

Albrecht Dümpling

Solidarität der Urheber trotz sich änderndem Berufsbild

Der Deutsche Komponistenverband und seine Vorläuferorganisationen

- S. 1: Wofür Komponistenverbände?
- S. 5: Unter dem Diktat des Propagandaministeriums
- S. 13: Neubeginn nach dem Krieg
- S. 26: Der Deutsche Komponisten-Verband nimmt seine Arbeit auf
- S. 32: Urheberrecht als Hauptaufgabe
- S. 39: Stellung zur GEMA
- S. 46: Von Egk zu Rosenberger
- S. 53: Für die Annäherung von E- und U-Musik
- S. 57: Neue Debatten zur GEMA-Frage
- S. 64: Mitgliederwerbung
- S. 68: Deutsche Einheit als Herausforderung
- S. 75: Im Schatten der Mediengiganten
- S. 79: Cassandra-Rufe und veränderte Machtverhältnisse

Wofür Komponistenverbände?

Als im November 1964 der Deutsche Komponisten-Verband sein zehnjähriges Bestehen feierte, hielt beim Festakt in der Bonner Beethovenhalle der damalige Bundespräsident Heinrich Lübke die Festansprache. Unter der Überschrift „Die wichtige Funktion der Musik“ bekannte er sich zur klassischen Musik, was eine Bewunderung für das zeitgenössische Schaffen nicht ausschleüße. Überraschend erwähnte Lübke hier vor allem Werke mit zeitgeschichtlichen Bezügen, so Britten's *War Requiem*, das er im Kloster Otobeuren als flammenden Protest gegen den Krieg und seine Folgen empfunden hatte, oder die Kompositionen Béla Bartóks, „die wie in einer Vision den Leidensweg anzukündigen scheinen, die die europäischen Nationen gehen mussten“.¹ Auch das Schaffen von Arnold Schönberg und Paul Hindemith verdiene eine gerechte Würdigung durch die Nachwelt, weil es „völliger Verkennung und sogar der Verkennung ausgesetzt war“. Der Redner wies auf die großen Meister der Vergangenheit wie Bach, Mozart und Schubert hin, die „zeitlebens in Geldnöten waren und in Armut starben“. Erst die moderne Urheberrechtsgesetzgebung habe die Rechte solcher schöpferischen Geister verbessert und zu den heutigen Verwertungsgesellschaften geführt. In diesem Zusammenhang kam Lübke zum ersten und einzigen Mal auf den Jubilar zu sprechen:

¹ Heinrich Lübke, Die wichtige Funktion der Musik. In: Zehn Jahre Deutscher Komponisten-Verband. Berlin 1965. S. 16.

„Der Deutsche Komponisten-Verband hatte und hat an diesem Fortschritt in der rechtlichen Anerkennung des geistigen Eigentums der Künstler und in der Sicherstellung ihrer materiellen Ansprüche hervorragenden Anteil.“

Werner Egk, der Präsident des Verbandes, stellte an den Beginn seiner kurzen Rede die Frage, warum Komponisten sich zusammenschließen. Glaubten sie vielleicht, sie könnten als organisierte Künstler bessere Leistungen erbringen? Dem widerspricht ihre Tätigkeit, die meist Ruhe und Einsamkeit voraussetzt. Im Kollektiv lassen sich Musikwerke nur höchst selten aufs Papier bringen. Zudem gehorchen sie kaum je den Gesetzen des Marktes: „Je hochwertiger das Produkt ist, desto weniger können wirtschaftliche Erwägungen bei seiner Erzeugung eine Rolle spielen.“² Egk setzte andere Akzente als Lübke. Er erwähnte die früher gesicherte Position von Hofkomponisten wie Orlandus Lassus und Lully und stellte ihr die isolierte und unsichere Existenz der bürgerlichen Tonsetzer gegenüber, die sich mit einer übermächtigen Phalanx von Musikmanagern, Händlern und Interpreten auseinandersetzen müssen. Einen solchen Machtkampf könne kein Komponist allein bestehen. Wortgewaltig sprach Egk von der Gegenseite als von „fast immer geschlossenen, kapitalstarken Kadern (...)“, die von dem eisernen Willen und von unbeugsamer Entschlossenheit beseelt sind, von dem Nutzen, den sie aus unserer Musik ziehen, so wenig als möglich abzugeben. Ihre Organisationen sind es gewohnt kommerziell zu denken und sind von den besten Anwälten geschützt, die als erfolgreiche Späher jede Schwäche unserer Position und jede Lücke im Gesetz ausfindig machen, und die als virtuose Strategen wirtschaftlicher Auseinandersetzungen und als sieggewohnte Unterhändler so viele Vorteile im voraus für sich buchen können, dass das Scharmützel nur zu oft mit unserer halben oder ganzen Unterwerfung beendet wurde.“³ Diese Sätze wirken mutig und radikal, bleiben jedoch merkwürdig ungenau. Ohne explizit die Veranstalter oder Verleger beim Namen zu nennen, hob Egk ihre wirtschaftliche Übermacht hervor, ihren organisatorischen Zusammenhalt, der den Komponisten nichts anderes übrig ließ, als aus der Isolation hervorzutreten und die Gemeinsamkeit zu suchen: „Deshalb mussten wir uns zusammentun, damit wir dem guten Recht unserer Kontrahenten unser gutes Recht entgegenstellen konnten.“

² Werner Egk, Begrüßungsansprache. In: Zehn Jahre Deutscher Komponisten-Verband. Berlin 1965, S. 9.

³ Egk, a.a.O., S. 12.

Über Jahrhunderte hatten die Komponisten stolz ihre Individualität verteidigt. Kaum je geschah es, dass sie sich versammelten oder gar verbündeten. Vielleicht überhaupt zum ersten Mal war dies 1861 in Weimar der Fall, als Verfechter der Neudeutschen Schule, Komponisten, Verleger, Interpreten, Veranstalter, Kritiker und sonstige Musikinteressierte, den Allgemeinen Deutschen Musikverein gründeten, um der neuesten Produktion Gehör zu verschaffen. In regelmäßigen Abständen fanden daraufhin „Tonkünstlerversammlungen“ mit Aufführungen neuer Werke der Vereinsmitglieder statt. Auch der junge Richard Strauss, der als Anhänger der Neudeutschen begann, besuchte regelmäßig diese Musikfeste. Er und seine Kollegen Friedrich Rösch und Hans Sommer erkannten jedoch bald, dass in der Musik nicht allein der Gegensatz von konservativ und fortschrittlich eine Rolle spielt. Als mindestens ebenso wichtig empfanden sie den grundsätzlichen Unterschied zwischen Urhebern und Verwertern. Da dieses Konfliktpotential jedoch im Allgemeinen Deutschen Musikverein mit Stillschweigen übergangen wurde, rief Strauss seine Kollegen zur Schaffung einer eigenen Interessenvertretung auf. So entstand im Herbst 1898 in Leipzig die Genossenschaft Deutscher Komponisten, die alle namhaften Schöpfer sogenannter ernster Musik vereinte. Sie traten damit in die Fußstapfen musikalischer Bühnenwerke, die sich schon 1871 in der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten zusammengefunden hatten. Das Große Recht der Opernkomponisten hatte sich längst durchgesetzt, während das sogenannte Kleine Recht der Konzertkomponisten erst mühsam und gegen viele Widerstände erkämpft werden musste.

Nicht zuletzt durch den aktiven Einsatz von Mitgliedern der Genossenschaft Deutscher Komponisten kam es zur Entwicklung eines neuen deutschen Urheberrechtsgesetzes, das am 29. Juni 1901 vom Reichstag verabschiedet wurde. Ausgehend von der ungesicherten Finanzlage vieler Komponisten schützte dieses Gesetz ihr geistiges Eigentum und sicherte ihnen die Aufführungsrechte zu. Auf der Grundlage dieser von Richard Strauss und seinen Kollegen erfochtenen Regelung kam es im Januar 1903 in Berlin zur Reorganisation der bisherigen Komponistengenossenschaft. Unter dem neuen Namen „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ (GDT) setzte sie sich die Gründung einer eigenen „Anstalt für musikalische Aufführungsrechte“ (AFMA) zum Ziel, die tatsächlich am 1. Juli 1903 ebenfalls in Berlin stattfand. Die erste deutsche musikalische Verwertungsgesellschaft entstand demnach als gemeinsame Initiative namhafter E-Musik-Komponisten und wurde von diesen selbst kontrolliert und verwaltet.

Der Erfolg der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der ihr angeschlossenen Tantiemenanstalt rief den Neid der Verleger sowie der Unterhaltungskomponisten hervor. Sie erinnerten sich, dass in Frankreich und Österreich die musikalischen Verwertungsgesellschaften nicht von E-Musik-Komponisten, sondern von Verlegern und Komponisten leichter Musik ins Leben gerufen worden waren. Entsprechend gründeten sie 1915 eine deutsche Konkurrenzorganisation zur AFMA, die „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte“ (GEMA), die nicht mehr von einem Komponistenverband kontrolliert wurde, wohl aber in engem Kontakt zur österreichischen Verwertungsgesellschaft AKM stand. Ab 1915 gab es in Deutschland also zwei miteinander konkurrierende musikalische Verwertungsgesellschaften: die weiterhin von Richard Strauss angeführte GDT-AFMA, der überwiegend ernste Komponisten angehörten, sowie die GEMA, die den lukrativen Bereich der Unterhaltungsmusik vertrat.

Die um die Jahrhundertwende noch eindeutige Unterscheidung von E-Musik und U-Musik verlor in den Zwanziger Jahren an Bedeutung. Auch einige „ernste“ Komponisten wie Paul Hindemith, Ernst Krenek und Kurt Weill fanden nun Gefallen am unterhaltenden Tonfall und griffen Rhythmen der aktuellen Tanzmusik auf. Während Strauss, Schillings oder Schönberg, die auf absoluter Musik und Trennung der Sphären beharrten, weiterhin der GDT angehörten, schlossen sich Vertreter der jüngeren Generation wie Hindemith, Krenek und Weill der GEMA an. Diese war bis dahin lediglich eine Tantiemenanstalt und keine Komponistenorganisation gewesen. Um diesen Mangel auszugleichen, gründete die GEMA im Jahre 1927 als ihre eigene Interessenvertretung schöpferischer Musiker den Bund Deutscher Komponisten, an deren Spitze Paul Graener trat. Vertreter der ernsten und der leichten Muse waren hier gleichberechtigt. Durch „Propaganda der deutschen Musik“ wollte der Bund dem wachsenden Einfluss amerikanischer Schlager begegnen. Der Bund Deutscher Komponisten hatte allerdings keinen vergleichbaren Einfluss auf die GEMA wie die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer auf seine AFMA. Trotz der größeren Finanzkraft der GEMA spielte die GDT, die 1928 ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen feierte, in der Öffentlichkeit eine bedeutsame Rolle. Man kannte ihre Zeitschrift *Der schaffende Musiker*, die sich kompetent den Problemen der Komponisten widmete.

In den Jahren 1928 und 1929 kam es in der GEMA wie auch innerhalb der GDT zu schweren Krisen, die beide Verbänden zu einer gründlichen Reorganisation und personellen Umbesetzungen zwangen. In der GEMA übernahm nun der Leipziger Verleger Leo Ritter die Führung, während in der GDT der Max von Schillings den langjährigen Vorsitzenden Richard Strauss ablöste. An seiner Seite standen Komponisten der jüngeren Generation: Max Butting, Arnold Ebel und Heinz Tiessen. 1930 gründeten die bislang rivalisierenden Verbände GDT und GEMA endlich eine gemeinsame Inkassogesellschaft, ohne dabei allerdings ihre Selbständigkeit aufzugeben. Entsprechend bemühte sich Schillings um ein Zusammengehen auch der beiden Komponistenverbände. Er hatte Erfolg: am 2. Mai 1931 bildeten GDT und der Bund Deutscher Komponisten die Interessengemeinschaft Deutscher Komponistenverbände (IDK) mit Schillings an der Spitze und Graener als Stellvertreter. Der Name war Programm, ging es hier doch um gemeinsame Interessen von Schöpfern leichter und ernster Musik.

Unter dem Diktat des Propagandaministeriums

Der früher oft hartnäckige und schädliche Streit der beiden deutschen Verwertungsgesellschaften war am Ende der Weimarer Republik endlich beigelegt worden. Unter der NS-Diktatur kam es zu einer weiteren Vereinheitlichung und Zentralisierung. GDT und GEMA wurden nun aufgelöst und in einen neuen Verband, die „Staatlich genehmigte Gesellschaft für Verwertung musikalischer Urheberrechte“ (Stagma), überführt. Richard Strauss, der 1930 als Vorstandsvorsitzender der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hatte zurücktreten müssen, erhielt nun wieder bedeutenden Einfluss. Schon am 10. Juni 1933, als Gustav Havemann mit der Deutschen Arbeitsfront die Reorganisation des deutschen Musiklebens vereinbarte, lag ein Organisationsplan vor, der Strauss als Präsidenten eines künftigen Berufsstandes der deutschen Komponisten erwähnte. Neben Strauss und dem parteilosen Max Butting sollten der Leitung dieser Standesorganisation sonst ausschließlich NSDAP-Mitglieder angehören, nämlich die Komponisten Hans Bullerian, Siegfried Burgstaller⁴, Paul Graener, Eduard Künneke, Hugo Rasch und Max Trapp.

Im Sommer 1933 starb plötzlich Max von Schillings, dem Hitler die Rolle eines „Musikpapstes“ zugebracht hatte. Dies erhöhte die Einflussmöglichkeiten von Strauss,

⁴ Burgstaller war als Geschäftsführer vorgesehen.

den Goebbels nun auch zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannte. Die Reichskulturkammer, der die Musikkammer zugehörte, wurde am 15. November 1933 in der Berliner Philharmonie feierlich eröffnet. Schon am Nachmittag des selben Tages begründete Strauss im Hotel Adlon den Berufsstand der deutschen Komponisten. Er selbst übernahm den Vorsitz, als seinen Stellvertreter setzte er Hugo Rasch ein. Am 15. März hatte eine noch von Schillings geleitete Komponistenversammlung eine Resolution verabschiedet, wonach in Zukunft nur noch eine einzige Standesorganisation, die GDT, existieren solle, und eine einzige Wirtschaftsorganisation, die GEMA. In diesem Sinne orientierte sich Strauss bei der Organisation des neuen Berufsstandes am Vorbild der Genossenschaft. So benutzte er für die Standesorganisation der Komponisten zunächst das GDT-Büro in der Wilhelmstraße 57/58, bis diese Anfang 1934 gemeinsam mit der Stagma ihren Sitz im Deutschlandhaus am Adolf-Hitler-Platz, dem heutigen Theodor-Heuß-Platz, erhielt. In seinem autoritären Führungsstil wurde Strauss vom Propagandaministerium unterstützt. So gelang es ihm, die Position des Stagma-Präsidenten abzuschaffen und damit Paul Graener zu verdrängen. Auf noch verblüffendere Weise konnte er den zum Stagma-Direktor berufenen Leo Ritter, den einstigen Aufsichtsratsvorsitzenden der GEMA, auf die Grundsätze der GDT und damit auf den Vorrang der Ernsten Musik einschwören. Sein Ziel war eine ähnlich enge Symbiose zwischen dem Berufsstand der Komponisten und der Verwertungsgesellschaft, wie sie früher zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der Anstalt für musikalische Aufführungsrechte bestanden hatte. In diesem Sinne bat Strauss im November 1933 seinen Stellvertreter Hugo Rasch um die „Herstellung der organischen Zusammenarbeit mit der Stagma“.⁵ Ausdrücklich erwähnte er hier seine Auffassung, „dass die Stagma in ähnlicher Weise, wie dies seitens der AFMA gegenüber der GDT geschah, ihre wirtschaftlichen Aufgaben zugunsten der in den Berufsorganisationen vereinigten Komponisten, Textdichter und Verleger und unter der Aufsicht der Berufsorganisation ausüben soll“. Wie früher die Arbeit der Genossenschaft aus AFMA-Einkünften bezahlt wurde, so solle nun auch die Stagma die Finanzierung des Berufsstandes übernehmen.⁶ Entsprechend forderte Strauss die neue Verwertungsgesellschaft auf, dessen Extra-Ausgaben umgehend zu begleichen.⁷

⁵ Strauss am 15.11.1933 an Rasch. Zitiert bei Gerhard Splitt, Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Machtpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, Pfaffenweiler 1987, S. 198f.

⁶ Strauss wiederholte diese Deutung am 18. Februar 1934 beim Ersten deutschen Komponistentag, vgl. Splitt, Richard Strauss 1933-1935, S. 113.

⁷ „Ich ersuche daher dringendst, Herrn Rasch an Geldern zur Verfügung zu stellen, was er anfordert u. dringend braucht.“ Strauss am 28.11.1933 an Ritter. N. Mus. Depos. GEMA 1.2.32

Tatsächlich führte die Stagma schon in ihrem ersten Geschäftsjahr an den Berufsverband der Komponisten über 90 000 Reichsmark ab, während die Verleger 20 000 und die Textdichter sogar nur 424 Mark erhielten.⁸ Ritter hatte für die Stagma nach GEMA-Vorbild einen Aufsichtsrat einrichten wollen. Strauss lehnte dies mit der Begründung ab, die oberste Aufsicht über die Stagma-Geschäftsführung müsse „dem Vorsitzenden des Berufsstandes zustehen, der als alleiniger Besitzer der Aufführungsrechte, die er der Stagma zur Verwertung übergibt, immer die letzten Entscheidungen haben muß und keine neue entscheidende Zwischenstation eines ‚Vorstandes‘ oder ‚Aufsichtsrates‘ brauchen kann“.⁹ Mit seinem resoluten Auftreten konnte sich der damals immerhin 70jährige Komponist durchsetzen, wofür er den Machthabern dankte.

Als Strauss am 13. Februar 1934 die erste Arbeitstagung der Reichsmusikkammer eröffnete, hob er den Einsatz der Regierung für den Wiederaufbau und die Vereinheitlichung des deutschen Musiklebens lobend hervor. Aus den zum Teil trostlosen Ruinen der letzten Jahre erblühe nun wieder neues Leben.¹⁰ Nun endlich habe sich verwirklicht, was er und seine Mitstreiter sich 1903 bei der Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer erhofft hatten. Mit dem Berufsstand der deutschen Komponisten sowie der Stagma habe Röschs Werk „nunmehr seine Krönung erfahren, und ich betrachte es als eine glückliche Fügung, daß ich dabei, dank dem mir gewährten Vertrauen, entscheidend mitwirken durfte“. Die Amtsführung von Strauss und seinen Mitarbeitern in der Reichsmusikkammer wie im Berufsstand stieß innerhalb des Propagandaministeriums allerdings immer mehr auf Kritik. In einem umfangreichen Schreiben an Strauss warf der zuständige Ministerialrat von Keudell dem Berufsstand vor, „mit den Stagma-Geldern, die doch den geistig Schaffenden zu Gute kommen sollten, eine starke Verschwendung getrieben“ zu haben.¹¹ Nachdem die Gestapo Briefe an Stefan Zweig abgefangen hatte, in dem sich Strauss kritisch über den neuen Staat äußerte, wurde er zum Rücktritt aufgefordert. Damit zerfiel sein Musik-Imperium: Neuer Präsident der Reichsmusikkammer wurde der Dirigent und Liszt-Forscher Peter Raabe, während Paul Graener die Leitung des Berufsstandes erhielt.

⁸ Vgl. Stagma-Nachrichten Nr. 5, März 1935, S.71.

⁹ Strauss am 10.1.34 an Leo Ritter. N. Mus. Depos. GEMA 1.2.36

¹⁰ Richard Strauss, Ansprache anlässlich der Eröffnung der Ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer. In: Kultur, Wirtschaft, Recht und die Zukunft des deutschen Musiklebens. Vorträge und Reden von der Ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer. Hgg. vom Presseamt der Reichsmusikkammer. Berlin 1934, S. 9-13. Vgl. auch Splitt, Richard Strauss 1933-1935, S. 94.

¹¹ Anstelle des ursprünglich vorgesehenen Siegfried Burgstaller war inzwischen Theodor W. Seeger als Geschäftsführer des Berufsstandes eingesetzt worden.

Graener beunruhigte es, dass kein Komponist mehr an der Spitze der Reichsmusikkammer stand. Um den Vorrang der ernsten Musik zu sichern, hielt er eine Aufwertung seiner Stellung für erforderlich. In diesem Sinne trug er am 21. August 1935 im Stagma-Beirat den Wunsch vor, „dass der Leiter des Berufsstandes der Komponisten Präsident der STAGMA werde, um über die Gelder der STAGMA verfügen zu können“.¹² Als Begründung führte er an, „man müsse auch nach außen erkennen können, dass die STAGMA im wesentlichen eine Wirtschaftsorganisation der Komponisten sei“. Anders als die Komponistenvertreter Rasch und Seeger lehnte Ritter die Wiedereinführung des Präsidenten-Postens ab, da die Stagma als Wirtschaftsorganisation keine berufsständischen Fragen entscheide.¹³ Als Graener auf seiner Position und gegenüber dem Stagma-Direktor zudem auf einer Kontroll- und Weisungsbefugnis der drei Berufsstände beharrte, holte dieser das Ministerium zu Hilfe. Wunschgemäß bestätigte Keudell dem Stagma-Direktor die oberste Zuständigkeit des Ministeriums. Außerdem solle Graener sich in die Arbeit der Verwertungsgesellschaft nicht noch mehr einmischen: „Die Komponisten sollen komponieren und die Wirtschaftsführer sollen Wirtschaftsorganisationen leiten.“ Graener blieb aber weiterhin daran interessiert, die Position der ernsten Komponisten zu stärken. In diesem Sinne forderte er Hans Hinkel im Januar 1936 auf, nun „endlich einmal Klarheit in das Verhältnis des Berufsstandes der dt. Komponisten und der Stagma“ bringen.¹⁴

Das Propagandaministerium schuf Klarheit - allerdings nicht in dem von Graener erwünschten Sinne. Vielmehr verlor der Berufsstand seine relative Selbständigkeit und wurde als „Fachschaft Komponisten“ in die Reichsmusikkammer integriert. Joseph Goebbels suchte nach weiteren Wegen, um Graeners Eigenwilligkeit kontrollieren zu können. Es missfiel ihm, dass dieser als Leiter der Fachschaft weiterhin auf der Seite von Strauss stand und zudem dessen Geringschätzung von Unterhaltungsmusik teilte. Inzwischen hatte der Minister in Werner Egk einen Komponisten der jüngeren Generation kennengelernt, der sich in mehreren Aufsätzen zu einer Musik im Sinne der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft bekannt hatte. Schon im September 1934 hatte Egk geschrieben, er wolle „eine Generation formen, deren Aufgabe es sein wird, die Vereinzelung aller aufzuheben, die letzten Reste des romantischen Subjektivismus

¹² Beiratssitzung der Stagma vom 21.8.1935. Bundesarchiv, RKK 2301, Box 0005, File 01, Bl. 63/3.

¹³ Zustimmung erhielt Ritter von Cremer, dem Vertreter der Textdichter. Bundesarchiv, RKK 2301, Box 0005, File 01, Bl. 63/3.

¹⁴ Graener am 4.1.1936 an Hinkel. Bundesarchiv (ehem. BDC), RKK, Graener, Paul, 11.1.1872.

abzuräumen und neue menschliche Ordnungen aufzubauen. Eine solche Generation muß widerstandsfähiger, härter gegen sich selbst und klarer sein als die vergehende.“¹⁵ Ebenfalls in der NS-Zeitschrift *Völkische Kultur* ließ sich der damals mit völkischen Ideen sympathisierende Komponist über einen ins Exil getriebenen Kollegen wie folgt aus: „Keine Erscheinung dieser unheimlichen Zeit kann uns den endgültigen Tod des 19. Jahrhunderts einleuchtender demonstrieren als Arnold Schönberg, der Erfinder und Vollender der Atonalität. (...) Von seiner 'Verklärten Nacht' über den 'Pierrot lunaire' bis zu den musikalisch kaum mehr faßbaren, pathologisch übersensiblen Spätwerken geht ein Weg, der so gerade ist wie der zur Hölle.“¹⁶ In diesem Sinne komponierte Egk 1935 das Pausenzeichen zum Nürnberger Reichsparteitag sowie mehrere Stücke für die Berliner Olympiade von 1936. Seine Oper *Peer Gynt* fand bei Goebbels soviel Zustimmung, dass er den Komponisten auch als Berater hinzuzog.

Wie berechtigt Graeners Befürchtungen waren, zeigte sich spätestens im November 1940, als Goebbels den ersten Komponisten ihr wichtigstes Privileg innerhalb der Stagma, das sogenannte „Ernste Drittel“, entzog. Schon die alte GEMA hatte eine Regelung getroffen, wonach ein Viertel ihrer Gesamteinnahmen an E-Musik-Komponisten ausgeschüttet werden sollte, obwohl der weitaus größte Teil der Einkünfte aus U-Musik-Aufführungen stammte. Die Stagma hatte diesen Förderanteil erhöht: sie reservierte ein Drittel der Einkünfte aus konzertmäßigen Aufführungen für die Komponisten von symphonischer Musik, von Kammermusik sowie Chor- und Kirchenmusik, also für die Schöpfer von E-Musik.¹⁷ Je mehr aber Leo Ritter diese besondere Unterstützung der ersten Musik in den Vordergrund stellte und bei internationalen Kongressen als „Magna Charta des Verteilungssystems“ pries, um so mehr formierte sich der Widerstand der U-Musik-Urheber. Das Propagandaministerium erfuhr von ihrem Unbehagen und forderte die Stagma im Sommer 1940 zur Einberufung einer Verteilungsplankommission auf, der neben den Mitgliedern des Stagma-Beirats auch Eduard Künneke, Marc Roland, Klaus S. Richter und Hans Sikorski als Repräsentanten der leichten Musik angehörten. Der junge Norbert Schultze, der ab 1939

¹⁵ Werner Egk, Pfitzner und die deutsche Jugend, in: *Völkische Kultur*, September 1934, S. 406.

¹⁶ Egk, Ende und Anfang, in: *Völkische Kultur*, April 1935, S. 179.

¹⁷ Vgl. § 3 des Verteilungsplans der Stagma: „Bei der Verteilung sind sowohl die materiellen als auch die kulturellen Wert der Werke zu berücksichtigen. Aus diesem Grunde wird festgelegt, daß von demjenigen Teil der Verteilungssumme, welcher sich aus den konzertmäßigen Aufführungen ergibt, 1/3 an solche Bezugsberechtigte verteilt wird, die an Veranstaltungen erster Musik (symphonischer Musik, Kammermusik, Chor- und Kirchenmusik) beteiligt sind.“

im Auftrag des Ministeriums die Musik zum Film *Feuertaufe* und zu Kriegsliedern wie *Bomben auf Engelland* schrieb, hatte erfahren, dass diese Kommission einen neuen Verteilungsplan erarbeiten wollte. Er verfasste daraufhin ein zwanzigseitiges Typoskript „Gedanken zu einem neuen Verteilungsplan der Stagma“, das er am 22. September 1940 vollendete und vielen seiner Komponistenkollegen zuschickte. Darin forderte er, gleich ganze Arbeit zu leisten und die problematische Aufteilung zwischen E- und U-Musik sowie das Ernste Drittel überhaupt abschaffen. Ein neuer Verteilungsplan, so Schultze, müsse auf der Gleichberechtigung aller Musiksparten basieren, dem Gedanken der Volksgemeinschaft entsprechend: „Im Leben der Nation ist der Schlosser so wichtig wie der Schmied, der Gelehrte wie der Soldat, Frau wie Mann. Jede Berufsgruppe ist so wertvoll für die Gesamtkultur wie die andere.“ Strauss und andere E-Musik-Komponisten waren empört, als sie von diesen Forderungen erfuhren. In einem Artikel der Zeitschrift *Die Musik* hieß es drastisch: „Würde das Schultzesche Verteilungsverhältnis durchdringen, so könnten nur mehr Großkapitalisten, also ausgemachte Plutokratenkinder, sich künftig der Komponistenlaufbahn ‚ernster‘ Richtung zuwenden, und die Lebenden können den Gashahn aufdrehen.“¹⁸ Goebbels dagegen begrüßte Schultzes Pamphlet als willkommene Argumentationshilfe. Nur wenige Wochen später strich er das Ernste Drittel und stärkte auch durch andere Maßnahmen den Stellenwert der U-Musik.

Graener erhob als Leiter der Fachschaft Komponisten schärfsten Widerspruch gegen diese Regelung. Richard Strauss reiste eigens aus Garmisch nach Berlin, um den Minister zur Rücknahme seines Beschlusses zu bewegen. Werner Egk, der schon bei der Berliner Olympiade in einen Wettbewerb mit Strauss getreten war¹⁹, war bei dieser Unterredung im Propagandaministerium anwesend. Er wurde Zeuge, wie Goebbels den greisen Komponisten erbärmlich zusammenstauchte und dann auch noch dadurch demütigte, dass er Franz Lehár wegen seiner weitaus größeren Massenwirkung lobte.²⁰ Da Graener aber weiterhin die bekannte Position von Strauss vertrat und als Protest gegen die Maßnahme des Ministeriums alle weiteren Sitzungen des Stagma-Beirats boykottierte, entschloss sich Goebbels Ende Mai 1941, den 69jährigen Komponisten zu entlassen und durch den erst 40jährigen Egk zu ersetzen. Schon am 1. März 1940 hatte der Minister in

¹⁸ Roderich von Mojsisovics-Mojsvár: Norbert Schultzes „Gedanken zu einem neuen Verteilungsplan der STAGMA“. In: *Die Musik*, 23. Jgg., H. 2, Nov. 1940, S. 44.

¹⁹ Vgl. A. Dümling, Von Weltoffenheit zur Idee der NS-Volksgemeinschaft. Werner Egk, Carl Orff und das Festspiel „Olympische Jugend“ (Druck in Vb.)

²⁰ Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*. Percha 1973, S. 341f.

sein Tagebuch notiert: „Richard Strauß erwies sich als maßlos, senil und eigensinnig. Werner Egk ist der Vernünftigste. Graener will nur Geld.“ Anfang Juli 1941 meldete die Presse, Paul Graener sei „aus Gesundheitsrücksichten“ als Leiter der Fachschaft zurückgetreten.²¹ Nach Strauss hatten die Machthaber damit einen weiteren Komponisten von seiner Leitungsfunktion entfernt.

Bei einem Komponistentreffen am 10. Juli stellte Reichskulturwalter Ministerialdirigent Hans Hinkel den Nachfolger vor, der sich sogleich zu seiner neuen Aufgabe bekannte: „Werner Egk legte vor der Versammlung das Versprechen ab, mit allen Kräften den Interessen seines Standes zu dienen, deren Mitglieder mehr als bisher mit musikpolitischen Lebensfragen bekanntgemacht werden müssten. Der Riß zwischen ernster und unterhaltender Musik würde sich von selbst schließen, wenn hier wie dort das richtige Verantwortungsgefühl vor den hohen Werten der deutschen Kultur Platz greife.“²² Hinkel ergänzte, dass die Schaffung einer starken deutschen Volkskultur das Hauptziel sei, dem Führer und Partei alle Unterstützung geben würden: „Wo noch irgendwelche bolschewistischen, zersetzenden Tendenzen in der deutschen Tonkunst spuken sollten, würde man sie restlos ausrotten. Es gelte, den Geschmack der breiten Volksschichten zu läutern, aber man dürfe dem Volke nur mit warmblütiger Kunst, nicht mit herzlosem, leerem Intellektualismus kommen.“ Egk kam dieser Forderung rasch entgegen. Am 2. September berichtete er in einem Brief an den „lieben hohen Kamerad Hinkel“, dass die erste Arbeitstagung der Fachschaft im Januar 1942 unter dem Motto „Aufbau einer neuen musikalischen Volkskultur“ stehen werde. Schon bei der Fachschaftsversammlung im Herbst 1940 waren 80 der 300 anwesenden Komponisten im „Ehrenkleid des Soldaten“ erschienen.²³ Egk setzte sich noch verstärkt für „Konzerte feldgrauer Komponisten“ ein, bei denen ausschließlich Werke von Militärangehörigen erklingen durften. Die Förderung von Komponisten an der Front besaß für ihn einen höheren Stellenwert als die von kulturell wertvoller Musik. Dies bestätigte im November 1944 der Stagma-Direktor Leo Ritter in einem Schreiben an SS-Obergruppenführer Hinkel: „Werner Egk und ich sind der Meinung, dass die im Jahre 1942 als Übergangsmaßnahme eingeführte Wertung kulturell besonders wertvoller Komponisten

²¹ Tonschöpfer Werner Egk neuer Leiter der Fachschaft Komponisten. In: Das deutsche Podium, 9. Jg., 4. Juli 1941, S.5.

²² Fachschaft Komponisten unter neuer Leitung. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 11. Juli 1941.

²³ Die Kriegstagung auf Schloß Burg. In: Das deutsche Podium. 8. Jgg., 8. Nov. 1940, S. 1.

ihre Aufgabe erfüllt hat. Wir sind der Ansicht, dass in diesen Tagen nur feldgraue, an der Front eingesetzte Komponisten Anspruch auf eine Sonderverteilung haben.“²⁴

In ihrem Büro in der Bernburger Straße 19, unweit der (alten) Philharmonie, bereitete die Fachschaft Komponisten jedoch nicht nur solche Konzerte für Militärangehörige vor. Sie beriet ihre Mitglieder auch in Urheberrechtsfragen, begutachtete deren Werke in einem Werkprüfungsausschuss und bemühte sich in einem Arbeitsbeschaffungs-Ausschuss um Aufführungsmöglichkeiten. Außerdem führte sie jährliche Komponistentagungen auf Schloss Burg an der Wupper durch, war seit 1935 verantwortlich für monatliche Kammermusikabende in der „Kameradschaft der deutschen Künstler“ in Berlin, gab ein eigenes Mitteilungsblatt heraus und beteiligte sich ab 1938 an der Vorbereitung der Düsseldorfer Reichsmusiktage.²⁵ An der Weiterentwicklung des Urheberrechts, die für die GDT zuvor eine so große Rolle gespielt hatte, sowie an der Präsentation deutscher Werke im Ausland, etwa im Rahmen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, war sie schon seit Jahren kaum mehr beteiligt. Dagegen gehörte zu ihren größten Verdiensten die Gründung einer selbständigen Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten, die Alterssold und Witwengeld auszahlte und zudem ein eigenes Erholungsheim für Komponisten, das „Goebbels-Heim“ in Bad Harzburg, einrichtete.²⁶

Als Werner Egk 1941 die Leitung der Fachschaft übernahm, war die Versorgungsstiftung längst gegründet und ging die Stigma bereits daran, ihre Unterstützung für diese Einrichtung zu reduzieren. Egks Mitverantwortung für diese Kürzungen wie überhaupt seine Tätigkeit für die Fachschaft ist unterschiedlich bewertet worden. Umstritten ist insbesondere sein Verhältnis zum Propagandaministerium. War dieses so eng und kooperativ, wie die bislang bekannten Dokumente es belegen, oder gab es insgeheim die von Gottfried von Einem und Egk behauptete Gegnerschaft zu Goebbels?²⁷ So schrieb der Komponist, er sei aus Protest gegen den Minister monatelang nicht zu den Sitzungen des Stigma-Beirats erschienen.²⁸ Die überlieferten Protokollen bestätigen dies nicht; ihnen zufolge nahm Egk schon ab August 1941 regelmäßig an den Beirats-Sitzungen teil, wodurch er Arbeit und Funktionsweise der Verwertungsgesellschaft auf das Genaueste

²⁴ Leo Ritter am 18.11.1944 an Hans Hinkel (Bundesarchiv, RKK 2301, Box 0005, File 01, Bl. 85)

²⁵ Vgl. Hugo Rasch, Der deutsche Komponist und seine Standesvertretung. In: Die Musik, 33. Jg., Heft 6. März 1941, S. 191-193.

²⁶ Max Butting, Musikgeschichte, die ich miterlebte. Berlin 1955, S. 206.

²⁷ Vgl. Thomas Eickhoff, Politische Dimensionen einer Komponistenbiographie im 20. Jahrhundert – Gottfried von Einem. Stuttgart 1998, S. 33.

²⁸ Egk, Die Zeit wartet nicht. S. 346.

kennenlernte. Schon im Juni 1937 hatte er gemeinsam mit Heinz Drewes, dem neuen Abteilungsleiter Musik im Propaganda-Ministerium, mit Paul Graener, Eduard Künneke, Hugo Rasch und Leo Ritter als Mitglied der deutschen Delegation am Pariser Kongress der internationalen Urheberrechtsorganisation CISAC teilgenommen. Im Stagma-Beirat saß Egk nun als Vertreter der Komponisten Seite an Seite mit dem Verleger Hans Sikorski und dem Textdichter Klaus S. Richter. Fanden die ersten Sitzungen dieses Gremiums noch im Deutschlandhaus am Adolf-Hitler-Platz statt, so traf man sich ab 1943 in der neuen Bleibe der Stagma in der zentral gelegenen Charlottenstraße, nicht weit entfernt vom Büro der Fachschaft. Nachdem am 3. Februar 1945 auch das Stagma-Gebäude schweren Luftangriffen zum Opfer gefallen war, wurden viele der in Berlin verbliebenen Männer zum Volkssturm eingezogen. Werner Egk blieb dank eines ärztlichen Attests diese tödliche Bedrohung erspart.

Glimpflich verliefen auch seine Entnazifizierungsverhandlungen. Der öffentliche Kläger hatte Egk zunächst der Gruppe II der Belasteten zugeordnet, was ein fünfjähriges Arbeitsverbot bedeutet hätte. Da der Komponist jedoch behauptete, seine offizielle Stellung nur seiner künstlerischen Leistung verdankt zu haben, ging er schließlich aus der Verhandlung als Unbelasteter hervor. Eine Rolle spielte dabei das Zeugnis von Max Butting, der Egks Angaben bestätigte: „Er handelte durchaus nicht im Sinne der zuständigen Stellen des Propagandaministeriums und hatte u.W. niemanden infolge Durchsetzens nazistischer Standpunkte geschädigt.“²⁹ Auch Butting hatte vor der Entnazifizierungskommission erscheinen müssen, da er noch 1940 der NSDAP beigetreten war. Er konnte jedoch glaubhaft nachweisen, dass er dies nur zur Versorgung seiner Mutter getan hatte.

Neubeginn nach dem Krieg

Mit dem Ende des Dritten Reiches beendeten die Reichsmusikkammer und die ihr zugeordnete Fachschaft Komponisten ihre Tätigkeit, weshalb sich die deutschen Tonsetzer neu organisieren mussten. Da die Gründung selbständiger Vereine zumindest in Berlin damals verboten war, stand man vor der Frage, „ob man mit der Gründung eines Vereines noch warten oder sich einer politisch anerkannten Organisation anschließen sollte“.³⁰ Butting hatte vor der Gefahr politischer Einflussnahme gewarnt.

²⁹ Bundesarchiv, Akte RKK 2703, Box 0048 File 15

³⁰ Max Butting, Musikgeschichte, die ich miterlebte. S. 231.

Dennoch kam es im Dezember 1946 zur Gründung der Sektion Komponisten im Schutzverband Deutscher Autoren, der seinerseits dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) zugehörte. Er selbst wurde zum Vorsitzenden eines Vorstands gewählt, dem außerdem Werner Egk, Werner Eisbrenner, Paul Höffer, Michael Jary, Theo Mackeben, Heinz Tiessen und der *Jud Süß*-Komponist Wolfgang Zeller angehörten. Mit dieser Entscheidung hatten die deutschen Komponisten Butting ein besonders hohes Vertrauen ausgesprochen. Tatsächlich besaß er die umfassendsten Erfahrungen bei Urheberrechtsfragen sowie im Umgang mit Verwertungsgesellschaften. Bis 1933 war er Geschäftsführer der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gewesen und hatte zeitweilig den Stagma-Außendienst geleitet, bevor Leo Ritter ihn nach Bayern abschob. Aus seiner GDT-Erfahrung kannte und befürwortete Butting eine enge Zusammenarbeit zwischen Komponistenverband und Verwertungsgesellschaft. Dies hatte er im Blick, als im Unterschied zur Reichskulturkammer die Stagma 1945 nicht aufgelöst, sondern unter alliierte Treuhänderschaft gestellt wurde. Für ihn war die Weiterexistenz der Verwertungsgesellschaft ohne einen Trägerverein widersinnig. Er wusste, dass die Stagma nur drei Mitglieder gezählt hatte, nämlich die Leiter der Berufsstände der Komponisten, der Musikverleger und der Textdichter. Da es diese drei Berufsstände inzwischen nicht mehr gab, befand sich die Stagma in einer juristisch prekären Situation. Schon aus solchen Gründen hielt Butting die Neugründung eines Berufsstandes der Komponisten für notwendig, konnte dieser doch dann die Trägerschaft der Verwertungsgesellschaft ausüben. Zweifellos schwebte ihm der organisatorische Zusammenhang zwischen der GDT und ihrer Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht als Modell vor. Auf seinen Vorschlag, ein erstes Berliner Komponistentreffen mit einer Bezugsberechtigtenversammlung der Stagma zu verbinden, ging die Verwertungsgesellschaft allerdings nicht ein. Immerhin kam es am 31. Mai 1947 zu einer ersten Begegnung der Stagma-Leitung mit Vertretern der Komponisten, Verleger und Textdichter. Dass man bei der Stagma nicht direkt an die GDT-Tradition anknüpfen wollte, zeigte sich, als sie sich nur wenige Wochen später in GEMA umbenannte. Damit griff sie nicht auf die Genossenschaft der Komponisten und ihre musikalische Verwertungsgesellschaft zurück, sondern auf die von Seiten der U-Musik initiierte Wirtschaftsorganisation. Diese Entscheidung erklärte sich auch aus der Biographie von Erich Schulze, der für den Wiederaufbau der neuen GEMA die entscheidenden Weichen stellte und ab 1950 ihr alleiniger geschäftsführender Direktor war: vor 1933 hatte er als junger Anwaltsgehilfe überwiegend mit der alten GEMA,

kaum jedoch mit der GDT zusammengearbeitet. Schon allein wegen der größeren U-Musik-Einkünfte hielt er das Vorbild der alten GEMA für das Modell der Zukunft.

Die Sektion Komponisten veranstaltete in Berlin eine größere Zahl von Konzerten, bei der Werke von Künstlern, die im Dritten Reich als „entartet“ gegolten hatten, eine wichtige Rolle spielten. Trotz ihrer Konzentration auf die alte Hauptstadt bemühte sich die Sektion um Mitglieder aus allen deutschen Ländern, um so wieder zu einer repräsentativen Organisation zu werden. Butting zufolge kam lediglich aus München Widerstand. Joseph Haas schrieb ihm damals: „Vergessen Sie nicht, daß man jetzt hier allem, was aus Berlin kommt, mit dem größten Mißtrauen begegnet, deshalb ist eine gesamtdeutsche Organisation der Komponisten unter Berliner Führung kaum anzuraten; wir müßten abwarten, es ist noch nicht die Zeit dazu.“³¹ Butting ärgerte es, dass ausgerechnet aus der „Hauptstadt der Bewegung“ eine solche Argumentation eintraf. Noch mehr verblüffte ihn, als der schließlich in München gegründete und gemeinsam von Joseph Haas und Marc Roland geleitete Bund deutscher Komponisten³² in seinen Statuten den Anspruch erhob, „als „alleinige“ Organisation der deutschen Komponisten zu gelten. „Und es dauerte nicht lange, dann wies er in seiner Propaganda in Wort und Schrift in ganz Westdeutschland darauf hin, daß von einem Beitritt zu der kommunistisch beeinflussten Sektion Komponisten nur abzuraten sei.“³³ Der in München beheimatete Bund wuchs und besaß bald eine ähnlich große Mitgliederzahl wie die Sektion Komponisten.

Diese Spaltung schadete der Sache der Komponisten, behinderte sie doch ein gemeinsames Vorgehen in der Frage der Verwertungsgesellschaft. Am 27. Juli 1949 kam es jedoch zu einer Einigung der beiden Verbände, die sich in einer von Max Butting, Werner Egk, Joseph Haas und Marc Roland unterzeichneten Erklärung verpflichteten, in Zukunft in GEMA-Fragen nur noch gemeinschaftlich vorzugehen. Egk ging jedoch eigene Wege. Obwohl er bereits dem Vorstand der Sektion Komponisten angehörte, gründete er in München eine dritte, viel kleinere Organisation, den Deutschen Komponistenrat. Dies war ein Affront gegen die Sektion wie gegen den Bund Deutscher Komponisten, der sich inzwischen Berufsverband Deutscher Komponisten nannte.

³¹ Butting, Musikgeschichte, S. 232.

³² In seinem Namen bezog er sich offenbar auf den bis 1933 existierenden Komponistenverband der alten GEMA.

³³ Butting, ib.

Richard Strauss, der zum Ehrenpräsidenten dieses Berufsverbands berufen worden war, empfand das Vorgehen seines jüngeren Kollegen als Verrat, wie er noch kurz vor seinem Tod Julius Kopsch mitteilte.³⁴ Dennoch kam es nach längeren Verhandlungen, u.a. im Berliner Künstlerclub „Möwe“³⁵, schließlich am 17. Januar 1950 zur Einigung zwischen den beiden großen Komponistenverbänden. An diesem Tag wurde in Berlin die Gründung einer „Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten“ (IDK) beschlossen, wobei man im Namen an die dreißig Jahre zuvor geschaffene Dachorganisation anknüpfte. In der gleichzeitig veröffentlichten Vereinbarung bekannten sich Vertreter des Berufsverbandes Deutscher Komponisten und der Sektion Komponisten im Schutzverband Deutscher Autoren zu dem Ziel, zur einheitlichen Vertretung ihrer Interessen eine gemeinsame Organisation zu schaffen. Da diese Interessensvertretung insbesondere die GEMA betreffe, sollten auch die Unkosten der IDK und der Berufsverbände nicht durch separate Beitragszahlungen, sondern direkt aus den GEMA-Einnahmen der Komponisten erstattet werden. „Der Beschluß über die zu bewilligenden Mittel wird in der Berufsgruppe der Komponisten der GEMA gefasst.“³⁶ Obwohl die IDK nicht ein Zwangsverband sein konnte wie bis 1945 der Berufsstand der Komponisten, wollte sie doch schon durch diese Finanzierungsregelung einen ähnlich engen Zusammenhang zur Verwertungsgesellschaft zum Ausdruck bringen. Die Satzung der IDK unterstrich dies, indem sie die Mitgliedschaft an die Bezugsberechtigung bei der GEMA knüpfte. Unterzeichnet wurde die Vereinbarung vom 17. Januar 1950 von den führenden Vertretern der beiden weiterhin getrennten Komponistenverbände, von Max Butting, Hans Carste, Arnold Ebel, Werner Egk, Werner Eisbrenner, Wolfgang Jacobi, Horst Platen, Herbert Trantow, Gerhard Winkler und Wolfgang Zeller. Noch am gleichen Tag veröffentlichte das Präsidium der IDK, gebildet aus Carste, Ebel, Egk, Jacobi und Zeller, einen „Aufruf an alle deutschen Komponisten“, in dem es hieß, mit der IDK sei eine einheitliche Berufsvertretung aller in der GEMA bezugsberechtigten Komponisten geschaffen. „Damit sind die Meinungsverschiedenheiten unter den Komponisten endgültig beseitigt, und der Weg ist frei für eine enge und freundschaftliche

³⁴ Vgl. A.Dümling, Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland, Regensburg 2003, S. 250.

³⁵ Gespräch mit Marianne Augustin am 13. Oktober 2003.

³⁶ Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten IDK. Vereinbarung über die Einrichtung der IDK geschlossen am 17. Januar 1950 in Berlin. (Hans-Sommer-Archiv Berlin). Entsprechend wurde in § 15 der IDK-Satzung festgelegt: „Die Zahlung des Beitrages erfolgt in der Weise, dass jedes Mitglied bzw. förderndes Mitglied der GEMA die Anweisung gibt, zu Lasten seines bei der GEMA geführten Kontos den Mitgliedsbeitrag dem Konto der IDK zu überweisen.“

Zusammenarbeit der Berufsverbände und für die gemeinsame Vertretung aller Interessensgebiete.“³⁷

Für die Auseinandersetzungen innerhalb der GEMA wollten die Komponisten nun besser gerüstet sein als zuvor. Ihr Zusammenschluss entsprang wesentlich der Unzufriedenheit über die bisherigen Beschlüsse der GEMA-Gremien. Da die dort verwalteten Urheberrechte fast ausschließlich auf geistigen Schöpfungen der Komponisten beruhten, hielt man entsprechend eine Mehrheit im 18köpfigen GEMA-Beirat für eine Selbstverständlichkeit. Es empörte die Komponisten, dass die Verleger und die Textdichter eine paritätische Besetzung verlangten und schließlich durchsetzen konnten. Beide Komponistenverbände bestanden dagegen auf einem deutlichen Übergewicht der musikalischen Urheber im Verhältnis von 2:1:1 in allen GEMA-Gremien und hatten diese Forderungen im Dezember 1949 durch Mitgliederumfragen bestätigen lassen. Da die IDK in der Erarbeitung einer neuen GEMA-Satzung eine ihrer Hauptaufgaben sah, kursierten bald verschiedene Satzungsentwürfe. Einer von ihnen sah einen aus 13 Mitgliedern bestehenden Beirat vor, von denen sieben Komponisten, vier Verleger und zwei Textdichter sein sollten.³⁸ Durch diese Zahlenverhältnisse war gesichert, dass die Komponisten nicht überstimmt werden konnten.

Nachdem die GEMA am 9. Mai 1950 aus der alliierten Treuhänderschaft entlassen worden war, führte sie am 11. Juli in der Mensa der Technischen Universität Berlin ihre erste Mitgliederversammlung nach dem Kriege durch, die sie ausdrücklich als vorbereitende Mitgliederversammlung deklarierte. Um die bislang geltende vorläufige GEMA-Satzung weiter zu diskutieren und abzustimmen, führten die beiden Komponistenverbände sowie die IDK zeitgleich ebenfalls Mitgliederversammlungen durch. Die Redebeiträge Werner Egks sorgten dabei für Kopfschütteln. Im Widerspruch zu den bekannten Position der Komponistenverbände forderte er, der GEMA-Beirat müsse „aus den besten Köpfen“ bestehen, unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einer Berufsgruppe. Egk leugnete damit den fundamentalen Interessengegensatz von Komponisten und Verlegern und machte ihn zu einer Fiktion „schlechter Köpfe“. Dabei dürfte er als Präsidiumsmitglied der IDK den von den Vorständen der Berufsverbände

³⁷ Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten IDK. Aufruf an alle deutschen Komponisten (Hans-Sommer-Archiv Berlin).

³⁸ Satzung der „Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte“ GEMA (vorm. STAGMA), II. Entwurf IDK (Nachlass Heinz Tiessen, Stiftung Archiv der Akademie der Künste).

gemeinsam eingebrachten jüngsten Antrag zur Satzungsänderung gekannt haben, der einen fünfköpfigen GEMA-Vorstand vorsah, bestehend aus zwei Komponisten, einem Verleger, einem Textdichter und dem Geschäftsführenden Direktor.

Dieser Antrag wurde bei der IDK-Versammlung am 12. Juli vorgestellt, abgestimmt und einstimmig angenommen. Besonders starken Beifall erhielt der erste Punkt des Antrags: „Die IDK-Versammlung vom 12. Juli, die mit über 3000 Mitgliedern mehr als 9/10 aller deutschen Komponisten vertritt, erklärt einstimmig, dass sie die jetzige GEMA-Satzung nur als eine vorläufige Grundlage ansieht, die auf der bevorstehenden Mitgliederversammlung durch eine neue Satzung ersetzt werden muß. Die Komponisten sind einstimmig der Ansicht, dass eine Satzung geschaffen werden muß, die in ganz Deutschland anerkannt werden kann.“³⁹ Bei der Stimmabgabe fehlte lediglich Werner Egk, der eben in diesem Moment zu einer Sitzung des GEMA-Beirats enteilte. Um so mehr verwunderte es das IDK-Präsidium, als es wenig später in dem von Egk redigierten Mitteilungsblatt des Deutschen Komponistenrates einen gänzlich entstellenden Bericht über die Berliner Diskussionen fand. Zur Finanzfrage verkündete diese Postille: „Als abwegig wurde der Gedanke abgelehnt, einen allgemeinen deutschen Komponistenverband als Zwangsorganisation etwa in der Art einer neuen Musikkammer zu errichten und ihn durch prozentuale Abzüge vom GEMA-Aufkommen zu finanzieren.“ Obwohl die IDK mit 3000 Mitgliedern bereits die überragende Mehrheit aller deutschen Komponisten umfasste, war eine Zwangsorganisation niemals gefordert worden. Dagegen war die Finanzierung aus dem jeweiligen GEMA-Aufkommen der einzelnen Mitglieder durch die Satzung festgelegt.⁴⁰ Zu dieser Irreführung kam hinzu, dass das Münchner Blatt seinen Lesern den tatsächlich in Berlin verabschiedeten Antrag verschwieg. Nur mit dieser Manipulation konnte Egk seine Entscheidung „legitimieren“, aus dem Präsidium der IDK auszutreten, „weil er die Art der Geschäftsführung mißbilligt und nach genauer Beobachtung der Entwicklung sich nicht mehr in der Lage sieht, die Verantwortung für die von der IDK tatsächlich angestrebten Ziele mit zu tragen, von denen immer deutlicher wird, daß sie den Bestrebungen des Komponistenrates entgegengesetzt sind“.⁴¹

³⁹ Bericht über die Versammlung der „Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten“ IDK am 12. Juli 1950 in der „Taberna Academica“ in Berlin, in: IDK-Mitteilungen Nr. 2, September 1950, S. 6.

⁴⁰ Offenbar hatte Ebel zunächst eine generelle Finanzierung des Komponistenverbandes durch die GEMA geplant (Gespräch mit Marianne Augustin am 13. Oktober 2003).

⁴¹ Stellungnahme Werner Egks, zitiert nach: IDK-Mitteilungen Nr. 2, September 1950, S. 10. Verkürzt wiedergegeben in: GEMA-Nachrichten 8, Aug. 1950, S. 10.

Dass Egk dem von ihm selbst als „Privatclub“ bezeichneten Deutschen Komponistenrat damit ein solches Gewicht gab, empörte die Kollegen. Es steht zudem im krassen Widerspruch zu seiner späteren Aussage, wonach sein ganzes Bestreben „darauf gerichtet war, alle nach dem Krieg entstandenen Organisationen von Komponisten zusammenzuschlagen, auf daß aus den Scherben ein einziger Verband gebildet werden konnte.“⁴² In der vom Berufsverband Deutscher Komponisten veröffentlichten Erklärung heißt es: „Daß Werner Egk, der als Führer des ‚Berufsstandes Deutscher Komponisten‘ in der ‚Reichsmusikkammer‘ eine bevorzugte und einflußreiche Stellung einnahm, die Meinung aufkommen lassen will, daß eine ähnliche ‚Zwangsorganisation‘ angestrebt wird, wie er sie selbst Jahre hindurch geführt hat, mutet sonderbar an. Weder heute noch durch die geplante neue IDK-Satzung des vom Komponistenrat geforderten einheitlichen Komponistenverbandes kann die Rede davon sein, einen Komponisten zum Eintritt in die IDK zu zwingen!“⁴³ Auch die Sektion Komponisten im Schutzverband distanzierte sich in einer eigenen Erklärung vom Vorgehen ihres Kollegen: „Wie ungeschickt ist es, den *einen* Komponistenverband zu fordern und gleichzeitig durch Verweigerung einer prozentualen Abgabe vom GEMA-Aufkommen seine Existenzfähigkeit zu untergraben.“ Die Sektion fragte sodann, ob die Komponisten um Egk überhaupt ernsthaft eine Standesvertretung anstrebten: „Man kann sich des Verdachtes nicht erwehren, daß zwischen der jüngsten Entwicklung in der GEMA und der in den Mitteilungen des Komponistenrates vertretenen Anschauung ein Zusammenhang besteht: Der Anspruch auf Allein-Führung der Meistverdienenden.“⁴⁴ Ebenso enttäuscht äußerte sich das IDK-Präsidium über „die völlig einseitige Darstellung in den *GEMA-Nachrichten*“, die die IDK diffamierte, ohne die wahren Gründe für Egks Rücktritt erkennen zu lassen.⁴⁵ Von einem harmonischen Verhältnis zwischen der einzigen deutschen Verwertungsgesellschaft und den deutschen Komponistenverbänden konnte zu diesem Zeitpunkt nicht die Rede sein.

Mit seinem eigenwilligen Verhalten und dem Austritt aus dem IDK-Präsidium war Egk seinen Komponistenkollegen in den Rücken gefallen. Treibendes Motiv war offenbar der

⁴² Egk, *Die Zeit wartet nicht*, S. 430.

⁴³ Zwei Entgegnungen zur Stellungnahme Werner Egks, in: IDK-Mitteilungen Nr. 2, September 1950, S. 11.

⁴⁴ Zwei Entgegnungen zur Stellungnahme Werner Egks, in: IDK-Mitteilungen Nr. 2, Sept. 1950, S. 12.

⁴⁵ „Der für den Inhalt verantwortliche Schriftleiter, Erich Schulze, hat es nicht für nötig gehalten, vor der Veröffentlichung dieser, die IDK diffamierenden Mitteilung, dem Präsidium Gelegenheit zu einer sachlichen Stellungnahme zu geben.“ Zum Rücktritt Werner Egks, in: IDK-Mitteilungen Nr. 2, Sept. 1950, S. 14.

Wunsch, seine eigene Führungsrolle im GEMA-Beirat zu sichern. Egk wusste wohl, dass die nach außen hin immer noch als „vorläufig“ deklarierte Satzung juristisch längst endgültigen Status besaß und der Zustimmung durch eine Komponistenversammlung nicht mehr bedurfte. Als ebenso endgültig wollte er auch die Entscheidung des GEMA-Beirats vom 12. Juli 1950 verstehen, die ihn zum Beiratsvorsitzenden und Klaus S. Richtern und Dr. Hans Sikorski zu seinen Stellvertretern gemacht hatte. Obwohl die nationalsozialistischen Fachschaften der Komponisten, Verleger und Textdichter nicht mehr existierten, hatten deren ehemalige Leiter ohne jede Kontrolle durch demokratische Wahlen wieder die Position erhalten, die sie einst im Stagma-Beirat besessen hatten. Zwei GEMA-Mitglieder riefen die Gerichte zu Hilfe, um die Wahlen für ungültig zu erklären, jedoch ohne Erfolg. So blieb die im Frühjahr 1950 noch als provisorisch geltende Satzung ohne prinzipielle Änderungen bis heute gültig. Die etwa 3000 Komponisten, die sich am 12. Juli 1950 für eine neue GEMA-Satzung ausgesprochen hatten, sollten diese Entscheidungsbefugnis nie erhalten. Werner Egk, der jene Versammlung und danach das IDK-Präsidium so rasch verlassen hatte, behielt dagegen seine einflussreiche Führungsposition in der GEMA bis zum Jahre 1972.

Obwohl Egk in seinen Memoiren eine Widerstandshaltung zum NS-Regime betonte und obwohl ihn sogar Butting in Schutz genommen hatte, ist er den Prämissen und Konstellationen, unter denen er 1941 seine Tätigkeit in der Fachschaft Komponisten und im Stagma-Beirat begonnen hatte, treu geblieben. Die Berufsorganisation hatte damals die Einflussmöglichkeiten, die sie zu Zeiten eines Richard Strauss einmal besessen hatte, längst eingebüsst. Von einer führenden Rolle der Schöpfer von E-Musik konnte nach der Streichung des Ernsten Drittels nicht mehr die Rede sein. Egk, der die Kunst seines Kollegen Richard Strauss ebenso spöttisch belächelte wie die von Arnold Schönberg, hatte sich zu einer Kunst für die Volksgemeinschaft und zur Annäherung von E- und U-Musik bekannt. Nicht anders als die U-Musik-Komponisten sehnte er sich nach Publikumserfolgen und entsprechenden Erträgen. Er suchte nicht die bloß die Bewunderung von Kennern, sondern war zeitweise überzeugt, zwischen E- und U-Musik sowie Komponisten und Verlegern gebe es keine prinzipiellen, sondern nur graduelle Unterschiede. Wozu brauchte es außerdem noch demokratische Wahlen, wenn längst die „besten“ und aus Stagma-Zeiten bewährten Köpfe im GEMA-Beirat saßen?

Anders als Egk war Max Butting schon 1929 geschäftsführendes Vorstandsmitglied der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gewesen. Er hatte nacheinander Richard Strauss und Max von Schillings als Vorsitzende erlebt und kannte die heftigen Auseinandersetzungen zwischen GDT und GEMA, die er als das Aufeinanderprallen zweier gegensätzlicher Prinzipien empfand. Frei von politischer Anbiederung hatte er in der Stagma mitgearbeitet, solange die Führungsrolle der ernsten Musik noch unbestritten war. Die Kriegsjahre dagegen, die so prägend wurden für Egk und Erich Schulze, hatte Butting außerhalb der Stagma verbracht. Nun, nach Beendigung des Krieges, wollte er nicht ausgerechnet an die problematischsten Jahre dieser Verwertungsgesellschaft anknüpfen. Den von der Nachkriegs-Stagma bzw. -GEMA eingeschlagenen Weg hielt er deshalb für falsch. Zu spät allerdings entdeckte er, dass er überrumpelt worden war: „Die geschickte Taktik derer, die da wünschten, daß die Stagma eine reine Geschäftsstelle würde und sich nach dem Interesse der Produktion und des Handels mit der meistgefragten Musik zu richten hätte, hatte Erfolg über die anderen, die von der Stagma eine Arbeit im Interesse der musikalischen Kultur erwarteten.“⁴⁶ Als Butting im letzten Moment erkannte, dass die von ihm mitgestaltete Satzung nicht als Provisorium, sondern als dauerhafte Lösung gedacht war, verweigerte er ihr die Zustimmung, worauf er zur GEMA-Hauptversammlung nicht mehr zugelassen wurde.⁴⁷

Da Butting keine Chancen mehr sah, die Ergebnisse der IDK-Satzungskommission in der GEMA fruchtbar zu machen, zog er sich auch aus der Interessengemeinschaft zurück. Mit seinem Ziel, über alle Sektorengrenzen hinweg eine gesamtdeutsche Verwertungsgesellschaft zu schaffen, war er ebenso gescheitert. Ausdrücklich hatte er bei der Satzungsdiskussion auf einer Lösung unter Einbeziehung aller Besatzungsmächte einschließlich der russischen Seite bestanden. Dagegen hatte die GEMA ihre Satzung vom März 1950 auch ohne Zustimmung der sowjetischen Militärregierung für gültig erklärt. Damit war die Spaltung in zwei deutsche Verwertungsgesellschaften vorprogrammiert. Butting zog die Konsequenzen: schon ab Dezember 1950 beteiligte er sich an der Vorbereitung einer Verwertungsgesellschaft für alle Komponisten der DDR,

⁴⁶ Butting, Musikgeschichte, S. 237.

⁴⁷ Vgl. Bericht über die Versammlung der „Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten“ IDK am 12. Juli 1950 in der „Taberna Academica“ in Berlin, in: IDK-Mitteilungen Nr. 2, September 1950, S. 6. Auch Heinz Tiessen hatte die GEMA-Satzung nicht anerkannt, wie er Butting am 5. Oktober 1951 mitteilte: „Ich bin, obgleich vor 40 Jahren Mitglied der GDT, vor 20 Jahren deren Vorstandsmitglied, jetzt nur ‚Wahrnehmungsberechtigter‘ der GEMA, da ich die Bedingung (Anerkennung der diktierten Satzung) trotz kultureller Zuwahl anzunehmen mich nicht entschließen konnte.“ (Nachlaß Butting, Stiftung Archiv der Akademie der Künste.)

bei der er seine Vorstellungen besser realisieren konnte als zuvor in der GEMA. Wie 1903 fast gleichzeitig die Genossenschaft deutscher Tonsetzer und ihre Anstalt zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (AFMA) gegründet worden war, kam es jetzt im April 1951 zeitgleich zur Gründung des Verbandes Deutscher Komponisten (VDK) und der mit diesem eng verbundenen Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte auf dem Gebiet der Musik (AWA). Der VDK erhielt innerhalb des zweiten deutschen Staates den repräsentativen Charakter, der bei der IDK nicht durchzusetzen war, während die AWA an erster Stelle kulturpolitische und soziale Zielsetzungen hervorhob.⁴⁸

Am 17. Januar 1950 war die Gründung der Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten beschlossen, aber noch nicht vollzogen worden. Die formale Gründung als eingetragener Verein erfolgte erst auf zwei Versammlungen am 10. und 12. Dezember 1950. Die Spannungen im deutsch-deutschen Verhältnis, die das frühere IDK-Präsidium noch hatte vermeiden wollen, führten nun zu einer stärkeren West-Orientierung. Aber nicht nur die im Osten lebenden Beiratsmitglieder Max Butting und Ottmar Gerster hatten sich zurückgezogen, sondern auch der bisherige Geschäftsführer Prof. Arnold Ebel. In dessen Haus in Kleinmachnow bei Berlin hatten bislang die Vorstandssitzungen der Interessengemeinschaft stattgefunden.⁴⁹ Die IDK verlor damit einen überaus aktiven Mann mit reichhaltigen Verbandserfahrungen, hatte Ebel doch schon ab 1929 gemeinsam mit Strauss und Butting dem GDT-Vorstand angehört. Dagegen kandidierte der zuvor so umstrittene Werner Egk erneut für das Präsidium, aus dem er demonstrativ ausgetreten war – und erhielt unter den E-Musik-Komponisten noch vor Wolfgang Fortner, Karl Höller, Wolfgang Jacobi und Hugo Hermann die höchste Stimmenzahl. Hatte sich die Stimmung gewandelt oder hatte Egk Fehler bekannt? Möglicherweise hatten auch einige Kollegen nun überhaupt ihr Interesse an der IDK verloren. Von den insgesamt 3000 Komponisten, die die IDK im Juli 1950 repräsentiert hatte, waren bis zum Dezember nur 548 als Mitglieder beigetreten. 449 Komponisten lebten davon in Westberlin und in der Bundesrepublik, 99 im Ostsektor und in der DDR.⁵⁰ Dabei erstrebte die Interessengemeinschaft laut Satzung die Zusammenfassung aller Komponisten, um ihre beruflichen Interessen in Fragen des Urheberrechts, des Vertragswesens und in Standesfragen zu vertreten. Dies sollte, wie die Satzung gleich zu Beginn betonte, in enger Zusammenarbeit mit dem Vorstand und dem Beirat der GEMA erfolgen. Auch bei der „neuen“ IDK

⁴⁸ Vgl. Butting, Musikgeschichte, S. 258.

⁴⁹ Mitteilung von Marianne Augustin.

⁵⁰ IDK Mitteilungsblatt Nr. 1. S. 3

war die Mitgliedschaft war nicht allein an deutsche Staatsbürgerschaft und fachliches Können, sondern auch an die Wahrnehmungsberechtigung bei der GEMA gebunden. Eine Aufnahmekommission traf die endgültige Entscheidung über die Aufnahme eines neuen Mitglieds.

Anders als in der früheren IDK ergab sich im Präsidium nun ein Übergewicht der leichten Muse. Die Versammlung war einem Antrag des Berliner U-Musik-Komponisten und Verlegers Will Meisel gefolgt, wonach vier Komponisten der Sparte ernste Musik und fünf Komponisten der Sparte Unterhaltungsmusik das Präsidium bilden sollten. Auf Empfehlung des Polizeipräsidenten wurde dieses Verhältnis von E- und U-Musik-Vertretern im Präsidium in die Satzung aufgenommen. Für den Beirat, der vor allem die regionalen Interessen berücksichtigen sollte, sah die Satzung einen noch höheren U-Musiker-Anteil vor. Die Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten wurde daraufhin am 27. März 1951 in das Vereinsregister beim Amtsgericht Charlottenburg eingetragen. Die Wahl von Charlottenburg entsprach dem Sitz der Geschäftsstelle in der Kastanienallee 17c, wo der zum IDK-Geschäftsführer ernannte Dr. Clemens Graf von Westphalen wohnte.

Nach dem Rückzug von Arnold Ebel wurde das verbandseigene „IDK-Mitteilungsblatt“ nun von den beiden Berliner Unterhaltungskomponisten Eduard Künneke und Heino Gaze verantwortet. Als müsse man noch einmal von vorne anfangen, wurde die erste Ausgabe des Blattes durch einen Aufsatz „Wozu Verbände?“ eingeleitet, in dem Künneke die Notwendigkeit von Komponistenverbänden mit der Missachtung dieses Berufs und dem Zusammenbruch Deutschlands erklärte. „Wir waren schon einmal so weit. Durch das Jahr 1945 ist dies alles mehr oder weniger zerschlagen worden. Wir können es wieder aufbauen, wenn wir zusammenstehen.“⁵¹ Die für die Komponisten so wesentliche Reform der GEMA-Satzung, an der Egk ohnehin nicht interessiert sein konnte, stand nun nicht mehr auf der Tagesordnung. Vielmehr nannte der erste Geschäftsbericht des IDK-Präsidiums die Schaffung einer einheitlichen Standesvertretung als Hauptaufgabe. Allerdings lehnte das Präsidium die von Ebel vorgeschlagene en-bloc-Übernahme der Mitgliedsbestände des BDK und der Sektion Komponisten als Zwangsmaßnahme ab. Abgeschafft wurde auch die frühere Lösung, die Mitgliedsbeiträge an die jeweiligen GEMA-Einkommen zu koppeln; jedoch stimmte man

⁵¹ Eduard Künneke, Wozu Verbände? In: IDK Mitteilungsblatt Nr. 1. S. 2.

immerhin einer Staffelung der Mitgliedsbeiträge entsprechend dem Gesamteinkommen zu. Als am 17. Juli 1951 die inzwischen ins West-Berliner Vereinsregister eingetragene IDK im Frankfurter Ratskeller ihre erste ordentliche Mitgliederversammlung durchführte, wurde die letztgültige Fassung der Vereinssatzung verabschiedet. Bei der folgenden Präsidiumswahl erhielten bei der E-Musik Karl Höller (gefolgt von Egk) und bei der U-Musik Hans Carste (gefolgt von Künneke) die meisten Stimmen.

Nach der endgültigen Etablierung der Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten beschloss der Berufsverband Deutscher Komponisten im Oktober 1951 bei seiner Kasseler Hauptversammlung, sich aufzulösen und die Mitglieder zum Eintritt in die IDK aufzufordern.⁵² Zu dieser Versammlung waren von Seiten der IDK das Präsidiumsmitglied Eduard Künneke sowie für die Geschäftsführung Dr. Clemens Graf von Westphalen und seine Sekretärin Marianne Augustin angereist. Diese junge Frau, die später jahrzehntelang dem Deutschen Komponistenverband als Geschäftsführerin unentbehrliche Dienste leistete, hatte sich schon damals wegen ihrer Kompetenz und Einsatzbereitschaft Ansehen erworben. Bei dieser Kasseler Tagung wurde die IDK in einer Resolution aufgefordert, die im BDK bewährte Gliederung nach Länderbezirken zu übernehmen. Die Leiter dieser Bezirke sollten im IDK-Präsidium nach Möglichkeit eine beratende Stimme erhalten.⁵³ Entsprechend beschloss die nächste ordentliche Mitgliederversammlung der IDK am 8. Juli 1952 in Köln den Einbau von Ländergruppen in die Satzung.

Eine enge Zusammenarbeit mit den Gremien der GEMA hatte schon die Satzung gefordert. Umstritten war allerdings, wieweit Präsidiumsmitglieder der IDK zugleich dem GEMA-Beirat angehören sollten. In der GEMA waren die Verleger Partner, während sie für den Komponistenverband die Gegenseite repräsentierten. Konnte es bei gleichzeitiger Mitgliedschaft in beiden Gremien nicht zu Interessenkonflikten kommen? Diese Frage wurde 1951 auf der Frankfurter IDK-Versammlung ausführlich diskutiert, schließlich aber als unproblematisch bewertet. Riskantere Interessenskonflikte sah man bei solchen Komponisten, die Inhaber oder Teilhaber eines Musikverlages waren oder bei Angestellten von Rundfunk-, Schallplatten- oder Film-Gesellschaften. Über

⁵² Der von Egk begründete Deutsche Komponistenrat wurde im Oktober 1954 aufgelöst. Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV vom 16.4.1959, S. 7.

⁵³ Rundschreiben des Berufsverbandes Deutscher Komponisten und der Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten IDK vom 22. Oktober 1951 an die Mitglieder des BDK und an die Einzelmitglieder der IDK (Hans Sommer-Archiv).

komponierende Rundfunkmitarbeiter, die bevorzugt eigene Werke aufs Programm gesetzt hatten, war damals in der Presse ausführlich berichtet worden. Die IDK sah bei einer außerordentlichen Mitgliederversammlung am 22. Februar 1953 solche Vorwürfe als berechtigt an und schloss deshalb diesen Personenkreis von der Mitgliedschaft im Präsidium aus. Als Folge davon schied Heino Gaze aus diesem aus.

Diese außerordentliche Mitgliederversammlung war vor allem einberufen worden, da sich der Verband wegen großer Schulden der Vorgängerorganisationen sowie wegen ausbleibender Mitgliedsbeiträge in einer Existenzkrise befand. Der zum Liquidator der alten Verbände ernannte Arnold Ebel schlug erneut eine Finanzierung des Berufsverbandes durch die GEMA vor. Nicht nur wurde dieser Vorschlag abgelehnt, sondern auch beschlossen, weitere Zahlungen an den Liquidator in Zukunft abzulehnen.⁵⁴ Dagegen wurden die Mitglieder zu einmaligen Sonderzahlungen aufgefordert, um den Fortbestand der IDK zu sichern. Angesichts der äußerst beengten Finanzlage wurde es notwendig, die Personalkosten als den weitaus größten Haushaltsposten zu reduzieren. Entsprechend musste dem Geschäftsführer Graf Westphalen zum 1. April 1953 gekündigt werden. Dies war eine folgenschwere Entscheidung, war doch die Arbeit der bisherigen Komponistenverbände in Deutschland wesentlich von der Fachkompetenz ihrer jeweiligen Geschäftsführer geprägt. Dies waren in der Regel juristisch erfahrene Komponisten wie Friedrich Rösch, Max Butting oder Arnold Ebel gewesen, die sowohl in der Musikwelt wie im Verwaltungsbereich Autorität besaßen. Dr. Graf Clemens von Westphalen, der bisherige IDK-Geschäftsführer, war zwar kein Komponist, hatte sich jedoch schon vor 1933 in der GDT als Jurist mit Urheberrechtsfragen befasst und danach in der Stagma die Mitgliederabteilung geleitet. Nun wurde die Bürde der Geschäftsführung auf eine junge Sekretärin übertragen, die weder ein Musik- noch ein Jurastudium nachweisen konnte. Marianne Augustin hatte schon 1947, damals noch als freie Mitarbeiterin, Max Butting in der Sektion Komponisten unterstützt. Wegen der Kälte und mangelnder Heizmöglichkeiten musste man damals in der Brunnenstraße in Decken gehüllt arbeiten. Die neue Interessengemeinschaft Deutscher Komponisten stellte sie im Februar 1951 als Sekretärin ein. Hierbei bewährte sie sich so sehr, dass man ihr angesichts der beengten Finanzlage im Frühjahr 1953 die komplette Geschäftsführung einschließlich aller Schreibearbeiten übergab.

⁵⁴ Noch über Jahre hinweg war Ebel mit der Liquidierung der alten Komponistenverbände belastet. Erst als er im März 1957 zwei Schlaganfälle erlitt, überwies der DKV die ihm noch ausstehenden Restbeträge. Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV vom 25.3.1957.

Diese Berliner Versammlung, bei der Egk fehlte, beschäftigte sich am 22. Februar 1953 auch mit der Zusammensetzung des GEMA-Beirats. Einstimmig wurde beschlossen, Vorsitzende könnten nur Urheber sein und zwar zwei Komponisten und ein Textdichter. Künneke merkte dazu an, dass die augenblickliche GEMA-Satzung „das an sich selbstverständliche Primat der Komponisten nicht zuließe“.⁵⁵ Seiner Meinung nach gehe die jetzige GEMA-Satzung auf den ungünstigen Einfluss der Treuhänder zurück. Unter großem Beifall forderte er die Aufstellung einer neuen Satzung, was allerdings schwierig und eventuell nur über die Gerichte möglich sei. Künneke zeigte damit offenbar Verständnis für die Verwaltungsklage von Julius Kopsch und Hermann Erdlen, die die Gültigkeit der Satzung angefochten hatten. Als Erdlen in diesem Zusammenhang die problematische Rolle Werner Egks kritisierte, drohte ihm dieser mit Ausschluss aus dem Verband. Willy Richartz, der neben seiner Tätigkeit als Komponist und Kapellmeister 1925 in Köln als Jurist promoviert hatte, sah dagegen die Hauptprobleme bei den Verlegern und erwähnte vor allem „die Machenschaften des Herrn Dr. Sikorski, um die Komponisten mundtot zu machen“. Die Komponistenkurie lehnte diesen Verleger aus solchen Gründen, wie Künneke ergänzte, als Beiratsmitglied ab.

Offenbar war aber die Frage, ob Präsidiumsmitglieder der IDK zugleich dem GEMA-Beirat angehören dürften, unter den Mitgliedern noch keineswegs entschieden. Als am 30. Juni in Hannover eine außerordentliche Mitgliederversammlung der Interessengemeinschaft stattfand, wurde eine erneute Abstimmung über dieses Problem beantragt. Nach lebhafter Debatte sprach sich eine Mehrheit von 49 Mitgliedern gegen die Personalunion aus, während eine Minderheit von 29 Mitgliedern sie verteidigte. Als Folge dieses Beschlusses, der nicht allein Werner Egk betraf, trat das IDK-Präsidium, bestehend aus Hans Carste, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Heino Gaze, Karl Höller, Wolfgang Jacobi, Eduard Künneke und Benny de Weille, geschlossen zurück. Vorübergehend amtierte ein Notvorstand unter der Leitung von Dr. Willy Richartz, dem ferner Boris Blacher, Hans-Otto Borgmann, Walter Braunfels, Werner Eisbrenner, Paul Hühn, Franz Grothe, Ernst-Lothar von Knorr, Gerhard Winkler und Rolf Unkel angehörten. Egk, Richartz und Unkel wurden mit dem Entwurf einer neuen Satzung betraut. Es blieb jedoch nicht dabei. Vielmehr erhielt die IDK am 4. Januar 1954 in München auch einen neuen Namen: Deutscher Komponisten-Verband.

⁵⁵ Protokoll der ordentlichen Mitgliederversammlung der IDK e.V. am Sonntag, den 22. Februar 1953, 14 Uhr, in Berlin. Urschrift. S. 10.

Der Deutsche Komponisten-Verband nimmt seine Arbeit auf

Egk war ein erfahrener Krisenmanager, der schwierige Situationen mit Geschick und rhetorischem Schlich in Erfolge verwandeln konnte. Wie er bei der Entnazifizierungsverhandlung trotz der drohenden Einstufung zum Belasteten als Widerstandskämpfer auftrat, so setzte er auch den Skandal um sein *Abraxas*-Ballett 1948 an der Münchner Staatsoper gewinnbringend ein. Aus dem von ihm als engstirnig bezeichneten Freistaat Bayern war er 1950 nach Berlin „geflohen“, wo ihm nach dem Tod Paul Höffers eine Professur und die Leitung der Musikhochschule angetragen wurde. Nachdem unter seiner Verantwortung dort eine Resolution gegen die „kulturfeindliche Handlung“ des bayrischen Kultusministers Hundhammer beschlossen worden war, kehrte er schon 1953 nach München zurück und erhielt dort dank geschickter Verhandlungen großzügige Entschädigungen für das ihm angetane „Unrecht“. Seitdem wurde der Komponistenverband de facto von München aus geleitet. Eduard Künneke, der noch kurz zuvor die Frage der GEMA-Satzung grundsätzlich angesprochen hatte, war am 27. Oktober gestorben. Seiner wurde im Januar 1954 zu Beginn der Münchner Versammlung gedacht, bevor dann die neue Satzung vorgetragen und diskutiert wurde.

Von der bisher gültigen IDK-Satzung unterschied sich die neue Satzung vor allem durch Kürzungen. So blieb in Paragraph 3 die umstrittene Zusammenarbeit mit der GEMA einfach unerwähnt. Auch die Mitgliedschaft war nun nicht mehr von der Bezugsberechtigung bei dieser Verwertungsgesellschaft abhängig. Das bisherige Präsidium wurde in Vorstand umbenannt, während an die Stelle des Beirats diverse Fachausschüsse zu Fragen des Urheberrechts, der Ersten Musik, der Unterhaltungsmusik, der Filmmusik, von Rundfunk und Fernsehen sowie zum Verlagsvertragsrecht traten. Man war glücklich, in Marianne Augustin weiterhin eine zuverlässige Geschäftsführerin zu haben, und nahm damit die dezentrale Lage der Geschäftsstelle in Kauf. Während Friedrich Rösch von der Mitte Berlins aus die Geschicke der deutschen Komponisten verwaltet hatte, geschah dies nun aus der Idylle Berlin-Lichterfeldes und später, ab 1957, von der Lagardestraße 28 in Schlachtensee⁵⁶. Man mag in dieser geographischen Randlage auch ein Symbol dafür sehen, dass die Rolle des Komponistenverbands im Vergleich zu früher marginaler geworden war. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hatte sich mit ihrem Sitz an der Ecke von

⁵⁶ Später wurde die Lagardestraße in Bergengruenstraße umbenannt.

Wilhelmstraße und Leipziger Straße strategisch an der Grenze von Regierungsbezirk und Geschäftswelt angesiedelt. Wie schon die Stagma trat dagegen die GEMA viel selbstbewusster auf, als sie sich nach dem Krieg sowohl in Berlin wie in München zentralgelegene Verwaltungsgebäude sicherte.

Bei der Diskussion über den Vorstand wurde an jenem 4. Januar 1954 noch einmal die Debatte in Hannover erwähnt. Anders als dort einigte man sich nun darauf, dass eine personelle Querverbindung zwischen Vorstand und GEMA-Beirat sogar durchaus zweckmäßig sei. Eine nun erhobene Forderung, ähnlich enge Beziehungen zum Rundfunk herzustellen, erhielt jedoch keine Mehrheit. Zum Präsidenten wurde wieder Werner Egk gewählt, zu seinem Stellvertreter der ebenfalls in München lebende Komponist und Urheberrechtsexperte Dr. Willy Richartz. Nachdem die Münchner Versammlung die Besetzung der Fachausschüsse entschieden hatte, wurde nach einer Mittagspause der Fall Egk-Erdlen geklärt: Egk nahm den Antrag auf Ausschluss Erdlens zurück, nachdem dieser seine Vorwürfe gegen den Präsidenten „mit dem Ausdruck des Bedauerns“ zurückgenommen hatte. Alle gefährlichen Klippen waren damit umschifft. Egk, der noch im Juli 1950 unter seinen Komponistenkollegen eine vielkritisierte Sonderrolle gespielt hatte, hatte sich in allen Punkten durchgesetzt. Kritiker der GEMA-Satzung waren entweder – wie Eduard Künneke – gestorben oder hatten ihren Einspruch als zwecklos erkennen müssen. Nachdem am 10. Juli 1953 das Verwaltungsgericht die Klage von Kopsch und Erdlen abgewiesen hatte, mussten sie die Satzung trotz aller Zweifel an ihrem Zustandekommen als endgültig akzeptieren. Diese Erkenntnis war eine der wesentlichen Prämissen, unter denen im Januar 1954 der Verband Deutscher Komponisten seine Arbeit aufnahm. Die Abkürzung „GEMA“, die in der Satzung der Interessengemeinschaft eine so zentrale Rolle gespielt hatte, fehlte in seinen Statuten gänzlich. Man hatte sich mit dem Status Quo abgefunden und erkannt, dass hier Kooperation, aber nicht Opposition gefragt war. Anpassung hatte man schon bei der Terminwahl geübt: am 4. Januar 1954 fand eine Beiratssitzung der GEMA statt. Der auch hier präsidierende Werner Egk enteilte zu dieser Sitzung, nachdem die Umformung der bisherigen IDK in den Deutschen Komponisten-Verband erfolgreich abgeschlossen war.

Juristisch handelte es sich nicht um eine Neugründung, sondern um eine mit einer Satzungsänderung verbundene Umbenennung. Am 3. Februar 1954 übersandte die

Geschäftsführerin Augustin das Münchner Versammlungsprotokoll sowie die neue Satzung an das Bezirksamt Charlottenburg und bat um eine Unbedenklichkeitsbescheinigung. Nachdem alle Unterschriften vorlagen, konnte „Der Deutsche Komponisten-Verband (vorm. IDK)“ am 13. April 1954 in das Charlottenburger Vereinsregister eingetragen werden. Obwohl das neue Briefpapier des Verbandes weiterhin die Charlottenburger Kastanienallee als Adresse anführte, fanden die Vorstandssitzungen in der Regel in München statt, zunächst sogar in Egks Wohnung in Lochham bei München. Da daran ohnehin nur selten mehr als drei Personen teilnahmen, war dann allein die dritte Person (meist der in Berlin lebende Werner Eisbrenner) zur Anreise verpflichtet. Von Lochham aus hatte Egk am 22. Januar die neue Geschäftsordnung für die Ländergruppen sowie für die Fachausschüsse verschickt. Schon wenige Wochen später, am 19. Februar, schlug er in einer weiteren Vorstandssitzung neue Ländergruppenleiter vor. Als Problem erwies es sich, dass zahlreiche Mitglieder die festgesetzten Beiträge von monatlich fünf DM nicht aufbringen konnten. Einige von ihnen verwiesen auf ein GEMA-Aufkommen von teilweise nicht mehr als 50 DM im Jahr. Bei seiner nächsten Sitzung im April diskutierte der Vorstand über solche Notfälle, bei denen in der Regel der Beitrag auf drei Mark monatlich reduziert wurde.

Als Treffpunkt für die Vorstandssitzungen bevorzugte Egk schon bald die Münchner GEMA-Geschäftsstelle in der Kaufingerstraße. Die vorher nur stichwortartigen Vorstandsprotokolle erhielten nun eine professionellere Form. Die Zusammenarbeit von Egk und Richartz bewährte sich; Egk respektierte die juristischen Kenntnisse seines Stellvertreters, während dieser dem Repräsentationsbedürfnis des Präsidenten gerne Rechnung trug. Wie Richartz war auch Werner Eisbrenner, der Dritte im Bunde, im Bereich der gehobenen Unterhaltungsmusik tätig. Bei vielen Sitzungen ergänzte das mit Schlagern wie *O mia bella Napoli* oder *Caprifischer* hervorgetretene Vorstandsmitglied Gerhard Winkler das Trio Egk-Richartz-Eisbrenner zum Quartett. In diesem deutlichen Übergewicht der Unterhaltungsmusik unterschied sich der Vorstand des Komponistenverbandes prinzipiell von der früheren Genossenschaft deutscher Tonsetzer, aber auch von der bis 1933 bestehenden IDK.

Nur dann tagte der Vorstand nicht in München, wenn die GEMA ihre Mitgliederversammlung in Berlin durchführte. Dies war beispielsweise am 4. Oktober 1954 der Fall. Bei der nun in Berlin stattfindenden Vorstandssitzung wurde ein Antrag

auf Senkung der Mitgliedsbeiträge abgelehnt, obwohl man zur Kenntnis nehmen musste, dass die Liste der Ermäßigungsanträge immer länger wurde. Offenbar lebten weiterhin viele Komponisten am Rande des Existenzminimums. Als am gleichen Tag die Mitgliederversammlung stattfand, verlas der Präsident den Geschäftsbericht über das Jahr 1953. Egk erinnerte an die zwei Existenzkrisen dieses Jahres, die einmal durch die Finanzfrage, dann durch das Problem der Personalunion ausgelöst worden waren. „Leider liessen die innerorganisatorischen Schwierigkeiten den Verband nicht so zur Durchführung seiner eigentlichen Aufgaben kommen, wie man es am Jahresanfang erhofft hatte. So wurde das Hauptziel in der Reorganisation der IDK durch Schaffung einer neuen Satzung gesehen.“⁵⁷ Obwohl 60 Mitglieder wegen Zahlungsunfähigkeit ausscheiden mussten, umfasste der Verband noch 948 Mitglieder.

In allen Protokollen und Schriftstücken wurde Marianne Augustin als „Der Geschäftsführer“ bezeichnet. In einem Verband, der sich sonst fast ausschließlich aus Männern zusammensetzte, „stand sie ihren Mann“, konnte aber auch mit weiblichem Charme Konfliktsituationen ausgleichen. Da der Vorstand überwiegend in München tagte, musste sie viel reisen. Oft waren auch Vorbesprechungen bei Dr. Richartz in Bad Tölz notwendig. Schon im Herbst 1954 hatte Augustin die Geschäftsstelle des Verbandes von Charlottenburg in ihre Wohnung in Berlin-Lichterfelde, Potsdamer Straße 18, verlegt, wobei der Verband wenigstens einen Teil der Mietkosten übernahm.⁵⁸ 1957 bezog sie in ein Haus in der Lagardestraße 28 in Berlin-Schlachtensee, wo ein separates Büro eingerichtet wurde. Hier liefen alle Fäden zusammen. Es war die Schaltstelle, wo die Anfragen und Hinweise der Ländergruppen bzw. der Fachausschüsse eingingen, die dann an den Vorstand weitergeleitet wurden. Von hier aus erledigte „der Geschäftsführer“ auch die Abrechnung der Mitgliedsbeiträge über die GEMA-Zessionen sowie die Beitragsanteile der Ländergruppen. Bei einem bescheidenen Monatsgehalt von zunächst 400 DM, das 1956 auf 500 Mark erhöht wurde⁵⁹, erledigte Marianne Augustin alle Korrespondenz des Verbandes und stellte zusätzlich sein schlichtes Mitteilungsblatt her. In der Lichterfelder Geschäftsstelle wurde am 20. September 1955 erstmalig eine Vorstandssitzung durchgeführt. Angesichts des Mitgliederschwundes beschloss man,

⁵⁷ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des Deutschen Komponisten-Verbandes e.V. am Montag, den 4. Oktober 1954 in Berlin-Schöneberg (Prälat), S. 4.

⁵⁸ Der monatliche Mietkostenanteil für das Verbandsbüro einschließlich Heizung, Beleuchtung und Reinigung wurde zum Oktober 1956 auf DM 120 erhöht. Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV vom 30.8.1956.

⁵⁹ Eine weitere Erhöhung auf monatlich 600 DM folgte im Sommer 1957. Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV vom 30.6.1957.

prominente und zahlungskräftige E- und U-Komponisten persönlich für den Verband anzuwerben. Anders als die GEMA unternahm allerdings der Komponistenverband keine Versuche, ins Exil vertriebene jüdische Kollegen zur Rückkehr nach Deutschland zu bewegen. Dagegen wollte man über Prof. Hellmuth Riethmüller Kontakt „mit dem ostzonalen Komponisten-Verband“ aufzunehmen, um festzustellen, inwieweit den in der Bundesrepublik und in West-Berlin lebenden Komponisten ihre DDR-Einnahmen vorenthalten wurden.

Bis dahin hatten die Vorstandssitzungen GEMA-Fragen gänzlich ausgeklammert. Als es aber am 7. Juli 1955 in Zusammenhang mit der Münchner Mitgliederversammlung der GEMA zu einer gemeinsamen Sitzung des Vorstandes mit den Ländergruppenleitern und deren Stellvertretern kam, wurde dort für den GEMA-Aufsichtsrat unabhängige Komponisten als Repräsentanten gefordert. Unerwünscht sei ein Komponisten-Vertreter, „der gleichzeitig Verleger sei und naturgemäss durch seine Zugehörigkeit zu zwei Sparten nicht immer frei in seiner Entscheidung sein könne“.⁶⁰ Bei der Mitgliederversammlung am nächsten Tag im Löwenbräukeller konnte Egk in seinem Geschäftsbericht über das Jahr 1954 befriedigt feststellen, dass der Verband „nach Ausschaltung jeglicher innerorganisatorischer Schwierigkeiten“ nun eine erhöhte Arbeitsfähigkeit auf allen Gebieten erreicht habe. Allerdings musste er eine sinkende Zahl von Mitgliedern zur Kenntnis nehmen: betrug diese zu Jahresbeginn noch 948, so hatte sie sich trotz 24 Neuaufnahmen durch Tod und Kündigungen zum Jahresende sprunghaft auf 805 Mitglieder reduziert. Bis zum 1. Januar 1956 ging die Mitgliederzahl weiter auf 773 zurück. Bei seinem Geschäftsbericht für das Jahr 1955 erwähnte Egk diese Zahl, fügte aber hinzu, dass der Verband inzwischen an Bedeutung und Anerkennung gewonnen habe. Auch im Geschäftsbericht für das Jahr 1956 musste ein weiterer Schwund auf jetzt 704 Mitglieder gemeldet werden. In den folgenden Geschäftsberichten setzte sich dieser Abwärtstrend mit 696 (1957), 684 (1958) und 680 (1959) Mitgliedern kontinuierlich, wenn auch nun weniger dramatisch fort. Innerhalb von fünf Jahren hatte der Verband damit mehr als ein Drittel seiner Mitglieder verloren. Die große Zahl der Austritte erklärte sich überwiegend nicht aus Unzufriedenheit über die Arbeit des Verbandes, sondern aus Zahlungsschwierigkeiten. Immer wieder gab es deshalb Anträge, finanziell nicht begüterten Komponisten die Mitgliedschaft zu

⁶⁰ Protokoll über die Sitzung des Vorstandes mit den Ländergruppenleitern und deren Stellvertretern am 7. Juli 1955 in München „Roter Hahn“, S. 1.

ermöglichen, was jedoch ebenso regelmäßig wegen der beengten Kassenlage und wegen verwaltungstechnischen Schwierigkeiten abgelehnt wurde.

Urheberrecht als Hauptaufgabe

In der Satzung hatte der Verband seine Aufgaben so formuliert: „Der Deutsche Komponisten-Verband e.V. dient der Vertretung der Komponistenschaft in Berufsfragen, vor allem in Fragen des Urheberrechts und des Vertragswesens.“ Zu diesem Zweck richtete er einen Fachausschuss für Urheberrecht ein, dem Dr. Willy Richartz und Dr. Walter Petzl angehörten. Dieser Ausschuss hatte eine „EntschlieÙung des Vorstandes zu den Referentenentwürfen zur Urheberrechtsreform“ vorbereitet.⁶¹ In diesem sechzehn Punkte umfassenden Papier, das an alle Mitgliedern übersandt wurde, nahm der Verband im November 1954 zu den im Frühjahr veröffentlichten Entwürfen Stellung. Schon in der Vorstandssitzung vom 7. Januar 1955 konnte Richartz über die weite Zustimmung berichten, auf die diese EntschlieÙung auch in Regierungskreisen gestoÙen sei. Als Beispiele nannte er den Vizekanzler Franz Blücher. In diesem Papier hatte der Verband gefordert, dass die Prinzipien, die beim Schutz des materiellen Eigentums schon lange gelten, ebenso auch beim Schutze des geistigen Eigentums beachtet werden müssen. Nicht zuletzt forderte er ein zeitlich unbegrenztes Urheberrecht, während er die Idee einer besonderen Sozialgebundenheit des geistigen Eigentums ablehnte.⁶²

Da in dieser Frage Bündnispartner gefunden werden mussten, besuchte Egk als Präsident des Verbandes eine vom Bundesjustizministerium einberufene Münchner Tagung zur Urheberrechtsreform. Bündnispartner brauchte man in Regierung und Parlament, aber auch unter den maßgeblichen Urheberrechtsfachleuten. Nachdem es Richartz gelungen war, die Experten Heinrich Lehmann und Gustav Ermecke für die Sicht des Komponistenverbandes zu gewinnen, bemühte er sich um den an die Universität München berufenen Jura-Professor Eugen Ulmer. Nur so erklärt es sich, dass er in einer Vorstandssitzung ausführlich über dessen Antrittsvorlesung berichtete. Schon aus dem Thema „Das geistige Eigentum im Lichte der Rechtsvergleichung“ ginge eine gewisse Nähe zur Position des Verbandes hervor. Befriedigt stellte Richartz fest, dass Prof. Ulmer mit dieser Vorlesung „weitgehend auf den Rechtsstandpunkt der

⁶¹ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung am 8. Juli 1955 in München S. 3.

⁶² Beschluss des Vorstandes des Deutschen Komponisten-Verbandes. In: GEMA-Nachrichten 23, Jan. 1955, S. 13-17.

Komponistenschaft eingeschwenkt“ sei und auf die entsprechenden Arbeiten von Lehmann und Ermecke Bezug genommen habe. Lediglich das vom Vorstand des Deutschen Komponisten-Verbandes aufgestellte Prinzip des ewigen Urheberrechts habe er verneint. „Die Begründung hierfür sei aber äußerst schwach gewesen.“⁶³ Richartz hatte neben seinen Ämtern im DKV weitere Funktionen übernommen, die der geplanten Urheberrechtsreform dienten. So war er Vorsitzender eines durch die Urheberverbände gebildeten Koordinierungs-Ausschusses und billigte als solcher die vom Bundesjustizministerium beabsichtigte Verschiebung der großen Urheberrechtsreform. Als Schritt auf diesem Wege sollte die Bundesrepublik zunächst der Brüsseler Fassung des verbesserten Berner Abkommens beitreten.⁶⁴

In der Öffentlichkeit gab es immer noch wenig Verständnis für solche Forderungen der Urheber. An der hier notwendigen Überzeugungsarbeit beteiligten sich die Ländergruppen in eigenen Veranstaltungen. So protestierten die Gruppen Nordrhein-Westfalen, Baden-Württemberg und Berlin im Sommer 1954 gegen die bis dahin vorgelegten Referentenentwürfe. Diese seien ohne die Betroffenen entwickelt worden und dienten eher dazu, die Öffentlichkeit vor den Urhebern zu schützen als deren berechnete Interessen zu sichern.⁶⁵ In München versammelten sich Künstler verschiedener Disziplinen, unter ihnen Egk, Fortner, Haas, Orff und Richartz, um diese Kritik zu unterstreichen. Die Befristung der Urheberrechte durch die bisher gültige Schutzfrist hielten sie für ungerechtfertigt, setzten sie sich doch für ein ewiges Urheberrecht ein. Als Übergangslösung hatten sie eine Kulturabgabe für freigewordene Werke gefordert, wodurch auch Aufführungen klassischer Werke, etwa von Mozart und Beethoven, den zeitgenössischen Komponisten zugute kommen könnten. Diese Forderung war in den Referentenentwürfen abgelehnt worden, nach Auffassung der Urheber ohne einsichtige Begründung.⁶⁶

Der Aufklärung der interessierten Öffentlichkeit diene auch ein Diskussionsabend unter dem Thema „Die schöpferische Leistung im Urheberrecht“, den der Verein für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht am 6. April 1956 im Deutschen Museum in München durchführte. Hier vertrat Richartz den Komponisten-Verband. Er plädierte

⁶³ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 8.12.1955, S.1.

⁶⁴ Ib. S. 2.

⁶⁵ Aus den Verbänden. In: GEMA-Nachrichten 22, Sept. 1954, S. 24f.

⁶⁶ Urheber zur Urheberrechtsreform. In: GEMA-Nachrichten 22, Sept. 1954, S. 3.

dafür, bei den Urheberrechten nicht nach der künstlerischen Qualität der Werke zu differenzieren. Tanzmusik müsse den gleichen gesetzlichen Schutz genießen wie eine Symphonie. Die unterschiedliche Wertung der Werke in der GEMA dürfe nicht etwa dazu führen, dass das Gesetz nur noch E-Musik schütze, während die U-Musik frei werde. Schon jetzt habe die nur fünfzigjährige Schutzfrist eine Fülle von freien Werken auf dem Gebiete der Ernsten Musik zur Folge, was die zeitgenössischen Komponisten um eine lohnrechtliche Entschädigung brächte. Aus diesem Grunde setze sich der Verband für ein ewig gültiges Urheberrecht ein. Es gehe um eine Verbesserung des Schutzes, nicht um eine Verwässerung. Und schon gar nicht sollten Juristen die Möglichkeit erhalten, Zensuren auf künstlerischem Gebiet zu erteilen. „Wenn der Staat aber glaube, etwas für die künstlerische Musik tun zu sollen, und er habe durchaus die Pflicht dazu, dann möge man nicht mit juristischen Konstruktionen kommen, die letzten Endes die Musikschöpfer insgesamt schädigen würden, vom Tanzkomponisten bis zum Komponisten der rein künstlerischen Richtung, sondern dann möge der Staat den Urhebern, also zum Beispiel der Komponistenschaft, dieselben Millionen zur Verfügung stellen, wie man sie der Filmindustrie bis zum jetzigen Zeitpunkt gewährt habe.“⁶⁷ Immer noch stand die schon unmittelbar nach Kriegsende gestellte Forderung nach einem Ersatz für das von Goebbels gestrichene Ernste Drittel im Hintergrund.

Ein entscheidender Faktor bei der Weiterentwicklung des Urheberrechts ist der Rechtsvergleich, das heißt die Abstimmung mit den in anderen Ländern geltenden Bestimmungen. So wird es die Bundesregierung wohl kaum unbeeindruckt gelassen haben, als im Oktober 1954 eine Tagung der internationalen Dachorganisation der Urheberrechtsverbände, der „Confédération Internationale des Sociétés d’Auteurs et Compositeurs“ (CISAC), sich ebenfalls sehr kritisch zu den Referentenentwürfen des Bundesjustizministeriums äußerte. Die in diesen Entwürfen vorgeschlagenen freien Verwertungen würden praktisch zur Enteignung des Urhebers führen, was dem allgemein geltenden Rechtsgrundsatz in allen zivilisierten Ländern widerspreche.⁶⁸ Diese scharfe Kritik war der Bundesregierung schon zugegangen, bevor der Komponisten-Verband seine EntschlieÙung veröffentlicht hatte. Da solche internationalen Rechtsvergleiche und damit der Vorwurf an Bonn, sich in dieser Frage in eine Abseitsposition zu manövrieren, großes Gewicht besaÙ, beschlossen Willy Richartz und Erich Schulze noch im Herbst

⁶⁷ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 10.5.1956, S.1f.

⁶⁸ CISAC-Tagung vom 11. bis 16. Oktober 1954 in München. In: GEMA-Nachrichten 23, Jan. 1955, S. 33.

1954 die Gründung einer „Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht“ (INTERGU). Hier sollten die Rechte der Urheber wissenschaftlich erforscht und die Ergebnisse nach Möglichkeit weltweit realisiert werden.⁶⁹ Diese Gesellschaft vertrat eben die Ziele, die der Deutsche Komponisten-Verband zu seinen Hauptaufgaben zählte. Deshalb entschloss sich der Verband, die INTERGU großzügig zu unterstützen und stellte ihr für das Jahr 1956 einen Betrag von DM 5000 zur Verfügung; angesichts eines Haushalts von ca. 30 000 DM stellte das eine erhebliche Ausgabe dar. Da die Internationale Gesellschaft für Urheberrecht „nach einmütiger Meinung befähigt ist, die Rechtsentwicklung zu beeinflussen“⁷⁰, unterstützte der Verband sie auch 1957 in gleicher Höhe. „Es soll aber dafür gesorgt werden, dass neben dem Deutschen Komponisten-Verband und der GEMA auch die ausländischen Verwertungsgesellschaften entsprechende Beiträge zur Verfügung stellen.“

Da der Verband sich die Weiterentwicklung des Urheberrechts auf seine Fahnen geschrieben hatte, war es nur konsequent, dass ein erheblicher Teil seiner Geldmittel der Förderung dieser Arbeit diene. Vor allem Dr. Richartz wies immer wieder auf die zukunftsweisenden Weichenstellungen hin, die die Komponisten von einem neuen Urhebergesetz erwarten könnten: „Die wichtigste Forderung bleibt das zeitlich nicht begrenzte Urheberrecht und die Herbeiführung einer Kulturabgabe für die sogenannten freien Werke.“ Er griff damit auf die in Frankreich schon im 19. Jahrhundert entwickelte Idee einer „Domaine public payant“ zurück, für die sich schon vor der Jahrhundertwende Hans Sommer und danach in den Anfangsjahren der Weimarer Republik auch Friedrich Rösch lebhaft eingesetzt hatten.⁷¹ In der frühen Bundesrepublik war diese Frage wieder aktuell geworden, so dass das Bundesjustizministerium am 14./15. Januar 1955 eine Besprechung zur *Domaine public payant* einberief.⁷² Diese Kulturabgabe solle von der GEMA einkassiert werden, deren Verteilungssumme sich damit beträchtlich erhöhe – zum Nutzen der lebenden Komponisten. „Die Tatsache, dass 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers sich nur wertvolle Werke erhielten, führe zu dem kulturpolitisch wünschenswerten Ergebnis, dass die grossen Meister jeweils die zeitgenössischen Künstler alimentieren könnten.“ Eine solche Möglichkeit sei, wie Richartz ausführte, im Grundgesetz vorbereitet: „Das Grundgesetz erlaube nämlich auf gesetzlichem Wege eine

⁶⁹ Internationale Gesellschaft für Urheberrecht gegründet. In: GEMA-Nachrichten 23, Jan. 1955, S. 13.

⁷⁰ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 30.6.1957, S.8.

⁷¹ Vgl. Dümling, Musik hat ihren Wert. S. 124f.

⁷² Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 7.1.1955, S. 3.

Enteignung zum Wohle der Allgemeinheit, und zwar gegen Entschädigung. Von Werken, die 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers aber noch bedeutsam seien, könne man ohne weiteres sagen, dass sie auch zum Wohle der Allgemeinheit gegen Entschädigung enteignet werden sollten. Die Übernahme zum Wohle der Allgemeinheit bringe zugleich einen immerwährenden Schutz der Künstlerpersönlichkeitsrechte mit sich. Es sei eine natürliche Forderung, dass die Verwertungsgesellschaften mit der Auswertung dieses Kulturgutes beauftragt würden und somit die Künstler der verschiedensten Kunstarten, die bisher unter der Hypothek der freien Werke gelitten hätten, bedeutsame Zuschläge erhalten könnten, ohne Gefahr, die Freiheit der Kunst von Staats wegen zu beeinträchtigen.“⁷³ Der Vorstand hielt diese Ideen für so wichtig, dass er Richartz bat, sie ergänzend in die Entschließung vom November 1954 einzuarbeiten.

Auch bei der nächsten Mitgliederversammlung, die am 2. Oktober 1957 im Berliner Ernst-Reuter-Haus stattfand, hob der Vorstand an erster Stelle wieder die Aktivitäten zur Urheberrechtsreform hervor. Vor allem sei es gelungen, Bestrebungen zu einem nur beschränkten Schutz der Schlagermusik abzuwehren.⁷⁴ Trotz problematischer Äußerungen des Bundesjustizministers von Merkatz seien dem Urheber und besonders dem Deutschen Komponisten-Verband Freunde erwachsen. „Bei den Politikern könne man allgemein eine urheberfreundliche Haltung feststellen.“⁷⁵ Richartz stellte deshalb „in Kürze“ einen neuen Regierungsentwurf zur Urheberreform in Aussicht. Dieser verzögerte sich jedoch, so dass bei den nächsten Mitgliederversammlungen Urheberrechtsfragen auffällig in den Hintergrund traten. Der stellvertretende Präsident gab zu, dass ihm diese Lebensfrage der Komponisten „von Tag zu Tag große Sorgen bereite“. So pochten inzwischen die ausübenden Künstler auf ihr Leistungsschutzrecht, womit eine Beeinträchtigung der Rechte der schöpferischen Künstler drohe. In der Frage der Urhebernachfolgevergütung für die frei gewordenen Werke gebe es gewisse Fortschritte, wenn auch die Vorstellungen des Komponisten-Verbandes bislang nicht genügend berücksichtigt seien. Er selbst und Egk legten größten Wert darauf, dass die Gebühren für die frei gewordenen Werke nicht niedriger sein dürften als die für die zeitgenössische Musik.⁷⁶ Mit den zunehmenden Schwierigkeiten und den immer neuen Verzögerungen musste Richartz jedoch erkennen, dass der Einsatz für ein so großes Ziel

⁷³ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 30.6.1957, S.1-2.

⁷⁴ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 2. Okt. 1957 in Berlin, S. 1.

⁷⁵ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 2. Okt. 1957 in Berlin, S. 6.

⁷⁶ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 11.10.1960 in München, S. 10. Vgl. DKV-Mitteilungsblatt Nr. 12, Nov. 1960, S. 7.

die finanziellen Ressourcen des Verbandes überforderte. Mit ehrenamtlicher Tätigkeit wie bisher war ein solches Ziel nicht zu verwirklichen. Bislang hatte er die Vereinskasse noch schonen können, indem die INTERGU seine Auslagen erstattete. „Es könnte sich aber eines Tages doch als notwendig erweisen, dass er sich von den Komponisten autorisieren lasse, ausschließlich Komponisten-Interessen zu vertreten. Dies würde ganz sicher der Fall sein, wenn das von ihm befürchtete Absinken des Komponistenanteils an den GEMA-Erträgen sich als so untragbar erweise, wie er es aufgrund seiner Erfahrungen annehmen müsse.“⁷⁷ In einem solchen Fall werde er, wie er jetzt schon angekündigt, den Komponistenverband bei der nächsten Mitgliederversammlung um größere finanzielle Unterstützung bitten müssen.

Obwohl der Vorstand eine überarbeitete Stellungnahme zur Urheberrechtsreform verabschiedet und dazu die lebhafteste Zustimmung der Mitglieder erhalten hatte, gerieten die Komponisten mit ihren weitreichenden Forderungen zunehmend in die Defensive. So hatten die Veranstalter und die Schriftsteller in der Frage der Urheber-Nachfolgegebühren ganz andere Wünsche vorgetragen. Angesichts der so unterschiedlichen Interessen plädierte Richartz 1962 sogar für eine Verschiebung der Reform. Möglicherweise lasse sich in Absprache mit den anderen westlichen Staaten in Zukunft einmal ein einheitliches Recht für die Urheber verwirklichen, das auch den Komponisten größere Rechte gebe. Da sein Einsatz so wenig Früchte getragen hatte und sich die Perspektiven sogar verschlechtert hatten, wagte er auch nicht mehr, den Verband um größere Geldmittel zu bitten. Es dürfte wohl auch Resignation mitgeschwungen haben, als er sich im Herbst 1962 entschied, seine Ämter als stellvertretender Präsident des Komponisten-Verbandes wie auch als Aufsichtsratsmitglied der GEMA abzugeben. Offiziell hieß es, er wolle sich wieder vermehrt seinem kompositorischen Schaffen widmen. Da dies für den Verband einen großen Verlust bedeutet hätte, setzten die Vorstandskollegen alles daran, um die Rücktrittsdrohung abzuwenden. Dies gelang ihnen, mit Mühe.⁷⁸

Allen Mitgliedern war bewusst, dass im Verband seit Jahren Willy Richartz die Hauptlast der inhaltlichen Arbeit trug. Mehrfach, so 1960, 1961 und 1964, hatte er auch die Mitgliederversammlungen geleitet, weil Egk verhindert war. Schon 1958 war Richartz

⁷⁷ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 19.10.1961 in München, S. 8. Vgl. DKV-Mitteilungsblatt Nr. 13, Januar 1962, S. 6-7.

⁷⁸ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 15, Dezember 1962, S. 7.

zum Präsidenten vorgeschlagen worden, um ihm den Rücken zu stärken für seine wichtigen Urheberrechts-Verhandlungen. Man entschied sich dann aber doch für den international bekannteren Egk, zumal dieser die E-Musik repräsentiere.⁷⁹ Entsprechend hielt dann auch Egk 1964 zum zehnjährigen Bestehen des Verbandes die Festansprache. In dieser schon zu Beginn erwähnten Rede blieb er eher allgemein und ließ die spezifischen Forderungen des Verbandes zur Urheberrechtsreform unerwähnt. Dabei hatte der Vorstand nur deshalb den repräsentativen Rahmen der Bonner Beethoven-Halle gewählt, um am Sitz der Bundesregierung möglichst wirkungsvoll auf die Interessen der Komponisten hinweisen zu können.⁸⁰ Mindestens ebenso wichtig war die Information der Öffentlichkeit durch die Schrift „Betrachtungen zur Urheberrechtsreform“, die Willy Richartz 1963 vorgelegt hatte. Um diese Publikation zu ermöglichen, hatte der Verband Spendenmittel eingeworben.⁸¹ Danach allerdings legte Richartz, der ein Jahrzehnt lang seine ganze Energie dem Verband und der Urheberrechtsreform gewidmet hatte⁸², zum 1. Januar 1965 endgültig alle Ehrenämter nieder. Jedoch erklärte er sich bereit, als Ehrenmitglied des Verbandes die rechtspolitischen Interessen der deutschen Komponisten weiterhin wahrzunehmen. Zu seinem Nachfolger schlug er den ebenfalls juristischen gebildeten Edmund Nick vor, der danach für mehrere Jahre als stellvertretender Präsident amtierte.

Unter dem neuen Bundesjustizminister Ewald Bucher verbesserten sich die Chancen zur Realisierung der so lange aufgeschobenen Urheberrechtsreform beträchtlich, so dass der Deutsche Bundestag am 9. September 1965 endlich das „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte“ sowie das „Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandte Schutzrechten“ verabschiedete. Obwohl die Komponisten mit ihrer Idee einer „Domaine public payante“ wieder einmal gescheitert waren, kam es zu einer Reihe von Verbesserungen, „von denen mit Genugtuung festgestellt werden kann, dass sie ohne das Wirken des Deutschen Komponisten-Verbandes nicht zustande gekommen wären“.⁸³ Dazu gehörten die Verlängerung des Urheberrechts von bisher fünfzig auf siebenzig Jahre und der verbesserte Schutz gegen Urheberrechtsverletzungen. Unzufrieden war man allerdings darüber, dass die nun unter staatliche Kontrolle gestellte GEMA keinerlei

⁷⁹ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 25.10.1958 in München, S. 6.

⁸⁰ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 25.10.1964, S.3.

⁸¹ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 24.10.1963, S. 2.

⁸² Nur Raimund Rosenberger hatte bei der Mitgliederversammlung am 26.10.1964 Kritik an der Amtsführung von Richartz vorgetragen und dessen Wiederwahl abgelehnt. Vgl. Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 26.10.1964 in Köln, S. 10.

⁸³ Urheberrechtsreform. In: DKV-Mitteilungsblatt Nr. 20, Oktober 1965, S. 1.

öffentliche Mittel zur Förderung ihrer kulturellen Verpflichtung erhielt. Man hatte sich damit einen Ersatz für das seinerzeit durch Goebbels gestrichene Ernste Drittel erhofft. In dieser Frage müsse die GEMA mit allen Kräften unterstützt werden. „Der Kampf des Deutschen Komponisten-Verbandes um eine gerechte Urheber-Gesetzgebung ist also trotz des bereits Erreichten keineswegs zu Ende“.⁸⁴

Stellung zur GEMA

Bei der Urheberrechtsreform hatte der Verband starke Unterstützung von der GEMA erhalten, vor allem von deren Generaldirektor Erich Schulze. Während die Einnahmen des Komponistenverbandes wegen sinkender Mitgliederzahlen stagnierten, stiegen die der Verwertungsgesellschaft weiterhin rapide an. Ohne deren finanzielle Hilfestellung wäre es nie zur Gründung der INTERGU gekommen. In weiter Ferne lagen die GDT-Zeiten, als die von der Genossenschaft initiierte und getragene Tantiemenanstalt von den Komponisten abhängig war. Die Machtverhältnisse hatten sich inzwischen umgekehrt. Die früher kritisierte Personalunion von GEMA- und DKV-Ämtern erwies sich nun sogar als lebensnotwendig. Anders als der Komponistenverband konnte die GEMA ihren Gremienmitgliedern Sitzungsgelder bezahlen. Auch aus solchen praktischen Gründen orientierte sich der DKV-Vorstand bei seinen Treffen fast durchweg an den Terminen und Orten der GEMA-Sitzungen. Hätte er sonst seine Sitzung am 1. Oktober 1957 in ein Restaurant am Wittenbergplatz verlegt, wenn nicht an eben diesem Platz die Berliner Generaldirektion der GEMA ihren Sitz hätte? Da der Verband die Verwertungsgesellschaft brauchte, machte er es sich schon seiner ersten Sitzung zur Aufgabe, diese gegen Angriffe zu verteidigen. So lautete einer seiner ersten Beschlüsse: „Herr Egk möge im Gema-Beirat dahin wirken, dass bei der Abwehr von Presseangriffen auf die Gema nicht mehr die Gema selbst, sondern in erster Linie der Komponisten-Verband, gegebenenfalls in Verbindung mit der IDT oder auch den Musikverleger-Verbänden in Erscheinung tritt.“⁸⁵ Andererseits wusste der GEMA-Generaldirektor, dass die Verwertungsgesellschaft ihre Berechtigung der Existenz der Komponisten verdankte. Angesichts der finanziellen Notlage des Komponistenverbandes, der seinen Mitgliedern keine Reisezuschüsse zum Besuch der Mitgliederversammlungen zahlen konnte⁸⁶ ,

⁸⁴ Urheberrechtsreform. In: DKV-Mitteilungsblatt Nr. 20, Oktober 1965, S. 4.

⁸⁵ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 22.1.1954, S. 1.

⁸⁶ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 30.8.1956, S. 2.

sprang die GEMA anlässlich der Mitgliederversammlung 1959 ein und stellte Busse zur Verfügung.⁸⁷

Wie bei der Weiterentwicklung des Urheberrechts hatten Komponistenverband und Verwertungsgesellschaft gemeinsame Interessen auch in Bezug auf Aufführungen zeitgenössischer deutscher Musik. Während im DKV zunächst nur der Fachausschuss für Ernste Musik den Anteil der zeitgenössischen deutschen Musik in den Rundfunk- und Konzertprogrammen des In- und Auslandes untersuchte⁸⁸, fiel ab 1957 verstärkt das Überhandnehmen ausländischer Tanzmusik ins Auge. Umgehend beauftragte der Vorstand in Absprache mit der GEMA Dr. Günter Oberst mit einer entsprechenden Untersuchung.⁸⁹ Die Ergebnisse waren so alarmierend, dass der Vorstand im Mai 1958 von einem „Notstand der deutschen Musik“ sprach. Dieser sei entstanden, „weil in der Bundesrepublik in fast allen Bereichen die Auslandsmusik ungebührlich bevorzugt zur Aufführung gelangt“.⁹⁰ Alle Verbandsmitglieder wurden zu einer gemeinsamen Resolution aufgefordert, da das Vordringen der Auslandsmusik den Anteil der Komponisten an der GEMA-Verteilungssumme sehr beeinträchtigte. Um den Anteil der Komponistenkurie nicht noch weiter sinken zu lassen, wurde Generaldirektor Schulze beauftragt, Schritte zur Wiederherstellung des freien und lautereren Wettbewerbs zu ergreifen.⁹¹ Die Ursache für diesen Notstand sah Dr. Richartz nicht nur bei den Veranstaltern und Rundfunksendern, sondern auch bei den Verlegern. „Alle Bemühungen um ein besseres Urheberrecht oder um die GEMA hätten dann wenig Sinn, wenn sie schließlich den ausländischen Verlegern und Verlegern und besonders den deutschen Musikverlegern zugute kämen, die ohne jede Rücksicht auf die Interessen der deutschen Komponistenschaft risikolos ausländische Musik importierten.“⁹² Es sei nicht tragbar, dass die Verlegerkurie in den Aufsichtsrat der GEMA solche Vertreter entsende, deren Erfolg als Verleger hauptsächlich auf dem Import von Auslandsmusik beruhe.

Für den Verband stellte die Frage der Auslandsmusik in diesen Jahren das Hauptproblem dar. Erich Schulze gab auf Anregung des DKV-Vorstandes in seiner Schrift „Liberalisierung und Urheberrecht“ eine Übersicht darüber, wie andere Länder sich

⁸⁷ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 16.4.1959, S. 3.

⁸⁸ Vgl. den Geschäftsbericht für 1955.

⁸⁹ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 30.6.1957, S.

⁹⁰ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 5.5.1958, S. 2.

⁹¹ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 5.5.1958, S. 3.

⁹² Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 11.1.1959, S. 1-2.

gegen die Überfremdung durch ausländische Musik zur Wehr setzen.⁹³ Außerdem initiierten GEMA und Komponistenverband gemeinsam die Deutschen Schlagerfestspiele Baden-Baden, bei denen Dr. Richartz den Juryvorsitz übernahm.⁹⁴ Obwohl ein Verbandsmitglied, der Komponist Klaus Wüsthoff, die privilegierte Förderung des Schlagers als ungerecht ablehnte⁹⁵, unterstützte der Verband die Festspiele weiterhin.⁹⁶ Allerdings fehlten, wie Egk auf der Mitgliederversammlung 1962 monierte, immer noch die genauen Zahlen über den Anteil der zeitgenössischen deutschen Komponisten am GEMA-Aufkommen. Überhaupt habe sich, abgesehen von einer Rede des Herrn Bundespräsidenten Lübke auf dem Bundessängerfest, bisher noch niemand für einen gebührenden Anteil deutscher zeitgenössischer Musik im Musikleben der Bundesrepublik Deutschland ausgesprochen. „Verwunderlich sei dies nicht, wenn man erfahren müsse, daß das beschlagnahmte deutsche Eigentum in den USA sang- und klanglos in USA-Eigentum übergegangen sei, ohne daß ein wirksamer Protest der Bundesregierung erfolgt sei.“⁹⁷ Zusammen mit der Deutschen Orchester-Vereinigung und der GVL brachte der Verband noch im selben Jahr eine Denkschrift unter dem Titel „Schwindende Geltung der deutschen Musikkultur“ heraus. Als notwendig erwies es sich, auf Rundfunk und Fernsehen einzuwirken, wo der Anteil der Auslandsmusik noch weitaus höher war als bei den Schallplattenproduktionen.⁹⁸

Um den Anteil der einheimischen Produktion am deutschen Musikleben zu fördern, kam es 1967 unter Beteiligung des Komponistenverbandes zur Gründung des „Spitzenverbandes Deutsche Musik“ (SPIDEM), in dessen Satzung es hieß: „Der Verband fördert die deutsche Musik. Er sichert ihr auf allen geeigneten Wegen ihr verdientes Ansehen und ihre Verbreitung im In- und Ausland. Er vertieft das lebendige Bewusstsein von der Bedeutung der deutschen Musik bei allen Einrichtungen und Schichten des Volkes, insbesondere bei der Jugend.“⁹⁹ Leider zeigten sich Probleme bei der Arbeit dieses Verbandes, so dass dessen erster Leiter schon 1969 ausscheiden musste. Der Komponistenverband unterstützte den SPIDEM und war befriedigt, dass seine

⁹³ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 12. Nov. 1960, S. 2.

⁹⁴ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 15, Dez. 1961, S. 2.

⁹⁵ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 26.10.1964, S. 11.

⁹⁶ Vgl. Deutsche Schlager-Festspiele 1966. In: DKV-Mitteilungsblatt Nr. 21, Feb. 1966, S. 9f.

⁹⁷ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 15, Dez. 1961, S. 4. Einige Jahre zuvor hatte Egk dagegen die Protestaktionen auf den Bereich der U-Musik beschränken wollen (vgl. Protokoll der DKV-Vorstandssitzung vom 25.6.1958).

⁹⁸ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 23, August 1966, S. 2.

⁹⁹ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 24, August 1967, S. 8.

Hamburger Mitglieder Gustav Kneip und Dr. Norbert Linke in diesem Sinne tätig wurden, beispielsweise durch Beiträge für die Tageszeitung *Die Welt* sowie die *Neue Musikzeitschrift*.¹⁰⁰ Auch in seinen eigenen Mitteilungsblättern veröffentlichte der Verband Statistiken über die Verwendung ausländischer Musik in den deutschen Rundfunk- und Fernsehsendern. Den Vorsitzenden der Ländergruppen, die inzwischen in Sektionen umbenannt worden waren, wurde empfohlen, Kontakt mit den Abteilungsleitern Musik und den Programmgestaltern der Sender aufzunehmen, um deren Problembewusstsein zu schärfen. Man begrüßte auch den Entschluss Erich Schulzes, entsprechend dem Beispiel der französischen SACEM nun verstärkt Aufführungen deutscher Musik einzufordern.

Im Rahmen der GEMA wie auch in ihrem sonstigen Alltag mussten sich die Komponisten immer wieder mit Verlegern auseinandersetzen. Neben der Weiterentwicklung der Urheberrechts hatte sich ihr Verband die Ausarbeitung eines Normal-Verlagsvertrages zur Aufgabe gemacht und zu diesem Zweck eine Verlagsvertragskommission eingerichtet. Der hier erarbeitete Entwurf konnte allerdings nicht verabschiedet werden, da die Verleger den weniger prominenten Autoren nicht die gleichen Rechte einräumen wollten wie Erfolgsautoren.¹⁰¹ Als 1958 immer noch keine weiteren Fortschritte erreicht waren, informierte Dr. Petzl als Syndikus des Verbands in einem Rundschreiben die Mitglieder, wie sie bei Verlagsvertragsabschlüssen die schlimmsten Fehler vermeiden könnten.¹⁰² Als ein Jahr später endlich der Normal-Verlagsvertrag vorlag, forderte man dazu auf, die Vergabe von Auslandsrechten sorgfältig zu prüfen. Man solle sie nur dann abtreten, wenn der Verleger sich verpflichtete, sie innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens gewinnbringend zu nutzen.¹⁰³ Das Thema Verlagsvertrag war damit immer noch nicht endgültig gelöst. Noch 1964 wurde von kartellrechtlichen Schwierigkeiten berichtet. „Im Einvernehmen mit dem Verband des Deutschen Musikverleger-Verbandes hoffen wir bald zu Formularen zu kommen, die dann vom Deutschen Musikverleger-Verband bzw. vom Musikalienwirtschaftsverband veröffentlicht und verteilt werden sollen.“ Diese Formulare sollten alle Möglichkeiten im Sinne der Vertragsfreiheit offen lassen, dem

¹⁰⁰ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 27, August 1969, S. 6f.

¹⁰¹ Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 1.3.1956, S. 8.

¹⁰² Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 5.5.1958, S. 5.

¹⁰³ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 11.6.1959, S. 1.

Komponisten aber verdeutlichen, welche Rechte er im Einzelfall abgibt und wozu sich der Verleger dafür verpflichtet.¹⁰⁴

Angesichts des wachsenden Anteils von Schallplattenproduktionen und Rundfunksendungen an den GEMA-Einnahmen ärgerten sich die Komponisten über den hohen Prozentsatz, der hier den Verlegern eingeräumt wurde. Auseinandersetzungen um die sogenannten mechanischen Rechte hatten schon in der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer eine beträchtliche Rolle gespielt. Die für diese Rechte zuständige Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (AMMRE) hatte zunächst selbständig existiert, bis sie 1938 in die Stagma einverleibt wurde. Nach dem Krieg hielt die GEMA an diesem Zusammenhang fest, war also auch für die Einnahmen aus den mechanischen Rechten zuständig. Der vom Komponistenverband mit Besorgnis festgestellte Rückgang des Anteils der Komponistenkurie an der GEMA-Verteilungssumme¹⁰⁵ hing damit zusammen. Norbert Schultze regte deshalb an, die Verleger zu einer Änderung des Verteilungsschlüssels für die mechanischen Rechte zu bewegen. Dies geschehe am besten, indem man zur Selbsthilfe greife und eine Verlagsgemeinschaft gründe.¹⁰⁶ Auch im Januar 1960 stand die Frage der mechanischen Rechte wieder auf der Tagesordnung. Besondere Sorge bereiteten jetzt solche „Verleger“, die sich nur noch mit den mechanischen Vervielfältigungsrechten befassten, ohne eine eigentliche verlegerische Tätigkeit auszuüben. Egk und Richartz wollten im GEMA-Aufsichtsrat für eine entsprechende Klärung sorgen: nur der sollte als Verleger im Sinne des GEMA-Verteilungsplans gelten, der das betreffende Werk auch wirklich im Sinne des Verlagsgesetzes verlegt hat.¹⁰⁷

Zu den Einkünften der Verleger gehören neben denen aus den mechanischen Rechten auch die aus Subverlagsverträgen, womit sie sich vor allem die Rechte für angelsächsische Unterhaltungsmusik aneigneten. Hier kam es zu einem Interessenskonflikt, da die von den Komponisten beklagte Zunahme der Auslandsmusik vielen deutschen Verlegern über ihre Subverlagsverträge zugute kam. Dr. Richartz hielt diese Situation für widersinnig, weshalb er darauf drängte, sie mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu bekämpfen: „Eine Änderung des Systems der Subverlagsverträge

¹⁰⁴ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 26.10.1964, S. 3.

¹⁰⁵ Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 24.6.1958, S. 4f.

¹⁰⁶ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 2.10.1957, S. 8.

¹⁰⁷ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 23.1.1960, S. 4.

sowie der Beteiligung der Verleger an den mechanischen Vervielfältigungsrechten müsse unbedingt erreicht werden, notfalls durch Rechtsmittel oder sogar durch staatliche Hilfe.“¹⁰⁸ Natürlich kam dieses Problem auch bei der Mitgliederversammlung 1959 zur Sprache. Der von Werner Eisbrenner verlesene Geschäftsbericht begann mit der „unerträglichen Lage“ der Auslandsmusik, bei der alle Bemühungen bislang ohne nennenswerten Erfolg geblieben seien. Wegen der föderalistischen Kulturpolitik habe der Staat nicht eingreifen können. „Umso mehr rechnet der Vorstand mit Möglichkeiten, die sich im GEMA-Bereich ergeben werden. Sein besonderes Augenmerk richtete der Vorstand im Zusammenhang mit dieser Frage auf das Überhandnehmen des Subverlagsvertragswesens. Die Subverlagsverträge mögen zur Zeit des Papiergeschäftes gerechtfertigt gewesen sein. In der Zeit der mechanischen Musik bringen sie dem Musik importierenden Verleger aber ungemessen hohe Gewinne.“¹⁰⁹ Nun zeigte es sich, wie kurzsichtig es gewesen war, dass man 1950 die Reform der GEMA-Satzung versäumt und so die Machtverhältnisse nicht zugunsten der Komponisten geklärt hatte. Als sich der Vorstand am 30. August 1960 im GEMA-Haus München traf, musste er konstatieren, „dass die Stellung der Komponistenschaft in der GEMA, namentlich aber ihr Anteil an den finanziellen Erfolgen der GEMA, sich besorgniserregend verringere“. Man beschloss, dem Generaldirektor dies in einem persönlichen Gespräch mitzuteilen und ihn zu bitten, „diesen Fragen grösste Aufmerksamkeit zu schenken. Es sei sicher, dass Herrn Dr. Schulze die bedauerliche Entwicklung in der GEMA zu Ungunsten der deutschen Komponisten nicht entgangen sei. Der Vorstand des Deutschen Komponisten-Verbandes müsse aber Herrn Dr. Schulze dringend bitten, als Vorstand der GEMA zusammen mit der Aufsichtsbehörde für Abhilfe zu sorgen.“ Den Ernst der Lage fasste das Komponistengremium in einem dramatischen Appell zusammen: „Die Erfolge der deutschen Musikverwertungsgesellschaft GEMA dürften sich nicht weiter schädlich für das deutsche Musikschaffen auswirken.“¹¹⁰ Dieser resolute Ton gegenüber der mächtigen Verwertungsgesellschaft erinnerte fast schon an das bei den Verlegern gefürchtete Auftreten Friedrich Röschs. Dass aber nicht alle Mitarbeiter des Komponisten-Verbandes bereit und in der Lage waren, der Gegenseite so selbstbewusst entgegenzutreten, zeigt das folgende Zitat aus einem Vorstandsprotokoll: „Frau Augustin berichtete über die Schwierigkeiten, die sie dadurch habe, dass der Vorstand den Mitgliedern die Unterstützung der Geschäftsstelle bei Streitigkeiten mit Verlegern im Mitteilungsblatt

¹⁰⁸ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 16.4.1959, S. 1.

¹⁰⁹ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 11, Januar 1960, S. 1.

¹¹⁰ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 30.8.1960, S. 3.

Nr. 16 zugesagt hat, auf der anderen Seite aber die guten Beziehungen mit dem Vorstand des Deutschen Musikverleger-Verbandes, der über diese Veröffentlichung verärgert war, nicht gestört werden sollten.“¹¹¹ An Stelle von Konfrontation bevorzugte die Geschäftsführerin den versöhnlichen Ausgleich.

Zu unmittelbaren Konsequenzen scheint der oben erwähnte Appell nicht geführt zu haben, denn auch in den nächsten Jahren beklagte man weiterhin die wachsenden Anteile der Verleger und Textdichter am GEMA-Aufkommen, hervorgerufen durch das Überhandnehmen der Auslandsmusik.¹¹² So erhielten die Komponisten im Geschäftsjahr 1970 nur 27 % der GEMA-Ausschüttungen, dagegen die Verleger mit 51 % fast das Doppelte. Noch eklatanter war dieses Missverhältnis bei den Schallplattenaufnahmen, wo sich die Komponisten mit 13,7 % abfinden mussten, während die Verleger einen Anteil von 62 % einstrichen.¹¹³ Obwohl Erich Schulze beim Musikverleger-Verband eine Änderung der Subverlagsverträge angemahnt hatte¹¹⁴, blieben die Machtverhältnissen im GEMA-Aufsichtsrat weiterhin unverändert. Die Komponisten gewannen den Eindruck, dass dessen drei Ehrenmitglieder, zwei Verleger und ein Textdichter, auf dessen Beschlüsse sogar noch mehr einwirkten als die Aufsichtsratsmitglieder selbst. Nach dem Tod des GEMA-Ehrenmitglieds Joseph Haas hielten sie es für angebracht, dass nun endlich auch wieder zu Ehrenmitgliedern ernannt würden. An erster Linie sei dabei an die beiden Präsidenten des Komponistenverbandes zu denken.¹¹⁵ Die Mitgliederversammlung schloss sich dieser Forderung „mit Entschiedenheit“ an.¹¹⁶ Es war unerträglich, dass die Komponisten, die die wesentlichen Rechte in die Verwertungsgesellschaft einbrachten, dort weder in der Bilanz noch im Leitungsgremium eine entsprechende Position einnahmen.

Von Egk zu Rosenberger

¹¹¹ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 2.3.1964, S. 6.

¹¹² DKV-Mitteilungsblatt Nr. 13, Januar 1962, S. 2.

¹¹³ Linke, Musik zwischen Konsum und Kult. 3. Auflage, Wiesbaden 1976, S. 27.

¹¹⁴ Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 2.3.1964, S. 6, sowie DKV-Mitteilungsblatt Nr. 18, Oktober 1964, S. 3.

¹¹⁵ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 18.10.1961, S. 2.

¹¹⁶ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 19.10.1961, S. 7.

Im Sommer 1972 kam es im Verband zu größeren Einschnitten. Werner Egk gab am 26. Juni bei der Mitgliederversammlung in der Berliner Kongresshalle seinen Rücktritt als Präsident bekannt. Nur wenige Wochen später, am 8. August, starb in Bad Tölz Dr. Willy Richartz. Fast gleichzeitig verlor der Komponistenverband damit zwei Persönlichkeiten, die ihn zwei Jahrzehnte lang entscheidend gelenkt und geprägt hatten. Gegenüber seinem Stellvertreter Raimund Rosenberger erklärte Egk den Rücktritt mit persönlichen Umständen.¹¹⁷ Als Ehrenmitglied wollte er dem Verband aber weiterhin zur Verfügung stehen. Für eine kontinuierliche Weiterarbeit sorgte außerdem der einstimmig gefällte Beschluss, die immer noch unterbezahlte Geschäftsführerin durch eine Rentenversicherung stärker zu unterstützen. Dazu wurde der Mitgliedsbeitrag auf zehn DM im Monat erhöht.¹¹⁸

Mit Raimund Rosenberger stand erstmals ein Urheber aus dem Bereich der leichten Muse an der Verbandsspitze. Obwohl er im deutschen und internationalen Musikleben nicht das Ansehen seines Vorgängers genoss, konnte er auf eine umfangreiche Werkliste, darunter die Musik zum Film *Der Pauker* und *Rosen für den Staatsanwalt* sowie die musikalische Komödie *Fahr'n ma, Euer Gnaden*, verweisen. Als junger Musiker und als Dirigent hatte sich Rosenberger ausgiebig mit klassischer Musik befasst, so dass ihm die Probleme der E-Musik nicht fremd waren. Nach mehrjähriger Tätigkeit in der Schätzungskommission der Bearbeiter war der hochgewachsene Münchner 1967 in den GEMA-Aufsichtsrats gewählt worden. Bei der Mitgliederversammlung am 18. Juni 1973 wurde er einstimmig als Präsident des Komponistenverbandes bestätigt, während ihm mit Günter Bialas ein E-Musik-Komponist als Stellvertreter zur Seite trat.

Dass eine neue Führungsriege den Verband lenkte, zeigte sich auch an den Mitteilungsblättern, die als *Informationen* mit einem farbigen Titelblatt und neuer Zählung starteten. Während bislang Werner Eisbrenner das Verbandsblatt betreut hatte, übernahm jetzt der Präsident selbst, redaktionell unterstützt von Dr. Norbert Linke, die inhaltliche Verantwortung. Den Wunsch nach einem monatlichen Blatt hatte man 1959 aus Finanzgründen ablehnen müssen, jedoch wurden damals wenigstens zwei Hefte pro Jahr zugesagt.¹¹⁹ Rosenberger dagegen versprach in der ersten Nummer der neuen *Informationen*, sie würden alle zwei bis drei Monate herauskommen. Außerdem stellte er

¹¹⁷ DKB-Mitteilungsblatt Nr. 30, September 1972, S. 7.

¹¹⁸ DKV-Mitteilungsblatt Nr. 30, September 1972, S. 3-4.

¹¹⁹ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 13.10.1959, S. 2.

einen umfangreichen Redaktionsstab vor, der folgende vierzehn Themenschwerpunkte betreute:

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Ernste Musik | Prof. Frank Michael Beyer |
| 2. Rundfunk | Klaus Wüsthoff |
| 3. Fernsehen | Werner Haentjes |
| 4. SPIDEM-Fragen | Raimund Rosenberger |
| 5. GEMA-Fragen | Harald Banter |
| 6. Vertragsfragen | Norbert Schultze |
| 7. Großes Recht | Norbert Schultze |
| 8. Film und Schallplatte | Peter Thomas |
| 9. Sozialfragen | Fridolin Materna |
| 10. Ausländische Kontakte | Wolfgang Steffen |
| 11. Kompositions-Wettbewerbe | |
| a. E-Musik | Wolfgang Steffen |
| b. U-Musik | Klaus Wüsthoff |
| 12. Juristische Fragen | Prof. Dr. Wilhelm Nordemann |
| 13. Steuerfragen | Max Faust |
| 14. Organisatorisches | Marianne Augustin |

Die genannten Personen kümmerten sich um ihren Themenschwerpunkt entweder selbständig oder in Zusammenarbeit mit entsprechenden Fachausschüssen. Seit 1960 waren diese Ausschüsse nicht mehr Verbandsorgane, sondern lockerer organisiert. Diese Satzungsänderung war so begründet worden: „Der Vorstand möchte statt der ständigen Fachausschüsse von Fall zu Fall arbeitsfähige Gremien berufen und auch in der Lage sein, ein einzelnes Mitglied beauftragen zu können.“¹²⁰

Ganz so radikal wie zunächst angekündigt wurde die Zäsur dann aber doch nicht verwirklicht. Statt der ursprünglich vorgesehenen Erscheinungsweise von 4 bis 6 Heften pro Jahr erschienen die *Informationen* schließlich mit drei Ausgaben jährlich. Auch die neue Geschäftsstellen-Adresse auf der Umschlagseite klärte sich schnell auf: die bisherige Lagardestrasse in Berlin-Schlachtensee war inzwischen in Bergengruenstrasse umbenannt worden. Sonst konnte man der Startnummer entnehmen, dass immer noch an der Verbesserung eines Verlagsvertragsmusters gearbeitet wurde, dass die meisten Komponisten die Isolierung der Neuen Musik als Problem empfanden und dass sie seit zwei Jahren Kontakte zu auswärtigen Komponistenverbänden, zu deren Vorständen und namhaften Mitgliedern suchten. Man hoffte damit deutschen Urhebern bessere Aufführungschancen im Ausland zu eröffnen, um so die starke Präsenz ausländischer

¹²⁰ Protokoll über die ordentliche Mitgliederversammlung des DKV am 11.10.1960, S. 7.

Musik in der Bundesrepublik und Berlin „mehr und mehr auszugleichen“.¹²¹ Erfolgversprechend waren hier vor allem Kontakte zum British Council London und zum englischen Komponistenverband, die gemeinsam mit dem Deutschen Kulturinstitut London deutsche Komponisten nach England einladen wollten. „Dort soll eine Auswahl derer Werke durch englische Ensembles zur Aufführung gelangen, wobei Produktionen durch BBC nicht ausgeschlossen werden.“ Ausgezeichnete Kontakte gab es außerdem zur IGNM-Sektion Japan und dem Deutschen Kulturinstitut Tokyo, das dort seit Jahren beim „Deutsch-Japanischen Festival für Neue Musik“ auch Werke deutscher Komponisten vorstellte. Die Verbindung vom Verbandssitz in West-Berlin zu den Ländern des Ostblocks war dagegen in der Vergangenheit häufig noch sehr eingeschränkt gewesen. So hatte der Vorstand 1964 angesichts eines Komponisten-Kongresses in Ost-Berlin zu Protokoll gegeben: „Eine Berücksichtigung unsererseits erschien untunlich.“¹²² Nun konnte man über wertvolle persönliche Kontakte zum sowjetischen und tschechoslowakischen Komponistenverband berichten, außerdem von einem erfreulichen Briefverkehr mit Komponisten-Kollegen der DDR. Dies sei „eine Vorstufe zu künftiger offizieller Verbindungsaufnahme zu dem Verband im anderen Teile Deutschlands“. Die Verbindung zur Sowjetunion setzte sich fort, als Philipp Mohler 1975 vom Verband der Komponisten der UdSSR zu einem zweiwöchigen Gastaufenthalt eingeladen wurde, der ihn bis nach Armenien und Georgien führte. Auch mit dem ungarischen Komponistenverband wurden Austauschkonzerte vereinbart.¹²³ Wolfgang Steffen nahm 1983 Kontakte zu mehreren europäischen Musikhochschulen, zu Uruguay sowie zu Komponistinnen aus verschiedenen Ländern auf.¹²⁴ Wenige Jahre später eröffneten sich auch an der Musikhochschule von Peking Möglichkeiten, junge chinesische Komponisten über das deutsche Musikleben zu informieren.¹²⁵

Die Frage der Auslandsmusik hatte Rosenberger zur Chefsache gemacht und im Redaktionsstab das Ressort für SPIDEM-Fragen übernommen. Schon in der zweiten Nummer berichtete er über seinen Einsatz in der von Erich Schulze geleiteten SPIDEM-Delegation: bei einem Gespräch im Westdeutschen Rundfunk hatte man den verstärkten Einsatz für deutsche Autoren und eine Auswertung der Auslandsmusik-Anteile

¹²¹ Über den augenblicklichen Stand der Kontakte mit ausländischen Komponistenverbänden. In: Informationen Nr. 1, Februar 1973, S. 8.

¹²² Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 25.10.1964, S. 6.

¹²³ Informationen Nr. 10, Februar 1976, S. 12f.

¹²⁴ Informationen Nr. 25, Februar 1983, S. 4f.

¹²⁵ Informationen Nr. 35, März 1988, S. 1.

angemahnt. Beim Bayerischen Rundfunk hatte sich zu diesem Zweck bereits eine Kommission gebildet. Einen ersten Erfolg erlebte man bei der Service-Welle Bayern 3, die von 1972 bis 1973 den Anteil deutscher Werke von 32,1 auf 44,6 Prozent steigerte.¹²⁶ Ausführlich zitierte dieses Heft auch Beiträge der neuen Zeitschrift *Musikspiegel*, die sich mit Unterstützung des GEMA-Generaldirektors vorbildlich für die deutsche Musik einsetze. Als nachahmenswert wurde dort das Beispiel des ORTF angeführt, in dessen Sendeplan ein Anteil von 50 Prozent französischer Werke obligatorisch ist; nur 5 Prozent dürften rein ausländische Werke sein, die restlichen 45 Prozent ausländische Werke in französischer Übersetzung.¹²⁷ Solche Verhältnisse würde das allein an den guten Willen der Sender appellierende SPIDEM, wie Norbert Linke im gleichen Heft argumentierte, in Deutschland nie erzielen können. Dazu brauche man vielmehr den Druck einer Gewerkschaft, „die zuzusichern und in konkrete Verhandlungen darüber einzutreten vermag, in Rundfunk, Fernsehen und Konzert den deutschen Anteil gespielter, produzierter und gesendeter Musik zu erhöhen. Dieser Anteil liegt an einigen Sendern des ‚öffentlichen Rechts‘ bei 40 Prozent, in der E-Musik sogar nur bei 33 Prozent, in Ländern mit Musikergewerkschaften dagegen bei einem einheimischen Prozentsatz bis zu 80 Prozent.“¹²⁸ Der Komponistenverband war allerdings keine Gewerkschaft und vertrat, anders als der frühere Berufsstand, nicht einmal die Mehrheit der deutschen Komponisten. So blieb er weiterhin auf die Hilfe der GEMA angewiesen, die sich auf Grund ihrer finanziellen Möglichkeiten viel intensiver für den SPIDEM engagieren konnte. Ab 1974 publizierten die *Informationen* regelmäßig von dort übernommene Statistiken der Anteile ausländischer und inländischer Musik bei den deutschen Rundfunk- und Fernsehsendern. Das Ergebnis war zwiespältig, hatten doch – im Unterschied zum Bayerischen, Hessischen und Saarländischen Rundfunk – RIAS und Radio Bremen ihre Auslandsanteile sogar noch gesteigert.¹²⁹

Harald Banter, der als Komponist und Band-Leader zugleich die Abteilung Unterhaltende Musik beim Westdeutschen Rundfunk leitete, bemühte sich 1979 unter dem Titel „Ist der Rundfunk schuld?“ um eine Erklärung für das Übergewicht von Auslandsmusik. Er wies auf den Hunger der Nachkriegsjugend nach Jazz und Swing hin, den nach 1945 die amerikanischen Clubs und Soldatensender am besten befriedigt hätten.

¹²⁶ Informationen Nr. 2, Mai 1973, S. 5f.

¹²⁷ Informationen Nr. 2, Mai 1973, S. 8.

¹²⁸ Informationen Nr. 2, Mai 1973, S. 12.

¹²⁹ Informationen Nr. 4, Febr. 1974, S. 8.

Dieser aus dem Nachholbedürfnis erklärbare Musikhunger sei durch Schallplattenproduzenten und Musikverleger ausgenutzt worden. Als Folge davon sank der Anteil deutscher Werke bei den Schallplattenproduktionen 1976 auf nur noch 30 Prozent. Wegen des riesigen Angebots ausländischer Musiktitel, so die niederschmetternde Auskunft, bevorzugten auch die deutschen Rundfunksender dieses Programmsegment, zumal die Finanzsituation der ARD-Anstalten eine Steigerung der Eigenproduktionen nicht zulasse. Bis dahin hatten die Sender bekanntlich einen großen Teil ihrer Programme mit Eigenproduktionen bestritten. „Die Bemühungen der Programmverantwortlichen, den Wünschen der Hörer nach mehr deutscher Musik nachzukommen, scheitern an dem viel zu geringen Industrieangebot niveauvoller deutscher Unterhaltungs- und Schlagermusik.“¹³⁰ Angesichts dieser deprimierenden Situation überrascht es nicht, dass ein medienpolitisches Forum des SPIDEM, das im Dezember 1980 in Bonn erneut an den guten Willen der Verantwortlichen appellierte¹³¹, ohne praktische Konsequenzen blieb. 1982 wurden für fast alle Sender wachsende Anteile der Auslandsmusik bekanntgegeben. Dabei hatten Hörerumfragen, die der Westdeutsche Rundfunk 1969 in Auftrag gegeben hatte, zu ganz anderen Ergebnissen geführt. Dieser Analyse zufolge standen an erster Stelle des Hörerinteresses Operettenmelodien und deutschsprachige Schlager (mit je 42 Punkten), gefolgt von alten Schlagern (38), deutscher Volksmusik (32), leichter Unterhaltungsmusik (23), während der ausländische Schlager nur 15 Punkte erhielt.¹³² Demnach kann nicht die Rede davon sein, dass der hohe Auslandsanteil der deutschen Rundfunkprogramme den Hörerwünschen entspricht.

Trotz der machtvollen Beeinflussung des Rundfunks durch die überwiegend im Auslandsbesitz befindliche Phonoindustrie hoffte Raimund Rosenberger weiterhin auf die Einsicht der Programmgestalter: „Es sieht so aus, als ob das Verständnis für deutsche Musik einzelner maßgebender Herren an den Rundfunkanstalten, nachdem die neuesten Zahlen so alarmierend sind, nun doch wächst und das Ergebnis des Jahres 1980 manchen Herren langsam peinlich wird.“¹³³ Die 1986 veröffentlichten Zahlen zeigten zumindest keine Verschlechterung an. Mit Ausnahme von Radio Bremen übertraf weiterhin der

¹³⁰ Harald Banter, Ist der Rundfunk schuld? Betrachtungen zum Thema „Auslandsmusik“. In: Informationen Nr. 18, Sept. 1979, S. 8.

¹³¹ Peter Jona Korn hielt dabei einen Vortrag unter dem Titel „Inländerfeindlichkeit“, vgl. Informationen Nr. 21, Febr. 1981, S. 3f.

¹³² Vgl. Norbert Linke, Musik zwischen Konsum und Kult, S. 19.

¹³³ Informationen Nr. 23, März 1982, S. 3.

Auslandsanteil den deutschen Musikanteil, jedoch hatten er sich beim Deutschlandfunk und vor allem beim Westdeutschen Rundfunk spürbar reduziert. Eine Sonderstellung nahm der Süddeutsche Rundfunk mit seinem hohen Prozentsatz deutscher E-Musik ein.¹³⁴ Aber schon 1987 konnte man wieder eine alarmierende Rückwärtsbewegung beobachten: der RIAS steigerte seinen Auslandsanteil innerhalb eines einzigen Jahres von 66 auf 80 Prozent, dicht gefolgt vom Sender Freies Berlin, der im gleichen Zeitraum von 51 auf 75 Prozent zulegte und damit den deutschen Anteil noch rabiater von seinen Programmen verbannte.¹³⁵ Bei diesen Sendern blieben die Appelle des Komponistenverbands und des SPIDEM ohne jede Wirkung, denn im folgenden Jahr stieg der Auslandsanteil beim RIAS sogar auf 85 Prozent und lag selbst bei dem früher so einsichtigen Sender Radio Bremen inzwischen bei 74 Prozent.¹³⁶ Wohl auch als Reaktion auf diese Ergebnisse überprüfte der Komponistenverband 1989 noch einmal eine mögliche Zusammenarbeit mit der Gewerkschaft IG Medien. Diese lehnte er dann aber mit folgender Begründung ab: „Da die Komponisten in Deutschland ihre Einkünfte im wesentlichen über die GEMA beziehen, scheint eine Mitgliedschaft unseres Verbandes in der IG Medien nicht sinnvoll.“¹³⁷ Die einst von Norbert Linke geäußerte Empfehlung, eine Quotenregelung gegen die Dominanz der Auslandsmusik mit Hilfe der Gewerkschaft durchzusetzen, wurde damit verworfen. Statt dessen griff man bei der Mitgliederversammlung am 26. Juni 1989 in Berlin erneut zu verbalen Appellen. Unter dem Stichwort „Ende der Bescheidenheit – auch für Komponisten“ trugen Christian Bruhn, Karl-Heinz Wahren, Peter Jona Korn, Wolfgang Rihm und Raimund Rosenberger unter schlagkräftigen Überschriften und in Anwesenheit der Presse überzeugende Argumente vor. Bruhn sprach unter der rhetorischen Überschrift „Quotenregelung = Chauvinismus?“ von der Qualität des deutschen Schlagers, dem der Rundfunk zu wenig Chancen bietet¹³⁸, Wahren wies auf die großzügige Musikförderung in der DDR hin¹³⁹ und Korn auf das Verschwinden der Gegenwartsmusik aus den deutschen Rundfunkprogrammen.¹⁴⁰ „Nur um mehr Sendungen und Aufführungen bitten nützt nicht sehr viel“, resümierte Korn, „das haben wir in den letzten 25 Jahren zunehmend gelernt.“ Nein, man werde nicht nur betteln: „Wir werden alles daran setzen, zu erreichen, dass sie

¹³⁴ Informationen Nr. 31, Febr. 1986, S. 4.

¹³⁵ Informationen Nr. 37, März 1989, S. 9.

¹³⁶ Informationen Nr. 39, März 1990, S. 5.

¹³⁷ Informationen Nr. 38, September 1989, S. 3.

¹³⁸ Christian Bruhn, Quotenregelung = Chauvinismus? In: Informationen Nr. 38, September 1989, S. 3f.

¹³⁹ K.H. Wahren, Komponieren oder Resignieren?, in: Informationen Nr. 38, September 1989, S. 5f

¹⁴⁰ Peter Jona Korn, Ist es nationalistisch, für die Deutsche Musik zu werben? In: Informationen Nr. 38, September 1989, S. 7f.

auch eine lebendige Gegenwart und vor allem, eine Zukunft hat.“ Die Worte waren gut gewählt. Aber es waren wieder nur Worte, die eine prinzipielle Änderung nicht herbeiführten.

Immerhin war es wichtig, solche Erkenntnisse den richtigen Adressaten mitzuteilen. Schon früher hatte sich der Verband um eine angemessene Vertretung in den Rundfunkräten bemüht.¹⁴¹ Dennoch konnte man nicht verhindern, dass wegen der Verwendung der Orchester für Fernsehmusik weniger Tanz- und gehobene Unterhaltungsmusik produziert wurde.¹⁴² Der stets streitlustige Peter Jona Korn schnitt ein anderes heikles Thema an, als er die im Rundfunk gesendete E-Musik nach stilistischen Kriterien untersuchte. Er stellte dabei eine teilweise eklatante Benachteiligung der Traditionalisten fest: „Das zeitgenössische tonale bzw. traditionell orientierte Schaffen wird gegenüber den Werken von Zwölftonkomponisten und Vertretern neuerer Techniken zurückgesetzt. Beim WDR fallen auf eine Sendeminute tonalitätsbezogener Musik vier Minuten sogenannter atonaler Musik; beim NDR ist das Verhältnis etwa 2:5.“¹⁴³ Dass die Avantgardisten unter den Komponisten Schöpfer tonaler Musik wie Korn aufs Abstellgleis schoben, resultierte jedoch nicht aus purem Gruppeninteresse. Es war vielmehr auch eine Folge des Weltkrieges wie der Ost-West-Auseinandersetzungen. Die jüngeren Komponisten, die sich seit 1945 regelmäßig in Darmstadt und Donaueschingen versammelten, suchten größtmögliche Distanz ebenso zur Musik der älteren Generation, die sie oft noch mit der NS-Zeit identifizierten, wie zum sozialistischen Realismus der DDR. Auch die E-Musik-Redakteure der Rundfunkanstalten teilten diese Präferenz, wobei sie sich oft auf die ästhetischen Theorien Theodor W. Adornos beriefen. Damit bekräftigten und vergrößerten sie den künstlerischen Abstand zwischen Bundesrepublik und DDR ebenso wie die Distanz zwischen den Sparten E- und U-Musik. Obwohl Korns Forderung nach stilistischer Ausgewogenheit bei einzelnen Rundfunkredakteuren zu geharnisstem Protest führte¹⁴⁴, wurde ein Jahr später dieses Anliegen wieder aufgegriffen: „SPIDEM regte an, dass alle stilistischen Gruppen der zeitgenössischen deutschen Musik in Produktionen, Sendungen und Konzerten ihren Platz haben müssen.“ Die Musikredakteure, die häufig das traditionelle Repertoire nicht mehr kannten, dürften die Programme nicht allein nach

¹⁴¹ Vgl. Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 1.3.1956, S. 6.

¹⁴² Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 19.10.1962, S. 6.

¹⁴³ Informationen Nr. 10, Febr. 1976, S. 5.

¹⁴⁴ Vgl. Informationen Nr. 11. Mai 1976, S. 5.

ihrem persönlichen Geschmack gestalten.¹⁴⁵ Der Verband suchte dazu den direkten Kontakt zu den Programmverantwortlichen und veröffentlichte deren Namen und Ressorts.¹⁴⁶ Immerhin war es Wolfgang Steffen durch solche Kontakte bereits gelungen, mit dem Sender Freies Berlin Studio-Konzerte zu vereinbaren, bei denen neunzehn E-Musik-Komponisten aus der Sektion Berlin vorgestellt wurden.¹⁴⁷ Ob dabei auf stilistische Ausgewogenheit geachtet wurde, war dieser Meldung allerdings nicht zu entnehmen.

Für die Annäherung von E- und U-Musik

Indem sich Raimund Rosenberger und Peter Jona Korn für die Traditionalisten unter den E-Musik-Komponisten einsetzten, förderten sie zugleich die Annäherung zwischen den Sparten E und U, die sich schon Werner Egk auf die Fahnen geschrieben hatte. Konflikte zwischen Ernster und Unterhaltender Musik mied auch die GEMA, wusste sie doch, wie sehr beide Seiten aufeinander angewiesen waren. Auf die ernsten Komponisten gingen schließlich die Urheberrechtsgesetze wie auch die meisten jener musikalischen Neuerungen zurück, die die Unterhaltungskomponisten dann umso gewinnbringender ausbeuteten. Entsprechend dieser Interessenlage in der Verwertungsgesellschaft, entsprechend aber auch den Mehrheiten im Komponistenverband besaßen dort ästhetisch Radikale weitaus geringere Chancen als stilistisch Gemäßigte wie Werner Egk, Günter Bialas, Karl Höller, Philipp Mohler und Peter Jona Korn. In diesem Sinne beklagte der Fachausschuss für Ernste Musik die Gettoisierung der zeitgenössischen Musik und forderte ihre Integration in die Abonnementskonzerte.¹⁴⁸ Die Trennung zwischen Avantgarde und sogenannter gemäßigter neuer Musik, so hieß es in einem anderen Bericht des Ausschusses, sei nicht „wirklichkeitsgemäß“.¹⁴⁹ Ebenfalls zu den stilistisch Gemäßigten gehört Norbert Linke, der 1975 zum Vorsitzenden dieses Fachausschusses gewählt wurde. Im Rahmen des Verbandes setzten sich nicht zuletzt die rundfunkerfahrenen Mitglieder Klaus Banter und Klaus Wüsthoff für Übergangsstufen zwischen E- und U-Musik ein. So bemühte sich Wüsthoff, der nach eigenen Schlagererfolgen 1953 Aufnahmeleiter beim RIAS Berlin geworden war und dort noch die alten Glanzzeiten der Rundfunkeigenproduktionen kennenlernte, aktiv um eine

¹⁴⁵ Informationen Nr. 16, August 1978, S. 5.

¹⁴⁶ Liste der für den musikalischen Bereich Verantwortlichen bei den Rundfunkanstalten. In: Informationen Nr. 35, März 1988, S. 9-13.

¹⁴⁷ Informationen Nr. 17, Febr. 1979, S. 2.

¹⁴⁸ Informationen Nr. 3, September 1973, S. 8.

¹⁴⁹ Informationen Nr.1, Februar 1973, S. 6.

Renaissance der Caféhaus-Musik. Zu diesem Zweck trat er selbst als Alleinunterhalter am Klavier auf und spendierte einem Berliner Café ein Tasteninstrument – eben jenem Café „Riedel“ in der Kantstraße, wo einst Fred Raymond seinen Schlager *In einer kleinen Konditorei* geschrieben hatte. Aber auch im Bereich der ernsten Musik betätigte er sich mit Erfolg. Als 1982 das Berliner Philharmonische Orchester einen Kompositionswettbewerb veranstaltete, erhielt Wüsthoffs Komposition *Metrum* in einer Hörerumfrage den ersten Preis. Auch Harald Banter, Vorstandsmitglied seit 1972, ließ sich nicht auf Jazz und Unterhaltungsmusik einengen. In seinen für den Konzertsaal geschriebenen Werken, etwa der Kantate *Amores* nach Ovid oder der Märchenoper *Der blaue Vogel*, erinnerte er sich seines Unterrichts bei Hermann Scherchen und Bernd Alois Zimmermann. Aus dem Komponistenverband kamen auch Initiativen für eine „U-Kammermusik“, womit „eine tänzerische, unterhaltsame und bis zu populärer Melodik reichende Musik für Kammerbesetzung“¹⁵⁰ gemeint war. Als willkommenen Nebeneffekt erhoffte man sich von solchen Zwischenformen eine finanziell spürbare Aufwertung der U-Musik: „Da im GEMA-Verteilungsplan unter XI Kammermusik nicht speziell ausgewiesen ist, würde die Abrechnung nach X (E-Musik) erfolgen, analog zum Repertoire religiöser Schlager, die seit Jahren ebenfalls nach E abgerechnet werden.“¹⁵¹

Die Trennung zwischen Avantgarde und Traditionalisten hatte der Verband als nicht wirklichkeitsgerecht bezeichnet. Als realitätsnäher empfand er die Tätigkeit der Komponisten im Bereich im Bereich von Film, Rundfunk, Fernsehen, Theater, was unter dem Begriff der „angewandten Musik“ zusammengefasst wurde. Entsprechend setzte er sich auf Anregung von Frank-Michael Beyer für verbesserte Ausbildungsmöglichkeiten in diesem Bereich ein. Den Hochschulen schlug er vor, Praktika in Tonstudios, Film- und Fernsehstudios, Jazz-Improvisationskurse sowie U-Musik-Instrumentationskurse einzurichten.¹⁵² Diese Empfehlungen gab er an die Rektorenkonferenz der Musikhochschulen und Konservatorien weiter und ergänzte sie durch eine Liste von Kollegen, die sich für solche Kurse als Dozenten zur Verfügung stellten.¹⁵³

Als „realitätsfremd“ hatten sich große Teile der Avantgarde nicht nur in Bezug auf die Aufnahmefähigkeit eines breiten Publikums, sondern auch hinsichtlich der spieltechnischen Möglichkeiten von Laienmusikern erwiesen. Werke von Boulez, Ligeti,

¹⁵⁰ Informationen Nr.2, Mai 1973, S. 4.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Informationen Nr. 9, Oktober 1975, S. 2.

¹⁵³ Informationen Nr. 15, Februar 1978, S. 14.

Lachenmann oder Ferneyhough überfordern sogar viele Berufsmusiker. Um die Laienmusik nicht ganz vom zeitgenössischen Schaffen zu trennen, um gleichzeitig auch jungen Komponisten Aufführungsmöglichkeiten zu bieten, kam es zum „Forum junger deutscher Komponisten 1988“, bei dem ausdrücklich musikalisch anspruchsvolle, aber nicht unnötig schwer zu spielende Werke verlangt wurden. Die Resonanz war außerordentlich, meldeten sich doch 152 Komponisten und 100 Ensembles zur Teilnahme. Dabei beschränkten sich die fast 400 eingesandten Partituren keineswegs auf bewährte Muster, sondern stießen auch in den Bereich neuer Klangexperimente vor. Die Initiative war wesentlich von Klaus Wüsthoff ausgegangen, der sich im Verband schon früher für den kompositorischen Nachwuchs eingesetzt hatte. Schließlich ließ sich die sinkende Zahl der Verbandsmitglieder nicht allein auf Finanzprobleme, sondern auch auf eine nachlassende Attraktivität des Komponistenberufs zurückführen. An den Berliner Schulen wurde deshalb 1980 ein „Kreativ-Forum“ eingerichtet. „Hier soll der kompositorisch begabte Nachwuchs ermittelt werden, der in den Hochschulen auszubilden sich lohnt.“¹⁵⁴ Mit Unterstützung des Senats von Berlin sowie der GEMA-Stiftung rief Wüsthoff 1983 ein „Forum junger deutscher Komponisten für Orchestermusik“ ins Leben, bei dem sich zwei Jahre später 74 Tonsetzer mit eigenen Werken beteiligten.¹⁵⁵ Zu den wichtigsten Ergebnissen gehörte ein Sonderkonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters am 27. November 1985, das sieben neue Werke, darunter eine *Ouvertüre* von Matthias Drude, *Bewegungen für 37 Streicher* von Rainer Rubbert und die *I. Sinfonie* von Detlev Glanert, vorstellte. Diese Aufführungen wirkten für die jungen Komponisten „wie ein Ritterschlag“¹⁵⁶ und verschaffte ihnen Verlagsverträge. Im Bereich der Nachwuchsförderung arbeitete der Komponistenverband daneben mit der Jeunesses Musicales Deutschland zusammen, die schon 1975 ihren ersten Kurs „Jugend komponiert“ durchgeführt hatte.¹⁵⁷ Als im Sommer 1986 in diesem Rahmen ein Kurs „Schüler komponieren – Treffen junger Komponisten“ stattfand, bei dem die Komponisten in Zusammenarbeit mit guten Interpreten ihre neuen Werke einstudierten, bewertete Wüsthoff dies als Erfüllung eines alten Traums.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Klaus Wüsthoff, Kreativ-Forum. In: Informationen Nr. 20, September 1980, S. 11.

¹⁵⁵ Informationen Nr. 28, Sept. 1984, S. 4. Vgl. dort auch Wüsthoffs Bericht „Schüler-Kompositions-Seminar in Berlin – ein gelungener Versuch“.

¹⁵⁶ Gespräch mit Klaus Wüsthoff am 13. Oktober 2003.

¹⁵⁷ Martin Christoph Redel, Zehn Jahre Kompositionskurse „Jugend komponiert“. In: Informationen Nr. 29, Febr. 1985, S. 5f.

¹⁵⁸ Neue Wege für den Komponisten-Nachwuchs. In: Informationen Nr. 32, Sept. 1986, S. 4.

Immer wieder widmete sich der Verband einer Standortbestimmung der gehobenen Unterhaltungsmusik. Am ausführlichsten geschah dies im März 1989 bei einem mehrtägigen Symposium in Hamburg, zu dem auch alte Hasen wie Georg Haentzschel sowie Referenten aus dem Ausland eingeladen wurden. Norbert Schultze überschrieb sein Referat „Das verlorene Paradies (Industrieproduktionen anstelle von Eigenproduktionen in den Rundfunkanstalten)“. Ein realistisches Bild zeichnete wohl auch Christian Bienert mit seinem Vortrag „Die Datenbank beherrscht die Zukunft“. Zur Enttäuschung der Initiatoren fanden ihre Bemühungen um Übergangsformen zwischen ernster und unterhaltender Musik nur begrenztes Interesse. So lautete das ernüchternde Resümé einer Berliner Konzertreihe „Grenzgänge zwischen U- und E-Musik“: „Das geringe Hörinteresse der Berliner Komponisten – ob im Programm oder nicht – an den neun Konzerten war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, beklemmend. Dabei hatte man gehofft, dass mit diesen Aufführungen nicht nur bei den Zuhörern eine kritische Anteilnahme am zeitgenössischen Musikschaffen gefördert würde, sondern den Komponisten selbst, auch wenn sie verschiedene musikalische Sparten repräsentieren, wenigstens Teile einer notwendigen und legitimen Fortentwicklung unserer zeitgenössischen Musiksprache bewusst werden könnte.“¹⁵⁹

Obwohl also die propagierten Misch- und Übergangsformen zwischen Anspruch und Unterhaltung weiterhin peripher blieben, respektierten sich im Verband die verschiedenen Sparten ohne größere Polemik. Weder wurden von Seiten der U-Musik Vertreter experimenteller Richtungen als weltfremde Spinner verdammt, noch umgekehrt von E-Komponisten die Exponenten der Werbe- und Unterhaltungsmusik als bloß geldgierige Nichtkönner abgetan. Der mit seinem Schlager *Zwei kleine Italiener* erfolgreiche Christian Bruhn, der 1988 als Nachfolger Klaus Wüsthoffs in den Vorstand einzog, achtete seine Kollegen der ernsteren Sparte ebenso wie umgekehrt sein Vorstandskollege Karl-Heinz Wahren keineswegs nur als E-Musik-Spezialist gelten konnte. Auch Peter Jona Korn verzichtete im Verband auf Polemiken jener Art, wie er sie in seinem umstrittenen Buch „Musikalische Umweltverschmutzung“ veröffentlicht hatte. Für philosophische Grundfragen wie die nach dem Wahrheitsanspruch von Musik war der Komponistenverband allerdings nicht das geeignete Forum. Das erkannte auch Wolfgang Rihm, der 1982 zum neuen Vorstandsmitglied gewählt wurde und hier seine sonst vielgerühmte rhetorische Brillanz nur sparsam einsetzte. Zu Recht wurde bei der

¹⁵⁹ Informationen Nr. 36, Sept. 1988, S. 5.

Mitgliederversammlung 1980 „zum Verhältnis zwischen E- und U-Musik mit Befriedigung festgestellt, dass es zwischen den beiden Fachrichtungen keine Probleme gibt“.¹⁶⁰ Sogar die Mitgliedszahlen, die 1966 auf einem Tiefpunkt von 661 Mitgliedern anlangten, bekamen unter Rosenbergers Führung wieder Aufwind: zählte man 1973 etwa 700, so 1979 schon 790 und 1985 827 Mitglieder. Als im Februar 1986 ein Stand von 894 Mitgliedern erreicht war, setzte der Präsident die Zahl 1000 zum Ziel: „Wir hoffen, dass dies in absehbarer Zeit möglich sein wird.“¹⁶¹ Es war möglich. Schon im Januar 1987 konnte der Vorstand Wolfgang von Schweinitz als tausendstes Mitglied begrüßen.¹⁶²

Neue Debatten zur GEMA-Frage

Als der Verband am 29. Juni 1979 in München sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen feierte, hatte sein Ehrenpräsident Werner Egk seinen historischen Rückblick auf die Schwierigkeiten der Gründungsphase mit dem Appell beendet „Nie wieder gegen die GEMA, denn wir sind die GEMA“.¹⁶³ Auch Raimund Rosenberger rüttelte nicht an dieser Maxime. In seiner Festansprache lobte er die deutsche Verwertungsgesellschaft als die beste der Welt und hob besonders die Leistung ihres Generaldirektors Erich Schulze hervor: „Die Komponisten wissen ganz genau, was sie Ihnen zu verdanken haben, und sie werden das auch nicht vergessen. Wir hoffen nur, dass Sie noch lange unser General bleiben.“¹⁶⁴ Als der DKV-Präsident 1982 als Nachfolger von Franz Grothe zusätzlich den Aufsichtsratsvorsitz bei der GEMA übernahm, folgte er auch mit dieser Ämterkombination dem Beispiel Werner Egks. Wieweit im Verband Kritik an der Verwertungsgesellschaft geübt wurde, lässt sich seinem Informationsblatt nicht entnehmen. Hatten sich die früheren Konfliktthemen in Nichts aufgelöst? Wie stand es beispielsweise um die einst vieldiskutierte Frage der Kooptierung ordentlicher GEMA-Mitglieder? Schließlich verfehlten auch angesehene Komponisten das von der GEMA festgesetzte Mindesteinkommen und damit die Zulassung zum ordentlichen Mitglied. Noch im Sommer 2003 konstatierte ein junger Komponist: „Die ordentlichen Mitglieder der E-Musik sterben also langsam aber sicher aus.“¹⁶⁵ Solche Probleme diskutierte der

¹⁶⁰ Informationen Nr. 20, Sept. 1980, S. 2.

¹⁶¹ Informationen Nr. 31, Febr. 1986, S. 1.

¹⁶² Informationen Nr. 33, März 1987, S. 1.

¹⁶³ Informationen Nr. 18, Sept. 1979, S. 3.

¹⁶⁴ Raimund Rosenberger, Sinn und Zweck des Komponistenverbandes. Ansprache zum 25jährigen Bestehen des Deutschen Komponisten-Verbandes. Typoskript, S. 2.

¹⁶⁵ Moritz Eggert, Ende der Träumer. Verschläft die E-Musik die Zukunft der GEMA? In: Neue Musikzeitung, 9/2003, S. 50.

Komponistenverband möglicherweise intern, nicht jedoch in seinem Informationsblatt. Sein erkennbares Ziel blieb es dagegen, die Verwertungsgesellschaft gegen Angriffe zu verteidigen und um Verständnis für das dort Geleistete zu werben. So erläuterte Peter Jona Korn 1984 bei einer Frankfurter Veranstaltung des Verbandes „Sinn und Verfahren der GEMA-Wertung“.¹⁶⁶ Als sich wenig später der Generaldirektor der GEMA gegen sogenannte „gemafreie“ Musik wandte, druckten auch die *Informationen* diese Warnung ab.¹⁶⁷

Einzelne Verbandsmitglieder kritisierten diese demonstrative Harmonie mit der Verwertungsgesellschaft sowie die enge personelle Einbindung des Vorstand in dessen Aufsichtsrat. Sie hatten den sinkenden Einfluss der Komponisten im GEMA-Aufsichtsrat und bei den GEMA-Ausschüttungen ebenso wenig vergessen wie die fortdauernden Auseinandersetzungen zum Musterverlagsvertrag. 1974 hatten die Gespräche mit den Vertretern des Deutschen Musikverleger-Verbandes abgebrochen werden müssen, weil es in der Vertragsfrage zu keiner Einigung gekommen war¹⁶⁸; erst im folgenden Jahr war dann ein Musterverlagsvertrag verfügbar.¹⁶⁹ Die Kritik an der betont GEMA-freundlichen Haltung des Verbandes kam bei der stark besuchten Berliner Mitgliederversammlung am 14. Juni 1976 abrupt zum offenen Ausbruch. Ihr Wortführer war der Hamburger Komponist Peter Ruzicka, der im Rahmen seines Jura-Studiums in Veröffentlichungen seines akademischen Lehrers Prof. Dr. Wilhelm Nordemann, dem Justitiar des Komponisten-Verbandes, auf die Sonderrolle der Verleger gestoßen war. Da diese keine Urheber waren, hielt Ruzicka ihre damals geltende quotenmäßige Beteiligung an der Verteilungssumme der GEMA für problematisch, wobei sein Augenmerk sich überwiegend auf die mechanischen Rechte richtete. Er wusste, dass auf Grund des Kuriensystems diese Regelung innerhalb der GEMA selbst prinzipiell nicht geändert werden konnte, weshalb er mit Unterstützung des Komponistenverbandes einen Musterprozess führen wollte. Damit wich er von der bislang im Verband geltenden Besänftigungs- und Versöhnungsstrategie ab. Aber Ruzicka verstand sich nicht als gemäßigter Moderner, sondern als Avantgardist. Weder zwischen Komponisten und Verlegern noch zwischen den Sparten E und U strebte er eine Versöhnung um jeden Preis an. Im Sinne Theodor W. Adornos betrachtete er eine solche künstliche Ganzheit vielmehr als verlogen – das Ganze als das Unwahre.

¹⁶⁶ Peter Jona Korn, Sinn und Verfahren der GEMA-Wertung. In: *Informationen* Nr. 29, Febr. 1985, S. 1-3.

¹⁶⁷ *Informationen* Nr. 32, Sept. 1986, S. 4.

¹⁶⁸ *Informationen* Nr. 6, Oktober 1974, S. 5.

¹⁶⁹ *Informationen* Nr. 7, Febr. 1975, S. 2.

Bei der Berliner Mitgliederversammlung führte sein Antrag zu einer längeren Diskussion. Am Ende wurde jedoch mit großer Mehrheit entschieden: „Der Deutsche Komponisten-Verband unterstützt die Forderung seines Mitgliedes Peter Ruzicka nach einer Überprüfung der gegenwärtig bestehenden quotenmäßigen Beteiligung der Verleger im Verteilungsplan B.“¹⁷⁰ Falls bis zum Jahresende eine gütliche Einigung mit den Verlegern nicht möglich sei, werde der Verband einen von Ruzicka zu führenden Prozess gegebenenfalls bis zum Bundesgerichtshof unterstützen. Bevor jedoch solche Verhandlungen geführt wurden, reichte Ruzicka eine Woche später, am 22. Juni 1976, bei der Aufsichtsbehörde der GEMA, dem Deutschen Patentamt im München, eine Beschwerdeschrift ein. Darin focht er die ordentliche Mitgliedschaft der Verleger bei der GEMA an. Sein Ziel war „die Erlangung des Selbstbestimmungsrechts für die in der GEMA zusammengeschlossenen Komponisten und Textdichter – eine an sich selbstverständliche Autonomie der ‚Anteilseigner‘ (hier der Urheber)“.¹⁷¹ Eine allein von den Urhebern geführte Verwertungsgesellschaft würde nachhaltiger und kompromissloser als bisher die Belange der schöpferisch Tätigen in Deutschland vertreten können. Diese Forderung orientierte sich an der bis 1933 von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer kontrollierten Tantiemenanstalt. Ruzicka war der Meinung, erst die Stagma-Gesetzgebung der Nazis habe die Alleinverantwortung der Urheber abgeschafft. Er übersah allerdings, dass es neben der GDT auch die alte GEMA gegeben hatte, auf deren Vorbild sich die Nachkriegs-GEMA stützte.

Der Vorstand informierte die Mitglieder über Ruzickas Beschwerdeschrift und die sich anschließenden Presseveröffentlichungen. In einer eigenen Erklärung distanzierte er sich am 2. Juli 1976 von allen Versuchen, „die das gute Verhältnis zwischen den einzelnen Berufsgruppen stören und das Ansehen der GEMA schädigen“. Nur wenige Tage später wurde dem Deutschen Patentamt mitgeteilt, die Beschwerdeschrift seines Mitglieds gebe nicht die Meinung des Verbandes wieder. Obwohl die Kollegen zu diesem Problem nie befragt worden waren, hieß es in dem Brief: „Die deutschen Komponisten sind nicht der Ansicht, dass die Mitgliedschaft der Musikverleger in der GEMA gesetzwidrig sind.“¹⁷² Zu Recht wurde allerdings festgestellt, dass die Mitgliederversammlung als ersten Schritt

¹⁷⁰ Informationen Nr. 12, Sept. 1976, S. 2.

¹⁷¹ Peter Ruzicka, stern Heft 32 vom 29.7.1976, Leserbrief zum Artikel ‚Tischlein deck dich‘ (STERN 29/1976), zitiert nach: Informationen Nr. 12, Sept. 1976, S. 10f.

¹⁷² DKV-Mitteilungen Nr. 12, Sept. 1976, S. 11.

keine Klageschrift, sondern Bemühungen um eine gütliche Einigung mit den Verlegern gewünscht hatte.

Kaum eine Ausgabe der *Informationen* dürfte eine stärkere unmittelbare Wirkung ausgeübt haben als die Nummer 12, die auf sieben Seiten Peter Ruzickas Antrag und dessen Folgen dokumentierte. Das Heft erschien Anfang September 1976. Wenige Wochen später lud die Sektion Hamburg zusammen mit Schleswig-Holstein und Bremen für den 28. Oktober zu einer Versammlung nach Hamburg ein, bei der Ruzicka über sein Verfahren vor dem Deutschen Patentamt berichten wollte. Als dazu überraschend auch Raimund Rosenberger anreiste, beantragte der Referent, zu diesem Punkt der Tagesordnung lediglich Sektionsmitglieder zuzulassen. Dies wurde mit Mehrheit beschlossen, worauf der Verbandspräsident erzürnt abreiste. Am 3. November beantragte er den Ausschluss Ruzickas aus dem Verband, weil dieser sich über Beschlüsse der Mitgliederversammlung hinweggesetzt und ihn – Rosenberger - zudem an seiner Amtsausübung gehindert habe.¹⁷³ Gravierender war noch, dass Ruzicka dem Präsidenten Geheimabsprachen mit den Verlegern zu Lasten der Komponisten vorwarf und ihm die fachliche und charakterliche Eignung zur Führung des Verbandes absprach. Vor allem wegen dieses letzten Vorwurfs bestätigte der Vorstand im Dezember den Ausschluss.¹⁷⁴

Die Mitglieder wurden über den Vorgang ausführlich informiert, zumal dieser schon außerhalb des Verbandes Wellen geschlagen hatte. Aber Ruzicka ließ sich durch den Ausschluss von seiner Überzeugung nicht abbringen. Zwar nahm er im Januar 1977 gegenüber dem Patentamt seine Forderung auf Herabstufung des Mitgliedsstatus der Verleger in der GEMA zurück; dagegen hielt er an seinem Ziel fest, den Verteilungsplan B für das mechanische Recht dem Verteilungsplan A für das Aufführungs- und Senderecht anzugleichen. Mit dieser Forderung waren er und seine Mitstreiter Peter Herbolzheimer und Günter Leonhardt erfolgreich, denn am 7. Mai 1977 stellte der Präsident des Deutschen Patentamts in einem Bescheid fest, die Beteiligungsquote der Verleger von bislang 50 Prozent am Verteilungsplan B sei „mit dem Willkürverbot nur schwer zu vereinbaren“.¹⁷⁵ Nach Verhandlungen im GEMA-Aufsichtsrat wurde daraufhin die Beteiligungsquote der Verleger auf 40 Prozent gesenkt, womit sich

¹⁷³ Ausschluß des Komponisten Peter Ruzicka aus dem Deutschen Komponisten-Verband. In *Informationen* Nr. 13, März 1977, S. 3.

¹⁷⁴ *Ib.* S. 6.

¹⁷⁵ Musikverleger in der GEMA. Bescheid des Präsidenten des Deutschen Patentamtes vom 6. Juni 1977. In: UFITA. Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht, Band 81, 1978, S. 360.

entsprechend der Anteil der Urheber auf 60 Prozent erhöhte. Das Zustandekommen dieser Einigung ist unterschiedlich erklärt worden. Aus Sicht des Komponistenverbandes geschah dies „ohne Einschaltung von Aufsichtsbehörden und Gerichten“ allein durch die Verhandlungen der Berufsgruppenvertreter.¹⁷⁶ Die Verleger hätten aus Einsicht gehandelt, nicht etwa wegen der Entscheidung des Patentamts, die die Verleger diesem als schweren Fehler angekreidet hatten.¹⁷⁷ Demgegenüber sind neben Ruzicka auch führende GEMA-Vertreter heute überzeugt, dass ein solcher Sieg für die Komponisten innerhalb des Kuriensystems der GEMA niemals durchzusetzen gewesen wäre.¹⁷⁸ Dass sich diese positive Veränderung wohl wesentlich dem Einsatz Peter Ruzickas verdankte, wurde im Komponistenverband nicht gewürdigt. Im Gegenteil bezeichnete Peter Jona Korn den „kuriosen Kreuzzug“ des rebellischen Kollegen als überwiegend schädlich für die Urheber.¹⁷⁹ Bei der folgenden Mitgliederversammlung am 13. Juni 1977 erhob der Betroffene Einspruch gegen seinen Verbandsausschluss, der mit einer Mehrheit von 59 Stimmen bei 36 Gegenstimmen und 5 Enthaltungen dann freilich bestätigt wurde.¹⁸⁰ Da auch ein Misstrauensantrag von Hans-G. Leonhardt gegen die Amtsführung Rosenbergers sowie ein Antrag von Franz Josef Breuers zur Satzungsänderung mehrheitlich auf Ablehnung stießen, sahen die Oppositionellen im Verband keine sinnvollen Betätigungsmöglichkeiten mehr. Gustav Kneip richtete als Vorsitzender der Sektion Hamburg gemeinsam mit seinem Stellvertreter Norbert Linke am 8. September einen Brief an den Vorstand, in dem es hieß: „Nach eingehender Analyse der letztjährigen Entwicklung im Verband und der Ereignisse des diesjährigen Berliner Versammlungen sehen wir die Möglichkeit einer gedeihlichen Zusammenarbeit nicht mehr gegeben.“ Detailliert benannten sie noch einmal die Schwierigkeiten und legten dann ihre Ämter nieder, verbunden mit der Bitte, der Vorstand möge die Mitglieder darüber informieren. Die Unzufriedenen gründeten am 16. September 1977 eine neue Vereinigung, der sie den Namen „Interessenverband Deutscher Komponisten“ (IDK) gaben. Absichtsvoll knüpften sie mit der Abkürzung an die Vorgängerorganisation an, welche die Frage der Personalunion von Vorstand und GEMA-Aufsichtsrat zuletzt heftig diskutiert hatte. Entsprechend warf ein von Theodor Berger (Wien), Alfred Hause (Hamburg), Gustav Kneip (Barsbüttel) und Norbert Linke (Duisburg) unterzeichneter

¹⁷⁶ Vgl. Harald Banter, Wir Komponisten – und die GEMA. In: Informationen Nr. 56, Sept. 1998, S. 12.

¹⁷⁷ Vgl. Hans Wilfred Sikorski, Weniger Ideologie, mehr Sachverstand. Ein Musikverleger zur Diskussion um den „GEMA-Spruch“ des Patentamtes. In: Neue Musikzeitung Oktober/November 1977, S. 6.

¹⁷⁸ Vgl. Michael Karbaum in: Dümpling, Musik hat ihren Wert, S. 322.

¹⁷⁹ P.J.Korn: Kurioser Feldzug. In: Informationen Nr. 14, Sept. 1977, S. 8-9.

¹⁸⁰ Informationen Nr. 14, Sept. 1977, S. 2.

Rundbrief dem Deutschen Komponisten-Verband vor, zum verlängerten Arm der GEMA geworden zu sein. Mit dem Interessenverband existiere nun endlich eine Vereinigung, die eine saubere Trennung zwischen Berufsverband und Verwertungsgesellschaft verwirkliche. Schon im November 1977 gab der IDK ein eigenes Mitteilungsblatt heraus, das von täglich steigenden Mitgliederzahlen berichtete. 1978 war die neue Vereinigung bereits in allen zehn Bundesländern mit Mitgliedern vertreten. Der Versuch, auch die Geschäftsführerin für sich zu gewinnen, schlug allerdings fehl.¹⁸¹

Beim Vorstand des Komponistenverbandes rief diese nicht nur die Hamburger Sektion betreffende Abspaltung begriffliche Nervosität hervor. Dennoch bemühte man sich nach außen hin um eine möglichst ungestörte Fortsetzung des „business as usual“, um weitere Austritte zu verhindern. Tatsächlich konnten, wie schon berichtet, die Mitgliederzahlen kontinuierlich gesteigert werden. Vermehrt fanden sich in den *Informationen* nun Hinweise auf Jubiläen, Geburtstage und Wettbewerbe, aber auch auf die Altersversorgung der Komponisten. Diese einst zentrale Aufgabe des Berufsstandes hatte inzwischen die GEMA mit der Gründung einer eigenen Sozialkasse übernommen. Wie im Falle der SPIDEM-Statistiken konnte sich der Verband auch in diesem Bereich auf die Weitergabe von Informationen beschränken.¹⁸² Interessant für Komponisten wurde ab 1982 das Künstlersozialversicherungsgesetz, das eine Künstlersozialkasse ermöglichte.¹⁸³ Vor allem Norbert Schultze engagierte sich immer wieder in diesem Bereich und beriet seine Kollegen.¹⁸⁴ Nur dann konnte der Komponisten-Verband über eigene Fördermittel verfügen, wenn Mitglieder ihm größere Summen als Stiftungen vermachten. Aus Mitteln der Dr. Gerhard Maletz-Stiftung wurde beispielsweise 1957 ein größerer Betrag für Bernd Alois Zimmermann abgezweigt.¹⁸⁵ 1961 wurde die Franz Grothe-Stiftung errichtet, die bedürftige Komponisten, Musikstudierende und eventuell auch in Not geratene Berufsmusiker oder Künstler unterstützte.¹⁸⁶ Ähnliche Ziele setzte sich ab 1965 die Paul und Käthe-Kick-Schmidt-Stiftung und schließlich ab 1990 die bis heute wirksame Paul Woitschach-Stiftung.

¹⁸¹ Gespräch mit Marianne Augustin am 13. Okt. 2003.

¹⁸² Vgl. Die Alterssicherung. In: *Informationen* Nr. 19, Februar 1980, S. 8-10.

¹⁸³ Vgl. *Informationen* Nr. 24, September 1982, S. 3-5.

¹⁸⁴ Vgl. Norbert Schultze, Die Alterssicherung der GEMA. In: *Informationen* Nr. 34, September 34, S. 18-20.

¹⁸⁵ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 25.3.1957.

¹⁸⁶ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 13.2.1961, S. 10.

Der Wert des Verbandes lag für seine Mitglieder nicht zuletzt in der kostenlosen Beratung in urheber- und vertragsrechtlichen Angelegenheiten. Mit Wirkung vom 1. Mai 1973 hatte er dazu einen Pauschal-Beratungsvertrag mit der Kanzlei des Justitiars Prof. Dr. Wilhelm Nordemann geschlossen.¹⁸⁷ In der Folge gab Nordemann beispielsweise praktische Hinweise zum Testament¹⁸⁸ oder beriet bei der außergerichtlichen Korrespondenz mit Verlegern und Produzenten. Die einst für die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer so charakteristischen Prozesse gegen Veranstalter oder Verleger, mit denen sich die Komponisten wichtige Rechte erstritten, fanden allerdings nun – abgesehen von Ausnahmen wie einer Verfassungsbeschwerde zum Steuersatz für Nebeneinnahmen¹⁸⁹ - nur noch seltener statt. Der IDK war hier risikofreudiger. Ein positives Echo erreichte sie mit dem von ihr herausgegebenen „Urheber ABC“, das Komponisten, Musikbearbeiter und Textdichter in leicht verständlicher Form über ihre Rechte aufklärte. Detailliert informierte sie auch ihre Mitglieder über vorliegende Anträge bei den GEMA-Mitgliederversammlungen.

Dem Verhältnis zu den Verlegern widmete sich im Verband vor allem Peter Jona Korn. So fragte er 1974, was denn aus der Sicht des Komponisten als „angemessene Beteiligung“ des Verlegers anzusehen sei. Er bezog sich dabei auf eine Abhandlung von Wilhelm Nordemann, der die existierende Aufteilung der Einnahmen unter den drei Berufsgruppen in der GEMA wegen „fehlender Angemessenheit“ kritisiert hatte. Dieser Fragenkomplex müsse offen diskutiert werden, da nach Auskunft von Nordemann der Verteilungsplan der GEMA jederzeit einer gerichtlichen Angemessenheitskontrolle unterstellt werden könne. Korn fragte deshalb, ob die Verleger den Komponisten wirklich einen so beträchtlichen Dienst leisten, der ihren hohen Anteil an der GEMA-Ausschüttung rechtfertigt. „Die Unzufriedenheit der Komponisten wird durch ihr Bewusstsein gestärkt, dass sie zwar ohne Verleger, diese hingegen nicht ohne Komponisten existieren können. Es obliegt also zunächst dem Verleger, seine Funktion und Existenzberechtigung dem Komponisten gegenüber zu beweisen, nicht umgekehrt.“¹⁹⁰ Da viele Komponisten ihrem Verlag inzwischen Reinschriften übergeben, die nur noch vervielfältigt, aber nicht mehr neu gesetzt werden, forderte Korn für solche Fälle eine niedrigere Beteiligung des betreffenden Verlegers an den GEMA-

¹⁸⁷ Kostenlose Rechtsberatung für unsere Mitglieder. In: Informationen Nr. 2, Mai 1973, S. 2.

¹⁸⁸ Informationen Nr. 17, Februar 1979, S. 9f.

¹⁸⁹ Verfassungsbeschwerde zu § 34 Abs. 4 EstG erfolgreich. In: Informationen Nr. 32, Sept. 1986, S. 3.

¹⁹⁰ P.J. Korn, Zur Frage der „angemessenen Beteiligung“ des Verlegers – aus der Sicht des Komponisten. In: Informationen Nr. 4, Februar 1974, Anhang, S. 1.

Einnahmen. Die bislang geltende Vereinbarung dürfe nicht länger als Naturgesetz hingenommen werden, „insbesondere darum nicht, weil bis jetzt jede Möglichkeit einer Revision am Veto der Verlegerkurie scheitern musste, was ebenfalls nicht länger als Naturgesetz hingenommen werden darf“.¹⁹¹ Eben dieser Einsicht folgte Peter Ruzicka, als er seine Beschwerde beim Deutschen Patentamt einreichte. Der Bescheid des Patentamts war die Grundlage für weitere Verhandlungen im GEMA-Aufsichtsrat, die dann zur der „historischen Veränderung des Verteilungsplans B“¹⁹², zur Senkung des Verlegeranteils beim mechanischen Recht von 50 auf 40 Prozent führten.

Mitgliederwerbung

Trotz der Abspaltung des IDK stiegen unter der Präsidentschaft von Raimund Rosenberger die Mitgliederzahlen. In den *Informationen* wurde dies auch mit dem Handbuch „Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponisten-Verband“ erklärt, das der Verband 1985 zum „Jahr der Musik“ herausbrachte. Das Echo sei „außerordentlich groß und positiv, was in zahlreichen anerkennenden Dankschreiben auch zum Ausdruck kommt“.¹⁹³ Unabhängig von der Bedeutung seines Oeuvres ist jeder Komponist in diesem voluminösen Band gleichrangig auf jeweils einer Seite dargestellt. Auf Name, Adresse und Photo folgt eine stichwortartige Biographie sowie eine Liste von Haupt- und Nebenwerken. Dem Vorwort des Präsidenten zufolge sollte damit „anschaulich die Breite und Vielfältigkeit des zeitgenössischen Musikkreativität unseres Landes“ demonstriert werden. Ziel sei es, nicht zuletzt bei Aufführenden und Programmgestaltern ein neues Interesse für die deutsche Gegenwartsmusik aller Sparten, von der Symphonik bis zur leichten Muse, von der geistlichen bis zur volkstümlichen Musik, zu wecken.

Als Folge des alphabetischen Prinzips stehen Unbekannte neben Prominenten, Autodidakten neben Hochschullehrern, Schöpfer volkstümlicher Tänze neben ausgewachsenen Symphonikern. Die stichwortartigen Biographien geben Einblick in die unterschiedlichen Wege zum Komponistenberuf. Am Beginn kann ein reguläres Musikstudium oder auch die Heeresmusikschule stehen. Andere begannen als Koch, Zimmermann, Wehrmachtsoffizier oder als Leiter einer PR-Stelle der Schallplattenbranche, werden dann Sänger und schließlich freischaffender Komponist,

¹⁹¹ Ebenda.

¹⁹² Harald Banter in: *Informationen* Nr. 65, S. 12.

¹⁹³ *Informationen* Nr. 30, September 1985, S. 2.

Produzent und Texter. Manche behielten ihren ursprünglich erlernten Beruf, etwa als Bäcker, Lehrer oder Chorleiter, bei und widmen sich dem Komponieren nur nebenbei. Nicht selten begann die Musikerlaufbahn mit der Mitwirkung in einer Schülerkapelle oder einem Soldatenorchester in der Kriegsgefangenschaft. Manche Seiten sind bis zur letzten Zeile vollgeschrieben, andere dagegen enthalten nur wenige Schlagertitel oder die pauschale Angabe „Gebrauchsmusik und Ernsteres“. Die Werktitel reichen von so traditionellen Titeln wie *Sonate in g* oder *Kantate zum guten Abend* bis zu rätselhaften Prägungen wie *Mytho-Logica* oder *Oszillationen*. Sehr häufig begegnen fremdsprachige Titel, wobei gerade im Bereich der U-Musik die englische Sprache dominiert. Manche Ältere haben ihre Biographie verkürzt und Wichtiges ausgespart. So fehlen bei Hans Baumann die Titel seiner in der Hitler-Jugend populären Lieder. Karl Theophil Stengel erwähnt seine kaum bekannte Oper *Fassnacht in Alt-Heidelberg*, nicht aber seine bekannteste Veröffentlichung, das berühmte „Lexikon der Juden in der Musik“. Dagegen übergeht Siegfried Borris nicht das Lehrverbot in der NS-Zeit und ebenso wenig Charles Kálmán die Emigration in die USA.

Bei genauer Lektüre des Bandes findet man an vielen Stellen die Spuren der deutschen Teilung. Manche Tonsetzer hatten in der DDR hohe Auszeichnungen, sogar den Nationalpreis, erhalten, gehörten in der Bundesrepublik dann aber zu den Unbekannten. Überraschend zählen auch solche Komponisten als Mitglieder, die 1886 zur Welt kamen, oder andere, die schon seit 1942 in Stalingrad vermisst sind. Man entdeckt, dass auch bei den Komponisten die Spezialisierung um sich greift. So befassen sich manche Mitglieder ausschließlich mit Filmmusik oder mit Fernsehbeiträgen zu Themen aus den Bereichen Landschaft, Sport, Aktuelles und Medizin. Manche im Handbuch verzeichnete Künstler, etwa Wilhelm Kempff, kennt man als weltberühmte Interpreten und liest erstaunt, dass sie auch Opern und Symphonien geschaffen haben. Bei anderen Komponisten wundert man sich angesichts ihrer Herkunft und ihrer exotischen Adresse, warum sie dem Deutschen Komponisten-Verband und nicht einer entsprechenden Organisation in den USA, in Italien oder Japan angehören. Bei einigen Namen zuckt man zusammen, hat man sie doch lange nicht mehr gelesen; vor Jahren wurden ihre Werke einmal gespielt und gerieten seitdem in Vergessenheit. Frauen stellen in diesem Handbuch eine Minderheit dar; wer aber dem Verband beiträgt, hat sich meist schon überregional einen Namen gemacht. Wieweit diese umfangreiche Publikation, zu der schon 1990 ein

Ergänzungsband erschien¹⁹⁴, überwiegend der vereinsinternen Information diene oder darüber hinaus wirklich ihren Zweck erfüllte und weitere Aufführungen anregte, ist allerdings kaum festzustellen.

Für die Mitglieder dürfte das Handbuch auch deshalb von Interesse sein, weil eigentliche Musikprobleme im Verband sonst wenig zur Sprache kamen. 1955 hatte der Vorstand das Problem der Elektronischen Musik zum ersten Mal angesprochen, dann aber beschlossen, zunächst die weitere Entwicklung abzuwarten.¹⁹⁵ Berufsständische und medienpolitische Fragen kamen dagegen bei den Vortrags- und Diskussionsabenden zur Sprache, die der Verband in Verbindung mit den Sektionen an verschiedenen Orten durchführte. So standen am 9. Dezember 1983 in Köln Projekte des Deutschen Komponisten-Verbandes zum Europäischen Jahr der Musik (Klaus Wüsthoff), die Chancen junger Komponisten in der heutigen Zeit (Wilhelm Dieter Siebert), Die neuen Medien (Günter Herrmann), die Novelle zum Urheberrecht (Wilhelm Nordemann) und die Altersversorgung der deutschen Komponisten (Norbert Schultze) auf dem Programm. Ein Jahr später, am 7. Dezember 1984, widmete sich in Frankfurt am Main Wolfgang Rihm „Einigen Beobachtungen über die Rezeption junger Komponisten“, Wilhelm Nordemann „Grundlagen des Urheberrechts“, Peter Jona Korn „Sinn und Verfahren der GEMA-Wertung“ und Wolfgang Penk der „Unterhaltung im Fernsehen“. Im Januar 1986 lud der Verband in das Stuttgarter Hotel Am Schlossgarten ein, wo die Themen „Musik und Gerechtigkeit“ (Harald Heilmann), „Der kulturelle Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten“ (Wolfgang Ludwig), „Die Urheberrechtsreform und ihre ersten Auswirkungen“ (W. Nordemann) und „Die zeitgenössische Musik für Sinfonieorchester“ (Wolf-Dieter Hauschild) zur Debatte standen. Im Januar 1987 widmete man sich in Hamburg u.a. dem Studienfach Populärmusik und den Zukunftschancen der gehobenen Unterhaltungsmusik. Im gleichen Jahr wurden die Mitglieder in der Verbands-Zeitschrift ausführlich über Musik-Computer informiert. Einige erfuhren wohl hier zum ersten Mal von den Möglichkeiten der sofortigen akustischen Umsetzung einer Komposition, von der enormen Erweiterung der Klangfarbenpalette und dem um ein Vielfaches erleichterten Umgang mit ihnen, ferner von den Chancen, die der Computer bei Synchronisierungsproblemen im Film bietet.¹⁹⁶ Ein Jahr später wurde ein Computermusik-Kurs angeboten, bei der ausdrücklich die Teilnahme erfahrener

¹⁹⁴ Vgl. Informationen Nr. 39, März 1990, S. 2.

¹⁹⁵ Protokoll über die Vorstandssitzung des DKV am 26.5.1955.

¹⁹⁶ Klaus Netzle, Der Komponist und der Musik-Computer. In: Informationen Nr. 33, März 1987, S. 2ff.

Komponisten erwünscht war.¹⁹⁷ Von den 24 Komponisten, die schließlich an diesem Berliner Workshop teilnahmen, waren allerdings nur 5 Verbandsmitglieder.¹⁹⁸

Immer wieder tauchte die selbstkritische Frage auf, ob Komponisten wirklich gebraucht werden, ob Neues angesichts der Fülle des Vorhandenen noch gewünscht wird. „Wir leben also in einer Situation“, meinte Peter Jona Korn, „in der der Komponist, der das Komponieren als Beruf betreibt, ergo davon leben will, weder das schreibt, was er schreiben will, noch das, was die Leute hören wollen.“¹⁹⁹ Um sich in diesem Umfeld überhaupt zu behaupten, braucht man ein gesundes Selbstbewusstsein. Nur so könne man Subventionsansprüche stellen: „Komponisten sollten auf ihre Existenzberechtigung und Förderungswürdigkeit ebenso beharrlich pochen wie Tomatenzüchter, die manchmal dafür bezahlt werden, dass sie ihre Tomaten nicht auf den Markt bringen, und die ihnen dafür ausgehändigten Banknoten schmunzelnd einstecken, während ihnen der Staat die schwierige Arbeit der Tomatenvernichtung auf Kosten des Steuerzahlers abnimmt. Nicht alle Tomaten werden vernichtet – ein Teil davon wird gebraucht und teuer verkauft. Mit der Musik ist das genauso.“

Heinrich Böll hatte 1969 bei der Gründung des Verbands deutscher Schriftsteller ein „Ende der Bescheidenheit“ gefordert. Dieses Motto, das er als Titel einer 1985 erschienenen Sammlung kulturpolitischer Reden und Aufsätze wählte, wurde in diesen Jahren auch von Komponisten oft aufgegriffen. Problematisch wurde es allerdings, wenn sie künstlich einen Markt für ihre Werke schufen, um sich damit exorbitante Aufführungszahlen und –tantiemen zu sichern. Da dieses Thema die GEMA schon mehrfach beschäftigt hatte, nahm Peter Jona Korn 1987 bei der Münchner Mitgliederversammlung des Komponistenverbandes dazu Stellung. Er nannte es die „artige Kunst, den GEMA-Verteilungsplan zu überlisten“.²⁰⁰ Ein Komponist hatte beispielsweise eine große Zahl von Aufführungen gemeldet, die angeblich während eines Musikfestes stattfanden. Erst auf dringliche Anfragen hatte das Aufsichtsratsmitglied Karl Heinz Wahren erfahren, dass dieses „Festival“ ohne Anzeigen und Plakate in der Wohnung eines Berliner Tierarztes stattgefunden hatte. Korn erwähnte andere

¹⁹⁷ Informationen Nr. 35, März 1988, S. 16.

¹⁹⁸ Informationen Nr. 26, September 1988, S. 6.

¹⁹⁹ P.J. Korn, Das Berufsbild des Komponisten in der heutigen Gesellschaft. In: Informationen Nr. 25, Februar 1983, S. 2.

²⁰⁰ Peter Jona Korn, Die artige Kunst, den GEMA-Verteilungsplan zu „überlisten“. In: Informationen Nr. 34, Oktober 1987, S. 2-7.

merkwürdige Aufführungspraktiken, an denen die Komponisten Berthold Paul und Norbert Linke beteiligt waren. Da solche Verfahren den ganzen Berufsstand in Misskredit bringen konnten, endete die Berliner Mitgliederversammlung mit der Aufforderung, in der GEMA-Versammlung den Ausschluss Norbert Linkes zu beantragen.²⁰¹

Deutsche Einheit als Herausforderung

Die Spaltung der deutschen Komponistenverbände war um 1950 ein heiß diskutiertes Thema gewesen. In den siebziger und achtziger Jahren hatte man sich allerdings an die Existenz zweier deutscher Staaten gewöhnt. Die frühere Boykott-Haltung war teilweise sogar freundschaftlichem Interesse gewichen. So wies Karl Heinz Wahren im Juni 1989 auf die vorbildliche Förderung des einheimischen Schaffens im „realen Sozialismus“ hin: „Keines der DDR-Toporchester gastiert in den USA, Australien, England oder wo auch immer, ohne DDR-Komponisten im Repertoire. Für bundesrepublikanische Komponisten ein schöner Traum.“²⁰² Als die GEMA am 10. November 1989 im Münchner Cuvilliéstheater die jahrzehntelange Tätigkeit ihres Generaldirektors Erich Schulze würdigte, reisten selbstverständlich auch Vertreter der DDR-Verbände an.²⁰³ Um so mehr überraschten am gleichen Tag Meldungen von der Öffnung der Berliner Grenze. Auch der Deutsche Komponisten-Verband hatte mit dieser Entwicklung nicht gerechnet und musste nun reagieren. Durch seinen Berliner Wohnsitz war im Vorstand Karl Heinz Wahren zur Kontaktaufnahme mit der anderen Seite prädestiniert, dem Rosenberger hierbei freie Hand ließ.²⁰⁴ Wahren traf in Berlin mit seinen Kollegen Hans Jürgen Wenzel und Thomas Heyn zusammen, in Leipzig mit Günter Neubert und in Dresden mit Wilfried Krätzschmar. Umgekehrt nahmen die beiden Vorsitzenden des Verbandes deutscher Komponisten, Hans Jürgen Wenzel und Reinhard Lakomy, an der nächsten DKIV-Mitgliederversammlung am 2. Juli 1990 in München teil. Wahren sprach schon bei dieser Gelegenheit Konsequenzen der deutsch-deutschen Einigung an: die Auflösung kultureller Organisationen in der DDR werde notwendig zu sozialen Härten und Ungerechtigkeiten führen. „In den kommenden Jahren werden nicht nur liebgewordene ökonomische Besitzansprüche den zahlreichen Kunstschaaffenden in der DDR verloren gehen, leider werden sich auch die in den letzten Jahrzehnten die gewachsenen

²⁰¹ Informationen Nr. 34. Oktober 1987, S. 2.

²⁰² Karl Heinz Wahren, Komponieren oder Resignieren? In: Informationen Nr. 38, Sept. 1989, S. 6.

²⁰³ Vgl. Dümling, Musik hat ihren Wert, S. 294ff.

²⁰⁴ Gespräch mit K.H. Wahren am 1.11.2003.

wertvollen kulturellen Strukturen unwiederbringlich auflösen.“²⁰⁵ Er bedauerte dies, obwohl diese Strukturen auch zur Stabilisierung eines undemokratischen Staatssystems gedient hatten. Allerdings hatte die Liberalisierung der DDR-Kulturpolitik seit dem Mauerbau die Entstehung exportfähiger neuer Werke ermöglicht.

Der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, der sich im März 1990 in „Verband Deutscher Komponisten“ (VDK) umbenannt hatte, war entsprechend den Bezirken der DDR in sechzehn Regionalverbände untergliedert gewesen. Zu ihm gehörten neunzig festangestellte Mitarbeiter, davon allein 50 Angestellte in der Berliner Hauptverwaltung an der Leipziger Straße, ein eigener „Verlag Neue Musik Berlin“ sowie die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*. Solche Bedingungen, dazu die Aufführungsmöglichkeiten bei regionalen und nationalen Musikfestivals sowie zahlreiche Schallplattenveröffentlichungen mit zeitgenössischer Musik, wären im Westen undenkbar. Ermöglicht wurde dies in der DDR durch den Kulturfonds, der sich aus einer 5-Pfennig-Abgabe für jede verkaufte Eintrittskarte speiste. Man erinnerte sich daran, dass auch in der Bundesrepublik aus urheberrechtlich geschützten Werken ein beträchtlicher Geldwert geschöpft wird, der fast drei Prozent der jährlichen Bruttowertschöpfung, also 54 Milliarden DM, beträgt. Sollte es da nicht möglich sein, die zeitgenössische Musik stärker zu fördern als bisher? Während die ernstesten Komponisten im DDR-Verband eine dominierende Mehrheit gebildet hatten, stellten sie im DKIV nur eine Minderheit dar. Sie standen dort einer Übermacht von Unterhaltungskomponisten gegenüber, über deren ökonomisches Gewicht sie nur staunen konnten.

Eine weitere Zäsur ergab sich, als am 30. Oktober 1990 unerwartet Raimund Rosenberger starb. Die Mitgliederversammlung von 1989 hatte ihn noch mit großer Mehrheit als Präsident bestätigt, so dass er die erwähnte Münchner Versammlung im Juli 1990 wie gewohnt leitete. Als am 9. November die Trauerfeier stattfand, nannte Peter Jona Korn den Verstorbenen „einen absolut idealen Präsidenten unseres Verbandes“. Als dessen langjähriger Präsident (seit 1973) sowie als Aufsichtsrats-Vorsitzender der GEMA (seit 1982) habe er diese Institutionen miteinander versöhnt. Ebenso wichtig sei es ihm gewesen, zwischen den verschiedenen Sparten der Musik zu vermitteln. Als persönliche Verdienste um den Verband hob Korn die Steigerung der Mitgliederzahlen

²⁰⁵ Karl Heinz Wahren, Über die politischen Strukturen der zeitgenössischen DDR-Musik mit Anmerkungen zur Geschichte des VKM – Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR. In: Informationen Nr. 40, Sept. 1990, S.3.

sowie die Herausgabe des Handbuchs hervor. Da Korn von seinem Amt als Vizepräsident zurücktrat, musste diese Position ebenfalls neu besetzt werden. Karl Heinz Wahren wurde daraufhin Präsident, Harald Banter Vizepräsident. Damit stand wieder ein E-Musik-Komponist an der Spitze des Verbandes. Obwohl der Komponistenverband juristisch immer in Berlin beheimatet war und die Geschäftsstelle dort weiterhin ihren Sitz hatte, wohnten bislang alle Präsidenten in oder bei München. Erst der Mauerfall machte einen Berliner Wohnsitz wieder zum Standortvorteil. Der 1933 in Bonn geborene Karl Heinz Wahren war 1953 zum Musikstudium in die frühere deutsche Hauptstadt gekommen, wo er 1965 die „Gruppe Neue Musik Berlin“ gründete. Wie diese erhob er keinen Avantgarde-Anspruch, sondern suchte nach Synthesen der verschiedenen Strömungen und Sparten. Mit Werken wie der Sinfonischen Dichtung *Auf der Suche nach dem verlorenen Tango* (1972) oder der Oper *Fettklößchen* (1976) sowie mit pointierten Wortmeldungen hatte er sich über Berlin hinaus einen Namen gemacht. Da die Bezirksgliederung der ehemaligen DDR durch die nach Ländern ersetzt wurde, wurden entsprechend im Verband Deutscher Komponisten die sechzehn Bezirke zu fünf Landesverbänden zusammengeschlossen. Anders als früher erhielten diese Regionalverbände höhere Selbständigkeit, was die Bedeutung der Berliner Zentrale reduzierte. Diese zog unter Leitung von Hans-Jürgen Wenzel (E-Musik) und seines Stellvertreters Reinhard Lakomy (U-Musik) aus ihrem bisherigen Haus in der Leipziger Straße in ein neues Bürohaus nahe dem Brandenburger Tor um.²⁰⁶ Die von allen Seiten gewünschte Vereinigung zum gemeinsamen Verband erwies sich angesichts der unterschiedlichen Satzungen und Organisationsstrukturen in Ost und West jedoch als kompliziert. Besonders in der Sektion Berlin, wo sich inzwischen ein Berliner Komponisten-Verband BKV (Ost) gegründet hatte, prallten die zwei Systeme direkt aufeinander. Dennoch bereitete die (West-)Berliner Sektion des westlichen Komponisten-Verbandes mit dem (Ost-)Berliner Landesverband des ostdeutschen Verbandes eine gemeinsame Konzertreihe „Macht das Ohr auf – neue Musik 1990“ vor.²⁰⁷ Im Juni 1991 sprach sich dann auch der BKV für die Vereinigung mit dem Deutschen Komponisten-Verband aus.²⁰⁸ Bei der Münchner Mitgliederversammlung am 1. Juli 1991 konnte man schon von „sichtbaren Erfolgen“ berichten. Wahren, der bei dieser Gelegenheit als neuer Präsident bestätigt wurde, stellte die aktuelle Situation in einen historischen Zusammenhang. Er erinnerte an die Initiative von Richard Strauss für

²⁰⁶ Vgl. Komponisten-Verband der ehemaligen DDR. In: Informationen Nr. 41, Februar 1991, S. 9.

²⁰⁷ In: Informationen Nr. 40, Sept. 1990, S. 7.

²⁰⁸ Sektion Berlin. In: Informationen Nr. 42, Okt. 1991, S. 4.

eine Solidargemeinschaft der Komponisten, an die Reichsmusikkammer und die separat geführten Verbände in den beiden deutschen Staaten und appellierte an seine Kollegen: „Mögen die Erfahrungen mit den ‚Invarianzen der Freien Marktwirtschaft‘, wie wir sie im westlichen Teil Deutschlands bisher kennenlernten, sich mit den Erkenntnissen unserer Kollegen aus dem streng dirigistisch und politisch geführten Verband, der mit großzügigen Fördermaßnahmen die Staatsloyalität seiner Mitglieder zu erkaufen suchte – mögen sich aus diesen divergenten Erfahrungen, aber auch aus einer klugen Kompromissfähigkeit neue Einsichten für unseren hoffentlich bald gemeinsamen Berufsverband ergeben.“²⁰⁹ Wahren wünschte sich die Einheit. Aber er hütete sich vor falschen Versprechungen; er warnte vor dem drohenden Subventionsabbau, der, ebenso wie die bevorstehende Angleichung der Rechtsverhältnisse in den Ländern der EG, eine Herausforderung für den Verband darstelle.

Angesichts von Kompetenzschwierigkeiten zwischen der ehemaligen Berliner Zentrale in und den zunehmend eigenständigen Landesverbänden in den neuen Bundesländern ging der Vorstand direkt auf diese zu. So nahmen Wahren und Nordemann im September 1991 an einer außerordentlichen Mitgliederversammlung des Sächsischen Musikbundes in Dresden teil, wo sie unter anderem über GEMA-Fragen informierten. Umgekehrt wurden Günter Neubert, Leipzig, und Lothar Voigtländer, Berlin, als Sachverständige für die neuen Bundesländer zu den Vorstandssitzungen eingeladen.²¹⁰ Am 9. November 1991, einem wohl nicht zufällig gewählten Daten, lud der Deutsche Komponisten-Verband erstmals zu einem Vortrags- und Diskussionsabend in eines der neuen Bundesländer ein. An diesem Abend im Leipziger Hotel Merkur waren bei den Referenten Ost und West gleichberechtigt: Udo Zimmermann (Leipzig) sprach über das zeitgenössische Musiktheater an der Oper Leipzig und Norbert Ely (RIAS Berlin) über neue Musik an den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten.

Angesichts der Anstrengungen, die trotz so unterschiedlicher Ausgangsvoraussetzungen für eine Ost-West-Einigung unternommen wurden, erschien die fortdauernde Spaltung von DKV und IDK als kleinlicher Anachronismus. Schon 1984 war das Verhältnis zum

²⁰⁹ Karl Heinz Wahren, Anmerkungen zur Geschichte und zur Gegenwart des Deutschen Komponisten-Verbandes. In: Informationen Nr. 42, Oktober 1991, S. 6.

²¹⁰ Vgl. Stand der Zusammenarbeit mit den Komponisten-Vereinigungen in den neuen Bundesländern. In: Informationen Nr. 42, Oktober 1991, S. 7.

IDK als gut bezeichnet worden.²¹¹ Auf wenig Gegenliebe stieß allerdings die Festschrift zum 10jährigen IDK-Jubiläum, gegen die man zeitweise juristische Schritte erwog.²¹² Fundamentale Mentalitätsunterschiede zwischen dem Nordlicht Gustav Kneip und dem Bayern Raimund Rosenberger verhinderten lange eine Versöhnung der von ihnen geführten Komponistenverbände. Nach Rosenbergers Tod und dem Rücktritt Peter Jona Korns verschwanden solche Hindernisse. Schon im Dezember 1991 führten Ruzicka und Wahren erste Gespräche über die weitere Zukunft der Verbände. Als im Oktober 1992 auch Kneip starb und Jens-Peter Ostendorf dessen Nachfolge antrat, standen einem Zusammenschluss kaum noch Widerstände im Weg, zumal Wahren in der strittigen Frage der Personalunion einlenkte. Schon allein wegen des großen Zeitaufwands hielt er die von Egk und Rosenberger gepflegte Einheit von Aufsichtsratsvorsitz und DKV-Präsidentenamt nicht für sinnvoll.²¹³ So einigte man sich auf Ämtertrennung. Statt des Präsidenten Wahren wurde das Vorstandsmitglied Christian Bruhn als Repräsentant der Komponisten Aufsichtsratsvorsitzender bei der GEMA.

Am 29. Februar 1992 diskutierten die Vorstände von VDK und IDK bei einem Treffen eine von Nordemann und Ruzicka entworfene gemeinsame Satzung, die auch Wünsche aus den neuen Bundesländern aufnahm. Im vorgesehenen Namen „Deutscher Komponisten-Verband – Interessenverband Deutscher-Komponisten – e.V.“ waren die Partner noch deutlich erkennen. Der künftige Vorstand wurde auf sieben Personen erweitert und die bisherigen Sektionen erhielten als „Landesverbände“ größere Selbständigkeit. Neu war ferner die Unterscheidung von ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern, womit auch Rechtsnachfolger, ausländischen Komponisten sowie Interpreten, Pädagogen und Musikwissenschaftlern die Möglichkeit zur Mitgliedschaft erhielten. Nachdem der Präsident dieses Modell im März 1992 vorgestellt hatte²¹⁴, diskutierte die Berliner Mitgliederversammlung am 15. Juni 1992 die noch einmal überarbeitete Satzung, die sie mit kleineren Einschränkungen übernahm. Zusammen mit dem Bericht über die Versammlung wurde das neue Statut in den *Verbands-Informationen* abgedruckt.²¹⁵ Dass dieser historische Einigungsprozess so glücklich abgeschlossen werden konnte, verdankte sich dem guten Willen aller

²¹¹ Informationen Nr. 28, September 1984, S. 2.

²¹² Informationen Nr. 36, Sept. 1988, S. 2.

²¹³ Gespräch mit K.H. Wahren am 1.11.2003.

²¹⁴ Karl Heinz Wahren, Auf dem Weg zu einem gemeinsamen Komponisten-Verband in Deutschland. In: Informationen Nr. 43, März 1992, S. 1-3.

²¹⁵ Satzung Deutscher Komponisten Verband – Interessenverband Deutscher Komponisten – e.V. In: Informationen Nr. 44. Okt. 1992, S. 5-9.

Beteiligten und nicht zuletzt dem persönlichen Einsatz von Karl Heinz Wahren und Prof. Dr. Nordemann. Lothar Voigtländer lobte denn auch bei der Berliner Mitgliederversammlung die herzlich-kollegiale Atmosphäre, mit der die Probleme der neuen Bundesländer berücksichtigt wurden. Der Weg zur neuen Satzung habe breite Zustimmung bei seinen Kollegen gefunden, „die damit ihre Wünsche an die Struktur eines künftigen, vereinten Verbandes realisiert sehen“.²¹⁶ Günter Neubert hob die erweiterten Beitrittsmöglichkeiten hervor.

Allerdings machten nicht alle Komponisten aus den neuen Bundesländern von dieser Möglichkeit Gebrauch, weil einige sich den insgesamt verschlechterten Bedingungen nicht hatten anpassen können. „Es ist ein Unterschied wie Tag und Nacht zwischen ihren Möglichkeiten von damals und heute“, bestätigte Wahren vor dem Kulturausschuss der PDS-Fraktion im Deutschen Bundestag. „Viele haben es gleich sein gelassen und treten als Komponisten gar nicht mehr in Erscheinung.“²¹⁷ Auch die Verhandlungen mit dem IDK gerieten ins Stocken, so dass der Präsident im März 1993 von einem „Largo morendo“ sprach.²¹⁸ Dann aber ging es doch weiter. Nach einem Sonderplenium des IDK wurden zum Januar 1994, genau vierzig Jahre nach Gründung des Deutschen Komponisten-Verbandes, beide Verbände zusammengeführt.²¹⁹ Aus praktischen Gründen einigte man sich auf Vorschlag von Wolfgang Rihm auf die knappere Bezeichnung „Deutscher Komponisten-Interessenverband“ (DKIV). Dieser neue Name vereinte nun über 1500 Mitglieder. Die deutschen Komponisten sprachen damit, wie Jens-Peter Ostendorf befriedigt feststellte, „wieder mit *einer* Stimme“.²²⁰ Aus Anlass der glücklichen Einigung führte der Verband schon am 26. Februar eine Vortrags- und Diskussionsveranstaltung in Hamburg durch, wobei Prof. Reinhold Kreile, der 1990 als Nachfolger des verdienstvollen Prof. Erich Schulze²²¹ zum GEMA-Generaldirektor ernannt worden war, mit seinem Referat „Europa und die Verwertungsgesellschaften“ den Blick schon in die Zukunft richtete.

²¹⁶ Bericht über die ordentliche Mitgliederversammlung des Deutschen Komponisten-Verbandes am 15. Juni 1992. In: Informationen Nr. 44, Okt. 1992, S. 2.

²¹⁷ Anhörung im Bundestag. In: Informationen Nr. 61, April 2001, S. 11.

²¹⁸ K. H. Wahren, Auf, zum letzten Gefecht? Betrübnliches über die finanzielle Zukunft deutscher Musikurheber. In: Informationen Nr. 45, März 1993, S. 3.

²¹⁹ Deutscher Komponisten-Interessenverband. In: Informationen Nr. 46, Nov. 1996, S. 3. Vgl. dessen revidierte Satzung auf S. 30-34.

²²⁰ Jens-Peter Ostendorf, Gedanken nach dem Zusammenschluss. In: Informationen Nr. 47, April 1994, S. 5.

²²¹ Vgl. K. H. Wahren, Prof. Dr. h.c. Erich Schulze zum 90. Geburtstag. In: Informationen Nr. 65, 1/2003, S. 9f.

Für alle Seiten führte die erwähnten Vereinigungen zu beträchtlichen Veränderungen. Angeregt durch die frühere Praxis in der DDR engagierte sich der Verband stärker als bisher für Aufführungen seiner aktiven Mitglieder. In Berlin beispielsweise kam es mit Unterstützung der Stiftung Kulturfonds zur Konzertreihe „ComPositionen“.²²² Wahren warnte allerdings vor übertriebenen Erwartungen und vor Verklärungen der DDR-Vergangenheit. Man müsse die Realitäten konkret darstellen und sie erkennen, „um Polarisierungen innerhalb unseres Berufsstandes zu vermeiden“.²²³ Aus Sicht der Komponisten der ehemaligen DDR waren die Aktivitäten des Verbandes nur bescheiden, sie waren zudem enttäuscht, dass die frühere Kulturabgabe nicht weitergeführt wurde. Dagegen hatten sich aus westlicher Perspektive spürbar Verbesserungen ergeben. Seit März 1992 hatten die bislang locker gehefteten *Informationen*, deren technische Herstellung weiterhin die Geschäftsführerin allein besorgte, eine attraktivere Gestalt bekommen. Wahren legte Wert darauf, dass sie „nicht mehr wie eine Kaninchenzüchter-Zeitung“ aussahen und andere Inhalte bekamen.²²⁴ Einen beträchtlichen Fortschritt stellte im Oktober 1992 die Eröffnung der neuen Geschäftsstelle am Kadettenweg 80b in Berlin-Lichterfelde dar. Aus Mitteln der Paul-Woitschach-Stiftung²²⁵ hatte der Verband das Haus erworben und dort neben der Geschäftsstelle eine Wohnung für die Geschäftsführerin eingerichtet. Zur Unterstützung der alterfahrenden Marianne Augustin wurde Sabine Begemann als neue Mitarbeiterin gewonnen, was eine Erhöhung des Mitgliedsbeitrags auf 20 DM pro Monat erforderte. Die bisherige Geschäftsführerin, die ihre Arbeit bis dahin in alleiniger Verantwortung geleistet hatte, wurde damit entlastet. Da sie längst das übliche Pensionierungsalter erreicht hatte, trat nach einer mehrmonatigen Einarbeitungszeit Manuel Neuendorf zum 1. Juli 1994 ihre Nachfolge an. Marianne Augustin, die vier Jahrzehnte lang „die Seele des ganzen Unternehmens“²²⁶ gewesen war, legte sich damit aber nicht auf die faule Haut. Als Geschäftsführerin der Paul Woitschach-Stiftung und der Paul und Käthe-Kick-Schmidt-Stiftung sowie als Beraterin blieb sie dem Verband weiterhin verbunden. Noch an ihrem 85. Geburtstag, der

²²² Vgl. *Informationen* Nr. 46, November 1993, S. 6.

²²³ K.H. Wahren, Neue Forderungen an die Mitglieder des Deutschen Komponisten-Verbandes. In: *Informationen* Nr. 44, Okt. 1992, S. 11.

²²⁴ Gespräch mit K.H. Wahren am 1.11.2003.

²²⁵ Als Folge dieser Stiftung hatte der Verband zwei Eigentumswohnungen sowie Wertpapiere erhalten. Vgl. *Informationen* Nr. 40, S. 2.

²²⁶ Harald Banter: Marianne Augustin – Immer im Dienst für den Komponistenverband. In: *Informationen* Nr. 48, Dez. 1994, S. 8.

im Februar 2000 in der Berliner GEMA-Generaldirektion festlich begangen wurde, rühmte man ihre Vitalität und ihren Charme.²²⁷

Im Schatten der Mediengiganten

Trotz der vielen positiven Veränderungen blieben alte Sorgen bestehen. Immer noch stand die deutsche Unterhaltungsmusik unter dem Druck ausländischer Mediengiganten, die auch in den Rundfunkanstalten Anhänger besaßen. Ausgerechnet in Baden-Baden, wo mit Unterstützung des Komponisten-Verbandes über Jahre hinweg Deutsche Schlagerwettbewerbe durchgeführt wurden, veröffentlichten 1991 siebzehn Moderatoren des Südwestfunks eine Anzeige mit der Schlagzeile „Wir haben mit dem deutschen Schlager gebrochen. Wann brechen Sie?“. Gemeinsam mit GEMA-Generaldirektor Reinhold Kreile und SPIDEM-Präsident Erich Schulze protestierte auch Wahren im Namen des Verbandes in einem Brief an den SWF-Intendanten gegen diese Anzeige, die den Wettbewerb verzerrt und damit den Verfassungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Senders verletzt.²²⁸ Dabei lag der Auslandsanteil des Südwestfunks mit 66 % der Sendeminuten im Jahre 1990 noch nicht einmal besonders hoch; beim Sender Freies Berlin betrug er 72%, beim Süddeutschen Rundfunk und bei Radio Bremen 76 % und beim RIAS sogar bei 85,69 %.²²⁹ Erst im Oktober 1990 hatte Dr. Reimund Hess, der Hauptabteilungsleiter Unterhaltende Musik beim SWR Baden-Baden, bei einer vom Deutschen Komponisten-Verband durchgeführten Großveranstaltung die Situation der U-Musik an den deutschen Rundfunkanstalten erläutert. Dabei hatte er zugegeben, dass die Programm-Macher „immer stärker in die Abhängigkeit von Trends und Zugzwängen des Musikmarktes – oder ‚vornehmer‘ ausgedrückt – der Musikwirtschaft geraten“.²³⁰ Dennoch sei der Vorwurf einer „Überfremdung“ der Programme unpassend, da die U-Musik inzwischen zu einer „Weltmusik“ geworden sei. Allerdings übergab der Referent die Tatsache, dass die bevorzugten Titel überwiegend von einigen wenigen US-amerikanischen Konzernen produziert wurden, was den behaupteten Pluralismus in Frage stellt. Wahren stellte denn auch fest, dass „die fünf größten Musikmultis, in den USA residierend, über schätzungsweise 80 % der mechanischen Vervielfältigungsrechte weltweit verfügen“.²³¹ In aller Offenheit gab er zu verstehen, dass der Kommerz-

²²⁷ Manuel Neuendorf, Marianne Augustin – 85. In: Informationen Nr. 59, April 2000, S. 8.

²²⁸ Boykott deutscher Schlager. In: Informationen Nr. 42, Okt. 1991, S. 8ff.

²²⁹ Vgl. SPIDEM-Statistik, in: Informationen Nr. 43, März 1992, S. 10.

²³⁰ Reimund Hess, Die Situation der U-Musik an den deutschen Rundfunkanstalten. In: Informationen Nr. 41, Februar 1991, S. 7.

²³¹ K. H. Wahren, Auf, zum letzten Gefecht? Betrübnliches über die finanzielle Zukunft deutscher Musikurheber. In: Informationen Nr. 45, März 1993, S. 1.

Darwinismus dieser Medienriesen Anhängern des dialektischen und historischen Materialismus wie eine Fallstudie in Marxismus erscheinen müsse. Die Gründung einer „European Music Rights Organisation“ durch die anglo-amerikanischen Verwertungsgesellschaften MCPS und Harry Fox stelle für die GEMA und damit auch für die Einkünfte deutscher Urheber eine ernsthafte Bedrohung dar. Angesichts dieser schwierigen Situation, die alle Komponisten gleichermaßen betrifft, seien ästhetische oder ideologische Debatten über den Stellenwert von U- oder E-Musik noch unfruchtbarer als schon zuvor.

Einen Bündnispartner fand der Verband in Rudolf Heinemann, dem Leiter der Programmgruppe Unterhaltende Musik beim Westdeutschen Rundfunk. Wie sein Vorgänger Harald Banter stellte er zwar fest, dass im Pop- und Rockbereich das Angebot an deutschsprachigen Musiktiteln nicht ausreiche. Dennoch gab er sich mit dem Status Quo nicht zufrieden, da er überzeugt war, dass auf dem deutschen Musikmarkt, mit einem jährlichen Tonträgerumsatz von über Milliarden DM der drittgrößte der Welt, eine qualitativ und quantitativ ausreichende, konkurrenzfähige Produktion möglich sein müsse. Diese brauche aber die Unterstützung der Medien. „Daher haben die Musikredakteure des Hörfunks hier eine große Verantwortung. Ihr kommen sie nach, wenn sie in diesem Musikbereich eine Vielsprachigkeit der Gesangstexte unter nachdrücklicher Berücksichtigung des Deutschen einführen und damit ein Euro-Bewußtsein beim Massenpublikum des Radios wecken.“²³² Mit ihrem Schielen nach den USA verhinderten dagegen viele Programmgestalter eigenständige deutsche Musikproduktionen. Sie vergessen ihre eigene Bedeutung: Europa als Ganzes ist ein größerer Musikmarkt als die USA, wo der jährliche Verkauf von Tonträgern etwa eine Milliarde Dollar weniger einbringt als der in Europa. Besonders fragwürdig ist die Orientierung vieler Redakteure an den Bestseller-Listen der Phono-Industrie, weil der Hörfunk ein viel breiteres Hörerspektrum erreicht als den Kreis der Plattenkäufer.²³³

Obwohl der Verband nach der Einstellung des SPIDEM nicht mehr wie früher regelmäßig Prozentzahlen über die Inlands- und Auslandsanteile in den deutschen Medien veröffentlichte, beobachtete er weiterhin die Entwicklung. 1999 unterstützte er einen Appell für Chancengleichheit für die Musikschaaffenden in Deutschland, den der

²³² Rudolf Heinemann, Europäisierung der Pop- und Rockprogramme im deutschen Radio. In: Informationen Nr. 46, November 1993, S. 9.

²³³ Vgl. Rudolf Heinemann, Europäisierung der Pop- und Rockprogramme im deutschen Radio (Fortsetzung). In: Informationen Nr. 47, April 1994, S. 6.

Deutscher Musikverleger-Verband an alle Kultusminister, Intendanten, Programmdirektoren und Vorsitzenden der Rundfunkräte adressierte.²³⁴ Als der Vorstand im Januar 2002 in dieser Frage Gespräche mit dem Deutschen Kulturrat führte, verwies er auf die positiven Erfahrungen, die Frankreich und Japan mit Quotenregelungen gemacht hatten: „Der deutsche Komponistenverband hält den Schutz der nationalen kulturellen Entwicklung generell und die Förderung der nationalen Musikproduktion mit gesetzlichen Regelungen, ähnlich denen in Frankreich, auch unter den föderalen Gegebenheiten in Deutschland für wünschenswert und auch möglich.“²³⁵ Mit diesem Appell für eine vernünftige Quotenregelung stand der Komponistenverband nicht allein. Auch Kulturstaatssekretär Julian Nida-Rümelin äußerte Interesse an einer Quotenregelung. Im europäischen Rahmen gab es ebenso starke Impulse für eine größere Eigenständigkeit der europäischen Musikkultur gegenüber dem anglo-amerikanischen Mainstream. Prof. Reinhold Kreile forderte die Einrichtung eines Deutschen Musikbüros, welches das nationale und regionale Musikrepertoire aus Deutschland fördern sollte.²³⁶ Als Vorbild zitierte er das Bureau d’Export de la Musique Française, das äußerst erfolgreich für die französischen Urheber wirkte. In Deutschland fehlte bislang eine solche Einrichtung.

Der sinkende Stellenwert zeitgenössischer ernster Musik ist allerdings nicht nur den Medien anzulasten. Schuld tragen auch solche Komponisten, die immer noch zu ausschließlich die übliche Konzertform und mit ihr traditionelle Botschaften im Blick haben und die auch nicht bereit sind, die mediale wie die digitale Herausforderung anzunehmen.²³⁷ Solche Beschränkungen können zu Resignation oder Medienfeindschaft führen. „Es wird ja in der Tat eher Radio angeschaltet als wirklich Radio gehört“, erklärte etwa ein prominenter Komponist, der fortfuhr: „Wir sollten das Lamento darüber beenden, die Tatsache zur Kenntnis nehmen und andere Möglichkeiten ins Auge fassen. Rundfunk ist uninteressant geworden.“²³⁸ Aber nicht nur die Urheber klagen. Umgekehrt fühlen sich auch Programmgestalter durch distanzierte, nicht selten auch elitäre Haltungen der Komponisten immer weniger motiviert, deren Novitäten auszustrahlen.

²³⁴ Michael Kudritzki, Chancengleichheit für die Musikschaffenden in Deutschland. In: Informationen Nr. 58, Sept. 1999, S. 16.

²³⁵ Manuel Neuendorf, Gespräch beim Deutschen Kulturrat. In: Informationen Nr. 63, April 2002, S. 14.

²³⁶ Reinhold Kreile, Chancengleichheit für Musikautoren aus Deutschland. In: Informationen Nr. 63, April 2002, S. 15.

²³⁷ Christian Bruhn, Die digitale Herausforderung. In: Informationen Nr. 48, Dez. 1994, S. 12.

²³⁸ Wilfried Krätzschmar, Gedanken zur Situation der zeitgenössischen Komponisten. In: Informationen Nr. 57, April 1999, S. 10.

Der Rundfunkredakteur Norbert Ely gestand: „Bei den weitaus meisten neuen Kompositionen, die ich in der letzten Zeit zu hören und zu lesen bekam, konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Komponisten selbst sich für das, was sie schrieben, gar nicht wirklich interessierten. Sie interessierten sich allenfalls dafür, Neue Musik zu schreiben.“²³⁹ Ihre Isolation könnten die heutigen E-Komponisten wohl nur dann durchbrechen, wenn sie – wie ihre U-Kollegen – sich bewusster auf die Medien einstellen und diese nicht nur als Transportmittel, sondern auch als Material auffassen. „Zeitgenössische Musik in den Medien muss anders definiert werden“, forderte Ely. „Sie muss aus der Nische heraus ins Programm zwischen Politik, Börse und Bundesliga. Natürlich kostet das Phantasie und die Abkehr vom ‚Musikdenken heute‘.“

1995 erschien eine Neufassung des Handbuchs unter dem Titel „Handbuch Komponisten der Gegenwart im DKIV“. Schon drei Jahre war es in vielen Punkten überholt, so dass an einer Aktualisierung gearbeitet wurde. Wieder gingen an die Mitglieder Fragebögen heraus, die allerdings häufig verspätet oder ohne Photos zurückgesandt wurden.²⁴⁰ Als das revidierte Handbuch Ende 2000 endlich fertig war und an die Mitglieder verschickt wurde, firmierte der Herausgeber wieder unter seinem alten Namen als Deutscher Komponistenverband. Im Sommer hatte die Mitgliederversammlung dies beschlossen. Wie schon in der Ära Rosenberger diente das voluminöse Buch, das im Regensburger Verlag con brio erschien, zur Werbung neuer Mitglieder. In diesem Sinne listete die Geschäftsführung noch einmal den Leistungskatalog des Verbandes auf:

- Beratung in Fachfragen durch Vorstandsmitglieder und die Mitarbeiter der Geschäftsstelle.
- Kostenlose Erstberatung in allen Fragen des Urheber- und Verlagsrechts durch den Justiziar (ohne Vertretung Dritten gegenüber) einschließlich der Vorabprüfung von Verträgen.
- Beratende Mitwirkung bei der Urheberrechtsgesetzgebung und bei der Reform des Urhebervertragsrechts.
- Führung von Musterprozessen.
- Erarbeitung und Bereitstellung von Musterverträgen.
- Beratung in GEMA-Fragen durch erfahrene Kollegen, die im Aufsichtsrat, den Ausschüssen und Kommissionen der GEMA die Interessen der Komponisten vertreten.
- Klärung von Sachfragen in den öffentlichen Sitzungen der Arbeitsgruppen „GEMA- und Rechtsfragen“ und „Berufs- und Verbandsfragen“ anlässlich der Jahreshauptversammlung.
- Internes Forum für Fach- und Sachfragen in der Jahreshauptversammlung, besonders aber in den Mitgliederversammlungen der 11 Landesverbände sowie Kontakte mit Kollegen

²³⁹ Norbert Ely, Neue Musik im Rundfunk. In: Informationen, Nr. 46, Nov. 1993, S. 11.

²⁴⁰ Informationen Nr.59, April 2000, S. 20.

aller Sparten unseres Berufes.

- Finanzielle Unterstützung in persönlichen Notfällen durch verbandseigene Stiftungen.
- Interessenvertretung der Musikautoren bei Anhörungen der Bundestagsfraktionen der Parteien und in Gesprächen mit Kulturpolitikern sowie gegenüber den Rundfunkanstalten und anderen kulturell tätigen Institutionen.
- Interessenvertretung im Bundesfachausschuss Musikurheber des Deutschen Musikrates, im Deutschen Musikrat selbst sowie in den Landesmusikräten.
- Halbjährlich kostenlose Verbandszeitschrift INFORMATIONEN mit Fachbeiträgen und Berichten sowie Hinweisen auf Kompositionswettbewerbe, allgemein Wissenswertes aus dem Musikleben, Uraufführungen von Mitgliedern usw.. Ältere Nummern der Zeitschrift im Archiv auf der Homepage des Verbandes.
- Aufnahme in das Handbuch „Komponisten der Gegenwart im Deutschen Komponistenverband“, in dem jedem Mitglied eine Seite mit detaillierten Informationen zur Person (mit Foto) und zum Werk gewidmet ist (kostenloses Belegexemplar), sowie künftig die Präsentation dieser Seite auf der Homepage des Verbandes.
- Konzertinitiativen der Fördervereine in den verschiedenen Landesverbänden.²⁴¹

Um dies leisten zu können, musste der Verband allerdings seinen Mitgliedsbeitrag anheben: auf 130 Euro für die alten Bundesländer, auf 100 Euro für die neuen Bundesländer. Eine wesentlich verbesserte Außenwirkung ergab sich außerdem durch die Homepage, die heute online alle wichtigen Informationen über die inzwischen über 1400 Mitglieder enthält. Interessierte Veranstalter können mit Hilfe von Suchbegriffen Komponisten und Komponistinnen für bestimmte Musikarten und Besetzungen finden. Auch die jeweils aktuellen Ausgaben des Mitteilungsblatts „Informationen“ sind unter der Adresse www.komponistenverband.de jederzeit abrufbar.

Kassandra-Rufe und veränderte Machtverhältnisse

Als im Januar 1998 Peter Jona Korn starb, widmete Wahren dem langjährigen Vizepräsidenten des Verbandes einen einfühlsamen Nachruf.²⁴² Er würdigte ihn als streitbaren Geist von stets präserter scharfsinniger Eloquenz, verbunden mit einem inneren Hang zum Ausgleich, zu Verständnisbereitschaft und Toleranz – und hatte damit eigene Zielsetzungen angesprochen. Auch er war ein streitbarer Geist, der drängende Probleme nicht hinter diplomatischen Formeln versteckte. So scheute er 1999 auch nicht vor einem Verbandsprozess gegen das Zweite Deutsche Fernsehen zurück, das Kompositionsaufträge mit merkwürdigen Verlagsverträgen gekoppelt hatte.²⁴³ 1992 unterstützte Wahren im Namen des Verbandes einen Appell gegen Rechtsradikalismus

²⁴¹ In eigener Sache. In: Informationen Nr. 61, April 2001, S. 4.

²⁴² K.H. Wahren, Streitbarer und widerspruchsvoller Geist. Zum Tode von Peter Jona Korn. In: Informationen Nr. 55, März 1998, S. 2-5.

²⁴³ Wilhelm Nordemann, Verbandsprozess gegen das ZDF. In: Informationen Nr. 57, April 1999, S. 5.

und Fremdenhass.²⁴⁴ Sorgen bereitete ihm weiterhin das Vordringen der Medienriesen im U-Musik-Bereich und das Verschwinden der zeitgenössischen E-Musik aus den Rundfunkprogrammen. Als Konsequenz würden die GEMA-Einkünfte sinken. Damit verschlechtere sich die ohnehin prekäre Situation vieler Komponisten weiter: „Bei den meisten GEMA-Mitgliedern beträgt das jährliche Geldaufkommen weniger als das durchschnittliche bundesdeutsche Arbeitslosengeld. Lediglich etwa 1200 Komponisten können in unserem Lande tatsächlich von ihrer schöpferischen Arbeit leben.“ Der Anteil ernster Komponisten sei verschwindend gering und von weiterem Abbau bedroht: „Die Wahrscheinlichkeit, dass dieses unverzagte Häuflein sich in den kommenden Jahren weiter reduzieren wird, kann nach den sich abzeichnenden kulturpolitischen Entwicklungen als sicher gelten. Das würde für unsere vielhundertjährige musikalische Entwicklungsgeschichte ein absehbares Versanden bedeuten.“²⁴⁵

So sehr solche Cassandra-Rufe zutrafen, so begrenzt waren andererseits die Einflussmöglichkeiten des Verbandes zu wirkungsvollen Korrekturen. In den Augen der Politiker, so musste Wahren bald erkennen, war der Verband „eben nur ein schwächtiges, gern zu vernachlässigendes Häuflein von nur 1500 Mitgliedern“.²⁴⁶ Richard Strauss hatte einst die Demokratie getadelt, weil in ihr 200.000 Gastwirte sich mehr Gehör verschaffen als 250 Komponisten.²⁴⁷ Entsprechend machtlos blieb der Komponistenverband bei der Auseinandersetzung um die Urheberrechtsreform. Obwohl Prof. Nordemann, der Justiziar des Verbandes, auf Wunsch der Bundesjustizministerin Herta Däubler-Gmelin zunächst wesentlich an der Formulierung von Gesetzesänderungen beteiligt gewesen war, setzten sich schließlich die mächtig organisierten Interessen der Verwerter durch. Enttäuscht schrieb Wahrens Stellvertreter Banter: „In richtiger Erkenntnis der wahrhaften Situation der Urheber hat eine mutige Justizministerin mit guter Absicht versucht, Unrecht und Ungerechtigkeit, Übermächtigkeit und Unterlegenheit auszugleichen und in eine bessere Waage zu bringen. Lobbyismus und politische Machtspiele haben ihr Ziel zunichte gemacht.“²⁴⁸

²⁴⁴ Appell der Musikverbände gegen Rechtsradikalismus und Fremdenhass. In: Informationen Nr. 45, März 1993, S. 11.

²⁴⁵ K. H. Wahren, Gedanken eines zeitgenössischen Komponisten. In: Informationen Nr. 50, September 1995, S. 16. Vgl. auch seinen Beitrag „Komponisten heute – Freiheit zwischen Kunst und Kommerz“, in: Informationen Nr. 54, Sept. 1997, S. 1-7.

²⁴⁶ K.H. Wahren in Informationen Nr. 57, April 1999, S. 4.

²⁴⁷ Vgl. Dümling, Musik hat ihren Wert. S. 61.

²⁴⁸ Harald Banter, Bundestag verabschiedet Urheberrechtsreform. In: Informationen Nr. 63, April 2002, S. 11.

Als besonders schädlich erwies sich unter diesen Umständen die Zerrissenheit der Komponistenkurie in der GEMA. Deren Jahresversammlungen verglich Wahren mit einem Szenario der Chaostheorie. In der einst als Solidargemeinschaft gegründeten Vereinigung habe sich inzwischen Neid, Missgunst und Böswilligkeit ausgebreitet. Während die Kurien der Textdichter und Verleger ein geschlossenes Bild abgeben, sei bei den Komponisten das Gegenteil der Fall: „Natürlich stehen keine ästhetischen Probleme zur Debatte, es geht nur um Geld, um die Verrechnung der Lizenzgebühren.“²⁴⁹ Eine traurige Rolle spielten wieder solche Komponisten, die bei serienweise durchgeführten Konzerten eigene Werke inflationär anboten und damit den GEMA-Verteilungsplan ab absurdam führten.

Wie schon früher sorgte der Verteilungsplan immer wieder für Diskussionsstoff. So mussten die Kollegen der neuen Bundesländer über das Prinzip der E-Musik-Wertung, die zu den wesentlichsten Einnahmequellen der E-Musik-Autoren gehört, aufgeklärt werden.²⁵⁰ Selbst für Kenner handelte es sich hier um „fast kafkaesk verschlungenes Regelwerk“, das deshalb Misstrauen hervorrief.²⁵¹ Als Streitpunkt erwies sich insbesondere die vom Werkausschuss der GEMA vorgenommene „Bewertung der künstlerischen Persönlichkeit“. Unzufrieden mit der Aufteilung von U- und E-Musik waren außerdem die Jazzmusiker, die ihre Werke oft für „das interessanteste musikalische Phänomen unserer Zeit“ hielten. Arbeiteten nicht Jazzkomponisten wie Wolfgang Dauner, Albert Mangelsdorff und Gunter Hampel, so fragten sie, mit gleicher Ernsthaftigkeit und unter ähnlichen Bedingungen wie die meisten E-Musik-Komponisten? Umso mehr erfreute es sie, als der Verteilungsplan im Jahr 1994 zu ihren Gunsten verbessert werden konnte.²⁵² Andererseits wollten sich manche U-Musik-Komponisten nicht damit abfinden, ihre GEMA-Einnahmen mit den Textautoren gleichberechtigt teilen zu müssen. Ihnen hielt Christian Bruhn entgegen, dass doch die Titel der Songs in der Regel vom Textdichter stammen. „Gerade heutzutage, wo die melodischen Möglichkeiten scheinbar erschöpft sind, kommt es außerordentlich auf den Text an.“²⁵³

²⁴⁹ Editorial in: Informationen Nr. 59, April 2000, S. 2.

²⁵⁰ Wahren, E-Musik-Wertung der GEMA. In: Informationen Nr. 46, Nov. 1993, S. 7f.

²⁵¹ Wahren, Zur GEMA-Wertung der E-Musik. In: Informationen Nr. 49, April 1995, S. 6.

²⁵² Manfred Schoof, Jazz im GEMA-Verteilungsplan. In: Informationen Nr. 48, S. 9f.

²⁵³ Christian Bruhn, Appell an die Vernunft. U-Komponisten und U-Textdichter in der GEMA. In: Informationen Nr. 51, März 1996, S.4.

Zu gravierenden, bis heute fortdauernden Problemen führte das hartnäckige Beharren der Werbekomponisten auf ihren beträchtlichen GEMA-Ausschüttungen. 1998 ergaben sich dadurch auf der Mitgliederversammlung der Verwertungsgesellschaft unüberbrückbare Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Komponistenkurie. Als stellvertretender Verbandspräsident appellierte Harald Banter daraufhin mit großem Ernst „an die Einsicht und Toleranz der Komponistenkollegen, die in der Vergangenheit überproportional von den die Gegenwart nicht berücksichtigenden Bestimmungen des Verteilungsplans profitiert haben“.²⁵⁴ Es gälte, bei den bevorstehenden Gesprächen in der Verteilungsplan-Kommission den alten Geist der Solidargemeinschaft wiederzufinden. Allerdings musste er eingestehen, dass der bislang geltende Verteilungsplan vom Berufsbild des ebenso Konzertmusik wie funktionale Gebrauchsmusik schreibenden Allround-Komponisten ausgeht. Unter dem Einfluss der Medien hatte sich hingegen ein zunehmender Trend zur Spezialisierung, zum Komponieren für bestimmte Zwecke, ausgebildet. So gibt es inzwischen Spezialisten für Fernsehfilme, Gameshows, Video-Clips, Hörfunk- und Fernsehjingles, Multimedia-Events und Mobilfunk-Klingeltöne. Dieser Spezialisierung werde der geltende Verteilungsplan nicht mehr gerecht, weshalb eine Reform dringend notwendig sei.

Gedacht war an eine Reduktion der bislang sehr hohen Anteile für Werbekomponisten. Gegen diese Pläne widersetzten sich diese mit allen Kräften. Auftragskomponisten für Rundfunk, Film und Fernsehen hatten Anfang der neunziger Jahre mit dem CC Composers Club e.V. einen eigenen Berufsverband gegründet. Jährlich veranstaltete dieser am Vorabend der GEMA-Hauptversammlung ein Mitgliedertreffen, bei dem – ähnlich wie zuvor im IDK – detailliert die Strategie hinsichtlich der GEMA-Abstimmungen beraten wurde. Durch geschlossenes Auftreten hatten CC-Mitglieder alle Versuche zur Veränderung des Verteilungsplans und damit zu einer Verschlechterung ihrer Einnahmen verhindern können. Banter, der 1998 noch eine friedliche Verhandlungslösung erhofft hatte, gestand vier Jahre später: „Offensichtlich sind wir an einem Punkt angelangt, an dem es scheint, als ob eine Lösung nur über den dornigen

²⁵⁴ Harald Banter, Wir Komponisten – und die GEMA. In: Informationen Nr. 56, Sept. 1998, S. 13.

Weg der prozessualen Auseinandersetzung möglich ist. Schade, dass alle Mühe der vergangenen Jahre, zu einer Einigung zu gelangen, zu keinem Ergebnis geführt hat.“²⁵⁵

Bei seinem Appell an die Vernunft hatte er an die Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer im Jahre 1903 erinnert und die Eigenverantwortung jener Komponisten hervorgehoben, die damals Wegbereiter der heute mächtigen deutschen Verwertungsgesellschaft waren. Als die GEMA hundert Jahre später, im Jahr 2003, dieses Jubiläum feierlich beging, sah sich auch der Komponistenverband verpflichtet, diese Anfänge wachzurufen. Immerhin waren die damaligen Aktivitäten von den Komponisten Richard Strauss, Friedrich Rösch, Hans Sommer, Georg Schumann und anderen ausgegangen. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer bildete die notwendige Voraussetzung für die Existenz des heutigen Komponistenverbandes. In einem ausführlichen historischen Rückblick hob Wahren die Verdienste dieser Pioniere hervor, deren gewachsenes Kulturverständnis heute nicht einfach preisgegeben werden dürfe. „Wir – die Autoren – dürfen unsere Musikvisionen nicht allein dem Markt und seinen Managern überlassen.“ Denn der globale Markt sorge „mit seinem unsere Sinne fast hinrichtenden Bild-, Musik- und Lärmimperialismus“ für Vereinheitlichung und Gleichschaltung.²⁵⁶ Wenn Wahren den ungeschriebenen Moralkanon der Solidargemeinschaft GEMA vor Zersetzung bewahren wollte, hatte er auch das immer noch akute Problem der Werbekomponisten im Blick. Er konnte nicht ahnen, dass es bei den Aufsichtsratswahlen der GEMA ausgerechnet in diesem Jubiläumsjahr, als man an die beispielhafte Initiative der ersten Komponisten erinnerte, zu erdrutschartigen Veränderungen kommen sollte. Am 24. Juni 2003, fast auf den Tag genau hundert Jahre nach der Gründung der ersten deutschen Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA) durch eine repräsentative Gruppe von E-Komponisten, putschte die U-Musik. An diesem Tag erhielten Karl-Heinz Wahren und Siegfried Matthus in München nicht mehr die erforderlichen Mehrheiten und verloren so ihren Sitz im Aufsichtsrat. Wolfgang Rihm, der immerhin die Position eines Stellvertreters erreichte, blieb in diesem Gremien einziger Repräsentant der E-Musik. Große Umschichtungen gab es auch bei der U-Musik, wo sich überwiegend Mitglieder des CC Composers Club durchsetzten. Ihre schon in den Vorjahren betriebene Strategie machte sich bezahlt: von den sechs

²⁵⁵ Harald Banter, Verteilungsgerechtigkeit. Zur Problematik des GEMA-Verteilungsplans. In: Informationen Nr. 63, April 2002, S. 13.

²⁵⁶ K.H. Wahren, 100 Jahre deutsche musikalische Verwertungsgesellschaft. In: Informationen Nr. 65, 1/2003, S. 3. Vgl. auch in Dümling, Musik hat ihren Wert, S. 356-365.

Komponisten im Aufsichtsrat gehören seitdem nicht weniger als fünf dem Composers Club an.

Obwohl die neugewählten Aufsichtsratsmitglieder versicherten, dass sie an dem vom Gesetzgeber vorgeschriebenen kulturellen und sozialen Auftrag der Verwertungsgesellschaft nicht rütteln würden, bedeuteten diese Wahlen für das deutsche Musikleben möglicherweise eine ähnliche Zäsur wie die Abschaffung des Ersten Drittels durch Goebbels. Durch eine eilige Abstimmung war an jenem 24. Juni ein seit 1948 geltendes Gewohnheitsrecht gekippt worden, dem zufolge von den sechs Komponisten im Aufsichtsrat immer drei dem Bereich E-Musik und drei dem Bereich U-Musik angehörten. Nach der jetzt gefundenen Lösung sind die Komponistenvertreter in diesem wichtigen Gremien nicht mehr Schöpfer von Symphonien und Streichquartetten, sondern Urheber von Werbejingles und den Filmmusiken zu *Tatort*, *Peter Strohm*, *Voll Normal*, *Manta Manta* oder *Ballermann 6*. Dies bedeutete nicht nur eine abrupte Gewichtverschiebung in der Selbstdarstellung der heimischen Tonkunst, sondern auch eine herbe Niederlage für den Komponistenverband. Dieser hatte seine mehr als 1400 Mitglieder offenbar nicht in gleichem Maße zur aktiven Beteiligung an der GEMA-Versammlung motivieren können wie der gutorganisierte Composers Club seine etwa 180 Mitglieder. Dabei hatte der Komponistenverband wie üblich seine Mitgliederversammlung am Vortag in München durchgeführt und – allerdings ohne weitere inhaltliche Vorgaben - zu Beratungen der Arbeitsgruppen „E-Musik“ und „GEMA- und Rechtsfragen“ eingeladen.²⁵⁷ Mit einigem Zynismus kann man behaupten, dass die frühere Zusammensetzung des Aufsichtsrats realitätsfremd war und erst die jetzige Besetzung die von Massenmedien geprägte moderne Musikwirklichkeit angemessen repräsentiert. „Die GEMA ist so in der kulturpolitischen Realität unserer Bundesrepublik angekommen.“²⁵⁸ Allerdings hatten sich die E-Komponisten ihrer Rolle, ihrer jährlichen GEMA-Einkünfte und ihrer Repräsentanz im Aufsichtsrat offenbar zu sicher gefühlt. Da sie meist gar nicht erst nach München angereist waren und noch weniger zu einem wirklichen Engagement bereit waren, konnte ihnen Wolfgang Rihm zu Recht vorwerfen: „Wenn die Kollegen nicht zur Mitgliederversammlung kommen, wer soll die E-Kollegen denn dann wählen?“ In der Tat setzt Demokratie zumindest Anwesenheit voraus. Aber auch die anwesenden Mitglieder des Komponistenverbandes

²⁵⁷ Ankündigung in Informationen Nr. 65, 1/2003, S. 2.

²⁵⁸ K.H.Wahren, Die zwei Pole der Musik. In: Neue Musikzeitung, 9/2003, S. 50.

hatten es nicht für nötig befunden, sich mit einem Redebeitrag zur Wahl zu äußern und sich den Kollegen vorzustellen. Dies tat allein der Filmkomponist Enjott Schneider (*Schlafes Bruder*). In seinem Statement plädierte er für einen stärker hörerorientierten, medial erweiterten Begriff von zeitgenössischer Musik²⁵⁹ und erhielt prompt die höchste Stimmenzahl. Von den bisherigen Aufsichtsratsmitgliedern aus dem Deutschen Komponistenverband wurde lediglich Christian Bruhn bestätigt. Der sensationelle Sieg der Auftragskomponisten war ein Triumph des Composers Club, den die Kollegen mit ihrer Wahlentscheidung als die bessere Interessenvertretung anerkannten. Es war zugleich ein bayrischer Sieg über die Vertreter aus Berlin und den neuen Bundesländern, sind doch bis auf eine Ausnahme alle ordentlichen Aufsichtsratsmitglieder im Münchner Raum beheimatet. Man darf sich somit wieder an die Zeiten erinnert fühlen, als Komponistenverbände in München und Berlin miteinander rivalisierten.

Die Deutsche Komponistenverband steht im Jahr seines fünfzigjährigen Jubiläums zwar nicht vor einer Insolvenz wie der gleichaltrige Deutsche Musikrat. Dennoch stellen die Ergebnisse der GEMA-Aufsichtsratswahlen einige Aspekte seiner inhaltlichen Arbeit in Frage. Wie ist es möglich, dass der Verband nicht einmal in der Komponisten-Kurie eine Mehrheit erhielt? Hat er die Veränderungen im Berufsbild und die damit verbundenen Interessensverschiebungen genügend berücksichtigt? Hat er ausreichend Basisarbeit und Nachwuchsförderung betrieben? Erst die Zukunft wird zeigen, ob dies ein heilsamer Schock war, der zu einer kritischen Revision der eigenen Arbeit führt, ob sich also die Erkenntnis durchsetzt, dass die zeitgenössische Musik nur dadurch ihre Existenz sichern kann, dass die heutigen Autoren so solidarisch handeln wie ihre Kollegen vor hundert Jahren. Werden die neuen Konstellationen aber nicht wahrgenommen, führen sie zu keinem Umdenken, zu keinem „Ende der Träumer“²⁶⁰, dann dürfte der Trend zur Spaßgesellschaft und zur Einschaltquoten-Mentalität noch lange weiter triumphieren. Am Ende vielleicht sogar ungebremst und unaufhaltsam.

²⁵⁹ Enjott Schneider, Mehr gesellschaftliche Wertschätzung. In: Neue Musikzeitung, 7-8/2003, S. 6.

²⁶⁰ Moritz Eggert, Ende der Träumer. Verschläft die E-Musik die Zukunft der GEMA? In: Neue Musikzeitung, 9/2003, S. 49.