

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 59

Artikel: ©Schönberg
Autor: Szendy, Peter / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927993>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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

Man soll nicht mit Platten spielen...

Diesen Satz (als ob man sagte: «man soll nicht mit dem Feuer spielen») verstehe ich als Zeugnis eines möglichen Gebrauchs des Verbs «spielen» im Deutschen. Platten sind zerbrechliche Gegenstände, sie werden zerkratzt. Man soll deshalb nicht mit ihnen spielen. Es sei denn, man suche sie mit Absicht zu zerstören. In diesem Fall (ver)sende man sie ohne Umschlag, so wie dies der amerikanische Künstler Christian Marclay mit seiner *Record without a cover* (1985) getan hat. Da wäre dann zu präzisieren: Nicht im Schutzumschlag aufzubewahren, «Do not store in a protective package». Oder man kann Platten auf den Boden legen und Leute einladen, darauf herumzugehen; dies hat derselbe Christian Marclay in der Zürcher *Shedhalle* in seiner Installation *Footsteps* (1988) getan: Der Boden war mit Vinylplatten bedeckt, die Schrittgeräusche enthielten (was während der Ausstellung natürlich niemand hören konnte), und, indem den Besuchern gar nicht anderes übrig blieb, als den zerbrechlichen Boden mit Füßen zu treten, trugen sie zum klanglichen Endresultat bei, indem sie die Oberflächen der Phonogramme veränderten. Die solcherart «geprägten» phonographischen Stücke wurden dem Gedächtnis Fred Astaires gewidmet.

Oder soll man, statt «mit Platten spielen», nicht besser «Platten spielen»? Also nicht «spielen mit» in dem Sinne, wie ihn der Autor der Platte *More Encores* im Untertitel gebraucht: «Christian Marclay plays with the records of Louis Armstrong, Jane Birkin and Serge Gainsbourg, John Cage, Maria Callas, Frederic Chopin, Martin Denney, Arthur Ferrante and Louis Teicher, Fred Frith, Jimi Hendrix, Christian Marclay, Johann Strauss, John Zorn.»¹ Sondern eher: «Platten spielen», als sage man: «Klavier spielen», «Blindekuh spielen», «Roulett spielen»...

Ist also die Platte ein Instrument? Und heisst «Platten spielen» nicht auch, mit grossem Einsatz spielen, einen Streich spielen? Und heisst es nicht vor allem: das «Copyright spielen» lassen, diesen Rechtskörper, diesen juristischen Kreis, der den unvollendeten Kreis des Werkes vollendet (©) und der dessen einmalige und unteilbare Existenz festschreibt?

Die Geschichte des musikalischen Copyrights (dasjenige der Platte also) bleibt zu schreiben, und zu zeigen wäre, inwiefern es nicht nur dazu geführt hat, die musikalische Praxis treu aufzuzeichnen, sondern inwiefern das Copyright auch determinierend gewirkt hat, indem etwa die Melodie als Indikator von Originalität privilegiert wurde. Es gälte vor

allem die Voraussetzungen zu analysieren, die juristisch regeln und unterderhand noch immer regeln, ob ein musikalisches Werk einmalig und unteilbar sei. Eine solche Unternehmung wäre heute gewiss von Dringlichkeit, gerade im Hinblick auf die Verbreitung des Samplings oder (gemäss dem vom kanadischen Komponisten John Oswald geprägten Begriff) der «plunderphonics» (von «plunder», «plündern»).

SAMPLE OSWALD

«I started off as a listener», erzählt John Oswald.² Welch wundervolle Selbstverständlichkeit, die ein jeder unterschreiben möchte, um seinerseits zu sagen: Auch ich, wissen Sie, habe in der Musik als Hörer begonnen. Und Oswald fährt fort:

«But like most kids, I had a short attention span. I couldn't comprehend the structural pretenses of classical music: in the sonata form, the exposition and development would stretch on for several minutes, and by the time the recapitulation arrived, I would have capitulated.»

Aufgrund dieses Mangels an Aufmerksamkeit hat Oswald Hörertechniken entwickelt, die er als «aktive» bezeichnet:

«I'd play 33-1/3 rpm LPs of classical music at 78 rpm, and – lo and behold – the structure would come into focus in an aural version of an overview. [...] And quite often I found that I preferred listening to some pieces of music at speeds other than the ones they were intended to be played at.»

Durch die Tonaufnahme also macht sich der Hörer Oswald über das Tempo her und damit über jenen Aspekt des klassischen musikalischen Werkes, das zu konservieren die Schallplatte in ganz besonderer Weise geeignet scheint, wie Strawinsky einmal meinte (ich komme darauf zurück). Doch was Oswald konservieren will, das sind seine manipulativen Hörgänge, die von Mal zu Mal komplexer werden.

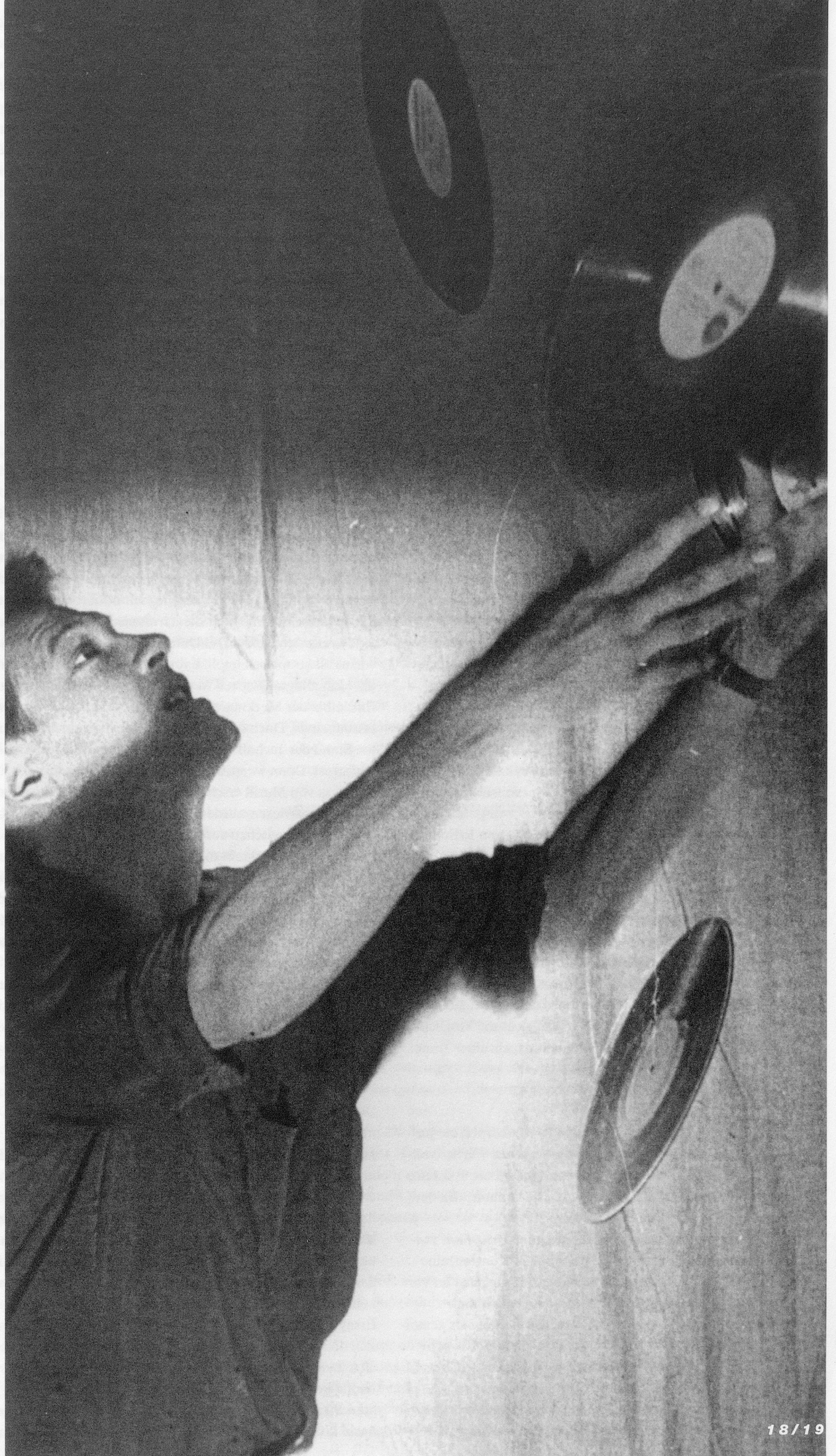
Im Jahr 1989 trägt der aktive Hörer Oswald einige seiner Manipulationen auf der CD *Plunderphonic* zusammen. Die Platte wird gratis verbreitet; auf dem Umschlag ist der Kopf und der Lederblouson Michael Jacksons auf den Körper einer nackten jungen Frau gefropft. Es kommt zu einem Prozess. Oswald, der sämtliche CDs in seinem Besitz wie auch das Masterband zerstören muss, bemerkt nicht ohne Ironie, dass gerade Michael Jackson als Autor eines des grössten – längsten – Plagiats in der Geschichte der Popmusik

1. Vgl. Chris Cutler, *Plunderphonia*, in: *Musicworks* 60/1994, S. 14.

2. Dies wie auch die folgenden Zitate nach David Gans, *The Man Who Stole Michael Jackson's Face*, in: *Wired* 3/1995, S. 136–141.

Christian Marclay

*aus: Ursula Block
und Michael
Glasmeyer,
Broken Music,
Berlin 1989*



gelten könne. Das Lied *Will You Be There* des Albums *Dangerous* beginnt nämlich mit einem Sampling von Beethovens *Neunter*, eingespielt durch das *Cleveland Orchestra* im Jahre 1961. Das Sample dauert länger als eine Minute, und, so Oswald, weder Beethoven noch sein Textautor, Schiller, würden erwähnt.

Die Platte *Plunderphonic*, wen mag es überraschen, ist schwierig zu finden. Die kanadische Zeitschrift *Musicworks*, die mehrere Gespräche mit und Artikel über oder von Oswald veröffentlicht hat, liess ihrer Nummer 47 eine (Analog-) Kasette beigeben, die neun Beispiele von Klangplünderungstechniken präsentiert. Die Aufnahme wird mit einem warnenden Hinweis auf den Begriff des *shareright* vertrieben: «Jedem ist erlaubt, dieses Material mit irgend jemandem zu teilen, sofern dies ohne direkten finanziellen Profit geschieht.» Doch auch Oswald, der bei der «Elektro-zitierung» («electroquoting») nichtsdestoweniger zu Respekt («respectability») aufruft, muss eingestehen, dass im Audio-Medium keine Anführungs- und Schlusszeichen zur Verfügung stehen («Quotation marks are not available in the audio medium»).

ERBEN

Zwar werde ich weiterhin von jenen Unternehmungen, die ich soeben imaginiert habe, träumen, und auch werde ich, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben, hin und wieder mehr oder weniger aktuelle Samples einstreuen; doch möchte ich in der langen und verschlungenen Geschichte des musikalischen Copyrights im folgenden nur einen kurzen, gleichwohl einzigartigen Moment in den Blick nehmen – einen Moment, der mit einem Eigennamen zusammenzufassen ist: Schönberg. Schönberg-der-Erfinder-der-Zwölftontechnik, Schönberg, der Fortschrittliche (dessen Lager man üblicherweise gegenüber dem restaurativen Strawinskys aufschlagen lässt), dieser Schönberg ist Autor einiger wenig bekannter Texte über das Copyright. Sie zu lesen (was wir tun werden) bedeutet, nach der Tragweite der Schönbergschen Erfindungen zu fragen – zumal im Verhältnis zu jener anderen Erfindung, der Phonographie, die mit einem Schlag die jahrhundertealte Hierarchie innerhalb der musikalischen Werke ebenso umstieß wie die Beziehungen dieser Werke zum Kommerz, zum Markt, zur industriellen Ausbeutung.

Am Ende meiner Ausführungen werden wir auf den Begriff der Erfindung wieder zurückkommen müssen. Und auf den Platz, den Schönberg den Erben eines Erfinders zukommen lässt. Denn mit einem Verständnis des Copyrights, wie es Schönberg erkennen lässt, gibt es vielleicht die Möglichkeit eines musikalischen Erbes. Und damit auch: einer Trauer.

SAMPLE GOODMAN

Das Copyright sei, so sagte ich, ein Rechtskörper, ein juristischer Kreis, der den unvollendeten Kreis des Werkes vollende (©) und der dessen einmalige und unteilbare Existenz festschreibe. Zumal wenn es sich, wie dies in der Musik der Fall ist, um allographische Werke handelt.

Nelson Goodman unterscheidet in *Languages of art*³ zwischen autographischen und allographischen Künsten, eine Unterscheidung, die Gérard Genette in *L'Œuvre de l'art* vor kurzem einer differenzierten Lektüre unterzogen hat. Gemäss einem Gliederungskriterium, das Genette als «empirisch» qualifiziert,

«zeigt es sich, dass in einigen Künsten, etwa der Malerei, das Fälschen (<fake> oder <forgery>) [...] eine wirksame, [...] da sinnvolle Praxis ist; und dass in anderen Künsten, so der Literatur oder der Musik, diese Praxis nicht existiert, da

eine korrekte Kopie eines Textes oder einer Partitur nur gerade ein neues Exemplar dieses Textes oder dieser Partitur darstellt, das aus literarischer Sicht weder mehr noch weniger wertvoll ist als das Original. [...] Wenn diese Exemplare korrekt sind, d.h. mit dem Original wörtlich übereinstimmen (<sameness of spelling>), teilen sie mit diesem den textlichen Wert. Anders gesagt: In gewissen Künsten macht das Authentizitätskonzept Sinn, es definiert sich durch die Produktionsgeschichte eines Werkes, während es in anderen Künsten sinnlos ist. [...] Goodman nennt die erste Gattung von Künsten – gewiss nicht zufällig – autographisch, die zweite allographisch* [...]»

*«Das ursprüngliche Motiv dieser heute gebräuchlich gewordenen Benennung [...] ist ganz offensichtlich der Status der Einmaligkeit <autographer> Manuskripte, dessen Gegenbegriff <allographisch> im Hinblick auf eine Vielzahl von Manuskripten gebildet wurde.»⁴

Es ist hier in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung, dass diese Unterscheidung auf der Möglichkeit zur Fälschung beruht. Denn, wie Genette sehr zu Recht bemerkt (S. 25), «verläuft die Grenze zwischen den beiden Begriffen [autographisch und allographisch] bisweilen mitten durch eine Kunstgattung». Musik ist demnach «im Falle einer in Partitur notierten Komposition» allographisch, doch ist sie autographisch, wenn es sich um eine «komplexe Improvisation» handelt, «worin nicht oder nur ungenügend notierbare Elemente (wie die Klangfarbe einer Stimme) mit notierbaren (meist die melodische Linie oder die harmonische Struktur betreffend) vermischt sind». Die Unterscheidung autographisch versus allographisch impliziert also eine Theorie der Notation: «Ein allographisches Werk ist einzig und allein durch das Ensemble der Merkmale bestimmt, die durch die Notation fassbar sind». Doch scheint diese zugleich an einen bestimmten Stand der Technik gebunden, daran, was technisch notierbar ist. Denn wenn, zumal mit der Phonographie, die Notation von Musik erschöpfend würde (dies müsste allerdings erst bewiesen werden): was geschähe dann mit der Unterscheidung zwischen autographisch und allographisch? Denn immerhin erlaubt die Phonographie, noch dasjenige festzuhalten, was Béla Bartók als «winzige Interpretationscharakteristiken» bezeichnete.⁵ Und auch für Adorno war Phonographie Schrift, allerdings eine, die «ihres blossen Zeichenwesens sich begibt: unablässig verschworen dem Klang, der dieser und keiner anderen Schall-Rinne innewohnt»⁶. Es stellt sich demnach die Frage, ob die Phonographie (zumindest soweit sie analog ist) nicht eine «Rückkehr» der Musik in den autographischen Modus möglich macht.

SCHÖNBERG VERSUS STRAWINSKY (1)

Schönberg hat sehr wenig über Strawinsky geschrieben – und noch weniger über ihn gesprochen (das Umgekehrte hingegen gilt nicht). Der Name Strawinskys erscheint weder in einer der grossen Handwerkslehren (*Harmonielehre, Grundlagen der musikalischen Komposition*), noch im kürzlich veröffentlichten, posthumen Text mit dem Titel *The Musical Idea*; er erscheint selten in der Korrespondenz, kaum häufiger in *Style and Idea*, der englischsprachigen Sammlung der Schriften Schönbergs.⁷ Die seltenen Fälle sind allerdings keineswegs unbedeutend. Da gibt es einmal den kleinen Essay *Igor Strawinsky: Der Restaurateur*, beinahe handelt es sich dabei um einen Aphorismus. Schönbergs Positionen sind allgemein bekannt: Strawinsky, schreibt er, «constantly find[s] new points to <take up>: Bach, Scarlatti, Clementi, etc.» Strawinskys Musik ist in gewisser Weise ein «Sampling» *avant la lettre*, und die Liste seiner Samples, Entlehnungen

3. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, aus dem Englischen von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1997.

4. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Band I: *Immanence et transcendence*, Paris 1994, S. 22–23 [dies wie auch die folgenden Zitate im Original französisch].

5. In einem Text aus dem Jahre 1937 mit dem Titel *Mechanische Musik*. Ich verweise auf meine französische Übersetzung in *Instruments* (Ircam-Centre Georges Pompidou, 1995) sowie auf meine Deutungsvorschläge in *Musica practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown* (L'Harmattan, coll. «Esthétiques», 1997).

6. Theodor W. Adorno, *Die Form der Schallplatte*, in: *Gesammelte Schriften* Band 19, Frankfurt am Main 1984, S. 533.

7. *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schönberg*, edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black, London 1975.

und Zitate ähnelt den Schuldsummen gewisser Rap-Platten. Ebenfalls in *Style and Idea*, in den wenigen Bemerkungen über *Stravinskys Oedipus*, bekennt Schönberg immerhin, *Petrouchka* gemocht zu haben. Doch, so präzisiert er, es handle sich nur um gewisse «Stellen». «Parts of it», liest man in der englischen Version, was äusserstenfalls etwa auch mit «ausgewählten Stücken» oder «bevorzugten Momenten» übersetzt werden könnte. Samples eigentlich.

Der Name Strawinsky kommt schliesslich ein drittes Mal vor; diesmal werden wir uns länger damit beschäftigen.

Die englischsprachige Ausgabe von *Style and Idea* enthält zwei Texte, die sich explizit dem Copyright widmen (die französische Übersetzung lässt sie übrigens einfach entfallen). Der erste, *Parsifal and Copyright*, datiert vom Jahr 1912. Beim zweiten, *Copyright*, handelt es sich um ein Manuskript, das Ende der vierziger Jahre auf englisch redigiert wurde. Am Ende dieses Manuskripts fügt die deutschsprachige Ausgabe⁸ ihrerseits zwei weitere Dokumente an: eine kurze Erklärung, datiert vom 18. Februar 1949, sowie der Entwurf eines Briefes an einen Anwalt namens Fendler, datiert vom 14. März 1949. In diesen zwei Dokumenten (die also in der englischsprachigen Ausgabe fehlen) erscheint der Name Strawinsky – eng gebunden an die Frage des Copyrights.

Der Kontext, auf den sich diese Dokumente beziehen, ist wichtig. Denn just im März 1949 verliert Strawinsky einen Prozess, den er wegen eines «Arrangements» seit Oktober 1947 gegen die *Leeds Music Corporation* führte. Um erkennen zu können, was nach Ansicht Schönbergs bei diesem Prozess auf dem Spiel stand, muss die konfliktreiche Geschichte der verschiedenen Versionen und Veröffentlichungen von *Der Feuervogel* kurz rekonstruiert werden.

Aus der Musik zum Ballett *Der Feuervogel*, einem Kompositionsauftrag Diaghilews, fertigte Strawinsky eine erste Konzertsuite an, die von einem gewissen Jurgenson 1911 in Russland veröffentlicht wurde. Strawinsky hatte einen Vertrag unterzeichnet, der Jurgenson die Exklusivrechte für sämtliche Länder überliess, einschliesslich der Tantiemen für «phonograph, gramophone and all other mechanical instruments»⁹. 1920 überliess Strawinsky wegen der rechtlichen Schwierigkeiten, die sich aufgrund der russischen Revolution ergeben hatten, die Rechte einer neuen Version, komponiert 1918/19, dem Direktor des Verlages *Chester*, Otto Kling. Folge ist ein Rechtsstreit mit den Parteien Robert Forberg, Vertreter Jurgensons in Leipzig, auf der einen, *Chester*, Schott (dem Vertrieb *Chesters* in Deutschland) und Strawinsky auf der anderen Seite. *Chester* und Schott verlieren den Prozess und drohen auf Strawinsky zurückzugreifen, den sie beschuldigen, ihnen etwas verkauft zu haben, was ihm gar nicht mehr gehörte.

1945 entschliesst sich Strawinsky, inzwischen amerikanischer Bürger geworden, eine dritte «neue Suite» von *Der Feuervogel* (dessen Copyright diesmal gesichert war) zu schreiben und sie der *Leeds Music Corporation* zu verkaufen. Nach Streitigkeiten über Kopierfehler im Orchestermaterial verklagt Strawinsky die Firma *Leeds* im Oktober 1947 seinerseits: Diesmal ist Strawinsky der Kläger, der *Leeds* vorwirft, ein Arrangement nach dem Thema des «Khorovod» aus *Der Feuervogel* unter dem Titel *Summer Moon* veranlassen zu haben. Das Stück ist ein langsamer Foxtrott über einen Text von John Klenner:

*Summer Moon, you bring the end of my love story;
All too soon my love and I are apart.
Summer Moon, why shine in Indian Summer glory?
Summer Moon, while I'm alone with my heart?*

Die Verleger liessen unter dem Titel zunächst die folgende Erwähnung abdrucken: «adapted by Igor Stravinsky from his

own *Firebird* Ballet Suite»¹⁰. Vor Gericht führt Strawinsky ins Feld, der Arrangeur, ein gewisser Spielman (sic), habe, auch wenn er andere Harmonien gebrauchte, dennoch dieselben Gefühle zum Ausdruck gebracht.¹¹

MELOZENTRIK

Die juristischen Bestimmungen betreffend der Autorenrechte sind hauptsächlich melozentrisch. Die Melodie ist das einzige, was gänzlich Objekt von Besitzergreifung werden kann, die übrigen Dimensionen – Harmonik und Rhythmik – finden nur nach Massgabe der Wechselwirkung mit der Melodie Berücksichtigung: «Einzig die Melodie», so schreibt Henri Desbois in *Le Droit d'auteur en France*, «kann unrechtmässig angeeignet werden, während Harmonik und Rhythmik nur in ihren Beziehungen zu einer bestimmten Melodie geschützt werden können.»¹² Klang und Klangfarbe spielen bei dieser Betrachtung schlicht keine Rolle.

Die juristischen Bestimmungen betreffend der Autorenrechte schliessen durch ihren Melozentrismus demnach die Möglichkeit einer musikalischen Autographie aus, ermöglichen damit aber gerade das Arrangement. Dieses ist ein sogenanntes «abgeleitetes» Werk (ähnlich einer Übersetzung¹³); es handelt sich für die Juristen um die «Transformation eines Werkes für bestimmte Vokal- oder Instrumentalstimmen im Hinblick auf seine Ausführung durch andere Stimmen oder Instrumente als die für das ursprüngliche Werk vorgesehenen.»¹⁴ Die Möglichkeit des Arrangements ist demnach, wenn auch nicht die Grundlage, so doch wenigstens ein deutlicher Hinweis auf den allographischen Modus von Musik: Die Melodie (wie auch Harmonik und Rhythmik, die sich auf sie beziehen) existiert unabhängig von ihrer Inkarnation im *hic et nunc* in dieser oder jener einmaligen Klangfarbe. Dies ist die Voraussetzung, dass sie Anlass einer Orchestrierung, eines Klavierauszuges etc. sein kann. Man arrangiert kein Werk der *musique concrète*.

SCHÖNBERG VERSUS STRAWINSKY (2)

Hier die *Erklärung* vom Februar 1949, die Schönberg dem englischen Text seines Manuskriptes über das Copyright beigab:¹⁵

«Ich halte es für eine Pflicht, meine Meinung über Herrn Strawinskys Prozess gegen die Leeds Company darzulegen, weil hier einige der wichtigsten kulturellen und ethischen Probleme nicht nur im Hinblick auf die Kunst betroffen sind. Ich darf den Standpunkt eines Bannerträgers künstlerischer Prinzipien folgendermassen formulieren:

- 1. Wenn eine schmutzige Hand eine makellos weisse Wand nur anrührt, kann der Schmutzpfleck niemals entfernt werden.*
- 2. Wenn ein Dieb einen Edelstein stiehlt, bleibt der Edelstein unversehrt. Aber diese Diebe stehlen den Edelstein nicht nur, sondern verderben ihn auch.*
- 3. Man erlaube einem Karikaturisten, die Gesichter der Nachtwache zu verändern, um das Gemälde populär zu machen.*

Ich wäre froh, wenn diese Punkte dem Richter und dem Sachverständigenausschuss vorgelegt werden könnten.»

Im Anschluss an diese *Erklärung* findet sich, datiert vom folgenden Monat, der Entwurf eines Briefes an den «Attorney of Law» Fendler:¹⁶

«[...] Ich erinnere mich an die erste Nachricht über Herrn Str.s Einstieg in das Musikautomatengeschäft, und schon

8. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag 1976, S. 389–391 und S. 501.

9. Zitiert nach Igor Stravinsky, *Selected Correspondance*, edited and with commentaries by Robert Craft, London 1984, Bd. II, S. 219.

10. Zitiert nach Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London 1966, S. 154.

11. Vgl. Louis Andriessen und Elmer Schoenberg, *The Apollonian Clockwork. On Stravinsky*, Oxford 1989, S. 32.

12. Daloz, 1978, S. 138–139 [im Original französisch].

13. Ebda., S. 143: «Das Arrangement erinnert an die Übersetzung, die sich fleissig, möglichst alle Nuancen der originalen Sprache in die neue Version zu übertragen.» [im Original französisch]

14. Michel Gautreau, *La Musique et les musiciens en droit privé français*, Paris 1970, S. 32 [im Original französisch].

15. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, op. cit.*, S. 390.

16. Ebda., S. 391.

damals hatte ich den Verdacht, dass er auf dem Wege der Erpressung gezwungen wurde, die Vergewaltigung seiner Werke zu dulden. Wurde es nicht so ausgedrückt: «Sie sind nicht geschützt; wir können es ohne Ihre Erlaubnis tun; ist es nicht besser, zu Lebzeiten zu verdienen, anstatt arm zu sterben wie Tschaikowski und andere», war dies nicht der Sirengesang der Piraten?

Natürlich: er war nicht geschützt, weil das Urheberrechtsgesetz nicht dazu dient, den Autor zu schützen, sondern nur den Schmarotzern gestattet, unter bestimmten Voraussetzungen zu stehlen. Es sollte das «Urheberrecht der Piraten» heissen. Ich bin der letzte, der gut von Verlegern denkt. Aber schliesslich hat solch ein Mann wenigstens sein Geld riskiert, und vielleicht hat er manchmal auch etwas Begeisterung in ein Unternehmen investiert, das ein Wagnis war. Er hat einen gewissen Schutz verdient, selbst wenn sein Profit den des Autors in unerträglichem Masse übersteigt.

Aber jene Hyänen, die ein sicheres Spiel treiben, jene «Leichenschänder», die das Eigentum toter Soldaten stehlen, jene Piraten, die keinerlei Verdienste und noch weniger Ehre haben – jene Leute sollen nicht geschützt werden. Also muss das Urheberrechtsgesetz abgeschafft werden.»

Offensichtlich richtet sich der Ärger mehr noch als gegen die kommerzielle Ausbeutung der Werke gegen deren Arrangement für musikalische Automaten. Gegen deren Fragmentierung und Neuzusammenstellung also, gegen deren Verwendung im Film, auch gegen die Unterlegung von Texten, die, der originalen Komposition äusserlich, der Musik hinzugefügt werden wie etwa die Tropen den Vokalsen in der Frühzeit des gregorianischen Chorals.

Genau dies geschah mit Strawinskys *Feuervogel*, denn *Summer Moon* sei gerade für den Juke-Box-Markt bestimmt, wie Strawinsky in einer Erklärung formulierte, die er zwecks Verbreitung kopieren liess:

«These vulgar Broadway people... had the idea of extracting melodies from *Firebird*, to be arranged as popular songs, ... and commissioning someone to write words, packaging the little cochonnerie under the title «*Summer Moon*». ... The intent was to attract the juke-box-trade.»¹⁷

Gleichwohl hat, wir haben es gesehen, Strawinsky nicht gezögert, Selbst-Arrangements zu machen, um sich ein Werk rechtlich wieder anzueignen. Er hat, so würde man heute sagen, seinen eigenen Remix gemacht. Es ist genau das, was Schönberg nicht billigen wollte, auch wenn er, übrigens aus denselben Gründen, unzweideutig für Strawinsky Partei nimmt und die «Piraterie» von Leeds verurteilt.

Schönbergs Anspielung an die «erste Nachricht über Herrn Str.s Einstieg in das Musikautomatengeschäft» verweist mit aller Wahrscheinlichkeit auf die allgemein bekannte Episode mit dem Haus Pleyel. Strawinsky selbst berichtet darüber in seinen *Erinnerungen* («Zu jener Zeit [1921/22] begann auch meine Tätigkeit für die Firma Pleyel, deren Inhaber mir den Vorschlag machten, meine Werke für ihr mechanisches Klavier «Pleyela» zu bearbeiten.»)¹⁸, und er spricht von der «Befriedigung», die er bei der Arbeit der Selbst-Arrangements für das Pleyela fand:

«Das mechanische Klavier hat besondere Eigenschaften, denen sich meine Bearbeitung natürlich anpassen musste. Es bietet unbeschränkte Möglichkeiten im Hinblick auf Präzision, Schnelligkeit und Polyphonie, aber dynamische Unterschiede auf ihm festzulegen ist sehr schwierig. Immer wieder traf ich auf neue Probleme instrumentaler Natur, die sich aus der Akustik ergeben, und somit auch auf Probleme der Harmonie und der Stimmführung.»¹⁹

Und vor allem spricht Strawinsky davon, dass das mechanische Klavier dazu geeignet sei, ungebührende Freiheiten des Interpretens einschränken zu können (diese Sätze sind bekannt und werden oft zitiert):

«Zwei Gründe waren es, die mich veranlassten, diesen Auftrag anzunehmen. Ich wünschte ein für allemal zu verhindern, dass meine Werke falsch interpretiert werden. Schon immer hatte ich nach einem Mittel gesucht, jene gefährliche Freiheit der Auslegung zu begrenzen, die heutzutage so verbreitet ist, und die es dem Publikum unmöglich macht, die wahren Intentionen des Komponisten kennenzulernen. Dieses Mittel glaubte ich in den Walzen des mechanischen Klaviers gefunden zu haben, und das gleiche erhoffte ich einige Zeit später von der Grammophonplatte.»

SAMPLE FURTWÄNGLER

Oswald samplete in erster Linie Werke. Doch was geschieht, wenn man eine Interpretation samplet? Denn, so erklärt Paul Théberge:

«performances stored in sound recordings can also be translated into digital data and it has become quite commonplace for remix engineers to use recorded performances in conjunction with sequencers to simply trigger synthesized or sampled sounds; in this way, the style and phrasing (the sense of timing and the «feel» of a live drum track for example) can be retained while the sounds are changed in such a way that they bear little, if any, resemblance to the original recording.»²⁰

In Frankreich ist es das Urteil Furtwängler vom 4. Januar 1964, das der aufgezeichneten Interpretation eines ausführenden Musikers die Anerkennung eines eigentlichen Werkes gibt.²¹

Wilhelm Furtwängler hatte während des Zweiten Weltkrieges die *Wiener Philharmoniker* dirigiert und für den Rundfunk des Dritten Reichs Aufnahmen gemacht. Bei der Eroberung Berlins durch die Alliierten bemächtigten sich die sowjetischen Stellen der Bänder und gaben sie später an die Behörden der DDR weiter, die sie mit Vertrag vom 5. November 1952 an *Urania Records Inc.* in New York verkauften. Mit den Bändern produzierte diese Firma daraufhin eine Schallplatte mit Beethovens *Dritter*, die in Frankreich durch *Thalia* vertrieben wurde. All dies ohne das Einverständnis der *Wiener Philharmoniker* oder Furtwänglers. Dieser, der einige Wochen zuvor eben jene Sinfonie für *La Voix de son Maître* eingespielt hatte, forderte die Beschlagnahme der in Frankreich verkauften amerikanischen Schallplatten.

Die Bänder werden beschlagnahmt. Furtwängler stirbt 1954, und seine Rechtsnachfolger lassen das amerikanische und das französische Unternehmen vor Gericht laden, um die Einfuhr und die Verbreitung der Platten in Frankreich zu verbieten und für den erlittenen Schaden entschädigt zu werden. Nach mehreren Wendungen kommt die Sache schliesslich vor das Kassationsgericht, wo das Urteil vom 4. Januar 1964 von einer Verletzung der Rechte des Künstlers über sein «Werk» spricht, um das es sich bei seiner Interpretation handle.²²

Man billigt demnach einer Interpretation den Status eines Werkes zu (doch ist das Recht des Interpretens weder ein Autorenrecht *stricto sensu*, noch ein «angrenzendes Recht» [«droit voisin»] im Sinne der Schallplattenproduzenten)²³. Wenn demnach der Werkcharakter einer Interpretation in exemplarischer Weise autographisch zu sein scheint (eine Interpretation ist ein Ensemble von «schlecht notierbaren» Elementen), so erfolgte die Anerkennung ihres Status als

17. Zitiert nach Igor Strawinsky, *Selected Correspondance*, op. cit., S. 256.

18. Igor Strawinsky, *Schriften und Gespräche I*, Mainz 1983, S. 108.

19. Ebd., S. 108f. Später dachte Strawinsky daran, die erwähnten Musikautomaten in das Instrumentarium von Noces zu integrieren.

20. Paul Théberge, *Technology, Economy and Copyright Reform in Canada*, in: Simon Frith (Hg.), *Music and Copyright*, Edinburgh 1993, S. 56.

21. Vgl. Michel Gautreau, op. cit., S. 318f.

22. Vgl. ebd., S. 321.

23. Ebd., S. 325f.

Werk paradoxerweise etwa gleichzeitig oder nur kurz bevor die von Paul Théberge beschriebenen Möglichkeiten des Samplings und der Sequenzierung aufkamen – Möglichkeiten also, die das Werk des Interpreten vielleicht wieder in den allographischen Zustand zurückweisen; denn eine gesampte und sequenzierte Interpretation, die mit ganz anderen Klängen aufgefüllt wird, kann nicht als Fälschung angesehen werden. Zumindest gerät die Unterscheidung Goodmans hier mehr als anderswo ins Wanken. Und da die Rechte des Interpreten in Begriffen der Tonaufnahme definiert sind: Müsste der Schutz dieser in digitale Form übersetzten Interpretationsgesten («performance gestures»), die Théberge beschreibt,²⁴ nicht neu überdacht werden?

SCHÖNBERG VERSUS STRAWINSKY (3)

Um ermessen zu können, was bei der Position Schönbergs auf dem Spiel steht, müssen die Dokumente, die wir über den Fall Strawinsky versus Leeds gelesen haben, zu den anderen Texten aus *Stil und Gedanke* in Bezug gesetzt werden, die ganz oder teilweise dem Copyright gewidmet sind.

Unter den musikalischen Vorschlägen, die Schönberg 1919 an Adolf Loos sandte und zur Veröffentlichung in den *Richtlinien für ein Kunstamt*²⁵ vorsah, handelt der dritte vom Recht am geistigen Eigentum. Schönberg fordert darin, dass bei einer Erbschaft dieses auch als Eigentum bestehen bleibe:

«Das Recht am geistigen Eigentum hätte in jeder Hinsicht dem Rechte an jedem anderen Eigentum gleichgestellt zu werden, insbesondere, was die Vererbbarkeit anlangt. Gerade bei diesem Eigentum ist es, wie bei keinem anderen, berechtigt, dauerndes Erbrecht anzuerkennen, da eben hier die Erben erst dadurch, dass sie noch etwas bekommen, erfahren, dass die Hinterlassenschaft wirklich jemals Eigentum gewesen ist. Das Erbrecht hätte nach dem letzten Leibeserben zur Hälfte an den Staat, zur Hälfte an eine Selbstverlagsgenossenschaft [...] überzugehen.»

Vergleicht man diese Forderung mit ähnlichen Abschnitten aus *Copyright* oder aus den Fragmenten über die *Menschenrechte*²⁶, so wird deutlich, dass Schönberg, wenn er die Rechte des Musik-Autoren verteidigt, abwechselnd die technische Erfindung und das autographische Kunstwerk als Parallele oder Gegenbild ins Feld führt.

So lehnt Schönberg in *Copyright* eine Konzeption der Autorenrechte, die auf einer Analogie mit der Patentierung basiert, ab:

«Das Urheberrechtsgesetz galt bisher als Verbot für Piraten, das Eigentum eines Autors vor maximal sechsundfünfzig Jahren nach seiner Eintragung zu stehlen. Nach dieser Frist konnte jeder Pirat freien Gebrauch davon machen und grosse Gewinne einstreichen, ohne den eigentlichen Besitzer an den Gewinnen aus seinem Eigentum zu beteiligen.

Die Moral, die ein Gesetz dieser Art geschaffen hatte, schien so niedrig und unverständlich, dass man sich immer fragte, in wessen Interesse das Gesetz wohl geschaffen worden war; und warum ein Autor seines Eigentums beraubt werden sollte nur zugunsten schamloser Piraten, während jeglicher andere Besitz jahrhundertlang den entferntesten Verwandten vererbt werden konnte.»

Die Argumentation ist identisch mit den Vorschlägen, die Schönberg 1919 an Loos richtete. Geistiges Eigentum, jene Schöpfung also, die (wie die Juristen sagen) ein «geistiges Werk» darstellt, müsste vollständig und unversehrt von Erbe zu Erbe weitervermacht werden können, *ad infinitum*.

Schönberg beschäftigt sich daraufhin mit einer überschlagsmässigen ökonomischen Berechnung der Kosten, die den Verlegern dadurch entstünden, und fährt dann fort:

«All dies scheint völlig sinnlos und lässt nur an Böswilligkeit gegenüber den Erben denken (während andere Erben unbehelligt bleiben!).

Nun habe ich die wahre Lösung dieses Problems entdeckt. Zu der Zeit, als dieses Gesetz gemacht wurde, gab es die sogenannten «Mechanischen Rechte» noch nicht: es gab noch kein Radio, keinen Film, keine Schallplatten und keine Tantiemen für die Aufführung. Damals verkauften die meisten Autoren einem Verleger ihre Werke mit allen Rechten. Die Beteiligung der Autoren an den Tantiemen aus Verkauf, Verleih, Aufführungen, Funk- und Filmbearbeitungen war weder von den Autoren noch von den Verlegern vorausgesehen. Ich schliesse daraus, dass das Gesetz nicht gemacht wurde, um den Autor seines Eigentums zu berauben.

Es wurde in Analogie zu den Patentgesetzen gemacht und gewährte ausschliessliche Rechte nur auf begrenzte Zeit. Der Verleger, der Hersteller galt nicht als der einzige, der von den Einfällen anderer Leute profitieren sollte. Und besonders im Hinblick auf die Patentgesetze gibt es viele Interessen, die geschützt werden müssen. Niemals wäre es jedermann möglich geworden, mit der Eisenbahn oder dem Dampfer zu reisen oder ein Auto zu besitzen, wenn ein Hersteller das Monopol auf die Produktion gehabt hätte. Man sollte auch hier den armen Erfinder bedauern, der geschädigt zu sein scheint. Aber im allgemeinen ist ein Erfinder gezwungen, sein Patent einem mächtigen Mann zu verkaufen, weil er nicht imstande ist, selber zu produzieren. Gäbe es so etwas wie «Menschenrechte», wäre er geschützt – warum zeigen die Gesetzgeber so wenig Grosszügigkeit gegenüber den Schaffenden, die die Kultur fördern? – obwohl das Risiko, eine neue Erfindung auf den Markt zu bringen, gross ist, und selten ist eine Erfindung gleich von Anfang an perfekt genug, um ein Erfolg zu werden. Man denke an all die Verbesserungen, die erforderlich waren, um das Auto so vollkommen zu machen, wie es sein muss. Im Bereich des Urheberrechts ist das nicht der Fall. Das Risiko des Verlegers ist nicht so gross, und für gewöhnlich spielt er mit mehreren Zahlen, von denen eine alle möglichen Verluste decken könnte. Der Verleger ist selten gezwungen, Verbesserungen anzubringen. Im allgemeinen sind die Werke abgeschlossen und zum Verkauf bereit. Dennoch würde er, wenn er das Monopol hätte, die Preise nicht senken, wie die Haltung von Schott und Simrock bewiesen hat. Und deshalb müssen seine Rechte beschränkt werden. Danach ist er immer noch in der Lage, erfolgreich mit den Piraten zu konkurrieren, besonders, wenn er seine Ausgaben verbessert.»

Indem Schönberg auf das Gegenbild der Patentierung hinweist – er kannte diese Thematik durchaus, hatte er sich doch 1911 eine Notenschreibmaschine patentieren lassen²⁷ –, kann er einige wesentliche Züge des musikalischen Werkes definieren. Schönberg schliesst dabei «Verbesserungen» (in gewisser Weise also Remakes, Arrangements und Adaptationen) auf der allographischen Ebene von Musik aus. Mögliche (oder notwendige) Verbesserungen gibt es nur auf der autographischen Ebene der Partituredition (einer bestimmten Edition), die korrigiert werden kann, um eventuelle Druckfehler zu eliminieren. Die Verbesserung bleibt Sache des Herausgebers oder des Kopisten, während «im allgemeinen [...] die Werke abgeschlossen und zum Verkauf bereit» sind. Das abgeschlossene Werk ist nicht vervollkommnungsfähig. Es darf keiner Anpassung im Hinblick auf

24. Vgl. Paul Théberge, *op. cit.*, S. 56.

25. Schönbergs Vorschläge finden sich in *Stil und Gedanke* unter dem Titel *Musik* (S. 185–188).

26. *Stil und Gedanke*, S. 389–391 bzw. S. 140–145.

27. In *Musica practica*, *op. cit.*, habe ich ein Kapitel («L'invention de la série») den verschiedenen Erfindungen Schönbergs gewidmet.

etwaige Aktualisierungen oder Adaptionen an einen aktuellen Kontext oder Markt unterworfen werden.

FORMEL UND PATENT

Eine Formel eintragen zu lassen (so als handle es sich eher um ein Patent als um ein eigentliches Copyright) ist eine bisweilen vorgeschlagene Lösung, um zwar nicht ein musikalisches Werk, aber doch einen Klang zu schützen. Denn mit der relativ jungen Praxis des Samplings – diese erlaubt es, ohne Informationsverlust einige Millisekunden Klang aufzuzeichnen und diese in einen Rhythmus, eine Melodie oder eine Harmoniefolge eines musikalischen Werkes zu integrieren –, «the precise origins of the sound may be difficult to identify»²⁸. Um nicht zu sagen: unmöglich. Frank Zappa, ein Musiker, der viel Zeit mit der Herstellung eigener Samples verbringt, hat denn auch darauf hingewiesen, dass eine Computeranalyse das einzige Mittel sei, um die Ähnlichkeit zwischen einem Klang und seiner Kopie zweifelsfrei feststellen zu können.²⁹

Bryan Bell, der mit so verschiedenen Musikern wie Herbie Hancock oder Neil Young zusammenarbeitete, hat in den USA eine Dienstleistungsgesellschaft namens *Synthbank* mit dem Zweck gegründet, kommerzielle Klänge, die ge- und verkauft werden können, zu publizieren.³⁰ Anfänglich wollte *Synthbank*, so Bryan Bell, das geistige Eigentum und die Programmierung von Klängen schützen. Dank einem Verteilernetz (*Performing Artists Network PAN*) konnten die Benutzer die Klänge vom Netz herunterladen.³¹ Doch sah sich *Synthbank* mit Schwierigkeiten betreffend des Copyrights konfrontiert: «the US Copyright Office simply did not provide a means for copyrighting sound apart from music».³² Für Bryan Bell musste es deshalb darum gehen, die Art dieses geistigen Eigentums, des Klanges, zu klären und zu entscheiden, ob es als Tonaufnahme oder als Computerprogramm zu klassifizieren sei.³³

Sehr ähnliche Fragen stellen sich bei den Programmen von Synthesizern. Denn – ob es sich nun um Sampling, um Klangsynthese oder auch um Parfums handelt – jede andere Person als der Erfinder kann zu den genau gleichen Ergebnissen kommen, vorausgesetzt, dass er diese mit anderen Mitteln erreicht. «It is possible, in theory, for almost anyone to stumble upon the same set of parameters for a synthesizer sound.» Der Beweis, dass es sich um eine Kopie handelt, kann formal nur erbracht werden, wenn die Fehler, die «Wanzen», die das Original enthält, ebenfalls reproduziert sind: «In such contexts, ownership becomes defined in negative terms rather than positive attributes.»³⁴

SCHÖNBERG VERSUS WAGNER

Das musikalische Werk (im Gegensatz zum blossen Klang) unterscheidet sich demnach von – bzw. definiert sich in Bezug zu – der durch eine Formel (also durch ein Quasi-Patent) geschützten Erfindung; letztere stellt Schönberg, wie zufällig und im blossen Vorübergehen, auch dem plastischen und also im autographischen Modus existierenden Objekt gegenüber. Im Aufsatz *Menschenrechte* gibt Schönberg eine Art offene Liste der Güter, der Besitztümer, die ohne Beschränkung und ohne Schutzfrist weitervermacht werden können:

«Ein Goldbergwerk, eine Ölquelle, ein Kaufhaus, eine Bank, eine Fabrik oder selbst ein Ölgemälde kann niemand den entferntesten Nachkommen ihrer Besitzer wegnehmen. Das Eigentumsrecht aber an Werken des Geistes und der Kunst ist durch eine <Schutzfrist> begrenzt, während welcher es ein strafbares Verbrechen ist, den Hervorbringer

oder Schöpfer zu bestehen. Nicht etwa, weil Stehlen unmoralisch und entehrend ist, sondern weil es die Interessen kriegsführender Mächte durchkreuzen würde. Denn nachdem diese Zeit abgelaufen ist, zwingt der Konkurrenzkampf den Verleger, billiger zu verkaufen, lässt ihm jedoch noch genug Profit übrig, weil er nichts mehr an den Autor zahlen muss. Angeblich gehört das Kunstwerk dann der Allgemeinheit, aber in Wirklichkeit gehört es den Ausbeutern. Nach Ablauf dieser Zeit ist es kein strafbares Verbrechen mehr, etwas wegzunehmen, was einem nicht selbst gehört, obwohl es doch nach wie vor Diebstahl ist.»

Es ist zudem nicht unbedeutend, dass in der *Erklärung* vom Februar 1949 über Strawinsky und das Copyright mit der berühmten *Nachtwache* Rembrandts ein Beispiel aus der bildenden Kunst gewählt wurde. Die Gesichter der *Nachtwache* zu entstellen und zu karikieren heisst, sich an einem *Original* zu versündigen, an einem einmaligen plastischen Objekt, das im autographischen Modus existiert. Nun ist es genau dieser Modus, auf den sich Schönberg beruft, um für das geistige bzw. künstlerische Eigentum die Erbschaft *ad infinitum* auszudehnen; sein Plädoyer für die kommenden Erben, und dies bis zu den entferntesten, möchte demnach die sich juristisch lohnenden Konsequenzen einer autographischen Konzeption von Musik ziehen. Eine solche Konzeption wäre mit dem wesentlich allographischen Charakter des Arrangements inkompatibel. Berühre nichts, vor allem: arrangiere nicht, sondern arrangiere es, dass das musikalische Werk *unversehrt* von Generation zu Generation weitervermacht werden kann – nichts anderes sagt Schönberg, und dies mit Konstanz in seinen Texten von 1919 (die Vorschläge für Loos) bis 1949 (die Bemerkungen und Erklärungen zum Fall Strawinsky versus Leeds).

1912 allerdings, in *Parsifal und Urheberrecht*, enthält Schönbergs Diskurs über Arrangement und Copyright einige Haken und Wendungen, deren Komplexität eine geduldige Lektüre verdienen würde. Der Text beginnt mit einer scharfen Unterscheidung: «Als vor einiger Zeit die Frage diskutiert wurde, ob eine Verlängerung der Schutzfrist für den *Parsifal* anzustreben sei, wurden die dabei in Betracht kommenden Fragen nicht scharf genug auseinandergelassen», schreibt Schönberg. Man müsse nämlich «scharf» trennen zwischen der «künstlerisch-moralischen» und der «rechtlich-finanziellen» Seite. Hier nun, zuerst und wie es sich gehört, das Künstlerische:

«Für mich, für mein Gefühl und für meine Einsicht steht es ausser jedem Zweifel, dass man in Bayreuth nichts anderes wünschen konnte, als man wünschte: die Verlängerung der Schutzfrist für <Parsifal>. Ein Sohn darf nicht über den letzten Willen seines Vaters hinweggehen und der Sohn dieses Vaters schon gar nicht. Für mich ist es klar, dass die Forderung Bayreuths wirklich nichts anderes bezweckt als den Wunsch Wagners, der dort heilig gehalten werden muss, zu erfüllen; ihn durchzusetzen ohne jeden Nebengedanken. Und das sogar dort, wo ein solcher Nebengedanke geradezu eine künstlerische Notwendigkeit wäre.»

Indem sich Siegfried Wagner, um den es sich hier handelt, «prinzipienstarr» verhält, läuft er Gefahr, dem Testament seines Vaters «auf Kosten der Kunst» treu zu bleiben und sogar zu tun, so Schönberg, was Richard Wagner selbst nicht getan hätte: «Der Sohn dieses Vaters kann nicht anders handeln, trotzdem – und das muss gesagt sein – sein Vater anders gehandelt hätte.» Aporie von Erbschaft und Treue: Indem ich treu bin, bin ich untreu; indem ich untreu bin, bin ich zugleich treu und untreu. Und dies mit den verzwicktesten und tiefgründigsten formalen Varianten und Kombina-

28. Paul Théberge, *op. cit.*, S. 54.

29. Ebd.

30. Vgl. Steve Jones, *Music and Copyright in the USA*, in: *Music and Copyright*, *op. cit.*, S. 73.

31. Dies ist im grossen und ganzen auch bei einem Versuch der Fall, den das Ircam unter dem Namen «Studio en ligne» macht (Vgl. Peter Szendy, *Vers les studios en ligne. L'Ircam sur les autoroutes de l'information*, in: *Résistance* Nr. 11 1997).

32. Steve Jones, *op. cit.*, S. 73.

33. Ebd., S. 74.

34. Paul Théberge, *op. cit.*, S. 54.

tionen (doch führt solche Formalität zu den gravierendsten Implikationen).

Wieder einfacher: Schönberg seinerseits unterscheidet zwei Haltungen:

«Und dazu kann man sich auf zwei Arten stellen. Einmal so wie der Sohn; dann aber so wie der Vater, der grosse Revolutionär, der die höchste Pietät gegen die Meister darin erblickte, das wirkliche Wesen ihrer Werke von dem zu befreien, was sterblich daran ist, um ihr Unsterbliches zu desto reinerer Wirkung zu bringen. Der es mit der Pietät nicht nur für vereinbar hielt, an den Willensäusserungen des Autors Änderungen vorzunehmen, sondern sogar für geboten: er war ja sicher der Erste, der Instrumentations-Änderungen in Beethoven-Partituren vorschlug.»

Im Gegensatz zur blinden Treue des Sohnes, der das unversehrte, vollständige und gesicherte Erbe konserviert, ist der Vater ein Arrangeur *avant la lettre*. Doch vor allem – man braucht die Lektüre dieser Passage kaum zu forcieren – könnte man (mit oder ohne Schönberg) soweit gehen zu sagen, dass sich die Essenz (die zeitlose Idee) eines Werkes am Horizont, am Ende von mehr oder weniger arrangierten und derangierten Variationen erweise. Wie dem auch sei: Schönberg entscheidet sich *gegen* die Verlängerung des Bayreuther *Parsifal*-Monopols. Und er begründet sein Urteil mit Überlegungen zum Stil:

«Aber das prinzipiell Wichtigste, was gegen das Bayreuther Aufführungs-Monopol spricht, erscheint mir, dass ein Stil nicht entstehen kann, wenn man das Objekt, an dem er sich entwickeln soll, der Einwirkung des Lebendigen entzieht. Denn Stil ist nicht das, was man sich gewöhnlich darunter vorstellt. Ist nicht ein Treubewahrtes [...]. Jenes Lustgefühl des Gleichgewichts, der Ausgeglichenheit, das wir Stil nennen, – [...] wie soll es da sein, wenn das Kunstwerk sich benimmt, wie man sich 1890 benahm, während der Hörer empfindet, wie man 1912 empfindet. [...] Ich muss mich aus diesen Gründen gegen das Bayreuther Aufführungs-Monopol entscheiden.»

Dieses Verdikt, dieses Urteil steht kurz vor dem zweiten grossen Teil des Textes: demjenigen, der den finanziellen und rechtlichen Aspekten gewidmet ist. Dort findet sich, bereits 1912, der Diskurs über die Erbschaft, den wir bereits in den späteren Texten gelesen hatten:

«Es ist unglaublich: es gibt ausserhalb unseres Körpers kein einziges Eigentum, das so ganz Eigentum ist wie das geistige. Und gerade dieses war vogelfrei. Weiter: es gibt kein Eigentum, das der Besitzer nicht seinen spätesten Nachkommen hinterlassen darf, ohne dass irgendein gesetzlicher Einspruch erhoben werden kann. Aber das Eigentumsrecht an künstlerischen Werken ist auf dreissig Jahre beschränkt.»

Hinter der bemerkenswert konstanten Forderung nach einer Art ewigem künstlerischem Eigentum (ewig und schadlos vermachbar), hinter dieser wiederkehrenden Bezeugung, die Ernst macht mit der Verurteilung des Arrangements, hätte *Parsifal* und *Urheberrecht* eine Perspektive eröffnet, die sich äusserst schwierig mit dem Bild jenes «Bannerträgers künstlerischer Prinzipien» vereinbaren lässt.

ERBEN (NOCHMALS)

Von dem, was von nun an das doppelte schönbergsche Gebot zu nennen ist («arrangiere mich, arrangiere mich nicht!»), haben die Söhne (diejenigen Schönbergs diesmal) nur die eine Seite, die Sonnenseite, den Aspekt der ewigen Erbschaft berücksichtigt. Das heisst auch: der unbegrenzten

Schuld. Das beste Zeichen ist zweifellos, dass, nach Schönberg, keine Arrangements mehr möglich sind.

Wenn Webern und Schönberg noch Kompositionen von Bach, Mahler oder auch Schönberg selbst bearbeiteten; wenn also, zumal im Umfeld des *Vereins für musikalische Privataufführungen*, die Bearbeitung eine lebendige Praxis war, um sich mit zeitgenössischen Werken zu arrangieren, so wagt heute keiner mehr, so scheint es, ein Klavierstück von Stockhausen, Boulez' *Structures* oder Ligetis *Atmosphères* neu zu instrumentieren.

Man kann dennoch nicht erben, ohne sich mit der Erbschaft ein wenig zu arrangieren; wie Schönberg in *Parsifal* und *Urheberrecht* schreibt, bleibt ein musikalisches Werk von Generation zu Generation nur unter der Androhung unversehrt, dass die Entwicklung eines Stiles im vorhinein unmöglich gemacht wird. Zumindest – und dies scheint Schönberg *auch* hartnäckig erträumt zu haben – sofern man die Musik im autographischen Modus denkt.

Doch nur bis zu einem gewissen Punkt. Schönberg, der Erfinder der Zwölftontechnik (die Vorherrschaft der Melodie *zugleich* bestärkend und umstürzend); Schönberg, der Erfinder der Klangfarbenmelodie (deren Konsequenzen in das Urheberrecht noch immer keinen Eingang gefunden haben), Schönberg, der Verächter der allographischen Praxis des Arrangements (obwohl er dies selbst praktizierte und praktizieren liess), dieser Schönberg also geht in seinem Traum einer autographischen Musik nicht soweit, das Phonogramm auch musikalisch zu denken. Also jenes autographische musikalische Objekt *par excellence* (vor dem Beginn des digitalen Zeitalters).

(Wie David Gans in bezug auf John Oswald nicht ohne Ironie bemerkt, waren jene Anwälte, die vom Komponisten der CD *Plunderphonic* verlangten, er müsse das *Master*, das Original, wie auch sämtliche Exemplare in seinem Besitz zerstören, «analoge Anwälte», «analog attorneys», da jede digitale Kopie, die sich im Umlauf befindet, selbst ein potentielles *Master* darstellt...)

In *Copyright* scheint es, dass es für Schönberg die Mechanisierung der Musik gewesen sei, die ein ursprünglich unschuldiges Gesetz ins Böswillige verkehrte; lesen wir erneut:

«All dies scheint völlig sinnlos und lässt nur an Böswilligkeit gegenüber den Erben denken [...]. Nun habe ich die wahre Lösung dieses Problems entdeckt. Zu der Zeit, als dieses Gesetz gemacht wurde, gab es die sogenannten «Mechanischen Rechte» noch nicht: es gab noch kein Radio, keinen Film, keine Schallplatten [...]. Ich schliesse daraus, dass das Gesetz nicht gemacht wurde, um den Autor seines Eigentums zu berauben.»

Die Platte (die Phonographie im weiten Sinne) wäre demnach die andere Seite, die Schattenseite des alten Traumes einer musikalischer Autographie. Auf dieser Seite, zumal seit man mit digitalen Formeln arbeitet, lassen sich die Grenzen zwischen allo- und autographisch nicht mehr genau ziehen, nicht genauer auch als zwischen Arrangement und *Dérangement*. Und einige Piraten werden für Bannerträger gehalten. Wie wäre Schönberg heute treu zu hören, ohne dass (um den Satz aus *Parsifal* und *Urheberrecht* piratierend aufzunehmen) sich sein Werk so benimmt, wie man sich 1919 oder 1949 benahm, während der Hörer hört, wie man 1999 hört? Anders gesagt: Welches sind die Bedingungen eines Hörstiles?

Schönberg hat gewiss nicht wie Strawinsky mit Platten gespielt. Seine Söhne spielen keine (oder nur wenig) Platten. Vielmehr versuchen sie, sich zu arrangieren...

(aus dem Französischen von Patrick Müller)