

Studien zum deutschen und europäischen Medienrecht

Band 56

Cora Brunner

Melodienschutz im Urheberrecht

Melodienschutz im Urheberrecht

Studien zum deutschen und europäischen Medienrecht

herausgegeben von Dieter Dörr und Udo Fink

mit Unterstützung der Dr. Feldbausch Stiftung

Bd. 56

Cora Brunner

Melodienschutz im Urheberrecht

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.

Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2012

D 77

ISSN 1438-4981

ISBN 978-3-631-64425-6 (Print)

E-ISBN 978-3-653-03041-9 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-03041-9

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2013

Alle Rechte vorbehalten.

PL Academic Research ist ein Imprint der Peter Lang GmbH

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Das 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.

www.peterlang.de

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	11
Einleitung	15
Hauptteil: Melodienschutz im Urheberrecht	19
A. Begriffserklärung	19
B. Die Gesetzgebungsgeschichte des § 24 Abs. 2 UrhG	19
I. Schutz des Notendrucks	19
II. Schutz des Werkes	21
III. Die Lehre vom Geistigen Eigentum – Lehre vom Verlagsigentum	25
IV. Erste gesetzliche Nachdruckverbote	26
V. Gesonderte Berücksichtigung der Musik	29
VI. Bundeseinheitlicher Melodienschutz	33
VII. Die Einführung des absoluten Melodienschutzes	35
VIII. Die Novellierung des Urheberrechtsgesetzes 1965	38
1. Forderung nach Erweiterung des absoluten Melodienschutzes	39
2. Der absolute Melodienschutz in der Diskussion	40
C. Die Auslegung des § 24 Abs. 2 UrhG	42
I. Darstellung und Untersuchung der Rechtsprechung	42
1. Einführung	42
2. Gutachten vom 16. September 1903	43
3. „Kaleidoskop“	45
a) Landgericht Leipzig, Urteil aus dem Jahre 1908	45
b) Oberlandesgericht Dresden, Urteil aus dem Jahre 1909	46
4. Landgericht Leipzig, Urteil vom 21.08.1935	47
5. Kammergericht Berlin, Urteil vom 10.02.1938 – Gasparone I	49
6. Kammergericht Berlin, Urteil vom 31.07.1940 – Gasparone I	50
7. Kammergericht Berlin, Urteil vom 06.12.1963	51
8. Bundesgerichtshof, Urteil vom 05.06.1970 – Magdalenenarie	52
a) Sachverhalt	52

b) Entscheidung	53
c) Würdigung	54
9. „Dirlada“	56
a) Sachverhalt	56
b) Oberlandesgericht Hamburg, Urteil vom 10.11.1977	57
c) Bundesgerichtshof, Urteil vom 26.09.1980	58
d) Würdigung	60
10. Bundesgerichtshof, Urteil vom 03.02.1988 – Ein bißchen Frieden	61
11. Bundesgerichtshof, Urteil vom 03.02.1988 – Fantasy	64
12. Die „Brown-Girl“ Entscheidungen	67
a) Bundesgerichtshof, Urteil vom 24.01.1991 – Brown Girl I	67
b) Bundesgerichtshof, Urteil vom 24.01.1991 – Brown Girl II	68
13. Oberlandesgericht München, Urteil vom 20.05.1999 – Superstring	70
14. Landgericht München I, Urteil vom 07.11.2002 – Heartbeat	72
15. Landgericht München I, Urteil vom 03.12.2008 – Still got the Blues	75
II. Zusammenfassung der Rechtsprechung	78
III. Erkenntnisse aus der Rechtsprechungsgeschichte	81
1. Historische Entwicklung des Verständnisses der freien Benutzung	82
2. Anerkennung der kleinen Münze	85
3. Kritische Würdigung der Rechtsprechung	86
IV. Entwicklung der eigenen Auslegung	88
1. Die systematische Stellung des Melodienschutzes	88
a) Das Verhältnis zu § 24 Abs. 1 UrhG	88
b) Die Stellung im Gefüge der §§ 23, 24 Abs. 1 UrhG	92
c) Die Funktion der §§ 23, 24 UrhG	93
aa) Normzweck des § 23 UrhG	93
α) Streitstand	93
β) Entwicklung der eigenen Auffassung:	94
bb) Rechtsnatur des § 23 UrhG	99
α) Streitstand	99
β) Eigene Auffassung	100

cc)	Normzweck und Rechtsnatur des § 24 Abs. 1 UrhG	105
d)	Zusammenfassung der Einordnung des § 24 Abs. 2 UrhG ..	106
2.	Der historische Sinn und Zweck und seine heutige Deutung	107
3.	Vorüberlegungen zur inneren systematischen Struktur	108
4.	Die Melodie	109
a)	Allgemeiner Sprachgebrauch	109
b)	Das musikwissenschaftliche Verständnis der Melodie	110
aa)	Definition nach Riemann's Musiklexikon	110
bb)	Definition nach Kühn	111
cc)	Definition nach Krämer/Dings	111
dd)	Definition des Brockhaus	111
ee)	Definitionsversuch Busoni's	112
ff)	Definition nach Toch	112
gg)	Zusammenfassung	112
hh)	Die Übertragbarkeit musikwissenschaftlicher Ansätze .	113
c)	Die Melodie als Rechtsbegriff	114
aa)	Die Auffassung der Rechtsprechung	114
bb)	Die Auffassung der Literatur	116
cc)	Untersuchung der Ansichten im Einzelnen	117
a)	Vorbemerkung	117
β)	Bezugsobjekt der Schutzfähigkeit	118
γ)	Melodie als rhythmisierte Tonfolge	120
δ)	Einbeziehung weiterer musikalischer Gestaltungsfaktoren	124
ε)	Geschlossenheit der Tonfolge	126
ζ)	Teleologische Bestimmung des Melodiebegriffs	130
η)	Die Präsentationslehre und der typisierende Ansatz Bergers	131
θ)	Markenrechtlicher Vergleich der Melodie	133
d)	Eigener Ansatz	134
e)	Einzelfragen	137
aa)	Schutz von Motiven und Melodieteilen	137
bb)	Die Gestaltungshöhe nach § 2 Abs. 2 UrhG	139
5.	Erkennbare Entnahme	142
a)	§ 24 Abs. 2 UrhG als Ausnahmeregelung zu § 24 Abs. 1 UrhG	142
b)	Prüfungsmethode	143
6.	Zugrundelegung	146
7.	Der subjektive Tatbestand der Entnahme	147
V.	Verhältnis des § 24 Abs. 2 UrhG zum Recht des Musikzitats	150

1.	Allgemeines	150	
2.	Das Musikzitat zur Zeit der Geltung des LitUrHG	152	
3.	Beschränkbarkeit des § 24 Abs. 2 UrhG durch § 51 S. 2 Nr. 3 UrhG	153	
4.	Arten des Musikzitats	154	
	a) Das Requisitzitat	154	
	b) Das Reverenzzitat	155	
	c) Das verfremdende Zitat	156	
	d) Das Variationenzitat	157	
	e) Jazz	157	
	f) Die Verwendung von Audiosamples	158	
	g) Weitere Zitatarten	159	
5.	Generelle Voraussetzungen des Musikzitats gemäß § 51 S. 2 Nr. 3 UrhG	159	
	a) Selbstständiges Werk	159	
	b) Zitat nur aus erschienenen Werken	161	
6.	Zweck des Musikzitats	162	
	a) Vorbemerkung	162	
	b) Die Wirkungsweise der Musik	163	
	c) Der „Germania 3“-Beschluss des Bundesverfassungsgerichts	164	
	d) Der Zitatzweck i.S.d. § 51 S. 2 Nr. 3 UrhG	165	
7.	Umfang des Musikzitates	168	
8.	Änderungsverbot	168	
9.	Quellenangabe	171	
VI.	Verfassungsmäßigkeit des § 24 Abs. 2 UrhG	173	
	1. Art. 5 Abs. 3 GG	174	
		a) Eröffnung des Schutzbereiches	174
		b) Eingriff in den Schutzbereich	174
		c) Verfassungsrechtliche Rechtfertigung des Eingriffs	176
	2. Art. 3 Abs. 1 GG	182	
		a) Vorliegen einer Ungleichbehandlung	182
		b) Verfassungsrechtliche Rechtfertigung	182
VII.	Die musikalische Parodie und der Melodienschutz	184	
	1. Begriff und Erscheinungsformen der musikalischen Parodie ...	184	
	2. Rechtliche Lösungsansätze	186	
		a) Allgemeines	186
		b) Lösung über das Zitatrecht nach § 51 UrhG	186
		c) Parodie als „freie Bearbeitung“ nach § 23 UrhG	189
		d) Die Beurteilung nach § 24 Abs. 1 UrhG	191

e) Eigene Auffassung zur Zulässigkeit der Parodie	192
3. Folgerungen für die Beurteilung der musikalischen Parodie	196
a) Gegenwärtiger Diskussionsstand	196
b) Entwicklung der eigenen Auffassung	197
aa) Vorüberlegung	197
bb) Verfassungsrechtliche Problematik	197
cc) Möglichkeit der verfassungskonformen Auslegung	201
dd) Folgerungen	204
Ergebnis	205
Literaturverzeichnis	207
Quellenverzeichnis	227

Abkürzungsverzeichnis

a.A.	anderer Ansicht
a.F.	alte Fassung
Abs.	Absatz
Abschn.	Abschnitt
ALR	Allgemeines Landrecht Preußens
Alt.	Alternative
Amtl. Begr.	Amtliche Begründung
Anh.	Anhang
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
Aufl.	Auflage
Az.	Aktenzeichen
Bd.	Band
Bl.	Blatt
BGBI.	Bundesgesetzblatt
BGH	Bundesgerichtshof
BGHZ	Entscheidungen des Bundesgerichtshofs in Zivilsachen
BT	Bundestag
BT-Drs.	Bundestags-Drucksache
BVerf	Bundesverfassungsgericht
BVerfGE	Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts
bzw.	beziehungsweise
Diss.	Dissertation
d.h.	das heißt
Einl.	Einleitung
etc.	et cetera
f., ff.	folgende
Fn.	Fußnote
GG	Grundgesetz
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
GRUR-Int.	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil
h.M.	herrschende Meinung

Hervorh.	Hervorhebung
Hrsg.	Herausgeber
insb.	insbesondere
i.S.d.	im Sinne des
i.V.m.	in Verbindung mit
Kap.	Kapitel
KG	Kammergericht
lfd.	laufende
LG	Landgericht
LitUrhG	Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst
MarkenG	Markengesetz
MinE	Ministerialentwurf
mwN	mit weiteren Nachweisen
n.F.	neue Fassung
Nr.	Nummer
OLG	Oberlandesgericht
Prot./Pr.	Protokoll
RA	Rechtsausschuss
RegE	Regierungsentwurf
Rn.	Randnummer
RG	Reichsgericht
S.	Seite
Sammlung	
Schulze BGHZ	Schulze, Rechtsprechung zum Urheberrecht, Entscheidungen des Bundesgerichtshofs
Sammlung	
Schulze KGZ	Schulze, Rechtsprechung zum Urheberrecht, Entscheidungen des Kammergerichts
Sammlung	
Schulze OLGZ	Schulze, Rechtsprechung zum Urheberrecht, Entscheidungen der Oberlandesgerichte
s.o.	siehe oben
sten.	stenographische
StGB	Strafgesetzbuch
u.a.	unter anderem/und andere
UA	Unterausschuss
UFITA	Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht
UrhG	Urhebergesetz
Verf.	Verfasserin

Vol.	Volume
vgl.	vergleiche
Wp.	Wahlperiode
z.B.	zum Beispiel
Ziff.	Ziffer
zit.	zitiert
zugl.	zugleich
ZUM	Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht
ZUM-RD	Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungs- dienst

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 Schrickler/*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. Kurzschinkel, 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: Kurzschinkel, S. 19 aus einem Brief an die Mainzer Präläten 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.

wicklung lässt sich auf die aufkommende Renaissance und den Humanismus zurückführen²². Charakteristisch für dieses Selbstverständnis²³ war die Ich-Bezogenheit der eigenen Existenz, die stärkere Ausrichtung auf das Individuum, losgelöst von transzendentalen Bezügen und die Autorität des Verstandes. Damit einhergehend verstärkte sich auch das Bewusstsein von der eigenen Leistung. Der mittelalterliche Gedanke von der göttlichen Eingebung, dem weltlich nicht fassbaren, verschwand in konsequenter Anwendung der Ideen der Renaissance und wurde durch die erste echte Anerkennung des Eigenschöpferischen als Element der Kunst ersetzt. Damit war der Grundstein für eine Beziehung des Urhebers zu seinem Werk gelegt, allerdings noch in eher persönlichkeitsrechtlicher, ideeller Ausprägung.

Diese Entwicklung eines stärkeren Urheberbewusstseins lässt sich zudem mit der gesellschaftlichen Veränderung des Komponistenstandes in Zusammenhang bringen. Handelte es sich im Mittelalter bei den Komponisten vermehrt um Angehörige des Kirchenstandes oder des Rittertums, deren wirtschaftliche Existenz gesichert war, und die meistens Nebenbeschäftigung dem Komponieren nachgingen, so stellte die Tätigkeit als Komponist in der Renaissance zunehmend die Lebensgrundlage dar²⁴. Es bildete sich ein neuer Berufszweig mit einem selbstständigem Standesbewusstsein²⁵.

Während ein Veröffentlichungsrecht des Autors schon recht früh anerkannt worden war²⁶, so setzte sich nun das Recht auf Urheberbenennung im Rechtsgefühl der mit Kultur befassten Kreise durch.²⁷ Bezeichnenderweise verzögerte sich diese Entwicklung im Bereich der liturgischen Musik²⁸.

Die Anerkennung der Urheberschaft hatte konsequenterweise zur Folge, dass eine ungekennzeichnete Übernahme ganzer Werke allgemein als Unrecht angesehen wurde²⁹. Hierin sah man, rein auf ideelle Aspekte beschränkt, eine Verletzung der Persönlichkeitssphäre des Urhebers³⁰.

Weitaus großzügiger waren die Rechts- und Moralvorstellungen zum Teilplagiat, insbesondere im Bereich der Melodieentnahme. Es war zunächst gängige

22 Zeitlich exakte Angaben sind nicht möglich, die Entfernung vom theozentrischen Musikverständnis fand allmählich statt, vgl. auch Kurzschenkel, S. 40ff.

23 „Lebensgefühl“, Berger, S. 15.

24 Bappert, S. 97, 109, 112; Dieth, S. 29.

25 Pohlmann, S. 21.

26 Vgl. näher Gieseke, S. 59f.: Verleger wiesen im Titel der Drucke auf den „consensu auctoris“.

27 Gieseke, S. 107f.; Pohlmann, S. 36ff.

28 Pohlmann, S. 39f., 46f.

29 vgl. Pohlmann, S. 44; Fuchs, S. 74.

30 Pohlmann, S. 50.

und rechtlich anerkannte Kompositionspraxis, fremde Werkteile, insbesondere Melodien, eigenen Werken ohne Quellenangabe zugrunde zu legen³¹.

Dieses Phänomen ist allerdings auf einen differierenden Kunstbegriff in der Musik zurückzuführen. Die Herausforderung der Musikentwicklung in jener Zeit bestand in der Weiterentwicklung einer überwiegend monodischen Stimmführung des Einzelgesangs aus dem Mittelalter in die Mehrstimmigkeit³². Hierzu entwickelten sich Kompositionstechniken wie Cantus-Firmus und Kontrapunkt, deren möglichst kunstvolle Anwendung auf den übernommenen Werkteil den Schwerpunkt des künstlerisch zu achtenden Schaffens ausmachte³³. Dabei verstand man unter dem Begriff „kunstvoll“ vor allem die technische Umsetzung, eine handwerkliche Perfektion, und nicht die Originalität. Insofern verblasste die Originalität der einen Stimme (der Melodie) angesichts des Handwerklichen, das sich in der polyphonen Stimmführung der einzelnen Stimmen zueinander nach den neuen Kompositionstechniken zeigte³⁴.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass es seinerzeit eine gängige Lernpraxis darstellte, Werke großer Meister abzuschreiben, um deren Kompositionstechniken zu begreifen und weiterzuentwickeln³⁵. Die Entnahme fremder Werkteile stellte deshalb zumeist eine Verehrung des Originalurhebers dar. Diesbezügliche eindeutige Hinweise finden sich auch in den Vorworten zu Notendruckern³⁶.

Es lässt sich hiernach also festhalten, dass die seinerzeit gesetzlich nicht normierten Rechtsmeinungen zur Zulässigkeit von Werkteilübernahmen untrennbar mit den künstlerischen Wertvorstellungen verknüpft waren. Kompositions- und Lernpraxis stellten sich als alleiniger Maßstab dar.

Die Ansichten wandelten sich jedoch im Laufe des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts mit Aufkommen des sogenannten Originalitätsgedankens³⁷, der sich letztlich als konsequente Fortführung des in der Renaissance aufgekommenen Individualismus entwickelte. Die neuen Gerechtigkeitsvorstellungen führten am Ende zu einer ins Äußerste getriebenen Plagiatschnüffelei selbst bezüglich

31 Fuchs, S. 77ff.; Pohlmann, S. 76f.

32 Pohlmann, S. 55.

33 Pohlmann, S. 60ff.

34 Pohlmann, S. 56f.; Fuchs, S. 82.

35 Pohlmann, S. 65f.

36 Gieseke, S. 108 erwähnt eine Komposition von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1647 der auf ein Madrigale Monteverdis verweist; Steinecke zitiert das Werk Heinrich Alberts, Vorrede zum 4. Teil seiner Arien: „(...) Schließlich sind frembde Melodeyen in diesen vier Theilen zu finden; Solches ist mehr auß Liebe und Wolgefallen zu denselben Weysen (...) geschehen (...). Were sonst gar übel gethan, wenn man sich mit frembden Federn bestecken wollte.“, zit. nach Steinecke, S. 14.

37 Fuchs, S. 90f.; Gieseke, S. 108f.