

# Die Würde des Rauschens

Oder die Wertschätzung der Klangschröpfung

Konstantin Rall\*

Auszug aus dem Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte  
(Urheberrechtsgesetz)

## § 1 Allgemeines

Die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst genießen für ihre Werke Schutz nach Maßgabe dieses Gesetzes.

## § 2 Geschützte Werke

(1) Zu den geschützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere:

1. Sprachwerke, wie Schriftwerke, Reden und Computerprogramme;
  2. Werke der Musik;
  3. pantomimische Werke einschließlich der Tanzkunst;
  4. Werke der bildenden Künste einschließlich der Werke der Baukunst und der angewandten Kunst und Entwürfe solcher Werke;
  5. Lichtbildwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Lichtbildwerke geschaffen werden;
  6. Filmwerke, einschließlich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden;
  7. Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art, wie Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen, Tabellen und plastische Darstellungen.
- (2) Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.

*Aus der Rechtsprechung zur Schutzwürdigkeit von Klangwerken lässt sich eine Kontinuität ersehen, die auf unausgesprochenen Werten beruht. Durch Systematisierung dieser Werte lässt sich die grundsätzliche Schutzwürdigkeit jedes erdenklichen Geräusches bestimmen.*

## A. Klang und Freiheit

Was macht das Rauschen<sup>1</sup> zur Musik? Wann ist ein Geräusch als Schöpfung schutzwürdig? Was ist eine musikalische Geistschröpfung?

Musikalische Eingebungen aus lebensweltlichen Klangereignissen zu empfangen hat Tradition. Domenico Scarlatti (1685-1757) ließ sich durch eine über seine Cembalotasten laufende Katze inspirieren, indem er den akustischen Eindruck als Thema für eine „Katzenfuge“ verwendete. Frédéric Chopin schrieb unter dem Eindruck des rauschenden Regens 1838/39 auf Mallorca sein berühmtes Regentropfen-Prélude. Nach George Sand, die zu dieser Zeit mit dem Komponisten gemeinsam auf der Insel lebte, wurde Chopin jedoch ärgerlich, als sie von Tonmalerei sprach. Er wehrte sich gegen den Vorwurf solch einfältiger musikalischer Nachahmung von akustischen Eindrücken. Bei Olivier Messiaen hingegen ist die minutiöse Nachahmung der Natur, beispielsweise von Vogelstimmen auf Orchesterinstrumenten (*Oiseaux exotiques*, 1955/56), gewollt und ein wichtiger Teil der musikalischen Aussage. Die Diskussion und die rechtsdogmatischen Erkenntnisse über sogenannte *objets trouvés*, oder auch *readymades*, in der bilden-

\*Der Autor dankt Herrn Professor Dr. Dr. Wolfgang Fikentscher und Herrn Rechtsanwalt Dr. Paul Katzenberger für Hinweise und Anregungen.

1 *Rauschen* wird hier als Sammelbegriff für Hörereignisse verstanden. Dies schließt Töne und Klänge ein, aber eben auch Hörereignisse, die nicht ausschließlich als *Ton* oder *Klang* verstanden werden können. Musik kann gegenwärtig nicht mehr durch das Denken in „Tönen“ begriffen werden. Rauschende Elemente eines Musikwerks sind nicht weniger schutzbedürftig als tönende Elemente eines Musikwerks.

den Kunst lassen sich aber nicht ohne Weiteres auf die Musik übertragen, da Klänge weder gefunden noch mitgenommen werden können. Sie können lediglich aufgezeichnet werden und in transformierter Gestalt wiedergegeben werden. Eine Aufzeichnung eines Klanges – egal ob auf Papier, Tonband oder Festplatte – ist nicht der Klang selbst.

Philipp Möhring befasste sich 1967 mit der Frage, ob und inwieweit technische, insbesondere Computererzeugnisse Werke der Literatur, Musik und Malerei sein können und kam zu dem Ergebnis, dass der Maßstab für das Gewähren des Schutzes die Vorstellung des Programmierers sei. Habe dieser bei der Niederschrift des Programms vor Augen, welches konkrete Stück der Computer erzeugen werde, liege ein ausreichendes Maß an Gestaltungshöhe vor und der Schutzbereich sei eröffnet. Nur ungefähre Vorstellungen reichten hierzu nicht aus.<sup>2</sup> Hans-Heinrich Schmieder sah 1969 hingegen in der Auswahl und der Veröffentlichung eines Werkes das Bekenntnis des Künstlers zu seinem Werk und plädierte für Urheberrechtsschutz, ungeachtet dessen, ob das Werk automatisch, maschinell oder manuell erschaffen wurde.<sup>3</sup> Beide Standpunkte überzeugen nicht. Nach Schmieder wären unveröffentlichte Werke, zu denen sich ihr Schöpfer nicht öffentlich bekennt, wie zum Beispiel die Mehrzahl der von Franz Kafka verfassten Romane und Erzählungen, keine Kunst, und nach Möhring wäre in letzter Konsequenz gar nichts Kunst. Es ist schlicht unmöglich, ein Werk zu konkretisieren, bevor es erschaffen ist. Darüber, inwieweit sich der Schöpfer eines Werkes im Vorfeld im Klaren war, was schlussendlich das Ergebnis seiner Arbeit sein würde, lässt sich nur spekulieren. Aber auch, wenn man die konkretisierte Phantasie als objektivierbares Kriterium akzeptierte, würde man dem Werkbegriff nicht gerecht. Das Unvorhersehbare ist Teil eines jeden Schöpfungsaktes und damit umzugehen ist Teil der künstlerischen Arbeit.

1968 gab der Schweizer Rechtslehrer Max Kummer einen umfassenden Überblick über die Erscheinungsformen des urheberrechtlich schützbaeren Werkes und stellte im Ergebnis auf die Individualität der Werke ab. „Eine zur Individualität gemischte Geräuschkulisse ist geschützt, wie immer auch ein musikästhetisches Urteil ausfallen möchte.“<sup>4</sup> Demgegenüber wurde vertreten, dass – bei aller Aufgeschlossenheit für die moderne Kunst – das Urteil über die Schutzfähigkeit des Werkes nicht dem Autor selbst überlassen werden dürfe. Die Individualität im Sinne Kummers sei rasch erreicht; ein uneingeschränkter Verzicht auf Werturteile sei im Urheberrecht aber nicht möglich.<sup>5</sup> Gerhard Schricker stellte 1994 den der Diskussion zugrunde liegenden Begriff der Gestaltungshöhe grundsätzlich in Frage. Dieser wirke aufgrund der Gefahr von Fehlschlüssen

2 UFITA 50 (1967), S. 835 ff.

3 UFITA 52 (1969), S. 107 ff.

4 Kummer, Das urheberrechtlich geschützte Werk, 1968, S. 147.

5 Ulmer, Der urheberrechtliche Werkbegriff und die Moderne Kunst, in GRUR 1968, S. 527 ff.; Samson, Moderne Kunst und Urheberrecht, in UFITA 56 (1970) S. 117 ff., sowie Gerstenberg, Moderne Kunst und Urheberrecht, in Festschrift für Wilhelm Wendel (1969), S. 89 ff.

tendenziell in Richtung einer weder de lege lata noch de lege ferenda vertretbaren Heraufsetzung des Schutzstandards. „Das Kriterium der Individualität trägt bereits das ‚de minimis non curat praetor‘ in sich und hebt sich von der bloßen stilistischen Einmaligkeit ab. Eines zusätzlichen Kriteriums der Gestaltungshöhe bedarf es für den Werkbegriff nicht.“<sup>6</sup>

Doch inwieweit ist nun eine moderne, aus komplexen Algorithmen entstehende aleatorisch-serielle Computerkomposition<sup>7</sup> individuell? Ist ein Handyklingelton ein individuelles Werk im Sinne des Urheberrechts? Wo steht Soundsampling systematisch? Zur Auseinandersetzung mit diesen und den eingangs aufgeworfenen Fragen wird zunächst die Notwendigkeit einer klaren Terminologie anhand einer kurzen Darstellung der gegenwärtigen Kompositionspraxis gezeigt. Aus der urheberrechtlichen Idee der Freiheit geistigen Schaffens wird ein einfaches Begriffssystem abgeleitet, das als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Wertschätzung der Klangschöpfung angewandt werden kann.

### I. Die gegenwärtige Kompositionspraxis

Der Begriff der musikalischen Komposition wandelt sich. Komponieren heißt wörtlich „zusammenstellen“ (lat. componere) – auf welche Weise gegenwärtig musikalisch zusammengestellt wird, hat jedoch oftmals nur wenig mit dem traditionellen Kompositionsvorgang gemeinsam, bei dem vom Komponisten Befehle in Form von abstrakten Symbolen in eine Partitur gefasst werden, so dass menschliche Interpreten verstehen, was sie wann, wie und wo konkret zu singen oder zu spielen haben.<sup>8</sup>

Durch die technischen Möglichkeiten der Gegenwart, vor allem ausgelöst durch die Computerrevolution des späten 20. Jahrhunderts, sind vielfältige neue Kompositionsmethoden und kompositorische Arbeitsweisen entstanden, bei denen Musik, Klangräume und musikalische Erfahrungswelten grenzüberschreitender Gesamtkunstwerke

6 Schricker, Abschied von der Gestaltungshöhe im Urheberrecht?, in Festschrift für R. Kreile, 1994, S. 720 f. Zur Justiziabilität des urheberrechtlichen Kriteriums der Individualität siehe auch Straub, Individualität als Schlüsselkriterium des Urheberrechts, GRUR Int 2001, S. 1-8, mit weiteren Nachweisen.

7 „Bei der seriellen Musik wird die Individualität durch den im voraus ausgearbeiteten Plan bestimmt, der nach den Regeln der Reihentechnik realisiert wird; bei der konkreten und elektronischen Musik durch die Auswahl und Kombination des Klangmaterials. Urheberrechtlich schutzfähig ist auch die sogenannte Entwurfsmusik, bei der der Komponist nur die Umrisse des Werkes festlegt, die Vollendung aber dem ausübenden Künstler überlässt“ (Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 3. Auflage 1980, S. 143); weiterführend Weissthaner, Urheberrechtliche Probleme Neuer Musik, 1974.

8 D.h. Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik, Artikulation, Spielweise etc. werden in einer tradierten Symbolschrift vom Komponisten chiffriert, um vom Interpreten dechiffriert zu werden.

durch Befehle in Form abstrakter Kausalitäten<sup>9</sup> entstehen. Anders als bei traditionellem Notentext kann der Inhalt des musikalischen Befehls aus konkreten Klangereignissen bestehen. Dies wirft urheberrechtliche Probleme auf, da die konkreten Klangereignisse, ganz gleich, ob es sich um Originalaufnahmen akustischer Ereignisse, veränderte Aufnahmen akustischer Ereignisse<sup>10</sup> oder programmierte Klangsynthese<sup>11</sup> handelt, oftmals unter Schutz stehen und sich die Frage stellt, welche reproduzierten Geräusche für das Kunstwerk verwendet werden dürfen und welche nicht.

## II. Die Freiheit geistigen Schaffens

Die Möglichkeiten der musikalischen Komposition sind allein durch die Akustik begrenzt. Natürlich gibt es auch gegenwärtig Komponisten, die sich in traditionellen Partituren ausdrücken, oder Ausdrucksmittel wählen, die unstrittig frei verfügbar sind. Der Aufnahme als Werkmedium kommt jedoch immer größere Bedeutung zu, so dass neben manchen avantgardistischen Strömungen der „ersten“ Musik im Grunde alle klanglich-künstlerischen Ausdrucksformen, die sich nicht oder nicht ausschließlich der Schriftlichkeit bedienen, direkt oder indirekt die Fragen aufwerfen, wann ein Werk Musik sei, und wann eine Musik Werk sei, denn Urheberrechtsschutz für ein Musikstück zu gewähren, setzt voraus, dieses als „Werk“ im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG zu verstehen. Die Rechtsprechung stellt bisher „bei der Beurteilung von Musikwerken als Beurteilungsmaßstab auf die Auffassung der mit Musik vertrauten und hierfür aufgeschlossenen Verkehrskreise ab“<sup>12</sup>. Es handelt sich bei der urheberrechtlichen Beurteilung einer Klangschöpfung um ein Werturteil von großem Gewicht; schließlich konkretisiert sich in der Idee der unübertragbaren Urheberschaft ein Persönlichkeitsrecht aus Art. 2 Abs. 1 i.V.m. Art. 1 Abs. 1 GG. Urheberrechtsschutz ist nicht zuletzt der Schutz der Freiheit geistigen Schaffens. Zwar darf die Gestaltungshöhe eines Werkes laut BGH nicht zu hoch angesetzt werden; allerdings führt die derzeitige Praxis der Befragung eines „mit Musik Vertrauten“ zu einer unübersichtlichen Kasuistik. Ein System bietet bessere Orientierung, mehr Rechtssicherheit und passt auch besser in das deutsche Rechtswesen,

9 D.h. musikalische Parameter werden unmittelbar eingesetzt, indem beispielsweise Aufnahmen von Klängen zu einem neuen Klangkunstwerk zusammengesetzt werden, ohne dass es zur Ausführung des Werkes eines Instrumentalisten oder Sängers im traditionellen Sinne bedarf. Ich wähle den Begriff der „abstrakten Kausalität“, um die verschiedenen Möglichkeiten der vom konkreten Tonsatz, also einer musikalisch-„konkreten Kausalität“, losgelösten Kompositionsmethoden zusammenzufassen.

10 So kann beispielsweise durch den Einsatz von Effektgeräten, wie *Chorus, Flanger, Phaser, Kompressor, Hall, Equalizer*, etc. Klangmaterial kreativ verändert werden. Je nach Intensität des Einsatzes der Effekte reicht das Ergebnis von einer leichten „Farbänderung“ des Ausgangsmaterials bis hin zur völligen Unkenntlichkeit desselben und somit zur Neuschöpfung eines Klanges.

11 Zur Geschichte der Elektrotechnik in der Musik und der Funktionsweise verschiedener Arten der Klangsynthese vgl. *Ruschkowski*, Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen, 2010.

12 So u.a. *Bullinger*, in: *Wandtke/Bullinger*, Praxiskommentar zum Urheberrecht, § 2 UrhG, Rn. 71.

dem der Gedanke des case law fremd ist.

## B. System

Ich stelle nun ein einfaches System vor, das die grundsätzliche Schutzwürdigkeit jedes erdenklichen Geräusches bestimmt. Die Begriffe Geistschöpfung und Naturschöpfung sind mit jeder Weltanschauung kompatibel. Ich verwende diese Terminologie, da sie eindeutig ist und es für die zivilrechtliche Schutzwürdigkeit keinen Unterschied macht, ob Natur und menschlicher Geist aus sich selbst heraus bestehen oder nicht. Es wäre in diesem Zusammenhang noch viel über musikethnologische Geräusche zu sagen, dies würde hier jedoch den Rahmen sprengen.<sup>13</sup>

### I. Klangkategorien

Die menschliche, musikalische Geistschöpfung ist als Geistiges Eigentum schutzwürdig, § 2 Abs. 2 UrhG. Die Naturschöpfung hat keinen menschlichen Urheber und ist daher nicht in diesem Sinne schutzwürdig. In welche Kategorie ein Geräusch fällt, bestimmt sich durch die Perspektive des Schöpfers. Wenn der Klang lediglich Nebenprodukt einer menschlichen Handlung ist, wird er als Naturschöpfung angesehen und genießt keine Schutzwürde. Wird ein Klang der Natur für ein menschliches Werk verwendet, ist die Verwendung des Klanges für dieses Werk allein schon als Teil der Geistschöpfung zu betrachten und dementsprechend zu schützen.

*[siehe zur Erläuterung Abbildung am Ende des Aufsatzes]*

## II. Terminologie

### 1. Klang

Jeder Klang ist eine Schöpfung. Eine Klangschöpfung ist jedes Geräusch, jedes Rauschen, jeder Laut, jede hörbare Schwingung, ungeachtet seines Ursprungs oder seiner Gestaltungshöhe.

### 2. Ursprung

Der Ursprung der Klangschöpfung ist entweder die Natur oder der menschliche Geist des Urhebers. Der Ursprung konstituiert als Ort der Schöpfung grundsätzlich die Schutzbedürftigkeit. So ist die Naturschöpfung kein Werk im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 2, Abs. 2 UrhG. Bei der Geistschöpfung ist für die Frage der Schutzwürdigkeit nach § 2 Abs. 1 Nr. 2, Abs. 2 UrhG die Gestaltungshöhe maßgeblich.

### 3. Reine Geistschöpfung

Eine Klangschöpfung ist reine Geistschöpfung, wenn sie dem menschlichen Geist entspringt. Ihr Ursprung liegt ganz in der Sphäre des Geistes des menschlichen Schöpfers. Sie ist urheberrechtlich schutzwürdig, wenn sie eine

13 Hierzu *Lewinski* (Hrsg.), *Indigenous Heritage and Intellectual Property: Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*, 2008.

gewisse Gestaltungshöhe aufweist.<sup>14</sup>

#### 4. Reine Naturschöpfung

Eine Klangschöpfung ist reine Naturschöpfung, wenn sie der Natur entspringt. Ihr Ursprung liegt ganz in der Sphäre der Natur. Auch vom Menschen erzeugte Klänge sind als reine Naturschöpfungen anzusehen, wenn der Mensch ihn lediglich als Teil der Natur erzeugt, Zweck des Klanges also nicht ein Werk oder ein Teil eines Werkes ist.<sup>15</sup>

#### 5. Transformierte Geistschöpfung

Eine Klangschöpfung ist transformierte Geistschöpfung, wenn ihr Klangmaterial dem menschlichen Geist entspringt, ursprünglich jedoch nicht für diese Schöpfung bestimmt war. Die ursprüngliche Geistschöpfung wird durch Bearbeitung zu einer neuen Geistschöpfung. Diese ist urheberrechtlich schutzwürdig, wenn sie eine gewisse Gestaltungshöhe aufweist.<sup>16</sup>

#### 6. Transformierte Naturschöpfung

Eine Klangschöpfung ist transformierte Naturschöpfung, wenn ihr Klangmaterial der Natur entspringt und für eine Geistschöpfung verwendet wird. Die Naturschöpfung wird durch die menschliche Betrachtung und Bearbeitung zu einer Geistschöpfung. Diese ist urheberrechtlich schutz-

würdig, wenn sie eine gewisse Gestaltungshöhe aufweist.<sup>17</sup>

#### C. Anwendungsbereich

Das in dieser Arbeit vorgestellte System zieht den Kreis um die zu diskutierenden Klanggebilde und sucht das Feld für künftige Auseinandersetzungen abzustecken. Allein durch die Perspektive des Schöpfers wird das Geräusch Teil der Musik. Nicht Zweckfreiheit macht das Objekt zum Werk, sondern die Betrachtung des Objektes als Werk ist sein Zweck. Jede Zuhilfenahme engerer Kategorien für die Bestimmung des Werkcharakters von Geräuschanordnungen wird den vielfältigen Möglichkeiten des Kunstschaffens nicht gerecht. Die bei Vorliegen eines in eine schutzfähige Kategorie fallenden Geräusches zu stellende Frage nach der Gestaltungshöhe kann nur anhand des konkret zu beurteilenden Gegenstandes beantwortet werden.

Klänge und Klangwerke, die nicht nach § 2 Abs. 1 Nr. 2, Abs. 2 UrhG schutzfähig sind, sind möglicherweise durch andere Vorschriften schutzfähig. Beispielsweise ist Sound-sampling urheberrechtlich geschützt, wenn es in Form einer Datenbank im Sinne des § 4 Abs. 2 UrhG eine persönliche geistige Schöpfung darstellt; ein Sample ist ein musikalisches Werkzeug, gewissermaßen ein modernes Musikinstrument, niemals aber ein musikalisches Werk.<sup>18</sup> Beim Handyklonem scheitert die Eröffnung des Schutzbereiches des § 2 Abs. 1 Nr. 2, Abs. 2 UrhG schon am künstlerischen Zweckerfordernis. Ungeachtet dessen kann die Produktion eines Klingeltons fremde Urheberrechte, die sich auch aus § 2 Abs. 1 Nr. 2, Abs. 2 UrhG ergeben, verletzen. Eine moderne, aus komplexen Algorithmen entstehende aleatorisch-serielle Computerkomposition ist hingegen wie jedes aufgezeichnete Klangereignis schutzfähig, wenn es eine ge-

14 Eine „traditionelle“ musikalische Komposition ist eine „reine Geistschöpfung“ in diesem Sinne, aber auch moderne Formen der Komposition ohne Partitur – vom Musikfilm bis hin zum fünfdimensionalen Raumklangerkunstwerk – fallen in diese Kategorie.

15 Der Lärm des Presslufthammers ist – da er keinen schöpferischen Zweck aus sich selbst hat, sondern ist vielmehr notwendiges Übel eines urheberrechtsfernen Zweckes ist – zunächst eine „reine Naturschöpfung“. Hier gilt der „Grundsatz der urheberrechtskonstituierenden Perspektive“: Wird das konkrete Klangereignis des lärmenden Presslufthammers für ein Werk verwendet, begründet sich die Schutzfähigkeit an der Aufnahme des Klanges in Form einer „transformierten Naturschöpfung“ durch die menschliche Wahrnehmung derselben im künstlerischen Kontext als Werk. Der Lärm des Presslufthammers in seiner Originalgestalt, wie er gewissermaßen in der „Natur“ vorgefunden wurde, ist nicht urheberrechtlich schutzfähig. Zu denselben Ergebnissen gelangte *Kummer* (Fn. 5), S. 152 f.

16 Bei der transformierten Geistschöpfung muss die Transformation selbst einen gewissen schöpferischen Eigenwert haben. Es genügt also nicht, ein Cembalokonzert auf einem Hammerklavier zu spielen, selbst wenn das Ergebnis sich deutlich von der Vorstellung des Komponisten abhebt, ebenso wenig genügt es, die Improvisation eines Jazzmusikers zu transkribieren. Die Komposition einer Variation über ein Jazzsolo ist hingegen schutzwürdig. Die *Transformation der reinen Geistschöpfung* und die *Transformation der transformierten Geistschöpfung* werden gleich behandelt. Es darf bei der Frage, ob Urheberrechtsschutz gewährt wird, nicht darauf ankommen, in welchem „evolutionären Stadium“ sich ein Klang befindet.

17 Der Gesang der Vögel ist zunächst eine „reine Naturschöpfung“ und daher nicht urheberrechtlich schutzfähig. Wird er allerdings aufgenommen und für ein Werk verwendet, entsteht allein durch den Aufnahmevorgang eine „transformierte Naturschöpfung“, da schon auf dem Weg des Klanges durch technische Geräte das ursprüngliche Klangereignis des Vogelgesanges verfremdet wird und das, was der Hörer der Aufnahme wahrnimmt, ein völlig eigenständiges Erleben darstellt, losgelöst vom Erleben des Künstlers im Moment des Aufzeichnens. Eine solche Aufnahmeleistung nicht als künstlerisches Werk anzuerkennen, wäre gleichbedeutend damit, die Fotografie grundsätzlich nicht als Kunstform anzuerkennen. Wie ein künstlerischer Fotograf vielfältige Möglichkeiten der Reproduktion eines Lichtereignisses hat – von der Wahl der Linse, der Belichtungszeit, der Wahl des Bildausschnittes etc, bis hin zur Farbgestaltung bei der Nachbearbeitung – hat der Aufnahmeleiter eines Klangereignisses eine reiche Palette an künstlerischen Werkzeugen zur Verfügung. So sind allein schon die Klangeigenschaften und die Positionierung der Mikrofone, ebenso wie die Akustik des Raumes, maßgeblich für das Klangergebnis. Zahlreiche Möglichkeiten der analogen wie digitalen Grob- und Feinjustierung eröffnen weitere Gestaltungsspielräume. Die künstlerische Aufnahme eines Naturklanges ist somit urheberrechtlich schutzfähig.

18 Hierzu auch *Fromm*, Urheberrechtliche Bewertung des Sampling in der Musik, 1994, S. 156 f. Zu den Schutzbereichen der §§ 85 und 24 UrhG in Bezug auf Sampling eines „Tonfetzens“ eines fremden Kunstwerks siehe BGH-Urteil vom 20.11.2008, „Metall auf Metall“, GRUR 2009, S. 403-407. Zu Klangdatenbanken *Katzenberger*, Urheberrecht und Datenbanken, GRUR 1990, S. 94-100.

wisse Gestaltungshöhe aufweist.

Die anhand der vorgestellten Systematik getroffenen Werturteile stehen in Übereinstimmung mit der aktuellen Rechtsprechung, so dass durch diesen Beitrag nicht etwa ein Umdenken in Bezug auf die Anforderungen an das urheberrechtlich geschützte Werk intendiert ist; vielmehr lässt sich aus der bisherigen Rechtsprechung eine Kontinuität ersehen, die auf unausgesprochenen Werten beruht. Diese Werte auszusprechen und zur Grundlage eines begrifflichen Systems zu machen, soll die inzwischen inter- und supranationale Diskussion über die Wertschätzung der Klangschöpfung bereichern.

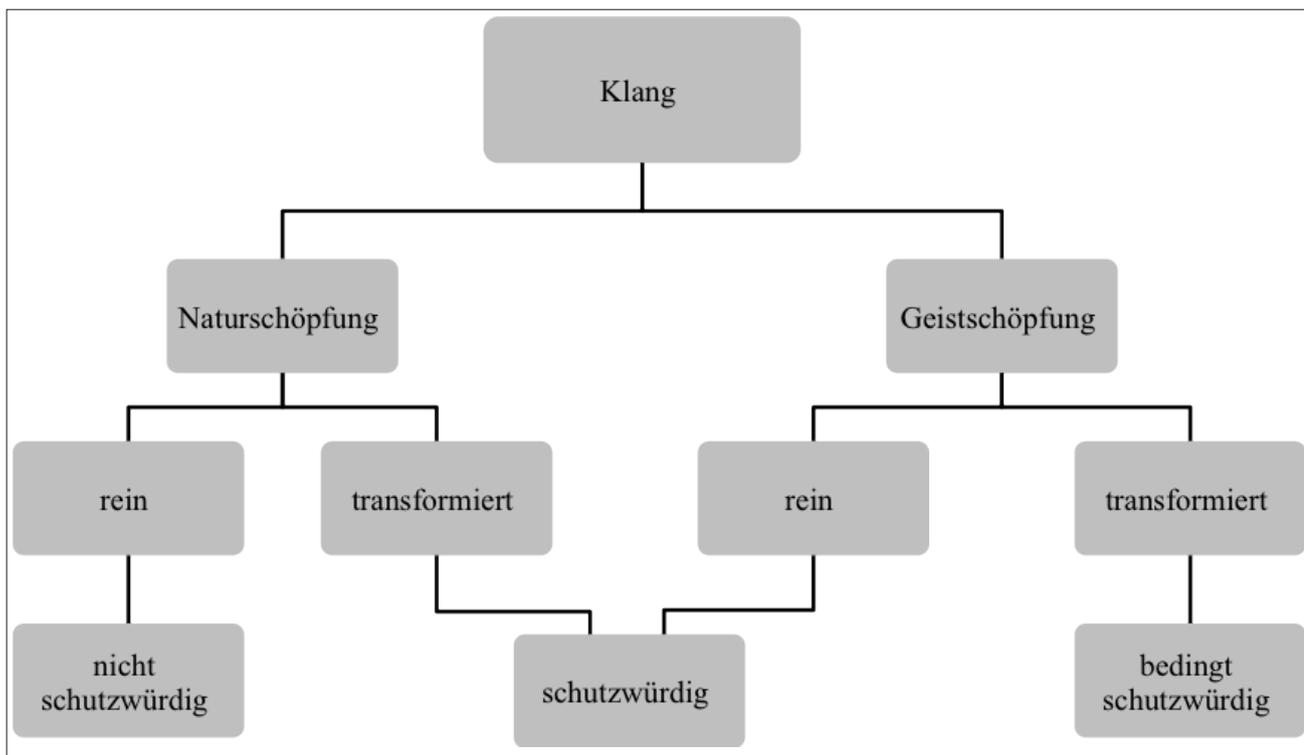


Abbildung zu B. I.Klangtheorien