

## **Themenschwerpunkt: Anwendungsorientierte Forschung in der Musikpsychologie**

### ***Wahrnehmung: Analyse und Bewertung von Melodien***

### **Gesamteindruck: Zu einem Schlüsselbegriff des Plagiatsrechts**

Frédéric Döhl

#### **Zusammenfassung**

Der Beitrag führt in die Rolle des Begriffs Gesamteindruck ein, wie er für Plagiatsentscheidungen im Kontext des deutschen Urheberrechts maßgeblich ist. Es zeigt sich, dass dieser Begriff im urheberrechtlichen Diskurs bislang unbestimmt ist. In Reaktion hierauf wird hergeleitet, warum dieser auffallend untertheoretisierte Zustand unbefriedigend ist und eine vertiefende Annäherung gebietet, etwa im Blick auf Ziele wie Rechtssicherheit und Einheitlichkeit der Rechtsanwendung. Anliegen ist es sodann, herzuleiten, inwiefern gerade hierfür aus Sicht der Musikpsychologie, namentlich der Wahrnehmungs- und Ähnlichkeitsforschung, ein Beitrag geleistet werden könnte. Es wird dabei deutlich werden, dass der Musikpsychologie für urheberrechtliche Plagiatsevaluationen nur punktuell eine Relevanz zukommt – dann allerdings eine bedeutende, die zudem größer ist als bisher deutlich zu sein scheint, namentlich im rechtswissenschaftlichen Diskurs. Auch wird ersichtlich, dass der Begriff des Gesamteindrucks den maßgeblichen Anknüpfungspunkt darstellt.

#### **Abstract**

This paper deals with the German legal term ‘Gesamteindruck’, the German equivalent to ‘overall impressions’. It shows, in which way this term is a key component of German copyright law in plagiarism cases, and also that this term obtained is central position while being under-determined. No theoretical debate exists, dealing with its meaning and preconditions. It is used like being self-

explanatory, but the paper shows why and how it is not, and argues that this leads to consequences with regard to the predictability and consistency of legal decisions. From this starting point, the paper makes suggestions how the psychology of music is in a position to help improving the situation – from angles not accessible to purely legal methods. In doing so, this paper advocates to increase interdisciplinary dialog regarding judgments in plagiarism cases.

## 1 Aufgabenstellung: Der Begriff Gesamteindruck im Urheberrecht

Gegenstand dieses Beitrags ist die systematische Rolle des Begriffs Gesamteindruck im deutschen Urheberrecht. Dieser Begriff ist seit den 1950er Jahren für Plagiatsentscheidungen im Kontext des deutschen Urheberrechts maßgeblich (vgl. Bundesgerichtshof, 1952 – *Hummel-Figuren*, S. 517; Bundesgerichtshof, 1957a – *Europapost*, S. 293f.; Bundesgerichtshof, 1957b – *Bel Ami*, S. 613; Bundesgerichtshof 1958c – »*Mecki*«-*Igel*, S. 501). Es zeigt sich, dass dieser Begriff im urheberrechtlichen Diskurs bislang unbestimmt ist. Das hat notwendig Konsequenzen dafür, rechtliche Beurteilungen prognostizieren zu können, und damit letztlich für Rechtssicherheit und Einheitlichkeit der Rechtsanwendung.

## 2 Das musikalische Plagiat

Was unter einem musikalischen Plagiat zu verstehen ist und welche Voraussetzungen dafür erfüllt sein müssen, ist in Deutschland nicht gesetzlich geregelt. Das Wort Plagiat selbst ist auch kein Rechtsbegriff, d.h. es ist kein gesetzlich definierter oder auch nur im Gesetzestext verwendeter Begriff. Er steht nicht im hieszulande maßgeblichen *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte* (im Folgenden kurz: UrhG). In den Beratungsprotokollen zu Erlass des UrhG Mitte der 1960er Jahre taucht der Terminus im Zusammenhang mit der Frage der Bearbeitung von Musikwerken auf (Maracke, 2003). Entsprechend ist die heutige Verortung des Plagiats im Kontext des UrhG, nämlich im Zusammenhang mit den § 23 UrhG („Bearbeitungen und Umgestaltungen“), § 24 UrhG („Freie Benutzung“) und § 51 Nr. 3 UrhG („Zitate“, Unterpunkt Musik).

Wie ich andernorts im Einzelnen ausgeführt habe (Döhl, 2013a), sind objektiv zwei Gestaltungen denkbar, in den rechtlich von einem musikalischen Plagiat auszugehen ist: Stets verletzt sein muss das Urheberpersönlichkeitsrecht, namentlich § 13 UrhG, welcher die „Anerkennung der Urheberschaft“ (Bundesministerium für Justiz, 2014b) normiert. Man kann daher bereits ein Plagiat im Rechtssinne begehen, wenn einem die Nutzung eines fremden Musikwerks, etwa im Wege eines zulässigen Zitates gemäß § 51 Nr. 3 UrhG, gestattet ist, man sich aber die Urheberschaft anmaßt und die von § 63 Abs. 1 UrhG aufgegebenen Quellenangabe unterlässt. Aufgrund dessen, dass Melodien in Deutschland (und nur hier) kategorisch von jeder genehmigungsfreien Verwendung ausgeschlossen sind (§ 24 Abs. 2 UrhG), kommt dieser Fall hieszulande in der Praxis aber kaum

vor. Die praktisch relevante Alternative ist die zweite: Es liegt ein Plagiat vor, wenn man sich ohne Nutzungsberechtigung ein fremdes, urheberrechtlich geschütztes Werk oder einen für sich schon schutzfähigen Teil eines solchen, etwa eine Melodie, zu eigen macht. Daher ist im Rechtssinne weder ein Selbstplagiat noch ein Plagiat an gemeinfreier, jenseits der Schutzfristen des UrhG komponierter Musik möglich, so hiervon die Voraussetzungen „fremd“ bzw. „urheberrechtlich geschützt“ im Blick auf die Vorlage nicht zutreffen – auch wenn natürlich Wolfgang Amadeus Mozarts *Kleine Nachtmusik* oder *Stille Nacht, heilige Nacht* von Franz Xaver Gruber und Joseph Mohr in einem weiteren Sinne Plagiate blieben, wenn ich auf die Idee käme, zu behaupten, ich hätte sie verfasst und sie als meine Werke aufführe oder aufnehme. Das Urheberrecht interessiert sich also nur für einen Teil dessen, was man unter dem Begriff des Plagiats diskutieren könnte (Posner, 2007).

Faktisch sind musikalische Plagiate im Rechtssinne Bearbeitungen eines fremden Werks oder selbstständig schutzfähigen Werkteils, die (1) ohne Einverständnis des Vorlagengebers öffentlich gemacht worden sind (was das Fehlen der „Anerkennung der Urheberschaft“ im Rechtssinne impliziert, selbst wenn man sie ausweist, so zum Urheberpersönlichkeitsrecht gehört: „Der Urheber hat das Recht zu bestimmen, ob und wie sein Werk zu veröffentlichen ist“, Bundesministerium für Justiz, 2014a; privat für den Heimgebrauch kann im Übrigen jeder so viel Musik bearbeiten wie er will, Hoeren, 2010, S. 160f.) und die darüber hinaus (2) keine sogenannte Doppelschöpfung und (3) keinen Fall freier Benutzung im Sinne des § 24 Abs. 1 UrhG darstellen.

### 3 Die zwei Ausnahmen vom Plagiat: Doppelschöpfung und freie Benutzung

Letzteres sind zwei Ausnahmen, welche das System des UrhG zulässt. Doppelschöpfungen sind zwei Werke bzw. selbstständig schutzfähige Werkteile, die ohne Kenntnis von und ohne bewusste oder unbewusste Bezugnahme auf das jeweils andere Werk entstanden sind (Dieth, 2000, S. 115ff.; Wegmann, 2012, S. 40f.; Wehler, 2012, S. 108ff.). Aus urheberrechtlicher Sicht fehlt es in einem solchen Fall an einer beachtlichen Fremdreferenzialität, gleichgültig wie groß der Grad der Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken objektiv ist, gerade auch in ihren individuellen, schutzbegründenden Zügen. Es sind zwei subjektiv voneinander verschiedene Werke im juristischen Sinne. Die Legalität von Doppelschöpfungen erklärt sich aus dem persönlichkeitsgebundenen Denken, das dem Urheberrecht zugrunde liegt, namentlich in den Urheberpersönlichkeitsrechten. Wenn jemand selbstständig etwas schafft, ist aus diesem Blickwinkel sein Anrecht, dass diese Selbstständigkeit anerkannt wird, nicht weniger begründet als bei jemandem, der schon früher zu einer analogen Lösung gelangt ist. Anders als das Patentrecht ist das Urheberrecht konzeptuell kein streng innovationsgebundenes Recht: Eine musikalische Entität, die jemand erschafft, muss nicht objektiv neu sein, um urheberrechtsfähig zu sein. Die Probleme ergeben sich insoweit in der Rechtsanwendungspraxis im Blick darauf, beweisen

zu müssen und zu können, etwas eigenständig geschaffen zu haben, wenn dieses musikalische Produkt einem anderen von dritter Hand auffallend ähnlich ist.

Unter den Begriff der freien Benutzung wiederum fällt eine von einer älteren Arbeit abhängige Komposition, die ihre Vorlage aber soweit verblassen lässt, dass sie als selbstständig bewertet wird. Wie bereits das Verb Verblassen andeutet, handelt es sich hierbei um eine Evaluation von Transformation. Verblassen ist der Begriff, den der Bundesgerichtshof hierfür seit 1958 gebraucht (Bundesgerichtshof, 1958b – *Lili Marleen*, S. 404; Bundesgerichtshof 1958c – »*Mecki*«-*Igel*, S. 502; beide unter Verweis auf Bundesgerichtshof, 1958a – *Sherlock Holmes*, wo das Prinzip bereits entwickelt wird, freilich noch ohne den Begriff). Wird ein hinreichendes Verblassen des Übernommenen im neuen musikalischen Kontext festgestellt, wird die Aneignung als fair angesehen. Dahinter steht der Gedanke, dass niemand aus dem nichts schafft und Inspiration durch Arbeiten Dritter möglich bleiben muss. Urheberrechtlich erhebt diese Einschätzung das abhängige Werk in den Status einer unabhängigen Komposition. Sie wird juristisch behandelt, als sei sie ohne Bezug zur Vorlage entstanden. Der Vorlagengeber hat keine Rechte an ihr und keinen Einfluss auf ihr weiteres Schicksal. Es ist, als wäre die fremdreferenzielle Komposition für nichtfremdreferenziell erklärt worden. Die freie Benutzung ist in § 24 Abs. 1 UrhG normiert: „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“ (Bundesministerium für Justiz, 2014c).

Seit den *Metall-auf-Metall*-Urteilen des Bundesgerichtshofs (2009 – *Metall auf Metall*, 2013 – *Metall auf Metall II*) gilt im Blick auf die Rechte des Tonträgerherstellers prinzipiell dasselbe auch hinsichtlich digitaler Aneignungen im Wege des Sound Sampling, ergänzt um die Spezifikation eines sogenannten Replay-Gebots:

„Eine entsprechende Anwendung des § 24 Abs. 1 UrhG ist bei der Benutzung fremder Tonaufnahmen ausgeschlossen, wenn es einem durchschnittlich ausgestatteten und befähigten Musikproduzenten zum Zeitpunkt der Benutzung der fremden Tonaufnahme möglich ist, eine eigene Tonaufnahme herzustellen, die dem Original bei einer Verwendung im selben musikalischen Zusammenhang aus Sicht des angesprochenen Verkehrs gleichwertig ist.“ (Bundesgerichtshof, 2013 – *Metall auf Metall II*, S. 614)

Verklagt wurde Moses Pelham, ein bekannter Frankfurter Produzent namentlich von Hip-Hop-Musik, der 1997 das Lied *Nur mir*, veröffentlicht von Sabrina Setlur, geschrieben und produziert hatte. Er verwendete hierfür ein Sample, das von der Gruppe Kraftwerk stammt, als Pioniere elektronischer Tanzmusik eine der meistgesampten Formationen der Populärmusik. Aus deren 1977er Veröffentlichung *Metall auf Metall* wurde eine zwei Sekunden lange zweitaktige Rhythmussequenz isoliert und als Loop in steten Wiederholungen der neuen Komposition und Tonträgerproduktion Pelhams zugrunde gelegt. Unter der Vielzahl weiterer vokaler und instrumentaler Schichten ist der Loop freilich nach seiner Exponierung zu Beginn des Tracks nur eingeschränkt hör- und identifizierbar.

#### **4 Systematische Anknüpfungspunkte musikpsychologischer Forschung zum Plagiatsrecht im Überblick**

Im Kontext dieser rechtlichen Zusammenhänge des Plagiatsrechts kommt die Musikpsychologie nun in spezifischer Weise ins Spiel. Im Folgenden sollen uns dabei exemplarisch vier Anwendungsbereiche interessieren: (1) Bei der Klärung, ob die vermeintliche Vorlage des Plagiats selbst schutzfähig ist, also als hinreichend individuell erfahren wird. (2) Bei der Bestimmung des Ähnlichkeitsverhältnisses zwischen vermeintlicher Vorlage und mutmaßlichem Plagiat. (3) Bei der Bewertung der Figur der Doppelschöpfung. (4) Bei der Beantwortung der Frage, ob ein Fall freier Benutzung vorliegt, d. h. die als Vorlage durch (2) erwiesene oder als übernommen von vornherein zugestandene musikalische Entität in der hörenden Erfahrung des neuen Werks in einer Weise verblasst, dass man sagen kann, dass sie soweit in den Hintergrund getreten ist, als dass sie allenfalls noch hindurch schimmert. Das Augenmerk liegt dabei im Folgenden auf dem Begriff des Gesamteindrucks, der zentral ist für die urheberrechtliche Behandlung dieser vier Anwendungsbereiche im Blick auf die insoweit ausschlaggebenden Urteilkategorien Individualität und Verblässen. Hier scheint aus verschiedenen Gründen ein Mehr an musikpsychologischer Expertise zweckmäßig als sie jedenfalls im urheberrechtlichen Diskurs bislang präsent ist, worauf diese als einführender Überblick gemeinten Bemerkungen hinweisen möchten.

#### **5 Der Fall *Nordrach/Still Got The Blues*: Zu den Grenzen der Relevanz musikpsychologischer Forschung für das Plagiatsrecht**

Das Gros dessen, was eine Rolle spielt bei der Entscheidungsfindung in Plagiatsstreitigkeiten, hat mit Musikpsychologie freilich wenig bis nichts zu tun. Wo z. B. welche Rechte zum Zeitpunkt einer Auseinandersetzung liegen, wer mit welchen Darlegungs- und Beweispflichten belastet sein soll, inwiefern ökonomische Erwägungen eine Rolle spielen oder in welchem Verhältnis die unterschiedlichen Rechtsgruppen zueinander stehen, liegt auf einer anderen Ebene, kann aber im Einzelfall Prozesse entscheiden. Dass die Hauptschwierigkeiten eines Rechtsstreits selbst dann, wenn für einen musikpsychologischen Beitrag an prominenter Stelle Raum ist, auf ganz anderer Ebene liegen können, zeigt sich exemplarisch an dem lesenswerten aktuellen Beitrag von Albrecht Schneider (2009) und dem Gerichtsverfahren, das sein Gegenstand ist. Schneider, der sich bekanntlich seit langem immer wieder im besagten interdisziplinären Schnittfeld engagiert, bereitet hier seine Beteiligung als Gutachter in einem der bekanntesten Plagiatsverfahren in Deutschland in den vergangenen Jahren wissenschaftlich auf. Völlig zutreffend untermauert Schneider dabei aus empirischer Perspektive das Resultat, zu welchem man gleichfalls auch aus musikanalytischer Sicht gelangen müsste (vgl. Döhl, 2010; Kramarz, 2009): Dass die in Streit stehenden Teile der Werke *Nordrach* von Jud's Gallery und *Still Got The Blues*

von Gary Moore nicht identisch, aber weitestgehend ähnlich sind. Die provozierenden Fragen, die diese Verfahren vor dem Landgericht München I (2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*) aufgeworfen hat, liegen auf anderer Ebene und sind vor allem rechtspolitischer Natur. Hierauf sei anhand dieses Beispiels kurz eingegangen, damit klar wird, dass die Rolle der Musikpsychologie für den Bereich der Plagiatsstreitigkeiten letztlich selbst innerhalb der vier angeführten Anwendungsbereiche eine begrenzte ist, der nur punktuell eine Relevanz zukommt – dann allerdings eine bedeutende, die zudem größer ist, als bisher deutlich zu sein scheint.

Die entscheidende Frage im vorgenannten Gerichtsverfahren war keine der Werkteilähnlichkeit, sondern eine der Beweislastverteilung. Im deutschen Urheberrecht greift unter bestimmten Voraussetzungen eine Beweislastumkehr. Grundsätzlich muss ein Kläger seinen Anspruch darlegen und beweisen. Im Fall eines behaupteten Plagiats von Musik stellt sich die Herausforderung, dass ein Kläger praktisch nie beim Akt der Schöpfung des mutmaßlichen Plagiats dabei war oder auf andere Beweise wie Zeugnisse Dritter, Skizzenmaterial oder Äußerungen des angeblichen Plagiators zugreifen kann, die es ihm ermöglichen, darzubringen, dass das jüngere Werk unter Verwendung seiner älteren Arbeit geschaffen wurde. Blicke man bei diesem Beweisverteilungsgrundsatz, gäbe es folglich faktisch keine erfolgreichen Plagiatsklagen, sofern die Aneignung nicht ausnahmsweise eingestanden ist.

Das erscheint vernünftigerweise unangemessen. Unstrittigerweise kommt es im gesellschaftlichen Zusammenleben immer wieder zu Akten des Plagiiens, des bloßen Ausnutzens von Leistungen Dritter zum eigenen ökonomischen oder sozialen Vorteil. Der namhafte Richter und Rechtswissenschaftler Richard A. Posner (2007) hat dies zuletzt nochmals in einer eindrücklichen Darstellung ebenso verdeutlicht wie den Umstand, dass auf diesen Akt in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen ganz unterschiedlich reagiert wird. Im Fall von musikalischen Plagiaten behilft man sich im deutschen Urheberrecht daher mit einer Beweislastumkehr: Sind (1) die im Streit stehenden Werke bzw. Werkteile (faktisch geht es immer nur um selbstständig schutzfähige Werkteile, üblicherweise kleinste musikalische Entitäten) hinreichend ähnlich, ist (2) die vermeintliche Vorlage für sich selbst schutzfähig (innerhalb der Schutzfristen und jenseits des minimalen Mindestniveaus an Individualität, der sogenannten Schöpfungshöhe, liegend) und hatte (3) der mutmaßlich Plagiator die Gelegenheit, das ältere Werk zu kennen, dann hat plötzlich der Beklagte zu beweisen, dass er sein Werk geschaffen hat, ohne die ältere Arbeit als Vorlage zu nutzen – und sei diese Nutzung auch nur unbewusst geschehen. Im vorliegenden Fall *Nordrach/Still Got The Blues* genügte dem Gericht für die Annahme des Vorliegens von Voraussetzung (3) die Darlegung der bloßen Möglichkeit, dass der nachher des Plagiats verurteilte Moore Mitte der 1970er Jahre das Ensemble des Klägers in einem Konzert (Moore besuchte, für eine Zeit in Deutschland lebend, Clubs, in denen auch das Ensemble des Klägers auftrat) oder im Radio (es gab zwei Übertragungen im SWR) gehört haben könnte, in Verbindung mit der – gewiss zutreffenden – gutachterlichen Aussage, es könne in diesem Fall dann nicht ausgeschlossen werden, dass sich Moore auch noch anderthalb Jahrzehnte später

bei der Komposition seines Werks dieses Hörerlebnisses unbewusst erinnerte. Mit dieser Begründung wurde Moore die besagte Beweislastumkehr auferlegt. Es ist klar, dass bei einer derart weiten Auslegung der Möglichkeit einer Kenntnisnahme der vermeintlichen Vorlage allzumal in Zeiten des Internets nur noch in kuriosen Einzelfällen oder bei noch nie öffentlich gemachten Arbeiten davon auszugehen ist, dass es künftig in einer Plagiatsauseinandersetzung einmal nicht zu einer solchen Beweislastumkehr und Verurteilung kommt.

Natürlich ist dieser Gegenbeweis faktisch genauso unmöglich zu führen wie es der Beweis für den Kläger ohne dieses Hilfsmittel wäre. Das Argument, das den Ausschlag gibt, die Last entsprechend zu verteilen, ist die Ähnlichkeit. Man unterstellt, dass derartige Doppelschöpfungen derart unwahrscheinlich sind, dass man eine wenigstens unbewusste Übernahme unterstellen kann – ein Gesichtspunkt, der im Übrigen angesichts der bescheidenden musikalischen Streitgegenstände berechtigterweise auch aus musikpsychologischer Sicht angezweifelt wurde (vgl. dazu Frieler & Riedemann, 2011. Und auch der Parallelfall *Dana*, vgl. Schneider, 2009, ruft solche Zweifel auf, so Moore dieselbe musikalische Entität jedenfalls doch kaum gleichzeitig bei zwei verschiedenen Vorlagen unbewusst entlehnt haben dürfte, selbst wenn man annehmen wollen würde, er hätte dies überhaupt getan).

Nun liegt die rechtspolitische Fragwürdigkeit einer derart weitgehenden Haftung für auch noch unbewusstes Tun auf der Hand: Von Fahrlässigkeit kann kaum die Rede sein. Worin soll dann aber das Verschulden liegen? Zumal das Urheberrecht keine objektive, sondern nur subjektive Neuheit für die Erlangung von Urheberschutz genügen lässt. Solange einem etwas selbst einfällt, ist dem Recht gleichgültig, ob jemand anderes auf dieselbe ästhetische Lösung gekommen ist. Aber wie das Beispiel des vorgenannten Falls zeigt, bleibt diese Grundidee des deutschen Urheberrechts weitgehend Theorie. Die Tragweite des Problems wird einem sofort klar, wenn man bedenkt, welcher Verfasstheit die musikalischen Entitäten sind, um die gemeinhin vor Gericht gestritten wird, als Resultat dessen, dass schon kleinste Werkteile knapp über der Grenze des musikalisch bloß Handwerklichen geschützt werden. Einige bekannte Beispiele mögen in Erinnerung rufen, welcher Art die Streitgegenstände sind:

- vier kurze melodische Motive (Bundesgerichtshof, 1971 – *Magdalenenarie*);
- dreitönige melodische Phrase (Bundesgerichtshof, 1981 – *Dirlada*);
- Melodie, die aus der dreifachen Wiederholung eines einfachen diatonischen Motivs plus Schlusswendung besteht (Bundesgerichtshof, 1988a – *Fantasy*);
- Refrainmelodie, die weitgehend aus diatonischen Auf- und Abstiegen einer gleichmäßigen rhythmisch rudimentären Struktur besteht (Bundesgerichtshof, 1988b – *Ein bißchen Frieden*);
- melodische Figur aus fünf diatonischen, gleichmäßig aufeinanderfolgenden Tönen (OLG München, 2000 – *Superstring/Green Grass Grows*);
- viertaktiges harmonisches Grundmuster aus arpeggierten Akkorden f-Moll | f-Moll/b6 f-Moll | Es-Dur/sus4 Es-Dur | Des-Dur/sus4 Des-Dur (OLG München, 2002 – *Struggle for Pleasure/Conti*);
- die beiden ersten Takte/neun Töne der Refrainmelodie (LG München I, 2003 – *Heart Beat/Get Over You*);

- sequenzierte, aus einfachen Motiven bestehende melodische Linie über gängige tonarteigene fünftaktige Quintfallsequenz in a-Moll (Landgericht München I, 2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*);
- zweitaktige Rhythmussequenz (Bundesgerichtshof, 2009 – *Metall auf Metall*).

In Verbindung mit der geschilderten Beweislastumkehrung und dem Umstand, dass populäre Genres weitgehenden Konventionen unterliegen, drängt sich eine erhebliche Wahrscheinlichkeit auf (Frieler & Riedemann, 2011, S. 26; Schneider, 2009, S. 158), dass man – juristisch berechtigt – eines Plagiats beschuldigt wird für ein Werk, welches man guten Glaubens als sein eigenes geschrieben hat. Man kann sich nicht effektiv dagegen schützen, nur auf das Ausbleiben von Koinzidenzen hoffen.

## 6 Musikpsychologische Forschung zu Ähnlichkeit und unbewusster Entlehnung und ihre fehlende Rezeption im Plagiatsrecht

Nun illustrieren schon sowohl die Rolle der Ähnlichkeitsfrage, als auch Schneiders Beteiligung am skizzierten Rechtsstreit – neben einer Handvoll weiterer Gutachter –, dass die Musikpsychologie zumindest bis zu einem gewissen Punkt bereits in diesen Debatten engagiert ist. Zu einigen Fragen werden sogar seit langem aus Sicht musikpsychologischer Forschung Angebote gemacht. Darunter fällt z. B. die auch im vorgenannten Prozess vor dem Landgericht München I (2009) aufgeworfene Frage, wie im Einzelfall Ähnlichkeits- und Abhängigkeitsverhältnisse, namentlich zwischen Melodien und Melodieteilen, zu bestimmen sind (Ahlbäck, 2007; Cason & Müllensiefen, 2012; Crawford et al., 1998; Cronin, 1998; Deliège, 2007; Müllensiefen & Pendzich, 2009; Pendzich, 2004; Rösing, 2012; Schneider, 2009; Steinbeck, 1982; Volk, 2011; Wiggins, 2007). Eine andere in jener Auseinandersetzung ebenfalls bereits adressierte Herausforderung (Frieler & Riedemann, 2011; Pearce & Wiggins, 2006) ist jene der unbewussten Entlehnung, die unter gewissen rechtlichen Bedingungen als Plagiat sanktionsfähig ist.

Aber inwiefern soll es nun angesichts dessen geboten sein, sich stärker noch als bislang geschehen dem interdisziplinären Schnittbereich zwischen Musik und Recht zuzuwenden? Musik- und Rechtswissenschaft erweisen sich als erstaunlich strikt getrennte Sphären. Daran vermochten bislang weder die interdisziplinären Interessen des einen oder anderen Forschers, manche Anstöße gerade der vergangenen Jahre zu interdisziplinär durchgeführten Tagungen und selbst institutionalisierte Berührungspunkte und Gesprächsforen wie das besagte Gutachterwesen in Plagiatsstreitigkeiten oder die Anhörungen anlässlich von Gesetzgebungsverfahren etwas zu ändern. Dass man sich dem ungeachtet nach wie vor weitgehend sogar offensiv ignoriert, anstatt Gemeinsamkeiten zu suchen und zu nutzen, lässt sich schwerlich besser veranschaulichen als durch einen Verweis auf die Bemühungen in führenden urheberrechtlichen Kommentaren und Lehrbüchern, den bereits aufgerufenen Rechtsbegriff der Melodie zu be-

stimmen. Juristen sind zu einer Begriffsklärung gezwungen, da der Terminus Melodie in § 24 Abs. 2 UrhG erscheint: „(2) Absatz 1 gilt nicht für die Benutzung eines Werks der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird“ (Bundesministerium für Justiz, 2014c).

Melodie ist also nicht nur ein Begriff der Musiktheorie, sondern auch einer des deutschen Rechts und dies bereits seit 1902, als das *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst* in Kraft getreten ist, der Vorgänger des seit 1966 geltenden UrhG. Für die Musik ist es überdies ein folgenschwerer Begriffsgebrauch. Denn wie der Normtext unmissverständlich zum Ausdruck bringt: Wird in Deutschland etwas als Melodie angesehen und befindet sich innerhalb der Schutzfristen, dann darf diese musikalische Entität niemand verwenden, ohne dass es dem Rechteinhaber zusteht, gegen diese Verwendung vorzugehen und z. B. Unterlassung und Schadensersatz zu verlangen, §§ 97, 97a UrhG. § 24 Abs. 2 UrhG kennt keine Ausnahme, weder für Variationsformen noch für kritische Kommentierungen wie Parodien.

Gezwungen, sich zu diesem zweieinhalb Jahrtausende alten musikalischen Terminus (Bandur, 1998, S. 1) zu verhalten, wird diese Notwendigkeit nun allenthalben in juristischen Schriften nicht etwa für ein Bemühen um Annäherung und Austausch genutzt, sondern immer wieder sogar ausdrücklich dafür, auf Distanz zur Musikwissenschaft zu gehen. Einige ebenso prominente wie repräsentative Belegstellen mögen diese Beobachtung veranschaulichen:

„Für den Begriff der Melodie können nicht die unklaren Auffassungen der Musikwissenschaft entscheidend sein, sondern er ist ein Rechtsbegriff.“ (Rehbinder, 2010, S. 157)

„[...] musikwissenschaftliche Melodiebegriffe sind zu unklar und zu unbestimmt, um rechtliche Maßstäbe liefern zu können.“ (Loewenheim, 2010b, S. 531)

„Eine juristische Abgrenzung anhand der musikwissenschaftlichen Terminologie ist daher aus zweierlei Gründen nicht möglich: Zum einen wird diese Terminologie nicht einheitlich verwandt. Es besteht kein Konsens, wie eine trennscharfe Abgrenzung der Begriffe [Motiv, Thema und Melodie, Anm. d. Verf.] vorzunehmen ist. Zum anderen besteht weitgehende Einigkeit darüber, dass die Terminologie nur auf einen begrenzten Kreis an Musikstücken Anwendung finden kann. § 24 Abs. 2 UrhG muss jedoch auf alle Formen von musikalischen Schöpfungen Anwendung finden und nicht nur auf die altbekannten und überkommenen Formen. Die musikalische Formenlehre ist für eine juristische Beurteilung daher nicht brauchbar.“ (Liebscher, 2007, S. 33)

Solange derartige Aussagen in wesentlichen Lehrbüchern und Kommentaren stehen und sich schließlich selbst in Spezialstudien zu etwas wie dem Melodiebegriff des UrhG finden, kann man getrost davon ausgehen, dass selbst ohne Weiteres in Sachen einer Intensivierung des Dialogs noch Luft nach oben gegeben wäre und es keines weiteren Anlasses bedürfte. Andere Urheberrechtler weisen durchaus daraufhin, dass eine derartige dialogresistente Grundhaltung gegenüber interdisziplinärem Austausch doch einigermaßen sachfremd und ohnehin auch inhaltlich nicht weiterführend sei, um jedoch zugleich einzuräumen, dass die skizzierte Distanznahme die bevorzugte rechtswissenschaftliche Haltung sei (Canaris, 2012, S. 62; Ahlberg, 2014, Rn 39f.; Dieth, 2000, S. 169). Das ist

ein Befund, der sich ohne Weiteres anhand der regelmäßig bescheidenen Präsenz musikwissenschaftlicher Forschung bestätigt, der sich zeigt, wenn man die Bibliographien jener Monographien und Aufsätze konsultiert, die sich dezidiert dem Verhältnis von Urheberrecht und Musik widmen und die für die vorliegende Studie herangezogen wurden.

## 7 Der urheberrechtliche Begriff des Gesamteindrucks als neuer Ansatzpunkt

Wiewohl selbst kein Musikpsychologe, sehe ich mich sowohl als historischer Musikwissenschaftler denn auch als Jurist mit Schwerpunkt Immaterialgüterrecht gleichfalls in meinen Forschungen zum Schnittbereich zwischen diesen beiden Disziplinen (Döhl, 2010, 2011a, 2011b, 2013a, 2013b, 2014a, 2014b, 2014c) wie in der anwaltlichen Beratungspraxis darüber hinaus jedoch regelmäßig mit Problemen konfrontiert, die im Bemühen um eine Lösung zum Dialog mit der Musikpsychologie auffordern, Fragestellungen, die mir anders als z. B. die Ähnlichkeitsfragen auch dort bislang nicht adressiert zu sein scheinen oder zumindest nicht in einer Weise, die den Urheberrechtsdiskurs erreicht hätte. Anliegen meiner Bemerkungen ist es nun, in der gebotenen Kürze mit dem Begriff des Gesamteindrucks auf eine dieser weiteren Problemlagen aufmerksam zu machen. Es soll auf die wenigstens potenzielle Anschlussfähigkeit von musik- und rechtswissenschaftlicher Forschung in der Auseinandersetzung mit diesem Punkt hingewiesen werden. Mehr noch mögen diese Ausführungen als Anstoß dienen, sich noch verstärkter mit musikpsychologischer Expertise an der seit Jahren gärenden Diskussion um die jetzige Auslegung und zukünftige Ausrichtung des Urheberrechts unter den veränderten medialen, sozialen und ökonomischen Bedingungen zu beteiligen, als es bislang schon geschieht. Denn wie sich zeigt, geht es dabei nicht nur um einen Schlüsselbegriff urheberrechtlicher Plagiatsevaluation. Dieser wird vielmehr trotz seiner zentralen Funktion im rechtswissenschaftlichen Diskurs kaum erörtert, sondern als gesetzt und selbsterklärend gebraucht. Ich werde nun die Relevanz und Verortung des Begriffs des Gesamteindrucks im geltenden deutschen Urheberrechtssystem skizzieren, in der Hoffnung, dass dabei deutlich wird, in welcher Hinsicht Handlungsbedarf besteht. Denn was Eric Clarke und Nicholas Cook (2004) in Richtung Musikwissenschaft angemahnt haben, könnte, so scheint mir, doch auch Evidenz in Sachen Rechtswissenschaft und Urheberrecht besitzen:

„While this is no argument for abandoning such fields, there would be grounds for legitimate criticism if musicologists working in data-rich fields did not take full advantage of the methods available under such conditions, instead restricting themselves to traditional ‚humanities‘ approaches developed for data-poor fields – and one of the messages of this book is that musicology is or could be, in many instances, a significantly ‚data richer‘ field than we generally give it credit for. (More bluntly, there may be many musicological certainties that would not survive a systematic engagement with the available data.)“ (Clarke & Cook, 2004, S. 4)

Es ist aber nicht nur aus akademischen Gründen geboten, diese Frage zu stellen, wie Clarke und Cook anmahnen. Keine ästhetische Dogmatik und kein kulturpo-

litisches Programm, keine genreübergreifende Konvention und keine Kompositionslehre, keine soziale Norm und kein künstlerisches Vorbild von vergleichbarer Autorität und analogem Allgemeingültigkeitsanspruch existiert in der gegenwärtigen, weithin diversifizierten westlichen Musik, das auch nur annähernd vergleichbare Geltungskraft für sich beansprucht und beanspruchen kann, in seinen normativen Forderungen für all diese Musik gleichermaßen verbindlich zu sein, wie es das Urheberrecht vermag. Gleichzeitig können Menschen, die Musik produzieren, der urheberrechtlichen Ordnung nicht ausweichen, wie es ihnen vielleicht möglich ist angesichts einer negativen Kritik oder einer zurückweisenden Reaktionen eines Konzertveranstalters oder einer Plattenfirma. Zwar greift der Staat im Bereich des Urheberrechts selten von sich aus ins musikalische Geschehen ein. Grundsätzlich stellt er nur Rechteinhabern die Mittel zur Verfügung, dies zu tun, wenn sie dies denn für angezeigt erachten. Und regelmäßig passiert bei Handlungen, die juristisch sanktionsfähig wären, aus verschiedensten Gründen auch in der Tat schlicht nichts. Zum Glück, mag man sagen. Denn allzu rasch würde drohen, dass der Bereich des Komponierens zum Erliegen käme angesichts einer Rechtslage, die selbst kleinste musikalische Entitäten von überschaubarem Originalitätsgrad unter dem Lemma der sogenannten „kleinen Münze“ für schutzfähig und -würdig erachtet. Musikern mangelt es jedoch an einem Wahlrecht, ob sie sich dieser Ordnung unterwerfen wollen oder nicht, anders als wenn es ihnen frei steht, welcher kompositorischen Ästhetik sie folgen oder ob sie ihr Repertoire den Regelungen einer Verwertungsgesellschaft wie der GEMA unterstellen wollen. Und sie können sich nicht darauf berufen, dass ein künstlerisches Agieren wie Parodieren oder Sound Sampling doch üblicherweise geduldet würde. Sobald in einem einzigen Einzelfall der Inhaber nur eines betroffenen Rechts anderer Auffassung ist, sieht man sich der ganzen Macht des Gesetzes gegenüber. Das mag man für sich schon unfair finden. Erst recht mag man diesen Einwand erheben, wenn – wie ich es in eigener Beratungstätigkeit im anwaltlichen Kanzleialltag erlebt habe – ein Künstler abgemahnt und zur Unterlassung aufgefordert wird, der sich ein Werk eines Dritten für Appropriation Art angeeignet hat und das Gros des Schaffens eben dieses Vorlagegebers selbst von Aneignungstechniken Gebrauch macht, wie sie für die Appropriation Art üblich sind. Einen rechtswirksamen Einwand freilich stellt dieser Befund nicht dar, allenfalls einen ästhetischen und möglicherweise einen moralischen. Im Gerichtssaal nützt einem dies freilich wenig. Aus dem Spiel wird Ernst. Schon aus diesem Grund mahnt der Rechtswissenschaftler Joachim von Ungern-Sternberg (2010) zurecht an, dass es sich eine gesellschaftliche Ordnung zu einfach macht, wenn sie darauf vertraut, dass von den Rechten, die geschaffen wurden, auch weiterhin nicht in asozialer oder inflationärer Weise gebraucht gemacht wird – abgesehen davon, dass solche Erwägungen eben im Einzelfall ohnehin unerheblich sind: „In einem Rechtsstaat darf zudem nicht darauf vertraut werden, dass eine vollständige Ausschöpfung einer Rechtsposition letztlich doch an einer mangelnden Beweisbarkeit von Rechtsverletzungen oder am mangelnden Verfolgungsinteresse des Rechtsinhabers scheitern werde“ (von Ungern-Sternberg, 2010, S. 387).

Stets gehen Plagiatsurteile überdies untrennbar mit dem Anspruch auf moralische Autorität einher und rufen eine entsprechende soziale Stigmatisierung amoralischen Handelns hervor. Wie Andrew Lang bereits vor einem Jahrhundert

festgestellt hat: „[...] there are charges, *that of plagiarism, for example*, which can never be disproven, even if any mortal ever listened to a refutation“ (Lang, 1891; zitiert nach Steinberg, 1919, S. 390).

Auch ein Jahrhundert später hat sich hieran nichts geändert, wie Richard A. Posner in seinem *The Little Book of Plagiarism* konstatiert:

„[...] (though plagiarists, I shall argue, are never completely rehabilitated). [...] By far the most common punishments for plagiarism outside the school setting have nothing to do with law. They are disgrace, humiliation, ostracism, and other shaming penalties imposed by public opinion on people who violate social norms whether or not they are also legal norms. [...] The stigma of plagiarism seems never to fade completely, not because it is an especially heinous offense but because it is embarrassingly second rate; [...]“ (Posner, 2007, S. 7, 35f., 37)

Gerade weil der stigmatisierende Makel, der mit Verdikten wie dem Plagiatsurteil einhergeht, in unserer Gesellschaft derart nachhaltige Wirkung zeitigt, ist größte Sorgfalt angezeigt, will man eine solche Verurteilung aussprechen, und alle Mühe geboten, um zuvor zu verstehen und anschließend zu begründen, warum einem in einem bestimmten Einzelfall ein solches Urteil statthaft zu sein scheint. Gerade das Begriffsfeld um den Terminus des Gesamteindrucks scheint diesem Anspruch noch nicht gerecht zu werden und entsprechend ein Mehr an Aufmerksamkeit zu verlangen.

Der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber mag der Prozess gegen Gary Moore, den Albrecht Schneider gutachterlich begleitete und wissenschaftlich kommentierte, weiter als Beispielebene dienen. Das Landgericht München I hat in seinem dortigen Urteil resümiert, auf welcher Basis es seine Entscheidung zu treffen hatte:

„Ein Musikstück – und seien es auch nur wenige Takte – ist urheberrechtlich schutzfähig, wenn es eine persönliche geistige Schöpfung darstellt. Die schöpferische Leistung kann sich nicht nur aus der Melodie, sondern auch aus der Auswahl und dem Einsatz der musikalischen Ausdrucksmittel (Rhythmik, Metrik, Tempo, Harmonik, Form, Phrasierung, Instrumentierung, Sound) bei der Verarbeitung der Melodie ergeben. Entscheidend ist der sich aus dem Zusammenspiel all dieser Elemente ergebende Gesamteindruck, das Hörerlebnis.“ (Landgericht München I, 2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*, S. 107)

Andere Urteile sprechen nicht von „Hörerlebnis“, sondern von „Höreindruck“ (vgl. Bundesgerichtshof, 1988a – *Fantasy*, S. 812; Bundesgerichtshof, 1991b – *Brown Girl II*, S. 535; OLG München, 2002 – *Struggle for Pleasure/Conti*, S. 284; LG Hamburg, 2001 – *Brown Girl in the Ring*, S. 350; LG Hamburg, 2010 – *Bushido*, S. 338f., 343f.; OLG Hamburg, 2013 – *Bushido*, S. 430f., 433–435, 437, 440f., 443–445), „wiederholtem Anhören“ (vgl. OLG München, 2000 – *Superstring/Green Grass Grows*, S. 409) oder schlicht „Anhören“ (LG München I, 2002 – *Bewerbung einer Cover-Version*, S. 14; OLG München, 2011 – *Melodienfolge eines Werbeingles*, S. 929).

Gemeint ist dabei der Gesamteindruck des Richters, sein Hörerlebnis – nicht das eines Gutachters, eines Zeugen, der Parteien selber oder sonst einer ausgewiesenen sachverständigen Instanz wie eines zentralen, mit Musikfachleuten bestückten Ausschusses, Geschworenengremiums oder sonst einer zu empirischen

Aussagen aufgerufenen Gruppe von Hörenden (Bundesgerichtshof, 1981 – *Dirrada*, S. 269; Landgericht München I, 2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*, S. 111). Oder um nochmals das Landgericht München I zu bemühen, wonach „für die Begutachtung des Hörerlebnisses eine musikwissenschaftliche Analyse anhand der Notation [...] zweitrangig ist. Denn aus der Betrachtung der Notation und deren Analyse entsteht nun einmal kein Klang- und Hörerlebnis“ (Landgericht München I, 2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*, S. 108).

Die Definition der Rolle des hörend zu gewinnenden Gesamteindrucks durch das Landgericht München I bezieht sich an dieser Stelle seines Urteils auf den eingangs angeführten Anwendungsbereich (1), d. h. die Urheberrechtsfähigkeit der musikalischen Entität, aufgrund derer der Plagiatsvorwurf erhoben wird. Schutzzfähig sind demnach nur persönliche Schöpfungen, die einen geistigen Gehalt und eine wahrnehmbare Formgestaltung aufweisen und die ein Mindestmaß an Individualität zum Ausdruck bringen (Bullinger, 2014, S. 15). „Die Schutzzfähigkeit wird durch die Individualität begründet“ (Rehbinder, 2010, S. 79). Die Norm dient letztlich nur dazu, bestimmte Produktionsformen wie rein maschinelle Komposition auszufiltern und zugleich einem Freihaltebedürfnis Rechnung zu tragen, gemäß dem alles musikalische Handwerkszeug frei zu bleiben habe, um den Spielraum für künftiges Schaffen nicht zu zerstören. Der Maßstab des Gesamteindrucks ist jedoch auch für die eingangs angeführten Anwendungsbereiche (2) und (4) entscheidend, d. h. für die Ähnlichkeitsbestimmung und für die Frage, ob die Vorlage im neuen Werkzusammenhang verblasst und damit die Ausnahme der freien Benutzung greift. Jeweils gilt es zunächst musikalische Individualität hörend zu evaluieren. „Das Verständnis von Individualität ist entscheidend“ (Kreutzer, 2008, S. 286). Einerseits werden auf Ähnlichkeit hin nur jene musikalische Momente verglichen, denen zuvor Schutzzfähigkeit zugesprochen wurde. Alles andere darf jeder von jedermann jederzeit übernehmen (Schulze, 2013, S. 396). Andererseits geht es bei der Frage nach dem Verblässen wiederum nur um eben jene Züge der Vorlage, die man als individuell ausgemacht hat (Ahlberg, 2014, Rn 3). Dabei gilt: Je individueller das Übernommene, desto höher ist die Erwartung an das Ausmaß der Transformation des Fremdmaterials in der fremdreferenziellen Komposition, da davon ausgegangen wird, dass das größere Maß an Individualität ein Verblässen unwahrscheinlicher werden lässt (Bullinger, 2014, S. 379). Umgekehrt gilt freilich dasselbe. Einer fremdreferenziellen Komposition, die „im hohen Maße eine *eigene persönliche Aussage* trägt“ (Bullinger, 2014, S. 380), ist ein Mehr an Aneignung gestattet. Schon der Begriff Verblässen „indiziert bereits terminologisch, dass sich die erforderliche Distanz grundsätzlich äußerlich manifestieren, also sichtbar sein muss“ (Huttenlauch, 2010, S. 115) – bzw. im Fall der Musik: hörbar.

Die restriktive Rechtsprechung weicht hiervon nur für im weitesten Sinne kritische Aneignungsformen wie Parodien, Satiren, Karikaturen usw. ab. Hintergrund dieser Ausnahme ist das hohe, verfassungsrechtlich abgesicherte Gut der politischen Meinungsfreiheit, verbunden damit, dass politische Kunst sich vielfach solchen – juristisch „antithematisch“ genannten – Ausdrucksformen bedient. Eine Ausnahme freilich, für welche es bislang jedenfalls für textlos bleibende Musik in der Rechtsanwendungspraxis keinen Anwendungsbereich gibt und daher an dieser Stelle vernachlässigt werden kann.

Betrachtet man nun dieses Tableau, wird deutlich, wie zentral die systematische Rolle jenes Gesamteindrucks für die Findung von Plagiatsurteilen ist. Nun war zugleich zu sehen gewesen, dass man sich zwar seitens des Gerichts im Fall *Nordrach/Still Got The Blues* die Zeit nahm, sich in diesem Zusammenhang von bestimmten musikwissenschaftlichen Forschungsmethoden zu distanzieren. Freilich, zu erläutern, was denn ein Gesamteindruck sei und was diesen ausmache, wird unterschlagen, als sei dies selbsterklärend.

Man muss sich dabei klar machen, dass das Landgericht München I hier in typischer Manier und keineswegs nachlässig vorgegangen ist. Es gibt keinerlei urheberrechtlichen Diskurs darüber, was dieser Gesamteindruck eigentlich sein soll, was ihn ausmacht, determiniert usw. Vielmehr wird der Begriff im urheberrechtlichen Schrifttum schlicht durchgehend als gesetzt und selbsterklärend verwendet, wie stellvertretend ein Blick in die einschlägigen Urheberrechtskommentare, -lehrbücher und Gerichtsurteile illustrieren mag (vgl. für die Literatur stellv. Ahlberg & Götting, 2014; Dreier & Schulze, 2013; Dreyer, Kotthoff & Meckel, 2013; Hertin, 2008; Lettl, 2013; Loewenheim, 2010a; Nordemann & Nordemann, 2014; Rehbinder, 2010; Schack, 2010; Schrickler & Loewenheim, 2010; Wandtke, 2012; Wandtke & Bullinger, 2014; vgl. für die Rechtsprechung stellv. Bundesgerichtshof, 1957b – *Bel Ami*; Bundesgerichtshof, 1968 – *Haselnuß*; Bundesgerichtshof, 1971 – *Magdalenenarie*; Bundesgerichtshof, 1981 – *Dirlada*; Bundesgerichtshof, 1988a – *Fantasy*; Bundesgerichtshof, 1988b – *Ein bißchen Frieden*; Bundesgerichtshof, 1991a – *Brown Girl I*; Bundesgerichtshof, 1991b – *Brown Girl II*; Oberlandesgericht München, 1992 – *Sadness/Madness*; Oberlandesgericht München, 2000 – *Superstring/Green Grass Grows*; Oberlandesgericht München, 2002 – *Struggle for Pleasure/Conti*; LG München I, 2003 – *Heart Beat/Get Over You*; Bundesgerichtshof, 2008 – *Musical Starlights*; Bundesgerichtshof, 2009 – *Metall auf Metall*; Landgericht München I, 2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*; Bundesgerichtshof, 2013 – *Metall auf Metall II*; Oberlandesgericht Hamburg 2013 – *Bushido*). Letztlich bleibt „Gesamteindruck“ im Urheberrecht ein unbestimmter Begriff, ein erstaunlicher Befund angesichts der zentralen Funktion, die ihm systematisch zugewiesen ist.

## 8 Kritik am urheberrechtlichen Status quo und Ansatzpunkte zur Korrektur

Der massiv untertheoretisierte urheberrechtliche Status quo des Begriffs Gesamteindruck ist unzureichend. Man muss nur an die weithin ausdifferenzierte Diskussion (Deines, Liptow & Seel, 2013; Shusterman & Tomlin, 2008) um den in mancherlei Hinsicht verwandten (Döhl, 2013b) philosophischen Begriff der ästhetischen Erfahrung denken, um zu stutzen. Oder an die ebenso ausdifferenzierte Forschung der Wahrnehmungspsychologie (Goldstein, 2015; Schönhammer, 2013), um sich der Komplexität eines Begriffs wie Gesamteindruck gewahr zu werden, gerade im Angesicht eines multivalenten Urteilsgegenstands wie der Musik (Rösing, 2012, S. 261).

Es ist unverkennbar, dass es beim urheberrechtlichen Evaluationskonzept um ein hochanalytisches, weithin vordeterminiertes Verfahren geht, das mit freiem Hören im Sinne eines Kantschen freien Spiels der Erkenntniskräfte wenig gemein hat. Das bringt schon die Vergleichssituation mit sich, verbunden mit der Frage, wie stark hierdurch bereits die Aufmerksamkeit gelenkt wird, getreu der Formel „Denken sie jetzt nicht an einen Elefanten“. Die Vordeterminiertheit der Urteilssituation wird weiter forciert z. B. dadurch, dass nur die musikalischen Merkmale hörend verglichen werden, die man zuvor als individualitätsbegründet ausgemacht hat. Oder dadurch, dass der Maßstab zur Beurteilung urheberrechtlicher Werke die Auffassung der mit solchen musikalischen Werken „einigermaßen vertrauten und hierfür aufgeschlossenen Verkehrskreise“ (Bundesgerichtshof, 1981 – *Dirlada*, S. 268) sein soll. Gerade unterinstanzlichen Gerichten mit nicht auf Urheberrecht spezialisierten Fachleuten als Richtern verlangt das mitunter einiges an Wissenserwerb und vor allem Fiktionsleistung ab, um dennoch vor diesem Maßstab das Urteil glaubwürdig und stimmig begründen zu können. Mehr noch geht es nicht um die Objektivierung eines vermeintlich zufällig ausgewählten Durchschnittshörers: Es geht um einen Hörer, der beide im Streit stehenden Werke kennt und die hinreichende Qualifikation in Wissen, Bildung und Intellekt mitbringt, einen solchen Vergleich gerade der im Streit stehenden Werke angemessen zu führen (Förster, 2008, S. 322; Wehler, 2012, S. 69f.). Ein weiterer bedenkenswerter Faktor in dieser Gleichung zeigt sich erneut an dem Rechtsstreit *Nordrach/Still Got the Blues*: Der Eindruck, dass die streitigen Werkeile weitestgehend ähnlich sind, wurde vom Landgericht München I (2009 – *Nordrach/Still Got The Blues*, S. 107) u.a. durch Verweis auf die Wahl analoger Tempi sowie Instrumentations- und Interpretationsstilistiken (Bluesrock) begründet – auch wenn es streng genommen eigentlich auf diese Aspekte nicht ankommen dürfte, da Werke auch vor Transpositionen in andere Instrumentierungen, Stilistiken, Tempi, ja sogar in andere Harmonisierungen und Metren geschützt sind und es auf dieses Argument daher eigentlich gar nicht ankommen kann.

Schaut man sich an, in wie viele Vorgaben und Fiktionsleistungen die Bildung eines solchen urheberrechtlichen Gesamteindrucks eingebunden ist, stellt sich einem offenkundig die Herausforderung zu klären, in welchem Verhältnis diese Faktoren zum Hören der eingesetzten musikalischen Ausdrucksmittel (Rhythmus, Metrum, Tempo, Harmonie, Form, Phrasierung, Instrumentierung, Sound) stehen. Das ist eine kardinale, bislang aber nicht hinreichend adressierte und vor allem im urheberrechtlichen Diskurs reflektierte Frage. So wie der Verweis auf analoge Tempi sowie Instrumentations- und Interpretationstilistiken verfälschend ist, insoweit er Ähnlichkeitserfahrungen beeinflusst (vgl. Lund, 2011), mag man solche Bedenken auch hinsichtlich der anderen genannten Gesichtspunkte geltend machen. Hinter dem Begriff des Gesamteindrucks tut sich also ein Bereich auf, für den man musikpsychologische Forschung verstärkt reklamieren könnte und angesichts der evidenten Untertheoretisierung im Urheberrecht sollte.

Dabei ist der Ansatz, der heute das Urheberrecht leitet, nämlich Musik vor allem hörend zu evaluieren, unbedingt angemessen und keineswegs eine Selbstverständlichkeit, sondern Resultat einer langen Entwicklung, Musik auch im

Rechtsdiskurs Schritt für Schritt vom Notenbild zu lösen. So ist der Hinweis auf die theoretische und empirische Leerstelle beim Begriff des Gesamteindrucks keine Fundamentalkritik an dessen Rolle, sondern im Gegenteil ein Aufruf, gerade diese Entwicklung weiter und vielleicht stärker als bisher zu unterstützen, weil sich das Abstellen auf einen hörenden Gesamteindruck als Urteilsgrundlage als musiknah aufdrängt.

Vielleicht mag eine solche, der Annäherung an den Gesamteindruck gewidmeten Forschungsagenda mittelfristig sogar darüber hinaus dazu führen, zu fragen, ob man nicht aus musikpsychologischer Sicht auch über Alternativen zum Maßstab der Ähnlichkeit im musikalischen Material nachdenken könnte, der gerade im Bereich alltäglicher Populärmusik, aus welchem die Streitgegenstände der Gerichte gemeinhin stammen, an seine Grenzen gelangt zu sein scheint. Denn angesichts dessen, dass inzwischen bereits Werkteile von minimalstem Individualitätsniveau selbstständig schutzfähig sind, gerade in diesen Musikbereichen die Vorgaben etwa über Genrestandards in Form, Harmonik, Sound, Besetzung usw. aber umfassend sind, muss der Maßstab der Ähnlichkeit im musikalischen Material als Distinktionsmerkmal an Überzeugungskraft verlieren. Andere Faktoren wie die Intensität musikalischer Erfahrung (Döhl, 2011a) treten dann deutlicher in den Vordergrund, da sie den soziokulturellen Kontext, in dem Musik erfahren wird, erlauben stärker mit zu berücksichtigen. In diesem Sinne über den Status quo hinaus weiterzudenken, dürfte sich lohnen. Man denke nur daran, was der Philosoph Arthur C. Danto (2009) am Beispiel von Andy Warhols *Brillo Box* (1964), Nachbau des gleichnamigen Waschmittelkartons, im Zusammenhang der Diskussion um den Kunstbegriff angemerkt hat:

„Warhol demonstrated by means of his *Brillo Box* the possibility that two things may appear outwardly the same and yet be not only different but momentarily different. Its significance for the philosophy of art was that we can be in the presence of art without realizing it, wrongly expecting that its being art must make some immense *visual* difference.“ (Danto, 2009, S. 135f.)

Das provoziert auch für die Auseinandersetzung mit Plagiatsfällen in der Musik die Frage, ob die Beschränkung des Gesamteindrucks auf Aspekte, die primär dem Hören zugänglich sind, stets in der Lage ist, jene künstlerische Individualität zu erfassen, auf welche es systematisch doch ankommt, wenn man die Fragen nach Schöpfungshöhe und damit Schutzfähigkeit sowie Verblässen und damit freie Benutzbarkeit zu beantworten versucht.

Eine Praxis, anhand derer sich eben diese Frage im Bereich der Musik diskutieren lässt, ist das Mashup. Hier wird musikalisches Fremdmaterial gerade in seiner akustischen Identität zu bewahren gesucht. Der ästhetische Clou entsteht dadurch, dass großflächig extrahiertes Fremdmaterial aus verschiedenen Drittwerken – in der Grundform des Basic Mashups aus zwei, maximal drei Drittwerken – in einer Weise miteinander kombiniert wird, die musikalisch funktioniert: ein Funktionieren, das sich Gemeinsamkeiten oder Kompatibilitäten zwischen den Vorlagen auf musikalischen Ebenen wie Tempo, Metrum, Harmonie usw. zunutze macht; ein Funktionieren aber, das man zugleich nicht erwartet,

weil das kombinierte Fremdmaterial aus möglichst heterogenen musikalischen Milieus, Genres, Traditionen, Entstehungszeiten usw. stammt. Da die Manipulation des Fremdmaterials in Tonhöhe, Tempo, Form usw. möglichst gering gehalten werden soll, um das Staunen über das Gelingen der Interaktion zu forcieren, sind Mashups, wenn sie glücken, vor allem einer Kunst des Hörens auf Seiten des Mashup-Produzenten geschuldet, der erkannt hat, dass vermeintlich auf Distanz zueinander stehendes Fremdmaterial musikalisch produktiv miteinander interagieren kann. Auf Rezeptionsseite sind Mashups aber vor allem ein Spiel mit musikalischem Wissen, für dessen ästhetisches wie semantisches Gelingen es gerade nicht zu einem akustischen Verblässen der Vorlagen im Mashup kommen darf. Urteilsmaßstäbe wie die in der jüngsten *Metall-auf-Metall*-Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs formulierten (2009 – *Metall auf Metall*, 2013 – *Metall auf Metall II*), die streng auf akustische, durch Hören bestimmbare Ähnlichkeit fokussiert sind, können einem solchen Spiel mit musikalischem Wissen aber nicht Rechnung tragen (Döhl, 2014a, 2014c). Der ästhetische Clou liegt auf einer Metaebene, die jenseits des derzeitigen urheberrechtlichen Evaluationssystems steht, insofern es nicht um Parodien und dergleichen antithematische Auseinandersetzungen mit Fremdmaterial geht. Im Mashup geht es fast nie darum, eines der beiden Bezugswerke oder gar beide vorzuführen oder im Wege der Rekontextualisierung zu kritisieren oder auch nur zu karikieren. Wäre dergleichen die vorrangige Intention, so wäre ein Gleichgewicht zwischen musikalischer Kongruenz und kontextueller Inkongruenz kaum realisierbar, wie es für das Konzept des Mashups konstitutiv ist. Die Aufmerksamkeit würde sich unweigerlich auf die Seite der Inkongruenz und deren Inszenierung verlagern. Das widerspricht jedoch der Absicht der Mashup-Szene, nicht nur intellektuelle Spielereien zu schaffen, sondern mit den Mashups zugleich vollwertige Songs, die musikalisch für sich stehen und effektiv funktionieren können, z. B. als Tanzmusik.

Um solchen spekulativen Fragen nachzugehen, muss jedoch erst einmal Klarheit über den besagten Gesamteindruck in seiner jetzigen urheberrechtlichen Verortung und Auslegung gewonnen werden, um dann zu fragen, auf was dieser sich alles beziehen sollte, d. h. ob z. B. die urheberrechtliche Selbstbeschränkung im Sinne Dantos auf unmittelbar sinnlich wahrnehmbare Ähnlichkeiten bzw. Differenzen sachgerecht ist. Der Begriff des Gesamteindrucks eröffnet folglich ein zugleich weites wie eben rechtlich präzise adressierbares interdisziplinäres Forschungsfeld von hoher praktischer Relevanz.

Es werden sich auf diesem Weg sicherlich nicht alle Unsicherheiten und Meinungsverschiedenheiten beseitigen lassen. Aber sich damit zufrieden zu geben, es hänge halt vom Einzelfall und der Person des Urteilenden ab, ist doch zu wenig. Hier darf der Rechtssuchende mehr Bemühen verlangen. Das gilt erst recht angesichts der drohenden Rechtsfolgen und des skizzierten extrem weiten Anwendungsbereichs des Urheberrechts bis hinein in kleinste Werkteile von einfacher musikalischer Charakteristik und der potenziellen Urheberrechtswidrigkeit selbst unbewusster Entlehnungen. Denn ansonsten läuft man Gefahr, dass das Plagiatsrecht als Willkür- oder Zufallsjustiz erfahren wird. Das untergräbt auf lange Sicht die Autorität und Akzeptanz der urheberrechtlichen Ordnung.

Hier könnte musikpsychologische Forschung hilfreich sein, die skizzierte Problematik nicht nur besser in den Griff zu bekommen, sondern überhaupt erst einmal als Problematik bewusst zu machen. Denn wie gesagt fehlt es bislang zur Gänze an einem rechtswissenschaftlichen Diskurs zum Begriff des Gesamteindrucks. Und es ist nicht ersichtlich, wie dieser mit rein rechtswissenschaftlichen Mitteln geführt werden soll. Dies mag stillschweigend auch ein Grund dafür sein, warum eben dies bislang zur Gänze unterlassen wird.

Dazu sich zu äußern, wie dies zu leisten wäre, sind andere, musikpsychologisch arbeitende Forscherinnen und Forscher gewiss besser berufen als ich. Hiesiges Anliegen war stattdessen dasjenige eines „interdisziplinären Vermittlers“, d. h. systematisch auf die Verbindungsstelle zwischen Musikpsychologie und Rechtswissenschaft in diesem zentralen Moment der juristischen Plagiatsevaluation aufmerksam zu machen, für den der Begriff Gesamteindruck steht, dessen auffällige Untertheoretisierung im Rechtsdiskurs geradezu dazu auffordert, hier Erläuterungsangebote zu machen.

Das wäre im Übrigen ein anderer Diskursbeitrag denn der eines Fachgutachters im Plagiatsstreit. Wo dieser, durch die Beweisfragen des Gerichts gebunden, hier nur innerhalb des derzeitigen urheberrechtlichen Systems und anhand konkreter Einzelfallbeispiele argumentieren kann, führt das von mir skizzierte Szenario weiter, zu der Zweckmäßigkeit der derzeitigen urheberrechtlichen Ordnung im Plagiatskontext überhaupt. Das Mashup und die Frage, ob die Beschränkung des Gesamteindrucks auf Aspekte, die primär dem Hören zugänglich sind, stets in der Lage ist, die künstlerische Individualität solcher musikalischer Entitäten zu erfassen, stehen exemplarisch für diesen größeren Forschungshorizont.

## Literatur

- Ahlbäck, S. (2007). Melodic similarity as a determinant of melody structure. *Musicae Scientiae, Discussion Forum 4A*, 235–28.
- Ahlberg, H. (2014). § 24 UrhG. In *Beck'scher Online-Kommentar Urheberrecht*. München: C. H. Beck. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter [www.beck-online.de](http://www.beck-online.de).
- Ahlberg, H. & Götting, H.-P. (Hrsg.). (2014). *Beck'scher Online-Kommentar Urheberrecht*. München: C. H. Beck. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter [www.beck-online.de](http://www.beck-online.de)
- Bandur, M. (1998). Melodia/Melodie. In H. H. Eggebrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (27. Auslieferung, S. 1–71). Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter: [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Melodia\\_Melodie\\_Volltext.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Melodia_Melodie_Volltext.pdf)
- Bullinger, W. (2014). § 2 UrhG. In A.-A. Wandtke & W. Bullinger (Hrsg.), *Praxiskommentar zum Urheberrecht* (S. 1–50). München: C. H. Beck.
- Bullinger, W. (2014). § 24 UrhG. In A.-A. Wandtke & W. Bullinger (Hrsg.), *Praxiskommentar zum Urheberrecht* (S. 375–382). München: C. H. Beck.
- Bundesministerium für Justiz (Hrsg.). (2014a). *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*. § 12 Veröffentlichungsrecht. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter [http://www.gesetze-im-internet.de/urhgf/\\_12.html](http://www.gesetze-im-internet.de/urhgf/_12.html)
- Bundesministerium für Justiz (Hrsg.). (2014b). *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*. § 13 Anerkennung der Urheberschaft. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter: [http://www.gesetze-im-internet.de/urhgf/\\_13.html](http://www.gesetze-im-internet.de/urhgf/_13.html)

- Bundesministerium für Justiz (Hrsg.). (2014c). *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz). § 24 Freie Benutzung*. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter: [http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/\\_24.html](http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_24.html)
- Canaris, A. (2012). *Melodie, Klangfarbe und Rhythmus im Urheberrecht. Der Schutz musikalischer Werke und Darbietungen*. Baden-Baden: Nomos. <http://doi.org/1.5771/9783845240367>
- Cason, R. J. S. & Müllensiefen, D. (2012). Singing from the same sheet: Computational melodic similarity measurement and copyright law. *International Review of Law, Computers & Technology*, 26(1), 25–36. <http://doi.org/1.1080/13600869.2012.646786>
- Clarke, E. & Cook, N. (2004). *Empirical musicology*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/1.1093/acprof:oso/9780195167498.001.0001>
- Crawford, T., Iliopoulos, C. S. & Raman, R. (1998). String-matching techniques for musical similarity and melodic recognition. In W. B. Hewlet & E. Selfridge-Field (Eds.), *Computing in musicology (Vol. 11)*, pp. 73–100. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cronin, C. (1998). Concepts of melodic similarity in music-copyright infringement suits. In W. B. Hewlet & E. Selfridge-Field (Eds.), *Computing in musicology (Vol. 11)*, pp. 187–209. Cambridge, MA: MIT Press.
- Danto, A. C. (2009). *Andy Warhol*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Deines, S., Liptow, J. & Seel, M. (2013). Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte. In S. Deines, J. Liptow & M. Seel (Hrsg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse (S. 7–37)*. Berlin: Suhrkamp.
- Deliège, I. (2007). Similarity relations in listening to music: How do they come into play? *Musicae Scientiae, Discussion Forum 4A*, 9–37.
- Dieth, M. (2000). *Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht*. Baden-Baden: Nomos.
- Döhl, F. (2010). Still Got The Blues. Ein Plädoyer für Alternativen zur geltenden Form der Eigentumsverletzung durch unbewusste Entlehnung in der Musik anhand des Urteils LG München I (21 O 23120/00) vom 3. Dezember 2008. In P. Ferstl & S. Wedrac (Hrsg.), *Owning the Mind. Beiträge zur Frage geistigen Eigentums (S. 95–130)*. Wien: Peter Lang.
- Döhl, F. (2011a). Erfahrungsintensität als potenzielles Instrument des Urheberrechts. In D. Groß & K. Herrmann (Hrsg.), *Neuroästhetik (S. 45–52)*. Kassel: Kassel University Press.
- Döhl, F. (2011b). ...weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Zur Entwicklung des deutschen Musikrechts im Lichte intermedialer Kreativität (Sound Sampling). In T. Becker (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und illegitimer Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet (S. 167–198)*. Bielefeld: transcript.
- Döhl, F. (2013a). *Substantially Similar? Das Plagiat aus Sicht des Verhältnisses von Musik und Recht. Pop. Kultur und Kritik*. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter: <http://www.pop-zeitschrift.de/2013/05/27/substantially-similardas-plagiat-aus-sicht-des-verhaeltnisses-von-musik-und-rechtvon-frederic-dohl27-5-2013/>
- Döhl, F. (2013b). Urteilen über Musikwerke. Ästhetische Erfahrung und Urheberrecht im Plagiatsprozess. In F. Döhl, D. M. Feige, T. Hilgers & F. McGovern (Hrsg.), *Konturen des Kunstwerks. Zur Frage von Relevanz und Kontingenz (S. 229–248)*. München: Wilhelm Fink.
- Döhl, F. (2014a). Ästhetische und juristische Grauzone. Zum Mashup in der Musik am Beispiel des Grey Album. In F. Mundhenke, F. Ramos & T. Wilke (Hrsg.), *Mashup. Theorie – Ästhetik – Praxis (S. 129–147)*. Wiesbaden: Springer VS.
- Döhl, F. (2014b). Authorship, copyright, copyright law. In B. Thompson (Ed.), *Music in the social and behavioral sciences (pp. 111–114, 263–268)*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. [Artikel Copyright Law zusammen mit Anthony Wensley]
- Döhl, F. (2014c). *Mashup. Fremdreferenzielles Komponieren und Urheberrecht*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Freie Universität Berlin.

- Dreier, T. & Schulze, G. (2013). *Urheberrechtsgesetz. Urheberwahrnehmungsgesetz. Kunsturhebergesetz. Kommentar*. München: C. H. Beck.
- Dreyer, G., Kotthoff, J. & Meckel, A. (Hrsg.). (2013). *Urheberrechtsgesetz*. Heidelberg: C. F. Müller.
- Förster, A. (2008). *Fair Use. Ein Systemvergleich der Schrankengeneralklausel des US-amerikanischen Copyright Act mit dem Schrankenatalog des deutschen Urheberrechtsgesetzes*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Frieler, K. & Riedemann, F. (2011). Is independent creation likely to happen in pop music? *Musicae Scientiae*, 15(1), 17–28. <http://doi.org/1.1177/1029864910393406>
- Goldstein, E. B. (2015). *Wahrnehmungspsychologie*. Heidelberg: Springer.
- Hertin, P. W. (2008). *Urheberrecht*. München: C. H. Beck.
- Hoeren, T. (2010). § 9 Die Werkarten – I. Bearbeitungen und andere Umgestaltungen. In U. Loewenheim (Hrsg.), *Handbuch des Urheberrechts* (S. 155–161). München: C. H. Beck.
- Huttenlauch, A. B. (2010). *Appropriation Art. Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*. Baden-Baden: Nomos. <http://doi.org/1.5771/9783845224947>
- Kramarz, V. (2009). Gary Moore vs. Jud's Gallery: Der Fall „Still Got The Blues“. Eine nachvollziehende Analyse des Gerichtsurteils. In R. von Appen, A. Doehring, D. Helms & T. Phleps (Hrsg.), *Samples. Online-Publikation des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.* (ASPM, 8, S. 1–12). Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter: <http://www.aspm-samples.de/Samples8/kramarz.pdf>
- Kreutzer, T. (2008). *Das Modell des deutschen Urheberrechts und Regelungsalternativen – Konzeptionelle Überlegungen zum Werkbegriff, Zuordnung, Umfang und Dauer des Urheberrechts als Reaktion auf den urheberrechtlichen Funktionswandel*. Baden-Baden: Nomos.
- Lietl, T. (2013). *Urheberrecht*. München: C. H. Beck.
- Liebscher, C. (2007). *Der Schutz der Melodie im deutschen und amerikanischen Recht*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Loewenheim, U. (Hrsg.). (2010a). *Handbuch des Urheberrechts*. München: C. H. Beck.
- Loewenheim, U. (2010b). § 24 UrhG. In G. Schricker & U. Loewenheim (Hrsg.), *Urheberrecht Kommentar* (4. Aufl., S. 519–532). München: C. H. Beck.
- Lund, J. (2011). An empirical examination of the Lay Listener Test in music composition copyright infringement. *Virginia Sports & Entertainment Law Journal*, 11(1), 137–177.
- Maracke, C. (2003). *Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Müllensiefen, D. & Pendzich, M. (2009). Court decisions on music plagiarism and the predictive value of similarity algorithms. *Musicae Scientiae, Discussion Forum 4B*, 257–295.
- Nordemann, A. & Nordemann, J. B. (Hrsg.). (2014). *Fromm & Nordemann. Urheberrecht*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Pearce, M. T. & Wiggins, G. A. (2006). Expectancy of melody: The influence of context and learning. *Music Perception*, 25(5), 377–406.
- Penzich, M. (2004). *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit.
- Posner, R. A. (2007). *The little book of plagiarism*. New York: Pantheon Books.
- Rehbinder, M. (2010). *Urheberrecht*. München: C. H. Beck.
- Rösing, H. (2012). Forensische Popmusik-Analyse. In D. Helms & T. Phleps (Hrsg.), *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 38, S. 257–277). Bielefeld: transcript. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter: <http://>

- www.geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/10102/pdf/Populärmusikforschung38\_S257\_278.pdf.
- Schack, H. (2010). *Urheber- und Urhebervertragsrecht*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Schneider, A. (2009). Forensic music psychology. In R. Bader (Hrsg.), *Musical Acoustics, Neurocognition and Psychology of Music/Musikalische Akustik, Neurokognition und Musikpsychologie* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 25, S. 149–179). Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Schönhammer, R. (2013). *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie*. Wien: UTB.
- Schricker, G. & Loewenheim, U. (Hrsg.). (2010). *Urheberrecht Kommentar* (4. Aufl.). München: C. H. Beck.
- Schulze, G. (2013). § 24 UrhG. In T. Dreier & G. Schulze (Hrsg.), *Urheberrechtsgesetz, Urheberwahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz, Kommentar* (S. 394–414). München: C. H. Beck.
- Shusterman, R. & Tomlin, A. (Hrsg.) (2008). *Aesthetic experience*. New York: Routledge.
- Steinbeck, W. (1982). *Struktur und Ähnlichkeit. Methoden automatisierter Melodieanalyse*. Kassel: Bärenreiter.
- Steinberg, C. von (1919). On plagiarism. *The Musical Quarterly*, 5(2), 390–397. <http://doi.org/1.1093/mq/V.3.390>
- Ungern-Sternberg, J. von (2010). Die Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs zum Urheberrecht und zu den verwandten Schutzrechten in den Jahren 2008 und 2009 (Teil II). *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 112(5), 386–395.
- Volk, A. (2011). *NWO-VIDI Project MUSIVA: Modelling musical similarity over time through the variation principle*. Zugriff am 02.04.2015. Verfügbar unter <http://www.cs.uu.nl/research/projects/vidi-volk/>
- Wandtke, A.-A. (Hrsg.). (2012). *Urheberrecht*. Berlin: De Gruyter. <http://doi.org/1.1515/9783110315523>
- Wandtke, A.-A. & Bullinger, W. (Hrsg.). (2014). *Praxiskommentar zum Urheberrecht*. München: C. H. Beck.
- Wegmann, K. (2012). *Der Rechtsgedanke der freien Benutzung des § 24 UrhG und die verwandten Schutzrechte*. Baden-Baden: Nomos. <http://doi.org/1.5771/9783845243672>
- Wehler, P. (2012). *Die freie Benutzung im digitalen Zeitalter*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Wiggins, G. A. (2007). Models of musical similarity. *Musicae Scientiae, Discussion Forum 4A*, 315–338.

## Urteile (chronologisch)

- Bundesgerichtshof. (1952). Urteil vom 22.01.1952, I ZR 68/51 – Hummel-Figuren. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 54/11, 516–52.
- Bundesgerichtshof. (1957a). Urteil vom 27.11.1956, I ZR 57/55 – Europapost. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 59/6, 291–295.
- Bundesgerichtshof. (1957b). Urteil vom 14.06.1957, I ZR 143/55 – Bel Ami. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 59/12, 611–614.
- Bundesgerichtshof. (1958a). Urteil vom 4. Februar 1958, I ZR 48/57 – Sherlock Holmes. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 60/7, 354–359.
- Bundesgerichtshof. (1958b). Urteil vom 4. Februar 1958, I ZR 48/57 – Lili Marleen. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 60/8, 402–405.
- Bundesgerichtshof. (1958c). Urteil vom 4. Februar 1958, I ZR 48/57 – »Mecki«-Igel. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 60/10, 500–504.

- Bundesgerichtshof. (1968). Urteil vom 03.11.1967, Ib ZR 123/65 – Haselnuß. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 70/6, 321–328.
- Bundesgerichtshof. (1971). Urteil vom 05.06.1970, I ZR 44/68 – Magdalenenarie. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 73/6, 266–269.
- Bundesgerichtshof. (1981). Urteil vom 26.09.1980, I ZR 17/78 – Dirlada. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 83/4, 267–269.
- Bundesgerichtshof. (1988a). Urteil vom 03.02.1988, I ZR 143/86 – Fantasy. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 90/11, 810–812.
- Bundesgerichtshof. (1988b). Urteil vom 03.02.1988, I ZR 142/86 – Ein bißchen Frieden. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 90/11, 812–815.
- Bundesgerichtshof. (1991a). Urteil vom 24.01.1991, I ZR 78/89 – Brown Girl I. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 93/7, 531–533.
- Bundesgerichtshof. (1991b). Urteil vom 24.01.1991, I ZR 72/89 – Brown Girl II. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 93/7, 533–535.
- Oberlandesgericht München. (1992). Urteil vom 26.09.1991, 29 U 3929/91 – Sadness/Madness. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 36/4, 202–205.
- Oberlandesgericht München. (2000). Urteil vom 2.05.1999, 29 U 3512/96 – Superstring/Green Grass Grows. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 44/5, 408–413.
- LG Hamburg. (2001). Urteil vom 01.12.2000, 324 O 218/79 – Brown Girl in the Ring. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 45/4, 348–351.
- LG München I. (2002). Urteil vom 11.01.2001, 7 HKO 23255/00 – Bewerbung einer Cover-Version. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungsdienst (ZUM-RD)*, 6/1, 14–17.
- Oberlandesgericht München. (2002). Urteil vom 17.01.2002, 29 U 2021/00 – Struggle for Pleasure/Conti. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht-Rechtsprechungs-Report (GRUR-RR)*, 2/9, 281–285.
- Landgericht München I. (2003). Urteil vom 07.11.2002, 7 O 19257/02 – Heart Beat/Get Over You. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 47/3, 245–249.
- Bundesgerichtshof. (2008). Urteil vom 03.07.2008, I ZR 204/05 – Musical Starlights. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 110/12, 1081–1084.
- Bundesgerichtshof. (2009). Urteil vom 2.11.2008, I ZR 112/06 – Metall auf Metall. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 111/3–4, 403–406.
- Landgericht München I. (2009). Urteil vom 03.12.2008, 21 O 23120/00 – Nordrach/Still Got The Blues. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungsdienst (ZUM-RD)*, 13/2, 101–116.
- Landgericht Hamburg. (2010). Urteil vom 23.03.2010, 308 O 175/08 – Bushido. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungsdienst (ZUM-RD)*, 14/6, 331–352.
- OLG München. (2011). Urteil vom 18.08.2011, 6 U 4362/10 – Melodienfolge eines Werbeingles. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 55/12, 928–929.
- Bundesgerichtshof. (2013). Urteil vom 13.12.2012, I ZR 182/11 – Metall auf Metall II. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 115/6, 614–617.
- Oberlandesgericht Hamburg. (2013). Urteil vom 31.1.2012, 5 U 37/10 – Bushido. *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungsdienst (ZUM-RD)*, 17/8–9, 428–452.