

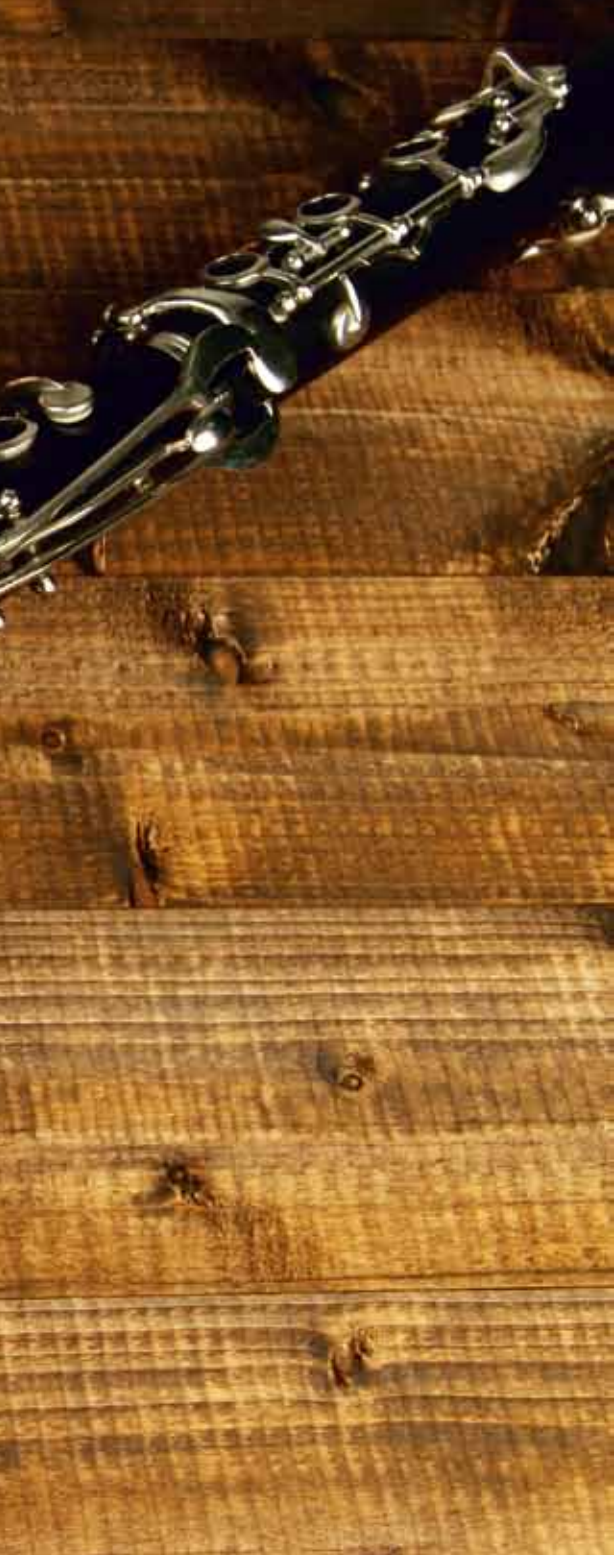


ARM, ÄRMER,

MUSIKALISCHES SCHAFFEN ZWISCHEN KUNST UND KREMPEL

VON STEFAN FRITZEN

ALS ICH MIR, MEINE VEREHRTEN LESER, INTENSIVERE GEDANKEN ZU DIESEM THEMA MACHTE, FIEL MIR FOLGENDES KLEINE GLEICHNIS EIN: »TIRILI«, SINGT DIE SCHWALBE, »ICH BIN REICH; ICH KANN DIE GANZE WELT SEHEN UND MEINE KINDER BEGLEITEN MICH AUF ALL MEINEN FLÜGEN!« – »MÄH-BÄH«, ENTGEGNET DAS SCHAF, »ICH BIN VIEL REICHER; ICH HABE EINE GANZE WIESE FÜR MICH ALLEINE ZUM FRESSEN!«



bote und der steuernden Dominanz einiger großer Verlage haben es Interpreten und Hörer von neu entstandener Musik immer schwerer, eine qualitätsorientierte Übersicht über all das zu bewahren, was auf sie mit dem Anspruch künstlerischer Innovation einströmt.

Ein zusätzliches Handicap für Komponisten, die für große Bläserbesetzungen schreiben, ist die Tatsache, dass die GEMA Werke für Blasorchester noch immer der U-Musik zuordnet und damit die Gewinnmargen der Urheber minimiert. Deshalb möchte ich in diesem Artikel eine Reihe von Kriterien aufzeigen, die einen Komponisten in seinem Schaffen arm oder reich machen können.

IST GELD ALLES?

Die erste Frage, die wir uns stellen müssen, ist die nach der Definition von Armut. In unseren Medien bekommen wir jährlich einen Armutsbericht vorgelegt, dessen Prämissen nicht nur von Sarrazin angezweifelt werden. Materielle Quantifizierung scheint das Maß aller Dinge geworden zu sein. Bei einer solchen Sichtweise verlieren immaterielle Werte immer mehr an Bedeutung.

ARMUT – WIE ROMANTISCH!

Andererseits bewundern wir heute noch den im 3. Jahrhundert nach Christus lebenden antiken griechischen Philosophen Diogenes, der in seiner Tonne glücklich und zufrieden war und dessen einziger Wunsch an den großen Alexander darin bestand, dass dieser ihm aus der Sonne gehen möge. Gleichwohl wollten wir es ihm allerdings wohl doch nicht!

Auch die Musik steht in unserer Gesellschaft im Spannungsfeld von Geist und Geschäft. Nun heißt das nicht a priori, dass der Künstler, der sich mit den existenziellen Themen und Fragen der Menschen in seinen Werken auseinandersetzt, wirtschaftlich ohne Erfolg bleiben müsse, da diese keine Interessenten mehr fänden. Nur wird der Kreis derer, die für große Gedanken bereit sind zu bezahlen, immer kleiner.

Dass dieses Phänomen allerdings nicht so neu ist, wie wir heute glauben, beweist der junge Lessing bereits 1753 mit seinem Vers:

»Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? – Nein!
Wir wollen weniger erhoben
und fleißiger gelesen sein!«

LASST MICH BITTE DAZUGEHÖREN!

Nichtsdestotrotz verschiebt sich in unserer globalisierten Massen- und Konsumwelt die Beurteilung kultureller Güter unaufhaltsam, da durch sogenannte Quoten in den Medien eigentlich nur noch das gefördert wird, was als Massenware in riesigen Mengen seine Abnehmer findet. In unserer gleichmacherischen Gesellschaft verwischen sich zunehmend die Wertmaßstäbe, die bei den Schaffensbemühungen unserer großen Komponisten immer eine Rolle spielten, zugunsten der Bespaßung breiter Massen. Diese Entwicklung, die auch durch die technische Perfektionierung von Funk und Fernsehen begünstigt wurde, zeichnete sich bereits im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts ab und wurde von Soziologen und Philosophen immer wieder zum Inhalt bedeutender gesellschaftskritischer Gedanken gemacht.

MAN HÜTE SICH VOR ISMEN!

Der nicht unumstrittene italienische Philosoph Julius Evola (1898 bis 1974) beschrieb schon in den 30er Jahren den Verlust geistiger Hierarchien zugunsten der Vergötzung der Massen. Im Vergleich von Faschismus, Bolschewismus und amerikanischen, heute globalen Ökonomismus kommt er zu dem Schluss, dass unsere gesellschaftliche Leistungspyramide auf den Kopf gestellt wird. Während die wenigen Leistungs- und Impulsgeber unter der Last der Pyramide ächzen, tanzen oben auf der Plattform die Massen um das Goldene Kalb.

In ihrer Überzeugung des rechten Handelns werden sie nach Kräften unterstützt durch unsere Gleichheits- und Sozialethiker sowie den Konsumfetischisten, denn nur das, was man selbst essen, trinken, wegtragen kann, hat einen Wert; für alles andere »kann ich mir nichts kaufen«. Und da wir eine humane Gesellschaft zu sein vorgeben, in der alle »gleich« sind und in der häufig Gleichwertigkeit mit Gleichartigkeit verwechselt wird, soll möglichst auch in der Musik allen alles gefallen und alles steht weitestgehend unkommentiert gleichwertig nebeneinander. Dass dies nur zu einer

KOMPONIST

Woran will man Armut oder Reichtum eines Komponisten messen – wie misst er sie selbst? Heutzutage wird es für jeden Einzelnen unserer Gesellschaft immer komplizierter, in der durch Marktvorteil gesteuerten Welt über Wert oder Unwert eines neuen musikalischen Werks zu entscheiden und damit auch auf materiellen Gewinn des Komponisten gerechten Einfluss zu nehmen. In der Überfülle musikalischer Ange-

allgemeinen geistigen Verflachung künstlerischer Ansprüche führen kann, bei denen der existenzielle Grübler und formbesessene künstlerische Innovator kaum eine Basis mehr findet, liegt auf der Hand. Max Frisch (1911 bis 1991) hat in seinen Tagebüchern »Kreativität als die Infragestellung des Selbstverständlichen« bezeichnet. Diese Definition hat noch immer Gültigkeit!

KLEINES UND GROSSES GESCHÄFT

In einer Gesellschaft, die nur nach Genuss oder Erleichterung strebt, findet der innovativ-kreative Musiker kaum noch Gehör. Kunst wird zum Geschäft. Das »Erfolgsrezept« auch in der Blasmusik lautet: »Man nehme, schüttele, vermarkte, verkaufe!« In Anlehnung an ein Wort von Hannah Arendt (1906 bis 1975) nenne ich diese Entwicklung die »soziokulturelle Überbewertung des künstlerisch Banalen«. Ein Musik-Konsument darf möglichst nicht überfordert werden, hohe geistige Gedanken sollten möglichst außen vor bleiben. Mit Sequenzen zwischen 5 bis 8 Minuten, Soft-Klängen von Mozart, wie man sie auch zur Kaufstimulation im Warenhaus hören könnte, und eine immer reine Harmonie – damit kann man sogenannte Musikliebhaber einlullen.

IST GRÖSSE WIRKLICH GROSS?

An dieser Stelle fällt mir ein überaus beliebter und erfolgreicher »Komponist« ein, der diese Häppchen- und Fingerfood-Mentalität breiter Massen bestens erkannt hat und mit seinen Musicals seine Millionen verdient hat. Nichts außer seinem Geschäftssinn ist originell oder gar kreativ. Er grast die musikalische Wiese von der Renaissance bis zu den Beatles ab, zupft sich die besten Kräuter und Blümchen heraus und verarbeitet das Ganze mithilfe von Psychologen, Musikologen und Computern zu einem betörenden, die Sinne vernebelnden musikalischen Trank, bei dem Abermillionen Verehrer seiner Musicals einem suggestiven Wiedererkennungszwang unterliegen, ohne zu wissen oder erklären zu können, was sie da gerade gehört haben. Aber es war ja so schön!

TRADITION MUSS MAN SCHAFFEN!

Ein weiterer Grund für die scheinbare Erfolglosigkeit vieler unserer interessanten Komponisten liegt in der Tatsache begründet, dass wir in der Blasmusik kein kulturelles Erbe im klassischen Sinn haben. Viele Dirigenten und Orchester sind auf der permanenten Suche nach neuen Namen und

Werken, da man sich nicht dem Ruf der programmatischen Einfallslosigkeit aussetzen möchte. So hinterlassen interessante Kompositionen auf Musiker und Publikum oft nur den Eindruck des schnellen Bejubelns und anschließenden Vergessens.

LIEBEN KÖNNEN DURCH KENNEN

Ich persönlich führe Werke von Komponisten, die mich formal, inhaltlich und instrumental überzeugen, gern immer wieder auf. Oft nehme ich sogar mehr als ein Werk von diesen Komponisten in ein Programm, um dem Publikum die Variabilität ihrer musikalischen Sprache zu demonstrieren, denn häufig geht es dem Publikum mit neuen Werken so wie zwei Menschen, die sich eben nur mal flüchtig angeblickt haben – wie wollen die erkennen, dass sie sich auch lieben könnten?

BROT UND SPIELE

Eine besonders beliebte Maxime in unserem Kulturbetrieb lautet: Musik und Kunst sollen den Menschen Vergnügen bereiten! Diese simple Aussage erfährt ihr erstes Fragezeichen bei der Suche nach dem »Wie«. Durch unsere Medien sind unsere Menschen aller sozialen Schichten auf musikalische Einfachheit und stetige Wiederholung geprägt, die kaum noch Raum für anspruchsvolle musikalische Kost lassen. Vielen unserer Musikkonsumenten geht es wie den Menschen in Platons Höhlengleichnis: Man kann durchaus mit neuen Erkenntnissen konfrontiert werden und trotzdem durch Gewohnheit und Prägung verblendet bleiben.

Kunst- und Musikverständnis erfordert immer auch Bildung. Wenn diese bereits in den prägenden Kinderjahren vorenthalten oder nicht mehr angenommen wird, bleibt es für jeden Komponisten schwer, seine tieferen Gedanken in glänzende Formen zu gießen und trotzdem seine Brötchen zu verdienen. Gewinner sind immer die musikalischen Einfachköstler. Sie nutzen ihre Dominanz zusätzlich, in dem sie sich mit einer Situationsethik umranken, die beinhaltet, dass man »dem Volk aufs Maul schauen« müsse.

VERLAGE UND VERANTWORTUNG

Noch vor wenigen Generationen übernahmen auch die bedeutenden Verlage die Aufgabe, große Kunst bekannt zu machen und deren Urheber zu fördern. Ich möchte nur daran erinnern, mit welchem Enthu-

siasmus Robert Schumann (1810 bis 1856) in der »Neuen Zeitschrift für Musik« auf den jungen Johannes Brahms (1833 bis 1897) aufmerksam machte.

WOHIN GEHÖRE ICH?

Unsere Komponisten werden es in unserer Gesellschaft mit ihrem Schaffen immer schwer haben, wenn es ihnen nicht gelingt, sich in unserer Musikszene fest zu verorten und Proselyten zu finden, die von der Allgemeingültigkeit ihrer künstlerischen Aussagen überzeugt sind. Wir Interpreten können den Komponisten entscheidend dabei helfen, indem wir sie ermutigen, uns ihre Werke vorzustellen, über formale und inhaltliche Grundlagen mit uns zu sprechen und ihnen die Sicherheit zu geben, dass sie gebraucht werden. Und sollte doch einmal ein finanzieller Überschuss in der Vereinskasse sein, sollten wir nicht zögern, einen Kompositionsauftrag zu vergeben.

Gleichzeitig stehen wir Interpreten heute mehr denn je in der Verantwortung, auch unser Publikum in den künstlerischen Bildungsprozess mit einzubeziehen. Dieses fühlt sich durchaus »verwöhnt«, wenn wir seinen geistigen Fähigkeiten und Möglichkeiten vertrauen und es bei künstlerischen Entwicklungsprozessen mitnehmen.

MODERNE MUSIK? – JA, BITTE!

Dies konnte ich erst jüngst in Dresden anlässlich der Aufführung von Rolf Rudins »Sternenmoor« mit der Dresdner Bläserphilharmonie erleben. Während der 30-minütigen Interpretation hatten die Musiker nie das Gefühl, das Publikum zu irritieren. Nicht verhehlen möchte ich, dass die Orchestermitglieder während der Probenphase die Befürchtung äußerten, mit dem Werk keinen Erfolg beim Dresdner Publikum zu haben, da dies an Brahms und Strauss geschult sei und die modernen Klänge nicht wolle. Ich habe immer wieder betont, dass genau diese Prägung Rudins Erfolg garantiere.

MUT ZUM RISIKO!

Also, meine verehrten Leser, lassen Sie uns unsere Komponisten in doppelter Hinsicht reich machen! Zum einen, indem wir uns als Interpreten nicht wie die Zensoren zwischen Schöpfer und Publikum drängeln, und zum anderen, indem wir uns voller Demut und Achtung vor kompositorischen Prozessen und deren Schöpfer durch Aufführungen um ihr Wohlergehen sorgen! ■

EIN TRAUMBERUF?

EINE KLEINE UMFRAGE UNTER KOMPONISTEN

VON KLAUS HÄRTEL

DER ERFINDER THOMAS ALVA EDISON HAT VOR ÜBER 100 JAHREN EINMAL GESAGT: »GENIUS IS ONE PERCENT INSPIRATION, NINETY-NINE PERCENT PERSPIRATION.« KEINE SEINER ERFINDUNGEN SEI »AUS VERSEHEN« PASSIERT. ÄHNLICH SIND DA KOMPONISTEN GESTRIKT. INSPIRATION IST EIN WICHTIGER ASPEKT, DOCH DIE EIGENTLICHE ARBEIT BEGINNT ERST NACH DER IDEE. WIR HABEN EINE KLEINE UMFRAGE GESTARTET, UM DEM BERUF DES KOMPONISTEN EIN KLEIN WENIG AUF DIE SPUR ZU KOMMEN.

»Komponist ist, wer musikalische Werke erschafft«, sagt uns das Lexikon. Und weiter: »Und deshalb an diesem Werk ausschließliches geistiges Eigentum besitzt«. Das romantisch angehauchte Bild vom unter dem Baum sitzenden Komponisten, dem die Ideen direkt in die Schreibfeder fliegen, war vermutlich noch nie wirklich wahr. Ein Nine-to-Five-Job ist der Komponistenberuf wahrscheinlich auch heute nicht, doch mehr denn je muss der Komponist sich und seine Arbeit organisieren, um davon leben zu können. Und genau darum geht es in unserer Umfrage. Um die Frage nach dem Broterwerb durchs Komponieren.

Es sei noch vorweggenommen, dass diese Umfrage nicht den Anspruch hat, repräsentativ zu sein. Nichtsdestotrotz haben wir versucht, Komponisten verschiedenen Alters, unterschiedlicher Nationalität und unterschiedlicher Genres zu berücksichtigen. Gemein ist allen, dass sie (auch) Blasmusik kreieren.

Wir wollten zunächst von allen Befragten wissen: Lohnt es sich heute eigentlich noch, Komponist zu sein? Warum sind Sie einer geworden?

Die Komponisten antworteten größtenteils mit der Gegenfrage: Was heißt schon »lohnend«? **Rolf Rudin** geht noch weiter, wenn er antwortet: »Hat es sich eigentlich jemals in der Intention der Fragestellung »gelohnt«, Komponist zu sein? Jedenfalls

sind mir keine großen Künstler bekannt, die aus dem Gedanken des ›Sich-Lohnens‹ diesen Lebensweg eingeschlagen haben. Ich habe mich aufgemacht, diese Reise ins Unbekannte anzutreten, weil ich es als innere Notwendigkeit empfunden habe – es ist quasi meine Bestimmung. Alles andere ergibt sich auf dem ›Weg‹. Findet man sich und es gelingt etwas – dann erhält der Begriff des ›Lohnens‹ eine besondere Dimension, die für Nichtkreative vollkommen unbekannt und unerfüllt ist.«

Siegfried Goldhammer meint, »Komponist zu sein als Berufung lohnt sich auf jeden Fall, denn diese Tätigkeit gibt einem die Möglichkeit, sich künstlerisch zu äußern und am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Wenn auch der Nutzen einer solchen Tätigkeit heute durch vorrangig technische Entwicklungen verschoben worden ist, gebührt dem künstlerisch-musikalischen Schaffen gerade im Zeitalter dieser Veränderungen eine größere Beachtung als die, die im Zuge der globalen Entwicklung in den letzten Jahren Praxis geworden ist. Die genannte Entwicklung bietet eine großartige Basis für den künstlerisch-musikalischen Austausch, der jedoch in den Konzertprogrammen der Blasorchester sowie auch im Angebot der Medien sehr einseitig erlebt und nicht angemessen erscheint. Der Beruf Komponist war für mich ein Ziel meines Entwicklungsweges. In meiner Orchestertätigkeit als Musiker (Trompeter) lernte ich Musikwerke

verschiedener Komponisten kennen, die mich zu einem intensiveren analytischen Studium anregten und diese meine kompositorische Tätigkeit beeinflussten.«

Die Entscheidung, Komponist zu werden, fällt in der Regel schleichend, denkt **Hubert Hoche**. »Man sucht den Beruf des Komponisten nicht aus wie den Schreinerberuf. Es entsteht mit der Zeit das Bedürfnis, sich musikalisch auszudrücken und man fängt an selbst Musik zu schreiben. Ob man das letztendlich zu seinem Beruf macht, hängt von vielen individuellen Faktoren ab.« Und doch, findet **Alexander Pfluger**, »muss das jeder für sich selbst entscheiden. Wenn jemand Feuerwehrmann werden will, sollte er alles dafür tun, sich seinen Traum zu erfüllen – ob hauptberuflich oder nur als Hobby.«

Ausschlaggebend für alle Befragten, den Beruf des Komponisten zu ergreifen, war der künstlerische Aspekt. »Komponieren birgt eine so große Kraft, die mich von vornherein zutiefst fasziniert und seit den ersten kompositorischen Schritten nie losgelassen hat«, erzählt etwa **Thiemo Kraas**. »Die Möglichkeit etwas auszudrücken, was mich im tiefsten Inneren beschäftigt und bewegt, war es, die mich dazu bewogen hat, Komponist zu werden.«

Zurück zur Ausgangsfrage: Lohnt sich das? »Aus musikalischer Sicht: Aber natürlich, es gibt nichts Schöneres als zu Papier ge-

Foto: TPopova / istock

brachte Noten das erste Mal zu hören!«, schwärmt **Mario Bürki**. »Aus finanzieller Sicht: Als Blasmusikkomponist wird man nicht reich...« Ähnlich empfindet **Gregor A. Mayrhofer**: »Finanziell gesehen lohnt es sich gar nicht. Die Diskrepanz zwischen dem, wieviel Arbeit darin steckt und wie wenig man im Normalfall dafür bekommt (oder sogar selbst dafür zahlen muss, dass Stücke gespielt werden), war noch nie vorher so hoch. Wenn jemand vom Komponieren eine winzige Wohnung, Essen und Krankenversicherung etc. zahlen kann, ist das in unseren Kreisen meist schon jemand, ›der es geschafft hat. Ich glaube aber, zu Komponisten werden Menschen, die in sich die absolute Notwendigkeit verspüren, ›das auszudrücken, was mit Worten nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist, wie es Victor Hugo mal so schön formuliert hat.« Komponieren ist kein »Job«, es ist, so **Thomas Trachsel**, »eine Lebensphilosophie«.

Trotzdem müssen sich Komponisten die entscheidenden Fragen stellen: Kann ich davon leben? Welche Einnahmequellen habe ich überhaupt als Komponist? Wie sieht die Realität im Gegensatz zu den Vorstellungen aus? Also fragten wir weiter: **Aus welchen Quellen speisen sich die Einnahmen der kreativen Arbeit?**

»Die Einnahmen setzen sich aus der gemeinsamen Arbeit mit dem Musikverlag, der GEMA sowie Auftragsarbeiten zusammen«, erläutert stellvertretend **Thiemo Kraas**, denn das bestätigen alle Komponisten einhellig. Glücklicherweise können sich Komponisten natürlich schätzen, wenn sie nahezu ausschließlich Auftragskompositionen verfassen. Der Erlös des Notenverkaufs variiert dann natürlich dahingehend, ob man mit einem Verlag zusammenarbeitet oder die Werke im Eigenverlag herausgibt. **Hubert Hoche** führt aus: »Auftragskompositionen sind selten und wenn, dann schlecht bezahlt. Oft gehörtes Argument: ›Es ist ja eine Ehre, für das Orchester

XY schreiben zu dürfen« – von der Ehre kann man aber seine Familie nicht ernähren! Oder ›Du bekommst ja von der GEMA was« – das sind aber Tantiemen für die Ausführungsrechte und kein Honorar für die Erstellung der Komposition. Der Zwiespalt dabei: Schreibe ich trotzdem ohne Honorar, habe ich eine oder mehrere Aufführungen – und bekomme zumindest GEMA-Tantiemen, wenngleich das bei Blasorchesterwerken oft nicht mal zweistellig ist. Schreibe ich nicht, habe ich weder Aufführungen – dadurch Öffentlichkeitsarbeit – noch Tantiemen.«

Die Verdienstmöglichkeiten des »reinen Komponierens« sind also beschränkt und variieren stark danach, wie oft man »gespielt«, »verkauft« und »angefragt« wird. Das führt unweigerlich zur nächsten Frage: **Muss man sich nach Zusatzquellen umschauen? Ist man »Multi-Jobber«?**

Das »Müssen« wird einerseits von den meisten Komponisten bestätigt, wird aber andererseits nicht als Zwang empfunden. »Ich habe von Beginn meiner professionellen musikalischen Arbeit stets das Bestreben gehabt, ›Multijobber« zu sein, da ich gerade die Vielfältigkeit des Berufsfeldes Musiker als so reizvoll und spannend empfinde«, meint **Thiemo Kraas**. **Franz Watz** pflichtet ihm bei: »Früher habe ich viel als Studio-Musiker, auch für Playback-Produktionen gearbeitet. Lehrer war ich während meiner gesamten beruflichen Zeit. Kompositionen und Bearbeitungen (auch im Auftrag) für verschiedenste Anlässe schreibe ich schon seit

meiner Studentenzeit. Ich darf heute mit fast 65 Jahren behaupten, dass ich von meinem Hobby, der Musik, leben kann. Ich habe mich aber nie auf einen einzigen Tätigkeitsbereich beschränkt. Das wäre mir zu riskant gewesen.« **Alexander Pfluger** findet, dass es »im Musikgeschäft nicht ausreicht, nur auf einem Gebiet fit zu sein. Ich persönlich betreibe noch ein Tonstudio, es schadet nie, mehrere Standbeine zu haben. Das sollte auf dem Ausbildungsplan für Musikschafter stehen.«

Allerdings, habe »ich eine Zeit erlebt«, erinnert

sich **Siegmund Goldhammer**, »wo die Tätigkeit als freischaffender Komponist voll auslastend war und eine zusätzliche Beschäftigung nicht nötig erschien. Die Tätigkeit in der heutigen Zeit stellt sich anders dar und ist ohne eine zweite Zusatzquelle – Lehrtätigkeit an Musikschule oder Hochschule – kaum lösbar. Eine Anbindung an Weiterbildungsmaßnahmen, etwa die Erarbeitung von eigenen Werken in Lehrveranstaltungen, ist gelebte Praxis und kann durchaus förderlich sein.«

Fakt ist, dass es heute sehr wenige Komponisten gibt, die nur komponieren. »Fast jeder Komponist ist nebenher entweder Instrumentalist, Dirigent, Lehrer, Musikwissenschaftler, Essayist oder irgendetwas anderes«, weiß **Gregor A. Mayrhofer**. »Selbst diejenigen, die die wirklich großen und ordentlich bezahlten Aufträge bekommen, haben nebenher eine Professur oder einen Lehrauftrag. Es gibt auch hier häufig eine ganz seltsame Diskrepanz, die ich selbst oft in meiner eigenen Lebenssituation erlebe, dass man für manchmal unheimlich stupide Arbeiten – Noten abschreiben, Orchestrierungen/Arrangements anfertigen, Gebrauchsmusik jeglicher Art komponieren, Partiturlesejobs für Theater oder Fernsehen – ein exponentiell Vielfaches verdienen kann, als wenn man sich der enorm zeit- und energieaufwendigen Aufgabe stellt, nach wirklich Neuem, Individuellem zu suchen.«

Thomas Doss ist zudem der Meinung, dass man dem Glück auch auf die Sprünge helfen könne und müsse. »Natürlich gehören Selbstmanagement und Initiative dazu. Um den Traum zu leben, muss man aktiv sein. Ich erinnere mich an meine Jugendsinfonie. Ich hatte mich um alles gekümmert, sogar die Notenständer und Stühle aufgestellt und wieder abgeräumt. Damals war ich 19 und habe ein Sinfonieorchester von 60 Musikern zusammengestellt und sie mit anderen Werken im Konzert selbst öf-

fentlich dirigiert. Alles unbezahlt. Damit hatte ich auf mich aufmerksam gemacht und war somit am Radar der Presse, anderen Ensembles und einiger Veranstalter.«

In der Gesellschaft wird die Rolle der GEMA unterschiedlich gesehen. Von ablehnend über indifferent bis zustimmend reicht da die Skala. Oft ist da Unwissenheit im Spiel, was die GEMA eigentlich macht und was sie für Komponisten bedeutet. Unsere Frage also war: **Wie sehen Sie die Rolle von Rechteinhabern in Bezug auf die Einkommenssituation?**

»Die GEMA ist das Wichtigste bezüglich der Existenzsicherung im Berufsleben des freischaffenden Komponisten«, findet **Rolf Rudin**, »ohne die Verwertungsgesellschaften kann kein freier Komponist seine Existenz sichern und überleben. Dank der GEMA konnte aus meiner Berufung ein Beruf werden. Einzigartig setzt diese Gesellschaft als Zusammenschluss der Komponisten den Auftrag aus dem Urheberrechtswahrnehmungsgesetz für kulturelle und soziale Leistungen um, so dass weitestgehend die Mitglieder für sich selbst eine Sozialkasse bzw. Alterssicherung mit einplanen, um Härtefällen und Altersarmut der Mitglieder entgegenzuwirken. Daher sind die Lizenzen, die Veranstalter zahlen müssen, gerechtfertigt und darüber hinaus auch moralisch richtig. Konsequenz gedacht kann man salopp sagen: Man bezahlt für das Bier, die Bratwurst, den Strom – warum sollte dann die ›Nutzung‹ der Musik frei und kostenlos sein? Man könnte den Leuten, Diskothekenbesitzern oder Festveranstaltern zurufen: ›Lasst doch einfach die Musik weg, wenn es euch zu teuer ist!‹ – und man wird schon sehen, wie viel Besucher und Gäste noch auf der Tanzfläche sind!« **Hubert Hoche** fügt hinzu: »Müsste ich mich selbst um meine Tantiemen in Bezug auf Aufführungs- und Senderecht – wofür die GEMA zuständig ist – kümmern, wäre das ein nicht zu leistender Zeitauf-

wand und würde meine Zeit für Kreatives nicht unerheblich einschränken.«

»Ich bin als Komponist sowohl in der Sparte E- als auch U-Musik angesiedelt«, erklärt **Thomas Doss**. Das sind zwei völlig unterschiedliche Töpfe in der AKM [die österreichische Version der GEMA, d. Red]. Leider ist es so, dass Blasmusik meistens automatisch als U-Musik gewertet wird, also schlechter. Ich fühle mich in Österreich nicht optimal vertreten.« **Franz Watz** sieht das ähnlich: »Die ›Blasmusik‹ – was immer das auch wäre – ist eigentlich nur ein Stiefkind, schon wegen der meines Erachtens unfairen Einteilung in E- und U-Musik. Das ›garantiert‹, dass gut gemachte konzertante Musik im Blasmusiksektor minderwertig behandelt und honoriert wird.« Auch **Siegmund Goldhammer**, seit 53 Jahren ordentliches Mitglied der GEMA, ist zwiesgespalten. Neben der E- und U-Problematik kritisiert er »die Festlegung pauschaler Verträge der GEMA mit dem Blasmusikverband, die für die Amateurorchester eine Begünstigung darstellt, für die Komponisten aber eine Benachteiligung bei der jährlichen Abrechnung. Leider ist auch festzustellen, dass manche Aufführungen nicht gemeldet werden. Nachverrechnungsanträge erfordern sehr viel Eigeninitiative.«

Als wichtig erachten alle befragten Komponisten die Rechteinhaber. **Thomas Trachsel**: »Es ist unbedingt wichtig, dass sich diese Gesellschaften für unsere Sache einsetzen. Es gibt leider zu viel illegales Handeln auf der Nutzerebene unserer Branche. Ich glaube aber, dass das vielen Verantwortlichen nicht bewusst ist. Vielleicht sollten die Urheberrechtsgesellschaften Weiterbildungen für Orchesterverantwortliche anbieten oder diese dazu verpflichten können.«

Ist das geistige Eigentum eines Komponisten hinreichend geschützt? Wie zeitgemäß ist das Urheberrecht?



»Alle Aufweichungsversuche gehen dahin, die Rechte der Kreativen einzuschränken – obwohl es *unser* Produkt ist«, warnt **Hubert Hoche**. »An den Grundsätzen des Urheberrechts gibt es nichts zu rütteln«, findet auch **Rolf Rudin**. »Das Urheberrecht ist eine zivilisatorische Errungenschaft, den Wert des geistigen Eigentums dem materiellen gleichzustellen und anzuerkennen mit einer entsprechenden finanziellen Vergütung. Einzelne Verästelungen mögen diskutabel sein und Anpassungsbedarf an die Gegenwart haben, das ändert aber nichts an der grundsätzlichen Legitimation: Urheberrecht ist eigentlich ein Menschenrecht!« **Thomas Doss**: »Geistiges Eigentum = Eigentum und ist zu schützen! Es ist völlig unverständlich für mich, das in Frage zu stellen!«

»Die technische Entwicklung im Medienbereich stellt auch für das Urheberrecht und dessen Schutz eine große Herausforderung dar«, weiß **Siegmund Goldhammer**. »Besonders durch das Downloaden und das Kopieren der Noten.« Gerade die »Neuen Medien« sehen die Komponisten mit gemischten Gefühlen. **Mario Bürki** weiß, dass die Urheberrechtsgesellschaften gute Arbeit machen, denn »der Umgang mit YouTube, Spotify usw. stellt große Herausforderungen an alle. Wo Nachteile sind, sind aber auch Vorteile: Dank Internet kann ich Musik hören, auf die ich sonst nie gestoßen wäre. Auch andere kommen in Kontakt mit meiner Musik, obschon in ihrem Lande meine Werke unbekannt sind.« **Gregor A. Mayrhofer** meint: »Ich verstehe beide Seiten: Zum einen kämpfe ich für das Recht auf geistiges Eigentum und die Unterstützung der Kreativ-Schaffenden in allen Sparten, zum anderen kämpfe ich genauso für Meinungsfreiheit im Internet.«

Welche Verantwortung haben die Interpreten der Kompositionen?

Hier gehen die Meinungen auseinander.

»Keine,« findet **Mario Bürki**. »Wie, wo und warum sie meine Werke aufführen ist ihre Sache. Ich finde es spannend, die verschiedensten Interpretationen – von grotteschlecht bis sehr gut – zu Ohr zu bekommen. »Eine sehr große«, meint dagegen **Hubert Hoche**. »Der Zuhörer kann ja nur das gehörte Produkt beurteilen. Entspricht das Gehörte aber nicht der Intention des Komponisten und die Beurteilung ist dadurch negativ, kann der Komponist ungerechterweise schnell in Verruf kommen.« Das könne existenziell sein. Allerdings schränkt Hoche ein: »Wenn ein Interpret seine eigenen Vorstellungen einbringt, ist dies oft sehr »befruchtend.« Die größte Verantwortung des Interpreten sei »Grundkompetenz und großes Talent sowie musikalische Intelligenz«, findet **Thomas Doss**. Diese könne man aber nur zum Teil erlernen.

Einig sind die Komponisten in der Frage, **was sie »Leuten da draußen« entgegen, die Noten oder Musik kopieren als Kavaliersdelikt ansehen.** »Das ist ganz einfach Diebstahl«, bringt es stellvertretend **Alexander Pfluger** auf den Punkt. »Diese Rücksichtslosigkeit gegenüber Komponisten und Verlagen ist Ausdruck eines egoistischen Denkprozesses und wirtschaftlich schädigend, eine zu verurteilende Verantwortungslosigkeit«, meint auch **Siegmund Goldhammer**. »Ganz davon abgesehen«, fügt **Rolf Rudin** hinzu, »ist die Notenherstellung mit Layout und Druck auch eine Arbeitsleistung, die einen Wert hat und entsprechend vergütet werden muss.« **Thomas Doss** und **Franz Watz** sehen die Kopierproblematik als gesellschaftliches Problem. Heute müsse ja alles frei, immer und überall verfügbar sein. Es fehle am nötigen Bewusstsein. Dies versuchen **Thomas Trachsel**, **Thiemo Kraas** und **Hubert Hoche** zu schärfen. »Ich persönlich finde es immens wichtig, das Anschaffen von Notenmaterial als selbstverständlichen und normalen Vorgang zu postulieren«, erklärt

Kraas. Wenn man Sachverhalte und Konsequenzen ins Bewusstsein rücke, von den aufgewendeten Arbeitszeiten erzähle, trage das meistens Früchte.

Gregor A. Mayrhofer sieht hier aber auch die Verlage in der Pflicht: »Man kann nicht einfach sitzen bleiben und sich beschweren, dass nun nicht mehr alles so läuft wie früher! Das beste Beispiel, wie man so ein Problem in den Griff kriegen kann, ist iTunes: Seit ich für wenige Euro sofort ein ganzes Album kaufen kann, in brauchbarer Qualität, gut katalogisiert, lohnt der Aufwand nicht mehr, irgendwo wirt MP3-Files zu suchen und downzuloaden oder CDs zu brennen. Wenn ich mir für 5 Euro eine Partitur herunterladen und ausdrucken könnte, in guter Qualität, dann würde ich das sofort tun und mir das dämliche langwierige Kopieren gerne sparen.«

Als kleines Fazit wollten wir wissen: **Was geben Sie jungen Leuten mit auf den Weg, die den Wunsch haben, Komponist zu werden – und davon leben zu können?**

Eine schwere Frage, wie es scheint. »Es ist eine Sache des Herzens, es muss aus einem selbst kommen.« (**Rolf Rudin**) »Einfach beginnen.« (**Mario Bürki**) »Das Aneignen von Hintergrundwissen ist ein Garant, dass man seinen eigenen Horizont erweitert.« (**Franz Watz**) »Es ist ein Leben, für das man sich entscheidet, kein Beruf.« (**Gregor A. Mayrhofer**) »Verlasst euch niemals darauf, vom Komponieren leben zu können.« (**Thomas Trachsel**) »Wichtig ist eine große und tiefe Liebe zu diesem Beruf.« (**Thiemo Kraas**) »Man muss einfach beginnen und nicht darüber reden.« (**Thomas Doss**) »Durchhaltevermögen ist eine ganz wichtige Eigenschaft.« (**Hubert Hoche**) »Lebe deinen Traum. Das gilt für alle Berufssparten.« (**Alexander Pfluger**) »Ich wünsche jedem angehenden Komponisten viel Mut, Erfolg und eine glückliche Hand.« (**Siegmund Goldhammer**) ■



»GEISTIGES EIGENTUM WIRD NICHT

ENJOTT SCHNEIDER IM INTERVIEW



VON KLAUS HÄRTEL

DIE GEMA IST WICHTIG. LEIDER WISSEN DAS IN DER ÖFFENTLICHKEIT OFT NUR DIE MITGLIEDER SELBST. DIE GRÜNDUNG DER GEMA DREHT SICH UM DIE WIRTSCHAFTLICH EXISTENZIELLE KERNFRAGE EINES MUSIKAUTOREN: WIE KOMME ICH AN DAS GELD FÜR DIE VON MIR GELEISTETE ARBEIT? JÜNGST HAT DAS LANDGERICHT MÜNCHEN GEURTEILT, DASS DIE GEMA-SPERRTAFELN AUF YOUTUBE RECHTSWIDRIG SIND. »DIE ENTSCHEIDUNG«, URTEILT DIE GEMA, »IST EIN WICHTIGES UND POSITIVES SIGNAL AN DIE MUSIKURHEBER: ES IST NICHT DIE GEMA, DIE DEN MUSIKGENUSS IM INTERNET VERHINDERT. SIE WILL LEDIGLICH YOUTUBE LIZENZIEREN, SO WIE ALLE ANDEREN MUSIKPORTALE.«

Verständlich wird die Wichtigkeit der GEMA mit folgendem Beispiel: Wenn jemand beim Bäcker Semmeln kauft, ist es selbstverständlich, dass er diese sofort bezahlt. Sind die Semmeln zu teuer oder werden aufgrund gestiegener Rohstoffkosten teurer, geht er vielleicht zum nächsten Bäcker – aber er wird immer, egal wo und bei wem, sofort und direkt zahlen müssen. Wenn die gleiche Person beispielsweise einen Song aus dem Internet herunterladen möchte und die hohen Kosten für einen Download mit den überhöhten GEMA-Tarifen gerechtfertigt werden, wird nur allzu gerne und oft lieber auf illegale Downloadmöglichkeiten und Tauschbörsen zurückgegriffen – oder einfach die CD des Freundes kopiert.

Der schlechte Ruf der GEMA resultiert in der Regel aus Unwissen. Selbst Mitglieder des Bundestages irren und agieren populistisch, wenn sie die GEMA angreifen. Klaus Härtel sprach mit dem Komponisten und Aufsichtsratsvorsitzenden der GEMA, Enjott Schneider.

CLARINO: Was ist eigentlich Ihre Aufgabe als Aufsichtsratsvorsitzender?

Ein großes Missverständnis ist es, die GEMA als staatliches Finanzamt oder Behörde anzusehen. Die GEMA ist ein Verein der ca. 60000 Musikautoren (Komponisten, Textdichter und ihre Verleger), eine Art Genossenschaft in Selbstverwaltung. In Mitgliederversammlungen werden durch einzeln abzustimmende Anträge Verteilungsplan, Ausschüsse und kulturpolitische Richtlinien festgelegt – und vor allem: ein Aufsichtsrat aus Komponisten, Textern und Verlegern gewählt, der die operativen Angestellten (Vorstände, Verwaltung usw.) kontrollieren soll. Und als Vorsitzender bin ich eben zuständig, dass der Aufsichtsrat funktioniert, lade zu Sitzungen ein und bin das Bindeglied zu Vorstand und Verwaltung mit über 1000 Mitarbeitern.

Die GEMA hat bisweilen – vor allem bei Personen »da draußen« – einen eher bescheidenen Ruf. Was sagen Sie dazu?

Der Ruf ist erst in letzter Zeit in der digitalen Ära, wo alles »fltrate«, »for free« sein soll und das Kopieren zum Kinderspiel geworden ist, schlecht geworden. »Geistiges Eigentum« wird nicht mehr respektiert, Piraterie (wogegen wir Komponisten uns

Foto: Mathias Vietmaier

MEHR RESPEKTIERT

mittels unserer gemeinsamen GEMA eben wehren) ist zum Volkssport geworden. Darunter leidet aber auch die Filmwirtschaft oder der Journalismus, weil alles gratis im Netz stehen sollte. Das Groteske: In ganz Europa (und bis Asien und Amerika) wird von Politikern, Künstlern und Musikindustrie die GEMA hochgelobt und zum Vorbild genommen, weil sie sich so konsequent für den Schutz der Autoren und deren angemessene Vergütung einsetzt.

Warum sollten Komponisten in die GEMA eintreten?

Ich könnte als Komponist niemals kontrollieren, ob bei Sendungen im Hörfunk und Fernsehen, bei Aufführungen im Konzert oder in der Tanzveranstaltung, bei CD-Pressungen ein Musikstück von mir genutzt und auch vergütet wird. Das macht die GEMA, die bei Veranstaltern, Sendeunternehmen, CD-Presswerken usw. kollektiv für alle das Geld »eintreibt« und dann nach einem genauen und gerechten Verteilungsplan an die Vereinsmitglieder ausschüttet. Ich kenne Tausende von Komponisten, deren Musik in TV, Radio oder Konzerten »läuft« und die auf diese Weise eine Familie ernähren und professionell das Berufsbild »Komponist« ausüben können.

Aber was passiert, wenn sie nicht Mitglied sind?

Dann benutzen andere Menschen die Musik, ohne dass eine Vergütung ankommt. Schlicht: Es gibt kein Geld! Ohne GEMA kann man seine Musik allenfalls verwalten, wenn man nur ein paar Musiktitel hat und diese selbst aufführt: dann kann man mit dem Wirt oder Veranstalter persönlich verhandeln, dass er etwas zahlen soll – was selten gelingt. Der riesige Vorteil der »kollektiven Rechtswahrnehmung« ist nämlich genau der, dass der Verein (quasi wie die Tarifverträge der Gewerkschaften) solidarisch für alle gleich feste Tarife aushandelt: mit dem Gastronomieverband, mit den Sendeanstalten, mit den Konzertveranstaltern, mit den Onlineplattformen wie Spotify oder Simfy... Dazu wäre die Position des einzelnen Autoren nicht stark genug: Er würde »über den Tisch gezogen«, erpresst, gerade von den Giganten der Medienindustrie wie Apple, Google, Amazon,

Sony, Warner usw. Nur gemeinsam sind wir Komponisten stark!

Diskutiert wurde auch oft über die Einteilung in E- und U-Musik. Ist die noch zeitgemäß?

Die spielt nur noch eine untergeordnete Rolle. Im Bereich online oder bei der Musik auf Tonträgern wird schon lange gar nicht mehr danach unterschieden. Und in den Fällen des Unterscheidens (etwa auf der Konzertebene), da ist das durchaus noch gerechtfertigt: ein Streichquartett oder eine Sinfonie eines modernen Komponisten wird alle drei bis vier Jahre einmal aufgeführt; es ist Nischenprogramm, das man unterstützen muss, damit kulturelle Vielfalt erhalten bleibt. Von E-Musik kann heute kaum einer mehr leben. Es ist hier ein großes Komponisten-Sterben im Lande.

» Dass das Geld bei Dieter Bohlen landet, ist ein schlimmes Gerücht. «

Die GEMA hält den Geldbeutel auf, lautet ein Vorwurf. Was hat der Musiknutzer von der GEMA?

Es ist nicht die GEMA, wir Komponisten »halten selbst den Geldbeutel auf«, weil wir von unserem Beruf auch leben können. Die meisten haben acht Semester (also einen vollen akademischen Studiengang) Musik studiert, haben vier bis zehn Jahre fleißig geübt, teure Instrumente oder Tonstudios angeschafft. Da kann man doch seine fertige Musik nicht gratis verschenken. Je nach Bekanntheit oder Marktwert kann man so von der GEMA 10000 bis im extremen (und seltenen) Spitzenfall 200000 Euro im Jahr verdienen. Das ist doch ein sinnvoller Aspekt.

Was habe ich als Endverbraucher von der Arbeit der GEMA?

Dadurch, dass die GEMA einheitliche Tarife für alle Formen der Musiknutzung erkämpft, veröffentlicht und einkassiert, gibt es eine kulturelle Vielfalt auch von weniger gefragten Stilen und von kleineren, unbekannteren Komponisten. Musik, Film und Unterhaltung sind eine enorme Wirtschaftskraft

in Deutschland, größer als Stahlindustrie und Automobilindustrie. Wer das Berufsbild Musiker »zerstört«, der gefährdet Arbeitsplätze und wirtschaftliche Sicherheit, die Deutschland unbedingt braucht. Wir haben in unserem Land keine Rohstoffe oder Agrarprodukte, sondern vor allem Ideen, »geistiges Eigentum«. Deshalb müssen wir dies im Sinne gesellschaftlicher Selbsterhaltung schützen und angemessen vergüten.

Das Landgericht München hat die Sperrtafeln bei »YouTube«, wonach die GEMA Videos sperre, für unzulässig erklärt. Was hat es damit auf sich?

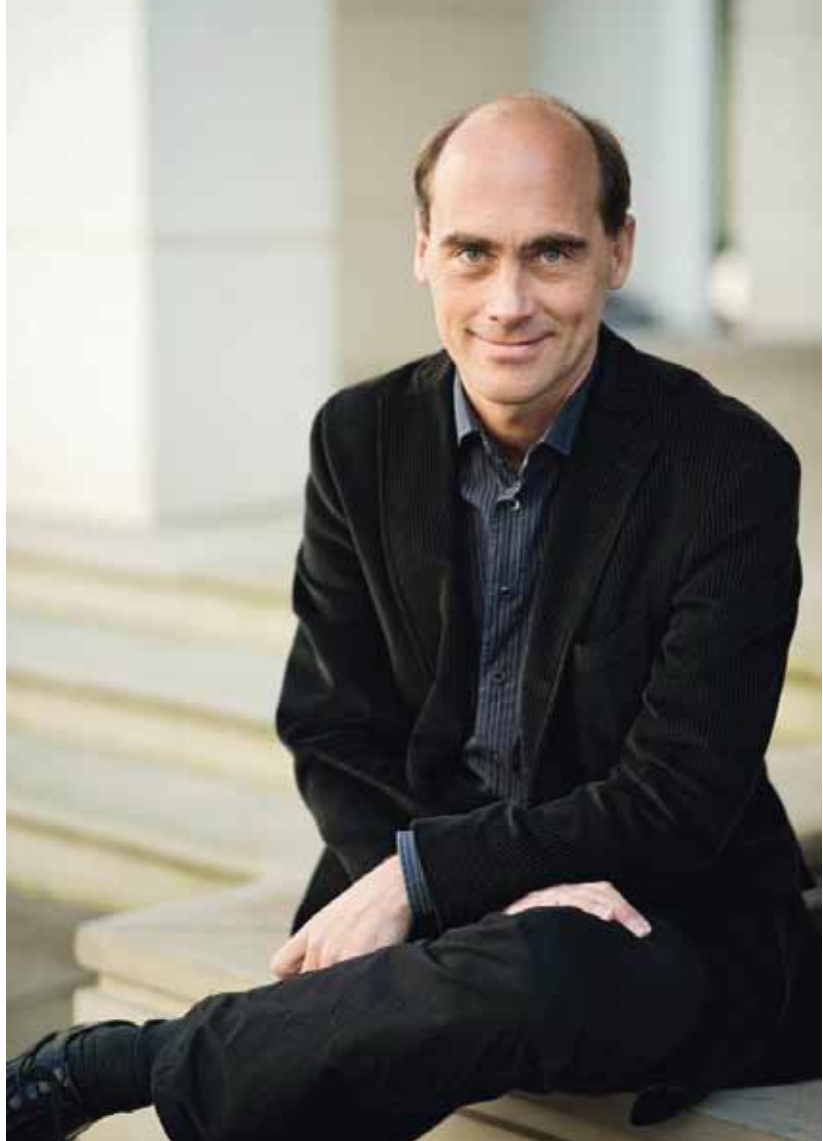
Das »Geschäftsmodell YouTube« ist eng an Werbeeinnahmen in Milliardenhöhe gekoppelt, die kaum an Urheber weitergegeben werden. Das prangern wir permanent an und verlangen eine Abrechnung nach Klickzahlen, das heißt nach genauer Nutzung der einzelnen Werke. Wir stören mit dieser Forderung nach Individualisierung der Vergütung das auf pauschalen Marktanteilen beruhende Geschäftsmodell von YouTube. Und haben uns die »Ungnade« zugezogen. Das ist leider juristisch so komplex, dass ich es hier nicht weiter erläutern kann.

Man hört bisweilen die Äußerung: »Wir Blasmusikkomponisten bekommen gar nichts – und der Bohlen bekommt alles...«

Das Blasmusik in der Vergangenheit stiefmütterlich behandelt wurde und erst in letzter Zeit den verdienten Respekt bekam, gebe ich leider zu. Es ist allerdings schwer, in der Flut von arrangierter Blasmusik (Bearbeitungen von Klassik, Operetten, Hits und Volksmusik) die »Original-Blasmusik« adäquat herauszudestillieren und zu würdigen. Es gibt durchaus eine Menge Komponisten, die inzwischen fair vergütet werden und hohe Aufführungs- und Abrechnungszahlen haben. Blasmusik hat es im Ansehen in Deutschland leider (aus historischen Gründen) schwerer als in vielen anderen Ländern. Ich selbst habe als Trompeter in der Stadtkapelle Weil am Rhein als zwölfjähriger Knirps angefangen und habe hier großes Verständnis und Respekt. Dass das Geld aber bei Bohlen landet, ist ein schlimmes Gerücht. Dieter Bohlen ist kein exorbitanter Spitzenverdiener der GEMA: Er hat zweifellos gute Aufführungszahlen wie noch viele hundert andere Komponisten. Jedoch geht das alles fair, transparent, nach belegbaren Kriterien und ohne mutwillige Umverteilung (als würde anderen etwas weggenommen) zu. ■

www.enjott.com
www.gema.de

VIELE VERGEHEN ENTSTEHEN AUS UNWISSENHEIT. ABER SCHON DIE RÖMER WUSSTEN: IGNORANTIA LEGIS NON EXCUSAT – UNWISSENHEIT SCHÜTZT VOR STRAFE NICHT. DIESE VOLKSWEISHEIT IST IM HEUTIGEN RECHTSALLTAG – BIS AUF DIE WENIGEN AUSNAHMEN DES UNVERMEIDBAREN VERBOTSIRRTUMS – ÜBERWIEGEND GÜLTIG. UND BEVOR HINTERHER JEMAND MIT DEM ANWALT DROHT, IST ES BESSER, IHN VORHER ZU FRAGEN. MARTIN HOMMER UND KLAUS HÄRTEL HABEN DAS GETAN.



LIEBER VORHER FRAGEN

ANWALT DR. JOHANNES ULBRICHT IM GESPRÄCH

CLARINO: Der Komponist hat zwei Einnahmequellen: einmal die Beteiligung am Notenverkauf der Verlage und einmal die Tantiemen der GEMA. Wann kann ein Komponist das Urheberrecht geltend machen? Wer kann überhaupt als Komponist auftreten?

Dr. Johannes Ulbricht: Komponist ist jeder, der ein musikalisches Werk erschafft und deshalb an diesem Werk geistiges Eigentum besitzt. Das Recht des Komponisten an seinem Werk entsteht weder durch Registrierung oder sonstige Anmeldung. Es entsteht aufgrund des Gesetzes und allein durch die Schöpfung des Werkes.

Das Urheberrecht sieht vor, dass der Urheber an jeder urheberrechtlichen Verwertungshandlung wie beispielsweise Ver-

vielfältigung, Verbreitung oder Sendung seines Werks finanziell zu beteiligen ist. Allerdings gelingt es nur wenigen Komponisten, mit ihren musikalischen Werken nennenswerte Einnahmen zu erzielen oder gar von dieser Tätigkeit leben zu können. Wer als Komponist Geld verdienen will, braucht sehr viel Geduld. Hilfreich ist es, sich auf ein möglichst eng umrissenes und konkretes Marktsegment (zum Beispiel Musik für Hörspiele oder Filmmusiken) zu konzentrieren und Kontakte zu Auftraggebern in diesem Marktsegment aufzubauen, um deren Bedarf berücksichtigen zu können.

Manche Gruppen, die ein Stück spielen möchten, weisen nicht die erforderliche Besetzung auf, die ein Komponist in seiner Partitur vorgesehen hat. Darf der

musikalische Leiter die Partitur verändern, was etwa die Instrumentierung angeht?

Die Frage lässt sich am deutlichsten beantworten, wenn man sich zunächst einmal klarmacht, was urheberrechtlich nicht erlaubt ist: Nicht erlaubt ist es gemäß § 23 UrhG, ein Werk ohne Einwilligung des Urhebers in bearbeiteter umgestalteter Form zu veröffentlichen oder zu verwenden. Da eine Verwertung stets zumindest eine Vervielfältigung voraussetzt, ist es jedenfalls zulässig, Werkänderungen »im stillen Kämmerlein« vorzunehmen. Sofern jedoch eine solche Werkänderung auch veröffentlicht wird – und jede öffentliche Aufführung ist eine Veröffentlichung – ist dies ohne Genehmigung des Autors unzu-

lässig. Allerdings ist es auch nicht erforderlich, ein Werk nun akribisch so vorzutragen, wie es in einer Partitur notiert ist. Das bedeutet einerseits natürlich, dass interpretatorischer Freiraum besteht und es bleibt auch durchaus vorbehalten, einzelne Instrumentenstimmen nicht zu besetzen.

Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit ein Spezialarrangement angefertigt werden darf?

Soweit es sich bei einem »Spezialarrangement« um die Bearbeitung eines geschützten veröffentlichten Werks handelt, ist dies nur mit Einwilligung des Komponisten bzw. des Musikverlags zulässig.

Dürfen Spezialarrangements mit dem PC und einem Notenprogramm geschrieben werden? Oder müssen diese Arrange-

» Veröffentlichungen von Änderungen geschützter Notenwerke bedürfen der Einwilligung des Urhebers. «

ments per Hand aufgeschrieben und dürfen sie aufgeführt werden?

Ein solches »Spezialarrangement« ist ja nichts anderes als eine mithilfe technischer Gestaltungsmittel vorgenommene Änderung eines geschützten Musikwerks. Auch

» DR. JOHANNES ULBRICHT

ist Fachanwalt für Urheber- und Medienrecht. Während des Studiums arbeitete er für den Medienrechtler und jetzigen Verfassungsrichter Prof. Hoffmann-Riem. Er ist seit 2003 als Anwalt in der ursprünglichen Kanzlei Michow Rechtsanwälte tätig und seit 2007 Partner dieser Kanzlei.

Dr. Ulbricht hat mehrere Grundsatzverfahren vor dem Bundesgerichtshof und Bundesfinanzhof erfolgreich geführt. Für die Deutsche Veranstaltungswirtschaft verantwortete er federführend die Tarifverhandlungen und das Schiedsstellenverfahren bei Einführung des geltenden Konzerttarifs der GEMA. Neben der Rechtswissenschaft hat Dr. Ulbricht, der generell gerne über den juristischen »Tellerrand« hinausschaut, Kulturmanagement studiert. Er ist Autor mehrerer juristischer Fachaufsätze und – gemeinsam mit Jens Michow – Co-Autor des Handbuchs Veranstaltungswirtschaft, das Ende 2013 im C. H. Beck-Verlag erschienen ist.

Privat betätigt sich der begeisterte Jogger, Musikhörer und Konzertgänger als Romanschreiber und Drehbuchautor für Computerspiele.

www.michow-partner.de

hier gilt das eben Gesagte: Im »stillen Kämmerlein« ist alles erlaubt. Jede Veröffentlichung solcher Änderungen geschützter Notenwerke bedarf grundsätzlich einer Einwilligung des Urhebers. Solange die Änderungen allerdings den eigenen privaten Bereich nicht verlassen, mag gelten: Wo kein Kläger, da kein Richter. Im Übrigen bleibt es natürlich stets vorbehalten, eine eigene Bearbeitung gemeinfreier Werke vorzunehmen, sich also nicht an einer bereits veröffentlichten Bearbeitung zu orientieren, sondern etwas Eigenes zu schaffen.

Unter welchen Bedingungen darf man ein Werk bearbeiten? Was läuft alles unter dem Label Bearbeitung oder Arrangement? Gibt es einen Unterschied?

Grundsätzlich ist eine Bearbeitung, also eine Änderung eines urheberrechtlich geschützten Werks, nur dann zulässig, wenn der ursprüngliche Komponist oder sein Musikverlag sein Einverständnis erklärt hat. Der Begriff Arrangement ist im Urheberrecht nicht definiert, wird aber häufig als Bezeichnung für eine uminstrumentierte, aber ansonsten unveränderte Werkfassung gebraucht. Die Wiedergabe von Notenaufzeichnungen in einer anderen als der vorgesehenen Instrumentierung ist im Normalfall zulässig. Schriftliche Änderungen an den Noten sind hingegen nicht zulässig, wenn die Noten veröffentlicht oder an Dritte weitergegeben werden.

Wird für eine Bearbeitung oder ein Arrangement die Erlaubnis des Komponisten benötigt? Oder muss die Genehmigung des Verlags eingeholt werden?

Der Verlag hat die Aufgabe, die wirtschaftlichen Interessen seiner Autoren zu vertreten. Insofern handelt er also als Vertreter der Autoren. Soweit es einen Verlag gibt, bedarf es daher keiner zusätzlichen Erlaubnis der Autoren. Allerdings gibt es auch Autoren, die keinen Verlag beteiligt haben, sodass nur sie allein die erforderliche Erlaubnis erteilen können. ■

» ZUM WERK



Michow/Ulbricht: Veranstaltungsrecht. Recht der Konzert- und Unterhaltungsveranstaltungen

Das Geschäft mit öffentlichen Konzerten und sonstigen Veranstaltungen gehört zu den umsatzstärksten Bereichen der deutschen Entertainment-Märkte. Mit dem wirtschaftlichen Wachstum des Veranstaltungsmarkts haben auch dessen rechtliche Rahmenbedingungen an Bedeutung zugenommen. Das neue Praktikerhandbuch bietet eine umfassende Analyse und einen systematischen Überblick über die zahlreichen Gesetzesregelungen, einschlägigen Gerichtsentscheidungen sowie die Rechtsliteratur zur Querschnittsmaterie Veranstaltungsrecht. Die Autoren behandeln den Veranstaltungs- und den Veranstaltungsbesuchsvertrag, den Agentur- und Managementvertrag, den Kartenvorverkauf und das Veranstaltungssponsoring. Ebenso umfassend erörtert werden die einschlägigen Steuer- und Abgabepflichten, Aspekte des Gewerblichen Rechtsschutzes und des Urheberrechts sowie öffentlich-rechtliche Vorschriften einschließlich des Versammlungsstättenrechts. Zahlreiche Praxistipps und Fallbeispiele bieten den Lesern wertvolle Hilfestellung. C. H. BECK, ISBN 978-3-406-65191-5

DER TRAUM VOM PLATTENVERTRAG

MÜSSEN MUSIKER DEN LABELS HELFEN?

würde ihm schaden. Das ist noch keine 100 Jahre her. Die Musiker haben schnell gelernt, dass Schallplatten keine Karrierekiller sind, sondern Karrierebeschleuniger. Oft genug waren sie bereit, für ein Taschengeld ins Studio zu gehen, nur damit ihr Name auf einem Plattenetikett stand und sie dadurch bekannter wurden. Eine Zeit lang war es vor allem die Jukebox, der münzbetriebene Plattenspieler in Tanzbars, Restaurants und öffentlichen Räumen, der einen Musiker berühmt machen konnte. In der Swing-Ära zum Beispiel wurden in den USA noch die Hälfte der gepressten Schallplatten nicht an Privatkunden verkauft, sondern an Jukebox-Betreiber. Dank Jukebox, Radio und Record Stores konnte die Schallplatte das Publikum eines Musikers ins Zigfache steigern. Die erste eigene Schallplatte, der erste Plattenvertrag erreichten daher für Musiker denselben Nimbus wie für einen jungen Autor das erste gedruckte Buch. Wer eine Platte vorweisen konnte, wurde damit vielleicht nicht reich, aber er wurde ernst genommen. Für erfolgreiche Musikkünstler funktionierte die Karriere jahrzehntlang nach dem Prinzip dieser Wechselwirkung: ein neues Album promotet die nächste Tournee – und die Tournee promotet das neue Album.

ES GIBT IHN NOCH: DEN TONTRÄGER

Seit der Jahrtausendwende gilt das Album – der physische Tonträger – als aussterbende Spezies. Die Veränderungen, die das Internet in unser Leben gebracht hat, machen auch vor unserem Musikkonsum nicht halt. Doch wie man weiß leben Totgesagte oft noch lange Zeit fröhlich weiter. Die üblichen Meldungen über enorme Wachstumsraten im digitalen Markt und enorme Schrumpfraten im physischen Markt führen da völlig in die Irre, weil sie häufig die absoluten Zahlen verschweigen. Was zum Beispiel bei 1 Prozent Marktanteil startet,

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

FÜR JUNGE MUSIKER WIRD ES STÄNDIG SCHWERER, EINEN »RICHTIGEN« LABEL-DEAL ZU BEKOMMEN, DENN DIE PLATTENFIRMEN MÜSSEN HÄRTER RECHNEN ALS FRÜHER. DOCH DER GROSSE TRAUM VOM ERSTEN PLATTENVERTRAG – ER WIRD IMMER NOCH HEFTIG GETRÄUMT.

Einer der ersten Trompeter, die das Angebot erhielten, eine Schallplatte aufzunehmen, hieß Freddie Keppard (1890 bis 1933). Er war einer der legendären »Trumpet Kings« im frühen Jazz von New Orleans, ein »Thronerbe« Buddy Boldens, ein Vorgänger Joe Olivers und Louis Armstrongs. Doch das Angebot der Plattenfirma hat Freddie Keppard damals abgelehnt. Er fürchtete, dass sein Spiel von anderen Kornettisten kopiert würde, wenn es auf einer Schallplatte nachgehört werden kann. Er fürchtete, die technische Reproduktion seiner Musik auf dem Grammophon

erreicht auch mit einer sagenhaften Wachstumsrate von 20 Prozent im nächsten Jahr erst 1,2 Prozent.

Aktuelle Zahlen belegen, dass der Anteil physischer CDs am Musikmarkt bei uns und in vergleichbaren Industrieländern noch immer und recht stabil um die 70 Prozent liegt. In den »Musiknischen« abseits des Pop-Mainstreams – wie Klassik, Jazz, Instrumentalmusik – spielt das Download-Geschäft sogar eine verschwindend kleine Rolle. Gerade bewusste Musikgenießer – oft Besserverdienende und reiferen Alters – wollen von Soundfiles auf Handy oder iPod nichts wissen. Sie bevorzugen etwas zum »In-die-Hand-Nehmen«, etwas mit Cover, Fotos, Erläuterungstext und Stückangaben. Wie wichtig uns das Haptische beim Musikkonsum ist, zeigt auch der vielbeschworene neue »Trend zum Vinyl«. Allerdings sollte man sich auch hier nicht von sensationellen Wachstumsraten blenden lassen. Der Vinyl-Anteil am Musikumsatz dümpelt nach wie vor bei 1 Prozent.

Der Tonträger – die CD – lebt noch. Und auch den Promotion-Effekt des Tonträgers gibt es nach wie vor. Nicht nur die Stars der Klassik richten ihre Konzerte und ihre Konzertwerbung weiterhin an ihrem aktuellen Album aus. Auch in anderen Musikbereichen bewegt die professionell gestaltete, auf einem namhaften Label erschienene CD, die im Briefkasten des Journalisten oder Veranstalters landet, weit mehr als eine E-Mail mit Link zur MP3-Datei. Allerdings wird es für junge Musiker immer schwerer, einen »richtigen« Label-Deal zu bekommen. Die traditionelle Wechselwirkung zwischen Live-Performance und Tonträger kann zum Teufelskreis werden: Wer kein Album vorweisen kann, bekommt keine Auftrittsangebote, und wer keine Konzerte hat, bekommt keinen Album-Deal.

DAS BÖSE IMAGE DER CD

Die Internet-Generation schimpft gerne auf die CD und meint die Musikindustrie. Die üblichen Vorwürfe lauten, die Industrie beute die Musiker aus und überhöhe künstlich die CD-Preise. Nun bietet die Geschichte des Musikbusiness zwar reichlich Beispiele für kriminelle und betrügerische Praktiken, aber der Vorwurf der überhöhten CD-Preise ist geradezu absurd. Nehmen wir an, eine neue Vollpreis-CD würde im Laden 15 Euro kosten (oder wahrscheinlicher: 14,99 Euro). Der Händler kalkuliert in der Regel mit einem Faktor zwischen 1,4 und 1,8. Nehmen wir an, er kauft

die CD für 10 Euro ein und verdient an ihr 5 Euro. Das erscheint als Spanne angemessen – angesichts seiner laufenden Kosten für Miete, Strom, Gehälter, Werbung, Einrichtung oder Instandhaltung und für ein großes Sortiment, das er anbieten muss, wovon er aber jeden Monat nur einen Bruchteil verkauft. Von den 10 Euro, die der Händler bezahlt, behält der Vertrieb (Distributor) – sagen wir – 3 Euro für sich. Auch er hat laufende Kosten wie Lager, Miete, Büroaufwand, Gehälter oder Spesen für reisende Vertreter. Die übrigen 7 Euro gibt er weiter an das Label. Bei CDs im Billigpreis-Sektor sind es vielleicht sogar nur 3 oder 4 Euro.

In unserem Beispiel bleiben 7 Euro fürs Label, das aber die kompletten Produktionskosten und das ganze Risiko trägt. Denn der Händler kann die nicht verkaufte Ware in der Regel an den Vertrieb retournieren, der Vertrieb ans Label. Das Label aber bleibt auf seinen Kosten sitzen und kann überzählige CDs nicht ans Presswerk zurückschicken. Halten wir unser Beispiel aber übersichtlich und optimistisch: Nehmen wir an, das Label produziert von der Debüt-CD eines jungen Bläserensembles 2000 Stück und kann sie in einer überschaubaren Zeit tatsächlich restlos verkaufen. Um so weit zu kommen, hat das Label investiert in Studioproduktion (zwei bis drei Tage), Mischung, Mastering, CD-Pressung, grafische Gestaltung, eventuell journalistischen Begleittext, Herstellung der Drucksachen, Vertriebs-Infos, Presse-Promotion, Kundenwerbung, GEMA-Lizenz. Glaubt wirklich irgendjemand, dass dieser Kostenaufwand – umgerechnet auf 2000 Stück – von 7 Euro pro CD gedeckt wird? Die laufenden Ausgaben – etwa für die Mitarbeiter, die das alles auf die Beine stellen – sind da noch gar nicht berücksichtigt. Kurz gesagt: In unserem (leider realistischen) Beispiel gibt es keinen Anlass für das Label, diese CD überhaupt zu produzieren, da nichts daran zu verdienen ist. Aber auch die Musiker erhalten hier weder Gage noch Tantiemen.

NEUE STRATEGIEN

Um einen »richtigen« Plattenvertrag zu bekommen, brauchen Musiker heute gute Argumente, am besten solche finanzieller Natur. Was können sie tun, um die Kosten des Labels zu dämpfen? Der Verzicht auf Gagen und Tantiemen ist bereits ein drastischer Schritt, der aber nicht zum Normalfall werden sollte. Auch die Beteiligung der Band an den Studiokosten, die Produktion in eigener Verantwortung oder die bloße



Hans-Jürgen Schaal arbeitete von 1988 bis 1992 im Plattenhandel und war danach 18 Jahre lang bei einem Musiklabel tätig.

Lizenzierung der selbst verantworteten Aufnahme ans Label sind durchaus übliche Maßnahmen. Häufig kennen die Musiker auch einen Grafiker oder Promoter, der »aus alter Freundschaft« zur Band für einen besonders günstigen Preis arbeiten könnte. Allerdings geht da leicht der Schuss nach hinten los, falls der Grafiker professionellen Anforderungen nicht gewachsen ist oder plötzlich die Chance wittert, bei einem »richtigen Label« mal so richtig abzukassieren, oder falls die grafischen Ideen der Musiker auf einmal ins Kraut schießen, was dann die Gestaltung und Herstellung der Drucksachen sehr verteuern kann.

Das beste Argument ist natürlich die begründete Aussicht auf deutlich höhere Umsatzzahlen. Denn dann fallen die Basiskosten (Studio, Grafik usw.), umgerechnet auf die Einzel-CD, gleich weniger ins Gewicht. Wenn die Band aktiv Konzerte gibt, könnte sie sich zum Beispiel verpflichten, dem Label 500 oder 1000 CDs sofort abzukaufen, die sie dann bei ihren Live-Auftritten (oder über ihre Website) an Mann und Frau bringt. Kauft sie die CDs beim Label für je 10 Euro und bietet sie für 15 Euro an, wäre das eine klassische Win-Win-Situation. Das Label würde mehr verdienen als bei der Abgabe an den Vertrieb, die Musiker würden pro CD einen Gewinn von 5 Euro machen, und Vertrieb und Händler könnten sich nicht einmal über eine Dumping-Konkurrenz beschweren! Klar ist: Musiker und Label müssen heute Team-Partner sein, nicht nur Vertragspartner. Wenn eine Band in den Verhandlungen verspricht, jedes Jahr 200 Konzerte zu spielen, oder wenn ein Label-Manager von den enormen Verkaufszahlen des Vertriebs in Dschibukistan schwärmt, kann das nicht gutgehen. Beide Seiten müssen mit offenen Karten spielen und dürfen beim Gegenüber keine falschen Erwartungen hervorrufen. Nur Vertrauen und Transparenz bringen weiter. ■



VON WOLFGANG VETTER

ZUNÄCHST MUSS MAN SICH DEN BERUF DES KOMPONISTEN UND DIE IN DER HEUTIGEN ZEIT DAMIT VERBUNDENEN AUFGABENFELDER GENAUER ANSEHEN, DIE KOMPLEXITÄT DES BERUFSBILDES UMRISSEN UND SCHWERPUNKTMÄSSIG UNTER DEM BUSINESS-ASPEKT BELEUCHTEN. ERST AUS DER BEANTWORTUNG DIESER GRUNDLEGENDEN FRAGEN ERGIBT SICH DANN EIN GESAMTBILD.



KOMPLEXER BERUF

ODER: DIE WENIGSTEN KOMPONISTEN FAHREN FERRARI

Leider wirkt das Bild des Komponisten bedingt durch die mediale Aufmerksamkeit für erfolgreiche Autoren (und Plattenmillionäre) sehr verzerrt. Golfen in Miami, Bootstrip auf Mallorca, dicke Villa und ein Ferrari in der Garage. Die Realität sieht anders aus – insbesondere für Spartenkomponisten! Deshalb schauen wir uns anhand einiger Fragen an, wie sich denn das Bild der Arbeit eines Komponisten im Jahre 2014 wirklich zeichnet.

Wie wird man eigentlich Komponist – Gottesgeschenk oder harte Arbeit?

Letztlich ist es wohl beides. Für die meisten Autoren beginnt die Arbeit zunächst mal mit einem Musikstudium, denn in der Regel ist der Komponist des 21. Jahrhunderts in Personalunion auch Bearbeiter seiner Werke, wozu ein fundamentales Wissen über Harmonie- und Instrumentenlehre unerlässlich ist. Das ist zweifellos harte Arbeit. Um ein neues Musikstück zu kompo-

nieren, muss er aber zusätzlich die Eigenschaft besitzen, neue Melodien »aus dem Nichts« erschaffen zu können, wozu ein kontrapunktisches Denken, gepaart mit einem harmonischen Vorstellungsvermögen nötig ist. Das ist ganz sicher ein Gottesgeschenk. Dabei sollte der Komponist (so er davon ernsthaft leben möchte) breit aufgestellt sein und sich in allen Musikgenres (egal ob Blasmusik, Pop- oder Filmmusik) zu Hause fühlen.

Foto: Toni Vaver / iStock

Wie sieht die Arbeit eines Berufskomponisten aus?

Nahezu alle Musikautoren sind freiberuflich selbstständig. Sie schwimmen im Haifischbecken der Musikbranche mit ihren knallharten Gesetzen. Selbstständig zu sein bedeutet, dass der Musikautor sich entweder selbst bemühen muss, an Aufträge heranzukommen, oder Dritte für seine bereits geschaffenen Werke zu begeistern. Es ist unnötig zu betonen, wie wichtig dazu ein hervorragend funktionierendes, feingliedriges Netzwerk ist. Bekommt er nun einen Auftrag für eine Komposition, muss er sich mit der gestellten Thematik, der Stilistik, dem Interpreten, dessen Fähigkeiten (und/oder die seiner Musiker) auseinandersetzen. Er muss Bilder entwickeln, diese in Musik verwandeln und sich dabei auch stets am Zeitgeist orientieren. Oft entstehen dabei verschiedene Versionen eines neuen Stücks. Nun muss er die Ideen kanalisieren und die (seiner Ansicht nach) besten Elemente herauspicken und zu einem Gesamtwerk formen. Oft dauert dieser Prozess bei komplexen Musikwerken sogar Monate.

Was folgt, ist die Umsetzung.

Früher reichte eine Umsetzung auf Papier. Der Autor schrieb seine Musik auf ein No-

tenblatt (zumeist Klavierbearbeitungen oder Orchesterfassungen in Partiturform). In den Verlagshäusern und sogar bei den Plattenfirmen saßen Menschen, die die Qualität einer Komposition aus dem Notenmaterial ersehen/erlesen konnten. Das ist im Jahr 2014 kaum mehr vorstellbar. Der Komponist muss seinen Auftraggebern von heute in der Regel ein fix und fertig produziertes und ausarrangiertes Demo vorlegen, damit sich der A&R-(Artist & Repertoire-)Manager oder der Verleger (heute meist keine Musikwissenschaftler, sondern Betriebswirtschaftler) unter seinem neu geschaffenen Werk etwas vorstellen können.

Ohne zu wissen, ob sein Auftraggeber das Werk gut findet oder nicht, muss der Komponist sein Musikstück vorher komplett arrangieren und für die technische Infrastruktur sorgen (Home-Tonstudio, Sound-Bibliotheken, Mikrofone). Er fungiert nun sowohl als Bearbeiter und Produzent wie auch als Toningenieur. Dafür sind zudem erhebliche Vorlauf-Investitionen nötig.

Wer hilft dem Komponisten beim Marketing?

Hat der Autor kein funktionierendes, straffes Netzwerk, aus dem er seine Aufträge

aus eigener Kraft bezieht oder generiert, wendet sich der Komponist in der Regel an einen Musikverlag. Mit Abschluss eines Verlagsvertrags verpflichtet sich der Verleger gegenüber dem Autoren, für eine größtmögliche Verbreitung seines Werks zu sorgen. Im Gegenzug erhält der Verleger dann eine Beteiligung an den Tantiemen-Ausschüttungen des Komponisten. Diese beträgt im Regelfall 40 Prozent, kann aber auch durchaus höher ausfallen. Die Vorlaufkosten bekommt der Autor von seinem Verlag in der Regel freilich nicht erstattet.

Woher bezieht der Komponist sein Gehalt?

Hat der Komponist es geschafft, einen Titel auf einer Produktion zu platzieren, die auch im Radio/TV/Internet etc. läuft und live gespielt wird, kann er sich sehr, sehr glücklich schätzen. Die einzige Möglichkeit, wie er nun an das ihm zustehende Gehalt (= Tantiemen) kommen kann, besteht im Vervielfältigungs-, Aufführungs- und Senderecht (sogenanntes »kleines Recht«) über eine Mitgliedschaft bei der GEMA. Dazu muss er einen Vertrag mit der Urheberrechtsgesellschaft abschließen, die für ihn die Rechte treuhänderisch wahrnimmt und vereinfacht gesagt gegenüber

den Sendeanstalten und Live-Veranstaltern (im Auftrag der Musikautoren!) als gesetzlich vorgeschriebene Inkassogesellschaft auftritt. An den Einnahmen dieser Gesellschaft ist er beteiligt – jedoch nur dann, wenn alle fair sind und die Sender ihre Meldungen an die GEMA senden, die Kapelle XY die Musikfolge korrekt ausfüllt und an die GEMA weiterleitet und der Veranstalter deren Gebühren brav überweist. Des Weiteren darf die Verwaltung der GEMA keine Fehler machen. Fällt ein Glied dieser Kette aus, bekommt der Komponist gar nichts – und das, obwohl sein Werk aufgeführt und gesendet wurde. Leider ist das ein trauriger Regelfall. Hier steht der Autor auch selbst in der Verantwortung, auf seine Interpreten einzuwirken und sie für diese Probleme zu sensibilisieren und (so er davon Kenntnis hat) Hörfunk/TV-Sendungen zu notieren, Abrechnungen zu prüfen, zu vergleichen und zu reklamieren.

Im sogenannten »großen Recht« (Bühnenwerke), ist der Komponist hingegen direkt an den Eintrittsgeldern des Theaters beteiligt. Direkt beteiligt ist er auch an Einnahmen (in der Regel des Verlags) am sogenannten »Filmerstellungsrecht«. Hier muss der Produzent mit dem Verleger oder direkt mit dem Komponisten eine Vergütung aushandeln.

Es bleibt eine letzte Einnahmemöglichkeit, nämlich die Beteiligung des Komponisten am Papiergeschäft des Verlags. Sollte ein Verlag (was eigentlich seine Pflicht ist, aber leider immer seltener passiert) Notenausgaben herausbringen, so ist der Autor laut Vertrag daran zu beteiligen. Diese Einnahmemöglichkeit ist jedoch als Zubrot zu bewerten und nur selten haben Komponisten (Hit-Material ausgenommen) hierdurch nennenswerte Einnahmen erzielt.

Lohnt sich der Beruf des Komponisten finanziell dann überhaupt?

Um auf das Monatsgehalt eines (ehrenwerten!) Müllmanns zu kommen, braucht man als Komponist neben vielen guten Ideen und einem exzellenten B2B-Netzwerk vor allen Dingen eines: viel, viel Durchhaltevermögen, harte Arbeit und noch mehr Glück! Es gibt in Deutschland knapp 67.500 registrierte Komponisten, jedoch verdienen nur etwa 2500 soviel, dass sie davon auch leben können. Ein großer Teil dieser 2500 Komponisten liegt jedoch deutlich unter dem Gehalt eines Müllmannes. Die restlichen 65.000 sind nicht in der Lage, ihren Lebensunterhalt durch ihre Tätigkeit als Komponist zu bestreiten.

In welcher Verantwortung stehen Musiknutzer? Was können »wir« tun, damit dieser Berufsstand nicht ausstirbt?

Bei den Musiknutzern gibt es verschiedene Gruppen, die es zu unterscheiden gilt. Zum einen sind es die Veranstalter, denen klar werden muss, dass es ohne Musik eine fade Party wird, und die darauf drängen sollten, dass diejenigen, die zum Erfolg ihres Festes maßgeblich beitragen, auch dafür vergütet werden müssen. Ganz praktisch könnten sie außerdem die Kapelle/Band darauf hinweisen, die GEMA-Musikfolge wahrheitsgemäß auszufüllen. Auch Musiker stehen in der Verantwortung und sollten doch endlich erkennen, dass erst ein Komponist die Grundlage dafür legt, dass der Musiker

» DER AUTOR

Wolfgang Vetter (auch bekannt als André Carol – www.andrecarol.de) ist als Solist, Studio- und Live-Musiker seit vielen Jahren für und mit namhaften Acts tätig und weltweit unterwegs. Daneben reicht sein künstlerisches Schaffen als Arrangeur, Komponist, Textdichter und Verleger von Schlagern, Pop-Songs über Bigband- und Blasmusikwerke bis hin zu sinfonischen Filmmusiken und Broadway-Musicals. Als Delegierter der außerordentlichen und angeschlossenen GEMA-Mitglieder vertrat er jahrelang ehrenamtlich deren Interessen in verschiedenen wichtigen Gremien und Ausschüssen.

mit der Komposition seine Gage verdient! Getürkte GEMA-Listen und/oder die Faulheit überhaupt, eine Musikfolge auszufüllen ist respektlos und kommt einer Missachtung derjenigen gleich, deren Musik sie gespielt haben und mit deren Werken sie ihren eigenen Lebensunterhalt bestreiten! Redakteure sind gehalten, ihre Sendefahnen rechtzeitig weiterzuleiten, damit Musikautoren nicht teils jahrelang auf die wenigen, ihnen zustehenden Euros/Cents warten müssen.

Und die breite Masse?

In einer Gesellschaft, in der Geiz immer geiler wird und man für 9,99 Euro Zugriff auf 25.000 Songs hat, ist jede urhebergerechte Vorstellung vom Wert einer geistigen Schöpfung abhanden gekommen. Die Gesellschaft muss umdenken, will sie sich nicht in einen kulturell blutleeren Zom-

bie verwandeln. Sie muss sich einem Preisverfall entgegenstellen und aufhören, Piraterie mit Musik als Kavaliersdelikt zu betrachten. Und sie muss aufhören, neidisch auf erfolgreiche Menschen zu sein, zumal die meisten reichen Komponisten auch in Personalunion Produzent, Interpret, Verleger und eigene Plattenfirma sind.

Fazit

Der Komponist von heute ist in der Regel gleichzeitig auch Musikbearbeiter und Ton-techniker, besitzt ein eigenes kleines Tonstudio, ist im besten Falle auch noch sein eigener Produzent und Verleger. Die Investitionen, um überhaupt starten zu können, sind hoch. Die ohnehin schmalen Erlöse seines Werks teilt er in aller Regel mit anderen Werkbeteiligten. Er hat damit zu kämpfen, dass (durch mediale Verzerrung) ein Bild seines Berufs entstanden ist, das Neid geweckt hat. Viele Musiknutzer rechtfertigen Piraterie und das Zerschmettern des Urheberrechts unter dem Motto »dem Bohlen gönne ich seinen 3. oder 4. Ferrari nicht«. Kommt dann noch die böse GEMA ins Spiel, sieht man sich blankem Hass gegenüber. Erschreckenderweise surfen dann auch noch profilierungssüchtige, populistische Politiker immer wieder auf dieser Welle des Hasses und fallen den Kulturschaffenden politisch in den Rücken.

Dabei sind es doch genau und alleinig die Tantiemen-Ausschüttungen der GEMA, die für einen Komponisten ernstzunehmend einen Lebensunterhalt garantieren könnten. Nur eine gut funktionierende GEMA kann überhaupt ein Überleben garantieren. Wegen der hohen Fehlerquote (auch innerhalb der GEMA-Verwaltung) sowie der Gleichgültigkeit vieler Musiker, Redakteure und Veranstalter ist der Komponist dazu verdammt, Masse zu generieren, das heißt möglichst viele Werke zu schaffen, um eine große Streuung zu erreichen. Es braucht neben sehr viel harter Arbeit und Musenküssen schon sehr viel Leidenschaft, die oftmals Leiden schafft, um diesen Beruf auszuüben und davon (über)leben zu können.

Und es braucht einen Paradigmenwechsel, ein Umdenken der Gesellschaft, die endlich wieder sensibel werden muss für die Notwendigkeit einer angemessenen Vergütung für Musikautoren und diese in ihrem Bestreben danach in jedweder Weise unterstützt. Denn: die allermeisten unserer Komponisten-Kollegen fahren keinen Ferrari, sondern sind bettelarm! Und das im Land der (toten) Dichter und Denker! ■