

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 57

Artikel: Die Mythen des Urhebers : geistiges Eigentum in der Musik - eine historische Übersicht und Kritik
Autor: Kretschmer, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928017>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

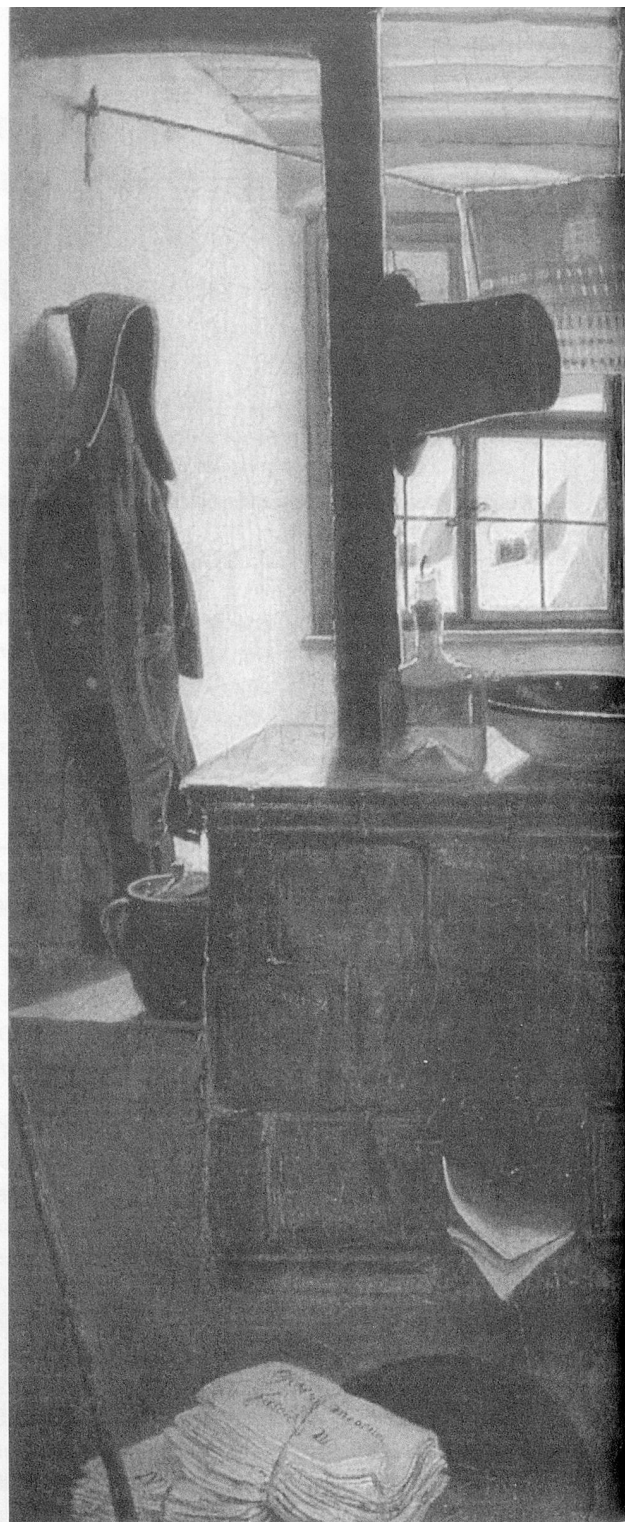
Download PDF: 09.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE MYTHEN DES URHEBERS

VON MARTIN KRETSCHMER

Geistiges Eigentum in der Musik – eine historische Übersicht und Kritik



«Der arme Poet»,
Carl Spitzweg

Geistiges Eigentum ist ein moderner Begriff mit weitreichenden Folgen. Westliche Rechtsordnungen sprechen den Inhabern geistigen Eigentums einen Anspruch auf ausschliessliche Nutzung zu, ein Monopolrecht. Wer eine Idee besitzt, die unter den Bestimmungen des Urheber-, Patent- oder Markenschutzrechts geschützt ist, kann anderen verbieten, sie zu verwenden. Das Urheberrecht schützt literarische oder künstlerische Schöpfungen, das Patentrecht Erfindungen, Markenzeichen identifizieren die Herkunft eines Produkts. Darüberhinaus gibt es den Schutz industriellen Designs und Rechte, die unter dem Vertragsrecht erwachsen (etwa Betriebsgeheimnisse).

Die Rechtsgeschichte des geistigen Eigentums beginnt mit der Erfindung des Buchdrucks, als vor etwa 550 Jahren die effiziente Verbreitung und Verwertung von Ideen möglich wurde. Etwa zur gleichen Zeit wurden sich die Autoren der Renaissance ihrer schöpferischen Individualität bewusst und erreichten in Einzelfällen Protektion unter kaiserlichen Pa-

tenten, die den unautorisierten Nachdruck ihrer Werke verboten. Ein erster gesetzlicher Schutz wurde jedoch erst im Jahre 1710 durch das englische Parlament geschaffen: das sogenannte «Statute of Queen Anne» erreichte «the sole right and liberty of printing» auf 14 Jahre, vom Datum der Eintragung eines Buchs in der *Stationers' Hall*, dem Saal der Buchhändlerzunft in der City of London. Die verfassungsgebende Versammlung der Vereinigten Staaten beschloss im Jahr 1787, «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» (Article I, Section 8, Clause 8), während die französische Revolutionsgesetzgebung von 1793 den Begriff einer «propriété intellectuelle» erstmals einführte.

Die Ausgestaltung des grundlegenden Rechts zu geistigem Eigentum erfolgte im 19. Jahrhundert durch Präzedenzurteile, nationale Gesetzgebungen und internationale Konventionen. Erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts je-



doch, mit der Entwicklung globaler Kommunikations- und Vertriebsstrukturen, wurden die wirtschaftlichen Implikationen des Begriffs eines exklusiven «geistigen Eigentums» klarer. Pharmazeutische Firmen entstanden und verschwanden auf der Basis einiger weniger Patente; findige Unternehmer spezialisierten sich auf das Handeln und Verwerten von Rechtspaketen der Unterhaltungsbranche und schufen den Typus des modernen Medienmoguls: Leo Kirch, Rupert Murdoch, Ted Turner; Microsoft dominiert den Markt für *personal computer software* durch eine geschützte Technologie.

In der westlichen Welt werden die Begriffe des geistigen Eigentums nicht mehr in Frage gestellt. Die angeblichen wirtschaftlichen Vorteile des Schutzes der Urheber und Erfinder werden in zahlreichen offiziellen Berichten wiederholt; Direktiven der EU und internationale Vereinbarungen im Rahmen von GATT, NAFTA und WIPO dehnen den gesetzlichen Schutz ständig aus, während mächtige Konzerne

gelernt haben, die gesetzlichen Möglichkeiten strategisch einzusetzen, um den Wettbewerb zu kontrollieren.

Dieser Artikel beschäftigt sich mit dem musikalischen Urheberrecht, will aber eine grundsätzlichere Debatte über die Begriffe und Legitimation geistigen Eigentums anregen. Eine historische Übersicht gibt Gelegenheit, weitverbreitete Annahmen neu zu beleuchten. Ich versuche, Evidenz zu drei Fragen zusammenzustellen:

- Wer hat den gesetzlichen Schutz musikalischer Ideen vorangetrieben?
- Welche Institutionen zur Verwertung der rechtlichen Ansprüche sind entstanden?
- Wer hat davon profitiert?

Die Untersuchung beginnt im 15. Jahrhundert mit der Erfindung des Buchdrucks und endet mit der digitalen Revolution des späten 20. Jahrhunderts. Ich berichte Ereignisse aus

vier Ländern, in denen sich die Entwicklung des Urhebergedankens prägend vollzogen hat: Deutschland, Grossbritannien, Frankreich und die USA.

Zunächst jedoch referiere ich kurz die gegenwärtige Debatte: Wirtschaftliche Argumente für den Schutz geistigen Eigentums werden mit der «Piraterie»-Rhetorik der Industrielobbyisten kontrastiert.

GEISTIGES EIGENTUM: WIRTSCHAFTLICHE ARGUMENTE

Die internationalen Anstrengungen für einen verbesserten Schutz geistigen Eigentums werden vor allem von den Vereinigten Staaten (und ihrer Software- und Filmindustrie) vorangetrieben. Im Jahr 1995 formulierte eine Kommission unter dem Vorsitz von Bruce Lehman, Staatssekretär im US-Wirtschaftsministerium, einen einflussreichen Bericht zum geistigen Eigentum in der digitalen Welt.¹ Dort heisst es:

Die amerikanischen Copyrightindustrien tragen erheblich zur Handelsbilanz der Vereinigten Staaten bei. 1990 reduzierten sie das Zahlungsbilanzdefizit um ca. \$34 Milliarden. Unzulänglichkeiten des gegenwärtigen Systems zum Schutze von Urheber- und verwandten Schutzrechten und die daraus resultierenden Verluste dieser Industrien durch Piraterie und Handelsbarrieren, die durch unterschiedliche Schutzhöhen entstehen, verursachen Verluste in geschätzter Höhe von \$12 bis \$15 Milliarden pro Jahr. Verbesserter Schutz [...] würde diese Verluste reduzieren und die Handelsbilanz verbessern.

In Europa ist die Lage ähnlich. Ein Weissbuch der Europäischen Kommission von 1993 identifiziert die Copyrightindustrien als einen der wichtigsten Wachstumssektoren;² Grossbritanniens Musikindustrie zum Beispiel ist der drittgrösste Nettoexporteur des Landes und versorgt ein Fünftel des Weltmarkts.

Hinter diesen national- oder regionalpolitischen Interessen steht ein ernsthaftes wirtschaftliches Argument. Die *copyright unit* im Directorate General XV der Europäischen Kommission hält den Schutz des Urhebers für eine Vorbedingung kreativer Industrien. Eine Schwächung «würde nicht nur die Rentabilität von Investitionen in Frage stellen, sondern langfristig jedes Werkschaffen zum Erliegen bringen».³ Ohne Urheberrecht wäre der Markt offen für Konkurrenten, deren Produktionskosten sich auf Kopierkosten beschränken würden. Die originalen Autoren und Verlage würden dann derart unterbieten, dass sich die Entwicklungskosten der Produkte nicht mehr amortisierten. Es werde unwirtschaftlich, überhaupt noch zu produzieren. Urheberrecht, diesem Argument zufolge, schafft eine künstliche Knappheit an Informations- und Unterhaltungsprodukten, die einen Markt erst möglich macht.

Dieses Argument ist nur begrenzt stichhaltig. Es gibt zahlreiche Beispiele von Märkten, die keinem effektiven gesetzlichen Schutz geistigen Eigentums unterliegen: etwa die florierende indische Musik- und Filmindustrie, Investitionen von Pharmakonzernen in Ländern der Dritten Welt oder Schwarzmärkte für pornographisches Material. Empirische Forschung, die den Zusammenhang zwischen Urheberschutz und wirtschaftlichen Investitionen in Kultur- oder Hightech-Industrien rigoros untersucht, wäre dringend geboten.

Gewöhnlich wird dieses wirtschaftliche Argument mit moralischen Überlegungen vermischt. Der französische Präsident Jacques Chirac eröffnete den 40. Kongress des Dachverbandes der musikalischen Verwertungsgesellschaften

(*Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs; CISAC*) folgendermassen:

Der Schutz des Urheberrechts – eines persönlichen, unveräusserlichen, materiellen und moralischen Rechts – ist für die schöpferische Freiheit ebenso unabdingbar wie für die Entwicklung des gesamten kulturellen Lebens. Dies ist meine Überzeugung und auch die Ihre.⁴

Chirac versteht Urheberrecht nicht nur als begrenztes gesetzliches Monopol, um kulturelle Märkte zu ermöglichen, sondern bemüht eine Rhetorik des Schöpfers, derer sich auch viele Industrielobbyisten bedienen.

DIE RHETORIK VON RAUB, DIEBSTAHL UND PIRATERIE

Im Rahmen eines Forschungsprogramms des britischen *Economic & Social Research Council* habe ich seit 1996 zahlreiche Gespräche mit führenden Vertretern der Musikindustrie geführt – unter anderem mit Managern der fünf bis sechs multinationalen Konzerne, die 70–80% des globalen Musikmarktvolumens von \$40 Milliarden ausmachen. Dies sind Sony (Japan), Warner (USA), EMI (Grossbritannien), Polygram (Niederlande) und Seagram (Kanada). (Seagrams Übernahme von Polygram für \$10.6 Milliarden wartet zur Zeit auf das Urteil der Wettbewerbshüter.)

Industrievertreter diskutieren nur selten, welches minimalen Anreizes es denn bedürfte, um in kulturelle Produkte zu investieren und ob ein exklusiver Urheberschutz von mehr als 100 Jahren überhaupt im öffentlichen Interesse ist (Strawinskys *Sacre* von 1913 etwa ist bis zum Jahr 2041 geschützt, 70 Jahre nach dem Tod des Komponisten). Stattdessen verwenden sie zwei rhetorische Figuren. Zum einen verteidigen sie den Beitrag der Musikindustrie zur Volkswirtschaft (z.B. als Arbeitgeber oder Exporteur) in der Art, wie auch die deutsche Kohleindustrie oder die schweizerische Landwirtschaft Subventionen verlangt. Zum anderen sehen sie sich als Schöpfer von Kultur, d.h. wer ihnen Einnahmen vorenthält (durch Verletzung oder Schwächung des gesetzlichen Schutzes) nimmt auch vom Autor: «Copyrightgelder sind gerechte Entlohnung für Unterhaltung, Kunst und Kultur» (so ein leitender Musikindustriemanager).

In der Rhetorik von «Raub», «Diebstahl» und «Piraterie» werden diese Denkfiguren zusammengebracht. Die *International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)* mit Sitz in London betreibt seit Jahren eine intensive Kampagne, aus der ich zitieren möchte. Die beiden abgebildeten Graphiken – «Wohin die Piraten gehen» / «... und woher sie kommen» – stammen aus einer Pressekonferenz vom März 1997.

Es liegt in der Natur unautorisierten Kopierens, dass IFPIs Zahlen unscharfe Schätzungen darstellen, die sich nur in Einzelfällen verifizieren lassen: z.B. wenn Verkaufszahlen des Handels und Presszahlen der legitimen CD-Hersteller stark divergieren, wie im Fall von Elton Johns *Diana*-Single «Candle in the Wind». Die tatsächlichen Verluste, die durch Raubpressungen entstehen, sind jedoch auch hier unklar. Es kann sich um Marktversagen handeln, wenn dem Konsumenten Waren nicht zu einem erschwinglichen Preis angeboten werden: Die bulgarische Schwarzproduktion wird vor allem nach Russland exportiert, wo es keine starke Binnenmusikwirtschaft gibt und das Durchschnittseinkommen nicht für erhebliche Freizeitausgaben ausreicht. Mit anderen Worten: Zum offiziellen Preis gäbe es vielleicht überhaupt keinen russischen Musikmarkt.

1. *Intellectual Property and the National Information Infrastructure*

2. KOM(93) 700

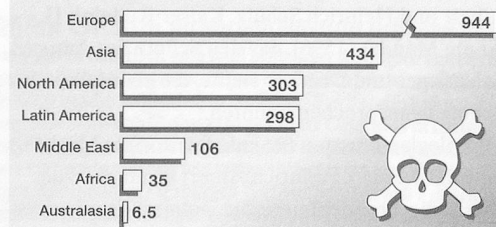
3. Grünbuch *Urheberrecht und verwandte Schutzrechte in der Informationsgesellschaft* KOM(95) 382

4. Paris, September 1996 – zitiert nach dem Jahresbericht 1996 der SUIA

Quelle: IFPI,
wiedergegeben in
der britischen
Tageszeitung
«The Guardian»,
8. März 1997

Where the pirates go

Retail value of pirate CDs and cassettes, \$million, 1995.



... and where they come from



- 1 **China:** By far the world's largest producer of pirate CDs producing an estimated 150 million a year, most of which are video CDs.
- 2 **Bulgaria:** Emerging as Europe's China, with almost 100 per cent of the 12 million discs produced in five plants considered illegal.
- 3 **Israel:** Area of increasing concern, producing about 10 million pirate CDs, most of which are bootleg live recordings for the Japanese market.
- 4 **Czech Republic:** Produces at least 5 million pirate CDs a year, mainly illegal compilations for the Dutch and German markets.

Rupert Perry, Vorstand von EMI Europe, kommentierte auf der Pressekonferenz der IFPI: «Vielen Leuten ist nicht klar, dass sie die Zukunft ihres Lieblingskünstlers gefährden, wenn sie ein paar Pfund beim Kauf einer CD sparen – weil das Geld für weitere Investitionen fehlt. Es handelt sich um Diebstahl, Diebstahl im grossen Massstab.»

Raub an der Industrie gleich Raub am Künstler! Es ist eine erhebliche rhetorische Leistung der Musikwirtschaft, dass es ihr gelungen ist, durch die Verwendung klarer moralischer Begriffe in der öffentlichen Debatte ihre Interessen mit denen der Künstler gleichzusetzen. Die Totenkopfsymbole der IFPI-Graphiken erinnern sogar an chemische oder atomare Warnzeichen.

Wir werden sehen, dass der Diskurs geistigen Raubs geschichtlich mit einem starken Begriff von Autorschaft zusammenhängt, der sich während des 18. Jahrhunderts ausbildete. Der englische Lexikograph Dr. Johnson drückte es so aus:

*Autoren scheinen ein stärkeres Eigentumsrecht als das der blossen Besitznahme zu haben: ein metaphysisches Recht, ein Recht sozusagen der Schöpfung, das naturgemäss ewig währt.*⁵

Als Komponisten sind u.a. Orlando di Lasso, Heinrich Schütz, Telemann, Johann Christian Bach, Beethoven, Ernest Bourget und Richard Strauss massgeblich an der Entwicklung eines urheberrechtlichen Selbstbewusstseins beteiligt. Doch halten wir uns an die Chronologie.

DIE GESCHICHTLICHEN WURZELN GEISTIGEN EIGENTUMS IN DER MUSIK

Das für die Entwicklung der westlichen Rechtssysteme so bedeutsame römische Recht erwähnt Werke des Geistes kaum. Die Autoren der Antike scheinen jedoch unautorisierte Abschriften nicht gefürchtet zu haben. So gab die Kopier-

tätigkeit eines Schreiber ihm keinen Anspruch auf das kopierte Material. Und im Falle eines Künstlers, der ein Bild auf eine Leinwand malte, die ihm nicht gehörte, sprach das Recht die Leinwand dem Maler zu. Der römische Eigentumsbegriff war am Sachgut orientiert und ist wohl für die verwirrende Verwechslung zwischen dem Besitz eines Werkes und einer physischen Kopie eines Werkes verantwortlich zu machen, die bis heute anhält. In der Frühzeit des Rundfunks argumentierten die amerikanischen Sender etwa, dass sie nach dem Kauf einer Platte mit ihr nach Gutdünken verfahren könnten, also auch das Recht der tantiemenfreien Ausstrahlung erworben hätten.⁶

Die neuere Geschichte des geistigen Eigentums beginnt erst eigentlich mit der Renaissance, als durch verschiedene Faktoren Urheberfragen an Wichtigkeit gewannen. Der erste Faktor ist ein neues Menschenbild, das sich zuerst in der Kultur der oberitalienischen Stadtstaaten entwickelte. Es ist geprägt von wissenschaftlicher Neugierde und einer individualisierten Kunstauffassung. Der zweite Faktor ist eine Phase starken wirtschaftlichen Wachstums im späten Mittelalter, getragen durch eine entstehende Klasse internationaler Kaufleute. Periodische Messen wuchsen zu internationalen Umschlagplätzen des Handels, um die sich eine europaweite Vertriebsstruktur entwickelte. Die neureichen Kaufleute selbst wurden zu einem Markt, der nach Kulturgütern verlangte. Der dritte Faktor war die Erfindung einer Technologie, die die schnelle Vervielfältigung von Ideen ermöglichte: Gutenbergs Buchdruck. Am Ende des 15. Jahrhunderts sind alle drei Faktoren wirksam.

In Deutschland wurde die Frankfurter Buchmesse, die unter kaiserlicher Rechtssprechung stattfand, zu einem bedeutsamen Forum. Für Autoren und Komponisten lag es nahe, sich um feudale Privilegien zu bemühen, die sogenannte «Kaiserliche Freiheit». Diese garantierte ein Veröffentlichungs- und Nachdrucksrecht, das von beachtlichem wirtschaftlichen Wert sein konnte, sicherte es doch Exklusivität und verbesserte die Verhandlungsbasis gegenüber potentiellen Verlegern. Zu den prominenten Komponisten, die kaiser-

5. 1773, berichtet in James Boswells Biographie des Samuel Johnson, 1791 (Im römischen Recht war die Besitznahme unbeanspruchten Lands die Wurzel allen Eigentums.)

6. vgl. Harold Vogel: *Entertainment Industry Economics*, 3. Auflage 1994

liche Autorenschutzrechte erhielten und regelmässig vor Gericht durchsetzten, zählten Orlando di Lasso, Leo Hassler, Heinrich Albert und Heinrich Schütz. Kaiser Rudolph II. erliess sogar ein Mandat (1596), das den Schutz der Autoren vor den der Verleger und Drucker stellte, die ebenfalls kaiserlichen Schutz beanspruchen konnten.

Feudale Privilegien mussten für jede territoriale Macht separat beantragt werden. Heinrich Albert sammelte zum Beispiel kaiserliche, brandenburgische, polnische und schwedische Autorenschutzbrieft, während Orlando di Lasso kaiserliche und französische Privilegien erhielt und Heinrich Schütz kaiserlichen und kursächsischen Rechtsschutz genoss. In den Wirren des 30-jährigen Kriegs (1618–48) zerfiel diese proto-urheberrechtliche Praxis in Mitteleuropa.

In England gab es seit 1554 einen formalen Vorgang, durch den Buchhändler eine Druckgenehmigung erhalten konnten, indem sie ein neues Buch in der *Stationers' Hall*, dem Zunftsaal der Buchhändler, eintrugen. Dieser Prozess der Legalisierung war zunächst als Instrument staatlicher Zensur gedacht; unter dem faktischen Monopol der Londoner Buchhändler stellte er jedoch auch einen Schutz vor Raubdrucken dar.

In England wie auch auf dem Kontinent war es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts übliche Praxis, Manuskripte für eine einmalige Abschlagszahlung zu verkaufen. Damit fielen alle Rechte an den Verleger, Drucker oder Buchhändler, damals oft ein- und dieselbe Person. Londons *Stationers' Company* schützte Verleger vor konkurrierenden Verlegern, stellte aber keine Anerkennung von Autorenrechten dar. Komponisten, die Zugang zum Hof genossen, konnten sich wie in Mitteleuropa um Privilegien der Krone bemühen. In England gelang das später unter anderen Händel, J.Ch. Bach und Thomas Arne. In Ausnahmefällen versuchten sich Autoren auch gegenüber den Verlegern zu emanzipieren: Der britische Komponist Thomas Ford etwa bestand bei der Eintragung seiner *Musicke of Sundrie Kindes* (13. März 1607) darauf, «dass keine Nachdrucke dieser Kopie ohne die Zustimmung des Autors stattfinden dürfe». Merkantile Naturen unter den Komponisten versuchten sich auch zunehmend als Kommissions- oder Selbstverleger. Orlando di Lasso (1532–94) z.B. bezog erhebliche Einkünfte über das Fuggerische Bankhaus. Dem stand im Wege, dass die höfischen Anstellungsverträge der Komponisten bis zu Haydn (1761) oft die Druckveröffentlichung verboten.⁷

Es ist kaum überraschend, dass die Vorformen des Urheberrechts sich im überlieferten Rahmen des Feudalsystems äusserten, das Eigentum als Lehen, d.h. bedingtes Leihgut strukturiert. *Stationers' Hall*, auf der Seite der Verleger, ist Teil einer monopolistischen Zunft; Privilegien der Krone stellen eine feudale Schutzbeziehung dar.

Unautorisierte Veröffentlichungen nahmen gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu. Die etablierten Londoner Verleger verstanden bereits ihr exklusives Druckrecht als Eigentum und verwendeten den Terminus *piracy* um «geraubte Auflagen» zu denunzieren. Eine Petition an das Parlament, die von einer konzertierten Lobbyaktion der Buchhändler begleitet wurde, hatte schliesslich Erfolg. Ein Gesetz wurde verabschiedet, das «Bücher und andere Schriften» auf 14 Jahre nach der ersten Veröffentlichung schützte; auf Antrag konnte zu Lebzeiten des Autors die Schutzfrist einmal erneuert werden.

Das *Statute of Anne* von 1710 ist die Geburtsstunde des modernen Urheberrechts, obwohl musikalische Werke noch keinen Schutz fanden. Unautorisierte Editionen waren nicht illegal, so dass zu Anfang des 18. Jahrhunderts zum Beispiel drei Versionen von Corellis *Zwölf Sonaten op. 5* in London erhältlich waren: die Rom-Ausgabe, die von Banister and

King importiert wurde, Rogers Amsterdamer Edition, die Francis Vaillant verkaufte, und eine Kopie der Rom-Ausgabe, die der Verleger Walsh vertrieb. Interessanterweise entstand ein Wettbewerb darum, wer die authentischste Version im Angebot habe. Roger and Walsh zitierten jeweils italienische Musiker aus der Umgebung Corellis, die ihre Ausgabe durchgesehen und letzte Korrekturen eingetragen hätten. Der Komponist selber wird keine finanzielle Vergütung erhalten haben.

David Hunter argumentiert in einem aufschlussreichen Artikel⁸, dass die Musikverleger des frühen 18. Jahrhunderts gar kein Interesse am Urheberschutz hatten. Sie versuchten, den Markt über die Kontrolle des Vertriebs und die Unterbietung der Preise neuer Konkurrenten abzusichern. Ausserdem lösten sich musikalische Moden derart schnell ab, dass ein Schutz auf 14 oder 28 Jahre ganz unnötig war. Ein gesetzlicher Urheberschutz hätte nur zu einer breiteren Anerkennung und Emanzipation der Komponisten geführt.

Unlauterer Wettbewerb in der englischen Musikwirtschaft des 18. Jahrhunderts wird in Charles Dibdins Autobiographie (1803) geschildert. Dibdin (1745–1814) war ein höchst erfolgreicher Komponist populärer Lieder und Musicals, der sich ab 1790 als Selbstverleger versuchte, um den niedrigen Abschlagszahlungen der etablierten Verleger zu entkommen. «Die Musikalienhändler versuchten den Verkauf [meiner Lieder] zu erschweren [und ich] begann wie üblich, ihre Macht zu spüren, und meine Hilflosigkeit, sie zu bekämpfen.» Dibdin macht eine eigene Handlung auf: «Doch kaum hatte ich meinen Laden eröffnet, da begann ein grosses Geschrei unter den Musikhändlern. Einige dieser Viertelnotenquetscher erklärten öffentlich, dass sie meinen Katalog nicht mehr verkaufen würden.»

Dibdin beschliesst, dem Londoner Monopolgebaren zu entkommen, indem er auf Rundreisen durch Grossbritannien direkt an seine Kunden verkauft. Seine Zahlen sprechen für sich: 1768 erhielt Dibdin 45 Pfund für seine Musik zu *The Padlock*, die während der nächsten 13 Jahre 10.000 Kopien verkaufte. An einem Liederband, den Dibdin für 60 Pfund verkauft haben will, verdiente sein Verleger 500 Pfund. Als Eigenverleger verkauft Dibdin 10.750 Kopien seines Lieds *Greenwich Pensioner* und streicht einen Profit von über 400 Pfund ein.

Im 18. Jahrhundert waren Komponisten kommerziell erfolgreich, die sich als Unternehmer aus den feudalen Banden lösten und erfinderisch ohne gesetzlichen Urheberschutz am Markt operierten. Der Prototyp des frühen bürgerlichen Musikunternehmers in Deutschland ist Georg Philipp Telemann (1681–1767). Zu Beginn seiner Karriere musste er noch einen der Feudalverträge unterschreiben, die verboten, Kompositionen mit Auswärtigen zu kommunizieren (1717). Als städtischer Musikdirektor in Frankfurt und Hamburg entwickelte er dann einen unternehmerischen Elan ohnegleichen. Weil er für seine Kirchenkonzerte keinen Eintritt verlangen konnte, liess er veranlassen, «dass die Kirchentüren mit Wachen besetzt waren, die keinen hineinliessen, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien».⁹ Als ihm ein Hamburger Druckhaus einen Teil solcher Einnahmen streitig machen wollte, zog Telemann vor Gericht. Telemann erfand auch eine musikalische Fortsetzungszeitschrift, den «Getreuen Musikmeister» (1728), die Raubdrucke zu verhindern suchte, indem in jeder Ausgabe sich nur ein Satz einer vollständigen Sonate fand.¹⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für erfolgreiche Komponisten des 18. Jahrhunderts Aufträge, Dedikation und Selbstaufführung ihrer Werke (Händels Opernkompanie, Mozarts Subskriptionskonzerte) die wichtigsten Einnahme-

7. Hansjörg Pohlmanns *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts* (1962), und der Urheberrechtsartikel des gleichen Autors in der alten MGG sind eine unverzichtbare Quelle für frühe Praktiken. Pohlmann hängt jedoch einer irreführenden deutsch-tümelnden Ideologie an, die Entwicklungen in England und Frankreich systematisch herunterspielt.

8. «Music Copyright in Britain to 1800» in *Music & Letters*, 1986

9. Telemanns Selbstbiographie in Johann Matthesons *Grundlage einer musicalischen Ehrenpforte*, 1740

10. Die beste Quelle zum musikalischen Unternehmertum im deutschsprachigen Raum des 18. Jh. ist Peter Schleuning, *Das 18. Jh.: Der Bürger erhebt sich*, 1984.



Ann dann solch sein Orlandi suchen vnd bitten an sich selbst zimlich/
Hierumb haben wir jme in demselben vmb souil desto lieber willfahret/ vnd dise beson-
dere genad gethan/ vnd Freyheit gegeben. Thun vnnnd geben jme die auch hiemit von
Römischer Keiserlicher macht/ wissentlich in crafft diß Brieffs/ also daß nun hinfüro
alle vnd jede Compositionen vnd Gesang / so gedachter Orlandus di Lassus hiewor
gemacht/ oder noch künfftig machen / vnnnd einem oder mehrern Buch-truckern/ seines
gefallens/ zu trucken auffgeben/ vnnnd vertrauen würdet/ von niemand/ weder inn dem Heiligen Reich/
noch auch andern vnsern angehörigen Königreichen / Erblichen Fürstenthumben vnd Landen / in kei-
nerley weis vnd forß/ nicht nachgetruckt / noch also nachgetruckt/ verfürte/ vmbgetragen/ oder verkauft
werden sollen/ &c. Deen sechen Marck löttigs Goldts. Datum Prag/ den 15. Junij / Anno/ &c. 81.

Rudolff.

V. S. Vicheuser. D.

ad mandatum, &c.

Erstenberger.

quellen am Markt waren. Musikalisches Verlegertum war kommerziell schon äusserst vielversprechend, z.B. für Breitkopf & Härtel in Leipzig, oder die Walsh-Dynastie in London; dieser Reichtum sickerte jedoch nur selten zu den Autoren durch.

Die erste öffentliche Debatte über die grundlegenden Begriffe des geistigen Eigentums fand um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Grossbritannien statt. Schottische Verleger überschwemmten den Londoner Markt mit Billigausgaben von Werken, deren Schutzfrist unter dem «Statute of Anne» abgelaufen war. Die Londoner Verleger argumentierten, dass auf naturrechtlichen Grundlagen des Common Law ein immerwährendes («perpetual») Copyright bestehen würde. Der Fall *Donaldson vs Beckett* kam vor das House of Lords und wurde landesweit heiss debattiert. Die Frage war, ob Copyright eine natürliche Form des Eigentums war, das aus dem Schöpfungsakt entsteht, oder ob es ein gesetzliches Monopol darstellt, das sich im öffentlichen Interesse an einer begrenzten Schutzfrist ausdrückt. Die Londoner Verleger wollten die erste Interpretation, die jedoch unter einem tiefen Widerspruch leidet: Wenn es ein natürliches, immerwährendes Autorenrecht gibt (in Dr. Johnsons Worten: «a metaphysical right of creation»), kann das denn je an einen Dritten verkauft werden?

In Schottland hatte Lord Kames die Argumente in einem früheren Urteil elegant zusammengefasst:

Das Statut der Queen Anne ist sorgfältig verfasst, nicht nur zum Vorteil der Autoren, sondern zum Vorteil der lernbegierigen Öffentlichkeit. Es regt Männer von Genius an, ihre Kompositionstalente auszuüben; und instruktive und amüsante Bücher vermehren sich. [...] Wie jedes Monopol, so wird auch [ein immerwährendes Urheberrecht] die Preise guter Bücher über die Möglichkeiten des Allgemeinlesers verteuern. Ein immerwährendes Monopol ist kein Zweig des Common Law oder des Naturrechts.

Der Fall *Donaldson vs Beckett* wurde im Jahr 1774 entschieden, gegen ein immerwährendes Copyright.¹¹ Der Einfluss des Urteils kann direkt in die Verfassung der Vereinigten Staaten (1787) verfolgt werden, die Autoren und Erfindern begrenzte Monopolrechte zuspricht, um «den Fortschritt der Wissenschaften und nützlichen Künste zu befördern». Die Grundlage ist ausdrücklich das öffentliche Interesse, nicht ein natürliches Recht der Schöpfer über ihre Ideen. In Europa schuf der Fall paradoxerweise ein breiteres Bewusstsein für Autorenrechte. In Deutschland

begann eine Debatte, in der auch Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) mit einer Schrift aktiv wurde, die die Illegalität des Buchnachdrucks zu «beweisen» suchte. In verschiedenen deutschen Staaten kam es zu ersten Urheberrechtsgesetzgebungen ab 1794.

In England beschlossen der jüngste Bach-Sohn Johann Christian und Carl Friedrich Abel, die führenden Komponisten und Konzertveranstalter des Tages, einen Testfall vor Gericht zu bringen, der die Frage des musikalischen Urheberrechtes klären sollte. Sie beschlossen, das Verlagshaus Longman & Lukey zu verklagen, das eine unautorisierte Ausgabe einer Bach-Sonate veröffentlicht hatte. Der Fall wurde bereits am 18. März 1773 eingebracht, doch erst im Jahre 1777 gehört. In John Smalls Aufsatz «J.C. Bach Goes to Law»¹² wird eine zeitgenössische Quelle zitiert:

Lord Mansfield forderte Mr. Wood [den Vertreter der Verteidigung] auf, zu beginnen; und sagte dann, ohne die Erwiderung Mr. Robinsons [des Vertreters der Anklage] anzuhören, das der Fall so klar sei, das man ihn nicht ernsthaft diskutieren könne. Die Worte des parlamentarischen Statuts sind deutlich: «Bücher und andere Schriften». Es beschränkt sich nicht auf Sprache oder Buchstaben; der Modus, in dem Ideen vermittelt werden, sind Zeichen. Eine Person kann aus der Kopie spielen, aber hat kein Recht, den Autor durch Nachdrucke und deren Verkauf um seinen Profit zu bringen. Wenn die enge Interpretation des Arguments zuträfe, würden auch Algebra, Mathematik, Arithmetik und Hieroglyphen darunterfallen. Diese werden durch Zeichen und Figuren vermittelt. [...] Danach, am Montag, den 16. Juni, urteilte das Gericht: «Nachdem wir die Stellungnahmen gehört und den Fall überlegt haben, sind wir der Meinung, dass eine musikalische Komposition eine Schrift im Sinne des Statuts der Queen Anne darstellt.»

In England waren musikalische Werke von nun an auf 28 Jahre geschützt (wie für Bücher konnte die 14-jährige Frist einmal erneuert werden). Verleger zogen sofort Konsequenzen aus der neuen Regelung, indem sie Kompositionen im grossen Stil bei der *Stationers' Company* eintrugen. Zwischen 1770 und 1779 wurden 35 Partituren registriert, 1780–89 waren es bereits 738, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gar 1828.¹³ Der durchschnittliche Komponist scheint jedoch keine nennenswerte Einkommenssteigerung erfahren zu haben. Während des 19. Jahrhunderts gab es in Grossbritannien über 40 urheberrechtliche Rechtsstreite, die sich fast ausschliesslich zwischen Verlegern abspielten.

11. dokumentiert in Mark Rose, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, 1994

12. *Musical Times*, 1985

13. aus der Transkription der Registers of the Worshipful Company of Stationers, nach Hunter, op.cit.

DAS RECHT DER ÖFFENTLICHEN AUFFÜHRUNG

Das Statut der Queen Anne regelte das Publikations- und Vervielfältigungsrecht «für Bücher und andere Schriften». Für Musik jedoch ist die Aufführung eine noch wichtigere Form der Nutzung als die bloße Veröffentlichung. Aus technischen Gründen waren Verleger zunächst nur an der Druckverwertung des neuen Urheberrechts interessiert. Für die Umsetzung eines Aufführungsrechts fehlten bis zur Erfindung der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Frankreich die institutionellen Voraussetzungen – obwohl Komponisten Anspruch auf den Aufführungsschutz ihrer Werke etwa zur gleichen Zeit erhoben, wie sie sich eines Veröffentlichungsrechts bewusst wurden. Bereits im Jahre 1664 liess Heinrich Schütz in die Partitur seines *Weihnachtsoratoriums* drucken, dass Aufführungen nur «mit des Authoris Bewilligung» zulässig seien. Ohne gesetzlichen Schutz war dieser Anspruch nur durch geschicktes kaufmännisches Verhalten durchzusetzen. Die Einzelstimmen des Schütz'schen Oratoriums waren zum Beispiel nur beim Komponisten selbst «umb eine billiche Gebühr zu erlangen».

Im begrenzten Rahmen hauptstädtischer Theater wurden auch Aufführungstantiemen möglich, wie sie von Pariser Bühnen schon im 17. Jahrhundert bezahlt wurden. Diese Praktiken wurden schliesslich im Jahr 1791 formalisiert, als unter Pierre-Augustin Beaumarchais' Federführung das erste Tantiemenbüro für Autoren und Komponisten dramatischer Werke entstand: als *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* ist es heute noch tätig. Die Ausweitung von Autorenrechten wurde durch die französische Revolution vorangetrieben, die 1791 das erste Gesetz zum Schutze öffentlicher Aufführungen erliess und 1793 eine *propriété littéraire et artistique* gesetzlich festschrieb.

Ein allgemeiner musikalischer Aufführungsschutz war jedoch nicht durchsetzbar bis zu einem denkwürdigen Zwischenfall im Pariser Konzert-Café *Ambassadeur* im Jahre 1847. Ernest Bourget, ein Komponist beliebter Chansons, hatte sich gerade ein Glas des Modegetränks Zuckerwasser bestellt, als das Salonorchester eine seiner Melodien anstimmte. Als es ans Zahlen ging, weigerte sich Bourget, die Rechnung zu begleichen. «Ihr spielt meine Musik, ich konsumiere eure Getränke», argumentierte er: «Ware gegen Ware». Ein Gerichtsverfahren folgte, in dem der *Tribunal de Commerce de la Seine* zugunsten des Komponisten entschied (8. September 1847), der sich auf das Aufführungsrecht von 1791 berief. Dem Besitzer des *Ambassadeur* wurde untersagt, Stücke Bourgets ohne dessen Genehmigung zu spielen. Am 26. April 1849 verurteilte die *Cour d'Appel de Paris* den Wirt sogar zu einer Schadenersatzzahlung.¹⁴

Ermutigt durch diesen Erfolg schlossen sich Bourget, seine Kollegen Victor Parizot, Paul Henrion sowie der Verleger Jules Colombier zu einer «Agence Centrale» zusammen, aus der im Jahr 1851 die *Société des Auteurs et Compositeurs et Editeurs de Musique* (SACEM) hervorging – die erste musikalische Verwertungsgesellschaft im heutigen Sinne. Im Gegensatz zum einzelnen Autor, der sich auf seine eigenen Augen und Ohren verlassen muss, kann eine Gesellschaft kollektiv aus Stichproben, öffentlichen Ankündigungen, Programmheften und einem Netz von Informanten ein Panorama der musikalischen Aktivitäten eines geographischen Raums erstellen. Wenn einer solchen Gesellschaft die gesetzlich eingeräumten Aufführungsrechte der Urheber übertragen werden, kann sie mit den Nutzern von Musik verhandeln, Lizenzen vergeben, Tantiemen eintreiben und diese Gelder schliesslich proportional zur geschätzten Verwertung an die Autoren und Verleger verteilen.

Das französische Modell der kollektiven Verwertung musikalischer Aufführungsrechte sollte sich europaweit durchsetzen; bis 1923 operierte die Schweizer Verwertungsgesellschaft sogar als bloße Agentur der SACEM. In den meisten Ländern war es ein langwieriger Weg von der gesetzlichen Anerkennung eines Aufführungsrechts (wie es z.B. Beethoven, Hummel, Czerny, Spohr und Spontini 1827 in einem Antrag an die Frankfurter Bundesversammlung verlangten), über die Einführung von Tantiemen als einem Mechanismus der Entlohnung bis zur Gründung genossenschaftlicher Verwertungsgesellschaften.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts konnten selbst äusserst erfolgreiche Komponisten nicht auf dauerhafte Einnahmen aus urheberrechtlichen Quellen rechnen. In seinen Memoiren¹⁵ berichtet Eduard Hanslick einen Besuch beim gealterten, verarmten Emil Titl, dessen Oper «Der Zauberschleier» (1846) ein Wiener Hit der Jahrhundertmitte gewesen war. Sinniert der Kritiker:

Es war noch nicht die Zeit der Tantiemen [...] Heute würde ein so anhaltender, populärer Erfolg [...] den Komponisten zum reichen Mann machen.

Tantiemen sind nicht nur ein Modus der Entlohnung, sondern auch ein Mechanismus der Risikoverlagerung. William Boosey, ein Spross der englischen Verlegerfamilie Boosey, die die moderne Form des Tantiemenvertrags erfunden haben will, verteidigt Tantiemen als eine Harmonisierung von Interessen:¹⁶

In vielen Fällen wurden wertvolle Rechte, insbesondere Opern, zum Preis eines einzigen Liedes erworben; dies führte zu hohen Profiten der Verleger. Umgekehrt mussten Verleger einen überhöhten Preis für weitere Werke [des Komponisten] zahlen; dies führte zu schweren Verlusten. Das Ergebnis stellte weder Komponisten noch Verleger zufrieden.

Trotz dieser plausiblen Argumente sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass Tantiemen das Risiko einseitig übertragen: vom Verleger auf den Komponisten, der in der Hoffnung auf zukünftige Einnahmen lebt, die sich wahrscheinlich nicht materialisieren.

In Grossbritannien bestand ein gesetzliches Aufführungsrecht seit 1833, das jedoch nicht durchgesetzt wurde. Verstösse waren an der Tagesordnung, Schadenersatzzahlungen niedrig. Den Verlegern wurde allmählich klar, dass «die Aufführungsrechte eines Komponisten letztendlich wertvoller sein würden als seine Veröffentlichungsrechte».¹⁷ Im April 1905 erklärte die britische *Music Publishers Associations*, dass Verleger solange keine Musik mehr zur Veröffentlichung annehmen würden, bis sich die Gesetzeslage verbessert habe. Diese dramatische Geste hatte Erfolg. Begleitet von einer Lobbyanstrengung, die «die Tatsache der Öffentlichkeit und zugleich minderbemittelten Abgeordneten eintrichtern sollte, dass auch Komponisten nicht von Luft leben können, sondern wie Geist und Körper jeden Bürgers der Nahrung bedürften»,¹⁸ kam es zum *Copyright Act* von 1911 und der Gründung der musikalischen Verwertungsgesellschaft *Performing Right Society* (PRS) im Jahre 1914. Es fällt auf, dass die Verleger die Rhetorik des komponierenden Schöpfers benutzen, um ihre eigenen Ziele voranzubringen.

In Deutschland wird die Kampagne von Komponisten geführt, mit Richard Strauss an prominenter Stelle. 1901 wird ein weitreichendes, neues Urheberrechtsgesetz erlassen; im Jahre 1903 gründet die Genossenschaft Deutscher Tonset-

14. siehe Ferdinand Melichar, *Die Wahrnehmung von Urheberrechten durch Verwertungsgesellschaften*, 1983

15. *Aus meinem Leben*, 1894

16. *Fifty Years of Music*, 1931

17. Boosey, op.cit.

18. Boosey, op.cit.

zer, deren Vorstand und Beirat unter dem Vorsitz von Strauss auch Humperdinck, d'Albert und Mahler angehören, die erste deutsche musikalische Verwertungsgesellschaft *AFMA*, die direkte Vorläuferin der *GEMA*. Die Interessen der musikalischer Urheber, insbesondere von Komponisten seriöser Werke mit einer langen Verwertungsdauer, waren ein lebenslanges Anliegen des Richard Strauss – eines Komponisten seriöser Werke mit langer Verwertungsdauer. Michael Kater hat die plausible These aufgestellt, dass Strauss' Bereitschaft, sich von den Nazis als erster Präsident der Reichsmusikkammer verwenden zu lassen, auf die musikalischen Ambitionen des Komponisten zurückzuführen sei. Goebbels soll ihm urheberrechtlichen Einfluss zugesichert haben.¹⁹ Die institutionelle Praxis des Urheberrechts kann ihre Wurzeln in feudaler Abhängigkeit und Zensur oft nicht verleugnen.

Die Begriffe des westlichen Urheberrechts definieren eine besondere Art der «Versöhnung von Geist und Geld».²⁰ Das System der Verwertung grundlegender musikalischer Rechte entwickelte sich Schritt für Schritt, bis es vor etwa 90 Jahren seine noch heute gültigen Umriss fand. Die weitere Geschichte ist weitgehend als Ausgestaltung der Begriffe im Lichte neuer technologischer Gegebenheiten zu verstehen. Es bietet sich also an, am Vorabend des ersten Weltkriegs innezuhalten und die Grundzüge westlicher Rechtsprechung zusammenzufassen.

PRINZIPIEN DES URHEBERRECHTS

Ein gesetzlicher Schutz wird automatisch gewährt, wenn einer schöpferischen Idee fester Ausdruck gegeben wird (die USA verlangten bis 1989 zusätzlich das berühmte © Zeichen). Hier sind einige Prinzipien, die westlichen Urhebergesetzgebungen zugrunde liegen:²¹

- Geschützt sind geistige Schöpfungen, jedoch nicht als Idee, sondern als Werk. So kann der Plot einer Geschichte nicht geschützt werden, sondern nur sein wörtlicher, literarischer Ausdruck. In der Musik sind Idee und Form des Ausdrucks oft nur schwer zu unterscheiden.
- Der Idee muss fester Ausdruck gegeben werden. Eine gepfiffene Melodie ist nicht geschützt, wenn sie nicht aufgenommen wurde.
- Die Idee muss individuellen Charakter haben; verlangt wird jedoch keine künstlerische «Gestaltungshöhe», sondern Aufwendungen des Urhebers (z.B. als handwerkliches Geschick und Zeit).

Wenn diese Prinzipien erfüllt sind, entsteht eine Reihe von ausschliesslichen Rechten:

- das Recht zur Veröffentlichung des Werkes
- das Recht, das Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten (einschliesslich der Herstellung von Tonträgern)
- das Recht der öffentlichen Aufführung (einschliesslich der medialen Vermittlung)
- das Recht, diese Rechte zu übertragen.

Für die Entwicklung eines kapitalistischen Marktes der Ideen ist der letztgenannte Punkt entscheidend. Wenn Ideen in Analogie zu physischem Eigentum verstanden werden, können sie verkauft werden – nichts anderes versteckt sich hinter dem vornehmen Begriff der «Übertragbarkeit». Rechtsinhaber sind also durchaus nicht Urheber im originalen, schöpferischen Sinn des Wortes. Es kann sich für je-

weils verschiedene Verwertungsgebiete z.B. um Verleger, Agenten oder Plattenfirmen handeln.

Die zivilrechtlichen Traditionen Europas kennen ein weiteres Recht, das das Werk in der Persönlichkeit des Urhebers verankern soll. Dieses sogenannte *droit moral* verleiht dem Schöpfer ein unveräusserliches (also unverkäufliches) Recht, als Urheber genannt zu werden, sich Entstellungen seines Werkes zu widersetzen, eventuell sogar das Werk zurückzuziehen (dieses «Rückrufungsrecht» würde jedoch zu Kompensationsansprüchen führen).

Rechtsordnungen in der angelsächsischen Tradition des Common Law (z.B. die USA und Grossbritannien bis 1988) legen grösseren Wert auf die Stimulierung kreativer Tätigkeit und kennen kein *droit moral*. Es zählt der öffentliche Nutzen, nicht der natürliche Anspruch des Autors auf sein schöpferisches Werk. Schon Thomas Jefferson (der Verfasser der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und dritte US-Präsident) war der Meinung, dass Ideen «wie die Luft, die wir atmen ... nicht eingesperrt oder ausschliesslich in Besitz genommen werden können».²² Der US-amerikanische *Copyright Act* von 1909 berücksichtigt diese Haltung:

The enactment of copyright legislation by Congress under the terms of the Constitution is not based upon any natural right that the author has in his writings ... but upon the ground that the welfare of the public will be served and progress of science and useful arts will be promoted by securing to authors for limited periods the exclusive rights to their writings.

Aus dieser utilitaristischen Begründung erklärt sich, warum die USA zunächst auf einer kürzeren Schutzfrist bestanden und der Berner Konvention (1886) nicht beitraten, die einen internationalen Mindestschutz von 50 Jahren nach dem Tod eines Autors niederlegt. Noch der US-Copyright Act von 1976 schützte den Autor nicht über ein unverzichtbares *droit moral*, sondern durch eine Klausel, unter der ein übertragenes Recht nach 35 Jahren automatisch an den Schöpfer zurückfällt. Inzwischen ist die USA im Interesse ihrer Copyright-Industrien der Berner Konvention beigetreten (1. März 1989).

Zivilrechtliche Länder (z.B. Deutschland, Frankreich, Schweden) schränken zum Schutz kleiner Autoren oft die Vertragsfreiheit ein, d.h. sie begrenzen die Möglichkeiten des Autors, sein Urheberrecht gegen eine Abschlagszahlung zu verkaufen. Ein Unterschied zwischen den Rechtstraditionen des Zivilrechts und des Common Law zeigt sich auch in der unterschiedlichen Struktur der anglo-amerikanischen und kontinentaleuropäischen Verwertungsgesellschaften. Während der Vorstand der *SACEM*, *GEMA* oder *SUISA* zu je einem Drittel aus den Reihen der Komponisten, Textautoren und Verlegern bestellt wird, sind die britischen und amerikanischen Gesellschaften von Verlegern beherrscht. Amerikas *BMI* gehört sogar der *National Association of Broadcasters*.²³

AUSDEHNUNG UND VERTIEFUNG DES URHEBERRECHTS IM 20. JH.

Das 20. Jahrhundert ist geprägt von unvorhersehbaren technologischen Entwicklungen. Reproduktion, Kommunikation und Distribution medialer Inhalte wird zunehmend zu einer wesentlichen Aktivität moderner Volkswirtschaften. Urheberrechtsgesetze hinken naturgemäss hinter den technologischen Möglichkeiten her. Die phonographische Aufzeichnung, die Entwicklung des Rundfunkwesens, billige

19. M.H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, 1997

20. Verleger Ernst Roth, *Musik als Kunst und Ware*, 1965

21. In dieser Synopsis verwende ich kein juristisch einwandfreies Vokabular, da die jeweiligen Landesgesetze und Rechtstraditionen sich erheblich unterscheiden. Das derzeit gültige Schweizer Urheberrechtsgesetz von 1992 ist jedoch in den Grundzügen ähnlich strukturiert (siehe *Dissonanz* Nr. 32, November 1992).

22. Copyright-Gegner J.P. Barlow zitiert Jefferson ausführlich in «Selling Wine without Bottles. The Economy of Mind on the Global Net», *Wired* 2.03 (1994), erhältlich auf zahlreichen Internet-sites.

23. Das System nationaler Verwertungsgesellschaften ist in den letzten Jahren durch die globalen Konzentrationsprozesse in der Medienindustrie unter Druck geraten, vgl. M. Kretschmer, «Geld und geistiges Eigentum», *NZZ*, 12. August 1997.

Produktions- und Aufnahmeapparaturen (zunächst in analoger, dann digitaler Form), Satellitensender und das Internet verlangen eine stetige Anpassung der gesetzlichen Vorschriften. In Frankreich wurde ein Recht zur mechanischen Vervielfältigung (d.h. zur Herstellung und Verbreitung von Tonträgern) bereits im Jahre 1905 anerkannt; die Rom-Konvention von 1951 (von den USA *nicht* unterzeichnet) enthält ein Recht für Künstler und Produzenten von Tonträgern über deren öffentlichen Aufführung auf 50 Jahre nach der ersten Herstellung bzw. Sendung; im Dezember 1996 endeten in Genf langwierige Verhandlungen unter dem Banner der *WIPO (World Intellectual Property Organization)* über einen neuen *Performance and Phonograms Treaty*, der die Rechte der Produzenten auch auf digitalen Vertriebswegen verwertbar macht.

Internationale Verhandlungen im Urheberbereich führen zumeist zur Harmonisierung auf dem grössten gemeinsamen Nenner, da eine Verringerung des Schutzes geistigen *Eigentums* als verfassungsrechtlich problematische Enteignung gelten würde: Während der letzten 10 Jahre hat die USA in der Uruguayrunde des GATT die längere Schutzfrist der Berner Konvention akzeptiert (Vereinbarung über *Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights, TRIPs*); mit der Schaffung des Europäischen Binnenmarkts wurden unter angleichenden Direktiven der Europäischen Kommission Rechte ausübender Künstler und ein Recht zur Vermietung durchgesetzt; die Schutzdauer wurde europaweit auf 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers ausgedehnt – im Einklang mit Deutschlands und Frankreichs maximalistischen Regelungen (denen auch das Schweizer Gesetz von 1992 folgt).

Wenn man die Lobbyisten betrachtet, die bei der Europäischen Kommission in Brüssel oder bei diplomatischen Konferenzen der *WIPO* vertreten sind, wird klar, dass urheberrechtliche Fragen heute vor allem zwischen mächtigen industriellen Interessengruppen ausgefochten werden. Verleger und Produzenten (z.B. Plattenfirmen), Rundfunkanstalten, Hersteller von Unterhaltungselektronik und Telekommunikationsfirmen kämpfen um Millionen. Die Inhaber von Urheberrechten scheinen über einen längeren Zeitraum erstaunlich gut abgeschnitten zu haben. In der Zurückweisung eines immerwährenden Copyrights durch das englische House of Lords im Jahre 1774 sehe ich ihre letzte grosse Niederlage.

AUTOREN, INVESTOREN, NUTZER

Abschliessend werde ich nun versuchen, Antworten auf die drei Fragen zu skizzieren, die ich an den Anfang dieses Artikels stellte:

- (1) Wer hat den gesetzlichen Schutz musikalischer Ideen vorangetrieben?
- (2) Welche Institutionen zur Verwertung der rechtlichen Ansprüche sind entstanden?
- (3) Wer hat davon profitiert?

(1) Der Schutz geistigen Eigentums in der Musik wurde sowohl von Verlegern als auch von erfolgreichen Komponisten vorangetrieben. Die gesellschaftliche Anerkennung kreativer Tätigkeit scheint jedoch ein Anliegen aller Kulturschaffenden zu sein, die deshalb oft eine Ausweitung gesetzlichen Schutzes unterstützen – ohne Rücksicht auf direkte finanzielle Vorteile. Die Lobbies des 20. Jahrhunderts werden vor allem von industriellen Interessen getragen, die sich hinter einer Rhetorik des schöpferischen Autors verstecken.

(2) Die Institutionen der Verwertung urheberrechtlicher Ansprüche sind höchst undurchsichtig. Konfligierende Interessen finden sich unter einem Dach, etwa im Falle der musikalischen Verwertungsgesellschaften, die sowohl Schöpfer (z.B. Komponisten) als auch Investoren (z.B. Verleger) repräsentieren und zugleich versuchen, Funktionen eines Wohlfahrtsverbandes auszuüben, indem sie musikalische Ausbildung, zeitgenössische Kompositionen und Pensionen finanzieren. Konzentrationsprozesse in der globalen Medienindustrie haben dazu geführt, dass derselbe Konzern als Rechtsinhaber und Rechtsnutzer auftreten kann, etwa als Verleger und Plattenfirma, oder als Plattenfirma und Sendeanstalt. Der bundesdeutsche Musikkanal VIVA z.B. gehört den Konzernen Sony, Warner, Polygram und EMI – das sind vier der fünf weltweit grössten Musikkonzerne. Alle multinationalen Musikfirmen haben sowohl Verlags- als auch Tonträgerinteressen.

(3) Die wirtschaftlichen Vorteile urheberrechtlichen Schutzes fliessen einigen wenigen Autoren an der Spitze ihres Berufes zu – und natürlich Investoren in Copyright, z.B. Verlagen und Plattenfirmen. Was sich in der geschichtlichen Übersicht abzeichnete, kann auch quantitativ belegt werden. Die auf S.13 abgedruckten Graphiken stellen die Einkommensverteilung für Autorenmitglieder der britischen Verwertungsgesellschaft *Performing Right Society (PRS)* dar. Es zeigt sich, dass im Jahre 1993 80% der musikalischen Autoren eine Ausschüttung von weniger als £1000 (ca. CHF 2400) erhielten. Ein typischer Komponist kann von seinen urheberrechtlichen Ansprüchen bei weitem nicht seinen Lebensunterhalt bestreiten. Ferner lässt sich entnehmen, dass 10% der Autoren 90% der gesamten Ausschüttung erhalten: eine proportionales Verhältnis, das nach meinen Recherchen durchaus repräsentativ für die Einkommensverteilung in vielen kreativen Berufen ist.

Es ist an der Zeit, dass wir uns von den Mythen des Urhebers lösen:

(a) *«Die Geschichte des Marktes für musikalische Kompositionen ist eine Geschichte des Kampfes der Komponisten gegen Bemühungen, ihre geistigen Eigentumsrechte zu beschneiden».*²⁴

Falsch. Die Geschichte des Copyright ist vielmehr eine Geschichte kontinuierlicher Ausweitung urheberrechtlicher Ansprüche, die in der Regel Investoren über Schöpfer stellt.

(b) *Urheberrechtlicher Schutz fördert schöpferische Tätigkeit. Eine Schwächung würde «langfristig jedes Werkschaffen zum Erliegen bringen».*²⁵

Falsch. Eine geschichtliche Übersicht zeigt ein stetiges Überangebot schöpferischer Ambitionen. Urheberrechtlicher Schutz scheint keinen direkten Einfluss auf kreatives Wirken zu haben – wie sogar Verleger Ernst Roth zugibt.²⁶

(c) *Urheberrecht ist «das moderne Instrument zur Entlohnung von Autoren».*²⁷

Falsch. Die Einkommensverteilungskurve der Tantiemen zeigt, dass nur äusserst wenige Künstler erhebliches Einkommen aus urheberrechtlichen Quellen beziehen. Es ist irreführend, die Institutionen des Urheberrechts als direkte Nachfolge mazenatischer Tätigkeit darzustellen.

(d) *Urheberrecht ist «eine Besteuerung der Leser zugunsten der Autoren».*²⁸

Falsch. Tatsächlich führt urheberrechtlicher Schutz (wie jedes Monopol) zu höheren Preisen, wie der Historiker Ma-

24. Alan Peacock & Ronald Weir, *The Composer in the Market Place*, 1975

25. Europäische Kommission, Grünbuch KOM(95) 382

26. op.cit.

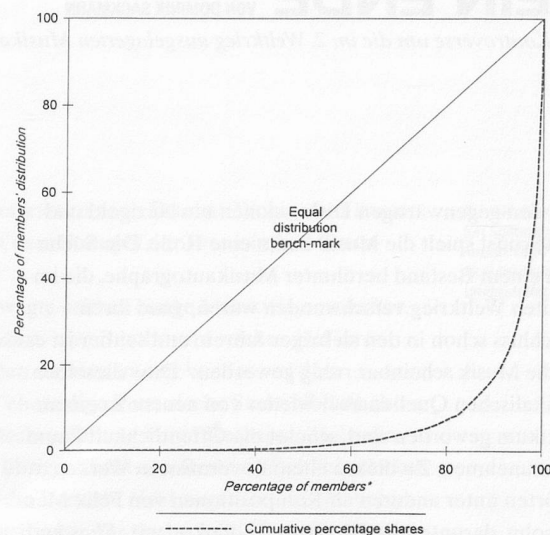
27. Hunter, op.cit.

28. Lord Macaulay, *Speeches Parliamentary and Miscellaneous*, 1853

Bands of net domestic distributed revenue*						
£	Number of writers	%	Cumulated % from top	£m	%	Cumulated % from top
Up to 24	4,812	31.0	100.0	0.04	0.19	100.0
25 – 49	1,624	10.5	69.0	0.06	0.29	99.8
50 – 74	1,001	6.5	58.5	0.06	0.30	99.5
75 – 99	800	5.2	52.0	0.07	0.34	99.2
100 – 149	920	5.9	46.9	0.11	0.56	98.9
150 – 199	632	4.1	40.9	0.11	0.54	98.3
200 – 249	460	3.0	36.8	0.10	0.50	97.8
250 – 499	1,481	9.6	33.9	0.53	2.6	97.3
500 – 749	750	4.8	24.3	0.46	2.2	94.7
750 – 999	452	2.9	19.5	0.39	1.9	92.4
1,000 – 2,499	1,130	7.3	16.6	1.79	8.8	90.5
2,500 – 4,999	590	3.8	9.3	2.11	10.4	81.7
5,000 – 9,999	389	2.5	5.5	2.75	13.5	71.4
10,000 – 19,999	255	1.6	3.0	3.50	17.2	57.9
20,000 – 49,999	164	1.1	1.3	4.98	24.5	40.7
50,000 – 99,999	30	0.19	0.26	2.04	10.0	16.2
100,000 and over	10	0.06	0.06	1.26	6.2	6.2
Total	15,500	100.00	100.00	20.35	100.00	100.00

Source: MMC from PRS data.

*Including earnings equalisation allowances, unlogged performance allocations, and revenue from performance of films.



Source: MMC from PRS data.

*Excluding PRS writer members with no domestic distribution payments during 1994.

caulay zu Recht kritisch anmerkt, wenn er im folgenden Satz eine solche Steuer als schädlich ablehnt: «The tax is an exceedingly bad one on the most innocent and most salutary of human pleasures».²⁹ Die Gewinnspanne jedoch muss sich der Autor mit Dritten teilen. Agenten und Verleger können zudem noch lange nach dem Tod des Schöpfers an exklusiven Rechten verdienen.

Meiner Meinung nach gibt es gute Gründe für einen urheberrechtlichen Anspruch des *Autors* auf sein Werk als Ausdruck schöpferischer Tätigkeit (zu Lebzeiten des Autors und vielleicht seiner direkten Erben). Dieses Recht sollte neben den unveräußerlichen (also unverkäuflichen) Bestimmungen des *droit moral* einen Vergütungsanspruch auf einen Prozentsatz der Gewinne enthalten, die aus der Verwertung seines Werks entstehen. Dieses Recht auf Vergütung muss kein exklusiver Schutz sein. Zwangslizenzen, unter denen ein Urheber die weitere Verbreitung seines Werkes nach einer Veröffentlichung *nicht* verhindern kann, sind im geltenden Recht bereits für die Herstellung und Ausstrahlung von Tonträgern vorgesehen.

Es wäre denkbar, dass nach einer kürzeren ausschliesslichen Schutzfrist (von etwa 14 Jahren, einmalig erneuerbar), in der ein Vergütungsanspruch auch verkäuflich ist, das Werk unter Zwangslizenz an den Autor zurückfällt. Auf diese Weise kann der Schöpfer auch von einem verspäteten kommerziellen Erfolg profitieren.

Für *Investoren* in kulturelle Produkte sehe ich die Lage völlig anders. Das natürliche Kriterium für einen urheberrechtlichen Schutz von Dritten ist die Frist, in der sich Investitionen in kulturelle Produkte normalerweise amortisieren. Kein Verlag kalkuliert mit einer Schutzdauer von 128 Jahren, wie sie sich beispielsweise im Fall von Strawinskys *Sacre du Printemps* ergibt. Nur ein schmaler Anteil geschützter Werke ist überhaupt noch im Druck oder in anderen Verwertungsformen erhältlich. Wiederum scheint mir eine exklusive Schutzfrist von etwa 14 Jahren, wie sie das erste urheberrechtliche Statut der Queen Anne festlegte, angemessen (die genaue Länge bedarf empirischer Forschungen). Verleger, Plattenfirmen und andere Rechtsinhaber würden Einnahmen aus ihrem Katalog an langfristigen Urheberrechten verlieren; als Kompensation wäre jede Menge attraktiver Werke plötzlich unter Zwangslizenzen verwertbar.

Es ist die Ursünde westlicher Urheberrechtsordnungen, dass sie den Schutz von Autoren, finanzielle Anreize (in kulturellen Märkten zu investieren) und kulturpolitische Anliegen in einem begrifflichen und rechtlichen Akt vermengen. Das Urheberrecht sollte endlich seinem feudalen Kokon entschlüpfen und aufgetrennt werden in (i) den Schutz der Autoren durch langfristige Persönlichkeits- und Vergütungsrechte, (ii) direkte Subvention gesellschaftlich erwünschter kultureller Aktivitäten und (iii) begrenzte finanzielle Anreize für Investoren.

Dass etwas nicht stimmen kann, hat der Schweizer Bundesrat bereits erkannt, als er 1989 eine Gewichtsverschiebung vom Urheber zum Nutzer empfahl:

Den materiellen Bedürfnissen der Kulturschaffenden ist [nicht innerhalb des Urheberrechts, sondern] im Rahmen der Kulturförderung zu entsprechen.³⁰

Der automatische langfristige Urheberschutz hält seine monopolistische Hand über standardisierte industrielle Konsumgüter, die mit gesellschaftlich wünschenswerter schöpferischer Tätigkeit wenig zu tun haben. Gleichzeitig ist das Urheberrecht in seiner Garantie exklusiver Nutzung ein Instrument der Zensur. Wäre es nicht einen Versuch wert, eine Klage gegen langfristige ausschliessliche Rechte einzureichen, etwa gegen Gershwins Verlag, der vorschreibt, dass *Porgy & Bess* (1934/35) nur «with full black cast» aufgeführt werde; oder gegen Brechts und Weills Erben, wenn sie wieder einmal eine innovative Produktion unterdrücken; oder gegen Stanley Kubrick, der die Ausstrahlung seines Films *A Clockwork Orange* in Grossbritannien verbietet? Mögliche Rechtsgrundlagen wären vielleicht der Verstoß gegen ein freiheitliches Verfassungsprinzip oder die Verletzung des Menschenrechts auf Teilnahme am kulturellen Leben einer Gemeinschaft. Artikel 27.(1) der *Declaration of Human Rights* besagt:

Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.

29. ebenda

30. siehe *Dissonanz* Nr. 34, 1992