

Dieser Artikel ist Teil des
Open Source Jahrbuchs 2007

Bernd Lutterbeck
Matthias Bärwolff
Robert A. Gehring (Hrsg.)

Open Source
Jahrbuch 2007

Zwischen freier Software und Gesellschaftsmodell

erhältlich unter www.opensourcejahrbuch.de.

Die komplette Ausgabe enthält viele weitere interessante Artikel. Sie können diesen und andere Artikel im Open-Source-Jahrbuch-Portal kommentieren oder bewerten: www.opensourcejahrbuch.de/portal/. Lob und Kritik sowie weitere Anregungen können Sie uns auch per E-Mail mitteilen.

Ein Open-Content-Internetarchiv des Nachlasses eines zeitgenössischen Komponisten

KEI ISHII



(CC-Lizenz siehe Seite 563)

Der Artikel beschreibt den Aufbau eines Open-Content-Archivs aus dem Nachlass Maki Ishiis, eines bedeutenden japanischen Komponisten zeitgenössischer Musik. Die zeitgenössische Musik ist geprägt von einer intensiven direkten Kommunikation zwischen Komponisten und Musikern, wie fortlaufende Anfragen von Musikern nach Noten und anderen Materialien aus dem Nachlass belegen. Um den Zugang zu dem Nachlass auch für die Zukunft so einfach wie möglich zu gestalten, wurde entschieden, ein Open-Content-Archiv im Internet aufzubauen. Im Folgenden werden die Schritte zu einem solchen Archiv geschildert. Neben der Erstellung eines Werkverzeichnisses steht die Zugänglichmachung der nichtpublizierten Notenmanuskripte im Mittelpunkt der Betrachtung, und hier insbesondere die Festlegung der Lizenzbedingungen, um den Musikern eine möglichst hohe Rechtssicherheit zu gewährleisten. Die rechtlich-ökonomischen Bedingungen, die der Komponist zu Lebzeiten gewählt hat, verhindern jedoch die Benutzung bestehender Open-Content-Lizenzen, da sie eine zu geringe Flexibilität in der Rechtefreigabe besitzen. Eine daher selbstformulierte Ad-hoc-Lizenzierung bietet aber bei weitem nicht die Rechtssicherheit der bestehenden Open-Content-Lizenzen. Eine Überarbeitung dieser könnte hier Komponisten wie auch Nachlassverwaltern Anreize bieten, bisher nicht zugängliche Werke als Open Content freizugeben.

Schlüsselwörter: Open Content · Archiv · Musik · GEMA

1 Maki Ishii

Maki Ishii gehört zu den bedeutendsten japanischen Komponisten zeitgenössischer Musik des 20. Jahrhunderts. In mehr als 50 Jahren komponierte er über 180 Werke

Werkart	Anzahl
Solowerke	33
Kammerwerke	74
Orchester-/Konzertwerke	51
Bühnenwerke	17
Arrangements	4
Andere Werke	2
Alle Werke	181

Tabelle 1: Anzahl der Werke von Maki Ishii nach Werkart¹

und schuf in Zusammenarbeit mit vielen Orchestern, Ensembles und Solisten eine eigene musikalische Welt, die Elemente westlicher Musik mit östlicher, insbesondere japanischer traditioneller Musik verbindet. Daneben organisierte er Konzerte wie auch ganze Musikfestivals und gab den Zuhörern Einblicke in die traditionelle und zeitgenössische Musik des westlichen und östlichen Musikkreises.

Mit dem unerwarteten Tod Maki Ishiis im April 2003 entstand ein umfangreicher musikalischer Nachlass, bestehend aus Noten (in Manuskripten und Drucken), Dokumenten und Unterlagen sowie Foto-, Audio- und Videoaufnahmen. Sowohl Musiker und Orchester, die mit ihm zusammengearbeitet hatten, als auch andere Interessierte fragen seither nach Informationen, Noten und anderen Materialien, um die Musik Maki Ishiis aufführen zu können. Dies setzt in gewisser Weise die Situation zu Lebzeiten Maki Ishiis fort, die durch die intensive persönliche Kommunikation zwischen Komponisten und Aufführenden gekennzeichnet war. Es ist daher wichtig, den Zugang zu den Materialien des Nachlasses als eine Art Ersatz für diese Kommunikation so weit wie möglich zu erleichtern, um das Schaffen des Komponisten auch nach seinem Tode weiterleben zu lassen.

Zu diesem Zwecke habe ich als Sohn von Maki Ishii die Idee eines *Internetarchivs* aufgegriffen, wie es bereits vom Komponisten angedacht und im Ansatz realisiert worden war. Dieser Beitrag stellt die ersten Schritte auf dem Weg zu einem Internetarchiv des musikalischen Nachlasses Maki Ishiis dar. Dieses dient dazu, die durch den Tod des Komponisten abgebrochene Kommunikation mit den Musikern so gut wie möglich zu ersetzen und damit die Auseinandersetzung mit dem Kompositionswerk zu fördern.

Zentraler Aspekt des Archivs bei dem Aufbau ist die Zugrundelegung des Open-Content-Gedankens: Alle Inhalte – und hierunter insbesondere die bisher nicht pu-

¹ Erklärung der Werkarten: *Solowerk* – für ein Soloinstrument; *Kammerwerk* – für mehrere Instrumente; *Konzertwerk* – für Orchester und ein oder mehrere Soloinstrumente; *Arrangement* – Bearbeitung des Werkes eines anderen Komponisten (oder traditionellen Werkes); *Anderes* – Film- bzw. Videomusik.

blizierten Noten – sind frei und kostenlos zugänglich. Die zunächst ins Auge gefasste Anwendung der besonders im Open-Content-Bereich populären Creative-Commons-Lizenzen kollidierte jedoch mit den bestehenden rechtlich-ökonomischen Rahmenbedingungen der Werke, so dass stattdessen auf eine Ad-hoc-Lösung zurückgegriffen werden musste, die möglicherweise eine geringere Rechtssicherheit bietet.

2 Der Nachlass

Die zahlreichen Anfragen zum Werk nach dem Ableben Maki Ishiis belegten die Dringlichkeit, den Nachlass möglichst schnell zu sichten und zugänglich zu machen. Dazu war es notwendig, sich zunächst einmal eine Übersicht zu verschaffen. Demnach umfasst der Nachlass insgesamt 181 Kompositionswerke (Tabelle 1 gibt eine Übersicht nach Werkart). Zu jedem Werk enthält er ein handschriftliches Originalmanuskript. Ist das Werk in einem Notenverlag publiziert worden, so sind dazu Belegexemplare der Notendrucke vorhanden.²

Sind die Noten in einem Verlag publiziert, so ist der Zugang für Musiker gesichert. Dies ist aber nur für die Hälfte der Werke der Fall, so dass für die anderen Werke die Notenmanuskripte die einzige Möglichkeit darstellen, das Werk aufzuführen. Entsprechend ist es ein vorrangiges Ziel des Internetarchivs, diese Notenmanuskripte zugänglich zu machen (Abschnitt 3.2).

Neben dem Notenmaterial umfasst der Nachlass eine große Anzahl von Dokumenten und Organisationsunterlagen zu Konzerten, Musikfestivals und anderen Musikprojekten von Maki Ishii, so etwa Programmhefte, Prospekte und Plakate, Zeitungsrezensionen und Zeitschriftenartikel, interne Projektkorrespondenz usw. Diese Materialien liegen überwiegend in Papierform vor, zu einem geringen Teil auch in digitaler Form. Neben den Noten stellte die erste Auswertung dieser Materialien die Grundlage für die Daten dar, die im Werkverzeichnis zusammengefasst wurden (Abschnitt 3.1). In weiteren Schritten sollen hieraus auch weitergehende Informationen zu Leben und Werk des Komponisten extrahiert werden.

Darüber hinaus enthält der Nachlass diverse Bild-, Audio- und Videoaufzeichnungen, etwa von Konzertproben, Aufführungen oder Radio- und Fernsehaufzeichnungen auf verschiedenen Arten von Datenträgern. Auch diese Materialien sind für ein Archiv zeitgenössischer Musik von großer Bedeutung, da sie den Musikern wertvolle Hinweise für die Interpretation und Aufführungspraxis der Werke liefern.

2 Darüber hinaus gibt es zu vielen Werken Kopien von Notenmanuskript bzw. Drucknoten, die der Komponist mit handschriftlichen Anmerkungen und Aufführungshinweisen versehen hat. Auch sie stellen eine wertvolle Quelle für die Aufführungspraxis dar und sollten daher in geeigneter Weise bereitgestellt werden.

3 Das Open-Content-Archiv

Die Entscheidung darüber, welche Inhalte als Erstes in ein Internetarchiv eingebracht werden sollten, orientierte sich daran, welche Materialien und Informationen für potenzielle Aufführende der Musik Maki Ishiis am wichtigsten sein könnten. Nach Gesprächen mit Freunden meines Vaters und durch die Analyse der Anfragen von an den Werken Interessierten wurde entschieden, welche der Informationen vorrangig zu erschließen und veröffentlichen waren:

- Die häufigsten Anfragen betrafen Einzelinformationen zu den Werken; entsprechend wurde zunächst ein *Werkverzeichnis* mit Daten zu jedem Werk erstellt und in das Internetarchiv gestellt. Wichtig war es hier, eine für Musiker nützliche Auswahl an Daten zum Werk zu treffen, welche die Kommunikation mit dem Komponisten zumindest in Ansätzen ersetzen könnte.
- Der nächste Schritt befasste sich mit der Zugänglichmachung der nichtpublizierten Notenmanuskripte. Hier wurde ein Open-Content-Ansatz gewählt, wie er bereits von Maki Ishii angedacht worden war: Die Notenmanuskripte können als Dateien kostenlos heruntergeladen werden und sind so weltweit allen Musikern zugänglich. Als größte Schwierigkeit erwies sich die Wahl der Lizenz, da die Nutzungsrechte am *Notenbild* von denen am *Werk* unterschieden werden mussten.

Zukünftige Schritte werden die sukzessive Sichtung und Entscheidung über die Einbringung in das Internetarchiv umfassen. Es ist abzusehen, dass auch hier, wie bei den Noten, die urheberrechtliche Klärung und Lizenzierung einen nicht unerheblichen Einfluss darauf haben wird, inwieweit die Dokumente, Bild-, Audio- und Videoaufnahmen als *Open Content* zugänglich gemacht werden können.

3.1 Das Verzeichnis aller Werke

Für die Erstellung eines Werkverzeichnisses wurde eine Auswahl der Daten getroffen, die von den Musikern am häufigsten nachgefragt wurden. Die meisten Anfragen betreffen Informationen zu den Kompositionen; allerdings ist die Art der Fragen sehr unterschiedlich. So tragen Werke mal einen sprachunabhängigen Titel, mal mehrere übersetzte Titel (japanisch, deutsch, englisch).³ Bei anderen Werken existieren zwei und mehr – für verschiedene Instrumente komponierte – Versionen,⁴ die leicht durcheinandergebracht werden können. Auch ähnlich klingende japanische Titel führen leicht zu Verwechslungen zwischen den Werken.⁵

3 Zum Beispiel „Neun kleine Sätze“, „Nine small movements“, „Kokonotsu no shōhin“.

4 Das Paradebeispiel hier ist das Werk „Lost Sounds“ (englisch, deutsch) = „Ushinawareta hibiki“ (japanisch), welches in sechs Varianten existiert: „Lost Sounds I“ in Versionen A, B, C; „Lost Sounds II“ in zwei im Titel nicht unterschiedenen Versionen und „Lost Sounds III“.

5 Etwa „hibiki ranbu“ – „hyōbyō no hibiki“ – „rōrō no hibiki“ – „yoru no hibiki“ usw.

Andere Anfragen betreffen die Suche nach Werken mit einer bestimmten Instrumentalbesetzung (z. B. Klaviersono, Streichquartett) oder den Zugang zu Noten oder Audioaufnahmen. Es wurden auch immer wieder Daten nachgefragt, deren Relevanz nicht unbedingt offensichtlich ist. Ein Beispiel ist die Frage nach Ort, Datum und Musikern der Erstaufführung. Zum einen dient dies wohl zur zeitlichen Einordnung des Werkes. Zum anderen werden die Namen der Erstaufführenden dazu verwendet, diese zwecks Fragen nach Interpretations- und Aufführungshinweisen sowie die Instrumentierung zu kontaktieren.

Die Beantwortung der Anfragen war vor Erstellung des Werkverzeichnisses mitunter arbeitsintensiv, da sie zu ausgedehnter Suche im weitgehend ungeordneten Nachlass führte. Schon aus diesem Grund wurde als erster Schritt ein fast vollständiges Verzeichnis aller Werke mit den Daten, die nachgefragt wurden, erstellt. Es umfasst für jedes Werk den Haupt- und Untertitel in Deutsch, Englisch und Japanisch; Entstehungs- und Erstaufführungsjahr; Musikart; Spieldauer; Instrumentalbesetzung; sowie Kontaktdaten für den Notenbezug.

Für das Internetarchiv wurde das Werkverzeichnis in drei Sprachen (deutsch, englisch, japanisch) übersetzt. Es ist so angelegt, dass die weiteren Materialien aus dem Nachlass (Notenmanuskripte, Diskographie, Bild-, Audio- und Videoaufzeichnungen) sukzessive eingebracht werden können, um den Musikern und anderen Interessierten eine zentrale Anlaufstelle für alle Informationen zu den Werken Maki Ishiis anzubieten.

3.2 Zugang zu den nichtpublizierten Noten

Die Aufführung eines Werkes ist das *sine qua non* der Musik: Ohne sie kann ein Werk nicht rezipiert werden. Eines der vorrangigen Ziele der Verwaltung des musikalischen Nachlasses ist es daher, die Noten der Werke den Musikern möglichst einfach zugänglich zu machen. Im Unterschied zum Werkverzeichnis spielen jedoch hier auch die rechtlich-ökonomischen Rahmenbedingungen eine große Rolle. Soll man die Noten über einen Verlag kommerziell vertreiben oder aber frei (also als Open Content) verbreiten? Ist rechtlich überhaupt die freie Weitergabe der Noten möglich? Und wenn ja, welcher lizenzrechtliche Rahmen sollte dafür gewählt werden? Ein Überblick über die rechtlich-ökonomische Situation zeitgenössischer Komponisten soll die Entscheidung, die Noten als Open Content freizugeben, und die sich dabei ergebenden Schwierigkeiten mit den gängigen Creative-Commons-Lizenzen erklären helfen.

Die ökonomischen Bedingungen des Bereichs der zeitgenössischen Musik unterscheiden sich wohl von denen der populären Musik. Es gibt kaum einen zeitgenössischen Komponisten, der seinen Lebensunterhalt ausschließlich aus den Einnahmen der Kompositionstätigkeit bestreiten kann. Regelmäßig dienen als „zweites Standbein“ eine Lehrtätigkeit, die Arbeit als Instrumentalmusiker usw. Im Falle meines Vaters war dies die Durchführung zeitgenössischer Konzerte und Festivals in Japan, Europa und Amerika.

Für die Kompositionstätigkeit sind die Haupteinnahmequellen zum einen die Tantiemen aus den Urhebernutzungsrechten – den Gebühren aus der öffentlichen Aufführung in Konzerten, Abspielungen in Fernsehen und Radio und Urheberrechtsabgaben aus Tonträgerverkäufen; diese werden in der Regel über eine Verwertungsgesellschaft wie der deutschen GEMA verwaltet. Die Einnahmen aus dem Verkauf oder Verleih der Noten durch Notenverlage bilden eine zweite, aber weitaus geringere Einnahmequelle.

GEMA

Maki Ishii war schon früh Mitglied der Gesellschaft für Musikalische Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte (GEMA) geworden, die gegen Übertragung der Urhebernutzungsrechte der Werke die Gebühren aus diesen Rechten weltweit einzieht und als Tantiemen an die Mitglieder ausschüttet.

Die GEMA ist eine privatrechtlich organisierte Gesellschaft, die in Deutschland die kollektive Wahrnehmung und Durchsetzung der Urheberrechte ihrer Mitglieder organisiert.⁶ Der Künstler schließt dazu einen so genannten „Berechtigungsvertrag“ ab, mit dem die Nutzungsrechte an *allen* Werken *ausschließlich* an die GEMA übertragen werden.⁷ Sie tritt als Treuhänderin dieser Rechte auf, indem sie diese wahrnimmt und durchsetzt. Die Einnahmen werden regelmäßig nach einem in der Satzung festgeschriebenen Schlüssel als Tantiemen an die Mitglieder ausgeschüttet.

Für den Künstler liegen die Vorteile darin, dass die GEMA die weltweite Rechtedurchsetzung⁸ und den Gebühreneinzug organisiert, was in dieser Weise für den einzelnen Künstler unmöglich wäre. Für meinen Vater – und sicherlich auch für andere Komponisten seiner Generation – wog dieser institutionelle Vorteil den eher hypothetischen Nachteil auf, die Verfügungsmacht über alle Nutzungsrechte zugunsten der GEMA aufgeben zu müssen. Dies umso mehr, da das Internet als Kommunikations- und Verbreitungsmedium, welches alternative „Geschäftsmodelle“ möglich macht, noch gar nicht in der heute bekannten Form existierte.

Für den Kontext der Notenverbreitung sieht der Vertrag mit der GEMA jedoch eine Ausnahme⁹ vor: Das so genannte *graphische Recht*, also das *Recht am Notenbild* wird explizit von der Übergabe der Nutzungsrechte ausgenommen, da dieses Recht von den Notenverlagen wahrgenommen wird. Im Gegensatz zu den Nutzungsrechten kann

6 Die Angaben dieses Abschnittes stammen aus Kreile et al. (2006).

7 Ab Beginn der Mitgliedschaft; dies umfasst auch alle zum Zeitpunkt des Vertragsschlusses *zukünftigen* Werke.

8 Dies geschieht durch Kooperation zwischen den jeweils national agierenden Verwertungsgesellschaften. Ein Musiker in Japan etwa führt die Gebühren an die dortige Verwertungsgesellschaft (JASRAC) ab, die diese dann an die GEMA abführt, um sie ihrem Mitglied gutzuschreiben. Dies gilt dann auch z. B. für einen deutschen Musiker und ein Mitglied der JASRAC usw.

9 Es gibt mindestens eine weitere Ausnahme (das sog. „große Recht“), welches jedoch für das vorliegende Thema nicht von Bedeutung ist.

	publiziert	nicht publiziert	gesamt	Anteil 'publiziert' in %
1950–1959	0	2	2	0
1960–1969	13	6	19	68
1970–1979	25	11	36	69
1980–1989	30	36	66	45
1990–1999	10	29	39	26
2000–2003	4	13	17	24
ohne Jahr	0	2	2	0
Summe	82	99	181	45

Tabelle 2: Anzahl verlagspublizierter und nicht publizierter Werke per Schaffensdekade

damit das GEMA-Mitglied frei über das Recht am Notenbild seiner Werke verfügen, solange es dieses nicht einem Verlag übergeben hat.

Verlagspublikation

Generell ist es das wichtigste Ziel für Komponisten zeitgenössischer Musik – und sicherlich auch denen anderer Musiksparten –, dass man sich mit ihrer Musik auseinandersetzt, dass sie zur Aufführung gebracht und dadurch gehört wird. Im Unterschied zu anderen Künsten ist das Kompositionsprodukt, die Noten, nicht das Kunstwerk an sich. Erst durch die Vermittlung des Musikers kann das Werk rezipiert werden. Damit gehört der möglichst einfache Zugang interessierter Musiker zu den Noten zu einem wichtigen Ziel sowohl für Komponisten als auch für diejenigen, welche deren Nachlass verwalten.

Wie verfuhr Maki Ishii mit dem „Recht am Notenbild“? Man könnte annehmen, dass er alle oder die meisten Werke in einem Verlag publiziert hat, um eine möglichst große Verbreitung zu erreichen und Erlöse aus dem Verkauf bzw. Verleih zu erhalten. Die Sichtung des Nachlasses ergab jedoch, dass der Komponist weniger als die Hälfte seiner Werke in einem Verlag publiziert hatte (Tabelle 2).

Hinzu kommt, dass der Anteil der publizierten an den neu geschaffenen Werken im Laufe der Zeit stetig zurückging. Während Maki Ishii in den 1960er und 1970er Jahren noch über zwei Drittel seiner neuen Werke publizieren ließ, war dieser Anteil in den letzten dreizehn Jahren auf ein Viertel zurückgegangen.

Ein Indiz für diesen Rückgang kann man aus den Daten der Verkäufe der publizierten Noten herauslesen. Demnach erzielten in einem Verlag¹⁰ bei insgesamt 33 Verkaufsnoten in den letzten Jahren lediglich fünf Noten zusammen zwischen 74% und 82% des Ertrags. Nur wenige der publizierten Noten konnten für Verlag und

10 In diesem Verlag sind über die Hälfte der publizierten Werke Maki Ishiis verlegt.

Komponisten einen nennenswerten Ertrag generieren. Zudem machte (und macht) der Ertrag aus den Publikationen nur einen Bruchteil der GEMA-Tantiemen aus. Wenn man zusätzlich in Betracht zieht, dass für eine Publikation kostenintensiv eine Druckvorlage aus dem handschriftlichen Manuskript erzeugt werden muss, so lohnt sich für nur wenige Werke eine Verlagspublikation. Es ist den Verlagen hoch anzurechnen, dass sie der Entscheidung über die Verlegung von Noten zeitgenössischer Musik nie ein rein kommerzielles Kalkül zugrunde gelegt haben.

Gerade vor dem Hintergrund der zunehmenden Verfügbarkeit technischer Mittel zur Verbreitung und Kommunikation – von Kopiergeräten bis hin zum Internet – schwindet die Notwendigkeit, die Noten über Verlage verbreiten zu müssen. Dagegen bieten die neuen Mittel den Vorteil der Intensivierung der direkten Kommunikation des Komponisten mit den Musikern.

Wie bereits erwähnt, beantwortete Maki Ishii die Anfragen von Musikern aus aller Welt stets selbst. Im Falle von nichtpublizierten Noten fertigte er Kopien des Notenmanuskriptes an und versendete sie an den Musiker, ohne dass Letzterem die Kosten in Rechnung gestellt wurden. Es konnte allerdings auch vorkommen, dass er stattdessen ein neues Werk schuf. Der für ihn entscheidende Aspekt war der ständige Kontakt und Austausch mit den Aufführenden. Dies war sowohl vom künstlerischen Aspekt her wichtig, konnte aber auch die Anbahnung von neuen Projekten oder Kompositionsaufträgen bedeuten.

Open-Content-Zugang zu den Noten des Nachlasses

Wie sollte nun, nach dem Tod des Komponisten, mit dem Zugang zu den nichtpublizierten Noten verfahren werden? Wie den bisherigen Ausführungen entnommen werden kann, stellt die Verlagspublikation für die meisten Werke keine optimale Lösung dar. Einzig bei den Orchester-, Konzert- und Bühnenwerken mit umfangreichem Notenmaterial¹¹ ist ein kommerziell organisierter Notenverleih anderen Möglichkeiten (Einzelkopien versenden bzw. im Internet zum Download anbieten) vorzuziehen.

Allerdings konnte auch die Praxis meines Vaters, Kopien der Notenmanuskripte herzustellen und zu versenden, nicht mehr aufrechterhalten werden. Der Mehrwert, den der Komponist aus der Kommunikation mit Aufführenden zog, besteht für die Nachlassverwalter in dieser Form nicht mehr, so dass die Kosten den Nutzen nicht aufwiegen.

Das prinzipielle Problem des Zugangs zu den Noten scheint im Bereich der zeitgenössischen Musik verbreitet zu sein: In einem persönlichen Gespräch schilderte ein Musiker, dass viele der Werke nach der Erstaufführung nur noch schwer zugänglich seien. Die meisten Werke würden nicht publiziert, und gerade nach dem Tod des Künstlers sei der Zugang in der Regel so mühsam, dass meist die Mühen gescheut und deshalb viele interessante Werke nicht aufgeführt würden. Entsprechend äußerten

11 Partitur und Stimmauszüge können hier einige hundert Seiten umfassen.

auch viele Freunde meines Vaters ihre Sorge über die zukünftige Zugänglichkeit der Noten.

All diese Faktoren zusammengenommen – von der ökonomischen Situation über das Kosten-Nutzen-Verhältnis von Verlagspublikation und Kopieren der Noten bis hin zur Sorge der Freunde über den Zugang zu den Noten – bewogen mich dazu, die nichtpublizierten Notenmanuskripte zu scannen und als Open Content in das Internetarchiv zu stellen.

Die Idee dazu war nicht neu: Maki Ishii hatte mithilfe eines Freundes¹² eine eigene „offizielle“ Website einrichten lassen, für die er kontinuierlich Inhalte schuf. Mit dem Ziel, den Musikern die nichtpublizierten Werke einfacher als bisher zukommen zu lassen, setzte er 2001 das Notenmanuskript eines seiner Werke zum kostenlosen Download auf die Website. Der kostenlose Bezug der Noten sollte die Auseinandersetzung mit dem Werk fördern. Gebühren (der Verwertungsgesellschaft) würden dann erst bei einer öffentlichen Aufführung oder dem Verkauf von Aufnahmen anfallen.

Aus all diesen gegebenen Gründen fiel die Entscheidung auf die Verbreitung der nichtpublizierten Noten als Open Content über das Internetarchiv Maki Ishiis.

Bearbeitung der Originalmanuskripte

Von den etwa einhundert nichtpublizierten Werken sind knapp die Hälfte Orchester-, Konzert- und Bühnenwerke, deren Umfang eine Internetpublikation schwierig gestaltet. Es wurden daher die etwas mehr als 50 Solo- und Kammerwerke für die erste Internetpublikation ausgewählt. Diese umfassen knapp eintausend DIN-A3-Seiten, die im Laufe der letzten zwei Jahre eingescannt wurden. Anschließend wurden die Seiten bearbeitet und die Dateigröße so reduziert, dass ein siebenseitiges Werk einer etwa drei Megabyte großen Datei entspricht; alle für Musiker wichtigen Details bleiben so bei Ausdruck auf DIN-A3-Papier erhalten. Deck- und Informationsseite vervollständigen die Internetpublikation. Abbildung 1 zeigt einen Ausschnitt aus einem für die Internetpublikation aufbereiteten Notenmanuskript.

Lizenzierung – Creative Commons?

Vor der Veröffentlichung der Notenmanuskripte gab es noch eine wichtige Frage zu klären: Unter welchen Lizenzbedingungen sollten sie veröffentlicht werden? Da die Noten kostenlos zum Download angeboten werden, geht es hier weniger um den Schutz des Werkes als vielmehr um die Rechtssicherheit der Musiker als Nutzer. Bei dem Open-Content-Angebot der Noten könnte man durchaus annehmen, dass auch das Werk selbst frei genutzt (z. B. öffentlich aufgeführt) werden kann. Da aber die Werknutzungsrechte, wie oben ausgeführt, nicht bei den Rechtsnachfolgern von Maki

¹² Ich danke Herrn Yūsuke Watanabe, der die erste offizielle Website für meinen Vater erstellte und betreibt, für die Mitteilung der Beweggründe Maki Ishiis betreffend der Website und der Internetpublikation eines Werkes.



Abbildung 1: Notendetail aus Maki Ishii „Ko-ku“ für Ryuteki und Percussion, op. 74 (1987)

Ishii, sondern bei der GEMA liegen, können Erstere die Nutzungsrechte gar nicht freigeben. Es ist also sehr wichtig, den Umfang der Freigabe der Noten explizit zu machen.

Zunächst war geplant, die Notenmanuskripte unter eine der im Open-Content-Bereich wohl am häufigsten eingesetzten Creative-Commons-Lizenzen zu setzen. Das Creative-Commons-Projekt¹³ hat es sich zur Aufgabe gemacht, innerhalb des geltenden Urheberrechts flexible Lizenzen anzubieten, so dass das Recht einer „freien Kommunikation und Zusammenarbeit nicht im Wege steht“.¹⁴ Ein großer Vorteil beim Einsatz einer dieser Lizenzen besteht darin, durch Anwendung einer standardisierten Lizenz eine erhöhte Rechtssicherheit gegenüber individuell oder mit teurem Rechtsbeistand gestalteten Lizenzen zu erhalten.

Es stellte sich jedoch heraus, dass die Creative-Commons-Lizenzen für den Fall von freien Notenmanuskripten bei rechtlich gebundenen Werken nicht anwendbar sind. Die Ursache liegt darin, dass diese Lizenzen keine Unterscheidung zwischen dem Werk und dem Notenbild machen und stattdessen pauschal die Rechte zur Vervielfältigung, Verbreitung und öffentlichen Aufführung freigegeben werden:

„Sie dürfen: den Inhalt vervielfältigen, verbreiten und öffentlich auf-führen.“¹⁵

Die FAQ der deutschen Creative-Commons-Organisation führen dementsprechend aus:

Frage: „Was muss ich beachten, wenn ich Mitglied der GEMA bin und eine Creative-Commons-Lizenz benutzen will?“

13 <http://creativecommons.org/>

14 Aus der FAQ der Creative Commons Deutschland, http://de.creativecommons.org/faq.html#welchesproblem_anwort.

15 <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/deed.de>

Antwort: „[...] Durch den Wahrnehmungsvertrag mit der GEMA überträgt der Künstler eine Reihe ausschließlicher Nutzungsrechte an all seinen musikalischen Schöpfungen. Die Nutzung einer Creative-Commons-Lizenz für GEMA-Mitglieder ist somit zurzeit nicht möglich, da diese nicht mehr über die hierfür erforderlichen Rechte verfügen.“¹⁶

Für die Werkarten, auf die sich die *Creative Commons* in erster Linie bezieht,¹⁷ und für ihre Zielgruppen – etwa junge Künstler, die noch keine rechtliche Bindung zu Verwertungsgesellschaften haben – mag die pauschale Freigabe der Rechte am Werk vorteilhaft sein. Für den hier beschriebenen Fall ist eine solche Rechtfreigabe gar nicht möglich.

Für die Zielgruppe „etablierter“ Künstler, deren bestehende rechtlich-ökonomische Situation eine pauschale Freigabe der Rechte nicht zulässt, müssten angepasste Creative-Commons-Lizenzen entworfen werden. Es ist gut vorstellbar, dass (nicht nur) zeitgenössische Komponisten von einem solchen Angebot regen Gebrauch machen würden, was wiederum die Idee des Open Content fördern würde.

Die (vorläufige) Notenlizenz

Da die derzeitigen Creative-Commons-Lizenzen nicht für die Notenveröffentlichung geeignet sind, musste eine andere Lösung gefunden werden. Als Vorgehensweise wurde dazu die Suche nach Beispielen anderer Komponisten, die Noten im Internet veröffentlicht haben, gewählt; diese dienten als Vorbild für einen eigenen Ad-hoc-Lizenztext. Dieser Vorgehensweise fehlt sicherlich die Eleganz und Rechtssicherheit einer Creative-Commons-Lizenz, sie sollte aber zunächst den oben genannten Anforderungen genügen, die Musiker darüber zu informieren, dass die Nutzung der Noten den Bedingungen der GEMA unterliegt.

Die Idee, Musiknoten urheberrechtlich geschützter Werke im Internet zum freien Download anzubieten, ist nicht neu. Eine kursorische Suche ergab nicht überraschend, dass eine Reihe von Komponisten ihre Noten zum freien Download anbietet. Die Lizenzhinweise zeigen auch, dass die Komponisten häufig Mitglied einer Verwertungsgesellschaft sind, also die Werknutzungsrechte nicht freigeben können.

Die Form der Kennzeichnung gleicht sich bei den gefundenen Beispielen: Praktisch alle geben den von Noten von Verlagen her bekannten Hinweis mit Copyrightzeichen, Jahr und Namen des Rechteinhabers (Verlag oder Komponist) an, z. B. „© 2006 Maki Ishii“. Einige Beispiele fügen auch die Einschränkung der Rechte hinzu, etwa „All Rights Reserved“ oder auch „The rights of this music belong to the publisher (composer)“.

¹⁶ http://de.creativecommons.org/faq.html#was_mus_ich_antwort

¹⁷ Als „Werkformat“ werden bei der Wahl einer Lizenz neben „Sonstiges“ folgende Formate angeboten: Audio, Video, Bild, Text, Interaktiv (http://creativecommons.org/license/index_html?lang=de).

The Four Rules of Use

1. **Download, print, study, rehearse, perform, enjoy!** If you download, please [tell me](#). **Don't want to do it yourself?** Purchase printed scores & parts from [Frog Peak Music](#).
2. **Report the performance to me & ASCAP** (One Lincoln Plaza, New York, NY 10023 US, Attn: Indexing). Used it for teaching? Please [tell me what your students thought](#).
3. **Send a recording** if you made one to Dennis Báthory-Kitsz, 176 Cox Brook Road, Northfield VT 05663 US, or [upload it](#). I even enjoy amateur or 'living room' performances. Don't be shy!
4. **Do not republish** my music without written permission from me. This music is not public domain. The usual rules of copyright apply. [Why are my scores free?](#)

Abbildung 2: „Four Rules of Use“ (Dennis Báthory-Kitsz)

Ein derartiger Hinweis alleine erschien jedoch nicht ausreichend, um Musiker über die Nutzungsbeschränkungen zu informieren. Der bei der Suche entdeckte Lizenztext eines (mir unbekannt) Komponisten dagegen erfüllte diese Bedingung; man kann davon ausgehen, dass diesen Komponisten ähnliche Gründe wie die hier vorgestellten dazu bewegen, seine Noten im Internet zu verbreiten.

Der Kurzhinweis in den zum Download angebotenen Noten des Komponisten¹⁸ entspricht der oben genannten Form: „Copyright © 2006 by Dennis Báthory-Kitsz (ASCAP). All rights reserved.“¹⁹ Interessanter dagegen sind seine mit *Four Rules of Use*²⁰ überschriebenen detailliert formulierten Lizenzbedingungen (Abbildung 2).

Die auch für das Open-Content-Konzept der Noten Maki Ishiis wichtigen Elemente, die sich in diesen *Four Rules* widerspiegeln, sind:

Auseinandersetzung mit dem Werk Der wichtigste Aspekt für den Komponisten, die Auseinandersetzung mit seinen Werken, wird hier an den Anfang gesetzt: „Download, print, study, rehearse, perform, enjoy“.

Kommunikation zwischen Komponisten und Aufführenden In allen Regeln wird der Wunsch nach Kommunikation mit den Nutzern explizit ausgedrückt, sei es bei einem Download (Regel 1), einer Aufführung bzw. Nutzung in der Lehre (Regel 2), bei Aufnahmen (Regel 3) und indirekt durch die Freigabe der Noten.²¹

Rechtliche Schranken Regeln 2 und 4 schließlich weisen auf die rechtliche Einschränkung der freien Nutzung der Musik und der Noten hin. In Regel 2 wird die

18 Es handelt sich dabei um Dennis Báthory-Kitsz, siehe <http://maltedmedia.com/people/bathory/cat-index.html>.

19 Die ASCAP (*American Society of Composers, Authors, and Publishers*) ist das US-Äquivalent zur deutschen GEMA.

20 Siehe z. B. <http://maltedmedia.com/people/bathory/cat-solo.html>. Die Seiten für andere Werkarten enthalten gleichlautende Regeln.

21 Der Link „Why are my scores free?“ (<http://maltedmedia.com/people/bathory/cat-free.html>) führt zu einer lesenswerten Begründung für die Freigabe der Noten, die sich teilweise mit den in diesem Beitrag genannten Argumenten deckt.

Meldepflicht an die Verwertungsgesellschaft – und damit implizit auch die Gebührenpflicht – im Falle von öffentlichen Aufführungen genannt.²² Regel 4 verbietet für die Noten die (kommerzielle) Wiederveröffentlichung ohne vorherige Genehmigung.

Damit vereinen die *Four Rules* die für den Komponisten wichtigsten Elemente: Auseinandersetzung mit seiner Musik, Kommunikation mit den Musikern und die rechtlichen Beschränkungen bei der Nutzung durch die Verwertungsgesellschaften und bei der Weitergabe der Noten.

Zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Beitrags war der endgültige Lizenztext für die Veröffentlichung der Notenmanuskripte Maki Ishiis noch nicht festgelegt; er entspricht aber in Geist und Form den vorgestellten *Four Rules of Use*. Der fertige Lizenztext wird auf einem speziellen Informationsblatt in den Hauptsprachen (japanisch, englisch, deutsch) den Noten vorangestellt werden, damit die Musiker direkt über die Nutzungsbedingungen der Noten und des Werkes informiert werden.

4 Die nächsten Schritte

Neben den Informationen zu den Werken sowie den Notenmanuskripten enthält der Nachlass noch eine Reihe von weiteren Daten, die aufbereitet für das Internetarchiv von Bedeutung sind. Zusätzlich zum kontinuierlichen Ausbau der bestehenden Informationen und Daten sind als nächste Schritte eine Diskographie, Beschreibungen von ungewöhnlichen Instrumenten, die Maki Ishii in seinen Kompositionen eingesetzt hat, sowie die Erschließung der Foto-, Audio- und Videomaterialien geplant. Insbesondere letztere Materialien könnten sich in rechtlicher Hinsicht als schwierig erweisen, da die Urheberlage einiger dieser Materialien nicht geklärt ist. Auch der Arbeits- und Kostenaufwand der Digitalisierung ist nicht zu unterschätzen: Speziell ältere Materialien (z. B. Tonbänder aus den 1960er Jahren) bedürfen einer vorsichtigen Handhabung.

Die Verfolgung des Open-Content-Prinzips für Materialien zeitgenössischer Musik ist aus meiner Sicht auch angesichts der beschriebenen Herausforderungen ein lohnenswertes Ziel. Trotz der rechtlichen Beschränkungen – vorrangig durch die Übertragung der Nutzungsrechte an eine Verwertungsgesellschaft – gibt es genügend Materialien, deren Open-Content-Verbreitung (nicht nur) bei Musikern auf Interesse stoßen könnte, ohne dabei den Intentionen und Zielen des Künstlers entgegenzulaufen. Das hier gezeigte Beispiel der nichtpublizierten Notenmanuskripte zeigt dies deutlich, wobei es unwesentlich ist, dass es sich hier um Noten aus einem Nachlass handelt.

²² Nach meinem Dafürhalten ist diese Regel nicht sehr klar formuliert: Während die Meldung einer Aufführung an den Komponisten („report to me“) eher als Bitte anzusehen ist, ist die Meldung an die ASCAP („report to ASCAP“) urheberrechtlich vorgeschrieben.

Ein interessantes Ergebnis ist auch die Nichtanwendbarkeit der Creative-Commons-Lizenzen. Ihr Anspruch, möglichst viele der Nutzungsrechte freizugeben, kollidiert mit der bestehenden rechtlich-ökonomischen Situation des Komponisten. Das Modell der Verwertungsgesellschaften, im Gegenzug zur Übergabe der Nutzungsrechte ihre weltweite Durchsetzung zu organisieren, bietet sicherlich nach wie vor für viele Künstler einen hohen individuellen Anreiz. Es wäre zu wünschen, dass sich diese gegensätzlichen Modelle einander annäherten – ein erster Schritt könnte die Formulierung einer Creative-Commons-Lizenz für die Open-Content-Verbreitung von Noten (und anderen Materialien) sein. Aber auch die Verwertungsgesellschaften müssen sich überlegen, ob ihr Ausschließlichkeitsmodell unter den heutigen technischen Kommunikations- und Interaktionsbedingungen noch adäquat ist.

Literatur

Kreile, R., Becker, J. und Riesenhuber, K. (2006), *Recht und Praxis der GEMA*, de Gruyter, Berlin.