Werk

Titel: Der Kulturgedanke im nationalsozialistischen Urheberrecht

Autor: Kopsch, Julius

Ort: Berlin

Jahr: 1941

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_033|LOG_0050

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

automatiſcher Muſikinſtrumente geweſen iſt. Ohne die Akuſtikerdynaſtie Kaufmann gäbe es wohl heute keine Pianola, noch andere halb- oder ganzautomatiſchen Muſikinſtrumente. Jedenfalls iſt „Kaufmanns Orcheſtrion" das muſikhiſtoriſch wichtigſte und bedeutendſte Glied in der Entwicklungsgeſchichte der automatiſchen Muſikinſtrumente.

Das Orcheſtrion exiſtiert in nur einem Exemplar; es iſt kein zweites, keine Kopie angefertigt worden. Es iſt „das" Orcheſtrion, von welchem ſpäterhin für ſelbſttätig ſpielende Muſikapparate der bekannte Name entlehnt wurde. Er rührt von dem Erbauer her.

In Meyers Konverſations-Lexikon iſt das hier behandelte Inſtrument, d a s „Orcheſtrion" (alſo nicht die Gattung von Muſikinſtrumenten, ſondern das individuelle Stück) an mindeſtens drei Stellen beſprochen, — in der 6. Auflage, 1908:

Band 10 unter „Kaufmann 1", Band 14 unter „Muſikwerke" und Band 15 unter „Orcheſtrion". Es ſagt unter anderem unter „Kaufmann — Name einer berühmten Akuſtikerfamilie" — — — des von ſeinem Sohne Friedrich Theodor Kaufmann (geb. 9. April 1823, geſt. 5. Februar 1873) konſtruierten Orcheſtrions, welches namentlich 1850 in England Bewunderung erregte." — Unter „Muſikwerke, mechaniſche, automatiſche", welcher Artikel mit den automatiſchen ſingenden Vögeln des Altertums beginnt und mit dem Reproduktionspiano Mignon endet, nimmt d a s Orcheſtrion eine beſondere Stelle ein und wird ſchon durch die bloße Erwähnung in der kaum mehr als eine Seite umfaſſenden Abhandlung als eines der größten Erfinderwerke aller Zeiten auf dem Gebiet des Muſikinſtrumentenbaues gekennzeichnet. Unter „Orcheſtrion" findet Meyers Lexikon keinen Anlaß, ein Wort über die heute fabrikmäßig hergeſtellten Automaten gleichen Namens zu verlieren; es verbleibt vielmehr auf muſikhiſtoriſchem Gebiet und berichtet, daß Fr. Th. Kaufmann, der Abt Vogler, ſowie Kunz in Prag verſchiedenartige Erfindungen, von ihnen konſtruierte Inſtrumente mit dem Namen „Orcheſtrion" belegten, aber Fr. Th. Kaufmanns Orcheſtrion ſteht an erſter Stelle.

Die Echtheit des Orcheſtrions, die Identität mit dem von Fr. Th. Kaufmann 1846 bis 1851 erbauten Inſtrument iſt nachweisbar. Der jetzige Beſitzer verfügt über ein Autogramm des Fr. Th. Kaufmann in Form eines Geſchäftsbuches, in welchem das „Orcheſtrion" als Opus „43" eingetragen iſt, ferner über verſchiedene Zeitſchriften und Zeitungsausſchnitte aus früherer Zeit nebſt Abbildungen des Interieurs des Akuſtiſchen Kabinetts und ſpeziell des „Orcheſtrions". (Gartenlaube 1860, Artikel „Der Akuſtiker Fr. Kaufmann und Sohn in Dresden" nebſt vier Abbildungen, zwei davon ganzſeitig, — Illuſtrierte Zeitung 1859, Artikel „Akuſtiſches Kabinett u. ſ. w." mit ganzſeitiger Abbildung, Zeitſchrift für Inſtrumentenbau mit Artikel und Porträts des Friedrich Kaufmann, Joh. Gottfr. Kaufmann [Sohn] und Friedrich Theodor Kauffmann [Enkel] — etc. etc.) In den erhaltenen Zeitſchriften finden ſich die Abbildungen des Orcheſtrions oftmals wieder; einſchließlich beſonderer Abbildungen des Orcheſtrions und des akuſtiſchen Kabinetts iſt die Wiedergabe des Orcheſtrions ſechsmal vertreten.

Äußerlich bietet das „Orcheſtrion" einen Anblick von impoſanter Pracht. Schon beim Anblick glaubt man Muſik zu hören, ſo wirken die an der Vorderfront emporſtrebenden Poſaunen, Tuben, Hörner, Flöten und Klarinetten, — alles natürliche Inſtrumente. Der Name des Künſtlers, welcher den Erbauer des Inſtrumentes ohne Zweifel betreffs deſſen äußerer Struktur beraten oder den Entwurf geliefert hat, iſt leider nicht überliefert.

Der Kulturgedanke im nationalſozialiſtiſchen Urheberrecht

Von Julius Kopſch, Berlin

„Eine menſchliche Gemeinſchaft erſcheint nur dann als gut organiſiert, wenn ſie dieſen ſchöpferiſchen Kräften in möglichſt entgegenkommender Weiſe ihre Arbeiten erleichtert und nutzbringend für die Geſamtheit anwendet."

Adolf Hitler: „Mein Kampf".

I.

Vorbemerkung

Sieben Jahre friedlicher und überaus fruchtbarer organiſatoriſcher Aufbauarbeit, die mit der Errichtung der Stagma im Herbſt 1933 ihren Anfang nahm, haben die deutſchen Muſiker entwöhnt, ſich eingehender mit den großen Fragen des Urheberrechts zu befaſſen. Die überaus wichtigen Arbeiten für die nationalſozialiſtiſche Neugeſtaltung des Urheberrechts, die im Vorjahre zur Veröffentlichung des fertigen Geſetzentwurfes[1]) geführt haben, vollzogen ſich mit wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit in der Stille des Urheberrechts-Ausſchuſſes der Akademie für deutſches Recht. Nur die beſonders ſchwierige Regelung des Urheberrechts beim Filmwerk wurde auch in der Öffentlichkeit

[1]) Erſchienen 1933 unter dem Titel: „Die Neugeſtaltung des Deutſchen Urheberrechts" im J. Schweitzer Verlag, Berlin und München.

mit einiger Bewegung erörtert. Im übrigen war man zufrieden, daß die früheren ſcharfen Gegenſätze der mannigfachen Organiſationen durch die einheitliche Kulturführung des nationalſozialiſtiſchen Staates überwunden waren und freute ſich mit Recht über die von einer zuverläſſigen und großzügig arbeitenden Leitung erzielten, immer ſteigenden Stagma-Einnahmen, die ja anteilig allen wirklich geſpielten Komponiſten zugute kamen.

Vielleicht ſind es gerade die in der Tat imponierende Höhe der Stagma-Erträgniſſe und der Reiz, der von den zur Verteilung ſtehenden Millionen ausgeht, die neuerdings Stimmen der Unzufriedenheit mit der Ordnung, die im Jahre 1933 unter Mitwirkung des zuſtändigen Miniſteriums zur endgültigen Beſeitigung alter Intereſſengegenſätze geſchaffen und durch dieſes Miniſterium in der Satzung der Stagma ausdrücklich beſtätigt worden war. Man hätte ſich nicht wundern dürfen, wenn nach Kriegsausbruch diejenigen, welche durch die veränderten Verhältniſſe irgendwie betroffen wurden, insbeſondere die zu den Waffen Gerufenen, ſich gemeldet hätten mit dem Wunſche, die für den Frieden getroffene Ordnung gewiſſen Bedingungen des Krieges angepaßt zu ſehen, damit ungerechtfertigter Schaden vermieden werde. Ebenſo wäre es natürlich geweſen, wenn aus den grundlegenden Erkenntniſſen, die im Laufe der letzten Jahre bei den Arbeiten für die nationalſozialiſtiſche Neugeſtaltung des Urheberrechts gewonnen wurden, Forderungen für eine neue Bewertung der urheberrechtlichen Leiſtung abgeleitet worden wären.

Doch ſolche Stimmen ſind es nicht, die hörbar wurden. Der Kampfruf aus jüngſter Zeit bezieht ſich auf alte Parteigegenſätzlichkeiten, die in der nationalſozialiſtiſchen Syntheſe unwirkſam ſein müſſen, und er gründet ſich auf eine materialiſtiſche und individualiſtiſche Auffaſſung vom Urheberrecht, die durch die nationalſozialiſtiſche Rechtslehre völlig überholt iſt.

Es iſt bedauerlich, daß diejenigen, welche ſich für berufen erachteten, in einer Zeit des gebotenen Burgfriedens ihrer Unzufriedenheit weithin hörbaren Ausdruck zu geben, in keiner Weiſe ſich um die Entwicklung des nationalſozialiſtiſchen Urheberrechts, um die erfolgte völlige Klärung früher ſtrittiger Begriffe und die Kodifizierung der nationalſozialiſtiſchen Rechtsgedanken gekümmert haben[2]).

II.

Über die Entſtehung des Urheberrechts

Das Urheberrechtsgeſetz iſt ein Kulturgeſetz wie kein anderes. Will man aber den Kulturbegriff im Hinblick auf das Urheberrecht anwenden, ſo muß man ſich an das poſitive Recht halten, ſo wie es der Geſetzgeber geſtaltet oder zu geſtalten im Sinne hat[3]).

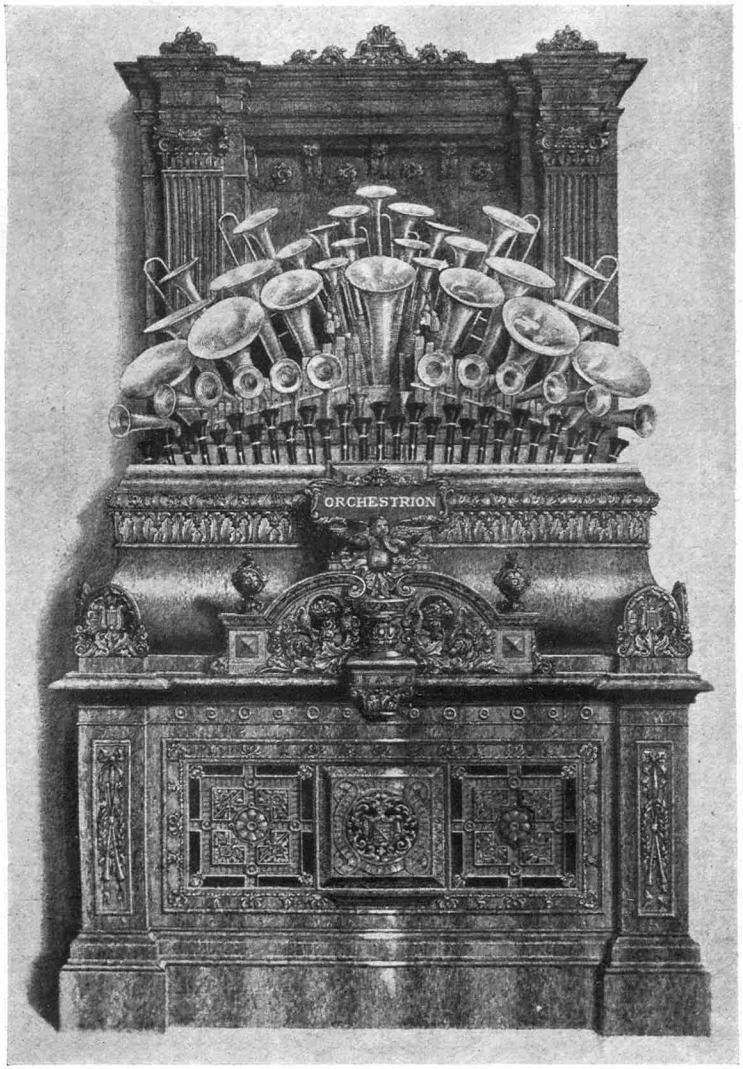
Im Gegenſatz zu früheren geſetzlichen Regelungen und zu vielen ausländiſchen Geſetzgebungen hat das nationalſozialiſtiſche Urheberrecht, ſo wie es in dem erwähnten Geſetzentwurf geformt iſt, den Gedanken des Kulturſchutzes klar herausgeſtellt. Um den ungeheuren Fortſchritt der nationalſozialiſtiſchen Rechtsbildnug deutlich erkennbar zu machen, ſoll hier ein kleiner hiſtoriſcher Rückblick gegeben werden.

Ein „Urheberrecht" im allgemeinen Sinne, d. h. im Sinne des Schutzes irgendwelcher erkennbarer geiſtigen Leiſtung, hat es zu keiner Zeit gegeben. Der große Arzt, deſſen Geiſt eine neue Heilmethode erſinnt und dadurch der Menſchheit unendlich wohltut, ihn ſchützt kein Geſetz, daß er allein dieſe Methode anwenden darf und damit Reichtümer erwirbt. Der Gelehrte, der in unermüdlicher wiſſenſchaftlicher Arbeit und mit bewundernswerter Intuition das Geheimnis der Hieroglyphen löſt und damit der Menſchheitsforſchung ungeahnte Möglichkeiten eröffnet, er kann niemandem verbieten, ſeine Entdeckung auszunutzen, auch wenn der Entdecker dabei verhungern müßte. Der geniale Feldherr, der eine neue Kampfesart erſinnt, die die Welt umzuſtürzen geeignet iſt, er muß ſich damit abfinden, daß ſein Gegner ihn nachahmt und womöglich mit der eigenen Methode ſchlägt. Alle dieſe „Urheber" bedeutſamer geiſtiger Schöpfungen haben kein Urheberrecht und werden es vorausſichtlich auch zukünftig nicht haben. Ebenſowenig hat der Urheber einer techniſchen Erfindung ein Urheberrecht. Die Tatſache allein, daß er mit der Erfindung eine geiſtige Leiſtung vollbracht hat, gewährt ihm keinen Rechtsſchutz. Das als „Urheberrecht" bezeichnete Recht wird nur den Schaffenden auf dem Gebiete der Kunſt zuerkannt. Wie es ſo kam, ſei kurz erwähnt, damit der immer noch verbreitete Irrtum von der Selbſtverſtändlichkeit des Urheberrechts, der auch in den Auslaſſungen der oben erwähnten Unzufriedenheit deutlich zutage tritt, etwas zurückgedrängt wird.

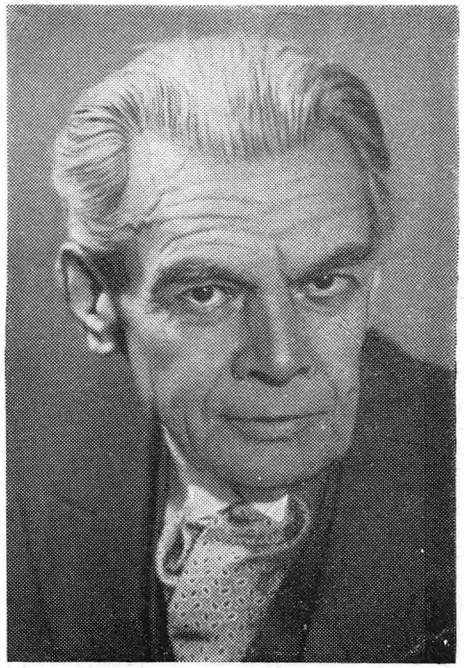
---

[2]) Von ſeiten der zuſtändigen Stelle des Reichsminiſteriums für Volksaufklärung und Propaganda iſt wiederholt auf die Notwendigkeit hingewieſen worden, daß die deutſchen Muſiker ſich mit dem Weſen des Urheberrechts vertraut machen.

[3]) Die Verabſchiedung des neuen nationalſozialiſtiſchen Urheberrechtsgeſetzes iſt nur darum nicht erfolgt, weil auf Anordnung des Führers grundſätzlich alle geſetzgeberiſchen Reformen, ſoweit ſie nicht auf den Krieg Bezug haben, bis nach Kriegsende zurückzuſtellen ſind.



Kaufmanns Orchestrion



Paul Büttner,

der Dresdner Komponist, der am 10. Dezember 70 Jahre alt wurde. Sein eindrucksvolles Schaffen wird demnächst gesondert gewürdigt werden.

Aus der Arbeit der Berliner Staatsoper

Fried Walters Oper „Andreas Wolfius": Erstes Bild: Dresden. Entwurf von Paul Sträter

In der Tat iſt das „Urheberrecht" erſt nach der Erfindung des Buchdrucks entſtanden, und zwar aus den Druckerprivilegien. Alſo nicht der Schaffende erhielt ein Recht, ſondern der Unternehmer des Drucks, dem von dem jeweiligen Landesherrn zugeſichert wurde, daß nur er allein drucken dürfe und jeder Nachdruck verfolgt werden würde. Nur mittelbar wurde das Druckprivileg auch für den Autor wirkſam. Dieſer höchſt unbefriedigende Rechtszuſtand erſtreckte ſich noch bis in die Zeit unſerer großen klaſſiſchen Meiſter, und es iſt bekannt, in welche Kalamitäten noch Beethoven dadurch geriet. Erſt als mit der Bildung größerer Staatseinheiten, insbeſondere Preußens, ſich die Notwendigkeit ergab, die bisherigen landesherrlichen Druckprivilegien in geſetzliche Regelungen überzuleiten, fing man an, von einem „Urheberrecht" zu ſprechen, das zwar dem Namen nach beim Urheber entſtand, in Wahrheit aber ſogleich auf den Verleger übertragen und von dieſem wie früher das Druckprivileg wahrgenommen wurde[4]). Der Druckunternehmer, der Verleger, blieb nach wie vor der eigentliche Herrſcher auf dem Gebiete des „Urheber"rechts, da es, abgeſehen von der bühnenmäßigen Aufführung eines Geiſteswerks, die hier außer Betracht bleiben kann, außer der Vervielfältigung durch Druck eine andere Art der Verwertung nicht gab.

Eine wahre Revolution ergab es, als um 1900 die Gründer der Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer, an ihrer Spitze Dr. Richard Strauß und Dr. Friedrich Röſch, das Aufführungsrecht für muſikaliſche Werke erkämpften und ſeinen Schutz in der „Anſtalt für muſikaliſches Aufführungsrecht" auf ſozialer Baſis organiſierten. Es war wirklich, wie es in den Berichten über die entſcheidenden Beratungen heißt, ein Erwachen der deutſchen Komponiſten aus jahrhundertelangem Dornröschenſchlaf, was ſich damals vollzog. Mit einem Male ſtellte es ſich heraus, daß das als „Urheberrecht" bezeichnete Recht nicht bloß einen Schutz des Druckunternehmens bedeutete, ſondern viel weiter reichte, und daß dieſes Recht vom Urheber, dem Komponiſten, ſelbſt auszuüben war. Auf der Grundlage dieſer neuen Rechtsanſchauung erreichten die deutſchen Komponiſten — unter der gleichen Führung — alsbald, nachdem das Grammophon erfunden war, auch den Schutz gegen mechaniſche Vervielfältigung (Schallplatten-Recht), der in Deutſchland als Teil des Urheberrechts anerkannt wurde, während das franzöſiſche Recht, in den alten Vorſtellungen haftend, das Schallplatten-Recht als

„Götz"-Saiten
aus Darm und auf Darm gesponnen sind
gegen Feuchtigkeit
stark geschützt. Daher sehr große Haltbarkeit, feste Stimmung und lang anhaltende reine Tonbildung.

„droit d'édition" dem Verleger zuſprach. In weiterer Folge, im Zuſammenhang mit den ungeheuren Fortſchritten der Technik, wurden auch der Schutz gegen die Verbreitung durch Rundfunk und der Schutz gegen die Benutzung im Tonfilm als Beſtandteile des Urheberrechts durchgeſetzt. Dem nationalſozialiſtiſchen Urheberrecht aber iſt es vorbehalten geblieben, jedwede Form der Verwertung des Werkes, gleichgültig ob heute ſchon bekannt oder nicht, dem Urheberrecht zu unterwerfen (§ 10 des Akademie-Entwurfes).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieſe großartige und befeiende Entwicklung ſich nur vollziehen konnte in Auswirkung des Sieges, den Strauß und Röſch für die Geſamtheit der ſchaffenden Muſiker erfochten hatten. Und ebenſo gewiß iſt es, daß dieſer Sieg auf dem Gebiete des poſitiven Rechts nur möglich war, weil die Vorkämpfer der deutſchen Komponiſten auf Leiſtungen hinweiſen konnten, deren überragender und bleibender kultureller Wert für die geſamte Nation von niemandem überſehen werden konnte. Damals war die Zeit, in der das gewaltige Schaffen Richard Wagners ſich voll auszuwirken begann, in der die Werke von Brahms und Bruckner allmählich als nationales Geiſtesgut gewürdigt wurden, und in der eine neue Generation, Strauß, Pfitzner, Reger u. a., ihre Befähigung gezeigt hatten, die große Linie der ewigen deutſchen Muſik in würdigſter Weiſe fortzuſetzen.

Aber noch ein anderes Moment hat den Sieg der deutſchen Komponiſten ſehr weſentlich beeinflußt: Die Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer hatte den geſetzgebenden Faktoren durch Errichtung der zentralen Anſtalt für muſikaliſche Aufführungsrechte die ſichere Gewähr geboten, daß die Ausübung des den Komponiſten zuerkannten Aufführungsrechtes nicht ſpekulativ, ſondern nach ſozialen Geſichtspunkten und in einer den Bedürfniſſen der Kulturpflege entſprechenden Weiſe erfolgen würde. Als den deutſchen Komponiſten das muſikaliſche Aufführungsrecht zugeſtanden wurde, haben ſie alſo eine ſoziale und kulturelle Pflicht[5]) übernommen, die in Erinnerung zu bringen gewiß

[4]) Näheres hierüber iſt nachzuleſen in meinem Aufſatz: „Der ſchaffende Künſtler und die Neugeſtaltung des Urheberrechts" im Jahrbuch 1940 der Akademie für deutſches Recht S. 152—165.

[5]) Dieſe Geſichtspunkte ſind in dem großen Prozeß, auf den die bekannte Reichsgerichtsentſcheidung, veröffentlicht im 87. Band auf Seite 215 ff., ſich bezieht, eingehend erörtert worden.

nicht unzeitgemäß ist. In der Zeit liberalistischen und marxistischen Denkens war das Bewußtsein jener Entstehung des komponistischen Aufführungsrechts teilweise verlorengegangen. Das nationalsozialistische Rechtsdenken aber hat den sozialen Kern des Urheberrechts wieder bloßgelegt und klargestellt, daß das Urheberrecht keine verkäufliche Ware, sondern ein sozial-gebundenes Recht[6]) ist.

III.

Vom Wesen des nationalsozialistischen Urheberrechts

Dieser Begriff des sozial-gebundenen Urheberrechts, der das nationalsozialistische Urheberrecht beherrscht und in zahlreichen Einzelheiten der gesetzlichen Gestaltung immer wieder sichtbar wird, bedarf einer Erläuterung, da der nicht rechtswissenschaftlich geschulte deutsche Musiker ihn kaum ohne weiteres verstehen wird. Ganz kurz könnte man vielleicht sagen, daß das Urheberrecht in besonderem Maße den vom nationalsozialistischen Staat verkündeten Grundregeln der völkischen Gemeinschaft unterworfen ist. Die oben dargestellte Entstehung des Urheberrechts hatte es bedingt, daß man das Urheberrecht früher beziehungslos sah wie etwa ein Patent, beziehungslos im Hinblick auf den Urheber — so konnte das Urheberrecht beliebig auf einen anderen übertragen und derart sogar gegen den Urheber geltend gemacht werden (in der nationalsozialistischen Urheberrechtsgestaltung ist das Urheberrecht für immer mit dem Urheber verbunden und unübertragbar) —, beziehungslos aber auch im Hinblick auf die Volksgemeinschaft, für die das Werk des Künstlers seiner Natur nach bestimmt ist. Das nationalsozialistische Rechtsdenken hat den Kulturvorgang vor Augen, der sich im künstlerischen Schaffen, dem Blutkreislauf vom schöpferischen Individuum zum Volk, vollzieht. Es schützt den schaffenden Künstler im Urheberrecht, weil sein Schaffen gemeinschaftsbildend und gemeinschaftserhaltend ist.

In der Tat war es von jeher das Wesen der Kunst, das innere Erleben eines einzelnen, eben des schaffenden Künstlers, zum gemeinsamen Erlebnis vieler zu machen. In den Gesängen Homers, in den Dramen des Aeschylos, Sophokles und Eripides, aber auch in den herrlichen Bildwerken des Phidias, Praxiteles und anderer Künstler haben die vielen, sich ständig bekriegenden Völkerschaften des alten Hellas ihr gemeinsames Griechentum erlebt. Und gerade wir Deutschen, die wir vielleicht mehr als alle anderen Nationen unter der völkischen Zersplitterung und der Unzulänglichkeit der staatlichen Formung zu leiden hatten, haben jahrhundertelang unser großes deutsches Vaterland fast nur in den Werken unserer schöpferischen Künstler erfühlen können. Lessing, Goethe und Schiller und nach ihnen die Romantiker mit ihren Dichtungen, Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Carl Maria v. Weber und schließlich Richard Wagner mit ihren Tonschöpfungen haben uns zum Bewußtsein gebracht, was deutsch ist und welch gewaltigen Kreis Zusammengehöriger der deutsche Geist umschließt. Der Staat, der für das nationalsozialistische Denken nichts Abstraktes, sondern die Verwirklichung der Gemeinschaft des Volkes darstellt, schützt im schaffenden Künstler sich selbst, nämlich diejenigen seiner Kräfte, die die Volksgemeinschaft von innen her zusammenhalten und unaufhörlich neu beleben. Dieses ist der Grund des nationalsozialistischen Urheberrechts[7]).

Hier enthüllt sich auch in völliger Klarheit der Kulturgedanke im nationalsozialistischen Urheberrecht. Kultur ist für das Urheberrecht kein leerer schöngeistiger Begriff, Kultur ist auch kein Luxus, auf den ohne Schaden verzichtet werden könnte, Kultur ist vielmehr die zeugende Kraft, die dem Leben des Volkes Inhalt und Charakter gibt und auch seinen ewigen Bestand sichert. Das nationalsozialistische Urheberrecht stellt darum an die Gewährung des urheberrechtlichen Schutzes ganz bestimmte Anforderungen. In § 1 des Gesetzentwurfes heißt es:

> „Werke, die Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung auf den Gebieten der Literatur und der Kunst sind, werden durch dieses Gesetz geschützt."

Nie zuvor hat ein Urheberrechtsgesetz die Voraussetzung des Urheberrechts so eindeutig bestimmt, ja die meisten Gesetze, darunter auch das deutsche vom 19. 6. 1901, hatten sich vollkommen darüber ausgeschwiegen, was unter einem „Werk" zu verstehen sei. Nicht jedes Werk, das ein Verfasser oder Komponist als solches zu bezeichnen beliebt, ist durch das nationalsozialistische Urheberrecht geschützt, sondern nur solche Werke werden als schutzfähig anerkannt, in denen die Persönlichkeit des Schöpfers durch die Kraft ihres Ausdrucks sich offenbart.

Der deutsche Musiker wird sogleich wissen, worum es sich handelt. In der Musik, die er hört oder

---

[6]) Diese Begriffsbestimmung ist in die Rechtsprechung des Reichsgerichts eingegangen.

[7]) Selbstzitat aus dem schon erwähnten Aufsatz: „Der schaffende Künstler und die Neugestaltung des Urheberrechts" im Jahrbuch 1940 der Akademie für deutsches Recht.

ſpielt, erlebt er Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, Richard Strauß, Pfitzner, Graener oder eine andere Perſönlichkeit. Muſik, die der Ausdruckskraft der Perſönlichkeit entbehrt, ſtirbt ſchnell. Umgekehrt iſt es geradezu ein Zeichen echter ſchöpferiſcher, das Volk befruchtender Kraft, daß ſie in die Zukunft vorgreift. Die „Zukunftsmuſik" Richard Wagners hat in vielem unſere völkiſche Gegenwart beſtimmt (ich erinnere an die Feſtaufführungen der „Meiſterſinger", die auf Anordnung des Führers regelmäßig im Rahmen der Nürnberger Parteitage ſtattfinden). So hat die Komponiſtengeneration unſerer Zeit die herrliche Aufgabe, für das geiſtige Leben des erſt werdenden Reiches geſtaltend zu ſorgen.

Aus der eindeutigen, im Sinne des Kulturgedankens durchaus folgerichtigen Begriffsbeſtimmung des nationalſozialiſtiſchen Urheberrechts ergeben ſich wichtige Folgerungen, die im nächſten Abſchnitt behandelt werden ſollen.

IV.

Anwendung auf die Stagma

Vorerſt jedoch ſoll noch einmal zurückgegriffen werden auf die oben Seite 97 gemachte Feſtſtellung, daß die deutſchen Komponiſten, als ihnen durch den deutſchen Geſetzgeber das muſikaliſche Aufführungsrecht als Teil des Urheberrechts zugeſtanden wurde, ſoziale und kulturelle Pflichten für die Art der Ausübung dieſes Rechtes übernommen haben, und daß dieſe Pflichten durchaus der nationalſozialiſtiſchen Lehre vom ſozial-gebundenen Urheberrecht entſprechen.

Die Erfüllung dieſer Pflichten iſt durch den nationalſozialiſtiſchen Staat mit der Errichtung der Stagma ſichergeſtellt worden. Die Stagma iſt die von vornherein ins Auge gefaßte zentrale Anſtalt, die den Veranſtaltern muſikaliſcher Aufführungen Rechtsſicherheit gewährt und nach innen und außen im ſozialen Sinne zu wirken hat und tatſächlich wirkt. In der Satzung der Stagma (§ 3) iſt ihr ausdrücklich vorgeſchrieben, daß bei der Vergebung der von ihr verwalteten Rechte die Bedürfniſſe der künſtleriſchen Muſikpflege zu berückſichtigen ſind. Wenn der Kulturgedanke im nationalſozialiſtiſchen Urheberrecht derart verwirklicht wird, daß die Stagma für Veranſtaltungen der künſtleriſchen Muſikpflege beſonders niedrige Aufführungsgebühren berechnet, ſo darf nicht überſehen werden, daß zwiſchen der Tarifpolitik der Stagma und ihren Verteilungsgrundſätzen ein enger Zuſammenhang beſteht. Völlig irrig wäre es, den durch die Stagma von den Stätten der künſtleriſchen Muſikpflege eingezogenen Geſamtbetrag als Maßſtab für den „materiellen Wert" der dort geſpielten Muſik zu benutzen. Dieſem Irrtum ſind die eingangs erwähnten unzufriedenen Kritiker leider unterlegen. Geſchäftlich betrachtet könnte die Stagma auf Grund des abſolut wirkenden Urheberrechts von den Kultur-Orcheſtern, den Kammermuſik- und Chor-Vereinigungen uſf. ohne weiteres ein Zehnfaches der bisher erhobenen Aufführungsgebühren verlangen und nötigenfalls auch erzwingen. Soweit öffentliche Körperſchaften, der Staat oder die Stadtgemeinden, derartige künſtleriſchen Veranſtaltungen tragen, wird eine anſehnliche Gebührenerhöhung ſogar ernſtlich befürwortet. Aber würde dadurch nicht eine ſtarke Beunruhigung und vielleicht dauernde Schädigung der künſtleriſchen Muſikpflege ſich ergeben?

Wenn andererſeits die Stagma gegenüber den Vergnügungsſtätten, bei denen ſehr erhebliche, durchaus gewerbliche Umſätze erzielt werden, den Kaffeehäuſern, Tanzdielen, Bars, Gaſtwirtſchaften uſf., ihrerſeits nach gewerblichen Geſichtspunkten verfährt und dadurch ſehr beachtliche Einnahmen hereinholt, ſo wäre es ebenſo verkehrt, dieſe automatiſch als den Umſatzwert der dort geſpielten Muſik zu bezeichnen. In beiden Fällen, künſtleriſche Muſikpflege und Vergnügungsgewerbe, handelt es ſich um das Ergebnis der durch kulturelle und ſoziale Geſichtspunkte beſtimmten Tarifpolitik der Stagma, nicht aber um die gegeneinander abzuſetzenden Erträgniſſe beſtimmter Warengattungen. Das Repertoire der Stagma bildet eine Einheit. Der Veranſtalter einer Aufführung, welcher Art auch immer, zahlt im Hinblick auf die unbedingte Rechtsſicherheit, die ihm die Stagma gewährt, nicht aber für die einzelnen Muſikſtücke, die zufällig in einer beſtimmten Zeitſpanne geſpielt werden. Es kann nicht bezweifelt werden, daß allein dieſer Geſichtspunkt der Rechtsbefriedung (noch im Jahre 1933 unmittelbar vor der Errichtung der Stagma ſchwebten bei dem damals wirkenden „Muſikſchutz-Verband" viele Hunderte von Prozeſſen mit Muſikveranſtaltern; die Einnahmen an Tantiemen aber waren ſehr viel geringer als gegenwärtig!) durch die bereitwillige Mitwirkung des einſt ſo umſtrittenen „Reichskartells der Muſikveranſtalter Deutſchlands" die in keinem andern Lande der Welt auch nur vergleichsweiſe erreichte Höhe der Stagma-Einnahmen ermöglicht hat.

Es iſt alſo gerecht, wenn die Stagma zur Entlaſtung der Stätten der künſtleriſchen Muſikpflege bei der Verteilung ihrer kollektiven Erträgniſſe einen angemeſſenen Ausgleich vornimmt. Dies be-

deutet keinen Eingriff in „individuelle" Rechte, sondern entspricht den sozialen Grundgedanken, die zur Errichtung der Stagma geführt haben, der ausdrücklichen Satzungsvorschrift über die Schonung der künstlerischen Musikpflege und dem kulturellen Gedanken im nationalsozialistischen Urheberrecht.

Im übrigen darf man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die deutliche Begrenzung des nationalsozialistischen Urheberrechts auf Werke, die Schöpfungen eigenpersönlichen Gepräges sind, unvermeidliche Unterschiede der Werkgattungen für das Verteilungssystem der Stagma nach sich zieht. Auf anderen Gebieten des geistigen Schaffens werden diese Unterscheidungen schon von Gesetzes wegen mit nachhaltiger Wirkung durchgeführt. Eine Erfindung, und mag sie der Erfinder selbst als die größte aller Jahrhunderte bezeichnen, wird erst geschützt, wenn das Reichs-Patentamt sie, auf Kosten des Erfinders, genau auf Neuheit und Erfindungshöhe geprüft hat. Verneint das Patentamt, selbst bei Anerkennung der Neuheit, die Erfindungshöhe, so wird der Patentschutz versagt und der Erfinder muß sich die freie Benutzung seiner Erfindung gefallen lassen. Bei den bildenden Künsten hat sich die Notwendigkeit herausgestellt, Leistungen der sogenannten „angewandten Kunst", die einen wesentlich gewerblichen Charakter haben, vom urheberrechtlichen Schutz abzusondern und sie einem Rechtsschutz von viel geringerm Wert, dem „Musterschutz" (Gesetz vom 11. 1. 1876[8]), der noch dazu an Formalitäten gebunden ist, zu unterstellen.

Die Stagma nimmt eine Prüfung der bei ihr angemeldeten Werke daraufhin, ob sie überhaupt die Voraussetzungen des Urheberrechts erfüllen, im allgemeinen nicht vor. Das besagt aber nicht, daß tatsächlich alle gemeldeten und öffentlich gespielten Werke urheberrechtlich schutzfähig sind.

Sicher ist, daß Werke, die von ihren Schöpfern für die künstlerische Musikpflege bestimmt sind, grundsätzlich aus dem Bestreben geboren worden sind, etwas Eigenpersönliches auszudrücken, was die Voraussetzung des nationalsozialistischen Urheberrechts ist. Denn diese Kompositionen stehen im Wettbewerb mit den klassischen Werken unserer großen Meister, die den festen Bestand jeder künstlerischen Musikpflege bilden. Hatte der zeitgenössische Komponist nichts Eigenes, Zukunftsträchtiges zu sagen, so fällt sein Werk ohne weiteres durch die inneren Gesetze der künstlerischen Musikpflege. Es belastet darum auch die Stagma nicht.

Durchaus anders aber liegen die Dinge bei der Musikausübung an den Stätten des Vergnügungsgewerbes. Hier herrscht der Alltag mit seinen Bedürfnissen, der „Verbrauch" im wahrsten Sinne des Wortes. Diese Musik darf in gewissem Sinne gar nicht ein hervortretendes eigenpersönliches Gepräge haben, denn das würde das Publikum, das oft nur mit halbem Ohr und kaum mit der Seele zuhört, leicht mehr stören als erfreuen und bewegen. So liegt es auf der Hand, daß derartige Musik nicht nur wegen der allgemein festgehaltenen Kürze der Gedanken, vielmehr aber wegen der gleichmäßigen Anwendung eines durch den Zeitgeschmack vorgeschriebenen Schemas vielfach an der untersten Grenze des nationalsozialistischen Urheberrechtsschutzes und bisweilen auch darunter liegt. Gewiß kommen auch dort solche Werke vor, die höchstpersönlich sind und zu den bleibenden Werten unserer nationalen Kultur gehören, so insbesondere das vielfach der künstlerischen Musikpflege voll zugehörige Operettenschaffen. Die große Masse der Erzeugnisse aber stirbt mit dem Alltag, für den sie geschrieben sind.

Es hat keinen Zweck, diesen grundlegenden Unterschied zwischen der der künstlerischen Musikpflege einerseits und der dem Vergnügungsgewerbe andererseits dienenden Musik zu vertuschen und zu verschweigen, daß die Grenzziehung des nationalsozialistischen Urheberrechts die Differenzierung im rechtlichen Sinne noch unterstreicht. Es muß darum auch, wenn nicht die sehr gefährliche Frage der Nachprüfung der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit in jedem einzelnen Falle aufgeworfen werden soll, aus Gründen der positiven nationalsozialistischen Rechtsgestaltung unvermeidbar gefolgert werden, daß die Stagma recht tut, wenn sie gemäß ihren festgelegten Verteilungsgrundsätzen, einen Ausgleich der äußerlich erscheinenden Umsätze zugunsten des für die künstlerische Musikpflege bestimmten Schaffens vornimmt.

Es könnte noch mancherlei Beachtliches zu diesem Kapitel vorgetragen werden, z. B. über die musikalische „Bearbeitung", die die Stagma bei ihrer Verteilung erheblich geringer bewertet als das „Werk". Hier kam es jedoch zunächst nur darauf an, den Kulturgedanken des nationalsozialistischen Urheberrechts klarzulegen und die positiven Rechtsvorschriften herauszustellen, welche die an den Verteilungsgrundsätzen der Stagma geübte Kritik als rechtlich unhaltbar und in jedem Sinne unzeitgemäß erweisen.

V.

Vom Schutz der Urheberehre

Nur angedeutet werden kann ihm Rahmen dieser Abhandlung eine weitere, für den deutschen Musiker hochbedeutsame Auswirkung des Kulturgedankens im nationalsozialistischen Urheberrecht: Der Schutz der Urheberehre, um den die Vorkämpfer der deut-

[8]) Die nationalsozialistische Gesetzgebung bereitet hierfür ein neues „Geschmacksmuster"gesetz vor, worüber ein Aufsatz von Uteseher im Jahrbuch der Akad. f. dt. Recht 1940 ausführlich berichtet.