

**Qualitative Analyse des Urheberrechtsbewusstseins
von Musikern und Komponisten bei
der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken**

Bachelorarbeit

von *Tom Reichelt*

zur Erlangung des akademischen Grades *Bachelor of Arts*

im Studiengang **Bibliotheksmanagement**

an der Fachhochschule Potsdam

Fachbereich Informationswissenschaften

Erstgutachter: Prof. Dr. Stephan Büttner

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Gabriele Beger

Potsdam, den 27.01.2014

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig verfasst und hierzu keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Alle Stellen der Arbeit, die wörtlich oder sinngemäß aus fremden Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde weder in dieser noch in abgeänderter Form einer Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Potsdam, den 27.01.2014

Danksagung

„Keine Schuld ist dringender, als die, Danke zu sagen“

Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.)

Zunächst gilt mein herzlicher Dank Friederike Kramer, Prof. Dr. Hartmut Fladt und Dr. Eric W. Steinhauer, ohne die diese Bachelorarbeit in dieser Form nicht zustande gekommen wäre.

Meinen Eltern möchte ich danken, weil sie mich während des gesamten Studiums bedingungslos unterstützten und mir mit Kost und Logis ermöglichten, mich zum einen bestmöglich auf das Studium zu konzentrieren und zum anderen die angenehmen Seiten des Studentenlebens voll auszukosten.

Ebenfalls danke ich meinen Kommilitonen und Freundinnen Elli, Sarah, Sophie und Vivi, da die gemeinsamen Nachmittage und Abende während des Bearbeitungszeitraumes für die notwendige und höchst angenehme Abwechslung sorgten. Außerdem machten sie insgesamt die dreieinhalb Jahre des Studiums zu einer sehr glücklichen Zeit für mich.

Letztlich bin ich auch Prof. Dr. Gabriele Beger und Prof. Dr. Stephan Büttner sehr dankbar, weil sie mir den gesamten Bearbeitungszeitraum über die beruhigende Sicherheit gaben, mich mit jeder Frage an engagierte Betreuer wenden zu können.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	13
2	Schutzfähigkeit von Musikwerken	15
2.1	Definition des zu schützenden Rechtsgegenstandes.....	15
2.1.1	Der rechtliche und musikalische Werkbegriff.....	15
2.1.2	Grundelemente eines Musikwerkes.....	16
2.2	Voraussetzungen für ein schutzfähiges Werk.....	17
2.2.1	Persönliche Schöpfung.....	18
2.2.2	Wahrnehmbare Form.....	18
2.2.3	Individualität.....	18
2.2.3.1	Subjektive Neuheit.....	19
2.2.3.2	Geistiger Gehalt.....	19
2.2.3.3	Gestaltungshöhe.....	20
2.2.4	Spezialfall: Aleatorik.....	21
2.2.5	Unerhebliche Merkmale.....	23
2.2.6	Kein Schutz für Thema, Stil und Methode.....	23
2.3	Schutz von Bearbeitungen.....	23
2.3.1	Definition und Voraussetzungen der Bearbeitung.....	24
2.3.2	Formen der Bearbeitung in der Musik.....	24
2.3.3	Der § 3 Satz 2 als Sonderregelung.....	26
3	Definition der Schutzfähigkeit durch die Rechtsprechung	27
3.1	„Haselnuss“.....	27
3.2	„Dirlada“.....	27
3.3	„Fantasy“.....	28
3.4	„Bearbeitung gemäß § 3 Satz 1 UrhG (E-Musik)“.....	28
3.5	„Superstring“.....	29
3.6	„Get Over You/Heart Beat“.....	30
3.7	Zusammenfassung.....	31
4	Unfreie Bearbeitung und freie Benutzung	32
4.1	Bearbeitungen und Umgestaltungen.....	32

4.2	Freie Benutzung	34
4.2.1	Abgrenzung zwischen Absatz 1 und 2 bei Musikwerken	34
4.2.2	Starrer Melodienschutz	36
4.2.3	Sonderfälle	37
4.2.3.1	Musikzitat	38
4.2.3.2	Problem der Variation	39
4.2.3.3	Problem der Parodie	39
4.3	Zusammenfassung	40
5	Untersuchungsdesign	42
5.1	Forschungsfragen und Zielkonkretisierung	42
5.1.1	Forschungsfrage 1	42
5.1.2	Forschungsfrage 2	43
5.1.3	Forschungsfrage 3	43
5.1.4	Forschungsfrage 4	44
5.2	Methodenfindung	44
5.3	Grundzüge qualitativer Sozialforschung	44
5.3.1	Grundgerüst qualitativen Denkens	45
5.3.2	Allgemeine Gütekriterien qualitativer Sozialforschung	46
5.4	Das Experteninterview	46
5.4.1	Grundzüge des problemzentrierten Interviews	47
5.4.2	Entwicklung des Interviewleitfadens	48
5.4.2.1	Leitfrage 1	48
5.4.2.2	Leitfrage 2	49
5.4.2.3	Leitfrage 3	49
5.4.3	Expertenauswahl und Rahmenbedingungen	50
5.4.3.1	Eric W. Steinhauer	50
5.4.3.2	Friederike Kramer	50
5.4.3.3	Hartmut Fladt	51
5.5	Auswertungsinstrumente	52
5.5.1	Zusammenfassende qualitative Inhaltsanalyse	52
5.5.2	Induktive Kategorienbildung	53
6	Kategorienbildung und Auswertung	54

6.1	Induktive Kategorienbildung	54
6.2	Kategorisierte Auswertung	56
6.2.1	Einschätzungen zum Urheberrechtsbewusstsein	56
6.2.2	Umgang mit bzw. Verhalten bei urheberrechtlichen Aspekten	56
6.2.3	Positive Einflussfaktoren	58
6.2.4	Negative Einflussfaktoren.....	59
6.2.5	Abhängigkeit des Bewusstseins von der Phase der Karriere	60
6.2.6	Relevanz und Bedeutung der urheberrechtlichen Fragestellungen.....	60
6.2.7	Rolle des Urheberrechts im Studium	61
7	Beantwortung der Forschungsfragen	63
7.1	Allgemeines Verhältnis der Komponisten zum Urheberrecht.....	63
7.2	Bewusstsein der Komponisten zur Schutzfähigkeit eines Werkes	65
7.3	Bewusstsein zur unfreien Bearbeitung und freien Benutzung.....	67
7.4	Stellenwert des Urheberrechts im Kompositionsstudium.....	68
8	Ergebnis	70
8.1	Zusammenfassung	70
8.2	Diskussion möglicher Handlungsempfehlungen	71
9	Anhang A: Interviewleitfaden	73
10	Anhang B: Transkriptionen.....	76
10.1	Transkription des Interviews mit Eric W. Steinhauer	76
10.2	Transkription des Interviews mit Friederike Kramer	82
10.3	Transkription des Interviews mit Hartmut Fladt	87
11	Anhang C: Zusammenfassende qualitative Inhaltsanalyse	95
11.1	Protokoll des Interviews mit Eric W. Steinhauer	95
11.2	Protokoll des Interviews mit Friederike Kramer	99
11.3	Protokoll des Interviews mit Hartmut Fladt	102
12	Anhang D: Übersicht der induktiven Kategorienbildung	106
13	Glossar	110
14	Quellenverzeichnis	113

14.1	Gesetzestext und Bundestagsdokumente	113
14.2	Rechtsprechung.....	113
14.3	Gesetzes- und Rechtsprechungskommentare	118
14.4	Sonstige Literatur-, Online- und Videoquellen	123
14.5	Notenquellen.....	129
14.6	Musiksoftware zur Erstellung der Notenbeispiele.....	130

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Thema der Fuge in c-Moll BWV 847 aus dem Wohltemperierten Klavier Nr. 1; komponiert von Johann Sebastian Bach.....	17
Abbildung 2: Geradeso geschützte Melodie aus dem Song "Wie ein Kind"; komponiert von Berd Plato (bürgerlicher Name: Günter Engel)	28
Abbildung 3: Nichtschutzfähige Tonfolge aus dem Song "Superstring"	29
Abbildung 4: Ungeschützte Melodie aus dem Song "Heart Beat"	30
Abbildung 5: Eine authentische Kadenz in A-Dur	111
Abbildung 6: Grundreihe aus dem "Klavierstück op. 33a"; komponiert von Arnold Schönberg	112
Abbildung 7: Umkehrung der Grundreihe aus dem "Klavierstück op. 33a"	112

Abkürzungsverzeichnis

§, §§	Paragraph/en
a.F.	alte/ältere Fassung
Abb.	Abbildung
ABGB	Gesetz zur Regelung des Rechts der Allgemeinen Geschäftsbedingungen
Abs.	Absatz
Abschn.	Abschnitt
Aktz.	Aktenzeichen
Art.	Artikel
Aufl.	Auflage
bearb.	bearbeitet/e
BGB	Bürgerliches Gesetzbuch
BGH	Bundesgerichtshof
BWV	Bachwerkeverzeichnis
bzw.	beziehungsweise
d.h.	das heißt
DDR	Deutsche Demokratische Republik
Diss.	Dissertation
durchges.	durchgesehen/e
dt.	deutscher

DVSM	Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften
e.V.	eingetragener Verein
E-Musik	Ernste Musik
erg.	ergänzt/e
f., ff.	folgende
F-Musik	Funktionale Musik
Fak.	Fakultät
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
h.M.	herrschende Meinung
Hrsg.	Herausgeber
I.	Interview
i.d.R.	in der Regel
i.d.S.	in dem/diesem Sinne
i.S.d.	im Sinne der/des
i.w.S.	im weiteren/weitesten Sinne
Inst.	Institut
Kap.	Kapitel
KG	Kammergericht
LG	Landgericht
lit.	Buchstabe
LitUG, LUG	Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und

	der Tonkunst
MarkenG	Markengesetz
Nr.	Nummer
OLG	Oberlandgericht
op.	opus
RBÜ	Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst
S.	Seite
TC	Time Code
teilw.	teilweise
u.a.	unter anderem
U-Musik	Unterhaltungsmusik
UB	Universitätsbibliothek
UdK	Universität der Künste
Univ.	Universität
UrhG	Urheberrechtsgesetz
URL	Uniform Resource Locator
UWG	Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb
überarb.	überarbeitet/e
verb.	verbesserte
Verl.	Verlag
Vgl.	Vergleich

Wiss.	Wissenschaft/en
WZR	Warenzeichengesetz
Z.	Zeile
z.B.	zum Beispiel
Zugl.	Zugleich

1 Einleitung

In der heutigen Zeit, wo man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass die Musik immer elektronischer wird, der Computer bei vielen Komponisten der Popmusik nicht mehr wegzudenken ist und der Musikmarkt überfüllt scheint von Remixen und Coverversionen, kommt dem Durchschnittsmusikkonsumenten beim Radiohören oft der Gedanke, dass vieles gleich klingt und verschiedene „neue“ Songs schon etliche Male dagewesen sind. Dieser Gedanke führt dann oftmals zu der Frage: Dürfen die das? Ist das nicht ein Plagiat?

Wenn dieser Weg weitergedacht wird, gelangt man zwangsläufig zu den rechtlichen Regelungen, die zur Beantwortung dieser Fragen notwendig sind, welche in erster Linie im deutschen Urheberrechtsgesetz stehen. Des Weiteren ergibt sich die Frage, ob die Komponisten und Musiker überhaupt wissen, was sie genau von fremden Kompositionen übernehmen dürfen, ohne die Urheberrechte des anderen zu verletzen oder ab wann eine Melodie einer anderen so ähnlich sieht bzw. klingt, dass nicht mehr von einer neuen Komposition die Rede sein kann.

Die vorliegende Arbeit soll sich also der Untersuchung solcher interessanter Fragen widmen und herausfinden, inwieweit sich Komponisten und Musiker über Aspekte bewusst sind, wie die urheberrechtlichen Schutzvoraussetzungen für Musikwerke, der rechtlichen Bestimmungen zu Musikbearbeitungen und zu den Umständen, unter welchen Melodien oder andere Musikelemente für eigene Songs und Werke benutzt werden dürfen.

Da der Autor zur „klassischen“ Musik eine wesentlich größere Affinität besitzt als zur Popmusik sollen hier auch zu einem großen Teil die Komponisten der „klassischen“ Musik im Vordergrund stehen, da so die musikalische Vorbildung des Autors besser genutzt werden kann. Dennoch sollen auch die urheberrechtlichen Problematiken in der populären Musik und anderen relevanten Musikbereichen miteinbezogen werden. Die Untersuchung umfasst hinsichtlich der urheberrechtlichen Regelungen und der Musikbranche ausschließlich Deutschland.

In der Arbeit werden zunächst die relevanten Paragraphen des Urheberrechtsgesetzes beleuchtet, zur Schutzfähigkeit von Musikwerken und Bearbeitungen sowie zu den Regelungen von freien bzw. erlaubnispflichtigen Bearbeitungen und Übernahmen. Da

diese rechtlichen Regelungen durchaus eine gewisse Komplexität aufweisen und größtenteils nicht einheitlich in der rechtswissenschaftlichen Fachliteratur ausgelegt werden, soll dieser Darlegung ein relativ großer Raum gegeben werden.

Das Thema wird mittels einer qualitativen Analyse in Form von Experteninterviews erforscht. Die Erläuterung der benutzten Methoden erfolgt direkt vor Beginn der Untersuchung bzw. Auswertung der Interviews.

Ohne Zweifel spielen auch Musikerinnen und Komponistinnen in der Pop- wie auch in der „klassischen“ Musik eine wichtige Rolle. Dennoch wird zur Verbesserung des Leseflusses auf die gendergerechte Schreibweise in dieser Arbeit verzichtet und ausschließlich die männliche Form verwendet.

2 Schutzfähigkeit von Musikwerken

Bevor das Urheberrechtsbewusstsein von Musikern und Komponisten ermittelt werden kann, gilt es selbst Klarheit über den Sachverhalt zu schaffen und sich bewusst zu werden, welche Anforderungen das aktuelle deutsche UrhG an die Schutzfähigkeit von Musikwerken stellt. In diesem Kapitel werden diese Voraussetzungen beleuchtet, der Schutz von Bearbeitungen thematisiert und beides von Beginn an in Bezug zur Musikwissenschaft gesetzt. Konkret finden die für die Musik und die Themenstellung relevanten Aspekte der §§ 2 und 3 UrhG Behandlung. Im nachfolgenden Kap. 3 wird dann die detailliertere Abgrenzung zwischen Schutzwürdigkeit und Nichtschutzwürdigkeit durch die Rechtsprechung untersucht.

2.1 Definition des zu schützenden Rechtsgegenstandes

Der Werkbegriff muss zwei wichtige und zentrale Funktionen erfüllen: Die Bestimmung des zu schützenden Rechtsgegenstandes einerseits (Kap. 2.1) sowie die Klärung der Frage der Schutzwürdigkeit andererseits (Kap. 2.2).

2.1.1 *Der rechtliche und musikalische Werkbegriff*

In § 2 Abs. 1 Nr. 2 UrhG heißt es: „Zu den geschützten Werken der [...] Kunst gehören insbesondere: [...] Werke der Musik [...].“¹ Daraufhin stellt sich die Frage: Was ist ein Werk der Musik, sowohl im rechtlichen als auch im musikalischen Sinn? Der Rechtswissenschaftler Schenk kam bereits 1977 zu dem, auch aus heutiger Sicht sehr treffenden, Schluss, dass es sich bei Musik i.w.S., um jede Folge akustischer Ereignisse handele, bei welcher Tonmaterial und Herkunft keine Rolle spiele (z.B. Naturlaute). Er differenzierte sogleich i.S.d. Urheberrechts, dass der Ursprung der akustischen Folge in einer Form menschlichen Handelns liegen müsse. Jede Bindung an eine bestimmte Form oder gewisse musikalische Gesetzmäßigkeit sei nicht begriffsnotwendig.² Wallberg sieht für die urheberrechtliche Werkbetrachtung die Tätigkeit des Komponierens, also dem Auswählen, Sichten und Zusammensetzen von materiellen Musikelementen, als wesentlich

¹ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_2.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

² Vgl. Schenk (1977), S. 66f.

an, das als Ergebnis ein untrennbaren Komplex aus theoretisch-technischen und intuitiven Elementen bilde, welcher wiederum als Werk neben seinem Schöpfer eigenständig und unterscheidbar geworden sei.³ Letztlich gilt im Recht der Grundsatz, dass ein Musikwerk dann als *ein* Werk anerkannt wird, „wenn die einzelnen Leistungselemente [...] eine Zusammengehörigkeit aufweisen, so dass die Leistung vom Adressatenkreis als Einheit empfunden wird.“⁴

2.1.2 Grundelemente eines Musikwerkes

An dieser Stelle muss, zum besseren Verständnis des in dieser Arbeit behandelten musikalischen Rechtsgegenstandes, ein kurzer Überblick über die Grundelemente einer musikalischen Schöpfung gegeben werden.

Es wird grundsätzlich zwischen E-Musik (Ernste Musik), U-Musik (Unterhaltungsmusik) und F-Musik (Funktionale Musik) unterschieden, wobei die E-Musik das subsumiert, was umgangssprachlich als Klassik oder Kunstmusik bezeichnet wird. Die U-Musik steht für die populären und kommerziellen Musikrichtungen (Pop- und Rock, Schlager, teilw. auch Jazz) und die F-Musik (auch Gebrauchsmusik) dient einem außermusikalischen Zweck (z.B. Filmmusik, Kirchenmusik, Bühnenmusik, Fahrstuhlmusik). Diese groben Musikkategorien sind nicht trennscharf: Es können auch Kombinationen auftreten, z.B. bei Filmmusik (F-Musik in Verbindung mit E-Musik und/oder U-Musik).

Als die herkömmlichen Elemente eines Werkes gelten in der musikalischen Lehre: Melodie, Rhythmus und Harmonik.⁵ Sie sind eng miteinander verflochten und können als Organisation der Musik gesehen werden.⁶ „Eine Melodie [...] ist eine künstlerisch geformte, in sich geschlossene, selbstständige und ausdrucksvolle Folge von Tönen“⁷. Sie bildet die horizontale Ebene einer Komposition und gilt als bedeutendster Parameter, da er i.d.R. den eingängigsten und sinnfälligsten Teil darstellt.⁸ Melodie wird oftmals (auch in dieser Arbeit) mit Thema gleichgesetzt. Ein Thema setzt sich aus Motiven zusammen, welche wiederum die kleinste sinnvolle, musikalische Einheit bilden.⁹ Abb. 1 zeigt das

³ Vgl. Wallberg (2002), S. 147.

⁴ Dreyer (2013 a), S. 59.

⁵ Vgl. Schwenzer (1998), S. 75.

⁶ Vgl. Reinfeld (2006), S. 22.

⁷ Ziegenrucker (1998), S. 170.

⁸ Vgl. Dieth (2000), S. 88.

⁹ Vgl. Heukäufer (2008), S. 34.

Thema der Fuge in c-Moll aus dem Wohltemperierten Klavier Nr. 1, in welchem die ersten fünf Töne das Motiv bilden und sich mit drei weiteren Motiven zum Thema zusammensetzen.



Abbildung 1: Thema der Fuge in c-Moll BWV 847 aus dem Wohltemperierten Klavier Nr. 1; komponiert von Johann Sebastian Bach¹⁰

Der Rhythmus beschreibt i.w.S. die zeitliche Gliederung der horizontalen Tonabfolge, welche durch die Notenwerte (Länge der Töne) zum Ausdruck kommen.¹¹ Die Harmonik schließlich steht für die vertikale Tongestaltung, also für das zeitlich parallele Zusammenspiel und die Konstellation mehrerer Klänge.¹² Besonders in der U-Musik kommt die Harmonik meist in Akkorden zum Ausdruck, die dann wiederum horizontal zu Akkordfolgen zusammengesetzt werden.¹³

2.2 Voraussetzungen für ein schutzfähiges Werk

Nun muss konkretisiert werden, welche Anforderungen der Gesetzgeber an geschützte Werke stellt. In § 2 Abs. 2 UrhG fügt der Gesetzgeber zur näheren Spezifizierung eines schutzfähigen Werkes hinzu: „*Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.*“¹⁴ Nach ganz h.M. zählen zu den Kriterien einer persönlichen geistigen Schöpfung: die persönliche Schöpfung, die wahrnehmbare Formgestaltung, das Aufweisen von Individualität und die Gestaltungshöhe, welche hier als Teil der Individualität betrachtet werden soll.¹⁵

¹⁰ Noten entnommen: Wikipedia: URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/8/86/Fuga_a_3_voci.png (letzter Zugriff: 26.01.2014). Erstellt mit Software: Final Print Musik 2002.

¹¹ Vgl. Schwenzer (1998), S. 78.

¹² Vgl. Sauter (2003), Stichwort Harmonie. URL: <http://www.tonalemusik.de/musiklexikon.htm> (letzter Zugriff: 26.01.2014); Schwenzer (1998), S. 77f.

¹³ Vgl. Fladt (2012).

¹⁴ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_2.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

¹⁵ Vgl. Ahlberg (2000 a), S. 108-111; Boddien (2006), S. 43; Bullinger (2009 a), S. 55-57; Czychowski (2011), S. 107-109; Dreyer (2013 a), S. 60; Ensthaler (2009), S. 2; Hertin (2008), S. 18f.; Homann (2007), S. 7f.; Kitzberger (2009), S. 23; Lettl (2013), S. 34-36; Loewenheim (2010 g), S. 55; Lutz (2013), S. 17;

2.2.1 Persönliche Schöpfung

Eine persönliche Schöpfung setzt zunächst voraus, dass das Werk Ergebnis eines menschlichen Schaffensprozesses war.¹⁶ Damit erfolgt die Abgrenzung z.B. zu Vogelgesang. Da es sich bei der Schöpfung um einen Realakt handelt und damit keine Geschäftsfähigkeit vorausgesetzt wird, können auch z.B. Kinder, geistig Behinderte oder Menschen im Trance- oder Hypnosezustand schutzfähige Werke schaffen.¹⁷ Das Erfordernis der persönlichen Schöpfung bedeutet nicht, dass das Werk auch von der Persönlichkeit des Urhebers geprägt sein muss, eher kommt es, wie im Entwurfsbeschluss zum heutigen UrhG der Bundesregierung dargelegt, auf Neuheit und Eigentümlichkeit an.¹⁸

2.2.2 Wahrnehmbare Form

Eine Schöpfung muss für andere Menschen wahrnehmbar sein, also eine Form gefunden haben.¹⁹ Eine körperliche Festlegung ist nicht erforderlich, ebenso wenig braucht es sich um eine dauerhafte Festlegung durch Noten oder Tonaufnahmen zu handeln.²⁰ Das musikalische Werk muss lediglich hörbar sein. Somit ist z.B. die musikalische Improvisation schutzfähig, auch wenn sie nicht wiederholbar ist.²¹ Die bloße Idee zu einer musikalischen Komposition oder die Vorstellung davon ist nicht schutzfähig.²²

2.2.3 Individualität

Die Individualität gilt als Hauptinhalt der persönlichen geistigen Schöpfung. Sie bedeutet, dass durch Konzeption, Inhalt oder Form der individuelle Geist des Urhebers deutlich wird und damit eine Abhebung zum Alltäglichen, Routinemäßigen und zur rein handwerklichen

Nordemann (2008 a), S. 123; Obergfell (2011 a), S. 2022f.; Rehbinder (2010), S. 66-70; Schack (2013), S. 99; Schmid/Wirth (2004), S. 29-31; Schulze (2013 a), S. 68-72; Schunke (2008), S. 33f; Staats/Harke (2008), S. 8; Wöhrn (2014), S. 71.

¹⁶ Vgl. Loewenheim (2010 a), S. 99; Obergfell (2011 a), S. 2022; Schack (2010), S. 100; Schmid/Wirth (2004), S. 29.

¹⁷ Vgl. Dreyer (2013 a), S. 61; Schack (2013), S. 131.

¹⁸ Vgl. Deutscher Bundestag (1962), S. 38.

¹⁹ Vgl. Nordemann (2008 a), S. 124; Schack (2013), S. 102.

²⁰ Vgl. LG München I (1993 a), S. 82f. – „Duo Gismonti-Vasconcelos“.

²¹ Vgl. Rehbinder (2010), S. 79.

²² Vgl. OLG Hamburg (1996), S. 318; Bullinger (2009 a), S. 56; Hertin (2008), S. 18; Homann (2007), S.14; Loewenheim (2010 e), S. 66f.; Schulze (2013 a), S. 77.

Tätigkeit vorhanden ist.²³ Die Individualität drückt sich im Wesentlichen in drei Kriterien aus: der subjektiven Neuheit, dem geistigen Gehalt und der Gestaltungshöhe.

2.2.3.1 *Subjektive Neuheit*

Wie bereits der Begriff der Schöpfung beinhaltet, muss etwas Neues entstehen. Es geht aber nicht um eine objektive Neuheit, i.d.S., dass etwas geschaffen werden muss, das vorher nicht vorhanden war. Vielmehr muss eine (subjektive) Neuheit aus Sicht des Komponisten vorliegen: Das Werk muss also für den Urheber neu gewesen sein. Die Musik besitzt, gerade z.B. im Bereich der Schlagermusik, einen begrenzten Gestaltungsspielraum (8-Töne einer Tonleiter, Kadenz²⁴, musikalische Phrasen, typische Instrumente usw.), weshalb es einerseits nicht auf die Neuheit des Tonmaterials oder der verwendeten Elemente ankommt, sondern auf die Neuheit der Kombination daraus. Zum anderen wird dadurch auch der erforderliche Grad der Neuheit niedrig angesetzt.²⁵

2.2.3.2 *Geistiger Gehalt*

Geistiger Gehalt heißt, dass durch die Klänge ein musikalisches Erlebnis, eine Stimmung oder ein Gefühlswert ausgedrückt werden muss.²⁶ Somit sind bloße rhythmische Klänge nicht schutzwürdig.²⁷ Auch Werke, die lediglich ein Ergebnis von mechanischen Tätigkeiten oder Zufall sind, sind hier ausgeschlossen.²⁸

Das Vorhandensein geistigen Gehalts setzt einen gewissen Umfang einer Klangfolge voraus: Je kürzer die Klangfolge, desto geringer ist der Gestaltungsspielraum, mit welchem Individualität und damit Schutzwürdigkeit erlangt werden kann.²⁹ Eine Folge aus drei Tönen genießt z.B. keinen Schutz.

Somit sind auch formale Gestaltungsgrundsätze und Methoden des musikalischen Schaffens, welche zum musikalischen Allgemeingut gehören, nicht schutzfähig und prinzipiell frei, z.B. einzelne Töne, Tonskalen, die aufsteigende Terz als Eröffnungsfloskel,

²³ Vgl. Nordemann (2008 a), S. 124; Reh binder (2010), S. 68.

²⁴ Siehe Glossar.

²⁵ Vgl. Ahlberg (2000 a), S. 116; Nordemann (2008 a), S. 125.

²⁶ Vgl. Loewenheim (2010 a), S. 137; Ober gefell (2011 a), S. 2022.

²⁷ Vgl. Reinfeld (2006), S. 81.

²⁸ Vgl. Nordemann (2008 a), S. 124; Schack (2013), S. 116; Schulze (2013 a), S. 68.

²⁹ Vgl. Loewenheim (2010 a), S. 113; Schulze (2013 a), S. 103.

Akkorde, Kadenzen, Klangfärbungen, die irreguläre Unterteilung von Takten³⁰, musikalische Phrasen oder Ornamentik (Verzierungsselemente).

2.2.3.3 Gestaltungshöhe

Die Gestaltungs- oder Schöpfungshöhe ist ein Ausdruck für den Grad der Individualität.³¹ Genauso wie unter dem Aspekt des geistigen Gehalts, muss auch hier das Werk ein gewisses Mindestmaß besitzen, da sonst keine Individualität zu Tage treten kann.³² Die erforderliche Gestaltungshöhe für eine schutzfähige Komposition ist in der Musik, aufgrund des bereits erwähnten begrenzten Gestaltungsspielraums, niedrig angesetzt: Es gilt der Schutz der sogenannten kleinen Münze.³³

Unter der kleinen Münze wird die unterste Schutzgrenze verstanden. Werke, welche durch die kleine Münze geschützt sind, besitzen gerade das Minimum an Gestaltungshöhe, um urheberrechtsschutzfähig zu sein.³⁴ Die Musik gilt hier als das Hauptanwendungsgebiet.³⁵ Nach der kleinen Münze kann ein Werk z.B. schon aufgrund des Arrangements oder der Instrumentierung die Mindestgrenze der Schutzwürdigkeit erreichen. Auch hier gilt, dass die gemeinfreien, grundlegenden Gestaltungselemente selbstverständlich nicht die notwendige Gestaltungshöhe erreichen.

Hauptkriterium für die Gestaltungshöhe ist stets der geistig-ästhetische Gesamteindruck.³⁶ Auch die einzelnen Elemente einer Komposition können schutzfähig sein, außerdem kann die Analyse der einzelnen Elemente als Aufhellung dessen verstanden werden, was im Einzelnen zum Gesamteindruck beiträgt.³⁷ Einer Gesamtkomposition kann aber auch Schutzwürdigkeit zugesprochen werden, wenn die einzelnen Elemente für sich genommen nicht die erforderliche Gestaltungshöhe erreichen.³⁸ Ein weiteres Kriterium ist der

³⁰ Vgl. OLG München (2000), S. 409 – „Superstring“.

³¹ Vgl. KG (2001), S. 504; Ahlberg (2000 a), S. 117; Loewenheim (2010 a), S. 98.

³² Vgl. Nordemann (2008 a), S. 127; Schulze (2013 a), S. 76.

³³ Vgl. Obergfell (2011 a), S. 2032; Saul (2007), S. 38.

³⁴ Vgl. OLG München (1989), S. 309; Ahlberg (2000 a); Limper/Meyer (2011), S. 335f.; Loewenheim (2010 g), S. 59; Schulze (1983), S. 1.

³⁵ Vgl. Loewenheim (2010 a), S. 110f.

³⁶ Vgl. BGH (1981), S. 268 – „Dirlada“; OLG Hamburg (1989 b), S. 528; Wandtke (2011 c), S. 20.

³⁷ Vgl. BGH (1991 a), S. 535 – „Brown Girl II“.

³⁸ Vgl. OLG München (1992), S. 204 – „Sadness/Madness“; Grossmann (1995), S. 55.

Blickwinkel, da die Schöpfungshöhe aus Sicht der mit der Musik einigermaßen vertrauten und für sie aufgeschlossenen Verkehrskreise zu beurteilen ist.³⁹

Bei der Beurteilung der Individualität kommen auch Kriterien zum Tragen, wie der erste Höreindruck⁴⁰, die Erstmaligkeit, das Naheliegen der Verarbeitung, gegebene Anweisungen, die Tatsache einer Doppelschöpfung oder Nachahmung⁴¹ und das Heranziehen eines Sachverständigen.⁴² Aus Sicht von Neußer scheine die Frage nach der Gestaltungshöhe paradox, weil ausdrücklich keine qualitativen Anforderungen vom Gesetz gestellt werden, da die Aufgabe schließlich nicht darin besteht, zwischen guten und schlechten Werken zu differenzieren. Bei der Bewertung der Gestaltungshöhe sei aber die Einbindung von qualitativen Merkmalen unverzichtbar.⁴³ Dem kann zugestimmt werden: Insbesondere anhand der Sachverständigengutachten in den zahlreichen Gerichtsprozessen wird dies zweifelsohne deutlich.⁴⁴

2.2.4 Spezialfall: Aleatorik

Anhand der aleatorischen Werke von John Cage⁴⁵ sollen diese Merkmale nochmal verdeutlicht werden. Die Aleatorik⁴⁶ bedient sich des Zufalls als Kompositionsverfahren (z.B. mittels Münzwurf) und gilt als eine der bedeutendsten Entwicklungen in der E-Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nach h.M. werden diese als nicht schutzfähige Werke angesehen⁴⁷, obwohl Cage diese Methode nach einem langjährigen geistigen Prozess entwickelte und sie von ihm tiefenphilosophisch begründet wurde. Sie werden eindeutig der Definition eines Musikwerkes gerecht⁴⁸, erfüllen die Voraussetzungen der persönlichen Schöpfung⁴⁹ sowie die wahrnehmbare Formgestaltung⁵⁰ und die subjektive

³⁹ Vgl. BGH (1981), S. 268 – „Dirlada“.

⁴⁰ Vgl. BGH (1992), S. 203 – „Sadness/Madness“; Schuldt (2012), S. 84; Schulze (1983), S. 151f.

⁴¹ Vgl. Schulze (1983), S. 151-166.

⁴² Vgl. BGH (1988 b), S. 810f. – „Fantasy“; BGH (1991 a), S. 535 – „Brown Girl II“; BGH (1988 a), S. 813-815 – „Ein bisschen Frieden“; OLG Hamburg (2002 b), S. 650ff.; OLG München (1992), S. 203ff. – „Sadness/Madness“; OLG Hamburg (2013), S. 434ff.

⁴³ Vgl. Neußer (2011), S. 15f.

⁴⁴ Vgl. BGH (1988 a), S. 813-815 – „Ein bisschen Frieden“; BGH (1988 b), S. 810f. – „Fantasy“; BGH (1991 a), S. 535 – „Brown Girl II“; OLG München (1992), S. 203ff. – „Sadness/Madness“; OLG Hamburg (2002 b), S. 650ff.

⁴⁵ Siehe Glossar.

⁴⁶ Siehe Glossar.

⁴⁷ Vgl. Czychowski (2010), S. 107f.; Dreyer (2013 a), S. 88; Loewenheim (2010 a), S. 140; Nordemann (2008 a), S. 130/147/148; Obergefell (2011 a), S. 2031; Schack (2013), S. 117; Schulze (2013 a), S. 68.

⁴⁸ Siehe Kap. 2.1.

⁴⁹ Siehe Kap. 2.2.1.

⁵⁰ Siehe Kap. 2.2.2.

Neuheit⁵¹. Was diesen Werken allerdings fehlt ist die Individualität hinsichtlich des geistigen Gehalts und der Gestaltungshöhe, da hier kein Gestaltungsspielraum für den Komponisten vorhanden ist. Genau das war von John Cage allerdings auch gewollt, da er eine Möglichkeit suchte, Werke zu schaffen, die nicht seinen bewussten und unbewussten Neigungen und Abneigungen als Komponist unterworfen sind, sondern ausschließlich den Kreislauf der Natur darstellen.

Nordemann hebt hier besonders negativ das Stück 4'33“ heraus⁵², bei welchem der Musiker 4 Minuten und 33 Sekunden nichts tut, außer das Ende bzw. den Anfang der einzelnen Sätze anzudeuten. John Cage erlangte die Erkenntnis, dass es so etwas wie Stille nicht gibt. Damit gehört dieses Werk ebenfalls zur Aleatorik: Die Umgebungsgeräusche bzw. die zufälligen, unkoordinierten Geräusche des Publikums bilden hier die Musik. Der Auffassung Nordemanns, es handele sich hier nicht um ein „Werk der Musik, ja nicht einmal [um] einen Entwurf, sondern allenfalls [um] eine nicht schutzfähige Idee“⁵³ kann nicht zugestimmt werden, weil auch hier lediglich, nach Meinung des Autors, die Gestaltungshöhe und der geistige Gehalt fehlen und auch dieses Stück der in Kap. 2.1 dargelegten Definition eines Musikwerkes entspricht. Auch die Merkmale einer persönlichen Schöpfung können hier bejaht werden, da z.B. die Dauer von 4 Minuten und 33 Sekunden nicht willkürlich ausgewählt wurde, sondern Cage (nach eigener Aussage⁵⁴) das Stück Note für Note komponierte, am Ende die Zählzeiten zusammenrechnete und damit auf diese Zeitvorgaben kam. Dieses Werk hat natürlich keine dauerhafte Festlegung durch Noten (lediglich die Länge der drei Sätze ist angegeben) und kann auch nicht wiederholt werden. Das sind aber keine Kriterien für Nichtschutz, schließlich trifft dies auch auf Improvisationen zu.

Letztlich darf der urheberrechtliche Werkbegriff nicht die Kunstfreiheit beschränken: Somit stellt sich in diesem speziellen Fall, nach Meinung des Autors, die aktuelle Auslegung des Urheberrechts als inadäquat heraus, was wiederum die Frage aufwirft, ob das UrhG künftigen, neuen und innovativen Kompositionsformen und -methoden gerecht werden kann.

⁵¹ Siehe Kap. 2.2.3.1.

⁵² Vgl. Nordemann (2008 a), S. 147.

⁵³ Nordemann (2008 a), S. 147.

⁵⁴ Vgl. Steinaecker (2012), TC: 00:33:23 – 00:33:37.

2.2.5 *Unerhebliche Merkmale*

Neben der bereits erwähnten objektiven Neuheit, der Qualität und der Quantität stellen ebenfalls der Zweck der Gestaltung, der Aufwand bzw. die Kosten, der Erfolg sowie die Gesetzes- und Sittenwidrigkeit des Werkes keine relevanten Merkmale für die Bewertung der Schutzfähigkeit dar.⁵⁵ Auch ein unfertiges Werk kann schutzfähig sein.⁵⁶

2.2.6 *Kein Schutz für Thema, Stil und Methode*

Prinzipiell nicht geschützt ist das Thema, das für ein musikalisches Werk verwendet wird⁵⁷, z.B. für ein Bühnenwerk. Das gilt auch für den Stil bzw. die Musikrichtung⁵⁸: Jeder darf frei ein Werk im Stil des Spätbarock komponieren, eine Jazzimprovisation im New-Orleans-Stil vortragen oder einen Heavy-Metall-Song schreiben. Selbstverständlich kann auch die Methode des Schaffens kein schutzfähiger Gegenstand sein⁵⁹: Jeder darf z.B. ungeniert Werke mittels Zwölfontechnik⁶⁰ komponieren.

2.3 Schutz von Bearbeitungen

In § 3 Satz 1 UrhG heißt es: „[...] Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden [...] wie selbständige Werke geschützt.“⁶¹ Da nun bereits im Kap. 2.2 ausführlich dargelegt wurde, welche Merkmale für eine persönliche geistige Schöpfung vorhanden sein müssen, wird dies hier ausgespart. Im Folgenden kommt es zunächst zur Definition und zu den Voraussetzungen des Begriffs der Bearbeitung i.S.d. § 3 und im Anschluss daran zu einer kurzen Vorstellung der Formen der Bearbeitungen in der Musik. Da sich das Kap. 4 noch mit Bearbeitungen in Verbindung mit den §§ 23/24 befasst, wird die Abgrenzung zu verwandten Fachbegriffen, wie Umgestaltung oder freie Benutzung erst dort vorgenommen. Zum Schluss wird der Vollständigkeit halber auch kurz auf den eher umstrittenen Satz 2 des § 3 eingegangen.

⁵⁵ Vgl. Loewenheim (2010 g), S. 62-64; Lutz (2013), S. 30f.; Schulze (2013 a), S. 83.

⁵⁶ Vgl. Dreyer (2013 a), S. 66; Hertin (2008), S. 20; Schack (2013), S. 108.

⁵⁷ Vgl. OLG Hamburg (1978), S. 308 – „Artikelübernahme“.

⁵⁸ Vgl. Bullinger (2009 a), S. 62; Loewenheim (2010 e), S. 64f.; Nordemann (2008 a), S. 131; Schack (2013), S. 105; Schulze (2013 a), S. 78f.

⁵⁹ Vgl. Hertin (2008), S. 20; Schack (2013), S. 105; Schulze (2013 a), S. 79.

⁶⁰ Siehe Glossar.

⁶¹ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_3.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

2.3.1 Definition und Voraussetzungen der Bearbeitung

Wallberg kommt zu einer sehr treffenden Formulierung des Bearbeitungsbegriffs: „Nach musikwissenschaftlichen [sic!] Verständnis ist die Bearbeitung der Umgang mit einer Vorlage, der diese abwandeln, sie ergänzen, fertig stellen [sic!], rekonstruieren, verbessern, sie einem anderen Genre oder Zweck anpassen soll.“ Sie ist „urheberrechtlich [...] der intellektuelle Vorgang der umgestaltenden Tätigkeit an vorgegebenen [sic!] Material.“⁶² In anderer Fachliteratur gelangt man zu ähnlichen Definitionen.⁶³

Wie die Formulierung des Paragraphen bereits aussagt, fallen hierrunter nur schutzfähige Bearbeitungen. Es müssen also die Elemente, die der Bearbeiter hinzugefügt hat, für sich genommen die Voraussetzungen des § 2 erfüllen. Die Veränderung muss dem Originalwerk eine andere Ausdruckskraft verleihen und sich von diesem abheben.⁶⁴ Eine Bearbeitung setzt ein schutzfähiges Originalwerk voraus, auch wenn es durch das Ende der Schutzfrist nicht mehr geschützt sein sollte.⁶⁵ Wer freies Material bearbeitet, ist kein Bearbeiter sondern Originalurheber.⁶⁶ Aus diesen Gründen steht oftmals in Gerichtsurteilen nicht die Bearbeitung im Mittelpunkt der urheberrechtlichen Betrachtung, sondern die Frage nach Art und Umfang der Schutzfähigkeit des Originalwerkes.⁶⁷

2.3.2 Formen der Bearbeitung in der Musik

Die schöpferische Eigenart bei Bearbeitungen kann z.B. in der Instrumentierung und Orchestrierung⁶⁸, in der Rhythmisierung und im Einsatz der Klangmittel zum Ausdruck kommen.⁶⁹ Hierzu gehören z.B. Variation, Fantasie, Arrangement und Improvisation.⁷⁰

Bei Variation und Fantasie wird, einfach formuliert, ein vorgegebenes Thema umgestaltet. Grundzüge der ursprünglichen Melodie bleiben aber erkennbar. Unter Arrangement wird die Einrichtung eines Musikstückes für eine durch gegebene Verhältnisse bedingte oder für

⁶² Wallberg (2002), S. 291.

⁶³ Vgl. Bullinger (2009 b), S. 99; Dreyer (2013 b), S. 152; Homann (2007), S. 19; Schmid/Wirth (2004), S. 36.

⁶⁴ Vgl. Ahlberg (2000 b), S. 158f.; Loewenheim (2010 b), S. 180.

⁶⁵ Vgl. Nordemann (2008 b), S. 181.

⁶⁶ Vgl. Nordemann (2008 b), S. 183.

⁶⁷ Vgl. Wallberg (2002), S. 291.

⁶⁸ Vgl. Grossmann (1995), S. 94f.

⁶⁹ Vgl. BGH (1968 a), S. 324 – „Haselnuss“; BGH (1968 b), S. 320 – „Gaudemus igitur“; BGH (1981), S. 268 – „Dirlada“; OLG München (2002), S. 307f. – „Struggle for Pleasure (Conti)“.

⁷⁰ Vgl. Ahlberg (2000 a), S. 161f.

sie bestimmte andere Besetzung als die ursprüngliche verstanden.⁷¹ Hierzu gehört z.B. die Orchestrierung eines Klavierstückes oder umgekehrt eine Klavierpartitur eines Orchesterstücks. Eine besondere Form des Arrangements der heutigen Zeit, bei der in erster Linie der Rhythmus verändert wird, ist der Remix⁷². Dieser führt aber auch bei Veränderung oder Verbesserung des Sounds grundsätzlich nicht zu einer schutzfähigen Bearbeitung.⁷³ Anders wäre es nur bei besonderen Einzelfällen durch Eingriffe des Discjockeys.⁷⁴ Die, insbesondere im Jazz relevante⁷⁵, Improvisation schließlich besteht im Erfinden und der gleichzeitigen klanglichen Realisierung von Musik, in einer Einheit von Erfindung und Wiedergabe.⁷⁶ Auch Potpourris gelten als Bearbeitungen.⁷⁷

Neuere Bearbeitungen in der Musik, die auch durch die Rechtsprechung aktuell wurden, sind Handy-Klingeltöne⁷⁸, Werbejingles⁷⁹ und Coverversionen⁸⁰. Unter einer Coverversion wird die neuerliche Verwertung eines bereits veröffentlichten Musikwerkes durch einen anderen Interpreten in einer von der Originalversion leicht abweichenden Gestaltungsform verstanden.⁸¹ Ebenfalls ein Produkt der Technik ist das sogenannte Sound-Sampling.⁸² Darunter wird die veränderte oder verfremdete Wiedergabe von aufgenommenen verschiedenen Klängen⁸³ bzw. die Neukombination von zerschnittenen Musikstücken verstanden.⁸⁴ Bei den so entstandenen Werken ergibt sich Schutzfähigkeit auch nur, wenn der Komponist eine persönliche, schöpferische Leistung erbracht hat, also das Ergebnis des Samplings nicht auf den Leistungen des Computers beruht.⁸⁵

⁷¹ Vgl. Wallberg (2002), S. 102 nach Riemann (1996), S. 54.

⁷² Vgl. Schwenzer (1998), S. 99.

⁷³ Vgl. OLG Hamburg (2002 a), S. 149f. – „Remix/Remastering“.

⁷⁴ Vgl. OLG Hamburg (2002 a), S. 150 – „Remix/Remastering“.

⁷⁵ Vgl. LG München I (1993), S. 432; Dieth (2000), S. 182.

⁷⁶ Vgl. Wallberg (2002), S. 109.

⁷⁷ Vgl. BGH (1968 b), S. 315ff. – „Gaudeamus igitur“.

⁷⁸ Vgl. OLG Hamburg (2002 b), S. 249ff. – „Handy-Klingeltöne“; OLG Hamburg (2006), S. 323ff. – „Handy-Klingeltöne II“. BGH (2010), S. 883; Landfermann (2006), S. 257; Schunke (2008), S. 19; Schunke (2011), S. 47f.

⁷⁹ Vgl. OLG München (2011), S. 928f.

⁸⁰ Vgl. BGH (1998), S. 376ff. – „Coverversion“; Czychowski (2011), S. 112.

⁸¹ Vgl. BGH (1998), S. 376 – „Coverversion“; Riekert (2003), S. 27.

⁸² Vgl. KG (2004), S. 129ff. – „Modernisierung einer Liedaufnahme“; BGH (2009), S. 403ff. – „Metall auf Metall“; BGH (2011), S. 396ff. – „Metall auf Metall II“.

⁸³ Vgl. Dreyer (2013 b), S. 157.

⁸⁴ Vgl. Bullinger (2009 a), S. 70.

⁸⁵ Vgl. Dreyer (2013 a), S. 119.

2.3.3 *Der § 3 Satz 2 als Sonderregelung*

Der Satz 2 stellt klar: „Die nur unwesentliche Bearbeitung eines nicht geschützten Werkes der Musik wird nicht als selbständiges Werk geschützt.“⁸⁶ Im Änderungsentwurf zum Urheberrecht von 1985 wurde die Pflege der echten Volksmusik (nicht der volkstümlichen Unterhaltungsmusik) zum Anlass genommen, „deren melodische, harmonische und rhythmische Grundmuster im Volksmusikschatz als Allgemeingut vorhanden sind.“⁸⁷ Wenn es bei diesen überlieferten Grundmustern bliebe, wäre die Veränderung solcher gemeinfreier Volksmusikstücke keine Bearbeitung i.S.d. § 3 UrhG.⁸⁸ Damit sollten Veranstaltungen von Heimatvereinen, Trachtengruppen oder sonstigen volkstümlichen Vereinen, bei denen ausschließlich solche echte Volksmusik gespielt wird, befreit von Ansprüchen der GEMA bleiben, da die Bearbeitungen dieser traditionellen Werke durch diese Regelung erst dann urheberrechtlich geschützt sind (und damit auch erst Wahrnehmungsbefugnisse der GEMA entstehen), wenn sie über den genannten Rahmen hinausgehen⁸⁹ und nicht schon geringfügige Umgestaltungen der traditionellen Musik den Volksmusikgruppen entgegenstehen.⁹⁰

An den zahlreichen und kontroversen Diskussionen in der Fachliteratur, wie dieser Satz genau auszulegen ist, ob dadurch die Höhe der unteren Schutzgrenze für Kompositionen angehoben wird, ob es sich hier prinzipiell um eine überflüssige Norm handelt und ob es sinnvoller wäre, diesen Sonderfall der echten Volksmusik anderweitig zu regeln (z.B. durch die Änderung der GEMA-Tarifgestaltung), wird sich hier nicht beteiligt, da es den Rahmen der Arbeit sprengen und kaum zur Zielstellung beitragen würde.

Bei der Abgrenzung zwischen wesentlicher und unwesentlicher Bearbeitung wird sich im Grunde trotzdem an den Anforderungen einer persönlichen geistigen Schöpfung nach § 2 Abs. 2 UrhG orientiert und damit an der kleinen Münze.

⁸⁶ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_3.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

⁸⁷ Deutscher Bundestag (1985), S. 18.

⁸⁸ Vgl. Deutscher Bundestag (1985), S. 18.

⁸⁹ Vgl. Deutscher Bundestag (1985), S. 18.

⁹⁰ Vgl. Graf (2009), S. 24; Loewenheim (2010 b), S. 181; Obergfell (2011 b), S. 2048.

3 Definition der Schutzfähigkeit durch die Rechtsprechung

Wenn die Ziehung der Grenze zwischen Schutzwürdigkeit und Nichtschutzwürdigkeit gelingen soll, muss die Orientierung an der kleinen Münze erfolgen und deren Auslegung in der Rechtsprechung herangezogen werden. Die Analyse von ausgewählten Gerichtsurteilen von 1965 bis heute wird im Folgenden vorgenommen. Da das UrhG erst 1965 in Kraft getreten ist, werden frühere Fälle außer Acht gelassen. Des Weiteren werden allgemein anerkannte und repräsentative Bezeichnungen für die Urteile verwendet (falls vorhanden), um nicht mit komplizierten und kryptischen Aktenzeichen arbeiten zu müssen.

3.1 „Haselnuss“

In der „Haselnuss“-Entscheidung (BGH, Urteil vom 03.11.1967) wurde das Arrangement für Blasorchester und Männerchor des gemeinfreien Liedes „Schwarzbraun ist die Haselnuss“ als schutzfähige Leistung angesehen (die Melodie wurde nicht verändert) und die Auswahl der Instrumente sowie das Zusammenstellen des Orchesters als eigenschöpferische Merkmale erachtet, da es sich hierbei um eine künstlerische Entscheidung des Bearbeiters handele. Auch die Durchführung der Instrumentierung und Orchestrierung wurde als schutzfähig eingeschätzt.⁹¹

3.2 „Dirlada“

Der Fall „Dirlada“ (BGH, Urteil vom 26.09.1980) sieht den Wechselgang von Sänger und Chor als nicht schutzfähiges Grundprinzip an.⁹² Die hier behandelte Melodie besteht fast ausschließlich aus nur drei verschiedenen Tönen.⁹³ Hier wurde die Meinung vertreten, durch eine leichte Brechung einer Abwärtstendenz und einem gleichzeitigen Vorhalt⁹⁴ im Chor, erhalte die Melodie eine ästhetische Wirkung, die an Folklore erinnere, aber im unvertrauten Volksliedgut selten vorkäme. Somit trete damit eine unerwartete Wendung ein, der Hörer sei überrascht und empfinde die Melodie deswegen als fremd und

⁹¹ Vgl. BGH (1968 a), S. 325 – „Haselnuss“.

⁹² Vgl. BGH (1981), S. 268 – „Dirlada“.

⁹³ Vgl. BGH (1981), S. 268 – „Dirlada“.

⁹⁴ Siehe Glossar.

ungewohnt. Deshalb sei trotz der Simplizität eine starke innewohnende Ausdruckskraft vorhanden.⁹⁵

3.3 „Fantasy“

Im Urteil „Fantasy“ (BGH, Urteil vom 03.02.1988) wurde die Melodie von „Wie ein Kind“ (Abb. 2) auf Schutzfähigkeit überprüft.



Abbildung 2: Geradeso geschützte Melodie aus dem Song "Wie ein Kind"; komponiert von Berd Plato (bürgerlicher Name: Günter Engel)⁹⁶

Diese Melodie steht unter dem Schutz der kleinen Münze, da das Gericht den ausreichenden, individuellen ästhetischen Gehalt in der „spürbare[n] Eindringlichkeit“⁹⁷ gesehen hat, welche durch die zweifache Wiederholung erreicht werde (die zweifache Wiederholung ist für sich genommen aber ein gemeinfreies Prinzip). Im Übrigen bestünde die Melodie ausschließlich aus gemeinfreien Elementen (z.B. nur drei verschiedene Töne, ausschließlich Sekundschritte).⁹⁸

3.4 „Bearbeitung gemäß § 3 Satz 1 UrhG (E-Musik)“

Dem Urteil „Bearbeitung gemäß § 3 Satz 1 UrhG (E-Musik)“ (LG Berlin, Urteil vom 31.03.1998) können viele Aussagen über nichtschutzbare Bearbeitungselemente entnommen werden. Als nicht schutzbare wurden Dynamik- und Artikulationsveränderungen (Lautstärke und Ausdruck) erachtet, die beide lediglich als Interpretationsanleitung des Komponisten zu verstehen seien. Auch die Einführung einer

⁹⁵ Vgl. BGH (1981), S. 268f. – „Dirlada“.

⁹⁶ Notenfolge entnommen: BGH (1988 b), S. 810 – „Fantasy“. Erstellt mit: Final Print Musik 2002.

⁹⁷ BGH (1988 b), S. 810 – „Fantasy“.

⁹⁸ Vgl. BGH (1988 b), S. 810 – „Fantasy“.

zusätzlichen Stimme sei keine Bearbeitung im urheberrechtlichen Sinne, außer es handle sich dabei um eine in sich geschlossene Stimme (Tonfolge), die eine eigenständige Funktion in der Begleitung der Hauptstimme bilde. Der hier vorliegende Fall, dass einfach nur die Begleitakkorde um jeweils einen Ton erweitert werden, sei nicht schutzfähig.⁹⁹ Das gleiche gelte für die Einführung von Oktavstimmen.¹⁰⁰ Auch Rhythmusveränderungen erfüllen nicht die Voraussetzungen für Urheberrechtsschutz, sofern der Gesamteindruck nur gering verändert werde, wie hier z.B. durch bloße Halbierungen oder Verdopplungen der Notenwerte. Des Weiteren sei auch das Umschreiben eines Harmoniumstückes¹⁰¹ für Orgel keine schutzfähige Bearbeitung, da es sich bei beiden um Tasteninstrumente handelt und man deshalb eher von einer schutzlosen Transposition (Versetzen in andere Tonart) sprechen könne.¹⁰² Abschließend wird auch das Voranstellen eigener Stücke als nicht schutzfähig angesehen, da das vorangestellte Stück zwar selbst geschützt sein könne, aber nicht zu einer Bearbeitung des darauffolgenden Stückes führe.¹⁰³

3.5 „Superstring“

Im Fall „Superstring“ (OLG München, Urteil vom 20.05.1999) wurde eine einfache aus fünf Tönen bestehende Melodie auf Schutzfähigkeit untersucht (Abb. 3). Das Gericht kam eindeutig zu dem Schluss, dass diese Tonfolge keinen Schutz genießen könne, da alle Elemente zum Allgemeingut zählen (die Töne sind alle Bestandteil der Tonleitern mehrerer Tonarten, es sind nur Sekund- und Terzschritte vorhanden, die Auf- und Abführung der Tonfolge und der Rhythmus seien „Allerweltsfloskeln“).¹⁰⁴



Abbildung 3: Nichtschutzfähige Tonfolge aus dem Song "Superstring"¹⁰⁵

⁹⁹ Vgl. LG Berlin (1999), S. 254.

¹⁰⁰ Vgl. LG Berlin (1999), S. 254f.

¹⁰¹ Siehe Glossar.

¹⁰² Vgl. LG Berlin (1999), S. 255.

¹⁰³ Vgl. LG Berlin (1999), S. 255.

¹⁰⁴ Vgl. OLG München (2000), S. 409f. – „Superstring“.

¹⁰⁵ Notenfolge entnommen: OLG München (2000), S. 409 – „Superstring“. Erstellt mit Software: Final Print Musik 2002.

Die Tonfolge erlange erst Schutzfähigkeit in der konkreten, ausgestalteten und wiederholten Form. Hier erscheine sie mit einer Vielzahl sie flankierender, einzeln nicht schutzfähiger Gestaltungselemente. Namentlich lägen die Besonderheiten in der Verwendung und dem Zusammenspiel von Tonfolge, Metrum der Tonfolge, Tempo, Harmonisierung, Rhythmisierung (insbesondere durch Bass und Schlagzeug), klangliche Gestaltung (Instrumentation), Wiederholungen und Veränderungen des Klangbildes bei den Wiederholungen (Veränderung der Klangfarbe). Folglich sei die eigenpersönliche geistige Leistung, die den urheberrechtlichen Schutz begründet, in der spezifischen Auswahl der Elemente und ihrer konkreten Anwendung auf die Tonfolge zu sehen. Somit erhalte die Tonfolge durch die Ummantelung mit Gestaltungsmitteln und durch ihre Wiederholungen den Status einer persönlichen geistigen Schöpfung.

3.6 „Get Over You/Heart Beat“

In der Entscheidung „Get Over You/Heart Beat“ (LG München I, Urteil vom 07.11.2002) wurde die Schutzfähigkeit dieser zehntönigen Phrase (Abb. 4) verneint, weil sie sich nicht in eigentümlicher Weise von allgemein geläufigen kompositorischen Mitteln und Grundsätzen bzw. vom vorbekannten Formenschatz abhebe und so auch nicht durch die Handschrift ihres Schöpfers geprägt sei.¹⁰⁶



Abbildung 4: Ungeschützte Melodie aus dem Song "Heart Beat"¹⁰⁷

Die absteigende Folge der Töne „c-b-g-f-es-c“ gibt „exakt dieselben Intervalle wieder, wie sie – um eine kleine Terz versetzt – beim Anschlag der schwarzen Tasten („b“ und „es“) auf der Klaviatur erklingen“.¹⁰⁸ Der schlichte Vier-Viertel-Takt stellt ebenfalls ein allgemein geläufiges musikalisches Grundmittel dar. Damit sei hier nur ein marginaler

¹⁰⁶ Vgl. LG München I (2003), S. 247 – „Get Over You/Heart Beat“.

¹⁰⁷ Notenfolge entnommen: LG München I (2003), S. 246 – „Get Over You/Heart Beat“. Erstellt mit Software: Final Print Musik 2002.

¹⁰⁸ LG München I (2003), S. 247 – „Get Over You/Heart Beat“.

Abstand zum vorbekannten Formenschatz zu verzeichnen, weshalb keine Individualität zu Tage treten könne.¹⁰⁹

3.7 Zusammenfassung

Die Melodie von „Wie ein Kind“ stellt in etwa die niedrigste Stufe der Schutzfähigkeit dar. Liegt eine geringere schöpferische Eigenart vor, ist diese nicht schutzfähig. Das Motiv ist mehr als einfach und könnte zweifelsohne auch von jemand stammen, der kein Instrument spielen kann und auch sonst keine musikalischen Kenntnisse besitzt. Hier die Schutzwürdigkeit nur aufgrund der zweifachen Wiederholung anzuerkennen ist eine äußerst fragwürdige Entscheidung. Im Gegensatz dazu wurde die Melodie von „Heart Beat“ als nicht schutzfähig erklärt, obwohl sie geringfügig mehr von musikalischen Kenntnissen zeugt, schon dadurch, dass die Abwärtsbewegung nicht einer einfachen Tonleiter entspricht und durch die Achtelnoten am Ende eine flotte Komponente mit gekonntem Abschluss vorhanden ist. Auch im „Dirlada“-Urteil, wird der Melodie Eigentümlichkeit zugesprochen, obwohl sie ebenfalls nur aus drei verschiedenen Tönen besteht und ihre schöpferische Wirkung nur durch die Brechung einer Abwärtstendenz und einem Vorhalt erhält, welche beide als genrefremd eingeschätzt wurden. Damit wird deutlich, dass nur ein oder zwei über das Normale hinausgehende Gestaltungsmittel i.d.R. zu Individualität und damit zu Urheberrechtsschutz führen.

Die Fälle „Haselnuss“ und „Superstring“ zeigen, dass auch Schutz entstehen kann, wenn die Melodie selbst bereits existiert oder schutzlos ist. Da der Gesamteindruck als entscheidendes Kriterium fungiert, kommt die Komposition in „Superstring“ durch die Kombination von selbst nicht schutzfähigen Gestaltungselementen zur Schutzwürdigkeit und in der „Haselnuss“-Entscheidung dagegen ausschließlich durch Arrangement und Instrumentierung. Der Fall „Bearbeitung gemäß § 3 Satz 1 UrhG (E-Musik)“ verdeutlicht mit welchen Gestaltungselementen i.d.R. kein Schutz der kleinen Münze bei Bearbeitungen erreicht wird.

¹⁰⁹ Vgl. LG München I (2003), S. 246f. – „Get Over You/Heart Beat“.

4 Unfreie Bearbeitung und freie Benutzung

In den bisherigen Kapiteln ging es bereits um die Schutzwürdigkeit von Bearbeitungen. In der alltäglichen Arbeit eines Komponisten stellt sich aber oftmals die Frage, welche Aktionen bei der Umgestaltung und Benutzung von bereits vorhandenen Musikwerken frei ausgeführt werden dürfen und welche vom Originalurheber gestattet werden müssen. Zur Klärung dieser Frage werden in diesem Kap. die hier besonders relevanten §§ 23 und 24 UrhG unter musikalischen Gesichtspunkten beleuchtet und Bezug zu den Sonderfällen Musikzitat, Variation und Parodie hergestellt.

4.1 Bearbeitungen und Umgestaltungen

Der § 23 Satz 1 lautet: „*Bearbeitungen oder andere Umgestaltungen des Werkes dürfen nur mit Einwilligung des Urhebers des bearbeiteten oder umgestalteten Werkes veröffentlicht oder verwertet werden.*“¹¹⁰ Während also der § 3 regelt, ob die Umgestaltungen urheberrechtlichen Schutz genießen, trifft § 23 Aussagen über die Zulässigkeit der Veröffentlichung und Verwertung einer Umgestaltung oder, umgekehrt formuliert: § 23 gewährt dem Urheber das Recht, Veröffentlichungen oder Verwertungen von Bearbeitungen oder anderen Umgestaltungen des eigenen Werkes erlauben oder verbieten zu dürfen.¹¹¹ Formen der Bearbeitungen in der Musik waren bereits Bestandteil des Kap. 2.3.2.

Nur Umgestaltungen von geschützten und veröffentlichten Musikwerken sind erlaubnispflichtig.¹¹² Dazu gehören auch z.B. Bearbeitungen, die nach § 3 Schutz genießen (Bearbeitung der Bearbeitung). Musikwerke, die nicht die Voraussetzungen der Schutzfähigkeit erreichen oder deren Schutzfrist abgelaufen ist, dürfen frei bearbeitet werden. In Deutschland endet die Schutzfrist 70 Jahre „post mortem auctoris“ (nach dem Tod des Autors).¹¹³

¹¹⁰ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_23.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

¹¹¹ Vgl. Dreyer (2013 c), S. 459; Nordemann (2008 c), S. 401.

¹¹² Vgl. Loewenheim (2010 c), S. 514.

¹¹³ Vgl. Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_64.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Bei der Abgrenzung von Bearbeitungen und anderen Umgestaltungen liefert die Fachliteratur keine eindeutige Antwort. Die eine, eher klassischere Ansicht folgt der Ausführung in der Gesetzesbegründung von 1962, nach welcher die Bearbeitung dem Originalwerk diene und deren Verwertungsmöglichkeiten erweitere, während die Umgestaltung ebenfalls Werkcharakter erreiche und im Plagiat oder im gescheiterten Versuch unter freier Benutzung des Originalwerkes eine selbstständige Schöpfung zu schaffen, zu sehen sei.¹¹⁴ Die andere Ansicht definiert, dass Bearbeitungen Umgestaltungen seien, die die Voraussetzungen für ein schutzfähiges Werk erreichen. Die „anderen Umgestaltungen“ erreichen diese nicht.¹¹⁵

Aus Sicht des Autors ist letztere Auffassung sinnvoller, da einerseits der § 3 nur von Bearbeitungen spricht, aber nicht von Umgestaltungen, was suggeriert, dass Umgestaltungen kein Werkcharakter i.S.d. Urheberrechts zukommt. Andererseits entsteht so eine plausible Systematik, in welcher sich die Umgestaltung stimmig zwischen der Vervielfältigung und Bearbeitung einordnen lässt: Vervielfältigung (§ 16) – Umgestaltung – Bearbeitung – Freie Benutzung (§ 24).¹¹⁶ Letztlich wird diese Ansicht auch dem Wortlaut des § 23 gerecht, nach welchem Umgestaltung als Oberbegriff zur Bearbeitung gesehen werden muss („andere Umgestaltungen“). Danach stellt ein Beispiel für eine Umgestaltung in der Musik der Fall „Bearbeitung gemäß § 3 Satz 1 UrhG (E-Musik)“¹¹⁷ dar, wo das analysierte Musikwerk vielen Änderungen unterworfen wurde, welche aber alle, auch in der Summe, nicht den Anforderungen einer schutzfähigen Bearbeitung i.S.d. § 3 genügen. Wollte der Bearbeiter dieses Werk dennoch veröffentlichen, müsste trotzdem eine Erlaubnis des Originalurhebers eingeholt werden.

Schlussendlich fallen beide Begriffe unter die Erlaubnispflicht des § 23, was eine weitere Diskussion entbehrlich macht, da sie nicht zur Klärung der eigentlichen Ausgangsfrage beitrüge. Wichtig ist, dass der Gesetzgeber damit unmissverständlich klarmacht, dass der Urheber vor Veröffentlichung und Verwertung sämtlicher Umformungen seines Werkes geschützt werden soll.

¹¹⁴ Vgl. Deutscher Bundestag (1962), S. 51; Ahlberg (2000 c), S. 337; Dieth (2000), S. 149f.; Grossmann (1995), S. 20; Haberstumpf (2011 a), S. 2134; Krusemarck (2013), S. 71; Lettl (2013), S. 114; Loewenheim (2010 c), S. 510f.; Schulze (2013 c), S. 384f.

¹¹⁵ Vgl. Bullinger (2009 c), S. 367; Dreyer (2013 b), S. 150f.; Homann (2007), S. 60; Nordemann (2008 c), S. 401f.; Reh binder (2010), S. 92; Riekert (2003), S. 94f.; Schack (2013), S. 138f.; Schmid/Wirth (2004), S. 65.

¹¹⁶ Vgl. Nordemann (2008 c), S. 407.

¹¹⁷ Siehe Kap. 3.4.

4.2 Freie Benutzung

Als ergänzendes Gegenstück zur erlaubnispflichtigen Bearbeitung von § 23 regelt der § 24 die freie Benutzung. Der Abs. 1 lautet: „*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.*“ Der Abs. 2 dagegen stellt klar: „*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.*“¹¹⁸ Es stellt sich die Frage, inwieweit der Abs. 1 für Musikwerke relevant ist, bzw. welche Fälle unter Abs. 1 und welche unter den sogenannten starren Melodienschutz des Abs. 2 fallen.

4.2.1 Abgrenzung zwischen Absatz 1 und 2 bei Musikwerken

Anbetracht der Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel in der Musik scheint es dogmatisch und klischeehaft, dass Abs. 2 ausschließlich von Melodien spricht. Loewenheim formuliert, dass „die Übernahme von Harmonie, Rhythmus, Eigenart der Instrumentierung oder besonderen Klangeffekten [...] durch § 24 Abs. 2 nicht ausgeschlossen [wird], sie stellen für sich genommen keine Melodie dar.“¹¹⁹ Fraglich ist, ob solche nicht-melodischen Fälle durch den Abs. 1 abgedeckt sind.

Zunächst setzt der § 24 insgesamt voraus, dass sowohl die benutzten Elemente als auch das neu entstandene Werk urheberrechtsschutzfähig nach § 2 sein müssen.¹²⁰ Wie bereits dargelegt, sind Rhythmen und Klangeffekte prinzipiell nicht schutzfähig, da ihnen der geistige Gehalt fehlt. Des Weiteren verdeutlicht die Untersuchung der kleinen Münze¹²¹, dass die Voraussetzungen der Schutzfähigkeit i.d.R. nur durch die Melodie, die Instrumentierung oder dem Sound (Kombination von Gestaltungsmitteln) entstehen. Die teilweise diskutierte Frage¹²², ob mit Melodie auch Themen und Motive gemeint sind, kann eindeutig damit beantwortet werden, dass jede Tonfolge, die die Schutzwürdigkeit erreicht, auch eine Melodie i.S.d. § 24 Abs. 2 darstellt.

¹¹⁸ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_24.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

¹¹⁹ Loewenheim (2010 d), S. 532.

¹²⁰ Vgl. Dreyer (2013 d), S. 482f.; Loewenheim (2010 f), S. 75.

¹²¹ Siehe Kap. 3.

¹²² Vgl. Loewenheim (2010 d), S. 532; Rehbinder (2010), S. 157.

Das eine vollständig von der Melodie losgelöste Instrumentierung bzw. Orchestrierung eines Musikstückes überhaupt schutzfähig sein kann, wird vom Autor bezweifelt, da die bloße Zusammenstellung eines Orchesters nicht schutzfähig sein kann und die Instrumentierung bzw. das Arrangement niemals komplett ohne Orientierung an der Melodie erfolgen. Und selbst wenn einer außergewöhnlichen Orchestrierung Schutz zugesprochen wird, fällt deren Verwendung in der Praxis dennoch nicht unter den § 24 Abs. 1, da die freie Benutzung durch die sogenannte Bläsetheorie definiert wird: Das übernommene Element muss in dem neuen Werk im wörtlichen Sinne verblassen und nur noch schwach durchschimmern.¹²³ Bei einer übernommenen Instrumentierung ist dies, ihrer Natur nach, nicht möglich.

Auch die Schutzfähigkeit des Sounds muss hier losgelöst von der Melodie betrachtet werden. Im Fall „Superstring“¹²⁴ wird nur aufgrund des Sounds Schutz zugesprochen. Dieser Schutz wurde aber in Verbindung mit der Melodie und ihrer mehrfachen Wiederholung gewährt. Losgelöst von der Melodie kommt Liebscher folgerichtet zu dem Schluss, dass Soundgebilde oder verschiedene Klangfarben einem Musikstück nicht primär individuelle Prägung verleihen und diese akustischen Gebilde weder durch Selbstständigkeit noch durch Einheitlichkeit einen geschlossenen Gesamteindruck vermitteln können. Außerdem wirken Klangmodulationen eher im Hintergrund und bilden nicht die Hauptelemente, die ein Musikstück von anderen Kompositionen unterscheidbar mache. Des Weiteren sei der Wiedererkennungseffekt eines Sounddesigns weitaus geringer als von einer Melodie.¹²⁵

Zusammenfassend wird festgestellt, dass im Grunde bloß Melodien wirklich Bestandteil einer freien Benutzung i.S.d. § 24 sein können, da übrige Gestaltungselemente losgelöst von der Melodie keinen Urheberrechtsschutz nach § 2 genießen. Diese Auffassung wird auch durch die Rechtsprechung gestützt, da die (teilw. auch in der Literatur aufgeführten¹²⁶) Fälle, in denen eine unzulässige Melodieentnahme verneint und eine freie Benutzung bejaht wurde, entweder auf Melodien bezogen waren¹²⁷ oder das Ergebnis

¹²³ Vgl. BGH (1958), S. 404 – „Lili Marleen“; BGH (1978), S. 306 – „Schneewalzer“; OLG Düsseldorf (1978), S. 641 – „fahr'n auf der Autobahn“; OLG Hamburg (2011), S. 397 – „Metall auf Metall II“; BGH (2011), S. 136 – „Perlentaucher“; Apel (2011), S. 754f.; Wandtke (2011 a), S. 91; Wandtke (2014), S. 172.

¹²⁴ Siehe Kap. 3.5.

¹²⁵ Vgl. Liebscher (2007), S. 81.

¹²⁶ Vgl. Schulze (2013 d), S. 413.

¹²⁷ Vgl. BGH (1971 a), S. 269 – „Magdalenenarie“; BGH (1981), S. 268 – „Dirlada“; BGH (1988 a), S. 812 – „Ein bisschen Frieden“; OLG Hamburg (1989 a) – S. 525; BGH (1991 b), S. 492 – „Brown Girl I“; OLG

wegen fehlender Schutzwürdigkeit der übernommenen Elemente zustande kam.¹²⁸ Damit kann, beim jetzigen Stand der Diskussion, ohne weiteres Bullinger zugestimmt werden, der feststellt, dass der starre Melodienschutz jede freie Benutzung von Musikwerken praktisch unmöglich mache.¹²⁹

4.2.2 Starrer Melodienschutz

Der starre Melodienschutz (Abs. 2), wurde eingeführt mit der Begründung, dass keine Melodie unter dem „Deckmäntelchen“ der Bearbeitung ausgebeutet werden soll.¹³⁰ Ursprünglich (im Jahre 1901) wurden damit eher die in der E-Musik angesiedelten Variationen und Fantasien gemeint.¹³¹ Heutzutage wird weitgehend die Auffassung vertreten, dass das entsprechende Problem in der Pop- und Schlagerbranche und im Bereich der Operetten auftreten würde, wenn der Abs. 2 wegfielen und damit die Rechtfertigung dieser Regelung gegeben sei.¹³² Andererseits wird heute von vielen kritisiert, dass diese Vorschrift gerade in der Kunstmusik die Möglichkeit Variationen und Fantasien von noch geschützten Melodien zu komponieren¹³³ oder Parodien zu schaffen¹³⁴, quasi eliminiert sei (auf die Sonderfälle Parodie und Variation wird im Kap. 4.2.3 noch näher eingegangen). Deshalb ist, ohne das näher auszuführen, der § 24 Abs. 2 teilweise umstritten und wird von einer kleinen Minderheit sogar als verfassungswidrig angesehen¹³⁵, da es sich um eine Ungleichbehandlung handle und die Kunstfreiheit unzumutbar beschnitten werde.¹³⁶ Schack weist aber zu recht darauf hin, dass das Problem hinsichtlich der E-Musik schwinde, da die Avantgardemusik und zeitgenössische „klassische“ Musik weniger melodiebezogen sei und deshalb auch weniger Gelegenheit

München (2000), S. 412 – „Superstring“; OLG Hamburg (2002 c), S. 651f.; OLG München (2002), S. 307 – „Struggle for Pleasure (Conti)“; LG München I (2003), S. 246 – „Get Over You/Heart Beat“; LG München I (2009), S. 104 – „Still got the Blues“.

¹²⁸ Vgl. BGH (1988 b), S. 812 – „Fantasy“; OLG Hamburg (1989 a), S. 525; OLG Hamburg (1991), S. 592 – „Küss mich und lieb mich“; BGH (1991 b), S. 492 – „Brown Girl I“; OLG München (2000), S. 412 – „Superstring“; LG München I (2003), S. 247 – „Get Over You/Heart Beat“; LG Hamburg (2010 b), S. 340; OLG Hamburg (2011), S. 397 – „Metall auf Metall II“.

¹²⁹ Vgl. Bullinger (2009 d), S. 381; auch Riekert (2003), S. 99.

¹³⁰ Vgl. Delp (2005), S. 136.

¹³¹ Vgl. Dreyer (2013 d), S. 482.

¹³² Vgl. Ahlberg (2000 d), S. 354; Dreyer (2013 d), S. 482; Haberstumpf (2011 b), S. 2144; Loewenheim (2010 d), S. 531; Reh binder (2010), S. 157; Schack (2013), S. 143; Schulze (2013 d), S. 411.

¹³³ Vgl. Ahlberg (2000 d), S. 354; Bullinger (2009 d), S. 381; Graf (2009), S. 59; Loewenheim (2010 d), S. 531; Schack (2013), S. 143; Schulze (2013 d), S. 411; Wandtke (2014), S. 175.

¹³⁴ Vgl. Bullinger (2009 d), S. 381; Graf (2009), S. 59; Schack (2013), S. 146.

¹³⁵ Vgl. Graf (2009), S. 59.

¹³⁶ Vgl. Ahlberg (2000 d), S. 353.

und Anreiz für eine Melodientnahme gäbe.¹³⁷ Lackner sieht es ähnlich bei der Dancefloor- und Technomusik.¹³⁸

Der Abs. 2 spricht von „erkennbar übernommen“. Diese Erkennbarkeit richtet sich nach der Auffassung der mit musikalischen Dingen vertrauten Personen. Es muss sich zumindest eine assoziative Verbindung zum älteren Werk herstellen lassen.¹³⁹ Damit ändern z.B. bloße Abwandlungen in Rhythmus oder Tonfolge und verschiedenste Variationen nichts an der Erkennbarkeit.¹⁴⁰ Die Zugrundelegung wird in der Literatur unterschiedlich gesehen: Ahlberg z.B. ist der Ansicht, dass eine Melodie, die nur übernommen wurde, aber nicht das Gerüst des neuen Werkes bilde, unter den Abs. 1 falle.¹⁴¹ Loewenheim vertritt im Gegensatz die Meinung, dass es ausreiche, wenn die entnommene Melodie im neuen Werk lediglich benutzt werde.¹⁴²

Es sei hier kurz erwähnt, dass es in der Musik auch zu unbewussten Entlehnungen oder Doppelschöpfungen kommen kann. Bei der unbewussten Entlehnung (auch Kryptomnesie), hört der Komponist – bewusst oder unbewusst – eine Melodie, vergisst sie wieder und dann bringt er sie bei seiner Arbeit zu Papier, in der Überzeugung, es sei seine eigene Schöpfung. Sofern der Komponist das Werk kannte, wird es trotzdem als unzulässige Melodientnahme gewertet.¹⁴³ Kann er aber beweisen, dass ihm das Werk unbekannt war, handelt es sich um eine Doppelschöpfung, die nicht in den Schutzbereich des § 24 Abs. 2 fällt. Bei einer Doppelschöpfung können beide Werke unabhängig voneinander Urheberrechtsschutz genießen.¹⁴⁴

4.2.3 Sonderfälle

Im Folgenden soll auf Sonderfälle eingegangen werden, die in Verbindung mit der freien Benutzung und § 24 Abs. 2 stehen: Zum einen das Musikzitat nach § 51 Satz 2 Nr. 3 und zum anderen die Variation sowie die Parodie als Grenzfälle zwischen dem starren Melodienschutz und dem Musikzitat.

¹³⁷ Vgl. Schack (2013), S. 143.

¹³⁸ Vgl. Lackner (2011), S. 52.

¹³⁹ Vgl. Brunner (2013), S. 144; Dreyer (2013 d), S. 484; Loewenheim (2010 d), S. 532.

¹⁴⁰ Vgl. Liebscher (2007), S. 55.

¹⁴¹ Vgl. Ahlberg (2010 d), S. 353.

¹⁴² Vgl. Loewenheim (2010 d), S. 532.

¹⁴³ Vgl. LG München I (2009), S. 101 – „Still got the Blues“.

¹⁴⁴ Vgl. Dreyer (2013 f), S. 489f.; Liebscher (2007), S. 62; Nordemann (2008 c), S. 415f.; Wegmann (2013), S. 40.

4.2.3.1 Musikzitat

Um den Aspekt der freien Benutzung vollständig zu klären, muss auch die Möglichkeit des Musikzitats nach § 51 Satz 2 Nr. 3 beleuchtet werden. Der Satz 1 lautet: „Zulässig ist die Vervielfältigung eines veröffentlichten Werkes zum Zweck des Zitats, sofern die Nutzung in ihrem Umfang durch den besonderen Zweck gerechtfertigt ist.“ Satz 2 Nr. 3 lautet: „Zulässig ist dies insbesondere, wenn [...] einzelne Stellen eines erschienenen Werkes der Musik in einem selbstständigen Werk der Musik angeführt werden.“¹⁴⁵

Beim Musikzitat muss sowohl das zitierte als auch das zitierende Werk nach § 2 geschützt sein.¹⁴⁶ Das zitierte Werk muss nicht nur veröffentlicht sondern erschienen sein, also in der Öffentlichkeit auf Tonträgern oder Noten angeboten werden.¹⁴⁷ Erlaubt ist nur das Zitieren einzelner Stellen. Diese müssen den Umfang besitzen, der erforderlich ist, damit der Hörer die übernommene Werkstelle erkennen kann.¹⁴⁸ Die übernommene Melodie bildet aber gleichzeitig die Obergrenze des Umfangs.¹⁴⁹ Wegen der beim Musikzitat denkbaren Zweckvarianten kommen Intentionen des künstlerischen Ausdrucks und der künstlerischen Gestaltung, das Hervorrufen assoziativer Gedankenverbindungen oder die Ausnutzung der Symbolkraft des zitierten Werkes in Betracht.¹⁵⁰ Die Zitate müssen angeführt werden, also als fremde Bestandteile erkennbar sein (im Gegensatz zum § 24 Abs. 2, wo die Melodie zugrunde gelegt worden sein muss).¹⁵¹ Die Quellenangabe erfolgt nicht bei der Aufführung des Werkes, sondern im Notentext, auf Programmzetteln oder auf Tonträgern.¹⁵² Als Beispiel für ein Musikzitat soll hier die Marseillaise dienen, welche schon in der E- wie auch in der U-Musik als zitiertes Werk fungierte: Zum einen klingt sie in Tschaikowskys „Ouvertüre 1812“ an, wo sie als Sinnbild für die anfänglichen Siege Napoleons im Russlandfeldzug steht und zum anderen ist der Beginn der Marseillaise in der Introduction

¹⁴⁵ Bundesministerium der Justiz (2014), URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_51.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

¹⁴⁶ Vgl. Dreyer (2013 e), S. 810; Dustmann (2010), S. 972; Hertin (1989), S. 160; Lüft (2009), S. 760.

¹⁴⁷ Vgl. Dreyer (2013 e), S. 810; Lüft (2009), S. 760; Rehbinder (2010), S. 194; Schrickler/Spindler (2010), S. 1022; Waldenberger (2000), S. 508.

¹⁴⁸ Vgl. Dreier (2013), S. 887; Dreyer (2013 e), S. 811; Dustmann (2010), S. 972; Hertin (1989), S. 165f.; Obergfell (2011 c), S. 2244.

¹⁴⁹ Vgl. Liebscher (2007), S. 65.

¹⁵⁰ Vgl. Hertin (2008), S. 86.

¹⁵¹ Vgl. Dreier (2013), S. 887; Hertin (1989), S. 161; Lüft (2009), S. 760; Schrickler/Spindler (2010), S. 1022; Waldenberger (2000), S. 508.

¹⁵² Vgl. Dustmann (2010), S. 972; Hertin (1989), S. 164f.; Lüft (2009), S. 760; Waldenberger (2000), S. 508.

des Beatles-Songs „All you need is love“ zu hören, womit ein Sinnbezug zum französischen Lebensgefühl des „faire l’amour“ hergestellt werden soll.¹⁵³

4.2.3.2 *Problem der Variation*

Ein durch den § 24 Abs. 2 bedingter Sonderfall stellt das Variationszitat dar.¹⁵⁴ Bei einer Variation wird das entsprechende Thema am Anfang unverändert wiedergegeben und anschließend mehrmals variiert, wobei das Thema erkennbar bleibt und damit die Melodie quasi als Gerüst für das Werk fungiert. Hier liegt genau das Problem, da der § 24 Abs. 2 jede Melodieentnahme verbietet, sofern sie dem neuen Werk zugrunde gelegt wird. Deshalb sei es nach weitgehend h.M. unmöglich, eine Variation eines geschützten Themas ohne Zustimmung des Urhebers zu komponieren.¹⁵⁵ Andererseits wird vereinzelt auch davon gesprochen, dass die Variation durch das Musikzitat legitimiert sein könnte. Dieth zitiert Schlingloff, der von einem gültigen Zitat ausgeht, wenn die übernommene Melodie nur am Anfang stehe und das restliche Stück von der schöpferischen Improvisationskunst geprägt sei, die völlig andere und neue Tonfolgen hervorbringe.¹⁵⁶ Schulze wiederum räumt der sogenannten Charaktervariation mögliche Legitimation durch das Musikzitat ein.¹⁵⁷ Bei der Charaktervariation entfernt sich das Werk sehr weit von der Melodie und wandelt maßgeblich ihren Charakter, durch z.B. Veränderung von Tonart und Rhythmus. In beiden Fällen wäre damit der für den § 24 Abs. 2 notwendige Aspekt der Hörbarkeit nicht mehr gegeben.

4.2.3.3 *Problem der Parodie*

Die Parodie ist allgemein durch die antithematische Behandlung eines Werkes gekennzeichnet. Sie setzt sich mit dem Werk inhaltlich oder künstlerisch auseinander, dabei behält sie zumeist Stil und Manier des Vorbildes bei, schiebt diesem aber einen nicht mehr entsprechenden Inhalt unter, wodurch die angegriffenen Eigenschaften ins Komische

¹⁵³ Vgl. Brunner (2013), S. 155.

¹⁵⁴ Vgl. Brunner (2013), S. 157; Dieth (2000), S. 190.

¹⁵⁵ Vgl. Ahlberg (2000 d), S. 353; Brunner (2013), S. 157; Bullinger (2009 d); Dreyer (2013 e), S. 811; Dustmann (2008), S. 972; Graf (2009), S. 59; Hertin (1989), S. 165; Liebscher (2007), S. 67; Loewenheim (2010 d), S. 531; Lüft (2009), S. 760; Reh binder (2010), S. 194; Schrick er/Spindler (2010), S. 1022; Waldenberger (2000), S. 508.

¹⁵⁶ Vgl. Dieth (2000), S. 190 nach Schlingloff (1990), S. 123.

¹⁵⁷ Vgl. Schulze (2013 d), S. 412.

gezogen werden.¹⁵⁸ Da somit die klare Erkennbarkeit des Themas ein Merkmal der Parodie darstellt, ist fraglich, ob der § 24 Abs. 2 eine Parodie in der Musik prinzipiell genehmigungspflichtig macht. Das parodistische Musikzitat, als Form des verfremdenden Zitats, ist als eine gültige Möglichkeit anerkannt.¹⁵⁹ Wie erwähnt, darf ein Musikzitat aber nicht mehr als die übernommene Melodie umfassen, weshalb es nicht die Legitimation für eine komplette Werkparodie sein kann, in welcher die Melodie dem Werk zugrunde gelegt wird. Nach einer Ansicht mache der starre Melodienschutz die Parodie eines geschützten Stückes prinzipiell erlaubnispflichtig, was erheblich die Kunstfreiheit einschränke.¹⁶⁰ Nach anderer, eher h.M. erlaube der § 24 Abs. 2 nicht nur die Melodieentnahme bei der fehlenden Erkennbarkeit, sondern auch bei einem ausreichenden „inneren Abstand“ zwischen Original- und neu entstandenem Werk. Womit die Musikparodie, als antithematische Behandlung eines Werkes, dadurch legitimiert wäre. Allerdings müsse die Prüfung des ausreichenden „inneren“ Abstands bzw. einer zulässigen Parodie, sehr eng ausgelegt und streng behandelt werden.¹⁶¹ Letzter Auffassung kann gefolgt werden, da sie auch weitgehend von der Rechtsprechung bestätigt wird.¹⁶²

4.3 Zusammenfassung

Die Ausgangsfrage lautete: Welche Handlungen dürfen Komponisten und Musiker bei der Benutzung und Bearbeitung von bereits existierenden Musikwerken für ihre Arbeit frei ausführen und welche müssen vom Originalurheber gestattet werden? Als Ergebnis lässt sich zunächst einmal feststellen, dass alle Werke, Melodien und Bearbeitungen, die kein schutzfähiges Werk i.S.d. § 2 oder § 3 bilden oder deren Schutzfrist (70 Jahre nach dem Tod des Komponisten) abgelaufen ist, frei benutzt und bearbeitet werden dürfen.

Die freie Benutzung stellt gewissermaßen die Steigerungsstufe zur Bearbeitung dar: Wer an der freien Benutzung scheitert, ist de facto ein Bearbeiter. Eine freie Benutzung nach §

¹⁵⁸ Vgl. BGH (1971), S. 589 – „Disney-Parodie“; BGH (1994 a), S. 208 – „Alcolix“; BGH (1994 b), S. 193 – „Asterix Persiflagen“; BGH (2011), S. 136 – „Perlentaucher“; Hess (1993), S. 63f./110f.

¹⁵⁹ Vgl. Brunner (2013), S. 156f.; Dieth (2000), S. 189.

¹⁶⁰ Vgl. Bullinger (2009 d), S. 381; Liebscher (2007), S. 69; Loewenheim (2010 d), S. 531; Schack (2013), S. 146.

¹⁶¹ Vgl. Ahlberg (2000 d), S. 350; Brunner (2013), S. 204; Dieth (2000), S. 161; Dreyer (2013 d), S. 485; Homann (2007), S. 67; Lackner (2001), S. 45; Lutz (2013), S. 52; Nordemann (2008 c), S. 413; Schuldt (2012), S. 133; Schulze (2013 d), S. 404; Staats/Harke (2008), S. 212; Wallberg (2002), S. 194f.

¹⁶² Vgl. BGH (1958), S. 402f. – „Lili Marleen“; BGH (1971), S. 590 – „Disney-Parodie“; OLG München (1991), S. 434 – „Gaby wartet im Park“; BGH (1994 a), S. 208 – „Alcolix“; BGH (1994 b), S. 193 – „Asterix Persiflagen“; Wandtke (2011 b), S. 94.

24 liegt vor, wenn entweder die übernommenen Elemente in dem neuen Werk im wörtlichen Sinne verblasen oder ein ausreichender „innerer“ Abstand zum Ausgangswerk hergestellt werden konnte. Die Prüfung des § 24 unter musikalischen Gesichtspunkten hat gezeigt, dass praktisch die gesamte Regelung der freien Benutzung von Musikwerken unter den starren Melodienschutz des Abs. 2 fällt. Während bei der freien Benutzung das neu entstandene Werk die Schutzfähigkeit erreichen muss, macht der § 23 Satz 1 sämtliche Umgestaltungen, auch die nicht schutzwürdigen, für die Veröffentlichung und Verwertung erlaubnispflichtig.

Ebenfalls darf eine Melodie zum Zweck des Zitats nach § 51 Satz 2 Nr. 3 frei benutzt werden. Der wesentliche Unterschied zum § 24 Abs. 2 liegt darin, dass die Melodie dem Werk nicht zugrunde gelegt wird, sondern angeführt wird und klar als Fremdkörper erkennbar sein muss.

Sonderfälle im deutschen Urheberrecht bilden Variationen und Parodien. Nach h.M. sind Variationen über geschützte Themen prinzipiell von der Genehmigung des Originalurhebers abhängig. Nur vereinzelt wird die Ansicht vertreten, dass eine Variation legitimiert sein könne, wenn das Thema als Musikzitat dem Werk vorangestellt werde und sich die Variationen derart vom Charakter des ursprünglichen Themas entferne, dass die geringe Erkennbarkeit eine freie Benutzung nach § 24 Abs. 2 erlaube. Im Fall der Parodie herrscht weitgehend die (auch durch die Rechtsprechung gestützte) Ansicht, dass eine Parodie, welche einen ausreichenden „inneren“ Abstand zum Ausgangswerk herstelle, gestattet sei. Wobei die Prüfung des nötigen „inneren“ Abstandes streng vorgenommen werden müsse. Da auch die Auffassung existiert, dass der starre Melodienschutz so eng auszulegen sei, dass er jegliche Formen von Variationen und Parodien von geschützten Werken verbiete, ist der § 24 Abs. 2 äußerst umstritten, da er unzumutbar die Kunstfreiheit in der Musik einschränke.

Abschließend lässt sich konstatieren, dass die freie Benutzung geschützter Werke oder Melodien in der Musik durch den starren Melodienschutz derart eingeschränkt ist, dass nur in wenigen Fällen und nur nach penibler Prüfung freie Benutzungen von Musikwerken oder Melodien im deutschen Urheberrecht erlaubt sind. Außerdem wurde deutlich, dass die Abgrenzung von unfreier Bearbeitung und freier Benutzung nicht klar gezogen werden kann und durch die Rechtsprechung von Fall zu Fall entschieden werden muss.

5 Untersuchungsdesign

Im Folgenden wird der inhaltliche und methodische Rahmen der Untersuchung abgesteckt. Zunächst erfolgen die Herleitung der Forschungsfragen und die Konkretisierung des Zieles dieser Untersuchung anhand der bisherigen Ergebnisse. Im Anschluss daran werden die Grundlagen der qualitativen Sozialforschung benannt, Grundzüge eines Experteninterviews als gewählte Erhebungsmethode erläutert und die Auswertungsmethoden dargestellt. In Verbindung mit den Ausführungen zum Experteninterview kommt es auch zur Entwicklung des Interviewleitfadens sowie zur Vorstellung und Begründung der Expertenauswahl und den Rahmenbedingungen der Befragungen.

5.1 Forschungsfragen und Zielkonkretisierung

Die bereits in der Einleitung formulierte Hauptforschungsfrage lautet:

Wie ausgeprägt ist das Urheberrechtsbewusstsein von Musikern und Komponisten bei der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken?

In der bisherigen Behandlung des für diese Themenstellung relevanten Urheberrechts, stellte sich der Untersuchungsgegenstand als äußerst umfangreich und komplex heraus. Daher ist es notwendig die Hauptforschungsfrage in kleinere, handhabbare Forschungsfragen aufzuteilen, um damit gleichzeitig das Ziel zu konkretisieren und das Thema einzugrenzen:

5.1.1 Forschungsfrage 1

Zunächst muss ein wenig weitgehender gedacht und untersucht werden, wie das Verhältnis von Komponisten zum Urheberrecht bei ihrer alltäglichen Arbeit überhaupt aussieht und Ursachen für dieses Verhältnis bzw. Bewusstsein ermittelt werden. Somit lautet die Forschungsfrage 1:

Welches Verhältnis haben Komponisten zum Urheberrecht bei ihrer alltäglichen Arbeit und welche Ursachen liegen diesem Verhältnis zugrunde?

5.1.2 Forschungsfrage 2

Nun ist der erste wesentliche Aspekt der Hauptforschungsfrage das Urheberrechtsbewusstsein von Komponisten und Musikern bei der *Schöpfung* von Musikwerken. Hier soll der Fokus im Wesentlichen darauf liegen, ob die Komponisten wissen, unter welchen Umständen sie Urheberrechte erwerben. Da die Frage nach der Urheberschaft eines Komponisten an seinem Werk verhältnismäßig einfach zu beantworten und im deutschen Urheberrecht klar geregelt ist, begrenzt sich das Thema hier auf das Wissen der Komponisten, um die Schutzfähigkeit des eigenen Werkes: Insbesondere, welche Voraussetzungen für den Schutz eines Musikwerkes gestellt werden und ob z.B. auch moderne Kompositionsformen (wie die Aleatorik) diese Voraussetzungen erfüllen oder nicht. Da Bearbeitungen den gleichen Schutzvoraussetzungen unterworfen sind wie Originalwerke, wird damit gleichzeitig das Bewusstsein zur Schutzfähigkeit der eigenen Bearbeitung Genüge getan. Des Weiteren sollen die Gründe für das eruierte Ergebnis untersucht werden. Damit lautet die Forschungsfrage 2:

Inwieweit sind sich Komponisten und Musiker bewusst, unter welchen Umständen sie Urheberrecht erwerben bzw. wann ihr Werk Schutz genießt und welche Ursachen liegen diesem Bewusstsein zugrunde?

5.1.3 Forschungsfrage 3

Der zweite Aspekt der Hauptforschungsfrage bezieht sich auf das Urheberrechtsbewusstsein von Komponisten und Musikern bei der *Bearbeitung* von Musikwerken. Der Kern der Frage liegt in der Unterscheidung der freien und genehmigungspflichtigen Handlungen beim Benutzen und Umgestalten von bereits vorhandenem Musikmaterial. Da Komponisten und Musiker ohne Zweifel wissen, welche Formen von Bearbeitungen existieren, wird diesem Aspekt keine weitere Beachtung geschenkt. Die Frage lautet also, inwieweit sind sich Komponisten bei ihrer Arbeit bewusst, unter welchen Umständen eine unfreie Bearbeitung und wann eine freie Benutzung vorliegt. Darunter fällt ebenfalls das Bewusstsein um das Musikzitat als Form der freien Benutzung. Auch hier werden die Ursachen des ermittelten Resultates erforscht. Forschungsfrage 3 heißt damit:

Inwieweit sind sich Komponisten und Musiker bewusst, unter welchen Umständen Umgestaltungen von bereits bestehenden Werken vom Originalurheber erlaubt werden müssen und wann eine freie Benutzung vorliegt und welche Ursachen liegen diesem Bewusstsein zugrunde?

5.1.4 Forschungsfrage 4

Als letzter Aspekt soll auch die Rolle des Urheberrechts in Kompositionsstudiengängen in Deutschland untersucht werden, um einen Bezug zur Ausbildung der Komponisten herzustellen, da diese auch eine Ursache für das ermittelte Ergebnis darstellen kann. Des Weiteren ist damit auch eine Prognose für das Urheberrechtsbewusstsein der künftigen Generation von Komponisten möglich. Somit lautet Forschungsfrage 4:

Welchen Stellenwert besitzt das Urheberrecht in deutschen Kompositionsstudiengängen?

5.2 Methodenfindung

Nun gilt es zunächst eine adäquate Erhebungsmethode zur Untersuchung dieser Forschungsfragen zu finden. Nach Kenntnis des Autors existieren bisher keine Forschungsergebnisse zum Urheberrechtsbewusstsein von Komponisten und Musikern in Deutschland, womit eine literaturbasierte Analyse nicht möglich ist. Damit müssen also neue Forschungsdaten erhoben werden, entweder durch eine quantitative Befragung oder eine qualitative Analyse. Als problematisch bei der quantitativen Befragung erweist sich zum einen die benötigte Anzahl an Teilnehmer, um Repräsentation zu erreichen, und zum anderen die Tatsache, dass es im Rahmen weniger Wochen kaum möglich ist, Komponisten sämtlicher Branchen, in verschiedenen Stadien ihrer Karriere, zu befragen. Somit eignet sich hier die qualitative Analyse in Form von Experteninterviews am besten, um den Forschungsgegenstand zu untersuchen. Somit werden, auch bei der Auswertung, methodische Instrumente der qualitativen Sozialforschung angewandt.

5.3 Grundzüge qualitativer Sozialforschung

Im Folgenden wird kurz auf die wichtigsten Grundzüge qualitativer Sozialforschung eingegangen. Dabei wird sich an den Ausführungen Mayrings orientiert und deren

Grundgerüst qualitativen Denkens sowie deren Gütekriterien qualitativer Sozialforschung auf die hier durchzuführende Untersuchung bezogen.

5.3.1 Grundgerüst qualitativen Denkens

Das Grundgerüst qualitativen Denkens bilden im Wesentlichen fünf Punkte¹⁶³:

1. Subjektbezogenheit (Menschen müssen Ausgangspunkt und Ziel der Untersuchung sein.¹⁶⁴),
2. Deskription der Forschungssubjekte („Am Anfang der Analyse muss eine genaue und umfassende Beschreibung des Gegenstandsbereiches stehen.“¹⁶⁵),
3. Interpretation der Forschungssubjekte („Der Untersuchungsgegenstand [...] liegt nie völlig offen, er muss immer auch durch Interpretation erschlossen werden.“¹⁶⁶),
4. Untersuchung der Subjekte in ihrer natürlichen, alltäglichen Umgebung („Humanwissenschaftliche Gegenstände müssen immer möglichst in ihrem natürlichen, alltäglichen Umfeld untersucht werden.“¹⁶⁷),
5. Generalisierung der Ergebnisse als Verallgemeinerungsprozess („Die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse [...] stellt sich nicht automatisch über bestimmte Verfahren her; sie muss im Einzelfall schrittweise begründet werden.“¹⁶⁸).

In der qualitativen Sozialforschung stehen meistens die Gedanken, Einstellungen und das soziale Verhalten der interviewten Personen im Vordergrund. Aber auch, wenn durch die Experteninterviews die Komponisten und Musiker nicht aktiv miteinbezogen werden, sind sie dennoch der Ausgangspunkt der Untersuchung, außerdem zielen die Forschungsergebnisse und Handlungsempfehlungen auf die Situationsverbesserung der Untersuchungssubjekte ab (1.). Die Problematik wird im Kontext der alltäglichen Arbeit eines Komponisten betrachtet (4.) und wurde in den ersten Kapiteln der Arbeit erläutert (2.). Schlussendlich ist auch klar, dass der Prozess der Generalisierung schrittweise und regelgeleitet erfolgen muss (5.) und die Ergebnisse der Interviews nicht bloß dargelegt, sondern auch interpretiert werden müssen (3.).

¹⁶³ Vgl. Mayring (2002), S. 19.

¹⁶⁴ Vgl. Mayring (2002), S. 20.

¹⁶⁵ Mayring (2002), S. 21.

¹⁶⁶ Mayring (2002), S. 22.

¹⁶⁷ Mayring (2002), S. 22.

¹⁶⁸ Mayring (2002), S. 23.

5.3.2 Allgemeine Gütekriterien qualitativer Sozialforschung

Mayring stellt sechs allgemeine Gütekriterien qualitativer Sozialforschung heraus:

Zum einen muss das Verfahren detailliert und nachvollziehbar dokumentiert werden: Das betrifft die Zusammenstellung des Analyseinstrumentariums und die Durchführung und Auswertung der Datenerhebung (*Verfahrensdokumentation*).¹⁶⁹ Zweitens ist es unbedingt notwendig, Interpretationen nicht einfach zu setzen, sondern argumentativ zu begründen, auch Alternativdeutungen müssen gesucht und überprüft werden (*argumentative Interpretationsabsicherung*).¹⁷⁰ Trotz der prinzipiellen Offenheit der qualitativen Forschung, muss die Untersuchung durch selbst festgelegte Analyseschritte systematisch durchgeführt und dadurch abgesichert werden (*Regelgeleitetheit*).¹⁷¹ Viertens muss weitgehend Nähe zur Alltagswelt der beforschten Subjekte gehalten werden (*Nähe zum Gegenstand*).¹⁷² Eine Möglichkeit, zur Überprüfung der Gültigkeit der Ergebnisse, stellt das Diskutieren der Interpretationsergebnisse mit den Befragten dar (*kommunikative Validierung*).¹⁷³ Und sechstens vergrößert sich die Qualität der Forschung, wenn mehrere Analysemöglichkeiten auf die Problemstellung angewandt werden (*Triangulation*).¹⁷⁴

Auf die Verfahrensdokumentation, die argumentative Interpretationsabsicherung, die Regelgeleitetheit und die Nähe zum Gegenstand wird ohne Einschränkung im Verlauf der Untersuchung Wert gelegt. Da zum einen, wie bereits oben erwähnt, hier nicht die interviewten Personen den Untersuchungsgegenstand bilden und zum anderen keine relativ komplizierten Interpretationen in sozialen Kontexten durchgeführt werden müssen, wird eine kommunikative Validierung als unnötig angesehen. Des Weiteren ist es aufgrund begrenzter Bearbeitungszeit nicht möglich mehr Analyseverfahren anzuwenden und damit das Gütekriterium der Triangulation zu erfüllen.

5.4 Das Experteninterview

In diesem Teilkapitel geht es um das Experteninterview als Erhebungsmethode. Zunächst werden kurz die wichtigsten Grundzüge eines problemzentrierten Interviews dargestellt

¹⁶⁹ Vgl. Mayring (2002), S. 144f.

¹⁷⁰ Vgl. Mayring (2002), S. 145.

¹⁷¹ Vgl. Mayring (2002), S. 145f.

¹⁷² Vgl. Mayring (2002), S. 146.

¹⁷³ Vgl. Mayring (2002), S. 147.

¹⁷⁴ Vgl. Mayring (2002), S. 147f.

und anschließend der Interviewleitfaden für die Befragungen entwickelt. Daran schließt sich die Darlegung von Expertenauswahl und Rahmenbedingungen der Interviews an.

5.4.1 Grundzüge des problemzentrierten Interviews

Problemzentrierte Interviews stellen offene, halbstrukturierte, qualitative Verfahren da. Dabei kommt der Befragte frei zu Wort, um einem offenen Gespräch nahe zu kommen. Es ist zentriert auf ein vom Interviewer eingeführtes Problem und er hat aus einer vorherigen Problemstellungsanalyse bestimmte Aspekte herausgegriffen und daraus einen Interviewleitfaden entwickelt.¹⁷⁵ Halbstrukturiert bedeutet, dass feste Leitfragen formuliert werden, aber auch situationsabhängige Ad-hoc-Fragen möglich sind.¹⁷⁶ Somit ist die Vergleichbarkeit der Befragungen gewährleistet und der Fokus liegt durchgängig auf den relevanten Themen.¹⁷⁷ Bei der Erstellung des Interviewleitfadens sollte man sich darauf besinnen, was man herauszufinden wünscht und nicht zwangsläufig die theoretischen, wissenschaftlichen Fragestellungen direkt in den Interviewleitfaden übernehmen.¹⁷⁸

Das Interview sollte nicht mit der ersten Frage beginnen, sondern mit der Vorstellung der eigenen Person, der Aufklärung über Dauer und Grund der Befragung, der Information über die ausschließliche Nutzung der erhobenen Daten für die Bachelorarbeit und der einzuholenden Einwilligung, dass das Interview aufgezeichnet werden darf. Die Zahl der Fragen richtet sich nach den zu erhebenden Inhalten. Je nach Offenheit der Fragen sind pro Stunde in etwa 8-15 Fragen möglich. Die Leitfragen sollten fest formuliert sein, um Sicherheit zu geben, dennoch darf der Interviewer nicht am Interviewleitfaden festkleben und muss ein gewisses Maß an situationsabhängiger Spontanität bewahren.¹⁷⁹ Es gilt der Grundsatz, dass die Fragen für die Interviewten klar verständlich und erzählend sein müssen.¹⁸⁰ Am Ende des Leitfadens steht der Dank für das gegebene Interview und die Frage nach der gewünschten Rückmeldung.

¹⁷⁵ Vgl. Mayring (2002), S. 67.

¹⁷⁶ Vgl. Mayring (2002), S. 70.

¹⁷⁷ Vgl. Meuser/Nagel (2009), S. 56.

¹⁷⁸ Vgl. Meuser/Nagel (2013), S. 456.

¹⁷⁹ Vgl. Gläser/Laudel (2010), S. 144.

¹⁸⁰ Vgl. Gläser/Laudel (2010), S. 145.

5.4.2 *Entwicklung des Interviewleitfadens*

Welche Fragen und Informationen sich am Anfang und am Ende des Interviewleitfadens befinden, ist bereits im Vorabschnitt benannt. Nun geht es um die Herleitung des Interviewleitfadens. Drei Leitfragen scheinen optimal, um zum einen die Forschungsfragen adäquat zu klären und zum anderen möglichst viel Raum für offene Antworten zu geben, außerdem werden maximal 30 Minuten Befragungszeit pro Interview als angemessen betrachtet. Die in Kap. 5.1 hergeleiteten Forschungsfragen umfassen das grundlegende Verhältnis von Komponisten zum Urheberrecht, das Bewusstsein, wann ihr Werk Schutz genießt, das Bewusstsein über unfreie Bearbeitung und freie Benutzung und schließlich die Bedeutung von Urheberrecht in Kompositionsstudiengängen. Bei den ersten drei Aspekten sollen auch die Ursachen ermittelt werden.

Der Leitfragebogen befindet sich in der Form, in der er bei den Interviews benutzt wurde, im Anhang A.

5.4.2.1 *Leitfrage 1*

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Frage nach dem grundlegenden Verhältnis von Komponisten zum Urheberrecht nicht als konkrete Frage gestellt werden muss und sich die Antwort aus den umfangreichen Ausführungen der Experten zu den Fragen nach den anderen Aspekten erschließt. Trotzdem soll die erste Frage ein wenig offener und zunächst nicht konkret auf den Aspekt des Bewusstseins zum Werkschutz formuliert werden. Leitfrage 1 lautet:

Inwieweit sind sich, Ihrer Meinung nach, Komponisten und Musiker bewusst, wann bzw. unter welchen Umständen sie Urheberrecht bei ihrer Arbeit erwerben?

Als Folgefrage wird auf das Bewusstsein zur Schutzfähigkeit eines Werkes eingegangen und gleichzeitig eine Verbindung zum Praxisbeispiel des Nichtschutzes der aleatorischen Werke von John Cage hergestellt:

Inwieweit sind sich die Komponisten über die Schöpfungshöhe und die anderen Kriterien für eine schutzfähige Komposition bewusst? Z.B. sind die aleatorischen Werke von John Cage nicht schutzfähig.

Im Weiteren könnte optional noch nach Aspekten wie die Schutzfähigkeit einzelner Elemente oder wie die kleine Münze gefragt werden, was aber beides schon äußerst juristisch ist und deshalb sowohl Verständnisschwierigkeiten beim Interviewten auftreten könnten bzw. auch die Komponisten vermutlich keine Kenntnis von diesen Aspekten besitzen.

5.4.2.2 Leitfrage 2

Zum Bewusstsein hinsichtlich der Unterscheidung zwischen erlaubnispflichtiger Bearbeitung und freier Benutzung, sollte möglichst direkt gefragt werden. Mit einer ausführlicheren Frage muss aber sichergestellt werden, dass die Interviewteilnehmer sie auch wirklich verstehen. Leitfrage 2 heißt:

Inwieweit sind sich Komponisten bei der Bearbeitung und Umgestaltung von Musikwerken oder bei ihrer Benutzung für die eigene Komposition bewusst, wann die Erlaubnis des Urhebers eingeholt werden muss und wann eine sogenannte freie Benutzung vorliegt?

Hier ist sinnvoll mit optionalen Fragen, zum einen auf Sondergebiete wie z.B. die unabhängige Doppelschöpfung einzugehen. Auch nach der Kenntnis über die Möglichkeit des Musikzitats, der Parodieproblematik oder der Gemeinfreiheit von Musikwerken kann sich erkundigt werden.

5.4.2.3 Leitfrage 3

Die letzte Forschungsfrage thematisierte die Bedeutung des Urheberrechts in Kompositionsstudiengängen. Hier soll die Einschätzung eruiert werden, welche Rolle das Urheberrecht im Studium einnimmt. Außerdem wird gleich hinterher gefragt, ob Urheberrecht stärker thematisiert werden sollte. Damit lautet die Leitfrage 3:

Inwieweit spielt, Ihrer Meinung nach, Urheberrecht in Kompositionsstudiengängen in Deutschland eine Rolle, hinsichtlich der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken? Sollte und wenn ja, inwieweit, Urheberrecht stärker in Kompositionsstudiengängen thematisiert werden?

Da eine weitere Konkretisierung nicht notwendig ist, werden keine weiteren optionalen Fragen gestellt.

Um die Interviewteilnehmer bei ihren Ausführungen in der richtigen Bahn zu halten, sind auch vereinzelte Ad-hoc-Fragen möglich.

5.4.3 *Expertenauswahl und Rahmenbedingungen*

Zur Klärung der Forschungsfragen wurden drei Personen unterschiedlicher Profession befragt. Alle Interviews hatten eine Dauer von 10-12 Minuten. Um spontane Antworten zu erhalten, wurden die Interviewfragen den Teilnehmern nicht im Vorfeld vorgelegt.

5.4.3.1 Eric W. Steinhauer

Eric W. Steinhauer ist als Dezernent für Medienbearbeitung an der Universitätsbibliothek Hagen tätig. Als promovierter Rechtswissenschaftler und Informationswissenschaftler hält er Lehraufträge für Bibliotheks-, Medien- und Urheberrecht an verschiedenen Hochschulen, u.a. an der Humboldt-Universität zu Berlin, der Hochschule für Medien Stuttgart und der Bergischen Universität Wuppertal. Steinhauer ist aktives Mitglied der IUWIS (Infrastruktur Urheberrecht für Wissenschaft und Bildung), der AG Recht beim Kompetenznetzwerk Nestor zur digitalen Langzeitarchivierung und der AG „Rechtliche Rahmenbedingungen“ der Schwerpunktinitiative „Digitale Information“ der Allianz der deutschen Wissenschaftsorganisationen.¹⁸¹

Steinhauer soll hauptsächlich der Urheberrechtsexperte unter den Interviewteilnehmern sein. Aber auch die informationswissenschaftliche Seite seiner Profession kann zu interessanten Aussagen führen.

Das Interview mit Herrn Steinhauer fand am Mittwoch, den 11.12.2013 um 10:00 Uhr per Telefon statt.

5.4.3.2 Friederike Kramer

Friederike Kramer betreut das Fachreferat für Musik und Darstellende Kunst in der Universitätsbibliothek der Universität der Künste Berlin. Sie ist Kulturwissenschaftlerin

¹⁸¹ Vgl. Steinhauer (2013), URL: http://www.steinhauer-home.de/?page_id=4 (letzter Zugriff: 26.01.2014).

und studierte Skandinavistik und Informationswissenschaft in Berlin und Bergen. Vor ihrer Arbeit in der Universitätsbibliothek war sie im Musikarchiv an der UdK tätig.¹⁸²

Als Informationswissenschaftlerin und Fachreferentin für Musik stellt Kramer unten den Interviewteilnehmern die Mitte zwischen Urheberrecht und Musik dar. Sie kann die Problemstellung aus Sicht einer Bibliothekarin an einer Kunsthochschule betrachten und Aussagen über das Urheberrechtsbewusstsein von Studierenden treffen.

Das Interview mit Frau Kramer fand am Donnerstag, den 12.12.2013 um 13:00 Uhr in ihrem Büro in der Bibliothek der Universität der Künste Berlin statt.

5.4.3.3 Hartmut Fladt

Hartmut Fladt studierte Komposition/Tonsatz und Musikwissenschaft in Detmold und Berlin. Er ist promovierter Musikwissenschaftler und seit 1981 Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Außerdem lehrte er von 1996-2000 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Fladt ist Komponist und schrieb Bühnenwerke, Ballett-, Kammer- und Chormusik, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke und Filmmusik. Er publizierte über 80 Bücher und Beiträge über die Musik des 13.-21. Jahrhunderts, eine Vielzahl an Rezensionen und über 130 Booklet-Texte, größtenteils für die Deutsche Grammophon Gesellschaft. Regelmäßige Fernseh- und Radiobeiträge über Populärmusik und ihre Vermittlung gehören ebenfalls zu seinem Schaffen. Er sitzt im Vorstand der Eisler-Gesellschaft und erhielt 1985 den Karl-Hofer-Preis in Berlin und 1995 den Carl-Orff-Preis beim europäischen Opernwettbewerb in München.¹⁸³ Darüber hinaus hat Fladt auch schon mehrere Sachverständigengutachten für Musikgerichtsprozesse verfasst.¹⁸⁴

Fladt soll unter den drei Teilnehmern der Experte für Musikwissenschaft und Komposition sein. Er sieht die Problematik sowohl aus Sicht eines Komponisten der „klassischen“ Musik als auch eines Experten für die moderne Pop- und Rockkultur. Des Weiteren besitzt er selbst Erfahrung mit Musikgerichtsprozessen in der Sachverständigenrolle und kann, als

¹⁸² Die Daten stammen aus einem nicht transkribierten Nachgespräch mit Friederike Kramer.

¹⁸³ Vgl. UdK Berlin (2014), URL: http://www.udk-berlin.de/sites/musikwissenschaft/content/personen/prof_dr_hartmut_fladt/index_ger.html (letzter Zugriff: 26.01.2014); Fladt (2012), Klappentext.

¹⁸⁴ Vgl. Interview Fladt, Z. 31f.

langjähriger Musikprofessor, profundes Wissen über die Rolle des Urheberrechts in Kompositionsstudiengängen liefern.

Das Interview mit Herrn Fladt fand am Donnerstag, den 12.12.2013 um 15:00 Uhr in einem der Seminarräume in der UdK Berlin statt.

5.5 Auswertungsinstrumente

In diesem Absch. soll auf die Grundzüge der Auswertungsinstrumente eingegangen werden, welche im weiteren Vorgehen Anwendung finden: die zusammenfassende qualitative Inhaltsanalyse und die induktive Kategorienbildung. Die Voraussetzung für die detaillierte Auswertung bildet die Transkription, also die wortwörtliche Wiedergabe der Interviews.¹⁸⁵

Die genauen Regeln, nach denen transkribiert wird, befinden sich im Anhang B, direkt vor den Transkriptionen. Aufgrund der Verwendung eines Diktiergerätes ohne USB-Anschluss für die Aufzeichnung der Interviews, liegen keine Tonaufnahmen vor.

5.5.1 Zusammenfassende qualitative Inhaltsanalyse

Bei der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse in Form von tabellarischen Protokollen werden alle bedeutungstragenden Aussagen (Propositionen) im Interview zunächst paraphrasiert (auf ein einheitliches Sprachniveau gebracht). Anschließend wird das Abstraktionsniveau bestimmt und die Paraphrasen auf dieses Niveau hin generalisiert. Danach werden die generalisierten Aussagen reduziert.¹⁸⁶ Die Reduktion passiert durch Auslassen (Doppelungen werden weggelassen), Generalisation (übergeordnete Kategorien werden verwendet), Konstruktion (mehrere spezifische Aussagen im Gesamtzusammenhang zusammenführen), Selektion (zentrale Aussagen werden unverändert stehen gelassen) und Bündelung (ähnliche aber weitverstreute Aussagen werden gebündelt) der erlangten Information.¹⁸⁷

Da die Interviews nicht die Länge besaßen, die vorher vermutet wurde, sondern nur 10-12 Minuten dauerten, soll das Abstraktionsniveau relativ niedrig angesetzt werden, damit nach

¹⁸⁵ Vgl. Meuser/Nagel (2009), S. 56.

¹⁸⁶ Vgl. Mayring/Brunner (2013), S. 327.

¹⁸⁷ Vgl. Mayring (2002), S. 95.

der Reduktion noch ausreichend generalisierte Paraphrasen vorhanden sind, um eine sinnvolle und umfassende Kategorienbildung und Auswertung vornehmen zu können.

5.5.2 Induktive Kategorienbildung

Der Kern inhaltsanalytischen Arbeitens ist der Einsatz von Kategorien bzw. Kategoriensystemen. Die Kategorien stellen die Analyseaspekte dar, die an das Material herangetragen werden sollen.¹⁸⁸ „Sie sind wie ein Rechen, der durch das Material gezogen wird und an dessen Zinken Materialbestandteile hängen bleiben.“¹⁸⁹ Bei der Auswertung des Textes soll also keine ganzheitliche Erfassung erreicht, sondern selektiv vorgegangen werden. Wichtig bei der Kategorienbildung ist, dass die Kategorien (zumindest nach und nach) trennscharf und so klar durch inhaltsanalytische Regeln gefasst sind, dass eine eindeutige Zuordnung aller bedeutungstragenden Aussagen möglich ist.¹⁹⁰ Induktiv heißt, dass die Kategorienbildung nicht im Vorhinein sondern anhand des vorliegenden Interviewmaterials durchgeführt wird.¹⁹¹ Um die induktive Kategorienbildung erheblich zu vereinfachen, sind die zusammenfassenden qualitativen Protokolle von größter Wichtigkeit.¹⁹² Entdeckt man bei der Zuordnung der generalisierten Paraphrasen bedeutende Inhalte, die nicht durch die bisherigen Kategorien abgedeckt sind, können weitere hinzugefügt werden.¹⁹³ Anhand der einzelnen Kategorien werden die Interviews abschließend im Kontext der Forschungsfragen interpretiert.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Vgl. Mayring/Brunner (2013), S. 325.

¹⁸⁹ Mayring/Brunner (2013), S. 325.

¹⁹⁰ Vgl. Schmidt (2013), S. 478.

¹⁹¹ Vgl. Schmidt (2013), S. 477.

¹⁹² Vgl. Schmidt (2013), S. 475.

¹⁹³ Vgl. Mayring (2002), S. 117.

¹⁹⁴ Vgl. Mayring (2002), S. 117.

6 Kategorienbildung und Auswertung

In diesem Kapitel erfolgt zunächst die Herleitung der Kategorien aus den Ergebnissen der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse. Anschließend werden die Inhalte der einzelnen Kategorien ausgewertet und interpretiert, bevor es im nachfolgenden Kap. 7 zur Auswertung und Interpretation in Verbindung mit den Forschungsfragen kommt.

Die tabellarischen Protokolle der zusammenfassenden Inhaltsanalyse befinden sich im Anhang C. Im Anhang D kann eine Übersicht des Ergebnisses der induktiven Kategorienbildung eingesehen werden.

6.1 Induktive Kategorienbildung

Die sieben gebildeten Kategorien lauten:

1. Allgemeine Einschätzungen zum Urheberrechtsbewusstsein
2. Umgang mit bzw. Verhalten bei urheberrechtlich relevanten Aspekten
3. Einflussfaktoren, die zur Steigerung des Urheberrechtsbewusstseins beitragen (außerhalb des Studiums)
4. Einflussfaktoren, die das Bewusstsein negativ beeinflussen (außerhalb des Studiums)
5. Abhängigkeit des Urheberrechtsbewusstseins von der Phase der Karriere
6. Relevanz und Bedeutung der urheberrechtlichen Fragestellungen in der Musik
7. Rolle des Urheberrechts in Kompositionsstudiengängen

Es konnte festgestellt werden, dass alle drei Interviewteilnehmer direkte Aussagen zur Einschätzung des Urheberrechtsbewusstseins trafen, sowohl generell¹⁹⁵ als auch zu den Gebieten Schutzfähigkeit eines Werkes¹⁹⁶, Bearbeitung/Benutzung¹⁹⁷ Schutzfrist¹⁹⁸ und Musikzitat¹⁹⁹. Solche direkten Aussagen bilden Kategorie 1.

¹⁹⁵ Vgl. I. Kramer, Z. 4f.

¹⁹⁶ Vgl. I. Fladt, Z. 74f./85-90; I. Steinhauer, Z. 23f.

¹⁹⁷ Vgl. I. Kramer, Z. 38f.; I. Steinhauer, Z. 78f.

¹⁹⁸ Vgl. I. Fladt, Z. 74-90.

¹⁹⁹ Vgl. I. Fladt, Z. 126.

Des Weiteren konnten viele Aussagen herausgestellt werden, die den Umgang bzw. das Verhalten der Komponisten mit/bei urheberrechtlichen Fragen und Aspekten betreffen, insbesondere bei der alltäglichen Arbeit.²⁰⁰ In dieser Kategorie 2 befinden sich auch Äußerungen zur Wahrnehmung gegenüber dem Urheberrecht.²⁰¹

Die dritte und vierte Kategorie enthalten die genannten Einflussfaktoren, welche die Komponisten in ihrem Urheberrechtsbewusstsein direkt beeinflussen. Die dritte Kategorie beinhaltet die eher positiv wirkenden Einflussfaktoren²⁰² und die vierte Kategorie umfasst die eher negativ wirkenden Faktoren²⁰³. Des Weiteren können die Aussagen, die eigentlich negativ gemeint sind, in Kategorie 3 stehen, sofern sie zumindest geringfügig positiv und nicht negativ beitragen.²⁰⁴ Auch die umgekehrte Variante kommt vor.²⁰⁵

Die kleinste Kategorie stellen die Aussagen zur Abhängigkeit des Urheberrechtsbewusstseins von der Phase der Karriere dar. In dieser Kategorie 5 befinden sich lediglich zwei Propositionen.²⁰⁶ Die Phase der Karriere ist zwar auch ein Einflussfaktor, da er aber sowohl positiv (späte Karrierephase) als auch negativ (Beginn der Karriere) beeinflussend sein kann, wurde dafür eine extra Kategorie eröffnet.

Kategorie 6 umfasst die Propositionen, die der Bedeutung und der Relevanz von den urheberrechtlichen Fragen in der heutigen Zeit für Musiker und Komponisten Ausdruck geben. Hier sind Aussagen enthalten, die die Bereiche thematisieren, in denen Urheberrecht im Alltag und in der musikrelevanten Umwelt eines Komponisten vorkommen und die ein Urheberrechtsbewusstsein fordern.²⁰⁷

Die letzte Kategorie umfasst die Äußerungen zur Rolle des Urheberrechts in Kompositionsstudiengängen. Da die Frage im Leitfadenterview direkt gestellt wurde, kamen hierzu viele Aussagen. Diese Kategorie bezieht sich aber nur auf die Paraphrasen, die über Umfang und Inhalte des Urheberrechts im Studium Auskunft geben²⁰⁸ bzw. über Entwicklungstendenzen.²⁰⁹ Außerdem beinhaltet diese Kategorie auch die

²⁰⁰ Vgl. z.B. I. Fladt, Z. 45-48/103-105; I. Kramer, Z. 25f./119-121; I. Steinhauer, Z. 4f./5f./9-16/59-63/90f.

²⁰¹ Vgl. z.B. I. Fladt, Z. 153f.; I. Steinhauer, Z. 42-47.

²⁰² Vgl. z.B. I. Fladt, Z. 23-25/58-64/168-179; I. Kramer, Z. 12-15.

²⁰³ Vgl. z.B. I. Fladt, Z. 96/104f.; I. Kramer, Z. 48-52; I. Steinhauer, Z. 153-156.

²⁰⁴ Vgl. z.B. I. Kramer, Z. 27-32.

²⁰⁵ Vgl. z.B. I. Fladt, Z. 52-54.

²⁰⁶ Vgl. I. Fladt, Z. 4f.; I. Kramer, Z. 56f.

²⁰⁷ Vgl. z.B. I. Kramer, Z. 87-97/124-126; I. Steinhauer, Z. 120-122/146-148.

²⁰⁸ Vgl. z.B. I. Fladt, Z. 12-14/17-19/166-168; I. Kramer, Z. 75/83f.

²⁰⁹ Vgl. I. Fladt, Z. 14-17/153.

Meinungsäußerungen zur Frage, ob Urheberrecht stärker im Studium miteinbezogen werden soll.²¹⁰

6.2 Kategorisierte Auswertung

Im Folgenden werden die Aussagen der drei Experten zu den sieben Kategorien dargelegt, verglichen und Interpretationen sowie eigene Gedanken entwickelt.

6.2.1 Einschätzungen zum Urheberrechtsbewusstsein

Alle Interviewteilnehmer sind sich dahingehend einig, dass das Urheberrechtsbewusstsein allgemein nur gering ausgeprägt oder teilweise überhaupt nicht vorhanden ist: Das gilt sowohl für das Bewusstsein über die Schutzfähigkeit von Musikwerken²¹¹, über die kleine Münze²¹² oder bei der Übernahme fremden Materials²¹³. Bei der Thematik unfreie Bearbeitung/freie Benutzung spricht Steinhauer von einer extremen Unterentwicklung des Urheberrechtsbewusstseins.²¹⁴

Allerdings ist das Bewusstsein in den Bereichen der Schutzdauer des Urheberrechts und der Möglichkeit des Musikzitats weitgehend vorhanden.²¹⁵

Diese allgemeinen Einschätzungen sind, für sich genommen, noch nicht wirklich brauchbar und müssen in Verbindung mit den anderen Kategorien gesehen werden.

6.2.2 Umgang mit bzw. Verhalten bei urheberrechtlichen Aspekten

Insbesondere Steinhauer liefert viele Aspekte zu der Frage, wie Komponisten und Musiker mit urheberrechtlichen Aspekten umgehen, wie sie sie wahrnehmen und sich verhalten. Nach seiner Ansicht sind die technischen Fragen des Urheberrechts im Alltag eines Komponisten irrelevant²¹⁶ und es ist in erster Linie ein Bewusstsein für das eigene künstlerische Werk vorhanden²¹⁷, von welchem das Verhalten gegenüber dem

²¹⁰ Vgl. I. Kramer, Z. 100; I. Steinhauer, Z. 131f.

²¹¹ Vgl. I. Fladt, Z. 74f.; I. Steinhauer, Z. 23f.

²¹² Vgl. I. Fladt, Z. 85-90.

²¹³ Vgl. I. Fladt, Z. 97f.; I. Kramer, Z. 38f.; I. Steinhauer, Z. 78f.

²¹⁴ Vgl. I. Steinhauer, Z. 78f.

²¹⁵ Vgl. I. Fladt, Z. 126-135/138.

²¹⁶ Vgl. I. Steinhauer, Z. 4f.

²¹⁷ Vgl. I. Steinhauer, Z. 5f.

Urheberrecht resultiert. Sie fordern Achtung in Form von Nennung und Vergütung bei der Vermarktung²¹⁸ und reklamieren sehr schnell den Schutz für das eigene Werk.²¹⁹ Die Reputation, auf die ein Komponist großen Wert legt²²⁰ – dergestalt, dass er mit seinem Werk in der Öffentlichkeit identifiziert wird – ist maßgeblich für sein Empfinden der Schutzzfähigkeit seines eigenen Werkes.²²¹

Bei der Verwendung fremden Materials für das eigene Schaffen, sprechen alle drei Experten von einer Leichtsinnigkeit und Liberalität²²², die wiederum im Gegensatz steht zur starken Reklamation des Schutzes des eigenen Werkes²²³ bzw. zu der Forderung, dass das eigene Werk von Anderen respektvoll und im Rahmen der Urheberrechtsnormen behandelt werden soll.²²⁴ Das Urheberrecht wird nach eigenen Interessen gedehnt²²⁵, es erfolgen teilweise bewusste Täuschungen (insbesondere beim Sampling)²²⁶ und die fremden Elemente werden übernommen, im Vertrauen darauf, dass es zum einen unbemerkt bleibt²²⁷ oder zum anderen der Eigenanteil soweit überwiegt, dass die Übernahme legal ist.²²⁸ Auch hier ist das Empfinden für das eigene künstlerische Schaffen der Ausgangspunkt für das urheberrechtliche Verhalten: „Wenn der eigene Beitrag als relevant erachtet wird oder die Übernahme als ästhetisches Prinzip gesehen wird, dann fordert man für sich, auch aus dem Blickwinkel des künstlerischen und kreativen Schaffens, einfach eine Anerkennung dessen, was man getan hat, dahingehend, dass es legal ist; weil es ein Teil des eigenkünstlerischen Prozesses ist und das steht natürlich im Vordergrund.“²²⁹

Andererseits nehmen die Studierenden als angehende Komponisten die Urheberrechtsbestandteile im Studium mit Dankbarkeit an²³⁰, was eine große Aufgeschlossenheit gegenüber dem Urheberrecht in der jüngeren Generation der Komponisten zeigt.

²¹⁸ Vgl. I. Steinhauer, Z. 9-16.

²¹⁹ Vgl. I. Steinhauer, Z. 59-63.

²²⁰ Vgl. I. Steinhauer, Z. 47-49.

²²¹ Vgl. I. Steinhauer, Z. 42-47.

²²² Vgl. I. Fladt, Z. 45-47; I. Kramer, Z. 111-121; I. Steinhauer, Z. 66-70.

²²³ Vgl. I. Steinhauer, Z. 79-82.

²²⁴ Vgl. I. Kramer, Z. 119-121.

²²⁵ Vgl. I. Kramer, Z. 25f.

²²⁶ Vgl. I. Fladt, Z. 45-47.

²²⁷ Vgl. I. Fladt, Z. 103-105.

²²⁸ Vgl. I. Steinhauer, 90f.

²²⁹ I. Steinhauer, Z. 71-77.

²³⁰ Vgl. I. Fladt, Z. 153f.

In diesen Beschreibungen des Verhaltens der Komponisten gegenüber den urheberrechtlichen Fragestellungen bei ihrer alltäglichen Arbeit werden die Gründe, die zu den bestürzenden Einschätzungen der Kategorie 1 führten, deutlich. Gerade im Bereich der Benutzung fremden Materials für das eigene Werk, sind die Leichtsinnigkeit, die liberale Auslegung für die eigenen individuellen Interessen, aber auch die bewusste Missachtung des Urheberrechts, sehr alarmierend. Fraglich ist nun, wie dieses Verhalten zu erklären ist. Die mannigfaltigen Einflussfaktoren werden in den nächsten beiden Kategorien thematisiert.

6.2.3 Positive Einflussfaktoren

Als Bibliothekarin und Fachreferentin für Musik betont Kramer, dass in der Bibliothek ein recht umfassender Bestand an aktueller Urheberrechtsliteratur zur Verfügung steht.²³¹ Den Bibliothekar erwähnt Kramer auch als urheberrechtsvermittelnde Person.²³² Allerdings konnten keine Angaben zur Nutzung dieser Fachliteratur gemacht werden²³³ und es wurde eingeräumt, dass die Kenntnisse des Bibliothekars zu musikbezogenem Urheberrecht zu gering für eine adäquate Urheberrechtsvermittlerrolle sind.²³⁴

Fladt sieht die zahlreichen Gerichtsprozesse, die in der U-Musik, Filmmusik und „klassischeren“ E-Musik stattfinden, als bewusstseinssteigernd an.²³⁵ Der Bewusstseinswandel wird auch dadurch deutlich, dass die Prozesse nachgelassen haben.²³⁶ Des Weiteren führen in der E-Musik „musikalische Themen, bestimmte Harmoniefolgen, bestimmte Klangfarben“²³⁷ zu einer Art Warenzeichen des Komponisten.²³⁸ Dieser spezifische Sound wird allgemein wiedererkannt²³⁹, weshalb davon auszugehen ist, dass das Bewusstsein hier nicht zu plagieren dadurch beeinflusst wird.

Von Fladt wird ebenfalls die Rolle der GEMA verdeutlicht, da sie zum einen klare Statuten besitzt, die eindeutig jegliche Bearbeitung von Musikwerken genehmigungspflichtig

²³¹ Vgl. I. Kramer, Z. 12f./86-88.

²³² Vgl. I. Kramer, Z. 27-32.

²³³ Vgl. I. Kramer, Z. 14f.

²³⁴ Vgl. I. Kramer, Z. 27-32.

²³⁵ Vgl. I. Fladt, Z. 23-36/48f./52-57.

²³⁶ Vgl. I. Fladt, Z. 49f.

²³⁷ I. Fladt, Z. 58f.

²³⁸ Vgl. I. Fladt, Z. 58-60.

²³⁹ Vgl. I. Fladt, Z. 62-64.

machen²⁴⁰, und zum anderen Rechtsberatung und Schutz bietet²⁴¹, was wiederum zum positiven Urheberrechtsbewusstsein von Musikern und Komponisten beiträgt. Darüber hinaus existieren, z.B. in der Filmmusik, noch weitere Verwertungsgesellschaften²⁴², die vermutlich ebenfalls mit Statuten und Beratungen einen Beitrag zur Bewusstseinssteigerung leisten.

6.2.4 Negative Einflussfaktoren

Der wesentliche Faktor, der für ein geringes Urheberrechtsbewusstsein sorgt und auch die Motivation zur Beschäftigung mit Urheberrecht bremst, ist allgemein die schwierige Rechtssituation, durch die fehlende Eindeutigkeit, die individuelle Auslegung und dem großen thematischen Umfang²⁴³, was den „Wunsch, sich damit zu beschäftigen, schnell in Frustration ende[n]“²⁴⁴ lässt. Des Weiteren bildet das bürokratische und technokratische Denken bei den juristischen Fragestellungen einen kontraproduktiven Gegensatz zum kreativen, künstlerischen Schaffensprozess eines Komponisten.²⁴⁵

Kramer sieht ein Spannungsverhältnis zwischen den rechtlichen Regelungen und den Handlungsbedürfnissen der Komponisten.²⁴⁶ Sie nimmt zwar den Zwiespalt als Beispiel, denen die Studierenden beim Kopieren der Noten geschützter Stücke unterworfen sind, dass sie sie brauchen, aber nicht komplett kopieren dürfen²⁴⁷, aber im Grunde lässt sich diese Spannung zwischen Urheberrecht und Handlungsbedürfnissen auch auf den Bereich der Bearbeitung und Benutzung von fremden Werken übertragen. Dadurch ist die Rechtsbewusstseins-schaffung sehr schwierig.²⁴⁸ Hinzu kommt noch, dass viele Übernahmen unbemerkt bleiben²⁴⁹, was die Neigung zur bewussten, urheberrechtsverletzenden Benutzung fremder Musikelemente verstärkt.

Nicht per se negativ sind die Aussagen, dass die Urheberrechtsproblematik in der E-Musik geringer ist, als in der Filmmusik und U-Musik, und keine Gerichtsprozesse in der

²⁴⁰ Vgl. I. Fladt, Z. 106-108.

²⁴¹ Vgl. I. Fladt, Z. 168-170.

²⁴² Vgl. I. Fladt, Z. 171-179.

²⁴³ Vgl. I. Fladt, Z. 96; I. Kramer, Z. 48-52/68f.

²⁴⁴ I. Kramer, Z. 50f.

²⁴⁵ Vgl. I. Steinhauer, Z. 153-156.

²⁴⁶ Vgl. I. Kramer, Z. 109-115.

²⁴⁷ Vgl. I. Kramer, Z. 103-120.

²⁴⁸ Vgl. I. Kramer, Z. 101f.

²⁴⁹ Vgl. I. Fladt, Z. 104f.

Avantgardemusik stattfinden.²⁵⁰ Dennoch tritt, durch das Wegbleiben dieser Gerichtsprozesse, der starke Bewusstseinswandel, wie in der U- und Filmmusik, im Bereich der Kunstmusik nicht oder nur gedämpft ein.

Da das Vorhandensein der Literatur in der Bibliothek nicht zwangsläufig zu ihrer Benutzung führt und bereits eingeräumt wurde, dass die Kenntnisse im Bereich des musikrelevanten Urheberrechts von Bibliothekaren zu gering ist, um eine angemessene urheberrechtsvermittelnde Rolle zu spielen, sind die Gerichtsprozesse und die Rechtsberatung der GEMA die einzigen beiden wirklich positiv wirkenden Einflussfaktoren, die ermittelt werden konnten. Da die schwierige, teilweise hindernde und bürokratische Rechtssituation im Wesentlichen für die fehlende Motivation zur Schaffung des Bewusstseins bei den Komponisten sorgt, scheint es offensichtlich, dass das Urheberrechtsbewusstsein zumeist nur durch Zurechtweisung und konfrontierende Mittel wie Gerichtsprozesse eingepflegt werden kann.

6.2.5 Abhängigkeit des Bewusstseins von der Phase der Karriere

Einige Äußerungen, lassen darauf schließen, dass das Urheberrechtsbewusstsein auch von der Phase der Karriere bzw. der Phase des Studiums abhängt. Das Bewusstsein muss erst geschaffen werden²⁵¹, sagt Fladt und Kramer erklärt, dass sich sowohl das Urheberrechtsbewusstsein als auch die Erkenntnis, dass die Beschäftigung mit urheberrechtlichen Fragen notwendig ist, erst im Laufe des Studiums reift.²⁵²

Da es sich hier hauptsächlich um die Bewusstseinsentwicklung während des Studiums handelt und die Rolle des Urheberrechts im Studium die Kategorie 7 bildet, wird darauf noch in Kap. 6.2.7 eingegangen.

6.2.6 Relevanz und Bedeutung der urheberrechtlichen Fragestellungen

Kramer und Steinhauer stimmen darin überein, dass das Internet und die damit verbundenen mannigfaltigen Möglichkeiten der Selbstvermarktung für einen starken Anstieg der Relevanz von urheberrechtlichen Fragestellungen bzw. der Notwendigkeit von

²⁵⁰ Vgl. I. Fladt, Z. 52-57.

²⁵¹ Vgl. I. Fladt, Z. 4f.

²⁵² Vgl. I. Kramer, Z. 53-61.

urheberrechtlichem Grundwissen gesorgt hatten.²⁵³ Es ermöglicht einerseits sehr leicht auf fremdes Musikmaterial zuzugreifen²⁵⁴, andererseits wird das Internet, gerade am Karrierebeginn, oftmals als Instrument zur raschen Steigerung der Popularität genutzt²⁵⁵ und zur Kontaktaufnahme mit einer relevanten Öffentlichkeit.²⁵⁶ Außerdem bewirken die eigenen Tätigkeiten der Komponisten im World Wide Web eine Eigenverantwortlichkeit und eigene Haftung für die ausgeführten Aktionen.²⁵⁷ Folglich sorgt hier ein fehlendes Urheberrechtsbewusstsein für ein großes Risiko.

Kramer sieht die Notwendigkeit, dass allgemein und im Studium Urheberrecht stärker thematisiert werden muss, um Druck auf die Politik auszuüben.²⁵⁸ Denn aus ihrer Sicht ist eine urheberrechtsbezogeneren Lehre unnützlich, wenn die Rechtsituation weiterhin so unklar bleibt.²⁵⁹

Mit dem Internet wird hier, neben den bisher betrachteten Gebieten Schutzfähigkeit eines Werkes und Bearbeitung/Benutzung, ein neuer Aspekt hineingebracht, der urheberrechtliches Grundwissen in der heutigen Zeit exorbitante Bedeutung zukommen lässt. Gerade die Möglichkeit, sehr einfach fremdes Material zu finden und zu übernehmen, kann zweifelsohne auch als passiver, negativer Einflussfaktor eingeordnet werden. Das hier das Thema Internet von Steinhauer und Kramer (von Fladt nicht) aufgeworfen wurde, resultiert aus ihrer informationswissenschaftlichen und dadurch stark internetbezogenen Profession.

6.2.7 Rolle des Urheberrechts im Studium

Zunächst sind alle Interviewteilnehmer der Meinung, dass Urheberrecht eine große Rolle im Kompositionsstudium spielen muss.²⁶⁰ Steinhauer sieht die Lehre des Urheberrechts parallel zu Fragen des wissenschaftlichen Arbeitens und der Medienkompetenz.²⁶¹ Er gab an, dass er zur Rolle des Urheberrechts im Studium nichts Konkretes sagen kann, weil er

²⁵³ Vgl. I. Kramer, Z. 87-97; I. Steinhauer, Z. 114-118/146-148.

²⁵⁴ Vgl. I. Steinhauer, Z. 115-117.

²⁵⁵ Vgl. I. Steinhauer, Z. 124-128.

²⁵⁶ Vgl. I. Steinhauer, Z. 118-120.

²⁵⁷ Vgl. I. Steinhauer, Z. 120-122.

²⁵⁸ Vgl. I. Kramer, Z. 122-127.

²⁵⁹ Vgl. I. Kramer, Z. 124-126.

²⁶⁰ Vgl. I. Fladt, Z. 152; I. Kramer, Z. 100; I. Steinhauer, Z. 149f.

²⁶¹ Vgl. I. Steinhauer, Z. 133f./141.

die Lehrpläne nicht kennt²⁶², deshalb sind den Aussagen von Kramer und Fladt an dieser Stelle größeres Gewicht beizumessen. Sie geben an, dass Urheberrecht in der Studien- bzw. Bachelorordnung enthalten ist²⁶³ und Fladt verdeutlicht, dass es sich hierbei nur um die Anfänge handelt und die thematisch sehr umfangreichen und mannigfaltigen Urheberrechtskurse²⁶⁴ erst mit den Bachelorordnungen in allen Studiengängen (Komposition, Musical, Jazz, usw.) Einzug in die Lehrpläne gehalten haben.²⁶⁵ Das deutet darauf hin, dass die Urheberrechtsthematik noch weiter ausgebaut werden muss (nicht nur an der UdK). Außerdem wird den Studierenden von den Lehrenden während des Studiums ausdrücklich geraten, Mitglied der GEMA zu werden.²⁶⁶ Auch hier wird die in der Kategorie 4 (negative Einflussfaktoren) von Fladt erwähnte Tatsache deutlich, dass die Urheberrechtsproblematik in der E-Musik und Avantgardemusik wesentlich geringere Bedeutung besitzt, als in U- und Filmmusik: Die urheberrechtlichen Themen sind im Hauptfach Komposition nicht so wesentlich, weil die hier herangebildeten Komponisten in ihrem Berufsfeld weniger mit der Urheberrechtsproblematik konfrontiert sind.²⁶⁷

Wie im Abschn. 6.2.5 dargestellt, steigert sich das Urheberrechtsbewusstsein der Studierenden im Laufe des Studiums. Damit kann die Einführung der Urheberrechtskurse und die Festlegung, dass solche Kurse obligatorisch sind, als erfolgreiche Maßnahme zur Verbesserung des Urheberrechtsbewusstseins bewertet werden.

Es ergibt sich aus den Interviews ein umfassendes Bild, hinsichtlich des Urheberrechtsbewusstseins von Musikern und Komponisten, dessen Ursachen, innerhalb und außerhalb des Studiums, und welche Auswirkungen dieses Bewusstsein hat. Nun müssen die hier dargelegten Inhalte noch dazu genutzt werden, die am Beginn der Untersuchung formulierten Forschungsfragen zu klären, bevor im Anschluss die große Hauptforschungsfrage konkret beantwortet werden kann. Das passiert in den nächsten beiden Kap. 7 und 8.

²⁶² Vgl. I. Steinhauer, Z. 100-102.

²⁶³ Vgl. I. Fladt, Z. 14-17; I. Kramer, Z. 75/83f.

²⁶⁴ Vgl. I. Fladt, Z. 12-14/17-19.

²⁶⁵ Vgl. I. Fladt, Z. 153.

²⁶⁶ Vgl. I. Fladt, Z. 166-168.

²⁶⁷ Vgl. I. Fladt, Z. 155-158.

7 Beantwortung der Forschungsfragen

Zur besseren Übersicht und Behandlung der umfangreichen und komplexen Hauptforschungsfrage, wurden in Kap. 5.1 vier untergeordnete Forschungsfragen formuliert. Diese lauteten:

- 1. Welches Verhältnis haben Komponisten zum Urheberrecht bei ihrer alltäglichen Arbeit und welche Ursachen liegen diesem Verhältnis zugrunde?*
- 2. Inwieweit sind sich Komponisten und Musiker bewusst, unter welchen Umständen sie Urheberrecht erwerben bzw. wann ihr Werk Schutz genießt und welche Ursachen liegen diesem Bewusstsein zugrunde?*
- 3. Inwieweit sind sich Komponisten und Musiker bewusst, unter welchen Umständen Umgestaltungen von bereits bestehenden Werken vom Originalurheber erlaubt werden müssen und wann eine freie Benutzung vorliegt und welche Ursachen liegen diesem Bewusstsein zugrunde?*
- 4. Welchen Stellenwert besitzt das Urheberrecht in deutschen Kompositionsstudiengängen?*

Im weiteren Kap. wird nacheinander jede dieser vier Fragen anhand der Darstellung und Interpretationen der Inhalte der sieben Kategorien im Vorkapitel detailliert beantwortet, was dann die Grundlage für die Antwort auf die Hauptforschungsfrage²⁶⁸ liefert.

7.1 Allgemeines Verhältnis der Komponisten zum Urheberrecht

Alles in Allem zeigt sich doch ein sehr zwiespältiges Verhältnis der Komponisten zum Urheberrecht. Einerseits ist das UrhG ein willkommenes Regelwerk, um für die eigenen Kompositionen und für das eigene geistige Eigentum Achtung, Vergütung, Schutz, respektvollen Umgang, Legalität der eigenen Übernahme fremder Musikelemente und Illegalität für die unerlaubte Übernahme durch andere zu reklamieren. Andererseits wird dem Urheberrecht wenig Aufmerksamkeit und teilweise bewusste Missachtung entgegengebracht, wenn bereits vorhandene Musikstücke für das eigene Schaffen

²⁶⁸ Siehe Kap. 8.1.

herangezogen werden oder die urheberrechtlichen Regeln dem eigenen Handlungsbedürfnissen entgegenstehen. Das spiegelt auch die Rechtsprechung wieder.

Sowohl im Interview mit Fladt als auch beim Studium der Rechtsprechung wurde sehr deutlich, dass oftmals Kleinigkeiten zu einem Gerichtsprozess führen, in denen die klagenden Komponisten dachten, eine urheberrechtsverletzende Übernahme einer ihrer Melodien erkannt zu haben, und vor Gericht ziehen, ohne sich bewusst zu sein, dass die übernommene Melodie, entweder nicht von ihnen stammt oder die Voraussetzungen des Schutzes der kleinen Münze nicht erreicht und damit frei übernommen werden darf. Umgekehrt finden viele Gerichtsprozesse statt (ein aktuelles Thema stellt hier das Sound-Sampling dar), in denen die Beklagten bewusst geschützte Klangsequenzen und Musikelemente übernehmen, bei denen sie entweder leichtsinnig von fehlender Schutzfähigkeit ausgehen oder die geringe Wahrscheinlichkeit in Kauf nehmen, erwischt zu werden.²⁶⁹

Die technische Sicht des Urheberrechts oder die Kenntnis der konkreten Paragraphen besitzen in der alltäglichen Arbeit eines Komponisten und Musikers keine Relevanz, was an der sehr techno- und bürokratischen Sichtweise des Urheberrechts liegt, die wiederum dem kreativen, künstlerischen Schaffensprozess wesensfremd ist. Der zentrale Bestandteil in der Arbeit des Komponisten liegt in seiner Musik, welche ihm verständlicherweise sehr wichtig ist und deshalb auf den Schutz dieser Werke großen Wert gelegt wird. Auf der anderen Seite braucht Kunst, ihrer Natur nach, größtmögliche Freiheit, um sich ungehindert entfalten zu können. Deshalb ist die Liberalität, die die Musiker bei der Benutzung von bereits vorhandenem Material an den Tag legen, in diesem Punkt durchaus verständlich. Auch der starre Melodienschutz des § 24 Abs. 2 UrhG²⁷⁰ trägt, nach Ansicht vieler Komponisten und Musikwissenschaftler, zur Einschränkung der Kunstfreiheit in der Musik bei.

Als Kern des Verhältnisses zwischen Komponist und Urheberrecht hat sich die schwierige Rechtssituation herausgestellt. Die Einstimmigkeit der Interviewteilnehmer in diesem Punkt und die in den Kap. 2-4 festgestellte Tatsache, dass quasi der komplette, in dieser

²⁶⁹ Vgl. I. Fladt, Z. 45-47/85-90; BGH (1988 b), S. 812 – „Fantasy“; OLG Hamburg (1989 a), S. 525; OLG Hamburg (1991), S. 592 – „Küss mich und lieb mich“; BGH (1991 b), S. 492 – „Brown Girl I“; OLG München (2000), S. 412 – „Superstring“; LG München I (2003), S. 247 – „Get Over You/Heart Beat“; LG Hamburg (2010 b), S. 340; OLG Hamburg (2011), S. 397 – „Metall auf Metall II“.

²⁷⁰ Siehe Kap. 4.2.2.

Arbeit behandelte Rechtsgegenstand durch die individuelle Auslegung der Rechtsprechung definiert wird, zeigt, dass die Befassung mit dem Urheberrecht, in der Absicht, die genauen Kriterien für die Schutzfähigkeit eines Musikwerkes oder einer Bearbeitung zu erfahren oder die Voraussetzungen für eine freie Benutzung oder der Legalität einer Parodie herauszufinden, mit großem Aufwand verbunden ist und im Endeffekt trotzdem nicht zu einem eindeutigen Ergebnis führt. Damit können die Aussagen von Steinhauer und Kramer absolut nachvollzogen bzw. bestätigt werden: „Wer kreativ unterwegs ist, der will sich mit anderen Dingen beschäftigen und nicht mit juristischen Feinheiten“²⁷¹ bzw. „der Wunsch, sich [...] [mit Urheberrecht] zu beschäftigen, [endet] schnell in Frustration [...], einfach weil es keine klare Regelung gibt.“²⁷²

Bei der Bewertung des Verhältnisses von Musikern und Komponisten zum Urheberrecht muss auch zwischen U- und E-Musik unterschieden werden. Da die heutige „klassische“ Musik und die Kompositionen der Avantgarde wenig melodiebezogen sind und die Musik oftmals durch sehr unkonventionelle Methoden und Instrumente geprägt ist, sind hier Gerichtsprozesse äußerst selten. Folglich kommt es im E-Sektor zu deutlich weniger urheberrechtsverletzenden Übernahmen, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass sich hier das Verhältnis zwischen Komponist und Urheberrecht etwas entspannter gestaltet. Dennoch sehen das Verhalten gegenüber dem Urheberrecht und die Einstellung dazu, aller Wahrscheinlichkeit nach, ähnlich aus, wie im U-Sektor, wo die vielen Gerichtsprozesse und auch die weitaus größere Popularität der Songs zu einem sehr angespannten Verhältnis führen.

Damit kann das Verhältnis zwischen Komponisten bzw. Musiker und Urheberrecht abschließend als angespannt und unglücklich beschrieben werden, was an der fehlenden Eindeutigkeit der urheberrechtlichen Regelungen liegt, welche wiederum die zum Großteil nachvollziehbaren Beweggründe der Komponisten verursachen.

7.2 Bewusstsein der Komponisten zur Schutzfähigkeit eines Werkes

Zum Bewusstsein hinsichtlich der Schutzfähigkeit der Werke und Elemente der Musik muss eine durchweg ernüchternde Bilanz gezogen werden. Zunächst wird bei allen drei Experten deutlich, dass sie von einem nur teilweise vorhandenen bis hin zu einem sehr

²⁷¹ I. Steinhauer, Z. 155f.

²⁷² I. Kramer, Z. 50-52.

geringen Urheberrechtsbewusstsein ausgehen. Des Weiteren lassen, wie auch bei der ersten Forschungsfrage schon thematisiert, die zahlreichen Gerichtsprozesse auf dieses Ergebnis schließen.

Die Gründe liegen hier ebenfalls im Wesentlichen in der Unklarheit des Urheberrechts, insbesondere im Bereich der Individualität des Werkes²⁷³, und der primären Fixierung der Komponisten und Musiker auf ihr künstlerisches Werk. Bei der Untersuchung, ob eine persönliche geistige Schöpfung vorliegt, sind die Kriterien persönliche Schöpfung und wahrnehmbare Form eher banal und leicht feststellbar. Die Individualität wiederum, also die subjektive Neuheit, der geistige Gehalt und insbesondere die Gestaltungshöhe werden durch die Rechtsprechung bewertet und sind damit nicht eindeutig definiert, was bei den Musikern zu mangelnder Motivation und Frustration führt.

Des Weiteren wurde ermittelt, dass der Komponist sein Werk als umso schützenswerter ansieht, je mehr sein Werk in der Öffentlichkeit mit ihm identifiziert wird und er Anerkennung dafür erhält. Somit wird auch hier deutlich, dass der Komponist sein Werk und die dafür erhaltene Anerkennung als Maßstab für Urheberrechtsschutz sieht und dabei die Merkmale eines Werkes i.S.d. Urheberrechts keine (bewusste) Rolle spielen.

Positiv hingegen wirken sich die Gerichtsprozesse und die Rechtsberatung durch die GEMA aus. Allerdings werden die Merkmale für eine schutzwürdige Komposition nur vermittelt, wenn man selbst als Kläger oder Beklagter an einem Prozess beteiligt war. Ohne eine direkte Beteiligung werden Komponisten zwar vorsichtig bei der Übernahme bereits vorhandener Musikelemente, aber zum Bewusstsein hinsichtlich der Schutzfähigkeit von Musikwerken tragen diese nicht bei. Auch die Beratung der GEMA kann sich positiv auswirken: Sie muss aber erstmal in Anspruch genommen werden. Außerdem ist fraglich, ob im Wesentlichen wirklich zum Schutz von Werken beraten wird oder ob nicht eher die Beratung in Fällen der Übernahme fremder Musikelemente im Vordergrund steht.

Zusammenfassend kann das Urheberrechtsbewusstsein der Musiker und Komponisten zur Schutzfähigkeit von Musikwerken und Bearbeitungen als unterentwickelt bezeichnet werden. Die Gründe sind die fehlende Eindeutigkeit, insbesondere der nötigen Gestaltungshöhe für die Schutzwürdigkeit von Musikwerken, und das vordergründige

²⁷³ Siehe Kap. 2.2.3.

Bewusstsein für die eigene Komposition. Außerdem wird abschließend festgestellt, dass nur wenige (ermittelte) positive Faktoren existieren, die dieses ernüchternde Ergebnis zukünftig beeinflussen können.

7.3 Bewusstsein zur unfreien Bearbeitung und freien Benutzung

Das Urheberrechtsbewusstsein der Komponisten und Musiker zur Frage, ob eine unfreie Bearbeitung oder eine freie Benutzung vorliegt, wird von den Interviewteilnehmern als nur teilweise vorhanden, gering und extrem unterentwickelt beschrieben. Lediglich das Musikzitat wird weitgehend unter Komponisten gekannt. Also zeichnet sich auch hier ein eher düsteres Bild ab. Hier offenbart sich, neben den Gerichtsprozessen, das fehlende Unrechtsbewusstsein im Leichtsinne und der Liberalität bei der Nutzung fremden Materials. Außerdem werden, zumindest in der E-Musik, Elemente in dem Vertrauen übernommen, dass der eigene schöpferische Beitrag die Übernahme zu einer freien Benutzung macht. In der U-Musik dagegen kommen auch bewusste urheberrechtsverletzende Benutzungen vor, die im Glauben getätigt werden, dass diese unbemerkt bleiben. Diese Handlungen werden einfach ausgeführt, ohne auf die rechtlichen Regelungen zu achten, weshalb hier auch kein Urheberrechtsbewusstsein abgeleitet werden kann.

Hier kommen nicht nur die bereits erwähnte Unklarheit der rechtlichen Regelungen²⁷⁴ und die Fixierung auf das eigene Werk als Gründe zum Tragen, sondern auch der klare Gegensatz zwischen Urheberrecht und den Handlungsbedürfnissen der Musiker und Komponisten. Wie in der bisherigen Untersuchung bereits deutlich wurde, legt das Urheberrechtsgesetz der freien Benutzung eines geschützten Werkes der Musik enge Zügel an, wodurch die Komponisten zum einen praktisch keine geschützten Melodien und Elemente verwenden dürfen und zum anderen die vielen ungenierten Übernahmen an den Kriterien der freien Benutzung scheitern und damit in den Bereich einer unerlaubten Bearbeitung rutschen. Das Faktum, dass tatsächlich viele Übernahmen unbemerkt bleiben, bestärkt zusätzlich die Neigung, eine unerlaubte Benutzung zu tätigen.

Als positive Einflussfaktoren sind hier zum einen die GEMA zu nennen, die mit Rechtsberatung und eindeutigen Statuten zum Bewusstsein beiträgt und zum anderen die Gerichtsprozesse. Hier wirkt bereits das bloße Wissen, dass es Prozesse gibt,

²⁷⁴ Siehe Kap. 4.

bewusstseinssteigernd, da den Komponisten klar wird, dass Übernahmen zu Prozessen führen können und sie somit von vornherein vorsichtiger bei der Benutzung bzw. beim Sampling sind.

Zu der Thematik unfreie Bearbeitung/freie Benutzung fordert auch das Internet ein Grundwissen in urheberrechtlichen Belangen, da hier das Auffinden von fremdem Material erheblich vereinfacht wird und damit die Versuchung größer ist, dieses zu benutzen.

Im Großen und Ganzen muss auch hier das Vorhandensein des Urheberrechtsbewusstseins weitgehend verneint werden. Das Nachlassen der Gerichtsprozesse zeigt aber, dass das Bewusstsein in diesem Bereich langsam steigt. Weiterführend gedacht wäre hier interessant, ob das Wegfallen des § 24 Abs. 2 UrhG und die damit verbundene Steigerung der Liberalität bei der Übernahme von Musikelementen, das Urheberrechtsbewusstsein bei der freien Benutzung verändern würde.

7.4 Stellenwert des Urheberrechts im Kompositionsstudium

Die drei Befragten waren alle der Meinung, dass dem Urheberrecht im Studium eine große Bedeutung zukommen muss. Insbesondere wegen der veränderten Lage durch das Internet, mit welchem eigenverantwortliche Tätigkeiten, die Vervielfältigung und Benutzung fremden Musikmaterials und die Selbstvermarktung Kenntnisse im Urheberrecht absolut notwendig macht.

Seit der Einführung der Bachelorordnungen finden (zumindest an der UdK Berlin) obligatorische Kurse zum Urheberrecht statt, die ein recht breites Spektrum an urheberrechtlichen Themen abdecken. Fladt spricht davon, dass es sich hierbei um die Anfänge handelt²⁷⁵, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass das Urheberrecht in Zukunft weiter im Studium etabliert wird und dass auch andere Hochschulen mit Kompositionsstudiengängen dem Urheberrecht immer größere Bedeutung beimessen. Im Hauptfach Komposition nimmt das Urheberrecht keine so wesentliche Rolle ein, da die Absolventen meist in der E-Musik arbeiten, in welcher die Urheberrechtsproblematik geringer ist, als in der U-Musik.

²⁷⁵ Vgl. I. Fladt, Z. 4f.

Die Studierenden sind dankbar für die Einführung in die rechtlichen Bestimmungen in der Musik. Außerdem wird ihnen von den Dozenten geraten, Mitglied der GEMA zu werden, von der sie Rechtsschutz und -beratung erhalten.

Es lässt sich also resümieren, dass die Hochschulen mit Musik- und Kompositionsstudiengängen auf die problematischen Urheberrechtsverhältnisse und auf die extreme Steigerung der Relevanz dieser Problematik durch das Internet reagieren und verstärkt Kurse zu allen musikrelevanten Aspekten des Urheberrechts anbieten und auch belegungspflichtig machen. Die zukünftigen Generationen an studierten Komponisten und Musikern werden damit aufgeklärter sein und ein ausgeprägteres Urheberrechtsbewusstsein aufweisen.

8 Ergebnis

In den letzten beiden Kap. wurden ausführlich die drei Interviews sowohl in Verbindung mit dem Kategoriensystem als auch in Verbindung mit den Forschungsfragen ausgewertet. Im Ergebnis erfolgen nun die zusammenfassende Beantwortung der Hauptforschungsfrage und die Diskussion von möglichen Handlungsempfehlungen.

8.1 Zusammenfassung

Die ursprüngliche Hauptforschungsfrage lautet:

Wie ausgeprägt ist das Urheberrechtsbewusstsein von Musikern und Komponisten bei der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken?

Das Urheberrechtsbewusstsein ist weitgehend unzureichend ausgeprägt, sowohl was die Merkmale der Schutzfähigkeit von Musikwerken betrifft als auch die Merkmale für eine freie Benutzung. Lediglich in der E-Musik ist das Bewusstsein über das Musikzitat und die Urheberrechtsschutzfrist weitgehend vorhanden.

Ausgangspunkt für das Verhalten der Komponisten in urheberrechtlich relevanten Fragen ist stets das eigene Werk. Sobald es vom Komponisten selbst als schützenswert empfunden wird, fordert er, wie selbstverständlich, Schutz und, daraus abgeleitet, Achtung in Form von Nennung und Vergütung sowie Schutz vor unerlaubter Benutzung durch einen anderen Komponisten. Das Schutzempfinden ist abhängig davon, inwieweit er mit seinem Werk in der Öffentlichkeit identifiziert wird. Wenn der Komponist aber selbst bereits bestehendes Musikmaterial für seinen künstlerischen Schaffensprozess verwendet, wird auch hier Anerkennung in Form von Legalität gefordert, sofern auch hier der eigene künstlerische Anteil an der Komposition als ausreichend und achtungswürdig empfunden wird. Die technische Sicht des Urheberrechts spielt also nahezu keine Rolle im Empfinden des Schutzes und der Legalität des eigenen Werkes und Handelns.

Die Gründe für dieses Verhalten liegen im Wesentlichen in den zum einen sehr unklaren und individuell ausgelegten rechtlichen Regelungen und zum anderen in der dem künstlerischen Schaffensprozess wesensfremde techno- und bürokratische Sicht der

juristischen Fragestellungen. Die Liberalität, mit welcher fremdes Material für die eigenen Werke benutzt wird, resultiert u.a. aus der extremen Beschränkung bei der Benutzung fremder Werke im Musikurheberrecht, insbesondere durch den § 24 Abs. 2 UrhG. Durch dieses Spannungsverhältnis zwischen Urheberrecht und Wille, missachten Komponisten und Musiker, insbesondere in der U-Musik, oftmals bewusst die rechtlichen Regelungen, auch im Glauben, dass dies unbemerkt bleibt.

Als positive Einflussfaktoren auf das Urheberrechtsbewusstsein konnten die rechtsberatende und schützende Tätigkeit der GEMA und die Gerichtsprozesse ermittelt werden. Insbesondere die Gerichtsprozesse sorgen in der U-Musik, Filmmusik und „klassischeren“ E-Musik für einen Wandel des Bewusstseins, da schon das bloße Wissen, dass zahlreiche Prozesse stattfinden, dafür sorgt, dass bei der Übernahme fremder Elemente mehr Achtsamkeit in den Köpfen der Komponisten und Musiker Einzug hält. Da in der Avantgardemusik, aufgrund der geringeren Melodiebezogenheit und viel breiter gefächerten Individualität, nahezu keine Gerichtsprozesse stattfinden, vollzieht sich dieser Wandel hier nur gedämpft. Im E-Sektor stellen aber die urheberrechtlichen Fragestellungen ein geringes Problem dar.

Seit ein paar Jahren gewinnt das Urheberrecht auch in den Kompositionsstudiengängen an deutschen Hochschulen immer mehr Bedeutung, weshalb insgesamt (auch durch die Gerichtsprozesse) eine kontinuierliche, signifikante Steigerung des Urheberrechtsbewusstseins unter den Komponisten und Musikern in den nächsten Jahren prognostiziert werden darf.

Deutlich erwähnt sei abschließend, dass das Ergebnis einer Untersuchung mit drei durchgeführten Experteninterviews als Erhebungsmethode keine vollkommene Repräsentation erreicht, weshalb auch dieses Untersuchungsergebnis nicht als feststehendes, einhundertprozentig für alle Bereiche der Musik repräsentatives Resultat betrachtet werden kann.

8.2 Diskussion möglicher Handlungsempfehlungen

Zu überlegen ist nun, wie diese alarmierende Bilanz verbessert werden kann. Dass durch Studium und Gerichtsprozesse ein Anstieg des Bewusstseins zu erwarten ist, wurde schon

verdeutlicht. Aber gibt es darüber hinaus noch weitere Möglichkeiten, die positiv zu dieser Entwicklung beitragen könnten?

Die problematische und unklare Rechtssituation konnte als einer der Hauptgründe für das unterentwickelte Urheberrechtsbewusstsein identifiziert werden. Was könnte aber im konkreten Bereich des Musikurheberrechts in dieser Hinsicht getan werden? Die Definition der kleinen Münze durch die Rechtsprechung ist den speziellen Charakteristika der Musik geschuldet und kann demnach nicht eindeutiger geregelt werden als das bisher der Fall ist. Der Wegfall des § 24 Abs. 2 UrhG würde zu einer Lockerung der Benutzung von Musikelementen und damit zu einer Steigerung der Liberalität führen. Im Grunde wären dann aber einfach mehr Übernahmen als bisher legal, was zu weniger Gerichtsprozessen führt und damit wahrscheinlich sogar negativ zum Urheberrechtsbewusstsein in der Musikbranche beitrüge.

Auch der Bibliothekar als urheberrechtsvermittelnde Person wurde bei der Untersuchung ins Gespräch gebracht. Aber wie bereits im Interview eingeräumt wurde, sind die Kenntnisse im Musikurheberrecht eines Bibliothekars zu gering, um hier eine wirklich bedeutende Rolle zu spielen. Da Bibliothekare i.d.R. weder Rechtswissenschaftler noch Musikwissenschaftler sind und das komplette musikrelevante Urheberrecht zu umfangreich für bibliothekarische Ausbildungs- und Studienlehrpläne ist, kann, zumindest vom Bibliothekar selbst, auch nicht erwartet werden, dass er diese Aufgabe übernimmt.

Folglich kann nur empfohlen werden, dass zum einen die GEMA (und andere Verwertungsgesellschaften) bestmögliche Arbeit leistet, indem sie die Musiker und Komponisten über die rechtlichen Bedingungen aufklärt und damit das Urheberrechtsbewusstsein steigert, und zum anderen, dass der begonnene Weg, dem Urheberrecht große Bedeutung im Kompositionsstudium beizumessen, konsequent verfolgt wird.

9 Anhang A: Interviewleitfaden

1. Einleitung:

Kurze Vorstellung der eigenen Person:

Mein Name ist Tom Reichelt. Ich studiere Bibliotheksmanagement an der Fachhochschule Potsdam und schreibe derzeit meine Bachelorarbeit mit dem Thema „Qualitative Analyse des Urheberrechtsbewusstseins von Musikern und Komponisten bei der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken“

Grund und Dauer des Interviews:

Zur Beantwortung dieser Forschungsfrage sind Sie einer von insgesamt drei Experten. Das Interview sollte eine Dauer von 30 Minuten nicht überschreiten.

Datenschutzerklärung:

Das erhobene Interview wird ausschließlich für die Bachelorarbeit verwendet.

Einholung des Einverständnisses zur Tonaufnahme des Interviews:

Mit kurzem Hinweis, ab wann das Aufnahmegerät eingeschaltet wird.

2. Hauptteil:

Leitfrage 1:

Inwieweit sind sich, Ihrer Meinung nach, Komponisten und Musiker bewusst, wann bzw. unter welchen Umständen sie Urheberrecht bei ihrer Arbeit erwerben?

Folgefrage zu Leitfrage 1:

Inwieweit sind sich die Komponisten über die Schöpfungshöhe und die anderen Kriterien für eine schutzfähige Komposition bewusst? Z.B. sind die aleatorischen Werke von John Cage nicht schutzfähig

Optionale Fragen zu Leitfrage 1:

Inwieweit sind Komponisten über die kleine Münze oder den Schutz einzelner Elemente eines Musikwerkes bewusst?

Leitfrage 2:

Inwieweit sind sich Komponisten bei der Bearbeitung und Umgestaltung von Musikwerken oder bei ihrer Benutzung für die eigene Komposition bewusst, wann die Erlaubnis des Urhebers eingeholt werden muss und wann eine sogenannte freie Benutzung vorliegt?

Optionale Fragen zu Leitfrage 2:

Inwieweit sind sich Komponisten über Sonderfragen, wie unbewusste Entlehnung oder unabhängige Doppelschöpfung bewusst?

Sind sich Komponisten über die Möglichkeit des Musikzitats im Klaren?

Inwieweit sind sich Komponisten über die Gemeinfreiheit von Musikwerken bewusst?

Sind sich die Komponisten über die problematische Frage der Parodie bewusst?

Leitfrage 3:

Inwieweit spielt, Ihrer Meinung nach, Urheberrecht in Kompositionsstudiengängen in Deutschland eine Rolle, hinsichtlich der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken? Sollte und wenn ja, inwieweit, Urheberrecht stärker in Kompositionsstudiengängen thematisiert werden?

Anmerkung:

Für die optionalen Fragen sind hier lediglich Beispielformulierungen angegeben. Im Interview wurden diese optionalen Aspekte aber mit unterschiedlichen, spontanen Formulierungen erfragt.

Zudem wurde hin und wieder eine kleine Ad-hoc-Frage eingefügt, um den Interviewverlauf in der richtigen Bahn zu halten.

3. Schluss:

Dank für das gegebene Interview:

Vielen Dank für ihre Bereitschaft zur Teilnahme.

Frage nach gewünschter Rückmeldung:

Möchten Sie, dass ich Ihnen ein Print- und/oder PDF-Exemplar der Arbeit zu sende?

10 Anhang B: Transkriptionen

Die Interviews sind im Folgenden vollständig transkribiert. Die Transkriptionen sind in Standardorthographie umgesetzt. Füllwörter, Pausen, Mimik, Gestik oder Betonungen der Interviewteilnehmer werden weggelassen. Stellen, die in der Tonaufnahme unverständlich sind, werden durch das Zeichen [???] kenntlich gemacht. Des Weiteren werden, zur besseren Vergleichbarkeit, die Leitfragen nicht transkribiert, sondern eins zu eins aus dem Interviewleitfaden übernommen.

Da für die Aufzeichnung der Interviews ein Diktiergerät ohne USB-Anschluss benutzt wurde, befinden sich nicht die Tondateien auf der beigefügten CD-ROM.

10.1 Transkription des Interviews mit Eric W. Steinhauer

Das Interview fand 11.12.2013 um 10:00 Uhr am Telefon statt.

Das Interview wird im Text als „I. Steinhauer“ bezeichnet.

1 Interviewer: Inwieweit sind sich, Ihrer Meinung nach, Komponisten und
2 Musiker bewusst, wann bzw. unter welchen Voraussetzungen sie
3 Urheberrecht bei ihrer Arbeit erwerben?

4 Steinhauer: Ich glaube, dass die konkrete Frage nach dem Urheberrecht in der
5 rein technischen Sicht, so nicht gestellt wird; das es eher so ein
6 Bewusstsein gibt, etwas eigenes, kreatives geschaffen zu haben
7 und daraus abgeleitet der Anspruch, dass man das auch in der
8 Öffentlichkeit achtet.

9 Dieses Achten hat dann zwei Komponenten: Das eine ist, dass
10 man selbstverständlich darauf Wert legt, dass man selber genannt
11 wird, wenn es um die entsprechende Musik geht. Und die zweite

12 Komponente ist dann der Vergütungsaspekt, vor allen Dingen
13 dann, wenn es darum geht, dass aus einer bestimmten
14 musikalischen Schöpfung dann irgendwie Geld erwirtschaftet
15 wird: das man natürlich als derjenige, der diese Sache sich
16 ausgedacht hat, daran angemessen partizipieren möchte. Das sind,
17 glaube ich, die beiden Punkte, die drin sind und die mit
18 Urheberrecht dann umschrieben werden.

19 Interviewer: Inwieweit sind sich die Komponisten bewusst hinsichtlich der
20 Schöpfungshöhe und den übrigen Kriterien für eine schutzfähige
21 Komposition? Z.B. sind die aleatorischen Werke von John Cage
22 nicht schutzfähig.

23 Steinhauer: Ich glaube, da sind sie sich gar nicht drüber bewusst und die Frage
24 der Schutzfähigkeit von solch aleatorischen Werken ist an sich
25 auch ein Problem, weil die Frage des Werkbegriffs wieder im
26 Lichte der Kunstfreiheit auszulegen ist. Also ich könnte mir auch
27 durchaus eine Argumentation vorstellen, die dann zu einer
28 Schutzfähigkeit käme; gerade weil es künstlerische Werke sind.
29 Außerhalb des künstlerischen Spektrums, würde man sicherlich
30 eine Schutzfähigkeit verneinen.

31 Aber ich glaube diese Fragen stellt man sich nicht, denn in der
32 künstlerischen Szene wird selbstverständlich das, was Cage
33 gemacht hat, als etwas identifiziert, was von Cage ist. Und Cage
34 soll auch entsprechend genannt werden. Und wenn Künstler in
35 entsprechender Art und Weise produzieren, werden sie sicherlich
36 auch Wert darauf legen, dass genau diese Art der Produktion als
37 die von ihnen erdachte Art der Produktion auch gewürdigt wird
38 und sie auch genau damit identifiziert werden.

39 Ich glaube nicht, dass das über diese technischen Fragen geht:
40 Tatbestandsmerkmal, urheberrechtliches Werk, Schöpfungshöhe.
41 Ich glaube, dass wird eher als eine kreative Leistung verstanden
42 und eine kreative Leistung wird dann als beschützenswert
43 reklamiert, wenn sie eine Wesentlichkeit erreicht, die in den
44 Künstlerkreisen so sich ausdrückt, dass man als derjenige, der
45 diese Idee gehabt hat, die Sache umgesetzt hat, dass man als
46 derjenige auch tatsächlich genannt wird. Ich glaube daran hängt
47 das Ganze: An der entsprechenden Reputation und das man auch
48 Wert darauf legt, dass man diese Reputation auch bekommt, wenn
49 man etwas Entsprechendes gemacht hat.

50 Interviewer: Inwieweit sind sich Komponisten bei der Bearbeitung und
51 Umgestaltung von Musikwerken oder bei ihrer Benutzung für die
52 eigene Komposition bewusst, wann die Erlaubnis des Urhebers
53 eingeholt werden muss und wann eine sogenannte freie
54 Benutzung vorliegt?

55 Steinhauer: Also da, habe ich jetzt keine empirischen Erfahrungen mit
56 Komponisten, aber ich will mir das jetzt mal aus dem
57 wissenschaftlichen Autorenbereich angucken.

58 Das ist nämlich eine ganz merkwürdige Zweiteilung. Ich glaube
59 bei den Komponisten ist das das Gleiche: Also wenn es um das
60 eigene Schaffen geht, ist man sehr schnell dabei, für das, was man
61 gemacht hat, urheberrechtlichen Schutz – in welcher Form auch
62 immer – zu reklamieren: Sei es, ich muss genannt werden oder ich
63 muss an der Vergütung teilhaben. Diese Dinge werden ja ganz
64 entschieden betont, wenn es um das Eigene geht, was man
65 herausgebracht hat.

66 Interessanterweise ist man aber dort, wenn es um das eigene
67 Werkschaffen geht und die Benutzung von vorgefundenem
68 Material, in hohem Maße liberal. Also da wird gar nicht so genau
69 hingeguckt, sondern es wird erst mal das vorgefunden, was da ist
70 [???]. Es kommt ja immer darauf an, wie man sich selbst kreativ
71 sieht und wenn der eigenen Beitrag als relevant erachtet wird oder
72 die Übernahme wiederum als ästhetisches Prinzip gesehen wird,
73 dann fordert man für sich, auch aus dem Blickwinkel des
74 künstlerischen und kreativen Schaffens, einfach eine
75 Anerkennung dessen, was man getan hat, dahingehend, dass es
76 legal ist. Weil es ein Teil des eigenkünstlerischen Prozesses ist
77 und das steht natürlich im Vordergrund.

78 Also ich glaube das Problembewusstsein auf der Ebene, fremdes
79 Material zu verwenden, ist extrem unterentwickelt. Im Gegensatz
80 zu dem Anspruch, das Eigene, wenn es dann geschaffen worden
81 ist – auch mit Verwendung von fremden Material – ,dann aber als
82 besonders geschützt zu wissen.

83 Interviewer: Sind sich, Ihrer Meinung nach, Komponisten über Sonderfragen
84 wir die unabhängige Doppelschöpfung oder über die Möglichkeit
85 des Musikzitats nicht bewusst?

86 Steinhauer: Ich glaube nicht, dass sie, wenn sie in ihrem kreativen
87 Schaffensprozess sind erst mal eine juristische Prüfung bei jeder
88 Sache, die sie unternehmen, anstellen: Ob das legal ist oder nicht?
89 Sondern sie geben sich einfach ihrem kreativen Prozess hin und
90 schaffen dann etwas und gehen davon aus, dass das Eigene
91 insoweit überwiegt, dass das Fremde genutzt werden kann.

92 Ich glaube nicht, dass diese Prüfung haarklein stattfindet. Ich

93 denke das ist auch eine Bürokratisierung des Schaffens, die einem
94 künstlerischen Schaffensprozess vollkommen wesensfremd ist.

95 Interviewer: Inwieweit spielt, Ihrer Meinung nach, Urheberrecht in
96 Kompositionsstudiengängen in Deutschland eine Rolle,
97 hinsichtlich der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken?
98 Sollte und wenn ja, inwieweit, Urheberrecht stärker in
99 Kompositionsstudiengängen thematisiert werden?

100 Steinhauer: Dazu kann ich jetzt keine Aussagen machen, weil ich die
101 Lehrpläne nicht kenne. Also ich kann mich dazu jetzt nur
102 allgemein zu äußern.

103 Sagen wir mal so: Diese urheberrechtlichen Fragestellungen sind
104 heutzutage, glaube ich, erheblich relevanter, als das vor einigen
105 Jahrzehnten noch der Fall war. Vor einigen Jahrzehnten hat man
106 ja viele Dinge erst einmal so im stillen Kämmerlein gemacht, ist
107 auch nicht in relevanter Weise an die Öffentlichkeit heran getreten
108 und wenn man tatsächlich dann Musikwerke publiziert hat, dann
109 immer mit Hilfe von professionellen Verwertern, wo natürlich
110 entsprechende Leute auch tätig waren, die die urheberrechtlichen
111 Dinge aus professionellem Gesichtspunkt auch betrachtet haben.
112 So dass man sich als Kreativer mit solchen Dingen nicht so stark
113 beschäftigen musste.

114 Das ist heutzutage etwas vollkommen anderes. Allein schon durch
115 das Internet hat man zum einen die Möglichkeit unglaublich
116 leicht, unglaublich einfach, fremdes Material für das eigene
117 Schaffen erst mal heranzuziehen – auf der einen Seite – viel
118 stärker, als das früher der Fall war. Und auf der anderen Seite hat
119 man auch durch das Internet die Möglichkeit, unmittelbar mit

120 einer relevanten Öffentlichkeit auch in Kontakt zu treten, sodass
121 das Risiko, da etwas falsch zu machen, plötzlich bei einem selber
122 liegt. Sodass man das nicht mehr so auf einen Verwerter, der
123 dazwischen ist, in gewisser Weise abwälzen kann.

124 Und gerade, wenn man aus Kompositionsstudiengängen kommt
125 und wenn man noch am Beginn der Karriere ist, ist es ja
126 heutzutage auch oft so, dass man eine gewisse Bekanntheit, auch
127 und gerade durch eigene und auch eigenverantwortliche
128 Aktivitäten im Internet, erst mal erreicht. Und vor dem
129 Hintergrund glaube ich, ist so ein gewisses Grundwissen – über
130 das was man darf, wo die Grenzen sind, wo möglicher
131 Konfliktstoff ist – einfach unabdingbar. Und das müsste auch in
132 den entsprechenden Studiengängen stärker berücksichtigt werden.
133 Ich glaube das kann man völlig parallel sehen, zu Fragen des
134 wissenschaftlichen Arbeitens.

135 Also welcher Studierende oder auch angehende Wissenschaftler
136 hatte vor 20 Jahren mit großen urheberrechtlichen Fragestellungen
137 zu tun?

138 Heutzutage, wo man selber bloggt, wo man selber auch im
139 Internet präsent ist – mit eigenen Texten – ist diese Fragestellung
140 plötzliche ganz, ganz relevant geworden und mittlerweile sollte es
141 eigentlich auch Teil sein einer grundlegenden Medienkompetenz,
142 die z.B. in Studiengängen vermittelt wird.

143 Und bei kreativen Studiengängen, umso mehr, weil das ja auch
144 ein Wissen letztendlich ist, um das eigene – ich sag mal so –
145 Handelsgut, was man als Schaffen dann auch irgendwo
146 vermarkten möchte. Und da muss man, glaube ich, in der heutigen
147 Zeit – wo es ja so viele Möglichkeiten gibt, das zu tun – erheblich
148 mehr Know-How haben, als das früher der Fall war.

149 Deswegen zumindest mein Plädoyer: Das muss einen relativ
150 großen Raum einnehmen, wobei ich die Spannung natürlich sehe,
151 dass das dem schöpferischen Herangehen, gerade in solchen
152 Studiengängen an künstlerischen Hochschulen diametral
153 entgegengesetzt ist, diese Fragestellung. Weil das so ein sehr, sehr
154 bürokratisch und technokratisches Denken ist in dem Bereich.
155 Und wer kreativ unterwegs ist, der will sich mit anderen Dingen
156 beschäftigen und nicht mit juristischen Feinheiten.

10.2 Transkription des Interviews mit Friederike Kramer

Das Interview fand am 12.12.2013 um 13:00 Uhr im Büro von Frau Kramer in der Bibliothek der UdK Berlin statt.

Das Interview wird im Text als „I. Kramer“ bezeichnet.

1 Interviewer: Inwieweit sind sich, Ihrer Meinung nach, Komponisten und
2 Musiker bewusst, wann bzw. unter welchen Umständen sie
3 Urheberrecht bei ihrer Arbeit erwerben?

4 Kramer: Ich glaube, dass es da große Probleme gibt im Bewusstsein bzw.
5 das Recht ist nicht eindeutig. Ich sehe es ja bei der Literatur, die
6 wir dazu kaufen, dass es wirklich sehr schwierig ist, wenn ich
7 komponiere: Schon bei den Noten alleine. Wir haben ja auch
8 Tonmeisterstudiengänge, die würde ich hier mit reinberechnen:
9 Da ist es auch schon schwierig, ab wann sind Bearbeitungen?...
10 ab wann gelten dann neue rechtliche Schritte?

11 Wenn ich sehe, was da gerade für Literatur auf dem Markt ist, ist
12 es auch wirklich ein sehr weites Feld und auch schwierig. Ich

13 bemühe mich, den Studierenden das zur Verfügung zu stellen.
14 Allerdings ist es dann immer fraglich, wie stark das genutzt wird.
15 Also da kann ich jetzt nichts dazu sagen.

16 Interviewer: Inwieweit sind sich Komponisten bewusst hinsichtlich der
17 Schöpfungshöhe und den übrigen Kriterien für eine schutzfähige
18 Komposition? Z.B. sind die aleatorischen Werken von John Cage
19 nicht schutzfähig.

20 Kramer: Ich finde es schwierig Verallgemeinerungen zu machen. Also ich
21 glaube ein großer Teil ist sich zumindest nicht ausreichend
22 bewusst. Also das ist das, was ich mitbekomme. Es gibt sicherlich
23 wenige, die sich da informieren. Aber generell würde ich eher
24 sagen, ist das Urheberrechtsbewusstsein bei den Komponisten
25 oder zumindest bei den Studierenden, die wir hier haben, fraglich
26 bzw. es wird auch immer nach eigenen Interessen ausgedehnt.

27 Also ich finde es aber auch sehr schwierig von der
28 Vermittlerposition her: Wie gut soll das Wissen der
29 Komponisten/der Musiker sein, wenn schon der Vermittler die
30 Probleme hat, überhaupt zu wissen: wie kann ich das machen?
31 Wir hier orientieren uns ja auch nur an den rechtlichen Vorgaben,
32 die ja auch schon 10/15 Jahre alt sind.

33 Interviewer: Inwieweit sind sich Komponisten bei der Bearbeitung und
34 Umgestaltung von Musikwerken oder bei ihrer Benutzung für die
35 eigene Komposition bewusst, wann die Erlaubnis des Urhebers
36 eingeholt werden muss und wann eine sogenannte freie
37 Benutzung vorliegt?

38 Kramer: Ich glaube, da ist es noch stärker, dass da eher das Unbewusstsein
39 noch ist. Weil ja auch schon die Frage ist: Ab wann bin ich in der
40 Bearbeitung, ab wann bin ich Bearbeiter? Also da ist das
41 Musikurheberrecht hier ganz, ganz schwierig. Ich sag da immer:
42 Fragen sie 10 Musikwissenschaftler und sie bekommen 15
43 Antworten, ab wann es dann eine Bearbeitung ist.

44 Das macht es natürlich auch ganz schwierig für jemanden der
45 noch relativ neu ist – wie junge Komponisten, wie junge Musiker
46 – da die Abschätzung zu machen bzw. einfach weil es eine ganz
47 große Grauzone ist. Und da auch wieder, ähnlich wie die Antwort
48 bei der vorherigen Frage: Wenn ich mich natürlich intensiver
49 damit beschäftige, dann mag es mir deutlich bewusster sein, aber
50 ich glaube, dass auch der Wunsch, sich damit zu beschäftigen,
51 schnell in Frustration endet, einfach weil es keine klare Regelung
52 gibt.

53 Ich habe mehr mit den Studierenden zu tun – also mit den
54 Komponisten, die noch in der Lern- oder in der Ausbildungsphase
55 sind. Da ist das Bewusstsein... also es wird natürlich... also es
56 muss kommen, aber es kommt immer stark darauf an, in welcher
57 Ausbildungsphase ich gerade drin bin... das ich das auf jeden Fall
58 erlernen muss. Jemand der am Ende seines Studiums ist oder der
59 hier eine Meisterklasse besucht, der wird das natürlich eher
60 wissen, als wenn wir jetzt die Bachelorstudierenden fragen, die
61 sich da erst reinlesen müssen.

62 Dann ist auch wieder ein bisschen die Frage, welche allgemeine
63 Haltung habe ich zu Urheberrecht, also wenn es sowieso
64 schwierig ist, dass abzugrenzen? Wie gesagt, bei den
65 Bearbeitungen: Da gibt's diejenigen die vorsichtiger sind, die
66 sagen: Ja, das ist schon eine; es gibt andere die sagen, ne – also

67 wenn man da spitzfindig ist – es ist noch keine, weil es hier noch
68 einen Unterschied gibt. Ich denke, dass ist das Problem des
69 Urheberrechts. Dass es diese sehr individuelle Auslegung hat.

70 Interviewer: Inwieweit spielt, Ihrer Meinung nach, Urheberrecht in
71 Kompositionsstudiengängen in Deutschland eine Rolle,
72 hinsichtlich der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken?
73 Sollte und wenn ja, inwieweit, Urheberrecht stärker in
74 Kompositionsstudiengängen thematisiert werden?

75 Kramer: Ich kann Ihnen sagen, es kommt drin vor. Also wir haben ja auch
76 Literatur dafür, aber ich kann Ihnen jetzt ad-hoc nicht ...da bin ich
77 hier in der Bibliothek der falsche Ansprechpartner... um da
78 inhaltlich jetzt soviel zu sagen.

79 Also welchen Schwerpunkt das macht, nur kurz zur Erläuterung:
80 Es gibt sehr viele Studiengänge, für deren Fachbereiche ich
81 Literaturbesorgung mache, deshalb kann ich zu den einzelnen
82 Inhalten jetzt nicht, zu den einzelnen Schwerpunkten, nichts
83 sagen. Also ich weiß, dass es in der Studienordnung drin
84 vorkommt, aber nageln sie mich da nicht drauf fest, wie stark das
85 ist!

86 Also ich bemühe mich, dass immer auszubauen. Das ist insofern
87 ja schon auch sehr wichtig eben durch die veränderte Musiklage
88 durch das Internet; also was es für Möglichkeiten gibt? Es gibt
89 inzwischen auch... also Studiengänge der Komposition versuchen
90 sich ja trotzdem auch online zu publizieren, zum Teil. Also haben
91 wir da wieder die Vermischung. Das ist auf jeden Fall schon mit
92 drin.

93 Das ist ja auch sehr wichtig und das geht ja hinterher auch ganz
94 wichtig in die Selbstvermarktung eines Musikers mit ein. Wenn
95 ich mich selber vermarkten möchte, wenn ich mich selber
96 präsentieren möchte, muss ich ja auch wissen, was kann ich wie
97 online stellen, z.B., und damit auch veröffentlichen.

98 Interviewer: Sollte und wenn ja, inwieweit, Urheberrecht stärker in
99 Kompositionsstudiengängen thematisiert werden?

100 Kramer: Es sollte auf jeden Fall stärker mit einbezogen werden. Es ist aber
101 sehr, sehr schwierig, weil es allein schon daran scheitert, ein
102 Problembewusstsein zu schaffen... wenn wir uns einmal
103 angucken, das Praxisbeispiel: Wir haben ja sehr viele Noten im
104 Bestand. Noten dürfen ja nicht kopiert werden, es sei denn der
105 Komponist ist seit 70 Jahren tot oder das Werk ist seit 2 Jahren
106 vergriffen. Das ist zumindest die Regelung, an die wir uns halten.
107 Diese Noten sind bei uns zum Großteil ausleihbar. Die
108 Studierenden nutzen sie natürlich für ihre... also jetzt nicht für die
109 Aufführung, da gibt's extra Material... aber zum Üben... Wenn
110 ich jetzt einen Studenten sensibilisieren möchte für das
111 Urheberrecht, habe aber gleichzeitig diese Problematik: Es gibt
112 diese Noten, die ja teilweise sehr teuer sind, in der Bibliothek –
113 kopiere ich sie mir, oder kopiere ich sie nicht? Eigentlich darf ich
114 sie nicht kopieren. Also ich finde das ganz, ganz schwierig, dass
115 der Student, andererseits auch damit genötigt wird.

116 Er könnte natürlich alle abmalen, aber das werden sie nicht tun.
117 Also er braucht diese Materialien, er kann sie sich nicht komplett
118 selber kaufen, er braucht sie vielleicht auch länger, als die vier
119 Wochen, die er sie ausleihen darf, soll aber gleichzeitig sehr
120 sensibel sein hinsichtlich des Urheberrechts und möchte natürlich,

121 dass das auch andere mit seinen Werken und Kompositionen sind.

122 Also ich würde mir wünschen, dass es generell stärker

123 thematisiert wird, damit es vielleicht auch mal auf politischer

124 Ebene vorangetrieben wird. Weil ich finde, es bringt auch

125 überhauptnichts im Studium urheberrechtsverstärkter zu lehren,

126 wenn die rechtliche Lage weiterhin so unklar ist. Und das ist

127 einfach ein Druck den man auf die Politik ausüben muss.

10.3 Transkription des Interviews mit Hartmut Fladt

Das Interview fand am 12.12.2013 um 15:00 Uhr in einem der Seminarräume der UdK Berlin statt.

Das Interview wird im Text als „I. Fladt“ bezeichnet.

1 Interviewer: Inwieweit sind sich, Ihrer Meinung nach, Komponisten und

2 Musiker bewusst, wann bzw. unter welchen Voraussetzungen sie

3 Urheberrecht bei ihrer Arbeit erwerben?

4 Fladt: Es ist ein großes Problem. Es ist so, dass das Bewusstsein

5 zunächst einmal überhauptnichts da ist. Sobald man das

6 Komponieren professionalisiert, beispielsweise im sogenannten E-

7 Sektor Studierende hier zu uns an die UdK kommen, ist es auch

8 Teil der Ausbildung, dass wir, als Lehrende, darauf hinweisen;

9 das aber auch die Uni selber Kurse anbietet, wie eben

10 Vermarktungsmechanismen funktionieren und so etwas. Haben

11 wir hier an der UdK auch.

12 Und es ist auch in unserer Bachelorordnung festgelegt, z.B. im

13 Studiengang Komposition, dass auch solche Dinge gekannt

14 werden müssen und solche Dinge auch belegt werden müssen. Ich
15 glaube das ist ein qualitativer Sprung: Das hat es vorher noch
16 nicht gegeben. Es ist jetzt etwas, das auch mit den
17 Bachelorordnungen gekommen ist. Das gilt auch für den Bereich
18 Musical bei uns und das gilt auch für den Bereich des
19 Jazzinstituts. Da werden solche Dinge z.B. eben auch angeboten.

20 Interviewer: Die Studierenden kommen noch in der letzten Frage! Könnten Sie
21 noch etwas allgemein zu Komponisten und Musikern außerhalb
22 der Studierenden sagen!

23 Fladt: Es ist so, dass in manchen Branchen – in der Schlagerbranche
24 usw. – selbstverständlich gewusst wird, dass da sehr viele
25 Prozesse sind, die gemacht werden. Und das dann eben bei
26 Dingen – von denen man auch verneint, dass sie geistiges
27 Eigentum von einem selbst sind – dann möglicherweise Leute
28 Anspruch erheben können, z.B. glauben ein Zitat zu vernehmen.
29 Also d.h. ein Bewusstsein dafür ist, gerade durch die vielen
30 Prozesse, die es in letzter Zeit gegeben hat, durchaus da.

31 Und ich habe auch gemerkt – speziell im meinem Falle, ich habe
32 ein Bushido-Gutachten geschrieben – dass danach dann eben auch
33 in dieser Branche ein Wandel im Bewusstsein dagewesen ist. Bis
34 zu diesen Prozessen ist wirklich gesampelt worden, was die
35 Maschine hergibt und nach diesen Prozessen ist man sehr
36 vorsichtig geworden.

37 Und es ist so, dass z.B. in der Rapperszene in den USA das
38 Bewusstsein schon vorher da gewesen ist, weil das da justiziell
39 viel, viel penibler gehandhabt wird. In Stücken von einem Rapper
40 wie Eminem ist es so: Wenn Sie eine CD von Eminem kaufen

41 oder damals gekauft haben vor 10 oder 15 Jahren, waren auf
42 diesen CDs lange Listen von Dingen, die dann eben als
43 gesampelte angegeben wurden, auch genau wieviele Sekunden
44 das sind: Das wurde penibel abgerechnet.

45 Und jemand wie Bushido hat dann eben geglaubt, er nimmt
46 einfach unbekannte Gruppen und sampelt dann soetwas, 20
47 Sekunden oder so. Das ist dann eben auch schief gegangen
48 sozusagen, durch die Gutachten. Es ist ein anderes Bewusstsein
49 eingetreten, auch durch diese Prozesse. Die Prozesse haben jetzt
50 auch nachgelassen dadurch.

51 Interviewer: Und in der E-Musik?

52 Fladt: Da hat es auch solche Prozesse gegeben, durchaus. Aber in der
53 Avantgardemusik nicht. Da hat es noch nie einen solchen Prozess
54 gegeben. Da sind dann Sachen die eben nicht Avantgarde sind und
55 die im Bereich der Dur-Moll-Tonalität noch angesiedelt sind, wie
56 z.B. Filmmusik und solche Sachen. Da gibt es solche Prozesse
57 selbstverständlich auch.

58 Und da ist eben auch sehr wichtig, dass z.B. musikalische
59 Themen, bestimmte Harmoniefolgen, bestimmte Klangfarben
60 auch fasst sowas wie eine Warensignatur sind, d.h. Sie sind sehr
61 plakativ eingesetzt, sie werden als Leitmotive eingesetzt, usw.
62 Und da ist es auch wirklich so, dass sie auch im allgemeinen
63 Bewusstsein gekannt werden und wiedererkannt werden: das ist
64 irgendwas ganz Spezifisch. Das ist z.B. ein Ennio-Morricone-
65 Sound: wenn das jemand nachmacht ist das ein Plagiat – egal ob
66 man eine Melodie nachmacht oder nicht. [???

67 Bei komponierter Filmmusik oder Kulturfilmmusik... da gibt es
68 sowas. In der Avantgardemusik habe ich noch nie erlebt, dass
69 jemand einen Plagiatsprozess geführt hat.

70 Interviewer: Inwieweit sind sich die Komponisten bewusst hinsichtlich der
71 Schöpfungshöhe und den übrigen Kriterien für eine schutzfähige
72 Komposition? Z.B. sind die aleatorischen Werke von John Cage
73 nicht schutzfähig.

74 Fladt: Nicht alle sind sich klar darüber. Aber das ist eine ganz wichtige
75 Sache. Es ist ja auch so, dass es eine Art von musikalischer
76 Allgemeinsprache gibt. Also das sind Dinge, die sobald man –
77 z.B. in der Schlagermusik oder von volkstümlichen Musikanten –
78 tonal intoniert, benutzt man massenhaft Vokabeln, die zur
79 Allgemeinsprache gehören. Man kann einen Dichter nicht des
80 Plagiats bezichtigen, weil er grammatikalisch richtig spricht: nur
81 weil er Subjekt, Prädikat, Objekt macht, ist das noch keine
82 originelle Leistung. Und sowas gibt es in der Musik eben ganz
83 genauso, also z.B. gibt es Patterns in der Musik, die ganz normale
84 Sprachlichkeit sind und die absolut nicht geschützt sind.

85 Und ich hab es eben auch erlebt, dass dann manche von den
86 Machern, also von den Komponisten, glauben: Ahh! Das ist von
87 mir, das bin ich. Dann haben sie einen Prozess geführt und dann
88 wird ihnen gesagt: Von dem was du sagst, es ist von dir, das ist
89 tausendmal schon von anderen gesagt worden. Also hat es nicht
90 eine originelle Höhe.

91 Interviewer: Inwieweit sind sich Komponisten bei der Bearbeitung und
92 Umgestaltung von Musikwerken oder bei ihrer Benutzung für die

93 eigene Komposition bewusst, wann die Erlaubnis des Urhebers
94 eingeholt werden muss und wann eine sogenannte freie
95 Benutzung vorliegt?

96 Fladt: Das ist wirklich so ein Gebiet, das unglaublich schwammig ist.
97 Und wo zum Teil bei den Leuten, die sowas machen, kein
98 Unrechtsbewusstsein da ist.

99 Die Regel ist natürlich: Sobald ich etwas zitiere oder auch
100 bearbeite oder mir aneigne, muss ich die Genehmigung einholen
101 der Leute, die das Urheberrecht haben. Also die Urheber selber
102 oder die Nachfolger in den Urheberrechten – ganz
103 selbstverständlich. Es wird aber oft so gemacht, dass diese Dinge
104 getan werden im Vertrauen darauf, dass es schon niemand merkt.
105 Das ist ja wirklich sehr häufig der Fall, dass das niemand merkt.
106 Aber die GEMA-Statuten sagen ganz eindeutig: Das jede
107 Bearbeitung die gemacht wird, natürlich vom Urheber genehmigt
108 werden muss.

109 Jetzt gibt es allerdings, gerade in der U-Musik, den Unterschied
110 zwischen Bearbeitung und Coverversion. Eine sogenannte
111 Coverversion ist frei. Man kriegt aber als jemand, der eine
112 Coverversion macht, keine GEMA-Gelder. Es kann, wenn eine
113 Coverversion frei verkauft wird, als CD oder was auch immer...
114 die Gelder bekommt man, aber man bekommt nicht von der
115 GEMA die urheberrechtlich geschützten Summen. Wenn man
116 eine Bearbeitung hat und die Genehmigung hat, bekommt man
117 50% der Einnahmen der GEMA als Bearbeiter. Das weiß ich, weil
118 ich schon so eine Bearbeitung selber gemacht hab.

119 Und weil ich eben auch bei Bearbeitungen Gutachter gewesen bin:
120 Ist es eine Bearbeitung? Muss ein Gutachten eingeholt werden,

121 oder nicht? Sobald ich als Bearbeiter die Gelder der GEMA in
122 Anspruch nehmen will, brauche ich die Genehmigung der
123 Urheber, bei Coverversionen nicht.

124 Interviewer: Sind sich Komponisten im Klaren, z.B. über die Möglichkeiten
125 eines Musikzitats.

126 Fladt: Meistens Ja! Natürlich wissen die meisten Komponisten auch um
127 die in Deutschland gültige Frist von 70 Jahren mit dem
128 Geschützten. Viele Komponisten die eben bewusst Collagen
129 machen, auch von anderen Stücken, benutzen i.d.R. Stücke von
130 Komponisten, die seit mehr als 70 Jahren tot sind. Und da
131 überhaupt... das klingt jetzt ein bisschen banal... aber das ist
132 ganz, ganz, ganz wichtig. Das solche Montagen oder
133 Zitatmontagen dann auch von solchen Werken gemacht werden,
134 wo auch nicht der Hauch einer urheberrechtlichen Belangung
135 möglich ist.

136 Interviewer: Also sind sich Komponisten auch über die Gemeinfreiheit
137 bewusst?

138 Fladt: So ist es! Und wenn man eben zitieren will, von zeitgenössischen
139 Sachen, muss die Genehmigung eingeholt werden. Und die wird
140 für Zitate meistens bei den Verlagen eingeholt, nicht unbedingt
141 bei den Urhebern.

142 Ich kann da auch wiederum aus eigener Erfahrung sprechen: Ich
143 habe in einer Ballettmusik von mir, zwei ganz kleine Stücke von
144 Schostakowitsch gesampelt. Hab das dann beim Verlag angeben

145 und musste heftig Geld für diese blöden, kleinen Zitate machen.
146 Ich hab mich fürchterlich geärgert, dass ich es getan hab.

147 Interviewer: Inwieweit spielt, Ihrer Meinung nach, Urheberrecht in
148 Kompositionsstudiengängen in Deutschland eine Rolle,
149 hinsichtlich der Schöpfung und Bearbeitung von Musikwerken?
150 Sollte und wenn ja, inwieweit, Urheberrecht stärker in
151 Kompositionsstudiengängen thematisiert werden?

152 Fladt: Ja! Also das ist ganz selbstverständlich! Es ist gemacht jetzt
153 schon. Die Anfänge sind da und die Studierenden sind auch
154 dankbar dafür, dass sie auch überhaupt eingewiesen werden: was
155 geht, bis wohin und was man überhaupt machen kann. Es ist an
156 der UdK im Studiengang Hauptfach-Komposition nicht so
157 wesentlich, weil solche Komponisten eben in Genres arbeiten, wo
158 sowas sehr selten vorkommt.

159 Ich weiß auch, dass einige der Studierenden, die bei mir hier auch
160 Komposition studiert haben, dann ihre Haupteinnahmequelle in
161 Musik zu Krimis gefunden haben. Und das ist etwas, was eine
162 große Öffentlichkeit hat, wo dann auch diese Musik wieder diese
163 plakative Eindringlichkeit hat. Wo das eine ganz, ganz große
164 Rolle spielt. Für diese ist es also auch sehr gut gewesen, diesen
165 Einblick in diese rechtlichen Grundlagen gewonnen zu haben.

166 Wir raten natürlich auch allen, Mitglied der GEMA zu werden
167 und d.h. auch, dass sie von der GEMA dann auch entsprechende
168 Dinge bekommen. Man bekommt als Mitglied der GEMA
169 natürlich auch Rechtsschutz und man wird beraten – das ist ja
170 auch eine ganz wichtige Sache.

171 Es gibt mittlerweile auch noch andere Vereinigungen außer der
172 GEMA, z.B. haben die Filmmusikkomponisten auch eine eigene
173 Vereinigung, unabhängig von der GEMA, gemacht. Es gibt ja
174 auch noch andere Dinge. Das ist ja rechtlich abgesichert. Auf
175 diese Weise gibt es eine gewisse Konkurrenz unter den
176 verschiedenen... da bin ich nicht so genau informiert. Ich bin eben
177 auch nur Mitglied der GEMA und weiß deshalb nicht so viel
178 davon. Ich weiß bloß, dass es da eben auch Auseinandersetzungen
179 gibt in verschiedenen Gruppierungen, die da sind. In Branchen
180 wie z.B. die Filmmusik ist das etwas, dass essentiell wichtig ist.

11 Anhang C: Zusammenfassende qualitative Inhaltsanalyse

Da die Interviews nicht die Länge besaßen, die vorher vermutet wurde, sondern nur 10-12 Minuten dauerten, soll das Abstraktionsniveau relativ niedrig angesetzt werden, damit nach der Reduktion noch ausreichend generalisierte Paraphrasen vorhanden sind, um eine sinnvolle und umfassende Kategorienbildung und Auswertung vornehmen zu können.

11.1 Protokoll des Interviews mit Eric W. Steinhauer

Zeile	Paraphrasierung	Generalisierung	Reduktion
4-5	Frage nach Urheberrecht wird in technischer Sicht nicht gestellt	Irrelevanz der technischen Fragen des Urheberrechts	Keine Kenntnisse zu den Kriterien eines schutzfähigen Werkes
5-6	In erster Linie ist Bewusstsein für die eigene kreative Leistung vorhanden	Nur Bewusstsein für die eigene kreative Leistung	
6-8	Von kreativer Leistung wird Anspruch auf Achtung abgeleitet	Anspruchserhebung auf Achtung in Öffentlichkeit	Technische Fragen des Urheberrechts irrelevant
9-11	Erste Komponente des Achtens ist die Nennung bei der eigenen Musik	Nennung als Form der Achtung	Problembewusstsein bei Übernahme fremden Materials extrem unterentwickelt
11-16	Zweite Komponente des Achtens ist die angemessene Partizipation an der Vergütung	Vergütung als Form der Achtung	Bewusstsein für eigene kreative Leistung im Vordergrund
17-18	Mit Urheberrecht werden in der Musik die Nennung und die Vergütung subsumiert	Urheberrecht besteht aus Nennung und Vergütung	Starke Reklamation des Schutzes für eigenes Werk
23-24	Komponisten sind sich über Kriterien für eine schutzfähige Komposition nicht bewusst	Kein Bewusstsein über Schutzfähigkeit einer Komposition	Wertlegung bzw. Reklamation des Schutzes des eigenen Werkes bildet
31-34	Frage nach Schutzfähigkeit von Cages Werken wird nicht gestellt, da die Identifizierung seiner Kunstwerke mit ihm selbstverständlich stattfindet	Urheberrechtsfrage irrelevant, da Identifikation des Künstlers mit seinem Werk selbstverständlich	Gegensatz zum unterentwickelten Problembewusstsein und Liberalität bzw. Leichtsinn bei der Übernahme fremden Materials
34-38	Künstler legen Wert darauf, mit ihren Werken und ihrer	Wertlegung auf Würdigung und	Vertrauen, dass Umfang

	erdachten Form der Produktion identifiziert und gewürdigt zu werden	Identifizierung mit eigenem Werk und erdachter Form der Produktion	des Eigenanteils die Übernahme legalisiert
39-40	Technische Schutzfähigkeitsprüfung mit Tatbestandsmerkmalen oder Schöpfungshöhe findet nicht statt	Irrelevanz der technischen Fragen des Urheberrechts	Forderung nach Anerkennung in Form von Legalität der Übernahme ist abhängig von Wahrnehmung des eigenen künstlerischen Beitrages
41	Die kreative Leistung steht im Vordergrund	Nur Bewusstsein für die eigene kreative Leistung	
42-47	Die kreative Leistung wird als schützenswert erachtet, wenn sie durch die erreichte Wesentlichkeit allgemein als eigene Werke identifiziert werden man genannt wird	Schutzempfinden für das eigene Werk in Abhängigkeit von der Identifikation des Komponisten mit seinem Werk in Öffentlichkeit	Wertlegung auf Achtung in Öffentlichkeit durch Nennung und Vergütung
47-49	Hoher Wert liegt auf der Reputation und auf den tatsächlichen Erhalt der Reputation	Wertlegung auf Achtung	Wertlegung auf Reputation durch Identifikation des Komponisten mit seinem Werk in Öffentlichkeit
59-63	Bei eigenem Schaffen wird schnell Schutz reklamiert	Wertlegung auf Schutz des eigenen Werkes	Schutzempfinden für eigenes Werk abhängig von Identifikation des Komponisten mit seinem Werk in Öffentlichkeit
62-63	Reklamation zum eigenen Werk bezieht sich hauptsächlich auf Nennung und Vergütung	Vordergründige Wertlegung auf Nennung und Vergütung	
66-70	Bei Benutzung von vorgefundenem Material herrscht hohe Liberalität und Leichtsin	Liberalität und Leichtsin bei Benutzung fremden Materials	Relevanz der urheberrechtlichen Fragestellung stark gestiegen, durch Internet und Möglichkeiten der Eigenvermarktung
70-76	Wenn Komponist eigenen künstlerischen Beitrag als relevant erachtet oder Übernahme als künstlerisches Prinzip betrachtet wird, wird Anerkennung in Form von Legalität der Übernahme gefordert	Forderung nach Anerkennung in Form von Legalität der Übernahme in Abhängigkeit zur Wahrnehmung des eigenen künstlerischen Beitrags	Internet verursacht riskante Rechtssituation, durch eigenverantwortliche Tätigkeiten,
76-77	Die Forderung nach Anerkennung in Form von Legalität der Übernahme, resultiert daraus, dass Übernahme zum eigenkünstlerischen Prozess gehört, welcher im Vordergrund steht	Forderung nach Anerkennung in Form von Legalität der Übernahme in Abhängigkeit zur Wahrnehmung des eigenen künstlerischen Beitrags	Kontaktaufnahme mit relevanter Öffentlichkeit und erhebliche Erleichterung des Auffindens fremden Materials
78-79	Problembewusstsein bei	Problembewusstsein bei	Am Karrierebeginn dient Internet oft als

	Benutzung fremden Materials extrem unterentwickelt	Benutzung fremden Materials extrem unterentwickelt	Instrument, um Bekanntheit zu erreichen Keine Motivation zur Beschäftigung mit Urheberrecht, da bürokratisches und technokratisches Denken der juristischen Fragestellungen Gegensatz und Spannung zum künstlerischen Schaffensprozess bildet Urheberrecht muss großen Raum im Studium einnehmen, auch als Teil der Medienkompetenz und des wissenschaftlichen Arbeitens
79-82	Gegensatz zur Unterentwicklung des Problembewusstseins bildet große Wertlegung auf Schutz des eigenen Werkes, auch wenn fremdes Material verwendet wurde	Unterentwickeltes Problembewusstsein im Gegensatz zur Reklamation des eigenen Werkschutzes	
86-89	Im kreativen Schaffensprozess, dem sich die Künstler hingeben, wird keine juristische Prüfung hinsichtlich der Legalität durchgeführt	Keine juristische Prüfung während kreativem Schaffensprozess	
90-91	Der Künstler geht davon aus, dass Eigenanteil im Ergebnis des kreativen Schaffensprozesses soweit überwiegt, dass Benutzung des Fremden legal ist	Blindes Vertrauen das Umfang des Eigenanteils Benutzung legalisiert	
92	Es findet im Schaffensprozess keine juristische Prüfung statt	Keine juristische Prüfung während kreativem Schaffensprozess	
92-93	Juristische Fragen stellen Bürokratisierung des künstlerischen Schaffensprozesses dar	Urheberrechtsfragen bürokratisieren künstlerischen Schaffensprozess	
93-94	Diese Bürokratisierung ist dem künstlerischen Schaffensprozess wesensfremd	Bürokratisierung im Gegensatz zum künstlerischen Schaffensprozess	
103-105	Urheberrechtlichen Fragestellungen sind relevanter als vor zehn Jahren	Relevanz urheberrechtlicher Fragen gestiegen	
105-107	Vor zehn Jahren wurden Dinge erstmal unter Ausschluss der Öffentlichkeit gemacht	Vor 10 Jahren: Publikation der Musik zu späterem Zeitpunkt	
107-111	Vor zehn Jahren wurden bei der Publikation der Musikwerke professionelle Verwerter benutzt, die Urheberrechtsproblematik übernahmen	Vor 10 Jahren: Publikation nur mittels professioneller Verwerter	
112-113	Durch Publikation mit professionellen Verwertern	Vor 10 Jahren: Beschäftigung mit	

	mussten Künstler sich nicht mit urheberrechtlicher Seite des Publizierens beschäftigen	Urheberrecht irrelevant durch professionelle Verwerter	
114	Heutzutage ist die Situation vollkommen anders	Relevanz urheberrechtlicher Fragen stark gestiegen	
114-118	Heutzutage ist es viel leichter, fremdes Material über Internet zu bekommen	Internet erleichtert Beschaffung fremden Materials	
118-120	Heutzutage bietet Internet Möglichkeit unmittelbar mit relevanter Öffentlichkeit in Kontakt zu treten	Internet erleichtert Kontaktaufnahme mit Öffentlichkeit	
120-122	Durch Internet liegt Risiko etwas urheberrechtliches falsch zu machen, beim Künstler	Internet verursacht riskante Urheberrechtssituation für Künstler	
122-123	Urheberrechtliche Dinge können bei Nutzung des Internets nicht auf Verwerter abgewälzt werden	Internet verursacht riskante Urheberrechtssituation für Künstler	
124-128	Wenn man aus Kompositionsstudiengängen kommt, am Beginn der Karriere, wird oftmals Bekanntheit durch eigenverantwortliche Tätigkeiten im Internet erreicht	Erreichung von Bekanntheit durch Tätigkeit im Internet am Karrierebeginn	
128-131	Grundwissen über Legalität und möglichen Konfliktstoff unabdingbar	Urheberrechtliches Grundwissen unabdingbar	
131-132	Urheberrechtliches Grundwissen muss stärker in Studiengängen berücksichtigt werden	Forderung: Stärkere Berücksichtigung von Urheberrecht im Studium	
133-134	Urheberrecht muss in Studiengängen parallel zu Fragen des wissenschaftlichen Arbeitens gesehen werden.	Gleichsetzung des Urheberrecht mit Fragen wissenschaftlichen Arbeitens	
135-137	Vor 20 Jahren hatten Studierende und angehende Wissenschaftler nicht mit großen urheberrechtlichen Fragen zu tun	Vor 20 Jahren: Urheberrecht für Studierende und angehende Wissenschaftler irrelevant	
138-	Heutzutage, wo mit eigenen	Relevanz	

140	Texten gebloggt wird, sind urheberrechtliche Fragen plötzlich sehr relevant geworden	urheberrechtlicher Fragen stark gestiegen	
140-142	Urheberrecht sollte als Teil einer grundlegenden Medienkompetenz vermittelt werden	Urheberrecht als Teil der Medienkompetenz	
143-146	In kreativen Studiengängen ist urheberrechtliche Kompetenz Wissen um die Vermarktung des eigenen Schaffens	Urheberrecht ist Wissen um die Vermarktung des Schaffens	
146-148	Durch die hohe Menge an Möglichkeiten der Vermarktung ist urheberrechtliches Wissen sehr wichtig	Hohe Relevanz des Urheberrechts durch Vermarktung	
149-150	Urheberrecht muss in Studiengängen einen großen Raum einnehmen	Forderung: Stärkere Berücksichtigung von Urheberrecht im Studium	
150-153	In kreativen Studiengängen existiert Spannung zwischen schöpferischem Herangehen und urheberrechtlichen Fragestellungen	Spannung zwischen schöpferischem Herangehen und Urheberrecht	
153-154	Die urheberrechtlichen Fragen stellen sehr bürokratisches und technokratisches Denken dar	Urheberrecht ist bürokratisch und technokratisch	
155-156	Künstler wollen sich nicht mit juristischen Feinheiten beschäftigen	Fehlende Motivation zur Beschäftigung mit Urheberrecht	

Tabelle 1: Tabellarisches Protokoll der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse des Interviews mit Eric W. Steinhauer

11.2 Protokoll des Interviews mit Friederike Kramer

Zeile	Paraphrasierung	Generalisierung	Reduktion
4-5	Große Probleme sind im Bewusstsein vorhanden	Geringe Ausprägung des Bewusstseins	Urheberrechtsbewusstsein insgesamt wenig ausgeprägt
6-10	Beurteilung der Rechtssituation schwierig durch fehlende	Schwierige Rechtssituation durch fehlende Eindeutigkeit	

	Eindeutigkeit		
11-12	Beurteilung der Rechtssituation ist schwierig durch den thematischen Umfang	Schwierige Rechtssituation durch großen thematischen Umfang	bewusstsein bei Bearbeitung und Benutzung Urheberrechtsbewusstsein und Erkennen der Notwendigkeit der Beschäftigung mit Urheberrecht hängt von Phase des Studiums und der Karriere ab
12-15	Literatur wird in Bibliothek weitgehend zur Verfügung gestellt	Bibliothek besitzt Urheberrechtsliteratur	
20-22	Großteil der Komponisten ist sich nicht ausreichend bewusst	Geringes Bewusstsein beim Großteil der Komponisten	
22-23	Wenige informieren sich	Geringer Bedarf an Deckung des Defizits	Sowohl geringe Motivation zur Beschäftigung mit Urheberrecht als auch fehlendes Bewusstsein, durch fehlende
23-25	Urheberrechtsbewusstsein ist fraglich	Bewusstsein wird bezweifelt	Eindeutigkeit (führt zu Frustration) und großem thematischen Umfang
25-26	Urheberrecht wird nach eigenen Interessen ausgedehnt	Rechtsdehnung nach Eigeninteresse	Rechtliche Regelungen und eigene Handlungsbedürfnisse bilden Gegensatz
27-32	Fachbibliothek als Vermittler von Urheberrecht besitzt keine ausreichenden Kenntnisse im musikbezogenen Urheberrecht	Zu geringe Kenntnisse des Bibliothekars als Rechtsvermittler	Durch diesen Gegensatz ist Rechtsbewusstseins-schaffung schwierig
38-39	Bei Bearbeitung und freie Benutzung ist starkes Unbewusstsein vorhanden	Geringes Urheberrechtsbewusstsein bei Bearbeitung und Benutzung	Leichtsinn und Liberalität mit fremdem Material bildet Gegensatz zur Forderung des respektvollen Umgangs mit eigenen Werken
39-41	Musikurheberrecht schwierig bei der Bearbeitung	Schwierige Rechtssituation bei Bearbeitungen	
44-47	Für junge Komponisten ist Abschätzung schwierig, da Bearbeitung Grauzone ist	Fähigkeit zur Bewertung der Rechtssituation in Abhängigkeit zum Stand der Karriere	Urheberrecht wird oftmals nach Eigeninteressen gedehnt
48-52	Aufgrund der Unklarheit der Regelungen endet Beschäftigung mit Urheberrecht in Frustration	Geringe Kenntnisse durch fehlende Eindeutigkeit und damit verbundene Frustration	Relevanz der urheberrechtlichen Fragestellung stark gestiegen, durch Internet und Möglichkeiten der Eigenvermarktung
53-61	Komponisten in Ausbildungsphase besitzen weniger Urheberrechtskenntnisse als die Komponisten am Ende des Studiums	Bewusstsein zum Urheberrecht in Abhängigkeit zur Phase des Studium	
56-57	Bewusstsein urheberrechtliche Grundlagen lernen zu müssen, kommt nach und nach im Studium	Bewusstsein zur Notwendigkeit der Beschäftigung mit Urheberrecht in Abhängigkeit zur Phase	

		des Studium	Bibliothek besitzt aktuelle Urheberrechtsliteratur
62-68	Wichtig ist allgemeine Haltung zum Urheberrecht, manche Komponisten sind bei Bearbeitungen vorsichtiger, manche spitzfindiger	Umgang mit fremdem Material in Abhängigkeit zur allgemeinen Haltung gegenüber des Urheberrechts	Kenntnis des urheberrechtsvermittelnden Bibliothekars zu musikbezogenem Urheberrecht gering
68-69	Individuelle Auslegung stellt ein wesentliches Problem im Musikurheberrecht dar	Schwierige Rechtssituation durch individuelle Auslegung	Urheberrecht ist Bestandteil von Studium und Studienordnung
75	Urheberrecht kommt im Studium vor	Urheberrecht ist Bestandteil des Studiums	Urheberrecht muss stärker im Studium miteinbezogen werden
75-76	Urheberrechtsliteratur ist in der Bibliothek vorhanden	Bibliothek besitzt Urheberrechtsliteratur	Ohne klare Rechtssituation ist eine urheberrechtsbezogenerer Lehre unnütz
83-84	Urheberrecht kommt in der Studienordnung vor	Urheberrecht ist Bestandteil der Studienordnung	Durch stärker Urheberrechtsthematisierung wird Druck auf Politik ausgeübt
86-88	Urheberrechtsbestand wird nach aktueller Musikrechtslage ausgebaut	Bibliothek besitzt aktuelle Urheberrechtsliteratur	
87-92	Internet hat Lage des Musikrechts verändert, z.B. durch online Publikation	Veränderte Rechtslage durch Internet	
93-97	Urheberrechtliche Kenntnisse sind wichtig für Selbstvermarktung des Musikers	Urheberrecht ist Wissen um die Vermarktung des Schaffens	
94-97	Wichtig ist Kenntnis darum, wie der Komponist was online stellen und damit veröffentlichen kann	Urheberrecht ist Wissen um die Online-Vermarktung des Schaffens	
100	Urheberrecht sollte stärker in Studiengängen miteinbezogen werden	Forderung: Stärkere Berücksichtigung von Urheberrecht im Studium	
100-119	Problembewusstsein zu schaffen ist schwierig, da rechtliche Regelungen und eigenes Handlungsbedürfnis teilweise gegensätzlich sind	Problembewusstseins-schaffung schwierig: Rechtliche Regelungen stehen im Gegensatz zu eigenen Handlungsbedürfnissen	
119-121	Gegensatz zwischen Leichtsinn im Umgang mit fremden Noten und Forderung, dass das andere mit eigenen Noten nicht tun	Leichtsinn und Liberalität mit fremdem Material im Gegensatz zur Forderung des respektvollen Umgangs mit eigenen Werken	

122-123	Urheberrecht soll im Studium stärker thematisiert werden	Forderung: Stärkere Berücksichtigung von Urheberrecht im Studium	
122-127	Durch starke Thematisierung des Urheberrechts wird Druck auf Politik ausgeübt momentane Rechtssituation klarer zu gestalten	Stärke Urheberrechtsthematisierung übt Druck auf Politik aus	
124-126	Durch unklare rechtliche Lage bringt es nichts urheberrechtsverstärkter zu lehren	Urheberrechtsverstärkte Lehre unnützlich ohne klare Rechtssituation	

Tabelle 2: Tabellarisches Protokoll der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse des Interviews mit Friederike Kramer

11.3 Protokoll des Interviews mit Hartmut Fladt

Zeile	Paraphrasierung	Generalisierung	Reduktion
4-5	Am Anfang ist Bewusstsein nicht da	Bewusstsein muss erst geschaffen werden	Bewusstsein muss erst geschaffen werden
4-11	Urheberrecht ist Teil der Ausbildung	Urheberrecht ist Bestandteil des Studium	Bewusstsein zu Kriterien der Schutzfähigkeit, zur kleinen Münze und zum Nichtschutz
8	Lehrende weisen im Studium auf Urheberrecht hin	Hinweis auf Urheberrecht durch Lehrende im Studium	
9-10	Universität bietet Kurse zum Urheberrecht an	Angebot von Urheberrechtskursen an Universität	gemeinfreier Elemente nur teilweise vorhanden
10	Vermarktungsmechanismen sind Bestandteil an Uni	Bestandteil im Studium sind Vermarktungsmechanismen	Bewusstsein zur Übernahme fremden Materials nur teilweise vorhanden
12-14	Urheberrecht ist Bestandteil der Bachelorordnung	Urheberrecht ist Bestandteil der Studienordnung	Bewusstseinssteigerung durch zahlreiche Gerichtsprozesse in U-Musik, Filmmusik und „klassischerer“ E-Musik
14-17	Vor den Bachelorordnungen war Urheberrecht kein Bestandteil des Studiums	Urheberrecht erst seit Bachelorordnung Bestandteil	
17-19	Urheberrecht auch Bestandteil der Studienbereiche Musical und Jazz	Urheberrecht ist Bestandteil in Musical- und Jazzstudiengängen	Keine Prozesse in Avantgardemusik
23-25	In populärer Musik finden viele Gerichtsprozesse zum Urheberrecht statt	Viele Gerichtsprozesse in U-Musik	Bewusstsein über Musikzitat und Ablauf

25-30	Durch Prozesse ist Bewusstsein da, dass eigenes Werk zu Prozess führen könnte	Bewusstseinssteigerung durch Gerichtsprozesse	der Schutzfrist weitgehend vorhanden
31-36	Prozesse sorgten für Änderung im Bewusstsein beim Komponieren in der U-Musik	Bewusstseinssteigerung durch Gerichtsprozesse in U-Musik	Rechtsproblematik in E-Musik geringer, als in Filmmusik und U-Musik
45-48	Teilweise Leichtsinn bzw. bewusste Täuschung durch Sampling von Musik unbekannter Bands	Leichtsinn und bewusste Täuschung in U-Musik vorhanden (insb. Sampling)	Schwierige Rechtssituation durch fehlende Eindeutigkeit
48-49	Durch Prozesse hat sich Verhalten geändert	Bewusstseinssteigerung durch Gerichtsprozesse	In E-Musik führt spezifischer Sound eines Komponisten zur allgemeinen Identifikation seines Werkes mit ihm in der Öffentlichkeit
49-50	Die Änderung im Verhalten hat für Rückgang der Prozesse gesorgt	Rückgang von Gerichtsprozessen	
52-57	In E-Musik mit Dur-Moll-Tonalität oder Filmmusik gab es ebenfalls Prozesse	Prozesse in E-Musik nur bei tonaler „klassischer“ Musik oder Filmmusik	Leichtsinn und bewusste Täuschung bei Übernahme von Musikteilen (insb. Sampling)
52-54	Keine Prozesse in Avantgardemusik	Keine Prozesse in Avantgardemusik	Übernahme im Vertrauen, dass es niemand merkt
58-64	In E-Musik führen Themen, Harmoniefolgen, Klangfarben zu spezifischem Markenzeichen, welches allgemein wiedererkannt wird	Sound der Werke führt zu Identifikation des Komponisten mit seinem Werk	Viele Übernahmen bleiben unbemerkt
67-69	In Filmmusik gibt es Plagiatsprozess, in Avantgardemusik nicht	Prozesse in Filmmusik in Avantgarde nicht	GEMA-Statuten gebieten allgemeine Genehmigungspflicht bei Bearbeitungen
74-75	Über nötige Schöpfungshöhe und Kriterien für schutzfähige Komposition sind sich nicht alle Komponisten bewusst	Bewusstsein zu Kriterien für Schutzfähigkeit nur teilweise vorhanden	Musiker erhalten Rechtsberatung und -schutz durch GEMA
75-90	Nicht alle Komponisten sind sich über Nichtschutz von allgemeinsprachlichen Patterns bewusst	Bewusstsein zu Nichtschutz von gemeinfreien Elementen nur teilweise vorhanden	Existenz von konkurrierenden Verwertungsgesellschaften zur GEMA
85-90	Komponisten führen Prozesse bis ihnen vor Augen geführt wird, dass ihr Werk bzw. Melodie keine originelle Höhe erreicht	Geringes Bewusstsein über Schutzfähigkeit der kleinen Münze oder gemeinfreien Elementen	Studierenden wird zur GEMA-Mitgliedschaft geraten
96	Urheberrecht bei Bearbeitung und	Schwierige Rechtssituation durch	

	Benutzung sehr schwammig	fehlende Eindeutigkeit bei Bearbeitungen	Urheberrecht ist Bestandteil von Bachelorordnung und thematisch sehr umfassend im Studium (Komposition, Musical, Jazz), auch durch angebotene Kurse
97-98	Bei Bearbeitung und Benutzung teilweise kein Unrechtsbewusstsein vorhanden	Urheberrechtsbewusstsein bei Übernahme fremder Elemente fehlt teilweise	
103-105	Dinge werden oft übernommen im Vertrauen, dass es keiner merkt	Bewusste Übernahme im Glauben, es merkt niemand	Urheberrecht in Kompositionsstudien-gang von geringerer Bedeutung
104-105	Übernahmen bleiben sehr häufig unbemerkt	Übernahmen bleiben häufig unbemerkt	
106-108	GEMA-Statuten besagen, dass alle Bearbeitungen vom Urheber genehmigt werden müssen	GEMA-Statuten gebieten allgemeine Genehmigungspflicht bei Bearbeitungen	Urheberrecht erst seit Bachelorordnung Bestandteil des Studiums
126	Komponisten kennen sich meistens mit Musikzitat aus	Bewusstsein über Musikzitat größtenteils vorhanden	
126-128	Bewusstsein über die Schutzfrist von 70 Jahren ist vorhanden	Bewusstsein über Ablauf der Schutzfrist bekannt	Entwicklung des Urheberrechts als Bestandteil im Studium steht noch am Anfang
128-135	Zitatmontagen werden i.d.R. mit gemeinfreien Melodien komponiert	Bewusstsein über Ablauf der Schutzfrist bekannt	
138	Komponisten sind sich über Gemeinfreiheit bewusst	Bewusstsein über Ablauf der Schutzfrist bekannt	Studierende zeigen Dankbarkeit für Urheberrechtsbestandteile im Studium
152	Urheberrecht ist Bestandteil des Studiums	Urheberrecht ist Bestandteil des Studiums	
153	Die Anfänge beim Urheberrecht in den Studiengängen ist gemacht	Urheberrecht als Bestandteil des Studiums steht am Anfang	Studierende über Urheberrechtsbestandteile dankbar
153-154	Studierende sind dankbar über urheberrechtliche Einweisung	Studierende über Urheberrechtsbestandteile dankbar	
154-155	Bestandteil im Studium sind recht umfassend: Möglichkeiten und Grenzen	Bestandteil im Studium sehr umfassend	Geringere Rolle des Urheberrecht in Hauptfach-Komposition
155-158	Im Hauptfachkomposition ist Urheberrecht nicht so wesentlich, da solche Problematiken im künftigen Berufsfeld eine geringere Rolle spielen		
157-158	E-Musik-Komponisten arbeiten in Genres, wo Urheberrechtliche	Geringere Urheberrechtsprobleme in E-Musik	

	Probleme selten vorkommen		
159-165	Bei Musik zu Krimis spielt Urheberrechtsbewusstsein große Rolle	Urheberrechtsproblematik bei Film- und Fernsehmusik sehr relevant	
166-168	Lehrende raten Studierenden Mitglied der GEMA zu werden	Lehrende raten zur GEMA-Mitgliedschaft	
168-170	GEMA bietet Rechtsschutz und rechtliche Beratung	GEMA bietet Rechtsschutz- und beratung	
171-179	Andere konkurrierende Verwertungsgesellschaften existieren neben der GEMA, z.B. für Filmmusikkomponisten	Existenz von Verwertungsgesellschaften neben GEMA, z.B. in Filmmusik	

Tabelle 3: Tabellarisches Protokoll der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse des Interviews mit Hartmut Fladt

12 Anhang D: Übersicht der induktiven Kategorienbildung

1. Allgemeine Einschätzungen zum Urheberrechtsbewusstsein:

- *Steinhauer*
 - Keine Kenntnisse zu den Kriterien eines schutzfähigen Werkes
 - Problembewusstsein bei Übernahme fremden Materials extrem unterentwickelt
- *Kramer*
 - Urheberrechtsbewusstsein insgesamt wenig ausgeprägt
 - Geringes Urheberrechtsbewusstsein bei Bearbeitung und Benutzung
- *Fladt*
 - Bewusstsein zu Kriterien der Schutzfähigkeit, zur kleinen Münze und zum Nichtschutz gemeinfreier Elemente nur teilweise vorhanden
 - Bewusstsein zur Übernahme fremden Materials nur teilweise vorhanden
 - Bewusstsein über Musikzitat und Ablauf der Schutzfrist weitgehend vorhanden

2. Umgang mit bzw. Verhalten bei urheberrechtlich relevanten Aspekten:

- *Steinhauer*
 - Technische Fragen des Urheberrechts irrelevant
 - Bewusstsein für eigene kreative Leitung im Vordergrund
 - Starke Reklamation des Schutzes für eigenes Werk
 - Wertlegung bzw. Reklamation des Schutzes des eigenen Werkes bildet Gegensatz zum unterentwickelten Problembewusstsein und Liberalität bzw. Leichtsinn bei der Übernahme fremden Materials
 - Vertrauen, dass Umfang des Eigenanteils die Übernahme legalisiert
 - Forderung nach Anerkennung in Form von Legalität der Übernahme ist abhängig von Wahrnehmung des eigenen künstlerischen Beitrages
 - Wertlegung auf Achtung in Öffentlichkeit durch Nennung und Vergütung
 - Wertlegung auf Reputation durch Identifikation des Komponisten mit seinem Werk in Öffentlichkeit

- Schutzeempfinden für eigenes Werk abhängig von Identifikation des Komponisten mit seinem Werk in Öffentlichkeit
- *Kramer*
 - Leichtsinn und Liberalität mit fremdem Material bildet Gegensatz zur Forderung des respektvollen Umgangs mit eigenen Werken
 - Urheberrecht wird oftmals nach Eigeninteressen gedehnt
- *Fladt*
 - Leichtsinn und bewusste Täuschung bei Übernahme von Musikteilen (insb. Sampling)
 - Übernahme im Vertrauen, dass es niemand merkt
 - Studierende zeigen Dankbarkeit für Urheberrechtsbestandteile im Studium

3. Einflussfaktoren, die zur Steigerung des Urheberrechtsbewusstseins beitragen (außerhalb des Studiums):

- *Steinhauer*
- *Kramer*
 - Bibliothek besitzt aktuelle Urheberrechtsliteratur
 - Kenntnis des urheberrechtsvermittelnden Bibliothekars zu musikbezogenem Urheberrecht gering
- *Fladt*
 - Bewusstseinssteigerung durch zahlreiche Gerichtsprozesse in U-Musik, Filmmusik und „klassischerer“ E-Musik
 - In E-Musik führt spezifischer Sound eines Komponisten zur allgemeinen Identifikation seines Werkes mit ihm in der Öffentlichkeit
 - GEMA-Statuten gebieten allgemeine Genehmigungspflicht bei Bearbeitungen
 - Musiker erhalten Rechtsberatung und -schutz durch GEMA
 - Existenz von konkurrierenden Verwertungsgesellschaften zur GEMA

4. Einflussfaktoren, die Bewusstsein negativ beeinflussen (außerhalb des Studiums):

- *Steinhauer*
 - Keine Motivation zur Beschäftigung mit Urheberrecht, da bürokratisches und technokratisches Denken der juristischen Fragestellungen Gegensatz und Spannung zum künstlerischen Schaffensprozess bildet
- *Kramer*
 - Sowohl geringe Motivation zur Beschäftigung mit Urheberrecht als auch fehlendes Bewusstsein, durch fehlende Eindeutigkeit (führt zu Frustration) und großem thematischen Umfang
 - Rechtliche Regelungen und eigene Handlungsbedürfnisse bilden Gegensatz
 - Durch diesen Gegensatz ist Rechtsbewusstseins-schaffung schwierig
- *Fladt*
 - Keine Prozesse in Avantgardemusik
 - Rechtsproblematik in E-Musik geringer, als in Filmmusik und U-Musik
 - Schwierige Rechtssituation durch fehlende Eindeutigkeit
 - Viele Übernahmen bleiben unbemerkt

5. Abhängigkeit des Urheberrechtsbewusstseins von der Phase der Karriere:

- *Steinhauer*
- *Kramer*
 - Urheberrechtsbewusstsein und Erkennen der Notwendigkeit der Beschäftigung mit Urheberrecht hängt von Phase des Studiums und der Karriere ab
- *Fladt*
 - Bewusstsein muss erst geschaffen werden

6. Relevanz und Bedeutung der urheberrechtlichen Fragen in der Musik:

- *Steinhauer*
 - Relevanz der urheberrechtlichen Fragestellung stark gestiegen, durch Internet und Möglichkeiten der Eigenvermarktung

- Internet verursacht riskante Rechtssituation, durch eigenverantwortliche Tätigkeiten, Kontaktaufnahme mit relevanter Öffentlichkeit und erhebliche Erleichterung des Auffindens fremden Materials
- Am Karrierebeginn dient Internet oft als Instrument, um Bekanntheit zu erreichen
- *Kramer*
 - Relevanz der urheberrechtlichen Fragestellung stark gestiegen, durch Internet und Möglichkeiten der Eigenvermarktung
 - Ohne klare Rechtssituation ist eine urheberrechtsbezogenere Lehre unnütz
 - Durch stärkere Urheberrechtsthematisierung wird Druck auf Politik ausgeübt
- *Fladt*

7. Rolle des Urheberrechts in Kompositionsstudiengängen:

- *Steinhauer*
 - Urheberrecht muss großen Raum im Studium einnehmen, auch als Teil der Medienkompetenz und des wissenschaftlichen Arbeitens
- *Kramer*
 - Urheberrecht ist Bestandteil von Studium und Studienordnung
 - Urheberrecht muss stärker im Studium miteinbezogen werden
- *Fladt*
 - Studierenden wird zur GEMA-Mitgliedschaft geraten
 - Urheberrecht ist Bestandteil von Bachelorordnung und thematisch sehr umfassend im Studium (Komposition, Musical, Jazz), auch durch angebotene Kurse
 - Urheberrecht erst seit Bachelorordnung Bestandteil des Studiums
 - Entwicklung des Urheberrechts als Bestandteil im Studium steht noch am Anfang

13 Glossar

Aleatorik: „In der Musik bezeichnet Aleatorik seit den 1950er Jahren die Einbeziehung des Zufalls: in den Prozess der Werkgenese und/oder bei der Werkinterpretation“²⁷⁶ (z.B. bei der Art und Anzahl der Instrumente, der Dauer des Stückes oder der Reihenfolge einzelner Abschnitte). John Cage (s. unten) „verwendete für seine Kompositionen u.a. die im altchinesischen Orakelbuch „I Ging“ beschriebene Zufallsmethode, entwarf Modelle der Offenen Form und der Unbestimmtheit. Gegenüber diesen weitgehend unkontrollierten Zufallsverfahren verlangte Pierre Boulez in seinem Vortrag Alea [...], dass der Künstler nur den von ihm "dirigierten Zufall" akzeptieren dürfe. Demnach kann das Arrangement gewisser Formteile eines Stückes dem Interpreten freigestellt werden, die Details sind indes vollständig ausgearbeitet.“²⁷⁷ Neben dem US-Amerikaner John Cage und dem Franzosen Pierre Boulez gelten auch der Deutsche Karlheinz Stockhausen und der Pole Witold Lutoslawski als wichtige Vertreter der Aleatorik.

Cage, John Milton Jr.: (* 5. September 1912 in Los Angeles; † 12. August 1992 in New York City) John Cage war ein US-amerikanischer Komponist und Künstler. Mit seinen mehr als 250 Kompositionen, die häufig als Schlüsselwerke der Neuen Musik angesehen werden, gilt er als einer der weltweit einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Hinzu kommen musik- und kompositionstheoretische Arbeiten von grundsätzlicher Bedeutung. Seine bedeutendste Errungenschaft ist die Aleatorik (s. oben), verwendet in berühmten Cage-Werken, wie 4'33“ („silent piece“), Music of Changes, den Number Pieces oder seinem Film One¹¹.²⁷⁸

Harmonium: Im 19. Jahrhundert erfundenes Tasteninstrument, das zur Tonerzeugung durchschlagende Zungen benutzt, die durch Windzufuhr aus einem (mit den Füßen betriebenes) Gebläse in Schwingung versetzt werden.²⁷⁹

Kadenz: Der Begriff Kadenz stammt aus der Harmonielehre. Sie ist die harmonische auf Dur-Moll-Tonalität beruhende Grund-Stimmenfortschreitung von der Dominante zum

²⁷⁶ SWR2 (2009), URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/jetztmusik/glossar/aleatorik/-/id=4979696/nid=4979696/did=4958004/1a2ts9d/index.html> (letzter Zugriff: 26.01.2014).

²⁷⁷ SWR2 (2009), URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/jetztmusik/glossar/aleatorik/-/id=4979696/nid=4979696/did=4958004/1a2ts9d/index.html> (letzter Zugriff: 26.01.2014).

²⁷⁸ Vgl. Demmler (1999), S. 66-69; Seeger (1981), S. 134f.

²⁷⁹ Vgl. Moser (1955 a), S. 481; Seeger (1966 a), S. 373.

Grundakkord (Tonika). Man unterscheidet die Cadenza perfecta (Dominante-Tonika (D-T)) und die Cadenza plagalis (Subdominate-Tonika (S-T)). Diese beiden Arten geben zusammen die gemischte Kadenz (T-S-D-T (authentische Kadenz) oder T-D-S-T (plagale Kadenz)).²⁸⁰

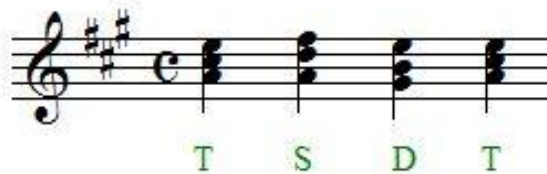


Abbildung 5: Eine authentische Kadenz in A-Dur²⁸¹

„Zu Beginn [...] [dieses Beispiels] wird die Tonika noch nicht als solche wahrgenommen, weil sie sich noch nicht im Verhältnis zu Dominante und Subdominante präsentiert hat. Erst beim Abschluss der Kadenz erscheint der harmonische Charakter der Tonika. Sie wird dann als Auflösung empfunden, weil sie die harmonische Spannung zwischen Dominante und Subdominante aufhebt, und zwar als ein Klang, der dieser Spannung als vermittelnder Klang zugrunde liegt.“²⁸²

Vorhalt: Ein Ton, der aus dem vorhergehenden Akkord in den nachfolgenden übernommen wird und so das Auftreten des eigentlichen zu diesem Akkord gehörenden harmonischen Tones verzögert.²⁸³

Zwölftonmusik: (auch Dodekaphonie) „Die Technik der Komposition mit zwölf nur aufeinander selbst bezogenen Tönen wurde Anfang der zwanziger Jahre als Ergebnis von Versuchen Arnold Schönbergs (1874-1951) entwickelt. Die Methode beruht auf einer Einteilung der Oktave in zwölf Töne im Abstand eines Halbtons, wobei jede Note gleiches Gewicht hat. Die Noten werden nicht als Stufen einer chromatischen Tonleiter verwendet, sondern in eine feste Reihenfolge gebracht. Dabei darf jeder der 12 Töne nur einmal vorkommen.“²⁸⁴

²⁸⁰ Vgl. Seeger (1966 a), S. 452.

²⁸¹ Erstellt mit Software: Final Print Musik 2002.

²⁸² Vgl. Sauter (2003), Stichwort Kadenz. URL: <http://www.tonalemusik.de/musiklexikon.htm> (letzter Zugriff: 21.01.2014).

²⁸³ Vgl. Moser (1955 b), S. 1368; Seeger (1966 b), S. 530.

²⁸⁴ Holst (2009), S. 220.

„Man kann jede beliebige Abfolge der zwölf Töne für eine Tonreihe wählen, um eine Grundlage für eine vollständige serielle Komposition zu schaffen. Die Reihe wird vorwärts, rückwärts (Krebs), auf den Kopf gestellt (Umkehrung) und krebsgängig-umgekehrt verwendet und sie kann in jede beliebige Tonlage wechseln. Bei einer Umkehrung wird die Grundreihe an der mittleren Notenlinie gespiegelt. Jedes Intervall, das in der Grundreihe aufwärts gerichtet war, ist nun abwärts gerichtet, und umgekehrt. Bei der Krebsumkehrung wird die Umkehrung rückwärts gespielt. Die Grundreihe kann auf verschiedene Instrumente oder Stimmen verteilt werden, solange sich die vorgegebene Notenfolge nur genau an die Reihe hält.“²⁸⁵

Als Beispiel soll hier die Grundreihe aus dem „Klavierstück op. 33a“ (Abb. 6) von Arnold Schönberg dienen. Abb. 7 zeigt die Umkehrung dieser Grundreihe.



Abbildung 6: Grundreihe aus dem "Klavierstück op. 33a"; komponiert von Arnold Schönberg²⁸⁶

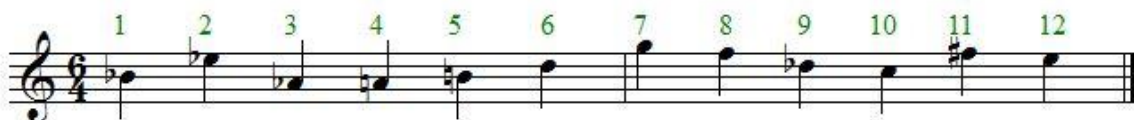


Abbildung 7: Umkehrung der Grundreihe aus dem "Klavierstück op. 33a"²⁸⁷

²⁸⁵ Holst (2009), S. 221.

²⁸⁶ Noten entnommen: Wikipedia: URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/6/6d/Sch%C3%B6nberg_op33a_Grundreihe.png (letzter Zugriff: 26.01.2014). Erstellt mit Software: Final Print Musik 2002.

²⁸⁷ Noten entnommen: Wikipedia: URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/e/e0/Sch%C3%B6nberg_op33a_4_Grundreihen.png (letzter Zugriff: 26.01.2014). Erstellt mit Software: Final Print Musik 2002.

14 Quellenverzeichnis

14.1 Gesetzestext und Bundestagsdokumente

Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): § 2 *Geschützte Werke*. Stand: 2014. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_2.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): § 3 *Bearbeitungen*. Stand: 2014. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_3.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. Stand: 2014. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_23.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): § 24 *Freie Benutzung*. Stand: 2014. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_24.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): § 51 *Zitate*. Stand: 2014. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_51.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): § 64 *Allgemeines*. Stand: 2014. URL: http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_64.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Deutscher Bundestag: *Drucksache IV/270 vom 23.03.1962. Entwurf eines Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) – Drucksache IV/270*. Bonn: 1962.

Deutscher Bundestag: *Drucksache 10/3360 vom 17.05.1985. Beschlußempfehlung und Bericht des Rechtsausschusses (6. Ausschuß) zu dem von der Bundesregierung eingebrachten Entwurf eines Gesetzes zur Änderung von Vorschriften auf dem Gebiet des Urheberrechts – Drucksache 10/837*. Bonn: 1985.

14.2 Rechtsprechung

Die Einträge sind nicht nach Instanzen sondern nach Datum der Gerichtsentscheidung geordnet.

BGH: Urteil vom 04.02.1958, Aktz.: I ZR 48/57. *LUG § 13 Abs. 1; UWG § 1.* „Lili Marleen“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 60 (1958), 8, S. 402-405.

BGH: Urteil vom 03.11.1967, Aktz.: Ib ZR 123/65. *LUG § 2 Abs. 1 Satz 2; UrhG §§ 3, 32, 102; BGB 242, 387, 398, 413.* „Haselnuss“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 70 (1968), 6, S. 321-328.

BGH: Urteil vom 03.11.1967, Aktz.: Ib ZR 125/65. *LitUG § 2 Abs. 1 Satz 2; UG § 3.* *Bearbeitungsschutz bei musikalischen Arrangements.* „Gaudeamus igitur“. In: Archiv für Urheber- Film -Funk und Theaterrecht 13 (1968), 1, S. 315-329.

BGH: Urteil vom 05.06.1970, Aktz.: I ZR 44/68. *UrhG § 24 Abs. 2.* „Magdalenenarie“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 73 (1971), 6, S. 266-269.

BGH: Urteil vom 26.03.1971, Aktz.: I ZR 77/69. *UrhG §§ 24, 103.* „Disney-Parodie“. *Zum Anspruch auf Urteilsbekanntmachung gemäß § 103 UrhG.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 73 (1971), 12, S. 588-591.

OLG Düsseldorf: Urteil vom 01.12.1977, Aktz.: 20 U 46/77. *UrhG §§ 2, 8 Abs. 2, 10 Abs. 1, 24 Abs. 1, 97 Abs. 1; BGB §§ 823 Abs. 1, 812.* *Zur urheberrechtlichen Schutzfähigkeit einer Liedzeile und deren zulässige freie Verwendung als Teil eines Reklametextes durch einen Automobilhersteller.* „fahr'n auf der Autobahn“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 80 (1978), 11, S. 640-642.

OLG Hamburg: Urteil vom 15.12.1977, Aktz.: 3 U 97/77. *UrhG §§ 49 Abs. 1, 97 Abs. 1.* *Zur Zulässigkeit der Übernahme von sachlichen Informationen aus einem Zeitungsartikel in ein Sachbuch.* „Artikelübernahme“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 80 (1978), 5, S. 307-308.

BGH: Urteil vom 20.12.1977, Aktz.: I ZR 37/76. *UrhG § 24 Abs. 1.* *Zur Frage der freien Benutzung eines urheberrechtlich geschützten Liedtextes für die Schaffung eines neuen Textes zu demselben gemeinfreien Musikstück.* „Schneewalzer“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 80 (1978), 5, S. 305-307.

BGH: Urteil vom 26.09.1980, Aktz.: I ZR 17/78. *UrhG §§ 2 Abs. 1, 23, 24 Abs. 2.* „Dirlada“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 83 (1981), 4, S. 267-269.

BGH: Urteil vom 03.02.1988, Aktz.: I ZR 142/86. *UrhG § 24 Abs. 2. „Ein bisschen Frieden“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 90 (1988), 11, S. 812-816.

BGH: Urteil vom 03.02.1988, Aktz.: I ZR 143/86. *UrhG § 24 Abs. 2. „Fantasy“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 90 (1988), 11, S. 810-812.

OLG München: Urteil vom 13.10.1988, Aktz.: 6 U 4002/88. *Urheberrechtsschutz für Schlagermusik mit volkstümlichem Einschlag.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 33 (1989), 6, S. 309-310.

OLG Hamburg: Urteil vom 23.02.1989, Aktz.: 3 U 184/87. *Zur urheberrechtlichen Schutzfähigkeit von textlicher und musikalischer Bearbeitung eines Volksliedes.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 33 (1989), 11, S. 523-526.

OLG Hamburg: Urteil vom 23.02.1989, Aktz.: 3 U 193/87. *Übernahme der schutzfähigen Bearbeitung von Volksliedern.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 33 (1989), 11, S. 526-529.

BGH: Urteil vom 24.01.1991, Aktz.: I ZR 72/89. *UrhG §§ 3, 23, 24. „Brown Girl II“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 93 (1991), 7, S. 533-535.

BGH: Urteil vom 24.01.1991, Aktz.: I ZR 78/89. *Voraussetzungen für Melodienschutz bei Bearbeitung eines Volksliedes - kein Eingriff in die Textrechte. „Brown Girl I“.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 35 (1991), 10, S. 492-494.

OLG München: Urteil vom 11.04.1991, Aktz.: 29 U 6719/90. *Verletzung der Rechte an der Werkverbindung (Text/Musik) bei der Veränderung oder Ersetzung des Textteils. „Gaby wartet im Park“.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 35 (1991), 8/9, S. 432-434.

LG München I: Urteil vom 17.05.1991, Aktz.: 21 O 19309/90. *UrhG §§ 2, 16, 17, 73, 75, 97, 121 Abs. 4, 125 Abs. 5; BGB §§ 133, 157; AGBG § 3; RBÜ (Pariser Fassung) Art. 5 Abs. 1; Rom-Abkommen Art 4 lit. b), 5 Abs. 1 lit. c).* *„Duo Gismonti-Vasconcelos“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht International 42 (1993), 1, S. 82-85.

OLG Hamburg: Urteil vom 23.05.1991, Aktz.: 3 U 234/87. *Übereinstimmung im nichtschöpferischen Bereich von Werken begründen keine Rechtsverletzung.* „Küss mich und lieb mich“. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 35 (1991), 12, S. 589-593.

OLG München: Urteil vom 26.09.1991, Aktz.: 29 U 3929/91. *Urheberrechtsschutz für ein Schlagermusikwerk, das eine Kombination überwiegend für sich allein nicht schutzfähiger Elemente darstellt.* „Sadness/Madness“. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 36 (1992), 4, S. 202-205.

LG München I: Urteil vom 20.01.1993, Aktz.: 21 O 19380/91. *Umfang der Rechteübertragung an den Rundfunk der ehemaligen DDR bei Mitwirkung an einem Jazzkonzert im Jahr 1977.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 37 (1993), 8/9, S. 432-436.

BGH: Urteil vom 11.03.1993, Aktz.: I ZR 263/91. *UrhG §§ 2, 23, 24.* „Alcolix“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 96 (1994), 3, S. 206-209.

BGH: Urteil vom 11.03.1993, Aktz.: I ZR 264/91. *UrhG §§ 2, 23, 24; WZG § 24.* „Asterix Persiflagen“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 96 (1994), 3, S. 191-206.

OLG Hamburg: Urteil vom 09.11.1995, Aktz.: 3 U 163/94. *Freie Benutzung - unfreie Bearbeitung.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 40 (1996), 4, S. 318-320.

BGH: Urteil vom 11.12.1997, Aktz.: I ZR 170/95. *UrhG §§ 23, Satz 1, 61.* „Coverversion“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 100 (1998), 5, S. 376-379.

LG Berlin: Urteil vom 31.03.1998, Aktz.: 16 O 639/97. *Bearbeitung gemäß § 3 Satz 1 UrhG (E-Musik).* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 43 (1999), 3, S. 252-256.

OLG München: Urteil vom 20.05.1999, Aktz.: 29 U 3512/96. *Melodienentnahme.* „Superstring“. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 44 (2000), 5, S. 408-413.

Kammergericht: Urteil vom 26.09.2000, Aktz.: 5 U 4831/00. *Doppelschöpfung.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 45 (2001), 6, S. 503-505.

OLG Hamburg: Urteil vom 26.07.2001, Aktz.: 3 U 54/01. *Kein Erlöschen des Leistungsschutzrechts des ausübenden Künstlers durch »remix« oder »digitales remastering«.* Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungsdienst 6 (2002), 3, S. 145-150.

OLG München: Urteil vom 17.01.2002, Aktz.: 29 U 2021/00. *Freie Übernahme eines Filmmusik-Teils durch die Musik für einen Werbespot. „Struggle for Pleasure (Conti)“.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 46 (2002), 4, S. 306-312.

OLG Hamburg: Urteil vom 04.02.2002, Aktz.: 5 U 106/01. *UrhG §§ 31 Abs. 4, 8, 13, 14, 23, 24, 39 Abs. 2, 51 Nr. 3, 61. Handy-Klingeltöne als "noch nicht bekannte Nutzungsart". „Handy-Klingeltöne“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht – Rechtsprechungs-Report 2 (2002), 8, S. 249-254.

OLG Hamburg: Urteil vom 02.05.2002, Aktz.: 3 U 10/01. *Voraussetzungen einer rechtsverletzenden Übernahme der schutzfähigen Bearbeitung eines gemeinfreien Liedes (»Brown Girl II«).* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 46 (2002), 8/9, S. 647-655.

LG München I: Urteil vom 07.11.2002, Aktz.: 7 O 19257/02. *Übereinstimmende Werkteile in Musiktiteln. „Get Over You/Heart Beat“.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 47 (2003), 3, S. 245-249.

Kammergericht: Urteil vom 18.11.2003, Aktz.: 5 U 350/02. *UrhG §§ 3, 8 Abs. 1, § 31 Abs. 5, UrhG a.F. § 75. Keine Miturheberschaft durch Einsatz von Falsett-Gesang. „Modernisierung einer Liedaufnahme“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht – Rechtsprechungs-Report 4 (2004), 5, S. 129-131.

OLG Hamburg: Urteil vom 18.01.2006, Aktz.: 5 U 58/05. *UrhG §§ 14, 23. Urheberrechtswidrige Verwendung von Musikstücken als Handy-Klingelton. „Handy-Klingeltöne II“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 108 (2006), 5, S. 323-327.

BGH: Urteil vom 20.11.2008, Aktz.: I ZR 112/06. *UrhG §§ 85 Abs. 1 Satz 1, 24 Abs. 1. „Metall auf Metall“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 111 (2009), 3/4, S. 403-407.

LG München I: Urteil vom 03.12.2008, Aktz.: 21 O 23120/00. *Musikplagiat. „Still got the Blues“.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht – Rechtsprechungsdienst 13 (2009), 2, S. 101-116.

BGH: Urteil vom 11.03.2010, Aktz.: I ZR 35/08. *Umgestaltung eines Musikwerkes zum Klingelton.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 54 (2010), 11, S. 883.

LG Hamburg: Urteil vom 23.03.2010, Aktz.: 308 O 175/08. *Urheberrechtsverletzung an Kompositionen und Text.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht – Rechtsprechungsdienst 14 (2010), 6, S. 331–352.

BGH: Urteil vom 01.12.2010, Aktz.: I ZR 12/08. *UrhG §§ 12 Abs. 2, 23, 24 Abs. 1; MarkenG § 23. „Perlentaucher“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht 113 (2011), 2, S. 134-141.

OLG Hamburg: Urteil vom 17.08.2011, Aktz.: 5 U 48/05. *UrhG § 24. Urheberrechtsschutz für Soundsampling. „Metall auf Metall II“.* In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht – Rechtsprechungs-Report 11 (2011), 11, S. 396-401.

OLG München: Urteil vom 18.08.2011, Aktz.: 6 U 4362/10. *Urheberrechtsschutz für Melodienfolge eines Werbejingles.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 55 (2011), 12, S. 928-929.

OLG Hamburg: Urteil vom 31.10.2012, Aktz.: 5 U 37/10. *Urheberrechtsverletzung an Kompositionen und Texten.* In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht – Rechtsprechungsdienst 17 (2013), 8/9, S. 428-452.

14.3 Gesetzes- und Rechtsprechungskommentare

Ahlberg, Hartwig: § 2 Geschützte Werke. In: Möhring, Philipp; Nicolini, Käte; Ahlberg, Hartwig (Hrsg.): Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. Aufl. München: Vahlen, 2000, S. 92-156.

Ahlberg, Hartwig: § 3 Bearbeitungen. In: Möhring, Philipp; Nicolini, Käte; Ahlberg, Hartwig (Hrsg.): Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. Aufl. München: Vahlen, 2000, S. 156-168.

Ahlberg, Hartwig: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. In: Möhring, Philipp; Nicolini, Käte; Ahlberg, Hartwig (Hrsg.): Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. Aufl. München: Vahlen, 2000, S. 334-341.

Ahlberg, Hartwig: § 24 *Freie Benutzung*. In: Möhring, Philipp; Nicolini, Käte; Ahlberg, Hartwig (Hrsg.): Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. Aufl. München: Vahlen, 2000, S. 341-354.

Apel, Simon: *Anmerkung zu OLG Hamburg, Urteil vom 17. August 2011 - 5 U 48/05*. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 55 (2011), 10, S. 754-756.

Bullinger, Winfried: § 2 *Geschützte Werke*. In: Wandtke, Artur-Axel; Bullinger, Winfried (Hrsg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht. 3., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2009, S. 49-96.

Bullinger, Winfried: § 3 *Bearbeitungen*. In: Wandtke, Artur-Axel; Bullinger, Winfried (Hrsg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht. 3., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2009, S. 96-104.

Bullinger, Winfried: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. In: Wandtke, Artur-Axel; Bullinger, Winfried (Hrsg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht. 3., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2009, S. 365-374.

Bullinger, Winfried: § 24 *Freie Benutzung*. In: Wandtke, Artur-Axel; Bullinger, Winfried (Hrsg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht. 3., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2009, S. 374-381.

Dreier, Thomas: § 51 *Zitate*. In: Dreier, Thomas; Schulze, Gernot: Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar. 4. Aufl. München: Beck, 2013, S. 879-890.

Dreyer, Gunda: § 2 *Geschützte Werke*. In: Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid: Urheberrecht. Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. 3., neu bearb. Aufl. Heidelberg: Müller, 2013, S. 50-146 (Heidelberger Kommentar).

Dreyer, Gunda: § 3 *Bearbeitungen*. In: Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid: Urheberrecht. Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. 3., neu bearb. Aufl. Heidelberg: Müller, 2013, S. 146-160 (Heidelberger Kommentar).

Dreyer, Gunda: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. In: Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid: Urheberrecht. Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. 3., neu bearb. Aufl. Heidelberg: Müller, 2013, S. 457-466 (Heidelberger Kommentar).

Dreyer, Gunda: § 24 *Freie Benutzung*. In: Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid: Urheberrecht. Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. 3., neu bearb. Aufl. Heidelberg: Müller, 2013, S. 466-487 (Heidelberger Kommentar).

Dreyer, Gunda: § 51 *Zitate*. In: Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid: Urheberrecht. Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. 3., neu bearb. Aufl. Heidelberg: Müller, 2013, S. 792-816 (Heidelberger Kommentar).

Dreyer, Gunda: *Anhang §§ 23, 24. Plagiat, unbewusste Entlehnung und Doppelschöpfung*. In: Dreyer, Gunda; Kotthoff, Jost; Meckel, Astrid: Urheberrecht. Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. 3., neu bearb. Aufl. Heidelberg: Müller, 2013, S. 487-490 (Heidelberger Kommentar).

Dustmann, Andreas: § 51 *Zitate*. In: Nordemann, Wilhelm; Nordemann, Axel; Nordemann, Jan Bernd (Hrsg.): Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz. 10., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2008, S. 963-974 (Kohlhammer-Kommentar).

Graf, Klaus: *Urheberrechtsfibel – nicht nur für Piraten. Der Text des deutschen Urheberrechtsgesetzes, erklärt und kritisch kommentiert (PiratK – UrhG)*. Berlin: Contumax, 2009 (Reihe Netzbürger ; 2).

Haberstumpf, Helmut: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. In: Büscher, Wolfgang; Dittmer, Stefan; Schiwy, Peter (Hrsg.): Gewerblicher Rechtsschutz, Urheberrecht, Medienrecht. Kommentar. 2. Aufl. Köln: Heymanns, 2011, S. 2133-2137.

Haberstumpf, Helmut: § 24 *Freie Benutzung*. In: Büscher, Wolfgang; Dittmer, Stefan; Schiwy, Peter (Hrsg.): *Gewerblicher Rechtsschutz, Urheberrecht, Medienrecht. Kommentar*. 2. Aufl. Köln: Heymanns, 2011, S. 2137-2146.

Loewenheim, Ulrich: § 2 *Geschützte Werke*. In: Loewenheim, Ulrich; Schricker, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar*. 4., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2010, S. 93-172.

Loewenheim, Ulrich: § 3 *Bearbeitungen*. In: Loewenheim, Ulrich; Schricker, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar*. 4., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2010, S. 172-184.

Loewenheim, Ulrich: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. In: Loewenheim, Ulrich; Schricker, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar*. 4., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2010, S. 509-519.

Loewenheim, Ulrich: § 24 *Freie Benutzung*. In: Loewenheim, Ulrich; Schricker, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar*. 4., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2010, S. 519-532.

Lüft, Stefan: § 51 *Zitate*. In: Wandtke, Artur-Axel; Bullinger, Winfried (Hrsg.): *Praxiskommentar zum Urheberrecht*. 3., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2009, S. 753-760.

Nordemann, Axel: § 2 *Geschützte Werke*. In: Nordemann, Wilhelm; Nordemann, Axel; Nordemann, Jan Bernd (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz*. 10., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2008, S. 115-178 (Kohlhammer-Kommentar).

Nordemann, Axel: § 3 *Bearbeitungen*. In: Nordemann, Wilhelm; Nordemann, Axel; Nordemann, Jan Bernd (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz*. 10., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2008, S. 178-191 (Kohlhammer-Kommentar).

Nordemann, Axel: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*/§ 24 *Freie Benutzung*. In: Nordemann, Wilhelm; Nordemann, Axel; Nordemann, Jan Bernd (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz*. 10., überarb. und erg. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2008, S. 396-431 (Kohlhammer-Kommentar).

Obergfell, Eva Inés: § 2 *Geschützte Werke*. In: Büscher, Wolfgang; Dittmer, Stefan; Schiwy, Peter (Hrsg.): *Gewerblicher Rechtsschutz, Urheberrecht, Medienrecht. Kommentar*. 2. Aufl. Köln: Heymanns, 2011, S. 2019-2045.

Obergfell, Eva Inés: § 3 *Bearbeitungen*. In: Büscher, Wolfgang; Dittmer, Stefan; Schiwy, Peter (Hrsg.): *Gewerblicher Rechtsschutz, Urheberrecht, Medienrecht. Kommentar*. 2. Aufl. Köln: Heymanns, 2011, S. 2045-2050.

Obergfell, Eva Inés: § 51 *Zitate*. In: Büscher, Wolfgang; Dittmer, Stefan; Schiwy, Peter (Hrsg.): *Gewerblicher Rechtsschutz, Urheberrecht, Medienrecht. Kommentar*. 2. Aufl. Köln: Heymanns, 2011, S. 2239-2245.

Schmid, Matthias; Wirth, Thomas: *Urheberrechtsgesetz. Handkommentar*. Baden-Baden: Nomos, 2004 (Nomos-Kommentar).

Schricker, Gerhard; Spindler, Gerald: § 51 *Zitate*. In: Loewenheim, Ulrich; Schricker, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht. Kommentar*. 4., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2010, S. 1000-1026.

Schulze, Gernot: § 2 *Geschützte Werke*. In: Dreier, Thomas; Schulze, Gernot: *Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*. 4. Aufl. München: Beck, 2013, S. 64-138.

Schulze, Gernot: § 3 *Bearbeitungen*. In: Dreier, Thomas; Schulze, Gernot: *Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*. 4. Aufl. München: Beck, 2013, S. 138-151.

Schulze, Gernot: § 23 *Bearbeitungen und Umgestaltungen*. In: Dreier, Thomas; Schulze, Gernot: *Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*. 4. Aufl. München: Beck, 2013, S. 383-394.

Schulze, Gernot: § 24 *Freie Benutzung*. In: Dreier, Thomas; Schulze, Gernot: *Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz. Kommentar*. 4. Aufl. München: Beck, 2013, S. 394-414.

Schunke, Sebastian: *Entstellung/Klingeltöne. BGH Urteil vom 11.03.2010, I ZR 18/08, Klingeltöne für Mobiltelefone II*. In.: Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): *Rechtsprechung zum*

Urheberrecht. Kurzkommentierung der wichtigsten BGH-Entscheidungen. Berlin: De Gruyter, 2011, S. 47-49.

Waldenberger, Arthur: § 51 Zitate. In: Möhring, Philipp; Nicolini, Käte; Ahlberg, Hartwig (Hrsg.): Urheberrechtsgesetz. Kommentar. 2. Aufl. München: Vahlen, 2000, S. 499-509.

Wandtke, Artur-Axel: *Bearbeitung. BGH Urteil vom 24.01.1991, I ZR 72/89 – Brown Girl II.* In.: Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): Rechtsprechung zum Urheberrecht. Kurzkommentierung der wichtigsten BGH-Entscheidungen. Berlin: De Gruyter, 2011, S. 89-92.

Wandtke, Artur-Axel: *Freie Benutzung. BGH Urteil vom 29.04.1999, I ZR 65/96 – Laras Tochter.* In.: Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): Rechtsprechung zum Urheberrecht. Kurzkommentierung der wichtigsten BGH-Entscheidungen. Berlin: De Gruyter, 2011, S. 92-94.

Wandtke, Artur-Axel: *Qualität. BGH Urteil vom 26.09.1980, I ZR 17/78 – Dirlada.* In.: Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): Rechtsprechung zum Urheberrecht. Kurzkommentierung der wichtigsten BGH-Entscheidungen. Berlin: De Gruyter, 2011, S. 18-20.

14.4 Sonstige Literatur-, Online- und Videoquellen

Boddien, Thomas W.: *Alte Musik in neuem Gewand. Der Schutz musikalischer Updates und der Quasischutz gemeinfreier Musikaufnahmen.* Baden-Baden: Nomos, 2006 (Schriften zum geistigen Eigentum und zum Wettbewerbsrecht ; 4). Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2006.

Brunner, Cora: *Melodienschutz im Urheberrecht.* Frankfurt am Main: Lang, 2013 (Studien zum deutschen und europäischen Medienrecht ; 56). Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2012.

Czychowski, Christian: *Musikwerke.* In: Loewenheim, Ulrich (Hrsg.): Handbuch des Urheberrechts. 2. Aufl. München: Beck, 2010, S. 105-114.

Delp, Ludwig: *Kleines Praktikum für Urheber- und Verlagsrecht*. 5., aktualisierte Aufl. München: Beck, 2005.

Demmler, Martin: *Komponisten des 20. Jahrhunderts. Mit 85 Abbildungen*. Stuttgart: Reclam, 1999.

Dieth, Mathias: *Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht*. Baden-Baden: Nomos, 2000 (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht ; 181). Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1999.

Ensthaler, Jürgen: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*. 3., überarb. und erw. Aufl. Berlin [u.a.]: Springer, 2009.

Fladt, Hartmut: *Der Musikverstehere. Was wir fühlen, wenn wir hören*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau Verl., 2012.

Gläser, Jochen; Laudel, Grit: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. 4. Aufl. Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss., 2010.

Grossmann, Cornelius: *Die Schutzfähigkeit von Bearbeitungen gemeinfreier Musikwerke. § 3 Satz 2 UrhG*. Baden-Baden: Nomos, 1995 (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht ; 129). Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1994.

Hertin, Paul W.: *Das Musikzitat im Urheberrecht*. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* 91 (1989), 3, S. 159-167.

Hertin, Paul W.: *Urheberrecht. Zum „2. Korb“*. 2. Aufl. München: Beck, 2008 (Praxis des gewerblichen Rechtsschutzes und Urheberrechts).

Hess, Gangolf: *Urheberrechtsprobleme der Parodie*. Baden-Baden: Nomos, 1993 (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht ; 104). Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1992.

Heukäufer, Horst: *Musik*. 5. Aufl. Berlin: Cornelson, 2008 (Pocket Teacher Abi).

Holst, Imogen: *Das ABC der Musik. Grundbegriffe, Harmonik, Formen, Instrumente. Mit einem Vorwort von Benjamin Britten. Mit 164 Notenbeispielen und 30 Abbildungen.* 7. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2007 (Reclams Universal-Bibliothek ; 18681).

Homann, Hans-Jürgen: *Praxishandbuch Musikrecht. Ein Leitfaden für Musik- und Medienschaffende.* Berlin: Springer, 2007.

Kitzberger, Ralf: *Musikrecht.* München: Musikmarkt Verl., 2009.

Krusemarck, Philipp: *Die abhängige Schöpfung im Recht des geistigen Eigentums. Das abhängige Patent und die Werkbearbeitung im Vergleich.* Tübingen: Mohr Siebeck, 2013 (Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht ; 78). Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2012-2013.

Lackner, Wolfram S.: *Entstehung und Verwertung von Bearbeitungsrechten. Unter besonderer Berücksichtigung der Populärmusik.* München: VVF, 2001 (Rechtswissenschaftliche Forschung und Entwicklung ; 672). Zugl.: Osnabrück, Univ., Diss., 2001.

Landfermann, Richard: *Handy-Klingeltöne im Urheber- und Markenrecht.* Göttingen: V & R unipress., 2006 (Schriften zum deutschen und internationalen Persönlichkeits- und Immaterialgüterrecht ; 17). Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2006.

Lettl, Tobias: *Urheberrecht.* 2., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2013 (Grundrisse des Rechts).

Liebscher, Christopher: *Der Schutz der Melodie im deutschen und im amerikanischen Recht.* Frankfurt am Main: Lang, 2007 (Europäische Hochschulschriften ; Reihe 2, Rechtswissenschaft ; 4458). Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 2006.

Limper, Josef; Meyer, Berthold: *Musikrecht.* In: Limper, Josef; Musiol, Christian (Hrsg.): *Handbuch des Fachanwalts. Urheber- und Medienrecht.* Köln: Heymanns, 2011, S. 331-411.

Loewenheim, Ulrich: *Schutzgegenstand.* In: Loewenheim, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch des Urheberrechts.* 2. Aufl. München: Beck, 2010, S. 64-71.

Loewenheim, Ulrich: *Schutzumfang*. In: Loewenheim, Ulrich (Hrsg.): Handbuch des Urheberrechts. 2. Aufl. München: Beck, 2010, S. 71-84.

Loewenheim, Ulrich: *Schutzvoraussetzungen*. In: Loewenheim, Ulrich (Hrsg.): Handbuch des Urheberrechts. 2. Aufl. München: Beck, 2010, S. 53-64.

Lutz, Peter: *Grundriss des Urheberrechts*. 2., neu bearb. Aufl. Heidelberg [u.a.]: Müller, 2013 (Start ins Rechtsgebiet ; Jura auf den [Punkt] gebracht).

Mayring, Philipp: *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*. 5., überarb. und neu ausgestattete Aufl. Weinheim [u.a.]: Beltz, 2002 (Beltz-Studium).

Mayring, Philipp; Brunner, Eva: *Qualitative Inhaltsanalyse*. In: Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje; Prengel, Annedore (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. 4., durchges. Aufl. Weinheim [u.a.]: Beltz Juventa, 2013, S. 323-333.

Meuser, Michael; Nagel, Ulrike: *Experteninterviews. Wissenssoziologische Voraussetzungen und methodische Durchführung*. In: Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje; Prengel, Annedore (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. 4., durchges. Aufl. Weinheim [u.a.]: Beltz Juventa, 2013, S. 457-471.

Meuser, Michael; Nagel, Ulrike: *Experteninterview und der Wandel der Wissensproduktion*. In: Bogner, Alexander (Hrsg.): Experteninterviews. Theorie, Methoden, Anwendungsfelder. Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss., 2009, S. 35-60.

Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon. Band 1 A-L*. 4., stark erw. Aufl. Hamburg: Sikorski, 1955.

Moser, Hans Joachim: *Musiklexikon. Band 2 M-Z*. 4., stark erw. Aufl. Hamburg: Sikorski, 1955.

Neußer, Caroline: *Das juristische und das musikwissenschaftliche Werk. Ein Vergleich*. In: Pfohl, Jonas; Rother, Steffen; Töffler, Sabine (Hrsg.): Copy&paste. Meins, deins, unsers im Gespräch. Symposiumsband zum 23. internationalen studentischen Symposium

des DVSM e.V. von 9. bis 12. Oktober 2009 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Aachen: Shaker, 2011, S. 6-20 (Berichte aus der Musikwissenschaft).

Rehbinder, Manfred: *Urheberrecht. Ein Studienführer*. 16., neu bearb. Aufl. München: Beck, 2010 (Kurzlehrbücher für das Juristische Studium).

Reinfeld, Tim: *Der Schutz von Rhythmen im Urheberrecht*. Göttingen: V & R unipress, 2006 (Schriften zum deutschen und internationalen Persönlichkeits- und Immaterialgüterrecht ; 15). Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2005.

Riekert, Stephan: *Der Schutz des Musikurhebers bei Coverversionen*. Berlin: Berliner Wiss.-Verl., 2003 (Schriftenreihe des Instituts für Technik- und Umweltrecht der Technischen Universität Dresden ; 12). Zugl.: Dresden, Techn. Univ., Diss., 2002.

Saul, Roland Peter: *Überlegungen zum Immaterialgüterrecht für Werke der Musik mit Bezug auf deren schöpferisches Niveau und eine Abstufung des rechtlichen Schutzes*. Hamburg: Univ. Hamburg, Musikwiss. Inst., 2007, Diss.

Sauter, Franz: *Online-Musiklexikon. Harmonik. [Stichwort] Harmonie*. Stand: 2003. URL: <http://www.tonalemusik.de/musiklexikon.htm> (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Sauter, Franz: *Online-Musiklexikon. Harmonik. [Stichwort] Kadenz*. Stand: 2003. URL: <http://www.tonalemusik.de/musiklexikon.htm> (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Schack, Haimo: *Urheber- und Urhebervertragsrecht*. 6., neu bearb. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck, 2013.

Schenk, Ueli: *Der urheberrechtliche Werkbegriff unter besonderer Berücksichtigung der Probleme der "Neuen Musik"*. Freiburg in d. Schweiz: Univ. Freiburg in d. Schweiz, Rechts-, wirtschafts- und sozialwiss. Fak., 1977, Diss.

Schmidt, Christiane: *Auswertungstechniken für Leitfadeninterviews*. In: Friebertshäuser, Barbara; Langer, Antje; Prengel, Annedore (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. 4., durchges. Aufl. Weinheim [u.a.]: Beltz Juventa, 2013, S. 473-486.

Schuldt, Christoph: *Werbejingles – schützenswerte Kompositionen!?. Die urheberrechtliche und markenrechtliche Schutzfähigkeit von Werbejingles vor unbefugter*

Nachahmung. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2012 (Veröffentlichungen des Instituts für deutsches und europäisches Wirtschafts-, Wettbewerbs- und Regulierungsrecht der Freien Universität Berlin ; 28). Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2011.

Schulze, Gernot: *Die kleine Münze und ihre Abgrenzungsproblematik bei den Werkarten des Urheberrechts*. Freiburg (Breisgau): Hochschul-Verl., 1983 (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht ; 66). Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1983.

Schunke, Sebastian: *Das Bearbeitungsrecht in der Musik und dessen Wahrnehmung durch die GEMA*. Berlin: De Gruyter, 2008. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2007.

Schwenzer, Oliver: *Die Rechte des Musikproduzenten. Eine Untersuchung zu den Urheber- und Leistungsschutzrechten und dem Urhebervertragsrecht in der Produktion und Vermarktung von Popmusik*. Baden-Baden: Nomos, 1998 (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht ; 153). Zugl.: München, Univ., Diss, 1997.

Seeger, Horst: *Musiklexikon in zwei Bänden. Erster Band A-K*. Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1966.

Seeger, Horst: *Musiklexikon in zwei Bänden. Zweiter Band L-Z*. Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1966.

Seeger, Horst: *Musiklexikon. Personen A-Z*. Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1981.

Staats, Robert; Harke, Dietrich: *Urheberrecht. Fragen und Antworten*. 3., neu bearb. Aufl. Köln [u.a.]: Heymann, 2008.

Steinaecker, Thomas von (Regisseur): *John Cage. Alles ist möglich*. 2012, Dokumentarfilm.

Steinhauer, Eric W.: *Über mich*. Stand: 2013. URL: http://www.steinhauer-home.de/?page_id=4 (letzter Zugriff: 26.01.2014).

SWR2: *Aleatorik*. Stand: 2009. URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/jetztmusik/glossar/aleatorik/-/id=4979696/nid=4979696/did=4958004/1a2ts9d/index.html> (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Udk Berlin: *Prof. Dr. Hartmut Fladt.* Stand: 2014. URL: http://www.udk-berlin.de/sites/musikwissenschaft/content/personen/prof_dr_hartmut_fladt/index_ger.html (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Wallberg, Günther: *Die Schutzfähigkeit von Bearbeitungen gemeinfreier Werke der ersten Musik im europäischen Vergleich.* Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2002. Zugl.: Wien, Univ., Diss., 2001.

Wandtke, Artur-Axel: *Bearbeitung und freie Benutzung.* In: Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): *Urheberrecht.* 4. Aufl. Berlin: De Gruyter, 2014, S. 169-176 (De Gruyter Studium).

Wegmann, Katrin: *Der Rechtsgedanke der freien Benutzung des § 24 UrhG und die verwandten Schutzrechte.* Baden-Baden: Nomos, 2012 (Schriften zum geistigen Eigentum und zum Wettbewerbsrecht ; 53). Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2011.

Wöhrn, Kirsten-Inger: *Werkbegriff.* In: Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): *Urheberrecht.* 4. Aufl. Berlin: De Gruyter, 2014, S. 71-119 (De Gruyter Studium).

Ziegenrucker, Wieland: *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernansätze.* 2., verb. Aufl. Wiesbaden [u.a.]: Breitkopf & Härtel, 1998.

14.5 Notenquellen

BGH: Urteil vom 03.02.1988, Aktz.: I ZR 143/86. *UrhG § 24 Abs. 2. „Fantasy“.* In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* 90 (1988), 11, S. 810-812.

OLG München: Urteil vom 20.05.1999, Aktz.: 29 U 3512/96. *Melodienentnahme. „Superstring“.* In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* 44 (2000), 5, S. 408-413.

LG München I: Urteil vom 07.11.2002, Aktz.: 7 O 19257/02. *Übereinstimmende Werkteile in Musiktiteln. „Get Over You/Heart Beat“.* In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht* 47 (2003), 3, S. 245-249.

Wikipedia: URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/6/6d/Sch%C3%B6nberg_op33a_Grundreihe.png (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Wikipedia:

URL:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/e/e0/Sch%C3%B6nberg_op33a_4_Grundreihen.png (letzter Zugriff: 26.01.2014).

Wikipedia: URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/8/86/Fuga_a_3_voci.png (letzter Zugriff: 26.01.2014).

14.6 Musiksoftware zur Erstellung der Notenbeispiele

Stokes, Randall [u.a.] (Programmierer): *Final Print Musik 2002*. Friedland: Klemm Music Technology, 2002, Software.