

Klassizismen und Affinitäten zur Avantgarde der zwanziger Jahre sich befremdlich mischten. Freilich wird man die Zivilcourage des Kompositionslehrers in den fünfziger, sechziger Jahren nicht vergessen: Von Schönberg, Berg, Webern, Stravinskij war die Rede, als die Genannten anderswo, auch im Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität, immer noch mit Argwohn bedacht wurden. Wer, als damaliger Student, sein Kompositionsschüler war (etwa Manfred Grabs und Tilo Medek), brachte Unruhe ins Getriebe, und das war gut so.

Summa summarum: Ein Sammelband, der aufmerksam gelesen werden will. Es lohnt sich. (Oktober 2005) Gerd Rienäcker

*FRIEDEMANN KAWOHL: Urheberrecht der Musik in Preußen (1820–1840). Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 324 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 2.)*

Während die Ursprünge des französischen Urheberrechts in den Beschlüssen der französischen Nationalversammlung von 1793 gut erforscht sind, war die Geschichte des musikbezogenen Urheberrechts in den deutschsprachigen Ländern bislang wenig erforscht. Die Studie von Friedemann Kawohl schließt diese Lücke, und zu Recht weist der Verfasser im Vorwort darauf hin, dass seine Fragestellung angesichts von Internet-Piraterie und ähnlichen Musikvertriebsformen durchaus aktuell ist. Wie in Frankreich war der Weg zu einem musikadäquaten Urheberrecht kompliziert und verschlungen, da gänzlich neue Rechtswerkzeuge entwickelt werden mussten. Zuerst musste die Instanz eines „geistigen Eigentums“ als einer „produktiv unkörperlichen Sache“ (Leopold Warnkönig, S. 97 ff.) anerkannt werden, die sich grundsätzlich von dem auf Sachbesitz gerichteten Eigentumsbegriff des Preußischen Landrechts unterschied. Für die Musik implizierte dies die Definition eines immateriellen „Werkbegriffs“, der vom konkreten Druckwerk abgelöst ist, um das bloße Arrangement eines Werkes von einer eigenständigen Paraphrase als einem „eigenenthümlichen Produkt“ zu unterscheiden; ferner musste zwischen Vervielfältigungsrecht und Aufführungsrecht unterschieden werden.

Friedemann Kawohl weist nach, dass es wesentlich das Verdienst des Berliner Musikver-

legers Adolph Martin Schlesinger war, dass diese Rechtsnormen im preußischen Urheberrechtsgesetz vom 11. Juni 1837 schließlich auch für Musik verbindlich definiert wurden. Hierzu wertete er vor allem die im Archiv des Frankfurter Verlages Robert Lienau erhaltenen „Kopierbücher“ Schlesingers aus, die dessen Geschäftskorrespondenz überliefern. Schlesinger verfolgte unterschiedliche Strategien, um zu einem Schutz gegen Nachdrucke zu gelangen: Zum einen führte er eine ganze Anzahl von Prozessen gegen Nachdrucke und Arrangements der bei ihm verlegten Originalwerke. Wie kontrovers deren juristische Bewertung um 1820 noch war, zeigt Schlesingers Prozess gegen den Vertrieb eines konkurrierenden Wiener Klavierauszugs von Webers *Freischütz*, dessen Originalausgabe 1821 in seinem Verlag erschienen war. Während der Musikschriftsteller Franz Stöpel bereits 1824 „des Werkes Individualität“ in der „Idee des Schöpfers“ und in dessen „Form“ (S. 35 f.) verbürgt sah, und während Adolph Bernhard Marx bereits die Kategorie des „Geisteswerkes“ für Musikstücke in Anspruch nahm, orientierte sich der Kammergerichtspräsident E. T. A. Hoffmann, der als Gutachter hinzugezogen wurde, noch konservativ an der Kategorie des sächlichen Druckwerks: Da sich das Druckbild des Nachdruckes aber nicht nachweislich an Schlesingers Originalausgabe anlehnte, sah Hoffmann hierin keinen verbotenen Nachdruck (S. 36). Da seine Prozesse nicht zum Ziel führten, richtete Schlesinger 1823 eine Eingabe an den König und versuchte, sich weitere Werke durch königliche Privilegien schützen zu lassen. Die Eingaben Schlesingers haben die späteren Gesetzesvorlagen der preußischen Verwaltung bis in Details der Formulierungen hinein beeinflusst. Schließlich ergriff Schlesinger auch die Initiative zu gegenseitigen Vereinbarungen der Musikverleger, die zur Abfassung der „Konventionalakte“ der Musikverleger von 1829 und zur „Erweiterungsakte“ von 1830 führte.

Kawohls informative Studie stellt jedoch nicht nur die historische Entwicklung dar, die zu einem deutschen Urheberrecht für Musik führte, vielmehr erläutert sie auch die rechtsphilosophischen Grundlagen des Urheberschutzes, die Zwischenstellung der Musik zwischen geschützten Büchern als Geisteswerken und ungeschützten Reproduktionen von Kunstwerken, das Wirken der Vereinigungen der Musi-

kalienhändler und schließlich die Aufgaben des musikalischen Sachverständigenvereins, dessen Gründung durch das Urheberrechtsgesetz von 1837 vorgeschrieben wurde – auch dies in Übereinstimmung mit einem Vorschlag Schlesingers von 1823. Dabei greift die Untersuchung über Preußen hinaus, indem sie die urheberrechtliche Situation auch in anderen deutschsprachigen Staaten einbezieht.

Kawohl wertet eine Fülle von juristischen Dokumenten und Verwaltungsakten aus, deren wichtigste im Anhang dokumentiert werden. Ein umfangreicher Anmerkungs- und Literaturapparat und ein detailliertes Personen- und Sachregister erschließen seine verdienstvolle Studie.

(März 2006)

Matthias Brzoska

*Ikongraphische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 21.–23. November 1997. Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2000. 204 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 58.)*

Ein weites Spektrum instrumentenbezogener Musikikonographie erschließt der vorliegende Tagungsband. Die 16 Beiträge widmen sich bildlichen und plastischen Zeugnissen mit musikalischer Thematik vom Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert, wobei ikonographische Studien überwiegen, deren Methodik die Spannweite zwischen Realitätsbezug und künstlerischer Freiheit ergründen. Modellhafte Funktion kommt diesbezüglich dem Beitrag von Dagmar Droysen-Reber zum Typus der gezupften Leier in liturgischen Büchern des Mittelalters zu. Veit Heller erhellt Beschaffenheit und Funktion des Glockenrads, Winfried Goerge steuert ergänzende Bemerkungen zur Rekonstruktion eines Harfenpsalteriums aus der Sicht eines Instrumentenbauers bei. Darstellungen musizierender Engel behandeln Björn R. Tammen und Birgit Heise. Während Tammen das Bildmotiv in unterschiedlichen Ausformungen an einem Ort (im 1466 entstandenen Chorgestühl der Klosterkirche St. Godehard in Hildesheim) beschreibt und dabei auf eine besonders interessante Darstellung des mehrstimmigen Orgelspiels verweisen kann, gibt Heise einen Überblick zu den Musikengeln in mitteldeutschen (vornehmlich sächsischen) Kirchen zwischen

dem 14. und beginnenden 16. Jahrhundert. Die besondere Beliebtheit einzelner Instrumente (etwa der Laute) in der zeitgenössischen Musikpraxis korrespondiert dabei mit der Häufigkeit ihres Vorkommens.

Brigitte Bachmann-Geiser zeigt, dass die Instrumentendarstellungen in den Miniaturen des St. Galler Codex 542 (1631–1663) als wichtige Ergänzungen theoretischer Lehrwerke begriffen werden müssen. Louis Peter Grijp leitet aus dem Bildmotiv der Musik in holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts Erkenntnisse zur historischen Musizierpraxis ab. Noch einen Schritt weiter geht Marianne Rônez, die in ihrem Beitrag die Frage aufwirft, was heutige Geiger von den musizierenden Engeln des Barock lernen können. Anhand zahlreicher Darstellungen lässt sich ermesen, wie verbreitet die Bogenhaltung im Untergriff im süddeutsch-österreichischen Raum noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war.

Winfried Schrammek liefert eine erste Bestandsaufnahme der Musikinstrumente in der Schlosskirche Hubertusburg, Frank P. Bär schlüsselt das Porträtgemälde der Fabrikantenfamilie Remy von Januarius Zick aus dem Jahr 1776 nach verwandtschaftlichen und soziologischen Gesichtspunkten auf und erhellt die besondere Rolle des Clavichords als Mittel „zur Darstellung von Bürgerlichkeit“. „Ikongraphie als Sittengeschichte“ betreibt Karsten Erik Ose, wenn er den Bildtopos der mit besaiteten Instrumenten dargestellten Frau in der niederländischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts vornehmlich als Reflex auf deren gesellschaftliche Rolle deutet.

Einen exemplarischen Ausflug in den Bereich der theologischen Bedeutung von Musikinstrumenten im christlichen Gottesdienst unternimmt Christoph Wetzel.

Vier Beiträge (Monika Holl, Kerstin Delang, Heike Karg und Uta Henning) beschreiben die gegenwärtige Situation öffentlicher und privater Einrichtungen zur musikikonographischen Forschung in Deutschland. Zum erfreulichen Gesamteindruck der Publikation tragen die vielen, durchweg in sehr guter Qualität wiedergegebenen Schwarz-Weiß-Abbildungen bei.

(Dezember 2005)

Klaus Aringer