

Verwertungsgesellschaft – letztlich die Kontrolle über die betreffenden Urheberrechte und demzufolge auch die Entscheidungsmacht über die künftige Musikrechtswahrnehmung innehat. Die Beantwortung dieser Frage ist ausschlaggebend dafür, inwieweit es den Urhebern oder den Musikverlagen überhaupt rechtlich möglich ist, Nutzungsrechte aus den Verwertungsgesellschaften herauszunehmen, um sie fortan zentral lizenzieren zu lassen.

Um die (urheber-)rechtlichen Hintergründe der verlagsgesteuerten Zentrallizenzmodelle zu erläutern, werden in den folgenden Kapiteln die Grundlagen der individuellen und kollektiven Musikrechtswahrnehmung im angloamerikanischen und kontinentaleuropäischen Rechtsraum mitsamt der Auswirkungen auf die Online-Lizenzierungspraxis rechtsvergleichend untersucht¹¹⁵. Im Rahmen dieser Analyse wird, soweit für das Verständnis zum Vollzug der Rechteherausnahme aus den Verwertungsgesellschaften durch die jeweiligen Rechtsinhaber erforderlich, zunächst auf die Unterschiede zwischen dem angloamerikanischen und dem kontinentaleuropäischen Urheberrechtssystem sowie auf deren Einflüsse auf das jeweilige Urhebervertragsrecht eingegangen (unten B.). Danach werden die für die vorliegende Darstellung relevanten Divergenzen bei der kollektiven Rechtswahrnehmung herausgearbeitet (unten C.). Daran anschließend werden auf Grundlage der so gewonnenen Erkenntnisse die konkreten Unterschiede in der Rechteverwaltungspraxis im nationalen wie internationalen Kontext erläutert. Aufgrund der voneinander abweichenden Wahrnehmungspraxis bei den angloamerikanischen Vervielfältigungs- und Aufführungsrechten ist dabei eine separate Darstellung dieser beiden bei der Online-Auswertung tangierten Nutzungsrechte angezeigt (unten D. und E.). Abschließend werden die Ergebnisse unter dem Blickwinkel der unterschiedlich ausgeprägten Rechtsstellung der angloamerikanischen und kontinentaleuropäischen Musikverlage bei der Musikrechteadministration im Online-Bereich zusammengefasst (unten F.).

B. Urheber- und Urhebervertragsrecht im Vergleich

Das Immaterialgüterrecht an persönlichen geistigen Schöpfungen wird in Kontinentaleuropa als Urheberrecht (franz.: *droit d'auteur*), im angloamerikanischen Recht als Copyright bezeichnet. Hinter dieser unterschiedlichen Terminologie verbergen sich zwei grundlegend verschiedene Ansätze zum Schutz von Geisteswer-

115 Die Ausführungen zur angloamerikanischen Musikrechteverwaltung konzentrieren sich hierbei entsprechend ihrer wirtschaftlichen Bedeutung auf die Wahrnehmungspraxis in den USA, Großbritannien und Irland. Andere Länder wie Kanada, Australien, Neuseeland und Südafrika haben ein ähnliches System; vgl. dazu EU-Kommissions-Entscheidung *Universal/BMG Music Publishing*, S. 11 und S. 38.

ken, die sich bei der konkreten Ausgestaltung des jeweiligen Urheberrechtsschutzes auf vielfältige Weise manifestieren¹¹⁶.

Die folgende rechtsvergleichende Darstellung zwischen dem US-amerikanischen und britischen Copyright Law¹¹⁷ und dem kontinentaleuropäischen droit d'auteur konzentriert sich allein auf diejenigen Aspekte, die sich tatsächlich auf die Unterschiede der Musikrechteverwaltungspraxis auswirken. Neben den verschiedenen konzeptionellen Grundsätzen (unten I.) handelt es sich dabei vor allem um die Gesichtspunkte (i) der Zuweisung des Urheberrechts an den Werkschöpfer durch das kontinentaleuropäische Recht (Schöpferprinzip) im Gegensatz zur Entstehung des originären Urheberrechts beim Arbeitgeber nach der *Works made for hire*-Doktrin im US-Copyright (unten II.), (ii) der unterschiedlichen Bedeutung der Urheberpersönlichkeitsrechte (unten III.) und schließlich (iii) der Möglichkeit der freien Übertragbarkeit von Urheberrechten (unten IV)¹¹⁸. Abschließend werden die praktischen Folgen des angloamerikanischen Copyright-Systems auf die dortige Musikverlagspraxis dargestellt (unten V.).

I. Der Ansatz des angloamerikanischen Copyright-Systems gegenüber dem kontinentaleuropäischen droit d'auteur

Nach kontinentaleuropäischer Auffassung hat das Urheberrecht seine Grundlage im naturrechtlich begründeten Verständnis vom Urheberrecht als geistiges Eigentum des Werkschöpfers und wird somit rein individualrechtlich begründet¹¹⁹. Diesem Ansatz folgend entsteht das Urheberrecht infolge des unmittelbaren Schöpfungsakts als persönliches Recht des Werkschöpfers und betont damit die subjektive Berechtigung des Urhebers an seinem Werk¹²⁰. Das droit d'auteur kontinen-

116 Vgl. *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 11, Rn. 24; dazu grundlegend *Ellins*, Copyright Law, UrhG und ihre Harmonisierung in der EG; *Strowel*, Droit d'auteur et Copyright, S. 17 ff.; *Goldstein*, Copyright, § 16.3.

117 Auf die Darstellung des irischen Urheberrechts, normiert im Copyright and Related Rights Act 2000, wird angesichts der strukturellen Ähnlichkeit zum britischen Urheberrecht verzichtet. Vgl. den irischen Gesetzestext mit Anm. eingehend *Kelly/Murphy*, Copyright and Related Rights Act 2000.

118 Weitere maßgebliche Unterschiede wie etwa bei den Anforderungen an die Schutzfähigkeit von Geisteswerken, bei der Reichweite der einzelnen urheberrechtlichen Befugnisse, beim Schutzzumfang von Leistungsschutzrechten und bei der Ausgestaltung von Urheberrechtsschranken bleiben dabei unberücksichtigt, da sie für die vorliegende Analyse der Divergenz der Praxis der Musikrechteverwaltung im angloamerikanischen und kontinentaleuropäischen Rechtssystem keine unmittelbare Relevanz aufweisen. Vgl. hierzu grundlegend zum britischen Recht *Cornish*, in: Urhebervertragsrecht, S. 643 ff.; *Choi*, Stellung des Urhebers, S. 39 ff. und zum US-amerikanischen Recht *Bodewig*, in: Urhebervertragsrecht, S. 843 ff.; *Goldmann*, S. 7 ff.

119 Vgl. *Haedicke*, Urheberrecht und Handelspolitik, S. 7; *Schricker/Schricker*, UrhG, Einl., Rn. 11.

120 Vgl. *Drexler*, GRUR Int. 1999, 1, 3.

taleuropäischer Prägung stellt somit den Werkschöpfer in den Mittelpunkt und ist primär auf den Schutz seiner ideellen Beziehungen zu seinem Werk gerichtet¹²¹. Diese Vorstellung fand sich bereits in den Beratungen zum französischen Urheberrechtsgesetz von 1791:

„La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable, et ... la plus personnelle des propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain; cependant c'est une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés“¹²².

Von Frankreich aus fand diese naturrechtliche Begründung des Urheberrechts weite Verbreitung und dominiert heute in ganz Kontinentaleuropa¹²³.

Dagegen stellt das Copyright nach angloamerikanischem Verständnis kein von vorneherein existierendes Recht, sondern vielmehr ein vom Gesetzgeber aus Zweckmäßigkeitserwägungen eigens geschaffenes Recht dar¹²⁴. Es unterscheidet sich vom kontinentaleuropäischen *droit d'auteur* grundlegend dadurch, dass es nicht den Werkschöpfer und dessen Urheberrecht als Ausfluss seiner Persönlichkeit, stattdessen vielmehr das geschaffene Werk als ein Produkt geistiger, materieller oder finanzieller Investitionen in den Vordergrund stellt¹²⁵. So dient der Copyrightschutz nicht so sehr dem Individualinteresse des Autors und dem Schutz des geistigen Bandes zu seiner Schöpfung, sondern in erster Linie dem öffentlichen Interesse der Allgemeinheit an einer Förderung von Wissenschaft und Kultur¹²⁶. Dementsprechend gewährt das von utilitaristischen Erwägungen geleitete und auf effiziente wirtschaftliche Nutzung ausgerichtete angloamerikanische Copyright dem Urheber in erster Linie ein wirtschaftliches Verwertungsrecht und einen Anspruch auf umfassenden Schutz seiner Investitionen¹²⁷. Die Grundlage für diese utilitaristische Sichtweise wurde bereits in der britischen Statute of Anne, dem ersten modernen Urheberrechtsgesetz der Welt aus dem Jahr 1710, gelegt, in der als Zielsetzung für die Einräumung von Urheberrechtsschutz

„the encouragement of learned men to compose and write useful works“

121 Vgl. *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 11, Rn. 24.

122 Vgl. Bericht *Le Chapelier*, zitiert bei *Bertrand*, *Le droit d'auteur*, S. 47.

123 Vgl. *Engelhardt*, Urheberrechtsverletzungen in P2P-Netzwerken, S. 39; EU-Kommissions-Entscheidung *Universal/BMG Music Publishing*, S. 38. Der naturrechtlich begründete Ansatz zum Urheberrechtsschutz findet sich in Deutschland auch heute noch in der Rechtsprechung; vgl. vor allem BGHZ 17, 266, 278 – *Grundig-Reporter*: „Die Herrschaft des Urhebers über sein Werk, auf den sich sein Anspruch auf einen gerechten Lohn für eine Verwertung seiner Leistung durch Dritte gründet, wird ihm hiernach nicht erst durch den Gesetzgeber verliehen, sondern folgt aus der Natur der Sache, nämlich aus seinem geistigen Eigentum, das durch die positive Gesetzgebung nur seine Anerkennung und Ausgestaltung findet.“

124 Vgl. *Haedicke*, Urheberrecht und Handelspolitik, S. 8.

125 Vgl. *Bodewig*, in: *Urhebervertragsrecht*, S. 843.

126 Vgl. *Drexel*, in: *Dreyfuss/First/Zimmerman* (Hrsg.), S. 161.

127 Vgl. EU-Kommissions-Entscheidung *Universal/BMG Music Publishing*, S. 38.

formuliert wird¹²⁸. Diesen Grundgedanken hat die US-amerikanische Verfassung mit ihrem Auftrag an den Gesetzgeber zum Schutz des gesamten geistigen Eigentums übernommen:

„The Congress shall have the power ... to promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries“¹²⁹.

Nach angloamerikanischem Verständnis werden dem Autor daher Urheberrechte als Anreiz finanzieller Art gewährt, weiterhin schöpferisch tätig zu werden und damit zur Förderung von Wissenschaft und Kunst zugunsten des öffentlichen Wohls beizutragen¹³⁰.

Diese beiden gegensätzlichen Begründungsansätze zur Gewährung von Urheberrechtsschutz – einerseits die utilitaristische und auf wirtschaftliche Verwertung angelegte Konzeption des angloamerikanischen Copyright, andererseits das kontinentaleuropäische *droit d’auteur* mit seiner primären Orientierung am Schutz des Urhebers – führen, wie im Folgenden deutlich wird, auch zu maßgeblichen Unterschieden bei der konkreten Ausgestaltung der urheberrechtlichen und urhebervertragsrechtlichen Befugnisse.

II. Schöpferprinzip vs. Auftragswerkdoktrin

1. US-amerikanisches Copyright

Die Auftragswerkdoktrin (sog. *work made for hire*-Doktrin) des US-amerikanischen Rechts, nach der das Copyright unter bestimmten Voraussetzungen bei anderen Personen als dem eigentlichen Werkschöpfer originär entsteht, stellt einen besonders auffälligen Unterschied zum kontinentaleuropäischen Urheberrechtsverständnis dar.

Grundsätzlich weist zwar Sec. 201 (a) Copyright Act 1976 (CA (1976)) das originäre Copyright dem Werkschöpfer zu. Wird jedoch ein urheberrechtlich geschütztes Werk im Rahmen eines Arbeitsverhältnisses oder in Erfüllung eines

128 8 Anne, Ch. 19, § 1 (1710). Vgl. *Bodewig*, in: Urhebervertragsrecht, S. 844.

129 Art. 1 Sec. 8 Cl. 8 der US-Verfassung (sog. *Copyright Clause*). Vgl. dazu *Sterling*, *World Copyright Law*, Rn. 1.10.

130 Vgl. *Sony Corp. of America v. Universal City Studios*, 464 U.S. 417 (1984): “Creative work is to be encouraged and rewarded, but private motivation must ultimately serve the cause of promoting broad public availability of literature, music, and the other arts. The immediate effect of our copyright law is to secure a fair return for an author’s creative labor. But the ultimate aim is, by this incentive, to stimulate artistic creativity for the general public good. The sole interest of the United States and the primary object in conferring the monopoly lie in the general benefits derived by the public from the labors of authors.“ Vgl. dazu auch *Goldstein*, *GRUR Int.* 1991, 767 ff.

Auftrages hergestellt, so entsteht, wenn nichts anderes zwischen den Parteien schriftlich vereinbart wurde, dieses Recht direkt beim Arbeit- oder Auftraggeber, mag dieser auch eine juristische Person sein¹³¹.

Die *work made for hire*-Doktrin hat vor allem im Filmurheberrecht Bedeutung, wo der Filmproduzent als Auftraggeber in aller Regel ein originäres Urheberrecht am Filmwerk erhält¹³². Relevant kann die Konstruktion aber auch im Musikurheberrecht und damit auch bei der Rechtswahrnehmung durch Musikverwertungsgesellschaften werden¹³³: Im Falle eines nach Auftrag geschaffenen Musikwerkes erhält der tatsächliche Werkschöpfer keine Beteiligung an der Ausschüttung der Lizenzgebühren durch die Verwertungsgesellschaften; diese fließen vielmehr vollumfänglich dem Auftraggeber zu¹³⁴.

2. Britisches Copyright

Ebenso wird im britischen Urheberrechtsgesetz, dem Copyright, Designs and Patents Act 1988 (CDPA), die originäre Inhaberschaft des Urheberrechts nicht stets dem Werkschöpfer zugeordnet. Ist ein Werk im Rahmen eines Arbeitsverhältnisses entstanden und haben die Parteien nichts anderes vereinbart, so wird nach Sec. 11 CDPA der Arbeitgeber – auch im Fall einer juristischen Person¹³⁵ – der erste Inhaber des Urheberrechts (*first owner of copyright*). Anders als in der *works made for hire*-Doktrin im US-Recht trifft das britische Recht jedoch eine wichtige Abgrenzung zwischen dem *author* als Werkschöpfer und dem *first owner of copyright*: Danach kann der Arbeitgeber zwar erster Inhaber des Copyright werden, gleichwohl wird der eigentliche Werkschöpfer weiterhin als *author* anerkannt, dem größtenteils die Urheberpersönlichkeitsrechte zustehen¹³⁶.

3. Kontinentaleuropäisches Urheberrecht

Nach dem kontinentaleuropäischen Ansatz beansprucht dagegen das Schöpferprinzip als zentraler Grundsatz des *droit d'auteur* Geltung¹³⁷: Urheber ist stets der unmittelbare Schöpfer des Werkes. Dies kann nur eine natürliche Person, niemals

131 Sec. 201 (b), 101 CA (1976); vgl. dazu *Nimmer* on Copyright § 5.03 (Ziff. B).

132 Vgl. *Braveman*, in: *Nordemann/Roeber* (Hrsg.), *Das neue U.S.-Copyright Law*, S. 77, 82 ff.

133 Vgl. *Hilty*, in: *Leistner* (Hrsg.), S. 133.

134 Vgl. *Goldmann*, S. 21.

135 Vgl. Sec. 9 (2) CDPA.

136 Vgl. *Choi*, *Stellung des Urhebers*, S. 62; *Cornish*, in: *Urhebervertragsrecht*, S. 650.

137 Das Schöpferprinzip ist etwa im deutschen Urheberrecht in § 7 UrhG, im französischen Recht in Art. L. 113-7 I CPI niedergelegt.

eine juristische Person sein¹³⁸, da nur Menschen in der Lage sind, persönlich und geistig schöpferisch tätig zu werden¹³⁹. Juristische Personen können daher immer nur Inhaber abgeleiteter urheberrechtlicher Nutzungsrechte (im monistischen Urheberrechtssystem) bzw. nur sekundäre Übertragungsempfänger urheberrechtlicher Verwertungsrechte (im dualistischen System) sein¹⁴⁰.

III. Die Geltung der Urheberpersönlichkeitsrechte

1. US-amerikanisches Copyright

Vom Grundsatz her gibt es in einem utilitaristischen System wie dem in den USA kein Urheberpersönlichkeitsrecht, da gerade die Persönlichkeit des Urhebers als Schutzbegründung verworfen wird¹⁴¹. So war die jahrzehntelange Diskussion um die Schutzwürdigkeit von wesensfremden *moral rights* ein wesentlicher Grund für den späten Beitritt der USA zur Revidierten Berner Übereinkunft (RBÜ), deren Mitglieder sich gemäß Art. 6^{bis} RBÜ zum Schutz der Persönlichkeitsrechte des Urhebers verpflichten¹⁴². Nachdem einzelne US-Bundesstaaten bereits seit 1980 dazu übergegangen waren, Teilaspekte des (Urheber-)Persönlichkeitsrechts spezialgesetzlich zu lösen¹⁴³, schaffte der Bundesgesetzgeber erst nach Beitritt der USA zur RBÜ einen sehr begrenzten und partiellen Schutz der *moral rights* im Visual Artists Rights Act von 1990 (VARA)¹⁴⁴, der später zum Erlass von Sec. 106 A CA

138 Eine Ausnahme hiervon stellt die Urheberschaft des Herausgebers für „*oeuvres collectives*“ im französischen Recht dar (Art. L. 113-5 III CPI). Eine weitere Ausnahme erlaubt, nach Maßgabe des jeweiligen nationalen Rechts, auch Art. 4 Abs. 1 der EG-Datenbankrichtlinie, vgl. dazu *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 130, Rn. 267.

139 Vgl. *Schricker/Loewenheim*, UrhG, § 7 UrhG, Rn. 1, 2.

140 Zu den Unterschieden zwischen dem monistischen und dualistischen Urheberrechtssystem in Kontinentaleuropa im Hinblick auf die Übertragbarkeit von Urheberrechten vgl. unten IV. 3.

141 Vgl. *Engelhardt*, Urheberrechtsverletzungen in P2P-Netzwerken, S. 49.

142 Vgl. *Goldmann*, S. 18; *Dietz*, GRUR Int. 1989, 627.

143 Beispiele dieser Art sind der California Preservation Act (Sec. 987 California Civil Code) und der New York Artists Authorship Rights Act. Vgl. hierzu *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 151, Rn. 317; *ders.*, GRUR 1983, 58 f. Bei diesen einzelstaatlichen Gesetzen handelt es sich jedoch um keine Urheberrechtsgesetze im eigentlichen Sinne, da die Bundesstaaten hierfür keine Gesetzgebungskompetenz haben. Vgl. *Engelhardt*, Urheberrechtsverletzungen in P2P-Netzwerken, S. 50. Siehe dazu auch allgemein *Peifer*, ZUM 1993, S. 325, 347 ff.

144 Vgl. *Engelhardt*, a.a.O., S. 49. Gleichwohl erklärte der US-amerikanische Kongress noch im Berne Convention Implementation Act von 1988 in Bezug auf die Urheberpersönlichkeitsrechte, dass „the law as it exists on the date of the enactment of this Act, satisfy the obligations of the United States in adhering to the Berne Convention and no further rights or interests shall be recognized or created for that purpose.“ Vgl. Public Law No. 100-568, 102 Stat 2853 (Oct. 31, 1988); *Ginsburg*, GRUR Int. 1991, 593, 595.

führte¹⁴⁵. Dieser gewährt jedoch allein den Schöpfern von Werken der bildenden Kunst einen eng begrenzten persönlichkeitsrechtlichen Schutz, unter anderem auf Zuerkennung seiner Urheberschaft, vor absichtlicher Entstellung und grob fahrlässiger Zerstörung eines Werkes von anerkannter Qualität¹⁴⁶. Diese Rechte sind zudem verzichtbar und auf die Lebenszeit des Urhebers begrenzt¹⁴⁷.

Urheber anderer WerkGattungen wie Komponisten, Musiktexter, Bühnenautoren oder Filmproduzenten sind vom Schutzzumfang dieses Gesetzes nicht umfasst. Für diese Personen besteht daher im US-amerikanischen Recht kein selbstständiger Schutz von *moral rights*¹⁴⁸. Dies hat zur Folge, dass für die Verwertung musikalischer Werke in den USA nicht auf urheberpersönlichkeitsrechtliche Bestimmungen Rücksicht genommen werden muss. Originalwerke können damit ohne weitere Zustimmung des Urhebers auch in abgewandelter Form durch Verwertungsgesellschaften oder Musikverlage lizenziert werden¹⁴⁹.

2. Britisches Copyright

Im britischen CDPA wurden ebenfalls erst in Umsetzung der Verpflichtungen aus Art. 6^{bis} RBÜ vier verschiedene Urheberpersönlichkeitsrechte statuiert¹⁵⁰. Die vom CDPA gewährten Urheberpersönlichkeitsrechte sind unter Lebenden nicht übertragbar¹⁵¹. Anders als im kontinentaleuropäischen Raum sieht das britische Recht jedoch die Möglichkeit des (schriftlich zu erklärenden) Verzichts auf die *moral rights* vor, der sich auf bestehende oder künftige Werke aller Art beziehen

145 Schutzsubjekt ist in Sec. § 106 A CA (1976) allein der Urheber von Werken „of visual arts“. Nach der Legaldefinition in Sec. 101 CA (1976) sind dies Gemälde, Zeichnungen, Drucke, Skulpturen und bestimmte Photographien, soweit sie nicht als Auftragswerke entstanden sind.

146 Vgl. *Goldmann*, S. 19.

147 Vgl. *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 151, Rn. 317.

148 Weiteren Schutz genießen Urheber gegen Entstellung ihrer Werke noch in begrenztem Maße über das Wettbewerbsrecht, insbesondere durch Sec. 43(a) Lanham Act. Der Schutzzumfang ist jedoch auch insoweit wesentlich geringer als in den naturrechtlich geprägten Urheberrechtsordnungen. Darüber hinaus können urheberpersönlichkeitsrechtliche Ansprüche nur noch auf vertraglicher Ebene inter partes durchgesetzt werden. Vgl. dazu *Engelhardt*, Urheberrechtsverletzungen in P2P-Netzwerken, S. 50; *Haedicke*, Urheberrecht und Handelspolitik, S. 14.

149 Vgl. *Goldmann*, S. 19.

150 Die einzelnen *moral rights* ergeben sich aus Chapter IV des CDPA. Umfasst ist dabei das “right to be identified as author or director“ (Sec. 77-79 CDPA), das “right to object to derogatory treatment of work“ (Sec. 80-83 CDPA), der Schutz gegen “false attribution of work“ (Sec. 84 CDPA) und das “right to privacy of certain photographs and films“ (Sec. 85 CDPA). Vgl. dazu eingehend *Choi*, Stellung des Urhebers, S. 71 f.

151 Sec. 94 CDPA.

kann¹⁵². Ferner zieht ein gegenüber dem Copyright-Inhaber erklärter Verzicht des Werkschöpfers die gesetzliche Vermutung nach sich, dass sich dieser Verzicht auch auf die weiteren Lizenznehmer und Rechtsnachfolger erstreckt¹⁵³. So führt gerade die Verzichtbarkeit der *moral rights* in der Praxis zu einer Aushöhlung ihres Schutzes: Regelmäßig machen Verwerter den Verzicht auf die urheberpersönlichkeitsrechtlichen Befugnisse zur unabdingbaren Voraussetzung für den Vertragsabschluss, um sich die Dispositionsfreiheit in Bezug auf die gesamte Werkverwertung offen zu halten¹⁵⁴. Trotz der formalen Existenz urheberpersönlichkeitsrechtlicher Befugnisse wird daher faktisch eine dem kontinentaleuropäischen Raum vergleichbare Schutzintensität nicht erreicht¹⁵⁵.

3. Kontinentaleuropäisches Urheberrecht

Nach kontinentaleuropäischem Verständnis sind hingegen urheberpersönlichkeitsrechtliche Befugnisse dem Urheberrecht wesensimmanent. Das Urheberpersönlichkeitsrecht (franz.: *droit moral*) schützt das geistige Band, das den Urheber mit seinem Werk als Teil seiner Persönlichkeit verbindet¹⁵⁶. Zum Schutz dieser persönlichen Beziehung haben die kontinentaleuropäischen Gesetzgeber dem Urheber gewisse Einflussmöglichkeiten auf das Schicksal seiner Werke zuerkannt¹⁵⁷. Diese Urheberpersönlichkeitsrechte sind stets unveräußerlich und unverzichtbar¹⁵⁸.

152 Sec. 87 CDPA. Vgl. dazu *Cornish*, in: Urhebervertragsrecht, S. 649; *ders.*, GRUR Int. 1990, 500, 504.

153 Sec. 87(3) CDPA.

154 Vgl. *Lipton*, Music - the law and music contracts, S. 56 f.; *Bently/Sherman*, Intellectual property law, S. 249.

155 Vgl. *Choi*, Stellung des Urhebers, S. 95.

156 Vgl. *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 150, Rn. 315.

157 Das *droit moral* als Grundlage rechtlicher Ansprüche hat seinen Ursprung in Frankreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; vgl. dazu *Schmidt-Szalewski*, GRUR Int. 1993, 187, 188 f.; *Dietz*, Droit Moral, S. 15 ff. Die wichtigsten urheberpersönlichkeitsrechtlichen Ansprüche im deutschen Recht sind das Veröffentlichungsrecht (§ 12 UrhG), das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft (§ 13 S. 1 UrhG), das Recht auf Bestimmung der Urheberbezeichnung (§ 13 S. 2 UrhG), der Integritätsschutz (§ 14 UrhG), das Zugangsrecht (§ 25 UrhG) und die Rückrufsrechte in §§ 34 Abs. 3 S. 2, 41, 42 UrhG.

158 Vgl. *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 147, Rn. 309. Für das französische Recht vgl. *Katko*, S. 112 ff.

IV. Die Übertragbarkeit von Urheberrechten

1. US-amerikanisches Copyright

Da das US-amerikanische Recht dem Urheber allein ein wirtschaftliches Verwertungsrecht zuweist, bestehen auch keine Zweifel an dessen freier Übertragbarkeit. Nach Sec. 201(d) CA (1976) können das Copyright als Ganzes oder auch nur einzelne Verwertungsrechte umfassend übertragen werden¹⁵⁹, wodurch sich der ursprüngliche Urheber vollständig aus seiner Rechtsposition herauslöst und der Übertragungsempfänger komplett in dessen Rechtsstellung einrückt. Das Copyright selbst geht somit auf den Erwerber über mit der Folge, dass dieser als neuer Rechtsinhaber (*copyright owner*) gilt¹⁶⁰. Der Begriff des Übergangs der Rechtsinhaberschaft (*transfer of copyright ownership*) ist dabei im CA 1976 sehr weit gefasst: Nach Sec. 201(d)(2) i.V.m. Sec. 101, 204(a) CA (1976) geht das Gesetz bei jeder schriftlich erfolgten Übertragung eines ausschließlichen Verwertungsrechts, einschließlich der Einräumung eines exklusiven Nutzungsrechts, von einem *transfer of ownership* aus, so dass der Erwerber auch bei einer Übertragung bzw. exklusiver Einräumung nur einzelner Verwertungsrechte insoweit die unbeschränkte Stellung als neuer *copyright owner* einnimmt¹⁶¹. Allein bei der Einräumung von nicht-exklusiven Nutzungsrechten verbleibt das Copyright selbst beim ursprünglichen Rechtsinhaber¹⁶².

2. Britisches Copyright

Ebenso wie in den USA lässt auch das britische Urheberrecht in der Absicht, die wirtschaftliche Funktion des Copyright in vollem Umfang zur Geltung zu bringen, den Beteiligten bei der Eigentumszuordnung großenteils freie Hand¹⁶³. Nach Sec. 90(1) CDPA ist das Copyright als persönliches bzw. bewegliches Eigentum¹⁶⁴ durch Abtretung (*assignment*), testamentarische Verfügung oder kraft Ge-

159 Die nach dem Visual Artists Rights Act von 1990 (VARA) gewährten eng begrenzten Urheberpersönlichkeitsrechte sind jedoch ähnlich dem kontinentaleuropäischen System nicht veräußerlich; jedoch ist ein Verzicht auf diese *moral rights* ohne weiteres möglich und sogar gesetzlich vorgesehen. Vgl. *Bodewig*, in: *Urhebervertragsrecht*, S. 848.

160 Vgl. *Goldmann*, S. 19; *Braveman*, in: *Nordemann/Roeber* (Hrsg.), *Das neue U.S.-Copyright Law*, S. 77, 90 ff.

161 Vgl. *Bodewig*, in: *Urhebervertragsrecht*, S. 847; *Sinacore-Guinn*, § 7.6.2.

162 Vgl. *Goldmann*, S. 20.

163 Vgl. dazu grundlegend auch *Cornish*, in: *Urhebervertragsrecht*, S. 651.

164 Die unterschiedliche Terminologie rührt davon her, dass das Urheberrecht in Großbritannien, Wales und Nordirland als „persönliches“ und in Schottland als „bewegliches“ Eigentum klassifiziert wird. Vgl. *Choi*, *Stellung des Urhebers*, S. 133.

setzes übertragbar¹⁶⁵. Ebenso sind Vorausübertragungen über künftige Werke möglich¹⁶⁶. Sind keine vertraglichen Beschränkungen vereinbart¹⁶⁷, erhält der Zessionar bei vollständiger Übertragung das inhaltlich und räumlich uneingeschränkte Copyright für die gesamte Schutzdauer, während sich der Veräußerer dabei jeglicher Rechtsposition entledigt. Von der Rechtsübertragung ist nach britischem Recht dogmatisch die Einräumung von (einfachen oder ausschließlichen) Lizenzen zu unterscheiden. Jedoch ist die ausschließliche Lizenz in ihrer Wirkung der echten Übertragung nahezu gleichgestellt¹⁶⁸.

3. Kontinentaleuropäisches Urheberrecht

Basierend auf der monistischen Theorie, wonach die persönlichkeitsrechtlichen und vermögenswerten Komponenten des Urheberrechts untrennbar miteinander verwoben sind, ist das deutsche Urheberrecht wegen seiner persönlichkeitsrechtlichen Wurzeln unter Lebenden nicht übertragbar, vgl. § 29 UrhG¹⁶⁹. Gemäß § 29 Abs. 2 UrhG können lediglich einzelne (einfache oder ausschließliche) Nutzungsrechte in Form der gebundenen Rechtsübertragung abgespalten werden¹⁷⁰.

Teilweise ist auch in kontinentaleuropäischen Ländern wie etwa Frankreich¹⁷¹, Belgien¹⁷², Polen¹⁷³ oder der Schweiz¹⁷⁴, in denen die dualistische Theorie und damit die Unabhängigkeit der persönlichkeitsrechtlichen und vermögenswerten Urheberbefugnisse ihren gesetzlichen Niederschlag gefunden haben, die freie Übertragbarkeit von Verwertungsrechten, nicht aber der Urheberpersönlichkeitsrechte, vorgesehen¹⁷⁵. Anders als im angloamerikanischen Rechtsraum sind jedoch die Urheberpersönlichkeitsrechte in diesen Ländern umfangreich ausgestaltet, un-

165 Gemäß Sec. 90(3) CDPA ist für die rechtsgeschäftliche Übertragung Schriftform vorgesehen. Vgl. zu den Anforderungen *Choi*, Stellung des Urhebers, S. 134 f., 164 ff.

166 Sec. 91(1) CDPA.

167 Sec. 90(2) CDPA sieht insoweit die Möglichkeit von Teilübertragungen mit inhaltlichen oder zeitlichen Beschränkungen vor.

168 Sec. 92 CDPA. Zudem stehen dem exklusiven Lizenznehmer nach Sec. 101(1) CDPA dieselben Rechte und Rechtsbehelfe gegen Urheberrechtsverletzungen wie nach einer Übertragung des Copyrights zu. Vgl. dazu *Pilny*, Der britische Verlagsvertrag, S. 132; *Copinger/Skone*, On Copyright, § 5-202 f.; *Choi*, Stellung des Urhebers, S. 141.

169 Das Urheberrecht ist lediglich als ganzes vererblich, vgl. § 28 UrhG. Translativ übertragbar sind daher nur schuldrechtliche Ansprüche aus einer Urheberrechtsverletzung und gesetzliche Vergütungsansprüche, soweit das UrhG nicht wie in §§ 20 b Abs. 2 S. 3, 27 Abs. 1 S. 3, 26 Abs. 2 S. 2, 36 Abs. 3 S. 2 UrhG ausdrückliche Einschränkungen vorsieht. Vgl. *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 147, Rn. 309.

170 Vgl. *Forkel*, Gebundene Rechtsübertragungen, S. 44 ff.

171 Vgl. Art. L. 131-4 CPI.

172 Vgl. Art. 3 § 1 Abs. 1 URG 1994.

173 Vgl. Art. 41 URG 1994.

174 Vgl. Art. 16 Abs. 1 URG.

175 Vgl. *Schmidt-Szalewski*, GRUR Int. 1993, 187, 188.

veräußerlich und unverzichtbar¹⁷⁶. Eine vollständige Herauslösung des originären Urhebers aus seiner Rechtsstellung, wie es das US-amerikanische und britische Recht vorsehen, ist daher auch nach dem Urheberrecht der kontinentaleuropäischen Länder, die der dualistischen Theorie folgen, nicht möglich.

V. Auswirkungen des angloamerikanischen Copyright-Systems auf die Musikrechteverwaltung

Im Musikbereich zeigt sich die auf wirtschaftliche Nutzung ausgerichtete Grundhaltung des angloamerikanischen Copyright, in der die Verwerterinteressen zu Lasten des Werkschöpfers stärker berücksichtigt werden, vor allem in der vergleichsweise starken Stellung der britischen und US-amerikanischen Musikverlagsindustrie. Die freie und ohne Berücksichtigung von (nach kontinentaleuropäischem Verständnis unveräußerlichen) urheberpersönlichkeitsrechtlichen Befugnissen mögliche Übertragbarkeit der Rechtsinhaberschaft auf Musikverlage¹⁷⁷, ferner der Ausschluss bzw. die im voraus einräumbare, uneingeschränkte Verzichtbarkeit der Urheberpersönlichkeitsrechte sowie die Anerkennung der Urhebereigenschaft des Arbeitgebers schwächen die Stellung des originären Werkschöpfers gegenüber den industriellen Urheberrechtsverwertern¹⁷⁸. Gleichzeitig wird durch die stärkere ökonomische Ausrichtung des angloamerikanischen Copyright auch die Konzentration von Musikrechten auf wenige große Verwerterkonzerne, wie insbesondere auf die angloamerikanischen Major-Verlage, gefördert¹⁷⁹.

So ist es in der angloamerikanischen Musikurheberrechtsindustrie üblich, dass der Komponist seinem Musikverlag sämtliche Nutzungsrechte (mit Ausnahme des Aufführungsrechts¹⁸⁰) vollständig überträgt¹⁸¹. Aufgrund ihrer alleinigen Rechtsinhaberschaft werden die Musikverleger damit in ihrer Rechtsstellung und Verfügungsbefugnis den ursprünglichen Werkschöpfern vollumfänglich gleichgestellt¹⁸². Anders als nach deutschem Recht, demgemäß der originäre Urheber auch bei Einräumung exklusiver Nutzungsrechte in gewissem Rahmen seinen Einfluss

176 Für das französische Recht vgl. *Katko*, S. 112 ff.

177 Auch wenn in den kontinentaleuropäischen Ländern, die der dualistischen Theorie folgen, urheberrechtliche Verwertungsrechte grundsätzlich frei übertragbar sind, ist auch in diesem Rechtssystem ein vollständiges Herauslösen des Werkschöpfers aus seiner Rechtsstellung aufgrund der Unveräußerlichkeit und Unverzichtbarkeit der Urheberpersönlichkeitsrechte nicht möglich; vgl. hierzu oben § 10. B. IV. 3.

178 Vgl. *Haedicke*, Urheberrecht und Handelspolitik, S. 15.

179 Vgl. *Däubler-Gmelin*, ZUM 1999, 265, 268.

180 Die Aufführungsrechte werden in der Regel zuvor an die Verwertungsgesellschaften abgetreten, siehe dazu eingehend unten § 10. E. II. u. III.

181 Vgl. *Poe*, Music Publishing, S. 93 f.; *Cornish*, in: Urhebervertragsrecht, S. 675.

182 Vgl. *Choi*, Stellung des Urhebers, S. 84.

weiterhin ausüben kann¹⁸³, sind die Verlage nach US-amerikanischem und britischem Recht in der Lage, mit den ihnen übertragenen Rechten selbstständig und uneingeschränkt zu „wirtschaften“¹⁸⁴. Nach dem kollisionsrechtlichen Grundprinzip der *lex loci protectionis*¹⁸⁵ gilt dies zwar zunächst nur für die angloamerikanischen Territorien. Vom ökonomischen Standpunkt aus wird die Marktstellung der britischen und US-amerikanischen Copyrightindustrie jedoch auch auf internationaler Ebene gestärkt¹⁸⁶. Im Bereich der Musikrechteverwertung zeigt sich dies insbesondere bei den mechanischen Vervielfältigungsrechten angloamerikanischer Urheber, die sich in aller Regel gänzlich bei den Verlagen befinden¹⁸⁷. Über diese Rechte können die Verlage auch in den kontinentaleuropäischen Territorien freier disponieren als die dortigen Musikverlage mit kontinentaleuropäischem Repertoire¹⁸⁸: So haben die US-amerikanischen und britischen Musikverlage zur ungehinderten Verwaltung ihrer angloamerikanischen Vervielfältigungsrechte ein internationales, oft konzerninternes Subverlagssystem aufgebaut, über welches sie, wie noch im Einzelnen zu sehen sein wird¹⁸⁹, unter Umgehung des Netzes der Gegenseitigkeitsverträge der Verwertungsgesellschaften weiterhin die maßgebliche Kontrolle über diese Rechte behalten.

C. Die kollektive Rechtswahrnehmung im Vergleich

Neben dem materiellen Urheberrecht bestehen auch bei der kollektiven Wahrnehmung der Musikurheberrechte maßgebliche Unterschiede im US-amerikanischen, britischen sowie kontinentaleuropäischen Raum.

Wiederum beschränken sich die folgenden rechtsvergleichenden Ausführungen in erster Linie auf diejenigen wahrnehmungsrechtlichen Aspekte, die für die unterschiedliche Praxis der Musikrechteverwaltung in den verschiedenen Rechtssystemen und damit auch für die abweichende Online-Lizenzierungspraxis von Bedeutung sind. Zunächst wird hierzu das System der kollektiven Musikrechtswahrnehmung in den USA (unten I.), darauf folgend die Landschaft der Verwertungsgesellschaften in Großbritannien und Irland erläutert (unten II.), bevor die dort

183 Vgl. dazu *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, S. 241, 531. Vgl. dazu auch Begründung des Regierungsentwurfs zum Urheberrechtsgesetz, BT-Drs. IV 270, S. 29 (UfTA Bd. 45 (1965), S. 242, 257 f.).

184 Vgl. *Goldmann*, S. 343; *Choi*, a.a.O.

185 Unter dem Recht des Schutzlandes ist das Recht des Staates zu verstehen, für dessen Gebiet Urheberrechtsschutz in Anspruch genommen wird; vgl. hierzu oben § 3. C. II.

186 Vgl. *Haedicke*, a.a.O.; *Goldmann*, S. 26.

187 Vgl. dazu eingehend unten § 10. D. II. u. III.

188 Vgl. *Goldmann*, S. 343.

189 Vgl. dazu eingehend unten § 10. D.