

Dieser Artikel stammt von RA Peter F. Schulz und RRef. Dr. Caroline Cichon und wurde in 3/2004 unter der Artikelnummer 8976 auf den Seiten von jurawelt.com publiziert. Die Adresse lautet [www.jurawelt.com/artikel/8976](http://www.jurawelt.com/artikel/8976).



---

**RA Peter F. Schulz, Berlin**

**RRef. Dr. Caroline Cichon, München**

## **“Remixes” und “Coverversionen” – Urheberrecht und Verwertung**

*Hinweis:*

Der folgende Beitrag ist in der *FS Hertin 11/00* veröffentlicht worden und gibt den Rechtsstand von 2000 wieder.

## A. Einleitung

In den letzten Jahren haben neue Erscheinungsformen in der internationalen Musiklandschaft zunehmend an Bedeutung gewonnen: die sogenannten “Remixes” und die sogenannten “Coverversionen”.

Wenngleich sich in der Musikindustrie Remixes und Coverversionen als eigene stilbildende Gattungen und damit neue Umsatzträger herausgebildet haben, so ergeben sich in der Praxis Schwierigkeiten in der rechtlichen Zuordnung und den sich hieraus ableitenden wirtschaftlichen Verteilungsschlüsseln.

Die nachfolgende Untersuchung beschäftigt sich mit den tatsächlichen Grundlagen der Remixes und Coverversionen sowie der Beurteilung der Rechtslage der verschiedenen Erscheinungsformen dieser musikalischen Kategorie.

## B. Urheberrechtliche und leistungsschutzrechtliche Ebene

Remixes und Coverversionen sind dadurch gekennzeichnet, dass es sich grundsätzlich um Neuproduktionen, das heißt Aufnahmen von neuen Darbietungen vorbestehender Werke der Musik (mit oder ohne Text) – in Gänze oder in Teilen – handelt. Gegenstand ist vorliegend die Betrachtung der urheberrechtlichen Ebene der Remixes und Coverversionen. Die leistungsschutzrechtliche Ebene darf in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben, da Neueinspielungen betroffen sind und somit vorbestehende Leistungsschutzrechte begriffsnotwendig nicht tangiert sein können. Eine Ausnahme mag für die Übernahme von musikalischen *Samples* gelten. Soweit vorbestehende Tonaufnahmen im Wege des Sampling in Remixes oder Coverversionen eingeschnitten werden, so müssen selbstverständlich die Rechte der Künstler und Producer (“Klangregisseure”) in Sinne der §§ 73 ff. UrhG sowie die Rechte des Tonträgerherstellers gemäß § 85 UrhG eingeholt werden. Im Hinblick auf § 83 UrhG ist die urheberpersönlichkeitsrechtliche Komponente auf Künstlerseite zu beachten, um den Künstler vor Entstellungen seiner Darbietungen im Kontext eines Remixes oder einer Coverversion zu schützen. Zur leistungsschutzrechtlichen Betrachtung von Samples sei auf die grundsätzlichen Ausführungen von Hertin<sup>1</sup> hingewiesen.

## C. Erscheinungsformen von Remixes und Coverversionen

### I. Remixes

Bei den Remixes handelt es sich um ein Phänomen, welches sich im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Single-Tonträgern im Bereich der Pop-Musik herausgebildet hat. Während noch in den 60er und 70er Jahren Single-Tonträger klassischerweise den zugkräftigen, exponierten Titel auf der A-Seite und einen (in der Regel) weniger attraktiven Titel auf der B-

---

<sup>1</sup> Hertin, Sounds von der Datenbank, GRUR 1989, S. 578 f.

Seite enthielten, kam Ende der 70er Jahre durch die Maxi-Single-Tonträger bzw. im Laufe der 80er Jahre durch die CD-Single-Tonträger das Bedürfnis auf, die hinzugewonnene Spieldauer mit Substanz zu erfüllen. Hieraus entwickelte sich der Trend, neben der A-Seiten-Produktion weitere Fassungen im Wege von Neuabmischungen (englisch: Remixes) der vorhandenen Tonspuren auf den Single-Tonträgern zu veröffentlichen. Dies waren typischerweise Versionen mit besonderen rhythmischen Akzenten (*“dancefloor version”*, *“disco version”*), radiotaugliche Fassungen unter Hervorhebung der melodischen Stimmen und Zurücknehmen der Baßlinie, Schlagzeuglinie oder E-Gitarrenspur (*“radio edit”*, *“radio mix”*) oder Versionen mit verlängerter Musikspieldauer durch Wiederholung oder Variationen der vorbestehenden Motive (*“extended version”*).

Ursprünglich bezeichnete man als Remix daher die Vornahme von Änderungen an einer vorbestehenden Musikproduktion, bei der die Melodie oder wenigstens Teile davon als charakteristisches Element der Ausgangsversion im Remix erkennbar bleibt. Dies ist auch jetzt noch der häufigere Fall eines Remixes, da der Producer meist von einer Gesangs-Linie ausgeht, die Ursprungsversion (Original) von dieser Ausgangsbasis aus zerlegt und neu konstruiert.

Gerade in neuerer Zeit tauchen jedoch vermehrt auch solche Remixes auf dem Markt auf, in denen das zugrunde liegende Originalwerk musikalisch überhaupt nicht mehr erkennbar ist. Diese Erscheinungsform ist damit zu erklären, daß die Zugkraft eines Musiktittels nicht mehr nur von der Namhaftigkeit des anbietenden Künstlers oder dem Bekanntheitsgrad der aufgenommenen Werke abhängt, sondern auch von der Auswahl eines renommierten Produzenten (im technisch-kreativen Sinne) maßgeblich beeinflußt wird. So haben sich einige *Disc-Jockeys* (*“DJ’s”*) bekannter Discotheken und Clubs vom reinen Schallplattenaufleger zu berühmten Klangregisseuren (*“Producer”*) emanzipiert<sup>2</sup> und den von ihnen geschaffenen Musikproduktionen durch einen individuellen, wiedererkennbaren *“Sound”* einen unverwechselbaren Charakter verliehen. Die Tonträgerindustrie nutzt diesen Bonus und beauftragt diese Producer mit der Herstellung von Remixes von vorbestehenden Produktionen, wobei bei diesen Remixes im weiteren Sinne zuweilen nur noch die Titelzeile vom Original verbleibt, während zugunsten eines eigenen Sounds, unter Umständen neuer Rhythmik und neuer Arrangements, von den Tonspuren der Originalproduktion nur noch rudimentär oder sogar überhaupt nicht mehr Gebrauch gemacht wird. Im Gegensatz zu Remixes im engeren Sinne, bei denen zumindest die oben genannte Bedingung der Neuabmischung von vorbestehenden Tonspuren erfüllt ist, entfernt sich der Remix im weiteren Sinne von dieser Prämisse und läßt vorhandenes Tonaufnahme-Material weitgehend unbeachtet.

## II. Coverversion

Als Coverversion bezeichnet die Musikbranche die erneute Produktion und Veröffentlichung eines vorbestehenden und bereits veröffentlichten Musikwerkes<sup>3</sup>. Auch wenn der Begriff der Coverversion in der Vertragspraxis häufig benutzt wird (beispielsweise in Subverlags- und Editionsverträgen), so besitzt er lediglich determinierende Funktion, ohne eine rechtliche Relevanz zu haben. In diesem Sinne hat ihn auch der Bundesgerichtshof in seiner Entscheidung

---

<sup>2</sup> Fikentscher *“The DJ as composer”*, S. 83 ff.; Zimmermann in Moser/Scheuermann, Handbuch der Musikwirtschaft, 2. Auflage, S. 1085; Schwenzer, Die Rechte des Musikproduzenten, UFITA Schriftenreihe, Band 153, S. 100.

<sup>3</sup> vgl. Hertin, Grundlagen des Musikurheberrechts in Moser/Scheuermann, Handbuch der Musikwirtschaft, 2. Auflage, S. 753, 765.

“Coverversion”<sup>4</sup> übernommen. In der vorzitierten Entscheidung handelt es sich bei der Coverversion um die Neueinspielung einer Bearbeitung eines Originalwerkes. Damit lehnt sich der BGH an die branchenübliche Verwendung dieses Begriffs für die Fälle einer bloßen Interpretation eines Originalwerkes an, welches im Rahmen der Neueinspielung in seiner Substanz unberührt bleibt, so daß eine Bearbeitung im urheberrechtlichen Sinne nicht vorliegt.

### III. Fallgruppen

Es soll daher im folgenden bei der näheren Betrachtung von exemplarischen Fallkonstellationen lediglich an die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Remixes und Coverversionen angeknüpft werden, während die rechtliche Zuordnung nach den hierfür allein maßgeblichen Tatbeständen des Urheberrechtsgesetzes vorgenommen wird.

Zur Vereinfachung und zum besseren Verständnis wird im folgenden der Schöpfer der Remixes bzw. der Coverversionen als “Producer” bezeichnet. Damit soll dem Umstand Rechnung getragen werden, daß der Producer in seiner Eigenschaft als Klangregisseur im Tonstudio mit der Herstellung des Remixes bzw. der Coverversion befaßt ist, sei es im Auftrage eines Tonträgerunternehmens oder im eigenen Namen und auf eigene Rechnung. Die Bezeichnung ist als wertfrei zu verstehen, als hierdurch weder eine leistungsschutzrechtliche (Producer-Tätigkeit als künstlerische Darbietung oder Tonträgerhersteller-Leistung) noch eine urheberrechtliche Würdigung (Producer als Bearbeiter) antizipiert werden soll.

Bei der phänomenologischen Betrachtung derartiger Produktionen lassen sich also verschiedene Grade der Veränderung des Originalwerkes beobachten:

- veränderte Rhythmik, verändertes Tempo
- veränderter Klangeindruck/Transponierung
- veränderte Begleitmelodie
- veränderte Leitmelodie
- neuer Text

Für all diese Veränderungen liegt zunächst die Annahme einer Bearbeitung des Originalwerks i.S.v. §§ 3, 23 UrhG nahe, da die Ursprungsversion ja gerade in ihrem individuellen Charakter verändert werden soll.

Bei der rechtlichen Einordnung der verschiedenen Arten von Remixes und Coverversionen ist jedoch das Recht der Bearbeitung sorgfältig nach zwei Seiten abzugrenzen:

1. Handelt es sich um so unerhebliche Veränderungen, daß der Grad einer Bearbeitung i.S.v. § 3 UrhG nicht erreicht ist, sondern lediglich eine Neuinterpretation<sup>5</sup> vorliegt?
2. Sind die Änderungen so drastisch, daß die neue Version im Vergleich zur Ursprungsversion als ganz neues Werk erscheint, mithin also trotz § 24 Abs. 1 UrhG ("starrer Melodienschutz") lediglich eine freie Benutzung i.S.v. § 24 Abs. 1 UrhG vorliegt?

---

<sup>4</sup> BGH GRUR 1998, S. 376 ff.; BGH NJW 1998, S. 1393 ff.

<sup>5</sup> vgl. BGH NJW 1998, 1393 ff = GRUR 1998, 376 ff “Coverversion”

Grundsätzlich gilt: Bleiben sowohl Haupt- als auch Begleitmelodie eines Musikwerkes als wesentlich prägende Bestandteile des Werkes unverändert, so kann die Veränderung sonstiger (rhythmischer oder klanglicher) Elemente das Vorliegen einer Bearbeitung nur begründen, wenn sie einen Grad übersteigt, der höher liegt, als nach allgemein urheberrechtlichen Grundsätzen für eine Bearbeitung erforderlich.<sup>6</sup> Wird diese Hürde nicht überschritten, so handelt es sich nur um eine interpretative Umgestaltung<sup>7</sup> des Originalwerkes, an welcher der Producer kein eigenes Bearbeiterurheberrecht<sup>8</sup> erwirbt. Haben die Änderungen an der Ausgangsversion aber einen Grad erreicht, bei dem die neue Version im Vergleich zur ursprünglichen nicht nur eigentümlich ist, sondern die Charakteristik der Ursprungsversion gegenüber den neuen Elementen ganz in den Hintergrund tritt<sup>9</sup>, so liegt eine freie Benutzung vor, die ebenfalls nicht dem Recht der Bearbeitung unterfällt.<sup>10</sup> Letzteres ist bei Remixes durchaus denkbar, insbesondere dann, wenn Folgeremixes als Ableitung eines ersten Remixes hergestellt werden und insoweit das Original immer mehr verblasst.

Demgegenüber beruhen Coverversionen gerade auf dem Prinzip, sich die Erkennbarkeit der Melodie der Ursprungsversion zu eigen zu machen. In Ansehung des starren Melodienschutzes gemäß § 24 Abs. 2 UrhG ist die neue Version daher regelmäßig als erlaubnispflichtige Bearbeitung des Ausgangswerkes zu qualifizieren, da der neuen Version die erkennbare Melodie der Ursprungsversion zugrunde gelegt worden ist.

## D.

### Rechtliche Zuordnung der einzelnen Erscheinungsformen

#### I.

#### Remix/Coverversion mit veränderter Rhythmik, verändertem Tempo, verändertem Klangeindruck, Transposition

Wird bei einer neuen Version lediglich die Rhythmik, das Tempo, der Sound einzelner "Instrumente" oder die Tonlage verändert (z.B. Dance Version), so ist dies in der Regel noch keine Bearbeitung im urheberrechtlichen Sinne, sondern eine bloße Neuinterpretation des zugrunde liegenden Musikwerkes.<sup>11</sup>

Zwar enthält die vorbezeichnete neue Version eine Reihe neuer Elemente, aber im Musikurheberrecht gilt ein Primat des Melodienschutzes<sup>12</sup>: Da die Melodie derart stark geschützt wird, genießen andere Elemente wie Rhythmus, Klang u.ä. weniger starken Schutz<sup>13</sup>, da sonst eine

---

<sup>6</sup> vgl. Fromm/Nordemann, Wilhelm (Hrsg.): Urheberrecht, Kommentar zum Urheberrechtsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, 9. Auflage, Stuttgart 1998, Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 3, Rz. 2f und 8f; zum Primat des Melodienschutzes vgl. auch Fromm/Nordemann-Vinck, § 2, Rz. 46 und § 24, Rz. 14.

<sup>7</sup> Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 23 Rz. 1; Schricker, Gerhard (Hrsg.): Urheberrecht, Kommentar, 2. Auflage, München 1999, Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 18.

<sup>8</sup> Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 2 und 34 ff.

<sup>9</sup> Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 2 a.E.

<sup>10</sup> Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 5; Fromm/Nordemann-Vinck, § 23, Rz. 1.

<sup>11</sup> vgl. Rehbindner, Manfred: Urheberrecht, 10. Auflage, München, 1998, Rz. 151 lit. a) zur "nichtsöpferischen Umgestaltung"; Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 3, Rz. 2f und 8f sowie Rz. 12, § 2 Rz. 46; Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 26:

<sup>12</sup> vgl. Fromm/Nordemann-Vinck, § 2, Rz. 46 und § 24, Rz. 14.

<sup>13</sup> vgl. Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 29 a.E.

freie Benutzung - in Form einer Übernahme nicht geschützter Ideen - i.S.v. § 24 UrhG bei Musikstücken überhaupt nicht möglich wäre.<sup>14</sup>

Wenn Rhythmik, Klang usw. aber im Gegensatz zur Melodie eines Werkes so wenig geschützt sind, daß schon das Originalurheberrecht nicht an ihnen festmacht<sup>15</sup>, dann kann allein ihre Veränderung auch kein Bearbeiterurheberrecht begründen.<sup>16</sup> Die an den Schöpfungscharakter der Bearbeitung zu stellenden Anforderungen sind grundsätzlich dieselben wie bei einem Originalwerk.<sup>17</sup> Wenn also kein eigenes Urheberrecht des Producers an der neuen Version<sup>18</sup> entsteht, so bleibt nur das Recht des Originalurhebers übrig: Die neue Version stellt sich als lediglich leichte Umgestaltung, mithin als bloße Neuinterpretation der Ausgangsversion dar.

Eine Ausnahme gilt nur dann, wenn schon die rhythmischen oder klanglichen Veränderungen von solch erheblichem Ausmaße sind, dass der Zusammenhang mit dem Original nur noch sehr vage erkennbar ist. In einem solchen Falle kann die neue Version nicht mehr als bloße Neuinterpretation angesehen werden. Dann liegt eine Bearbeitung vor<sup>19</sup>, da wegen des starren Melodienschutzes des § 24 Abs. 2 UrhG<sup>20</sup> im Falle einer Melodieübernahme der Urheber der Originalmelodie stets auch an dem neuen Werk mitberechtigt ist.

## II.

### Remix/Coverversion mit ausschließlich übernommenen Melodieelementen

Die hier untersuchte Konstellation taucht häufig als Tanzflächen-Version eines Originalwerkes auf. Vom Originalwerk übernommen wird die Melodie des Refrains. Der sich mehrfach wiederholende Refrain wird durch einen Tanzflächenrhythmus verbunden, dessen Tonfolge allerdings nicht hinreichend individuell ist, um der neuen Version urheberrechtliche Schutzfähigkeit zu verleihen

Zur Umgehung des Erlaubnisvorbehalts werden in solchen Fällen derartige vermeintliche Coverversionen bei der GEMA zuweilen als bloße Neuinterpretation des vorbestehenden Originalwerkes angemeldet. Tatsächlich setzt eine Bearbeitung gerade voraus, dass der Bearbeiter eine eigenschöpferische Leistung erbracht hat, die eine Privilegierung nach § 3 UrhG rechtfertigt. Dies ist jedoch bei den lediglich neu rhythmisierten Versionen unter Einsatz des bloßen Refrains gerade nicht der Fall. Die Registrierung eines solchen Werkes bei der GEMA unter dem Titel des Originalwerkes und der Originalurheber bzw. des Originalverlages als Bezugsberechtigten mag zwar indizieren, der Producer wolle nicht als Bearbeiter am Aufkommen partizipieren; dies hindert die Berechtigten des Originalwerkes jedoch nicht, unter dem Gesichtspunkt der Werkentstellung im Sinne von § 14 UrhG und des Kürzungsverbots gemäß § 62 Abs. 1 UrhG gegen die Auswertung solcher Versionen rechtlich vorzugehen.

<sup>14</sup> so aber Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 12, der die Möglichkeit der Benutzung nur nichtmelodischer Elemente nicht bedenkt.

<sup>15</sup> vgl. Fromm/Nordemann-Vinck, § 2, Rz. 46 und § 24, Rz. 14; Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 29 a.E.

<sup>16</sup> vgl. Reh binder, Rz. 152 lit. b); Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 11.

<sup>17</sup> vgl. Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 11 und § 24, Rz. 28.

<sup>18</sup> vgl. OLG Köln CR 1999, 595 "Remixe".

<sup>19</sup> Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 2; Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 26. AA. Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 3 Rz. 16.

<sup>20</sup> vgl. Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 26 ff; Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 12 ff.

### III. Remix/Coverversion mit neuen und übernommenen Melodieelementen

Betrachtet man den Fall eines Remixes, der zwar melodiose Veränderungen mit sich bringt, die charakteristischen melodischen Züge der Ursprungsversion aber noch erkennen läßt<sup>21</sup>, so liegt darin eine Bearbeitung i.S.v. § 23 UrhG.<sup>22</sup> Die Verwertung der neuen Version bedarf daher auch der Zustimmung des Urhebers des Originalverwertungsrechtes bzw. des ihn repräsentierenden Musikverlages.

In diese Gruppe fallen auch Remixes, bei denen nur noch einzelne Teile der Melodie der Ursprungsversion erhalten bleiben, etwa nur noch die Refrain-Vocals (Vocals = Text und Gesangsmelodie), solange die Ursprungsversion gegenüber den neuen Elementen nicht völlig in den Hintergrund tritt. Im Gegensatz zur Fallgruppe unter Ziffer II. ist hier erforderlich, dass die neuen Elemente eigene Schutzfähigkeit besitzen. Die Übernahme von Teilen der Vocalmelodie begründet stets einen Bearbeitungsstatus, da sie als Leitelement gegenüber den sonstigen Charakteristika eines Musikstückes niemals völlig in den Hintergrund treten.<sup>23</sup>

An solchen "Remix-Bearbeitungen" entsteht also ein eigenes Urheberrecht des Producers<sup>24</sup>, das neben dasjenige des Urhebers der Ursprungsversion tritt, welches auch an dem Remix weiterbesteht (vgl. §§ 3, 23 UrhG)<sup>25</sup>.

Das Verhältnis zwischen Originalurheber und Bearbeiter ist damit dem der Miturheberschaft i.S.v. § 8 UrhG nicht unähnlich, da der Producer gem. § 3 UrhG Urheber ist und damit das Werk gem. § 15 ff nur mit seiner Zustimmung verwertet werden darf, die Verwertung gem. § 23 Abs. 1 UrhG aber auch der Zustimmung des Originalurhebers bedarf<sup>26</sup>. Es unterscheidet sich aber von der Miturheberschaft dadurch, daß das Bearbeiterurheberrecht ein vom Originalurheber abhängiges Recht ist<sup>27</sup>, das der Bearbeiter nicht aufgrund gemeinsamen Schaffens, sondern erst im Nachgang zu einem bereits fertigen Werk erwirbt. Deshalb hat er im Gegensatz zum Miturheber keinen Anspruch auf die Einwilligung des Originalurhebers zur Verwertung der Bearbeitung<sup>28</sup>.

Das durch den Bearbeitungsvorgang entstandene Bearbeiterurheberrecht ist jedoch trotz seiner "Abhängigkeit" von dem Originalurheberrecht<sup>29</sup> ein eigenes, neues Urheberrecht. Daher muß ein Verlagsrecht an dem Remix erst neu begründet werden und steht keineswegs automatisch dem Verleger der Ausgangsversion zu. Im Regelfall macht ein Musikverlag jedoch die Erteilung der erforderlichen Bearbeitungslizenz von der bereits im voraus erfolgten Einräumung der Verlagsrechte auch an dem Remix abhängig.

<sup>21</sup> Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 2 a.E.

<sup>22</sup> Schricker-Loewenheim, § 23, Rz. 8 und § 3, Rz. 25 zu "Variationen" eines Musikwerkes; Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 3, Rz. 8.

<sup>23</sup> vgl. Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 14; Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 2, Rz. 46.

<sup>24</sup> vgl. OLG Köln CR 1999, 595 "Remixe"; Schricker-Loewenheim, § 3, Rz. 2 und 34 ff.

<sup>25</sup> Rehbinder, Rz. 153, Ziff. 4

<sup>26</sup> vgl. BGH NJW 1998, 1393 ff = GRUR 1998, 376, 378 "Coverversionen".

<sup>27</sup> Schricker-Loewenheim, § 8, Rz. 2 und § 3, Rz. 5.

<sup>28</sup> Schricker-Loewenheim, § 8, Rz. 24.

<sup>29</sup> Schricker-Loewenheim, § 8, Rz. 2 und § 3, Rz. 5.

#### IV. Neuvertonung

Anders ist eine Konstellation zu beurteilen, in der lediglich ein Text eines Originalwerkes, nicht jedoch die dazugehörige Melodie, übernommen wird.

Dazu ist allerdings erforderlich, dass der Text wirklich völlig neu vertont wird. Das bedeutet, dass auch die Gesangsmelodie relevant verändert werden muss. Eine Übernahme auch nur von Teilen der Vocals der Ursprungsversion erfüllt dieses Kriterium nicht und stellt daher lediglich eine Bearbeitung des Originals (Fallgruppe b) dar.

Dieses Übernahmeverbot der bestehenden Vocals dürfte auch für sogenannte “Rap-Vocals” gelten, denn auch diese werden mit einer bestimmten charakteristischen Intonation vorgetragen, die den Song wesentlich mit prägt. Es handelt sich hierbei um eine Sprechmelodie.

Wird tatsächlich nur der Text eines Werkes übernommen und nicht auch die Gesangsmelodie, so handelt es sich nicht um eine Bearbeitung der Ursprungsversion, sondern um eine neue Werkverbindung des Originaltextes<sup>30</sup>. Diese bedarf gem. § 9 UrhG lediglich der Zustimmung des Textdichters, nicht auch der des Komponisten des Originalwerkes<sup>31</sup>.

Text und Musik sind eigenständige Werke, die lediglich gem. § 9 UrhG zur gemeinsamen Verwertung miteinander verbunden werden<sup>32</sup>. Die Werkverbindung darf daher gem. § 9 UrhG nur unter beiderseitiger Zustimmung verwertet werden<sup>33</sup>.

Einzelnen darf jedes dieser Werke jedoch weiterhin unabhängig von der Zustimmung des Urhebers des verbundenen Werkes nach der herrschenden Meinung im Schrifttum verwertet werden<sup>34</sup>. Diese freie Einzelverwertbarkeit wird nur durch den Grundsatz von Treu und Glauben des § 242 BGB begrenzt, d.h. sie ist solange zulässig, als dadurch die gemeinschaftliche Verwertung der bisherigen Werkverbindung nicht beeinträchtigt wird<sup>35</sup>. Dabei darf das einzelne Werk grundsätzlich auch erneut mit anderen Werken verbunden werden, wenn dies die Belange des Urhebers des verbundenen Werkes nicht beeinträchtigt oder dieser zustimmt<sup>36</sup>.

Ist eine derartige Zustimmung jedoch nicht erfolgt, so sind die gegenseitigen Interessen im Einzelfall abzuwägen und ist festzustellen, ob die neue Werkverbindung der bisherigen Werkverbindung tatsächlich Konkurrenz macht<sup>37</sup>.

Tritt allerdings der Urheber eines Werkes einer Werkverbindung mit der veröffentlichten Version der Werkverbindung bewusst in Konkurrenz, so ist neben der Grenzziehung nach den Grundsätzen von Treu und Glauben auch ein Verstoß gegen § 1 UWG denkbar, angesichts der

---

<sup>30</sup> vgl. zum umgekehrten Fall der Neutextierung einer Musik: Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 3, Rz. 15.

<sup>31</sup> vgl. Reh binder, Rz. 174, Ziff. 2.

<sup>32</sup> Sch ricker-Loewen heim, § 9, Rz. 5.

<sup>33</sup> Sch ricker-Loewen heim, § 9, Rz. 14f.

<sup>34</sup> Reh binder, Rz. 174, Ziff. 2; Fromm/Nordemann-Nordemann, § 9, Rz. 6; Sch ricker-Loewen heim, § 9, Rz. 16.

<sup>35</sup> Sch ricker-Loewen heim, § 9, Rz. 16; Fromm/Nordemann-Nordemann, § 9, Rz. 6; Reh binder, Rz. 174, Ziff. 2

<sup>36</sup> Reh binder, Rz. 174, Ziff. 2

<sup>37</sup> Fromm/Nordemann-Nordemann, § 9, Rz. 6.

starken Kommerzialisierung des Pop-Musikgeschäfts, welches die Urheber als Wettbewerber im Markt erscheinen lässt.

Soweit ersichtlich, hat sich die höchstrichterliche Rechtsprechung mit der Problematik bislang nicht auseinandersetzen müssen. Nach diesseitiger Auffassung muss das Zustimmungserfordernis des Auflösens einer Werkverbindung und Begründung einer neuen Werkverbindung jedoch restriktiv gehandhabt werden. Es ist nicht einsehbar, weshalb die beteiligten Urheber an einer Werkverbindung selbst gemäß § 9 UrhG Restriktionen im Hinblick auf die Veröffentlichung, Verwertung und Änderung der verbundenen Werke ausgesetzt sind, während Dritte isoliert Zugriff auf die einzelnen Werke der Werkverbindung nehmen können sollen.

Weiterhin vertritt die herrschende Meinung die Auffassung, dass die Urheber willentlich verbundener Werke als Gesellschaft des bürgerlichen Rechts zu qualifizieren seien, mit der Folge einer gesamthänderischen Bindung der verbundenen Werke und dementsprechend nur gemeinschaftlicher Verwaltungsbefugnis gemäß § 709 BGB<sup>38</sup>. Abermals ist nicht nachvollziehbar, weshalb die Urheber der Werkverbindung sich an die von ihnen selbst gewählte Verknüpfung der verbundenen Werke grundsätzlich halten müssen, während Dritte ungehindert eine Einzelauswertung betreiben oder gar eine neue Werkverbindung begründen dürfen sollten. Vor diesem Hintergrund muss die Güterabwägung im Rahmen von § 242 BGB dazu führen, nur in besonderen Ausnahmefällen eine isolierte Auswertung eines vormals verbundenen Werkes bzw. die Begründung einer neuen Werkverbindung unter Heranziehung eines ehemals verbundenen Werkes durch Dritte zuzulassen.

Ferner darf insbesondere im Bereich der Werkverbindung die Rolle des Urheberpersönlichkeitsrechts nicht verkannt werden. Auch wenn das Charakteristikum der Werkverbindung, die Werke faktisch auch separat voneinander auswerten zu können, eine gewissermaßen lockere Verbindung assoziiert, so handelt es sich bei der Textierung einer Melodie bzw. bei der Vertonung eines Textes um einen bewussten Akt der Abstimmung zwischen Komponist und Textdichter, soweit Text oder Melodie nicht nachträglich unterlegt werden. Die Verknüpfung eines bestimmten gedanklichen Inhalts mit einer bestimmten Melodie sowie die Phrasierung des gesungenen Textes beruhen auf einem kreativen Entscheidungsprozeß, der das Urheberpersönlichkeitsrecht beider Urheber gleichermaßen im Kern berührt und insoweit dem inneren und äußeren Ablauf der Schöpfung eines Werkes in Miturheberschaft in nichts nachsteht. In Ansehung dieser sehr engen geistigen und persönlichen Beziehung beider Urheber sowohl zu ihrem jeweiligen Werk als auch zu der von ihnen gewählten Werkverbindung stellt sich die Auflösung dieser Werkverbindung und erst recht die Begründung einer neuen Werkverbindung durch Dritte häufig als urheberpersönlichkeitsrechtliche Beeinträchtigung des betroffenen Werkes dar. Gemäß § 14 UrhG steht dem Urheber des betroffenen Werkes dann ein Verbotsrecht gegen die Auswertung einer solchermaßen neu hergestellten Werkverbindung zu. Die erforderliche Beeinträchtigung liegt in diesen Fällen zwar nicht ohne weiteres in Form eines direkten Eingriffs in das Werk vor. In Betracht kommt aber ein indirekter Eingriff, da die Begründung der neuen Werkverbindung sich als Eingriff darstellen kann, der das Werk in einen neuen, interessengefährdenden Sachzusammenhang bringt. Dann ist die erste Stufe des Tatbestands des § 14 UrhG erfüllt. Das Unterschieben eines fremden Textes dürfte im Hinblick auf den Komponisten ebenso wie eine angemäßte Neuvertonung seines Textes bezogen auf den

---

<sup>38</sup> Fromm/Nordemann-Nordemann, § 9, Rz. 4 ff.; Schricker-Loewenheim, § 9, Rz. 9; BGH GRUR 1982, 41, 42 "Musikverleger" III; BGH GRUR 1982, 743, 744 "Verbundene Werke".

Textdichter als geeignet anzusehen sein, deren Interessen objektiv zu beeinträchtigen. Im Anschluss an die Prüfung dieser im Regelfall zu bejahenden zweiten Stufe hat in der dritten Stufe die Güterabwägung stattzufinden. Der Eingriff in die Integrität des Werkes wäre dann folgerichtig unter dem Aspekt der Wirkung des neuen Sachzusammenhangs auf das Werk zu bewerten.

Am Rande sei hingewiesen auf die "GEMA-Problematik": Trotz einer Neuvertonung wird der Producer bei Übernahme eines Textes im Zweifel den Originaltitel beibehalten wollen. Dies wird ihm die GEMA indes verwehren, da unter diesem Titel bereits die originäre Werkverbindung registriert ist. Es bliebe dem Producer folglich nichts anderes üblich, als eine neue Titelzeile zu kreieren. Die Registrierung unter einem neuen Titel dürfte wiederum mit den Interessen des Textdichters kollidieren, der hierzu gegenüber der GEMA seine Zustimmung erteilen müsste.

## V.

### Neuer Text, neue Melodie

Enthält ein Remix keine geschützten Elemente der Ursprungsversion mehr, sondern lediglich Klang- oder Rhythmusparallelen, nicht charakteristische Versatzstücke (z.B. unkenntliche Samples<sup>39</sup>) oder trägt er lediglich den selben Titel wie das Original, so kann man davon ausgehen, daß er unter freier Benutzung des Originalwerkes als Inspirationsquelle gem. § 24 UrhG geschaffen wurde<sup>40</sup>. Dies ist gem. § 24 Abs. 2 UrhG allerdings nur dann möglich, wenn keinerlei erkennbaren schutzfähigen Melodieteile des Originals mehr in ihm enthalten sind<sup>41</sup>.

Liegt eine solche freie Benutzung vor, so entsteht an dem Remix ein von der Ursprungsversion vollkommen unabhängiges Urheberrecht<sup>42</sup>. Der Urheber des Originalwerkes hat gem. § 24 Abs. 1 UrhG keine Berechtigung an diesem neuen Werk mehr. Daher ist seine Zustimmung zur Verwertung des Remixes nicht erforderlich (§ 24 Abs. 1 UrhG). Urheber ist in diesen Fällen allein der Producer.

Entsteht ein solches unabhängiges neues Urheberrecht, so muß auch ein Verlagsrecht an dem Remix neu begründet werden. Es steht keineswegs automatisch dem Verleger der Ursprungsversion zu.

Im Einzelfall könnte ein derartiger Remix unter Verwendung einer identischen Titelzeile allerdings wettbewerbsrechtlichen Bedenken begegnen, sofern er nicht vom Verlag oder der Tonträgerfirma der Originalversion in Auftrag gegeben wurde. Wird beispielsweise in engem zeitlichem Zusammenhang ein derartiger Remix in Anlehnung an einen hoch in den Hitparaden platzierten Titel veröffentlicht, so könnte ein Verstoß gegen § 1 UWG vorliegen. Zwar gilt das UrhG gegenüber dem UWG als *lex specialis* mit der Folge, daß grundsätzlich bei Ablehnung einer Urheberrechtsverletzung § 1 UWG als subsidiär zurücktritt<sup>43</sup>. Treten jedoch besondere Umstände außerhalb des urheberrechtlichen Schutzbereichs hinzu, welche die Handlungen des Producers als sittenwidrig erscheinen lassen, so kann die wettbewerbsrechtliche

<sup>39</sup> Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 29; Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 2, Rz. 48.

<sup>40</sup> Schricker-Loewenheim, § 23, Rz. 3 und § 24, Rz. 1; Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 2; Rehbindner, Rz. 151, lit. c) und Rz. 228.

<sup>41</sup> Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 12; Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 26 und 30.

<sup>42</sup> Fromm/Nordemann-Vinck, § 24, Rz. 1 und 2.

<sup>43</sup> Baumbach-Hefermehl § 1 UWG

Anspruchsgrundlage ausnahmsweise anwendbar sein. Ein wie vorstehend geschildertes Trittbrettfahrertum könnte die wettbewerbsrechtliche Fallgruppe der "sklavischen Nachahmung" durchaus erfüllen, weil sich der Unwertgehalt nicht aus der Anlehnung an das Vorbild ergibt, sondern aus der Art und Weise, wie der Marktzutritt verschafft werden soll.

## E.

### Sonderproblem: Instrumentals (Remix)

#### I.

#### Instrumentalversion eines Remixes unter Beibehaltung von Melodieelementen der Ursprungsversion

Wird von einem Remix, der auf die Leit- oder Begleitmelodie der Ursprungsversion aufbaut, eine Instrumentalversion hergestellt, in dem diese melodischen Elemente erhalten bleiben, so ist auch dies als Bearbeitung des Originalwerkes zu sehen<sup>44</sup>. Ein solcher Instrumental-Remix ist also nicht anders als die nichtinstrumentale Version des Remixes zu beurteilen.

#### II.

#### Instrumentalversion des Remixes unter Wegfall der Melodieelemente der Ausgangsversion

Anders könnte der Fall jedoch liegen, wenn von einem Remix, der die Voraussetzungen einer Bearbeitung wie oben unter D.III. dargestellt erfüllt, eine Instrumentalversion hergestellt und verwertet wird, bei der alle Elemente entfallen, die in der vokalen Remix-Version aus dem Originalwerk stammen (z.B. die Vocals).

In diesem Falle ist fraglich, ob dies eine weitere Verwertung des Vocal-Remixes darstellt, zu der beide Berechtigten (Originalurheber und Producer) zustimmen müssen, oder ob die Instrumentalversion lediglich als Verwertung der allein vom Producer neu geschaffenen Elemente zu betrachten ist, so daß letzterer sie ohne Zustimmung des Originalurhebers auswerten darf.

Die Lösung dieser Frage ist letztlich darin zu suchen, auf welcher Grundlage<sup>45</sup> die Instrumentalversion geschaffen wird.

Wird die Instrumentalversion im Nachgang zum kommerziellen Erfolg der Vokalversion der Remix-Bearbeitung - gewissermaßen als Zweitverwertung des Remixes - veröffentlicht, so stellt sie sich als weitere Verwertung der Vokalversion dar. Sie löst beim Publikum zugleich die Erinnerung an die Vokalversion aus,<sup>46</sup> basiert auf der Popularität, die die Bearbeitung unter Verwendung der Vocals erreichen konnte und wurde unter Verwendung der Vokalversion hergestellt. Daher sind auch an der Instrumentalversion beide Rechteinhaber der Vokalversion, Originalurheber wie Producer, berechtigt, so daß der Verwertung auch beide zustimmen müssen.

Anders ist es jedoch zu beurteilen, wenn der Producer von vornherein eine eigenständige Instrumentalversion in Form einer Zusammenstellung ausschließlich neuer Melodieelemente

<sup>44</sup> Schricker-Loewenheim, § 23, Rz. 8 und § 3, Rz. 25; Fromm/Nordemann-Nordemann/Vinck, § 3, Rz. 8.

<sup>45</sup> vgl. Schricker-Loewenheim, § 24, Rz. 30.

<sup>46</sup> vgl. Rehbinders, Rz 174, Ziff. 2.

schafft<sup>47</sup> (dies allenfalls unter freier Benutzung der Ursprungsversion: s.o. D.V.) sowie als weiteren Remix eine Vokalversion unter Hinzunahme der Vocals des Originalwerkes. Ein solches Vorgehen ist als Schaffung eines neuen unabhängigen Werkes (Instrumentalversion) sowie als Bearbeitung dieser Instrumentalversion und der Ursprungsversion als Schaffung eines weiteren Werkes (Vokalversion) zu bewerten. Nur das letztere Werk, die Vokalversion, die gleichzeitig Bearbeitung der Ursprungsversion als auch der unabhängigen Instrumentalversion ist, bedarf gem. § 23 UrhG der Zustimmung des Originalurhebers zur Verwertung.

### III.

#### Instrumentalversion eines nicht bearbeitenden Remixes unter Wegfall des Originaltextes

Wurden in einem Remix lediglich der Text der Ursprungsversion, jedoch keinerlei erkennbaren melodischen Elemente übernommen, so handelt es sich um eine Neuvertonung im Sinne der Begründung einer neuen Werkverbindung. Wird nur die Melodie (ohne den aus der ursprünglichen Werkverbindung stammenden Text) für sich alleine verwertet, so berührt dies die Rechte des Originalurhebers nicht und ist daher zustimmungsfrei.

### IV.

#### Neue Vocals für Instrumental-Remix

Wird die Instrumentalversion eines Remixes mit einer neuen Vocal-Linie versehen, so stellt dies eine erneute Bearbeitung dar, zu deren Verwertung alle an der Remix-Instumentalversion Berechtigten gem. § 23 UrhG ihre Zustimmung erteilen müssen.

Wer diese Berechtigten im Einzelnen sind, hängt - wie bereits erläutert - davon ab, ob die Instrumentalversion noch charakteristische Elemente des Originalwerkes enthält und - wenn nein - ob sie auf der Grundlage einer Remix-Bearbeitung hergestellt wurde oder nicht. In jedem Falle ist aber der Producer einer der Rechtsinhaber und muß daher vor dem Hinzufügen der neuen Melodie um Zustimmung ersucht werden.

Allerdings ist hier auf eine Besonderheit im GEMA-Verteilungsplan im Hinblick auf Instrumentals hinzuweisen: Gemäss § 4 Ziffer 8. des Verteilungsplans für das Aufführungs- und Senderecht ist "der Textdichter-Anteil auch dann zu verrechnen, wenn das Musikstück, zu dem der Text gehört, ohne den Text aufgeführt wird."

## **F.**

### **Vertragliche Gestattung von Coverversionen bzw. Remixes**

#### I.

#### Wirtschaftliche Interessenlage

Die rechtlichen Gestaltungsvarianten folgen – unter Berücksichtigung des numerus clausus der urheberrechtlich möglichen Gestaltungsformen – den wirtschaftlichen Interessen der beteiligten Parteien. Die wirtschaftlichen Interessen lassen sich aus den nachstehend aufgeführten Typisierungen ableiten:

---

<sup>47</sup> vgl. Schricker-Loewenheim, § 23, Rz. 18.

## 1. Remix

Beim Remix im engeren Sinne (vgl. oben C.I.) wird der Producer regelmäßig im Auftrag der Tonträgerfirma tätig, um verschiedene Remix-Versionen der "A-Seiten"- Produktion für den zur Veröffentlichung anstehenden Single-Tonträger herzustellen. Der Producer wird dann von der Tonträgerfirma, welche die Kosten für die Herstellung des Remixes trägt, mit einem gesonderten Honorar bezahlt. Bei besonders renommierten Producern werden unter Umständen auch Lizenzbeteiligungen an den leistungsschutzrechtlichen Einkünften aus der Auswertung des Tonträgers gewährt. Im Hinblick auf die urheberrechtliche Komponente verfolgt die Tonträgerfirma dabei keine gesonderten wirtschaftlichen Interessen, sondern ist an einer ungehinderten Auswertung der Tonaufnahmen interessiert. Die Standardverträge zwischen Tonträgerfirma und Producer sehen daher Rechteübertragungsklauseln für die Fälle vor, in denen (oft *nolens volens*) Bearbeitungen der neu abzumischenden Produktion entstehen. Hierdurch werden die urheberrechtlichen Nutzungsrechte an der Bearbeitung vorsorglich miteingerräumt. Dies ist dann nicht notwendig, wenn der Producer ohnehin Mitglied der GEMA ist. Die Verwertungsgesellschaft ist aufgrund des Abschlußzwanges gemäß § 11 Abs. 1 UrhWG verpflichtet, gegenüber der Tonträgerfirma die erforderlichen Rechte der mechanischen Vervielfältigung und Verbreitung (§ 1 (h) GEMA-Berechtigungsvertrag) zu lizenzieren.

Problematischer als die Einholung der sogenannten "mechanischen Rechte" ist die Erteilung der erforderlichen Einwilligung im Sinne von § 23 Absatz (1) UrhG. Handelt es sich beim Künstler der zugrunde liegenden Darbietung um einen sogenannten "Singer-Songwriter", dann wird es der Tonträgerfirma im Regelfall gelingen, den Künstler in seiner Eigenschaft als Urheber zur Abgabe der erforderlichen Zustimmungserklärung zu bewegen und gegebenenfalls den dahinterstehenden Musikverlag von der Notwendigkeit dieser Erlaubnis zu überzeugen. Da es sich regelmäßig um die Veröffentlichung eines neuen Werkes handelt, verfolgen die Parteien einheitlich das Interesse, der Auswertung dieses Werkes zum Erfolg zu verhelfen. Handelt es sich um einen renommierten Künstler, so wird er dafür Sorge tragen, dass hierbei sein Urheberanteil und der Anteil seines Musikverlages an den urheberrechtlichen Tantiemen ungeschmälert bleibt (hierzu näheres unten unter II.).

Nur ausnahmsweise – z.B. bei einem sehr gefragten Remixer – erklärt sich der Urheber bzw. dessen Musikverlag in der Praxis damit einverstanden, den Remixer an den Einkünften der Bearbeitung partizipieren zu lassen. Um dies zu erreichen wird in solchen Fällen der Remix nicht als Bearbeitung des Originalwerkes bei der GEMA registriert, sondern - unter einem neuen Titel - als ganz neues Werk unter willkürlicher Aufteilung der Urheberanteile zwischen Originalurheber und Producer angemeldet. Der Remixer wird also beispielsweise als Komponist in Form eines Miturhebers ausgewiesen und ist insofern berechtigt, die auf seinen Urheberanteil entfallenden Musikverlagsrechte gesondert zu vergeben.

Sind bei dem Originalwerk, welches Gegenstand des Remixes ist, Fremdautoren involviert, gestaltet sich die erforderliche Rechteeinholung deutlich schwieriger. Handelt es sich um eine Erstveröffentlichung des Originalwerkes, so dürfte im Zweifelsfall auch der Urheber des Originalwerkes sowie sein Musikverlag ein so hohes Interesse an einer Veröffentlichung besitzen, daß die Erlaubnis zumindest dem Grunde nach erteilt wird. Dies wird plausibel vor dem Hintergrund, dass Autorenexklusivverträge zwischen Urhebern und großen Musikverlagen regelmäßig substantielle Vorauszahlungen an den Autor beinhalten, wofür der Autor eine bestimmte Anzahl von Mindestveröffentlichungen seiner Werke auf eingeführten

Tonträgerlabels als Gegenleistung zu erbringen hat. Dies führt zwar das Verlagsgesetz ad absurdum, ist aber gängige Praxis. Insoweit ist ein Autor mit derartiger Vertragsbindung daran interessiert, dass seine Werke auf Tonträger veröffentlicht werden. Aus dem gleichen Grund besteht allerdings weder beim Urheber noch beim Musikverlag Neigung, gegebenenfalls im Zuge der Remix-Produktion entstehende Bearbeitungen in Form einer Mitarbeiterbeteiligung gesondert zu honorieren.

## 2. Coverversion

Größte Widrigkeiten sind zu erwarten, wenn es sich bei der neuen Produktion um eine “unechte” Coverversion handelt. Sobald die vermeintliche Coverversion selbst oder aber eine der sich hieraus ableitenden Remix-Versionen den Tatbestand der Bearbeitung erfüllt, steht eine aufwendige Rechteklärung bevor. Die Erfahrung zeigt, daß die ausgesuchten Originalwerke nahezu durchweg die Flagschiffe der die Rechte kontrollierenden Musikverlage sind und wie Tafelsilber gehütet werden. Häufigster Gegenstand derartiger Anfragen sind Werke britischer oder amerikanischer Urheber, so daß die Rechteklärung die Kette über den deutschen Subverlag und den ausländischen Originalverlag bis hin zum ausländischen Originalurheber zu durchlaufen hat. Nahezu durchweg erhält jeder der hier zwischengeschalteten Lizenzverträge einen Rechtevorbehalt im Hinblick auf Bearbeitungen oder sonstige Umgestaltungen (einschließlich Werkverbindungen). Erschwerend kommt hinzu, daß sich die Originalverlage regelmäßig ausbedingen, daß die Verlagsrechte an autorisierten Bearbeitungen in jedem Falle auf den Originalverlag übergehen müssen und ein eventueller Bearbeiterteil vom Subverlag aus dessen Subverlagsanteil zu entrichten ist. Angesichts der gegenwärtig üblichen Subverlagsanteile in Höhe von 25 % bis hin zu 5 % gestalten sich Beteiligungen für die Bearbeiter vor diesem Hintergrund als wirtschaftlich nicht vertretbar.

Es verwundert daher nicht, wenn die deutschen Subverlage auf entsprechende Anfragen hin entweder die erforderliche Zustimmung von vornherein versagen oder die Einwilligung unter den Vorbehalt stellen, dass der Bearbeiter eine Beteiligung an den urheberrechtlichen Einkünften aus der Verwertung der Bearbeitung nicht beanspruchen darf. Im letzten Teil dieser Untersuchung soll geprüft werden, ob eine derartige urheberrechtliche “Null-Lösung” nach deutschem Urheberrecht Bestand haben kann.

Bei besonders werthaltigen “Copyrights” verlangen Musikverlage nicht selten – über ihre Verlagstantiemen hinausgehend – sogar eine Lizenzbeteiligung zulasten der Tonträgerfirma an den leistungsschutzrechtlichen Einkünften (sogenanntes “Override”).

Diese Grundhaltung der Rechteinhaber kann sich modifizieren, je bedeutsamer der Künstler der neuen Produktion und der designierte Producer sind und je deutlicher das für die Neueinspielung vorgesehene Musikwerk bereits seinen Zenit überschritten hat. Dies kann bei “Eintagsfliegen-Hits” durchaus der Fall sein, während bei den sogenannten “Standard-Copyrights” mit kontinuierlichem Einkommen über mehrere Jahre grundsätzlich kein

Entgegenkommen gezeigt wird. Sofern keine Bedenken der Urheber unter dem Gesichtspunkt des *droit moral* bestehen und es sich nicht um die oben genannten Standardwerke oder “Hits” handelt, werden wirtschaftliche Zugeständnisse durchaus in Form der folgenden wirtschaftliche Beteiligungsmodelle praktiziert:

#### a) GEMA-Bearbeiteranteil

Im Aufführungsrecht beträgt der Anteil des Bearbeiters eines geschützten Werkes 1/12 (§ 4 Ziffer 2. des Verteilungsplans für das Aufführungs- und Senderecht der GEMA).

Aus der Tonträgerauswertung (mechanisches Recht der Vervielfältigung und Verbreitung) sieht der GEMA-Verteilungsplan keinerlei Beteiligung eines Bearbeiters eines geschützten Werkes vor. Dem liegt der Gedanke zugrunde, daß die Tonträgerfirmen etwaige Arrangeure abfinden. Stattdessen wurde nach § 1 Ziffer 4 des Verteilungsplans für das Aufführungs- und Senderecht ein "Schätzungsverfahren der Bearbeiter" installiert. Gemäß § 3 der zugrunde liegenden Geschäftsordnung (abgedruckt im "GEMA-Jahrbuch") werden die Mitglieder der GEMA bei einer Einstufung als "Spezialbearbeiter" nach Maßgabe ihrer Mitwirkung an bestimmten Produktionen und nach Maßgabe der Dauer ihrer Beteiligung am Schätzungsverfahren beteiligt<sup>48</sup>. Die originäre Musikverlegerstellung bleibt gemäß GEMA-Verteilungsplan unberührt.

#### b) Subtextdichteranteil der GEMA

Im Falle von Textbearbeitungen eröffnet der GEMA-Verteilungsplan die Möglichkeit, bei subverlegten, also ausländischen Werken einen sogenannten Subtextdichter einzusetzen. Dieser erhält nach dem Verteilungsplan der GEMA für das Aufführungs- und Senderecht 1/12 und gemäß B. des Verteilungsplans für das mechanische Vervielfältigungsrecht § 3 Ziffer 4. 16 2/3 % für die von ihm geschaffene Version.

Zur Beilegung außergerichtlicher Konflikte akzeptiert die GEMA in Praxis auch hiervon abweichende Verteilungsschlüssel.

Die Subtextdichterbeteiligung im Zuge des GEMA-Verteilungsplans sieht vor, daß der Musikverlag des Originalwerkes die Verlagsrechte auch im Hinblick auf den Subtextdichteranteil inne hat.

#### c) Refundierung

Zuweilen entrichtet der Musikverlag, Komponist und/oder Textdichter jeweils aus seinem Anteil eine sogenannte Refundierung an den Producer, das heißt die bestehende Registrierung des Originalwerkes bleibt unberührt und die GEMA-Berechtigten zahlen an den Bearbeiter die vereinbarte Beteiligung im Innenverhältnis nach Erhalt der zugrunde liegenden GEMA-Abrechnungen und Zahlungen.

#### d) Registrierung der Bearbeitung

Bei sehr dominanter Stellung des Producers oder Künstlers der neuen Aufnahme wird die Bearbeitung als neues Werk mit eigenständiger Titelzeile bei der GEMA registriert mit dem im Innenverhältnis neu ausgehandelten Verteilungsschlüssel. Hier wird der Bearbeiter von vornherein als Miturheber auf Komponisten- oder Textdichterseite berücksichtigt. In diesen Ausnahmefällen ist die Verhandlungsposition des Bearbeiters so stark, daß er häufig auch die Musikverlagsrechte im Hinblick auf seinen Anteil gesondert vergeben kann.

---

<sup>48</sup> ausführlich bei Oliver Schwenzer, Die Rechte des Musikproduzenten, UFITA Schriftenreihe 1998, Band 153, S. 142 ff.

## II. Rechtsfolgen der Einwilligung

### 1. Duldung

In Bezug auf die Erteilung der Zustimmung kommt es vor, daß Verlage erklären, sie möchten der Herstellung der Bearbeitung nicht ausdrücklich "zustimmen", diese aber "dulden" mit der Maßgabe, daß die Schöpfer der Coverversionen bzw. Remixes an den urheberrechtlichen Einkünften der neuen Version nicht beteiligt werden und im Urheberrechtsvermerk nicht in Erscheinung treten.

Dies wirft die Frage auf, wie diese gesetzlich nicht vorgesehene Gestattungsart mit der ihr innewohnenden Widersprüchlichkeit rechtlich zu qualifizieren ist.

Das UrhG kennt nach dem Gesetzestext an sich nur die Einräumung eines Nutzungsrechtes oder dessen Verweigerung. Eine Art Zwischending sieht es nicht vor.

Dennoch ist im Bereich des Urheberpersönlichkeitsrechtes, an dem Nutzungsrechte i.S.v. § 31 UrhG nicht eingeräumt werden können, anerkannt, daß auch ohne eine Nutzungsrechtseinräumung eine an sich rechtsverletzende Handlung vom Rechteinhaber gestattet werden kann<sup>49</sup>. Diese Möglichkeit wird durch die dogmatische Rechtsfigur eines "pactum de non petendo" konstruiert, eines schuldrechtlichen Vertrages über die Nichtausübung von Rechten<sup>50</sup>. Dieser Vertrag gibt dem Gestattungsempfänger zwar kein quasi-dingliches Recht - wie die Nutzungsrechte i.S.v. § 31 UrhG -, aber immerhin einen schuldrechtlichen Anspruch auf Nichtgeltendmachung der (urheberpersönlichkeits-rechtlichen) Abwehrrechte und damit eine Einrede. Er stellt also eine schuldrechtliche statt einer quasi-dinglichen Gestattung dar.

Es bleibt jedoch zu überlegen, ob diese Rechtsfigur des "pactum de non petendo" auch in Bereichen möglich ist, in denen eine Nutzungsrechtseinräumung durchaus möglich wäre, wie im Falle der Verwertungsrechte an Bearbeitungen z.B. in Form von Remixes. Fraglich ist also, ob diese Rechtsfigur in einer solchen Konstellation als Alternative neben die Nutzungsrechtseinräumung treten können.

Dies ist jedoch aus gesetzessystematischen und -rationalen Gründen abzulehnen:

Die Figur des "pactum de non petendo" wurde zur Lückenfüllung in einem Bereich geschaffen, in dem die Einräumung von Nutzungsrechten de lege lata nicht möglich ist. Sie ist Ersatz für eine Nutzungsrechtseinräumung in einer Zeit, in der auch persönlichkeitsrechtliche Werte zunehmend wirtschaftlich verwertet werden (z. B. Merchandising). Es leuchtet ein, dass persönlichkeitsrechtliche Rechte wegen ihrer hohen Verletzlichkeit auch im Falle einer Verwertung stets einer stärkeren Kontrolle des Rechteinhaber unterworfen bleiben müssen, als die bei vermögensrechtlichen Werten der Fall sein kann. Der Verwerter einer fremden Persönlichkeit muß stärkere Rücksicht auf die Interessen des Rechteinhabers nehmen, als derjenige, der bloß Vermögensgegenstände verwertet. In den hier untersuchten Fällen der

<sup>49</sup> Zum pactum de non petendo des Rechts auf Namensnennung vgl. BGH GRUR 1963, 42 ff. Zur schuldrechtlichen Verpflichtung zur Nichtgeltendmachung von urheberpersönlichkeitsrechtlichen Ansprüchen im allgemeinen vgl. Rehbinder Rz. 319 Ziff 2 und Rz. 301 a.E.; Ulmer, Eugen: Urheber- und Verlagsrecht, 3. Auflage, Berlin 1980, § 89 I e.E., S. 379.

<sup>50</sup> vgl. Palandt, § 202, Rz. 8; Wenzel, Karl E.: Urheberrecht für die Praxis, 2. Auflage, Stuttgart 1990, Rz. 4.4.

Bearbeitung ist aber de lege lata sowohl das Recht zur Einwilligung zur Veröffentlichung einer Bearbeitung des Werkes übertragbar – wie der Umkehrschluß aus § 37 Abs. 1 UrhG zeigt –, als auch die hieraus resultierenden Verwertungsrechte. Die Rechtsfigur des pactum de non petendo als Ersatz für eine Nutzungsrechtseinräumung ergibt daher vorliegend keinen Sinn.

## 2. Vertragliche Abreden

Anstelle lapidarer Duldungserklärungen empfiehlt sich eine detaillierte vertragliche Ausgestaltung der Einwilligung: Eine “Duldung” sollte in Form einer beidseitigen Feststellung konkretisiert werden, demgemäß es sich bei der in Rede stehenden Version um eine (interpretierende, allenfalls bloß leicht umgestaltende) Coverversion und nicht um eine Bearbeitung handelt. Bei Blankofreigaben ohne Verschaffung eines Höreindrucks bietet es sich an, eine ausdrückliche Versicherung zu integrieren, wonach eine Bearbeitung nicht geschaffen wird.

Für den Fall, daß es sich bei der neuen Version wider Erwarten doch um eine Bearbeitung handeln sollte (gegebenenfalls erst durch musikwissenschaftliche Gutachten verifizierbar), muß Vorsorge getroffen werden. Entweder ist die Freigabe dann ohnehin hinfällig, weil keine Einwilligung zu einer Bearbeitung erteilt wurde, die Freigabe gegebenenfalls mit einer auflösenden Bedingung für diesen Fall versehen wurde oder aber aufgrund entsprechender Vorgaben im Subverlagsvertrag oder Musikverlagsvertrag die Einwilligung nicht wirksam erteilt werden konnte. Vorsorglich könnten die Parteien auch vereinbaren, daß für den Fall einer Bearbeitung diese inter omnes dennoch als Coverversion angesehen und behandelt wird, so daß die Vervielfältigungsstücke den originären Urhebervermerk enthalten und Auswertungen gegenüber den Verwertungsgesellschaften als Auswertung des Originals angemeldet werden. Hinsichtlich einer solchen Verleugnung des Bearbeiters könnte sich allerdings ein Konflikt zwischen droit moral einerseits und schuldrechtlicher Abrede andererseits ergeben. Gleiches gilt für den hiermit einhergehenden Verzicht auf eine gesonderte Beteiligung für den Bearbeiter an den urheberrechtlichen Einkünften, der möglicherweise in Kollision mit § 36 UrhG gerät. Ebenfalls vorsorglich müßte sich der Musikverlag die Musikverlagsrechte an einer gegebenenfalls entstehenden Bearbeitung übertragen lassen, um keine musikverlegerische Lücke entstehen zu lassen. Eine Konfrontation ist auch dann zu befürchten, wenn der Producer – wie häufig – aufgrund eines laufenden Autorenexklusivvertrages die Verwertungsrechte an seinen künftigen Werken an einen dritten Verlag zur Rechtswahrnehmung eingeräumt hat.

Alternativ kann die neue Version auch von vornherein als neues Werk mit neuem Titel, aber unter Beibehaltung der Berechtigten des Originalwerkes bei der GEMA angemeldet werden. Eine solche rechtsgeschäftliche Vereinbarung über Urheberanteile unter Miturhebern wird von der höchstrichterlichen Rechtsprechung grundsätzlich als bindend anerkannt, selbst wenn die tatsächlichen Beiträge von der willkürlichen Formel abweichen<sup>51</sup>. Vorzugswürdig wäre es möglicherweise, den Bearbeiter zwar als Miturheber im Urheberrechtsvermerk zu benennen, ihn aber an den Verwertungsrechten nicht partizipieren zu lassen, was bei Vorliegen einer Miturheberschaft gemäß § 8 Abs. 4 UrhG grundsätzlich zulässig ist. Im Falle einer Bearbeitung – die eine Miturheberschaft begriffsnotwendig ausschließt – könnte § 8 Abs. 4 UrhG analog Anwendung finden. Gegebenenfalls wäre vom Gericht individuell zu überprüfen, inwiefern im Spannungsfeld von § 8 Abs. 4 und § 36 UrhG eine Vertragsanpassung geboten oder

<sup>51</sup> “Popmusikproduzenten” BGH GRUR 1998, S. 673 ff.

entbehrlich ist. Auch im Falle der Neu anmeldung sollten die Musikverlagsrechte vorsorglich abgetreten werden, da es hier entgegen verbreiteter Meinung keinen Automatismus zugunsten des Verlages des Originalwerkes gibt.

Eine vorausschauende Vereinbarung sollte schließlich Anpassungsklauseln für die Fälle enthalten, in denen einzelne Regelungen der Einwilligungsvereinbarung sich als nicht tragfähig erweisen sollten. Zur Vermeidung von Sachverständigenschlachten empfiehlt es sich, die Bearbeiterregelungen des GEMA-Verteilungsplanes als für diesen Fall maßgeblich zu konstituieren.

In diesem Zusammenhang sollte festgehalten oder gar garantiert werden, daß der Producer an den leistungsschutzrechtlichen Einkünften partizipiert, um auch diesen Umstand im Rahmen einer eventuellen Güterabwägung im Lichte des § 36 UrhG zu berücksichtigen.

## **H. Zusammenfassung**

Sowohl Remixes als auch Coverversionen können also in den unterschiedlichsten urheberrechtlichen Formen der Werkumgestaltung auftreten: als nichtschöpferische Umgestaltung ebenso wie als Bearbeitung, neue Werkverbindung, freie Benutzung oder werkgetreue Interpretation.

Die rigiden Vorgaben zum Schutze der Integrität ihrer Werke und der Unteilbarkeit ihrer Einnahmeströme lässt die Originalurheber und die Musikverlage mitunter eine Haltung einnehmen, wonach " nicht sein kann, was nicht sein darf".

Im Ergebnis zeigt sich jedoch, dass die Beteiligten nicht länger auf den GEMA-Verteilungsplan und gewisse marktübliche Gepflogenheiten vertrauen dürfen, sondern der Komplexität Rechnung tragende Vereinbarungen schließen sollten, die den wirtschaftlichen Interessen beider Parteien entsprechen, ohne zwingendes Recht des Urheberrechtsgesetzes zu verletzen.