
Sebastian Schunke

Das Bearbeitungsrecht in der Musik
und dessen Wahrnehmung durch die GEMA

Sebastian Schunke

Das Bearbeitungsrecht
in der Musik
und dessen Wahrnehmung
durch die GEMA



RECHT

De Gruyter Recht · Berlin

Dr. iur. *Sebastian Schunke*, Diplom-Musiker, Rechtsanwalt in Berlin, Assistent am Lehrstuhl für Bürgerliches Recht, gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht der Humboldt-Universität zu Berlin, Lehrbeauftragter am Jazzinstitut Berlin der Hochschule für Musik Hanns Eisler und der Universität der Künste, Berlin

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-89949-476-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Copyright 2008 by De Gruyter Rechtswissenschaften Verlags-GmbH,
D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Datenkonvertierung/Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	XI
Einleitung	1
I. Einführung in die Problematik	1
II. Normenkonflikt und Probleme in der Praxis	3
III. Ziel der Untersuchung	5
IV. Gang der Untersuchung	6
Kapitel 1: Musikbearbeitung – Folge des künstlerischen Aus- tausches	7
A. Zum Wesen und zur Funktion der Musik	7
B. Musikbearbeitung als wesensimmanentes Element musika- lischen Wirkens	11
I. Interpretation eines Musikwerkes	12
II. Verwendung von Elementen aus bestehenden Musik- werken	14
III. Verbindung mit anderen Kunstformen	17
IV. Neuer Sachzusammenhang	18
V. Klingeltöne	19
C. Das Urheberrecht im Spannungsverhältnis der Werkschöpfung und Werknutzung	21
I. Grundlagen des Urheberrechts	21
II. Die Regelungen des Urheberrechts im Musikbearbeitungs- prozess	24
D. Die Rolle der GEMA im Bearbeitungsprozess	25
I. Grundlagen zur Musik-Verwertungsgesellschaft	25
II. Das Problem der GEMA mit der Musikbearbeitung	27
E. Ergebnis zum Kapitel 1	29
Kapitel 2: Urheberrechtsschutzfähigkeit von Musikwerken	31
A. Begriff des Musikwerkes i.S.d. § 2 Abs. 1 Nr. 2 UrhG	32
B. Persönlich geistige Schöpfung i.S.d. § 2 Abs. 2 UrhG	33

C. Das Prinzip der kleinen Münze	34
D. Kritik am Prinzip der kleinen Münze	38
E. Ergebnis zum Kapitel 2	43
Kapitel 3: Musikbearbeitung als Eingriff in das Urheberrecht	45
A. Musikbearbeitung nach § 23 UrhG	45
I. Abgrenzung des Anwendungsbereiches des § 23 UrhG zu § 3 UrhG	45
II. Verhältnis von Bearbeitung und anderer Umgestaltung (§ 23 S. 1 UrhG)	48
III. Vorbestehendes schützenswertes Werk	50
IV. Veränderung des Originalwerkes	51
1. Definition	51
2. Interpretation eines Musikwerkes	52
a. Werkinterpretation als Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG	54
b. Werkinterpretation als sonstige Bearbeitung	59
c. Arrangement als besondere Form der Werkinterpretation	63
d. Offene Kompositionsformen als besonderer Fall der Werkinterpretation	64
aa. Vorbestehendes Werk	65
bb. Qualifizierte Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG oder sonstige Bearbeitung nach § 23 UrhG	68
3. Benutzung von Musikelementen	69
a. Vorbestehendes Werk	69
b. Bearbeitung i.S.d. § 3 UrhG oder sonstige Form der Bearbeitung	70
4. Verbindung mit anderen Kunstformen	71
a. Filmmusik	71
b. Bühnenmusik	76
5. Neuer Sachzusammenhang	77
6. Klingeltonnutzung	79
a. Von der Klingeltonnutzung betroffene Verwertungsrechte der Komponisten	79
b. Bearbeitung	81
aa. Ungekürzte Versionen von Realtones	81

bb. Monophone bzw. polyphone, gekürzte Versionen bestehender Tonträgeraufnahmen	82
B. Die Abgrenzung der Bearbeitung zur freien Benutzung, § 24 UrhG	84
I. Selbständiges neues Werk	85
II. Freiheit der Benutzung	86
1. Objektive Übereinstimmung bei den schöpferischen Elementen	86
2. Subjektives Element – Anscheinsbeweis	90
III. Sonderregel des § 24 Abs. 2 UrhG	92
1. Schutzfähigkeit der Melodie	92
2. Melodiebegriff	94
3. Erkennbarkeit	95
4. Subjektives Element	97
5. Berechtigung des § 24 Abs. 2 UrhG	99
C. Die Abgrenzung der Bearbeitung zur Miturheberschaft	100
I. Voraussetzungen der Miturheberschaft im Unterschied zur Bearbeitung	101
1. Die gemeinschaftliche Schöpfung	101
2. Keine gesonderte Verwertbarkeit	103
II. Ergebnis	104
D. Musikbearbeitungen als Eingriff in urheberpersönlichkeits- rechtliche Änderungsbefugnisse	105
I. Urheberpersönlichkeitsrechte	105
II. § 14 UrhG als zentrale Integritätsschutznorm	105
III. Besonderheit des § 93 UrhG	106
IV. Beeinträchtigungen des § 14 UrhG durch Musik- bearbeitungen i.S.d. § 23 UrhG	107
1. Interpretation – Arrangement eines Musikwerkes	108
2. Übernahme von Werkelementen	110
3. Verbindung mit anderen Kunstformen	111
a. Filmmusik	111
b. Bühnenmusik	112
4. Neuer Sachzusammenhang	113
5. Klingeltonnutzung	113
V. Eignung zur Interessengefährdung (2. Stufe)	116
VI. Interessenabwägung (3. Stufe)	117
E. Ergebnis zum Kapitel 3	118

Kapitel 4: Das Bearbeitungsrecht im Rechtsverkehr	121
A. Das Urhebervertragsrecht	121
B. Die Einwilligung nach § 23 UrhG	122
I. Genehmigungsfreie Herstellung der Bearbeitung	122
II. Genehmigungspflichtige Verwertung und Veröffentlichung der Bearbeitung	123
III. Rechtsnatur des Bearbeitungsrechts und Rechtsfolge der Einwilligung	124
1. Meinungsstand	124
2. Stellungnahme	127
C. Übertragung des verwertungsrechtlichen Elements des Bearbeitungsrechts	133
I. Verhältnis von § 23 UrhG zu § 39 Abs. 1 UrhG	133
II. Übertragung nach den §§ 31 ff. UrhG	135
1. Ausschließliche und einfache Nutzungsrechte	135
2. Verhältnis von Nutzungsrecht und Nutzungsart	136
3. Formen der Musikbearbeitung als Nutzungsart i.S.d. UrhG	138
III. Anspruch auf angemessene Vergütung, §§ 32 ff. UrhG	138
IV. Bedeutung von § 39 Abs. 2 UrhG	139
1. Anwendbarkeit	139
2. Auswirkung	141
D. Übertragung des urheberpersönlichkeitsrechtlichen Elements	143
I. Verhältnis von § 14 UrhG zu § 39 UrhG	143
II. Übertragbarkeit	145
1. Entwicklung	145
2. Heutige Ansätze in Lehre und Praxis	146
a. Keine Verfügung mit dinglicher Wirkung	147
b. Verfügung mit dinglicher Wirkung	150
c. Kerntheorie	153
d. Vorhersehbarkeitslehre	156
3. Stellungnahme	157
a. Rechtsnatur der Persönlichkeitsrechte	157
b. Musikalischer Schaffens- und Verwertungsprozess	160
c. Grundsatz der Unübertragbarkeit gem. § 29 Abs. 1 UrhG	163
d. Erkenntnisse aus den Grundrechten	165
e. Ergebnis	167

III. Form der Übertragung urheberpersönlichkeitsrechtlicher Änderungsbefugnisse	167
IV. Grenzen der Übertragbarkeit des Bearbeitungsrechts nach § 23 UrhG	168
1. § 31 Abs. 5 UrhG „Zweckübertragungsregel“	168
2. § 138 BGB	170
3. § 134 BGB i.V.m. § 29 Abs. 1 UrhG	172
E. Ergebnis zum Kapitel 4	172
 Kapitel 5: Zulässigkeit, Umfang und Folgen der Wahrnehmung des Bearbeitungsrechts durch die GEMA	 175
A. Die GEMA	175
I. Sinn und Zweck der GEMA	175
II. Wahrnehmungsgrundsätze	176
1. Abschlusszwang	176
2. Wahrnehmungszwang	178
III. Aufsicht über die GEMA	178
IV. Europäische Herausforderung – Exkurs	179
B. Der Berechtigungsvertrag der GEMA	181
I. Rechtsnatur und Auslegung	181
II. Zweck	182
III. Inhalt	183
C. Grundsätzliche Wahrnehmbarkeit des Bearbeitungsrechts durch die GEMA	184
D. Umfang der Wahrnehmung des Bearbeitungsrechts nach dem geltenden Berechtigungsvertrag	191
I. Werkinterpretation	191
1. Einräumung an die GEMA	191
2. Einräumung an die Nutzer	194
II. Werkelemente	197
1. Einräumung an die GEMA	197
2. Einräumung an die Nutzer	200
III. Verbindung mit anderen Kunstgattungen	200
1. Film	201
a. Bedingte Rechtseinräumung gemäß § 1 i Abs. 1 GEMA-BV	201
b. Einräumung des Bearbeitungsrechts nach § 1 i Abs. 1 GEMA-BV	204

c. Ausnahmen für Fernsehproduktionen, § 1 i Abs. 3 GEMA-BV	205
d. Abgrenzungsprobleme	205
aa. Eigen-, Auftrags- und Koproduktion	206
bb. Nutzung durch Dritte	207
cc. Senderprivileg	208
dd. Abgrenzungsvereinbarung	209
2. Bühnenmusik	209
a. Bühnenmäßige Aufführung eines dramatisch- musikalischen Werkes	210
b. Vollständig, als Querschnitt oder in größeren Teilen	213
c. Besonderheiten des § 1 a Abs. 2 GEMA-BV	214
IV. Neuer Sachzusammenhang	216
1. Nutzung der Musik innerhalb der Werbung	216
2. Sonstige Nutzungen im neuen Sachzusammenhang	218
V. Klingeltöne	219
1. § 1 h GEMA-BV in der Version vom 25./26. Juni 2002	220
a. Ausdrückliche Rechtseinräumung an die GEMA	220
b. Konkludente Rechtseinräumung an die GEMA	221
c. Einräumung an die Nutzer	225
2. Ergänzung des GEMA-BV vom 29. Juni 2005	228
a. Wirkung	228
b. Auslegung	228
E. Problem der Zulässigkeit von doppelten Lizenzierungsmodellen	230
I. Rechtliche Unzulässigkeit	230
II. Wahrung des Urheberpersönlichkeitsrechts	233
III. Wirtschaftliche Bedenken	234
F. Folgen für den GEMA-BV	235
I. Einräumung des Bearbeitungsrechts	236
II. Alternativer Berechtigungsvertrag	236
III. Folge für die Tarifgestaltung	238
G. Ergebnis zum Kapitel 5	238
 Zusammenfassung in Kernthesen	 241
 Literaturverzeichnis	 245
 Register	 253

Vorwort

Die Arbeit wurde im Sommersemester 2007 von der Juristischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen. Die Verteidigung fand am 1. August 2007 statt.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Artur-Axel Wandtke, für die hervorragende Betreuung der Arbeit. Seine hilfreichen Ratschläge und sein Zuspruch haben sehr zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Herrn Professor Dr. Winfried Nordemann danke ich für die zügige Erstellung des Zweitgutachtens. Bedanken möchte ich mich bei dem Land Berlin für die Gewährung eines umfangreichen *NaföG*-Stipendiums.

Diese Arbeit ist in tiefer Dankbarkeit meinen Eltern gewidmet, Susanne Schunke und Dr. Reinhard Schunke. Meinem Vater und meiner Freundin Antje Ruge danke ich für die Durchsicht des Manuskripts und die aufbauenden Worte. Meinen Geschwistern Jane Schunke und Dr. Maximilian Schunke für die Zuversicht. Ebenso danke ich Edith Brandes, Emma, Nikolas, Alexander, Malin, Monika und Paul Schunke, sowie Klaus Bothmann.

Berlin, im Januar 2008

Sebastian Schunke

Einleitung

I. Einführung in die Problematik

Im Rahmen der Einspielungen zu dem Album „In a silent way“, nahm *Miles Davis*¹ ein Stück seines damaligen Pianisten *Joe Zawinul* mit gleichnamigem Titel auf:

“We changed what Joe had written on “In a silent way” cut down all the chords and took his melody and used that. I wanted to make the sound more like rock. In rehearsals we played like Joe had written it, but it wasn’t working for me because all the chords were cluttering up. I could hear the melody that Joe had written – which was hidden by all the other clutter – was really beautiful. When we recorded I just threw out the chord sheets and told everyone to play just the melody, just to play off that. They were surprised to be working in this way, but I knew from when I had brought in music that nobody had ever heard for *Kind of Blue* that if you’ve got some great musicians – and we did, both then and now – they will deal with the situation and play beyond what is there and above where they think they can. That’s what I did with *In an silent way*, and the music on there came out beautiful and fresh. Joe never did like what I did with his composition, and I don’t think he likes it even today. But it worked and that’s all that really matters. Today many people consider Joe’s tune a classic and the beginning of fusion. If I had left that tune the way Joe had it, I don’t think it would have been praised the way it was after the album came out. In a silent way was a collaborative thing that Joe and I did.”²

Das Zitat verdeutlicht wesentliche Vorgänge im Entstehungsprozess von Musik, die widerstreitenden Interessen der beteiligten Künstler, sowie die daraus resultierenden rechtlichen Fragestellungen. Am Anfang steht die Idee eines musikalischen Werkes. Sobald der Schöpfer des Werkes dieser Idee eine Form gegeben hat und Dritten das Werk präsentiert, wird ein weiterer Prozess in Gang gesetzt, die Auseinandersetzung von Dritten mit dem komponierten Werk. „*We changed what Joe had written*“. Durch die Auseinandersetzung und die Interpretation eines musikalischen Werkes erfolgt eine Darstellung des Werkes, die von der ursprünglichen Klangvorstellung des Komponisten erheblich abweichen kann. „*In rehearsals we played like Joe had written but it wasn’t working for me*“. Der Musiker, der sich mit einer Komposition auseinandersetzt, hat bestimmte technische Fähigkeiten und eine prägende musikalische Vorbildung, die sein Spiel und seine

¹ Vgl. *Davis/Troupe*, S. 7 ff.

² Vgl. *Davis/Troupe*, S. 297.

Auffassungsgabe bestimmt. Wie weit darf ein Musiker auf ein bereits existierendes Werk Einfluss nehmen? Ist er in der Dynamik, der Formgebung frei, oder darf er auch Harmonie, Rhythmus und Melodieelemente verändern, weglassen, umspielen oder erweitern? Der freie und innovative Umgang mit bestehenden Kompositionen schafft neue Räume in der Musik. Muss es dem Komponisten möglich sein solche Umgangsformen zu unterbinden oder ist es interessengerechter, ihm lediglich einen wirtschaftlich angemessenen Ausgleich zu gewährleisten und damit eine Fortentwicklung musikalischer Ausdrucksformen überhaupt erst zu garantieren? „*That's what I did with In an silent way, and the music on there came out beautiful and fresh. Joe never did like what I did with his composition, and I don't think he likes it even today. But it worked and that's all that really matters.*“³

Das Werk tritt nicht nur mit anderen Komponisten und Musikern in Verbindung, sondern auch mit dem Musikknutzer bzw. den Musikverwertern, die das Werk oder die Aufnahme eines solchen Werkes umfänglich nutzen. Neue Formen der Nutzung berühren die Frage, ob das Werk allein durch die ungewohnte Darstellung bereits in seinem Wesen derart verändert wird, dass eine besondere Einwilligung des Urhebers erforderlich wird oder eine weitere Vergütung an den Urheber zu entrichten ist.

Die beschriebenen Umgangsformen mit bestehenden Musikwerken berühren aus urheberrechtlicher Sicht die Kernfrage, ob das Bearbeitungsrecht des Urhebers in all diesen Fällen betroffen ist und welche rechtlichen Folgen sich aus dem möglichen Eingreifen des Bearbeitungsrechts nach § 23 UrhG ergeben.

Die massenhafte Verwendung von vorbestehenden Musikwerken wäre nicht möglich, ohne die Existenz einer Verwertungsgesellschaft, da eine Kontrolle des Werkes dem einzelnen Komponisten bei den vielfältigen und häufigen Nutzungen von Musik kaum möglich wäre. Fakt ist aber, dass sich die GEMA als Verwertungsgesellschaft schwer tut, Wahrnehmungsbefugnisse ausdrücklich zu übernehmen, die im weiteren Sinn dem Bearbeitungsrecht zugerechnet werden. Ein Grund ist dessen nahe Verwandtschaft zum Urheberpersönlichkeitsrecht.

³ Vgl. *Davis/Troupe*, S. 297.

Es bedarf der Beantwortung der Frage, ob die gesonderte Stellung des Bearbeitungsrechts und flankierend der urheberrechtlichen Änderungsbestimmungen sowie die damit verbundenen weitreichenden praktischen Konsequenzen und Schwierigkeiten im Verwertungsvorgang im heutigen Zeitalter nachvollziehbar und gerechtfertigt sind. Eine sinnvolle Variante, die auch im Interesse der Urheber wäre, könnte die Wahrnehmung des Bearbeitungsrechts und urheberpersönlichkeitsrechtlicher Elemente durch die GEMA darstellen, um den Gegebenheiten im Musikschaftensprozess, wie auch der wirtschaftlichen Verwertungskette in ausreichendem Maße entsprechen zu können. Dazu wäre eine Strukturänderung im GEMA-Berechtigungsvertrag erforderlich.

Um das Ergebnis vorwegzunehmen, die gesonderte Behandlung des Bearbeitungsrechtes außerhalb des GEMA-Berechtigungsvertrages ist nicht gerechtfertigt und muss aufgehoben werden. Eine Beachtung urheberpersönlichkeitsrechtlicher Elemente bei der wirtschaftlichen Verwertung ist grundsätzlich richtig, muss jedoch neu verstanden und strukturiert werden.

Das Zitat von *Miles Davis* zeigt, dass mehrere Blickwinkel bei der Frage nach der Einordnung des Bearbeitungsrechts und dessen Wahrnehmung beachtet werden müssen: Der Komponist, der Interpret und die Verwerter sind in den Prozess einzubeziehen, da das Urheberrecht den Sinn und Zweck erfüllt, einen gerechten Ausgleich der Interessen im Lichte der Kunst zu schaffen.⁴

II. Normenkonflikt und Probleme in der Praxis

Der Grund für die Rechtsunsicherheit im Umgang mit vorbestehenden Werken sowie der Verwertung dieser Werke und des Rechtsenerwerbs ist, dass das deutsche Urheberrechtsgesetz sich scheut, für die Lösung dieser Konflikte eine eindeutige Regelungsvorschrift zu schaffen. Hinzu kommt, dass abgesehen von klassischen Fällen der Bearbeitung, wie beispielsweise *Mozarts* Opernfassung von *Figaros Hochzeit* nach dem gleichnamigen Bühnenstück von *Beaumarchais*,

⁴ Loewenheim/Loewenheim § 1, Rn. 6, 7; Schricker/Schricker Einl., Rn. 8.

uns stets neue, in ihrer Anerkennung als Bearbeitung bisweilen umstrittene Erscheinungsformen begegnen.⁵

Der Konflikt zwischen der ursprünglichen Werkidee des Komponisten und dessen Darstellung, bzw. der Umgang mit seinem schöpferischen Werk durch Dritte, findet Ausdruck in unterschiedlichen Normen des Gesetzes, die grundsätzlich für alle Werkarten gelten und nicht nur für das Musikwerk im Besonderen. Zum einen zeigt sich in dem Verhältnis des § 23 UrhG und § 24 UrhG, dass im Übergang von freier Benutzung eines Musikwerkes und dem Einwilligungsvorbehalt des Komponisten das Gesetz kaum klare Leitlinien an die Hand gibt. Dieses ist aufgrund der Unterschiedlichkeit der einzelnen Werkarten nur verständlich, für den konkreten Fall der Musikbearbeitung aber wenig hilfreich. Daneben spricht das Gesetz dem Werkschöpfer einen Schutz des Integritätsinteresses aus § 14 UrhG zu und enthält ein Änderungsverbot in § 39 UrhG. Aber wie weit gehen die berechtigten Interessen des Komponisten? Ist eine „unveränderte“ Darstellung eines Musikwerkes überhaupt vorstellbar? Darf § 14 UrhG überhaupt die Freiheit der ausübenden Künstler einschränken und damit der Musik möglicherweise im Wege stehen? Verbleibt ein Kerngehalt des Rechts beim Urheber oder kann der Komponist seine Rechte frei auf Dritte übertragen? Wie ist dann § 11 UrhG zu verstehen und das monistische Prinzip, welches dem Urhebergesetz zu Grunde liegt? Lässt sich ein solcher Kerngehalt juristisch greifen? Wer bestimmt diesen Kerngehalt, das Gericht nach objektiven Kriterien, der Komponist, das Publikum, der Veranstalter oder vielleicht die GEMA?

Welche Bedeutung kommt § 39 Abs. 2 UrhG zu, wonach der Komponist Änderungen seines Werkes nach Treu und Glauben hinnehmen muss, wo er doch nach dem neu eingefügten § 11 S. 2 UrhG einen Anspruch auf eine angemessene Vergütung für die Benutzung seines Werkes hat? Ist nicht die Änderung, auch geringfügiger Natur, eine Benutzung, die gerade vergütet und nicht einfach vom Urheber unentgeltlich akzeptiert werden müsste?

Wie sind also diese Normen in ihrem Zusammenspiel vor dem Hintergrund der tagtäglich stattfindenden Musikbearbeitung zu verstehen? Wie soll eine große Verwertungsgesellschaft wie die GEMA diese Rechts- und Verwertungsfragen interessengerecht lösen?

⁵ *Hörnig* UFITA 99 (1985) 13, 15.

Grund für die Verschachtelung der Normen und der Wahrnehmungsproblematik der GEMA ist vor allem die Konstruktion des Urheberpersönlichkeitsrechts und dessen Verankerung im deutschen Urheberrecht. Interessanterweise kommt dazu noch eine gesetzessystematisch besondere Stellung des Bearbeitungsrechts des § 23 UrhG. Das Bearbeitungsrecht wurde weder bei den klassischen Verwertungsrechten, noch bei den Urheberpersönlichkeitsrechten angesiedelt.

Der Wahrnehmungsumfang der GEMA ist in dem Bereich des Bearbeitungsrechts und des Urheberpersönlichkeitsrechts zurückhaltend und nicht eindeutig geregelt. Der Berechtigungsvertrag benennt das Bearbeitungsrecht entweder gar nicht, oder sieht für gewisse Nutzungshandlungen Einwilligungsvorbehalte vor, die zu enormen Abgrenzungsfragen und Rechtsunsicherheiten in der Praxis führen. Über die Auslegung der verschiedenen Abgrenzungsbegriffe besteht Streit. Der Einwilligungsvorbehalt bewirkt in vielen Bereichen, in denen das Bearbeitungsrecht betroffen ist, ein nicht klar strukturiertes doppeltes Lizenzsystem, durch welches nicht nur die GEMA, sondern auch die Urheber bzw. die Verlage an der Rechtseinräumung beteiligt werden.

III. Ziel der Untersuchung

Ziel der Untersuchung ist das Musikbearbeitungsrecht in theoretischer Hinsicht umfänglich zu beleuchten und ein klares juristisch dogmatisches Ergebnis vorzuweisen und dieses auf praktisch relevante Abgrenzungsfragen im Musikschaftens- und Musikverwertungsbe-
reich anzuwenden. Daraus sollen Konsequenzen für den Wahrnehmungsumfang der GEMA gezogen werden, indem die dogmatischen und praktischen Ergebnisse vereint und zu einer, für alle am Musikverwertungsprozess beteiligten Parteien, sinnvollen Neuordnung der Lizenzkette geführt werden. Das Urheberrecht darf dem kreativen Schaffen der Komponisten und der Verwertung ihrer Arbeit nicht im Wege stehen, sondern hat die Aufgabe den Schaffens- und Verwertungsprozess sinnvoll zu begleiten und zu unterstützen.

IV. Gang der Untersuchung

Die Untersuchung beginnt im ersten Kapitel mit der Analyse des zu untersuchenden Gegenstandes, sprich der Musik und den unterschiedlichen Formen der musikalischen Bearbeitung. Im zweiten und dritten Kapitel erfolgt die Einbindung dieser Ergebnisse in den juristischen Kontext, insbesondere die Auseinandersetzung mit der Vorfrage der Schutzfähigkeit des Musikwerkes, Inhalt und Umfang des Bearbeitungsrechtes aus § 23 UrhG und die Betroffenheit urheberpersönlichkeitsrechtlicher Änderungsbefugnisse im Sinne des § 14 UrhG. Hierbei werden die Anwendungsgrenzen der Norm und die inhaltlichen Ausprägungen für den Bereich der Musik untersucht.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Frage der Wahrnehmung des Bearbeitungsrechts durch Dritte. Von Interesse ist dabei die Frage, inwieweit das Bearbeitungsrecht an Dritte übertragen werden kann und was sich daraus für das Urheberpersönlichkeitsrecht des Komponisten ergibt. In diesem Zusammenhang wird grundlegend die Rechtsnatur des Bearbeitungsrechtes im Zusammenspiel mit dem urheberpersönlichkeitsrechtlichen Änderungsrecht untersucht.

Das fünfte Kapitel setzt sich mit der kollektiven Rechtswahrnehmung durch die GEMA auseinander. Die Frage der grundsätzlichen Wahrnehmbarkeit des Bearbeitungsrechts durch die GEMA wird behandelt. Anschließend wird der aktuelle Rechtswahrnehmungsumfang der GEMA in Bezug auf das Bearbeitungsrecht aus § 23 UrhG untersucht und die damit verbundenen aktuellen Rechtsprobleme. Die gewonnenen Ergebnisse werden in einem Änderungsvorschlag zum Berechtigungsvertrag verarbeitet, bevor die Arbeit mit einer Zusammenfassung der Kernthesen endet.

Kapitel 1: Musikbearbeitung – Folge des künstlerischen Austausches

A. Zum Wesen und zur Funktion der Musik

„Wir haben das Gewissen eines arbeitsamen Zeitalters: dies erlaubt uns nicht, die besten Stunden und Vormittage der Kunst zu geben, und wenn diese Kunst selber die größte und würdigste wäre. Sie gilt uns als Sache der Muße, und Erholung: Wir weihen ihr die Reste unserer Zeit, unserer Kräfte – Dies ist die allgemeinste Tatsache, durch welche die Stellung der Kunst zum Leben verändert ist: sie hat, wenn sie ihre großen Zeit- und Kraft-Ansprüche an die Kunst-Empfangenen macht, das Gewissen der Arbeitsamen und Tüchtigen gegen sich, sie ist auf die Gewissenlosen und Lässigen angewiesen, welche aber, ihrer Natur nach, gerade der großen Kunst nicht zugetan sind und ihre Ansprüche als Anmaßung empfinden. Es dürfte deshalb mit ihr zu Ende sein, weil ihr die Luft und der freie Atem fehlt: oder – die große Kunst versucht, in einer Art Vergrößerung und Verkleidung, in jener anderen Luft heimisch zu werden (mindestens in ihr auszuhalten), die eigentlich nur die kleine Kunst, für die Kunst der Erholung, der ergötzlichen Zerstreuung das natürliche Element ist. (...). Danken wir ihr, dass sie es vorzieht, so zu leben, als davon zu fliehen: aber gestehen wir uns auch ein, dass für ein Zeitalter, welches einmal wieder freie, volle Fest- und Freudentage in das Leben einführt, unsere große Kunst unbrauchbar sein wird.“

*Friedrich Nietzsche*⁶

Diese Worte *Nietzsches*, der in einem Wien lebte, dessen Musikszene geprägt war von bedeutenden Komponisten wie *Wagner*, *Strauss*, *Brahms* und später *Mahler* und *Schönberg*, sollten zum intensiven Nachdenken über das Wesen und die Funktion von Musikwerken anregen und die sich daraus ergebenden Folgen für die Strukturen im Urheberrecht und der Verwertung von Musikwertung.

Verfolgt man die Gedanken *Nietzsches* konsequent weiter und bezieht die Kernaussage auf die Musikveränderungen der digitalen Medienwelt, so wäre die erste Überlegung, ob es in einem Zeitalter, das auf die schnelle Wahrnehmung von einfach zu begreifenden Inhalten fixiert ist, überhaupt noch schützenswerte Musik gibt („*unsere* große Kunst unbrauchbar sein wird“). Dann würde sich die Frage nach der Existenz eines Bearbeitungsrechts und möglicher Urheberpersönlichkeitsrechte erübrigen. So weit darf man nicht gehen, denn es gibt,

⁶ *Nietzsche*, S. 941–942.

selbst in unserem schnelllebigen modernen Zeitalter, geschützte Kunst. Den Bemessungsmaßstab für den Begriff der Kunst anzulegen, ist keinem Menschen oder Gremium in einer Ausschließlichkeit wirklich möglich. In Abgrenzung zur „großen Kunst“ darf „der kleinen Kunst“ nicht von vornherein jeglicher Schutz versagt werden, wobei im Einzelnen zweifelhaft sein kann, ob das Urheberrecht insofern die richtige Schutzadresse ist.

Ausgangspunkt einer juristischen Analyse muss damit zunächst der zu untersuchende Gegenstand selbst sein: die Musik. Die Problematik bei der rechtlichen Einordnung von Musikbearbeitung liegt in dem unterschiedlichen Wesen musikalischer Werke mit begründet. Die verschiedenen Musik-Gattungen, die Einstellungen der Schöpfer zu ihrem Werk, die Möglichkeiten der Wiedergabe und der Auffassung durch das Publikum sind mannigfaltig.

Das Wesen der Musik im Rahmen einer juristischen Dissertation zu ergründen ist nicht möglich, dennoch muss das Ausmaß der musikalischen Entwicklung und des Musikverständnisses, wie auch das schwierige Verhältnis der Musik zu seiner ihm von Dritten zgedachten oder aus sich selbst heraus ergebenden Funktion beachtet werden, um zu korrekten juristischen Einordnungen und Ergebnissen zu gelangen. Denn nichts anderes muss das Urheberrecht auch tun, den zu regelnden Gegenstand in seiner Gesamtheit begreifen können, um einen gerechten Interessenausgleich zwischen Musikschaaffenden, Musikvermittlern, Musikverwertern und Musiknutzern zu erreichen.⁷

Seit früher Überlieferung nimmt die Musik im Leben der Menschen einen bedeutenden Platz ein. Es gibt viele Theorien über ihre Entstehungsgeschichte: als Form der Kommunikation, als Begleitung religiöser Zeremonien oder rhythmisch betonter Arbeitsabläufe auf dem Feld, aber auch als Ergänzung zu Gesang und Spiel und anderen gesellschaftlichen Ansätzen. Obwohl die Musik in den frühen Zivilisationen des indischen Subkontinents und in China eine wichtige Rolle spielte, liegen die Ursprünge der abendländischen Musik in Mesopotamien.⁸ Die Auffassungen zum Wesen und Begriff der Musik haben sich durch die Entwicklung der Menschheit, der Entste-

⁷ Loewenheim/*Loewenheim* § 1, Rn. 6, 7; Schrickler/*Schrickler* Einl., Rn. 13.

⁸ *Bailie*, S. 11.

hung neuer Technologien, aber auch der Emanzipation der Komponisten in der Geschichte erheblich gewandelt. Es gibt nicht *das* Wesen der Musik.

„Das Bedeutendste ist mein stilles Stück“,

sagte *John Cage*⁹ einmal über das berühmte Klavierstück, dessen Titel „4'33“ die Aufführungsdauer nennt. Der Solist findet jedoch nur ein „tacet“ in seinen Noten. Die Musik wird allein von der Geräuschkulisse, von Straßengeräuschen oder Unmutsäußerungen aus dem Publikum gemacht. Damit erreicht die Auffassung von Musik, oder dem Musikwerk einen sehr hohen Abstrahierungsgrad. Es drängt sich die Frage auf, ob solche Formen von Kommunikation, solche Ideen des Hörerlebnisses noch als Musikwerk im Sinne des Urheberrechts aufgefasst werden können und damit dem Urheber Bearbeitungsrechte zu Teil werden. Der Komponist *John Cage* scheint insofern mit dem Werkbegriff keine Probleme zu haben. Dies verdeutlicht nur zu gut die unterschiedlichen Auffassungen vom Wesen und Inhalt der Musik und damit des Musikwerks:

„Ich bin der Meinung, dass „4'33“ ein sehr physisches und kein Konzeptstück war. Für mich war es als eine Möglichkeit gedacht, das zu hören, was es zu hören gab.“¹⁰

Das Wesen der Musik ist seit seinen Ursprüngen eng mit dem Funktionsbegriff verbunden. In der modernen Medienwelt wird Musik immer häufiger in einem Funktionszusammenhang gesehen und so hat sich für bestimmte Musikformen der Begriff der „funktionalen Musik“¹¹ durchgesetzt. Unter funktionaler Musik versteht man Musikformen, die für kunstfremde praktische Funktionen geschaffen oder instrumentalisiert wurden und als ständiger Begleiter des Alltags auftauchen. Die Musik wird aufgrund des psychologischen Effekts bewusst eingesetzt, etwa als bewusster Reizfaktor in der Produktwerbung, bei Großveranstaltungen oder als akustische Tapete („Hintergrundmusik“) in öffentlichen und privaten Räumen wie Restaurants, Hotelhallen, Fahrstühlen, Wartesälen, Kaufhäusern oder Telefonwarte-

⁹ *John Cage*, amerikanischer Komponist und Pianist, studierte bei *Henry Cowell* und *Arnold Schönberg*; vgl. *Brockhaus Musik*, Stichwort: John Cage.

¹⁰ Vgl. *Brockhaus Musik*, Stichwort: John Cage; vgl. zur Frage der Werkeigenschaft dieser Komposition gemäß § 2 Abs. 2 UrhG, *Schack*, Rn. 186; siehe S. 68.

¹¹ *Brockhaus Musik*, S. 247.

schleifen.¹² Zu dieser psychischen Funktion zählt auch die Signalwirkung von Handyklingeltönen oder musikalischen Firmenlogos.

Neben dieser im engeren Sinn psychisch-funktionalen Musik, erfüllen sonstige Musikformen ebenso je nach Gattung unterschiedliche Funktionen¹³: die gesellschaftlich-soziale, die künstlerische, die wirtschaftliche und die Unterhaltungsfunktion.¹⁴ Daneben gibt es aber auch eine Erkenntnisfunktion.¹⁵

In der Populärmusik ist die wirtschaftliche Funktion der Musik von großer Bedeutung. Die Musik wird als Handelsware begriffen, mit der ein möglichst großer Gewinn erzielt werden soll. Ein künstlerisch-musikalischer Anspruch wird dabei oft nicht verfolgt.¹⁶ Nicht nur die Populärmusik ist zentral von dem Gedanken der Verwertbarkeit bestimmt, sondern auch die klassische Musik oder Musikrichtungen wie der Jazz.¹⁷ Die Qualität des künstlerischen Produkts ist oft nebensächlich und erst recht ein bestimmter gesellschaftskritischer Ansatz. Ausnahmen gibt es in einigen aus wirtschaftlicher Sicht unbedeutenden Randbereichen des musikalischen Wirkens.

Das wirft die Frage des Ansatzpunktes der juristischen Betrachtung auf, wenn die Funktion und die Wesensauffassungen des zu untersuchenden Gegenstandes so erheblich differieren.

¹² *Brockhaus Musik*, S. 247.

¹³ Vgl. zur Entwicklung der Musik, *Stein*, S. 37, 42.

¹⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Funktionen_von_Musik.

¹⁵ In der Überwindung des status quo durch kritische Reflexion, sowie der Schaffung von Erkenntnis und Freiheit die alleinige Funktion der Kunst und damit der Musik zu sehen, klingt verlockend, trifft aber nicht den Kern des Wesens der Musik in der heutigen Zeit. Diese Auffassung ist noch geprägt von einem edlen Ansatz in der Kunst, wie er zumindest in der den freien Markt beherrschenden Musikwirtschaft selten zu finden ist; so aber *Grunert*, S. 10.

¹⁶ Wie sonst sind solche Fernsehformate wie „Deutschland sucht den Superstar“ oder vergleichbare Casting-Shows zu verstehen. Bis zu 15 Millionen Zuschauer verfolgen das Duell mehrerer Kandidaten und achten mehr auf die Kommentare der Juroren, als auf musikalische Parameter. Die Kandidaten reproduzieren Musik auf einem im Vergleich zum Original niedrigen Niveau. Der Musik kommt kein Wert an sich zu, vielmehr sind andere Merkmale wie die Originalität des Sängers bedeutend für den Erfolg; vgl. *Stein*, S. 37, 47.

¹⁷ Dies zeigen jüngste Beispiele wie etwa das „Jazzalbum“ von *Thomas Quasthoff*, produziert von *Till Brönner*. Hier wollte offensichtlich eine Plattenfirma (Deutsche Grammophon) mit dem Begriff des Jazz Geld verdienen, da das künstlerische Ergebnis alles andere als innovativ ist.

Auch wenn der Musik verschiedene Funktionen zukommen, heißt dies noch lange nicht, dass das Urheberrecht all diese Funktionen anerkennen und die jeweilige Musik schützen muss. Dies gilt insbesondere für im Zuge der Digitalisierung und der Technologisierung entstehende neue Produktionsformen von Musik und den daraus resultierenden neuen Absatzmärkten für Musik.

Man darf bei aller Veränderung des Marktes nicht außer Acht lassen, dass der Ausgangspunkt der Musik ein geistiger Prozess ist. Die eigenständige Bedeutung und der urheberrechtliche Schutz von Musik kann sich zunächst nur aus sich selbst heraus erklären und nicht aufgrund des im Zusammenhangstehens mit anderen Gegenständen oder Werken oder aufgrund bestimmter wirtschaftlicher Zusammenhänge oder Bedürfnisse.

So ist bei jeder Untersuchung das musikalische Ergebnis selbst zu betrachten. Erst im zweiten Schritt folgt dann die Frage der Verwertung und möglicher Absatzchancen auf dem Markt. Zwar ist die angemessene Vergütung ein wesentliches Prinzip des Urheberrechts, aber die Verwertbarkeit trägt vor allem dem wirtschaftlichen Interesse des Urhebers und seiner Vertragspartner Rechnung. Dies kann nicht dazu führen, dass Vorgänge unter das Musik-Urheberrecht fallen, die vom Regelungsgegenstand einem nachvollziehbarem Musikbegriff nicht mehr zuzuordnen sind.

B. Musikbearbeitung als wesensimmanentes Element musikalischen Wirkens

Die Musik lebt, wie alles künstlerische Schaffen, von der Fortentwicklung des Vorhandenen.¹⁸ Der Brauch, fremde Werke zu verwenden, ist so alt wie die Schöpferkraft des menschlichen Geistes überhaupt.¹⁹ Bei dem Umgang mit vorhandenen Musikwerken als Folge eines künstlerischen Prozesses oder auch verwertungsrechtlichen Interesses stellt sich zwangsläufig die Frage der Bearbeitung. Zur Einordnung der Fragestellung bedarf es einer Untersuchung der Gegebenheiten im Musikschaffens, -vermittlungs und -verwertungsprozess.

¹⁸ Loewenheim/*Czychowski* § 9, Rn. 74.

¹⁹ Nordemann GRUR 1964, 117.

Zum einen muss das Verhältnis der Werkschöpfer im Schaffensprozess zueinander fokussiert werden und zum anderen ist die Beziehung von Werkschöpfer, -interpret und -verwerter zu analysieren.²⁰

I. Interpretation eines Musikwerkes

Der Interpret ist Mittler des vom Werkschöpfer festgelegten Werkes. Der Komponist als Schöpfer des Musikwerkes erreicht mit seinem Schaffen das Publikum nicht unmittelbar. Sein musikalisches Werk bedarf der künstlerisch interpretierenden Ausführung.²¹ Die Musik lebt davon, dass ausnotierter Notentext klanglich realisiert wird, sei es durch eine interpretierende Aufführung des Musikwerkes in einem Konzert oder durch die Festlegung einer Darbietung auf einem Tonträger, der dann wiederum über das Radio, Fernsehen oder Internet dem Publikum nähergebracht wird.

Der Begriff der „Interpretation“ ist zunächst der Vorgang des Deutens, des Erklärens und damit des bewussten Erfassens einer Information.²² Bei der Werkinterpretation im Bereich der Musik kommt darüber hinaus noch die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gegenstand hinzu, wie auch die handwerklichen Fähigkeiten des Interpreten. Denn die darbietende Interpretation eines fremden Werkes ergibt sich weder allein aus diesem heraus, noch „aus der Natur der Sache“. Sie ist stets das Ergebnis eines individuellen Auswahlprozesses des Interpreten. Der interpretierende Musiker verwirklicht seine eigenen Vorstellungen von dem Werk und schafft eine ästhetische Form, die sich ausschließlich aus seinen persönlichen Fähigkeiten herleitet.²³

Im Bereich der Musik spielt die Werkinterpretation vor allem bei der Aufführung eines Werkes in Konzerthäusern, auf Festivals oder in

²⁰ Vgl. Metzger, S. 59. Es soll damit der Anforderung Hubmanns nach „soziologischer Tatsachenforschung“ im Urheberrecht nachgekommen werden. Denn schließlich hat jedes Recht als Ausgangspunkt die tatsächlichen Verhältnisse interessengerecht zu lösen. Eine juristische Betrachtung ohne eine fachlich motivierte Auseinandersetzung mit dem eigentlichen zu regelnden Gegenstand ist für die Wissenschaft, als auch die Praxis bedeutungslos. Vgl. Hubmann, S. 30.

²¹ Schmieder NJW 1990, 1945; Häuser, S. 32.

²² Grunert, S. 82.

²³ Grunert, S. 82.

Clubs, wie auch bei der Herstellung von Tonträgern eine Rolle.²⁴ Die Tonträgerproduktion stellte jahrelang die wesentliche Einnahmequelle von Urhebern, Tonträgerherstellern und Verlagen dar.²⁵ Mit der zunehmenden Digitalisierung ist die Tonträgerproduktion einem fortlaufenden Wandel ausgesetzt. Digitalisierung und Tonträgerproduktion bedeutet nicht nur sinkende Umsatzzahlen der Musikbranche.²⁶ Die Digitalisierung einhergehend mit der Computertechnik sorgt daneben für neue Formen der Musikproduktion und die Entstehung zahlreicher Subkulturen im Musikbereich.

Wie in keinem anderen Musikverwertungsbereich ist der Tonträgerbereich geprägt von dem Zusammenspiel von Komponist und ausübendem Künstler und damit der Frage der Behandlung des Bearbeitungsrechts und flankierender urheberpersönlichkeitsrechtlicher Änderungsbefugnisse. Die Vielfalt der Möglichkeiten der Einspielung eines Musikwerkes auf einen Tonträger sind unbeschränkt. Die Bandbreite reicht von der Einspielung von Werken der traditionellen ernsten Musik, über die Festlegung moderner Kompositionsformen, bis hin zu Aufnahmen freier Musik. Komplexe Produktionen im Pop- und Rockbereich oder die Neueinspielungen von bekannten Kompositionen, die häufig unter dem Begriff „Coverversion“ zusammengefasst werden, bilden den wirtschaftlich bedeutendsten Teil der Tonträgerproduktionen.²⁷

Die Werkinterpretation ist ins Verhältnis zu dem Werkintegritätsinteresse des Urhebers zu setzen.²⁸ Das Werkintegritätsinteresse des Komponisten variiert je nach Musikgattung und persönlicher Einstellung des Komponisten zu seinem Werk. Bis auf bestimmte Spielarten klassischer Musik, lässt der Komponist oft großen Raum für die Interpretation, der Klanglichwerdung des Werkes. Selbst bei einer strengen Partitur bedarf die Realisation des Werkes doch der Interpretation durch einen Musiker und damit dessen ästhetischer Auslegung der Noten, seien die Grenzen auch scheinbar eng gesetzt.²⁹

²⁴ Vgl. zur Geschichte des Tonträgers, *Rudorf* in Moser/Scheuermann, S. 167 ff.

²⁵ *Mahlmann* in Moser/Scheuermann, S. 178, 185 f.

²⁶ *Mahlmann* in Moser/Scheuermann, S. 178, 185 f.

²⁷ Loewenheim/*Czychowski* § 9, Rn. 79.

²⁸ *Riekert*, S. 47; *Schmieder* NJW 1990, 1945, 1947.

²⁹ *Schmieder* NJW 1990, 1945, 1947.

Damit ist bei der Interpretation der Übergang zur eigenständigen und schöpferischen Tätigkeit des Musikers fließend. Jedem Interpretationsvorgang wohnt notwendigerweise ein schöpferisches Element inne.³⁰ Diese Erkenntnis muss nicht ein urheberrechtliches Ergebnis nach sich ziehen, darf aber bei der urheberrechtlichen Betrachtungsweise nicht außer Acht gelassen werden.

Die Vermischung von Interpret und Urheber geht in vielen Bereichen der Musik, vor allem bei der Arbeit mit offenen Kompositionsformen und improvisierter Musik noch weiter, was bei der Behandlung von Bearbeitungsrechten mit berücksichtigt werden muss.

Es zeigt sich, dass die Bearbeitung in keinem Fall in einem gedanklichen Ausschließlichkeitsverhältnis zur Interpretation gesehen werden darf. Vielmehr muss die Interpretation als erste Form der Bearbeitung betrachtet werden. Ob jede Form der Interpretation tatsächlich eine Bearbeitung im urheberrechtlichen Sinne darstellt und mit welchen Folgen, bedarf der Klärung.³¹

II. Verwendung von Elementen aus bestehenden Musikwerken

Unabhängig von der Güte und Funktion musikalischen Schaffens ist die Auseinandersetzung mit vorbestehenden Musikwerken ein zentrales Tätigkeitsfeld von Komponisten. Diese Freiheit des Ideen- und Gedankenaustausches und deren Übernahme in das eigene musikalische Schaffen ist die Grundlage für einen größtmöglichen schöpferischen Freiraum, den die lebende und schaffende Generation zur Erhaltung einer lebendigen Kultur und zur Evolution einer sich beständig entwickelnden Gesellschaft benötigt. Das schließt nicht nur die Freiheit einer progressiven Vorwärtsbewegung ein, sondern auch die Freiheit sich in seiner musikalischen Ausdrucksweise bewusst zu beschränken oder sich auf bestehende musikalische Werte zurückzuziehen.³²

³⁰ Grunert, S. 84.

³¹ Siehe dazu S. 52 ff.

³² Vgl. Grunert, S. 12.

So verwundert es auch nicht, dass in der modernen digitalisierten Musikproduktionswelt zunehmend auf bereits existierendes Tonmaterial zurückgegriffen wird. Viele Populärmusik-Produktionen³³ benutzen bei der Werkerstellung Elemente vorbestehender Kompositionen.³⁴ Stilrichtungen in der Popmusik wie die House-Musik,³⁵ der Hip-Hop³⁶, Ambiente³⁷-, Trance³⁸- oder Trip-Hop-Musik³⁹ integrierte

³³ Vgl. zum Begriff Populärmusik: Jörger, S. 19 f.; Riekert, S. 33: „Der Begriff Populärmusik bezeichnet ein umfangreiches Spektrum musikalischer Stilrichtungen, welche sich wiederum den Kategorien Pop- und Rockmusik zuordnen lassen.“

³⁴ Dass Werkelement selbst muss für sich allein betrachtet den Voraussetzungen des § 2 Abs. 2 UrhG genügen, damit der Originalurheber Rechte aus § 23 UrhG gelten machen kann; BGHZ 9, 262, 266 ff. – Lied der Wildbahn I; Häuser, S. 30; siehe dazu S. 32 ff., 50.

³⁵ Die House-Musik setzt sich grundsätzlich aus einem 4/4 Takt, einer Taktzeit von 125 BPM, einer begleitenden Hi-hat und einer markanten Basslinie zusammen. Die Geschichte des House beginnt bereits Anfang der 80er Jahre in Chicago/USA. Mit Drumcomputern und alten Disco-Hits wurde ein neuer Klang entwickelt. Zu den ersten Diskjockeys gehörte Frankie Knuckles, der damals im Warehouse (daher kommt wahrscheinlich der Name) Samples aus Soul- und Discomusik mit elektronischen Beats zusammenfügte. Bald wurde das erste House-Label gegründet und die House-Musik war aus den Clubs der 90er nicht mehr wegzudenken. Immer mehr Spielarten des House wurden entwickelt: Deep-House, Vocal-House bis hin zu Jazz-House.

³⁶ Hip-Hop oder Rap ist die Bezeichnung für die amerikanische Popkultur, die als Subkultur der afroamerikanischen und hispanischen Stadtbevölkerung in den achtziger Jahren entstand. Während der Anfangsjahre charakterisierten drei Phänomene die Hip-Hop Bewegung: Der als „Rap“ bezeichnete Sprechgesang, die Sprühdosenkunst Graffiti und die akrobatische Tanzform Breakdance. Heute ist Hip-Hop vor allem ein als Tanzmusik verwendeter Musikstil, der in vielen Fällen eine Weiterentwicklung schwarzer Musiktradition wie Soul, Funk, Rhythm and Blues und manchmal auch Jazz ist; vgl. Brockhaus Musik, Stichwort: Hip-Hop.

Bei der Hip-Hop Musik wurde ein aggressiver, rasanter Sprechgesang über ein rhythmisch einfaches Bass- und Schlagzeugfundament gelegt. Mit zunehmender Entwicklung und Kommerzialisierung wurde der Sprechgesang melodischer oder mit einer weiblichen Stimme in Gegensatz gebracht und die verwendeten Bass-samples und Schlagzeugsamples (auch beats genannt) wurden komplexer. Seitdem eine Künstlerin wie Lauren Hill acht Grammys für eine Hip-Hop Produktion erhalten hat, wird deutlich, dass Hip-Hop zu den einflussreichsten und auch kommerziell erfolgreichsten Erscheinungen der Musik der neunziger Jahre gehört. Vgl. <http://musik.freepage.de/kleinerapperin/>.

³⁷ Ambiente ist ruhige, von elektronisch erzeugten Klangfarben beherrschte Musik, die nur wenige Gesangelemente und Melodieandeutungen enthält. Sam-