

Frédéric Döhl

Einige Anmerkungen zur Metall-auf-Metall-Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs und dessen Folgen für fremdreferenzielles Komponieren qua Sound Sampling

Abstract: Fremdreferenzielles Komponieren ist seit jeher paradigmatisch für Musikproduktion überhaupt. Das Sound Sampling stellt für die Gegenwart musikalischer Produktion die Standardpraxis fremdreferenziellen Komponierens dar. In seiner jüngsten Metall-auf-Metall-Rechtsprechung hat der Bundesgerichtshof dies anerkannt. Zugleich hat das Gericht ein Replay-Gebot eingeführt, wonach praktisch kein Anwendungsbereich mehr verbleibt, Tonaufnahmen Dritter mittels Sound Sampling frei im Sinne der gesetzlichen Ausnahmeregelung des § 24 Abs. 1 UrbG benutzen zu können. Der Beitrag erläutert das Replay-Gebot in seiner Entstehung und seinen Folgen. Und er zeigt, warum das Replay-Gebot Sound Sampling als kulturelle Praxis in seiner ästhetischen Spezifik verfehlt.

I

Fremdreferenzielles Komponieren ist jene Art des Komponierens von Musik, in der es um Akte bewusster und gewollter Aneignung konkreter fremder Werkkontexte geht, d.h. Musik, die „eine ausdrückliche, greifbare Beziehung zu einer bereits vorhandenen Musik“ (Schneider 2004: 6) herstellt.¹ Das Sound Sampling stellt für die Gegenwart musikalischer Produktion die Standardpraxis fremdreferenziellen Komponierens dar (vgl. Porcello 1991: 96). Audioprogramme wie Acid, Ableton Live, Audacity, Audition, Logic, Melodyne DNA, MiK, Pro Tools, Searto, Sound Forge oder

¹ Der vorliegende Aufsatz extrahiert und konzentriert einige Überlegungen zu Urheberrecht und Sound Sampling, die ich ausführlich in meiner Habilitationsschrift *Mashup. Fremdreferenzielles Komponieren und Urheberrecht* (angenommen Februar 2015, Freie Universität Berlin – Veröffentlichung in Vorbereitung für 2016 bei transcript in Bielefeld) hergeleitet und dort unter besonderer Bezugnahme auf das Mashup-Genre kritisch diskutiert habe.

Traktor gewähren heutzutage eine Fülle an Integrations- und Transformationsoptionen für Musik, die als Tonaufnahme vorliegt. Seine Eigenart findet das Sound Sampling dabei nicht in den Verfahren der Aneignung und Transformation fremder Musik. Zitat, Analogie, Adaption, Allusion, Fusion, Parodie etc. sind althergebrachte Mittel künstlerischen Ausdrucks. Sie liegt vielmehr in einem für das Sound Sampling konstitutiven Akt doppelter Fremdreferenzialität (vgl. Döhl 2016). Gegenstand der Aneignungs- und Transformationsleistungen sind zum einen Kompositionen Dritter, samt Liedtexten, wenn vorhanden. Zum anderen sind es aber auch immer zugleich bestimmte, einer Tonaufnahme entnommene Performances eben jener Kompositionen, die gleichfalls von Dritten ausgeführt und aufgenommen wurden – seien diese Aufführungen nun durch den Tonträger dokumentiert oder, was die Regel ist, als Darbietung simuliert (vgl. Cook 2013: 6). Klang als Verbindung von Werken und Darbietungen rückt in den Fokus fremdreferenziellen Komponierens (vgl. Metzger 2003: 163f.).

Für das fremdreferenzielle Komponieren bildet das Urheberrecht gegenwärtig zwar nicht das einzige, aber doch das mit Abstand einflussreichste Regulierungs- und Normierungssystem. Hier wird bestimmt, was künstlerisch erlaubt ist und was nicht, was moralisch legitim erscheint und was nicht. Das kann so weit gehen, dass Arbeiten, die gegen diese Regeln verstoßen, aus dem Verkehr gezogen und physisch vernichtet werden, wenn der Rechteinhaber der verwendeten Vorlagen dies wünscht, wie es jüngst dem deutschen Hip-Hop-Musiker Bushido mit seinem Album *Von der Skyline zum Bordstein zurück* (2006) ergangen ist (vgl. Kleinmenke 2013: 426). Keine ästhetische Dogmatik und kein kulturpolitisches 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 oder beanspruchen könnte, in seinen normativen Forderungen für all diese Musik gleichermaßen verbindlich zu sein, wie es das Urheberrecht vermag. Das Urheberrecht fordert Autorität für alle Musik. Fremdreferenzialität im Kontext von Avantgarde oder Jazz wird keineswegs an anderen Normen gemessen als Schlager oder Musik für Werbung. Das Urheberrecht zwingt den Musikern die im Recht materialisierten ästhetischen Vorstellungen auf, gleichgültig, ob die Rechtsordnung den jeweils eigenen ästhetischen Intentionen der Künstler entspricht oder nicht. Die Künstler haben kein Wahlrecht,

wie sie es zum Beispiel haben, wenn sie sich freiwillig künstlerischen Normen unterwerfen (vgl. Tushnet 2011: 6). Das Urheberrecht erweist sich als die dieser Tage wohl stabilste Bastion eines überkommenen Denkens, das kompositorische Aneignungsstrategien systematisch deklassiert (vgl. Arewa 2006: 547).

II

Der Bundesgerichtshof hat nun am 20. November 2008 ein Urteil in einem Rechtsstreit über einen Fall von Sound Sampling gefällt – mit weitreichenden Folgen (vgl. BGH 2008). Es war das dritte Urteil in derselben Sache nach Urteilssprüchen durch das Landgericht Hamburg und das Oberlandesgericht Hamburg (vgl. LG Hamburg 2004; OLG Hamburg 2006). Zwei weitere sollten folgen (vgl. OLG Hamburg 2011; BGH 2012).

Verklagt wurde Moses Pelham, der 1997 das Lied *Nur mir* geschrieben und produziert hatte, das Sabrina Setlur veröffentlichte.² Er verwendete hierfür einen Sample, der 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 zugrunde gelegt (vgl. BGH 2008: 403). Sofern nicht gesondert darauf hingewiesen wird, ist die Übernahme jedoch nicht ohne weiteres zu erkennen. In der Vorlage von Kraftwerk steht der Rhythmus isoliert. Sein ästhetischer Reiz liegt, wie schon der Titel des Stücks ausdrückt, in der Produktion eines spezifischen klanglichen Aspekts (eben Metall auf Metall), der offensiv und freistehend exponiert wird. In *Nur mir* wird der Sample dagegen in eine aufwendige Popinstrumentierung integriert und zudem von dem dominierenden aggressiven Sprechgesang Setlurs überlagert. Abgesehen vom Vorgang des Ausschneidens und Loopens blieb die gesampelte Sequenz als solche jedoch klanglich unmoduliert. Die Soundgestaltung der Vorlage wird gewiss gerade der Grund für das Sampling ausgerechnet dieser ansonsten rhythmisch eher standardtypischen Passage gewesen sein, weshalb

² In den Texten der Urteile LG Hamburg 2004, OLG Hamburg 2006, BGH 2008, OLG Hamburg 2011 und BGH 2012 ist der Fall im Einzelnen beschrieben und analysiert. Für hiesige Fragestellung genügen jedoch die gegebenen Informationen.

eine weitgehende Veränderung dieser Klanglichkeit jene Motivation wohl konterkariert hätte. Dieser Umstand hatte allerdings zur Folge, dass das erstinstanzlich mit der Beweisaufnahme befasste Landgericht Hamburg die Vorlage im direkten Vergleich für eindeutig identifizierbar erachtete und das Berufungsgericht diese Einschätzung so stehen ließ, da die Beklagten diesen Befund in der Berufung nicht mehr in Frage stellten (vgl. LG Hamburg 2004: II.1.c.; OLG Hamburg 2006: 3). Die Mitglieder von Kraftwerk konnten in diesem Punkt gleichmütig bleiben, da sie in diesem Fall als Urheber, ausübende Musiker und Hersteller des Tonträgers auftraten. Sie erhoben die umfänglichen Ansprüche der §§ 97ff. des Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (kurz: UrhG) gegen Pelham, der unstrittig keinerlei Lizenzen für die Nutzung des Samples erworben hatte.

Aufgrund der Kürze des gesampelten Elements wäre eine Verletzung der Rechte der Urheber der Vorlage aller Voraussicht nach als Klagebegründung ausgeschieden, da es den entnommenen Teilen, isoliert betrachtet, an der erforderlichen Werkqualität im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG gefehlt haben dürfte (vgl. Nordemann 2014: 167). Als Rhythmus hätte es kaum gereicht, die sogenannte Schöpfungshöhe zu überspringen, die für Urheberrechtsschutz als Minimalanforderung zur Eingangsvoraussetzung bestimmt ist. Grund für diese Hürde ist, dass das musikalische Baumaterial – Rhythmen, Formen, Akkorde etc. – frei verfügbar bleiben soll, um künftiges musikalisches Schaffen nicht zu behindern („Freihaltebedürfnis“). Der Sound, der eigentliche kreative Witz der Arbeit von Kraftwerk, wird als solcher ebenfalls unter Verweis auf das Freihaltebedürfnis als nicht geschützt bewertet (vgl. Döhl 2003; Wiebe 2011: 1566, Rn 20; Schulze 2013: 85f., Rn 76). An dieser Stelle scheiden folglich Kraftwerk als Urheber aus dem Rechtsstreit aus. Entsprechendes gilt für Kraftwerk als ausübende Musiker, die auf der Tonaufnahme zu hören sind, die sich Pelham aneignete (vgl. Stieper 2009: 224). Auch hier ist die gesampelte Leistung wohl zu klein in Umfang und Spezifik. Freilich bleibt all dies Spekulation, da die Frage im konkreten Rechtsstreit wie gesehen nicht entschieden wurde (vgl. LG Hamburg 2004: II.1.c.; OLG Hamburg 2006: 3). Dafür, dass zumindest der Bundesgerichtshof so entschieden hätte, spricht aber, dass er in seinem Urteil ausführlich Stellung dazu nimmt, warum es kein Wertungswiderspruch sei, dass im zu entscheidenden Fall die Rechte des Tonträgerherstellers weiter reichten als jene von Urhebern und ausübenden Musikern (vgl. BGH 2008: 404f., Rn 16).

Gestritten wurde im Folgenden demnach nur noch über die eigenen Rechte des Tonträgerherstellers an einer Tonaufnahme (§ 85 Abs. 1 UrhG) und darüber, ob diese durch den Aneignungsakt qua Sound Sampling verletzt wären. Mit diesem Recht wird primär eine wirtschaftliche Leistung in Gestalt der Produktion des Tonträgers geschützt (vgl. BGH 2008: 404, Rn 14; Schulze 2013b: 1219, Rn 15; Boddien 2014: 1585, Rn 3; Schaefer 2014: 1344, Rn 14). Die erste Feststellung lautet demzufolge: Im *Metall-auf-Metall*-Fall wurde zwar über die Übernahme einer musikalischen Leistung, in diesem Beispiel eines spezifisch klanglich ausgearbeiteten Rhythmus, befunden, juristisch entscheidend waren dabei jedoch nicht die Rechte des Schöpfers der kreativen Leistung, des Urhebers (auch wenn dieser in Form der Gruppe Kraftwerk im vorliegenden Fall zufällig mit dem Tonträgerhersteller identisch war und damit im Entscheidungsprozess verblieb, was nicht die Regel ist).

Das alles ist jedoch nur der Vorlauf. In seiner ausführlichen Begründung stellte der Bundesgerichtshof im Folgenden, wie aufgrund der geltenden Rechtslage zu erwarten stand, zunächst die Verletzung eben jenes § 85 Abs. 1 UrhG fest und bestätigte anschließend die herrschende Auffassung, dass es kein Wertungswiderspruch sei, dass die Rechte des Urhebers nach dem UrhG nicht verletzt seien wegen der Kürze und Unspezifik der übernommenen musikalischen Elemente, aber gleichzeitig die Rechte des Herstellers des als Vorlage dienenden Tonträgers sehr wohl tangiert sein könnten. Die juristische Begründung hierfür war, dass es sich um unterschiedliche Schutzgüter – persönlich geistige Schöpfung versus wirtschaftliche, organisatorische und technische Leistung – handelt und jenen daher nicht notwendig derselbe Schutzzumfang zu Teil werden müsse (vgl. BGH 2008: 403-405, Rn 11-14, 16f.).

Nach dieser dem System nach zu erwartenden Argumentation des Bundesgerichtshofs folgt nun im Urteil das für den hiesigen Kontext Entscheidende: Das Gericht fragt, ob man nicht noch eine Ausnahmeschrift, nämlich § 24 Abs. 1 UrhG, prüfen müsse, was die Instanzgerichte, der bisherigen Rechtslage folgend, unterlassen hatten (vgl. BGH 2008: 405, Rn 19-21).

Studiert man den deutschen Gesetzestext, stellt man nämlich fest, dass dieser keineswegs kategorisch verhindern will, dass kulturell bedeutsame fremdreferenzielle Schöpfungen nicht nur zu ästhetisch legitimen, sondern zugleich auch zu legalen kulturellen Zeugnissen werden (vgl. gegen-

teilig zu den USA Zittrain 2006: 298). Das hiesige urheberrechtliche System scheint vielmehr dezidiert einen Anknüpfungspunkt zu enthalten, der die Rechtsordnung gerade für die Frage künstlerischer Qualität von Akten fremdreferenziellen Komponierens zu öffnen scheint. Dies geschieht unter dem Lemma der *freien Benutzung*. Der Begriff Selbstständigkeit ist dabei der ausschlaggebende Qualitätsmaßstab. Das in Deutschland seit 1966 geltende UrhG setzt ihn in § 24 Abs. 1 als Maßstab dafür ein, dass man einen Akt fremdreferenziellen Komponierens als Fall freier Benutzung auffassen soll:

Ein selbständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.

§ 24 Abs. 1 UrhG ist *die* Schlüsselnorm für fremdreferenzielles Komponieren im deutschen Urheberrecht. Lässt sich eine fremdreferenzielle Komposition nicht unter die Voraussetzungen dieser Norm subsummieren, unterliegt sie faktisch nicht mehr der in Art. 5 Abs. 3 Grundgesetz als Grundrecht abgesicherten Freiheit der Kunst. Das Werk aus zweiter Hand wird auf Gedeih und Verderb abhängig von der Genehmigung desjenigen, dem die einschlägigen Rechte am Referenzwerk zustehen. Dessen Grundrecht auf Eigentum (Art. 14 des Grundgesetzes) überwiegt (vgl. Papier 2010: 117f., Rn 197f.). Er kann die Rechte zur Nutzung grundsätzlich nach Belieben versagen oder jeden Preis verlangen. Schrankenbestimmungen, etwa zu Gunsten einiger streng limitierter sozialer, pädagogischer und wissenschaftlicher Nutzungsformen (vgl. z.B. §§ 51-52b UrhG), oder Zwangslizenzierungsansprüche zu angemessenen wirtschaftlichen Bedingungen, z.B. für die Herstellung von Tonaufnahmen von Coverversionen bzw. Neuinterpretationen bereits als Tonaufnahme veröffentlichter Werke (vgl. §§ 42a UrhG, 11 UrhWahrnG), sind als Korrektive nur für ganz bestimmte Konstellationen vorgesehen. Dem fremdreferenziellen Komponisten helfen sie regelmäßig nicht weiter. In einer Situation, in denen der Rechteinhaber frei darüber entscheiden kann, ob er Dritten den künstlerischen Zugriff auf Werke und Darbietungen gestattet, selbst wenn ihm daraus keinerlei ökonomischer und ästhetischer Nachteil erwächst (vgl. BGH 2008: 404, Rn 15) und der Dritte für diese Nutzung sogar bezahlen und den Vorlagengeber ausweisen würde, existiert kein Gleichgewicht der Kräfte am Markt (vgl. Sundara Rajan 2011: 330).

Warum die Norm des § 24 Abs. 1 UrhG für die freie Kunstausbübung derart wichtig ist, wird angesichts des hier adressierten Kräfteungleichgewichts unmittelbar einsichtig. Ein einseitiges Austarieren von Verhandlungsmacht führt zum Gegenteil von Freiheit, nämlich weitestgehender Abhängigkeit. Das ist zunächst einmal keine wertende Aussage, sondern eine beschreibende: Sie bezeichnet schlicht die urheberrechtliche Grundkonstellation, die für das fremdreferenzielle Komponieren heutzutage in Deutschland gilt. Während künstlerische Spielarten und ästhetische Akzeptanz fremdreferenziellen Komponierens immer weiter gedeihen, scheint umgekehrt der urheberrechtliche Anwendungsbereich der freien Benutzung zunehmend enger gezogen zu werden, wie John Tehranian konstatierte: „As such, the rights of the individual as a transformer of copyrighted works have shrunk markedly over the past century and a half“ (2011: 188).

Die *Metall-auf-Metall*-Rechtsprechung liegt genau auf dieser Linie und treibt diese Entwicklung für das fremdreferenzielle Komponieren qua Sound Sampling nachdrücklich voran.

Unmittelbar passt die Vorschrift des § 24 Abs. 1 UrhG nicht auf den *Metall-auf-Metall*-Fall, weil diese die freie Benutzung von Werken im Sinne des § 2 UrhG regelt. Juristisch wird ein Tonträger aber nicht als Werk gewertet. Die Begründung beider Rechte setzt entsprechend auch verschieden an. In Betracht käme folglich lediglich eine analoge Anwendung. Eben diesen Weg geht der Bundesgerichtshof.

An dieser Stelle macht sich der Bundesgerichtshof nun ein bisweilen, aber generell nur selten aufgerufenes Argument zu eigen, das als Schlüsselfrage für Sound Sampling überhaupt erscheint, welches aber neben all den ökonomischen und gesellschaftspolitischen Erwägungen, die den Diskurs bestimmen, meist verblasst: Die Frage der Fortentwicklung des Kulturschaffens. Unter Verweis eben hierauf erklärt der Bundesgerichtshof grundsätzlich § 24 Abs. 1 UrhG für analog anwendbar:

Die Revision weist zudem mit Recht darauf hin, dass es Sinn und Zweck des § 24 Abs. 1 UrhG, eine kulturelle Fortentwicklung zu ermöglichen, zuwiderliefe, wenn zwar der Urheber eine freie Benutzung des Werkes hinnehmen müsste, der Tonträgerhersteller aber eine freie Benutzung des das Werk enthaltenden Tonträgers verhindern könnte. Muss selbst der Urheber eine Be-

schränkung seines Urheberrechts hinnehmen, ist auch dem Tonträgerhersteller eine Einschränkung seines Leistungsschutzrechts zuzumuten (BGH 2008: 406, Rn 21).

Das ist ein revolutionärer Schritt für die juristische Behandlung dieses intermedialen Verfahrens in Deutschland. Bislang wurde technisch-ökonomisch argumentiert. Durch den digitalen Transfer des Samples von einem Medienträger zu einem anderen blieb dieser aus Sicht des Rechts identisch. Gleichgültig, wie groß der Sample ausfiel, und ob die Rechte des Urhebers selbst überhaupt berührt wurden – stets wurde erklärt, dass der Hersteller des Tonträgers per se hiervon technisch-ökonomisch in seiner Investition in den Tonträger tangiert sei und daher seine Einwilligung zu geben hätte. Das Recht setzte also beim Punkt der digitalen Repräsentation am Beginn des Sound-Sampling-Prozesses an. Was hiernach mit dem Sample im weiteren musikalischen Schaffen geschah, ob und wie es in ein neues Werk moduliert und integriert wurde, blieb unberücksichtigt und damit alle künstlerischen Potentiale dieses intermedialen Verfahrens: Der verbrieft Triumph ökonomischer über ästhetische Erwägungen – und das in jenem Teil des Rechts, der sich ästhetischen Gegenständen widmet.

Nunmehr hat der Bundesgerichtshof die doppelte Fremdreferenzialität von Sound Sampling allen anderen Arten der konkreten Inspiration durch Arbeiten Dritter gleichgestellt:

Bei der entsprechenden Anwendung des § 24 Abs. 1 UrhG auf Tonträger gelten grundsätzlich keine anderen Anforderungen als bei der unmittelbaren Anwendung auf Werke (BGH 2008: 406, Rn 25).

Hiermit wird die Fähigkeit des Sound Sampling zu weitreichender Transformation und künstlerischer Weiterverarbeitung des Gesampelten in ihrem ästhetischen Potential hierzulande das erste Mal wenigstens dem Grunde nach juristisch anerkannt. Aus ästhetischen Erwägungen hatte der Bundesgerichtshof eine bis dato klare Rechtslage zum Sound Sampling aufgehoben. Stets war Sound Sampling nur mit Erlaubnis des Tonträgerherstellers und, wenn der Urheber selbst betroffen ist, bei großen Samples etwa, zusätzlich nur mit dessen Zustimmung zulässig gewesen, niemals aber erlaubnisfrei bis Ablauf der Schutzfristen für den Tonträger (§ 85 Abs. 3 UrhG: inzwischen 70 Jahre ab Erscheinen). Wäre diese Positionsverschiebung das letzte Wort dieser Rechtsprechung geblieben, dürfte sie

weitreichende Folgen für alle musikalischen Praktiken gehabt haben, für die Sound Sampling konstitutiv ist.

Aber es blieb eben nicht dabei. Die Furcht vor Missbrauch und damit das Streben nach maximaler Kontrolle behielten die Oberhand. Der Bundesgerichtshof statuierte im Folgenden zwei Gegenausnahmen.

Zunächst verwies er auf den starren Melodienschutz des § 24 Abs. 2 UrhG. Was blieb ihm auch anderes übrig? Das Gesetz ist eindeutig. Nach dieser Bestimmung sind, wie bereits gesehen, Melodien von freier Benutzung per se ausgeschlossen. Zweifel an der Angemessenheit dieser Norm kommen etwa dann zum Vorschein, wenn man sich die Argumente vergegenwärtigt, mit denen anderen Elementen musikalischer Arbeit die Schutzfähigkeit abgesprochen wird: Bei Sound heißt es etwa, ihm fehle der ‚Inhalt‘ (vgl. Rehinder 2010: 32, Rn 63; 73, Rn 161). Wo aber ist dieser in einer Melodie? Die Privilegierung ist nicht einmal ökonomisch konsequent, bedenkt man, wie maßgeblich für Musik heutzutage Sound und nicht Melodie als Individualität stiftende Kategorie ist. Dass dies für Populärmusik gilt, spiegelt sich u.a. in Status und Prominenz der Figur des Produzenten wider. Nach dem geltenden Recht musste der Bundesgerichtshof freilich an der Gegen Ausnahme des Melodieprivilegs, § 24 Abs. 2 UrhG, festhalten und erklären, dass Sound Sampling in keinem Fall ohne Einwilligung des Urhebers an geschützten Melodien erfolgen darf. Sound Sampling als intermediales Verfahren verhält sich allerdings neutral gegenüber den Gegenständen, die gesampelt werden. Aus ihm ergibt sich keine Hierarchie zwischen Melodie und z.B. Rhythmus oder Sound, den beiden prägenden musikalischen Merkmalen der Vorlage von Kraftwerk. Demnach offenbart das Sound Sampling, dass es sich hier um eine eigenständige ästhetische Entscheidung des Rechts handelt, die Melodie als Bereich musikalischer Kreativität zu bevorzugen; und illustriert zugleich beispielhaft, dass diese ästhetische Intervention nicht zeitgemäß ist. Die Problematik des starren Melodieschutzes ist freilich eine alte, vieldiskutierte, die vor allem weithin unabhängig ist von der Spezifik einer fremdreferenziellen Komposition qua Sound Sampling.

Für hiesigen Zusammenhang interessanter, da instruktiver ist die zweite, da neu geschaffene Gegen Ausnahme: das Replay-Gebot. Der Bundesgerichtshof legte hierin fest, dass die Ausnahme der freien Benutzung nach § 24 Abs. 1 UrhG nur dann greifen darf, wenn der Samplende das Gesampelte nicht selbst hätte einspielen können (vgl. BGH 2008: 406, Rn

23). Abgesehen von kaum lösbaren Beweisproblemen hieß dies, dass minderbegabte Musiker bevorzugt werden (vgl. Stieper 2009: 225).

Man spürt an dieser in ihrer Konsequenz absurden Regelung vor allem eines: nämlich das Unbehagen des Bundesgerichtshofs über die Tragweite seiner Entscheidung, die Missbrauch ermöglichen, vielleicht sogar am Ende noch fördern könnte. Um zu klären, ob im konkreten Fall eine der beiden Gegenausnahmen gegeben war, wies der Bundesgerichtshof die Sache an das vorbefasste Oberlandesgericht zurück. Diese verneinten eine Einschlägigkeit des starren Melodienschutzes für den zu entscheidenden Fall, da es sich um eine reine Rhythmusfigur handelte (vgl. OLG Hamburg 2011). Sie ließen aber durch Gutachter den Sample nachproduzieren und kamen auf Grundlage dessen zu der Auffassung, dass Pelham zum Zeitpunkt des Sampling-Akts, 1997, das Gesamplete klanglich äquivalent selbst hätte herstellen können. Die Revisionszulassung gab dem Bundesgerichtshof Gelegenheit, zu dieser Konkretisierung seiner zweiten Gegenausnahme durch das Oberlandesgericht nochmals Stellung zu nehmen. Der Bundesgerichtshof bestätigte das Urteil, womit nunmehr in Deutschland die Maßgabe gilt:

Eine entsprechende Anwendung des § 24 Abs. 1 UrhG ist – wie ausgeführt – 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 (BGH 2012: 617, Rn 40).

Die Kategorie des Durchschnittsproduzenten hilft zumindest der absurden Besserstellung minderbefähigter Musiker ab, als welche sich die zweite Gegenausnahme im ersten Urteil lesen ließ. Ansonsten ist die Situation für die Kreativen frustrierend.

III

Das Urteil erfuhr extrem viel Aufmerksamkeit im rechtswissenschaftlichen Diskurs, wobei sich dieser vor allem auf zwei Gesichtspunkte konzentrierte: Ist die analoge Anwendung von § 24 Abs. 1 UrhG auf Tonträgerherstellerrechte überzeugend; und welche Schwierigkeiten und Konsequenzen gehen mit dem Replay-Gebot für die Rechtspraxis einher?³

Ich möchte hier auf einen anderen Aspekt hinweisen. § 24 Abs. 1 UrhG verbietet gesetzlich einen Interessenausgleich. Er fordert dazu auf, Vertrauen in diejenigen zu haben, die als Richter die Entscheidung fällen.⁴ Es geht in § 24 Abs. 1 UrhG letztlich um künstlerische Qualität im Sinne eines ästhetische Selbstständigkeit hervorrufenden Gelingens von Fremdreferenzialität. Eine solche Individualität als Gradmesser ist dabei bereits prägender Teil des urheberrechtlichen Evaluationssystems: „Das Verständnis von Individualität ist entscheidend“ (Kreutzer 2008: 286). Wenn man aber Richtern zutraut, den Individualitätsgrad von Kunst als Vergleichsmaß in Plagiatsstreitigkeiten zu taxieren, warum sollten sie nicht bestimmen können, wie sich der Grad der Transformationsqualität im Einzelfall darstellt, und ob trotz des Fremdreferenzialitätsverhältnisses ästhetische Selbstständigkeit erreicht wird? Damit wäre viel für die gegenwärtige Musik gewonnen. Nicht zuletzt im Vergleich zu anderen Künsten leidet sie nämlich in besonderem Maße unter den skizzierten Restriktionen. Nur dies zu tun würde fremdreferenzielles Komponieren in juristischer Hinsicht auf den Status einer legitimen musikalischen Ausdrucksweise zurückbringen, der ihm derzeit jedenfalls urheberrechtlich durch starre Hürden wie dem Replay-Gebot verwehrt ist. Denn allenfalls theoretisch ist ein

³ Vgl. Salagean 2008: 235-242; Hoeren 2009: 257-258; Lindhorst 2009: 406-407; Musiol 2009; Röhl 2009: 172-175; Schack 2009: 475-477; Stieper 2009: 223-225; Apel 2010: 331-350; Czykowski 2010: 112f., Rn 79; Röhl 2011: 658-660; von Ungern-Sternberg 2010: 386-388; Wehler 2012: 139-168; Wegmann 2012: 95-102; Apel 2013: 487-490; Dreier/Leistner 2013: 885; Gelke 2013: 121-135; Hoeren 2013: 468; Lindhorst 2013: 228; Riesenhuber 2013; Walter 2013: 1888-1889; und Boddien 2014: 1597f., Rn 49a-49c.

⁴ Es sind hingegen nie unmittelbar Fachgutachter, die Urteile bestimmen, wie ein weithin verbreiteter Irrtum annimmt. Stets ist es eine Entscheidung des Richters selbst, die in Vorfragen gutachterlich vorbereitet wird, aber schließlich auf eigener Anschauung gründen muss, deren Basis wiederum eigenes vergleichendes Anhören zu sein hat (vgl. Döhl 2013; Döhl 2015a).

Fall denkbar, in dem tatsächlich von der Unmöglichkeit eines Replays ausgegangen werden kann. Ist ein Replay möglich, erklärt es die urheberrechtliche Ordnung für gleichwertig mit der originalen Tonaufnahme, mit welcher der fremdreferenzielle Komponist arbeiten will.

Es mag rechtsdogmatisch und rechtshistorisch einleuchten, wenn man die hinsichtlich des Tonträgers betroffenen Rechte vor allem aus der Idee eines Wettbewerbsschutzes heraus betrachten wollte, wie es üblicherweise geschieht. Zumindest mag es systematisch konsequent sein. Aber ist es nicht ästhetisch gesehen viel zu wenig, eigentlich sogar falsch, den Status der Tonaufnahmen in dieser Weise zu bewerten? Und weist uns nicht gerade Sound Sampling durch die ihm eigene doppelte Fremdreferenzialität auf diesen Mangel hin, in dem es einerseits musikalische Werke und andererseits Performances derselben als gleichwertige Referenzpunkte behandelt? Wie Mira T. Sundara Rajan anmerkt:

Digital technology transforms our relationship with the past. One of the joys of musical creation through technology is the ability to explore pre-existing musical performances. Recorded music has allowed some access to the music of the past throughout the twentieth century, but the digital scenario is different. Recorded works can now be used in the creation of new works – not through inspiration or idea alone, but directly, through the actual use of recorded music (Sundara Rajan 2011: 328).

Sound Sampling zieht in nicht geringem Maße seine Kraft aus der doppelten Fremdreferenzialität. Ist es doch nicht nur die Ebene der Urheberleistungen, sondern auch jene der ausübenden Musiker, die hier als Klangergebnis genutzt wird. Ein Replay kann daher nicht ohne weiteres gleichwertig sein, sobald man unter Gleichwertigkeit mehr versteht als ‚ähnlich genug klingen‘. Die Karte doppelter Fremdreferenzialität mag nicht bei jedem Akt des Sound Sampling ausgespielt und gleich wichtig werden, wenn der Sample z.B. kurz ist und im Hintergrund bleibt, wie im Fall von Moses Pelhams *Nur mir*. Aber Sound Sampling hat stets dieses Potential. Und es trägt ganze Genres wie Mashup (vgl. Döhl 2015b; Döhl 2016). Was ‚gleich klingt‘, ist als kulturelles Gut noch lange nicht gleichwertig. Schon das bloße Wissen, ob man John Cage, John Coltrane oder John Lennon – oder den Autor dieses Beitrags spielen hört, macht einen enormen Unterschied für Bedeutung und Wirkung selbst einer Sequenz von nur zwei Sekunden Länge wie im hiesigen Fall.

Das Urheberrecht ignoriert diesen Umstand jedoch. Der Spielraum für nicht nur legitimes, sondern legales freies fremdreferenzielles Komponieren qua Sound Sampling ist systematisch verengt und praktisch nur noch theoretisch existent, wie die einschlägige rechtswissenschaftliche Forschung⁵ im Blick auf die freie Benutzung auch auffallend einhellig konstatiert:

Die vom BGH bei der Ausgestaltung der analogen Anwendung von § 24 Abs. 1 UrhG entwickelten Wertungskriterien [...] schließen eine freie Nutzung [...] weitestgehend aus (Walter 2013: 1889).

Trittbrettfahren, Schmarotzen, Ausbeuten und dergleichen sind die Begriffe, die fortwährend im urheberrechtlichen Diskurs Gebrauch finden, um jene vermeintliche Missbrauchsgefahr zu beschwören. Die Hürden, die ihretwegen eingebaut wurden, lassen für freies fremdreferenzielles Komponieren jenseits der Aneignung kleinster musikalischer Partikel und jenseits der maximalen Unhörbarmachung des Aneignungsaktes durch die Art der transformierenden Weiterverarbeitung keinen Raum. Trittbrettfahren, Schmarotzen, Ausbeuten und dergleichen sind dabei aber Begriffe, die zuvorderst moralisch gemeint sind, nicht ökonomisch oder ästhetisch, wie ich an anderer Stelle am Beispiel des Mashups gezeigt habe (vgl. Döhl 2015b; Döhl 2016). Der fremdreferenzielle Komponist soll sich durch Aneignungen nicht „ein eigenes persönliches Schaffen ersparen“ (Krusemarck 2013: 322) können. Schon die Kritik in den frühen 1960er Jahren

⁵ Vgl. stellv. Chakraborty 1997: 80; Dieth 2000: 124-130; Brauns 2001: 13f.; Mijatovic 2006: 100-103; Homann 2007: 61; Liebscher 2007: 76-79; Czernik 2008: 308; Förster 2008: 35, 48; Kreuzer 2008: 286f.; Salagean 2008: 115f.; Musiol 2009; Apel 2010: 331-350; Czykowski 2010: 112f., Rn 79; Huttenlauch 2010: 121f. (generell zu nichtparodistischer Appropriation Art); Rehbinder 2010: 311, Rn 815; Rossbach 2010: 1467, Rn 60; Schack 2010: 115, Rn 220; 337, Rn 700; von Ungern-Sternberg 2010: 386-388; Vogel 2010: 1547f., Rn 43; Bauer 2011: 337; Lux 2011: 472; Oebbecke 201: 160; Röhl 2011: 658-660; Canaris 2012: 78; Wehler 2012: 70f.; Wegmann 2012: 39, 97-101; Apel 2013: 490; Dreier/Leistner 2013: 885; Gelke 2013: 176f.; Kleinemenke 2013: 91; Krusemarck 2013: 318; Lindhorst 2013: 228; Riesenhuber 2013, 347704 (Beck-Online-Nr.); Boddien 2014: 1597f., Rn 49a-49c; Schaefer 2014: 1347-1349, Rn 25; Schulze 2013b: 1222f., Rn 25.

an den Entwürfen zum UrhG, die zunächst vorsahen, den starren Melodienschutz entfallen zu lassen, folgten diesem Tenor. Eine weite Fassung einer Norm zur freien Benutzung ohne starren Melodienschutz hatte z.B.

nach Ansicht des Deutschen Musikverlegerverbandes zur Folge, daß gerade unbegabte Urheber durch freie Benutzung bekannter Melodien oder ähnlicher charakteristischer Merkmale getarnte Plagiate als selbständiges neues Werk mit dem vollen Schutz herausgeben werden, der dem Originalurheber zustehe (Maracke 2003: 318).

Letzten Endes geht es also um ein Faulheits- und ein Unfähigkeitsargument.

Musik aus zweiter Hand ist freilich kein parasitäres Phänomen. Es ist eine essentielle Art, Musik zu leben. Das Regel-Ausnahme-Verhältnis in der Musikgeschichte verhält sich vielmehr spiegelbildlich zu der herrschenden urheberrechtlichen Auffassung, wie Carl Dahlhaus konstatiert hat: „Die Formel, daß Musik über Musik gemacht werde, drückt nicht eine Ausnahme, sondern die Regel aus“ (Dahlhaus 2002: 76). E. Michael Harrington sagte einmal: „At its best, the law reflects our values. When it’s not, it just regulates them“ (zit. nach Cruger 2003). Dann findet sich jedoch die Musik von Regeln reguliert, die nicht die ihren sind und nicht aus ihrer Eigenart abgeleitet wurden. Aber ist diese Kontrolle der Musik über ihre Medien nicht kulturell gefährlich? Man könnte auf die Idee verfallen, wenn man sieht, dass prägende neue Genres des Internetzeitalters wie das Mashup quasi insgesamt in die Illegalität gedrängt sind, obwohl Arbeiten wie das *Grey Album* (2003) von DJ Danger Mouse alias Brian Burton weiterhin als zentrale musikalische Leistungen unserer Zeit rezipiert werden – wohlgemerkt ohne je legal veröffentlicht worden zu sein.⁶

⁶ Vgl. unter umfassender Aufarbeitung der Rezeption und wissenschaftlichen Diskussion zum *Grey Album* Döhl 2016.

Gerichtsurteile

(im Text zitiert nach Verkündungs-, nicht Druckdatum)

Bundesgerichtshof (2008): „Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*“, in: *GRUR* 111/3-4 (2009), S. 403-406.

Bundesgerichtshof (2012): „Urteil vom 13.12.2012, I ZR 182/11 – *Metall auf Metall II*“, in: *GRUR* 115/6 (2013), S. 614-617.

LG Hamburg (2004): „Urteil vom 08.10.2004, 308 O 90/99“, in: *BeckRS* (2013), Nr. 07726, zit. über Beck-Online am 07. 08.2015.

OLG Hamburg (2006): „Urteil vom 07.06.2006, 5 U 48/05“, in: *GRUR-RR* 7/1, S. 3-5.

OLG Hamburg (2011): „Urteil vom 17.08.2011, 5 U 48/05“, in: *GRUR-RR* 11/11 (2011), S. 396-401.

Literatur

Apel, Simon (2010): „Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films (USA), Metall auf Metall (Germany) and Digital Sound Sampling – ‘Bright Line Rules?’“, in: *Zeitschrift für Geistiges Eigentum* 2/3, S. 331-350.

Apel, Simon (2013): „Anmerkung zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 13.12.2012, I ZR 182/11 – Metall auf Metall II“, in: *ZUM* 57.6, S. 487-490.

Arewa, Olufunmilayo B. (2006): „From J.C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context“, in: *North Carolina Law Review* 84.2, S. 547-645.

Bauer, Christian Alexander (2011): *User Generated Content – Urheberrechtliche Zulässigkeit nutzergenerierter Medieninhalte*, Heidelberg.

- Boddien, Thomas W. (2014): „§ 85 UrhG“, in: Axel Nordemann/Jan Bernd Nordemann (Hgg.): *Fromm/Nordemann. Urheberrecht*, Stuttgart, S. 1583-1607.
- Brauns, Christian (2001): *Die Entlehnungsfreiheit im Urhebergesetz*, Baden-Baden.
- Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz: „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) §24 Freie Benutzung.“ in: *Gesetze im Internet*, http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_24.html, zit. 25.06.2015.
- Canaris, Afra (2012): *Melodie, Klangfarbe und Rhythmus im Urheberrecht. Der Schutz musikalischer Werke und Darbietungen*, Baden-Baden.
- Chakraborty, Martin (1997): *Das Rechtsinstitut der freien Benutzung im Urheberrecht*, Baden-Baden.
- Cook, Nicholas (2013): *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford.
- Cruger, Roberta (2003): „The Mash-up Revolution“, in: *Salon*, http://www.salon.com/2003/08/09/mashups_cruger/, publ. 09.08.2013, zit. 25.06.2015.
- Czernik, Ilja (2008): *Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz des geistigen Eigentums*, Berlin.
- Czykowski, Christian (2010): „§ 9 Die Werkarten – C. VI. Musikalische Bearbeitungen“, in: Ulrich Loewenheim (Hg.): *Handbuch des Urheberrechts*, München, S. 111-114.
- Dahlhaus, Carl (2002): „Was ist Musikgeschichte?“, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert (Hgg.): *Europäische Musikgeschichte*, Kassel/Stuttgart, S. 59-79.
- Dieth, Mathias (2000): *Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht*, Baden-Baden.
- Döhl, Frédéric (2003): „Sound als Kategorie des Urheberrechts“, in: Thomas Phleps/Ralf von Appen (Hgg.): *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld, S. 179-182.

- (2013): „Urteilen über Musikwerke. Ästhetische Erfahrung und Urheberrecht im Plagiatsprozess“, in: Ders. u.a. (Hgg.): *Konturen des Kunstwerks. Zur Frage von Relevanz und Kontingenz*, Paderborn, S. 229-248.
- (2015a): „Gesamteindruck: Zu einem Schlüsselbegriff des Plagiatsrechts“, in: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 25, erscheint.
- (2015b): „Ästhetische und juristische Grauzone. Zum Mashup in der Musik am Beispiel des *Grey Album*“, in: Florian Mundhenke/Fernando Ramos Arenas/Thomas Wilke (Hgg.): *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*, Wiesbaden, S. 131-149.
- (2016): *Mashup. Fremdreferenzielles Komponieren und Urheberrecht*, Bielefeld, erscheint.

Dreier, Thomas/Matthias Leistner (2013): „Urheberrecht im Internet: die Forschungsherausforderungen“, in: *GRUR* 115.9, S. 881-897.

Förster, Achim (2008): *Fair Use. Ein Systemvergleich der Schrankengeneralklausel des US-amerikanischen Copyright Act mit dem Schrankenatalog des deutschen Urheberrechtsgesetzes*, Tübingen.

Gelke, Erik (2013): *Mashups im Urheberrecht*, Baden-Baden.

Hoeren, Thomas (2009): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*]“, in: *MMR* 12.4, S. 257-258.

Hoeren, Thomas (2013): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 13.12.2012, I ZR 182/11 – *Metall auf Metall II*]“, in: *MMR* 16.7, S. 468.

Homann, Hans-Jürgen (2007): *Praxisbandbuch Musikrecht. Ein Leitfaden für Musik- und Medienschaffende*, Berlin.

Huttenlauch, Anna Blume (2010): *Appropriation Art. Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*, Baden-Baden.

Kleinemenke, Manuel (2013): „Verletzung von Urheberrechten durch Sampling“, in: *GRUR-Prax* 5.19, S. 426.

Kreutzer, Till (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.

- Krusemarck, Philipp (2013): *Die abhängige Schöpfung im Recht des geistigen Eigentums. Das abhängige Patent und die Werkbearbeitung im Vergleich*, Tübingen.
- Liebscher, Christopher (2007): *Der Schutz der Melodie im deutschen und amerikanischen Recht*, Frankfurt am Main.
- Lindhorst, Hermann (2009): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*]“, in: *GRUR* 111.3-4, S. 406-407.
- Lindhorst, Hermann (2013): „Praxishinweis [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 13.12.2012, I ZR 182/11 – *Metall auf Metall II*]“, in: *GRUR-Prax* 5.10, S. 228.
- Lux, Steffen (2011): „Sampling ist unzulässig, wenn ein Fachmann einen aus Sicht des Publikums gleichwertigen Nachbau der fremden Tonaufnahme selbst herstellen kann“, in: *GRUR-Prax* 3.20, S. 472.
- Maracke, Catharina (2003): *Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965*, Berlin.
- Metzer, David (2003): *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge.
- Mijatovic, Ivan (2006): *Kreativität als Voraussetzung für den urheberrechtlichen Schutz von Geisteserzeugnissen*, Bern.
- Musiol, Christian (2009): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*]“, in: *FD-GewRS*, 277037, zit. 07.08.2015 über Beck-Online.
- Nordemann, Axel (2014): „§ 2 UrhG“, in: Axel Nordemann/Jan Bernd Nordemann (Hgg.): *Fromm/Nordemann. Urheberrecht*, Stuttgart, S. 127-206.
- Oebbecke, Johannes (2011): *Der „Schutzgegenstand“ der verwandten Schutzrechte. Eine einheitliche Lösung für die Probleme des Teilschutzes, der Bearbeitung und der freien Benutzung unter dem Blickwinkel immaterialgüterrechtlicher Gemeinsamkeiten*, Frankfurt am Main.
- Papier, Hans-Jürgen (2010): „Art. 14 GG“, in: Roman Herzog et al. (Hgg.): *Maunz/Dürig. Grundgesetz-Kommentar*, 59. Ergänzungslieferung, München, S. 1-364.

- Porcello, Thomas (1991): „The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers' Discourse“, in: *Popular Music* 10.1, S. 69-84.
- Rehbinder, Manfred (2010): *Urheberrecht*, München.
- Riesenhuber, Karl (2013): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*]“, in: *LMK*, 347704, zit. 07.08.2015 über Beck-Online.
- Röhl, Christoph (2009): „Die urheberrechtliche Zulässigkeit des Tonträger-Sampling“, in: *Kommunikation & Recht* 12.3, S. 172-175.
- Röhl, Christoph (2011): „Anmerkung zum Urteil des OLG Hamburg vom 17.08.2011 – 5 U 48/05 (Metall auf Metall II)“, in: *Kommunikation & Recht* 14.10, S. 658-660.
- Rossbach, Claudia (2010): „§ 69 Tonträgerherstellerverträge und benachbarte Musikverträge“, in: Ulrich Loewenheim (Hg.): *Handbuch des Urheberrechts*, München 2010, S. 1446-1481.
- Salagean, Emil (2008): *Sampling im deutschen, schweizerischen und US-amerikanischen Urheberrecht*, Baden-Baden.
- Schack, Haimo (2009): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*]“, in: *JZ* 64.9, S. 475-477.
- Schack, Haimo (2010): *Urheber- und Urhebervertragsrecht*, Tübingen.
- Schaefer, Martin (2014): „§ 85 UrhG“, in: Artur-Axel Wandtke/Winfried Bullinger (Hgg.): *Praxiskommentar zum Urheberrecht*, München, S. 1339-1355.
- Schneider, Klaus (2004): *Lexikon „Musik über Musik“*, Kassel.
- Schulze, Gernot (2013): „§ 2 UrhG“, in: Thomas Dreier/Gernot Schulze (Hgg.): *Urheberrechtsgesetz. Urheberwahrnehmungsgesetz. Kunsturhebergesetz. Kommentar*, München, S. 64-138.
- Schulze, Gernot (2013b): „§ 85 UrhG“, in: Thomas Dreier/Gernot Schulze (Hgg.): *Urheberrechtsgesetz. Urheberwahrnehmungsgesetz. Kunsturhebergesetz. Kommentar*, München, S. 1215-1236.
- Stieper, Malte (2009): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 20.11.2008, I ZR 112/06 – *Metall auf Metall*]“, in: *ZUM* 25.3, S. 223-225.

- Sundara Rajan, Mira T. (2011): *Moral Rights. Principles, Practice and New Technology*, Oxford.
- Tehrani, John (2011): *Infringement Nation. Copyright 2.0 and You*, Oxford.
- Tushnet, Rebecca (2004): "Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective, edited by Mario Biagioli, Peter Jaszi, and Martha Woodmansee (Review)", in: *The IP Law Book Review* 2.1, S. 1-10.
- Ungern-Sternberg, Joachim von (2010): „Die Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs zum Urheberrecht und zu den verwandten Schutzrechten in den Jahren 2008 und 2009 (Teil II)“, in: *GRUR* 112.5, S. 386-395.
- Vogel, Martin (2010): „§ 85 UrhG“, in: Ulrich Loewenheim (Hg.): *Schrieker/Loewenheim. Urheberrecht. Kommentar*, München, S. 1532-1560.
- Walter, Andreas (2013): „Anmerkung [zu Bundesgerichtshof, Urteil vom 13.12.2012, I ZR 182/11 – *Metall auf Metall II*]“, in: *NJW* 66.26, S. 1888-1889.
- Wegmann, Katrin (2012): *Der Rechtsgedanke der freien Benutzung des § 24 UrbG und die verwandten Schutzrechte*, Baden-Baden.
- Wehler, Philipp (2012): *Die freie Benutzung im digitalen Zeitalter. Neue Herausforderungen für § 24 UrbG unter besonderer Berücksichtigung der Problematik des Abklammerns von Vorlagen unter urheberrechtlichem Leistungsschutz*, Hamburg.
- Wiebe, Andreas (2011): „§ 2 UrhG“, in: Gerald Spindler/Fabian Schuster (Hgg.): *Recht der elektronischen Medien*, München, S. 1563-1568.
- Zittrain, John (2006): "A History of Online Gatekeeping", in: *Harvard Journal of Law and Technology* 19.2, S. 253-298.