

Musik und Recht

Eine Einführung in das Musikurheberrecht



Inhaltsübersicht

Aus der Kursankündigung
Einleitung

I. Rechtswissenschaftlicher Teil

- Rechtliche Grundlagen
- »Geistiges Eigentum« und Sacheigentum
- Das urheberrechtlich geschützte Werk
- Die *Dreigroschenoper* als urheberrechtliches Problem
- Die Verwertungsrechte der Urheber
- Zur Herausbildung des ausschließlichen Ausführungsrechts des Urhebers
- Richard Strauss und das Urheberrecht
- Schrankenregelungen

II. Musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Teil

- Klärung musikalischer Grundbegriffe: Transkription, Paraphrase, Fantasie und Kontrafaktur
 - Konzeption des *Weihnachtsoratoriums* von Johann Sebastian Bach
 - Das Parodieverfahren am Beispiel des Duetts »Herr, dein Mitleid«
 - Historie der *Brandenburgischen Konzerte*
 - Der 3. Satz des 1. *Brandenburgischen Konzertes* (BWV 1046)
 - Harmoniemusiken zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*
 - Instrumentation und Orchestration
- *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky - Orchestrierung durch Maurice Ravel

Literaturverzeichnis

Aus der Kursankündigung

»Die Verarbeitung wie auch die Bearbeitung einer musikalischen Idee sind wesentliche Verfahrensweisen musikalischen Schaffens. Spätestens wenn es sich bei der musikalischen Idee um keine eigene, sondern fremde Schöpfung handelt, kann die Verarbeitung oder Bearbeitung zu einem rechtlichen Problem werden. Ähnlich kann die Verbreitung eines Musikwerks [...] zu einem Problem des Schutzes geistigen Eigentums werden, so nicht zuletzt bei Musiktauschbörsen im Internet.

Mit diesen und anderen Rechtsfragen des sogenannten (Musik-) Urheberrechts wird sich der Kurs anhand von Beispielen aus der Musikgeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart befassen. Dabei wird es aber nicht nur um juristische, sondern auch um musikwissenschaftliche Fragen zu den verschiedenen Formen musikalischer Bearbeitung gehen.«

Einleitung

Maren Exner, Jens Wilhelm

Wie oben zu lesen, war Ziel des Kurses, vor dem Hintergrund der musikalischen Grundprinzipien von Verarbeitung und Bearbeitung die juristischen Grundfragen des Schutzes geistigen Eigentums darzustellen.

Nach einer Einführung in die Grundlagen des Urheberrechts und in die geschichtliche Entwicklung des Schutzes musikalischen geistigen Eigentums wurden Einzelfragen des geltenden Urheberrechts erörtert (u.a. Werk, Urheberschaft, Urheberpersönlichkeits- und Verwertungsrechte, Schranken, Nutzungsrechte, Verfügungen, Leistungsschutzrechte). Parallel dazu wurden grundlegende Techniken und Gattungen der musikalischen Bearbeitung erläutert und an konkreten Beispielen veranschaulicht (u.a. *Bach: Weihnachtsoratorium* und *Brandenburgische Konzerte*, *Mozart: Entführung aus dem Serail* und zugehörige Harmonie-musiken sowie *Mussorgsky/Ravel: Bilder einer Ausstellung*), und zwar wechselseitig sowohl aus der musikwissenschaftlichen wie musiktheoretischen als auch aus der urheberrechtlichen Perspektive. Zwei juristische Fallbesprechungen zu den Themen »Musiktauschbörsen« und »Werkintegrität« sowie eine Einführung in das kompositorische Arbeiten rundeten den Kurs ab.

Die nachfolgenden Beiträge können aus Raumgründen nur einige dieser Kursinhalte widerspiegeln. Sie knüpfen hierbei nicht nur an die durch die Teilnehmer protokollierten Kurseinheiten an (Unterrichtsformen: Vorlesung, Seminar, praktische Übungen einschl. Werkanalyse), sondern beziehen auch Referate mit ein, die die Kursteilnehmer vorab zu ausgewählten Themenbereichen ausgearbeitet hatten.

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass die Kursarbeit ohne Zugang zu rechtswissenschaftlicher Literatur und Rechtsprechung und ohne ausreichendes Notenmaterial und Musikkultur nicht möglich gewesen wäre. Stellvertretend für alle, die uns elektronische oder gedruckte Medien zur Verfügung gestellt haben, sei hier dem Verlag *C.H. Beck*, dem *Bachhaus Eisenach - Museum der Neuen Bachgesellschaft* und der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* recht herzlich für ihre freundliche Unterstützung gedankt.

I. RECHTSWISSENSCHAFTLICHER TEIL

Rechtliche Grundlagen

Carina Rosenau

Bereits im 19. Jahrhundert gab es verschiedene Theorien über die Rechtsnatur des Urheberrechts. Die monistische Theorie beschreibt das Urheberrecht als einheitliches, höchstpersönliches absolutes Recht, das sowohl ideelle als auch materielle Elemente aufweist.¹ Das bedeutet, dass sowohl die Persönlichkeitsrechte als auch die Vermögensrechte des Schutzberechtigten in *einem* Recht zusammengefasst werden. Die dualistische Theorie hingegen stellt das Urheberrecht als ausschließliches Recht an einem vermögenswerten immateriellen Gut (Immaterialgüterrecht) dar, neben dem unabhängig, gleichwohl mit wechselseitigem Bezug, ein Individualrecht ohne besonderen urheberrechtlichen Gehalt besteht.² Das bedeutet, dass die Persönlichkeitsrechte des Schutzberechtigten und die Vermögensrechte, d.h. die wirtschaftlichen Nutzungsmöglichkeiten des Werkes, nebeneinander gestellt und als zwei unterschiedliche Rechtspositionen des Schutzberechtigten aufgefasst werden.

Im Jahr 1871 entstand das erste reichseinheitliche Urheberrechtsgesetz (hier: URhG), das sich auf »Schriftwerke, Abbildungen, musikalische Kompositionen und dramatische Werke« bezog. Im Jahr 1876 folgten das *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste* und das *Gesetz betreffend den Schutz der Photographieen gegen unbefugte Nachbildung*. Ebenfalls 1876 wurde das (dem gewerblichen Rechtsschutz zuzurechnende) *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen* (GeschmMG) verabschiedet.

1901 entstanden sowohl das (heute noch geltende) *Gesetz über das Verlagsrecht* (VerlG) als auch mit dem *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst* (LUG) ein neues Urheber-

¹ Vgl. Vogel in: SCHRICKER (³2006), Einl. Rn 72.

² Vogel in: SCHRICKER (³2006), Einl. Rn 71.

berrechtsgesetz. Das LUG beinhaltete erstmals ein unbedingtes und ausschließliches Aufführungsrecht des Urhebers, seit 1910 kannte es auch ein fiktives Bearbeitungsurheberrecht der ausübenden Künstler (§ 2 II LUG) und berücksichtigte Schallplatte und Film. 1934 wurde außerdem die Schutzfrist von 30 Jahren auf 50 Jahre post mortem auctoris (p.m.a.) verlängert. Zusätzlich wurde 1907 das *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie* (KUG) verabschiedet.

1965 wurden in der Bundesrepublik Deutschland das LUG und - abgesehen von dem Bildnisschutz - auch das KUG durch das heute noch geltende *Gesetz über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte* (UrhG) ersetzt, das u.a. eine Schutzfristverlängerung auf 70 Jahre p.m.a. brachte. Zudem wurde das *Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten* (WahrnG) erlassen. Seit 1972 erfolgten diverse Gesetzesänderungen, zuletzt durch ein Gesetz von 2008. Sie stärkten etwa den Schutz des geistigen Eigentums im Hinblick auf die Produktpiraterie, trugen der zunehmenden Bedeutung des Internets in der Informationsgesellschaft Rechnung und setzten europarechtliche Vorgaben um.

Dem heute geltenden Urheberrechtsgesetz von 1965 liegt die monistische Theorie zugrunde, wie § 11 UrhG zeigt: »Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. Es dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes.« Auf die zwei Seiten des Urheberrechts geht der Gesetzgeber in zwei verschiedenen Unterabschnitten des ersten Teils des Urheberrechtsgesetzes ein. Zunächst werden in §§ 12-14 UrhG die wichtigsten Urheberpersönlichkeitsrechte geregelt, sodann in §§ 15-23 UrhG die zentralen Verwertungsrechte dargestellt.

Der zweite Teil des Urheberrechtsgesetzes ist den sog. verwandten Schutzrechten gewidmet (§§ 70 ff UrhG). Die verwandten Schutzrechte werden auch Leistungsschutzrechte genannt, da sie sich auf künstlerische, unternehmerische und wissenschaftliche Leistungen beziehen. Auch die verwandten Schutzrechte bestehen aus Persönlichkeitsrechten und Vermögensrechten, doch wird für sie überwiegend von einem dualistischen Rechtsverständnis ausgegangen.³ Es gibt auch keinen übergeordneten Paragraphen, der eine gemeinsame Grundregel für die verwandten Schutzrechte aufstellt. So bestehen vielfach unterschiedliche Regelungen für bestimmte »wissenschaftliche Ausgaben« (§ 70 UrhG), Erstausgaben »nachgelassener Werke« (§ 71 UrhG), »Lichtbilder« (§ 72 UrhG), den Schutz der »ausübenden Künstler« (§§ 73 ff UrhG), die »Hersteller von Tonträgern« (§§ 85 f UrhG), »Sendeunternehmen« (§ 87 UrhG) und »Datenbankhersteller« (§§ 87a ff UrhG).

Im Hinblick auf die urheberrechtlich geschützten Filmwerke (§ 2 I Nr. 6 UrhG) bestehen im Übrigen ergänzende Sonderregelungen in §§ 88 ff UrhG.

»Geistiges Eigentum« und Sacheigentum

Gianluca Giongo

Obwohl das Urheberrecht auch als »geistiges Eigentum« bezeichnet wird, muss zwischen dem Urheberrecht und dem Sacheigentum klar unterschieden werden. Das Urheberrecht als Immaterialgüterrecht besteht unabhängig von dem Sacheigentum am materiellen »Werkstück«, der Verkörperung des Geisteswerks des Urhebers.⁴ Mit dem Sacheigentum am Werkstück werden dessen Erwerber auch nicht automatisch die Nutzungsrechte am geistigen Werk des Schöpfers eingeräumt (§ 44 UrhG).

Anders als beim Urheberrecht, welches ein Leben lang beim Urheber verbleibt, kann das Sacheigentum - auch jenes am Werkstück - aber an andere Personen übertragen werden. Weiter wird sogar vom »ewigen« Sacheigentum gesprochen, da dieses, anders als das Urheberrecht, nicht nach einer gewissen Schutzfrist abläuft.

Ist somit zwischen dem Urheberrecht und dem Eigentum am Werkstück zu unterscheiden, so können sich gleichwohl gegenseitige Beschränkungen der Rechte des Werkeigentümers und des Urhebers ergeben: So darf der Sacheigentümer ohne Erlaubnis des Urhebers keine entstellende Veränderung an dessen Werk vornehmen.⁵ Ebenso ist der »Zugang zu Werkstücken« (§ 25 UrhG) oder das »Rückrufsrecht wegen ge-

³ SCHACK (⁵2010), Rn 681; streitig.

⁴ Hierzu und zu Folgendem: SCHACK (⁵2010), Rn 34 ff.

⁵ Vgl. RG, Urt. v. 8.6.1912 - Rep I 382/11 = RGZ 79, 397 - Felseneiland mit Sirenen.

wandelter Überzeugung« (§ 42 UrhG) als urheberrechtliche Beschränkung des Eigentums gesetzlich geregelt. Und wenn auch der Urheber selbst entscheiden kann, ob und wann er sein Werk veröffentlicht oder verbreitet, gar verlangen kann, rechtswidrige Vervielfältigungsstücke zu vernichten, so wird sein Urheberrecht mit der Verbreitung des Werkstücks entsprechend dem sog. Erschöpfungsgrundsatz (§ 17 II UrhG) begrenzt⁶, um die Verkehrsfähigkeit des Werkstücks zu erleichtern. Der Sacheigentümer darf im Übrigen ein Werkstück nicht beliebig vervielfältigen, außer es handelt sich dabei um gemeinfreie Werke, für die die urheberrechtliche Schutzfrist bereits abgelaufen ist⁷, oder z.B. um Werke, welche an öffentlichen Plätzen zugänglich sind und somit unter die sog. Panoramafreiheit (§ 59 UrhG) fallen.

Das urheberrechtlich geschützte Werk

Theresa Plomer

Im Mittelpunkt des Urheberrechts stehen »Werke der Literatur, Wissenschaft und Kunst« (§ 1 UrhG), sofern sie eine persönliche geistige Schöpfung (vgl. §§ 1, 11 UrhG) des Urhebers darstellen. Dies ist der Fall - und damit ist ein Werk »schutzfähig« - wenn es eine persönliche Schöpfung darstellt, die einen geistigen Gehalt aufweist und in einer wahrnehmbaren Form konkret Gestalt angenommen hat, und nicht zuletzt sich in ihm die Individualität des Urhebers ausdrückt.⁸ In § 2 UrhG werden beispielhaft verschiedene geschützte Werkarten aufgeführt.

Da das Urheberrecht mit dem Werk entsteht, ist es eigentlich für seine Schutzfähigkeit ohne Belang, ob das Werk registriert oder veröffentlicht wurde.⁹ Gleichwohl knüpft das Urheberrecht(sgesetz) vielfach an das Veröffentlichen oder Erscheinen eines Werkes an.

»Veröffentlichung« eines Werkes bedeutet, dieses mit der Zustimmung des Berechtigten der Öffentlichkeit zu präsentieren (§ 6 I UrhG), wobei die »Öffentlichkeit« nicht im Gesetz definiert ist. Nach h.M. ist »Öffentlichkeit« immer dann gegeben, wenn die Allgemeinheit oder ein Teil von ihr die Möglichkeit hat, das Werk wahrzunehmen. Ob eine solche Wahrnehmung tatsächlich geschieht, ist unerheblich. [...] Ausreichend ist, dass der Urheber die Wahrnehmung einer Vielzahl von Personen ermöglichen wollte. [...] Keine Öffentlichkeit ist [...] gegeben, wenn ein Werk zwar einer Mehrzahl von Personen zugänglich gemacht wird, diese jedoch abgegrenzt und miteinander durch gegenseitige Beziehungen verbunden sind.«¹⁰ Das Veröffentlichungsrecht liegt allein beim Urheber (§ 12 I UrhG).

Das »Erscheinen« eines Werkes (v.a. in der Musik) ist durch die genügende Anzahl der der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellten Exemplare definiert (§ 6 II 1 UrhG). Meist werden hierfür bei Schriftwerken oder Tonträgern 50 Exemplare als ausreichend erachtet¹¹, gerade bei Musikwerken kann die Anzahl der erforderlichen Exemplare geringer sein und somit von Fall zu Fall variieren.¹² Für ein Werk der bildenden Künste gilt, dass es auch dann erschienen ist, wenn das Original oder ein Vervielfältigungsstück des Werkes mit Zustimmung des Berechtigten bleibend der Öffentlichkeit zugänglich ist (§ 6 II 2 UrhG).

Im Hinblick auf den Urheberrechtsschutz stellt sich die Frage, inwieweit abhängige Werkschöpfungen schutzfähig sind, also solche Werke, die an andere, bereits bestehende Werke anknüpfen. Hier sind die Bearbeitung, sonstige Umgestaltungen, die freie Benutzung, die Parodie und das Plagiat zu untersuchen:

Einfache »Umgestaltungen«, die eine zu geringe geistige Schöpfungshöhe besitzen um eigenen Werkcharakter oder Ausdruck zu erlangen, sind nicht schutzfähig (so z.B. bloße Transpositionen).

»Bearbeitungen« passen ein Werk einem anderen Zweck an, lassen es aber seinen wesentlichen Zügen nach bestehen. Sie dienen somit dem Werk, stellen gleichzeitig aber eine eigene geistige Schöpfung des Bearbeiters dar.¹³ Sie sind ein Fall unfreier Benutzung, d.h. für ihre Veröffentlichung muss die Zustimmung des Urhebers eingeholt werden (§ 23 UrhG). Beispiele¹⁴ hierfür sind die Transkription, Übersetzung, Drama-

⁶ D.h. die Entscheidung zur Verbreitung ist einmalig.

⁷ Zur Frage eines urheberrechtsähnlichen Nutzungsrechts des Eigentümers an gemeinfreien Werken siehe *BGH*, Ur. v. 13.10.1965 - 1b ZR 111/63 = BGHZ 44, 288 - Apfel-Madonna.

⁸ SCHACK (⁵2010), Rn 181.

⁹ Vgl. SCHACK (⁵2010), Rn 254.

¹⁰ SCHMID/WIRTH/SEIFERT (²2009), § 6 Rn 2-3.

¹¹ SCHACK (⁵2010), Rn 264.

¹² Als Beispiel siehe *BGH*, Ur. v. 22.1.2009 - I ZR 19/07 = GRUR 2009, 942 = BeckRS 2009, 23290 - Motezuma.

¹³ Vgl. SCHACK (⁵2010), Rn 267-268.

¹⁴ Vgl. SCHACK (⁵2010), Rn 269; SCHMID/WIRTH/SEIFERT (²2009), § 3 Rn 1.

tisierung, Variation, Orchestration oder der Klavierauszug, aber u.U. auch die vollständige Inhaltsangabe in einem Opernführer¹⁵. Die Übertragung eines Werkes in eine neue Kunstform ist jedoch keine Bearbeitung (z.B. die Vertonung eines Gedichts). Der Bearbeiter erhält nach § 3 S. 1 UrhG ein eigenes Bearbeiterrheberrecht. Für den Fall der Volksmusik wurde allerdings eigens, um die musikalische Brauchtumpflege nicht zu behindern¹⁶, § 3 S. 2 UrhG eingeführt, der besagt, dass geringfügige Änderungen an Volksliedweisen nicht geschützt werden.

Eine »freie Benutzung« liegt dann vor, wenn das Original zwar noch erkennbar ist, jedoch hinter der Neuschöpfung verblasst¹⁷ (§ 24 I UrhG). Basiert das neue Werk auf einer fremden Melodie¹⁸ (ein typisches Beispiel hierfür ist das Potpourri), so ist deren Verwendung ohne Zustimmung des Urhebers verboten (sog. Schutz der Melodie, § 24 II UrhG).

Eine »Parodie«¹⁹ ist eine Satire bzw. Karikatur, bei der die Wiedererkennbarkeit des Originals einen wichtigen Faktor darstellt. Jedoch muss sie sich gleichzeitig stark an dem Vorbild reiben, um ihren witzigen oder bissigen Charakter zu erhalten. Insofern steht der antithematische Bezug im Vordergrund. Im Sinne der Kunstfreiheit (Art. 5 III 1 GG) sollte die Parodie und geistige Auseinandersetzung insofern gefördert werden, als diese Bearbeitung erlaubnisfrei gestellt wird.²⁰ Sofern die parodistische Neuschöpfung aber das Original entstellt, muss dem Schöpfer des Vorbilds hiergegen auch urheberrechtlich Rechtsschutz ermöglicht werden.

Das »Plagiat«, welches durch aktuelle Plagiatsfälle²¹ in den Vordergrund der Medienberichterstattung gerückt ist, wird eindeutig dem Illegalen zugeordnet, da es sich um »geistigen Diebstahl« handelt. Dabei werden ein oder mehrere Zitate nicht als solche gekennzeichnet und somit als eigene geistige Leistung ausgegeben. (»Eigenplagiate«, also die ungekennzeichnete Be-/Umarbeitung eigener Werke, wie sie z.B. von *Johann Sebastian Bach* im Wege des sog. Parodieverfahrens häufig praktiziert wurde, sind aber urheberrechtlich durchaus legal.)

Fraglich ist, inwieweit Werke von nur geringer geistiger Schöpfungshöhe geschützt sind. Hier hat sich (in Anlehnung an die Begrifflichkeiten bei den gewerblichen Schutzrechten) der Begriff der sog. kleinen Münze herausgebildet. Hierunter fallen z.B. Popsongs, die alle nach dem gleichen Schema aufgebaut sind, Gebrauchsanweisungen oder Katalogdesigns, aber auch Rezeptsammlungen²² oder Formulare. Letztere stellen zwar nur die Umsetzung des Gesetzestextes dar, da sich aber in der Anordnung und Gestaltung eine eigene geistige Leistung widerspiegelt, wird das Werk geschützt.

Die *Dreigroschenoper* als urheberrechtliches Problem

Carla Liehr

Bis heute gehört die 1928 uraufgeführte *Dreigroschenoper* zu den am meisten gespielten Bühnenwerken an deutschen Theatern. Und obgleich *Bertolt Brecht* allgemein als Autor der Oper gilt, waren neben ihm weitere Personen an der Entstehung des Werkes beteiligt.²³ Zudem basiert die *Dreigroschenoper* auf *John Gays* barockem Drama *The Beggar's Opera* mit Musik von *Johann Christoph Pepusch*, das 1728 uraufgeführt wurde.

Die neue deutsche Übersetzung erfolgte durch *Brechts* Mitarbeiterin *Elisabeth Hauptmann*. Zudem fügte *Brecht* Texte von *Rudyard Kipling* (ebenfalls übersetzt von *E. Hauptmann*) und *François Villon* zur Vorlage hinzu, wobei er für letzteren auf eine Übersetzung von *Karl Anton Klammer* zurückgriff, die dieser unter

¹⁵ So SCHACK (⁵2010), Rn 367 unter Verweis auf RGZ 129, 252 (256) - Operettenführer; differenzierend - und eher für eine *freie Benutzung* (§ 24 UrhG) eintretend - jetzt BGH, Urt. v. 1.12.2010 - 1 ZR 12/08 = NJW 2011, 761 - Perlentaucher.

¹⁶ SCHMID/WIRTH/SEIFERT (²2009), § 4 Rn 2-3.

¹⁷ Vgl. SCHACK (⁵2010), Rn 274.

¹⁸ Musikalisch: rhythmisch und diastematisch ausgearbeitete Tonfolge mit individueller Prägung.

¹⁹ Die meist humoristische oder kritisierende Parodie ist von der musikalische Bearbeitungsform der Parodie zu unterscheiden, die - wie unten gezeigt wird - keineswegs humoristischer oder kritisierender Art sein muss.

²⁰ Zum Ganzen: SCHACK (⁵2010), Rn 279 ff; HOMANN (2007), S. 61.

²¹ Vgl. Fall *K.-T. v. u. z. Gutenberg*.

²² In diesem Falle ist nur die Sammlung, nicht aber ein Rezept an sich geschützt. Dieses enthält nur Handlungsanweisungen, weshalb höchstensfalls das Layout oder bestimmte Fotografien etc. geschützt werden können. Die Verkörperung des Werkes durch Nachkochen/-backen ist urheberrechtlich unproblematisch und zulässig (vgl. *Loewenheim* in: SCHRICKER (³2006), § 2 Rn 109).

²³ Vgl. zum Ganzen FISCHER NJW 2000, 2158 (insb. S. 2161).

seinem Pseudonym *K. L. Ammer* veröffentlicht hatte. Des Weiteren trug *Karl Kraus* eine Strophe zum Eifersuchtsduett bei, und *Lion Feuchtwanger* spendierte den Titel. Die Musik der *Dreigroschenoper* wurde von *Kurt Weill* ganz überwiegend neu komponiert.

Aufgrund der Vielzahl an Beteiligten stellt sich die Frage, wie diese urheberrechtlich an dem Werk beteiligt sind und inwieweit *Brecht* das fremde geistige Eigentum übernehmen durfte bzw. ob er womöglich sogar gegen das Urheberrechtsgesetz verstoßen hat.

Zunächst ist fraglich, ob die damals an der Abfassung der *Dreigroschenoper* aktiv beteiligten Künstler (*Brecht, Hauptmann, Kraus; Weill*) deren Miturheber sind oder ob es sich rechtlich gesehen lediglich um einen Fall sog. verbundener Werke handelt. Nach § 8 UrhG ergibt sich eine Miturheberschaft, sofern mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen haben, »ohne daß sich ihre Anteile gesondert verwerten lassen«. Im Fall der *Dreigroschenoper* sind hiernach die damals am Verfertigen des neuen Librettos beteiligten Künstler Mitautoren desselben. Zusammen mit *Weill* als Urheber der Musik sind sie als Urheber eines verbundenen Werkes (nämlich der Oper) anzusehen, da sie, wie § 9 UrhG festhält, »ihre Werke [ergänze: nur] zu gemeinsamer Verwertung miteinander verbunden« haben, aber selbständig verwerten können. Demnach hätten alle der soeben genannten Künstler an der Verwertung der Oper teilhaben müssen - soweit sie hierauf nicht ausdrücklich verzichteten. Anders ist die Sachlage im Hinblick auf die Originalvorlage von *J. Gay* und *J. C. Pepusch*, ferner für die Balladen von *F. Villon*. Letzterer lebte im Mittelalter und Erstere waren bereits Mitte des 18. Jahrhunderts verstorben, so dass ihre Werke infolge Ablaufs der Schutzfrist »gemeinfrei« waren und von *Brecht* bzw. *Weill* ohne Genehmigung verwendet werden durften. Für die verwendeten Balladen *R. Kiplings*, die - da der Schriftsteller damals noch lebte - geschützt waren, galt dies nicht. *Brecht* bedurfte für ihre Verwendung (d.h.: Verwertung) der Einwilligung *Kiplings*. Des Weiteren hätte er die Rechte der Übersetzer beachten müssen. Zwar wurde *E. Hauptmann* als Übersetzerin im Werk benannt und an den Einnahmen der *Dreigroschenoper* beteiligt, *Brecht* versäumte es aber, auch *K. A. Klammers* Genehmigung einzuholen, ihn im Libretto oder auf dem Programm der Premiere zu erwähnen oder finanziell an den Einnahmen aus dem Werk zu beteiligen. Im Mai 1929 deckte der Schriftsteller und Kritiker *Alfred Kerr* die durch *Brecht* verschuldeten Urheberrechtsverletzungen auf und ermöglichte so *Klammer*, nachträglich 2,5 % der Einspielerinnahmen der *Dreigroschenoper* zu erwirken.

Brecht, der seinerseits nurmehr mit 60 % an den Einnahmen der Oper beteiligt war, äußerte sich zu *Kerrs* Anschuldigungen lediglich mit den Worten: »Ich erkläre also wahrheitsgemäß, dass ich die Erwähnung des Namens *Ammers* leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.«²⁴

Die Verwertungsrechte der Urheber

Janis Lenz

Im ersten Teil des Urheberrechtsgesetz sind im Abschnitt 4, Unterabschnitt 3 die sog. Verwertungsrechte (§§ 15-24 UrhG) des Urhebers geregelt. Diese Verwertungsrechte garantieren dem Urheber »das ausschließliche Recht, sein Werk in körperlicher Form zu verwerten« (§ 15 I UrhG) und es »in körperlicher Form öffentlich wiederzugeben« (§ 15 II UrhG). Dabei ist die Aufzählung der Verwertungsrechte in § 15 UrhG nicht abschließend, der Gesetzgeber eröffnet durch das Wort »insbesondere« (§ 15 I UrhG) die Möglichkeit, auch sich ergebende neue Verwertungsmöglichkeiten durch das bestehende Urheberrechtsgesetz zu erfassen. Die darauf folgenden Verwertungsrechte (§§ 16-24 UrhG) beschreiben daher nur die wichtigsten Verwertungsrechte, die heute Anwendung finden. Zu nennen sind vor allem das Vervielfältigungsrecht (§ 16 UrhG), das Verbreitungsrecht (§ 17 UrhG), das Aufführungsrecht (§ 19 II UrhG) sowie das »Recht der öffentlichen Zugänglichmachung« (§ 19a UrhG).

Bei dem Vervielfältigungsrecht (§ 16 UrhG) handelt es sich um das Recht dauerhaft oder vorübergehend Vervielfältigungsstücke eines Werkes herzustellen. Alle Vervielfältigungsverfahren, die hierzu genutzt werden können, sind erlaubt. Ein Beispiel für eine vorübergehende Vervielfältigung ist eine Live-Übertragung im Fernsehen, die meist etwas zeitversetzt übertragen wird. In dieser Überbrückungszeit wird das Video kurzzeitig vom Sender gespeichert, also vervielfältigt.

²⁴ BRECHTS DREIGROSCHENBUCH (1973), S. 304.

Das Vervielfältigungsrecht wird durch das Verbreitungsrecht ergänzt. Es erlaubt dem Urheber »das Original oder Vervielfältigungsstücke anzubieten oder in den Verkehr zu bringen« (§ 17 I UrhG). Hat der Urheber von diesem Recht einmal Gebrauch gemacht, kann er die Weiterverbreitung seines Werkes nicht mehr verbieten, wohl aber die Vermietung (§ 17 II UrhG).

Das Aufführungsrecht gibt dem Musikurheber das Recht, »ein Werk der Musik durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen oder ein Werk öffentlich bühnenmäßig darzustellen« (§ 19 II UrhG). Es umfasst des Weiteren die Möglichkeit »Vorträge und Aufführungen außerhalb des Raumes, in dem die persönliche Darbietung stattfindet, durch Bildschirm, Lautsprecher oder ähnliche Einrichtungen öffentlich wahrnehmbar zu machen« (§ 19 III UrhG). Ein Mitglied der ›Öffentlichkeit‹ definiert sich dadurch, dass es mit demjenigen, der das Werk verwertet, oder mit den anderen Personen, denen das Werk in unkörperlicher Form wahrnehmbar oder zugänglich gemacht wird, durch keine persönliche Beziehung verbunden ist (§ 15 III UrhG). Demnach kommt es nicht auf die Anzahl der Personen an, denen das Werk vermittelt wird, sondern auf das Merkmal der ›persönlichen Beziehungen‹. So kann eine Wiedergabe vor zwei Personen öffentlich sein, eine Wiedergabe vor einer aus 100 Menschen bestehenden Hochzeitsgesellschaft nichtöffentlich.²⁵ Grenzwertig wird es dennoch bei größeren Hochzeiten. Es stellt sich die Frage, ob alle Teilnehmer einer Veranstaltung mit 200 Gästen tatsächlich durch eine persönliche Beziehung verbunden sein können.

Der Grundgedanke des Aufführungsrechtes wird im sog. Recht der öffentlichen Zugänglichmachung (§ 19a UrhG) weitergeführt. Hier erhält der Urheber »das Recht, das Werk drahtgebunden oder drahtlos der Öffentlichkeit in einer Weise zugänglich zu machen, dass es Mitgliedern der Öffentlichkeit von Orten und Zeiten ihrer Wahl zugänglich ist«. Ein Beispiel hierfür ist die Nutzung der Internet-Plattform *YouTube*, bei der die Nutzer an verschiedenen Orten zu dem Zeitpunkt ihrer Wahl auf Werke zugreifen können.

Da das Urheberrecht aufgrund seiner persönlichkeitsrechtlichen Prägung unübertragbar ist (§ 29 I UrhG), gilt dies auch für die Verwertungsrechte. Der Urheber hat lediglich die Möglichkeit Dritten sog. Nutzungsrechte einzuräumen (§ 31 I UrhG).

Zur Herausbildung des ausschließlichen Aufführungsrechts des Urhebers

Carla Liehr

Das Urheberrechtsgesetz hält in § 15 II S. 2 fest, dass der Urheber das ausschließliche Recht hat, »sein Werk in unkörperlicher Form öffentlich wiederzugeben« und umfasst somit im Einzelnen nach § 19 UrhG das Vortrags-, das Aufführungs- und das Vorführungsrecht. Diese Rechte standen den Urhebern jedoch keineswegs zu jeder Zeit zu. Noch im 19. Jahrhundert war die Auffassung verbreitet, dass der Notenerwerb einer Partitur auch das Recht zur öffentlichen Aufführung umfasse. An diesen (nicht autorisierten) Aufführungen verdienten die Urheber allerdings kein Geld und zudem ging oftmals durch gleichzeitige Bearbeitungen die Originalität des ursprünglichen Werkes verloren. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts konnten die deutschen Komponisten ihr ausschließliches Aufführungsrecht durchsetzen, doch war es zunächst auf bisher unveröffentlichte Werke begrenzt. 1857 wurde dann im *Deutschen Bund* ein ausschließliches Aufführungsrecht des Komponisten allgemein anerkannt, sofern er sich dieses auf dem Titelblatt seiner Werke ausdrücklich vorbehielt. So konnte er grundsätzlich selbst darüber entscheiden, ob, wann und in welcher Form sein Werk aufgeführt werden sollte. Doch dies Aufführungsrecht des Komponisten ließ sich in der Praxis kaum durchsetzen, da die Verlage zumeist vertraglich den Verzicht auf dieses Recht einforderten.

Die Forderungen der Komponisten gingen jedoch noch weiter, zumal sie sich hauptsächlich an der Bearbeitung ihrer Werke und damit verbundenen unautorisierten Verwertung ihrer Erfolge durch Dritte störten. Deswegen forderten sie einen umfassenden Schutz der Melodie, der erst im 20. Jahrhundert Gesetz wurde. De lege lata findet er sich in § 24 II UrhG, wonach »für die Benutzung eines Werkes der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird« die Zustimmung des Urhebers benötigt wird.

²⁵ SCHACK (52010), Rn. 443.

Richard Strauss und das Urheberrecht

Faras Mirhoseiny

Richard Strauss (1864-1949) war einer der bedeutendsten Komponisten des 19. und des 20. Jahrhunderts. Er gilt als Entfacher der Moderne, und es ist unbestritten, dass er als Vollender der Spätromantik Bedeutendes geleistet hat. Während *Strauss* zunächst als Kapellmeister u.a. in Meiningen (ab 1885), München (ab 1894) und Wien (1919-1924) tätig war, widmete er sich später vor allem seinem kompositorischen Schaffen und Dirigatgastspielen. Von seinen Werken seien hier etwa die Tondichtungen *Ein Heldenleben*, *Sinfonia domestica* und *Alpensinfonie* sowie die Opern *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier* genannt, die ihm große internationale Wertschätzung brachten.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit trat *Strauss* schon früh für die Rechte seiner Berufsgruppe der Komponisten ein.²⁶ So erschien es ihm u.a. unabdingbar, dass das Aufführungsrecht allein beim Schöpfer liegen müsste und nicht von einem entsprechenden Aufführungsvorbehalt auf den gedruckten Noten abhängen sollte. Während er, bedingt durch seine frühen Erfolge, in der Lage war, sich der Forderung der Verleger, von einem Aufführungsrechtsvorbehalt abzusehen, widersetzen konnte, waren die meisten seiner Kollegen gegenüber ihren Verlegern in einer weniger komfortablen Verhandlungssituation. Sie mussten auf einen Aufführungsrechtsvorbehalt verzichten und konnten damit weder über die Aufführung ihrer Werke selbst bestimmen, noch nachhaltig finanziell an den Erfolgen ihrer Werke partizipieren. Das ausschließliche Aufführungsrecht des Komponisten wurde 1901 mit dem neuen *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst* (LUG) in § 11 LUG anerkannt. Zudem wurde nicht zuletzt auf sein Drängen hin den Urhebern ein ausschließliches Bearbeitungsrecht zugestanden (s. § 12 LUG) und ferner der Schutz der Melodie in § 13 II LUG gesetzlich vorbehaltlos anerkannt. Eine der ersten grundlegenden Gerichtsentscheidungen²⁷ hierzu betraf übrigens seine Tondichtung *Ein Heldenleben*.

Weiterhin trat *Strauss* für eine Verlängerung der Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre p.m.a. ein, die allerdings erst 1934 Gesetz wurde. Intention war es hierbei, dass Verleger wieder vermehrt »aktuelle« Komponisten unter Vertrag nahmen bzw. nicht vor allem bereits gemeinfreie Werke aufgeführt wurden.

Richard Strauss kam zudem wesentliche Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Deutschland zu. Zusammen mit *Hans Sommer* und *Friedrich Rösch* bewirkte er die Gründung der *Genossenschaft deutscher Komponisten* (GdK), aus der 1903 - nach Vorbild der französischen Verwertungsgesellschaft *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD) - die *Genossenschaft deutscher Tonsetzer* (GdT) hervorging. Ziel dieser Vereinigungen war es, gemeinsam bessere Vertragsbedingungen durchzusetzen und die Dependenz gegenüber den Verlegern aufzuheben. Dazu war es erforderlich, dass die Genossenschaft ein Repräsentant der gesamten Berufsgruppe war und ihr möglichst alle Komponisten beitraten. *Strauss* engagierte sich in besonderem Maße seine Kollegen hierzu zu animieren. Der GdT unterstellt war die *Anstalt für musikalische Aufführungsrechte* (AFMA), an die fällige Tantiemen zu entrichten waren.

1904 veröffentlichte die GdT eine Denkschrift, in der u.a. zu Sinn und Zweck der AFMA folgendes ausgeführt wird: »Die Anstalt verfolgt keinerlei privatwirtschaftliche Zwecke. Sie ist nur eine Vermittlungsstelle. Einen Reservefonds sammelt sie nicht. Ein Geschäftsgewinn ist für sie ausgeschlossen. Von den eingegangenen Gebühren werden die Verwaltungskosten abgezogen, ferner ein Betrag von 10 % für die Unterstützungskasse der Genossenschaft. Sämtliche übrigen Einnahmen werden bis auf den letzten Pfennig an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Textdichter und Verleger verteilt.«²⁸ Diese Grundsätze gelten im Wesentlichen noch heute für die GEMA als Nachfolgeorganisation der AFMA.

Schrankenregelungen

Michael Dümig

Die Rechte der Urheber (Komponisten, Textdichter, Verleger etc.) werden in vielen Bereichen der Verwertung geschlossen von einer Verwertungsgesellschaft, wie beispielsweise der *Gesellschaft für musikalische*

²⁶ Hierzu SEIFERT (1989), S. 93 ff, und WALTER (2000), S. 281 ff.

²⁷ *OLG Dresden*, GRUR 1909, 332.

²⁸ Zitiert nach *Wikipedia*, Artikel GEMA, aufgerufen am 19.8.2011.

Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA), entsprechend dem *Urheberrechtswahrnehmungsgesetz* (WahrnG) wahrgenommen. Die GEMA bietet somit eine Kontrollinstanz, die überprüft, ob die Verwendung GEMA-pflichtiger Musiktitel bei ihr gemeldet wurde und sie ggf. Schadensersatzforderungen gegenüber den nicht berechtigten Werknutzern geltend machen kann, falls keine Lizenz erworben wurde. Eine Veranstaltung ist GEMA-pflichtig, wenn es sich um eine öffentliche Wiedergabe handelt, bei der GEMA-Repertoire gespielt wird.

Zwar ist nach § 15 II 1 UrhG das Recht der öffentlichen Wiedergabe, etwa der Aufführung von Musikwerken durch persönliche Darbietung (§ 19 II UrhG), ausschließlich dem Urheber vorbehalten (und meist als Nutzungsrecht im Rahmen eines Wahrnehmungsvertrags an die GEMA übertragen). Das Gesetz kennt jedoch auch Beschränkungen der Urheber(verwertungs)rechte.

So ist die öffentliche Wiedergabe eines veröffentlichten geschützten Werkes nach § 52 I UrhG ohne Genehmigung des Urhebers bzw. der GEMA zulässig, sofern diese (1.) keinem Erwerbzweck dient, (2.) den Auftretenden keine besondere Vergütung gezahlt wird und (3.) die Teilnehmenden diese ohne Entgelt besuchen können. Allerdings hat der Werknutzer hierfür eine »angemessene Vergütung«, meist an die GEMA, zu zahlen. Die Zahlung einer Vergütung an eine Verwertungsgesellschaft kann in besonderen Fällen, wie beispielsweise bei Schulveranstaltungen entfallen (§ 52 I 3 UrhG). Dies bedeutet, dass bei solchen Schulveranstaltungen Spendenbitten erhoben werden dürfen, aber das Verlangen von Eintrittsgeldern, erhöhten Garderobengebühren oder der Programmkauf als Eintrittsvoraussetzung unzulässig ist.²⁹ In § 52 II UrhG geht der Gesetzgeber zudem auf die zulässige öffentliche Wiedergabe eines Werkes in Gottesdiensten ein, für deren Verwendung jedoch ebenfalls Vergütungen gezahlt werden müssen, deren Höhe meist über Pauschalverträge mit der Verwertungsgesellschaft geregelt sind.

Weitaus wichtiger für Private und überhaupt eine der wichtigsten Schrankenregelungen des Urheberrechts ist § 53 UrhG, der festlegt, unter welchen Voraussetzungen Kopien zum privaten Gebrauch angefertigt werden dürfen. § 53 I UrhG besagt, dass eine Vervielfältigung eines Werkes zum *privaten* Gebrauch auf beliebigen Trägern zulässig ist, sofern diese Vervielfältigungsstücke keinem Erwerbzweck dienen und keiner offensichtlich rechtswidrig öffentlich zugänglich gemachten Vorlage entsprungen sind. Allerdings sind hiernach nur *einzelne* Kopien, nach derzeitiger Rechtsprechung maximal sieben³⁰, zulässig. Ferner ist in § 53 II UrhG geregelt, dass Vervielfältigungsstücke u.a. zum *eigenen* nichtgewerblichen *wissenschaftlichen* Gebrauch (Nr. 1) oder zur Archivierung (Nr. 2) rechtmäßig erstellt werden dürfen. Weiter können zum *sonstigen eigenen* Gebrauch (Nr. 4) »kleine Teile« eines erschienenen Werkes bzw. einzelne Zeitschriftenbeiträge (bei seit mindestens zwei Jahren vergriffenen Werken sogar vollständig) vervielfältigt werden, wenn es sich zudem um eine entweder analoge oder reprographische Vervielfältigung handelt. Als »klein« gelten nach h.M. ca. 10 % bis allerhöchstens 20 % des gesamten Werkes.³¹ Ein Kopieren von Noten oder ganzen Büchern untersagt § 53 IV UrhG dem Grunde nach. Abgesehen von den zum eigenen Gebrauch erfolgenden Abschreiben oder Vervielfältigen zu Archivierungszwecken dürfen Noten ohne Einwilligung des Urhebers nur kopiert werden, wenn sie seit mindestens zwei Jahren vergriffen sind. Ebenso dürfen dann Bücher »im wesentlichen vollständig« vervielfältigt werden, wobei der entsprechende Grenzwert bei ca. 75-90 % des gesamten Umfangs eines Werkes liegt³².

II. MUSIKTHEORETISCHER UND MUSIKWISSENSCHAFTLICHER TEIL

Klärung musikalischer Grundbegriffe:

Transkription, Paraphrase, Fantasie und Kontrafaktur

Katrin Eberle

Allgemein formuliert, bezeichnet der musikalische Begriff der Bearbeitung einen Arbeitsprozess. Zu unterscheiden sind hierbei Bearbeitungstechniken einerseits und musikalische Gattungen andererseits. Zu den letzteren zählen die Transkription, die Paraphrase und die Fantasie. Die Kontrafaktur stellt im Gegensatz

²⁹ Melichar in: SCHRICKER (32006), § 52 Rn 17.

³⁰ Loewenheim in: SCHRICKER (32006), § 53 Rn 14.

³¹ Loewenheim in: SCHRICKER (32006), § 53 Rn 31.

³² Loewenheim in: SCHRICKER (32006), § 53 Rn 49.

dazu eine Technik musikalischer Bearbeitung dar. Im Folgenden gilt es zunächst, die Begriffe Transkription, Paraphrase und Fantasie zu klären. Im Anschluss daran wird die Kontrafaktur als Bearbeitungstechnik definiert.

Die genannten drei Formen musikalischer Bearbeitung unterscheiden sich voneinander im Grad ihrer Entfernung zum Original, das als bereits vorhandenes Werk bearbeitet wird. Die Transkription ist dabei diejenige Form der Bearbeitung, die am wenigsten stark vom Original abweicht, da bei dieser Gattung keine umfangreichen Veränderungen am Notentext, dem Rhythmus oder der Melodie entstehen. Vielmehr wird bei der Transkription ein Werk für eine andere Besetzung eingerichtet, wobei der instrumentale Apparat in der Regel reduziert und somit das Werk in einen anderen musikalischen Rahmen übertragen wird. *Bachs* Bearbeitung des Violinkonzerts RV 316, 2. Satz, von *Antonio Vivaldi* für Cembalo (BWV 975/2) veranschaulicht exemplarisch die Transkription im reduzierenden Sinne. In einigen Fällen bleibt aber der instrumentale Apparat unverändert bestehen und nur ein Instrument des ursprünglichen Werkes wird ausgetauscht, wie z.B. die Violine gegen das Violoncello in *Béla Bartóks* 1. Rhapsodie. In wenigen Ausnahmen steht der Begriff Transkription auch für die Vergrößerung des instrumentalen Apparats, wobei der kammermusikalische Charakter der Besetzung beibehalten werden muss. Dies ist beispielsweise bei *Klinglers* Übertragung von *Schuberts* Violinsonate in A-Dur, op.162 (D 574) auf das Streicherquartett der Fall³³.

Eine Transkription ist von einem Klavierauszug insofern abgrenzbar, als eine Transkription nicht allein die Reduzierung des instrumentalen Apparats umfasst, sondern auch der Aneignung eines fremden Werkes in einer Zeit diene, in der weder gedruckte Noten noch digitale Aufnahmen zur Verfügung standen. Die Bedeutung der Transkription hat sich in den einzelnen Musikepochen stark verändert. In der Barockzeit nimmt sie eine bedeutsame Stellung ein, was vor allem *Bachs* Bearbeitungen fremder Instrumentalkonzerte exemplarisch zeigen. Im Gegensatz zur Barockzeit spielt die Transkription in der Klassik eine eher untergeordnete Rolle. In der Romantik verleiht *Franz Liszt* der Gattung einen neuen Stellenwert, indem er zahlreiche Orgelwerke *Bachs*, die neun Symphonien *Beethovens* oder Opernszenen, z.B. aus *Wagners Tristan und Isolde*, transkribiert.

Im Vergleich zur Transkription entfernt sich die Paraphrase sehr viel weiter vom ihr zugrunde liegenden Original. Vom Begrifflichen her bezeichnet die Paraphrase eine Umschreibung, in der man sich, ähnlich einer Interpretation, von der ursprünglichen Ausdrucksweise löst und ein Werk somit in eine andere Stilebene einbindet. Im musikalischen Sinne entsteht unter dem Namen der Paraphrase eine neue Gattung, die ein virtuoses Konzertstück bezeichnet. Kennzeichnend für die Gattung der Paraphrase sind virtuose Spielfiguren, wie Läufe, Arpeggien oder Oktavsprünge. Meist werden Melodien bekannter Opern, teilweise auch Lieder, zitiert, zusammengestellt und verarbeitet. Es entsteht also ein neues Werk, das jedoch noch hörbar mit dem Original in Bezug steht. Ihre Blütezeit findet die Paraphrase in der Romantik unter *Liszt*, *Thalberg* und *Kalkbrenner*, die sich in erster Linie der Klavier-Paraphrase zuwenden.

Die Fantasie ist die am stärksten vom Original abweichende Form der Bearbeitung, wobei eine exakte Definition des Begriffes nicht möglich ist, da die Bedeutung innerhalb der Begriffsgeschichte einem erheblichen Wandel unterliegt. Eine Fantasie bezeichnet zunächst einen ›Gedanken‹ oder ›Einfall‹. Im musikalischen Bereich steht bei der Fantasie, allgemein formuliert, das Prinzip der Freiheit im Vordergrund, sei es in der Harmonik, der Form, der Takteinteilung etc. Während im Barock die Fantasie satztechnisch vom polyphon-imitatorischen Stil geprägt ist, verlagert sich die Bedeutung der Fantasie im 18. Jahrhundert hin zum improvisatorischen Stil - zur freien Fantasie. Das heißt, die Fantasie des 18. Jahrhunderts ist als freie Form anzusehen, wofür z.B. harmonische Ungebundenheit oder die Taktfreiheit kennzeichnend sind. In der Klassik spielt die Fantasie als Gattung eine untergeordnete Rolle. In der Romantik schwinden die starren Grenzen zwischen den Gattungen der Sonate und der Fantasie: Vor allem durch die Erweiterung der formalen Anlage - zum einen durch freie Tonartwechsel, zum anderen durch satzübergreifende Durchführungsteile -, entstehen fließende Übergänge hin zur Gattung der Fantasie.

Der Übergang zwischen diesen drei Formen der Bearbeitung, der Transkription, der Fantasie und der Paraphrase, ist fließend, d.h. viele Werke können nicht exakt einer Gattung zugeordnet werden.

Neben diesen Formen der Bearbeitung markiert die Kontrafaktur eine grundlegende Technik der Bearbeitung, hingegen keine Gattung. Die Kontrafaktur bezeichnet das Umdichten des Textes einer musikalischen Vorlage. Ein bekanntes Beispiel für eine Kontrafaktur ist das protestantische Kirchenlied *O Welt, ich muss dich lassen*, im evangelischen Gesangsbuch unter EG 521. Das Original dazu bildet die weltliche Lied-

³³ Vgl. SCHRÖDER (1994), Sp. 1329-1330.

weise *Innsbruck, ich muss dich lassen* von *Heinrich Isaac*. Der neue Text muss demnach im Versmaß und in der Betonung auf die bereits vorliegende Melodie passen. Auch wenn eine Umtextierung prinzipiell in beide Richtungen möglich ist (weltlich-geistlich, geistlich-weltlich), überwiegt die Kontrafaktur von weltlich zu geistlich. Der Begriff Kontrafaktur verschwindet ab ca. 1600 aus dem allgemeinen Sprachgebrauch und wird im weiteren Verlauf mit dem weiter gefassten Begriff der Parodie gleichgesetzt. »Um einen einigermaßen konsequenten Sprachgebrauch zu wahren, empfiehlt es sich deshalb, den Terminus Kontrafaktur der geistlichen Umdichtung eines weltlichen Liedes [...] sowie der umgekehrten Versetzungsweise [...] vorzubehalten.«³⁴

Konzeption des *Weihnachtsoratoriums* von Johann Sebastian Bach *Denise-Beatrice Schmidt*

Das Parodieverfahren lässt sich besonders gut am Beispiel des *Weihnachtsoratoriums* (BWV 248) von *Johann Sebastian Bach* verdeutlichen. Zur Erläuterung des Parodieverfahrens ist es hilfreich, zunächst auf den Aufbau des *Weihnachtsoratoriums* näher einzugehen.

Das Werk ist in sechs Teile gegliedert, deren Tonarten in sich geschlossen sind. Teil I, III und VI stehen in D-Dur und formen somit einen übergeordneten tonartlichen Bezugsrahmen. Teil II steht in G-Dur, also im Unterquintenverhältnis zu den Teilen I und III. Mit A-Dur in Teil V wird der Tonraum um den Oberquintbereich ergänzt. Der 4. Teil unterscheidet sich von den anderen Teilen insofern, als er mit F-Dur den Tonartenplan in den b-Bereich erweitert. Ursache hierfür ist die Besetzung mit zwei Hörnern³⁵. Das Grundmuster der Satzfolge innerhalb der sechs Teile besteht in der Regel aus einem Eingangschor, einem Schlusschor und zwei Arien. Rezitative erscheinen entweder vor oder nach einer Arie³⁶. Für das Parodieverfahren im *Weihnachtsoratorium* sind allerdings nur die Arien von Interesse, da die Rezitative nicht einer Vorlage entstammen, sondern neu komponiert wurden.

Da das Parodieverfahren auf der Umformung eines vorhandenen Werkes in ein neues beruht, ist zunächst zu klären, aus welchen Quellen *Bach* bei der Zusammenstellung des *Weihnachtsoratoriums* schöpfte. Die Grundlage bilden in erster Linie zwei weltliche Kantaten, und zwar zum einen *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (BWV 213)³⁷ sowie zum anderen *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten* (BWV 214)³⁸. Beide Kantaten enthalten zusammen acht Arien³⁹. Da das *Weihnachtsoratorium* über sechs Teile mit jeweils zwei Arien verfügt, mussten für die erforderlichen 12 Arien zusätzlich Einzelsätze aus weiteren Kantaten übernommen bzw. Neukompositionen angefertigt werden.

Tab. 5.1: Übersicht zum *Weihnachtsoratorium* (WO, BWV 248) und seinen Parodie-Vorlagen

| WO-Teil | I | II | III | IV | V | VI |
|---------------------|------------------|-----------------------------|-------------------------|------------------|---------------------|--------------------|
| Eingangschor | BWV 214 Nr. 1 | neu: Sinfonia statt Chor | BWV 214 Nr. 9 | BWV 213 Nr. 1 | neu | BWV 248a |
| 1. Arie | BWV 213 Nr. 9 | BWV 214 Nr. 5 | BWV 213 Nr. 11 | BWV 213 Nr. 5 | BWV 215 Nr. 7 | en bloc Parodie |
| 2. Arie | BWV 214 Nr. 7 | BWV 213 Nr. 3 | neu | BWV 213 Nr. 7 | Vorlage verschollen | |
| Schlusschor | Choral | Choral | Eingangschor da capo | Choral | Choral | |

Insgesamt lässt sich demnach Folgendes beobachten: im *Weihnachtsoratorium* sind fünf Arien aus BWV 213 sowie zwei Arien aus BWV 214 parodiert worden. Eine Arie stammt aus der Kantate *Preise dein Glücke*,

³⁴ DADELSEN/BRINZING/SCHICK/SCHULZ (1997), Sp. 1395.

³⁵ Die Naturhörner standen seinerzeit üblicherweise in F.

³⁶ Vgl. SIEGELE (1995), S. 257.

³⁷ Glückwunschkantate zum Geburtstag des Kurprinzen von Sachsen am 5. September 1733. Vgl. SCHULZE (²2007), S. 637.

³⁸ Glückwunschkantate zum Geburtstag der Königin *Maria Josepha* am 8. Dezember 1733. Vgl. SCHULZE (²2007), S. 676.

³⁹ BWV 213 umfasst fünf, BWV 214 drei Arien.

gesegnetes Sachsen (BWV 215)⁴⁰. Von den in BWV 213 und BWV 214 insgesamt vier zur Verfügung stehenden Chören übernimmt *Bach* Eingangs- und Schlusschor aus BWV 214 sowie den Schlusschor aus BWV 213. Der Eingangsschor aus BWV 213 findet keine Verwendung. Neu komponiert wurden die Sinfonia⁴¹ zu Beginn des zweiten Teils, die zweite Arie des dritten Teils sowie der Eingangsschor zu Teil V.

Das Parodieverfahren am Beispiel des Duetts »Herr, dein Mitleid«

Gregor Frenken

Das Parodieverfahren soll am Beispiel zweier Duett-Arien *Johann Sebastian Bachs* erläutert werden. Die ursprüngliche Arie »Du bist meine, ich bin deine« stammt aus der Kantate *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (BWV 213), die der Thomaskantor 1733 anlässlich des 11. Geburtstages *Friedrich Christians von Sachsen*, des Sohnes des Kurfürsten, komponierte. Als er 1734 das *Weihnachtsoratorium* (BWV 248) schuf, griff er hierfür auf bereits bestehende Kantaten zurück, die er parodierte. So fand das oben genannte Duett unter dem Namen »Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen« als Nr. 29 Eingang in *Bachs* berühmtestes Oratorium.

| A-Teil | |
|---------------------|----------|
| Eröffnungsritornell | 16 Takte |
| 1. Vokalteil | 26 Takte |
| Ritornell | 17 Takte |
| 2. Vokalteil | 41 Takte |
| Ritornell | 17 Takte |
| B-Teil | |
| 3. Vokalteil | 20 Takte |
| Ritornell | 8 Takte |
| 4. Vokalteil | 25 Takte |

Da capo.

Um einen Überblick über den Aufbau der Arie zu erhalten, soll zunächst die Form untersucht werden. Als Da-Capo-Arie ist sie dreiteilig angelegt und besteht aus einem A-Teil, einem B-Teil und dem zu wiederholenden A-Teil (da capo = von vorne). Die einzelnen Formteile lassen sich noch weiter untergliedern: die Eröffnung des A-Teils bildet das 16-taktige Eingangsritornell. An dieses schließen sich die ersten beiden Vokalteile an, nach denen jeweils ein Ritornell gespielt wird. Teil B beginnt mit dem dritten Vokalteil und endet nach einem weiteren Ritornell mit dem vierten Vokalteil.

Tab. 5.2: Formübersicht der Arie

Da das Eingangsritornell der Exposition des motivischen Materials dient, lohnt eine genauere Betrachtung.

Abb. 5.1: Eingangsritornell, BWV 248, Nr. 29

WO, Nr. 29, Aria Duetto



Im 4-taktigen Vordersatz wird das Anfangsmotiv a vorgestellt. Es dauert zwei Takte und wird einmal repetiert. In den nächsten acht Takten wird dieses Motiv fortgesponnen: das zunächst erscheinende Motiv b dauert ebenfalls zwei Takte und wirkt aufgrund der musikalisch-rhetorischen Figur der Anabasis, das heißt aufgrund des aufsteigenden Duktus', heiter. Motiv b wird im Anschluss einen Ton tiefer sequenziert. Darauf folgt Motiv c, das zunächst von der ersten Viola vorgestellt und zwei Takte später von der zweiten imitatorisch in der Oktave aufgegriffen wird. Das Eingangsritornell endet mit einer 4-taktigen Kadenz (= Motiv d).

⁴⁰ Die Kantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) ist ebenfalls eine weltliche Glückwunschkantate, und zwar zum Jahrestag der Königswahl des sächsischen Kurfürsten zum König von Polen am 5. Oktober 1733. Vgl. DÜRR (1995), S. 911.

⁴¹ Eine Sinfonia ist ein instrumentales Eingangsstück.

Diesem Formmodell von Vordersatz, Fortspinnung und Kadenz bzw. Coda folgen auch alle anderen Abschnitte des Duettts.

Der Text der ursprünglichen Arie lautet: »Ich bin deine, / du bist meine, / küsse mich, / ich küsse dich. Wie Verlobte sich verbinden, wie die Lust die sie empfinden, treu und zart und eiferig, so bin ich«. Der neue Text heißt hingegen: »Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei. Deine hohe Gunst und Liebe, deine wundersamen Triebe machen deine Vätertreu wieder neu«. Der Kontrast könnte kaum größer sein: geht der weltliche Text auf zwischenmenschliche Liebe ein, so wird im geistlichen Gottes Erbarmen gepriesen.

Aus konzeptionellen, die Gesamtanlage des Oratoriums betreffenden Gründen, transponierte *Bach* das Duett von F-Dur nach A-Dur. Dies erforderte eine Änderung der Besetzung: an die Stelle des Duos von Alt und Tenor tritt im *Weihnachtsoratorium* die Kombination von Sopran und Bass. Gleichzeitig ersetzen zwei obligate Oboen d’amore die in der Vorlage verwendeten Bratschen. Außerdem passte *Bach* die Artikulation dem neuen Textinhalt an: war beim lyrischen Charakter des weltliche Textes Legato-Artikulation angemessen, so erfährt die Liniengattung im *Weihnachtsoratorium* durch die Staccato-Punkte eine deutliche Akzentuierung, das heißt, der deklamatorische Aspekt rückt gegenüber dem lyrisch-sänglichen in den Vordergrund. Aufgrund der zum Teil veränderten Silbenverteilung ergeben sich gegenüber der Vorlage leichte melodische Modifizierungen (z.B. in Takt 94 ff. und in Takt 142 ff.).

Abb. 5.2: Synopse T. 94 ff: »ich küsse dich« (BWV 213, Nr. 11) und »tröstet uns« (BWV 248, Nr. 29)

The image displays a musical score for two arias by Johann Sebastian Bach, presented as a synopse of measures 94-100. The top system shows the original 'Ich küsse dich' (BWV 213, Nr. 11) in F major, featuring a vocal line with lyrics and an instrumental accompaniment. The bottom system shows the revised 'tröstet uns' (BWV 248, Nr. 29) in A major, also with a vocal line and instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'forte'.

Abb. 5.3: Synopse T. 142-146: »Wie Verlobte« (BWV 213, Nr. 11) und »deine holde Gunst« (BWV 248, Nr. 29)

Insgesamt betrachtet, lässt sich feststellen, dass die Eingriffe in die Vorlage, insbesondere die Veränderungen der Gesangsparts, gering sind, trotz der divergenten textlichen Inhalte. Daraus lässt sich folgern, dass *Bachs* Musik nicht den Text illustriert, sondern für sich selbst steht, indem sie den Text gleichsam reflektiert und somit interpretatorisch auf eine höhere Ebene hebt. Daher ist sie im Stande, auch den Inhalt eines anderen Textes als den des ursprünglichen dem Hörer zu vermitteln.

Historie der *Brandenburgischen Konzerte* *Philipp Müller*

Bei den *Brandenburgischen Konzerten* (BWV 1046-1051) handelt es sich um sechs Konzerte von *Johann Sebastian Bach*, die der barocken Epoche zuzuordnen sind. *Bach* widmete sie dem Markgrafen *Christian Ludwig von Brandenburg*. Der Originaltitel der Konzerte lautet »Six Concerts avec plusieurs Instruments«. Die Bezeichnung »Brandenburgische Konzerte« prägte in erster Linie der Musikwissenschaftler *Philipp Spitta*. Die Entstehungsgeschichte der *Brandenburgischen Konzerte* kann heute nur bedingt rekonstruiert werden.

Johann Sebastian Bach lernte den Markgrafen *Christian Ludwig von Brandenburg* vermutlich Ende 1718 oder Anfang 1719 in Berlin kennen. *Bach*, der zu dieser Zeit als Hofkapellmeister am Hofe des Fürsten *Leopold von Anhalt-Köthen* beschäftigt war, reiste nach Berlin, um ein neues Cembalo für den Köthener Hof zu kaufen. Die Vermutung liegt nahe, dass *Ludwig von Brandenburg* bei dieser Gelegenheit *Bach* mit verschiedenen Kompositionen beauftragte⁴². Die heute als die *Brandenburgischen Konzerte* bekannten Werke sind eine Zusammenstellung sechs verschiedener Konzerte, von denen ungewiss ist, ob sie von *Bach* explizit für

⁴² Vgl. SCHLEUNING (2003), S. 21.

den Markgrafen komponiert worden sind, oder ob er auf bereits vorhandenes Repertoire zurückgriff. Zur einer Uraufführung der Konzerte am Hof des Markgrafen in Berlin kam es wohl nie, da dessen Orchester den instrumentalen Herausforderungen der Konzerte nicht gewachsen war. Fürst *Leopold von Anhalt-Köthen* verfügte hingegen über ein größeres Orchester, so dass die Konzerte erstmals in Köthen aufgeführt worden sein dürften. Sie könnten daher auch zunächst für das Köthener Orchester bestimmt gewesen sein und nur nachträglich, zusammengefasst als »Six Concerts avec plusieurs Instruments«, dem Markgrafen gewidmet worden sein. Dieser Theorie nach, wären die Konzerte zwischen 1717 und 1721 entstanden. Es könnte jedoch auch sein, dass frühe Werke der Konzerte bereits 1713 in Weimar komponiert worden sind. Indizien für eine frühe Entstehungszeit des dritten und sechsten Konzerts wären zum Beispiel die für diese Zeit typischen homophonen Streichersätze. Im Gegensatz dazu stehen das zweite und vierte Konzert. Diese Konzerte weisen in der Instrumentation einen heterogenen Charakter auf und sind wahrscheinlich später entstanden. Das fünfte Konzert wurde vermutlich zu einem noch späteren Zeitpunkt komponiert. Ein Indiz dafür ist beispielsweise die anspruchsvolle Verwendung des Cembalos. Eine frühe Version des ersten Konzertes ist in der Sinfonia BWV 1046a erkennbar, die ihrerseits eventuell Einleitung zu *Bachs* Jagdkantate (BWV 208) aus dem Jahr 1713 gewesen ist⁴³.

Eine weitere Überlegung beim Betrachten der Historie der *Brandenburgischen Konzerte* ist die Frage nach der didaktischen Funktion der Konzerte, denn zu dieser Zeit, d.h. im Jahr 1721, entstanden verschiedene Werke mit explizit pädagogischer Zielrichtung⁴⁴. Die *Brandenburgischen Konzerte* beinhalten diverse Konzerttechniken. Beispiele hierfür sind die Verwendung von sowohl drei Orchesterkonzerten als auch von drei Concerti grossi oder die Demonstration vielfältiger Möglichkeiten, musikalische Kontraste einzusetzen⁴⁵. Insofern ist eine didaktische Intention *Bachs* bei der Konzeption der *Brandenburgischen Konzerte* nicht auszuschließen.

Vor diesem Hintergrund sind die *Brandenburgischen Konzerte* in ihrer Endfassung wahrscheinlich zwischen 1718 und 1720 in Köthen entstanden.

Der 3. Satz des 1. Brandenburgischen Konzertes (BWV 1046)

Wiebke Holz

Das Parodieverfahren beim 1. *Brandenburgischen Konzert* weist gegenüber den bisher untersuchten Umformungstechniken eine Besonderheit auf: während es sich bei den obigen Beispielen sowohl bei der Vorlage als auch bei der Umarbeitung um Werke gleicher Gattungen handelt, d.h. jeweils um Werke mit Textgrundlage, so erfolgt hier die Parodierichtung gattungsübergreifend, nämlich von einem reinen instrumentalen Satz hin zu einem Chorwerk, genauer: von einem Konzertsatz zu einer Kantate, und zwar der Kantate *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207) zu Ehren des Leipziger Jura-Professors Dr. *Kortte*⁴⁶. Um die spezifischen Schwierigkeiten bei diesem Parodieverhältnis nachvollziehen zu können, ist es zunächst erforderlich, näher auf den Aufbau des Ausgangsstückes, d.h. des dritten Satzes des 1. *Brandenburgischen Konzertes*, einzugehen. Der in Form des Concerto-grosso gebaute Satz gliedert sich in insgesamt 14 Abschnitte, wobei zwischen dem Anfangsritornell (Tutti), den konzertanten Soloabschnitten (Solo) sowie den wiederkehrenden Ritornellen (Tutti) zu unterscheiden ist (vgl. Tab. 5.3). In den Concertino-Teilen tritt entweder die Piccolo-Violine⁴⁷ solistisch oder in Verbund mit weiteren Instrumenten hervor. Das Eingangsritornell weist zwar die typische Ritornellform auf, bestehend aus Vordersatz, Fortspinnung und Kadenz⁴⁸, ist aber durch Einschübe auf 17 Takte, statt der sonst üblichen 12 Takte erweitert.

⁴³ Vgl. KREY (1961), S. 339-340.

⁴⁴ Ein Beispiel hierfür ist das von ihm für seinen Sohn *Wilhelm Friedemann Bach* verfasste *Clavier-Büchlein* oder der erste Zyklus des *Wohltemperierten Klaviers*.

⁴⁵ Vgl. ROEDER (2000), S. 77

⁴⁶ In Auftrag gegeben wurde die Kantate von der Studentenschaft unter denen auch der Urheber des Textes gewesen sein dürfte. Vgl. DÜRR (⁶1995), S. 937.

⁴⁷ Die Piccolo-Violine war eine Kleingeige, die eine Terz höher als die normale Violine gestimmt war.

⁴⁸ 4-taktiger Vordersatz, 7-taktige Fortspinnung (3+4 Takte), 5-taktige Kadenz.

Tab. 5.3: Übersicht zur Form des 3. Satzes des 1. Brandenburgischen Konzerts, BWV 1046

| | | | | | | | |
|----------------------|-----------|-----------------|-------|---|---|--------------------------|---------------------|
| Takt | 1-17 | 17-20 | 21-24 | 25-34 | 35-53 | 53-63 | 64-70 |
| Formabschnitt | Ritornell | Solo 1 | Tutti | Solo 2 | Ritornell | Solo 3 | Tutti |
| Instrumente | Tutti | Violino piccolo | Tutti | Concertino + Tutti, Violino piccolo, Horn | Tutti mit Solo- fortspinnung Violino piccolo, Streicher + Oboen | Violino piccolo, 1. Oboe | Streicher, Oboen |

| | | | | | | | |
|----------------------|--------------------|-----------|-----------------|-------|---|--|-----------------------|
| Takt | 70-81 | 82-83 | 84-87 | 88-91 | 92-102 | 102-108 | 108-124 |
| Formabschnitt | Solo 4 | Adagio | Solo 1 | Tutti | Solo 2 | Tutti | Schluss- Ritornell |
| Instrumente | Concertino + Tutti | Streicher | Violino piccolo | Tutti | Tutti + Concertino, Violino piccolo, Horn | Tutti mit Solofortspinnung Violino piccolo | Tutti |

Es stellt sich die Frage, wie es *Bach* gelang, dieses reine Instrumentalwerk in eine Kantate mit 4-stimmigem Chor und einem zudem reicher besetzten Orchesterapparat umzuarbeiten. Die Transposition des Ursprungswerkes von F-Dur nach D-Dur ist durch das Ersetzen des Hörnerpaares durch ein Trompetentrio bedingt. Des Weiteren fügte *Bach* zwei Querflöten hinzu, die zusammen mit den aus dem Original übernommenen Oboen colla parte geführt werden. Die anspruchsvollste Aufgabe bestand jedoch fraglos darin, einen 4-stimmigen Chorsatz samt Text einzuarbeiten. Ein Vergleich beider Fassungen offenbart zunächst, dass die Melodik des Soprans bis auf wenige Änderungen der Violin-Piccolo-Stimme entspricht. Der Bass beruht in weiten Teilen auf der Continuo-Stimme. Abgesehen vom ersten Tutti-Ritornell, bei dem die Altstimme mit der Melodik der zweiten Geige und die Tenorstimme mit der Bratschenlinie übereinstimmt, sind sowohl die Alt- als auch Tenorstimme vollständig neu komponiert (vgl. Abb. 5.4). In T. 33 übernimmt der Alt die ursprüngliche Horn-Linie, der Sopran, wie erwähnt, den Violin-Piccolo-Part und der Bass doppelt den Basso Continuo. Die Stimme des Tenors jedoch ist nicht im Original zu finden. Im folgenden Takt sind sogar vier der drei Stimmen, die des Alts, des Tenors und die des Basses (1. Takthälfte) neu komponiert.

Abb. 5.4: Synopse T. 33-34: BWV 1046 (3. Satz) u. BWV 207 (Eingangs-Chor)

33 I. Brandenburgisches Konzert

Hrn 1 (F)

Piccolo-VI

Continuo

33 BWV 207, transponiert nach F

rol - - - len - den Pau - - - ken durch

- len - den Pau - - - ken durch-drin - gen - der

8 rol - - - len - den Pau - ken durch-drin - gen - der

rol

An zwei Stellen waren zudem größere Eingriffe erforderlich: zwischen den T. 58 u. 60 (vgl. T. 58-62 in BWV 207) sowie der Parallelstelle zwischen T. 78 und T. 80 (vgl. T. 82-86 in BWV 207) sind insgesamt sechs zusätzliche Takte eingefügt worden, und zwar nicht en bloc, sondern asymmetrisch.

Abb. 5.5: Synopse T. 57 ff: BWV 1046 (Violine picc.) u. BWV 207 (Chor + Cont.)

In T. 58 wird im Basso Continuo die schnelle Sechzehntel-Figur weitergeführt und der Tenor beginnt in der Taktmitte mit den Worten: »denen mir emsig ergebenen Söhnen«. Dieser textbedingte und durch die Solo-besetzung recht auffällige Einschub von zwei Takten⁴⁹ fügt sich reibungslos in den Ablauf des Stückes ein. Der nächste Takteinschub erfolgt bereits einen Takt später, zwischen T. 59 und 60 (vgl. T. 62 in BWV 207).

Abb. 5.6: Synopse T. 59 ff: BWV 1046 (Violine picc.) u. BWV 207 (Chor + Cont.)

Wie auch beim ersten Einschub läuft im Basso Continuo die Sechzehntel-Figur weiter, auf der ersten Zählzeit des eingeschobenen Taktes beenden alle Singstimmen ihre Textzeile mit dem Wort »sei« und einer Viertel-Note auf einem fis-Moll Akkord. Dieses Mal beginnen sowohl der Bass als auch der Alt auf der Taktmitte und eröffnen mit den Worten »was hier der [...]« einen motivisch neuen, polyphonen Abschnitt.

Diese wenigen, in aller Kürze skizzierten Details, verdeutlichen bereits, dass auch zwischen verschiedenen Gattungen parodiert werden kann.

⁴⁹ Der mit dem Tenor besetzte Solopart lässt, im Zusammenhang mit der Aussage des Textes an dieser Stelle, auf eine bewusste Hervorhebung der Studentenschaft schließen.

Harmoniemusiken zu Mozarts *Entführung aus dem Serail*

Helga Regina Stockmeier

Als um 1700 die modernen Holzblasinstrumente wie beispielsweise Klarinette, Oboe und Fagott erfunden wurden, entstanden zahlreiche Ensembles, die in dieser Besetzung spielten. Diese Bläserensembles und ihre Musik wurden im 18. Jahrhundert in Deutschland als Harmoniemusik bezeichnet. Dieser Begriff entsprang der »klanglichen Mischfähigkeit«⁵⁰ von Hörnern und Holzblasinstrumenten, durch die eine »recht angenehme Harmonie«⁵¹ entstand. Die Musiker waren jedoch keine professionellen Künstler, sondern Hofbedienstete oder Aushilfen aus dem Militär⁵², weshalb jede Stimme, ähnlich wie in der Marschmusik, paarweise besetzt war. Die Blütezeit der deutschen Harmoniemusik war zwischen 1780 und 1800⁵³. Die erste bekannte Harmoniemusik wurde um 1760 von *Joseph Haydn* komponiert.

Da die Harmoniemusik eine neue Form des Ensemblespiels darstellte, für deren Besetzung noch keinerlei Literatur vorlag, entstanden sowohl Neukompositionen als auch Bearbeitungen fremder Werke, in erster Linie von Opern.

Zu Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* liegen zwei Harmoniemusiken vor. Eine davon stammt von dem Oboisten *Johann Nepomuk Wendt*, der selbst als Orchestermusiker an der Uraufführung der *Entführung aus dem Serail* mitwirkte. Im Jahr 1985 wurde in der Donaueschinger Hofbibliothek eine weitere Harmoniemusik gefunden, jedoch ohne Urheberbezeichnung. Aufgrund ihres Fundorts erhielt sie den Namen *Donaueschinger Harmoniemusik*. Sie weist deutliche Abweichungen zu Mozarts Original und der Harmoniemusik von *Wendt* auf.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Unterschiede anhand der Bacchus-Arie aus Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* (Nr. 14, Duett Osmin und Pedrillo) und den beiden oben angeführten Harmoniemusiken durch einen Vergleich der drei Werke aufgezeigt werden.

Zunächst lassen sich drei generelle Aspekte feststellen, in denen die beiden Bearbeitungen divergieren: 1.) in der Behandlung der Solostimmen des Originals, 2.) in der Klangverteilung auf die einzelnen Instrumente und 3.) in den formalen Umgestaltungen der Vorlage.

Bereits zu Beginn weichen die drei Versionen deutlich voneinander ab: das instrumentale Eingangsritornell, das in der Arie dem Sologesang der beiden Männerstimmen vorangestellt ist, bleibt in der *Donaueschinger Harmoniemusik* im Gegensatz zur Bearbeitung von *Wendt* erhalten. Jedoch differiert es bei der Wiederholung in Bezug auf die Melodielinie und den harmonischen Verlauf, da die zweite Oboe in der *Donaueschinger Harmoniemusik* bei der Wiederholung des Ritornells in T. 9 ein g^1 spielt, wodurch als oberstes Intervall zwischen den harmonietragenden Instrumenten eine Terz statt einer Sexte erklingt, die die Klangfarbe leicht verändert. Auch in T. 11 weicht der Gesamtklang des Ensembles von der Vorlage Mozarts ab, da in den Klarinetten Sexten statt der im Original verwendeten Oktaven erklingen und Mozarts Viertelnoten zu Sechzehntelnoten umgestaltet werden.

⁵⁰ HOFER (1996), Sp. 154.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

Abb. 5.7: Synopse T. 9-11: Donaueschinger Harmoniemusik und Harmoniemusik von Wendt

Donaueschinger Harmoniemusik

9 11

Harmoniemusik von Wendt

11

In T. 17 fehlt bei der *Donaueschinger Harmoniemusik* die Übertragung der Gesangsstimme (diejenige von Osmin). Außerdem ist die Achtelbewegung von Viola und Cello durch ruhige halbe Noten in den tiefen Holzblasinstrumenten ersetzt.

Im weiteren Verlauf der *Donaueschinger Harmoniemusik* treten an drei Stellen harmonische Abweichungen zum Original auf⁵⁴, nämlich in T. 19, T. 21 und T. 24. Im Original liegt von T. 17-20 ein Dominantorgelpunkt im Bass mit einem darüber gelagerten V-I Pendel. In der *Donaueschinger Harmoniemusik* erfolgt hingegen taktweise ein Harmoniewechsel, und zwar nicht zwischen V. und I. Stufe, sondern ein harmonisches Pendel zwischen V. und VI. Stufe, das heißt, es entsteht ein eindeutiger Farbwechsel anstelle der gestreckten V. Stufe der *Mozartschen* Vorlage. In T. 21 erklingt, abweichend vom verminderten Sextakkord bei *Mozart*, ein harmonisch weniger zwingender Terzquartakkord. Die auffallendste harmonische Veränderung findet sich in T. 24: in der *Donaueschinger Harmoniemusik* ist in der unisono-Linie zwischen Klarinette, Fagott und zweiter Oboe ein cis anstelle des von *Mozart* komponierten c notiert, wodurch ein völlig neuer Klangeindruck entsteht, da statt des eigentlichen weichen Mollakkordes der VI. Stufe ein dominantischer, genauer: zwischendominantischer A-Dur Akkord erklingt.

Abschließend ergeben sich beim Vergleich zwischen der *Donaueschinger Harmoniemusik* und der *Bacchus-Arie* einige auffällige dynamische Unterschiede⁵⁵: der Wiedereintritt des Ritornell-Themas wird in der *Donaueschinger Harmoniemusik* im Forte und durch Oktavdopplungen des repetierten c in den Unterstimmen gleichsam in Szene gesetzt, während bei *Mozart* das Solo Osmins (T. 58 ff.) im piano steht. Umgekehrt ist die perkussive Passage⁵⁶ der *Bacchus-Arie* (ab T. 71 ff.) durch schlichte Liegetöne in den Hörnern und Reduzierung der Besetzung gewissermaßen ins klangliche Gegenteil verkehrt. Insgesamt enthält die *Donaueschinger Harmoniemusik* zudem weniger Dynamikangaben als die ausdifferenzierte Vorlage.

Instrumentation und Orchestration

Livia Kirner

Der Begriff Instrumentation bezeichnet den musikalischen Arbeitsvorgang des »In-Klang-Setzen[s] überhaupt«⁵⁷, bzw. nach *Hugo Riemann* »die Verteilung der Parte einer Orchesterkomposition auf die einzelnen Instrumente«⁵⁸. Als problematisch erweist sich eine exakte definitorische Trennung der Begriffe Instrumentation und Orchestration. Nach *Busoni*⁵⁹ gibt es zwei Arten der Instrumentation, nämlich »die vom musikalischen Gedanken geforderte und vorgeschriebene, absolute Orchestration, und die ›Instrumentierung‹ eines ursprünglich nur abstrakt musikalischen oder für ein anderes Instrument gedachten Satzes. Die erste ist allein die echte, die zweite gehört in das ›Arrangement‹«⁶⁰. Das heißt, es besteht ein qualitativer Unterschied zwischen der rein technischen Seite der Stimmübertragung auf geeignete Instrumente einerseits und dem Nachspüren der ›Idee‹ des Werkes andererseits. Die Möglichkeiten, eine spezifische Wirkung durch das Vermischen verschiedener Klangfarben zu realisieren, ergeben sich aus den Klangqualitäten derjenigen Instrumente, für die orchestriert wird. Angesichts der Komplexität der Orchesterbehandlung werden bereits im 18. Jahrhundert die ersten Lehrbücher, d.h. Instrumentationslehren, veröffentlicht⁶¹, in denen das Grundwissen über verschiedene Orchesterinstrumente (instrumentenkundliche Aspekte wie Tonumfänge, instrumentenspezifische Spieltechniken etc., Literaturbeispiele sowie konkrete Instrumentierungsvorschläge) vermittelt werden, denn eine wesentliche Voraussetzung für die Instrumentation eines Werkes ist die Kenntnis über die Klangfarben im Einzelnen und in Kombination, um die innere Klangvorstellung zu realisieren und die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Standardwerk ist bis heute *Berlioz'* Lehrbuch *Grande traité* aus dem Jahr 1844. An den ersten vier Takten des ersten Satzes aus *Maurice Ravel's* Orchestersuite *Ma mère l'Oye*, lassen sich die Feinheiten der Orchestrierungskunst besonders anschaulich verdeutlichen. Das Originalwerk ist für Klavier vierhändig, *Ravel* orchestrierte es selbst⁶².

⁵⁴ Die Harmoniemusik von Wendt weist keine Veränderungen innerhalb der Harmonik auf.

⁵⁵ Wiederum folgt die Wendtsche Bearbeitung der originalen Vorlage.

⁵⁶ In der *Entführung aus dem Serail* mit Triangel besetzt.

⁵⁷ GIESELER (1996), Sp. 912.

⁵⁸ Zitiert nach NITSCHKE (1978), S. 587.

⁵⁹ Vgl. GIESELER (1996), Sp. 911.

⁶⁰ Zitiert nach GIESELER (1996), Sp. 911.

⁶¹ Die erste Instrumentationslehre, der »Essai« von *Roeser*, erschien 1764. Vgl. GIESELER (1996), Sp. 914.

⁶² Die Besetzung der Orchesterfassung ist für kleines Orchester: 2-faches Holz, 2 Hörner, Schlagwerk, Harfe sowie Streichquintett.

Abb. 5.8: Ravel, *Ma mère l'Oye*, 1. Satz

M. Ravel: Pavane de la Belle au bois dormant

Lent ♩ = 58

Solo

2. Flöte

pp espressif

Sourdine

Horn (F)

pp

Sourdines

Viola

pp pizz.

Zu Beginn des ersten Satzes (*Pavane de la Belle au bois dormant*) ist die solistische Flöte in den ersten vier Takten melodietragend (siehe Abb. 5.8), da sie als Holzblasinstrument die sangliche Linie am besten gestalten kann. Ein besonderer Effekt nun wird dadurch erzeugt, dass die Bratschen im Pizzicato und Horn 1 mit Dämpfer im Pianissimo der Flötenlinie unterlegt werden. Das heißt, die Gegenstimme, gebildet von Bratsche und Horn, ist in sich klanglich abgestuft, entfaltet dadurch Räumlichkeit, wird gleichsam mehrdimensional. Diese subtile Schattierung ist ihrerseits Folie der Flötenlinie, so dass sich insgesamt eine dreifache Staffelung ergibt: in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Bilder einer Ausstellung von Modest Mussorgsky – Orchestrierung durch Maurice Ravel
Tarek El Barbari

Während die Begriffe Instrumentation und Orchestration im allgemeinen Sprachgebrauch synonym verwendet werden, sind sie im Verständnis *Maurice Ravels* deutlich voneinander abgegrenzt. Gegenüber seinem Schüler *Manuel Rosenthal* beschrieb *Ravel* seinen Orchestrierungs-Begriff wie folgt: »Um Instrumentation handelt es sich, [...] wenn Sie Musik nehmen [...] und Sie wählen die richtigen Instrumente aus. [...] Das passt alles ganz gut, und der Klang ist auch nicht schlecht – aber das ist auch alles. Orchestrierung aber bedeutet, einen Eindruck zu vermitteln wie die beiden Pedale des Klaviers: das heißt, eine Klang-Atmosphäre um die Musik, um die geschriebenen Noten zu modellieren [...].«⁶³ *Ravel* differenzierte also sehr genau zwischen beiden Formen der Bearbeitung. Nicht die schlichte Übertragung des Tonsatzes auf den Orchesterapparat, sondern die »Klang-Atmosphäre«, das heißt die Erweiterung des musikalischen Raumes in die Tiefe, ist einer der zentralen Aspekte innerhalb *Ravels* Ästhetik. Im Folgenden soll anhand ausgewählter Stellen exemplarisch verdeutlicht werden, auf welche Weise *Ravel* dieses »Modellieren der Klang-Atmosphäre« umsetzte.

Betrachtet man die Gesamtheit der *Promenaden* in der Suite, so fällt auf, dass die Orchestrierung stets auf das nachfolgende Stück ausgerichtet ist. Keine der Promenaden ist identisch orchestriert. Während die erste in sehr großer Besetzung⁶⁴ orchestriert ist, klingt die zweite durch einen sehr durchsichtigen Satz aus Holzbläsern, Horn und Violinen⁶⁵ filigraner und dient somit schon als Vorbereitung auf *Das alte Schloss* (Nr. 2). Die dritte Promenade hingegen ist wiederum in größerer Instrumentenvielfalt orchestriert⁶⁶ und stimmt durch die größere Klangfarbenvielfalt auf die spielenden Kinder in den *Tuileries* ein. Innerhalb der Promenaden findet sich auch der einzige größere formale Eingriff *Ravels*. In seiner Fassung fehlt die fünfte Promenade, und zwar aus dramaturgischen Gründen. Die fünfte Promenade markiert bei Mussorgsky eine deutlich Zäsur innerhalb des Zyklus', besitzt also gliedernde Funktion auf formaler Ebene⁶⁷. Durch das Auslassen

⁶³ Zitiert nach NICHOLS (1990), S. 68.

⁶⁴ 2 Querflöten + Piccoloflöte, 3 Oboen, 2 Klarinetten + Bassklarinette, 2 Fagotte + Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen + Tuba, Violine 1, Violine 2, Violoncello, Kontrabass.

⁶⁵ 3 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten + Bassklarinette, 2 Fagotte + Kontrafagott, Horn, Violine 1, Violine 2.

⁶⁶ 2 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten + Bassklarinette, 2 Fagotte + Kontrafagott, 2 Hörner, Trompete, Posaune + Tuba, Harfe, Violine 1 (stellenweise dreifach geteilt), Violine 2 (stellenweise dreifach geteilt), Violoncello, Kontrabass.

⁶⁷ Bei Mussorgsky sind die verschiedenen Bilder nach früher und später Schaffensperiode Viktor Hartmanns geordnet.

entsteht in der Orchestrierung *Ravels* ein innerer Spannungsbogen, intensiviert durch den schärfer hervortretenden Kontrast der nun unmittelbar aufeinander folgenden Bilder *Samuel Goldenberg und Schmuyle* (Nr. 6) und *Limoges - Le marché* (Nr. 7). Stehen beide Bilder zwar allein tonartlich im Widerspruch (es-Moll - B-Dur), so besteht zugleich auf inhaltlicher Ebene ein innerer Konnex. Das verbindende Moment ist hier die Sprache: das erste stellt den Dialog zwischen einem reichen und einem armen Juden dar, während das zweite streitende Frauen auf dem Marktplatz widerspiegelt.

Die Hütte auf Hühnerfüßen (Nr. 9): Hier sind vor dem Mittelteil⁶⁸ zwei zusätzliche Takte eingefügt. Gemäß dem Original repetiert die Trompete 1 zunächst ein g¹ im Fortissimo, das in den beiden eingeschobenen Takten von der zweiten Trompete, diese aber mit Dämpfer versehen, fortgeführt wird. Damit wird ein sehr plastischer Ausklang erzeugt, ähnlich einem Echoeffekt, der zugleich Überleitung zum Mittelteil ist.

Gnomus (Nr. 1): Exemplarisch für die Pedalisierungstechnik *Ravels* sei abschließend der Meno mosso-Teil von Ziffer 14-15 herausgegriffen. Der Originalsatz besteht aus einem zweistimmigen Satz im doppelten Kontrapunkt, gekennzeichnet durch eine chromatisch absteigende Linie in Oktaven (zunächst in der linken Hand) und einem ebenfalls in Oktaven geführten Sechs-Ton-Motiv (zunächst in der rechten Hand). Letzteres zeichnet sich durch dissonante Intervallsprünge wie Tritonus und verminderte Quarte⁶⁹ aus und bildet zur Oberstimme eine, klanglich gesehen, fallende Kleinterzkette. Während die chromatische Linie in Halben verläuft, folgt die Gegenbewegung dem rhythmischen Muster:



⁶⁸ Takte 95, 96 vor Ziffer 90 (Bezifferung nach der bei *Eulenburg* erschienenen Ausgabe; gilt für alle folgenden Stellen).

⁶⁹ Zwar notiert *Mussorgsky* den Anfang des Sechs-Ton-Bausteins als chromatisch fallend, klanglich gesehen handelt es sich jedoch um einen diatonischen Halbtonschritt, was zur Folge hat, dass der Sprung von d (notiert: eses) auf ges aufgrund der Leittonwirkung als verminderte Quarte wahrgenommen wird.

Abb. 5.9: Ravel/Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung: Gnomus (Ziffer 14)

Zunächst wird die klangliche Wirkung des chromatischen Abstiegs durch Portamento-Spiel der Streicher intensiviert. Dies verstärkt die gleichsam abwärtsziehende Wirkung in einer Art, wie es auf dem Klavier spieltechnisch nicht möglich ist. Als Gegenpart dazu spielen die Holzbläsergruppe und die Trompeten das Sechs-Ton-Motiv. Im originalen Klaviersatz entsteht der doppelte Kontrapunkt dadurch, dass bei der Wiederholung des Abschnitts die Stimmen zwischen rechter und linker Hand getauscht werden. Bei *Ravel* findet sich kein bloßes Vertauschen der Stimmen, vielmehr liegt die chromatische Linie beim zweiten Einsatz in den hohen Streichern (noch immer portamento) und zusätzlich in den Holzbläsern. Die Gegenstimme intonieren nun allein die Posaunen. Damit wird dasselbe Ausklingen wie in *Mussorgskys* Klaviersatz erreicht, da die Wirkung der chromatischen Linie in der hohen Lage nachlässt und die melodische Wendung nur noch von den Posaunen gespielt wird, wodurch sie an klanglichem Gewicht verliert. Diese Stelle zeigt außerdem, dass *Ravel* Klangeffekte einsetzt, die beim bloßen Hören zunächst nicht unmittelbar auffallen, aber essentiell für den Gesamtklang, gewissermaßen für die ›Aura‹, sind. In dieser Passage wird durch einen spezifischen klanglichen Effekt, nämlich einem Beckenwirbel, der Charakter unterschwellig verstärkt. Hier ist eindrucksvoll zu beobachten, wie durch die Orchestrierung eine räumliche Tiefenstaffelung entstehen kann, die in der Wirkung noch stärker ist als der Pedaleffekt eines Klaviers. Der in sich bereits orchestrale Klaviersatz *Mussorgskys* wird also durch *Ravels* Orchestrierung gleichsam sublimiert, oder bildlich ausgedrückt: das Ergebnis ist ein subtiles Nachzeichnen und räumliches Vertiefen der Linien anstelle eines plakativen Übertünnchens mit Farbe.

Literaturverzeichnis

Der Übersicht halber wurde in den vorangegangenen Aufsätzen in den Anmerkungen die Literatur abgekürzt zitiert. Dementsprechend ist das folgende Literaturverzeichnis alphabetisch nach diesen Abkürzungen geordnet. Das Verzeichnis enthält zudem diejenige Literatur, die zwar in die Arbeiten eingegangen ist, nicht jedoch direkt zitiert wurde.

I. Primärliteratur

- Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente. Erster Band, hrsg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt/Main 1973 (= suhrkamp taschenbuch 87).
- Modest Petrovich Mussorgsky/Maurice Ravel: Pictures at an Exhibition - Bilder einer Ausstellung. For Orchestra. hrsg. v. Arbie Orenstein, Mainz 2009. (= Eulenburg Audio+Score Nr. 56)

II. Sekundärliteratur

DAELEN/BRINZING/SCHICK/SCHULZ (1997):

Georg von Dadelsen, Armin Brinzing, Hartmut Schick u. Reinhard Schulz: Art. Parodie und Kontrafaktur. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Enzyklopädie der Musik. 20 Bände in zwei Teilen, begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a. 1994-2005. Bd. 7 (1997), Sp. 1394-1415. (= Neue MGG)

DAHLHAUS (1980):

Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber 1980. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)

DÜRR (⁶1995):

Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Mit ihren Texten. München u. Kassel ⁶1995.

ENGEL (1949-1951):

Engel, Hans: Art. Bearbeitung. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume. Kassel u. Basel 1949-1989. Bd. 1, Sp. 1458-1466. (= Alte MGG)

FISCHER NJW 2000, 2158:

Fischer, Ulrich: Die Dreigroschenoper. Ein Fall für (mehr als) Zwei. Weill, Brecht et al. in den Untiefen des Gesellschafts- und Urheberrechts. Zum Gedenken an Kurt Weill (2.3.1900-3.4.1950). NJW 2000, S. 2158-2167.

GIESELER (1996):

Gieseler, Walter: Art. Instrumentation. In: Neue MGG, Bd. 4 (1996), Sp. 911-951.

HOFER (1996):

Hofer, Achim: Art. Harmoniemusik. In: Neue MGG, Bd. 4 (1996), Sp. 153-167.

HOMANN (2007):

Homann, Hans-Jürgen: Praxishandbuch Musikrecht. Berlin 2007.

KREY (1961):

Krey, Johannes: Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts. In: Festschrift Heinrich Besse-ler zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig. Leipzig 1961, S. 337-342.

NICHOLS (1990):

Roger, Nichols: Maurice Ravel im Spiegel seiner Zeitgenossen. Zürich/St. Gallen 1990.

NITSCHKE (1978):

Nitsche, Peter: Art. Instrumentation. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz ²1995, S. 587-589.

ROEDER (2000):

Roeder, Michael Thomas: Das Konzert. Laaber 2000. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4)

SCHAAL (1997):

Schaal, Susanne: Art. Paraphrase. In: Neue MGG, Bd. 7 (1997), Sp. 1347-1351.

SCHACK (⁵2010):

Schack, Haimo: Urheber- und Urhebervertragsrecht. Tübingen ⁵2010.

SCHIPPERGES/TEEPE (1995):

Thomas Schipperges u. Dagmar Teepe: Art. Fantasie. In: Neue MGG, Bd. 3 (1995), Sp. 316-345.

SCHLEUNING (2003):

Schleuning, Peter: Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte. Kassel 2003.

SCHMID/WIRTH/SEIFERT (²2009):

Matthias Schmid, Thomas Wirth u. Fedor Seifert: Urheberrechtsgesetz mit Urheberrechtswahrnehmungsgesetz. Handkommentar. Baden-Baden ²2009.

SCHRICKER (³2006):

Schricker, Gerhard (Hg.): Urheberrecht. Kommentar. München ³2006. [zitiert: Bearbeiter, in: SCHRICKER...]

SCHRÖDER (1994):

Schröder, Gesine, Art. Bearbeitung. In: Neue MGG, Bd. 1 (1994), Sp. 1321-1331.

SCHULZE (2007):

Schulze, Hans-Joachim: Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig 2007.

SEIFERT (1989):

Seifert, Fedor: Von Homer bis Richard Strauß. Urheberrecht in Geschichten und Gestalten. Wilhelmshaven 1989.

SIEGELE (1995):

Siegele, Ulrich: Das Parodieverfahren des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach als dispositionelles Problem. In: Annegrit Laubenthal (Hg.): Studien der Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Kassel 1995, S. 257-266.

WALTER (2000):

Walter, Michael: Richard Strauss und seine Zeit. Laaber 2000.