

RICHARD WUNDERLICH

# Sampling und Urheberrecht

*Geistiges Eigentum und  
Wettbewerbsrecht*  
203

---

**Mohr Siebeck**

# Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht

herausgegeben von

Peter Heermann, Axel Metzger,  
Ansgar Ohly und Olaf Sosnitza

203





Richard Wunderlich

# Sampling und Urheberrecht

Zur Zulässigkeit der Übernahme von Melodien  
und Geräuschen

Mohr Siebeck

*Richard Wunderlich*, geboren 1994; 2013–2019 Studium der Rechtswissenschaften in München (Erstes Juristisches Staatsexamen); 2019–2021 Rechtsreferendariat am OLG Dresden mit Stationen in Leipzig und Berlin (Zweites Juristisches Staatsexamen); 2021–2024 Promotion an der Juristischen Fakultät der Universität Würzburg; 2023–2024 LL.M. an der University of California, Berkeley mit Spezialisierung im IP/IT-Recht; seit 10/2024 in einer Großkanzlei in Berlin im Bereich IP Litigation tätig.  
orcid.org/0009-0005-6060-3879

Zugl. Juristische Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Dissertation 2024.

ISBN 978-3-16-164342-2 / eISBN 978-3-16-164343-9

DOI 10.1628/978-3-16-164343-9

ISSN 1860-7306 / eISSN 2569-3956 (Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 Mohr Siebeck Tübingen [www.mohrsiebeck.com](http://www.mohrsiebeck.com)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf alterungsbeständiges Papier. Satz: Laupp & Göbel, Gomaringen.

Mohr Siebeck GmbH & Co. KG, Wilhelmstraße 18, 72074 Tübingen, Deutschland  
[www.mohrsiebeck.com](http://www.mohrsiebeck.com), [info@mohrsiebeck.com](mailto:info@mohrsiebeck.com)

## Vorwort

Die kreative Auseinandersetzung mit bestehenden Kunstwerken bildet das Fundament kulturellen Schaffens. Das Sampling – die Verwendung und Rekontextualisierung existierender Musikaufnahmen – steht beispielhaft für eine florierende Referenzkultur in der zeitgenössischen Kunst. Als wesentliches Element der populären Musik wirft diese Praxis spannende urheberrechtliche Fragen auf, die aufgrund mangelnder gefestigter Rechtsprechung kontrovers diskutiert werden. Im Mittelpunkt der Diskussion im deutschen Urheberrecht stand bisher maßgeblich die Rechtsfigur der freien Benutzung sowie der starre Melodienschutz nach dem inzwischen aufgehobenen § 24 UrhG. Die jüngste Urheberrechtsnovelle hat den bisherigen Diskurs grundlegend verändert und scheint mit der neu eingeführten Pastiche-Schranke (§ 51a UrhG) die Weichen für eine Neuausrichtung der Sampling-Debatte zu stellen.

Der vorliegende Beitrag beleuchtet das Phänomen Sampling zunächst aus technischer und musikwissenschaftlicher Perspektive, bevor er sich seiner urheberrechtlichen Dimension widmet. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Pastiche-Schranke und deren Interpretation. Für die künftige Rechtspraxis entwickelt die Arbeit einen praxisorientierten Kriterienkatalog zur Beurteilung von Sampling-Fällen und demonstriert dessen Anwendung anhand konkreter Beispiele aus der Musikpraxis.

Diese Arbeit wurde von der Juristischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2024 unter dem Titel “Sampling und Urheberrecht – Zur Zulässigkeit der Übernahme von Melodien und Geräuschen” als Dissertation angenommen. Literatur und Rechtsprechung konnten für die Veröffentlichung bis Dezember 2024 berücksichtigt werden.

Mein aufrichtiger Dank gilt Herrn Professor Olaf Sosnitza als meinem Doktorvater. Der konstruktive und inspirierende Austausch mit ihm während der gesamten Promotionszeit haben erheblich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen. Hervorheben möchte ich zudem die sehr zügige Erstellung des Erstgutachtens. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei meinem Zweitgutachter Herrn Professor Ralf Brinktrine für seine wertvollen Anmerkungen und die hilfreiche Kritik. Den Herausgebern möchte ich danken für die Aufnahme der Arbeit in die Schriftenreihe – eine Auszeichnung, die mich sehr ehrt.

Von Herzen danke ich Nina, meiner Schwester Arabella und meiner Mutter für ihre unermüdliche und immerwährende Unterstützung auf dem Weg zu meiner Promotion. Die Arbeit widme ich meinem Vater, der in Gedanken stets an meiner Seite war.

Berlin, im Juni 2025

Richard Wunderlich

## Inhaltsübersicht

Vorwort . . . . .	V
Inhaltsverzeichnis . . . . .	IX
Abkürzungsverzeichnis . . . . .	XIX
Einleitung . . . . .	1
Erster Teil: Kulturelle und wirtschaftliche Grundlagen des Sampling . . . . .	9
<i>Kapitel 1: Musikalische Grundlagen . . . . .</i>	11
<i>Kapitel 2: Sampling aus technischer Sicht . . . . .</i>	22
<i>Kapitel 3: Bedeutung des Sampling in der Musikgeschichte und der heutigen Praxis . . . . .</i>	30
<i>Kapitel 4: Beispiele für Sampling in der Musikpraxis . . . . .</i>	45
Zweiter Teil: Sampling und der urheberrechtliche Schutz des Werkschöpfers . . . . .	63
<i>Kapitel 5: Allgemeine Gedanken zum Urheberrecht . . . . .</i>	65
<i>Kapitel 6: Die Urheberschaft . . . . .</i>	69
<i>Kapitel 7: Der Schutz von Werken der Musik . . . . .</i>	83
<i>Kapitel 8: Die Schutzfähigkeit einzelner Teile eines Musikwerkes . . . . .</i>	86
<i>Kapitel 9: Inhalt des Urheberrechts . . . . .</i>	102
<i>Kapitel 10: Schranken des Urheberrechts . . . . .</i>	126
<i>Kapitel 11: Verletzung der Rechte des Urhebers durch Sampling . . . . .</i>	190
<i>Kapitel 12: Möglichkeit der „Sample Clearance“ . . . . .</i>	230
<i>Kapitel 13: Zusammenfassung der Ergebnisse des zweiten Teils . . . . .</i>	233
Dritter Teil: Sampling und der Schutz der ausübenden Künstler . . . . .	235
<i>Kapitel 14: Die Voraussetzung der „Darbietung“ als Schutzgegenstand des § 73 UrhG . . . . .</i>	239
<i>Kapitel 15: Inhalt des Interpretenrechts . . . . .</i>	245
<i>Kapitel 16: Schranken des Interpretenrechts . . . . .</i>	253
<i>Kapitel 17: Verletzung des Interpretenrechts durch Sampling . . . . .</i>	258

Vierter Teil: Sampling und der Schutz der Tonträgerhersteller . . . .	267
<i>Kapitel 18: Schutzgegenstand des Tonträgerherstellerrechts</i> . . . . .	269
<i>Kapitel 19: Inhalt des Tonträgerherstellerrechts</i> . . . . .	274
<i>Kapitel 20: Schranken des Tonträgerherstellerrechts</i> . . . . .	286
<i>Kapitel 21: Verletzung des Tonträgerherstellerrechts durch Sampling</i> . . . . .	288
Zusammenfassung und Ausblick . . . . .	317
Literaturverzeichnis . . . . .	327
Sachregister . . . . .	343

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	V
Inhaltsübersicht . . . . .	VII
Abkürzungsverzeichnis . . . . .	XIX
Einleitung . . . . .	1
A. Einführung . . . . .	1
B. Zielsetzung der Arbeit . . . . .	4
C. Stand der Forschung . . . . .	5
D. Gang der Untersuchung . . . . .	7
Erster Teil: Kulturelle und wirtschaftliche Grundlagen des Sampling . . . . .	9
<i>Kapitel 1: Musikalische Grundlagen . . . . .</i>	<i>11</i>
A. Der Ton . . . . .	11
I. Ton aus physikalischer Sicht in Abgrenzung zum Geräusch . . . . .	11
II. Ton aus musiktheoretischer Sicht . . . . .	13
III. Komponenten eines Tons . . . . .	13
1. Tonhöhe . . . . .	13
2. Tondauer . . . . .	13
3. Lautstärke . . . . .	14
4. Klangfarbe . . . . .	14
B. Das Geräusch . . . . .	15
C. Harmonie . . . . .	15
D. Rhythmus . . . . .	16
I. Rhythmus im engeren Sinne . . . . .	17
II. Abgrenzung zu Metrum, Takt und Tempo . . . . .	17
1. Takt . . . . .	17
2. Metrum . . . . .	17
3. Tempo . . . . .	18
E. Melodie . . . . .	18
I. Musikwissenschaftlicher Melodiebegriff . . . . .	18
II. Rechtlicher Melodiebegriff . . . . .	19
III. Abgrenzung zu Motiv und Thema . . . . .	20
F. Der Sound . . . . .	21

<i>Kapitel 2: Sampling aus technischer Sicht</i> . . . . .	22
A. Begriff und Funktionsweise des Sampling . . . . .	22
B. Gegenstand des Sampling . . . . .	24
I. Einzelne Töne und Geräusche . . . . .	24
II. Tonfolgen . . . . .	25
C. Abgrenzung zu weiteren künstlerischen Umgestaltungen musikalischer Werke . . . . .	25
I. Remix . . . . .	25
II. Mashup . . . . .	26
III. Cover . . . . .	27
IV. Musikcollage . . . . .	27
V. Interpolation . . . . .	28
VI. Zusammenfassung . . . . .	29
 <i>Kapitel 3: Bedeutung des Sampling in der Musikgeschichte und der heutigen Praxis</i> . . . . .	 30
A. Vorreiter des Sampling im frühen 20. Jahrhundert . . . . .	30
B. Anfänge der Synthesizer und des Sampling in den 1960er und 1970er Jahren . . . . .	33
C. Etablierung des Sampling im Hip-Hop der 1980er Jahre . . . . .	36
D. Sampling in der aktuellen Musikpraxis . . . . .	38
E. Die Beteiligten der Musikproduktion und -vermarktung . . . . .	39
I. Die Komponisten und Textdichter . . . . .	40
II. Die Interpreten . . . . .	40
III. Die Tonträgerhersteller . . . . .	40
IV. Die Musikproduzenten . . . . .	41
V. Die Musikverlage . . . . .	42
VI. Die Verwertungsgesellschaften . . . . .	42
1. Die GEMA . . . . .	43
2. Die GVL . . . . .	43
 <i>Kapitel 4: Beispiele für Sampling in der Musikpraxis</i> . . . . .	 45
A. Gesampelte einzelne Töne, Akkorde bzw. Geräusche . . . . .	45
I. „Orchestra Hit“ . . . . .	45
II. „Sometimes a Love Goes Wrong“ (1979) . . . . .	46
III. „Wot“ (1982) . . . . .	46
B. Gesampelte Rhythmussequenzen . . . . .	46
I. „Amen Break“ (1969) . . . . .	46
II. „Jamie’s Cryin“ (1978) . . . . .	47
C. Gesampelte Melodien . . . . .	48
I. „The Agony and the Ecstasy“ (1975) . . . . .	48
II. „Under Pressure“ (1981) . . . . .	48

D. Der Fall „Metall auf Metall“ . . . . .	49
I. Sachverhalt . . . . .	49
II. Landgericht Hamburg „Metall auf Metall“ – 2004 . . . . .	50
III. Oberlandesgericht Hamburg „Metall auf Metall“ – 2006 . . . . .	50
IV. Bundesgerichtshof „Metall auf Metall“ – 2008 . . . . .	50
V. Oberlandesgericht Hamburg „Metall auf Metall II“ – 2011 . . . . .	52
VI. Bundesgerichtshof „Metall auf Metall II“ – 2012 . . . . .	52
1. Inhalt der Entscheidung . . . . .	52
2. Kritik im Schrifttum . . . . .	53
a) Kriterium der „Nachspielbarkeit“ . . . . .	53
b) Verweis auf Lizenzierung . . . . .	54
VII. Bundesverfassungsgericht „Metall auf Metall“ – 2016 . . . . .	54
1. Inhalt der Entscheidung . . . . .	54
2. Konsequenzen des Urteils . . . . .	56
VIII. Bundesgerichtshof „Metall auf Metall III“ – 2017 . . . . .	56
IX. Europäischer Gerichtshof „Metall auf Metall“ – 2019 . . . . .	56
X. Bundesgerichtshof „Metall auf Metall IV“ – 2020 . . . . .	58
1. Rechtslage bis 21. Dezember 2002 . . . . .	58
2. Rechtslage ab 22. Dezember 2002 . . . . .	58
3. Bewertung der beiden Urteile . . . . .	59
XI. Oberlandesgericht Hamburg „Metall auf Metall III“ – 2022 . . . . .	60
1. Rechtslage bis 21. Dezember 2002 . . . . .	60
2. Rechtslage vom 22. Dezember 2002 bis zum 07. Dezember 2021 . . . . .	61
3. Rechtslage ab 07. Juni 2021 . . . . .	61
XII. Bundesgerichtshof „Metall auf Metall V“ – 2023 . . . . .	62

Zweiter Teil: Sampling und der urheberrechtliche Schutz  
des Werkschöpfers . . . . . 63

*Kapitel 5: Allgemeine Gedanken zum Urheberrecht* . . . . . 65

- A. Schutzgedanken des Urheberrechts – damals und heute . . . . . 65
- B. Anwendbarkeit des deutschen Urheberrechts . . . . . 67

*Kapitel 6: Die Urheberschaft* . . . . . 69

- A. Der Urheber . . . . . 69
  - I. Das Schöpferprinzip . . . . . 69
  - II. Miturheber, § 8 UrhG . . . . . 70
  - III. Die Werkverbindung, § 9 UrhG . . . . . 70
- B. Der urheberrechtliche Werkbegriff im Sinne von § 2 UrhG . . . . . 71
  - I. Die persönliche geistige Schöpfung . . . . . 72
  - II. Die konkrete Formgebung . . . . . 73
  - III. Die Individualität des Werkes . . . . . 73

1. Schöpfungshöhe . . . . .	73
2. Die „kleine Münze“ im Urheberrecht . . . . .	74
IV. Internationales Urheberrecht und der europäische Werkbegriff . . .	76
1. Internationale Verträge und Abkommen zum Schutze der Urheber	76
2. Der europäische Werkbegriff und sein Einfluss auf den Werkbegriff des UrhG . . . . .	77
<i>Kapitel 7: Der Schutz von Werken der Musik . . . . .</i>	83
A. Begriff des Musikwerkes . . . . .	83
B. Anforderungen an geschützte Musikwerke . . . . .	83
<i>Kapitel 8: Die Schutzfähigkeit einzelner Teile eines Musikwerkes . . . . .</i>	86
A. Die Schutzfähigkeit einzelner Töne . . . . .	86
B. Die Schutzfähigkeit von Geräuschen . . . . .	87
C. Die Schutzfähigkeit des Sounds . . . . .	90
D. Die Schutzfähigkeit von Tonfolgen . . . . .	93
I. Melodie . . . . .	93
II. Thema . . . . .	94
III. Motiv . . . . .	95
E. Die Schutzfähigkeit von Rhythmussequenzen . . . . .	96
I. Die Rolle des Rhythmus im Wandel . . . . .	96
II. Hinreichende Individualität der Rhythmussequenz . . . . .	97
1. Kein Freihaltebedürfnis . . . . .	97
2. Geistiger Gehalt . . . . .	98
3. Hinreichende Individualität . . . . .	99
F. Zusammenfassung . . . . .	100
<i>Kapitel 9: Inhalt des Urheberrechts . . . . .</i>	102
A. Das Urheberpersönlichkeitsrecht . . . . .	103
I. Das Veröffentlichungsrecht, § 12 UrhG . . . . .	103
II. Die Anerkennung der Urheberschaft, § 13 UrhG . . . . .	104
III. Das Entstellungsverbot, § 14 UrhG . . . . .	105
1. Voraussetzungen von § 14 UrhG . . . . .	105
a) Entstellung und Beeinträchtigung . . . . .	105
b) Eignung zur Interessengefährdung . . . . .	106
c) Interessenabwägung . . . . .	106
2. Verhältnis von § 14 UrhG zu § 39 UrhG . . . . .	107
B. Die Verwertungsrechte . . . . .	107
I. Das Vervielfältigungsrecht, §§ 15 Abs. 1 Nr. 1, 16 UrhG . . . . .	109
II. Das Verbreitungsrecht, §§ 15 Abs. 1 Nr. 2, 17 UrhG . . . . .	110
III. Das Ausstellungsrecht, §§ 15 Abs. 1 Nr. 3, 18 UrhG . . . . .	110
IV. Das Recht der öffentlichen Wiedergabe, §§ 15 Abs. 2, 19 ff. UrhG . . .	111
V. Bearbeitungen und Umgestaltungen, § 23 UrhG . . . . .	112

1. Funktion des § 23 UrhG . . . . .	113
a) § 23 UrhG als besonderes Verwertungsrecht . . . . .	113
b) § 23 UrhG als Regelung des Schutzzumfangs . . . . .	114
c) Stellungnahme zum Streit um die Funktion von § 23 UrhG . . . . .	114
2. Harmonisierung des Bearbeitungsrechts? . . . . .	115
3. Die Abgrenzung von „Bearbeitung“ und „anderer Umgestaltung“	116
4. Regelungsinhalt des § 23 Abs. 1 S. 1 UrhG . . . . .	117
5. Kriterium der „Wiedererkennbarkeit“ als immanente	
Beschränkung . . . . .	119
a) Bisherige Umsetzung des Wiedererkennbarkeits-Kriteriums	
durch den BGH . . . . .	119
b) Maßgebliche Perspektive für die Beurteilung	
der Wiedererkennbarkeit . . . . .	121
6. Abgrenzung von § 23 UrhG zum Bearbeiterurheberrecht	
gem. § 3 UrhG . . . . .	123
7. Musikalische Bearbeitungen . . . . .	124
<i>Kapitel 10: Schranken des Urheberrechts . . . . .</i>	<i>126</i>
A. Unionsrechtlicher Hintergrund . . . . .	127
B. Urheberrechtsreform 2021 . . . . .	129
I. Wegfall der „freien Benutzung“ nach § 24 Abs. 1 UrhG . . . . .	130
1. Regelungsziel der Norm . . . . .	130
2. Abgrenzung der „freien Benutzung“ zur „Bearbeitung“ im Sinne	
von § 23 Abs. 1 UrhG – Die Abstandsformel . . . . .	130
3. Bisherige Bedeutung von § 24 Abs. 1 UrhG – Die Doppelnatur	
des § 24 Abs. 1 UrhG . . . . .	132
4. Fortgeltung der zu § 24 Abs. 1 UrhG entwickelten Grundsätze? . . . . .	132
a) Wiedererkennbarkeit vs. Verblässensformel . . . . .	133
b) Übertragbarkeit des Kriteriums der Wiedererkennbarkeit? . . . . .	134
c) Werkqualität der neuen Gestaltung? . . . . .	137
d) Zusammenfassung . . . . .	138
II. Wegfall des „starrten Melodienschutzes“ nach § 24 Abs. 2 UrhG . . . . .	139
1. Kritik am „starrten Melodienschutz“ . . . . .	139
2. Neuer Melodienschutz? . . . . .	141
III. Einführung einer neuen Schrankenregelung in § 51a UrhG . . . . .	142
1. Bisherige Rechtslage . . . . .	143
2. Gemeinsame Voraussetzungen von § 51a UrhG . . . . .	143
3. Begriff der „Parodie“ . . . . .	145
4. Begriff der „Karikatur“ . . . . .	146
5. Begriff des „Pastiche“ – Allgemeiner Auffangtatbestand? . . . . .	147
a) Wortsinn: Kunst-, musik- und literaturhistorischer Hintergrund	
aa) Ursprünge des Pastiche . . . . .	148

bb) Pastiche in der aktuellen kunstwissenschaftlichen Debatte . . . . .	149
cc) Zusammenfassung . . . . .	151
b) Definition des deutschen Gesetzgebers . . . . .	151
c) Die Pastiche-Schranke in anderen EU-Mitgliedstaaten und Großbritannien . . . . .	153
aa) Pastiche in der französischen Rechtsordnung . . . . .	153
bb) Pastiche in der belgischen Rechtsordnung . . . . .	154
cc) Pastiche in der polnischen Rechtsordnung . . . . .	155
dd) Pastiche in der spanischen Rechtsordnung . . . . .	155
ee) Pastiche in der britischen Rechtsordnung . . . . .	156
ff) Zusammenfassung zur Umsetzung der Pastiche-Schranke in anderen EU-Mitgliedstaaten und Großbritannien . . . . .	158
d) Die „Fair Use“-Schranke im US-amerikanischen Urheberrecht . . . . .	159
aa) Erstes Kriterium: „The Purpose and Character of the Use“ . . . . .	159
bb) Zweites Kriterium: „The Nature of the Copyrighted Work“ . . . . .	160
cc) Drittes Kriterium: „The Amount and Substantiality of the Portion Used“ . . . . .	160
dd) Viertes Kriterium: „The Effect of the Use upon the Potential Market for or Value of the Copyrighted Work“ . . . . .	160
ee) Anwendung der „Fair Use“-Schranke in der Rechtsprechung . . . . .	161
ff) Bewertung der „Fair Use“-Schranke . . . . .	162
e) Definitionsansätze in der Literatur . . . . .	163
f) Bisherige Rechtsprechung zum Pastiche gem. § 51a UrhG . . . . .	168
aa) Urteil des LG Berlin vom 02.11.2021 – 15 O 551/19 – The Unknowable . . . . .	168
bb) Urteil des OLG Hamburg vom 28.04.2022 – 5 U 48/05 – Metall auf Metall III . . . . .	170
cc) Urteil des LG München I vom 20.06.2022 – 42 S 231/21 . . . . .	171
dd) Entscheidung des EuGH? . . . . .	172
g) Stellungnahme zur Ausarbeitung der Pastiche-Schranke . . . . .	172
aa) Abgrenzung zu Parodie und Karikatur . . . . .	173
bb) Keine Beschränkung auf Stilimitation, konkrete Werkkategorie oder bestimmten Zweck . . . . .	174
cc) Dreistufiger Prüfungsaufbau . . . . .	175
C. Zitate, § 51 UrhG . . . . .	181
I. Voraussetzungen der Zitierfreiheit . . . . .	182
1. Zitzatzweck . . . . .	182
2. Selbstständiges eigenes Werk . . . . .	182
3. Quellenangabe . . . . .	183
II. Das Musikzitat, § 51 S. 2 Nr. 3 UrhG . . . . .	183
1. „Einzelne Stellen“ . . . . .	183
2. Zitzatzweck beim Musikzitat . . . . .	184

a) Kunstspezifische Auslegung des <i>BVerfG</i> . . . . .	184
b) Unionsrechtliche Einordnung . . . . .	185
3. Merkmal des „Anführens“ . . . . .	186
4. Quellenangabe . . . . .	186
D. Vervielfältigung zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch, § 53 Abs. 1 S. 1 UrhG . . . . .	186
E. Unwesentliches Beiwerk, § 57 UrhG . . . . .	187
F. Schutzfrist, §§ 64ff. UrhG . . . . .	188
<i>Kapitel 11: Verletzung der Rechte des Urhebers durch Sampling</i> . . . . .	190
A. Bestehen eines geschützten Werkes nach § 2 UrhG . . . . .	190
I. Regelfall: Keine hinreichende Schöpfungshöhe des gesampelten Werkteils . . . . .	190
II. Ausnahmefälle . . . . .	191
B. Eingriff in urheberpersönlichkeitsrechtliche Befugnisse bzw. Verwertungsrechte . . . . .	193
I. Sampling als Verletzung des Urheberpersönlichkeitsrechts . . . . .	194
II. Sampling als unzulässige Vervielfältigung nach §§ 15 Abs. 1 Nr. 1, 16 UrhG . . . . .	196
1. Der erste Arbeitsschritt beim Sampling . . . . .	196
2. Der zweite Arbeitsschritt beim Sampling . . . . .	197
III. Sampling als Verletzung des Verbreitungsrechts nach §§ 15 Abs. 1 Nr. 2, 17 UrhG sowie des Rechts der öffentlichen Zugänglichmachung nach §§ 15 Abs. 2 Nr. 2, 19a UrhG . . . . .	198
IV. Sampling als zustimmungspflichtige Bearbeitung nach § 23 Abs. 1 S. 1 UrhG . . . . .	198
1. Abgrenzung zur Vervielfältigung gem. § 16 UrhG . . . . .	198
2. Abgrenzung zur freien Benutzung gem. § 23 Abs. 1 S. 2 UrhG . . . . .	200
V. Zusammenfassung . . . . .	203
C. Eingreifen einer Schrankenregelung . . . . .	204
I. Sampling als Musikzitat im Sinne von § 51 S. 1, S. 2 Nr. 3 UrhG . . . . .	204
1. Merkmal des „erschiedenen Werkes“ . . . . .	205
2. Anführen einer einzelnen Stelle . . . . .	206
3. Zitatzweck . . . . .	207
II. Sampling als „Pastiche“ im Sinne von § 51a UrhG . . . . .	209
1. Tatbestand des Pastiche gem. § 51a UrhG . . . . .	210
2. Drei-Stufen-Test nach Art. 5 Abs. 5 InfoSoc-RL . . . . .	215
a) Erste Stufe . . . . .	215
b) Zweite Stufe . . . . .	216
c) Dritte Stufe . . . . .	223
III. Sampling als Vervielfältigung zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch gem. § 53 Abs. 1 S. 1 UrhG . . . . .	227
IV. Sampling als „unwesentliches Beiwerk“ gem. § 57 UrhG . . . . .	228

<i>Kapitel 12: Möglichkeit der „Sample Clearance“</i> . . . . .	230
A. Vertragspartner . . . . .	230
B. Vertragsgegenstand . . . . .	231
<i>Kapitel 13: Zusammenfassung der Ergebnisse des zweiten Teils</i> . . . . .	233
Dritter Teil: Sampling und der Schutz der ausübenden Künstler . .	235
<i>Kapitel 14: Die Voraussetzung der „Darbietung“ als Schutzgegenstand des § 73 UrhG</i> . . . . .	239
A. Gegenstand der Darbietung . . . . .	239
I. Meinungsstand in der Literatur zum Werkbegriff des § 73 UrhG . . .	240
II. Stellungnahme zum Werkbegriff des § 73 UrhG . . . . .	242
B. Darbietung des Gegenstands . . . . .	242
<i>Kapitel 15: Inhalt des Interpretenrechts</i> . . . . .	245
A. Das spezielle Persönlichkeitsrecht . . . . .	245
I. Recht auf Anerkennung und Bestimmung der Künstlerbezeichnung, § 74 UrhG . . . . .	245
II. Beeinträchtigungsverbot, § 75 UrhG . . . . .	246
B. Verwertungsrechte des ausübenden Künstlers . . . . .	247
I. Aufnahmeamt, § 77 Abs. 1 UrhG . . . . .	248
II. Vervielfältigungsrecht, § 77 Abs. 2 S. 1 Alt. 1 UrhG . . . . .	248
1. Vervielfältigung von Darbietungsteilen . . . . .	249
2. Veränderung von Darbietungsteilen . . . . .	251
III. Verbreitungsrecht, § 77 Abs. 2 S. 1 Alt. 2 UrhG . . . . .	252
IV. Recht der öffentlichen Wiedergabe, § 78 Abs. 1 UrhG . . . . .	252
<i>Kapitel 16: Schranken des Interpretenrechts</i> . . . . .	253
A. § 24 Abs. 1 UrhG analog als (bisherige) Schranke? – Konsequenzen der Streichung von § 24 UrhG für das Interpretenrecht und seine Schranken .	253
I. Bisheriger Meinungsstand . . . . .	253
II. Stellungnahme . . . . .	254
B. Musikzitat nach §§ 83, 51 Nr. 3 UrhG . . . . .	256
C. Karikatur, Parodie und Pastiche nach §§ 83, 51a UrhG . . . . .	257
<i>Kapitel 17: Verletzung des Interpretenrechts durch Sampling</i> . . . . .	258
A. Bestehen einer schutzfähigen Darbietung bzw. eines Darbietungsteils . .	258
B. Eingriff in das spezielle Persönlichkeitsrecht bzw. die Verwertungsrechte durch Sampling . . . . .	259
I. Sampling als Eingriff in die Künstlerpersönlichkeitsrechte nach §§ 74 f. UrhG . . . . .	259

II. Sampling als Eingriff in die Verwertungsrechte des ausübenden Künstlers . . . . .	260
1. Sampling als Eingriff in das Aufnahmerecht gem. § 77 Abs. 1 UrhG	260
2. Sampling als Eingriff in das Vervielfältigungsrecht gem. § 77 Abs. 2 S. 1 Alt. 1 UrhG . . . . .	261
3. Sampling als Eingriff in das Verbreitungsrecht gem. § 77 Abs. 2 S. 1 Alt. 2 UrhG . . . . .	262
4. Sampling als Eingriff in die Rechte der öffentlichen Wiedergabe gem. § 78 Abs. 1 UrhG . . . . .	262
C. Eingreifen einer Schrankenregelung . . . . .	262
I. Sampling als Musikzitat gem. §§ 83, 51 S. 1 Nr. 3 UrhG . . . . .	262
II. Sampling als Pastiche gem. §§ 83, 51a UrhG . . . . .	263
D. Zusammenfassung der Ergebnisse aus Kapitel 17 . . . . .	264
Vierter Teil: Sampling und der Schutz der Tonträgerhersteller . . . . .	267
<i>Kapitel 18: Schutzgegenstand des Tonträgerherstellerrechts</i> . . . . .	269
A. Begriff des „Tonträgers“ . . . . .	270
B. Begriff des „Tonträgerherstellers“ . . . . .	272
<i>Kapitel 19: Inhalt des Tonträgerherstellerrechts</i> . . . . .	274
A. Vervielfältigungsrecht, § 85 Abs. 1 S. 1 Var. 1 UrhG . . . . .	274
I. Vervielfältigung von Teilen eines Tonträgers . . . . .	274
1. Erste Ansicht: Restriktiver Tonträgerherstellerschutz . . . . .	275
2. Zweite Ansicht: Weiter Tonträgerherstellerschutz . . . . .	277
3. Vorgehensweise des BGH und des EuGH . . . . .	279
4. Stellungnahme . . . . .	279
II. Vervielfältigung in geänderter Form . . . . .	283
B. Verbreitungsrecht, § 85 Abs. 1 S. 1 Var. 2 UrhG . . . . .	284
C. Recht der öffentlichen Zugänglichmachung, § 85 Abs. 1 S. 1 Var. 3 UrhG . . . . .	285
D. Schutzdauer . . . . .	285
<i>Kapitel 20: Schranken des Tonträgerherstellerrechts</i> . . . . .	286
A. § 24 Abs. 1 UrhG a. F. analog als (bisherige) Schranke . . . . .	286
B. Musikzitat nach §§ 85 Abs. 4, 51 Nr. 3 UrhG und Karikatur, Parodie und Pastiche nach §§ 85 Abs. 4, 51a UrhG . . . . .	287
<i>Kapitel 21: Verletzung des Tonträgerherstellerrechts durch Sampling</i> . . . . .	288
A. Rechtliche Beurteilung des Sampling bis zur Urheberrechtsnovelle 2021 . . . . .	288
I. Sampling als Eingriff in das Tonträgerherstellerrecht . . . . .	288
II. Rechtfertigung des Eingriffs . . . . .	290
1. Rechtslage bis 21. Dezember 2002 . . . . .	290
2. Rechtslage vom 22. Dezember 2002 bis zum 7. Juni 2021 . . . . .	290

III. Zusammenfassung . . . . .	291
B. Rechtliche Beurteilung des Sampling nach der Urheberrechtsnovelle 2021 – neue Chance für das Sampling? . . . . .	292
I. Sampling als Eingriff in das Tonträgerherstellerrecht nach neuer Rechtslage . . . . .	292
II. Die Schrankenebene des Tonträgerherstellerrechts nach neuer Rechtslage . . . . .	293
III. Versuch eines Kriterienkataloges für die zukünftige rechtliche Bewertung des Sampling aus Sicht des Tonträgerherstellers . . . . .	295
IV. Anwendung der Kriterien auf Sampling-Fälle aus der Praxis . . . . .	299
1. „Sometimes a Love Goes Wrong“ (1979)/ „Face to Face“ (2001) . . . . .	299
a) Eingriff in die Rechte des Urhebers . . . . .	300
b) Eingriff in die Rechte des Tonträgerherstellers . . . . .	301
2. „Amen Brother“ (1969)/ „Straight Outta Compton“ (1988) . . . . .	302
a) Eingriff in die Rechte des Urhebers . . . . .	302
b) Eingriff in die Rechte des Tonträgerherstellers . . . . .	303
3. „Under Pressure“ (1981)/ „Ice Ice Baby“ (1990) . . . . .	303
a) Beurteilung nach aktueller Rechtslage . . . . .	303
aa) Eingriff in die Rechte des Urhebers . . . . .	303
bb) Eingriff in die Rechte der ausübenden Künstler . . . . .	305
bb) Eingriff in die Rechte des Tonträgerherstellers . . . . .	305
cc) Eingreifen einer Schranken-Regelung . . . . .	305
b) Rechtslage vor der Urheberrechtsnovelle 2021 . . . . .	308
4. „The Agony and the Ecstasy“ (1975)/ „Two Worlds“ (2021) . . . . .	309
a) Beurteilung nach aktueller Rechtslage . . . . .	310
aa) Verletzung der Rechte des Tonträgerherstellers . . . . .	310
bb) Verletzung der Rechte des Urhebers . . . . .	312
b) Rechtslage vor der Urheberrechtsnovelle 2021 . . . . .	313
5. Zusammenfassung . . . . .	313
 Zusammenfassung und Ausblick . . . . .	 317
A. Paradigmenwechsel (auch) im Urheberrecht – Vom Künstlergenie hin zur gesellschaftlichen Emanzipation der Kunstlandschaft . . . . .	317
B. Die Urheberrechtsnovelle 2021 – Licht und Schatten . . . . .	323
C. Ausblick . . . . .	324
 Literaturverzeichnis . . . . .	 327
Sachregister . . . . .	343

## Abkürzungsverzeichnis

a. A.	andere(r) Ansicht
a. F.	alte Fassung
ACM	Conference on Computer Supported Cooperative Work & Social Computing
AEUV	Vertrag über die Arbeitsweise der Europäischen Union
AfP	Zeitschrift für Medien- und Kommunikationsrecht
AG	Amtsgericht
Amtl.	Amtlich
Amtl. Begr.	Amtliche Begründung
Aufl.	Auflage
Bd.	Band
BeckRS	Beck-Rechtsprechung
BeckOK	Beck'scher Online-Kommentar
BGB	Bürgerliches Gesetzbuch
BGBL.	Bundesgesetzblatt
BGH	Bundesgerichtshof
BMJV	Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz
BT-Drucks.	Bundestagsdrucksache
BVerfG	Bundesverfassungsgericht
c't	Magazin für Computertechnik
CA	Cour d'Appel
CJEU	Court of Justice of the European Union
CR	Computer und Recht
CSCW	Computer Supported Cooperative Work and Social Computing
DJ	Discjockey
DSM	Directive on Copyright in the Digital Single Market
EC	European Community
Ed.	Edition
EG	Europäische Gemeinschaft
Einl.	Einleitung
ErwGr	Erwägungsgrund
et. al.	et alii/et aliae
EU	Europäische Union
EuGH	Europäischer Gerichtshof
EuZW	Europäische Zeitschrift für Wirtschaftsrecht
F. Supp.	Federal Supplement
f./ff.	folgende/fortfolgende
FS	Festschrift
GA	Generalanwalt

GBL.	Gesetzblatt
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
gem.	gemäß
GG	Grundgesetz
GPR	Zeitschrift für das Privatrecht der Europäischen Union
GRCh	Grundrechte-Charta
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
GRUR Int.	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil
GRUR-Prax	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Praxis im Immaterialgüter- und Wettbewerbsrecht
GRUR-RR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Rechtsprechungsreport
GTA	Genfer Übereinkommen zum Schutz der Hersteller von Tonträgern gegen die unerlaubte Vervielfältigung ihrer Tonträger
GVL	Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten
Hrsg.	Herausgeber
IIC	International Review of Intellectual Property and Competition Law
Inc.	Incorporated
IPJ	Intellectual Property Journal
IT	Information Technology
JA	Juristische Ausbildung
JZ	Juristenzeitung
Kap.	Kapitel
KG	Kammergericht
K&R	Kommunikation & Recht
KUG	Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie
L. & Contemp. Probs.	Law and Contemporary Problems
L. Rev.	Law Review
LDA	Loi relative aux droits d'auteur et aux droits voisins
LG	Landgericht
LUG	Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst
MMR	Multimedia und Recht
MR-Int	Medien und Recht International
n. F.	neue Fassung
NJW	Neue Juristische Wochenschrift
NJW-RR	Neue Juristische Wochenschrift-Rechtsprechungsreport
OLG	Oberlandesgericht
R.I.D.A.	Revue Internationale du Droit d'Auteur
RA	Internationales Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, Hersteller von Tonträgern und Sendeunternehmen, bekannt als Rom-Abkommen
R&B	Rhythm and Blues
RBÜ	Revidierte Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst
RefE	Referentenentwurf

RL	Richtlinie
Rn.	Randnummer
Rs.	Rechtssache
S. (mit Paragrafen)	Satz
S.	Seite
S.D.	Southern District
TRIPS	Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights
U.S.	United States
UFITA	Archiv für Urheber- und Medienrecht
UGC	User Generated Content
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
Uni. Pennsylv.	University of Pennsylvania
UrhDaG	Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetzes
UrhWissG	Urheberrechts-Wissensgesellschafts-Gesetz
UrhG	Urhebergesetz
Urt.	Urteil
USA	United States of America
UWG	Gesetz gegen unlauteren Wettbewerb
v.	versus (engl./lat.)
Var.	Variante
VGG	Verwertungsgesellschaftengesetz
VO	Verordnung
Vol.	Volume
Vorb.	Vorbemerkung
VVG	Versicherungsvertragsgesetz
WCT	WIPO Copyright Treaty
WIPO	World Intellectual Property Organization
WPPT	WIPO-Vertrag über Dienstleistungen und Tonträger
WRP	Wettbewerb in Recht und Praxis
WTO	World Trade Organization
WUA	Welturheberrechtsabkommen
ZGE	Zeitschrift für Geistiges Eigentum
ZPO	Zivilprozessordnung
ZUM	Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht
ZUM-RD	Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht-Rechtsprechungsdienst



# Einleitung

## A. Einführung

„Lange Zeit bin ich früh laufen gegangen.“<sup>1</sup> So beginnt der Schriftsteller *Jochen Schmidt* seinen Lesebericht des siebenteiligen Romans „Auf der Suche der verlorenen Zeit“ von *Marcel Proust*. *Schmidt* spielt mit diesem Anfangssatz mokant auf den ikonischen Beginn des *Proust*'schen Epos an („Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen.“<sup>2</sup>) und stimmt den Leser dadurch von Anfang auf seinen ironisierenden Ton ein. Die Auseinandersetzung mit vorangegangenen Kunstwerken (die sog. Referenzkultur), im Besonderen in parodierender, karikierender oder nachahmender Art und Weise, gehört schon seit jeher zum künstlerischen Handwerkszeug und ist essenzieller Bestandteil kulturellen Schaffens. So lassen sich Parodien bereits in der Antike – laut *Aristoteles*<sup>3</sup> gilt der Dichter *Hegemon von Thasos* (ca. 400 v. Chr.) als Erfinder der Parodie<sup>4</sup> – finden. Im 17. Jahrhundert kommt die Kunstform des Pastiche<sup>5</sup> (damals noch „Pasticcio“ genannt) hinzu.<sup>6</sup> *Proust* ist dabei beileibe nicht nur „Opfer“ kreativer Nachahmung bzw. Humorisierung – er steht ebenso auf „Täterseite“. Der Franzose war ein Meister der Imitation und verfasste etliche Texte in den Stilen anderer Autoren. Mitunter imitierte er *Honoré de Balzac*, *Gustave Flaubert* und *Charles-Augustin Sainte-Beuve* in seinen „Pastiches et mélanges“ („Nachgeahmtes und Vermischtes“) von 1919 und perfektionierte durch diese Texte den Kunstgriff des Pastiche. Auf die Literatur ist das Spiel mit dem Vorangegangenen selbstverständlich nicht begrenzt. Eine womöglich noch existenziellere Rolle spielt die fremdreferenzielle Kreativität im Bereich der Musik. Zur gleichen Zeit, im Jahre 1919, komponierte *Igor Stravinsky* die Orchester-Suite zu seiner 1910 uraufgeführten Ballettmusik „Der Feuervogel“. Das Werk führte zum internationalen Durchbruch des 27-jährigen Komponisten und gilt für die Musik des frühen 20. Jahrhunderts als richtungweisend. *Stravinsky* hätte jedoch auch bei all der Anerkennung, die ihm dieses Stück einbrachte, nicht ahnen können, dass ein einzelner Akkord dieses Stücks Eingang in die Popmusik-

---

<sup>1</sup> *Schmidt*, *Schmidt liest Proust*, S. 15.

<sup>2</sup> *Proust*, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, S. 9.

<sup>3</sup> *Aristoteles*, *Poetik*, S. 3.

<sup>4</sup> Vgl. zum Begriff „Parodie“ unten Zweiter Teil Kapitel 10 B. III. 3.

<sup>5</sup> Vgl. zum Begriff „Pastiche“ unten Zweiter Teil Kapitel 10 B. III. 5.

<sup>6</sup> *Baglione*, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti*, S. 157 f.

geschichte<sup>7</sup> der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden und bis heute eine maßgebliche Rolle in den Musikcharts spielen würde. Im Jahr 1979 entnahm *David Vorhaus*, ein Computerprogrammierer, Kontrabassist und Gründer der Elektro-Pop Band *White Noise*, mithilfe des ersten digitalen Sound Samplers<sup>8</sup> den berühmten und eindringlichen Eröffnungsakkord des *Infernalischen Tanzes* aus einer Aufnahme von „Der Feuervogel“ und kreierte daraus ein Sample<sup>9</sup>, das den Sound der darauffolgenden Jahrzehnte prägte.<sup>10</sup> Von *Michael Jackson* („Jam“, 1991), *Britney Spears* („...Baby One More Time“, 1998), *Jennifer Lopez* („Love Don’t Cost a Thing“, 2000) bis zu *Bruno Mars* („Finesse“, 2016) bedienten sich so viele Musiker des sog. „Orchestra Hits“, dass die Rapper *N.W.A* in ihrem Lied „Straight Outta Compton“ Folgendes verlautbarten: „Man that’s wack, everybody use that.“<sup>11</sup>

Das Nachahmen bzw. Verwenden bestehender Musikwerke in einem neuen musikalischen Kontext zieht zahlreiche urheberrechtliche Fragen nach sich und bedarf oftmals der gerichtlichen Klärung. Vor allem die rechtliche Beurteilung des Sampling, d. h. das Erstellen, Benutzen und Bearbeiten einer digitalen Kopie eines akustischen Ereignisses in einem (speziellen) Computer bzw. einer speziellen Software<sup>12</sup>, ist mangels ausdrücklicher gesetzlicher Regelung und ohne gefestigte Rechtsprechung immer noch hochumstritten. So ist der Rechtsstreit zwischen der deutschen Elektro-Pop Band *Kraftwerk* und dem Musikproduzenten *Moses Pelham*, der 1999 vor dem Landgericht Hamburg seinen Anfang nahm und ein ca. zwei Sekunden langes Sample einer Rhythmussequenz aus der Originalaufnahme „Metall auf Metall“ von *Kraftwerk* zum Gegenstand hat, (mehrmals) den Bundesgerichtshof, das Bundesverfassungsgericht und den Europäischen Gerichtshof beschäftigte und bis heute nicht abschließend geklärt ist, stellvertretend für die rechtliche Unsicherheit, die das Sampling umgibt.<sup>13</sup> Dass es sich beim Sampling nicht nur um eine Randnotiz der Musikgeschichte, sondern um einen mittlerweile absolut essenziellen Bestandteil der (Pop-)Musiklandschaft handelt, zeigt etwa das Lied „Every Breath You Take“, das die Band *Police* 1983 veröffentlichte und zu einem weltweiten Hit avancierte.<sup>14</sup> Die ikoni-

<sup>7</sup> Unter Popmusik ist die kommerziell erfolgreiche Musik (aus dem Englischen „popular music“) des 20. und 21. Jh. zu verstehen. Im Folgenden wird sie mit dem Begriff der Unterhaltungsmusik (abgekürzt: U-Musik) gleichgesetzt. Die U-Musik ist von der Ernsten Musik (abgekürzt: E-Musik) zu unterscheiden, die sich primär aus der klassischen Musik zusammensetzt.

<sup>8</sup> Das Sampling-Gerät hieß „Fairlight CMI“ und revolutionierte die Musikwelt, vgl. zur Geschichte des Sampling unten Erster Teil Kapitel 3.

<sup>9</sup> Ein Sample ist vereinfacht gesagt eine kurze Klangsequenz aus einer bereits bestehenden Tonaufnahme, vgl. zur Technik des Sampling unten Erster Teil Kapitel 2.

<sup>10</sup> *Fink*, *Popular Music* 2005, 339 (340f.).

<sup>11</sup> *Iten*, *Brrüm!* Dieser Kult-Soundeffekt ist älter als Popmusik, abrufbar unter <https://www.srf.ch/radio-srf-3/musik/popkultur-brruem-dieser-kult-soundeffekt-ist-aelter-als-popmusik> (zuletzt abgerufen am 14.12.2024).

<sup>12</sup> *Haewß*, *Das Sampling-Praxisbuch*, S. 16f.

<sup>13</sup> Vgl. zum Rechtsstreit „Metall auf Metall“ unten Erster Teil Kapitel 4 D.

<sup>14</sup> Das Lied erreichte sowohl in den USA als auch in Großbritannien den ersten Platz der Charts, vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Every\\_Breath\\_You\\_Take](https://de.wikipedia.org/wiki/Every_Breath_You_Take) (zuletzt abgerufen am 14.12.2024)

sche Melodie des Stückes unterlegte *Sean Combs*<sup>15</sup> wiederum seiner 1997 dem kurz zuvor verstorbenen Rapper *The Notorious B.I.G.* gewidmeten Rap-Ballade „I’ll Be Missing You“. Das Lied verkaufte sich weltweit mehr als 10 Millionen Mal und ist eines der kommerziell erfolgreichsten Lieder aller Zeiten<sup>16</sup> – nicht zuletzt dank der schon weltweit bekannten und beliebten Melodie, die *Sting* 14 Jahre davor für seine Band *Police* komponiert hatte.

Eines fällt bei den bisher erwähnten Samples schon an dieser Stelle auf: Es handelt sich um jeweils unterschiedliche Elemente eines Musikwerkes. Der aus dem „Feuervogel“ gewonnene „Orchestra Hit“ ist ein Einzelakkord, das *Kraftwerk*-Sample ein zweisekündiger Beat und die von *Police* entnommene Sequenz eine Melodie. Diese klangliche Diversität liegt mitunter daran, dass sich prinzipiell jegliches akustische Material sampeln lässt. Sogar Alltagsgeräusche, wie etwa das Zersplittern von Glas in dem Lied „Babooshka“ von *Kate Bush* aus dem Jahre 1980<sup>17</sup>, haben als Sample Einzug in die Musikcharts gefunden. Es stellt sich die Frage, ob die musikalische Vielfalt, die das Sampling bereithält, nicht auch einer ihrer Vielfalt gerecht werdenden juristischen Ausdifferenzierung bedarf.

Hinzu kommt, dass durch den Technik- und Digitalisierungsfortschritt die Produktion von Musikstücken einem immer größer werdenden Pool an Akteuren ermöglicht wird. Es lässt sich heute eine deutliche Zunahme fremdreferenzieller Werke verzeichnen.<sup>18</sup> Die Zeit der rein professionell hergestellten und oftmals zugleich durch professionelle juristische Beratung begleitete Werke ist vorbei. Mittlerweile lässt sich Musik ebenso zu Hause vom Computer aus kreieren und – dank des Internets und niedrigschwelliger Plattformen wie YouTube, SoundCloud, Instagram, Spotify oder Vimeo – im gleichen Atemzug über die eigenen Landesgrenzen hinaus zugänglich machen.<sup>19</sup> Tonstudios, professionelle Aufnahmegерäte und musiktheoretische und -instrumentale Fachkenntnis im traditionellen Sinne sind nicht mehr zwingend erforderlich. Man spricht in diesem Zusammenhang von „user generated works“ und von „social networking“. Dieser Zweig der postmodernen Kreativität hat

---

<sup>15</sup> Auch bekannt unter den Künstlernamen Diddy, P. Diddy und Puff Daddy.

<sup>16</sup> Das Lied erklomm in 18 Ländern die Spitze der Charts, vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/I'll\\_Be\\_Missing\\_You](https://de.wikipedia.org/wiki/I'll_Be_Missing_You) (zuletzt abgerufen am 14.12.2024).

<sup>17</sup> Auch *Kate Bush* griff, um das Geräusch-Sample in ihr Lied zu integrieren, auf den „Fairlight CMI“-Sampler zurück, vgl. <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/sampling-sounds-fairlight-cmi-glassmash> (zuletzt abgerufen am 14.12.2024).

<sup>18</sup> *Klass*, ZUM 2016, 801 (801); *Pötzlberger*, GRUR 2018, 675 (675).

<sup>19</sup> Der Einfluss der Digitalisierung auf die Musikproduktion und -rezeption zeigt sich deutlich in den Umsatzzahlen: 2021 wurde erstmals in der Geschichte der Branche in Deutschland mehr als drei Viertel der Musikumsätze digital erzielt (76,4 %). Die Umsätze mit physischen Tonträgern seit dem Jahr 2016 haben sich in Deutschland mehr als halbiert, innerhalb der letzten 10 Jahre sind sie um annähernd zwei Drittel geschrumpft. Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich auch auf globaler Ebene. Die weltweiten Einnahmen der Musikindustrie stammen mittlerweile zu 65 % aus Streaming, vgl. *Bundesverband Musikindustrie*, Musikindustrie nach Zahlen 2021, S. 6ff, abrufbar unter [https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06\\_Publikationen/MiZ\\_Jahrbuch/2021/Musikindustrie\\_in\\_Zahlen\\_2021\\_E-Paper.pdf](https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publikationen/MiZ_Jahrbuch/2021/Musikindustrie_in_Zahlen_2021_E-Paper.pdf) (zuletzt abgerufen am 14.12.2024).

sich zu einem digitalen Massenphänomen entwickelt und einen Raum der partizipativen und nutzerdominierten Kultur kreiert.<sup>20</sup> Weder aus professionellen noch aus laienhaften Produktionen ist Sampling als Möglichkeit des Aufgreifens und des Auseinandersetzens mit existierendem Klangmaterial wegzudenken.<sup>21</sup> Ein Eckpfeiler der Sampling-Kultur ist der Bezug auf andere Werke, unabhängig ihres Alters oder Genres. Etwas pathetisch formuliert, aber in der Sache treffend, lässt sich einer der Kerngedanken des Samplings wie folgt zusammenfassen: „Der Sampler macht aus Gedächtnis wieder Gegenwart und weckt erstarrtes Leben zur munteren Existenz.“<sup>22</sup> Dabei haben die technologischen Fortschritte nicht nur zu einer Vereinfachung des Sampling-Prozesses geführt, sondern auch die Ermittlung der Samples erheblich erleichtert: Plattformen wie [www.whosampled.com](http://www.whosampled.com)<sup>23</sup> haben es sich zum Ziel gesetzt Samples in zahlreichen populären Liedern aufzudecken. Hinzu kommt die Tatsache, dass durch Künstliche Intelligenz („KI“) die Aufspürung von Samples in den nächsten Jahren noch weiter vorangetrieben wird.<sup>24</sup> Digitale Techniken simplifizieren somit nicht nur Sampling an sich, sondern auch dessen rechtliche Verfolgung.<sup>25</sup> Es gilt diesen künstlerischen Transformationsprozess und die damit einhergehenden Veränderungen des Musikmarktes ebenso bei der Abwägung der Interessen der Rechteinhaber und der Samplernutzer zu berücksichtigen.

## B. Zielsetzung der Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es, in einem ersten Schritt die urheberrechtliche Beurteilung des Sampling umfassend zu begutachten und sodann differenzierte und umfassende rechtliche Leitplanken für den juristischen Umgang mit der Thematik zu entwerfen.

Man wird sich womöglich fragen, was Marcel Proust und seine gut 100 Jahre alten „Pastiches et mélanges“ mit dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, der urheberrechtlichen Bewertung des Sampling – eines musikalischen und nicht literarischen Phänomens – zu tun haben: auf den ersten Blick nichts. Und doch – spätestens seit der großen Novelle des deutschen Urheberrechts 2021<sup>26</sup> – könnte zwischen der

<sup>20</sup> Peifer, ZUM 2016, 805 (807); Podszun, ZUM 2016, 606 (609).

<sup>21</sup> *Beaucamp/Schrör*, in: *Tipping Points: interdisziplinäre Zugänge zu neuen Fragen des Urheberrechts*, S. 175 (177).

<sup>22</sup> *Poschardt*, DJ-Culture, S. 228.

<sup>23</sup> Laut eigener Aussage lassen sich auf der Website Samples in über 1.123.000 Liedern und von 345.000 verschiedenen Künstlern finden, vgl. <https://www.whosampled.com> (zuletzt abgerufen am 14.12.2024).

<sup>24</sup> Schon jetzt ist KI in der Lage Samples von weniger als einer Sekunde Länge zu erkennen – sogar wenn sie bearbeitet wurden, vgl. <https://www.backstagepro.de/thema/google-assistant-ki-entdeckt-bislang-unbekannte-samples-in-songs-2023-03-06-q62JW300HN> (zuletzt abgerufen am 14.12.2024).

<sup>25</sup> *Kocatepe*, GRUR Int. 2018, 11 (12).

<sup>26</sup> Vgl. zu den 2021 in Kraft getretenen Änderungen im UrhG unten Zweiter Teil Kapitel 10 B.

rechtlichen Beurteilung des Sampling und der von Proust perfektionierten Kunstform des Pastiche ein engerer Zusammenhang bestehen als man zunächst vermutet. Denn durch den neu in § 51a UrhG hinzugekommenen urheberrechtlichen Ausnahmetatbestand des Pastiche ergeben sich vollkommen neue Perspektiven für das fremdreferenzielle Schaffen. Diese neue Schranke könnte insbesondere auch einen Ausweg für die rechtlichen Schwierigkeiten, die sich mit dem Sampling über die letzten Jahrzehnte ergeben haben, bieten und frischen Wind in die zerfahrene Debatte bringen. Die Rechtsfigur des Pastiche ist dabei nur eine von vielen Gesetzänderungen, die die bisherige Beurteilung des Sampling grundlegend verändern könnten. Beispielhaft lässt sich ebenfalls schon an dieser Stelle der Wegfall des starren Melodienschutzes gem. § 24 Abs. 2 UrhG a.F. anführen, der möglicherweise den kreativen Spielraum für die Sampling-Gemeinde vergrößert. Auf die gesetzgeberischen Neuerungen sowie die aktuelle Rechtsprechung und die nun daraus resultierende aktualisierte urheberrechtliche Bewertung des Sampling wird diese Arbeit eingehen. Beleuchtet wird dabei ebenfalls der Einfluss der urheberrechtlichen Schutzvorschriften auf die Produktion neuer Werke. Ein Fokus wird dabei auf der Beantwortung der Frage liegen, ob in der Debatte um die Zulässigkeit des Sampling nicht stärker nach der Qualität des Sampling-Materials – vornehmlich zwischen Melodie und Geräusch – zu differenzieren ist. Wettbewerbsrechtliche und persönlichkeitsrechtliche Fragen werden größtenteils ausgespart, da sie zum einen in der jüngeren Debatte um das Sampling keine nennenswerte Rolle mehr spielen und zum anderen bereits ausführlich diskutiert wurden.<sup>27</sup>

## C. Stand der Forschung

Die ersten Beiträge zur rechtlichen Bewertung des Sampling stammen aus den späten 1980er Jahren.<sup>28</sup> Der Fokus der damaligen Diskussion lag zum einen auf der wettbewerbsrechtlichen Sicht<sup>29</sup> und zum anderen auf der Frage, ob Sampling überhaupt ein künstlerischer Wert zuzusprechen sei. Insgesamt war die Debatte zu Beginn weitgehend auf die Schutzmöglichkeiten der Rechteinhaber vor bzw. gegen Sampling nach deutschem Recht gerichtet<sup>30</sup> – der Sample-Verwender wurde mehr als Dieb denn als

---

<sup>27</sup> Vgl. etwa *Wessling*, Der zivilrechtliche Schutz gegen digitales Sound-Sampling, S. 169 ff., S. 177 ff.; *Spieß*, ZUM 1991, 524 (524 ff.); *Hoeren*, GRUR 1989, 11 (13 ff.).

<sup>28</sup> *Hoeren*, GRUR 1989, 11 (11 ff.); *ders.*, GRUR 1989, 580 (580 f.); *Hertin*, GRUR 1989, 159 (159 ff.); *Schorn*, GRUR 1989, 579 (579 ff.).

<sup>29</sup> *Hoeren*, GRUR 1989, 11 (13 ff.); *Wessling*, Der zivilrechtliche Schutz gegen digitales Sound-Sampling, S. 169 ff., S. 177 ff.; *Spieß*, ZUM 1991, 524 (524 ff.).

<sup>30</sup> Vgl. dazu etwa *Wessling*, Der zivilrechtliche Schutz gegen digitales Sound-Sampling, S. 1 ff.; *Münker*, Urheberrechtliche Zustimmungserfordernisse beim Digital Sampling, S. 1 ff.; *Häuser*, Sound und Sampling, S. 1 ff.; anders dagegen *Schramm*, der die Einführung eines samplingspezifischen, vergütungspflichtigen Ausnahmetatbestands forderte, vgl. *Schramm*, Sample-Computer und das Recht der Musik, S. 146 ff.

Künstler angesehen.<sup>31</sup> Hinzu kamen einige rechtliche Unsicherheiten, die den damaligen Diskurs prägten und die die Rechtsprechung erst in den darauffolgenden Jahren beseitigte: etwa der Streit um den Schutzgegenstand von § 85 UrhG<sup>32</sup> sowie die Frage, ob § 24 UrhG a. F. auf das Tonträgerherstellerrecht nach § 85 UrhG anwendbar sei<sup>33</sup>. Nachdem der BGH diese offenen Punkte im Rahmen des „Metall auf Metall“-Rechtsstreits (weitgehend) geklärt hatte<sup>34</sup>, wendete sich der Diskurs überwiegend einer Norm zu: § 24 UrhG a. F. Im Zentrum der Diskussion um die urheberrechtliche Bewertung des Sampling stand nunmehr die freie Benutzung nach § 24 Abs. 1 UrhG a. F.<sup>35</sup> Zudem war die Frage, ob es sich bei der maßgeblichen Sequenz um eine Melodie handelte oder nicht, von essenzieller und – angesichts des starren Melodienschutzes gem. § 24 Abs. 2 UrhG a. F. – weichenstellender Bedeutung für zahlreiche Forschungsarbeiten.<sup>36</sup> Während das Unionsrecht zu Beginn der Diskussion noch keine Rolle spielte, verschob sich der Fokus der rechtswissenschaftlichen Debatte mit der fortschreitenden Harmonisierung des Urheberrechts zudem immer mehr auf die unionsrechtlichen Vorgaben.<sup>37</sup> Vielfach wurde außerdem die Zitat-Schranke als möglicher Rechtfertigungstatbestand geprüft.<sup>38</sup> Einige Ausführungen bewerteten das Schrankenregime des UrhG insgesamt als mangelhaft und erörterten in der Folge die Einführung einer Schrankenbestimmung für „kreative Umgestaltungen“<sup>39</sup>, „derivatives Schaffen“<sup>40</sup> bzw. „transformativ-kreative Nutzungen“<sup>41</sup>. Die Forderung nach einer neuen Schrankenregelung im UrhG war Ausdruck einer Entwicklung, die

<sup>31</sup> Hoeren warnte etwa vor der Gefahr des „Klang-Klau“, vgl. Hoeren, GRUR 1989, 11 (13). Spieß nannte Sampling eine „Form der Tonträgerpiraterie“, vgl. Spieß, ZUM 1991, 524 (534).

<sup>32</sup> Müller, ZUM 1999, 555 (560); Bortloff, Der Tonträgerpiraterieschutz im Immaterialgüterrecht, S. 110 ff.; ders., ZUM 1993, 476 (478); Tyra, ZUM 2001, 49 (56); Häuser, Sound und Sampling, S. 103; Dierkes, Die Verletzung der Leistungsschutzrechte des Tonträgerherstellers, S. 24 ff.

<sup>33</sup> Dierkes, Die Verletzung der Leistungsschutzrechte des Tonträgerherstellers, S. 23 f.; Münker, Urheberrechtliche Zustimmungserfordernisse beim Digital Sampling, S. 257 ff.

<sup>34</sup> Vgl. eingehend zum „Metall auf Metall“-Rechtsstreit unten Erster Teil Kapitel 4 D.

<sup>35</sup> Kocatepe, Recht auf Referenz?, S. 134 ff.; Virreira Winter, Die urheberrechtliche Bewertung des Samplings im Lichte des Unionsrechts, S. 193 ff.; Flender, Zivilrechtliche und strafrechtliche Probleme des Samplings, S. 64 ff.; Petrick, Ist Sampling (noch) erlaubt?, S. 82 ff., 175 ff.; Salagean, Sampling im deutschen, schweizerischen und US-amerikanischen Urheberrecht, S. 104 ff.

<sup>36</sup> Canaris, Melodie, Klangfarbe und Rhythmus im Urheberrecht, S. 43 ff.; Flender, Zivilrechtliche und strafrechtliche Probleme des Samplings, S. 78 ff.; Salagean, Sampling im deutschen, schweizerischen und US-amerikanischen Urheberrecht, S. 106 ff.; Münker, Urheberrechtliche Zustimmungserfordernisse beim Digital Sampling, S. 260; Tenschert, ZUM 1987, 612 (620 f.); Spieß, ZUM 1991, 524 (533).

<sup>37</sup> Vgl. etwa die unionsrechtlichen Untersuchungen Kocatepe, Recht auf Referenz?, S. 1 ff.; Virreira Winter, Die urheberrechtliche Bewertung des Samplings im Lichte des Unionsrechts, S. 1 ff.

<sup>38</sup> Virreira Winter, Die urheberrechtliche Bewertung des Samplings im Lichte des Unionsrechts, S. 236 ff.; Salagean, Sampling im deutschen, schweizerischen und US-amerikanischen Urheberrecht, S. 110 ff.; Wegener, Sound Sampling, S. 262 ff.

<sup>39</sup> Ohly, GRUR 2020, 851 (852); ders., GRUR 2017, 964 (968 f.).

<sup>40</sup> Lauber-Rönsberg, ZUM 2020, 733 (740).

<sup>41</sup> Pötzlberger, Kreatives Remixing, S. 398 ff.; ders., GRUR 2018, 678 (681).

sich in den letzten Jahren immer klarer abzeichnete: der urheberrechtliche status quo entkoppelte sich zunehmend von den tatsächlichen Entwicklungen der Musikwelt. Dies lässt sich insbesondere am Beispiel der Melodie veranschaulichen – Melodien stellen schon seit geraumer Zeit nicht mehr das zwangsläufige Herzstück eines Musikwerkes dar. Hinzu kommt der technologische Fortschritt, der einer immer breiteren Bevölkerungsschicht die Teilnahme am Musikgeschehen ermöglicht hat und dadurch partizipative und nutzergeprägte Kunstformen entstehen ließ. Im Angesicht dieser rapide voranschreitenden Loslösung von Recht und Wirklichkeit, sah sich der Gesetzgeber zum Handeln gezwungen: Ein Großteil der dogmatischen Säulen, die den bisherigen Diskurs um die urheberrechtliche Zulässigkeit des Sampling getragen haben, sind durch die Urheberrechtsnovelle 2021 weggefallen. Das „Spielfeld“, auf dem die urheberrechtliche Diskussion stattfindet, ist nunmehr ein anderes. Die freie Benutzung und der starre Melodienschutz sind Vergangenheit – die Pastiche-Schranke stellt dagegen ein (zumindest im deutschen Urheberrecht) völlig unbekanntes rechtliches Instrument dar. Die Frage, was die jüngsten legislativen Änderungen und die zunehmende Variationsbreite in der musikalischen Gestaltung für die urheberrechtliche Bewertung des Sampling bedeuten, wurde bisher nicht beleuchtet. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, dieses Desiderat zu füllen.

## D. Gang der Untersuchung

Die Arbeit gliedert sich in fünf Teile. Im ersten Teil erfolgt eine Einführung in das Thema Sampling aus musikologischer, technischer und historischer Sicht. Im Rahmen der Einführung werden dabei zunächst die musikalischen Parameter, die für die Untersuchung maßgeblich sind, definiert und erklärt. Daraufhin konzentriert sich die Arbeit auf eine technische Erläuterung des Sampling sowie eine Abgrenzung zu weiteren Methoden der kreativen Umgestaltung von Musikwerken. Ferner wirft die Arbeit einen überblicksartigen Blick auf die Geschichte des Samplings und seine Bedeutung in der Musikpraxis, bevor sie zur Veranschaulichung der Thematik einige Beispiele von Sampling in der Musikwelt liefert. Zum Abschluss des Kapitels erfolgt eine vertiefte Erörterung der Rechtsprechung zum Sampling, vornehmlich der „Metall auf Metall“-Entscheidungen.

Im zweiten Teil steigt die Arbeit in die urheberrechtliche Bewertung des Sampling ein, indem zunächst einige allgemeine Gedanken zur Heranführung an das Urheberrecht ventiliert werden. Anschließend folgt eine Besprechung des urheberrechtlichen Werkbegriffs, wobei hier insbesondere eine Unterscheidung zwischen den einzelnen Teilen eines Musikwerkes stattfindet. Nach einem kurzen Umriss des eigentlichen Schutzzumfanges des Urheberrechts werden eingehend die Schranken unter Berücksichtigung der durch die Urheberrechtsreform 2021 veranlassten Änderungen diskutiert, bevor dann im konkreten die mögliche Verletzung des Urheberrechts durch Sampling geprüft wird.

Dem Sampling könnten nicht nur die Interessen des Komponisten entgegenstehen, sondern auch die derjenigen, die das akustische Material zum Leben erwecken. Das dritte Kapitel befasst sich daher mit dem Leistungsschutzrecht der ausübenden Künstler. Auch hier wird zunächst ein allgemeiner Blick auf den Schutzgegenstand, den Inhalt sowie die Schranken des Schutzrechtes geworfen, bevor auf das Interpretentrecht im Kontext des Samplings eingegangen wird.

Dem vierten Kapitel kommt eine besondere Bedeutung zu. Dieses konzentriert sich auf das Schutzrecht, das im Sampling-Streit die maßgebliche Rolle spielt: das Tonträgerherstellerecht. In der Regel entnimmt der Sample-Verwender das jeweilige Sample nämlich einem Tonträger und nimmt es nicht selbst auf. Nach einer Einführung in das Leistungsschutzrecht des Tonträgerherstellers folgt ein Überblick über den Meinungsstand zu der Thematik bis zur Urheberrechtsnovelle 2021. Anschließend wird das Sampling unter Berücksichtigung der sich aus den Gesetzänderungen von 2021 ergebenden Unterschiede rechtlich begutachtet und der Entwurf eines differenzierten Kriterienkatalogs versucht, der sodann auf einige Beispielfälle angewendet wird.

Im abschließenden fünften Kapitel erfolgt eine Schlussbetrachtung unter Zusammenfassung der gefundenen Ergebnisse sowie ein Ausblick in die mögliche zukünftige rechtliche Handhabung des Sampling.

*Erster Teil*

## Kulturelle und wirtschaftliche Grundlagen des Sampling



## Kapitel 1

# Musikalische Grundlagen

Um die Thematik des Sampling vollständig würdigen zu können, erfolgt zunächst eine musikalische Einführung, in der die für die Diskussion maßgeblichen Parameter erörtert werden. Mit Hilfe des Sampling lassen sich der eigenen Komposition Teile fremder Musikstücke unterlegen. Zunächst ist daher zu untersuchen, was grundlegend als Gegenstand von Sampling in Betracht kommt, mithin aus welchen Bestandteilen sich ein Musikstück zusammensetzt.

## A. Der Ton

Im weitesten Sinne ist Musik die gewollte Organisation oder Anordnung von Schallereignissen.<sup>1</sup> Grundsätzlich können Komponisten aus Tönen, Klängen und Geräuschen schöpfen, die sie dann nach überlieferten oder neu festgelegten Regeln strukturieren, formen und gestalten und daraus ein neues Werk schaffen.<sup>2</sup> Erster Bezugspunkt und Grundlage eines jeden Musikwerkes ist der Ton.<sup>3</sup> Der Einzelton ist das Rohmaterial jedes Komponisten<sup>4</sup>, er ist das „Material der Musik“<sup>5</sup> und die kürzeste hörbare Einheit.<sup>6</sup> Aufgrund seiner fundamentalen Bedeutung lohnt der Ton sowohl eine physikalische als auch musiktheoretische Betrachtung.

### *I. Ton aus physikalischer Sicht in Abgrenzung zum Geräusch*

Töne und Geräusche sind Schall, der sich durch Schwingungen mittels progressiver Wellen durch die Luft bewegt und die Energie von ihrem Ursprung zum Empfänger befördert.<sup>7</sup> Diese akustische Welle trifft auf das Trommelfell des Zuhörers, bringt dieses zusammen mit den kleinen Gehörknöchelchen zum Schwingen, wodurch die Klangwelle an das Innenohr weitergeleitet wird. Die Basilarmembran wandelt die Schallreize wiederum in elektrische Impulse um und leitet sie an das Gehirn weiter,

---

<sup>1</sup> Eggebrecht, Meyers Taschenlexikon Musik, Bd. 2, S. 301.

<sup>2</sup> Ziegenrucker, ABC Musik, S. 9.

<sup>3</sup> Häuser, Sound und Sampling, S. 42.

<sup>4</sup> Dieth, Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht, S. 56.

<sup>5</sup> Schönberg, Harmonielehre, S. 14.

<sup>6</sup> Wessling, Der zivilrechtliche Schutz gegen digitales Sound-Sampling, S. 116.

<sup>7</sup> Hall, Musikalische Akustik, S. 5 ff.