



Zitiert? Plagiiert? Bearbeitet?

Urheberrechtliche und musiktheoretische Fragen musikalischer Bearbeitung

Aus der Kursbeschreibung und Einleitung

Maren und Jens Wilhelm

»'Original' und 'Bearbeitung' - zwei Begriffe, die für sich betrachtet eindeutig zu sein scheinen, die quasi eine Trennlinie zwischen sich ziehen. Demnach müssten auch im künstlerischen Schaffensprozess klare Verhältnisse herrschen: das musikalische 'Werk', also die Neuschöpfung, einerseits und die 'Bearbeitung', d. h. die Umgestaltung, andererseits. Aber allein die Gattungsvielfalt (Transkription, Reminiszenz, Variation, Paraphrase, um nur einige zu nennen), offenbart bereits, dass die Einflüsse anderer Werke beim Komponieren nicht nur bewusst, sondern auch unterbewusst wirksam sind. Damit drängt sich eine weitere Frage auf, und zwar keine musikalische, sondern eine rechtliche: die nach dem Schutz des geistigen Eigentums. Verfolgt man die Geschichte des (Musik-) Urheberrechts, so fällt auf, dass die Begriffe Original (auch: Originalität) und Bearbeitung, Zitat oder "Schutz der Melodie" erst relativ spät, nämlich im 18./19. Jahrhundert, in den Blick kamen und, nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Interessen, zu Forderungen nach einem wirksamen Schutz des geistigen Eigentums führten. ...«

In dem Kurs wurden beide Seiten gleichermaßen beleuchtet. Nämlich neben allgemeinen Fragen des Urheberrechts auch solche anhand der konkreten Erscheinung des musikalischen Werkes erörtert (etwa der Melodieschutz). Inhaltlicher musikalischer Schwerpunkt war das 19. Jahrhundert mit Werken zweier Zeitgenossen, nämlich Franz Liszt (insb. sein Klavierauszug zu Ludwig van Beethovens 5. *Symphonie* und Klaviertranskriptionen zu *Isoldes Liebestod* von Richard Wagner und zu Franz Schuberts Lied *Die Nebensonnen* aus der *Winterreise*) und Gabriel Fauré (nämlich die Orchestersuite zu *Pelléas et Mélisande* und verschiedene Fassungen der *Sicilienne*).

Dabei erarbeiteten die Teilnehmer gemeinsam einen eigenen Klavierauszug vom Beginn der 5. *Symphonie* Ludwig van Beethovens sowie eine Orchestrierung des Themas der *Sicilienne*. Beide Werke halten, wie nachfolgend zu sehen sein wird, durchaus einem Vergleich mit den geistigen Schöpfungen Liszts und Faurés (bzw. dessen Schüler Koechlin) Stand. Zudem setzten die Teilnehmer sich in Kleingruppen anhand mehrerer praktischer Fälle mit Einzelfragen des Urheberrechts auseinander. Dabei ging es unter anderem um das Problem des Entstellungsschutzes, Fragen der Werkverwertung und natürlich um die Schranken des Urheberrechts (u. a. des "Tauschens" von Musikdateien im Internet einschließlich der Verfolgung von Rechtsverletzungen). Die nachfolgenden Dokumentationsbeiträge geben insofern nur einen kleinen Ausschnitt Kursarbeit wieder.

Abschließend ist einmal mehr dem Verlag C.H. Beck (München) für die freundliche Einrichtung mehrerer kostenloser Zugänge zu einschlägigen Modulen seiner Internet-Datenbank *beck-online* zu danken, wodurch den Teilnehmern professionelles Recherchieren ermöglicht wurde.

Einführung in das Urheberrecht

Alexandra Anghel

Plagiierte Doktorarbeiten, der überraschende Erfolg der Piratenpartei, die ablehnende Einstellung großer Teile der Öffentlichkeit gegenüber der GEMA, die steigende Anzahl illegaler Downloads und viele weitere Konflikte werfen aktuelle Fragen zu Funktion und Nutzen des Urheberrechts auf, die jeden etwas angehen. Wo findet man das Urheberrecht? Wer ist beteiligt? Und welche Rolle spielt der Staat im Interessenausgleich?

Das Urheberrecht ist ein Teil des Privatrechts. Es zählt im Gegensatz zum allgemeinen Bürgerlichen Recht zu den Sonderprivatrechten, nämlich mit dem Recht des gewerblichen Rechtsschutzes zum Immaterialgüterrecht. Urheberrechtliche Fragen weisen aber auch vielfältige Bezüge zu anderen Rechtsgebieten auf, etwa zu Bereichen aus dem Bürgerlichen Recht, wie dem Schuldrecht, oder aus dem Öffentlichen Recht, wie dem Strafrecht und dem Verfassungsrecht. Das Urheberrecht steht als solches zwar nicht, wie in früheren deutschen Gesetzestexten, ausdrücklich in der Verfassung, unterliegt aber dennoch der darin festgelegten Ordnung, da es sonst nur sehr schwer einschränkbar wäre.

Das Gesetz, wie wir es heute kennen, bekam seine groben Züge schon gegen Anfang des 20. Jahrhunderts und greift in vielen Fragen auf Antworten zurück, die damals im Streit zwischen Urhebern, Verwertern und Verbrauchern gefunden wurden. Dabei vertreten die beteiligten Gruppen verschiedene Interessen:

Für die Urheber steht natürlich ihre Einkommenssicherung im Vordergrund; sie möchten von ihren "geistigen Schöpfungen" angemessen leben können und sie etwa vor unrechtmäßiger Verbreitung, Plagiaten, Bearbeitungen und Entstellung schützen. Ein spezieller Schutz ist insofern nötig, als bei Geisteswerken die Regeln des Sachenrechts nicht angewandt werden können und daher das Urheberrecht den Urhebern das Ausschließlichkeitsrecht der Werkherrschaft, also eine Monopolstellung an ihren Werken, erst einräumen muss. Während das Eigentum an einer Sache nämlich zeitlich unbegrenzt ist, ist das Eigentum an einer geistigen Schöpfung an Schutzfristen gebunden und unterliegt unter Umständen auch stärkeren inhaltlichen Schranken.

Der Verwerter, z. B. die Kulturwirtschaft, ist gewinnorientiert. Er möchte also hauptsächlich günstig kaufen und anschließend teuer verkaufen und wertet die Interessen des Kulturlebens aus. Daher stehen für ihn die durch den Urheber eingeräumten Vorteile in Bezug auf abgetretene Nutzungs- und Verwertungsrechte im Vordergrund. Ihm ist daran gelegen, Rechte an Werken exklusiv zu bewahren, um Konkurrenz weitestgehend zu vermeiden. Diese Rechte werden ihm beim Kauf von Lizenzen bei Urhebern oder Verwertungsgesellschaften eingeräumt, so dass er das Werk vervielfältigen, verbreiten oder öffentlich aufführen darf und somit seiner Aufgabe, der Kulturvermittlung, nachgehen kann. Zur Kulturindustrie gehören im Allgemeinen Verlage, Ausleiheinrichtungen, die mechanische Vervielfältigungsindustrie, der Rundfunk, Theater- und Konzertveranstalter und die gesamte kunstgewerbliche Industrie.

Zwischen Urheber und Verwerter stehen Verwertungsgesellschaften wie zum Beispiel die GEMA (= Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte), die wohl die bekannteste ist. Diese sind nicht kommerziell und nehmen den Urhebern einige Aufgaben ab. So etwa die Kontrolle der Werkverwertung, Abschlüsse von Lizenzverträgen mit Werknutzern und Verbrauchern oder die Verwaltung urheberrechtlicher Befugnisse.

Für die breite Masse der Konsumenten, also die Verbraucher schließlich ist einfach die möglichst günstige oder sogar freie Nutzung des "kulturellen Erbes" als gemeinsames Gut wünschenswert.

Im Interesse aller beteiligten Gruppen steht letztlich aber auch die finanzielle Absicherung des Urhebers, damit dieser weiterhin schaffen und Kulturgüter für die Kulturindustrie und den Verbraucher zur Verfügung stellen kann.

Bei dieser Kontroverse drängt sich natürlich die Frage auf, wessen Interessen stärker gewichtet werden müssen, welche zurückgestellt werden können und inwieweit der Staat regulierend einschreiten sollte. Der Staat muss bei der Verabschiedung von Gesetzen selbstverständlich auf die Interessen und Wünsche der Mehrheit Rücksicht nehmen und sich an ihnen orientieren. Hiermit käme dem Gemeinwohl und damit den Nutzerinteressen stärkeres Gewicht zu. Aber auch die Minderheit der Urheber hat Anspruch auf Schutz und angemessene Berücksichtigung ihrer berechtigten Interessen. Deshalb räumt das Urheberrecht den Werkschöpfern - und dies auch im Hinblick auf die verfassungsrechtlich garantierten Interessen des geistigen Eigentümers (vgl. Artt. 2 Abs. 1 i.V.m. 1 Abs. 1, 5 Abs. 3, 14 GG) - eine solide Rechtsbasis an Persönlichkeits-, Nutzungs- und Verwertungsrechten ein.

Literatur: *Haimo Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, Tübingen, 5. Aufl. 2010 [im Folgenden zitiert als: *Schack*, UrheberR], Rn. 9-18, 90-96; *Manfred Rehbinder*, Urheberrecht, München, 16. Aufl. 2010 [im Folgenden zitiert als: *Rehbinder*, UrheberR], Rn. 3-9.

Geschichte des Urheberrechts

Maria Keßler

Das Urheberrecht ist im Gegensatz zum Eigentums- oder Vertragsrecht historisch gesehen noch recht jung.¹ Beispielsweise gab es in der Antike noch kein Urheberrecht im heutigen Sinne, da zu dieser Zeit der Autor weniger als Werkschöpfer angesehen, sondern vielmehr das Werk als göttliche Eingebung (= Musenkuss) anerkannt wurde. Allerdings wurden in diesem Zeitalter bereits gewisse Ansätze des Urheberrechts sichtbar. So wurde dem Autor bereits eine persönliche Beziehung zu seinem Werk zugesprochen. Auch der Begriff Plagiat (von lat. *plagiarius* = Menschenräuber) entstand damals.

Die Ursprünge des Urheberrechts liegen an der Zeitenwende des Mittelalters zur Neuzeit. Mit der Erfindung des Buch- und Notendrucks mit beweglichen Lettern (um 1450 bzw. 1498) durch Johannes Gutenberg bzw. Ottaviano Petrucci wurde die nun deutlich erleichterte Verbreitungsmöglichkeit von Noten und Büchern zum Problem, da es auch den "räuberischen" Nachdruck von Büchern bzw. Noten stark vereinfachte. Aus diesem Grund wurden ab 1469 erstmalig Druckerprivilegien eingeführt, welche zur Folge hatten, dass nur bestimmte Drucker das Recht hatten Schriftwerke zu vervielfältigen. Johann von Speyer war der Erste, dem für die Dauer von fünf Jahren dieses Privileg von der Republik Venedig zugesprochen wurde.² Im 16. Jahrhundert wurden zusätzlich Autorenprivilegien eingeführt, die unter anderem Albrecht Dürer und Orlando di Lasso erhielten. Privilegien bekam man als Belohnung für außerordentliche Leistungen. Die Schutzfrist, welche mit dem Privileg entstand, dauerte üblicherweise drei bis zehn Jahre und konnte durch die Entrichtung einer Gebühr mehrmals verlängert werden. Die Privilegien wurden immer durch den Herrscher den einzelnen Personen zugesprochen, wobei dieser auch die Macht hatte, den Inhalt von einem Privileg zu bestimmen.³

Mit der Anerkennung des "geistigen Eigentums" als natürliches Recht des Werkschöpfers begann in der Aufklärung die stetige Entwicklung des modernen Urheberrechts. Gleichwohl befassten sich die ersten Urheberrechtsgesetze hauptsächlich mit dem Schutz der Verleger vor illegalen Nachdrucken. Auch im Deutschen Bund, der 1815 gegründet wurde, waren die Gesetze vorwiegend für die Verleger ausgelegt. Erst das preußische Urheberrechtsgesetz vom 11.6.1837 befasste sich

¹ Vgl. http://www.bpb.de/themen/Z1SGXH,0,0,Geschichte_des_Urheberrechts.html (Stand: 27.8.2012)

² Vgl. *Schack*, UrheberR, Rn 106.

³ Vgl. - auch zu Vorstehendem - *Schack*; UrheberR, Rn 108.

konkret mit dem Rechtsschutz von Werksschöpfern. Die Schutzfrist wurde nun auf 30 Jahre nach dem Tod ausgelegt. Im preußischen Urheberrechtsgesetz waren von Anfang an auch musikalische sowie künstlerische Werke geschützt.⁴

Das "Gesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken"⁵ welches am 11.6. 1870 vom Norddeutschen Bund beschlossen wurde, ist ein Jahr später als Reichsgesetz übernommen worden. Mit neuen Bestimmungen bekam der Komponist neben dem Recht der Vervielfältigung nun auch das Recht der öffentlichen Aufführung zugesprochen, sofern er dies auf dem Rand seines Werkes vermerkte.⁶

Mit dem "Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst"⁷, welches am 1.2.1902 in Kraft trat, wurde durch den darin enthaltenen starren Melodieschutz ein weiteres Recht zugunsten des Urhebers verabschiedet. Von nun an war es verboten, Werke aufzuführen, bei denen die Melodie der ursprünglichen Schöpfung noch erkennbar war.

Das Urheberrecht wurde erstmalig 1965 durch das heute noch geltende Urheberrechtsgesetz⁸ eindeutig von den verwandten Schutzrechten unterschieden. Deutschland hob sich zu dieser Zeit international hervor, da es als erstes Land die Schutzfrist von 50 auf 70 Jahre nach dem Tod des Autors verlängerte.

Urheberpersönlichkeitsrechte

Christine Wilhelm

Das Urheberrecht sieht sich heutzutage einer scharfen Kritik ausgesetzt, da viele die Gesetze für veraltet und unangemessen halten. Dabei beschäftigen sich die Wenigsten näher mit dem Nutzen, welcher aus dem Urheberrecht gewonnen werden kann.

Im Folgenden soll daher ein kleiner Einblick in das Urheberrecht, und dabei vor allem die höchstpersönlichen Rechte, gewährt werden. Beachtet werden sollte dabei, dass zwischen Nutzungs- und persönlichen Rechten unterschieden werden muss. Persönliche Rechte des Urhebers sind grundsätzlich unübertragbar (§ 29 Abs. 1 UrhG), wohingegen Nutzungsrechte ohne Weiteres Dritten eingeräumt und auch weiter übertragen werden können (§§ 29 Abs. 2, 31 Abs. 1 S. 1, 34 UrhG).

Dazu sollte man sich zunächst mit dem Begriff des Urhebers und des Werkes auseinandersetzen, welche nun einmal essenziell für einen Einblick in das Thema sind. Gemäß §§ 1, 2 UrhG sind Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft oder Kunst durch das Urheberrechtsgesetz geschützt. Des Weiteren sind Werke im Sinne des Gesetzes nur Werke, die eine persönliche geistige Schöpfung darstellen. Laut § 7 UrhG ist ein Urheber der Schöpfer eines Werkes. In den folgenden Paragraphen wird dann näher bestimmt, wer rechtlich gesehen (Mit-) Urheber eines Werkes ist. § 11 UrhG erklärt, dass das Urheberrecht den Urheber in seiner Beziehung zum Werk schützt; spricht: das Urheberrecht schützt alle Rechte, die ein Urheber an einem Werk haben kann. Hierunter fallen neben den Urheberpersönlichkeitsrechten auch die Nutzungs- oder Verwertungsrechte. Ziel des Urheberrechts ist es ferner, dem Schöpfer eine angemessene Vergütung für die Nutzung eines Werkes zu sichern (§ 11 S. 2 UrhG).

Die Urheberpersönlichkeitsrechte definieren nun näher die besonderen Rechte, welche aus der Beziehung des Urhebers zu seinem Werk entstehen. Aus der Urheberschaft an einem Werk ergibt

⁴ Vgl. *Schack*; UrheberR, Rn 117.

⁵ Vgl. "Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken" v. 11. Juni 1870 (BGBl. Norddeutscher Bund, S. 339).

⁶ Vgl. *Martin Vogel*, Die Geschichte des Urheberrechts im Kaiserreich, GRUR, 1987, 873.

⁷ Vgl. "Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst" v. 19. Juni 1901 (RGBl., S. 227).

⁸ Vgl. "Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte" v. 9. September 1965 (BGBl. I, S. 1273).

sich unweigerlich zunächst das Recht, zu entscheiden, ob und inwiefern das Werk veröffentlicht werden darf. Unter "Veröffentlichung" versteht man nach § 6 UrhG, dass ein Werk der Öffentlichkeit mit Willen des Berechtigten (Urhebers, o.Ä.) zugänglich gemacht wurde. Das Veröffentlichungsrecht wird näher in § 12 UrhG erklärt. Demnach fällt auch das Recht, darüber zu entscheiden, in welchem Umfang und durch wen öffentliche Mitteilungen über ein neues Werk gemacht werden dürfen, unter das Veröffentlichungsrecht (§ 12 Abs. 2 UrhG).

Aus dem Recht auf öffentliche Bekanntmachung lässt sich logisch auch das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft ableiten (§ 13 UrhG). Dieses Recht auf Namensnennung beinhaltet jedoch nicht nur das Recht auf die allgemeine Anerkennung der Urheberschaft, sondern auch - nach Belieben - das Recht auf eine Urheberbezeichnung am Werk. Das heißt, eigene Werke mit einer spezifischen, persönlichen Signatur zu versehen, welche bei der Verwertung des Werkes übernommen werden muss.

Das Recht auf Namensnennung resultiert in einem Recht auf Quellenangabe (§ 63 UrhG). Da es in der Musik jedoch unüblich ist, Zitate mit Quellenangaben zu versehen, greift Absatz 2 – die Verpflichtung zur Quellenangabe entfällt, weil sie nicht der Verkehrssitte entspricht.

Um zu gewährleisten, dass den Interessen des Urhebers in Hinsicht auf eine originalgetreue Veröffentlichung Genüge getan wird, beschreibt § 14 UrhG einen Entstellungsschutz. Dieser besagt, dass der Urheber das Recht hat, jegliche Beeinträchtigung oder gar Entstellung seines Werkes zu unterbinden. In § 39 UrhG wird zudem präzisiert, dass auch nach einer Einräumung eines Nutzungsrechtes Änderungen des Werkes nur mit Zustimmung des Urhebers vorgenommen werden dürfen. In diesem Fall umfasst der Begriff "Änderungen" ausdrücklich jegliche Änderung des Werkes einschließlich des Titels oder der Urheberbezeichnung.

Zusätzlich dazu hat der Urheber weitere Rechte, welche seine Interessen nach der Veröffentlichung eines Werkes bewahren sollen. Darunter fällt beispielsweise § 25 UrhG, welcher dem Urheber eines Werkes Zugang zu seinen Werkstücken gewährt. Dieser Paragraph gilt auch dann, wenn sich das Werk - oder Vervielfältigungen davon - in Privatbesitz befindet. Allerdings muss der Zugang zu Werken oder deren Vervielfältigungsstücken nur in begründeten Fällen, wie zur Herstellung von Vervielfältigungen oder Bearbeitungen, vom Besitzer gestattet werden. Zudem dürfen etwaige berechnete Interessen des Besitzers nicht denen des Urhebers entgegenstehen. Wenn auch § 42 UrhG dem Urheber ein Rückrufsrecht der eingeräumten Nutzungsrechte zugesteht, ist der Besitzer eines Werkes nicht gezwungen selbiges herauszugeben. Zudem kann § 42 UrhG nur in Verbindung mit einem Überzeugungswandel geltend gemacht werden, welcher so gravierend sein muss, dass jedwede weitere Veröffentlichung des Werkes eine Unzumutbarkeit darstellen würde.

Die Kleine Münze im Urheberrecht

Lysann Rostock

Alle Personen, die eine urheberrechtlich relevante Leistung auf dem Gebiet der Literatur, Wissenschaft und Kunst schaffen, sind durch das Urheberrechtsgesetz geschützt⁹. § 2 Abs. 1 UrhG erläutert näher, welche Werke hierzu zählen, unter anderem zum Beispiel Sprachwerke (wie Schriftwerke, Reden und Computerprogramme), Lichtbildwerke, Filmwerke, Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art und auch Werke der Musik.

⁹ § 1 UrhG.

Um zu entscheiden, ob das Werk schützenswert ist, kommt es auf den urheberrechtlichen "Werkbegriff" an. Er besagt, dass Werke einer persönlichen Schöpfung entsprechen, in einer wahrnehmbaren Form vorliegen, einen geistigen Gehalt haben und Individualität ausdrücken müssen.¹⁰

Unter einer persönlichen Schöpfung versteht man zunächst, dass das "Werk" bewusst vom Menschen geschaffen worden und nicht zufällig entstanden sein darf. Nicht schützenswert wäre damit zum Beispiel ein Bild, welches von einem Affen gemalt wurde, da so keine persönliche, menschliche Beziehung zum Werk vorliegt.¹¹

Um ein Werk als solches erkennen zu können, muss dieses auch nach außen hin wahrnehmbar, aber nicht unbedingt körperlich, sein.¹² Die bloße Idee, ein Lied zu komponieren oder ein Bild zu malen, ist noch nicht schützenswert, denn das Geschaffene muss mit den menschlichen Sinnen wahrgenommen werden können.¹³

Auch die Originalität eines Werkes muss vorhanden sein und aus der Masse hervorstechen. Man spricht dabei von der Gestaltungshöhe einer Leistung bzw. einem bestimmten Schöpfungsgrad.

Außerdem bedarf es an einer gewissen Individualität. Das Abspielen von Tonleitern oder Standardrhythmen fällt also nicht unter den Werkbegriff.¹⁴

Oft ist es schwer zu beurteilen, ob ein vorliegendes Werk die Anforderungen an die Gestaltungshöhe und Individualität erfüllt. Seit Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes, stellen sich viele Juristen die Frage, wo die Grenze des Schutzes zu ziehen ist. Eine klare Festsetzung von schützenswerten und nicht schützenswerten Kompositionen, Sprachwerken, Bildern etc. ist nicht vorhanden, deshalb ist eine auf den jeweiligen Einzelfall bezogene Entscheidung zu treffen.

Hier soll der Frage nachgegangen werden, ob auch einfache Melodien zumindest als kleine geistige Schöpfungen schützenswert sein können. Handelt es sich zum Beispiel bei Clubmusik mit Drum'n' Bass- oder Techno-Titeln überhaupt um Werke im Sinne des Urheberrechts? Schließlich beschränken sich solche "Dancemusic"-Titel oft nur auf schon bekannte Abfolgen von Drums etc. und werden nur neu kombiniert und somit zusammengesetzt.

Bei einer Komposition stehen einem Musiker die Elemente der Melodik, Harmonik, Rhythmus, Dynamik und der Klangfarbe zur Verfügung. Offensichtlich ist hierbei, dass es sich bei den Drum'n'Bass oder Techno-Titeln nicht um eine besondere Tonfolge in Form einer Melodie handelt (die übrigens nach § 24 UrhG besonderen urheberrechtlichen Schutz vor Bearbeitungen genießt). In den Drum'n'Bass- und Techno-Titeln kommen vor allem Rhythmik und Sound zur Geltung. Jedoch ist es ohne Belang, ob der Komponist alle fünf Elemente gleichberechtigt nutzt oder besonderen Wert auf die Melodik seines Stückes oder eben auf Sound und Rhythmus legt. Einige Menschen würden die oft sehr monotonen Titel, ihrer Einfachheit wegen, nicht als schützenswert ansehen. In der heutigen Zeit kommt es bei der Tanzmusik oft auf diese Minimalisierung an. So sind Drum'n'Bass- und Techno-Titel eigentlich gar nicht mehr von der Tanzfläche in Bars und Clubs wegzudenken. Würde man solche Titel als nicht schützenswert ansehen, wären sie für jedermann frei zugänglich. Jeder könnte sie ohne weiteres benutzen, ohne dafür bezahlen zu müssen. Dies würde eine erhebliche Ungerechtigkeit darstellen, schließlich haben auch die Komponisten dieser Drum'n' Bass- und Techno-Titel ein Recht darauf, dass ihre Werke geschützt sind, gegebenenfalls kommerziell verwertet werden können und ihre Urheberschaft anerkannt wird. Denn ein weiterer Schutz ihrer Leistung besteht nicht.¹⁵

¹⁰ Reh binder, UrheberR, Rn. 145-153.

¹¹ Gunnar Berndorff/Barbara Berndorff/Knut Eigler, Musikrecht, Bergkirchen, ⁶2010 [im Folgenden zitiert als: *Berndorff* u.a., MusikR], S. 52.

¹² Frank Fechner, Medienrecht, Tübingen, ¹³2012, Kap. 5 Rn. 12.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Berndorff u.a., MusikR, S. 54.

¹⁵ Berndorff u.a., MusikR, S. 51.

Um Urheber von eben solch einfachen, gerade noch urheberrechtsschutzfähigen, geistigen Leistungen abzusichern, wurde die sogenannte "Kleine Münze" eingeführt. Sie stellt die "unterste Stufe" des Urheberschutzes dar, kann aber trotzdem sehr einträglich sein: So stand etwa 1988 das damals noch bis 2010 geltende Copyright der einfachen Melodie des "Happy-Birthday"-Songs für 12 Millionen US-Dollar zum Verkauf.¹⁶ Andere Beispiele, die unter den Schutz der "Kleinen Münze" fallen, wären Kataloge, Formulare und unter Umständen sogar Kochrezepte.¹⁷

Die "Kleine Münze" ist ein sehr wichtiger Teil des urheberrechtlichen Schutzes und sollte dem Komponisten, Autor etc. nicht versagt werden, da auch einfach gehaltene Werke zum Kulturgut beitragen können.

Sinn und Unsinn des ewigen Urheberrechts

Malte Hennig

Seit Einführung der urheberrechtlichen Schutzfristen in Deutschland besteht die Tendenz, diese Schutzfristen kontinuierlich zu verlängern. So wurden sie zuletzt 1965¹⁸ durch den Deutschen Bundestag von 50 auf 70 Jahre nach Tod des Urhebers erhöht (§ 64 UrhG). Dabei stellt sich zunächst einmal die Frage, welchem Zweck über den Tod des Urhebers hinausreichende Schutzfristen überhaupt dienen, da der eigentliche Werkschöpfer doch von diesen gar nicht mehr profitiert.

Hintergrund dieser Schutzfristen ist der Interessenausgleich zwischen Urhebern, Verwertern und Rezipienten. Zum einen werden hierdurch die Nachkommen der Urheber geschützt, so dass die Erben auch noch ökonomisch vom Schaffen der Urheber profitieren können. Zum anderen benötigen zum Beispiel die Verlage gegebenenfalls einen solchen posthumen Schutz, um auch die Spätwerke des Urhebers für eine beschränkte Zeit privilegiert nutzen zu können, ohne dass deren Herausgabe zu einem unkalkulierbaren Risiko wird. Im Gegensatz dazu haben die Rezipienten ein Interesse an einer baldigen freien Nutzung bisher geschützter Werke. Daraus ergeben sich sehr konträre Ansichten über die Dauer dieser Schutzfristen, denn die einen befürworten kürzere, die anderen zum Teil deutlich längere Schutzfristen.

Teilweise existieren sogar Überlegungen einen unbefristeten, also ewig währenden, Urheberrechtsschutz einzuführen. Dabei würde das Werk dauerhaft in seiner Ursprungsform erhalten bleiben und aus "Respekt vor dem Willen des Genies"¹⁹ vor einer Entfremdung, Bearbeitung oder gar Entstellung geschützt. Dieser Aspekt stand u. a. in der sog. Parsifal-Debatte, die 1901 im Reichstag geführt wurde, im Vordergrund. Damals bestand die Bemühung, die Schutzfristen deutlich von 30 auf 50 Jahre zu erhöhen, um die Werke Richard Wagners vor Entfremdung zu bewahren und im speziellen Fall der Oper "Parsifal" eine Aufführung außerhalb der Bayreuther Wagner-Festspiele zu verhindern.²⁰ In einigen europäischen Ländern wie etwa Frankreich und Spanien ist ein Entstellungsschutz gesondert geregelt: dort wird ein Unterschied zwischen den Verwertungsrechten und dem Urheberpersönlichkeitsrecht gemacht.²¹ Nach Ablauf der Schutzfristen wird das Werk dort gemeinfrei, die Urheberpersönlichkeitsrechte, u. a. also auch der Entstellungsschutz, geht auf die Angehörigen und schließlich den Staat über, der diese Rechte wahrnimmt. Durch diese Regelung werden zwar Werke vor Entstellung geschützt, jedoch ist es nicht Aufgabe des Staates als Wächter

¹⁶ Berndorff u.a., MusikR, S. 54.

¹⁷ Schack, UrheberR, Rn. 196, 294.

¹⁸ Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) v. 9.9.1965 (BGBl. I, S. 1273).

¹⁹ Richard Strauss zit. nach Sebastian Wündisch, Richard Wagner und das Urheberrecht, NJW 2007, 653 (656).

²⁰ Wündisch, NJW 2007, 653 (656).

²¹ Schack, UrheberR Rn. 358 ff., auch zum Folgenden.

über die Kultur zu fungieren. Vielmehr erfüllt diese Aufgabe die Gesellschaft durch öffentliche Kritik.

Zudem gab es Überlegungen, das geistige Eigentum dem Sacheigentum gleichzustellen. Dafür spricht, dass geistige Schöpfungen "unstreitig ein wahres Eigentum ihres Verfassers [sind], so wie jeder das, was seiner Geschicklichkeit und seinem Fleiß sein Dasein zu danken hat, als sein Eigentum ansehen kann"²². Mit diesem Gedanken, der aus der Zeit der Aufklärung stammt, versuchen die Befürworter des ewigen Urheberrechts dieses zu rechtfertigen, denn bekanntlich bestehen für das materielle Eigentum keine Schutzfristen, nach deren Ablauf etwa die Erben eines Grundstücks oder eines Bildes etc. dieses verlören. Befürworter sehen also im Auslaufen des Urheberrechts nach 70 Jahren eine "Enteignung" des geistigen Eigentums des Urhebers bzw. dessen Erben.

Allerdings ergäbe sich eine Undurchsetzbarkeit eines solchen ewig währenden Urheberrechtsschutzes, da dieser – angenommen, er würde in Deutschland eingeführt werden – auch nur nationale Gültigkeit hätte, im Ausland jedoch nicht bindend wäre, sondern durch internationale Verträge abgesichert werden müsste. Zudem gäbe es zwangsläufig auch Probleme bei der Umsetzung eines ewigen Urheberrechtsschutzes auf nationaler Ebene. Denn ungeklärt ist, wie so etwas umgesetzt werden sollte: Würde ein solches Gesetz rückwirkend greifen, gäbe es infolge dessen nur noch einen ganz geringen Teil an gemeinfreien Werken. Außerdem bestünde das Problem, dass bereits gemeinfreie Werke wieder unter Schutz gestellt würden. Ein solches Problem trat bereits in der Regelung zur einheitlichen Anwendung des Urheberrechtsgesetzes nach der Wiedervereinigung der Bundesrepublik Deutschland und der DDR auf. Zum Zeitpunkt der Wiedervereinigung beider Staaten räumte die DDR nämlich ein nur 50-jähriges Urheberrecht ein, während die Bundesrepublik Deutschland ein 70-jähriges Urheberrecht zugestand. Somit waren sämtliche Verwertungen fortan nicht mehr kostenlos möglich, sondern es mussten wieder Nutzungslizenzen erworben werden.²³ Übertragen auf eine rückwirkende Einführung des ewigen Urheberrechtsschutzes würde diese Regelung etwa den Kultur- und Wissenschaftsbetrieb hart treffen.

Würde dieses Gesetz jedoch zu einem bestimmten Stichtag in Kraft treten, wären Urheber, deren Werke vor diesem Stichtag liegen, immens benachteiligt gegenüber denjenigen, deren Werke von einer solch neuen Regelung bereits erfasst wären. Zudem ist es mehr als fraglich, ob zurzeit überhaupt eine Mehrheit für ein solches Projekt zu mobilisieren wäre, angesichts zunehmend stärkerer Strömungen zur Liberalisierung des Urheberrechts.

Anhänger dieser liberalen Strömung fordern, Schutzfristen wieder auf nur 50 Jahre zurückzuführen, um Werke schneller der Gesellschaft als gemeinfreies Kulturgut zu übergeben und nicht die Kultur eines Landes durch übermäßig lange Schutzfristen in seiner kulturellen Entwicklung zu behindern oder gar zu blockieren. Zusätzlich wird es immer schwieriger festzustellen, wem das Urheberrecht an einem bestimmten Werk gehört, da dieses u. U. bereits mehrfach weitervererbt wurde.²⁴ Dadurch erweitert sich auch der Personenkreis der Berechtigten an einem Werk, wodurch immer mehr Personen in einen Entscheidungsprozess über ein Werk eingebunden werden müssen. In Folge dessen schließen sich u. a. auch einige Juristen dieser Bewegung an, da sie der Auffassung sind, dass das 70-jährige Urheberrecht die Sachlage unnötigerweise nur noch komplizierter macht.

²² Johann S. Pütter zitiert nach Schack, UrheberR, Rn. 112.

²³ Vgl. hierzu Schack, UrheberR, Rn. 130 ff.

²⁴ Schack, UrheberR, Rn 518.

Der Fall der Mauerbilder

Verena Jochim

Sachverhalt²⁵: Der westdeutsche Künstler A bemalt die Berliner Mauer mit einer Graffiti-Zeichnung. Die Bundesrepublik Deutschland (= B) verkauft dieses Stück der Mauer, nachdem sich die deutsch-deutsche Grenze geöffnet hat. Der Käufer C bezahlt einen sehr hohen Preis für diesen Teil. Daraufhin gibt sich A als Urheber zu erkennen, um teilweise am Veräußerungsgewinn der B beteiligt zu werden, denn er erwartet eine Vergütung für sein Kunstwerk. B hält ihre Vorgehensweise jedoch für angemessen, da A sein Werk der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt habe und niemals mit einer Vergütung hätte rechnen können.

Kann A von B eine finanzielle Beteiligung an dem Verkaufserlös beanspruchen?

Falllösung: Zunächst ist festzustellen, dass nach § 120 Abs. 1 UrhG aufgrund der deutschen Staatsangehörigkeit des Künstlers das deutsche Urheberrecht auf den Fall anwendbar ist, auch wenn die Schöpfungshandlung auf DDR-Gebiet erfolgte.

A könnte gegen B aus § 97 Abs. 1 S. 2 UrhG einen Anspruch auf Schadensersatz wegen Verletzung seines urheberrechtlichen Verbreitungsrechts haben.

Das Graffiti ist eine persönliche geistige Schöpfung, welche ein schutzfähiges Werk gem. § 2 Abs. 1 Nr. 4, Abs. 2 UrhG darstellt. Der Schöpfer (= A) besitzt die Urheberschaft nach § 7 UrhG über das Graffiti. Unbeachtet bleibt dabei, ob die Herstellung gesetzwidrig erfolgte oder ob eine Signierung bzw. sonstige Offenlegung der Urheberschaft vorhanden ist (§ 13 Abs. 1 UrhG).²⁶

Des Weiteren ist zu prüfen, ob durch den Verkauf des Werkes durch B eine Verletzung des Urheberrechts begangen wurde. In Frage kommt eine Verletzung des Verbreitungsrechts des A (§§ 15 Abs. 1 S. 1 Nr. 2, 17 Abs. 1 UrhG), denn der Urheber hat das Recht sein Werk als erster in Verkehr zu bringen, also der Öffentlichkeit zuzuführen.

Daher ist zu untersuchen, ob bereits eine Erschöpfung des Verbreitungsrechts i.S.d. §§ 15 Abs. 2, 17 UrhG vorliegt, da das Graffiti an der Berliner Mauer für die Öffentlichkeit zugänglich war. Das Verbreitungsrecht wäre erschöpft und so die Weiterverbreitung oder Vervielfältigung des Werkes durch B auch ohne Zustimmung des A zulässig, wenn A es bereits durch Veräußerung in Verkehr gebracht und verwertet hätte (§ 17 Abs. 2 UrhG). Eine Veräußerung läge auch bei einer Schenkung vor. Allein die öffentliche Anbringung des Werkes ist kein Fall von Verwertung, sondern nur eine Form öffentlicher Wiedergabe nach § 15 Abs. 2 S. 1 UrhG, welche hier allein das öffentliche Ausstellungsrecht nach §§ 15 Abs. 1, 18 UrhG verbraucht. A hat sein Werk nicht der Öffentlichkeit geschenkt, sondern eher verliehen. Im Übrigen kann A schon deshalb sein Verbreitungsrecht nicht erschöpft haben, weil damals nicht mit einer Verwertungsmöglichkeit zu rechnen war. Deshalb hat A auch keinen konkludenten (Erklärung durch schlüssiges Handeln) Verzicht auf das Recht erklärt. Auch der Umstand, dass die B an dem Graffiti nach §§ 93, 94 BGB von Gesetzes wegen Eigentum erwarb, begründet nach § 44 Abs. 1 UrhG nicht das Recht auf eine wirtschaftliche Verwertung des Werkes. Ihre Verwertungshandlung ist daher rechtswidrig.

Daraus resultiert eine Verletzung des Verbreitungsrechts der B gegenüber A, da sie in die Urheberrechte des A eingegriffen hat.

Nun muss noch geklärt werden, ob B vorsätzlich oder fahrlässig eine Rechtsverletzung begangen hat (§ 276 Abs. 1 S. 1 u. Abs. 2 BGB). Dies ist fraglich, da B sich evtl. nicht der Urheberrechtswidrigkeit ihrer Handlung bewusst war. Ein Verschulden der B wird abgelehnt, da das Erschöpfungsproblem im Zusammenhang mit Mauerbildern noch nie vorher thematisiert wurde.

²⁵ Abgeändert nach Axel Beater, Grundkenntnisse und Fallbearbeitung im Urheberrecht [hier: Teil 2], JuS 2000, 874.

²⁶ BGH, Urt. v. 23.2.1995 - I ZR 68/93 = NJW 1995, 1556.

Dadurch scheiden Schadensersatzansprüche nach § 97 Abs. 1 S. 2 UrhG aus.

Gegeben ist jedoch ein Anspruch aus Eingriffskondition (verschuldensunabhängiger Bereicherungsanspruch) des A gegen B nach § 812 Abs. 1 S. 1 Var. 2 BGB²⁷, da sie in die Rechtsposition des A eingegriffen hat, obwohl das Verbreitungsrecht zu dessen ausschließlicher Verfügung stand. Das durch die Bereicherung auf Kosten des A ohne rechtlichen Grund Erlangte ist daher herauszugeben. Da die erfolgte Verbreitung nicht mehr rückgängig zu machen ist, muss B nach § 818 Abs. 2 BGB Wertersatz leisten, das heißt, sie muss den Betrag entrichten, der für die Erlaubnis zur Verbreitung zu zahlen gewesen wäre.

Harmonische Analyse

Judith Herbers

In der Musik stehen hinsichtlich einer Analyse eines Stückes verschiedene Möglichkeiten offen, die sich in ihrem Blickwinkel auf die musikalische Komposition unterscheiden. Insbesondere die Stufen- und die Funktionstheorien beleuchten ein musikalisches Werk unter unterschiedlichen Aspekten. Um deren Prinzipien anwenden zu können, ist es jedoch zuerst nötig, sich einen Überblick über Aufbau und Eigenschaften der Dur- und der Moll-Skala zu verschaffen.

Die abendländische Musik basiert auf einem heptatonischen Skalensystem, bestehend aus sieben leitereigenen Tönen. Als Beispiel dient zur Veranschaulichung jene von C-Dur, die sich aus den Tönen C, D, E, F, G, A, und H zusammensetzt. Über diesen Tönen können nun die leitereigenen Dreiklänge gebildet werden. Dazu werden über die bereits bestehenden Töne die Terz und die Quinte geschichtet. In allen Durskalen ergibt sich somit eine spezifische Anordnung von leitereigenen Dreiklängen. So ist der erste Dreiklang immer ein Durdreiklang, der zweite und der dritte ein Moll Dreiklang, der vierte und fünfte erneut ein Durdreiklang, der sechste Dreiklang ist ein Moll Dreiklang und der siebte aufgrund der kleinen Terz und der verminderten Quinte ein verminderter Dreiklang.

Dur

Skalenton: 1 2 3 4 5 6 7 1 Dreiklangstyp: D m m D D m v D

Auch über den Tönen der Mollskala lassen sich leitereigene Dreiklänge bilden. Dabei ergibt sich, dass der erste leitereigene Dreiklang der Mollskala Moll ist, der zweite vermindert, der dritte Dur, der vierte sowie der fünfte Moll, der sechste und der siebte Dur. Da aber auf diese Weise in der Mollskala kein Leitton vorhanden ist, wird üblicherweise der siebte Ton der Mollskala um einen Halbtonschritt chromatisch erhöht. Der 7. Skalenton wird funktional zum Leitton. Aufgrund des Halbtonanschlusses zum 1. Skalenton (= Grundton), das heißt, vom tonalen Bezugspunkt erlangt dieser Ton den Charakter eines Strebetones, der nach Auflösung verlangt und in den 1. Skalenton zielt. Die klangliche Wirkung eines Leittones tritt jedoch nur ein, wenn der Ton innerhalb eines Ausgangsakkordes als Grundton oder Terz fungiert und die Auflösung in den Grundton des Zielakkordes erfolgt. Durch die Hochalteration des 7. Skalentones ergibt sich auf die Art, dass der fünfte Dreiklang nun Dur (die Terz wird um einen Halbtonschritt chromatisch erhöht), der siebte Dreiklang hingegen vermindert wird (der Grundton wird einen Halbtonschritt chromatisch erhöht).

²⁷ Vgl. dazu *Beater*, JuS 2000, 874 (876).

natürliches Moll harmonisches Moll

Skalenton: 1 2 3 4 5 6 7 1 1 2 3 4 5 6 7 $\frac{1}{2}$ 1

"Jede Harmonie wird als 'Stufe' innerhalb des tonales Gefüges bezeichnet".²⁸ Demnach wird jedem leitereigenen Dreiklang eine Stufe von I bis VII²⁹ zugeordnet. Diese Beschreibungsform geht auf Gottfried Weber zurück.³⁰

Zur Veranschaulichung soll im Folgenden das 1. Thema aus Beethovens 5. Symphonie exemplarisch herangezogen werden.

Beethoven, 5. Symphonie

1. Thema

Wie am Notenbeispiel zu sehen ist, steht das 1. Thema tonartlich in c-Moll und beginnt in Takt 6 auf der I. Stufe. Im gesamten Thema wird fast ausschließlich zwischen der I. und der V. Stufe (in Dur) gewechselt, also zwischen den Harmonien c-Moll und G-Dur. Diese Stufen haben innerhalb des Themas auch funktionale Bedeutung, die durch den Aufbau des Themas bestimmt wird.

Innerhalb eines harmonischen Kontextes können die einzelnen Akkorde in Bezug auf die anderen Harmonien einen spezifischen Klangcharakter erlangen. Die klangliche Wirkung einer Akkordprogression ergibt sich dabei unter anderem dadurch, wie der eine mit dem anderen Akkord verknüpft wird. Dabei haben sich drei verschiedene Funktionen etabliert: 1.) die tonikale, 2.) die subdominantische, 3.) die dominantische. Die Begrifflichkeit geht auf Jean-Phillippe Rameau zurück, der im "Traité de l'harmonie" (1722) sowie im "Nouveau système de musique théoretique" von 1726 maßgeblich die Termini "tonique", "sousdominate" und "dominante" geprägt hat.

Häufig wird verallgemeinert, dass die I. Stufe einer Tonart ausschließlich tonikalen Charakter besäße, während die IV. mit einer subdominantischen, die V. Stufe mit einer dominantischen Funktion belegt wird. Hierbei stellt sich allerdings eine grundsätzliche Frage, ob nämlich eine solche absolute Zuordnung überhaupt sinnvoll ist. Die Funktion eines Akkordes ergibt sich immer erst in einer Progression, also in der Verbindung mit anderen Akkorden. Der funktionale Gehalt beruht demzufolge auf einer Wechselwirkung, auf einer Relation und haftet nicht – bildlich gesprochen – gleichsam wie ein Etikett an einer Stufe.

Bei dem vorliegenden 1. Thema aus Beethovens 5. Symphonie (s. Bsp. 3) ist ein geradezu strebender, drängender Charakter zu beobachten. Diese klangliche Wirkung resultiert u. a. aus der oben genannten Verknüpfung von Akkorden verschiedener Stufen, die in ihrer wechselseitigen

²⁸ Wolf, Erich: Die Musik-Ausbildung. Band II: Harmonielehre. Wiesbaden u.a. ⁶1992, S. 3.

²⁹ Die Zuordnung erfolgt mit Hilfe römischer Zahlen.

³⁰ Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Mainz ³1830-32.

Beziehung den harmonischen Kontext bestimmen. Die I. Stufe der Skala, c-Moll, erlangt in diesem Thema eine tonikale Wirkung, die sich aus der Verbindung mehrerer Komponenten ergibt.

Zum einem übernimmt sie diese funktionale Rolle, weil c-Moll als Anfangsharmonie das Thema prägt, und zwar nicht nur auf Akkordebene, sondern auch melodisch.

Die V. Stufe (G-Dur aufgrund der hochalterierten Terz) erhält in diesem Thema einen starken dominantischen und somit strebenden Charakter. Die bereits erwähnte hochalterierte Terz markiert den Leitton in c-Moll und strebt daher nach einer Auflösung in die I. Stufe. Diese Zielgerichtetheit bestärkt im Umkehrschluss wiederum den tonikalen Charakter der I. Stufe. Unterstützt wird die dominante Wirkung der V. Stufe weiterhin durch den Quintfall im Bass.

Signifikant ist außerdem der Schlussakkord des Themas: anstelle eines abschließenden Auftretens der I. Stufe verwendet Beethoven die V. Stufe. Das Thema erhält auf diese Weise am eigentlichen Ende einen sehr offenen Charakter, der ein Weiterstreben impliziert und die Schlusswirkung verringert.

An diesem Beispiel ist bereits erkennbar, wie wesentlich die verwendeten Harmonien ein Werk beeinflussen und dessen Charakter mitbestimmen. Gleichzeitig ist jedoch auch zu vermerken, dass nicht bei jeder Akkordverbindung eine eindeutige funktionale Zuordnung erfolgen kann, denn der funktionale Gehalt resultiert erst aus der Kombination mehrerer Harmonien, die aufgrund von wechselseitigen Beziehungen einen eigenen Klangcharakter entwickeln und auf diese Weise Abhängigkeitsverhältnisse, oder anders ausgedrückt: Sinnzusammenhänge ausprägen.

Franz Liszt – Leben und Werk

Anett Pecze

"Wer war Franz Liszt? Er war einer der großen Romantiker des 19. Jahrhunderts und neben Richard Wagner die Hauptfigur der von den Zeitgenossen als 'Zukunftsmusik' verhöhnten 'Neudeutschen Schule'. Er ist der Vater der symphonischen Dichtung; Schöpfer der *Faust*- und *Dante*-Symphonie, der Oratorien *Die Legende von der heiligen Elisabeth* und *Christus*, von Messen, Psalmen und kleineren Kirchenkompositionen. Er gilt als Erneuerer des Klavierspiels: Seine Solostücke und Konzerte sind halsbrecherisch virtuos, wie auf den eigenen Leib geschrieben und bis zum Auftreten seiner Schüler für jeden anderen unspielbar."³¹

Franz Liszt wurde am 22. Oktober im Jahre 1811 in Doborjan, im damals ungarischen Komitat Sopron, geboren. Sein Vater, Adam Liszt, war ein vielseitiger Amateurmusiker. Er erkannte die Begabung seines Sohnes und förderte ihn. Im Jahre 1820 gab Liszt seine ersten öffentlichen Konzerte. Am 26. November 1820 erhielt er die Gelegenheit vor den wichtigsten und einflussreichsten Adligen Ungarns vorzuspielen. Hier legte er den Grundstein für seine Karriere als einer der bekanntesten Klaviervirtuosen und Komponisten des 19. Jahrhunderts. Um seinem Sohn eine bessere Ausbildung zu ermöglichen, übersiedelte die Familie nach Wien. Dort erhielt Liszt Klavierunterricht bei Carl Czerny und Musiktheorie- und Kompositionsunterricht bei Antonio Salieri. Im Jahre 1823 wurde er am Conservatoire in Paris abgewiesen, da er kein französischer Staatsbürger war. Aber er blieb mit seiner Familie in der Stadt und lernte dann bei Anton Reicha und Ferdinand Paer. Ihre erste Wohnung fanden sie nahe der Klavierfabrik der Gebrüder Sébastien und Jean-Baptiste Erard. "Die Bekanntschaft, die sich mit der Familie Erard ergab, entwickelte sich rasch zu einer lange währenden Freundschaft. [...] Den Lebensunterhalt bestritt die Familie durch Auftritte des

³¹ Hamburger, Klara: Franz Liszt. Leben und Werk. Köln u. a. 2010, S. 9.

Sohnes in französischen Adelshäusern und durch ausgedehnte Konzertreisen."³² Eine jähe Erschütterung in Liszts Entwicklung brachte das Jahr 1827: zurückgekehrt von einer Konzertreise durch England verstarb Liszts Vater.

Der Tod des Vaters markierte einen tiefen Einschnitt im Leben Liszts. Zeitweilig plante er, die Musikerkarriere ganz zu beenden und Priester zu werden. Tiefen Eindruck hinterließen bei Liszt drei Jahre später die Ereignisse der Julirevolution von 1830, die ihn zum Entwurf einer Revolutionssymphonie veranlassten. Die Begegnung mit Berlioz und dessen Musik weckte Liszts Interesse an der Synthese von Musik und großer Literatur (wie z. B. Goethes Faust). Zwischen Berlioz und Liszt entstand eine Freundschaft, die sie mehr als 25 Jahre lang verband. Wichtige Anregungen für seine künstlerische Entwicklung verdankte Liszt zudem der Beschäftigung mit der Musik Niccoló Paganinis: "Neu an Paganinis Virtuosität war schließlich auch, dass er sich nicht mit dem zu jener Zeit üblichen Repertoire zufrieden gab, sondern eigene Kompositionen spielte, Stücke, die Paganini für sich selbst, für seine Technik, seine Tongebung geschrieben hatte."³³ Neben Berlioz und Paganini gewannen unter den Musikern in Paris der Geiger Urhan und Chopin für Liszt Bedeutung. Vor den politischen Ereignissen von 1830 hatte es in Paris kein geregeltes Konzertleben gegeben. Mittelpunkt der künstlerischen Entfaltung wurden nach der Julirevolution auch für die Musiker zunehmend die Salons. Im Jahre 1836 spielte Liszt erstmals seine eigenen jüngst entstandenen Fantasien im Konzert. Im Jahre 1837 entstanden die ersten Transkriptionen für Klavier, und zwar von Schubert-Liedern und den Symphonien 5-7 von Beethoven.

Der Zeitraum zwischen 1839 und 1847 umfasst Liszts Virtuosenjahre. Liszt führte den Typus des reinen Klavierabends, des Recitals, ein. Er fuhr im Rahmen seiner Konzerttätigkeit zudem in seine alte Heimat Ungarn und entdeckte sein zunehmendes Interesse an der Musik der Zigeuner und der ungarischen Volksmusik (Magyar Rapszódia, Magyar dalok). Seine Erfolge als Pianist ließen ihn zu einem der bekanntesten Künstler des damaligen Europa werden. Zugleich "lernte er die bedeutendsten Künstler und Intellektuellen seiner Zeit kennen, allen voran 1840 Robert Schumann."³⁴

Zwei Frauen spielten in Liszts Leben eine wichtige Rolle. In einem der Pariser Salons lernte Liszt im Jahre 1832 die Gräfin Marie d'Agoult kennen. Im Jahre 1834 begann er eine Affäre mit der verheirateten Gräfin. Aus dieser Beziehung gingen drei Kinder hervor: Blandine-Rachel, Cosima und Daniel. Im Jahre 1844 endete die Beziehung mit der Gräfin allerdings endgültig. Drei Jahre später lernte er in Kiew die russische Fürstin Jeanne Elisabeth Carolyne von Sayn-Wittgenstein kennen und ging mit ihr eine Beziehung ein. Liszts zweite Tochter, Cosima, heiratete nach ihrer ersten Ehe mit Hans v. Bülow im Jahre 1870 Richard Wagner. Die Umstände der Beziehung belasteten die Freundschaft zwischen beiden Künstlern in den folgenden Jahren.

Auf die Virtuosenjahre folgte ein neuer Abschnitt in Liszts Leben: seine Zeit in Weimar zwischen den Jahren 1848 und 1861. Im Jahre 1842 wurde er zum Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst ernannt. Innerhalb "kürzester Zeit entwickelte sich Weimar zu einem Mekka junger Musiker aus aller Welt, die den Unterricht Liszts genießen wollten oder zu den Aufführungen der Werke Wagners, Berlioz' oder Liszts anreisten."³⁵ Er hatte sehr viele Schüler und Gäste in Weimar. Im Jahre 1854 schloss sich der Künstler- und Intellektuellenkreis um Liszt auf Anregung Hoffmanns von Fallersleben zu einem Verein zusammen, nämlich zum *Neu-Weimar-Verein*. In Weimar konnte er sich auf kompositorische und schriftstellerische Projekte konzentrieren. Die überwiegende Zahl seiner symphonischen Werke entstand dort. Liszt erlangte sowohl als Lehrer, als auch als Dirigent

³² Altenburg, Detlef: Artikel „Liszt“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 26 Bände in zwei Teilen. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. v. Ludwig Finscher. [Im Folgenden: Neue MGG]. Kassel u.a. 2004, Bd. 11 Personenteil, Sp. 204.

³³ Ebd., Sp. 207.

³⁴ Ebd. Sp. 212.

³⁵ Ebd. Sp. 216.

Berühmtheit. Nachdem Liszt sein Amt als Kapellmeister 1858 niedergelegt hatte, wandte er sich verstärkt wieder seinen Kompositionsplänen zu.

Er verließ am 17. August 1861 Weimar und fuhr nach Rom. Liszt beschäftigt sich dort intensiv mit der Geschichte der Kirchenmusik Roms. Zwischen den Jahren 1869-1886 pendelte er zwischen Weimar, Budapest und Rom. Im Jahre 1886 reiste er krank zu den Festspielen nach Bayreuth, wo er am 31. Juli in Folge einer Lungenentzündung verstarb.

Mögliche Schwierigkeiten beim Lesen einer Partitur

Lina Matera

Im Folgenden soll das Phänomen der Transposition anhand von Beispielen erklärt werden.

Als Transposition bezeichnet man die Möglichkeit, Töne in einer anderen Tonhöhe zu notieren, als sie erklingen. Um eine Vereinfachung des Lesens einer komplexeren Partitur zu erreichen, ist es jedoch hilfreich - zum Beispiel im Rahmen eines Klavierauszugs -, die transponierten Töne in klingender Notation umzuschreiben, d. h. zu transkribieren. Zu den transponierenden Instrumenten gehören sowohl einige aus der Holz-, als auch aus der Blechbläsergruppe, wie zum Beispiel die Klarinette (in A und B), das heute übliche chromatische Horn (in F) und die Trompete (in B, F, D).

Das Prinzip der Transposition basiert auf folgendem Schema: bei einem notierten c erklingt immer der Grundton derjenigen Stimmung, in der das Instrument steht. Bei einem notierten c'' klingt bei einer B-Klarinette also b' , bei einer A-Klarinette entsprechend ein a' usw. Auch beim Lesen des in F gestimmten, chromatischen Horns differieren Notation und klangliches Ergebnis. Ein notiertes c'' liefert hier ein f' . Entsprechend diesem Muster muss bei der Transposition die klingende Note eine Quinte tiefer notiert werden. Zur Veranschaulichung des Sachverhalts dient das folgende Beispiel.

1) Transponierende Instrumente

notiert:	klingend:	
		Klarinette in B
		Horn in F
		Trompete in F

Es gibt jedoch auch einige Instrumente, bei denen sich eine Lesetransposition aufgrund eines besonderen Notenschlüssels ergibt, zum Beispiel bei Viola und Posaune (Bratschen- und Altschlüssel) oder Violoncello, Fagott und Posaune (Tenorschlüssel). Bei beiden Schlüsseln, sowohl dem Bratschen-, als auch dem Tenorschlüssel, handelt sich um einen sogenannten C-Schlüssel. Gemeint ist damit, dass sich dort, wo sich die beiden durch einen senkrechten Strich verbundenen Halbkreise treffen, das c' befindet. Beim Bratschenschlüssel erklingt dementsprechend der Ton einen Stammton höher im Vergleich zum Violinschlüssel (siehe das untenstehende Beispiel). Hinzu kommt eine Oktavtransposition abwärts. Der Mittelpunkt des Tenorschlüssels befindet sich auf der zweiten Notenlinie von oben. Folglich muss man, um den erklingenden Ton herauszufinden, einen Tonschritt sowie eine zusätzliche Oktave nach unten gehen.

2) Schlüssel

Notation im Violinschlüssel:



Motivik und Thematik am Beispiel von Beethovens 5. Symphonie

Jonas Gleim

Vor einer eingehenden Betrachtung des berühmten Beethoven'schen Werkes muss man sich zunächst die Frage nach der Definition der Begriffe 'Motiv', 'Melodie' und 'Thema' stellen. Zu unterscheiden sind sowohl beim Motiv als auch bei Melodie und Thema deren Form und Funktion. Der Begriff 'Motiv' (von lat. *motivus* = beweglich) bezeichnet die kleinste musikalische Sinneinheit. Formal betrachtet ist ein Motiv kurz und ungegliedert, das heißt, es besteht nur aus wenigen Tönen und lässt sich nicht in kleinere Abschnitte unterteilen, ohne dass man sich auf die Mikroebene von einzelnen Tönen oder Intervallen begeben würde, denen der musikalische Ausdrucksgehalt und Sinnzusammenhang fehlt.

Prägend für die Gestalt eines Motivs sind sowohl rhythmische als auch diastematische Parameter. Das Motiv dient nun als Grundlage eines Themas oder einer Melodie: Es hat für diese übergeordneten Gestalten eine charakterisierende Funktion. Als Teil der komplexeren Gestalt ist ein Motiv jedoch nur bedingt als eigenständig zu betrachten. Es stellt sich die Frage, zu welchem Zeitpunkt und wodurch ein Motiv sich von einer beliebigen kurzen Folge von Tönen unterscheidet bzw. wodurch der musikalische Ausdrucksgehalt zustande kommt.

Schwierig zu beantworten ist die Frage nach der Definition einer Melodie, deren ausführliche Erörterung den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Zweifellos muss sich die Melodie von einer schlichten Aneinanderreihung von Tönen abheben. Zamminer beschreibt diesen Unterschied als "innere Folgerichtigkeit oder Gesanglichkeit oder leichtere Faßlichkeit oder [...] Festigkeit und Geschlossenheit ihrer Gestalt".³⁶ Außerdem ist es von Bedeutung, dass die Melodie "auch das rhythmische Element in sich enthält".³⁷ Durch rhythmische sowie melodische Prägnanz bzw. Strukturierung erhält die Melodie die beschriebene leichte Fasslichkeit und ihren Wiedererkennungswert. Die Wahrnehmung von musikalischer Geschlossenheit wird erreicht durch Begrenzung des tonalen und harmonischen Materials, das heißt keine Modulation in zu weit entfernte Tonarten, sowie eine gängige Schlusswendung wie Ganz-, seltener auch Halb- oder Plagalschluss.

Innerhalb der Unterscheidung zwischen Form und Funktion einer musikalischen Einheit lässt sich die Melodie vollständig und ausschließlich auf formaler Seite einordnen.

Eine Melodie wird zum Thema, wenn sie die Funktion innehat, übergeordnete Bezugsgestalt zu sein. Damit ist sie konstitutiver Faktor für ein musikalisches Ganzes, beispielsweise für einen Sonatensatz. Dahlhaus beschreibt die Wechselwirkung von "Beschaffenheit und Durchführbarkeit oder Entwicklungsfähigkeit eines Themas" als charakteristisch.³⁸ Musterbeispiele der thematischen Durchführung und Entwicklung finden sich u. a. bei J.S. Bachs Inventionen.

³⁶ Zamminer, Frieder: Artikel „Melodie“. In: Brockhaus Riemann Musiklexikon in zwei Bänden [Im Folgenden: Brockhaus Riemann]. Hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Hans H. Eggebrecht. Wiesbaden u. Mainz 1979, Bd. 2, S. 110-112.

³⁷ Ebd.

³⁸ Dahlhaus, Carl: Artikel „Thema“. In: Brockhaus Riemann, Bd. 2, S. 589.

Im Fall von Beethovens 5. Symphonie ist die Verarbeitung von Motiv und Thema besonders bemerkenswert. Das charakteristische Vierton-Motiv zählt wohl zu den bekanntesten und meistzitierten der Welt.



Das Motiv zeichnet sich durch zwei Merkmale aus: Zum einen durch die Diastematik, hier der Terzfall nach vorheriger dreifacher Tonrepetition. Diese verstärkt die Bedeutung und das Gewicht der im zweiten Takt erreichten halben Note. Zum anderen ist der Rhythmus für das Motiv prägend: Durch den Dreiachtel-Auftakt entsteht eine sich aufstauende Spannung, die sich schließlich in der Schlussnote (mit Fermate) als Zielpunkt des Motivs entlädt. In der Musikgeschichte wurde dieses Motiv oft als "Pochen des Schicksals an die Pforte" (angeblich Ausspruch Beethovens, Authentizität jedoch zweifelhaft) gedeutet, gelegentlich auch auf Beethovens drohende Taubheit bezogen. Unabhängig derartiger Deutungen erzeugt das Motiv eine entschlossene, kraftvolle, fast bedrohliche Wirkung, die nicht zuletzt auch durch die dynamische Vorschrift Fortissimo und die volle Instrumentation hervorgerufen wird. Durch die zweifache Fermatensetzung wird das Motiv gewissermaßen dem Satz vorangestellt und aus dem rhythmischen Fluss herausgehoben.

Das 1. Thema beginnt dementsprechend erst im sechsten Takt der Symphonie:

Beethoven, Anfang 5. Symphonie

Das 1. Thema reicht von Takt 6-21 und lässt sich strukturell in Vordersatz und Nachsatz aufteilen (jeweils acht Takte). Die ersten vier Takte des Themas bestehen harmonisch betrachtet aus einer Dreiklangsschichtung in der Tonika c-moll. In der für Beethoven typischen durchbrochenen Arbeit setzen nacheinander die 2. Violinen, Bratschen und 1. Violinen ein, die das Hauptmotiv in leichter Abwandlung sequenzierend nach oben führen. Dieser strukturelle Aufbau wiederholt sich in den Takten 10 bis 13, nun jedoch in der Dominante G-Dur. Bereits jetzt ist auffallend, dass der Vordersatz gänzlich aus Abwandlungen des Hauptmotivs besteht.

Zu Beginn des Nachsatzes wird nun die viertaktige Phrasenbildung aufgebrochen und diminuiert, das heißt die Takte 14 f. bilden einen zweitaktigen Sinnabschnitt, der in den Takten 16 f. exakt wiederholt wird. Dies bringt mehrere Implikationen mit sich: Zum einen lässt sich offensichtlich nicht von einer Periode sprechen, da Vorder- und Nachsatz zu Beginn nicht identisch sind. Zum

anderen entsteht eine drängende Wirkung, eine gefühlte Beschleunigung durch die Verkürzung. Aufgrund der kontinuierlichen Entwicklung ergibt sich vielmehr ein 16-taktiger Satz. Die Takte 14 bis 18 sind ebenfalls ausschließlich aus Varianten des Motivs gebildet: Während die 1. Violine den Terzfall mit einem Durchgang ausfüllt, beantworten Bratsche und 2. Violine die Spielfigur mit deren Umkehrung. Auch die Harmonien wechseln nun taktweise, bleiben jedoch im Rahmen von c-moll und G-Dur, also im engsten möglichen tonalen Gerüst. In den Takten 19 bis 21 wird das Thema durch drei kraftvolle Akkorde zunächst abgeschlossen. Unerwartet ist hier der Halbschluss, der das 1. Thema recht offen beendet und den Zuhörer über den weiteren Verlauf im Unklaren lässt.

Es ist auffallend, dass das 1. Thema ausschließlich aus Varianten eines Motivs besteht, aus dem heraus die Themengestalt entwickelt wird, das heißt es handelt sich um ein motivisches Thema. Melodische und harmonische Geschlossenheit ist gewährleistet, da das Thema den engsten harmonischen Rahmen der Tonika nicht verlässt und nicht moduliert. Da das Motiv für das Thema, den gesamten Satz und sogar für die ganze Symphonie von prägender, grundlegender Gestalt ist, ließe sich hier von einem thematischen Motiv sprechen. Hierin erklärt sich evtl. auch der große Bekanntheitsgrad der Symphonie und des Motivs: Ein einziges, leicht fassliches und insgesamt fast trivial anmutendes Motiv wird kunstvoll thematisch verarbeitet, variiert und durchgeführt. Oder wie Konold es beschreibt: "das Motiv selbst [...] ist nichts, die Verarbeitung ist alles".³⁹

Das Verfahren der Instrumentation - Bearbeitung der *Sicilienne* von Gabriel Fauré

Vu Thien Kim Dang

Die Instrumentation ist im Grunde genommen eine gängige "Verfahrensweise im musikalischen Schaffen"⁴⁰, worunter die Erweiterung des Instrumentenapparats von einer kleinen Besetzung hin zu einer größeren Besetzung - entweder kammermusikalisch oder orchestral - verstanden wird. Das heißt, dass beispielsweise eine Klavierkomposition für eine andere Besetzung umgeschrieben wird, wodurch sich klanglich neue Möglichkeiten ergeben. Unter Instrumentation versteht man demnach "die Fähigkeit, wesensgemäß für Instrumente und dann auch für Orchester zu schreiben".⁴¹

Die Instrumentation ist somit eine den Zweck des Werkes verändernde Bearbeitung. Hierfür bedarf es grundsätzlich der Einwilligung des Urhebers (§ 23 S. 1 UrhG). Dessen Zustimmung ist nicht erforderlich, wenn er seit über 70 Jahren tot und damit das Urheberrecht an dem Werk bereits erloschen, es also gemeinfrei geworden ist. Relevante Gesetzesbestimmungen für die Bearbeitung eines Werkes finden sich in §§ 3, 23 u. 24 UrhG. Eine Bearbeitung ist hiernach rechtswidrig, wenn

- 1) das Werk (ohne Erlaubnis des Komponisten) nur unwesentlich bearbeitet wurde, also keine so hohe Leistungshöhe erbracht wird, dass das alte Werk hinter dem neuen verblasst (vgl. § 3 UrhG)
- 2) oder wenn zwar eine wesentliche Bearbeitung gegeben ist, dem neuen Werk aber erkennbar eine noch geschützte Melodie⁴² zugrunde liegt, welche ohne Erlaubnis ihres Komponisten benutzt wird (§ 24 Abs. 2 UrhG).

Im Folgenden soll das Verfahren der Instrumentation anhand der *Sicilienne* von Gabriel Fauré erläutert werden. Die *Sicilienne* erschien 1898 als Einzeldruck für Violoncello und Klavier. Die gewählte Besetzung der Bearbeitung besteht aus Flöte, Oboe bzw. Englisch Horn, Klarinette (B), Fagott, 2 Hörnern (F), Pauke und Streichern. In der Vorlage stellt das Cello am Anfang das weiche, lyrische Thema vor, das im gesamten Stück als Bezugspunkt fungiert. Das 8-taktige Thema,

³⁹ Ludwig v. Beethoven: Sinfonie Nr. 5. Taschenpartitur. Mit einer Einführung und Analyse von Wolfgang Konold. Mainz 1979, S. 183.

⁴⁰ Riethmüller, Albrecht: Artikel „Bearbeitung“. In: Brockhaus Riemann, Bd. 1, S. 111.

⁴¹ Nitsche, Peter: Artikel „Instrumentation“. In: Brockhaus Riemann, Bd. 1, S. 587-589.

⁴² Melodien fallen unter den Melodieschutz (§ 24 Abs. 2 UrhG). Sie sind 70 Jahre p.m.a. geschützt.

bestehend aus einem 4-taktigen Vordersatz und einem ebenso langen Nachsatz, ist geprägt von der einprägsamen Melodie, die gleichwohl vorantreibend wirkt, da hier eine aufsteigende Linienggebung dominiert.



Hinsichtlich des Themas stellt sich die Frage, welcher Klangkörper die Charakteristika des Themas besonders gut zum Ausdruck bringen kann. Soll beispielsweise Violine I oder ein Blasinstrument das Thema vorstellen, oder beide im Unisono das Thema präsentieren? Als Soloinstrument ist zum Beispiel das Englisch Horn geeignet, da es einen warmen Klang besitzt und somit für das lyrische Sicilienne-Thema passend erscheint. Außerdem klingt ein Englisch Horn durchdringender als eine Flöte, die ebenfalls als melodietragendes Instrument in Betracht kommt. Das Englisch Horn hebt sich aber gegenüber einer Flöte durch seine kräftigere Farbgebung deutlicher von den Begleitstrukturen ab, so dass das Thema an Einprägsamkeit gewinnt. Da das Sicilienne-Thema formbedingt mehrfach im gesamten Satz wiederkehrt, ist es sinnvoll, die Instrumentierung zu variieren, um sich die Option offen zu halten, während des Stücks eine Steigerung aufbauen zu können. Es bietet sich zudem an, dass nicht schon zu Beginn alle Instrumente eingesetzt werden, sondern Instrumente im Hinblick auf eine mögliche Intensivierung aufgespart werden. Analog zur Themen-gestalt kehrt auch die Begleitfigur wieder, die aus einer gebrochenen Dreiklangsfigur besteht.



Um die Wirkung des Klavierpedals auf das Orchester zu übertragen, bietet sich eine Aufteilung des Streicherapparates an. Die Aufsplittung der Begleitfigur auf mehrere Instrumente erfolgt auf folgende Weise:

Andantino ♩ = 50

Violoncello *p dolce*

PIANO *p sempre*

Engl. Hrn. *mp dolce*

Hrn. *pp* 1. con sord.

VI I *p*

VI II *p*

Vla *p*

Vc *p*

Kb *p pizz.*

Der Kontrabass pizzt⁴³ den Grundton des Akkordes, der gebrochene Dreiklang wird auf Violoncello I und Violine II verteilt, während das zweite Cello als Pedalton fungiert. Des Weiteren übernehmen Violine I sowie Viola Fülltöne, um den Effekt des Pedals auf den Orchestersatz zu übertragen. Zudem spielt das 1. Horn Liegeton g' und bildet damit den höchsten Ton in der Begleitschicht. Zu Beginn spielt nur das 1. Horn, zudem con sordino⁴⁴, damit es nicht zu sehr in den Vordergrund rückt, sondern vielmehr als Klangfarbe dienen kann. Die weiche Tongebung des Blechblasinstruments ermöglicht es, Holzbläser und Streicher miteinander zu verbinden, so dass Melodiestimme und Begleitfigur miteinander verschmelzen. Nuancierungen in der Artikulation der Vorlage sollten ebenfalls in der Partitur berücksichtigt werden. Das Staccato des Klaviers lässt sich zum Beispiel durch Pizzicato in den Streichern, das Legato durch coll'arco⁴⁵ spielende Streicher.

Die kurzen Anmerkungen verdeutlichen bereits, dass es unter Berücksichtigung aller Besonderheiten und Eigenheiten der Vorlage möglich ist, durch eine Instrumentation neue klangliche Räume auszuleuchten. Bei einer differenzierten Instrumentierung kann diese eine eigene geistige Leistung sein, so dass die Bearbeitung ebenfalls urheberrechtlich geschützt ist (vgl. § 3 UrhG).

⁴³ Pizzicato (von ital. "gezwick") bedeutet, dass die Saite nicht gestrichen, sondern gezupft wird.

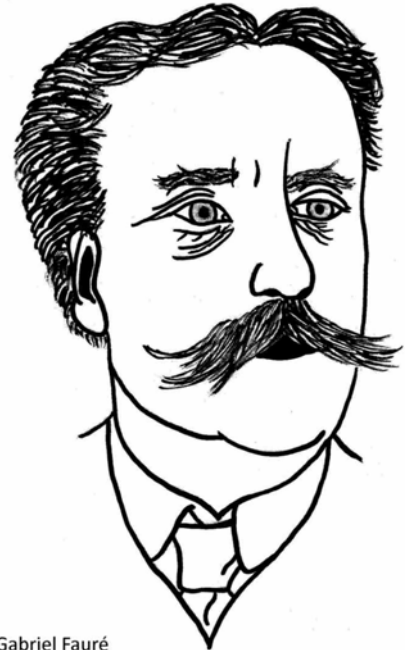
⁴⁴ Con sordino = von ital. mit Dämpfer.

⁴⁵ Coll'arco = von ital. "mit dem Bogen".

Gabriel Fauré - ein Musikerleben in Versen

Cosima Sophie Staneker

Gabriel Fauré war ein großes Genie,
 Dass ihn kaum einer kennt, ist gewiss Ironie.
 Auch er war ein famoser Komponist,
 Nicht nur Mozart, Strauß und Liszt!
 Fauré, der Name sagt es schon,
 War eines Franzosen sechster Sohn.
 Schon früh war klar - das Kind ist begabt!
 Doch was tun, wenn Armut Talent überragt?
 Organist oder Chorleiter - Welch eine Wahl!
 Kein Komponist zu werden - für Gabriel eine Qual?
 Doch der Glaube gab ihm stets so viel,
 So war Kirchenmusik vorerst sein Ziel.
 Sein Vater gab ihn nach Paris zur école Niedermeyer,
 Deren Unterricht war innovativ - nicht immer dieselbe Leier.
 Sie bildete Gabriel ungemein weiter,
 Fauré wurde reifer und immer gescheiter.
 Die Erfolge ließen nicht auf sich warten,
 Mit einem ersten Preis konnte sein Musikerleben starten.
 Doch was war los, um Fauré blieb's still,
 Der Ehrgeiz fehlte - ob er noch Komponist werden will?
 Les seules choses qui l'intéressaient, ce soient les belles,
 Peut-être c'était aussi la devise de Ravel...
 Wir befinden uns jetzt übrigens in den siebziger Jahren,
 Gabriel war somit nicht fern von alltäglichen Gefahren.
 Der deutsch-französische Krieg herrschte gerade,
 Er befand sich also in einer äußerst prekären Lage.
 Denn nicht nur in der Musik war Fauré ein Krieger,
 Auch im Kampf vor Paris war er einer der tapf'ren Verlierer.
 Doch Komponist bleibt Komponist, gekonnt bleibt gekonnt,
 Fauré blieb nicht allzu lang' an der Front.
 Gabriel sprang rasch von Beruf zu Beruf,
 Ob Organist, Lehrer oder Komponist - er geriet nie in Verruf.
 Die Zeit der Träumerei existierte nicht länger,
 Monsieur Fauré wurde begeisterter Salongänger.
 Als galant homme war er sehr beliebt,
 Von Mademoiselle Marianne wurde er sogar geliebt.
 Die Verlobung hielt zwar nicht lange stand,
 Faurés Lieder wurden dadurch aber sehr elegant.
 Sie waren auf einmal voller Ernst und Emotion -
 Nicht nur eine Reihung von Ton an Ton.
 Es zählt eben nicht mehr nur Quantität,
 Sondern vielmehr der Ausdruck und Qualität.
 Er komponiert zahlreiche, traumhafte Lieder -



Gabriel Fauré
 (Zeichnung von Cosima Staneker nach einem Foto)

Aufhören wird er damit nie wieder.
Hatte er früher nicht soviel Glück,
gewann er nun endlich die Liebe zurück.
Das zweite Mal klappte es also dann,
Gabriel Fauré wurde Fremiets Tochtters Mann.
In Weimar waren er und Saint-Saens bei Liszt
Er lauschte Wagners Musik fast schon wie ein Tourist.
Doch Wagner war nicht wirklich Inspiration,
Ideen für seine Kompositionen hatte Gabriel ja schon.
Doch abrupt wurden seine Arbeitswochen
Jäh und grausam unterbrochen.
Sein Vater starb - o welch ein Schmerz!
Es brach sein äußerst schwaches Herz.
Schlimmes passierte auch zwei Jahre drauf,
Seine Mutter starb, das Schicksal nahm seinen Lauf.
Fauré, erdrückt von großer Pein,
War trotzdem niemals ganz allein.
Sein Requiem nahm ihn an die Hand
Und führte ihn durchs Kummerland.
Am Ende des Tunnels wartete ein Licht,
Ganz aussichtslos war seine Situation also nicht.
Sein Ruhm wuchs an, er komponierte viel,
Er stand kurz vor eines Musikers Ziel.
Seine Schüler waren nicht nur äußerst begabt,
Auch England hatte sich an seinen Werken gelabt.
Für seine Mühen bekam er einen hohen Lohn,
Er erhielt eine Professur für Komposition.
Auch 1905 war ein schönes Jahr für ihn,
Ihm wurde der Direktorposten am Pariser conservatoire verlieh'n.
In dieser Zeit sprühte er vor musischer Energie,
Schrieb nocturnes, chansons und élégies.
Sich mit seinen Kompositionen niederzulassen - ein Traum!
Stattdessen packte ihn das Schicksal am Saum,
Umschloss ihn mit seiner kalten, schwarzen Hand
Die Folge war schlimm, und uns allen bekannt:
Ludwig van Beethoven kann ein Lied davon singen,
Es würde aber sicher sehr schrecklich klingen.
Sie haben es erraten, Fauré war fast taub,
Er hörte alles leise und gar nichts mehr laut.
Das Orchester hatte dabei wenig Spaß,
Aus C wurde E und aus Ces wurde As.
Fauré war entmutigt, sein Selbstbewusstsein am Boden,
Er brauchte Menschen, die ihn loben.
So reiste er durch die ganze Alte Welt,
War in Sankt Petersburg sogar ein großer Held.
Gestärkt und voller Tatendrang,

Setzte er zur Arbeit an.

In den letzten Jahren seines Lebens erblühte er vollends

Und das trotz Taubheit und Dissonanz - er kannte keine Grenz'.

Aber auch Gabriel Fauré war ein ganz normaler Mann,

Der sich am Ende dann doch besann.

Er sagte seinem Leben ab

und sieht vielleicht jetzt auf uns herab.

Fauré prägte das Frankreich seiner Zeit,

Doch berühmtere Personen waren sein Geleit.

Wir alle kennen Ravel und Debussy,

Doch wer kennt schon Faurés "Paradis"?

Es ist wirklich sehr schade, dass kaum einer weiß,

Dass Fauré ein Komponist war, der voller Fleiß

Eine beträchtliche Menge an Werken erstellte

Und so vielen Menschen die Gemüter erhellte.

Je tellement veux que tout le monde commence

D'entendre la musique de Fauré, de sentir la suspense,

les compositions sont géniales, les émotions sont grosses,

Monsieur Gabriel-Urbain Fauré, tu es le grand boss!

Chapeau!

Literatur: Fauré-Fremiet, Philippe: Artikel "Fauré". In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. v. Friedrich Blume. Bd. 3. München u. Kassel 1989, S. 1867-1880.

Richard Wagner – Leben und Werk

Lenka Jurigová

Richard Wilhelm Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Er war ein berühmter deutscher Komponist, Dichter, Schriftsteller, Dirigent und Philosoph und wurde als neuntes Kind Carl Friedrich und Johanna Rosine Wagners geboren. Als er ein Jahr alt war, starb sein Vater, woraufhin seine Mutter den Maler, Dichter und Schauspieler Ludwig Geyer heiratete. Wagner wuchs in Dresden auf, wo er in den Jahren 1822-1827 die neuhumanistische Kreuzschule besuchte. Im Jahre 1825 erhielt er den ersten Klavierunterricht. Ab 1828 besuchte er das Nicolai-Gymnasium. Dort erhielt er Kompositionsunterricht von dem Gewandhausgeiger Christian Gottlieb Müller. Im Jahre 1831 schrieb er sich als Musikstudent an der Leipziger Universität ein. Zu seinen frühesten Werken gehören drei Klaviersonaten, Klavierstücke (Polonaise vierhändig, Fantasie), eine Symphonie, ein Streichquartett und das Fragment der Oper *Die Hochzeit*. Im Jahre 1830 wurde zum ersten Mal eine seiner Kompositionen im Leipziger Hoftheater aufgeführt. Im Jahre 1833 komponierte er seine erste vollständige Oper *Die Feen*. 1834 erhielt er seine erste Stelle als Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater. Hier schrieb er seine zweite Oper *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo*. Im Herbst 1837 übernahm er die Kapellmeisterstelle am Theater in Riga. Er verlor jedoch seinen Posten und floh mit seiner Frau über London nach Paris. Hier lernte er Liszt und Berlioz kennen. 1843 wurde Wagner zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister an der Dresdner Oper ernannt. 1842-45 schrieb er *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* sowie *Lohengrin*.

Im Jahre 1849 beteiligte er sich am Dresdner Maiaufstand und wurde daraufhin von der Polizei steckbrieflich gesucht. Er floh nach Zürich und lebte dort im Exil bis 1858. Während seiner Züricher

Zeit veröffentlichte er die Schriften *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama* und *Eine Mitteilung an meine Freunde*. Er schrieb zudem *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (*Der Engel*, *Träume*, *Schmerzen*, *Stehe still*, *Treibhaus*), die 1862 veröffentlicht wurden. Außerdem entstand zwischen 1857 und 1859 *Tristan und Isolde*. Nach seiner ersten Ehe mit der Schauspielerin Minna Planer heiratete Wagner im Jahre 1870 Cosima von Bülow, die Tochter Liszts. Die Affäre und schließlich Heirat mit Liszts Tochter führte zu einem Bruch in der Freundschaft zwischen Wagner und Liszt, der sich erst allmählich wieder normalisierte. Nachdem Wagner im Jahre 1874 die *Gotterdammerung* vollendet und damit nach 26 Jahren den *Ring der Nibelungen* abschloss, erfolgte am 13. August 1876 mit der Aufführung des *Rheingolds* die Einweihung des Bayreuther Festspielhauses.

Wagner starb am 13. Februar 1883 in Venedig. Er wurde am 18. Februar 1883 in Bayreuth im Garten seiner Villa begraben.

Literatur: Friedrich, Sven: Artikel "Wagner". In: Neue MGG, Bd. 17 Personenteil. Kassel u. a. 2004, Sp. 286-304.