

Sounds von der Datenbank – Zur urheber- und wettbewerbsrechtlichen Beurteilung des Samplings in der Popmusik

Thomas Hoeren*)

Die Geschichte der Musik ist auch die Geschichte der Musikplagiate und -zitate. Seien es die Variationen von Brahms über ein Thema von Joseph Haydn (op. 56), seien es Regers Mozart-Variationen oder Bachs Parodie auf ein Stabat Mater von Pergolesi (BWV 1083) – immer wieder folgten Musikkomponisten der von Brecht ausgesprochenen Devise: „Man sollte in Fragen des geistigen Eigentums nicht so pingelig sein.“

In jüngster Zeit ist – unbemerkt von der urheberrechtlichen Diskussion – eine neue Epoche des Musikplagiats angebrochen, die sich durch die Verwendung von Computern für die Entwicklung von Unterhaltungsmusik auszeichnet. Dabei werden gerade die Produzenten von Popmusik durch ein Zauberwort fasziniert und verschreckt: **Sampling**.

I. Was ist Sampling?

Der Begriff des Samplings beinhaltet eine Methode, mittels eines Musik-Computers jedes Geräusch nach Belieben originalgetreu nachzubilden oder zu verfremden. Dazu werden die Schallwellen eines Tons in viele einzelne Informationen aufgelöst, die sich aus den verschiedensten Kombinationen der Ziffern 1 und 0 zusammensetzen. Dieses Informationspaket wird anschließend auf einem Datenträger (zumeist auf Disketten) abgespeichert und kann nun über eine mit dem Computer verbundenen Klaviatur abgerufen und wieder „hörbar“ gemacht werden. Über die Klaviatur kön-

nen auch weitere Veränderungen des Tons – z.B. der Tonhöhe – vorgenommen werden¹⁾.

Dadurch ist es aber mit Sampling-Verfahren ohne besonderen technischen Aufwand möglich, kleinste Geräuschsequenzen aus einer Schallplatte und einer CD herauszufiltern und für eigene Zwecke zu nutzen. Die durch Sampling eröffneten Möglichkeiten wurden jüngst in einer Musikzeitschrift drastisch beschrieben: „Da könnte sich Miles Davis auf einer Roland-Kaiser-Scheibe ein Solo spielen hören oder die fette Cozy Powell-Baßdrum auf einer Nummer dahindampfen, von der Herr Powell nicht mal weiß, daß sie existiert“²⁾.

Gerade in der sogenannten Rap & Hip-Hop-Szene³⁾, die sich durch Plattenmischungen vornehmlich schwarzer Diskjockeys in New York und London auszeichnet, werden ganze Musikstücke aus Versatzstücken alter Hits zusammengeschustert. Der Rockmusiker Wolf Maahn stellte vor kurzem in einem Fernsehbeitrag über

1) Zum technischen Hintergrund des Samplings vgl. D. Doepfer C. Assahl, *Sound-Sampler*, Aachen 1986, 6 ff., 194 ff. (Lit.); Klaus Ploch, *Sampling – Theorie und Praxis für Einsteiger und Profis*, München 1988, 51 ff., 67 ff. und Bruce J. McGovern, *Digital Sound Sampling. Copyright and Publicity: Protecting against the Electronic Appropriation of Sounds*, in: *Columbia Law Review* 1987, 1723, 1724 ff.

2) M. Brem, *Sampling. Die Revolution aus dem Mikro-Chip*, in: *ME Sounds* 3/1987, 67 – 71, 69. Weitere Trends im Sampling-Bereich beschreibt D. Milano, *An Armchair Analysis of Electronic Music's Current State-of-the-Art*, in: *Audio Engineering Society (Hg.), The Proceedings of the AES 5th International Conference – Music and Digital Technology*, New York 1987, 5 – 18, 12 ff.

3) Vgl. hierzu auch A. Kreye, *Maulhelden*, in: *ME Sounds extra: Ein Jahr Musik 1987*, 66 f.; A. Schwerdt, *Könige der Nacht. DJs mixen mit*, in: *TIP* 18. 1988, 80 ff.

*) Lic. i. bel. Thomas Hoeren, Institut für Kirchenrecht, Münster.

Sampling die Vorgehensweise dieser Szene dar: „Die gucken sich die Charts an und sehen die Position 2) oder die Position 4) und Position 6) und sehen dann immer den Baß drauf davon und das Dideldadeldideldadel davon und den Dumgroove davon und schon haben wir eine Nummer 7) der Charts ...“⁴⁾. Eine neue Dimension erreicht dieser Klang-Klau dadurch, daß professionelle Datenbankunternehmen in den USA und inzwischen auch in der Bundesrepublik Sound-Bibliotheken anbieten⁵⁾. Dort kann man tausende von Klangeinstellungen gegen Entgelt erwerben, ohne den Klangproduzenten fragen zu müssen.

Bislang völlig ungeklärt ist die Frage, ob die Verwendung gesampelter Klänge rechtlich zulässig ist oder nicht. Zwar haben die Plattenproduzenten Stock, Aitken & Waterman und der meistgesampelte Musiker der Welt, der Soul-Musiker James Brown, erste gerichtliche Maßnahmen gegen Sampler eingeleitet; dennoch liegen bislang weltweit noch keine Urteile vor⁶⁾. Dabei weist das Sampling zahlreiche urheber- und wettbewerbsrechtliche Tücken auf, wie im folgenden gezeigt werden soll.

II. Urheberrechtliche Fragen

Um die urheberrechtlichen Schwierigkeiten des Samplings zu verstehen, muß man sich dessen unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten typologisch vergegenwärtigen.

1. Sampling als Mittel zur Parodie

Vor einigen Monaten veröffentlichte eine kleine Rapband mit dem Namen „Justified Ancients of MuMu“ eine sogenannte „Mu-Mu-Version“ eines Musikstücks der schwedischen Popgruppe ABBA: Deren Komposition „Dancing Queen“ wurde text- und musikmäßig komplett übernommen, die Stimmen der Sängerinnen allerdings zum großen Teil verzerrt.

Fraglich ist, ob diese Parodie nach deutschem Recht gegen die der Gruppe ABBA zustehenden Urheberrechte verstoßen würde. Für eine solche Urheberrechtsverletzung spricht der seit dem Erlaß des LUG im Jahr 1901 bestehende starre Melodienschutz des deutschen Urheberrechts: Gemäß § 24 II UrhG bedarf jedes musikalische Werk der Zustimmung des Urhebers, wenn deren Melodie erkennbar dem Original entnommen worden ist. Diese Regelung kennt keine Ausnahmen für Musikparodien; im Unterschied zum französischen⁷⁾ oder angloamerikanischen Recht⁸⁾ ist jede Persiflage auf dem Musiksektor ausgeschlossen, da sie ohne die Zustimmung des Karikierten nicht vorgenommen werden kann. Im Endergebnis ist damit jede Musikparodie nach deutschem Urheberrecht unzulässig⁹⁾.

4) W. Moahn, zit. n. WDR, Manuskript der Sendung „Musik-Express“ vom 22. 5. 1988, 27. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Herrn Chris Striegler (WDR), der mir das Manuskript ausnahmsweise zur Verfügung gestellt hat.

5) Über die bekanntesten Datenbanken in der Bundesrepublik verfügen die M.A.C.S. Synthbank in München sowie der Music Mail Service in Hamburg.

6) Vgl. die kurzen Hinw. bei S. Frith, Copyright and the music business, in: Popular music 7 (1987), 66 f.

7) Vgl. die Auslegung von Art. 41 § 4 in Salabert v. Thierry le Luron & Others, Court of Appeal Paris (1ère Chambre), Urt. v. 15. 10. 1985, z. T. veröff. in International Media Law 5 (1987), Nr. 4, Supp. 6.

8) Vgl. Fisher v. Dees, 794 F.2d 432 (9th Cir. 1986); R. Hicks, Requiem for a Parody, in: Hastings Journal of Communications and Entertainment Law 8 (1985), Heft 1, 55 - 74, 57 ff.

9) So auch Fromm-Nordemann-Vinck, Urheberrecht, 7. Aufl. Stuttgart 1988, § 24 Rdn. 12.

Einen interessanten Weg, diese Härte zu mildern, zeigt eine frühe Entscheidung des Oberlandesgerichts Dresdens auf¹⁰⁾. Nach Ansicht der Richter ist der starre Melodienschutz nur dann anzuwenden, wenn das neue Werk objektiv geeignet ist, dem Originalwerk Konkurrenz zu machen und seinen Absatz zu beeinträchtigen. Ähnliche Überlegungen finden sich auch bei Schmieder¹¹⁾, der für eine Einbeziehung des Wettbewerbsgedankens im Urheberrecht plädiert und eine Musikparodie erst dann für unzulässig hält, wenn es den gleichen Hörerkreis wie das Originalwerk hat, zeitlich parallel zu diesem auf den Markt gebracht wird oder ihm in sonstiger Weise erhebliche wirtschaftliche Konkurrenz macht.

Wendet man diese Überlegungen auf den MuMu-Fall an, könnte das Verhalten der „Justified Ancients“ durchaus gerechtfertigt sein: Das persiflierte Musikstück war bereits zehn Jahre zuvor erschienen und zählt insofern zu den „Oldies“. Der Kreis der Rap- bzw. Hip-Hop-Hörer setzt sich bereits aufgrund des hohen zeitlichen Abstands aus anderen Kreisen zusammen als die Gruppe der ABBA-Fans. Da darüber hinaus durch die Verzerrung der ABBA-Stimmen keine Verwechslungsgefahr besteht, liegt keine wirtschaftliche Konkurrenz vor, so daß die Berücksichtigung des Wettbewerbsgedankens hier im Ergebnis zur urheberrechtlichen Zulässigkeit einer Musikparodie führt.

2. Sampling als Toncollage

Ein anderer Typus des Samplings findet sich in den Musikstücken der Gruppe M/A/R/S/S. In ihrem derzeit sehr bekannten Stück „Pump up the volume“ verwenden sie kleine Ausschnitte verschiedenster Pop-Platten, die sie zu einer Musikcollage zusammensetzen. Bei dieser Collage stammt im Endergebnis nicht ein einziger Ton von M/A/R/S/S selbst. Ähnlich übernahmen Erik B. & Rakim in ihrer schon fast klassischen Sampling-Platte „I know You've got soul“ den Refrain eines alten Hits von James Brown, der gleich darauf gegen Erik B. prozessierte.

Bei der urheberrechtlichen Beurteilung dieses Vorgangs gilt es wieder den starren Melodienschutz des deutschen Urheberrechts zu berücksichtigen. Gemäß § 24 II UrhG ist auch die teilweise Entnahme einer fremden Melodie ohne Zustimmung des Urhebers untersagt. Melodiecollagen können deshalb nicht als urheberrechtlich freie Benutzung eines anderen Werks eingestuft werden.

Allerdings setzt eine Anwendung des § 24 II UrhG auch voraus, daß die Melodie eine persönliche geistige Schöpfung sein muß¹²⁾. Nun werden bei Sampling aber oft nur kleinste Melodieteile (sog. Licks) verwendet und als Vorlage benutzt, so daß eine Rap-Scheibe auch bis zu fünfzig verschiedenen Melodien zusammengesetzt sein kann. Im Einzelfall dürfte es sehr fraglich sein, ob das Samplen solcher Melodiepartikel überhaupt noch

10) OLG Dresden GRUR 1909, 332, 336 ff.

11) H.-H. Schmieder, Der Wettbewerbsgedanke im Urheberrecht, dargestellt an Fragen der Werkfortsetzung, des Selbstplagiats und der Parodie in UFITA 80 (1977), 127 ff., 136 ff.; ähnlich bereits Hefti, Die Parodiebehandlung in der Bundesrepublik Deutschland, in FuR 1976, 742 ff., 750.

12) So etwa Möhring-Nicolini, UrhG, Berlin 1970, § 24 Rdn. 6 a); Schricker-Gerstenberg, Urheberrecht, Komm. München 1987, § 24 Rdn. 23. Vgl. hierzu auch die jüngsten Entscheidungen des BGH v. 3. 2. 1988 = GRUR 1988, 810 ff. - „Fantasy“ und GRUR 1988, 812 ff. - „Ein bißchen Frieden“.

urheberrechtlich geahndet werden kann¹³). Zu Recht fragt deshalb der Produzent *Rodgers*: „Was wird das Gesetz sagen, wenn nur der Bruchteil einer Sekunde, praktisch unkenntlich gemacht, verwendet wurde. Ist es dann okay?“¹⁴

3. Sampling als Klang-Klau

Am schwierigsten gestaltet sich die urheberrechtliche Beurteilung von Sampling bei dessen Einsatz zum „Klang-Klau“: Hier werden einzelne für bestimmte Musiker charakteristische Schlagzeugfiguren, Baßläufe, Keyboardeinstellungen oder auch nur Schreie¹⁵ mit Sampling-Geräten kopiert und über Sound-Datenbanken an Dritte weiterverkauft. Fraglich ist, ob der Urheber dagegen mit den Mitteln des Urheberrechts vorgehen kann.

Unstreitig ist in solchen Fällen, daß diese „Sounds“ nicht den Schutz des § 24 II UrhG genießen, da sie selbst keine Melodie darstellen. Neben § 24 II UrhG ist aber weiterhin § 24 I UrhG anwendbar. Voraussetzung ist allerdings, daß es sich bei den „Sounds“ um persönliche geistige Leistung im Sinne des § 2 II UrhG handelt. Daran besteht aber aus mehreren Gründen Zweifel:

– Schlagzeugfiguren sind nach ganz herrschender Meinung nicht urheberrechtlich, da sie als rhythmische Elemente keine individuelle Prägung aufweisen und „ohne Melodie nur eine abstrakte Erscheinung“¹⁶ darstellen¹⁷. Zwar gab es in der Literatur vereinzelte Einwände gegen diese Ablehnung; insbesondere wurde darauf hingewiesen, daß der Rhythmus „allein ... unter Umständen der einzige Bestandteil eines Themas sein“¹⁸ kann und etwa im Jazzbereich durchaus individuelle Eigentümlichkeiten aufweist¹⁹.

– Baßläufe können zwar durchaus melodietragend sein. In der Popmusik erfolgt der Einsatz des Elektrobasses in der Regel aber nur zu Rhythmuszwecken. Wie bei Schlagzeugfiguren gilt deshalb die Regel, daß Rhythmusinstrumente nicht den Schutz des UrhG genießen.

– Auch bei Keyboardeinstellungen ist die Anwendbarkeit des UrhG sehr zweifelhaft, da hier nur eine bestimmte Klangfarbe und Instrumentierung des Keyboards festgelegt ist. Gerade die Klangfarbe gilt wegen ihrer abstrakten Natur als nicht schutzfähig; jedes andere Ergebnis würde nach herrschender Meinung

zur „Erstarrung der musikalischen Entwicklung“ führen²⁰.

– Schließlich sollen auch Stilelemente, wie etwa die charakteristischen Schreie eines James Brown, nicht den Schutz des UrhG genießen. Zwar kann die herrschende Meinung ihnen eine gewisse individuelle Eigentümlichkeit nicht absprechen²¹; dennoch gilt der Stil eines Musikers als abstrakte Größe. Darüber hinaus soll die allgemeine künstlerische Schaffensfreiheit geschützt werden²².

4. Ergebnis und Folgerungen

Nach der herrschenden urheberrechtlichen Lehre scheidet ein Schutz des Musikers vor Samplern aus: „Sounds“ wie etwa Baßsequenzen; Schlagzeugsoli oder Keyboardeinstellungen sollen wegen ihrer Abstraktheit nicht geschützt sein. Statt dessen sind nach herrschender Meinung Musikparodien mittels Sampling generell unzulässig.

Dieses Ergebnis beruht aber auf einer Verkennung der Struktur von „U-Musik“. In der Literatur wird immer darauf hingewiesen, daß diese angeblich leichte Muse im wesentlichen melodienbetont sei und daher über den Melodienschutz des § 24 II UrhG ausreichend geschützt werde²³.

Die Kunst der modernen Popmusik besteht aber meist weniger in der Melodiegebung als in der Rhythmisierung, in der Ausnutzung besonderer Klangeffekte und sonstiger Instrumentierungseigenarten²⁴. Während sich die Melodien in dieser Branche immer mehr aneinander angleichen und kaum voneinander unterscheidbar sind, erweisen sich gerade bestimmte „Sounds“ als Markenzeichen und Erkennungsmerkmal einzelner Musiker. Die Entwicklung solcher Sounds ist aber eine höchst kreative Leistung, die erst im Rahmen zeit- und kostenintensiver Studioaufnahmen zustande kommt und bei jeder Musikgruppe unterschiedlich ausfällt.

Indem die herrschende Meinung solche „Sounds“ vom Urheberrechtsschutz ausnimmt, öffnet sie dem Klang-Klau Tür und Tor und beraubt die Popindustrie um ihre originärste und originellste Leistung.

III. Wettbewerbsrechtliche Probleme

Als nächstes gilt es zu prüfen, ob sich der vom Sampling betroffene Musiker gerade angesichts der oben skizzierten Schutzlücken im Urheberrecht auf das Vorliegen eines Wettbewerbsverstoßes gemäß § 1 UWG berufen kann. Nach dieser Vorschrift kann jeder, der im geschäftlichen Verkehr zu Zwecken des Wettbewerbs Handlungen vornimmt, die gegen die guten Sitten verstoßen, auf Unterlassung und Schadensersatz in Anspruch genommen werden.

Fraglich ist aber, ob bei Sampling das UWG neben dem Urheberrecht überhaupt anwendbar ist. Nach

13) Vgl. neben den in Fußn. 12 angegebenen BGH-Entscheidungen auch *Baxter v. MCA Inc.*, 812 F.2d 421 (9th Cir., 1987), in dem die Übernahme einer Sequenz aus sechs Noten als urheberrechtlich zulässig beurteilt wurde.

14) *Rodgers*, zit. n. M. *Brem* (Fußn. 2), ME: SOUNDS 3/1987, 69.

15) So im Fall von James Brown vgl. J. *Feyer*, James Brown. Genie und Wahnsinn, in Stereo 7/1988, 63.

16) F. *Wolpert*, Der Schutz der Melodie im neuen UrhG, in: UFITA 50 (1967), 769 ff., 814.

17) So C. P. *Hanser-Strecker*, Das Plagiat in der Musik. Ein Beitrag zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Musik, Diss. München 1968, 74. Ähnlich F. *Wolpert*, Der Schutz der Melodie im deutschen Recht, Diss. München 1953, 46; *ders.* (Fußn. 16), UFITA 50 (1967), 770; *Schricker-Gerstenberg* (Fußn. 12), Urheberrecht, § 24 Rdn. 23.

18) So bereits 1903 in einem Gutachten der Kgl. Preuß. Sachverständigenkammer zit. n. P. *Daude* (Hg.), Gutachten der Königlich-Preussischen Sachverständigen-Kammern für Werke der Literatur und der Tonkunst aus den Jahren 1902 - 1907, Leipzig 1907, 275.

19) So etwa W. *Kuner*, Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht, Diss. Freiburg 1957, 162. Vgl. auch *Hanser-Strecker* (Fußn. 17), Plagiat, 74 Fußn. 4.

20) *Hanser-Strecker* (Fußn. 17), Plagiat, 75; ähnlich Artur *Gerst*. Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts und das Recht der Melodie als Recht des Urhebers, Diss. München 1912, 23.

21) Vgl. *Hanser-Strecker* (Fußn. 17), Plagiat, 76.

22) Vgl. BGHZ 94, 276, 278 = GRUR 1985, 1041 - Inkassoprogramm; *Fromm-Nordemann/Vinck* (Fußn. 9), § 2 Rdn. 24.

23) Vgl. selbst die Amtliche Begründung zum UrhG BR-Drucks. 1:1962, 51 f.: „Bei Werken der leichten Muse steht regelmäßig die Melodie so sehr im Vordergrund, ...“. Ähnlich *Schmieder*, UFITA 93 (1982), 68 f.

24) Vgl. D. *Lester*, Music Plagiarism, in *Media Law* 4 (1986), Heft 1, 5.

herrschender Meinung bestehen daran insofern Zweifel, als eine urheberrechtlich freie Benutzung nicht wettbewerbsrechtlich unzulässig sein kann; insbesondere ist die bloße Nachahmung von urheberrechtlich nicht schutzfähigen Werken nicht wettbewerbswidrig. Deshalb kann die Tatsache, daß ein Sampler die nicht durch § 24 II UrhG geschützten Sounds übernimmt, als solche noch keinen Wettbewerbsverstoß konstituieren.

Allerdings kann nach ganz herrschender Meinung bei Vorliegen besonderer Umstände das UWG neben dem UrhG Anwendung finden²⁵⁾. So hat z. B. der Bundesgerichtshof in seiner Lili-Marleen-Entscheidung²⁶⁾ einem Komponisten untersagt, sich an den Weltruhm des Schlagers „Lili Marleen“ durch Verwendung eines ähnlichen Textes anzuhängen und dessen Zugkraft für eigene Zwecke auszunutzen. Im folgenden ist deshalb zu prüfen, ob auch Sampling als unlauteres Verhalten im Wettbewerb zu betrachten ist.

1. „Im geschäftlichen Verkehr“

Der sachliche Anwendungsbereich des § 1 UWG umfaßt nur solche Handlungen, deren Auswirkungen den rein privaten bzw. betriebsinternen Bereich überschreiten²⁷⁾. Erst wenn eine Tätigkeit irgendwie der Förderung eines beliebigen Geschäftszwecks dient, liegt eine wettbewerbsrechtlich relevante Handlung „im geschäftlichen Verkehr“ vor²⁸⁾. Der private Hobby-Sampler kann deshalb aufatmen; unbeschadet der urheberrechtlichen Beurteilung verstößt sein Sound-Klau nicht gegen das Wettbewerbsrecht.

2. „Zu Zwecken des Wettbewerbs“

Weiterhin ist § 1 UWG nur anwendbar, soweit Sampling als Wettbewerbshandlung einzustufen ist²⁹⁾. Das setzt voraus, daß Sampling-Produkte – mit Wissen und Wollen des Sample-Musikers³⁰⁾ – den gleichen Markt wie ihre Vorbilder ansprechen³¹⁾ und den eigenen Absatz zu Lasten des Konkurrenten fördern können³²⁾.

Ob ein solches Wettbewerbsverhältnis vorliegt, ist allerdings strittig. Die Sampling-Musiker verweisen meist darauf, daß sie mit ihrem Klang-Klau alte, vergessene Musiker wieder neu entdeckt und populär gemacht haben³³⁾. Tatsächlich verdanken einige Musiker – wie James Brown oder Ofra Haza – ihre derzeitige Popularität der Tatsache, daß Teile ihrer alten Musikstücke

auf Sample-Platten auftauchen³⁴⁾. – Diese positiven Nebeneffekte können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Erfolg des Samplings auf der Übernahme ehemals beliebter Klangeigenarten beruht: Wer die Musik von James Brown mag, fühlt sich durch das Auftauchen von typischen Klängen seines Idols in Sampling-Scheiben zu deren Erwerb veranlaßt³⁵⁾. Darüber hinaus bleiben Sampler meist nicht beim Raubbau von Oldies stehen, sondern suchen sich oft auch aktuelle Top-Hits als Kopiervorlage aus, um deren Hörer- und Käuferkreis abzuwerben. So stellt etwa die Platte „Beat DiS“ der Gruppe „Bomb the Bass“ nichts anderes als eine in einem Song komprimierte Sammlung der bekanntesten Tanzhits des Jahres 1987 dar. Im Ergebnis ist daher vom Vorliegen eines Wettbewerbsverhältnisses auszugehen.

3. Sittenwidrigkeit

Schließlich fragt sich, ob Sampling gegen die guten Sitten im Wettbewerb verstößt. Ein Sittenverstoß könnte sich hier vor allem aus dem Gesichtspunkt der Leistungsübernahme ergeben³⁶⁾.

Nach ganz herrschender Meinung kann das identische Kopieren fremder Arbeitsergebnisse eine sittenwidrige Wettbewerbshandlung darstellen, da ein solches Schmarotzen den Mitbewerber um die verdienten Früchte seiner Arbeit bringt³⁷⁾. Allerdings ist die Annahme einer solchen Leistungsübernahme an das Vorliegen strenger Voraussetzungen gebunden, um das Interesse der Allgemeinheit an der freien Benutzung von Arbeitsergebnissen zu schützen und die Entstehung von Monopolen zu verhindern.

a) Schutzwürdigkeit des Arbeitsergebnisses

Das kopierte Arbeitsergebnis muß eine schutzwürdige wettbewerbliche Eigenart aufweisen³⁸⁾. Dazu müßte es in seiner Gestaltung eine auf die betriebliche Herkunft oder Besonderheiten des Erzeugnisses hinweisende Eigentümlichkeit besitzen³⁹⁾.

aa) Das Arbeitsergebnis

Wie oben bereits dargestellt, zeichnet sich Sampling gerade durch die Übernahme fremder Sounds, insbe-

25) So etwa *Fromm/Nordemann/Vinck* (Fußn. 9), Urheberrecht, § 24 Rdn. 18; *Baumbach/Hefermehl*, Wettbewerbsrecht, 14. Aufl. München 1983, § 1 UWG, Rdn. 506; F. *Rittner*, Einführung in das Wettbewerbs- und Kartellrecht, 2. Aufl. Heidelberg 1985, 41 f. A. A. aber *Kleine*, Anm. zu BGH, Urt. v. 4. 2. 1958 = GRUR 1958, 405 – Lili Marleen.
26) BGH GRUR 1958, 402, 404 f. Vgl. auch v. *Gamm*, Fortsetzung eines fremden Werks, in: Festschr. *Wendel* 1969, 85 ff.
27) RGZ 108, 272, 274; BGHZ 19, 299, 303 = GRUR 1956, 216 – Bad Ems. Vgl. hierzu auch *Bork*, Product Placement und Wettbewerbsrecht – Zu den Grenzen „medialer“ Fernsehwerbung, GRUR 1988, 264 ff., 266.
28) Vgl. BGH GRUR 1964, 208, 209.
29) Vgl. BGHZ 18, 176, 182 = GRUR 1955, 598 – Praktischer Ratgeber; 86, 90, 96 f. = GRUR 1983, 247 – Rollis Royce; 93, 96, 97 f. u. a. = GRUR 1985, 550 – DIMPLE.
30) Vgl. BGHZ 3, 271, 277 = GRUR 1952, 410 – Constanze; 14, 164, 170 f. = GRUR 1955, 97 – Constanze II.
31) Kritisch zu diesem Merkmal *Hefermehl*, in Festschr. f. M. *Aumner*, 1980, 345 ff.
32) BGHZ 19, 392, 393 = GRUR 1956, 223 – Wochenbericht; 19, 299, 303, a. a. O.; BGH ZIP 1986, 1011, 1013.
33) So etwa *Derek* in WDR (Fußn. 4) – Musik-Express, 24 f.

34) Vgl. A. *Schwerdt* (Fußn. 3), TIP 18/1988, 82.
35) Vgl. J. *Freyer* (Fußn. 15), STEREO 7/1988, 63: „Ohne den reichen Brown-Fundus, seine Schreie, seine Riffs, wäre die neue Rap-Generation zwar nicht gleich völlig aufgeschmissen gewesen, hätte aber bestimmt nur halb so spannende (und halb so tanzbare ...) Musik produzieren können.“
36) Denkbar ist darüber hinaus das Vorliegen eines Wettbewerbsverstoßes durch Anlehnen an fremden Ruf; vgl. RGZ 143, 363, 366; BGHZ 40, 398 = GRUR 1964, 316 – Stahllexport. Voraussetzung dafür wäre, daß der Sampler mit einer Aufmachung wirbt, die für einen anderen Kennzeichnungskraft hat; vgl. BGH NJW 1965, 1963 = GRUR 1966, 45; GRUR 1968, 371 = MDR 1968, 27. In den USA wird in solchen Fällen die Anwendung persönlichkeitsrechtlicher Vorschriften (publicity rights) erwogen; vgl. *McGiverin* (Fußn. 1), Columbia Law Review 1987, 1738 ff.
37) Vgl. etwa *Baumbach/Hefermehl* (Fußn. 25), § 1 UWG, Rdn. 444 ff.
38) BGHZ 21, 266, 272 = GRUR 1957, 37 – Uhrenwerke; 50, 125, 130 = GRUR 1968, 591 – Pulverbehälter; GRUR 1954, 337; GRUR 1960, 232; GRUR 1963, 152, 155; GRUR 1970, 244, 245; *Baumbach/Hefermehl* (Fußn. 25), § 1 UWG, Rdn. 391 ff., 442.
39) Vgl. hierzu BGH GRUR 1985, 876, 877; GRUR 1988, 690, 693 m. Anm. G. *Schulze*. Nachdem der BGH in diesen beiden Entscheidungen auf eine Prüfung des früher wichtigen Merkmals des „nicht unerheblichen Aufwands von Zeit, Mühe und Kosten“ verzichtet hat, soll auch im folgenden auf diesen Prüfungspunkt nicht mehr eingegangen werden, zumal sich hier für den Sampling-Bereich keine besonderen Probleme ergeben. Vgl. zur früheren Rechtslage etwa OLG Hamm GRUR 1981, 130, 132.

sondere fremder Keyboard-Einstellungen, Baßläufe, Schlagzeug-Soli oder stilistischer Eigenarten aus. So verweist z. B. der Musikproduzent Phil Ramone darauf, daß die „Leute sampeln, was das Zeug hält ... Hier Jeff Porcaro's Fußtrommel, da Steve Gadd's Hi-Hat, hier Phil Collins' Snaredrum ... und die Musiker werden verständlicherweise langsam nervös“⁴⁰.

bb) Herkunftsbezeichnende Eigentümlichkeit

Problematisch ist die Frage, inwieweit die gesampelten Musikelemente eine herkunftsbezeichnende Eigentümlichkeit besitzen. Keine Probleme ergeben sich bei Schlagzeug-, Keyboard- und Baß-Einstellungen: Für Kenner der Musikszene ist es heutzutage kein Problem, Charakteristika z. B. des Schlagzeugers Phil Collins zu erkennen und Unterschiede zu anderen Schlagzeugern herauszuhören. Darüber hinaus lassen auch die oben bereits beschriebenen Stileigentümlichkeiten die künstlerische Herkunft eines Musikstücks erkennen: So sind z. B. die charakteristischen Schreie von James Brown dessen unverkennbares und unverwechselbares Markenzeichen, so daß diese auch losgelöst vom instrumentierten Werk geschützt werden können.

Schwierigkeiten ergeben sich nur bezüglich der Übernahme kleiner Melodieteile (Licks), da diese für sich über keine Besonderheiten oder herkunftsbedingten Eigentümlichkeiten verfügen⁴¹. Wenn ein Sampler z. B. kleine Versatzstücke aus einer Vorlage übernimmt, so schöpft er damit nur aus dem allgemeinen und gemeinfreien Schatz von Tonfolgen, ohne daß ihm dies wettbewerbsrechtlich untersagt werden kann. Wie groß oder klein eine Tonfolge allerdings sein muß, um noch über wettbewerbsliche Eigenart zu verfügen, hängt von den Umständen des Einzelfalls ab und dürfte der Gegenstand heftiger gerichtlicher Auseinandersetzungen sein.

cc) Kein Schutz der abstrakten Idee

Nach ganz herrschender Meinung reicht das Vorliegen einer wettbewerbslichen Eigenart nicht aus, um einen Nachahmungsschutz gemäß § 1 UWG zu begründen; erforderlich ist zusätzlich, daß die wettbewerbsrechtliche Eigenart ihren Niederschlag in der konkreten Ausgestaltung des Erzeugnisses gefunden hat⁴². Ein bloßer Stil oder eine abstrakte Idee sind nicht Gegenstand des Leistungsschutzes⁴³.

Damit könnte der wettbewerbsrechtliche Schutz von Musikkomponisten vor Sampling durchaus fraglich sein: Überträgt man die Argumentation der herrschenden urheberrechtlichen Lehre auf die wettbewerbsrechtliche Ebene, so handelt es sich bei allen gesampelten Sounds um rein abstrakte Erscheinungen, die nicht schutzfähig sind. Im Ergebnis würde man damit zur Statuierung einer Nachahmungsfreiheit im Sampling-Bereich gelangen.

Allerdings scheidet eine Übertragung der urheberrechtlichen Lehre auf das Wettbewerbsrecht an mehreren Hürden:

– Wie oben bereits gezeigt, basiert die ablehnende Haltung der herrschenden Lehre bezüglich der Urheberrechtsfähigkeit von „Sounds“ auf falschen Prämissen. Sie verkennt insbesondere, daß die sogenannte

U-Musik schon seit einiger Zeit nicht mehr melodisch, sondern baß- und schlagzeugbetont arbeitet. Dementsprechend wird in dieser Branche sehr viel Aufwand mit der Entwicklung individueller Sounds betrieben.

– Das Wettbewerbsrecht verfügt über einen anderen Begriff der Abstraktheit als das Urheberrecht⁴⁴. Wie der Bundesgerichtshof in seiner Beschlagprogramm-Entscheidung⁴⁵ betont hat, kann auch eine wiederkehrende Formgestaltung mit charakteristischen Besonderheiten den Leistungsschutz des § 1 UWG genießen. Im Gegensatz zum Urheberrecht ist somit nicht entscheidend, daß eine schöpferisch-individuelle Idee in einem einzelnen, sinnlich wahrnehmbaren Werk Form annimmt; auch wenn diese Idee einem Gesamtprogramm sein charakteristisches Gepräge gibt, ist sie über § 1 UWG schutzfähig.

– Nach ganz herrschender Meinung gilt bei (fast) identischer Nachahmung das Prinzip der kleinen Münze. Auch wenn die wettbewerbsliche Eigenart eines Erzeugnisses nur gering über eine bloße Einheitlichkeit von Stileigentümlichkeiten hinausgeht, soll sie vor einer Nachahmung durch Dritte geschützt werden⁴⁶.

Überträgt man diese Überlegungen auf das Sampling, so können die meisten „Sounds“ Gegenstand eines wettbewerbsrechtlichen Leistungsschutzes sein: Soweit charakteristische Schlagzeugfiguren, Baß-Sequenzen oder Keyboard-Einstellungen in einem bestimmten Musikstück auftauchen, kann nicht mehr vom Vorliegen einer abstrakten Erscheinung gesprochen werden. Darüber hinaus können bestimmte Stileigentümlichkeiten auch als ‚Markenzeichen‘ eines Musikers geschützt werden, wenn sie seinen Platten ein typisches Gepräge geben.

b) Übernahme in identischer Form

Als nächstes müßte das fremde Arbeitsergebnis identisch oder nahezu identisch nachgeahmt worden sein⁴⁷. Von der identischen Nachbildung ist die nachschaffende Leistungsübernahme zu unterscheiden, bei der unter Einsatz eigener Leistung das fremde Vorbild nachschaffend wiederholt wird⁴⁸.

Hier gilt es zwei verschiedene Formen des Einsatzes von Sampling zu unterscheiden:

– Einmal wird Sampling selbst von großen Musikproduzenten als Werkzeug für die Entwicklung neuer Musikstücke verwendet⁴⁹. Da Sampling auch die Transformation und Modifizierung von kleinen Tonsequenzen möglich macht, schafft es auch völlig neue Sound- und Ausdrucksmöglichkeiten und kann daher hervorragend als Kompositionsinstrument eingesetzt werden. Darüber hinaus erlaubt es die Programmierung z. B. von einfachen Schlagzeugfiguren und damit eine Entlastung des Musikers zugunsten komplizierter

44) Vgl. auch *Fromm-Nordemann-Vinck* (Fußn. 9), Urheberrecht, § 2 Rdn. 44 a.

45) BGH WRP 1986, 377, 378 f. Ähnlich bereits die Büromobelpogramm-Entscheidung des BGH GRUR 1982, 305, 307.

46) BGH WRP 1986, 377, 379. Ähnlich auch v. *Gamm* (Fußn. 42), Wettbewerbsrecht, Rdn. 19; *Bauer*, Anm. zu BGH GRUR 1979, 119; *Schulze*, Anm. zu BGH GRUR 1988, 690, 694.

47) Vgl. BGH GRUR 1969, 292, 293; GRUR 1970, 250, 253; GRUR 1970, 244; *Baumbach-Hefermehl* (Fußn. 25), § 1 UWG, Rdn. 448.

48) Vgl. v. *Gamm* (Fußn. 42), Wettbewerbsrecht, 313.

49) Vgl. die Stellungnahme von *Stock-Aitken-Waterman*, WDR (Fußn. 4), Musik-Express, 20: „Sampling als Werkzeug für Musikproduzenten verwenden auch wir schon seit Jahren, wir sampeln aber keine Stücke von JAMES BROWN, um daraus eine neue Platte zu machen.“

40) *M. Brem* (Fußn. 2), ME/SOUNDS 3/1987, 70.

41) Vgl. *A. Schwerdt* (Fußn. 3), TIP 18/1988, 82.

42) Vgl. v. *Gamm*, Wettbewerbsrecht, Erster Halbband, 5. Aufl., Köln 1987, 311 f.

43) BGH GRUR 1976, 434, 436; WRP 1979, 646, 647.

und originellerer Sequenzen⁵⁰. Im Ergebnis scheint deshalb die Vermutung des Komponisten Michael Cretu zutreffend zu sein: „Ich glaube fast, wenn Beethoven oder Bach einen Sampler gekannt hätten, sie hätten ihn auch benutzt“⁵¹.

– Thema dieser Abhandlung stellt aber nicht der kreative Einsatz von Sampling-Methoden dar. Vielmehr soll hier die Verwendung zu Zwecken des Klang-Klaus untersucht werden; denn viele Sampling-Platten gerade im Hip-Hop-Bereich sind aus anderen Musikstücken zusammengestückelte Plagiate. Hier benutzt der Sampler fremde Sounds nicht als Vorbild der eigenen Gestaltung, sondern um sie völlig unkreativ zu kopieren. Insofern sind hier die Voraussetzungen einer identischen Leistungsübernahme gegeben.

c) Unlauterkeit

Mit dem Vorliegen einer Kopie steht der Unwertgehalt noch nicht fest, da nach herrschender Meinung zusätzlich eine Interessenabwägung erforderlich ist⁵². Dabei ist anhand der konkreten Umstände des Einzelfalls insbesondere zu prüfen, ob der Betroffene um die Früchte seiner Arbeit gebracht worden ist bzw. der Übernehmer sich einen Wettbewerbsvorsprung verschafft hat. Wie bereits mehrfach dargestellt, dient das Sampling dem Ersparen von teuren Studiozeiten: Die Erstellung von erfolgreichen Pop-Platten in einem guten Studio erfordert den wochenlangen Einsatz von Studiomusikern und wirft erhebliche Kosten für den Produzenten auf. Diesen enormen Aufwand wollen Sampling-Gruppen durch den Klang-Klau umgehen und sich damit auf Kosten anderer bereichern: So konnte die oben bereits erwähnte Hip&Hop-Platte „Beat DiS“ der Gruppe „Bomb the Bass“ in sechs Stunden erstellt werden; eine der berühmtesten Sampling-Produktionen mit dem Titel „S-Express“ kostete 250 Pfund. Diese Entwicklung führt inzwischen zu radikalen Umsatzeinbußen bei Studio-Musikern, da diese aufgrund der Verfügbarkeit erstklassiger Samples nicht mehr benötigt werden⁵³. Im Ergebnis gilt es daher zu Lasten des Samplers zu berücksichtigen, daß dieser sich auf Kosten des Originalkomponisten ungerechtfertigt bereichert.

Auf der anderen Seite ist der Betroffene nicht zeitlos schutzwürdig: Der Leistungsschutz des § 1 UWG garantiert ihm nur einen begrenzten Zeitraum zur eigenen Nutzung seiner Leistungen⁵⁴. Wenn der „Sound“ eines Musikers in Vergessenheit geraten ist und in der Plattenkiste veralteter Oldies vor sich hin modert, kann es anderen nicht verwehrt werden, darauf zurückzugreifen und sie zu „recyclen“. Wann die Alleinnutzungs-

frist des Originalmusikers aufhört, kann allerdings abstrakt nicht festgelegt werden. Hier ist auf die Umstände des Einzelfalls abzustellen; insbesondere ist zu prüfen, welchen Erfolg ein Musikstück auf dem Popmarkt noch hat bzw. ob es als Oldie weiterhin Umsatz mit sich bringt oder wirklich vergriffen ist. Ist ein Musikstück nicht mehr auf dem Markt, kann ein Ausschlichten mittels Sampling durchaus positive Auswirkungen haben: Auch finanziell minderbemittelte Musikgruppen könnten dann ohne großen Aufwand professionelle Probabänder erstellen und dadurch ihre Chancen für einen Plattenvertrag vergrößern. Neben diesem Effekt einer „Demokratisierung“⁵⁵ in der Musiklandschaft könnte durch Sampling auf „die Schlagzeuger mit dem Bleifuß, die minutenlang exakt wie eine Maschine spielen“, zugunsten originellerer Produktionen verzichtet werden⁵⁶.

IV. Ergebnis und Ausblick

Im Ergebnis verstößt das gerade in der Hip-Hop-Szene beliebte unveränderte Zusammenstückeln von Musikstücken aus fremden „Sounds“ gegen § 1 UWG. Darüber hinaus kann der vom Sampling betroffene Musiker gegen die Übernahme von Melodien bzw. Melodieteilen gegen § 24 II UrhG vorgehen.

Damit sind aber nur sehr grobe Richtlinien für die rechtliche Beurteilung des Samplings entwickelt. Viele Fragen konnten hier nur angedeutet werden und bedürfen einer Klärung im Einzelfall:

- Dürfen Musikstücke zu Parodiezwecken gesampelt werden?
- Kann sich der Urheber gegen die Übernahme kleinster Melodiefetzen (Licks) zur Wehr setzen?
- Sind Schlagzeug-, Baß- oder Keyboardfiguren nicht doch urheberrechtsfähig?
- Wann tritt eine wettbewerbsrechtliche Erschöpfung des Leistungsschutzes zugunsten der Sampling-Freiheit ein?
- Gibt es – neben dem zeitlichen Abstand – noch weitere Gesichtspunkte, die Sampling ausnahmsweise wettbewerbsrechtlich rechtfertigen?

Trotz dieser vielen Fragen steht eines fest: Sampling stellt keine Eintagsfliege dar, sondern wird zu radikalen Veränderungen innerhalb der Musikindustrie führen. Wie bei allem, was mit EDV zu tun hat, steht das Urheber- und Wettbewerbsrecht diesem Phänomen zwar zur Zeit sehr hilflos gegenüber; dennoch gilt es die Herausforderung ernst zu nehmen und die Sampling-Problemik einer interessengerechten Lösung zuzuführen.

[G 1888]

50) Vgl. Heil, in M. Brem (Fußn. 2), ME/SOUNDS 3/1987, 68: „Was übrig bleibt, sind Leute, die eine Performance abliefern können, etwas sehr eigenes, Schlagzeuger zum Beispiel, die programmieren, was stupide ist – und die kleinen, schnuckeligen Feinheiten selber drüber spielen.“

51) Michael Cretu, zit. n. H. Schmutz, Marktübersicht Soundsampler, in Keyboards 5/1986, 50.

52) Vgl. BGH GRUR 1988, 690, 693; Baumbach/Hefermehl (Fußn. 25), § 1 UWG, Rdn. 449. A. A. aber C. Krüger, Der Schutz kurzlebiger Produkte gegen Nachahmungen (Nichttechnischer Bereich), GRUR 1986, 115 – 126, der das (fast) identische Nachmachen eines ästhetisch eigentümlichen Produkts als per se unlauter ansieht und deshalb auf eine zusätzliche Interessenabwägung verzichten möchte.

53) Vgl. M. Brem (Fußn. 2), ME/SOUNDS, 70.

54) Vgl. BGHZ 51, 41, 48 f. = GRUR 1969, 186 – Reprint; 60, 168, 170, 171 = GRUR 1973, 478 – Moderneinheit; BGH GRUR 1973, 478 m. Anm. U. Krüger; v. Gamm (Fußn. 42), Wettbewerbsrecht, 315.

55) Heil, zit. n. M. Brem (Fußn. 2), ME/SOUNDS 3/1987, 68.

56) Heil, zit. n. M. Brem (Fußn. 2), ME/SOUNDS 3/1987, 68.