

GEMA: 8% Lebende Musik Gedanken zur Musikkultur

Gabriel M. Steinschulte

Für denjenigen Zeitgenossen, der am Musikleben unserer Zeit aktiv teilnimmt, sei es nun als Musiker oder auch nur als häufiger Konzertbesucher, mag es auf den ersten Blick wie eine Provokation erscheinen und es stößt vielleicht auf ungläubiges Staunen, wenn man sich einige nüchterne Zahlen der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) vor Augen hält und liest: Lebende Musik 8,04 % [GEMA-Geschäftsbericht 1994, S. 26].

Kurz zusammengefaßt sei in Erinnerung gerufen, daß die GEMA als de facto Monopolgesellschaft in Deutschland die Urheberrechte der Komponisten, Textdichter und Musikverleger sowie ihrer Rechtsnachfolger wahrnimmt, und zwar nicht nur für die eigenen ca. 35.000 (meist) deutschen Berechtigten, sondern auch für die insgesamt mehreren hunderttausend Berechtigten aus aller Welt, die über die Gegenseitigkeitsverträge ihrer jeweiligen Gesellschaften mit der GEMA verbunden sind. Ein Vergleich mit dem Weltpostverbund scheint nicht ganz abwegig. Gegenstand der Rechtswahrnehmung ist das weitgehend gesamte geschützte Weltrepertoire an Werken der Musik, das sich mittlerweile nur in siebenstelligen Zahlen beziffern läßt.

Diesen keineswegs statistisch-festliegenden und höchst differenzierten Rechtebestand des Weltrepertoires mit den verschiedensten Beteiligten jeweils aktuell abrufbar bereitzuhalten, gehört zu den vielleicht wichtigsten und von der musikalischen Öffentlichkeit kaum wahrgenommenen Leistungen der GEMA, die hierin eine wesentliche Voraussetzung für ihre urheberrechtliche Wahrnehmungstätigkeit schafft [vgl. KREILE/BEKER, 1992].

Geschützt sind im Hinblick auf die schillernden Differenzierungen im weltweiten Rahmen verkürzt gesagt alle Werke, deren Urheber nicht länger als 70 Jahre tot sind. Daß sich der für nicht juristische Leser eigentümlich anmutende Begriff einer Rechtswahrnehmung nicht nur auf die wirtschaftliche Verwertung, also die Vergütungseinforderung für Werknutzungen, bezieht und sehr wohl auch darüberhinausgehende immateriale Persönlichkeitsrechte (im Englischen sog. Moral Rights) sowie kulturelle und soziale Verantwortung umfaßt, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.

Neben dem Urheberrecht ist hier eine Lektüre des wichtigen Urheberrechtswahrnehmungsgesetzes unabdingbar; eine Konsultierung von Urheberrechtskommentaren verschafft zudem einen ersten Einblick in die Anwendungspraxis urheberrechtlicher Grundsätze in der Alltagsproblematik des Musiklebens [SCHRICKER, 1987; FROMM/NORDEMANN, 1993].

Bei allem Wissen um diesen komplexen und letztlich nur philosophisch-weltanschaulich begründbaren Zusammenhang zwischen Musik und Urheberrecht sollen in diesem Beitrag im wesentlichen nur die finanziellen Zahlen angesprochen werden.

Auch wenn sich mittlerweile zahlreiche Veröffentlichungen mit der immateriellen Grundlage des Urheberrechts beschäftigen, sei an dieser Stelle nur auf eine wesentliche Schrift hingewiesen, die nicht nur am Beginn wesentlicher Grundüberlegungen dieser Art in den 50er Jahren steht, als deren Frucht das weltweit als vorbildlich empfundene bundesdeutsche Urheberrechtsgesetz vom Jahr 1965 anzusehen ist, sondern deren inhaltliche Ansätze bis zur Stunde nicht ausgeschöpft sind, insbesondere im Hinblick auf die durch die technische Entwicklung sich verändernde Situation urheberrechtlicher Nutzungsvorgänge. Siehe insbesondere den Beitrag von Heinrich LEHMANN: Die Neuordnung der Güterwelt nach ihrem wahren Lebenswert [in: Urheberrechtsreform, ein Gebot der Gerechtigkeit, 1959]. Zur unterschiedlichen geistigen Grundlage von Begriffen, die sehr gerne synonym verwandt werden und bisweilen doch so unterschiedliches meinen, siehe auch: Margret MÖLLER, Urheberrecht oder Copyright? (Berlin, 1988).

Während die wirtschaftlichen Erträge der GEMA sich im Jahr 1994 auf insgesamt 1,261 Milliarden DM beliefen, lag der Anteil des Inkassos für die sogenannte Lebende Musik bei DM 101 Mio, das heißt 8,04 %. Der Rest bestand aus urheberrechtlichen Vergütungen für z.B.

Tonträgervervielfältigung (DM 382 Mio), Hörfunk und Fernsehen (DM 285 Mio), Inkassomandate wie zum Beispiel für die GVL (Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbH), also für Interpreten und Produzenten, für die Musikwiedergabe von Tonträgern, aus Vergütungsansprüchen für private Vervielfältigung (sog. Leercassettenvergütung), Vermietung und Verleih von Tonträgern, etc. etc. Das Schaubild aus dem GEMA-Geschäftsbericht 1994 (S. 26) mag dies verdeutlichen.

Angesichts dieser Zahlen der sog. Musik-Verwertung stellt sich die Frage: Was sind es für Klänge, die uns heute all-überall umgeben? Addiert man den gesamten Bereich des Rundfunks, also Radio und Fernsehen zusammen, mit allen Musikwiedergaben vom Tonträger (also Schallplatten, CD, CD-ROM, Film, Video, Tonbandcassetten etc.), sei es nun in öffentlicher oder privater Sphäre, wird klar, in welchem relativ bescheidenem Umfang live erzeugte Musik all den wie auch immer medial vermittelten Klangwiedergaben gegenübersteht. Im Hinblick auf den wissenschaftlichen Skopus von Jobst Fricke, dem dieser Beitrag in hoher Wertschätzung und Sympathie gewidmet ist, läßt sich dieser Gegensatz auch anders formulieren: Während bei der Live-Musik der Mensch in seiner jeweiligen Befindlichkeit als bestimmende Größe im Mittelpunkt steht, ist seine Musik in der medialen Klangvermittlung den Bedingungen der Technik unterworfen.

Es würde als kühn erscheinen, die gesamte medial vermittelte Musik als im eigentlichen Sinn nicht zur lebenden Musikkultur gehörig zu bezeichnen. Immerhin begleiten diese medialen Musikwiedergaben den Alltag und damit das persönliche Erleben eines jeden Einzelnen in einem Ausmaß, das ein Entkommen kaum noch möglich macht. Inwiefern ein gesteigerter oder ein verminderter rezeptiver Umgang mit medialen Musikwiedergaben die persönliche Musikästhetik des Musikers bzw. Komponisten einerseits und/oder des Nichtmusikers andererseits beeinflusst, muß wohl zunächst dahingestellt bleiben. Jedenfalls erscheint die Dazugehörigkeit medial vermittelter Musik zur Musikkultur durchaus als in gewisser Weise bedingt, d.h., nicht im gleichen Maß zu sein, wie die lebende Musik, also die vom lebenden Menschen hic et nunc erzeugte Musik [vgl. KREILE/STEINSCHULTE, 1994].

Eine persönliche Musizierpraxis oder auch das persönliche Hörerlebnis lebendigen Musizierens läßt jede Musikvermittlung von Rundfunk und Tonträgern in einem anderen Licht erscheinen. Inwiefern können diesen Medien überhaupt all diejenigen Fähigkeiten zuerkannt werden, die der real hier und jetzt einmalig stattfindenden Klangerzeugung lebender Musikpraxis zu eigen sind? Kann ein Medium eigentlich mehr als nur bedingt unterhalten und bedingt musikalisch informieren? Bedingt deshalb, weil der Mensch im stetigen Fortschreiten seiner Lebenszeit einem ebenso stetigen Wandel unterworfen ist, dem er sich nicht entziehen kann und der für ihn die Grundvoraussetzung von Wachstum und Vergehen, Hoffnung und Leben schlechthin darstellt, deren Summe wir als Geschichte zu begreifen versuchen. Jeder Augenblick ist anders, und jeder Mensch ist in jedem Augenblick anders. Auf einen Tonträger gebannte Musik aber ist im besten Fall (bei Live-Aufnahmen) eine geschichtliche Momentaufnahme, eine wie auch immer geartete, beschönigende oder entstellende Fotografie unter ganz bestimmten Raum- und Umweltbedingungen, die in ihrer Einmaligkeit den späteren Rezipienten im wesentlichen vorenthalten bleiben und allenfalls (bei Verfilmung) durch eine Fülle von Bildern nacherzählt werden. Aufnahmen aller Art also erzählen mehr oder weniger treu von einer vergangenen Wirklichkeit, das Ereignis selbst ist vergangen. Der Film, den wir sehen, ist einmal seine Herstellung gewesen. Die Schauspieler gleichen lebenden Toten... [vgl. RIHM, 1991].

Hinter diesem lateinischen hic et nunc verbergen sich also zwei Bestimmungskriterien, deren kulturelle Tragweite gar nicht überschätzt werden kann: Hier und jetzt grenzen konkret auf Ort und Zeit ein, die Einmaligkeit des Ereignisses mit nur diesen seinen Bedingungen ist umschrieben. Ohne die Harmonie mit diesen beiden Bedingungen besteht jedoch die Gefahr für jedes Klangereignis, unpassend, falsch, schlecht zu werden. Vielleicht gar nicht erst gelebt hat in diesem Sinn das zum Teil durchaus kunstvolle Musikprodukt von heute, das nur im Studio entstehen kann und keine Aufführungen im herkömmlichen Sinn kennt. Dies macht jedoch ein weit verbreitetes Nachspielen mit den verschiedensten Instrumentierungen unmöglich und fesselt somit das Werk an sein einmalig produziertes Klangbild, das vom Menschen allenfalls rezeptiv, niemals jedoch aktiv erlebbar ist.

Überhaupt stellt sich die Frage, inwiefern nicht die Wiedergabe von Klängen auf Trägermaterialien gleich welcher Art im Gegensatz zur lebenden Musik nicht als tote Musik zu bezeichnen ist. Leben wir also dann in einer Zeit, in der wir als Gesamtheit weitgehend von toter

Musik umgeben sind ? Und welche kulturellen Konsequenzen könnte dies zeitigen ?

Über den Wert der Tonaufzeichnung ist aus wissenschaftlicher, künstlerischer und auch kultureller Sicht viel Positives und Richtiges geschrieben worden. Über ihre möglicherweise verändernde Wirkung im Hinblick auf unser Musikkultur stehen die Forschungen allerdings noch in den Anfängen. Träger der Kultur ist nun mal der Mensch und dieser läßt sich in seiner kulturellen Befindlichkeit nicht im Fünfjahresrhythmus untersuchen. Jetzt schon kann ohne große Feldstudien konstatiert werden, daß sich die aktive persönliche musikalische Betätigung vieler Zeitgenossen auf die Bedienung von Einschaltknöpfen reduziert. Ein relativ verbindliches und verbindendes Tanz- und Liedrepertoire ist spätestens seit der Zeit verschwunden, seit der Kindergärten, Schulen und Kirchen erprobte traditionelle Repertoires durch immer wieder neue Produktionen ersetzt, die aus der immanenten Neuerungsmode heraus kaum eine Chance haben, allgemeines Repertoire zu werden.

Im Abstand von wenigen Jahren entstehen immer wieder neue Ausprägungen von Moden und Gewohnheiten (sog. Entwicklungspodeste), deren Hauptziel es zu sein scheint, sich vom Vorhergehenden und Nachfolgenden zu unterscheiden. So sieht sich der einst revolutionäre Impetus der Rolling-Stones-Generation längst mit der Überschallgeschwindigkeit der derzeitigen Techno- und House-Music-Fans konfrontiert, die sich intellektuell aufs Wesentliche des geliebten Unwesentlichen beschränken. Doch auch diese Welle wird ihren Nachfolger haben. Was bleibt, ist die zentrifugale Vereinzelung des Musikgeschmackes, die mit einer weitgehenden Abstinenz persönlicher musikalischer Betätigung einhergeht. Auch wenn die stattlichen Angaben des Deutschen Musikrates über das Laienmusizieren in Deutschland durchaus beeindruckend sind, so kann dieser mitteleuropäische Standard jedoch nicht als für Europa repräsentativ angesehen werden. Verstärkt wird diese Tendenz durch die stilistische Entwicklung derzeitiger Idol-Stile (wie z.B. Michael Jackson), die rein musikalisch nicht ausreichend charakterisiert werden können und vielmehr als eine Art Gesamtkunstwerk von Klang, Bewegung, Licht, Bühne, Outfit und insbesondere sozialem Identifikationseffekt bis hin zu mehr oder weniger verdeckt transportierten Verhaltensnormen und Werte-Codices sich zum Ausdruck eines allgemeinen Lebensgefühls entwickelt haben. Die Musik als solche spielt in diesem Kontext aus der Sicht der Rezipienten eine erheblich geringere Rolle als häufig angenommen. So belegen gerade demoskopische Untersuchungen aus den Niederlanden und Frankreich, daß die jeweilige Musik bei musikalischen Großereignissen zwar eine durchaus wichtige, aber keineswegs alleinbestimmende Größe in der Besuchermotivation ausmacht. Andererseits kommt der Musik, die eher als atmosphärische Zutat und Hintergrund gedacht werden könnte, gerade im gastronomischen Bereich häufig ein erheblich höherer Stellenwert zu als bisher vermutet.

In der Tat dürfte es problematisch sein, die Musik solcher Gesamtkunstwerke im einzelnen als Werke losgelöst vom Live-Event von anderen Interpreten durchaus live, aber nicht szenisch, aufführen zu lassen. Überhaupt drängt sich angesichts dieser Entwicklung die Frage auf, inwiefern der Werkbegriff im Bereich der Musik und des Urheberrechts nicht möglicherweise neu zu überdenken ist. Die unabdingbare Verzahnung dieser Art von Musik mit dem gestaltenden Interpreten dürfte auch urheberrechtlich nicht ohne Folgen bleiben. Wenn das Ausmaß der interpretatorischen Leistung das bisherige klassische Nachschaffen bzw. Zum-Leben-erwecken übersteigt und zum konstituierenden Bestandteil des Werks wird, ohne den das Werk nicht identifizierbar ist, muß diesem Umstand auch im Hinblick auf das privilegierte und privilegierende Urheberrecht und seine verwandten, nachgeordneten Leistungsschutzrechte (Interpretenrechte) Rechnung getragen werden.

So beherrschend in unserer medial vermittelten Musik der Anteil sog. urheberrechtlich geschützter Musik ist, deren Urheber also nicht mehr als 70 Jahre tot sind, so sehr sieht im Bereich der 8 % Lebenden Musik die Situation jedoch anders aus. Auch ohne ausgebreitete Statistiken läßt schon allein der Einblick in die musikalischen Aktivitäten der im Deutschen Musikrat repräsentierten Verbände und Organisationen erahnen, in welchem erheblichem Umfang in Deutschland bzw. in Mitteleuropa gerade auch die musikalische Beschäftigung mit Werken des nicht mehr urheberrechtlich geschützten Repertoires, also der älteren Musik, in Betracht zu ziehen ist, will man die gesamte lebende Musik erfassen.

Wählt man nun einmal ausschließlich die lebende Musik als musikkulturellen Betrachtungsgegenstand, wie es alle Jahrhunderte vor der Erfindung medialer Techniken selbstverständlich tun mußten, sieht unser Gesamtbild wiederum erheblich anders aus. Zu den genannten 8 % lebender Musik der Zeitgenossen (d.h. urheberrechtlich geschützt), bezogen auf die GEMA-

Erträge, sind nun all die Live-Beschäftigungen mit Musik zu rechnen, die sich auf das noch viel größere Meer nicht mehr urheberrechtlich geschützter, älterer Musik beziehen, insbesondere auf Volksmusik, ältere sog. klassische Musik mit all ihren ehemaligen Unterhaltungs -Varianten und vor allem Kirchenmusik. Überhaupt dürfte es bis zur Stunde zur quantitativen Bedeutung des Faktors Kirchenmusik beider großen christlichen Konfessionen unter dem Gesichtspunkt aktive, lebende Musikbetätigung weiter Bevölkerungskreise keine vergleichbare Größe geben. Häufig genug sind die Kirchen nach der noch schnelleren Auflösung anderer sozialer Bezugs- und Begegnungspunkte immer noch die letzten Refugien eines persönlichen Singens und Musizierens. Um so unverständlicher erscheint daher die in den Kirchen zu beobachtende Tendenz sowohl einer relativen Geringschätzung von Kirchenmusik als solcher sowie auch eine unsensible Repertoirepolitik, die Gemeinsamkeiten freiwillig und unnötig aufgibt und Partikularentwicklungen Vorschub leistet. Im Zeitalter der Mobilität sind teilnahmslose Gottesdienstbesucher immer häufiger die Folge, teilnahmslos nicht nur in bezug auf eigenes aktives Teilnehmen (was im religiösen liturgischen Vollzug auch nicht zwingend geboten ist), sondern auch teilnahmslos im erlebenden Hören, weil als ungewohnt oder gar abwegig empfundene Klänge und Lieder für Geist und Gemüt oft kaum noch ein religiöses Heimatgefühl aufkommen lassen [STEINSCHULTE, 1976].

Aber auch im Bereich der anspruchsvolleren Kunstmusik lassen sich die Aufführungszahlen selbst der beliebtesten Erfolgsopern des historischen Repertoires kaum mit den Zahlen z.B. der Bach-Passionen vergleichen. Die Beschäftigung mit urheberrechtlich ungeschützter Kirchenmusik einschließlich der gottesdienstlichen Volksgesänge spielt im Gesamtrahmen der Lebenden Musik eine mehr als wesentliche Rolle, [OVERATH, 1994].

Dem aufmerksamen Zeitgenossen ist das historisch neue Phänomen unserer Zeit, nämlich die Pflege alter und älterer Musikrepertoires unabhängig von der medialen Musikvermittlung durchaus bekannt. Was die tatsächliche Aufführungspraxis angeht, wird man diese zunächst einmal grundsätzlich auch zur lebenden Musik zählen müssen. Inwiefern der Begriff Lebende Musik aus einem anderen Blickwinkel, nämlich dem der nachschaffenden Aneignung und damit gewissermaßen der Verlebendigung, gerechtfertigt erscheint, kann an dieser Stelle nicht vertieft werden [BOMM, 1950]. So wie Museen häufig genug nicht mehr sind als Friedhöfe alter bildender Kunst, weil sie den jeweiligen lebenden Zusammenhang nicht schaffen können, so laufen nun auch viele Beschäftigungen mit alter Musik Gefahr, trotz lebender Interpretationen auf der verzweifelten Suche nach der vermeintlich authentischen Urfassung nicht mehr als ein lebloses Konstrukt zu erreichen.

Ein zur Zeit vielleicht noch quantitativ eher weniger bedeutsamer Anteil urheberrechtlich weder qualifizierbarer noch quantifizierbarer Musikbetätigung dürfte in der zunehmenden aktiven Beschäftigung mit Musiken außereuropäischer Kulturen liegen. In einem kaum zu klärenden Mischverhältnis von traditionellen Elementen und interpretatorisch-bearbeitenden (evtl. auch hinzukomponierenden) Zutaten ohne bekannte und bewußte Urheber lebt diese Musik oft in sehr lebendigen Zirkeln hinter der Mauer der Öffentlichkeit, auf die sie ohnehin keinen Wert legt, selbst wenn das eine oder andere Medium sie bisweilen unter dem Schlagwort Ethno-Musik entdeckt. Zu sehr ist diese Musik (wie eigentlich die meiste Lebende Musik ?) an den sozio-kulturellen Kontext des oben genannten hic et nunc gebunden, um zu leben.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

1. Die Fülle der uns heute (und wohl auch in Zukunft) umgebenden Musik ist (nur) medial vermittelte Musik. Ihr zu entrinnen, bedarf es besonderer Aufmerksamkeit und bisweilen auch Anstrengungen. Ob dies sinnvoll erscheint, bleibt dahingestellt. Interessanter ist die noch statistisch zu erhärtende Beobachtung, daß mit zunehmender Beschäftigung mit lebender Musik, sei es nun aktiv oder rezeptiv, offenbar die Nachfrage nach medial vermittelter Musik abnimmt.
2. Die Lebende Musik widmet sich heute in erheblichem Umfang der älteren Musik, dies gilt insbesondere für sog. Ernste Musik.
3. Die medial vermittelte Musik ist mehrheitlich Musik der Zeitgenossen (im urheberrechtlichen Sinn) und vornehmlich Unterhaltende Musik.
4. Für die Ausrichtung musikwissenschaftlicher Forschung einerseits und musikpolitischer Akzente andererseits wird in Zukunft eine nüchterne Orientierung an den Musikproportionen unserer Gesellschaft und Musikkultur in zunehmendem Maße unverzichtbar werden. Wenn dann die Stellung des musizierenden Menschen nicht vernachlässigt wird, werden sich

Befürchtungen um schwindende Programminhalte bei zunehmenden technischen Möglichkeiten nicht bestätigen. Die Kreativität der Lebenden Musik, auch wenn es nur 8 % des GEMA-Ertrags sind, entscheidet auf Dauer über den weiteren Weg unserer Musikkultur.

Literatur

- BOMM, Urbanus, Historismus und gregorianischer Vortragsstil, Rom 1950; Reprint in: *Musices Aptatio, Liber annuarius 1984/85 (I)*, Beiträge über die geistigen und künstlerischen Grundlagen der europäischen Musikkultur, hrsg. v. J. Overath, Roma, S. 260 ff.
- CENTRUM VOOR MARKETING ANALYSIS: Study investigating the value of music in different locations, Amsterdam, 1994
- DEUTSCHER MUSIKRAT: Musikalmanach 1993/1994, Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland, hrsg. f.d. DMR von Andreas Eckhardt, Richard Jacoby, Eckhart Rohlf, Kassel-Regensburg
- FROMM, Friedrich Karl/NORDEMANN, Wilhelm: Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Stuttgart, 1993
- KREILE, Reinhold/BECKER, Jürgen: Aufgaben und Arbeitsweise der Verwertungsgesellschaften, in: *Handbuch der Musikwirtschaft*, Hrsg. v. Rolf Moser/Andreas Scheuermann, Starnberg u. München, 1992, S. 453-483
- KREILE, Reinhold/STEINSCHULTE, Gabriel M., Musik im Kulturraum Europa. Perspektiven und Strategien, in: *Kulturmanagement*, hrsg. v. Hermann Rauhe/Christine Demmer, Berlin, 1994, S. 411-428
- MÖLLER, Margret: Urheberrecht oder Copyright ?, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht (INTERGU), Berlin, 1988
- OVERATH, Johannes: Gottesdienstliche Musik als geistiges Eigentum, in: *Wanderer zwischen Musik, Politik und Recht*, Festschrift für Reinhold Kreile zum 65. Geburtstag, hrsg. von Jürgen Becker, Peter Lerche, Ernst-Joachim Mestmäker, Baden-Baden, 1994, S. 483-490
- RIHM, Wolfgang: 'Phantasien zur Oper: eine Ansprache zur Wiedereröffnung des Frankfurter Opernhauses' in: *NZ* 7/8 1991, S. 11
- SCHRICKER, Gerhard (Hrsg.): *Urheberrecht, Kommentar*, München, 1987
- STEINSCHULTE, Gabriel M.: Zur Musikkategorisierung im Rundfunk und ihren möglichen Konsequenzen, in: *Media-Perspektiven*, hrsg. im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung, 9/1989, S. 572-580
- STEINSCHULTE, Gabriel M.: Bericht über die Rezensionen des deutschsprachigen Einheitsgesangbuchs *Gotteslob*, in: *Musicae Sacrae Ministerium*, Roma, Anno XIII, No. 2, 1976
- Urheberrechtsreform, Ein Gebot der Gerechtigkeit, Beiträge von Heinrich Lehmann, Gustav Ermecke, Johannes Overath, Willy Richartz, Berlin, 1954