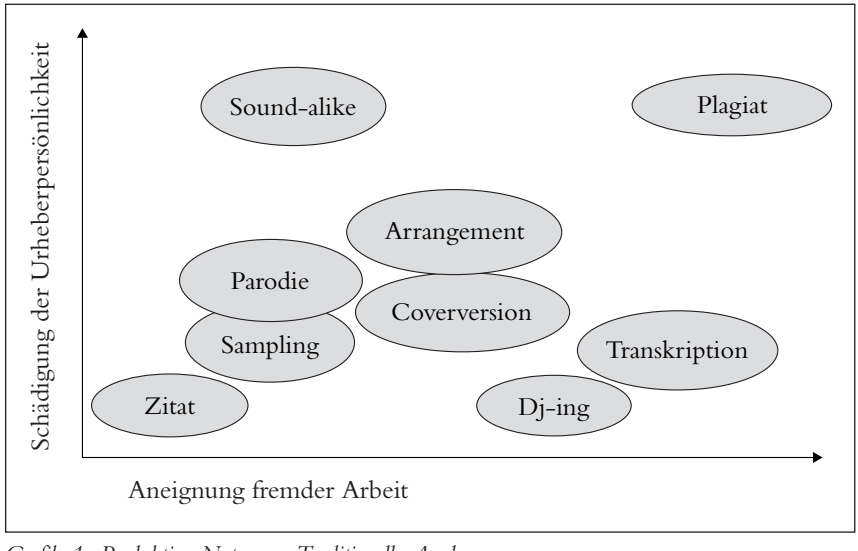
4. Ein neuer Ansatz zur rechtlichen Beurteilung produktiver Nutzungen

Die Kategorien des Urheberrechts wurden zur Regulierung musikalischer Praktiken in einem Musikmarkt entwickelt, der mit dem heutigen nur noch wenig zu tun hat. Wir schlagen deshalb vor, die traditionellen Kategorien: Original, Bearbeitung, Aufführung zu ersetzen durch eine differenzierende Sicht auf das sehr viel breiter gewordene Spektrum unterschiedlicher Typen produktiver Nutzung. Die Kategorien, nach denen eine solche differenzierende Sicht entwickelt werden kann, sind abhängig von der Legitimation des Urheberrechts. Auf dieser Ebene der Legitimation wollen wir zwischen einer traditionellen Analyse und einer neueren, den Bedürfnissen der Informationsgesellschaft eher angemessenen Analyse unterscheiden.

In der Theorie des Urheberrechts seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden ein persönlichkeitsrechtliches und ein vermögensrecht-

liches Interesse des Urhebers identifiziert.[45] Unter den Normen der Berner Übereinkunft gehört zu den Urheberpersönlichkeitsrechten (franz. *droit moral*, engl. *moral rights*) das Recht, »die Urheberschaft am Werk für sich in Anspruch zu nehmen und sich jeder Entstellung, Verstümmelung, sonstigen Änderung oder Beeinträchtigung des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf nachteilig sein könnten.«[46] Vermögensinteressen werden hingegen als ausschließliches und übertragbares Recht zur Verwertung begriffen, oft ebenfalls auf naturrechtlicher Grundlage: die Früchte schöpferischer Arbeit sind dem Urheber zuzuordnen. Folgen wir diesen traditionellen urheberrechtlichen Grundsätzen, so lassen sich die verschiedenen Typen produktiver Nutzung nach zwei Kriterien ordnen: Erstens, berührt eine Aneignung die persönliche Integrität des Autors und zweitens, sind die Resultate produktiver Nutzungen entweder überwiegend als Resultat früherer Arbeit zu werten oder vor allem als Ergebnis der Tätigkeit des Nutzers.

Die Schädigung der Urheberpersönlichkeit ist in Grafik 1 auf der vertikalen Achse angezeigt. Wird eine Aneignung kommerziell erfolgreich und der Originalautor von diesem Erfolg ausgeschlossen, so wird der Autor um das Recht gebracht, die Früchte seiner Arbeit zu genießen. In Grafik 2 wird dieser materielle Schaden des Autors auf der horizontalen Achse angezeigt.



Grafik 1: Produktive Nutzung: Traditionelle Analyse

Den maximalen Schaden erleidet der Originalautor im Fall eines Plagiats, das heißt einer Übernahme eines gesamten Werks unter einem falschen Autorennamen. Hier entgeht ihm einerseits das Honorar für die Nutzung des Werks, das ihm ja in voller Höhe zusteht; andererseits wird er aber auch um die Anerkennung seiner künstlerischen oder wissenschaftlichen Leistung und um den Beifall des Publikums gebracht. Wegen des maximalen Schadens auf beiden Ebenen steht das Plagiat in unserem Schaubild ganz rechts und ganz oben.

Die Gegenposition auf beiden Achsen wird durch das Zitat besetzt. Wird ein Autor zitiert, so wird sein Ansehen als Autor nicht beschädigt – im Gegenteil: in den Wissenschaften steigt sein Ansehen sogar durch das Zitiertwerden. Der Akt des Zitierens ist selbst schöpferisch, und auch materielle Einbußen muss der zitierte Autor kaum befürchten.

Im Schaubild rechts unten stehen Transkriptionen, einfache Transpositionen in andere Tonarten oder Übertragungen für andere Instrumente. Durch solche Umgestaltungen wird die Urheberpersönlichkeit der Originalautoren kaum beschädigt, wenn die Anteile von Originalautor und produktivem Nutzer erkennbar sind und nicht etwa der Nutzer fälschlich behauptet, einen größeren Anteil beigetragen zu haben. Die materiellen Einbußen für die Rechtinhaber an der Vorlage aber können beträchtlich sein. Ein CD-Käufer etwa, der sich für die Lautensuiten von Johann Sebastian Bach interessiert, kann möglicherweise durch eine Transkription für die Gitarre völlig zufriedengestellt werden. Und für einen sowohl des Englischen als auch des Deutschen kundigen Leser kann die englische Fassung eines im Original deutschen Sachbuches einen gleichwertigen Ersatz bieten.

Ganz oben und relativ weit links stehen die Sound-alikes. Durch diese wird die Urheberpersönlichkeit geschädigt, denn der weniger aufmerksame Zuhörer hält das Gehörte für das bekannte Original. Der Komponist des Sound-alike eignet sich in gewissem Maße das Resultat fremder Arbeit an, doch muss er auch selbst sehr viel Arbeit investieren, damit die Differenz zum Original immer groß genug bleibt, um nicht als unerlaubte Bearbeitung zu gelten.

Durch eine Parodie oder eine andere Form der kritischen Adaption kann die Urheberpersönlichkeit der Originalautoren geschädigt werden. In den meisten Fällen wird man aber die Freiheit der Künste und Wissenschaften höher bewerten als die Kränkung des Urhebers durch eine kritische Auseinandersetzung mit seinem Werk bzw. die Verwendung eines Ausschnitts in fremdem Kontext. Das Sampling wird ähnlich behandelt wie die Parodie: Durch beide Praktiken wird die Persönlichkeit des Originalautors in gerin-

gem Maße geschädigt und er wird in geringem Maße um die Früchte seiner Arbeit gebracht.

Arrangements und Coverversionen stehen auf beiden Achsen etwa in der Mitte, denn eine genaue Einordnung kann nur für konkrete Fälle getroffen werden. Wenn sie sehr nah am Original bleiben, können Coverversionen und Arrangements die Urheberpersönlichkeit schädigen und den Urheber um die Früchte seiner Arbeit bringen. Bei freieren Versionen aber wird der Originalautor auf beiden Ebenen so gut wie nicht geschädigt.

Beim DJ-ing wird eine Urheberpersönlichkeit in der Regel nicht geschädigt, da ja der Produzent der Schallplatte nur ein Material liefert, aus dem erst der DJ dann die Musik macht. Der Schallplattenproduzent hat also weniger das Ansehen eines Komponisten als das eines fähigen Instrumentenbauers. Der DJ eignet sich aber in beträchtlichem Maße fremde Arbeit an, denn er investiert oft weniger eigene Arbeit in das Spiel mit den Klangspuren als etwa ein Instrumentalvirtuose, der sein Instrument erst nach jahrelangem Üben beherrscht; zudem ist der vorproduzierte Sound entscheidend für den Erfolg der entstehenden Musik.

Unter den Bedingungen der Informationsgesellschaft haben sich die Anforderungen an das Urheberrecht gewandelt. Die Urheberrechtssysteme des 18. und frühen 19. Jahrhunderts dienten vor allem dem Interessensausgleich zwischen Verlegern, von denen einige hohe Investitionen für Originalmanuskripte, Druckmaschinen und Kupferplatten refinanzieren mussten, während andere verhältnismäßig billige Nachdrucke produzierten. Seit den 1860er Jahren formierten sich starke Autorenverbände und Verwertungsgesellschaften für Komponisten, literarische Autoren, Journalisten. So wurde das Urheberrecht im Zuge einer Verbürgerlichung der kreativen Berufe zum Austragungsort für Konflikte zwischen Autoren und Verwertern.

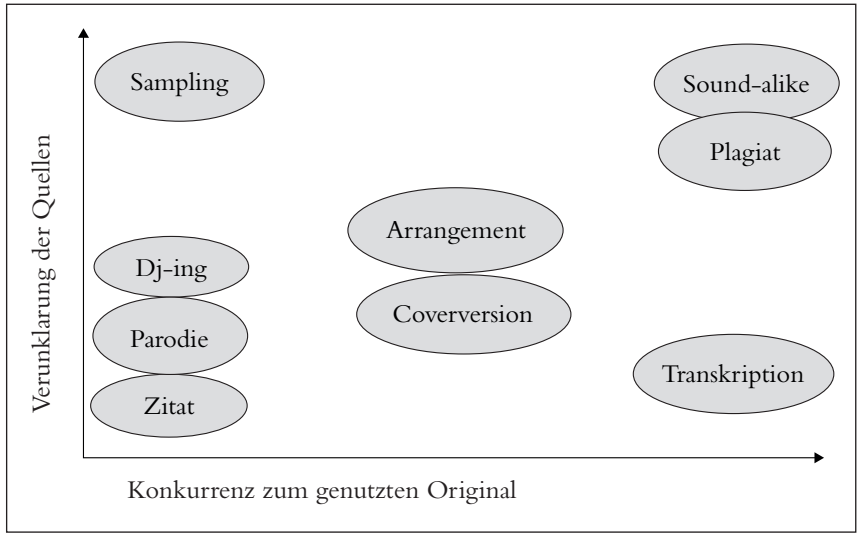
Die Techniken der Digitalisierung seit den 1980er Jahren und die Verbreitung des Internets seit 1996 haben dazu geführt, dass jetzt die Konflikte zwischen Nutzern und Verwertern ins Zentrum urheberrechtlicher Auseinandersetzungen rücken.[47] Mit großem öffentlichem Interesse wurden etwa die Auseinandersetzungen der Phonoindustrie mit Mitgliedern und Betreibern von Musiktauschbörsen wie Napster verfolgt. Die kreativen Nutzer in unseren Beispielen sehen sich prinzipiell ähnlichen Problemen ausgesetzt wie die in musikalischer Hinsicht unproduktiven Nutzer der Musiktauschbörse. Auch die produktiven Nutzer müssen, bevor sie überhaupt als Bearbeiter, Interpret usw. selbst urheberrechtlichen Schutz für ihre Tätigkeit beanspruchen können, zunächst Lizenzen einholen und dafür mit international verflochtenen Musikkonzernen verhandeln, die gegenüber dem einzelnen Künstler übermächtig erscheinen.

Die veränderte Interessenskonstellation erfordert neue Kriterien zur Beurteilung produktiver Nutzungen. Im zweiten Schaubild haben wir die traditionellen Kriterien ersetzt: Statt um »Schädigung der Urheberpersönlichkeit« und »Aneignung fremder Arbeit« geht es jetzt um die »Verunklarung der Quellen« und, utilitaristisch, um die »Konkurrenz zum genutzten Original«. Nutzungen, die auf der vertikalen Achse im oberen Bereich liegen sind unethisch aus ersten Prinzipien einer Informationsgesellschaft. Nutzungen, die auf der horizontalen Achse im rechten Bereich liegen, unterwandern Investitionen. Marktversagen droht.

Der Schutz der Urheberpersönlichkeit war wesentlicher Bestandteil der autorenzentrierten Urheberrechtssysteme in den kontinentaleuropäischen Ländern. Über die Berner Übereinkunft wurden Mindeststandards der so genannten »moral rights« auch in den Rechtssystemen anderer Ländern installiert. Wir postulieren, dass die persönlichkeitsrechtlichen Belange der Urheber heute ebenso gut oder sogar besser im Rahmen der allgemeinen Persönlichkeitsrechte als innerhalb des Urheberrechts geregelt werden können. Denn die persönlichkeitsrechtliche Legitimation des Urheberrechts verdeckt den Blick darauf, dass heute nicht mehr Komponisten, Literaten und mit diesen persönlich verbundene Verlegerpersönlichkeiten die marktbestimmenden Akteure sind, sondern industriell organisierte, weltweit agierende Rechteinhaber, die den Autoren fast alle Rechte abkaufen. Neu zu berücksichtigen sind stattdessen die Interessen sowohl der Kreativen als auch der Konsumenten, über die Quellen einer Information aufgeklärt zu werden.

Aus ähnlichen Gründen halten wir auch die »Aneignung fremder Arbeit« heute nicht mehr für ein entscheidendes Kriterium zur rechtlichen Einordnung produktiver Nutzungen. Urheberrechtlich geschützte kreative Leistungen werden heute meist innerhalb von geregelten Arbeitsverhältnissen erbracht oder durch einmalige Zahlungen an die Urheber vergütet. Die Arbeit der Urheber wird also in der Praxis vor allem durch individuell ausgehandelte Verträge entlohnt und nicht durch das Urheberrecht. Um aber den Kernkonflikt zwischen Nutzern und Verwertern zu moderieren, müssen urheberrechtliche Regelungen auf den Interessensausgleich zwischen diesen Gruppen zielen: Den Verwertern ist ein angemessener Investitionsschutz zuzusichern und den Nutzern ein möglichst breites und gleichzeitig günstiges Angebot.

Plagiat und Zitat stehen auch unter den neuen Kategorien in Grafik 2 an den extremen Positionen. Verschiebungen aber lassen sich bei den anderen Typen produktiver Nutzung beobachten. Die kritische Aneignung, etwa durch eine Parodie, und das Arrangement rücken nahe an das erlaubte Zitat,



Grafik 2: Produktive Nutzung: Informationsgesellschaft

solange die Quellen genannt werden und der Unterschied zum Original groß genug ist, um nicht in unmittelbarer Konkurrenz zum Original zu stehen. Für kaum einen Hörer oder Leser bieten Zitat oder Parodie einen ausreichenden Ersatz für das Original, so dass er auf dessen Kauf verzichtet. Eher wird die durch das Zitat geweckte Neugier zu einer Steigerung der Nachfrage nach dem zitierten Werk führen. Auch das Dj-ing steht neben Parodie und Zitat, weil es nicht in Konkurrenz zum vorgefundenen Material, das heißt der einzelnen, vorgefertigten Klangspur steht. In Fällen von Sampling sehen wir in der Regel keine Gefahr einer direkten Konkurrenz zum Original, da ja in der Regel nur einzelne Klänge oder einzelne kurze Figuren (»riffs«) gesamplet werden. Im Unterschied zu Zitat und Parodie wird den Hörern allerdings nicht klar, welche Quellen benutzt werden. Um diesem Informationsbedürfnis der Nutzer sowie dem Recht der Musiker der verwendeten Tonspuren auf Nennung ihres Namens gerecht zu werden, schlagen wir eine Pflicht zur möglichst genauen Kennzeichnung der verwendeten Tonspur vor: Plattentitel, Labelcode, Name der Musiker, Produzent, Tonmeister usw., die auf dem Plattencover oder im beiliegenden booklet abgedruckt werden kann. Das Sound-alike ist in Grafik 2 weit nach rechts in die Nähe des Plagiats gerückt. Hier müssen wettbewerbliche Gründe berücksichtigt werden sowie eine mögliche Irreführung der Konsumenten. Zur Entscheidung von Streitigkeiten um Sound-alikes sind aber

wohl eher markenrechtliche Prinzipien anzuwenden als eigentlich urheberrechtliche. Ob ein Sound-alike verboten oder erlaubt sein soll, kann also nicht am imitierten musikalischen Material (Klangfarbe, Harmonie, Melodie, Rhythmus) gemessen werden, sondern an der Gefahr der Irreführung der Verbraucher, die auch vom Verwendungszweck der jeweiligen Musiken abhängt.

5. Ergebnisse

Musik und andere Künste stehen immer in der Spannung zwischen Altem und Neuem. Traditionen werden fortgeführt, unterschiedliche Traditionen verbunden und durch neue Elemente transformiert. Diese Grundbedingung künstlerischer Arbeit wurde aber innerhalb der europäischen Tradition für etwa 200 Jahre durch das »Reinheitsgebot« des abstrakten Werkes geleugnet. Das Konzept des »abstrakten Werks« und die Differenzierungen zwischen Original, Bearbeitung und Interpretation basieren auf der Musikpraxis und Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Heutige Musikpraktiken unterlaufen diese Kategorien wieder.

Das in seinen Grundzügen im 19. Jahrhundert entwickelte Urheberrecht konserviert diese überholten Kategorien durch die Unterscheidungen zwischen freier Benutzung und Bearbeitung und zwischen Bearbeitung und Darbietung. Das Konzept des abstrakten Originalwerks ist durch eine Reihe exklusiver Rechte ausgestaltet worden. Viele kreative Nutzungen sind heute nur möglich mit der ausdrücklichen Einwilligung des Rechteinhabers, die der sich oft teuer bezahlen lässt. Diese Lizenzpraxis hat unerwünschte Konsequenzen:

- Produzenten von Coverversionen leugnen ihren Bearbeiteranteil, weil sie als bloße Interpreten keine ausdrückliche Genehmigung einholen müssen.
- Dj-ing bewegt sich, spätesten dann, wenn die Ergebnisse auf Tonträgern veröffentlicht werden, im rechtlich unsicheren Bereich der nicht genehmigten Bearbeitung und wird als kreative, musikalische Tätigkeit nicht angemessen honoriert.
- Weil unlizensierte Samples toleriert werden, solange sie nicht eindeutig zu identifizieren sind, verbergen kreative Nutzer ihre Quellen, um nicht für ein sekundenlanges Sample bis zu 100 % ihrer Einkünfte abtreten zu müssen.
- Erkennbare Referenzen werden oft nicht durch eindeutige Zitate, sondern durch Sound-alikes geleistet.

Solche Effekte widersprechen dem grundlegenden Bedürfnis der Informationsgesellschaft auf Offenlegung von Quellen und behindern die kreative Arbeit unabhängiger Musiker, die nicht auf die Lizenzabteilung eines Musikkonzerns zurückgreifen können.

Urheberrechtliche Regelungen haben es wohl noch nie vermocht, künstlerische Entwicklungen langfristig zu behindern. Recht kann der Vermeidung und Lösung von Konflikten dienen und passt sich gesellschaftlichen Entwicklungen stets nur zögerlich an. Im Rahmen einer absehbaren Neuorientierung des Urheberrechts an den Bedürfnissen der Informationsgesellschaft haben wir versucht, rechtliche Kategorien zu entwickeln, die auch unter den Bedingungen heutiger Musikpraktiken geeignet sind zur Regulierung der kreativen Nutzung vorhandener Musik. Die beiden vorgeschlagenen Kategorien verstehen wir als einen Beitrag für weitere Diskussionen darüber, unter welchen Bedingungen die Nutzung vorbestehender Musik eingeschränkt werden soll.

Statt des bisher für fast alle Nutzungen vorgesehenen exklusiven Verbotsrechts des Rechteinhabers schlagen wir eine Differenzierung vor, die den unterschiedlichen Nutzungsformen eher gerecht werden kann. Alternativen zur Durchsetzung von Exklusivrechten sind insbesondere: eine Pflicht zur Nennung von Quellen an angemessener Stelle sowie die Zahlung einer angemessenen Vergütung, wie sie sich etwa für Tonaufnahmen bereits veröffentlichter Kompositionen, für öffentliche Aufführungen und Rundfunkübertragungen bewährt hat.[48]

Anmerkungen

1 Mattheson (1739). Das Werk des vor allem in Hamburg wirkenden Musikers Mattheson (1681–1764) gilt als ein Hauptwerk der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts und wurde mit folgenden Worten angekündigt: »Der Vollkommene Capellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will.«
2 Philipp Heinrich Erlebach, zitiert nach Pohlmann (1962), S. 126.
3 Marshall (1973); New Grove (Artikel »Arrangement«).
4 Anschaulich dargestellt etwa auf: [http://home.telepath.com/~hrothgar/muffat_to_handel_c.html].
5 King (1950); vgl. auch die Bibliographie über »musical borrowing«: [http://www.music.indiana.edu/cgi-bin/chmtl/ifetch?borrowing+1653506+F].
6 Schröder (1994).
7 Young (1759).
8 Kaden (1992), S: 27.
9 Humboldt (1907/1968), S. 47.

10 Mattheson (1739), S. 82.
11 Kant (1990), § 269.
12 Hoffmann (1988), S. 96.
13 Marx (1824), S. 95.
14 Hanslick (1854).
15 Schopenhauer (1988), S. 345.
16 Zit nach Gieseke (1975), S. 122.
17 Franz Liszt, Brief vom April und Mai 1838 an Massard, zit. nach Rüdiger (o.J.).
18 Otto Jahn: Aufforderung zur Stiftung einer Bach-Gesellschaft (1850), in: Kretzschmar (1899), S. XXXII.
19 Mit Martin Geck könnte man von einer Musik des deutschen Idealismus sprechen, vgl. Geck (1993).
20 Beethoven reagierte in einer öffentlichen Anzeige auf die bei Hofmeister in Wien erscheinenden Streichquartett-Versionen seiner 1. Symphonie und seines Septetts op. 20. Erschienen in Wiener Zeitung 30. Oktober 1802 und Intelligenzblatt der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 3. November 1802, zit. nach Ladenburger (2005), S. 146, Fn 22.
21 Zit. nach Schneider (1984), S. 5.
22 Anknüpfend an diesen ersten Vertrag feierte der Deutsche Musikverlegerverband im Jahr 2004 sein 175jähriges Jubiläum.
23 Bekanntmachung des Musikalienhändlervereins, in: Allgemeine Anzeigen der Deutschen (Gotha) 40, Nr. 17, 18. Januar 1830, Sp. 227228, sowie Nr. 58, 28. Februar 1830, Sp. 156160, zit. nach Beer (2000), S. 69, Fn. 42, 43.
24 Sächsisches Mandat von 131, abgedruckt in Kawohl (2002), Anhang, S. 136.
25 Preußisches Gesetz zum Schutz gegen Nachdruck und Nachbildung vom 11. Juni 1837, § 20, zit. Ebd, S. 244.
26 Unverricht (1968), S. 562 ff., 571, 574.
27 Ministerialentwurf (2000), S. 743 ff.
28 Vgl. Pendzich (2004), S. 28.
29 Riedel (1949), S: 236 ff.; Bullinger (2002), UrhG § 24, Rn. 16.
30 Noe (1985).
31 Hertin (1989), S. 159 ff.
32 Schon der Begriff des »ausübenden Künstlers« verweist auf die im 19. Jahrhundert etablierte kategoriale Trennung zwischen dem werkschöpfenden und dem ausübenden Musiker. Vgl. etwa Crelle, August Leopold: Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Teil auch für andere ausübende Musiker. Berlin 1823; zit. nach: Danuser (1992).
33 Public Enemy, Chuck D. (1988).
34 »How Copyright Law Changed Hip Hop« (2002). Laut Chuck D führten drohende gerichtliche Verfahren dazu, dass Public Enemy ihren Stil einer »sonic wall« aus tausend gesampleten Klängen nach 1991 ändern musste.
35 Hoeren (2000), S. 113–132.
36 Künzler (1997), S. 20.
37 Berndorff/Berndorff/Eigler (2002), S. 171.
38 Baran (o.J.), letzter Abruf v. 15. November 2002.
39 Schulz (2000), S 233.
40 Das bemerkt auch Peter F. Schulz, vgl. ebd., S. 219.
41 Tom Waits v. Frito-Lay, Inc., 978 F. 2d 1093 (9th Cir. 1992).

42 zit. nach Kunze (1984), S. S 59.
43 Großmann (o.J.).
44 Wicke (1997), S. 421–433.
45 Kohler (1880). Zur so genannten monistischen Theorie vgl. Schack (1997), S. 140, Rune 306.
46 Art. 6 bis. Die WTO TRIPS-Vereinbarung allerdings schließt diesen Paragraphen ausdrücklich aus (§ 9 (1)). Inzwischen sind alle größeren industrialisierten Länder Mitglied der Berner Übereinkunft und dadurch an die dort festgelegten Standards gebunden.
47 Siehe dazu ausführlicher Kawohl (2006). In einigen unserer Beispiele sind die Autoren zunächst in der Funktion des Nutzers vorbestehender Werke, bevor sie überhaupt als Bearbeiter, Interpret usw. selbst für ihre Tätigkeit urheberrechtlichen Schutz beanspruchen können.
48 In unserem Aufsatz »Abstraction and Registration: Conceptual innovations and supply effects in Prussian and British Copyright (1820–50)« haben wir außerdem vorgeschlagen, unerwartete produktive Nutzungen zu ermöglichen durch die Registrierung von Rechten, die Inhaber zur Verwertung verpflichten; vgl. Kawohl/Kretschmer (2003). Zur Debatte um alternative Vergütungsmechanismen vgl. »Berlin Declaration on Collectively Managed Online Rights: Compensation without Control!«, 21. Juni 2004: [www.contentflatrate.org].

Literatur

Baran, Madelaine (o.J.): Copyright and Music: A History Told in MP3's, http://www.illegal-art.org/audio/historic.html
Beer, Axel (2000): Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum, Tutzing.
Berndorff, Gunnar/Berndorff, Barbara/Eigler, Knut (2002): Musikrecht, 3. Aufl. Bergkirchen.
Danuser, Hermann (1992): Musikalische Interpretation (=Neues Handbuch der Musikwissenschschaft 11, Laaber.
Geck, Martin (1993): Von Beethoven bis Mahler: Die Musik des deutschen Idealismus, Stuttgart-Weimar.
Gieseke, Ludwig (1957): Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts, Göttingen.
Großmann, Rolf (o.J.): Xtended Sampling, kulturinformatik.uni-lueneburg.de/grossmann/grossmann_xtended %20_sampling.pdf
Hanslick, Eduard (1854): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wien.
Hertin, Paul W. (1989): Das Musikzitat im deutschen Urheberrecht, in: GRUR 03, S. 159 ff.
Hoeren, Thomas (2000): Sounds von der Datenbank – zum Schutz des Tonträgerherstellers gegen Sampling, in: Christian Schertz/Hermann-Josef Omsels (Hrsg.): Festschrift für Paul Hertin zum 60. Geburtstag am 15. November 2000, S. 113 ff.

Hoffmann, E.T.A. (1988): Schriften zur Musik. Gesammelte Werke, Bd. 9, Berlin-Weimar.

How Copyright Law Changed Hip Hop (2002): An interview with Public Enemy's Chuck D and Hank Shoklee, in: StayFree Magazine 20, Herbst.

Humboldt, Wilhelm von (1907/1968): Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus, in: Gesammelte Schriften, Bd. 6, Berlin.

Kaden, Christian (1992): Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs, in: Wolfgang Lipp (Hrsg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag, Berlin. S. 27–54.

Kant, Immanuel (1974/1990): Kritik der Urteilskraft, hrsgg. v. Wilhelm Weischedel, 11. Aufl. Frankfurt a. M.

Kawohl, F. (2006): Urheberrecht, in: Hans Neuhoff/Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Handbuch der Musiksoziologie (angekündigt 2006).

Kawohl, Friedemann (2002): Urheberrecht der Musik in Preußen 1820–1840 (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens 2), Tutzing.

Kawohl, Friedemann/Kretschmer, Martin (2003): Abstraction and Registration: Conceptual innovations and supply effects in Prussian and British Copyright (1820–50), in: Intellectual Property Quarterly 2003/2, S. 209–228.

King, Alec Hyatt (1950): The Melodic Sources and Affinities of Die Zauberflöte, in: The Musical Quarterly 36 (April), S. 241–258.

Kohler, Josef (1880): Das Autorrecht, o.O.

Kretzschmar, Hermann (1899): Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrage des Directoriums, in Joh. Seb. Bach's Werke, Bd. 46, Leipzig.

Kunze, Stefan (1984): Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen, in: Sieghard Brandenburg (Hrsg.): Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn, S. 59–78.

Künzler, Hanspeter (1997): zack hitti zopp fasch kitti bimm, in: NZZ Folio Nr. 10: Copyright, S. 20.

Ladenburger, Michael (2005): Beethoven und seine Verleger. Geschäftsbeziehungen. Strategien. Honorare. Probleme, in: Nicole Kämpken/Michael Ladenburger (Hrsg.), »Alle Noten bringen mich nicht aus den Nöten – Beethoven und das Geld«, Ausstellungskatalog, Bonn: Beethoven-Haus, S. 143–152.

Marshall, Robert Lewis (1973): The compositional Process of J.S. Bach, Princeton.

Marx, Adolf Bernhard (1824), Artikeltitel, in: Berliner allgemeine musikalische Zeitung 11, S. 95.

Mattheson, Johann (1739): Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 (Faksimile 1954/1965).

Ministerialentwurf (2000), eines Urheberrechtsgesetzes vom 22. Januar 1934 (Deutschland), eingeleitet von Manfred Rehbinder, in UFITA 3, S. 743 ff.

Noe, Günther von (1985): Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor. Wege und Abwege der Entlehnung, Wien.

Pendzich, Marc (2004): Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik (Populäre Musik und Jazz in der Forschung 11), Münster.

Pohlmann, Hansjörg (1962): Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts, Kassel.

Riedel, Hermann (1949): Schutz der Melodie – eine Betrachtung zum gegenwärtigen und zukünftigen Urheberrecht, GRUR Heft 07, S. 236 ff.

Rüdiger, Wolfgang (o.J.): Vom Einfluss der Improvisation auf das Musikleben des 19. Jahrhunderts. Vortrag im Rahmen des Romantik-Projektes an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Schack, Haimo (1997): Urheber- und Urhebervertragsrecht, Tübingen.

Schneider, Ernst Klaus (1984): Original und Bearbeitung. (= Kursmodelle Musik Sekundarstufe II), Frankfurt a. M.

Schopenhauer, Arthur (1988): Die Welt als Wille und Vorstellung I., zit. nach: Arthur Schopenhauer. Werke in fünf Bänden, hrsgg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 1, Zürich.

Schröder, Gesine (1994): Artikel »Bearbeitung«, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1, Sp. 1322.

Schulz, Peter F. (2000): »Remixes« und »Coverversionen« – Urheberrecht und Verwertung, in Christian Schertz/Hermann-Josef Omsels (Hrsg.): Festschrift für Paul Hertin zum 60. Geburtstag am 15. November 2000, München, S. 213–236.

Unverricht, Hubert (1968): Autor, Komponist, Musikverleger, in: Richard Baum/Wolfgang Rehm (Hrsg.): Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, Kassel, S. 562–576.

Wicke, Peter (1997): »Let the sunshine in your hearts«. Was die Musikwissenschaft mit der Love-Parade zu tun hat – oder: Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen, in: Die Musikforschung 50, S. 421–433.

Winfried Bullinger (2002): Artikeltitel, in: Artur Wandtke/Winfried Bullinger (Hrsg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht, München.

Young, Edward (1759): Conjectures on Original Composition, London; deutsche Übersetzung zit. nach Artikel »Originalität«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 1374.