

Salagean, Emil: Sampling im deutschen, schweizerischen und US-amerikanischen Urheberrecht. UFITA-Schriftenreihe Band 248, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2008, 294 S., € 59.-. ISBN 978-3-8329-3380-7

Erschienen in UFITA 2008/III, 913-918

Das Thema Sampling und seine urheberrechtlichen Implikationen ist nicht neu. Seit den 1990er Jahren sind hierzu fünf deutsche und 2007 auch eine schweizerische Dissertation erschienen. Das in der hier zu besprechenden, Züricher Dissertation zum Ausdruck kommende, anhaltende Interesse verwundert nicht. Zum einen hat sich digitales Sampling im Sinne der Aufnahme neu eingespielter oder bereits fixierter Klangsequenzen und deren unveränderter oder modifizierter Verwendung in weiteren musikalischen Zusammenhängen mittels eines sog. Samplers als seit den 1960er Jahren praktiziertes Phänomen und nicht nur als kurzfristige Mode erwiesen. Zum anderen lassen sich die Grenzen des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte gerade an diesem Sachverhalt anschaulich machen, wird als Extremposition doch die urheberrechtliche Relevanz der Übernahme einzelner Töne oder Laute vertreten. Schließlich liegen sowohl zum US-amerikanischen Copyright (Bridgeport Music v. Dimension Films, 383 F. 3d, 390 (6th Cir. 2004)) als auch zum deutschen Recht (OLG Hamburg ZUM 2006, 759 - Kraftwerk) jüngere Entscheidungen vor, die *Salagean* in rechtsvergleichender Perspektive würdigt.

Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Zunächst (S. 3-63) erläutert *Salagean* musikwissenschaftliche und technische Grundlagen des Sampling. Diese Ausführungen sind für die urheberrechtliche Beurteilung ausgesprochen wertvoll. *Salagean* erläutert unter anderem, dass nicht bereits einzelne, sondern erst mehrere Töne den eigentlichen musikalischen Nukleus darstellen, und dass nach weitgehender Erschöpfung der klassischen Kompositionsschemen von Rhythmus, Melodie und Harmonie bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts die kreative Verwendung einzelner Klänge, Klangfarben und Sounds ein möglicher Ausweg aus dieser Krise gewesen ist. In technischer Hinsicht stehe der Komponist mit dem digitalen Sampler „zum ersten Mal in der Geschichte der Musik vor einem universellen Klanginstrument, das es ihm gestattet, das Klangmaterial für seine Werke selbst auszuwählen und weiterzubilden und dadurch Klangvorstellungen bis ins letzte Detail zu realisieren und damit gleichsam an der Wurzel der Musik zu beginnen“ (S. 24). Dieses Instrument sei durch die rasante Entwicklung moderner Hard- und Software inzwischen für fast jedermann erschwinglich und in seinen Möglichkeiten praktisch grenzenlos geworden; der Nutzer sei heute mittels eines Computers in der Lage, Klangdateien aufzunehmen, zu speichern, zu bearbeiten und ganze Musikstücke „von A bis Z“ zu editieren (S. 50).

Der zweite Teil der Dissertation analysiert die Reaktion des deutschen und schweizerischen Urheberrechts sowie des US-amerikanischen Copyrights auf diese faktischen Gegebenheiten. Unter dem Obertitel „das Urheberrecht“ werden in drei Abschnitten der Schutz des Komponisten, des ausübenden Künstlers und des Tonträgerherstellers jeweils anhand der genannten Rechtsordnungen dargestellt und in einer vergleichenden Gegenüberstellung abschließend beurteilt. Diese ausgesprochen breite und durchweg sorgfältige Analyse lässt in Verbindung mit der empirischen Fundierung im ersten Teil erwarten, dass das Thema Sampling mit all seinen urheberrechtlichen Facetten erschöpfend behandelt wird. Das ist jedoch nur zum Teil der Fall.

Zunächst bleibt die weitgehende gemeinschaftsrechtliche Prägung des deutschen Urheberrechts ausgeblendet. Nach nunmehr acht einschlägigen Richtlinien und einer Empfehlung erscheint es nicht mehr zeitgemäß, das deutsche oder ein anderes Urheberrecht der Mitgliedstaaten der EG als autonom darzustellen. Dies gilt auch für das Thema Sampling, denn die Richtlinie 2001/29 harmonisiert die relevanten Verwertungsrechte und Schranken der Rechte der Urheber, ausübenden Künstler und Tonträgerhersteller.

Ferner erläutert *Salagean* den Schutz des Komponisten gegen die Übernahme und ggf. Modifizierung kurzer Sequenzen aus vorbestehenden Werken sehr ausführlich (S. 64-183). Das ist zugegebenermaßen verdienstvoll, werden so doch nationale Besonderheiten wie der starre Melodienschutz im deutschen Recht und die grundsätzlich abweichende Herangehensweise des US-amerikanischen Copyrights offengelegt, das bezüglich des Samplings nicht nach der Individualität des übernommenen Ausschnitts, sondern nach der quantitativen und qualitativen Bedeutung der Tonsequenz im Ursprungswerk fragt. Indes ist das auch von *Salagean* geteilte Ergebnis weitgehend konsentiert, dass in den geprüften Rechtsordnungen nicht schon die Übernahme einzelner Töne oder minimaler Sequenzen genügt, um eine Verletzung der Rechte des Komponisten anzunehmen (S. 180).

Die breite Auseinandersetzung mit dem Urheberrecht am gesampelten Werk geht zulasten der Darstellung der Rechte der ausübenden Künstler und Tonträgerhersteller, die 100 Seiten umfasst. Diese Gewichtung mag aus der „klassischen“ Sicht eines kontinentaleuropäischen Urheberrechtlers überzeugen, haben der Komponist oder Textdichter als eigentliche Schöpfer doch stets mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit genossen als der nur wiedergebende oder gar technisch vermittelnde Interpret bzw. Plattenproduzent.

Gerade das Beispiel Sampling zeigt jedoch, dass diese, von einer unausgesprochenen Wertschätzung getragene Betrachtungsweise zunehmend unvollständig wird, ja ein verzerrtes Bild der Rechtslage nach sich zieht. Meint der Leser nach der Lektüre der auf den Werkschutz bezogenen Ausführungen eine ausgewogene Lösung gefunden zu haben, die Sampling kürzester Sequenzen ermöglicht, ohne die ideellen und materiellen Interessen des Urhebers zu beeinträchtigen, lernt er im letzten Abschnitt zu den Rechten der Tonträgerhersteller, dass das weniger als die halbe Wahrheit ist. Die zitierten Entscheidungen US-amerikanischer und deutscher Obergerichte haben die modifizierte (!) Übernahme von zwei Sekunden (!) dauernden Tonfolgen nämlich *untersagt*, und zwar nicht auf der Basis der Verletzung von Rechten des Komponisten, sondern des Tonträgerherstellers am Tonträger bzw. dem sound recording. Dabei waren eben nicht klassisch-urheberrechtliche Argumente wie die tunlichst angemessene Beteiligung des Urhebers ausschlaggebend, sondern die rein wirtschaftlichen - in den Worten des OLG Hamburg „wettbewerblichen“ - Interessen des Produzenten, der das fertige Produkt möglichst umfassend und schrankenlos verwerten möchte. Wer sich also über die Zulässigkeit des Samplings informieren möchte, muss *Salageans* Arbeit bis zur 240. Seite und nicht nur bis zum Ende der das subjektive Urheberrecht betreffenden Ausführungen studieren.

Die wirtschaftlichen und rechtlichen Probleme des Samplings betreffen also primär die verwandten Schutzrechte. Die insoweit relevanten Gesichtspunkte werden von *Salagean* durchaus herausgearbeitet. So erörtert und bejaht er zutreffend die Frage, ob der Schutz von Darbietungsteilen im deutschen und schweizerischen Recht nur werkakzessorisch in Betracht kommt, so dass ausübende Künstler keinen weitergehenden Schutz gegen Sampling genießen als die Urheber. Doch beruft sich *Salagean* nicht maßgeblich auf jenen Wertungszusammenhang zwischen Urheberrecht und verwandten Schutzrechten, sondern verweist dunkel auf die „Praktikabilität“ dieser Rechtsanwendung (S. 196).

Dieser begrenzende Aspekt versagt von vornherein im Hinblick auf den Leistungsschutz der Tonträgerhersteller. An Tonträgern entsteht auch dann ein 50, vielleicht bald 95 Jahre währendes Ausschließlichkeitsrecht (siehe die Pressemitteilung der EG-Kommission, „Künstler sollen nicht mehr die ‚armen Vettern‘ des Musikgeschäftes sein“, abrufbar unter http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/news/news_de.htm), wenn kein schutzfähiges Werk fixiert ist, sondern z.B. Naturtöne wie Meeresrauschen.

Um die Grenzen des Tonträgerherstellerrechts etwa im Hinblick auf das Sampling einzelner Töne und kurzer Sequenzen zu bestimmen, ist daher maßgeblich auf den Zweck dieses Leistungsschutzrechts abzustellen. Nach *Salagean* dient es „in erster Linie dem Kampf gegen die sog. Tonträgerpiraterie“ (S. 221). Das aber ist ein Zirkelschluss: Unerlaubte

Vervielfältigungen von Tonträgern erfordern ein Ausschließlichkeitsrecht, das der Verhinderung eben dieser „Piraterie“ dient. Selbst wenn man über die offen tendenziöse Verwendung des Begriffs „Tonträgerpiraterie“ hinwegschaut (siehe Fn. 1364, wonach diese Redeweise von der Musikindustrie verwendet werde), neigt eine solche Teleologie dazu, die Rechte des Tonträgerherstellers so weit auszudehnen, dass auch die letzten, nicht gesondert gestatteten Nutzungen des Tonträgers dem Rechtsinhaber vorbehalten werden - hier eben das Sampling einzelner Töne.

Diese für die Eigentumslogik typische Herangehensweise bleibt auch bei *Salagean* nicht folgenlos. Die im Wortlaut des § 85 UrhG durchaus angelegte Auffassung, nur die Vervielfältigung des gesamten Tonträgers oder jedenfalls vollständiger Einzelaufnahmen (Musikstücke) unterfalle den exklusiven Befugnissen, wird in einer Fußnote (Nr. 1362) unter Verweis auf Art. 2, 1 lit. c Genfer Tonträger-Abkommen zurückgewiesen, der von den Vertragsstaaten indes gerade nur den Schutz gegen die Vervielfältigung aller oder des wesentlichen Teils der in einem Tonträger festgelegten Töne verlangt. Mehr noch. Da § 85 Abs. 1 UrhG „keinen Anhaltspunkt zu einer Untergrenze des Schutzzumfangs“ liefere, seien Grenzen des Leistungsschutzrechts nur ausnahmsweise dort anzuerkennen, wo der Zweck der Zuordnung - hier erst konkretisiert *Salagean* den Telos auf die Ermöglichung der Amortisation von Herstellungskosten - nicht berührt sei (S. 230). Hieraus folge, dass Sampling nur untersagt werden könne, wenn es zu einer „messbaren wirtschaftlichen Beeinträchtigung des Tonträgerherstellers“ komme (S. 239 f.).

Wie schwach *Salageans* hierfür vorgebrachtes Argument der Rechtssicherheit ist, erweist sogleich die Bridgeport-Entscheidung (s.o.), wonach eine Verletzung des Copyrights am sound recording sogar bei der Verwendung kleinster Partikel gegeben sein soll, weil nur diese „bright line rule“ eine marktkonforme Lösung darstelle, die jedem vor Augen führe, dass ausnahmslos eine Lizenz zu erwerben ist (S. 261 ff.). Und auch das OLG Hamburg hat bei seiner Entscheidung über eine zwei Sekunden lange Rhythmussequenz, die in fortlaufender Wiederholung gesampelt worden war, nicht auf eine nachweisbare Beeinträchtigung des Amortisationsinteresses, sondern apodiktisch auf die unberechtigte Aneignung fremder Arbeitsergebnisse abgestellt (S. 235 f.).

Hier nun liegen die Verwerfungen zwischen Urheberrecht und verwandten Schutzrechten auf der Hand. Warum ist der Tonträgerhersteller gegen die Übernahme kleiner Sequenzen intensiver geschützt als Komponisten, Textdichter und Interpreten? Handelt es sich um eine schlüssige Folge abweichender Schutzzwecke (s.o.) oder muss die in der Systematik des kontinentaleuropäischen Urheberrechts angelegte Akzessorietät aller verwandten Schutzrechte nicht auch insoweit zur Geltung gebracht werden?

Diese Wertungsaspekte, die im undifferenzierten Copyright-System in der Tat leicht zu übersehen sind, werden von *Salagean* ebenfalls nur angedeutet. Insbesondere fehlt ein übergreifendes Kapitel, das den Schutz der Werke, Darbietungen und Tonträger auf einer Meta-Ebene analysiert. Gerade das Beispiel Sampling zeigt in aller Deutlichkeit, dass nur eine solche Sichtweise ein vollständiges Bild der urheberrechtlichen Rechtslage ermöglicht; der Fokus auf das Urheberrecht am Werk genügt hier und in vielen anderen Konstellationen nicht - erinnert sei nur an den Lichtbildschutz, der die Gemeinfreiheit bildender Kunst häufig obsolet werden lässt, weil verfügbare Fotografien 50 Jahre lang nur mit Zustimmung des Lichtbildners genutzt werden dürfen. „Das“ Urheberrecht im objektiven Sinne ist eben die Summe aller in den Urheberrechtsgesetzen versammelten Ausschließlichkeitsrechte.

Salageans Vorschlag zur Begrenzung des Leistungsschutzrechts des Tonträgerherstellers auf solche Nutzungen, die dessen Amortisationsinteressen „wesentlich“ beeinträchtigen, findet demgegenüber allenfalls im Dreistufentest gem. Art. 13 TRIPS, 16 WPPT eine gewisse Stütze: Normale Auswertungen sind in der Tat den Rechtsinhabern vorzubehalten. Doch handelt es sich hierbei um einen ausgesprochen umstrittenen und vagen Maßstab, der unter anderem im Sinne der von *Salagean* gerade abgelehnten Bridgeport-Entscheidung verstanden

wird. Für den Regelfall, dass ein schutzfähiges Werk und seine Darbietung gesampelt wird, erscheint es daher überzeugender, entweder die Vorgaben des Genfer-Tonträger-Abkommens anzuwenden (s.o.) oder die Werkakzessorietät auch bei den Rechten der Tonträgerhersteller durchschlagen zu lassen. Folge wäre, dass jene wie die Interpreten nur gegen solches Sampling vorgehen könnten, das zugleich eine Urheberrechtsverletzung darstellt. Koppelt man die verwandten Schutzrechte oder auch den Rechtsschutz technischer Maßnahmen (§§ 95a ff. UrhG) hingegen vollständig vom Urheberrecht an Werken ab, entwickelt man ein Para-„Urheberrecht“, das sich seiner Wurzeln nicht mehr bewusst ist und Gefahr läuft, mit überschießenden Tendenzen den berechtigten Kern des Urheberrechts in Misskredit zu bringen.

PD Dr. *Alexander Peukert*, München