Der Kampf der Komponisten der „heiteren Musik“ um Anerkennung sowie um eine gerechte Abgeltung ihrer Kunst¹

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Zunächst soll ein Zitat aus dem Jahre 1924 die allgemeine Stellung der Unterhaltungsmusik (bzw. der „heiteren Musik“, wie sie damals zumeist genannt wurde), im gesellschaftlichen Umfeld der 1920er Jahre beleuchten:

Eugen d'Albert hat den Chefredakteur der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ Paul Schwerts wegen Beleidigung verklagt. Diese Beleidigung erblickte der Privatkläger in zwei Notizen, deren erste lautete: „Eugen d'Alberts unermüdliche Feder kratzt wieder über das geduldige Notenpapier: Jetzt arbeitet er an einer Operette.“ In der zweiten heisst es: d'Albert arbeite an einer abendfüllenden Filmmusik, deren Stoff einen Gotenfürsten mit zwölf Frauen behandle. Das Berlin-Schöneberger Amtsgericht sah den Tatbestand der Beleidigung erfüllt und verurteilte Schwerts zu fünfhundert Goldmark Geldstrafe, eventuell fünfzig Tagen Haft, sprach auch d'Albert das Veröffentlichungsrecht des Urteils in der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ zu.²

Der „wahldeutsche“ britisch-schweizerische Komponist (und Liszt-Schüler) Eugène (Eugen) d'Albert, der als Pianist umjubelt wurde, 1903 mit seiner im Prager Neuen Deutschen Theater uraufgeführten Oper

1 Angesichts der zahlreichen Zitate in alter Rechtschreibung folgt auch der Autor den damaligen Regeln.

2 *Signale für die Musikalische Welt* 82, No. 45 (5. November 1924): 1717 (Sperrungen original).

„Tiefeland“ europaweit Furore gemacht hatte und weitere 20 Opern sowie Orchesterwerke, Klavier- und Kammermusik verfaßte, war angesichts seiner „seichten“, bisweilen nahe am Kitsch angesiedelten Musiksprache immer wieder Ziel der Kritik geworden, und Paul Schwers hatte sie mit bis-sig-ironischen Worten formuliert. Seine „Beleidigungen“ dokumentieren aber nicht nur seine negative Einschätzung des Komponisten Eugen d’Albert, sondern vor allem auch seine Sicht der Genres „Operette“ und „Filmmusik“ als gleichsam minderwertige Formen der Musik. Daß diese Sicht durchaus weitverbreitet war, dokumentiert eine Glosse aus dem Jahr 1930, als deren Stoßrichtung eindeutig die Operettenkomponisten ausgemacht werden können.

Böse Zungen behaupten – und sie sollen nicht so ganz unrecht damit haben –, daß manche Komponisten, die mit der heiteren Muse ein Verhältnis haben, nicht immer die ganze Arbeit allein leisten. Meist soll es die Orchesterpartitur sein, deren Ausführung anderen Fachleuten überlassen wird, es soll aber auch schon vorgekommen sein, daß solche Tondichter ihrem heimlichen Hauskomponisten eine Melodie vorgepiffen haben, die dieser dann in Form einer regelrechten Musiknummer zu Papier brachte.³

Solche und ähnliche Pamphlete führten sowohl dazu, daß sich die Forderungen nach einer Verlängerung der Schutzfrist zuerst vor allem an „zuschützenden“ Operetten entzündeten, als auch, daß die Filmmusik lange nicht als Kunstwerk eines Komponisten, sondern als Teil des technischen Equipments des „Erzeugnisses“ Film angesehen wurde.

Andererseits wurde fallweise auch kritisiert, daß häufig gespielte Operetten extrem hohe Summen an Tantiemen eintrugen, während „seriöse“ Kunst gleichsam „brotlos“ blieb. So auch in einem Artikel in der Wiener Tageszeitung *Der Tag*, der die enormen Einnahmen der Witwe eines prominenten Operettenkomponisten mit der ärmlichen Situation eines prominenten „großen“ deutschen Dichters vergleicht und dann den folgenden Kommentar anschließt:

Sind wir alle verrückt oder ist nur das Zeitalter verrückt, in dem wir leben?

Oder ist es nicht verrückt, wenn ich Montag von der Witwe eines Halbgebildeten gefragt werde, wie sie die Milliarden anlegen soll,

3 *Neues Wiener Journal* 38, Nr. 13.065 (5. April 1930): 12.

die eine Abart Literatur ihr einbringt, – und wenn ich Dienstag erfahre, daß ein ganz großer deutscher Dichter, dem der Nobelpreis winkt, in feierlicher Weise Abschied von seiner liebsten Gewohnheit – dem täglichen Glase Bier – nehmen mußte?

Oder sollte unser dreimal verfluchtes Zeitalter so verrückt sein, dem ganz großen deutschen Dichter zuzumuten, Operettenlibretti zu schreiben? – –⁴

Bevor nun das Thema „Schutzfrist“ in den Blick genommen wird, sei ein letztes Zitat eingeschaltet, das den niedrigen Stellenwert der Operette bestätigt, ihn aber vehement bekämpft. Es erschien in der Zeitung *Neues Wiener Journal*, stammt von dem angesehenen deutschen Komponisten sowie Dirigenten Leo Blech und trägt den vielsagenden Titel „Meine Entgleisung in die Operette. Mit einem Ausspruch von Gustav Mahler über die Operette“. Die Redaktion stellte dem Artikel die folgende Bemerkung voran:

Der bekannte Berliner Operettenkapellmeister Leo Blech hat bekanntlich im vorigen Jahre [am 5. Februar im Dresdener Zentraltheater] mit einer Operette „Die Strohwitwe“ debütiert [...]. Offenbar hat der überaus ernste und gediegene Musiker sich dadurch den Vorwurf des Unrechtes und der Tantiemenschinderei zugezogen, denn er ergreift spontan die Gelegenheit zu einer künstlerischen Rechtfertigung [...].

Und Blech beschrieb seine „Entgleisung“ folgendermaßen:

Wie ich zur Operette kam ? Ich glaube, sie kam zu mir. Nimmermehr hätte ich dem schon lange Jahre gehegten Wunsch, eine Operette zu schreiben, nachgegeben, wenn mich nicht ein inneres Wollen getrieben hätte.

Die innere Anlage für diese, so oft vergewaltigte, musikalisch-dramatische Form war bei mir wohl schon lange bemerkbar. Richard Strauß war es, der mir nach dem Anhören meiner Oper „Rappelkopf“ sehr lebhaft riet, dem Plan, eine feine Operette zu schreiben, ernstlich näherzutreten.

Zur rechten Zeit gesellte sich dem inneren Wunsch die äußere Veranlassung in Form eines, mir vom Verlag angebotenen, mir per-

4 *Der Tag*, 21. September 1923, 3.

sönlich sehr zusagenden Buches; ein Buch, das nicht – wie oft bei der Operette – aus einer Reihe von mehr oder weniger wirkungsvollen Szenen bestand, sondern ein zusammenhängendes Ganzes darstellte. [...]

Ich hatte vor vielen Jahren einmal mit Mahler ein langes Gespräch darüber, wann eine dramatische Form anfange, „Operette“ im bösen Sinne zu werden. Mahler definierte schließlich so: „Die Operette beginnt beim Sich=selbst=nicht=ernst=nehmen“

Nun: davon weiß ich mich frei. Denn ich habe die Operette ganz verteuftelt ernst genommen und mich mit Ernst bemüht, so heiter wie möglich zu sein. Vor allem war meine Sorge auf eins gerichtet: Ich stellte mir als Grundsatz auf, es solle in dieser Operette keine Note stehen, die in einer Oper stehen könnte. Ich hielt mir immer wieder vor Augen und Ohren, daß die Musik einer Operette ihre eigenen Stilgesetze haben muß. Ich glaube, daß man einer Operette ein sehr schlechtes Kompliment macht, wenn man ihrer Musik nachrühmt, sie neige zur Spieloper hin. Denn nie und nimmer kann die Steigerung lauten: Operette – Spieloper; sondern die Steigerung kann nur lauten: Schlechte Operette – gute Operette. [...]

Und schließlich: doch „Entgleisung“? Es scheint wohl so zu sein; denn zu oft begegnet es mir in den letzten Monaten, daß, wenn ich mit einem „ernsten“ – (was ist das, ein ernster Musiker? Ist das ein Gegensatz zu einem „heiteren“ Musiker? also genauer!) – wenn ich mit einem „ernst zu nehmenden“ Musiker – (ja, sind denn Suppé, Millöcker und Strauß nicht „ernst zu nehmen“? Ist einer nicht mehr ernst zu nehmen, wenn er Operetten schreibt?) – Also kurz, wenn ich mit Musikern, die keine Operetten schreiben, sprach, begegnete es mir, in ihren Antworten einen Unterton von Bedauern, von Sorge zu hören, sicher aber etwas vom „Schrei nach der Tantieme“ zu vernehmen. Operette – das ist so, als wenn man in einer „guten“ Familie von einem illegitimen Kinde spricht. (Als wenn es gar keine „illegitimen“ Opern gäbe!)

Ich weiß wohl, woher das kommt; ich weiß gut, welch mangelndes künstlerisches Gewissen, welch schlimmer Dilettantismus sich in dem Sammelwort „Operette“ vereinigen kann. Aber das könnte doch in „ernsten“ Opern auch vorkommen. Ich muß schon zu sehr

schlechten Operetten greifen, wenn ich ein Vergleichsobjekt für die „ernste“, erfolgreiche Oper „Trompeter von Säckingen“ finden will.

Ich glaube, daß man in jeder Form sich künstlerisch benehmen kann, ohne der Form etwas zu versagen, was ihr in ihrer Besonderheit zukommt. Es scheint mir nun einmal besser, eine gute Operette zu schreiben als ein schlechtes Musikdrama. ...⁵

Die Namen der Operettenkomponisten Carl Millöcker und Johann Strauß, um die sich das nun folgende Thema „Schutzfrist“ ranken wird, hat Leo Blech sicher nicht angesichts ihrer „zukünftigen“ Brisanz genannt, sondern wohl ausschließlich wegen der auch allgemein unbestrittenen Qualität ihrer Werke.

Der Kampf um die Verlängerung der Schutzfrist

Diese „Schutzfrist“, also die Frist, in der nach dem Tod eines „Urhebers“ Tantiemen an die Erben ausbezahlt werden, war nach dem Ersten Weltkrieg in den deutschsprachigen Ländern noch mit 30 Jahren limitiert. Zwar hatten zehn Staaten (Belgien, Deutsches Reich, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, Liberia, Schweiz, Spanien und Tunesien) bereits am 9. November 1886 die „Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst“ unterzeichnet und eine Schutzfrist von 50 Jahren für richtig befunden, doch wurde diese im Deutschen Reich erst 1934 und in der Schweiz erst 1955 (!) eingeführt. Österreich trat der „Berner Übereinkunft“ überhaupt erst 1920 bei, und sofort *„belebte sich die Hoffnung, daß die 50jährige Schutzfrist auch in das österreichische Urhebergesetz aufgenommen werden wird“*⁶, was dann aber auch noch bis 1933 dauern sollte.⁷ Allerdings hatte die österreichische Regierung schon im Dezember 1925 eine diesbezügliche Gesetzesvorlage in den Nationalrat eingebracht, doch sah dieser Entwurf vor, daß nur ein Teil des *„materiellen Ergebnisses den Rechtsnachfolgern der Autoren allein gehören“*, hingegen *„ein Anteil von 50 bis 80 % davon dem Bunde für Zwecke der Bundestheater und der Landes-*

5 Neues Wiener Journal 29, Nr. 9791 (8. Februar 1921), 5 (Sperrungen original).

6 Mitteilungen der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien [MGAKM], Nr. 1, Jänner 1926, 5.

7 Heute beträgt die Schutzfrist in Europa einheitlich 70 Jahre – in Deutschland fand die Erhöhung 1965 statt, in Österreich 1972 (1953 war sie bereits auf 57 Jahre gestiegen), in der Schweiz erst 1993.

*theater zugeführt werden [soll]*⁸. Die Gesetzesvorlage wurde dann nicht beschlossen.

Insbesondere die österreichischen Unterhaltungsmusik-Komponisten formierten sich nun in verschiedener Weise. Zunächst erreichten sie bei der „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien“ (damals A. K. M., heute AKM), daß „*ab 1. Jänner 1928 Orchestrierungen und Arrangements von Werken der Unterhaltungsmusik ebenfalls in die Tantiemen-Verrechnung einbezogen*“⁹ werden,¹⁰ und am 7. Dezember 1927 beschloß die „Hauptversammlung“ des Österreichischen Komponistenbundes, in der Vereinigung „*eine Sektion für ernste und eine Sektion für heitere Musik*“¹¹ zu bilden. Präsident blieb weiterhin der Unterhaltungs-Musiker Hofrat Dr. Rudolf Sieczyński, Vizepräsident für die „ernste Musik“ wurde Hofrat Dr. Josef Marx.¹²

Der einhelligen Forderung der Komponisten nach einer Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre wurde dann auch in der ab 7. Mai 1928 in Rom tagenden internationalen Konferenz „zwecks Revision der Berner Übereinkunft“ (zu der die österreichische Regierung keinen Vertreter der A. K. M. entsandt hatte) nicht entsprochen. Die Abschluß-Urkunde vom 2. Juni hielt aber immerhin „*die moralische Verpflichtung der deutschen Regierung*“ fest, „*die 50jährige Schutzfrist genau nach englischem Muster einzuführen*“.¹³ Nun aber wurde man in Österreich aus einem speziell gewichtigen Grund aktiv, den etwa der Rechtsanwalt Erik Habernal unter dem Titel „Die Schutzfristverlängerung“ nicht ohne Bitternis darlegte:

[...] es droht die nicht zu unterschätzende eminente Gefahr, daß zum Beispiel in kurzer Frist (nach dem 1. Jänner 1930) die Werke unseres Johann Strauß, welche einen eisernen Bestand in den Konzertprogrammen aller Länder der Erde bilden, in Frankreich, Norwegen, Großbritannien, Tschechoslowakei, Polen und Ungarn ohne Entrichtung von Aufführungstantiemen frei aufgeführt werden können, während französische, tschechische, ungarische und

8 Ibid.

9 MGAKM, Nr. 10, Dezember 1927, 3.

10 Zur Geschichte der AKM siehe Hartmut Krones, „Die Geschichte unserer Gesellschaft“ [AKM], in *100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger. 1897[-]1997*, Hrsg. Manfred Brunner (Wien: AKM, 1997), 10–31.

11 MGAKM, Nr. 10, Dezember 1927, 9.

12 Hierzu siehe Hartmut Krones, *100 Jahre Österreichischer Komponistenbund* (Wien: Praesens, 2013).

13 MGAKM, Nr. 13, September 1928, 5f. und 11.

*polnische Komponisten, welche vor mehr als 30 Jahren, aber weniger als 50 Jahren, gestorben sind, dort noch geschützt sind. [...] Es wäre daher allerhöchste Zeit, noch in letzter Stunde die österreichische Volkswirtschaft vor dem unrettbaren Verluste der höheren und wirtschaftlich wertvolleren Güter zu bewahren und unter Hintansetzung aller Engherzigkeit bei der bevorstehenden Änderung des Urheberrechtsgesetzes noch rechtzeitig die Schutzfrist zumindestens auf 50 Jahre zu verlängern.*¹⁴

Habernal zählte in dem Artikel auch die Länder auf, die bereits weit längere Schutzfristen eingeführt hatten: Ein „ewiges“ Urheberrecht (ohne Frist) gab es damals in Guatemala, Honduras, Mexiko, Venezuela und Portugal, 80 Jahre währte es in Kolumbien, Kuba, Panama und Spanien, 60 Jahre in Brasilien, 50 Jahre in

Belgien, Kostarika, Dänemark, Ekuador, Estland, Finnland, Frankreich, Tunis, Griechenland, Großbritannien mit den Kolonien und Indien, Australien, Irland, Kanada, Island, Italien, Lettland, Litauen, Luxemburg, Monaco, die Niederlande, Norwegen, Palästina, Polen, Syrien, Tschechoslowakei und Ungarn.

Auch der jugoslawische Entwurf sah „eine 50jährige Schutzfrist vor“. Und in den USA betrug sie 28 Jahre, konnte aber per Antrag um weitere 28 Jahre verlängert werden.

Auch Tageszeitungen schlossen sich der Argumentation und der Forderung an. So faßte die *Freiheit* die Sachlage unter dem Titel „Was geschieht mit der Schutzfrist für Johann Strauß?“ und dem Untertitel „Man schaffe doch wenigstens ein Provisorium“ folgendermaßen zusammen:

Ende dieses Jahres läuft die dreißigjährige Schutzfrist für Johann Strauß und Karl Millöcker ab. Beinahe in allen Kulturstaa-ten der Welt ist bereits eine fünfzigjährige Schutzfrist durchgeführt, nur in Oesterreich und Deutschland nicht, wo sich die Buchverleger aus begreiflichen Gründen gegen jede Verlängerung einer Schutzfrist wehren. Sogar Jugoslawien ist aber jetzt daran, eine fünfzigjährige Schutzfrist für Autoren und Komponisten zum Gesetz zu erheben. Die Wichtigkeit einer Verlängerung der Schutzfrist ist nicht zu verkennen. Wir dürfen uns ja darüber klar

14 Österreichische Autorenzeitung (ÖAZ) I/1, Jänner 1929, 4–6. Die ÖAZ war das Nachfolgeorgan der MGAKM.

sein, daß die Operette an sich für Oesterreich einen nicht unwichtigen Exportartikel bedeutet. In dem Augenblick, da die dreißigjährige Schutzfrist für Johann Strauß abgelaufen wäre, würde das Geschäft der Pariser Verleger losgehen, die nur darauf warten, die Welt mit Johann=Strauß=Musik zu überschwemmen.

Es ist gewiß nicht uninteressant zu erfahren, daß Doktor Richard Strauß und Oskar Strauß schon seit jeher ihre Werke in Paris verlegen lassen, da sie, respektive ihre Erben, dadurch einer fünfzigjährigen Schutzfrist sicher sind. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß man auch in Oesterreich zu einer Verlängerung der Schutzfrist irgendwie wird Stellung nehmen müssen. [...]

Es ist uns bekannt, daß man sich schon seit Monaten sowohl im Unterrichtsministerium wie auch im Handelsministerium mit der Verlängerung der Schutzfrist befaßt, aber etwas Positives ist bis heute nicht geschehen. Natürlich ist die ganze Sache nur durch ein Gesetz im Parlament zu erledigen. Wir fürchten sehr, daß es dazu nur sehr schwer kommen wird. Und so gibt es einstweilen nur einen Ausweg: man schaffe ein Provisorium. Denn ist einmal die Frist vorbei, dann gehen große Werte Oesterreich verloren. Uebrigens haben sich die Erben nach Johann Strauß bereit erklärt, die Hälfte der Tantiemen einem neu zu gründenden Künstlerhilfsfonds zu überlassen. Also billiger kann der Staat zu einer Aushilfe für Künstler nicht kommen!¹⁵

Das Neue Wiener Journal vermutete sogar, daß angesichts der „Freiwerdung“ der Musik von Johann Strauß eine „Haussee in Johann=Strauß=Bearbeitungen“ zu erwarten sei:

Es hat sich ja schon seit langem gezeigt, daß derlei kompilatorische Arbeiten oft sehr vom Glück begünstigt waren. [...] vor kurzem ist ja im Strauß=Theater eine Operette mit nachgelassener Musik von C. M. Ziehrer zum Erfolge geführt worden.

Die beginnende Saison wird nun allen Anzeichen nach eine Haussee in Johann=Strauß=Operetten bringen, und zwar werden zum Teil ältere Operetten des Meisters in textlichen und musikalischen Neubearbeitungen gegeben werden, während in einem Falle zu einem neuen Textbuch unbekannte Perlen Johann Straußscher

15 Freiheit 3, Nr. 565 (13. Juni 1929), 3 (Sperrungen original).

*Musik verwertet worden sind. [...] Was die Musik [...] betrifft, steht der Familie Strauß keine Ingerenz mehr zu, da ja die Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß bald abgelaufen sein wird.*¹⁶

Das spezielle Interesse der Unterhaltungsmusik- und Operetten-Komponisten an einer Verlängerung der Schutzfrist erklärt sich in einem besondere Maße aus der Liste „Die Meistaufgeführten“, in der von den 76 „im Jahre 1927 meistgespielten Mitgliedern der A. K. M. in Österreich und Deutschland“ nur 9 oder 10 der „ernsten Musik“ zuzuzählen sind (Anton Bruckner [Schutz eigentlich schon abgelaufen], Ignaz Brüll, Karl Goldmark, Wilhelm Kienzl, Erich Korngold, Gustav Mahler, Franz Schreker, Felix Weingartner, Hugo Wolf und eventuell Thomas Koschat). Und so hatte, wie Mai 1929 berichtet wird, der Vorstand sogar „mit Rücksicht auf die zu geringen Erträge aus den Aufführungstantiemen [...] in den vergangenen Jahren beschlossen, jeweilig einen gewissen Betrag der ernsten Musik zuzuführen“¹⁷, der de facto den Einnahmen der „Unterhaltungsmusik“ abgezogen wurde. Dieser „Zuschuß=Gesamtbetrag“ betrug dann laut Protokoll der Generalversammlung vom 25. März 1933 circa „S 140.000.–“, von denen 100.000.– von Autoren, Komponisten und Verlegern gemeinsam „aufzubringen“ waren, „die restliche Summe (zirka S 40.000.–)“ hingegen „von den Verlegern allein zu tragen ist“.¹⁸

Mit dem Bundesgesetz vom 19. Dezember 1929, „betreffend eine vorläufige Verlängerung der urheberrechtlichen Schutzfrist“, reagierte „der Nationalrat“ dann insbesondere auf die auch von vielen Medien dargestellte Gefahr, daß die Werke von Johann Strauß Sohn mit 31. Dezember 1929 „frei“ und somit dem österreichischen Staat keine Einkünfte mehr bescherten würden:

Die Schutzfrist für Werke der Literatur und Kunst wird, soweit sie nach dem Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie, am 31. Dezember 1929 oder 31. Dezember 1930 endet, bis 31. Dezember 1931 verlängert. [...]

Nach den aus Deutschland eingelangten Nachrichten scheint es, daß Deutschland sich in der Schutzfristfrage sowie in den den Gegenstand einer Reform bildenden sonstigen Fragen erst nach geraumer Zeit entscheiden wird. Man mag in der Schutzfristfrage

16 Neues Wiener Journal 38, Nr. 13194 (14. August 1930), 10.

17 ÖAZ I/4, Mai 1929, 5.

18 ÖAZ V/1, Februar 1933, 3.

welche Stellung immer einnehmen, das eine wäre aber für Österreich ein durchaus unbefriedigendes Ergebnis, daß nämlich etwa im Jahre 1930 oder 1931 die volle oder beschränkte 50jährige Schutzfrist in welcher Form immer eingeführt würde, die Werke des am 3. Juni 1899 verstorbenen Johann Strauß aber am 1. Jänner 1930 frei werden. Johann Strauß mit seiner heiteren Musik ist heute einer der meist gespielten Autoren in der ganzen Welt. Die Einnahmen, die dafür nach Österreich fließen, bilden ein namhaftes finanzielles Aktivum Österreichs. Es liegt keinerlei Grund vor, diese Einnahmen versiegen zu lassen und erst später in der Schutzfristfrage einen legislativen Schritt zu unternehmen. Für Österreich ist es eine Notwendigkeit, wenn man überhaupt eingreifen will, nicht zu spät zu kommen. [...] Damit ist der endgültigen Regelung nicht vorgegriffen, das eben gekennzeichnete, unerwünschte Ergebnis aber vermieden. Österreich hat damit für gewisse Fälle eine 31= und 32jährige Schutzfrist.¹⁹

Doch dann erfolgte die endgültige Anhebung nicht; der 31. Dezember 1931 verstrich ungenützt, die österreichische Regierung konnte ihre Nichtkompetenz in Sachen Kultur endgültig unter Beweis stellen. Die ÖAZ hatte im Vorfeld, erneut primär unter Hinweis auf die beiden bedeutenden Operetten-Komponisten, vehement auf die Notwendigkeit der Schutzfristverlängerung verwiesen:

Österreich ist bis jetzt das größte Musikexportland der ganzen Welt; es kann und wird daher diese Ausnahmsstellung, die natürlich in erster Linie unserer bedrohten Volkswirtschaft zugute kommt, nur beibehalten, wenn wir in letzter Stunde unsere großen Meister Johann Strauß und Millöcker [...] durch Verlängerung der Schutzfrist weiter schützen und dadurch verhindern, daß diese Werke auch in den Staaten mit 50jähriger Schutzfrist frei werden.

Und nach ausführlichen Argumentationen, warum auch Musikunternehmer, Lokalinhaber, Druckereigewerbe sowie „Buch= und Musikalienhändler“ für die Verlängerung sein müßten, kam man zum Schluß, daß es klar wäre, daß diese „im eminentesten Interesse der österreichischen Kultur und Volkswirtschaft gelegen ist“.²⁰ – April 1932 konnte dann nur mehr festgestellt werden, daß es nicht gelang,

19 ÖAZ II/1, Februar 1930, 4.

20 ÖAZ III/3, Dezember 1931, 1–3.

*einige wenige, aber umso hartnäckigere Gegner der Schutzfristverlängerung umzustimmen, in denen leider zu spät die Erkenntnis reifen wird, daß sie unserem Staate nicht genützt, sondern durch ihren Widerstand der österreichischen Volkswirtschaft einen nicht wieder gutzumachenden Schaden zugefügt haben. [...] Dies sei jenen gesagt, die sich nicht überzeugen lassen wollten und die sich nunmehr darüber Rechenschaft zu geben haben, daß sie ein unersetzliches Kulturgut mutwillig verschleudert haben.*²¹

Die *Kleine Volks-Zeitung* berichtete (unter dem Titel „Kein Johann Strauß=Gesetz“) interessante Details über die Umstände der Ablehnung, die sowohl ein bezeichnendes Licht auf das Abstimmungsverhalten der (vor allem die Interessen der Wirtschaft vertretenden) „christlichsozialen“ Partei als auch auf die Sichtweise der „bürgerlichen“ Musikkreise bzw. der Staatsoper werfen, die im Gegenzug Tantiemen auf Werke der häufig gespielten Opern von Giuseppe Verdi befürchteten:

In der vergangenen Woche hatten Verhandlungen zwischen den Mehrheitsparteien stattgefunden, um die Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß und Millöcker zu verlängern. Bei diesen Besprechungen erhoben die Christlichsozialen gegen die Verlängerung Einspruch. [...] Da der Nationalrat bis Ende dieses Jahres nicht mehr zusammentritt, ist keine Möglichkeit gegeben, dieses Gesetz noch zu schaffen, und die Verlängerung der Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß und Millöcker ist damit gefallen. [...]

Zur Begründung der Nichtverlängerung der Schutzfrist für die Werke von Johann Strauß und Millöcker wurde im Parlament unter anderem folgendes angeführt: Wenn das Gesetz durchgegangen wäre, so hätte dies zur Folge gehabt, daß andre Staaten wegen der Reziprozität die Verlängerung der Schutzfrist auch für Werke ihrer Autoren verlangt hätten. In Betracht kommen hier die Werke von Verdi, die gleichfalls mit Beginn dieses Jahres frei werden, da Verdi im Jahre 1901 gestorben ist. Die Tantiemen, welche die Wiener Staatsoper für die Werke von Verdi und Johann Strauß entrichten muß, machten im Jahre eine Summe von ungefähr 50,000 S[chilling] aus. Diese kommt infolge der Nichtverlängerung der Schutzfrist in Wegfall. Die Aufführung des „Zigeunerbaron“

21 ÖAZ IV/1, April 1932, 3.

am heutigen Silvesterabend ist die letzte tantiemenpflichtige Aufführung einer Strauß=Operette.²²

Allerdings hatten sich mittlerweile „die österreichische und die deutsche Regierung dazu entschlossen, einen einheitlichen Entwurf [zum Urheberrechtsgesetz] für Österreich und Deutschland auszuarbeiten“²³. Da in diesem dann „die Frage, ob die Dauer der Schutzfrist künftighin 50 oder 30 Jahre sein soll“, unbeantwortet blieb, ging die Anstrengung der österreichischen Komponisten in der A. K. M. wieder dahin,

unabhängig von der Stellungnahme Deutschlands eine selbständige Regelung in Österreich raschestens durchzusetzen, weil wir Gefahr laufen, das Schaffen Hugo Wolf's, für dessen Werke die Schutzfrist mit Ende dieses Jahres abläuft, zu verlieren. Überflüssig, zu betonen, daß im Falle der Nichtverlängerung der Schutzfrist der österreichischen Volkswirtschaft, die schon den Ausfall großer Summen durch das Freiwerden von Johann Strauß und Karl Millöcker zu beklagen hat, weitere bedeutende Beträge für immer verloren gehen würden.²⁴

Auch international (z. B. beim von 29. Mai bis 3. Juni in Kopenhagen tagenden Kongreß der „Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs“) wurde die Forderung nach einer einheitlichen „Minimalschutzfrist von 50 Jahren“²⁵ laut, und in Österreich konnte man – z. B. in *Der Wiener Tag* – kämpferische Beiträge mit dem Titel „Die Autorschutzfrist muß verlängert werden“ lesen:

Im großen Sitzungssaal des Verwaltungsgerichtshofes fand gestern eine von der Österreichischen Völkerbundliga einberufene Konferenz statt [...]. Der Präsident der Völkerbundliga, Botschafter Dumba, [...] setzte nach Begrüßung der verschiedenen Körperschaften auseinander, daß es sowohl im künstlerischen, als auch im volkswirtschaftlichen Interesse gelegen sei, das Urheberrechtsgesetz Österreichs an das anderer Kulturstaaten anzugleichen.

22 *Kleine Volks-Zeitung* 77, Nr. 359 [27548] (31. Dezember 1931), 5 (Sperrungen original).

23 ÖAZ IV/2, Juli 1932, 7.

24 ÖAZ V/2, Mai 1933, 7.

25 ÖAZ V/3, August 1933, 2.

Hierauf ergriff Hofrat Prof. Dr. Josef Marx das Wort und schilderte in bewegten Worten die ungeheuren Schäden, die die einzig allein nur mehr auf die drei Länder, Österreich, Schweiz und Deutschland beschränkte dreißigjährige Schutzfrist angerichtet hatte. [...] Außerdem sei es moralisch ungerechtfertigt, daß die freigewordenen Werke, die sofort von Bearbeitern für die Operette und den Tonfilmen [!] ausgiebig ausgeschrotet wurden, diesen riesige Summen eingebracht haben, während die Erben der Komponisten und deren Originalverleger leer ausgingen.

Außerdem sei aber noch die ganze österreichische Volkswirtschaft geschädigt, da das Ausland für die Verwendung der freigewordenen Werke zwar nichts zu zahlen hatte, nun aber Österreich in Form von Bühnentantiemen, Filmleihgebühren usw. an das Ausland schwere Tribute entrichten muß. Dieser Zustand kann nicht länger aufrechterhalten bleiben, da Österreich einmal ein Musik-exportland ersten Ranges ist, zumal die drohende Gefahr besteht, daß nach Ablauf dieses Jahres die Werke Hugo Wolfs bei einem Verzögern der Schutzfristverlängerung dem Auslande verfallen und die gleiche Gefahr schon in den allernächsten Jahren bei den Werken einer ganzen Reihe namhafter und viel gespielter österreichischer Komponisten besteht.²⁶

Der Hinweis auf die drohende „Freiwerdung“ Hugo Wolfs wog offensichtlich schwerer als zwei Jahre zuvor der Hinweis auf die – viel öfter und mit meist umfangreicheren Werken gespielten – Operettenkomponisten Johann Strauß und Carl Millöcker, jedenfalls beschloß die Bundesregierung am 15. Dezember 1933 eine Verordnung, durch die

der jahrzehntelange Kampf der österreichischen schaffenden Künstler um die Dauer des Urheberrechtsschutzes für Werke der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Künste im Sinne der Urheber entschieden worden [ist].

Die neue Verordnung der 50jährigen Schutzfrist regelte zudem „die Dauer des urheberrechtlichen Schutzes von Werken der Kinematographie“²⁷, der unser zweites Thema sein wird. – Zuvor soll aber noch die Frage, ob die umstrittene (und oft minder geachtete) Gattung der Operet-

26 *Der Wiener Tag* XII, Nr. 3552 (8. April 1933), 5.

27 *ÖAZ* VI/1, Februar 1934, 1f.

te einer „Erneuerung“ bedarf bzw. bedurfte, gemäß der Sicht namhafter Komponisten des Jahres 1929 beantwortet werden:

Oskar Straus:

Mit dem Wort „Schablone“, besonders in Anwendung auf die Operette, wird ein bißchen viel Mißbrauch getrieben. Man übersieht, daß es auch Lustspielschablone und eine Schwankschablone gibt, von der – wenn sie ihren Zweck erfüllt, dem Publikum zu gefallen – kein so großes Aufsehen gemacht wird. [...] Zu möglicher Vermeidung derselben empfiehlt es sich, nach Stoffen zu suchen, die von vornherein die schabloneske Behandlung ausschließen. Dies scheint mir der richtigste Weg zur Erneuerung der Operette zu sein.

Kurt Weill:

Ich glaube nicht an die Möglichkeit der Erneuerung der Operette, da der ganze Begriff „Operette“ zu eng mit einem Produktionsschema verknüpft ist, das längst zu Tode gehetzt worden ist. Alle Anzeichen aber sprechen dafür, daß in einer Zeit, da eine deutliche Annäherung des Sprechtheaters an das musikalische Theater (oder umgekehrt) zu beobachten ist, auch eine neue Gattung des volkstümlichen musikalischen Theaters heraufkommt, das nicht mehr auf eine Umnebelung des Publikums hinzielt, sondern das mit den reinen Mitteln heutiger Kunst, in ernster oder heiterer Form die großen Stoffe der Zeit behandelt.

Egon Friedell:

Ich bin dafür, daß die Operette in jeder Form von der Erdoberfläche verschwindet, da sie eine der empfindlichsten Entehrungen des menschlichen Geschlechts bildet. Wenn jemand um jeden Preis zwei Autos und eine Villa haben muß, so soll er sie sich auf saubere Weise erwerben, zum Beispiel durch Getreideschiebungen oder durch Erzeugung von Abortpinseln.

Walter Kollo:

Wir brauchen gar keine Erneuerung der Operette. Sie muß nur gut sein und das Publikum fesseln. Wenn das Publikum gefesselt wird, dann geht es ins Theater, und wenn es ins Theater geht, dann ist der Direktor zufrieden. Und wenn der Direktor zufrieden ist und dem Autor die Tantieme nicht schuldig bleibt, dann ist sogar dieser zufrieden.

Jean Gilbert:

*Eine Renaissance der Operette kann nur vom Libretto ausgehen. [...] Die Operettenfiguren stecken noch tief im Klischee, aus dem sie vorerst befreit werden müßten. Mein Rezept für ein modernes Libretto lautet: Logik, Zeitsatire und Erotik.*²⁸

Ein später Erfolg dieser 1929 in einer Wiener Zeitung veröffentlichten Meinungen könnte das 1937 durchgeführte „Preis Ausschreiben der Stadt Wien zur Erlangung künstlerischer Operetten-Librettos“ gewesen sein, das „zur Hebung des künstlerischen Niveaus der Operette“ beitragen sollte und drei Preise „in der Höhe von S[chilling] 500.-, S 300.- und S 200.-“ vergab.²⁹

Musik für Film und Radio

Neben der Frage der Schutzfrist gab es aber weitere Probleme, die in einem besonderen Maß die Komponisten von „Unterhaltungsmusik“ betrafen. Zunächst ging es um die „Besteuerung der radiotelegraphischen Übermittlung von Aufführungen“, und bald danach um die Erfassung von Filmmusik. Am 4. und 5. März 1926 verabschiedeten die Delegierten³⁰ der „Internationalen Konferenz für musikalisches Aufführungsrecht“ in Locarno (Schweiz) eine Resolution, in der „die Regierungen derjenigen europäischen Staaten“, in denen diese Besteuerung

*noch nicht erfolgt oder noch nicht nach einheitlichen Grundsätzen geregelt ist, gebeten werden, der Frage so rasch als möglich ihre Aufmerksamkeit zu schenken und zu prüfen, in welcher Weise die Besitzer von Empfangsapparaten zur Entrichtung einer Taxe verpflichtet werden können, [...] aus denen die Aufführungsrechtsgebühren an die Autorensgesellschaften zu entrichten wären.*³¹

Da das Feld „Musik für Film und Radio“ zwar nicht das Thema dieser Konferenz darstellt, aber ebenfalls vor allem die Komponisten der „heiteren Muse“ betraf, soll seine weitere Entwicklung in der Folge kurz dargestellt werden. Während der „Urheberschutz im Rundfunk“ rasch in dem Sinne geklärt wurde, daß „während der Schutzfrist alle Funkdarbietungen

28 Neues Wiener Journal 37, Nr. 12.969 (29. Dezember 1929), 14.

29 ÖAZ IX/1, Juni 1937, 21.

30 Vertreten waren Österreich, Deutschland, Frankreich, England, Holland, Italien, Ungarn, die Tschechoslowakei und die Schweiz.

31 MGAKM, Nr. 3, April 1926, 9f.

[...] *an die Zustimmung des Autors oder seiner Rechtsnachfolger gebunden*³² sind, gestaltete sich die Urheberrechtsfrage für die Filmmusik schwieriger, obwohl der (mögliche) Kunstcharakter der Filmmusik bald vehement verteidigt wurde:

*Heute heißt es, Film und Musikbegleitung zu einem künstlerischen Ganzen abzustimmen, zu einer stilvollen Vorstellung – und das ist viel schwerer, als es vielleicht scheinen mag. [...] Moderne Filmmusik pfpopt nicht einer Filmszene irgendeine bestehende Melodie auf, sie sucht den Rhythmus des Bildes zu erfassen und durch die Mittel der Musik zu unterstützen; sie untermalt den Film. Das Ideal einer solchen modernen Filmmusik wäre natürlich nur zu erreichen, wenn man zu jedem Film eine eigene Musik komponierte.*³³

Ähnliche „Verteidigungen“ der eigenständigen Filmmusik erschienen auch in Fachzeitschriften, u. a. von Edmund Meisel, dem Komponisten von *Panzerkreuzer Potemkin* sowie von *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, der die Filmmusik als „Lautbarmachung“ der *„Unterströmungen des Films, Lautbarmachung des Films“* bezeichnete.³⁴ – Die Urheberrechts-Probleme der Filmmusik-Komponisten ergaben sich vor allem, weil Juristen der Meinung waren, man könne die drei Komponenten des Film (das literarische Werk, die Musik und die Photographie) nicht trennen:

Bildet das Ganze eine untrennbare Einheit oder können die Urheber der einzelnen Teile prinzipiell über ihre Werke verfügen?

Der Tonfilm [ist] die körperliche Vereinigung literarischen Werkes mit dem Werke der Tonkunst und mit Abbildungen. Schneidet man einen Teil weg, zerstört man das Ganze: das Tonfilmwerk. Man wird beim Tonfilmwerk stets anzunehmen haben, daß kraft Vereinbarung die Ergebnisse der verschiedenen schöpferischen Tätigkeiten in ein Werk, in ein Urheberrecht zusammenfließen, wobei die urheberrechtlichen Ansprüche auf Nennung und gegen Verstümmelung selbstverständlich erhalten bleiben.

Wem aber steht das Urheberrecht an dem neuen Ding zu? Wenn die Frage in dem neuen Gesetz geregelt werden wird, so muß es in

32 Oskar Czeija, Generaldirektor der Ravag [Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft], „Urheberschutz im Rundfunk“, ÖAZ I/3, April 1929, 2.

33 Fritz Rosenfeld, „Kinomusik“, *Arbeiter=Zeitung* (Morgenblatt) 40, Nr. 174 (26. Juni 1927), 15 (Sperrung original).

34 *Die Bühne* 5, Nr. 172 (23. Februar 1928), 31.

*der Weise geschehen, daß der Unternehmer (auch eine juristische Person) als Urheber gilt. Bis dahin wird man ihn als Urheber bezeichnen, will man überhaupt eine Lösung finden.*³⁵

Inzwischen war die Filmmusik aber „akademisch geadelt“ worden. In der Berliner Hochschule für Musik wurde *„im Rahmen der Kapellmeisterklasse auch die Filmmusik als eigenes Lehrfach aufgenommen“*³⁶, und das Konservatorium „Klindworth-Scharwenka“ errichtete eine „Abteilung für Filmmusik / Lehr- u. Studienstätte für Radiomusik“³⁷ mit hohen Zielen:

*Bekannte Filmmusikdirigenten werden sich dort mit der Ausbildung junger Musiker befassen, die sich dem Film widmen wollen. Ein Lehrgang für Tonfilmmusik ist gleichfalls geplant, ferner die Schaffung eines Archivs, das sämtliches Filmmusikmaterial der ganzen Welt vereinigen soll.*³⁸

Sogar politische Veranstaltungen wie der „sozialistische Kulturtag“ in Frankfurt am Mai (29. September 1929) nahmen sich der Tonfilmfrage an. Der Leiter der Musikabteilung im Berliner „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht“, Leo Kestenberg, sowie der Komponist und Kapellmeister Klaus Pringsheim sprachen über „Tonfilm und Filmmusik“, wobei letzterer ganz im Sinne der gegründeten Ausbildungsstätten das *„System der wahllosen und rücksichtslosen Musik, die Stücke aus allen Ländern, Musik aller Gattungen und Komponisten durcheinander werfe“*, geißelte und als *„einzigen Weg, die Filmvorführungen mit Musik künstlerisch zu gestalten“*, die *„Arbeit eines Komponisten, der den Film mit passender Originalmusik ausstattet“*, bezeichnete.³⁹

Die Juristen waren aber nach wie vor der Meinung, daß *„ein Miturheberrecht“* aller *„an der Herstellung des Tonfilms schöpferisch mittätigen“* Personen *„ein zu kompliziertes Gebilde schaffen würde“*, sodaß derzeit *„das Urheberrecht am Tonfilmwerk [...] dem Unternehmer (auch in Form einer juristischen Person) zugesprochen“* wird, auch, weil der Unternehmer *„ja schließlich das Risiko am neuen Werke trägt“*.⁴⁰ Immerhin einigte sich die „Deutsche Arbeitsgemeinschaft“ der Urheberrechtsgesellschaften am 2. Fe-

35 Dr. Wenzel Goldbaum=Berlin, „Tonfilmrecht“, ÖAZ I/2, Februar 1929, 6.

36 Prager Tagblatt 53, Nr. 124 (25. Mai 1928), 14.

37 Signale für die Musikalische Welt 87, No. 13 (27. März 1929), 457.

38 Neues Wiener Journal 38, Nr. 13.095 (6. Mai 1930), 10.

39 Arbeiterwille (Abendblatt) 40, Nr. 271 (30. September 1929), 3.

40 Otto Beran, „Tonfilm und Urheberrecht“, ÖAZ I/6, Oktober 1929, 1–4, hier 4.

bruar 1930 darauf, daß diese berechtigt seien, „von Tonfilmaufnahmen ihres Repertoires Tantiemen einzuziehen“⁴¹, und am 1. Oktober 1930 entschied das Amtsgericht Berlin-Mitte, „daß die Wiedergabe von Musik im Wege des Tonfilms als Veranstaltung lizenzpflichtiger Musik anzusehen ist“⁴².

Die Frage aber, ob der Tonfilm (als Gesamtheit) „überhaupt tantienpflichtig ist“, wurde dann am 5. April 1933 „in einem Musterprozeß“⁴³ vor dem Reichsgericht Leipzig geklärt: Und hier wurde

*bestätigt, daß die Lichtspieltheater für Tonfilmaufführungen musikalischer Werke mit oder ohne Text Aufführungsgebühren an die im Musikschutzverband zusammengeschlossenen Urheberrechtsgesellschaften zu bezahlen haben.*⁴⁴

Das Gericht entschied also eindeutig gegen die Meinung der Filmgesellschaft(en), daß „ein Tonfilm unter die mechanischen Instrumente falle“ und daher kein „Schutz gegen die öffentliche Aufführung“⁴⁵ bestehe. – In Österreich wurde dann allerdings mit der Erhöhung der Schutzfrist auf 50 Jahre beschlossen, daß diese „bei den Werken der Kinematographie“ weiterhin „30 Jahre nach dem Tode des Urhebers oder des Miturhebers“⁴⁶ beträgt.

Als dann in Deutschland mit Wirkung vom 1. Jänner 1935 ebenfalls die Schutzfrist auf 50 Jahre erhöht wurde, bestand „die 30jährige Schutzfrist [...] in Europa nur mehr in Bulgarien, Rumänien, Schweden und in der Schweiz“⁴⁷.

Bibliographie

Krones, Hartmut. „Die Geschichte unserer Gesellschaft“ [AKM]. In *100 Jahre AKM. Autoren Komponisten Musikverleger. 1897[-]1997*, hrsg. von Manfred Brunner, 10–31. Wien: AKM, 1997.

Krones, Hartmut. *100 Jahre Österreichischer Komponistenbund*. Wien: Praesens, 2013.

41 ÖAZ II/1, Februar 1930, 3.

42 ÖAZ II/4, Dezember 1930, 3.

43 ÖAZ V/2, Mai 1933, 3.

44 Ibid., 13.

45 ÖAZ V/3, August 1933, 4.

46 ÖAZ VI/1, Februar 1934, 2.

47 ÖAZ VI/3, Dezember 1934, 7.

Zeitungen

Arbeiter=Zeitung (Morgenblatt), 1927.

Arbeiterwille (Abendblatt), 1929.

Der Tag, 1923.

Der Wiener Tag, 1933.

Die Bühne, 1928.

Freiheit, 1929.

Kleine Volks-Zeitung, 1931.

*Mitteilungen der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in
Wien* [MGAKM], 1926, 1927, 1928.

Neues Wiener Journal, 1921, 1929, 1930.

Österreichische Autorenzeitung (ÖAZ), 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1937.

Prager Tagblatt, 1928.

Signale für die Musikalische Welt, 1924, 1929.