

Pozo wurde eines Tages, durchlöchert von den Schüssen einer Maschinenpistole, vor einer Bar in Harlem aufgefunden. Man hat nie herausbekommen, wer ihn ermordete, aber Chano Pozo war Mitglied der Nangino Secret Society, einer kubanischen Sekte, in der die afrikanischen Riten noch heute praktiziert werden. Die Gerüchte verstummen nicht, daß ihn die fanatischen Anhänger seiner Sekte getötet haben, weil er heilige Rhythmen in die Öffentlichkeit getragen und somit entweiht hatte.

So schließt sich der Ring. Der Primat des Rhythmus ist wiederhergestellt. Und wo er nicht wiederhergestellt wurde, haben Form und Struktur den Platz eingenommen, der ihnen in einer nicht vom Rhythmus geordneten Musik gebührt. In beiden Fällen scheint es, als müsse der Jazz für die Komponisten und Freunde der neuen Konzertmusik nun erst recht interessant geworden sein: das eine Mal, weil ja formale Elemente in der neuen Musik seit je von großer Bedeutung gewesen sind, und zum anderen, weil der Cuban-

Rhythmus von weit größerer Vielschichtigkeit ist als der traditionelle Jazz-Rhythmus, der so viele große Komponisten der neuen Musik in den zwanziger Jahren fasziniert hat.

Die so oft gehörte Bemerkung, die Beziehungen zwischen Jazz und neuer Musik hätten sich in den zwanziger Jahren erschöpft, scheint eher einen psychologischen als einen sachlichen Grund zu haben. Jazz spricht vor allem junge Menschen an. Diejenigen, für die die Jazzmusik allein vor 25 Jahren belangvoll war, waren damals jung. Damals haben sie sich für Jazz interessiert. Weil sie es dann später nicht mehr taten, glauben sie, im Jazz sei inzwischen nichts geschehen. Auch insofern spielt der Generationsunterschied eine Rolle, als viele, die heute in der Konzertmusik als „Nachwuchskomponisten“ gelten, in einer Runde der bekanntesten Musiker des modernen Jazz zuerst einmal durch ihr respektables Alter ausfielen. So sind die Hemmnisse in dem gleichen Maße zahlreicher geworden, in dem die musikalischen Beziehungen dichter und fruchtbarer gestaltet werden könnten.

Das Mißverständnis von Donaueschingen

Pierre Schaeffer

Der Artikel erschien als offener Brief Pierre Schaeffers an die „Hessischen Nachrichten“ in Kassel.

Es erscheint mir sehr schwierig, die starke Mißbilligung, die uns in Donaueschingen nach der Vorführung von „Orphée 53“ entgegengebracht wurde, in einem völligen Schweigen zu ertragen.

Natürlich könnte ich jetzt auf bekannte Werke hinweisen, denen in der Vergangenheit ein ähnliches Schicksal bereitet wurde, ich könnte sagen, daß seit Menschengedenken alles Neue von der Kritik zuerst verwünscht oder ironisiert wurde. Doch hüte ich mich davor, die Vergangenheit als Zeugen anzurufen, besonders, da es sich ja um das deutsche Publikum handelt, das mehr als irgendein anderes ein neues musikalisches Werk gebührend würdigen kann. Aber ich möchte erwähnen, daß ich mich seit sechs Jahren — unterstützt von meinen Mitarbeitern — damit beschäftige, auf den schwierigen Pfaden der konkreten Musik vorzudringen und daß ich in dieser Zeitspanne noch nie eine derart unverständliche feindliche Einstellung angetroffen habe.

Unsere ersten Versuche wurden von der französischen Kritik erst skeptisch, dann interessiert aufgenommen — zumindest von den besten Musikkritikern des Landes. Diese Kritiker kamen bestürzt aus Donaueschingen zurück. Das Publikum war in zwei Teile gespalten — was an sich aufschlußreich wäre, wenn man die leidenschaftliche Ablehnung der einen und die leb-

hafte Billigung der anderen nur entsprechend gedeutet hätte. Doch, wenn wir auch die Kritik eindeutig gegen uns hatten (soweit ich das nach den Zeitungsausschnitten beurteilen kann, die hier vorliegen), so war diese negative Kritik keineswegs unter sich einig.

Man beschuldigt uns da, konventionell und revolutionär, altmodisch und arrogant zu sein. Und das ist etwas viel auf einmal.

Zweifellos hätte es nur einer kurzen Einführung bedurft, um jegliches Mißverständnis zu vermeiden. Es hätte genügt, festzustellen, daß wir uns seit sechs Jahren jede ästhetische Ambition versagen. Unser großes Ziel ist, die Marmorklippen der westlichen Orchestrierung zu sprengen, neue Möglichkeiten der Tongebung aufzuweisen, eine neue Weise zu schreiben und zu sprechen (obwohl wir weder wissen, wie diese Schrift geschrieben und wie diese Sprache gesprochen wird). Auch das erste Gestammel dieses Experimentes kann einem Publikum nur zur Ehre gereichen, das ausersehen ist, einem solchen Versuch beizuwohnen und damit zum Paten dieses Versuches wird. Müßte das Publikum nicht einigen Respekt davor empfinden?

Aber die entsprechende Einführung wurde nicht gegeben. Das war nicht unsere Aufgabe, sondern die unserer Gastgeber, die damit nicht nur gegen die elementarsten Pflichten der Gastfreundschaft verstießen, sondern auch ihrer Aufgabe untreu wurden. Der Saal wurde uns für eine kurze Probezeit überlassen; er war voll

Rauch, voll Lärm und erfüllt von einem verächtlichen und etwas ordinären Lachen der Mißbilligung. Die Scheinwerfer trafen — entgegen allen Zusicherungen — erst wenige Stunden vor Beginn der Vorstellung ein. Wir hätten uns weigern sollen, unser Werk in einem Saal darzubieten, der keineswegs dafür eingerichtet war. Aber wie hätten wir denken können, daß sich ein intelligenter Kritiker daraufhin mit der Beleuchtung und den Dekorationen befaßt, wo wir ihm doch zum erstenmal diese außergewöhnlichen Tonbildungen vorführten, die schon unvergleichlich besser ausgearbeitet waren als in Paris, wo unsere Konzerte im Rahmen des Festivals des 20. Jahrhundert schon einen schönen Achtungserfolg buchen konnten?! Wie hätten wir erraten können, daß der beabsichtigte Mangel einer Einheit des Stils uns auf diese Weise vorgeworfen würde?

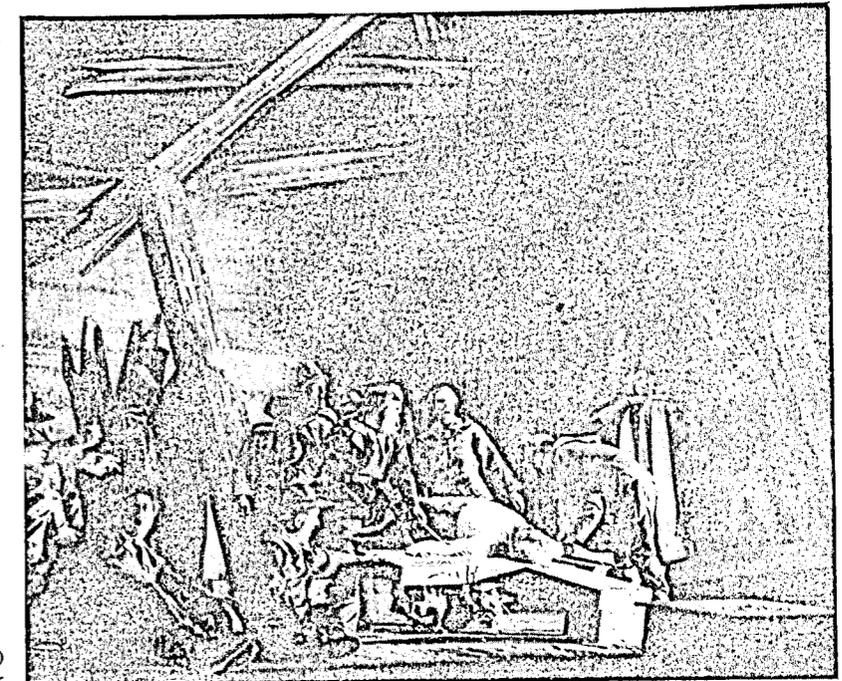
Die Beckmesser haben sich in einer Weise auf uns gestürzt, die schon zum Lachen reizt. „Die Folge des zerstörenden Individualismus“ (ein Zitat Petains), sagt der eine; „die Vorbereitung des letzten Schrittes von der Humanität zur Bestialität“, schreibt der andere. „Die Lichteffekte von vorgestern“, führt ein dritter an (wenn wir unsere Scheinwerfer zwei Tage vorher gehabt hätten!) und über eine „Musik, die von Dilettanten stammt, weil sie nicht mit Noten geschrieben wurde“, berichtet ein vierter. Doch das ist ja gerade das Interessante daran, daß sie direkt aus Tönen besteht, daß sie auf dieselbe Weise geschrieben wurde, wie die Bilder eines Films gemacht werden.

Wir haben wenigstens darauf gewartet, daß man von uns eine Auslegung unserer Arbeit verlangt. Die falschen Cembalo-Rezitative à la Gluck

wurden nicht verwendet, weil sie schön sein sollten — auch die Geigen soli nicht —, sondern um abstrakte und konkrete Tonelemente gegenüberzustellen, um die konkrete Musik zu zwingen, ihre ersten Gehversuche zu machen. Es handelt sich um eine Art „Opern-Schulaufgabe“, bei der nur die Technik zählt. Doch niemand fragte sich, ob da nicht die noch trübe und wenig anziehende Quelle einer Technik ist, die so fundamental neu erscheint, daß sie die Musik der Zukunft von Grund auf wandeln kann. Und damit das eigene Gewissen völlig beruhigt war, hat man dann am nächsten Tag Herrn Dr. Strobel applaudiert, der erklärte: „Wenn die Techniker nur die Komponisten arbeiten ließen, dann ginge alles gut!“

Ich bin nicht der Ansicht Dr. Strobels. Und ich habe zwei Gründe dafür. Erst einmal habe ich unter meinen Mitarbeitern einen Komponisten von großem Talent: Pierre Henry. Das Finale von „Orphée“, das er verfaßte, verdient nicht das Gelächter der Snobs, den provinziellen Wirbel und die doktrinären Zurechtweisungen von Donaueschingen. Erst ein wirkliches Publikum wird über unsere Arbeit entscheiden.

So werden die „Jeunesses Musicales“ sicher den „Orphée“ gut aufnehmen, den wir verkürzt und nur aus seinen konkreten Teilen bestehend vorführen werden, um jedes Mißverständnis zu vermeiden. Was nun aber die Techniker betrifft, so erlaube ich mir in aller Bescheidenheit Herrn Dr. Strobel entgegenzuhalten, daß zur Zeit, da sich diese Musik im Entwicklungsstadium befindet, ein Techniker (der ich ja bin) förderlicher ist als etwa ein genialer Komponist. Unser technisches Material muß noch während vieler Jahre fortlaufend verbessert werden. Und die Kom-



Im Nationaltheater Mannheim wurde Hindemiths „Mathis“ aufgeführt. (Zum Bericht auf S. 145.) Foto: Falk

ponisten sind uns gegenwärtig nur dann von Nutzen, wenn sie — so wie Pierre Henry — dazu bereit sind, drei oder vier Jahre lang Tag und Nacht in unseren Studios zu arbeiten.

Was nun die Kritiker betrifft — wie kann man ihre schlechte Laune ernst nehmen? Sie müßten sich ihrerseits mit einer neuen Materie vertraut machen! Die Dilettanten — das sind zur Zeit sie! Wenn sie uns einen Dienst leisten wollten, so hätten sie die 12 oder 15 verschiedenen Partien dieser Experimental-Oper auseinandergehalten und jede einzelne kritisiert.

Ein oberflächliches Anhören von „Orphée“ hat die Kritiker in zwei Gruppen gespalten. Da sind einmal die deutschen Kritiker, die noch nicht an diese neuen Tonbildungen gewöhnt sind und die sich daher nur an die nicht-konkreten Stellen hielten, die sie gezwungenermaßen schlecht aufnahmen. Die französischen Kritiker hingegen, die unsere Arbeiten bis jetzt mit Interesse verfolgten, waren erstaunt, daß wir von unserem Weg abkommen und plötzlich eine Oper im alten Stile schaffen wollen. Wir haben unsere Sängerinnen ohne Mikrophon singen lassen — und wir nehmen einen Teil der diesbezüglichen Kritik gern hin, denn dieses Experiment war für uns interessant und nützlich. Man muß nämlich bei der konkreten Musik eine neue Stimmetechnik verwenden und eine neue Art, zu singen. Nun brauchte man noch eine völlig neue Regie, und aus diesen Elementen könnte man dann

endlich einen einheitlichen Stil bilden. Wir haben diese Probleme noch lange nicht gelöst. Das soll aber nicht heißen, daß wir sie nicht kennen. Schon im nächsten Jahr werden wir entscheidende Fortschritte gemacht haben. Man verlangt aber wirklich zuviel von uns, wenn man erwartet, daß wir alles auf einmal lösen sollen, und es ist ungerecht, nicht anzuerkennen, daß unsere Arbeit wertvoll, ja sogar unersetzlich war. Verlangt man denn von Pan, der seine Hirtenflöte geformt hat, daß er darauf sogleich die 5. Symphonie spielt?

Die anspruchvollsten unter unseren Kritikern verlangen, daß wir „gänzlich mit dem brechen, was man gemeinhin die Musik nennt“. Wer unsere Arbeit verfolgt hat, wird diese Forderung alarmierend finden. Denn es ist ja möglich, daß man uns vorwirft, die beiden Musikformen ungeschickt und erfolglos verquicken zu wollen. Doch wenn man uns eine moralische Verpflichtung daraus machen will, mit der musikalischen Tradition zu brechen — unter dem Vorwand, daß unsere Form völlig neu ist — (heute ist sie neu, morgen wird sie es nicht mehr sein), so heißt das: Man will jede Reise ohne ein vorher bekanntes Ziel vermeiden — so wie die Kritiker es immer taten —, man will uns an dieser Reise verhindern, uns, eine Handvoll unwürdiger Abenteurer, denen aber vielleicht eines Tages in respektvoller Distanz würdige Akademiker folgen werden...

Das Mißverständnis von Pierre Schaeffer

Heinz Joachim

Wir haben den Hamburger Musikkritiker Heinz Joachim gebeten, Pierre Schaeffer zu antworten, weil er in seiner Donaueschinger Besprechung eine besonders objektive Stellung zu dem „Orphée“ genommen hat.

Nun wissen wir es ganz genau! Wenn Schaeffer-Henrys „Orphée 53“ in Donaueschingen mit Pauken und Trompeten durchfiel — wer war daran schuld? Die böse, böse Kritik, die natürlich wieder einmal völlig ahnungslos war und sich in dilettantischer Leichtfertigkeit ein selbstgefälliges Richteramt anmaßte; das feindliche Publikum, das — ebenso snobistisch wie provinziell, mit Vorurteilen geladen — die hohe Ehre nicht zu schätzen wußte, das „erste Gestammel eines neuen, die Marmorklippen westlicher Orchestrierung sprengenden Experiments“ zwei Stunden lang über sich ergehen zu lassen; der heimtückische Dr. Strobel, der den armen, von der aufsässigen Meute der Zuhörer bereits völlig zerfetzten und am Boden zerstörten Opfern (sprich: Initianten) der Musique concrète den Dolch in den Rücken stieß, indem er eine klare Trennung zog zwischen der technischen und der künstlerischen Aufgabe. Schuld waren die Scheinwerfer, schuld war der Saal, schuld die Aufführung usw. usw. Es ist das alte leidige Lied, der abgedroschene Klagegesang der Uneinsichtigen und Unbelehrbaren, die sich so in ihre

Ideen verrannt haben, daß ihre Urteilskraft getrübt scheint.

Nein, Monsieur Schaeffer, so einfach, wie Sie es hinstellen belieben, liegen die Dinge nicht! Es gibt ein deutsches Sprichwort, das besagt: Wer schimpft, hat Unrecht. Sie aber setzen sich nicht nur durch den Ton Ihres offenen Briefes, sondern im besonderen auch durch Ihre Argumente ins Unrecht.

Zunächst einmal: Das Publikum, das Ihnen in Donaueschingen so deutlich Abfuhr erteilte, war das beste, das Sie sich überhaupt nur wünschen können. Es bestand in seiner weit überwiegenden Mehrheit aus Leuten, die nur der neuen Musik wegen (in der ganzen Weite des Begriffs und der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen) in die kleine fürstliche Residenz — seit 1923 im In- und Ausland legitimatedes Symbol aller avantgardistischen Bestrebungen — gekommen waren, z. T. von weit her und unter erheblichen Opfern an Zeit und Geld. Es war wirklich eine Elite des deutschen Publikums — desselben deutschen Publikums, das, wie Sie zu Beginn Ihres Schreibens in einer sehr schmeichelhaften captatio benevolentiae versichern, „mehr als irgendein anderes ein neues musikalisches Werk gebührend würdigen kann“. Daß darunter auch ansässige Donaueschinger waren, war besonders erfreulich und sollte gerade auch von Ihnen

Unter der musikalischen Leitung von Hans-Wolfgang Schmitz wurde in Wuppertal Henzes Ballett

„Jack Pudding“
aufgeführt.

Choreographie: Erich Walter.
(Zum Bericht auf Seite 146.)

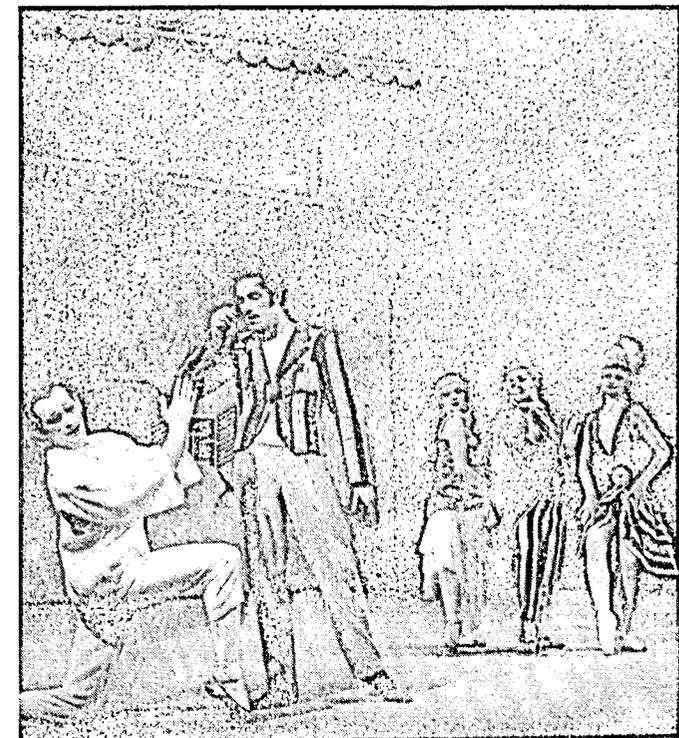
Foto: Saurin-Sorani

um so mehr begrüßt werden, als ja doch die sehr rührige und aktive „Gesellschaft der Musikfreunde“ in dieser Stadt den Südwestfunk zur Abhaltung dieses Musikfestes ermuntert hat.

Angesichts dieses auch in Deutschland einmaligen und vorbildlichen Klimas geistiger Bereitschaft und Aufgeschlossenheit von „Verstoß gegen die elementarsten Pflichten der Gastfreundschaft“ zu sprechen, ist ebenso absurd wie lächerlich. Was von Ihrem Versuch, die Schuld am Mißerfolg Ihres Experiments auf andere abzuwälzen, wirklich zu halten ist, ergibt sich ohne weiteren Kommentar aus der einfachen Gegenüberstellung der Worte, die Sie Herrn Dr. Strobel in den Mund schieben, mit denen, die er tatsächlich gesprochen hat. Sie lauten (nach dem Stenogramm): „Nur ist es zweckmäßig, daß die Techniker bei der Technik bleiben und nicht glauben, die Arbeit des Künstlers übernehmen zu können.“ Das ist ein fundamentaler Unterschied, den Sie völlig übersehen, wenn Sie ausgerechnet einem Mann wie Dr. Strobel engstirnige und reaktionäre Gesinnungen unterstellen, wie es die Tendenz Ihrer Behauptung erkennen läßt.

Damit sind wir freilich schon mitten drin in der Kritik Ihrer Arbeit. Sie sprechen zwar von mancherlei verschiedenen, vielleicht sogar einander widersprechenden Stimmen, die Sie gegeneinander auszuspielen versuchen, und Sie zitieren auch Äußerungen, die, weil sie Äußerlichkeiten wie mangelhafte Lichteffekte oder dergleichen erwähnen, Ihnen geeignet scheinen, Ihre Behauptung einer unzulänglichen Vorbereitung zu stützen. Aber Sie verschweigen ganz, daß über „Orphée 53“ auch sehr gewichtige Kritiken erschienen sind, die in jeder Weise Ihrer Forderung nach sachlichem, vorurteilsfreiem Urteil, eingehender Analyse und verständnisvoller Würdigung durchaus erfüllen — offenbar so vollständig und (trotz der leidigen Raumnot der deutschen Zeitungen) so erschöpfend erfüllen, daß Sie, geehrter Herr, bis heute daraufhin die Sprache noch nicht wiedergefunden haben. (Die entsprechenden Zitate dazu lesen Sie am besten selbst nach, z. B. in „Melos“ von November 1953 oder in der Zeitung „Die Welt“ vom 13. 10. 53.)

Sie tun gerade so, als ob Ihre Musique concrète vor Donaueschingen in Deutschland un-



bekannt war, während man ihr in Wahrheit schon wiederholt begegnete, z. B. während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt und während der Kölner Musiktage Pfingsten 1953. Sie wollen offenbar auch nicht wahrhaben, daß sich die Kritik gar nicht einmal primär gegen Gedanken wandte, die an sich — vielleicht — entwicklungsfähig sind (Zweifel an dieser Entwicklungsfähigkeit wären jedoch angesichts der äußerst dürftigen Ergebnisse, die Sie uns jetzt nach schon sechsjährigen Versuchen immer noch vorlegen, durchaus berechtigt), sondern vor allem auch gegen den „anmaßenden Dilettantismus“ (K. H. Ruppel), mit dem sie vertreten wurden. Es ist nicht gerade sehr aufrichtig und fair, dies alles zu verschweigen, Monsieur Schaeffer! Ihre Versicherungen, daß Sie sich seit sechs Jahren — und also auch in „Orphée 53“ — „jede ästhetische Ambition versagen“ und daß der Mangel einer Einheit des Stils „beabsichtigt“ sei, entschuldigen Sie nicht. Wir nehmen sie Ihnen einfach nicht ab. Zumindest werden Sie es hinnehmen müssen, in Ihre Schranken zurückverwiesen zu werden, wenn Sie und Ihr Zauberlehrling Pierre Henry sich mit derart unzulänglichen Mitteln in ein Gebiet vorwagen, auf dem es gilt, der unmenschlichen Gewalt apokalyptischer Schrecken ein künstlerisch verwandelndes Gegenwicht zu erstellen.

Täuschen Sie sich nicht selbst, Monsieur Schaeffer: Ihr „Orphée 53“ hat in Donaueschingen nicht nur „starke Mißbilligung“ erfahren. Er wurde endgültig zu Grabe getragen. Die Bemühungen, die Musique concrète zu einem künst-

lerischen Mittel musikalischer Stilisierung zu erweitern, sind ein Versuch am untauglichen Objekt. Mit Musik haben sie schon deshalb nichts zu tun, weil Natur (der Sie die Elemente Ihrer Geräuschkulisse entnehmen) und Kunst nicht nur graduell, sondern dem Wesen nach unterschieden sind. Und schließlich: ein lahmer

Gaul wird ja nicht dadurch zum Derby-Sieger, daß man den Arzt, der ihn röntgt, moralisch disqualifiziert oder zum — Beckmesser stempelt.

So viel zum Thema „Kritik“. Aber das ist schon nicht mehr das „Mißverständnis von Donauerschlingen“, es ist — das Mißverständnis von Pierre Schaeffer.

Das neue Buch:

Schutz des geistigen Eigentums

Mozart wurde in einem Armengrab beigesetzt, seine Ruhestätte ist heute unbekannt. Die Witwe Johann Sebastian Bachs starb in kümmerlichen Verhältnissen: Franz Schubert mußte zu Lebzeiten von wohlhabenden Freunden unterhalten werden; er besaß noch nicht einmal ein eigenes Klavier. Die Werke dieser Meister, die von dem Unvergänglichen menschlichen Geistes Zeugnis ablegen, werden in aller Welt aufgeführt.

Es hieße, Eulen nach Athen tragen, wenn man heute behaupten wollte, daß sich die Verhältnisse inzwischen nicht gebessert und der Gedanke des Schutzes „geistigen Eigentums“ sich nicht allmählich durchgesetzt hätte.

Überall, im Rundfunk, im Konzertsaal, in Tanzstätten, auf Vereinsfestlichkeiten und bei vielen anderen Gelegenheiten, erklingt Musik, Musikveranstalter und Musiker ziehen ihren Nutzen aus der Musik. Soll nicht auch der Komponist für sein Schaffen entlohnt werden? Wie aber kann ein auf sich gestellter Musikschöpfer in den Genuß der Früchte seiner Arbeit kommen?

Ein Einzelner vermag hier nichts. Aus dieser Erkenntnis heraus haben sich die Schöpfer musikalischer Werke in allen Ländern zur Wahrung ihrer Rechte zusammengeschlossen. In Deutschland war vor allem Richard Strauss führend. Ihm ist es besonders zu danken, daß im Jahre 1898 die Genossenschaft deutscher Tonsetzer gegründet wurde, deren Werk heute von der GEMA fortgesetzt wird.

Nach dem Gesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 steht allein dem Komponisten das Recht zu, sein Werk zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich aufzuführen. Diese Rechte nutzt er durch Übertragung an die „Musikverbraucher“ gegen Zahlung einer „Tantieme“ für die erfolgten Aufführungen. Die sogenannten „kleinen musikalischen Rechte“ (Aufführungs-, Sende- und mechanische Vervielfältigungsrechte) an den Tonschöpfungen von fast allen lebenden und von noch nicht 50 Jahre toten Urhebern (Komponisten, Bearbeitern, Textdichtern) und von Verlagen verwaltet heute die GEMA, die deutsche Urheberrechtsgesellschaft.

Die zunehmende Verbreitung der mechanischen Musik und die damit notwendigerweise verbundene Verdrängung der manuellen Musik wirft nun das Problem auf, ob das heutige Urheberrecht den Musikschaffenden noch genügenden Schutz bietet. Die technische Entwicklung ist seit Inkrafttreten unseres Urheberrechtsgesetzes fortgeschritten. So mag nur auf die Er-

findung des Hör- und Fernseh-Rundfunks, des Lichttonbandes, des Magnetophons und anderer mechanischer Aufzeichnungsmöglichkeiten hingewiesen werden, während man bei Inkrafttreten des Gesetzes gerade noch das Grammophon mit Handbetrieb kannte. Wenn auch die Rechtsprechung sich redlich bemüht hat, Lücken auszufüllen und Tantiemeansprüche auch für Aufführungen mit mechanischer Musik anzuerkennen, so erscheint es doch an der Zeit, das geltende Recht neu zu fassen. Es ist reformbedürftig.

Von diesem Sachverhalt geht Erich Schulze in seinem Buch „Urheberrecht in der Musik und die deutsche Urheberrechtsgesellschaft“ aus (Verlag Walter de Gruyter, Berlin). In den einführenden Kapiteln gibt er eine genaue Übersicht über Entwicklung und Verwirklichung des urheberrechtlichen Schutzgedankens im deutschen und internationalen Urheberrecht. Hier behandelt er auch die Entstehung und den Zusammenschluß der einzelnen Urheberrechtsgesellschaften, um im Folgekapitel seine Forderung auf Modernisierung und Umgestaltung des deutschen Urheberrechtsschutz-Gesetzes zu begründen. Die Grundlage für diese Reform soll die am 2. Juni 1928 in Rom revidierte Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und der Kunst unter Berücksichtigung der nochmaligen Revision dieser Beschlüsse in Brüssel am 26. Juni 1948 bilden, unter besonderem Hinweis auf die Regelung des ausschließlichen Musik-Aufführungsrechts einschließlich der mechanischen Musikaufführungen und der Lautsprecherübertragungen.

In den Schlußkapiteln werden Organisation und Aufbau der GEMA, ihre Statuten, der Erwerb der Mitgliedschaft, das Verteilungsverfahren geschildert und ein übersichtliches Abc aus der Praxis gegeben, das — unter Hinweis auf einschlägige Gerichtsentscheidungen — dem Musikveranstalter und Musikverbraucher einen interessanten Überblick über das gibt, was er wissen muß.

Die Abhandlung ist flüssig und gemeinverständlich geschrieben. Sie wird in der Praxis sicherlich guten Anklang finden. Nicht nur alle, die sich für den Schutz des geistigen Eigentums interessieren, also Musikschöpfer, Textdichter und Musikverleger, die die Arbeit und den Wert ihrer Urheberrechtsgesellschaft nicht schon aus ihrer eigenen Praxis kennen, sondern auch alle „Musikverbraucher“ sollten einen Blick in dieses anregende und erschöpfende Buch werfen.

Willy Ruge