

Studien zum deutschen und europäischen Medienrecht

Band 56

Cora Brunner

Melodienschutz im Urheberrecht

Einleitung

Musikkultur und Musikwirtschaft stehen vor der größten Herausforderung seit Erfindung des ersten Tonträgers. Diese Situation ist damals wie heute bedingt durch einen rasanten technischen Fortschritt. War es Anfang des 20. Jahrhunderts die erstmalige Möglichkeit, musikalische Darbietungen körperlich festzuhalten – und somit einem weitaus größeren Benutzerkreis zugänglich zu machen –, so ist es ein Jahrhundert später die Digitalisierung der Musik. Sie stellt einen weiteren Schritt dar, das Ergebnis schöpferischer Tätigkeit von seiner Quelle, dem Urheber, zu lösen. Musik kann nun innerhalb von Sekunden ohne Informationsverlust um die Welt geschickt werden oder in kleinste Elemente zerteilt und als Rohmaterial für neue Kompositionen verwendet werden. Mit preiswerten, hochentwickelten Programmen kann jeder musikalische Laie mit wenigen Mausklicks ein Musikwerk derart verändern, dass es kaum wiedererkennbar ist. Dabei ist es einfach wie nie, musikalisch ansprechende Ergebnisse zu erzielen. Gerade im Laufe der letzten Jahre ist diese Technik sehr erschwinglich geworden und hat demzufolge in nahezu jede Art der privaten wie professionellen Musikverwertung und -produktion Einzug gehalten.

Die neuen technischen Möglichkeiten, Musik zu verändern und zu verwerten bringen viele juristische Probleme mit sich und stellen das urheberrechtliche Schutzsystem mit seinen über Jahrhunderte gewachsenen dogmatischen Grundlagen in Frage. Denn dieses geht in seinen Grundfesten davon aus, dass künstlerische Werke das Ergebnis eines aufwendigen Prozesses schöpferisch-individueller Tätigkeit sind. Die Realität der Musikwirtschaft sieht anders aus, Kunst gewinnt hier ihr größtes marktwirtschaftliches Potential aus dem Aufwand, mit welchem das Marketing betrieben wird. Nur hierdurch ist erklärbar, weshalb die Gewinner der zahlreichen Musik-Casting-Shows zunächst erfolgreich sind, danach aber nur kurze Zeit am Markt überleben – sie zehren allein von dem wirtschaftlichen Aufwand, der für die Vermarktung der Fernsehformate und der Persönlichkeit des Künstlers erbracht wird.

Das führt zwingend zu der Frage, ob eine Komposition dadurch ein höheres Schutzniveau erlangen soll, dass sie wirtschaftlich besonders aufwendig vermarktet worden ist (und dadurch eine hohe Nachfrage erzeugt wurde). Mit dem von der angelsächsischen Rechtsprechung geprägten Motto „What is worth

copying is worth protecting“¹ ließe sich dies ohne weiteres herleiten, denn es liegt auf der Hand, dass der Anreiz zum Plagiat umso höher ist, je bekannter die Vorlage ist.

Der dogmatische Konflikt kulminiert beim Melodienschutz gemäß § 24 Abs. 2 UrhG. Ursprünglich ist diese Norm eingefügt worden, um für die seinerzeit besonders gefährdeten Melodien einen besonders effektiven Schutz vor Ausbeutung zu gewährleisten.

Dieser so genannte „absolute Melodienschutz“ sah sich in dem Jahrhundert seines Bestehens zahlreicher Kritik namhafter Stimmen² – bis hin zum Vorwurf der Verfassungswidrigkeit³ – ausgesetzt.

Angesichts der aktuellen Entwicklungen stellt er sich jedoch auf den ersten Blick als unvorhergesehen nützlich und adäquat für die soeben dargestellte neue Gefahr durch die Digitalisierung der Musik dar. Auf den zweiten Blick aber erscheint er als Systembruch im Urheberrecht, indem er nach seinem eindeutigen Wortlaut lediglich auf die Erkennbarkeit der Übernahme abstellt. Berücksichtigt man nämlich, dass in der heutigen Kulturlandschaft Melodien umso erkennbarer sind, je aggressiver sie vermarktet werden, so scheint der Schutz des Urheberrechts von einer Beurteilung des schöpferischen Gehaltes abzurücken und ein rein wirtschaftliches Verständnis nahe zu liegen. Das führt dann zwingend zu der Frage, ob ein Musikstück allein durch den Aufwand (und damit die Art) der Verwertung urheberrechtlichen Schutz erlangen kann.

Die vorliegende Arbeit hat die Beantwortung dieser Frage sowie die bis heute vergeblich gesuchte dogmatisch widerspruchsfreie Auslegung des § 24 Abs. 2 UrhG und Einbettung in das urheberrechtliche Schutzsystem zum Ziel. Aus den gewonnenen Erkenntnissen wird gleichzeitig offenbar, wie weit urheberrechtlicher Schutz seiner Art überhaupt in der Lage ist, zu wirken.

Da das Urheberrecht ein unkörperliches Recht ist und auf topischen Erwägungen gewachsen ist, beginnt diese Arbeit bei den Anfängen des Urheberrechts hin bis zur Fassung des Melodienschutzes, untersucht darauf die Entwicklung der Rechtsprechung, um sodann aufgrund der dort gewonnen Erkenntnisse zur Entwicklung der eigenen Auslegung des § 24 Abs. 2 UrhG zu führen. Aufgrund des Ausnahmecharakters der Norm untersucht diese Arbeit auch die Wechselwir-

1 Das Zitat geht auf den erkennenden Richter Peterson J zurück, der (unter anderem) hiermit die Schutzfähigkeit von Fragebögen in dem Verfahren „University of London Pres Ltd vs. University Tutorial Press Ltd“ begründete (Urteil vom 26.07.1916 [1916] 2 Ch 601, 609f.).

2 Fromm/Nordemann/*Vinck*, 9. Auflage, § 24, Rn. 12; Schricker/*Loewenheim*, § 24, Rn. 27; Wandtke/*Bullinger/Bullinger*, § 24, Rn. 16; Schack, Rn. 246 und 250; Bussmann/*Pietzcker/Kleine*, S. 354.

3 Schmieder, UFITA 93 (1982), 69.

kungen mit dem Zitatrecht und den Vorschriften zur Bearbeitung sowie die Problematik der Parodie.

Hauptteil: Melodienschutz im Urheberrecht

A. Begriffserklärung

Der Begriff „Melodienschutz“ lässt sich auf zweierlei Arten verstehen: Zum einen in einem spezifischen Sinne, nämlich den, der sich aus der Fassung des § 24 Abs. 2 UrhG ergibt. Das Gesetz formuliert hierzu wie folgt:

- (1) Ein selbstständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.
- (2) Absatz 1 gilt nicht für die Benutzung eines Werkes der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird.

Zum anderen kann man den Begriff Melodienschutz aber auch weiter fassen, ausgehend von der Überlegung, dass – sobald sie selbst Werk i.S.d. § 2 Abs. 2 UrhG ist – die Melodie auch wie andere Werke durch die allgemeineren Vorschriften des UrhG geschützt wird. Für den spezifischen Bereich der Melodien sind dann insbesondere die §§ 16, 23, 51 Nr. 3 und §§ 14, 39 UrhG relevant.

An dieser Stelle soll klargestellt werden, dass der Begriff des Melodienschutzes durchgängig im erstgenannten, dem spezifischen Sinne verstanden werden soll.

B. Die Gesetzgebungsgeschichte des § 24 Abs. 2 UrhG

I. Schutz des Notendrucks

Erste Entwicklungen hin zu einem Urheberrecht an Melodien sind im Vergleich zu demjenigen an Texten spät nachzuweisen. Dies lag an der fehlenden Möglichkeit, Melodien, überhaupt Musik schriftlich zu fixieren. Zwar war bereits früh eine Notenschrift entwickelt worden, welche Dauer und Höhe der einzelnen Töne festzulegen imstande war, jedoch ging diese so genannte griechische Notation mit dem Untergang des römischen Reiches verloren. Erst im Laufe des

14. und 15. Jahrhunderts setzte sich wieder eine für die abendländische Musik taugliche Notenschrift, die Dauer und Höhe der einzelnen Töne festzulegen imstande war, durch⁴.

Die Entwicklung einer tauglichen Notenschrift traf mit der immer stärkeren Ausbreitung eines auf der Vergabe von Privilegien beruhenden Schutzes an Werken zusammen. Ein Privilegiensystem bestand schon seit dem frühen Mittelalter. Hierbei wurden Privilegien als Sonderrechte von kirchlichen und weltlichen Obrigkeiten erteilt⁵. Ende des 15. Jahrhunderts verbreiteten sich erste urheberrechtsgeschichtlich relevante Privilegien in der Form von Druckprivilegien. Sie waren in der Regel auf einzelne Druckwerke (Bücherprivileg) bezogen und enthielten zugunsten des Privilegierten ein an die Allgemeinheit gerichtetes Nachdruckverbot bezüglich einer einzelnen Schrift⁶. Bei den Privilegierten handelte es sich entweder um die Buchdrucker/Verleger oder aber um die Autoren selbst⁷. Vereinzelt, und dies nimmt der Privilegienpraxis ein wenig von ihrer Bedeutung als Anfang der Urheberrechtentwicklung, wurden Privilegien allerdings auch an Nachdrucker erteilt⁸.

Im Bereich des Notendrucks wurden Privilegien vermehrt an die Autoren, also die Komponisten erteilt⁹.

Diese Entwicklung des ersten, allerdings lediglich wirtschaftlichen Schutzes eines Geisteswerkes ging primär auf den Mitte des 15. Jahrhunderts revolutionierten Buchdruck mit beweglichen Lettern zurück¹⁰, der eine Kapitalisierung und Neuorganisation des Buchhandels zur Folge hatte¹¹. Lag vorher der Großteil des wirtschaftlichen Wertes eines Druckwerks in der handwerklichen Leistung des Buchdrucks an sich, so tauchten nun zunehmend Nachdrucke fremder Schriften auf dem Büchermarkt auf, da ihre Verlegung nun wirtschaftlich rentabel geworden war¹². Weil der Nachdruck weiterhin allgemein für rechtlich zulässig gehalten wurde, bedurfte es eines Schutzes durch Sonderrecht. Für die Obrigkeit war die Privilegienvergabe zudem ein wirksames Mittel, den Buchmarkt im

4 Die so genannte „Mensuralnotation“, vgl. vertiefend Rauscher auf Weeg, S. 38 und Riemann Musiklexikon, Stichwort „*Mensuralnotation*“; Kühn, S. 560f.

5 Krause in: Rechtsgeschichte, S. 1999.

6 Sie konnten aber auch als sogenannte Generalprivilegien ausgestaltet sein, waren dann auf die ganze Tätigkeit eines einzelnen Buchdruckers ausgerichtet. Es handelte sich dann allerdings nicht mehr um werk- sondern gewerbebezogene Privilegien.

7 Vgl. genauer: Gieseke, S. 58f.

8 So auch Klippel, S. 125; Dölemeyer/Klippel, S. 192.

9 Gieseke, S. 111.

10 So auch Schricker/*Vogel*, Einl., Rn. 52 mwN und Ulmer, S. 51; Wadle, S. 67.

11 Vertiefend: Bappert, S. 126.

12 Gieseke, S. 13ff.

Rahmen einer Bücheraufsicht zu steuern. Vielfach wurde ein Privileg an die Durchführung einer Zensur geknüpft¹³.

Motive für die Erteilung eines konkreten Privilegs konnten neben dem wirtschaftlichen Schutz des Verlegers auch die Würdigung des Schriftwerkes selbst¹⁴ und die Belohnung für besondere persönliche Leistungen des Urhebers sein¹⁵. In diesen Vergabegründen zeigten sich erste Ansätze für einen Schutz des schöpferischen Elements an sich und nicht nur einer handwerklichen Druckerleistung. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass sich in Bezug auf Musikwerke ein Privileg stets nur auf den Druck der Komposition, nicht auf die Komposition selbst, bezog¹⁶. Damit waren Elemente wie Originalität und Individualität für die Reichweite des Schutzes durch ein Privileg bedeutungslos.

II. Schutz des Werkes

Stärker werkbezogene Schutzvorstellungen entwickelten sich stattdessen aus neuen Ansätzen eines Selbstbewusstseins der Urheber. Noch im Mittelalter galt der Urheber als Werkzeug Gottes, als Medium zur Festlegung im Diesseits des von Gott geschaffenen Schönen¹⁷. Die Musik verstand man nicht als Ausdrucksmittel des Menschen, sondern als Abbildung göttlicher Gesetze durch Ton und Klang¹⁸. Die Identität des Urhebers war somit letztenendes unerheblich¹⁹. Er war als Person in diesem Gedankenmodell nur insofern von Belang, als er sich, wiederum als Werkzeug Gottes, dazu berufen sah, für den Schutz der Originalität des Werkes Sorge zu tragen²⁰.

Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts zeigten sich immer deutlichere Tendenzen der Urheber, die Entstehung der Werke nicht mehr als von Gottes Hand, als vielmehr durch ureigenes schöpferisches Schaffen zu begreifen²¹. Diese Ent-

13 Gieseke, S. 57f.

14 Gieseke, S. 52f.

15 Gieseke, S. 61f.

16 Gieseke, S. 111.

17 Bappert, S. 63; Berger, S. 15.

18 Vgl. Kurzschenkel, S. 18; Hildegard von Bingen verstand die Musik des Menschen als einen „schwachen Nachklang“ der „himmlischen Melodien“, um sich nach der Verbannung aus dem Paradies innerlich aufrichten zu können; zit. nach: Kurzschenkel, S. 19 aus einem Brief an die Mainzer Prälaten zwecks Wiederaufnahme feierlichen Rezitierens des Offiziums.

19 Bappert, S. 64; Pohlmann, S. 35. Aus diesem Umstand erklärt sich die Fülle von Werken „unbekannter Meister“ dieser Epoche, vgl. hierzu näher Pohlmann, S. 35.

20 Bappert, S. 64f.

21 Gieseke, S. 19.