

# Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	17
Kapitel 1 – Einleitung	23
A. Problemaufriss	23
B. Gang der Untersuchung	25
C. Musik und Urheberrecht	26
Kapitel 2 – Freiheit musikalischer Werkelemente	29
A. Freiheit mangels Originalität	29
I. Der musikalische Schutzgegenstand und dessen Gestaltungsparameter im Überblick	30
II. Grundprinzipien der Originalität und das musikalische Schaffen	35
1. Ansatz des EuGH: Gestaltungsspielraum und freie kreative Entscheidung	35
a. Möglichkeit freier kreativer Entscheidungen im Musikschaffen	36
b. Wie lassen sich freie kreative Entscheidungen am Werk ablesen?	38
aa. Fremdreferenzielle Kompositionsweisen	39
bb. Freie kreative Entscheidung und Kompositionshilfen	40
c. Offene Frage der Gestaltungshöhe	41
d. Zwischenergebnis	42
2. Ansatz des BGH: Individuelle ästhetische Ausdruckskraft	43
a. Konkretisierung der schöpferischen Eigentümlichkeit	43
b. Ausdruckskraft in der Musik	45
c. Unionsrechtskonformität von Kriterien der „Ausdruckskraft“ und „Ästhetik“	46
aa. Ausdruckskraft	46

bb. Ästhetik	47
d. Zwischenergebnis	51
3. Statistische Einmaligkeit	51
a. Objektive Neuheit in der Musik	53
b. Hypothetische Möglichkeiten des Alltäglichen	54
c. Zwischenergebnis	55
4. Zusammenfassung	56
III. Einzelfälle freier Werkelementbestimmung	56
1. Regeln, Lehren und Zwänge im musikalischen Schaffen	57
a. Innere Vorgaben: Kompositionslehren	58
aa. Musikalische Bestimmung der Begriffe	60
bb. Entwicklung und Bedeutung	61
cc. Konsequenzen für die juristischen Kategorien	63
b. Funktionelle Vorgaben und Auftragskompositionen	64
c. Fazit	65
2. Der musikalische Stil	66
3. Musikalischer Formenschatz und sonstiges musikalisches Allgemeingut	69
a. Schwerpunkt auf subjektivem Formenschatz	69
b. Schwerpunkt auf kulturell bestimmtem Formenschatz	70
c. Formenschatz und das Vorbekannte	73
4. Naheliegen und Einmaligkeit	75
IV. Schlussbetrachtung	77
B. Objektivität und Genauigkeit	79
I. Herleitung und Ausgangspunkt	79
II. Bewertung der <i>Levola</i> -Entscheidung	80
III. Objektivität in der Musik	82
1. Objektivität in den Methoden der Schutzgegenstandsfeststellung	83
2. Objektivität der juristischen Kriterien	86
IV. Zusammenfassung	87
C. Freiheit der Idee und des Inhalts	88
I. Begriffliche Reflexionen	90
1. Inhalt	90
2. Idee	92
3. Zwischenfazit	94

II. Inhalt und Idee in Rechtsprechung, Gesetzen und Gesetzesmaterialien	95
1. Nationale Ebene	95
2. Internationale und unionsrechtliche Ebene	98
3. Zusammenfassung	99
III. Begründung und Genese	100
1. Anglo-amerikanische Genese	100
2. Genese in der deutschsprachigen Literatur	102
a. Der vermeintliche philosophische Ursprung	102
b. Inhalt, Idee und Form bei <i>Kohler</i>	104
c. Weitere Entwicklung der Lehre von Form und Inhalt	107
3. Zwischenfazit	108
IV. Anwendung auf Musik	109
1. Mögliche musikalische Inhalte und Ideen	110
a. Inhalt als musikalische Themen, Motive oder Melodien	111
b. Inhalt als Gefühl	112
c. Inhalt in Assoziation und Leitmotivik	113
d. Ästhetischer Gehalt	115
e. Ideenbetrachtung durch Musikanalyse	116
f. Zusammenfassung	121
2. Untrennbarkeit	121
3. Freihaltebedürfnisse	124
V. Geeignetheit als Kriterium der Schutzzfähigkeit in der Musik	126
 Kapitel 3 – Freiheit kompositorischer Benutzungshandlungen	 129
A. Benutzung außerhalb des Schutzzumfangs: alte und neue Maßstäbe	129
I. Die „alte“ freie Benutzung in der Musik	130
1. Einordnung von § 24 UrhG a.F. in den sachlichen Schutzzumfang	130
a. Objektive Ähnlichkeitsprüfung	131
b. Subjektive Rückgriffsprüfung	133
c. Bezugspunkt von § 24 UrhG a.F.	135
2. Inhaltliche Grundbegriffe des § 24 Abs. 1 UrhG a.F.	137
a. Selbständigkeit	137
b. Abstand	138

c. Verblässen	139
d. Zusammenfassung	141
3. § 24 Abs. 1 UrhG a.F. bei Musikwerken (ohne Melodie)	142
a. (Ästhetische) Selbständigkeit in der Musik	143
b. Abstand in der Musik	144
c. Verblässen in der Musik	145
II. Besonderer Melodienschutz: keine freie Benutzung für Melodien?	146
1. Was ist eine Melodie?	147
a. Etabliertes juristisches Melodienverständnis	149
b. Tonfolge	150
c. Geschlossenheit; Geordnetheit	151
d. Abgrenzung zu anderen Tonfolgen	152
e. Zusammenfassung: Melodie nach § 24 Abs. 2 UrhG a.F.	154
2. Übernahme der Melodie	154
a. Entnahme und Zugrundelegen	154
b. Erkennbarkeit der Übernahme	156
3. Rechtsfolge: Ausschluss der freien Benutzung	158
a. Verhältnis zu § 24 Abs. 1 UrhG a.F.	158
b. Verhältnis zu Schranken	160
III. Die Neuerungen der Urheberrechtsreform 2021	162
1. Der hinreichende Abstand und die Abgrenzung zur Parodie	163
a. Gesetzesbegründung	163
b. Systematik	164
c. Unionsrechtliche Implikationen	164
d. Abstand ist nicht gleich Abstand	165
2. Die Abschaffung des besonderen Melodienschutzes – ein Fehler?	165
a. Rechtfertigungsnarrative vor und bei Entstehung (1901)	167
b. Rechtfertigungsnarrative bei Übernahme in das UrhG (1965)	170
c. Begründungsansätze nach 1965	173
aa. Musikalische Verarbeitungsmöglichkeit und Empfindlichkeit	173
bb. Melodie in ihrer Repräsentationsfunktion	174

d. Kritische Würdigung der Begründungswege	175
e. Ergebnis	178
IV. Zusammenfassung	179
B. Der Schutzbereich und das Unionsrecht	181
I. Schutzbereichsbestimmung unionsrechtlich gedacht?	181
1. Die <i>Pelham</i> -Entscheidung und § 24 Abs. 1 UrhG a.F.	182
2. Grenzüberschreitung durch die unionsrechtliche Einflussnahme auf den Schutzbereich?	185
a. Europäische Vervielfältigung und deutsche Bearbeitung	185
b. Werkteileschutz, Vervielfältigung und Bearbeitung	187
c. Verändernde Übernahmen	189
d. Bewertung von verändernden Übernahmen im Allgemeinen	190
e. Konsequenzen für die Grenzen der Bearbeitung	192
3. Konsequenzen und Folgefragen	193
a. Vervielfältigung unter dem Eindruck der Kunsthochschule	193
b. Auswirkung von Grundrechten auf Unionsrechtsebene	195
II. Wiedererkennbarkeit	196
1. Überblick: Gegenwärtiges Verständnis der Wiedererkennbarkeit	197
a. Begründung des Kriteriums	197
aa. Substitution	198
bb. Sonstige ökonomische Auswirkungen	199
cc. Fazit	201
b. Grad der Wiedererkennbarkeit	202
2. Anwendbarkeit auf den Schutzbereich für Urheber	205
a. Anknüpfung im Normtext	205
b. Vergleichbare Interessenlage zur Wiedererkennbarkeit	206
c. Feststellung der Wiedererkennbarkeit an unterschiedlichen Schutzgegenständen	208
aa. Unterscheidung der Schutzgegenstände durch die Verkehrskreise	209
bb. Schlussfolgerung für die Feststellung	211
d. Schlussfolgerung für die Anwendbarkeit	213

3. Ergebnis	214
III. Hinreichender Abstand und Unionsrecht	214
1. Abstand und Wiedererkennbarkeit	215
2. Kontinuitäten zu § 24 UrhG a.F.	216
a. Parallelen zum Verblassen	217
b. Parallelen zum Melodieschutz in § 24 Abs. 2 UrhG a.F.	219
3. Zwischenergebnis	220
IV. Fazit und Ausblick	222
C. Funktionaler Ersatz des § 24 UrhG a.F. durch Schranken	224
I. Das Zitat in der Musik	225
1. Künstlerische Zweckrichtung	226
2. Erkennbarkeit und Identifikation	229
3. Quellenangabe	232
4. Veränderung des zitierten Bestandteils	234
5. Umfang des Zitats und Rolle im neuen Werk	236
6. Fazit	238
II. Die Parodie in der Musik	239
1. Fallgruppen musikalischer Parodie	240
2. Parodie als Lösung für die musikalisch-kreative Nutzung?	242
III. Der Pastiche in der Musik	243
1. Annäherung an den Begriff im außerjuristischen Sprachgebrauch	244
a. Das Pasticcio in der Musik	244
b. Pastiche als Stilimitation	245
c. Neuere weite Pasticheverständnisse	246
2. Juristische Rückschlüsse und Pastichekriterien	248
a. EuGH und Auslegungsmethode der Richtlinienvorgaben	248
aa. Systematische Einordnung	249
bb. Zielbestimmung und Grundrechte	251
cc. Drei-Stufen-Test	252
b. Bewertung und Kriteriendiskussion	254
aa. Pastiche als Generalklausel für imitative und kompilierende Nutzungsformen	255
bb. Pastichezweck	258
cc. Erkennbarkeit	259

dd. Selbständigkeit	260
ee. Zusammenfassung	261
3. Musikalische Anwendungsfälle	261
a. Sampling, Mashup, Remix	262
b. Musikalischer <i>User Generated Content</i>	263
c. Soundalikes	266
4. Der Pastiche als neue freie Benutzung in musikalisch-kreativer Bearbeitung?	267
IV. Freie Benutzung in einer Sackgasse der Schrankenbestimmungen?	268
Kapitel 4 – Reprise, Coda und Schlussakkord	271
A. Résumé	271
B. Zusammenfassung in Thesen	274
Literaturverzeichnis	279