

**GEMA und Live Clubs-**  
**Eine (Wieder-) Entdeckung gemeinsamer**  
**Interessen?**

**Bachelorarbeit**

im Studiengang  
Kulturwissenschaften

vorgelegt von

**Tina Seidel**

Kontakt: [seidel.tina@gmx.de](mailto:seidel.tina@gmx.de)

Matr.-Nr.: 3013466

am 05. Juli 2013

an der Leuphana Universität Lüneburg

Erstprüfer/in: Prof. Dr. Rolf Großmann  
Zweitprüfer/in: Dr. Alenka Barber-Kersovan

## Inhaltsverzeichnis

|  |            |
|--|------------|
| <b>Inhaltsverzeichnis .....</b>  | <b>II</b>  |
| <b>Abkürzungsverzeichnis .....</b>   | <b>III</b> |
| <b>Vorbemerkung .....</b>  | <b>IV</b>  |
| <b>1 Einleitung.....</b>   | <b>1</b>   |
| <b>2 Selbstverständnis, Ziele und Arbeitspraxis der Institutionen .....</b>                | <b>5</b>   |
| 2.1 Die GEMA .....   | 5          |
| 2.2 Die Live Clubs .....   | 13         |
| 2.3 Interaktion und gegenseitige Wahrnehmung von GEMA und Live Clubs.....                  | 19         |
| <b>3 Zwischenfazit: Gemeinsame Interessen, Themenfelder und Begriffe .....</b>             | <b>25</b>  |
| <b>4 Analyse der gemeinsamen Themenfelder aus Perspektive des jeweiligen Akteurs .....</b> | <b>27</b>  |
| 4.1 Künstler.....  | 27         |
| 4.2 Kultur- und Nachwuchsförderung .....   | 31         |
| 4.3 Kreativität .....  | 40         |
| 4.4 Wirtschaftlichkeit.....  | 42         |
| 4.5 Kommunikation .....  | 45         |
| <b>5 Diskussion der Ergebnisse.....</b>  | <b>47</b>  |
| <b>6 Fazit und Ausblick.....</b>   | <b>54</b>  |
| <b>Anhang:.....</b>  | <b>57</b>  |
| A: Leitfadengestütztes Interview .....   | 57         |
| B: Transkription des GEMA-Interviews.....  | 57         |
| (liegt der Arbeit als CD-rom bei).....   | 57         |
| <b>Quellenverzeichnis .....</b>  | <b>58</b>  |
| <b>Eidesstattliche Versicherung .....</b>  | <b>63</b>  |

## Abkürzungsverzeichnis

|                 |  |
|-----------------|--|
| <b>Abb.</b>     | Abbildung  |
| <b>bzw.</b>     | beziehungsweise  |
| <b>DEHOGA</b>   | Deutscher Hotel- und Gaststättenverband                                  |
| <b>e.V.</b>     | eingetragener Verein   |
| <b>LIVEKOMM</b> | Live Musik Kommission, Verband der Musikspielstätten in Deutschland e.V. |
| <b>Mio.</b>     | Millionen  |
| <b>s.</b>       | siehe  |
| <b>UrhWG</b>    | Urheberwahrnehmungsgesetz  |

## Vorbemerkung

Im Schreib- und Erkenntnisprozess, der mit der vorliegenden Bachelor Arbeit durchlebt wurde, offenbarte sich der Autorin nach bereits kurzer Zeit die Vielschichtigkeit und Komplexität des bereits länger anhaltenden Konflikts zwischen GEMA und Live Clubs. Es wurde deutlich, dass es sich bei den öffentlich diskutierten Standpunkten häufig um typische Schwarz-Weiß-Bilder der Problemlage handelt, die von verhärteten Vorurteilen, aber auch von real existierenden Unterschieden und den daraus entstehenden Missverständnissen zwischen den beiden Parteien geprägt sind.

Aus der Perspektive einer angehenden Kulturwissenschaftlerin und einer selbst praktizierenden Musikerin, der Kultur und im Besonderen die Musik am Herzen liegt, war es der Autorin der Arbeit ein Anliegen, sich aus einem verständnisgenerierenden Ansatz heraus an die Thematik der Live-Club-GEMA-Debatte anzunähern. Es wurde versucht den Themenkomplex möglichst objektiv zu betrachten und zu bearbeiten, ohne dabei die jeweiligen subjektiven Ansichten der Akteure außer Acht zu lassen. Die Berücksichtigung individueller Sichtweisen spiegelt hierbei nicht die Meinung der Autorin wider, sondern ist notwendig, um bestehende Konfliktfelder zwischen den beiden Parteien nachvollziehbar darzustellen. Um dem Kernanliegen des Themas in höchstmöglichem Maße gerecht zu werden, bittet die Autorin die Leserin/ den Leser um eine möglichst unparteiische und offene Lektüre der vorliegenden Arbeit.

## 1 Einleitung

Werden aktuell die beiden Institutionen GEMA und Live Club in einem Satz genannt, so kann im Regelfall davon ausgegangen werden, dass die beiden Akteure als Kontrahenten betrachtet werden. Seit der Bekanntmachung der geplanten GEMA-Tarifreform im April 2012 scheint es, als ob sich, verstärkt durch die Berichterstattung der Medien und der heutzutage gängigen Meinungsmache auf Internetportalen, eine grundsätzliche Rivalität zwischen beiden Lagern verschärft ausgeprägt hat. Während die GEMA die bisherigen Gebühren, die von den Clubs bei Veranstaltungen abgeführt werden müssen, als deutlich zu niedrig veranschlagte Beiträge moniert<sup>1</sup>, sehen sich viele Live Clubs<sup>2</sup> durch die geplanten Tarifveränderungen in ihrer Existenz bedroht und benennen die GEMA-Gebühren als eine der gravierendsten Zukunftsängste der Clubszene.<sup>3</sup> Die Feststellung dieser grundlegenden Meinungsdivergenz führt schnell zu der Annahme, dass es sich bei den beiden Parteien um Gegner handelt. Ein Perspektivenwechsel ermöglicht jedoch einen anderen Ansatz: Die Überlegung, dass im Fokus der Tätigkeiten der GEMA und der Live Clubs der Künstler, genauer der Musiker und seine Musik stehen, führt zu der Frage, ob weitere Gemeinsamkeiten und überdies ähnliche Interessen der vermeintlichen Rivalen existieren könnten.

Die folgende Arbeit greift den beschriebenen Gedanken auf und widmet sich der Analyse von Gemeinsamkeiten und Unterschieden in den Interessen der GEMA und der Live Clubs. Bestimmend ist hierbei die Fragestellung nach potentiellen Argumenten, die für ein gemeinsames Anliegen der Akteure sprechen und inwiefern diese Aspekte als Basis für ein partnerschaftliches Grundverständnis der geschäftlichen Interaktionen beider Parteien dienen könnten. Im Gegensatz zu der momentan eher destruktiv geführten Debatte der GEMA-Live-Club-Beziehung wagt die vorliegende Arbeit eine Annäherung an einen konstruktiven, auf einen kooperativen Ansatz ausgerichteten Diskurs. Obschon eine derart optimistische Herangehensweise angesichts der aktuellen Konflikte zwischen der GEMA und den Live Clubs zuweilen realitätsfremd erscheinen mag, ist die dringende Notwendigkeit eines Perspektivenwechsels in Anbetracht der momentanen

---

<sup>1</sup>vgl. online: GEMA, 2012: a)

<sup>2</sup>Eine genaue Definition der Begriffe *GEMA* und *Live Club* erfolgt in den Kapiteln 2.1 und 2.2.

<sup>3</sup>vgl. Initiative Musik, 2011: 29

Entwicklungen kaum von der Hand zu weisen. Beide beteiligten Parteien finden sich derzeit in einem Prozess der Umwandlung und der Neudefinition wieder. Gesellschaftliche, kulturelle und wirtschaftliche Veränderungen der letzten Jahrzehnte werfen neue Fragen in vielen Bereichen auf. Es wäre demnach zu kurz gegriffen, die geplante Tarifreform der GEMA lediglich als Möglichkeit der ökonomischen Besserstellung der GEMA und ihrer Mitglieder anzusehen. Durch die bereits im Jahr 2006 initiierten grundlegenden Reformprozesse der GEMA und die aktuellen, noch in Verhandlung stehenden, Tarifveränderungen eröffnet sich zeitgleich die Chance einer Neupositionierung der GEMA gegenüber ihren Mitgliedern und gegenüber den Musiknutzern, demnach unter anderem auch gegenüber den Live Clubs.<sup>4</sup> Ähnlich gestaltet sich die Lage der Live Clubs, die in der jüngeren Vergangenheit immer mehr in den Fokus kulturpolitischer Überlegungen gerieten und den Moment erkannt haben, um sich in Interessengemeinschaften zusammenzuschließen und sowohl ihr Handeln als auch ihre Rolle für das kulturelle Geschehen neu zu definieren.<sup>5</sup> Der Zeitpunkt der Neufindung verschafft beiden Seiten die Möglichkeit veraltete Ansichten zu überholen und aus einem anderen Blickwinkel heraus neue Konzepte der Zusammenarbeit zwischen den Akteuren der Musikszene zu schaffen. Indem eine Analyse möglicher gemeinsamer Interessen von GEMA und Live Clubs vorgenommen wird, soll die folgende Arbeit einen Beitrag zur Entwicklung derartig innovativer Perspektiven liefern, die letztendlich zu einer produktiven Kommunikation und Kooperation der Akteure führen könnten.

Im ersten Teil der Arbeit soll eine Darstellung der Geschichte, der Definition und Rollen, sowie der aktuellen Situation der jeweiligen Institution einen Einstieg in die Thematik ermöglichen und eine Diskussionsgrundlage für den späteren Verlauf der Arbeit schaffen. Ferner werden zu Beginn der Arbeit die Ziele und Anliegen von GEMA und Live Clubs zusammengetragen und auf gemeinsame Themenfelder und beiderseitig verwendete Begriffe untersucht. Eine Gegenüberstellung der gegenseitigen Wahrnehmung beider Lager soll weitere Gemeinsamkeiten, aber auch bestehende und potentielle Konfliktherde aufzeigen. In einem Zwischenfazit werden schließlich diejenigen gemeinsam genutzten Begriffe bestimmt, die im weiteren Verlauf der Arbeit untersucht werden.

---

<sup>4</sup>vgl. online: GEMA, 2011: d)

<sup>5</sup>vgl. online: LiveMusikKommission, 2013: b)

Im zweiten Teil der Arbeit werden die zuvor erörterten Begrifflichkeiten und Themen einzeln aufgegriffen und unter theoretischen Aspekten betrachtet. Unter Einbezug von Beispielen aus der Praxis werden die Begriffe auf ihren jeweiligen Nutzungskontext hin analysiert. Eine Annäherung an die Perspektiven, aus welchen die Termini von den Akteuren verwendet werden, soll Aufschluss über die reale Existenz gemeinsamer Anliegen von GEMA und Live Clubs geben.

Schließlich werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengetragen und auf die Frage hin überprüft, ob sich die Hypothese von Überschneidungen in den Interessen der GEMA und der Live Clubs verifizieren lässt. Eine Diskussion möglicher Konsequenzen und Handlungsfelder, sowie das Aufweisen von möglichen Lösungsansätzen bilden den Abschluss der Arbeit.

## **Vorgehensweise**

Um mögliche Ansatzpunkte für eine Untersuchung gemeinsamer Interessen von GEMA und Live Clubs zu finden, wurde zunächst auf Basis einer Literatur- und Quellenrecherche eine grundlegende Beschreibung beider Institutionen vorgenommen. In Folge dieser Recherchen konnte die Verortung gleicher Themenfelder und gemeinsam genutzter Begriffe zur Ziel- und Aufgabenbeschreibung der jeweiligen Partei benannt werden. Eine anschließend deutende Interpretation der analogen Themenfelder, diente der näheren Bestimmung von übereinstimmenden und unterschiedlichen Interessen. Hierbei stand weder eine sprachwissenschaftliche Analyse der Begriffe, noch die Erarbeitung einer für die jeweilige Partei geltenden Definition der untersuchten Begrifflichkeiten zur Debatte. Vielmehr lag der Fokus auf einer Deutung der beiderseitig genutzten gleichen Termini durch die Autorin aus der Perspektive der jeweiligen Institution, unter Einbezug alltagspraktischer, kulturpolitischer und kulturwissenschaftlicher Aspekte. Für die theoretische Betrachtung der in diesem Zusammenhang analysierten Begriffe wurde die fachbezogene Literatur rezipiert und daraus einzelne Bausteine in den Prozess der Erkenntnisgewinnung einbezogen. Für die aktuelle und praxisbezogene Diskussion wurden sowohl wissenschaftliche Studien als auch fremddurchgeführte Interviews genutzt. Darüber hinaus interviewte die Autorin, entlang eines Leitfadens, Sabine Müller, Sachbearbeiterin und Martin Vierrath, stellvertretendem Direktor der Bezirksdirektion Ham-

---

burg am 10.06.2013 in der GEMA- Bezirksdirektion Hamburg. Das Leitfadeninterview diente der vorliegenden Arbeit als eine wichtige Quelle. Des Weiteren wurden einige Zitate der beiden GEMA-Mitarbeiter in paraphrasierter Form in der Arbeit verwendet. Die Paraphrasierung dient in diesem Kontext einer besseren Lesbarkeit des Textes. Das Interview wird in seiner kompletten und sprachgetreuen Transkription dem Anhang der Arbeit beigelegt.



## 2 Selbstverständnis, Ziele und Arbeitspraxis der Institutionen

Um für die weiterführenden Untersuchungen der Arbeit eine angemessene Diskussionsgrundlage zu schaffen, werden im Folgenden die Institutionen GEMA und Live Clubs in ihren Grundstrukturen, ihrer Geschichte, ihren Zielen und Aufgaben sowie in ihrer Außen- und Innenwahrnehmung dargestellt. Ferner werden die aktuelle Situation und bestehenden Probleme beider Akteure beschrieben.

### 2.1 Die GEMA

Die GEMA, die *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte*, verkörpert eine der neun, in Deutschland existierenden, Verwertungsgesellschaften. Gemeinsam mit der *Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten mbH*, der GVL, ist die GEMA als einzige Institution für die Verwaltung von Nutzungsrechten an musikalischen Werken in der Bundesrepublik zuständig. Mit dem Eigenanspruch einer Solidargemeinschaft bildet sie somit die Vertretung der Komponisten, Texter und Verleger gegenüber den Nutzern ihrer Musikwerke. Die Urheber gehören der GEMA als Mitglieder an und übertragen die Nutzungsrechte an ihren Werken vollständig und mit weltweiter Gültigkeit auf die GEMA. Die Rechte werden auf allen Verwertungsstufen<sup>6</sup> an die GEMA übertragen und umfassen die Aufführungsrechte an den Werken, sowohl live als auch über Tonträger, die Senderechte, Vervielfältigungsrechte und Rechte zur privaten Vervielfältigung, zur Vermietung und zum Verleih<sup>7</sup>. Die Wahrnehmungsgesellschaft übernimmt die Vertretung der benannten Nutzungsrechte treuhänderisch und ist verantwortlich für die Tarifgestaltung im Sinne einer angemessenen Vergütung für den Künstler, die Inkassotätigkeit und die Ausschüttung der Einnahmen abzüglich der angefallenen Verwaltungskosten.<sup>8</sup> Es handelt sich bei der GEMA um einen wirtschaftlichen Verein<sup>9</sup>, der seine Rechtsfähigkeit durch den Staat verliehen be-

---

<sup>6</sup>Verwertungsstufen umfassen sowohl die körperliche (Vervielfältigung), als auch unkörperliche Verwertung (Aufführen, Bereitstellen, Senden, Wiedergeben) eines Werkes. Die GEMA nimmt die Verwertung einer Komposition ab der erstmaligen Nutzung wahr. (vgl. Kuntze, 2009:209 f.)

<sup>7</sup>vgl. Kuntze, 2009: 209 f.

<sup>8</sup>vgl. GEMA, 2011: 4)

<sup>9</sup>Ein wirtschaftlicher Verein erhält seine Rechtsfähigkeit laut § 22 des BGB durch staatliche Verleihung und wird nicht als Verein im Vereinsregister eingetragen. Im Gegensatz zum nichtwirtschaftlichen Verein hat ein wirtschaftlicher Verein einen wirtschaftlichen Geschäftsbetrieb zum Zweck. (vgl. online: IHK Rhein-Neckar)

kommt.<sup>10</sup> Die von ihr wahrgenommenen Rechte und Pflichten beziehen sich hierbei auf das Urheberwahrnehmungsgesetz<sup>11</sup> vom 09.09.1965, welches die Nutzungsgesellschaft ihrerseits inhaltlich mitgestaltet hat.<sup>12</sup> Die selbstaufgelegte Hauptaufgabe der GEMA besteht im Schutz der Urheberrechte von Komponisten, Liedtextern, Produzenten und Musikverlagen.<sup>13</sup>

Der Gründungsgedanke für eine sogenannte Wahrnehmungsgesellschaft für das geistige Eigentum von Musikern und anderen Künstlern entstand in Europa erstmalig Mitte des 19. Jahrhunderts und ist auf einen jungen Uhrmachersohn in Frankreich zurückzuführen. Erfolgreich hatte sich dieser gegen die öffentliche Aneignung der Pläne für ein von ihm entwickeltes neues Stellrad für Uhren durch einen bekannteren Uhrmacher gewehrt und dadurch maßgeblich zu der Einführung des ersten Urheberschutzgesetzes in Frankreich im Jahr 1791 beigetragen. Nachdem im Jahr 1837 auch in Deutschland der Schutz von geistigem Eigentum in die geltende Gesetzgebung aufgenommen wurde, erkannten Komponisten die Gelegenheit einer angemessenen Vergütung ihres schöpferischen Schaffens und gründeten 1903 unter der Leitung von Richard Strauss die erste deutsche Verwertungsgesellschaft, die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer<sup>14</sup>. Während die bereits 1851 gegründete französische Organisation für die Wahrnehmung von Urheberrechten, SACEM, ihre Tätigkeit in den Dienst aller Musiksparten, einschließlich der Unterhaltungsmusik stellte, vertrat die GDT ihrerseits lediglich die Komponisten ernster Werke. Eine gemeinsame Vertretung von ernster und Unterhaltungsmusik<sup>15</sup> sowie von

---

<sup>10</sup>Müller, 2006: 23

<sup>11</sup>nachfolgend mit UrhGW abgekürzt

<sup>12</sup>vgl. Dümling, 2003: 280 f.

<sup>13</sup>vgl. Schulze-Rossbach, 2003: 78 ff.

<sup>14</sup>GDT

<sup>15</sup>Ernste Musik: „Klassik bezeichnet heute außerdem, im Zusammenhang mit der verwaltungstechnischen Einteilung der Musik in U und E, den gesamten Bereich der E-Musik (...), dabei suggeriert der Begriff unterschwellig, noch nicht gänzlich seiner traditionellen Inhalte beraubt, Qualität, und appelliert an Bildung, Bildungsbewusstsein und Bildungsstreben als Relikte der bürgerlichen Gesellschaft.“(Blume/ Finscher, 1998: a): 224 ff.)

Unterhaltungsmusik: „Wie die Titelbeispiele zeigen, handelt es sich bei Musik zur Unterhaltung, Belustigung, Ergötzung und Vergnügung nicht um eine fest umgrenzte Gattung, sondern um ein weites Feld unterschiedlichster Genres, das vom erbaulichen Lied über das mehrstimmige Quodlibet bis hin zum instrumentalen Solostück reicht. Spezifisch musikalische Gemeinsamkeiten wird man daher zunächst wohl kaum finden. Dennoch implizieren die genannten Titel über die Funktion des angenehmen Zeitvertreibs durch Musik hinaus zwei Momente, die für den Begriff der Unterhaltungsmusik wichtig sind. Einerseits verweist der mehrfache Hinweis auf den Kreis der Liebhaber und Ungeübten auf die Tatsache, dass es sich um eine Art von Musik handelt, die den musikalisch weniger oder nicht Gebildeten und die sich damit auf ein größeres Publikum einzulassen bereit ist (...).“ (Blume/ Finscher, 1998: b): 1186 ff.)

Verlegern kam in Deutschland erst im Jahr 1915 mit der Gründung der *Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte*, der GEMA zustande. Im Zuge der erzwungenen Vereinigung der GDT und der GEMA unter den Nationalsozialisten im Jahr 1933 kam es zu einer Alleinstellung der Tantiemen erhebenden Gesellschaft STAGMA.<sup>16</sup> Nach dem zweiten Weltkrieg blieb es aufgrund des, von den Alliierten verhängten, Vereinsgründungsverbots bei dem Bestehen einer einzigen Wahrnehmungsgesellschaft. Auf diese Weise wurde am 24. August 1947 lediglich der nationalsozialistisch vorgeprägte Name der STAGMA in die Bezeichnung GEMA geändert, welche neuerdings für die *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* stand. Die zentralistischen Strukturen der STAGMA wurden unter dem neuen Namen der GEMA an das demokratische System angepasst. Dennoch blieben die Vergütungsverträge und die Alleinstellung der Wahrnehmungsgesellschaft erhalten und formieren die GEMA grundsätzlich in ihrem heutigen Bestehen.<sup>17</sup>

Die Aufgaben und Ziele der heutzutage agierenden GEMA definieren sich einerseits über die Auflagen des Urheberwahrnehmungsgesetzes und andererseits über das, seit nunmehr über 100 Jahre bestehende, Grundanliegen der Institution, die Rechte des Urhebers<sup>18</sup> zu vertreten und ihn finanziell an der Vermarktung seiner Werke zu beteiligen. Die Darbietungen musikalischer Werke als Resultat geistiger Schöpfung verfügen zwar über keinen materiellen Wert, sie regen jedoch die geistig-spirituelle und emotionale Auseinandersetzung des Auditoriums an und können laut der aktuellen Kundenbroschüre der GEMA als Katalysatoren des gesellschaftlichen Fortschritts angesehen werden.<sup>19</sup> Die finanzielle Auswertung und angemessene Vergütung dieses unkörperlichen Wertes hat sich die GEMA zur Hauptaufgabe ihrer Tätigkeit gemacht, wobei ein eigenes wirtschaftliches Interesse der Institution im Rahmen der Vereinssatzung ausgeschlossen wird.<sup>20</sup> Weiterhin bezeichnet sich die GEMA selbst als eine Schutzorganisation für den schöpferischen Menschen, die sich unter anderem für eine weltweite Rechtsfortbildung

---

<sup>16</sup>vgl. Dümling, 2003: 15, 22

<sup>17</sup>vgl. Müller, 2006: 29

<sup>18</sup>Die GEMA vertritt lediglich die Rechte des Urhebers. Ein grundlegender Schutz der Urheberrechte ist gesetzlich im Urheberrechtsgesetz verankert und tritt automatisch in Kraft, sobald ein Werk entsteht. Geschützt wird der Urheber in seinen *geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes* (UrhG, § 11). Eine Anmeldung des Werkes ist nicht erforderlich, um den Schutz des Werkes zu erwirken. Geschützt sind nur die Werke selbst. Der Schutz von Ideen ist kein Bestandteil des Urheberrechts. (vgl. Kuntze, 2009: 169, 175, 176)

<sup>19</sup>vgl. GEMA, 2012: 3)

<sup>20</sup>vgl. GEMA, 2012: 5): 157

des Urheberrechts einsetzt.<sup>21</sup> Eine Rückführung des geldwerten Nutzungsvorteils von Werken an ihre Urheber soll den Künstlern eine Existenzgrundlage schaffen und ihnen Raum für Kreativität geben. Der Anspruch der Verwertungsgesellschaft ist es hierbei, die Kompositionen aller Musikrichtungen zu schützen und diesen Schutz möglichst flächendeckend zu gewährleisten.<sup>22</sup>

Weitere Anliegen der GEMA beziehen sich auf die im Urheberwahrnehmungsgesetz verankerten Pflichten des Vereins. Verwertungsgesellschaften sind demnach beispielsweise dazu verpflichtet, kulturell bedeutende Werke zu fördern.<sup>23</sup> Ihren kulturellen Förderauftrag versteht die GEMA im erweiterten Sinne, sodass sie ihre Verantwortung auch auf zukunftsweisende Bereiche wie die Nachwuchsförderung oder eine verbesserte öffentliche Wahrnehmung des kreativen Schaffensprozesses und dessen Bedeutung bezieht.<sup>24</sup> Darüber hinaus umfasst der Rechtsauftrag der GEMA die Berücksichtigung religiöser, kultureller und sozialer Interessen bei der Veranschlagung ihrer Tarife. Weiterhin sind Verwertungsgesellschaften dazu angehalten, die Belange der Jugendpflege zu respektieren. Die zuvor benannten Bestimmungen verweisen auf einen allgemein sozialen und kulturellen Auftrag der Wahrnehmungsgesellschaften.

Die eingangs beschriebene Monopolstellung der GEMA bringt sowohl die Urheber als auch die Nutzer in eine Position der Abhängigkeit gegenüber der Verwertungsgesellschaft. Hat der Künstler den Wunsch die Nutzung seiner Werke vergüten zu lassen, ohne dabei selbst eine Vielzahl an Verträgen mit Clubs, Diskotheken, Radiostationen oder anderen Nutzern seiner Musik abschließen zu müssen, bleibt ihm in Deutschland nur die Möglichkeit eines Berechtigungsvertrages mit der GEMA. Ähnlich gestaltet sich die Situation der Nutzer von Musik. In Folge der sogenannten GEMA-Vermutung, die die grundlegende Annahme beinhaltet, dass alle Musiker durch die GEMA vertreten werden, müssen Veranstalter und andere Musiknutzer zunächst einen Vertrag mit der GEMA schließen, wenn sie Musikstücke abspielen oder live präsentieren wollen. Handelt es sich bei der genutzten Musik ausnahmsweise um Werke, deren Nutzung nicht von der GEMA, sondern beispielsweise von den Künstlern persönlich berechnet wird, muss

---

<sup>21</sup>vgl. online: GEMA, 2010: b)

<sup>22</sup>vgl. Dümling, 2003: 10 f.

<sup>23</sup>vgl. § 13 UrhWG

<sup>24</sup>vgl. online: GEMA, 2010: c)

dieser Sachverhalt von Seiten des Veranstalters gegenüber der GEMA zunächst nachgewiesen werden.

Diese Monopolstellung und weitere Merkmale der Institution können als Ursache für die vielfältigen Funktionen der GEMA angesehen werden. Im Zuge ihres Wirkens kommen der GEMA demzufolge unterschiedliche, teilweise konfliktträchtige Rollen zu. Zunächst ist die GEMA auf Basis des UrhWG dazu verpflichtet, die Rechte eines jeden Urhebers des Zuständigkeitsbereichs Musik gegenüber den jeweiligen Nutzern treuhänderisch zu vertreten und die eingenommenen Tantieme nach einem festgelegten Verteilungsschlüssel an die Künstler und Verleger auszuzahlen.<sup>25</sup> Der Urheber überträgt die Nutzungsrechte an seinen Werken hierbei ausschließlich und ab der ersten Verwertungsstufe an die GEMA.<sup>26</sup> Somit ist sogar er selbst dazu verpflichtet, für die Nutzung an seinen eigenen Werken, beispielsweise bei einem Live-Auftritt mit eigenen Songs, Gebühren an die GEMA abzuführen bzw. sie vom Veranstalter abführen zu lassen.<sup>27</sup> Ebenso unterliegt die Gesellschaft nach § 11 des UrhWG einem sogenannten Abschlusszwang, der sicherstellt, dass die Wahrnehmungsgesellschaft jedem Interessenten die Möglichkeit einräumt, von ihr vertretene Werke zu angemessenen Bedingungen zu nutzen. Während die Rahmenbedingungen für das Wirken der GEMA gesetzlich festgelegt sind, wird die konkrete Ausübung jedoch der Verwertungsgesellschaft selbst überlassen. So schreibt das UrhWG beispielsweise vor, dass die veranschlagten Nutzungstarife einer wirtschaftlichen Logik und einem einheitlichen Abrechnungssystem folgen müssen. Die letztlichen Bewertungskriterien und Tarifbestimmungen werden jedoch von der GEMA und ihren Ausschüssen gestaltet.<sup>28</sup> Die bereits erwähnte Monopolstellung, als einziger deutscher Verwertungsgesellschaft im Bereich der musikalisch-künstlerisch Tätigen, verschafft der GEMA somit eine machtvolle Position. Um einen möglichen Missbrauch dieser Position zu verhindern, unterliegt die GEMA sowohl der Kontrolle des Patent- und Markenamtes als auch der des Bundeskartellamtes.<sup>29</sup> Zum einen kann die Gesellschaft als Machtinhaberin bezüglich der praktischen Umsetzung

---

<sup>25</sup>vgl. § 6 UrhWG

<sup>26</sup>Der Aspekt der Übertragung der gesamten Lizenzrechte des Künstlers auf die GEMA stellt einen möglichen Konflikttherd zwischen GEMA und Künstler dar, der jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit ist.

<sup>27</sup>vgl. Kuntze, 2009: 209

<sup>28</sup>vgl. § 13 UrhWG

<sup>29</sup>vgl. Schulze-Rossbach, 2003: 78

von Nutzungsrechten im Bereich Musik, zum anderen jedoch als Verpflichtete gegenüber Staat, Urhebern und Nutzern angesehen werden.

Der Funktion der GEMA gegenüber den Urhebern kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu, da der Schutz der Urheberrechte die Grundlage für die Existenzberechtigung der GEMA bildet. Durch die Inkassotätigkeit der Verwertungsgesellschaft bei den jeweiligen Nutzern und die treuhänderische Weitergabe der Einnahmen nach Abzug der Verwaltungskosten an ihre Mitglieder, sorgt die GEMA anteilig für den Lebensunterhalt der Künstler und Verleger. Je nach Bekanntheitsgrad und Einstufung der Werke, kann die Tätigkeit der GEMA in konkreten Fällen als Haupteinnahmequelle des Urheberrechtinhabers dienen.<sup>30</sup> Die Verwaltung und Kontrolle der Nutzungsrechte durch die GEMA finden hierbei nicht nur innerhalb Deutschlands, sondern auch im Ausland statt – eine organisatorisch und bürokratisch anspruchsvolle Aufgabe, die durch den einzelnen Künstler allein nicht zu bewerkstelligen wäre. Diese Rolle der GEMA, als Vertreterin und Ausübende der Rechte des Urhebers, ist jedoch nicht die einzige Funktion, die die Beziehung zwischen der Nutzungsgesellschaft und ihren Mitgliedern prägt.

Aufgrund des Erhebungssystems für die Anteile der jeweiligen Ausschüttungen an die Künstler, kommt der GEMA gegenüber den Urhebern gleichzeitig die Rolle einer Bewerterin zu. Anhand eines zweistufigen Verteilungssystems, auf welches im zweiten Teil der Arbeit genauer eingegangen werden soll, wird die Wertigkeit der Werke von der GEMA bestimmt und ihre Nutzung dementsprechend vergütet. In diesem Zusammenhang legt die GEMA nicht nur einen grundsätzlichen Unterschied in der Qualität von ernster und Unterhaltungsmusik<sup>31</sup> fest, sondern bewertet in Form von sogenannten Wertungszuschlägen gleichzeitig die kulturelle Bedeutsamkeit der einzelnen Werke.<sup>32</sup> Die GEMA fungiert an dieser Stelle als eine Bewerterin der Kunst und hat folglich Einfluss auf die Überlebensfähigkeit von Künstlern und Verlegern. In Bezug auf den gesamtgesellschaftlichen Kontext übertragen bedeutet diese Einflussnahme auf die Existenz von Künstlern schließlich eine mitgestaltende Funktion der GEMA in der Deutschen Musik-Kulturlandschaft.

---

<sup>30</sup>vgl. Schulze-Rosbach, 2003: 90

<sup>31</sup>Kategorisiert durch die Bezeichnungen *Musik der Sparte E*, ernste Musik und der *Sparte U*, Unterhaltungsmusik.

<sup>32</sup>vgl. Schulze-Rosbach, 2003: 87

Den Urhebern und Verlegern stehen diejenigen gegenüber, die deren Werke zu eigenen Zwecken verwenden und die Rechte hierfür nicht direkt beim Künstler, sondern stellvertretend bei der GEMA erwerben. Die hauptsächliche Funktion einer Wahrnehmungsgesellschaft gegenüber den Nutzern besteht offensichtlich in der Vertretung der Rechte der Urheber. Aufgrund der Tatsache, dass die GEMA über die Ausarbeitung der tariflichen Bestimmungen verfügt, stehen die Nutzer folglich in einer Form der wirtschaftlichen Abhängigkeit zu ihr. Je höher die von der GEMA veranschlagten Tarife ausfallen, desto höher sind die Ausgaben der Diskotheken, Clubs, Restaurants, Konzerthäuser und Radiosender für die öffentliche Wiedergabe eines Musikstückes. Über diese Machtposition hinaus, sollte die GEMA außerdem über fundierte Kenntnisse der zuvor benannten Nutzer verfügen. Da es zu den ihr gesetzlich auferlegten Pflichten gehört, ihre Tarife an den wirtschaftlichen Interessen der Musikverwerter auszurichten<sup>33</sup>, sollte die Institution ein grundlegendes Verständnis für die ökonomischen Strukturen der von ihr zur Kasse gebetenen Akteure haben. Inwiefern dieser Anspruch an die GEMA als Nutzer-Expertin in der Realität Rechnung getragen wird, muss an dieser Stelle jedoch ungeklärt bleiben, da die zentrale Frage dieser Arbeit einen anderen Fokus hat.

Um die Beschreibung der GEMA in ihren Grundzügen zu komplettieren, soll abschließend die aktuelle Situation des Vereins kurz umrissen werden. Derzeit weist die GEMA eine Mitgliederzahl von insgesamt 65.722 Personen auf. Hiervon zählen 55.802 zu den angeschlossenen, 6.474 zu den außerordentlichen und 3.448 Personen zu den ordentlichen Mitgliedern. Seit dem Jahr 2002 stieg die Anzahl der GEMA-Mitglieder um insgesamt 5.520 Personen an. Die Einnahmen der Wahrnehmungsgesellschaft beliefen sich im Geschäftsjahr 2011<sup>34</sup> auf 825,5 Mio. Euro, von denen nach Abzug der Verwaltungskosten und anderer Verteilungsposten 313,252 Mio. Euro an die Mitglieder ausgeschüttet wurden. Trotz des Rückgangs der Erträge im Bereich der Ton- und Bildträgerindustrie seit 2002 um 129.996 Mio. Euro und 16,26 %, kann die GEMA eine Steigerung der Einnahmen um etwa 13 Mio. Euro in den vergangenen zehn Jahren vorweisen. Der durch das Internet und kostenlose Musik-Downloads verursachte Einbruch der Tonträgerbranche konnte unter anderem durch einen Anstieg der Einnahmen im Bereich der

---

<sup>33</sup>vgl. online: UrhWG, 2013: § 13

<sup>34</sup>2011 war zum Erstellungszeitpunkt der vorliegenden Arbeit das letzte Jahr, zu dem ein Geschäftsbericht der GEMA vorlag.

Live-Musik um etwa 20 Mio. Euro ausgeglichen werden. In den Fokus öffentlicher Diskussionen gerät die GEMA immer wieder aufgrund der unverhältnismäßig erscheinenden Verteilung ihrer Einnahmen auf die verschiedenen Vereinsmitgliedergruppen. So belief sich der Anteil der ordentlichen Mitglieder in 2011 auf 5,24 % der Gesamtmitgliederzahl, während die Vergütung ihrer Werke durch die GEMA mit insgesamt 204,387 Mio. Euro etwa 65% der Gesamtausschüttungen ausmachte. Die angeschlossenen Mitglieder, deren Anzahl 84,9 % aller Mitglieder betrug, wurden hingegen lediglich 72,992 Mio. Euro ausgezahlt, was einem Anteil von 23,3 % der Ausschüttungen entspricht. Demzufolge erzielten die angeschlossenen Mitglieder einen durchschnittlichen GEMA-Verdienst von 109 Euro pro Monat, wohingegen der Betrag der ordentlichen Mitglieder bei durchschnittlich 4.939 Euro pro Monat und Person lag.<sup>35</sup> Sowohl der Gewinnunterschied als auch das vornehmliche Mitbestimmungsrecht der außerordentlichen Mitglieder führt die GEMA regelmäßig in die Kritik.

Seit April 2012 wird der GEMA zudem eine gesteigerte öffentliche Aufmerksamkeit zuteil, da sie zu diesem Zeitpunkt einen polarisierenden Reformplan zur Erneuerung ihres Tarifsystems für den Bereich der öffentlichen Tonträgerwiedergabe und Veranstaltungen vorstellte. Mit dem Anliegen, höhere Einnahmen für die Urheber zu erzielen und ein transparenteres und gerechteres Tarifsystem zu schaffen, präsentierte die GEMA eine Gebührenstruktur, die nicht mehr zwischen elf, sondern lediglich zwei verschiedenen Tarifen differenziert, vorherige Pauschalvergütungen abschafft und pro Veranstaltung eine grundlegende Gebühr von 10% des Eintrittspreises und der Quadratmeterzahl der Ladenfläche für das Abspielen oder Präsentieren von Musik veranschlagt.<sup>36</sup> Da die neu angesetzten Abgaben zu Vergünstigungen für kleinere Veranstaltungsorte mit Preisen bis zu 8 Euro, jedoch zu deutlichen Gebührenerhöhungen für Lokalitäten ab einer Ladenfläche von etwa 200 m<sup>2</sup> und einem Eintrittspreis von 10 Euro geführt hätten, kam es zu intensiven öffentlichen Protesten von Seiten der Club- und Diskothekenbesitzer und der GEMA wurde harsche Kritik für ihre Pläne entgegengebracht. Infolge massiver Vorwürfe des DEHOGA, dem Deutschen Hotel- und Gaststättenverband e.V., wurde eine Prüfung des neuen Tarifsystems durch die Schiedsstelle des Deutschen Marken- und Patentamts eingeleitet. Im April 2013 wurde den beiden Parteien von Seiten der

---

<sup>35</sup>vgl. GEMA (2011): *Geschäftsbericht 2011*.  
vgl. GEMA (2002): *Geschäftsbericht 2002*.

<sup>36</sup> außer Konzerte



Schiedsstelle ein Einigungsvorschlag vorgelegt, in dem zum einen eine allgemeine, jedoch gemäßigte Erhöhung der Tarife, zum anderen eine Fortführung der Tarif-Differenzierungen für die unterschiedlichen Nutzungsformate befürwortet wurde. Die beiden Lager, aber auch weitere Kunden der GEMA aus dem benannten Bereich, wie beispielsweise die Live Clubs haben sich übergangsweise nach den Punkten des Einigungsvorschlages zu richten, während die Verhandlungen zwischen dem DEHOGA und der GEMA weiterlaufen und einzelne Gespräche mit weiteren Nutzergruppen geführt werden. Eine endgültige Einigung konnte bisher nicht erreicht werden, sodass sich der Disput zwischen den einzelnen Beteiligten fortsetzt und weder für die GEMA, noch für ihre Kunden oder Mitglieder eine Planungssicherheit besteht.

## **2.2 Die Live Clubs**

Der Live Club zählt mittlerweile zu den wenigen Orten, an denen Musik noch in Echtzeit produziert und erlebt werden kann. Ursprünge der Live Clubs sind auf den Anfang des 20. Jahrhunderts zurückzuführen, eine Zeit, in der es an den entsprechenden Technologien zur Beschallung eines größeren Tanzraumes oder gar Tanzsaals noch mangelte. Wenn Musik zum Tanz gewünscht wurde, konnte diese nur in Form von Live-Darbietungen geboten werden. In Nachahmung der ausländischen Vorbilder wie den Irish Pubs, den traditionellen Varietés oder den Bars in New Orleans, entwickelte sich auch in Deutschland allmählich eine Form der, zunächst eher gastronomisch orientierten, Lokalitäten, die ihren Besuchern Unterhaltungsmusik boten. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges wurde in den Clubs, durch den Einfluss der in Deutschland stationierten US-amerikanischen Soldaten, immer häufiger die unbeschwerte und damals verbotene Blues- und Rock´n Roll Musik gespielt. Bereits in den 50er Jahren wurde in damaligen Szenekreisen die Kontroverse zwischen anspruchsvollen Musikdarbietungen und unterhaltungsgeprägten Veranstaltungen geführt. Im Zuge der sogenannten Beatbewegung der 60er Jahre erlangte der Live Club schließlich seinen Ruf als Startpunkt und Traumfabrik der Musikerkarrieren großer Stars. Zu einem allmählichen Abklingen der damaligen großen Popularität und Bedeutung der Live Clubs kam es erst in den 70ern, als die technische Entwicklung der Schallplatte das Abspielen von Musik aus der „Konserve“ ermöglichte und die Diskothek eine neue Form der Tanzlokalität offerierte.

Seither hat sich, bedingt durch die unterschiedliche Ausrichtung, eine Parallelexistenz beider Tanz- und Musikgenussangebote etabliert, welche bis heute Bestand hat.<sup>37</sup>

Obwohl nahezu jeder erwachsene Kulturnutzer beim Benennen des Begriffs ein sofortiges Bild der Institution des Live Clubs produziert, entbehrte die Bezeichnung noch bis vor wenigen Jahren einer eindeutigen und festgelegten Definition. Im Zuge einer deutlich stärker kulturorientierten Politik in den vergangenen Jahren und einer Zunahme der Diskussionen um urbane Subkulturen und die weichen Faktoren<sup>38</sup> der Standortattraktivität, gerieten die Clubs jedoch zunehmend in den Fokus der gesellschaftlichen und politischen Aufmerksamkeit. Im Rahmen diverser wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Institution und ihrer Bedeutung wurden allmählich Definitionen für den *Live Club* erarbeitet. Die vorliegende Arbeit orientiert sich nachstehend an einer Begriffsdefinition des *Gutachtens zum Musikstandort St. Pauli* aus dem Jahr 2006, die von Michael Langkamp in einer Masterarbeit zur Überlebensfähigkeit von Live Clubs folgendermaßen erweitert wurde:

*„Ein Live Club ist ein musikgeleiteter Betrieb, der langfristig und regelmäßig ein musikalisches Live-Musik Programm mit professionellen Gegebenheiten für Besucher und Künstler mit einem gastronomischem Ambiente verbindet.“*<sup>39</sup>

Dem Wortlaut dieser Definition folgend, liegt der Schwerpunkt derartiger Lokale auf einer inhaltlich motivierten Präsentation lebender Musik, welche sich ihrerseits durch eine sicht- und hörbare künstlerische Vorführung mit unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang zwischen Darbietung und Musikerlebnis des Besuchers auszeichnet. In diesem Sinne zählen sowohl Performances von Bands oder Solisten zum Begriff der Livemusik als auch künstlerische Auftritte von DJs, deren sichtbares Instrument in Plattenspielern, den sogenannten Turntables oder einem Laptop-Rechner bestehen kann. Ebendiese künstlerisch-kulturell orientierte Ausrichtung der Live Clubs unterscheidet die Lokale von den eher massentauglich und kommerziell ausgerichteten Großraumdiskotheken oder den überwiegend auf das reine Abspielen von Musik bezogenen Lokalitäten, die

---

<sup>37</sup>vgl. Langkamp, 2009: 4

<sup>38</sup>vgl. Langkamp, 2009: 8

<sup>39</sup>ebd. 2009: 5

umgangssprachlich ebenso als Club, jedoch nicht als Live Club, bezeichnet werden.<sup>40</sup> Neben der musikorientierten Komponente, findet in den Live Clubs gleichzeitig eine gastronomische Versorgung des Publikums statt, welche zumeist jedoch eher zu ökonomischen Zwecken und aus Gründen einer netten Atmosphäre betrieben wird und keinen Schwerpunkt des Hauses darstellt.<sup>41</sup> Der seit dem Sommer 2012 existierende Verband der Musikspielstätten in Deutschland e.V.<sup>42</sup> legt als weitere Kriterien für Live Clubs als Musikspielstätten einen Mindestanteil von 24 konzertanten Veranstaltungen pro Jahr fest und benennt eine maximale Besucherkapazität von 2.000 Personen.<sup>43</sup>

Obwohl die Selbstwahrnehmung von Live Clubs, bezüglich der Frage nach einem eher kulturellen oder eher wirtschaftlichen Anliegen, sehr unterschiedlich beantwortet wird, scheint dennoch zumeist ein eigenes Interesse an der Musik und an der Erstellung eines anspruchsvollen Programmes zu dominieren. Laut einer Studie aus dem Jahr 2011, würden sich demnach etwa 60 % der befragten Spielstätten vornehmlich als Kulturbetriebe und nur 40% als Wirtschaftsunternehmen bezeichnen.<sup>44</sup> Dieses Ergebnis spiegelt sich auch in den Zielen und Aktivitäten der Institutionen wider. Die Spielstätten sehen ihre eigenen Aufgaben in der Schaffung und Erweiterung kultureller Angebote, in einer allgemeinen Beteiligung an den kreativen Prozessen künstlerischen Wirkens und in der Nachwuchsförderung junger Künstler sowie in der Vernetzung. Als ein Ort, an dem häufig noch unbekannte Musiker aufeinandertreffen, die zum Teil Probenmöglichkeiten angeboten bekommen und ihre „ersten Schritte“ vor Publikum machen können, nehmen sich die Live Clubs als ein wichtiger Teil des kreativen Prozesses wahr und verfügen nicht selten über eine Art „Sprungbrett-Funktion“ für einzelne Musikerkarrieren. Die ökonomische Ausrichtung scheint, nach eigenen Angaben der Clubbesitzer, eher sekundär und als Notwendigkeit für das eigene Überleben angesehen zu werden. Der wirtschaftliche Aspekt der Live Clubs kann daher eher als ein primäres Ziel, im Sinne der Schaffung einer Existenzgrundlage, betrachtet werden, ist jedoch bezüglich des grundlegenden Unternehmensanliegens als eher sekundäres Ziel anzusehen. Viele der Live Clubbetreiber waren selbst Musiker oder sind es noch immer, daher überwiegen das persönliche und das soziale Anliegen häufig. Die Liebe zur Musik ist meist die Motiva-

---

<sup>40</sup>vgl. Bezirksamt Hamburg-Mitte, 2010: 32

<sup>41</sup>vgl. Langkamp, 2009: 7

<sup>42</sup>Kurz: *LiveMusikKommission* oder *LIVEKOMM*

<sup>43</sup>vgl. LiveMusikKommission, 2012: 1)

<sup>44</sup>vgl. Initiative Musik, 2011: 10

tion der Clubbesitzer bzw. -betreiber, um Musikern eine Präsentationsplattform zu bieten und eine angemessene Entlohnung zu gewährleisten, Infrastrukturen für die Künstler schaffen und dem Liebhaberpublikum aus der Region ein ansprechendes Programm bieten zu wollen. Auf diese Weise tragen die Clubs, mal bewusst und mal unbewusst zur Förderung von Subkulturen, des Nachwuchses und der Musik-Szene bei.<sup>45</sup>

Die Funktion der Live Clubs als aktive Mitgestalter und Förderer des kulturellen Angebots wird ergänzt durch weitere Rollen. Bezüglich ihrer gastronomischen Tätigkeit kommt den Lokalen eine eher untergeordnete Bedeutung zu, da die Einnahmen aus diesem Bereich in den meisten Fällen lediglich zur Finanzierung des Live-Konzert-Betriebes dienen und zumeist keinen inhaltlichen Schwerpunkt darstellen. Vielmehr als ein gastronomisches Erlebnis bietet der Besuch eines Live Clubs die Chance, auf Gleichgesinnte zu treffen, den eigenen Musikgeschmack zu bedienen und auf Neues zu stoßen. Die gesellschaftliche Rolle des Clubs als Ort der Zusammenkunft und des gemeinsamen Erlebens von Musik betont auch Sarah Thornton in ihrem Buch *club cultures*.<sup>46</sup> Das Geschehen in den Clubs kann zudem Inspiration für neue Stile und Werte einer Gesellschaft geben.

Eine wichtige Position nehmen Live Clubs außerdem mittlerweile als Akteure der Musikindustrie ein, die in den letzten zehn Jahren mit drastisch sinkenden Einnahmen im Bereich des Tonträgerverkaufs konfrontiert wird und ihre Gewinne verstärkt über vergütungspflichtige Internetangebote und den Live-Sektor generieren muss.<sup>47</sup> Sicherlich schaffen die bis maximal 2.000 Personen erfassenden „heiligen Hallen“ der Clubs keine riesigen Gewinnmargen für die Bands und die Veranstalter selbst. Dennoch sind die Gagen der Clubs mittlerweile eine der wenigen Einnahmemöglichkeiten von weniger bekannten Künstlern, die (noch) keine O2-Arena füllen und geben ihnen die Möglichkeit, über das Ansehen des Clubs in der Szene bekannt zu werden. Die Aussage der LIVEKOMM, dass die Clubs als Leistungsträger zum Gemeinwohl der Musikwirtschaft beitragen, scheint demnach gerechtfertigt.<sup>48</sup> Umgekehrt profitieren die Live Clubs von guten Darbietungen der „kleinen“ bis „mittelgroßen“ Künstler, da diese den Clubs zu

---

<sup>45</sup>vgl. Langkamp, 2009: 9, 40

<sup>46</sup>Thornton, 1996: 14 ff.

<sup>47</sup>Kromer, 2009: 59 f

<sup>48</sup>vgl. LiveMusikKommission, 2012: 1)

einem guten Ruf verhelfen und ihnen die Besucher sichern. Die durch das Booking der Clubs getroffene Auswahl an Konzerten grenzt wiederum die Anzahl der Musiker ein, die ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren können und führt daher zu einer Art „Auslese“ der zahlreichen musikalischen Werke. Der Musiker stellt somit einen der zentralen Dreh- und Angelpunkte eines Live Clubs dar und es kann von einer symbiotischen Beziehung zwischen beiden Akteuren gesprochen werden.

Nachdem es lange Zeit weder eine festgelegte Definition für *den* Live Club noch aussagekräftige Quellen zur Situation dieser Institution gab, wurden in den letzten acht Jahren aufgrund der zunehmend öffentlich anerkannten kulturellen Bedeutung der Clubs durch Politik und Kulturwissenschaften mehrere Studien durchgeführt, die hierüber Auskunft geben. Einige der jüngsten Ergebnisse liefert das *Spielstättenporträt 2010/2011*, eine Dokumentation der aktuellen Lage deutscher Musik-Spielstätten in fünf Bundesländern. Abgesehen von der grundlegenden wirtschaftlichen Problematik der Live Clubs mit den zumeist wenig rentablen Konzertveranstaltungen, verweist der Lagebericht auf eine leicht positive Entwicklung der finanziellen Gesamtsituation der Clubs in den Jahren 2008 bis 2011. Lediglich 4% der Live Clubs gaben an, von Insolvenz bedroht zu sein, während 31% eine verbesserte und 46% eine unveränderte ökonomische Lage beschrieben. An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass der gastronomische Gewinn und das Angebot kommerziell ausgerichteter Veranstaltungen, reiner Tanzveranstaltungen oder die Vermietung der Lokalität an externe Nutzer miteinbezogen werden müssen, um die zumeist unprofitablen Live-Konzerte mitzufinanzieren, sodass die Qualität und Vielfältigkeit des Club-Programmes zuweilen unter den Zwängen der Wirtschaftlichkeit leidet. Als die größten Ausgabenpunkte wurden mit 36 % die Personalkosten und mit 23% die Gagen der Bands angegeben. Demgegenüber stehen die höchsten Einnahmen mit 55% im gastronomischen Bereich und mit 21% durch Eintrittsgelder.<sup>49</sup>

Die Beschaffung und Instandhaltung der technischen und instrumentalen Ausstattung sowie die zusätzlichen Ausgaben für die Bandunterbringung machen die konzertanten Veranstaltungen für die kleineren Clubs zu kostspieligen Abenden. Nachdem es zu den gravierenden Einbrüchen der Einnahmen im Tonträgerverkauf kam, stellten die großen

---

<sup>49</sup>vgl. Initiative Musik, 2011: 10 ff.

Plattenfirmen ihre Unterstützung für Promotiontours der Bands durch die Clubs ein, sodass diese Art der indirekten Unterstützung für die Live Clubs wegfiel und die Konzerte von Newcomer Bands teurer wurden.<sup>50</sup> Um das Konzertangebot, trotz des hohen Risikos von nicht erscheinenden Besuchern bei unbekanntem Bands, weiterhin finanzieren zu können, wird auf Praktiken wie die Prozentbeteiligung der Band an den Türeinahmen oder im schlimmsten Fall auf das *Pay-to-play* Modell zurückgegriffen, das die Band dafür bezahlen lässt, dass sie auftreten darf und den Ticketverkauf an die Künstler abgibt. Da die *Pay-to-play* Praxis unter den Live Clubs überwiegend keinen guten Ruf genießt, wird sie eher gemieden.<sup>51</sup>

Das größte Problem sehen die Clubbesitzer jedoch in den sinkenden Besucherzahlen. Im Spielstättenporträt gaben 27% der befragten Clubbesitzer eine Auslastung von unter 50% an, während nur 18% der Clubs ein Besucheraufkommen von über 75% vorweisen konnten. Dass die ersten sechs Ränge der größten Nöte von Clubs alle mit Themen belegt sind, die in einem finanziellen Kontext stehen, verweist erneut auf die grundlegende wirtschaftliche Unsicherheit der Live Clubs.<sup>52</sup> In der Hoffnung auf eine finanzielle Besserstellung durch eine gesteigerte Aufmerksamkeit durch Politik und Gesellschaft, haben sich engagierte Clubbetreiber innerhalb der letzten Jahre zusammengeschlossen und diverse Vereinigungen auf Länderebene gegründet. Jüngstes Beispiel für einen bundesweiten Zusammenschluss ist der Verein der *Live Musik Kommission*, der erst im vergangenen Jahr, 2012, gegründet wurde und die Live Clubs vernetzen und in ihrer Tätigkeit unterstützen will.<sup>53</sup> Es wird somit deutlich, dass sich die Live Clubs derzeit in einem Prozess der Neuorientierung und inhaltlichen Selbstbestimmung befinden und Wege suchen, um ihre Aktivitäten nach innen risikofreier gestalten und nach außen besser kommunizieren zu können.

---

<sup>50</sup>vgl. Langkamp, 2009: 18

<sup>51</sup>vgl. Clubkombinat Hamburg e.V., 2011: 62

<sup>52</sup>Initiative Musik, 2011: 31

<sup>53</sup>vgl. online: LiveMusikKommission 2013: a)

### 2.3 Interaktion und gegenseitige Wahrnehmung von GEMA und Live Clubs

Eine neutrale Positionierung der beiden Akteure, GEMA und Live Clubs, in einem gemeinsamen Rollengefüge, ergibt sich zunächst aus der objektiven Betrachtung der jeweiligen Verantwortung gegenüber der dritten Partei dieses Systems, dem Künstler. Der Musiker, der seine Nutzungsrechte an die GEMA übertragen hat und in einem Live Club auftritt, wird bei der öffentlichen Verwertung seiner Songs in diesem Club von der GEMA vertreten. Das heißt, dass der Live Club der GEMA Gebühren für die Nutzung der Songs zahlen muss. Diese werden wiederum von der GEMA nach einem ausgearbeiteten Verteilungsschlüssel als Entlohnung für die Urheberschaft des Künstlers an seinen Werken an diesen weitergereicht. Die GEMA hat außerdem die Verpflichtung, den Live Clubs die Lizenz zur Nutzung der urheberrechtlich geschützten Werke zu erteilen.

Die Veranstalter sind ihrerseits dazu verpflichtet, das Einverständnis der GEMA für die Verwendung der Musik fristgerecht einzuholen und im Anschluss an die Veranstaltung eine Liste der tatsächlich gespielten Musikstücke vorzulegen. Wie bereits erwähnt, verpflichtet die GEMA-Vermutung die Betreiber grundsätzlich, ihre Veranstaltungen bei ihr anzumelden, da die Vermutung davon ausgeht, dass sämtliche Werke von der Verwertungsgesellschaft vertreten werden. Sollte dies einmal nicht der Fall sein, liegt die Beweislast bei dem Club. Die GEMA-Gebühren sind Teil der variablen Fixkosten<sup>54</sup> der Clubs und richten sich für die jeweilige Veranstaltung nach dem veranschlagten Tarif, der je nach Art des Events variieren kann. Für die Live Clubs kommen grundsätzlich drei Tarife in Frage. Bildet ein Konzert den Kern der Veranstaltung, ohne dass weitere Aspekte wie Tanz oder Catering im Vordergrund stehen, kommt der sogenannte U-K-Tarif zum Tragen. Der Tarif wurde im Jahr 2011 neu eingeführt und veranschlagt eine Gebühr zwischen 5% und 7,2% der Bruttoeinnahmen aus den Eintrittsgeldern. Der zweite bedeutende Tarif für die Live Clubs ist der Tarif für Unterhaltungs- und Tanzmusik mit Musikern, der UV-K-Tarif. Er wird von der GEMA veranschlagt, wenn die gespielte Livemusik nicht im Fokus einer Veranstaltung steht, sondern eher begleitend zum eigentlichen Geschehen stattfindet. Für die Abende, an denen die Musik vom Tonträger abgespielt wird, gilt der M-V-Tarif, auch Diskotheken-Tarif genannt. Beide zu-

---

<sup>54</sup> „Variable Fixkosten sind Kosten, die sich direkt mit einer Veränderung der Betriebsleistung ändern.“  
(Langkamp, 2009: 10)

letzten genannten Tarife werden nach der Größe des genutzten Raumes und der Höhe des Eintrittsgeldes berechnet. Die zu entrichtende Gebühr wird in beiden Fällen demnach nicht an der tatsächlichen Besucherzahl, sondern an der Maximalkapazität, welche von 1,5 Personen pro Quadratmeter ausgeht, des Veranstaltungsortes berechnet.

Die Tarife M-V und UV-K sind beide Bestandteil der geplanten Veränderungen der GEMA und unterscheiden sich in ihrer Höhe nicht. Während die Namen zum Jahresbeginn 2013 von M-V zu M-U und UV-K zu U-V geändert wurden, wurden die Tarife aufgrund der anhaltenden Uneinigkeit bisher um 5% erhöht, jedoch noch nicht grundsätzlich überholt. Anstelle der derzeit noch bestehenden Tariftabellen, die kleinere Clubs mit einer prozentual höheren Abgabe, gemessen an der Ladengröße, in die Pflicht nehmen als größere Lokalitäten, sollen M-U und U-V-Abgaben im Zuge der GEMA-Reform auf einheitliche 10% des Eintrittsgeldes, multipliziert mit der Raumgröße, angeglichen werden. Aktuell variieren die prozentualen Beteiligungen der Tarife M-U und U-V der Clubs zwischen 22% und 6,7%.<sup>55</sup> Sind die Live Clubs Mitglieder bei Verbänden, wie der bereits erwähnten LIVEKOMM oder der DEHOGA, werden ihnen, aufgrund von einem geringeren Verwaltungsaufwand, von der GEMA Nachlässe von 20% gewährleistet. Weitere Vergünstigungen werden den Veranstaltern aktuell im Rahmen von Jahrespauschalverträgen bei der Ausrichtung einer bestimmten Mindestanzahl an Events pro Jahr zugestanden. Diese Regelung soll nach Ermessen der GEMA jedoch im Zuge der Tarif-Reform abgeschafft werden, da sie laut Aussagen der Wahrnehmungsgesellschaft ungerechte Verhältnisse schaffe. Stehen die Einnahmen einer Veranstaltung im völligen Missverhältnis zu den anfallenden Gebühren, kann ein schriftlicher Härtefallantrag innerhalb von zwei Wochen bei der GEMA eingereicht werden und es wird ein neuer Betrag entsprechend einer festgelegten Mindestgebühr berechnet. Des Weiteren gibt es mit dem Live Music Account, einer GEMA-Gebühren-Rückvergütung, und dem Tarif WR-NWSP, einem Nachwuchsfördertarif, im Raum Hamburg bereits Modelle, die die Präsentation und das Fortbestehen von Livemusik fördern.<sup>56</sup>

Aus der Alltagspraxis der Interaktionen zwischen der GEMA und den Live Clubs, den über die Jahre gemachten Erfahrungen und den zuletzt sehr präsenten Medienberichten

---

<sup>55</sup>vgl. GEMA, 2013: 6)

<sup>56</sup>vgl. Clubkombinat Hamburg e.V., 2011: 64 ff.



über das Verhältnis der beiden Parteien, ergibt sich ein jeweiliges Bild des Gegenübers, welches die gegenseitige Meinung beider Akteure zu prägen scheint. Die GEMA stellt für die meisten Live Clubs, nach den Personalkosten und den Künstlergagen, einen der intensiveren Kostenpunkte dar und ist aufgrund der benannten wirtschaftlichen Unsicherheiten im Sektor der kleineren Konzertveranstaltungen zumeist mit negativen Emotionen belegt.<sup>57</sup> Im *Spielstättenporträt 2010/2011* benennen die Spielstättenverantwortlichen die GEMA, nach der Besucherzahl, am zweit häufigsten, als eine ihrer elementaren Sorgen.<sup>58</sup> Eine grundsätzliche Skepsis der Clubs gegenüber der GEMA ist unter anderem auf den als intransparent geltenden Verteilungsschlüssel, auf die als überholt empfundene GEMA-Vermutung und auf die als einseitig festgelegt wahrgenommenen Tarifpläne der GEMA zurückzuführen. Durch eine Unterscheidung der Wertigkeit von ernster und Unterhaltungsmusik und der entsprechend alterierenden Vergütung der Künstler, entsteht bei den Clubs der Eindruck, dass die von ihnen beschäftigten Künstler nur geringfügig von den abgeführten GEMA-Gebühren profitieren und das Geld an anderer Stelle verteilt wird.<sup>59</sup> Das Image der GEMA, als einer profitorientierten und ungerechten Institution ist weiterhin durch das Unverständnis der Clubbetreiber gegenüber der U-V- und M-U-Tarif-Berechnung auf der Basis der möglichen Maximalbesucherzahl, welche in der Realität jedoch nicht regelmäßig erreicht wird, negativ besetzt. Diese, auf maximaler Wirtschaftlichkeit beruhende, Rechnung führt auf Seiten der Clubs zu dem Eindruck, dass Verdienste in den Bereichen Kulturarbeit und Nachwuchsförderung von der GEMA nicht anerkannt werden, sondern einem wirtschaftlichen Interesse untergeordnet sind. Zudem wird der entstehende Verwaltungsaufwand für Anmeldungen, Spiellisten oder Härtefallanträge von den, auf diesem Gebiet zumeist ungeübten, Veranstaltern als zusätzlicher Aufwand empfunden und verstärkt den Eindruck eines vor allem bürokratisch orientierten und starren Verwaltungsapparats der GEMA.<sup>60</sup>

Grundsätzlich wird die Aufgabe der GEMA, die Rechte der Urheber zu schützen und auf diese Weise zumindest einen Teil der Einkünfte von Musikern zu sichern von Seiten der Live Clubs jedoch anerkannt und als wichtig befunden.<sup>61</sup> Ein zumeist positives Image genießt die GEMA bei den Live Clubs scheinbar ebenso in Bezug auf den per-

---

<sup>57</sup>vgl. Langkamp, 2009: xxiv ff.

<sup>58</sup>vgl. Initiative Musik, 2011: 31

<sup>59</sup>vgl. Langkamp, 2009: 28

<sup>60</sup>vgl. ebd., 2009: 28 f.

<sup>61</sup>vgl. ebd. 2009: 29

sönlichen Kontakt mit den Sachbearbeitern der jeweils zuständigen Bezirksdirektion. Die insgesamt sieben, in Deutschland verteilten, Bezirksdirektionen sind für die Bearbeitung der Kunden im Nutzer-Bereich zuständig und kümmern sich demnach auch um die Belange der Live Clubs. Sofern der direkte Kontakt von Seiten der Clubbetreiber gesucht wird, scheint eine grundsätzlich kooperative und hilfsbereite Zuarbeit der GEMA-Mitarbeiter die Live Clubs in ihren Anliegen zu unterstützen.<sup>62</sup>

Ebenso ambivalent wie die Wahrnehmung der GEMA von Seiten der Live Clubs, jedoch deutlich weniger emotional, gestaltet sich das Bild, welches die GEMA von den Live Clubs hat. Das im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte Interview mit zwei Mitarbeitern der GEMA Bezirksdirektion Hamburg lässt zunächst auf eine sehr sachliche Interpretation der Live Clubs schließen.

*„Ein Live Club ist aus unserer Sicht ein Veranstaltungsort oder ein Veranstaltungszentrum, in dem vorwiegend Konzerte durchgeführt werden, aber auch teilweise angereichert werden um konzertfremde Veranstaltungsformen, wie Tanzveranstaltungen, Kabarettis oder Lesungen.“*<sup>63</sup>

GEMA und Live Clubs seien an dieser Stelle zwei gegenüberstehende Akteure, wobei das Hauptziel der Verwertungsgesellschaft darin bestünde, für die Künstler möglichst ertragreiche Ausschüttungen zu erzielen. Die Live Clubs werden demnach relativ sachlich als Kunden betrachtet. Darüber hinaus wird die Arbeit der Live Clubs im Bereich der Nachwuchsarbeit von der GEMA anerkannt.

*„Natürlich honoriert man diese Nachwuchsarbeiten, wenn man sich vorstellt, dass ein kleiner Live Club auch eine Plattform für noch nicht so bekannte GEMA-Mitglieder bietet.“*<sup>64</sup>

Neben dieser Einschätzung schreibt die GEMA einige der Beschwerden der Clubbetreiber in einigen Fällen einem gewissen Eigenverschulden der Clubs zu. Wenn diese ihren bürokratischen Verpflichtungen nicht nachkämen oder sich Möglichkeiten von angebotenen Tarifvergünstigungen entgehen ließen und sich die GEMA-Sachbearbeiter dem später entstehenden Frust der Clubbetreiber stellen müssen, scheint es auf Seiten der

---

<sup>62</sup>vgl. Clubkombinat Hamburg e.V., 2011: 64

<sup>63</sup>Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00:18:53

<sup>64</sup>ebd., GEMA-Interview: # 00:22:12

GEMA mitunter zu einem unorganisierten und jähzornigen Image der Live Clubs zu kommen. Die Nicht-Einhaltung formaler Abläufe und die daraus entstehenden Probleme in der Abwicklung des täglichen Geschäfts zählen für die GEMA allem Anschein nach zu einer der größten Schwierigkeiten in der Interaktion zwischen den beiden Parteien.<sup>65</sup> Dieser Problematik gegenüber stehen die Aussagen über den von der GEMA sehr positiv wahrgenommenen Enthusiasmus einiger besonders engagierter Live Club- Besitzer und Vertreter der LIVEKOMM, die regelmäßig versuchten mit der GEMA ins Gespräch zu kommen sich für eine verbesserte Kommunikation der beiden Lager engagierten. Dieser Einsatz wird von den interviewten GEMA-Mitarbeitern positiv gewertet und sorgt für eine grundsätzlich wohlwollende Einstellung gegenüber den Clubs.<sup>66</sup> Schließlich bleibt zu erwähnen, dass sich die GEMA sowohl in ihrer Außen- als auch ihrer Innenwahrnehmung mangelnd respektiert und für ihre ökonomischen und kulturellen Verdienste wenig honoriert sieht. Unter diesem Anti-Image leidet die Wahrnehmungsgesellschaft bereits seit der Neugründung der GEMA in den Nachkriegsjahren.<sup>67</sup> So sagte Herr Vierrath, stellvertretender Bezirksdirektor der GEMA Bezirksleitung Hamburg im Interview in diesem Zusammenhang:

*„Wir sind in Außensicht die, mit den grauen Trenchcoats, mit den Sonnenbrillen und den grauen Hüten, bei denen die Mundwinkel ziemlich tief hängen.“<sup>68</sup>*

Beide Interviewpartner machten deutlich, dass eine Veränderung einer derartigen Form der Außenwahrnehmung der GEMA durch die Live Clubs, aber auch andere Kunden, wünschenswert wäre.

Die gegenseitige Wahrnehmung von GEMA und Live Clubs zeichnet das Bild eines grundsätzlich konträren Gegenüberstehens und ein nebeneinander Existierens der beiden Akteure. Die Interaktion wird von beiden Parteien allem Anschein nach als notwendiger Bestandteil des professionellen Handlungsfeldes betrachtet. Ein negatives Image des jeweils anderen Lagers wird durch diverse Frustrationsmomente, bestehende Vorurteile und das öffentlich mediale Meinungsbild gefördert. Eine verbesserte Kommunikation der beiden Parteien wurde durch den Zusammenschluss der Live Clubs in

---

<sup>65</sup>vgl. GEMA-Interview: # 00:43:34

<sup>66</sup>vgl. GEMA-Interview: # 00:24:02

<sup>67</sup>vgl. Dümling, 2003: 320

<sup>68</sup>Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00:55:44

der Vereinigung der LIVEKOMM und einer gemeinsamen Vertretung ihrer Interessen in jüngster Zeit möglich. Eine grundsätzlich produktive Interaktion der zwei momentanen Kontrahenten ist möglich, findet derzeit jedoch nur auf einer Mikroebene statt. Leider dominiert gegenwärtig noch das öffentlich geprägte Bild zweier Widersacher, die grundsätzlich Verschiedenes wollen.

### 3 Zwischenfazit: Gemeinsame Interessen, Themenfelder und Begriffe

Die bisher dargestellten Betrachtungen weisen auf eine Vielzahl von Themen und Bezugspunkten hin, mit denen die jeweiligen Akteure, GEMA und Live Clubs, im Rahmen ihrer Tätigkeit, Aufgaben oder Ziele in Verbindung zu bringen sind. Obschon die gegenseitige Wahrnehmung der beiden Parteien eher negativ geprägt ist, ergibt eine nähere Auseinandersetzung mit den Anliegen und Zielen der Beteiligten mehrere gemeinsame Themenfelder.

1. Der **Künstler**, dessen Bezeichnung sich in diesem Fall speziell auf den Musiker bezieht, bildet beispielsweise den Fokus beider Institutionen und die unerlässliche Bedingung für die Existenz von GEMA und Live Clubs. Beiden Institutionen ist die Kontinuität der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers ein wichtiges Anliegen.
2. In diesem Kontext sind sowohl die GEMA als auch die Live Clubs an einer Form der **Wirtschaftlichkeit** bezüglich der Nutzung musikalischer Werke interessiert, um einen Fortbestand der Musik und ihrer Urheber zu sichern.
3. Der Schutz und das Ermöglichen der hierfür ebenso wichtigen **Kreativität**, bilden einen weiteren Aspekt, dem sich beide Parteien verpflichtet sehen.
4. Darüber hinaus sehen sich beide Institutionen in einer verantwortlichen Position im Hinblick auf die musikbezogene **Kultur- und Nachwuchsförderung**.
5. Schließlich bezieht sich ein weiteres gemeinsames Themenfeld auf den direkten Kontakt der beiden Lager. Die bessere **Kommunikation** zwischen der GEMA und den Live Clubs ist auf beiden Seiten ein aktuelles Anliegen.

Die gemeinsame Arbeit mit Akteuren und deren Kunst, sich widerspiegelnd in einer entsprechend gemeinsam genutzten Begrifflichkeit, kann zu der Annahme führen, dass Übereinstimmungen in den Interessen von GEMA und Live Clubs bestehen. Um die vermeintlichen Gemeinsamkeiten als Argumente für ein tatsächliches gemeinsames Anliegen beider Lager zu prüfen, sollen die jeweiligen Begriffe im Folgenden auf die, ihnen durch den einzelnen Akteur zugewiesene, Bedeutung hin analysiert und vergli-

chen werden. Die Analyse der Begriffe folgt dem Anspruch, ein möglichst realistisches Bild der jeweiligen Perspektive zu generieren und orientiert sich daher an der gelebten Alltagspraxis der beiden betrachteten Institutionen sowie der sich hieraus ergebenden Besetzung der einzelnen Begriffe durch den jeweiligen Akteur. Der Vergleich der Begriffsverwendung durch die jeweilige Partei soll schließlich dazu dienen, die tatsächlich bestehenden gemeinsamen Interessen von den rein begrifflich bestehenden gemeinsamen Anliegen von GEMA und Live Clubs zu unterscheiden.

## 4 Analyse der gemeinsamen Themenfelder aus Perspektive des jeweiligen Akteurs

Im Folgenden werden die Perspektiven auf die zuvor besprochenen gemeinsamen Begriffe und Themenfelder von GEMA und Live Clubs der jeweiligen Partei untersucht. Aus der Analyse des praktischen Bezugs der einzelnen Akteure zu den jeweiligen Themenkomplexen werden Argumente generiert, die für oder gegen gemeinsame Interessen von GEMA und Live Clubs sprechen.

### 4.1 Künstler

Im Zentrum der professionellen Tätigkeit der Institutionen GEMA und Live Clubs steht der Künstler. Beide Parteien formulieren die Vergütung des Künstlers für seine kreative Leistung als ein wesentliches Anliegen. Darüber hinaus profitiert jede der Institutionen auf unterschiedliche Weise von dem Wirken der künstlerisch-kreativ Tätigen. Der Künstler stellt somit Existenzlegitimation sowie -grundlage von GEMA und Live Clubs dar und bildet einen omnipräsenten Bezugspunkt. Im Hinblick auf die Frage nach einem, beiden Lagern als immanent angenommenen, Interesse, das wirtschaftliche Wohlergehen des Künstlers zu fördern, muss zunächst hinterfragt werden, ob beide Parteien denselben Künstler meinen, wenn sie ihn benennen.

Es könnte angenommen werden, dass die GEMA unter dem Begriff Künstler die Gesamtheit ihrer Mitglieder, ungeachtet des jeweiligen Status, versteht. Dieser Annahme ist zu widersprechen, da die Mitglieder der Gesellschaft, historisch bedingt, nicht nur aus den kreativ Tätigen, sondern ebenso aus den, das Werk vermarktenden, Verlegern bestehen, denen das Attribut einer künstlerischen Tätigkeit von Seiten der GEMA nicht zugeordnet wird.<sup>69</sup> Es ist demnach zunächst davon auszugehen, dass sich die Bezeichnung des Künstlers von Seiten der Wahrnehmungsgesellschaft zu allererst auf die Person des Urhebers in seiner grundlegenden Definition als *Schöpfer eines Werkes der Literatur, der Musik oder der bildenden Kunst bezieht*.<sup>70</sup> Weiterhin kann der Bezug auf den musikalisch aktiven Urheber aufgrund des klar definierten Wirkungsbereiches der GEMA, der sich ausdrücklich auf die musikalischen Wahrnehmungs- und Aufführungs-

---

<sup>69</sup>vgl. Müller, 2005: 42

<sup>70</sup>vgl. online: Duden, 2013

rechte bezieht, angenommen werden. Zu diesen Urhebern der Musik zählen demnach die Komponisten und Texter von musikalischen Werken.

Obschon sich die GEMA selbst einer näheren Definition des Künstler-Begriffes und einer damit einhergehenden Wertung der Kunst offiziell enthält,<sup>71</sup> lassen die Bestimmungen des Verteilungsplans und diverse Anmerkungen in der themenbezogenen Literatur einige rudimentäre Schlussfolgerungen bezüglich der GEMA-internen Begriffsdeutung zu. Da der Textdichter im musikalischen Kontext ausschließlich im Zusammenhang mit einem komponierten Werk<sup>72</sup> in Erscheinung tritt und im Vergleich zu dem 2/3-Anteil des Komponisten lediglich ein Drittel der Tantieme an einem gemeinsamen Stück zugestanden bekommt, scheint der Komponist als Künstler von der GEMA bezüglich seines musikalischen Schaffens mehr Gewichtung zu erhalten.<sup>73</sup> Obschon der Künstler-Begriff aus Sicht der GEMA sowohl den Komponisten als auch den Texter einbezieht, steht der Komponist häufig im Fokus GEMA-interner Diskussionen um den künstlerischen Wert.<sup>74</sup> Das Bild des Komponisten lässt seinerseits eine traditionelle Prägung des Begriffes erkennen, die sich aus den Maßstäben der GEMA- Vorgängergesellschaft, der GDT, bezüglich des Könnens von Tonsetzern ableiten lässt. Zum einen bezieht sich der Urheber-Begriff der GEMA auf die kulturwissenschaftlich mittlerweile kontrovers diskutierte<sup>75</sup> Annahme des genialen Individuums<sup>76</sup>, welches alleiniger Schöpfer und Urheber seines Werkes ist.<sup>77</sup> Zum anderen ist die Beweiserbringung zur Rechtmäßigkeit der Urheberschaft, auch wenn sie in der Regel von der GEMA selten eingefordert wird, an ein berufsmäßiges Können und an die Existenz eines materiellen Beweismittels, in Form von Notenschriften oder Audio-Aufnahmen, geknüpft.<sup>78</sup> Im Zuge eines fortlaufenden Entwicklungsprozesses bezüglich des musikalisch nutzbaren Mate-

---

<sup>71</sup>vgl. Müller, 2006: 243

<sup>72</sup>„Seit dem 15. Jahrhundert [existierte] der neuzeitliche Begriff der ‚Komposition‘ als eines durchgestalteten intentionalen Klanggebildes, das einerseits schriftlich fixiert ist, andererseits aber auch (notwendig) der Realisierung, des lebendigen Vortrags, der Interpretation bedarf.“ (Smudits, 2007: 116)

<sup>73</sup>vgl. GEMA (2012): *Jahrbuch 2012/2013*: 294

<sup>74</sup>vgl. Dümling, 2003: 304 ff.

<sup>75</sup>Es muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass die Wahrnehmungsgesellschaften des Urheberrechts logischerweise von der Annahme eines Urhebers ausgehen müssen, da ihnen in Abwesenheit von Urhebern die Existenzberechtigung fehlen würde. Die Diskussion des Urheber-Begriffs ist nicht Bestand dieser Arbeit.

<sup>76</sup>vgl. Reckwitz, 2012: 60 f.

<sup>77</sup>vgl. Dümling, 2003: 307

<sup>78</sup>vgl. Schulze-Rosbach, 2003: 34



rials und einer steten Erweiterung der zu Verfügung stehenden Mittel<sup>79</sup> der Musikgestaltung, wird die Bedeutung des berufsmäßigen Könnens von Komponisten innerhalb der GEMA immer wieder neu diskutiert. Darüber hinaus stellt der Paradigmenwechsel vom Komponieren im Sinne eines Schreibaktes zum Komponieren als Ergebnis einer musikalischen Aktivität<sup>80</sup> einen Konflikt in der Begriffsverwendung des Künstlers für die GEMA dar. Wo es seit der Etablierung der Verschriftlichung musikalischer Ideen, der Notation, und der Möglichkeit der Vervielfältigung dieser durch die Entwicklung des Buchdrucks zwischen dem Komponisten, dem Urheber eines Werkes und dem darbietenden Musiker, also dem Interpreten eines Werkes im Regelfall eine eindeutige Unterscheidung gab, verschwimmen seit einigen Jahrzehnten die Grenzen zwischen den beiden, seit der frühen Neuzeit zumeist voneinander getrennt betrachteten Tätigkeitsfeldern.<sup>81</sup> Ein Großteil der GEMA-Mitglieder vereint heutzutage beide benannten Eigenschaften in sich, da die veränderten Bedingungen häufig zu einem Komponieren im Zusammenhang mit dem Musizieren selbst führen. Der Bezug der GEMA auf den urhebenden Künstler ist jedoch nach wie vor eindeutig bestimmt. Ausschließlich interpretierende Künstler verfügen über keine Urheberrechte und werden demzufolge von der GEMA nicht vertreten.<sup>82</sup>

Erst diese Verbindung vom Komponisten mit der Eigenschaft des ausführenden Interpreten scheint für den Bereich der Live Clubs den Begriff des Künstlers zu rechtfertigen. Aus der Praxis der Live Clubs ergibt sich vor allem die Eigenschaft des ausübenden Musikers als zentraler Aspekt für die Bedeutung eines Künstlers. Als Künstler anerkannt werden zunächst diejenigen Personen, die auf der Bühne, oder an einem anderen zentralen Spot des Clubs stehen und an diesem Ort eine musikalische Darbietung vollführen.<sup>83</sup> Die Einschätzung der künstlerischen Qualität des jeweilig Dargebotenen wird hierbei hauptsächlich von den Erfahrungen, dem Geschmack und den Hörgewohnheiten des Publikums und der Clubbetreiber beeinflusst. Darüber hinaus wird von Seiten der Live Clubs zumeist ein technisches Können in Kombination mit einer künstleri-

---

<sup>79</sup>Die Entwicklung technischer Neuerungen, von den ersten Aufnahmen bis hin zum Einsatz moderner digitaler Musikbearbeitungsprogramme für den Computer, führten im letzten Jahrhundert, und führen immer noch, zu einer Veränderung des Materials, auf welches Komponisten zurückgreifen können, um ihr Werk zu gestalten. (vgl. Smudits, 2007:112)

<sup>80</sup>vgl. Smudits, 2007: 112

<sup>81</sup>vgl. ebd., 2007: 116

<sup>82</sup>vgl. Dümling, 2003: 307

<sup>83</sup>s.o., Definition eines Live Clubs: 14

schen Aussage als Anspruch an den Künstler gestellt.<sup>84</sup> Einer genaueren Definition dieses Könnens fehlt es jedoch auch auf Seiten der Live Clubs, da die Wertung hierüber üblicherweise von dem jeweiligen Clubbetreiber getroffen wird und stark variieren kann. Obwohl die Präsentation eigens kreierter Songs häufig mehr gewürdigt wird, als das Nachspielen von bereits existierenden Stücken, liegt der Fokus in einem Club im Regelfall auf dem präsentierenden Künstler. Demnach orientiert sich die Nutzung des Begriffes Künstler auf Seiten der Live Clubs eher an dem kreativen Musiker, als an dem komponierenden Urheber eines Werkes. Gänzlich scheint die Bedeutung des Komponisten in den Hintergrund zu treten am Beispiel eines Jazz Clubs, der ebenso zu den Live Clubs zählt und deren Musiker altbekannte Jazz-Klassiker von anderen Komponisten als Grundlage für ihre Improvisationen nutzen und von den Clubs als Künstler bezeichnet werden. Der Musiker selbst steht hierbei im Fokus der künstlerischen Betrachtungen. Demnach wird dem Künstler in diesem Zusammenhang als *Kreateur von Neuem*<sup>85</sup> ebenso das Attribut der Genialität zugesprochen, wie es durch die GEMA geschieht. Jedoch unterscheidet sich der Bezug zum Geniebegriff durch GEMA und Live Clubs möglicherweise dahingehend, dass der, im Mittelpunkt stehende, Musiker von der GEMA nicht mehr als schöpferisches Original betrachtet wird.<sup>86</sup>

Die Bedeutung des Künstlers aus der jeweiligen Perspektive von GEMA und Live Clubs weist einige Gemeinsamkeiten, aber auch wichtige Unterschiede in der Begriffsinterpretation auf. Beiden Begriffsverwendungen ist zunächst der Bezug zu einer musikalischen Aktivität immanent. Weiterhin scheinen sich beide Lager auf das Paradigma der Genieästhetik<sup>87</sup> zu beziehen, obgleich sich der Künstlerbegriff im Kontext der Live Clubs eher an dem neueren Ansatz eines Arrangeurs ästhetischer Ereignisse, als an der Vorstellung einer exklusiv und fortwährend originär arbeitenden Persönlichkeit zu orientieren scheint.<sup>88</sup> Eine weitere Schnittstelle bildet die beiderseitige Auffassung, dem Künstler ein handwerkliches Können abzuverlangen. Eine Definition dessen, welche Fähigkeiten dieses Können beinhalten sollte, ist auf keiner der beiden Seiten offiziell vorhanden. Im Fall der Live Clubs unterliegt diese Einschätzung zumeist der persönli-

---

<sup>84</sup>vgl. Langkamp, 2009: Iiii

<sup>85</sup>Reckwitz, 2012: 61

<sup>86</sup>vgl. ebd., 2012: 115

<sup>87</sup>„Im Zentrum der Genieästhetik steht ein subjektivistisches Zuschreibungsschema der Produktion des Neuen: Sie rechnet da jeweilige Kunstwerk einem individuellen, nichtaustauschbaren Schöpfer zu, dessen Psyche mit außeralltäglichen Eigenschaften ausgestattet scheint.“ (ebd., 2012: 61)

<sup>88</sup>vgl. ebd., 2012: 115

chen Meinung der Clubbetreiber, die häufig selbst als Musiker aktiv sind.<sup>89</sup> Unterschiedlich besetzt scheint der Begriff des Künstlers bezüglich der tatsächlichen Aktivität der kreativ Tätigen zu sein. Während im Fokus des Künstlerbegriffs der GEMA der Komponierende zu stehen scheint, ist die Bezeichnung im Kontext der Live Clubs scheinbar vorwiegend an die darbietende Person gekoppelt. Obschon sich der komponierende und der interpretierende Musiker in einer Person vereinen können, erscheint die Begriffsnutzung durch die jeweilige Institution eher von der einen oder der anderen Eigenschaft eines Musikers geprägt zu sein und stellt somit einen entscheidenden Unterschied in der Nutzung der Begrifflichkeit des Künstlers dar.

## 4.2 Kultur- und Nachwuchsförderung

Die Kultur- und Nachwuchsförderung bildet, wie bereits dargelegt, einen weiteren Schwerpunkt des Wirkens von GEMA und Live Clubs. Aus den öffentlichen Äußerungen der Akteure geht hervor, dass sich beide Parteien in der Verantwortung für die Förderung von Kultur und potentiellen Künstlern sehen. Dabei ist eine verschiedenartige Auslegung von Kulturförderung aufgrund der unterschiedlichen Positionierung und Funktion beider Institutionen gerechtfertigt. Jedoch liegt es ebenso in der Natur der Sache, dass sich GEMA und Live Clubs in ihrem Tun zu großen Teilen auf denselben Personenkreis bzw. auf dieselben Künstler beziehen und eine gemeinsame Intention in dem Anliegen der Förderung von Kultur demnach nicht negiert werden sollte. Inwiefern das somit unausweichlich verbindende Bestreben eines kulturbezogenen Fortschritts auf ein gleiches Verständnis von Kulturförderung im jeweiligen Lager trifft und erst auf diese Weise eine reale Umsetzung erfahren kann, soll anhand der folgenden Betrachtungen dargelegt werden.

Das Unternehmen, Kultur zu unterstützen, verlangt dem Förderwilligen zunächst eine Eingrenzung des aus seiner Perspektive Förderungswürdigen ab. Da der Schwerpunkt der GEMA-Kulturförderung in der finanziellen Beteiligung der Künstler an den, durch ihre Werke generierten Gewinnen besteht<sup>90</sup>, lassen sich die Förderschwerpunkte aus den

---

<sup>89</sup>vgl. Langkamp, 2009: 40

<sup>90</sup>Dass sich die kulturelle Förderung durch die GEMA hauptsächlich auf den Bereich der Ausschüttungen bezieht, lässt sich unter anderem aus den vier grundlegenden Verteilungsprinzipien des Verteilungsplans ableiten. Die Verrechnung der Tantieme stützt sich demnach auf das

Bestimmungen über die Verteilung der Einnahmen ableiten.<sup>91</sup> Der Verteilungsplan der GEMA basiert auf einer dem Solidarprinzip<sup>92</sup> folgenden, kollektiven Abrechnung<sup>93</sup> der durch die GEMA vertretenen Werke und legt die Ausschüttungshöhe an den jeweiligen Urheber fest. Die Grundlage des Regelwerkes bildet die Neufassung des Planes aus dem Jahr 1950 und wird von den Mitgliedern im Rahmen der jährlich stattfindenden Mitgliederversammlung seither an aktuelle Entwicklungen der Musikwelt angepasst und in ihren Bestimmungen modifiziert.<sup>94</sup> Die Mitgliederversammlung, die sich in den Jahren 2001 bis 2005 aus durchschnittlich 500 ordentlichen Mitgliedern und 34 Delegierten der angeschlossenen und außerordentlichen Mitglieder aus den Berufsgruppen der Komponisten (durchschnittlich 200 ordentliche Mitglieder und 16 Delegierte), Textdichter (durchschnittlich 40 ordentliche Mitglieder und 8 Delegierte) und Verleger (durchschnittlich 250 ordentliche Mitglieder und 10 Delegierte) zusammensetzte<sup>95</sup>, entscheidet somit über die Bestimmungen zur Verteilung der GEMA-Einnahmen.<sup>96</sup>

Die Berechnung der Tantieme nach dem Verteilungsplan erfolgt in zwei Stufen: In einem ersten Schritt, dem Verrechnungsverfahren, werden alle, innerhalb eines Inkassosegments<sup>97</sup> einer Sparte<sup>98</sup> eingenommenen Beträge addiert und in Verhältnis zu den,

---

Leistungsprinzip, das Prinzip der Solidargemeinschaft, das Prinzip der kollektiven Rechtswahrnehmung und auf das Prinzip der kulturellen Förderung. (vgl. Müller, 2006: 107 ff.)

<sup>91</sup>vgl. ebd., 2006: 77

<sup>92</sup>Das Solidarprinzip spiegelt die soziale Verpflichtung der Verwertungsgesellschaften gegenüber ihren Mitgliedern wider. Es beinhaltet die Förderung sozialer Zwecke und ein, die gemeinsam erwirtschafteten Gewinne, umverteilendes Verteilungssystem. (vgl. ebd., 2006: 108 f.)

<sup>93</sup>„Unter kollektiver Verrechnung ist ein Verteilungsverfahren zu verstehen, bei dem mehrere Einzeleinnahmen zur gemeinsamen Abrechnung zusammengefasst werden und bei dem die Summe der Einnahmen anschließend auf alle genutzten Werke nach gleichen Kriterien verteilt wird.“ (Müller, 2006: 145)

<sup>94</sup>vgl. ebd., 2006: 70

<sup>95</sup>vgl. ebd., 2006: 45

<sup>96</sup>Der Aspekt einer Mehrbeteiligung der finanziell besser gestellten, ordentlichen Mitglieder an den Entscheidungen zu den Veränderungen des Verteilungsplanes stellt einen wesentlichen Kritikpunkt an den Strukturen der GEMA dar. Da dieser Sachverhalt die Kulturförderung der GEMA zwar direkt beeinflusst, jedoch keinen weiteren Beitrag zur Analyse der aktuellen Ausrichtung der GEMA-Kulturförderung leistet, wird diesem Aspekt im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur eingeschränkt Raum gegeben.

<sup>97</sup>Ein Inkassosegment bezeichnet im Kontext der GEMA die durch das jeweilige Werk erwirtschafteten Einnahmen, die einzelnen, nach oben und unten hin begrenzten Stufen zugeordnet werden. (vgl. GEMA, 2012: 315 f)

<sup>98</sup>Veranstaltungen werden von der GEMA nach verschiedenen Sparten abgerechnet. Es erfolgt eine Trennung der Sparten E (Veranstaltungen ernster Musik), U (Veranstaltungen von Unterhaltungs- und Tanzmusik), KI (Musik im Gottesdienst), FKI (Funktionelle Musikwiedergabe im Gottesdienst), R (Tonrundfunk), FS (Fernsehrundfunk), T (Tonfilm), T FS (Tonfilm im Fernsehen), M (Aufführungen mittels mechanischer Vorrichtungen ohne Fernsehen und ohne Bildtonträger), DK (Mechanische Musikwiedergabe in Diskotheken), R-VR (Rundfunk Vervielfältigungsrecht) und FS-VR (Fernseh-Vervielfältigungsrecht). (vgl. Müller, 2006: 145)

durch Abspiellisten und Hochrechnungsverfahren ermittelten Aufführungszahlen des jeweiligen Inkassosegments gesetzt. Dieser, als kollektive Abrechnung bezeichnete Prozess, führt zu einem einheitlichen Punktwert<sup>99</sup> als Basis für die nachfolgenden Berechnungen und soll durch eine Umverteilung der Einnahmen innerhalb eines Inkassosegments der Förderung der wirtschaftlich weniger erfolgreichen Mitglieder der GEMA dienen.<sup>100</sup>

Eine deutlich prägnantere Förderung bestimmter Werke findet jedoch durch ein Punktevergabesystem statt, das anhand der Zuordnung der Stücke zu einem Musikverwertungsgebiet<sup>101</sup> eine unterschiedlich hohe Punktzahl festlegt. Die Punktbewertungen berücksichtigen darüber hinaus die Länge, die Komplexität und die Besetzung der Kompositionen. Die Menge der vergebenen Punkte wird im weiteren Verlauf des Verrechnungsverfahrens mit dem zuvor errechneten Punktwert und dem Nutzungsaufkommen des jeweiligen Werkes multipliziert und bestimmt maßgeblich über die Höhe der Ausschüttungen an den einzelnen Künstler mit. Während Werke der Gattung E, ernste Musik, in diesem Verfahren zwischen 12 und 2.160 Punkte erzielen können, erweist sich die Punktbewertungsspanne für den Bereich U, Unterhaltungsmusik<sup>102</sup>, mit 12 bis maximal 48 Punkten als deutlich kleiner. Sämtliche Werke, die dem Genre der Tanz-, Pop-, Jazz-, Rock- oder Marschmusik, sowie der vokalen, instrumentalen oder elektronischen Unterhaltungsmusik zugeordnet werden, werden hierbei immer mit 12 Bewertungspunkten belegt. Eine höhere Punktzahl der Gattung U erhalten konzertante Stücke, Musikwerke für Bühnen- oder Filmzwecke, zeitgenössischer Jazz von künstlerischer Bedeutung<sup>103</sup> und Musikstücke, deren Präsentation an eine orchestrale Begleitung gekoppelt ist. Je nach Länge des jeweiligen Stückes, werden der Komposition 24 (bis zu 10

---

<sup>99</sup>Punktwert: Ermittelter Durchschnittsbetrag, der für einen realen Geldwert steht. Der Betrag wird jährlich anhand des Gesamtnettoinkassos eines Inkassosegments berechnet. (vgl. Müller, 2006: 145)

<sup>100</sup>vgl. Müller, 2006: 65

<sup>101</sup>Musikverwertungsgebiete beziehen sich auf die jeweilige Gattung der Werke, U und E Musik.

<sup>102</sup>Laut den Aussagen einer GEMA-Mitarbeiterin orientiert sich die Einteilung der Werke in die Sparten U und E an den gängigen Musiklexika- Definitionen der Bezeichnungen Unterhaltungs- und ernste Musik. (s. S. 14 dieser Arbeit)

Bestehen Zweifel an der Zugehörigkeit bzw. Verrechnungssparte eines Werkes, wird die Zuordnung GEMA -intern diskutiert und durch den Werkausschuss vorgenommen.

<sup>103</sup>Eine genaue Definition der Betitelung „von künstlerischer Bedeutung“ konnte den schriftlichen Ausführungen der GEMA-Bestimmungen nicht entnommen werden. Im Fall der Bestimmung des künstlerischen Wertes eines Werkes fällt ein Werkausschuss der GEMA die Entscheidung darüber. (vgl. Müller, 2006: 243)

Minuten), 36 (zwischen 10 und 20 Minuten) oder 48 Punkte (über 20 Minuten) zugeschrieben.<sup>104</sup>

Neben der Vergabe von Punktbewertungen durch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Musikgenre, werden im zweiten Schritt der Tantiemen-Berechnung, dem Wertungsverfahren, weitere Punkte als Wertungszuschläge vergeben. Die Zuteilung weiterer Punkte ist hierbei an die Dauer der Mitgliedschaft, an die Höhe des Aufkommens<sup>105</sup> der Werke des Künstlers in den einzelnen Sparten und an die Bewertung des Gesamtschaffens und der Bedeutung des Urhebers gekoppelt<sup>106</sup>. Es wird dabei auch im Wertungsverfahren eine unterschiedliche Behandlung der Genres U und E vorgenommen. Auf Basis der Auswertung der vorher benannten Eigenschaften können im Rahmen des Wertungsverfahrens im Bereich der U-Musik maximal 100 und im Bereich der E-Musik 120 Wertungspunkte von einem Künstler erreicht werden. Die zu vergebenden Punkte stehen in diesem Prozess jedoch nicht mehr für den Multiplikationsfaktor des Basiswertes, sondern legen einen abschließenden Zuschlag für die Gesamtausschüttung an den Künstler fest. Hierbei erhält ein Komponist des Genres E bei einer Festlegung von zehn Punkten einen Wertungszuschlag von 10%, während der Komponist eines U-Werkes bei selbiger Punktezahl einen Zuschlag von 5% erhält. Das Verhältnis der prozentualen Zuschläge von eins zu zwei für Werke der Unterhaltungsmusik gegenüber der ernsten Musik wird hierbei nahezu konsequent umgesetzt.<sup>107</sup>

Obwohl sich die GEMA einer offiziellen Wertung des künstlerischen Gehaltes der bei ihr angemeldeten Werke enthält, wird durch die Verfahrensweisen des GEMA-Verteilungsplanes eine offensichtliche Subventionierung der ernsten Musik vorgenommen.<sup>108</sup> Diese Förderung der traditionellen Klassik und der Neuen Musik<sup>109</sup> ist von Seiten der GEMA ausdrücklich gewollt und wird mit dem erhöhten Aufwand der Produkti-

---

<sup>104</sup>vgl. GEMA: *Jahrbuch 2012/2013*: 318 ff.

<sup>105</sup>Höhe des Aufkommens: Gesamtsumme der für die Nutzung eines Werkes erhobenen Gebühren.

<sup>106</sup>Für die Beurteilung des Gesamtwerkes des Künstlers ist Wertungsausschuss zuständig, der aus drei Komponisten, zwei Stellvertretern und einem Sachverständigen und seinem Stellvertreter besteht. Der Sachverständige wird für die Einschätzung von Werken der Chormusik hinzugezogen und muss eine GEMA-Mindestmitgliedschaft von 10 Jahren vorweisen können. (vgl. GEMA: *Jahrbuch 2012/2013*: 368)

<sup>107</sup>vgl. GEMA: *Jahrbuch 2012/2013*: 371, 385

<sup>108</sup>vgl. Müller, 2006: 243

<sup>109</sup>Neue Musik: „artifizielle Musik nach 1900, die sich als neu versteht gegenüber den materialen, kompositorischen und ästhetischen Maximen des 19. Jahrhunderts.“ (Eggebrecht/ Heinrich Musiklexikon, Stichwort Neue Musik, in Müller, 2006: 241)

on und Darbietung derartiger Kompositionen begründet. Als weitere Argumente für die Förderungswürdigkeit von ernster Musik werden unter anderem die anspruchsvolle geistige Leistung des Komponisten, eine lange Phase fehlender Einnahmen in der Zeit des Kompositions-Prozesses und eine, durch die zumeist an einen hohen Aufwand gekoppelte Präsentation des Werkes, deutlich niedrigere Aufführungshäufigkeit genannt. Unterhaltungsmusik sei demnach mit deutlich niedrigerem Zeitaufwand zu produzieren und habe zudem mehr Möglichkeiten aufgeführt zu werden. Aufgrund der benannten Unterschiede ergäbe sich wiederum ein großes Einkommensgefälle zwischen Komponisten der ernsten und der unterhaltenden Musik, dessen Ausgleich durch die gezielte Förderung der Kunstmusik die GEMA als zentralen Bestandteil ihres kulturellen Förderauftrags betrachtet.<sup>110</sup>

Einen weiteren Bestandteil der kulturfördernden Maßnahmen der GEMA bildet der *Musikautorenpreis*. Der Preis wurde im Jahr 2013 bereits zum fünften Mal vergeben und „richtet sich an diejenigen, die Werke und somit ein Kulturgut schaffen.“<sup>111</sup> Im Gegensatz zu den ausschüttungsbezogenen Zuwendungen der GEMA, sollen durch den Preis nicht nur die Urheber der ernsten Musik eine Förderung erfahren, sondern vielmehr die Autoren junger Musikrichtungen, sowie die der traditionellen Musik eine gleichberechtigte Ehrung und öffentliche Aufmerksamkeit erfahren. Eine aus fünf Autoren verschiedenster Musikgenres und gleichzeitigen Mitgliedern der GEMA bestehende Jury zeichnet Urheber in den Kategorien Komposition Rock/Pop, Komposition Sinfonik, Komposition Dance/Elektro, Komposition Kunstlied, Komposition Filmmusik, Text Hip-Hop, Text Pop, Nachwuchsförderung, erfolgreichstes Werk und Lebenswerk aus. Die Auszeichnung wird anhand der von der Jury abgegebenen Bewertung des Werkes verliehen und orientiert sich nicht an wirtschaftlichen Erfolgen der Künstler. Die jährliche Verleihung des Preises erzeugt eine mediale und politische Aufmerksamkeit und verhilft den Preisträgern zu einer gesteigerten Wahrnehmung ihrer Person im Kollegenkreis und der Öffentlichkeit.<sup>112</sup> Der Musikautorenpreis stellt somit eine vornehmlich nicht-monetäre, sondern vernetzend wirkende Förderungsaktivität der GEMA dar, die sich an mehrere etablierte Stilrichtungen der ernsten und unterhaltenden Musik wendet.

---

<sup>110</sup>vgl. Dümling, 2003: 306 f, 313

<sup>111</sup>Dr. Harald Heker, Vorstandsvorsitzender der GEMA: online: Musikautorenpreis

<sup>112</sup>vgl online: Musikautorenpreis

Eine direkte finanzielle Unterstützung erhalten ausgewählte Projekte zeitgenössischer Musik von der GEMA aktuell über eine Kooperation zwischen der GEMA und der Initiative Musik.<sup>113</sup> Seit 2008 wird in diesem Zusammenhang für die Förderung von Musikprojekten im Bereich Rock, Pop und Jazz ein jährliches Budget von 2 Mio. Euro zur Verfügung gestellt, das hauptsächlich von der Bundesregierung, anteilig aber auch von der GEMA-Stiftung und der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten, GVL, aufgebracht wird. Die Kooperation mit der Initiative Musik stellt eine der wenigen Förderungsansätze der GEMA dar, bei denen Werken aus der Sparte der Unterhaltungsmusik eine einmalige, aber gezielte finanzielle Unterstützung zukommt.

Neben der direkten Förderung bestimmter Künstler, findet in Einzelfällen auch eine indirekte Form der Künstlerförderung statt. Indem verschiedene Veranstaltungsformate unter bestimmten Voraussetzungen von der GEMA mit vergünstigten Tarifen berechnet werden, verbessert die Verwertungsgesellschaft die wirtschaftlichen Bedingungen der jeweiligen Veranstalter. Unter der Voraussetzung, dass die jeweiligen Formate unterstützt werden, können Künstler von Live-Musikveranstaltungen indirekt gefördert werden. Die verbesserte wirtschaftliche Situation der Veranstalter kann dazu führen, dass das jeweilige Event häufiger durchgeführt und Künstler öfter gebucht werden. Diese Form der Unterstützung von Veranstaltungen wird beispielsweise im Rahmen des Nachwuchstarifes der GEMA, WR-NWSP, praktiziert. Der Tarif bietet einen 20%igen Nachlass auf die Tarifbestimmungen des U-K-Tarifes<sup>114</sup> und richtet sich an nicht-kommerzielle Aufführungsformate, die unbekanntem Künstlern und Nachwuchsinterpreten eine Präsentationsplattform bieten. Die Nutzer des Tarifes müssen jedoch in der Form eines Vereins organisiert sein.<sup>115</sup> Eine Ausnahme zu dieser Regelung bildet im Raum Hamburg die Vereinbarung des Landesmusikrats NRW mit dem Verband Hamburger Club-, Party- und Kulturereignisschaffender, dem Clubkombinat, mit der GEMA, in deren Rahmen Mitglieder des Verbands die entsprechenden Tarifvergünstigun-

---

<sup>113</sup>Die Initiative Musik GmbH ist eine Fördereinrichtung der Bundesregierung für die Musikwirtschaft in Deutschland, deren Ziele in der Förderung des Nachwuchses, der Verbreitung deutscher Musik im Ausland und der Integration von Menschen mit Migrationshintergrund bestehen. (vgl. online: GEMA, 2010: e)

<sup>114</sup>Der Tarif U-K wird von GEMA bei konzertmäßigen Live-Musikveranstaltungen von Unterhaltungsmusik veranschlagt und wird anhand der eingenommenen Nettoumsätze des Eintrittsgeldes berechnet. Ein konzertmäßiger Charakter wird einer Veranstaltung zugesprochen, wenn ein Eintrittsgeld erhoben wird und der Künstler oder die Band im Mittelpunkt der Publikumsaufmerksamkeit stehen.

<sup>115</sup>GEMA: Broschüre für den sozialen und karitativen Bereich: 11 f



gen für Nachwuchsformate erhalten, auch wenn es sich bei den Veranstaltern um keinen Verein handelt.<sup>116</sup> Weitere Vergünstigungen auf Seiten der Musiknutzer vergibt die GEMA an Mitglieder der bereits erwähnten Verbände DEHOGA und LIVEKOMM. Verbandsmitglieder erhalten einen Nachlass von 20% auf die von ihnen genutzten Tarife. Obwohl dieser Tarif-Rabatt unter anderem den Live Club Betreibern, und somit auch vielen Künstlern der sogenannten „Unterhaltungsmusik“<sup>117</sup> zu Gute kommt, kann er nicht zu den zielgerichteten Förderaktivitäten der GEMA gezählt werden, da der Preisnachlass hauptsächlich aufgrund eines geringeren Verwaltungsaufwandes auf Seiten der GEMA gewährt wird.<sup>118</sup> Eine gezielte Unterstützung von Spielstätten, im Sinne eines Kostennachlasses, wird von der Verwertungsgesellschaft lediglich im Bereich der Nachwuchsförderung als Instrument der indirekten Künstler-Förderung eingesetzt. Anderweitige nutzerbezogene Förderungsmaßnahmen werden von der GEMA nur vereinzelt vorgenommen, bilden jedoch in keinem Fall einen Fokus der Kultur- und Nachwuchsförderung der GEMA.

Ein wesentlicher Aspekt der Kultur- und Nachwuchsarbeit der Live Clubs besteht in der musikalisch-künstlerisch orientierten Auswahl der Programminhalte. Der primäre Anspruch der Clubbetreiber an die, in ihrem Club präsentierte Musik besteht zumeist nicht im kommerziellen Erfolg, sondern in der Qualität und musikalischen Ausrichtung des Dargebotenen. Mit diesem Anliegen wird das Hörerlebnis der Livepräsentation von Musik im Dienste eines kulturellen Interesses der Wirtschaftlichkeit der Institution übergeordnet. Clubbetreiber richten sich bei der Buchung der Künstler ebenso nach den szenespezifischen Vorlieben des Publikums, wie nach ihrer eigenen Einschätzung der musikalischen Darbietung. Der Bekanntheitsgrad der Musiker wird in diesen Entscheidungsprozess zwar anteilig einbezogen, von den Veranstaltern jedoch nicht als ausschlaggebendes Kriterium gesehen, da die Vielfalt und Originalität des Gezeigten im Fokus der meisten, selbst als Musiker agierenden, Clubbetreiber steht.<sup>119</sup> Eine Förderung erfahren in diesem Zusammenhang Künstler, die weder kommerziell noch vom Be-

---

<sup>116</sup>vgl. online: Landesmusikrat NRW

<sup>117</sup> Es handelt sich bei der Zuordnung der Werke zum Bereich der Unterhaltungsmusik um eine verallgemeinernde Zuordnung, die das jeweilige Musikstück lediglich von der ernstesten Musik unterscheidet, jedoch keine weitere Auskunft zur weiteren stilistischen Zugehörigkeit gibt.

<sup>118</sup>vgl. GEMA-Interview: # 00:22:12

<sup>119</sup>vgl. Langkamp, 2009: Ix, Ixxiiii

kanntheitsgrad etabliert sind und mit ihrer Musik den Nerv der jeweiligen Szene treffen.<sup>120</sup>

Das Entdecken und Präsentieren von neuen Bands und Solokünstlern ist ein weiterer Punkt, der in den Kernbereich der Tätigkeiten von Live Clubbetreibern fällt und sie in ihrer Rolle als Nachwuchsförderer in der Musikszene ausmacht. Das Spielstättenporträt 2010/11 verweist diesbezüglich darauf, dass auf den Bühnen der meisten Clubs hauptsächlich Newcomer-Künstler zu sehen sind. Weltbekannte Stars treten hingegen bei lediglich drei Prozent der Live Clubs auf. Diesen Fakt bestätigen viele der von Langkamp interviewten Clubbesitzer. Sie gaben an, sich sämtliche eingeschickte Musikaufnahmen von Bewerbern anzuhören und dabei stets auf der Suche nach einem guten oder neuen Sound zu sein. Sofern die Musik von den Veranstaltern als gut befunden wird, bieten die Clubs jungen Bands eine Präsentationsfläche. Die eher niedrig ausfallende Gewinnmarge wird dabei häufig als notwendiges Übel in Kauf genommen.<sup>121</sup> Bei dieser Form der teilweise selbstausbeutenden Förderung junger Bands spielt häufig der Aspekt des eigenen Musiker-Daseins der Clubbetreiber und der Wunsch nach neuen Entwicklungen in der Musikszene eine entscheidende Rolle.<sup>122</sup>

Dem musikalischen Nachwuchs Auftrittsmöglichkeiten bieten und somit eine Plattform für die Präsentation seiner Musik zu schaffen, stellt eine der Live Club-spezifischen Formen der Nachwuchsförderung dar. Ergänzt wird diese Unterstützung durch die vernetzende Wirkung von Konzertveranstaltungen und Bandwettbewerben, die Kontakte zu anderen Musikern, neue Auftrittsmöglichkeiten oder den Zugang zu bisher verschlossenen Bereichen der Szene schaffen können. Dem Ansatz von Howard Beckers *Art Worlds* folgend<sup>123</sup>, können die Clubs als Teilhabende am Schaffensprozess des letztendlichen Kunstwerks betrachtet werden, da sie zur Vernetzung des Künstlers beitragen, seiner Kunst ein Publikum geben und seine Kunst auf diese Weise fördern. Die finanzielle Förderung steht hierbei weniger im Vordergrund, sondern vielmehr eine ideelle Form der Unterstützung- in diesem Fall wortwörtlich zu verstehen als Engagement für die musikalische Idee des Künstlers. Die Clubbetreiber bieten den jungen Musikern die

---

<sup>120</sup>vgl. Institut für Kultur- und Medienmanagement, 2006: 46

<sup>121</sup>vgl. Langkamp, 2009: Ivi, Ixii

<sup>122</sup>vgl. Langkamp, 2009: 40

<sup>123</sup>vgl. Becker, 1984: 2 ff.

Möglichkeit einen Einstieg in die Strukturen der lokalen Musikszene zu finden und sich mit anderen Akteuren des Musikbusiness zu vernetzen.

Werden die Aktivitäten der beiden Akteure GEMA und Live Clubs im Bereich der Kultur- und Nachwuchsförderung vergleichend betrachtet, ergeben sich einige Parallelen, aber auch bedeutende Unterschiede in der Auffassung, sowie Umsetzung dieser wichtigen Aufgabe. Grundsätzlich besteht Einigkeit über die Förderungswürdigkeit von kommerziell weniger erfolgreichen Künstlern. Die Auslegung der besonderen kulturellen Bedeutung von Werken wird von der GEMA jedoch nahezu ausnahmslos auf Stücke der ernstesten Musik bezogen, während diese Musik im Rahmen der kulturfördernden Aktivität von Live Clubs, aus Ermangelung entsprechender Veranstalter und eines entsprechenden Publikums nahezu keine Aufmerksamkeit erfährt. Kulturell bedeutend ist für die Live Clubs hingegen die Generierung eines vielfältigen, szeneorientierten und Neues hervorbringenden Musikangebots, dessen Kompositionen im Regelfall in die, durch die GEMA nur wenig geförderte Gattung der Unterhaltungsmusik fallen. Die schlecht verdienenden Künstler dieser weitgefächerten Musikrichtung scheinen in der Auslegung der Förderungswürdigkeit durch die GEMA nur in Einzelfällen Berücksichtigung zu finden, während sie hingegen im Fokus der Fördermaßnahmen von Clubbetreibern stehen. Die Übereinstimmung im Anliegen der kulturellen Förderung zwischen GEMA und Live Clubs liegt demnach in dem Ansatz, der nicht-kommerziellen Musik unter die Arme zu greifen. Die Zielrichtung der Hilfsmaßnahmen geht dabei jedoch auseinander. In der Annahme, dass die unterhaltende Musik grundsätzlich besseres Geld verdiene und weniger Aufwand erfordere, bezieht die GEMA ihre Förderung hauptsächlich auf das traditionelle Kulturgut der ernstesten Musik. Die Live Clubs hingegen beziehen sich mit ihren Maßnahmen maßgeblich auf die aktuell gelebte Kultur und das allumfassende Spektrum neuer Musikrichtungen, die der herkömmlichen Begriffsnutzung zufolge der Unterhaltungsmusik zugeordnet werden.

Die Ausrichtung der Kultur- und Nachwuchsförderung beider Akteure verkörpert jedoch nicht den einzigen Unterschied in der Wahrnehmung dieses Begriffes durch die beiden Parteien. Die Art und Weise der Förderung fällt ebenfalls verschieden aus. Geschuldet der Tatsache, dass es sich bei der GEMA und den Live Clubs um unterschiedlich positionierte Akteure der Musikwirtschaft handelt, fällt die Form der Unterstützung

unterschiedlich aus. Die Förderung der GEMA bewegt sich dabei hauptsächlich in dem Rahmen der finanziellen Unterstützung der Künstler. Darüber hinaus fördert die GEMA die Urheber nahezu ausnahmslos auf direktem Wege. Eine indirekte Förderung der Künstler durch die Subventionierung des künstlerischen Arbeitsumfeldes schließt die GEMA größtenteils aus, da sie derartige Unterstützungen als außerhalb ihres Aufgabensbereiches liegend betrachtet.<sup>124</sup> Diesem Ansatz steht die Auffassung von kultureller Förderung der Live Clubs gegenüber. Die finanzielle Unterstützung der Künstler rückt bei den Aktivitäten der Live Clubs eher in den Hintergrund, während vor allem die öffentliche Präsentation der Künstler, ihre Vernetzung und Eingliederung in bereits bestehende Strukturen als bedeutend erachtet werden. Während der Ansatz der Vernetzung für die Kultur- und Nachwuchsförderung der Live Clubs von zentraler Bedeutung ist, scheint die GEMA in diesem Bereich bisher wenig Handlungsbedarf gesehen zu haben. Ein erster Schritt in die Richtung der Etablierung von Netzwerk-Strukturen und der Generierung einer Öffentlichkeit wurde mit der Entwicklung des Musikautorenpreises jedoch bereits gegangen.

### 4.3 Kreativität

Wie bereits dargelegt, wird das immaterielle Gut der kreativen Entfaltung sowohl von der GEMA als auch von den Live Clubs als eine der grundlegenden Voraussetzungen für das Entstehen künstlerischer Werke anerkannt. Die Deutung des Begriffes durch die jeweilige Institution und die als konstituierenden Komponenten von Kreativität wahrgenommenen Aspekte können zu großen Teilen aus den vorhergehenden Betrachtungen abgeleitet werden. Erneut ergibt sich hierbei das Bild einer unterschiedlichen Perspektive der beiden Parteien auf die Bedeutung von Kreativität.

Der Prozess des Kreativseins scheint für die GEMA weiterhin eng an den Genie-Status des Künstlers gekoppelt zu sein. Aus den eingangs angestellten Überlegungen zur Wahrnehmung des Künstlers durch die Verwertungsgesellschaft ergibt sich darüber hinaus die Annahme, dass das geistige Schaffen als zentraler Bezug kreativer Entfaltung

---

<sup>124</sup>vgl. GEMA-Interview: # 00:18:52

angesehen wird. Kreativität bezieht sich in diesem Zusammenhang auf mentale und physische Vorgänge einer einzelnen Person, die sich vornehmlich isoliert in eine Auseinandersetzung mit dem zu schaffenden Werk begibt. Als Voraussetzungen für diese Beschreibung von Kreativität werden in dem Buch „Musik hat ihren Wert“<sup>125</sup> von dem Komponisten Karlheinz Stockhausen Muße, Einsamkeit, Konzentration und Unabhängigkeit benannt. Ferner wird der Raum für Kreativität von ihm hauptsächlich im Bereich der ernsten Musik gesehen, da die Unterhaltungsmusik zu schnelllebig und zielorientiert sei, um die für die kreative Auseinandersetzung benötigte Ruhe aufzubringen.<sup>126</sup> Dass die Aussagen Stockhausens hierbei die Auffassung der GEMA als Institution bezüglich des Kreativitätsprozesses zumindest in Teilen widerspiegelt ist anzunehmen, da seine Aussagen in dem Jubiläumsbuch zum hundertjährigen Bestehen der GEMA abgedruckt wurden.

Die inhaltliche Ausdeutung von Kreativität durch die Live Clubs ist moderner als die der GEMA. Laut verschiedener aktueller Studien zur Positionierung der Live Clubs in der Kreativwirtschaft<sup>127</sup> bilden die Clubs häufig den kreativen Nährboden der Musikszene.<sup>128</sup> Mit dieser Bezeichnung bezieht sich der *Kreativwirtschaftsbericht 2012* auf die vernetzende Funktion der Live Clubs, aus der sich stetig neue Räume und Kooperationen der Kreativität ergeben. Von den Clubbetreibern selbst wird diesbezüglich das Zusammenführen der kreativen Musiker mit einem kreativen Publikum oder die Kontaktherstellung zwischen den Künstlern untereinander und ihren Förderern als zentrale Aufgabe der Live Clubs benannt.<sup>129</sup> Clubbetreiber sehen sich demnach als Teil des kreativen Prozesses, den sie durch ihre Begegnungen und Gespräche mit den Künstlern und die Vernetzung dieser mit anderen Teilnehmern der Kreativwirtschaft direkt beeinflussen. Der hierbei neu definierte Begriff der Kreativität bezieht sich in diesem Zusam-

---

<sup>125</sup>Werk zum hundertjährigen Bestehen der GEMA im Jahr 2003. Herausgeber des Buches ist der damalige Vorstandsvorsitzende und Geschäftsführer der GEMA, Prof. Dr. Reinhold Kreile.

<sup>126</sup>vgl. Dümling, 2003: 318

<sup>127</sup>„Die Kreativwirtschaft besteht aus denjenigen „Kultur- und Kreativunternehmen ..., welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kulturellen/kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen. (...) Der wirtschaftlich verbindende Kern jeder kultur- und kreativwirtschaftlichen Aktivitäten ist der schöpferische Akt von künstlerischen, literarischen, kulturellen, musischen, architektonischen oder kreativen Inhalten, Werken, Produkten, Produktionen und Dienstleistungen.“ (vgl. Hamburg Kreativ Gesellschaft, 2012: 22)

<sup>128</sup>vgl. Hamburg Kreativ Gesellschaft, 2012: 84

Die im Kreativwirtschaftsbericht getroffenen Aussagen bezüglich der Funktion von Live Clubs in Hamburg werden an dieser Stelle verallgemeinert und in der Annahme einer weitgehenden Übereinstimmung auf eine bundesweit geltende Funktion der Live Clubs übertragen.

<sup>129</sup>vgl. Langkamp, 2009: Ii

menhang auf eine Loslösung von dem herkömmlichen Bild des Künstlers als einsamem Genie und der klaren Arbeitsteilung des künstlerischen Produktionsprozesses in den traditionellen Berufsbildern.<sup>130</sup> Kreative Räume zu eröffnen wird dabei als ein Prozess der ständigen Bewegung, des fortwährenden Austausches und der gegenseitigen Inspiration gesehen. Erneut können hierbei die Ausführungen Howard Beckers zur Sozialität der Kunst als sozialem Feld als bezeichnend für die Positionierung der Live Clubs zum Begriff der Kreativität erachtet werden.<sup>131</sup> Als zentrale Voraussetzung für Kreativität und die Entstehung von Kunstwerken wird demnach die Einbettung und Interaktion der schaffenden Künstler in einem Netzwerk kreativ arbeitender Akteure erachtet.

Sowohl die GEMA als auch die Live Clubs messen der Kreativität im Schaffensprozess von musikalischen Werken eine hohe Bedeutung bei, jedoch ist die Interpretation des Begriffes durch die beiden Parteien verschieden belegt. Bereits auf der Ebene des Künstlers ist der Bezug zur Kreativität durch den jeweiligen Akteur ein anderer. Während im Fokus des Kreativitätsdispositivs der GEMA der autonom und isoliert arbeitende Musiker steht, beziehen sich die Live Clubs auf ein kreatives Netzwerk, welches den Künstler umgibt und sein kreatives Wirken beeinflusst. Ebenso konträr wird die Bedeutung von Zeit im Zusammenhang mit kreativen Vorgängen betrachtet. Auf die Konventionen der Schaffung ernster Musik Bezug nehmend, wird kreative Entfaltung von Seiten der GEMA mit dem Anspruch einer zeitintensiven Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Werk belegt. Als diesem Ansatz gegenüberstehend ist die Perspektive der Live Clubs zu sehen, aus der die Kreativität als Resultat von Bewegung und gegenseitiger Beeinflussung bzw. Inspiration interpretiert wird. Die ständige Veränderung von Gegebenheiten scheint dabei als notwendige Voraussetzung für das kreative Schaffen von Neuem angesehen zu werden.

#### **4.4 Wirtschaftlichkeit**

Um sich der Sichtweise auf den Aspekt der Wirtschaftlichkeit von Seiten der GEMA und der Live Clubs anzunähern, muss zunächst eine Einteilung der für die Interaktion

---

<sup>130</sup>vgl. Hamburg Kreativ Gesellschaft, 2012: 27 f

<sup>131</sup>vgl. Reckwitz, 2012: 54 ff.

der beiden Akteure relevanten Ebenen der Begrifflichkeit vorgenommen werden. Es wird demnach die grundsätzliche Bedeutung von Wirtschaftlichkeit für die jeweilige Institution, die wirtschaftliche Kraft des Künstlers und seiner Werke, ökonomische Strategien der Live Clubs und die Entlohnung des Künstlers in die Betrachtungen einbezogen. Die Auseinandersetzung mit den einzelnen Themenbereichen der Wirtschaftlichkeit aus der Perspektive des jeweiligen Akteurs soll Aufschluss über ähnliche und auseinandergehende Vorstellungen beider Parteien geben.

Die GEMA ist auf der Betriebsform eines wirtschaftlichen Vereins konstituiert und ist demnach in ihrem Zweck auf einen wirtschaftlichen Geschäftsbetrieb ausgerichtet, dessen Einnahmen abzüglich der eigenen Lohn- und Sachkosten den Urhebern zugute kommen sollen. Da das Vereinsdasein den grundsätzlichen Charakter dieser Rechtsform bestimmt, ist das Ansinnen der GEMA *„uneigennützig und nicht auf die Erzielung von Gewinn ausgerichtet.“*<sup>132</sup> Das ökonomische Anliegen der GEMA besteht demnach darin, stellvertretend für die Urheber ein möglichst hohes Inkasso zu erzielen, dieses treuhänderisch zu verwalten und an die Urheber weiterzugeben. Die Verteilung basiert, wie bereits beschrieben, auf den Prinzipien der Leistung, der Solidarität und der kulturellen Förderung. Das Leistungsprinzip wird hierbei von den beiden zuletzt genannten Prinzipien für die Berechnung der Sparten U und E durchbrochen, da Aspekte einer gerechten Umverteilung und Bedürfnisse der kulturellen Musikpflege berücksichtigt werden.<sup>133</sup> Die durch die GEMA praktizierte Wirtschaftlichkeit weist somit gegenüber den Urhebern keine typischen Eigenschaften einer kapitalverwertenden Institution auf. Das ökonomische Anliegen steht für die GEMA als Vertreterin der Urheber bei ihrer Inkassotätigkeit an erster Stelle, wird in Bezug auf die Ausschüttungsseite jedoch von weiteren Anliegen in den Hintergrund gedrängt.

Dass die Wirtschaftlichkeit der Live Clubs häufig nicht in Zusammenhang mit einer vorwiegend gewinnorientierten Ausrichtung zu bringen ist, wurde bereits in den vorhergehenden Kapiteln dieser Arbeit dargelegt. Das primäre Ziel einer verallgemeinerten Live Club-Ökonomie ist das Fortbestehen der Lokalität für die Musik, von Ausnahmen abgesehen. Live Veranstaltungen werden von den Clubbetreibern mehrheitlich aus vor-

---

<sup>132</sup> GEMA: Jahrbuch 2012/2013: 157

<sup>133</sup> vgl. Müller, 2006: 185

rangigem Interesse an der Musik und den Künstlern durchgeführt, während ökonomische Aspekte dabei eher zwangsläufig im Sinne der Existenzsicherung berücksichtigt werden.<sup>134</sup> In diesem Punkt ist das wirtschaftliche Handeln von der GEMA direkt beabsichtigt und von den Live Clubs als Folge ihres zentralen Ansinnens, dem Wohlergehen des Künstlers, ausgerichtet.

Bezüglich der wirtschaftlichen Kraft von Musik und ihrer Präsentation geht die Wahrnehmung der Live Clubs und der GEMA offensichtlich auseinander. Während die GEMA generell von einer umsatzsteigernden Wirkung der Musik ausgeht, stellt die Präsentation vieler Künstler zumeist ein finanzielles Risiko für die Live Clubs dar, da die Besucherzahl bei der Buchung unbekannter Bands und musikalischen Experimenten im Vorhinein schwer zu kalkulieren ist.<sup>135</sup> Die wirtschaftliche Kraft der Künstler und ihrer Musik stellt somit für die Live Clubs keine verlässliche Konstante dar, sondern vielmehr ein einzukalkulierendes Risiko, das mit einer Mischkalkulation aus den Einnahmen des gastronomischen Betriebes und den Eintrittsgeldern versucht wird einzudämmen. Aus der dargestellten Sachlage ergibt sich ein weiterer Punkt, bezüglich dessen die Sichtweisen von GEMA und Live Clubs erneut auseinander gehen. Der Tarif U-V, der von der GEMA veranschlagt wird, wenn Live Musik der Sparte U präsentiert wird, jedoch nicht im Vordergrund der Veranstaltung steht findet im Bereich der Live Clubs neben dem Konzerttarif U-K häufig Anwendung. Anders als der Konzerttarif U-K, richtet sich die Höhe der zu entrichtenden GEMA-Gebühr beim U-V-Tarif nicht nach der tatsächlichen Besucherzahl, sondern nach der Raumgröße und setzt eine wirtschaftliche Planbarkeit voraus, die den Live Clubs häufig schwer fällt.<sup>136</sup> Darüber hinaus fällt der Aspekt der Unterhaltungsmusik als kommerziellem Faktor im Bereich der Live Clubs häufig weg, da die Auftritte der Künstler selbst zumeist wenig gewinnbringend sind und mit anderen, kommerzielleren Veranstaltungen querfinanziert werden müssen.<sup>137</sup> Da die GEMA jedoch den umsatzvermutenden Tarif der Unterhaltungsmusik veranschlagt, wird die wirtschaftliche Kraft der Live Clubs von der Wahrnehmungsgesellschaft als stärker und planbarer wahrgenommen als von den Live Clubs selbst.

---

<sup>134</sup>vgl. Langkamp, 2009: Ixiii

<sup>135</sup>vgl. LiveMusikKommission, 2013: 2)

<sup>136</sup> In den Berechnungen für die neuen Tarife geht die GEMA von 1,5 Personen pro Quadratmeter und einer linearen Auslastung von 66% aus. (vgl. Deutsches Patent- und Markenamt, 2013: 21 f)

<sup>137</sup>vgl. LiveMusikKommission, 2013: 2)



Auch die letzte Ebene, die bezüglich des Begriffes Wirtschaftlichkeit betrachtet werden soll, scheint von Widersprüchen in der gelebten Praxis geprägt zu sein. Während die GEMA für ihre Urheber höchstmögliche Ausschüttungen erreichen will und dementsprechend die Gebühren bei den Musiknutzern erhebt, erleben die Live Clubs eine doppelte finanzielle Belastung bei der Buchung einer Band. Zum einen zahlen sie den Künstlern eine Gage und zum anderen wird für die Präsentation der Musik eine weitere Zahlung von Seiten der GEMA gefordert. Die GEMA betrachtet an dieser Stelle die Vergütung des Urhebers durch ihre Inkassotätigkeit als hauptsächliche Entlohnung des Künstlers, während die Live Clubs die Gage als die primäre Vergütung des Künstlers sehen.

## 4.5 Kommunikation

Im Bereich der Kommunikation zwischen GEMA und Live Clubs zeichnet sich in den letzten Jahren eine Tendenz ab, die zeigt, dass ein verbesserter Meinungs austausch von beiden Seiten erwünscht ist. Die von Grund auf verschiedenen Strukturen der jeweiligen Institution führen jedoch zu einem unterschiedlichen Verständnis einer gut funktionierenden Kommunikation.

Die GEMA weist in ihrer Organisation Strukturen einer Behörde auf und trägt die Verantwortung für einen großen Verwaltungsapparat. Um reibungslose Abläufe und das Funktionieren dieser Verwaltungsaufgabe zu gewährleisten, ist der GEMA vor allem an einer termingerechten und korrekten Bearbeitung der bürokratischen Formalien gelegen. Frau Müller, Sachbearbeiterin der GEMA Bezirksdirektion Hamburg bestätigte dieses Anliegen.

*„Ich bin am glücklichsten, wenn fristgerecht gemeldet wird und ich dem Kunden wirklich die ganzen Nachlässe geben kann, die ihm zustehen und man dementsprechend auch in gutem Kundenkontakt ist.“*<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Sabine Müller, GEMA-Interview: # 00:58:40

Häufig werden die Erwartungen der GEMA bezüglich dieser Form der Kommunikation mit den Musiknutzern von den Live Clubs nicht erfüllt. Nicht nur der Mangel an Fachkenntnissen, sondern auch der zeitliche Aufwand und der sich deutlich unterscheidende Tagesablauf der Clubbetreiber konstituieren auf Seiten der Live Clubs ein gänzlich anderes Interesse bezüglich der Kommunikationsweise. Im Gegensatz zu der GEMA findet die Kommunikation der Clubbetreiber in ihrem Arbeitsumfeld typischerweise auf einer persönlicheren und normenfreien Ebene statt. Die häufig auf familienbetrieblichen Zusammenhängen basierenden Institutionen reduzieren ihre Aktivitäten im Bereich der GEMA häufig auf das Nötigste, um einen weiteren Zeit- und Kraftaufwand zu vermeiden. Eine genaue Buchführung der abgespielten Musik, die für die GEMA von essentieller Bedeutung ist, bleibt dabei mitunter auf der Strecke.<sup>139</sup>

Das Resultat der durch die Institutionen unterschiedlich charakterisierten Kommunikation zeigt sich unter anderem in einer beidseitig entstehenden Frustration, die durch ein Unverständnis der jeweils anderen Partei weiter intensiviert wird. Das offensichtliche Argument für die Unterschiedlichkeit der Kommunikation, dass GEMA und Live Clubs auf einer grundsätzlich verschiedenen Betriebsstruktur basieren wurde häufig von beiden Seiten als naturgegeben hingenommen, mit der Folge einer Kontaktvermeidung. Neue Bestrebungen auf beiden Seiten, wie die Gründung einer Allgemeinvertretung der Clubs in der LIVEKOMM, verweisen auf den Wunsch einer besseren Verständigung. Das Potential einer Angleichung der Kommunikationsform bestünde in einem verbesserten Austausch und einer besseren Zusammenarbeit beider Parteien. Von grundlegender Bedeutung ist hierbei das Erkennen und Akzeptieren der jeweils anderen Institutionsform.

---

<sup>139</sup> vgl. Langkamp, 2009: 41

## 5 Diskussion der Ergebnisse

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit dargelegt wurde, existieren mehrere Themen- und Arbeitsfelder, in denen sich gemeinsame Interessen von GEMA und Live Clubs abzeichnen. Zuletzt konnte anhand einer Analyse der verschiedenen Perspektiven darüber hinaus aufgezeigt werden, dass eine verschiedene Interpretation der vermeintlichen gemeinsamen Anliegen an vielen Stellen zu unterschiedlichen Standpunkten der beiden Akteure führt. Die der unterschiedlichen Historie, Struktur und den verschiedenen Positionen der Institutionen geschuldeten Abweichungen in der Wahrnehmung der betrachteten Begriffe, führen in der Praxis zu verschiedenen Problemen, die anstelle einer Annäherung eine Entfernung und ein Nichtwahrnehmen der Gemeinsamkeiten beider Parteien zur Folge haben.

Es wurde dargestellt, dass in Folge eines Paradigmenwechsels ein unterschiedlicher Bezug von GEMA und Live Clubs zum Begriff des Künstlers besteht. Die verschieden ausgerichtete Wahrnehmung dieses für beide Institutionen zentralen Akteurs, führt in der Praxis zuweilen zu einer Form des sich unverstanden Fühlens auf beiden Seiten. Im Gespräch mit der GEMA-Bezirksdirektion Hamburg wurde der entstehende Zwiespalt folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

*„Wenn ein Clubbetreiber, mit Herzblut dahinter steht, dann will er natürlich für sich und seine Institution kämpfen. Aber es gibt natürlich auch die Ebene und das Verständnis für den Urheber, oder für das GEMA-Mitglied, für die wir einfach die Rechte wahrnehmen müssen.“<sup>140</sup>*

Das von Herrn Vierrath angesprochene Verständnis für den Urheber und dessen Vertretung durch die GEMA geht den Live Clubs häufig an dem Punkt verloren, an dem sie für die Präsentation von Live Musik doppelt zur Kasse gebeten werden. Die neben der Künstler-Gage entstehenden Kosten zur Deckung der GEMA-Gebühr stellen aus Perspektive der GEMA, deren Hauptanliegen die angemessene Vergütung des Urhebers ist, eine logische Konsequenz der Musikknutzung dar, da sie den Urheber und nicht den prä-

---

<sup>140</sup> Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00:44:57

sentierenden Musiker für sein Werk entlohnen will. Aus dem Blickwinkel der Live Clubs, die auf ihren Bühnen zumeist Urheber und Interpreten in einer Person stehen haben, mag diese Praxis jedoch wenig Sinn ergeben, da sie ihren Beitrag an den Künstler bereits mit der Zahlung der Gage abgegolten sehen.

Die Auswirkungen der beschriebenen Perspektive der Live Clubs führt in finanziell schwierigen Situationen mitunter zu Regelungen, bei denen die GEMA-Gebühr von der ausgehandelten Künstler-Gage abgezogen wird.<sup>141</sup> Unter derartigen Praktiken leiden wiederum die Künstler und geben der GEMA paradoxerweise eine Mitschuld an den Verdienst-Einbußen. Die Wahrnehmungsgesellschaft versteht den aufkommenden Frust gegenüber den GEMA-Gebühren ihrerseits als eine Geringschätzung des Urhebers und seiner Leistungen auf Seiten der Clubs. In der Folge entsteht scheinbar ein unaufhaltsamer *ciculus vitiosus* gegenseitiger Anschuldigungen und Zerwürfnisse, dessen reale Existenz durch die öffentlich ausgetragene Diskussion zwischen GEMA und Live Clubs bestätigt wird. Aus dem ursprünglich gemeinsamen Anliegen der Wahrung der Künstlerexistenz, entwickelt sich in einigen Fällen eine nahezu gegeneinander arbeitende Praxis. Da sowohl GEMA als auch Live Clubs für den Künstler eindeutige Ressourcen-Inhaber darstellen, wäre eine beiderseitige Auseinandersetzung mit den jüngst neu zu überdenkenden Eigenschaften eines Künstlers Erhalt seiner finanziellen Existenzgrundlage wünschenswert.

Ein Auseinandergehen gemeinsamer Ziele aufgrund von unterschiedlichen Interpretationen der Anliegen von GEMA und Live Clubs setzt sich im Bereich der Kultur- und Nachwuchsförderung fort. Obwohl beide Institutionen ihren Fokus auf die Unterstützung kommerziell weniger erfolgreicher Musiker und des Nachwuchses richten, scheitert eine gemeinsame Durchsetzung dieses Zieles zumeist an einem unterschiedlichen Verständnis der Förderungswürdigkeit einzelner Musiksparten und an einem Verkennen der Position der anderen Institution, aber auch des Potentials der jeweils verschieden ausgerichteten Förderungsformen.

---

<sup>141</sup> vgl. Langkamp, 2009: Ixx

*„Die gegenwärtigen Tarifforderungen der GEMA beziehen sich richtigerweise auf eine Stärkung der Rechte derer, die Musik schaffen, berücksichtigt aber nicht in ausreichendem Maße die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen von kulturorientierten Clubs, die sich von Diskotheken und weiteren Veranstaltungsstätten unterscheiden.“*<sup>142</sup>

Während sich die Live Clubs in ihrer Stellung als Kulturförderer in ihrem Positionierungs-Schreiben von der GEMA als zu wenig wahrgenommen darstellen, weist die GEMA ihrerseits darauf hin, für die Förderung der Künstler, jedoch nicht für die Unterstützung der Musiknutzer verantwortlich zu sein.

*„Es sind ja unterschiedliche Parteien und die GEMA ist dafür da die Rechte zu erteilen. Und wenn im Sinne unserer GEMA-Mitglieder vorwiegend Konzerte durchgeführt werden, dann wünschen wir uns natürlich, dass unsere GEMA-Mitglieder eine schöne Ausschüttung haben.“*<sup>143</sup>

*„Wie wir in diese Szene reinwirken können? Das ist bei aller Emotionalität, die meistens positiv geprägt ist, die wir auch Live Clubs gegenüber haben, nicht unsere Aufgabe. Wir sind natürlich auf den Urheber orientiert. Das heißt, wir haben den Auftrag, seine Rechte wahrzunehmen wenn er irgendwo auftritt.“*<sup>144</sup>

Die unterschiedlich ausgeprägte Auffassung der Kultur- und Nachwuchsförderung von GEMA und Live Clubs resultiert demnach zunächst aus den traditionell unterschiedlichen Funktionen der beiden Akteure für den Künstler. Eine indirekte Förderung des Musikers durch eine Unterstützung seiner Gönner und Repräsentanten wurde durch die GEMA daher bisher nur selten in Betracht gezogen. Das Format des mehr oder weniger neuen Künstlers, der zugleich Urheber ist, stellt diese Positionierung jedoch in Frage. Eine Förderung der Live Clubs durch die GEMA, würde vor allem diejenigen Künstler erreichen, die noch keine kommerziellen Erfolge vorweisen können, aber auch nicht von den Förderungen der GEMA im Bereich der ernsten Musik erreicht werden. Eine Neuorientierung der Wahrnehmungsgesellschaft im Bereich der sogenannten Unterhaltungsmusik mit Berücksichtigung der dort existierenden kulturellen Vielfalt hat in Ansätzen bereits begonnen zu haben, wie es die Entwicklung des Musikautorenpreises und die Kooperation mit der Initiative Musik vermuten lassen. Dass auch die Live Clubs als

---

<sup>142</sup> LiveMusikKommission, 18.04.2013: 2)

<sup>143</sup> Sabine Müller, GEMA-Interview: # 00:11:03

<sup>144</sup> Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00:18:52

potentieller Bestandteil dieses Prozesses der Neuausrichtung betrachtet werden, bestätigte der stellvertretende Bezirksdirektor, Martin Vierrath, mit folgender Aussage:

*„Wenn es den Live Clubs gelingt, ihre Veranstaltungen inhaltlich von anderen Veranstaltungsformaten abzugrenzen und sie sagen: Das sind ganz eigene Veranstaltungen und wir brauchen dafür einen eigenen Tarif, der eigene Besonderheiten berücksichtigt, dann wäre das ein Thema einer Kooperation.“<sup>145</sup>*

Hier wird deutlich, dass von Seiten der GEMA eine deutliche Positionierung der Live Clubs in ihrer Verantwortung gegenüber dem Urheber erwartet wird, um eine Zusammenarbeit im Bereich der Kulturförderung in Betracht zu ziehen.

Um die bisher verschieden wahrgenommenen Aufgaben des jeweiligen Akteurs bezüglich einer effektiven Kultur- und Nachwuchsförderung neu zu definieren, bedarf es jedoch eines Um- und Weiterdenkens auf beiden Seiten. Zum einen erscheint ein hauptsächlichlicher Fokus auf den Bereich der ernsten Musik auf Seiten der GEMA nicht mehr zeitgemäß, da sich bereits große Felder außerhalb des klassischen Bereiches aufgetan haben, die nicht der unterhaltenden Mainstream-Musik zuzurechnen sind. Zum anderen würde die Anerkennung des Potentials der Clubs als Urheber-Förderer durch die GEMA Möglichkeiten der Zusammenarbeit eröffnen. Das gemeinsame Ziel von GEMA und Live Clubs, kulturelle Vielfalt durch die Förderung nicht-kommerzieller Musik zu erhalten und den Nachwuchs in besonderem Maße zu fördern, könnte durch die beiderseitige Vergegenwärtigung dieser Gemeinsamkeit, aber auch der bestehenden Unterschiede zu einer effizienteren Umsetzung der Förderung in der Praxis führen.

Weitere Differenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung der beiden Parteien beziehen sich auf die Interpretation des Begriffes der Kreativität. Die Eigenwahrnehmung der Clubs als selbstverständlichem und aktivem Teil des Kreativprozesses und –netzwerkes, wird von der GEMA in diesem Ausmaß nicht nachvollzogen, da der Begriff der Kreativität für die musikalische Verwertungsgesellschaft einen vornehmlich an den Urheber

---

<sup>145</sup> Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00: 48:44

gekoppelten Prozess darstellt. Es ist demnach schlüssig, dass die GEMA ihre Aufgabe als Förderin der Kreativität mit der finanziellen Sicherung des Musikers als erfüllt sieht.

*„So können Sie sich der Kreation zuwenden in dem Bewusstsein, dass wir uns um die ordnungsgemäße Lizenzierung der Nutzung Ihrer Werke kümmern.“<sup>146</sup>*

Aus dieser unterschiedlichen Wahrnehmung beider Lager ergibt sich für die Alltagspraxis eine verschieden ausfallende Wertung der Bedeutung von Live Clubs für die Entstehung von Musikstücken. Folglich sehen die Live Clubs ihre Unterstützungswürdigkeit im Kontext des Urhebers viel deutlicher gerechtfertigt, als diese durch die GEMA anerkannt wird. Den aktuellen Entwicklungen des neu etablierten Bereiches der Kreativwirtschaft und dem Einbezug verschiedener Beteiligter in den Prozess der Kreativität wird, obschon jüngst Tendenzen einer Anerkennung dieser Prozesse von Seiten der GEMA zu erkennen sind, in den Regularien der Wahrnehmungsgesellschaft bisher kaum Rechnung getragen.

In Bezug auf den Aspekt der Wirtschaftlichkeit wird das auf beiden Seiten deutlich im Vordergrund stehende Anliegen der Kulturförderung in Folge der zuvor dargelegten unterschiedlichen Wahrnehmung von beiden Parteien verkannt. Da die GEMA im Gesamtkonzept der Live Clubs, das zumeist Konzert- ebenso wie Tanzveranstaltungen anbietet, eine eher kommerzielle Ausrichtung sieht, werden die Tarife entsprechend den Vorgaben des UrhWGs an diesen wirtschaftlichen Interessen der Clubs ausgerichtet und wie bei jedem anderen Musiknutzer berechnet. Gleichzeitig wird das Ansinnen der GEMA von Seiten der Live Clubs insofern missinterpretiert, als dass die abgerechneten Gebühren des Öfteren nicht als Vergütung des Urhebers, sondern als sinnlose Abgabe, wahrgenommen werden und der Verwertungsgesellschaft im gleichen Zuge ein kommerziell ausgerichtetes Handeln unterstellt wird.

Eine Aufklärung derartiger Missverständnisse könnte im Rahmen einer verbesserten Kommunikation stattfinden. Dem Kommunikationsprozess entgegen wirken jedoch die

---

<sup>146</sup> Vgl. online: GEMA, 2013: f)

strukturell bedingten Eigenheiten des jeweiligen Lagers. Die in Form einer Behörde organisierte GEMA kommuniziert herkömmlicherweise überwiegend auf formalem Wege, während die eng in die Musikszenen eingebundenen und sich ständig in Bewegung befindenden Clubbetreiber einen persönlicheren und eher unförmlichen Umgang gewohnt sind. Darüber hinaus fielen die Bemühungen um eine verbesserte Kommunikation aufgrund der verschiedenen Tätigkeitsbereiche beider Akteure und einem geringen gegenseitigen Interesse bisher eher klein aus. Die Entwicklungen der letzten Jahre lassen jedoch auf die Initiierung eines Veränderungsprozesses schließen. Mit der Gründung der LIVEKOMM schufen sich die Live Clubs deutschlandweit ein einheitliches Sprachrohr, das mit der GEMA in Kontakt steht und die Anliegen der Clubs vertritt. Darüber hinaus informiert die LIVEKOMM ihre Mitglieder über die Funktion der GEMA und gibt Hinweise zur Bearbeitung der notwendigen Formalitäten. Dass die GEMA derartige Bemühungen begrüßt, wurde auch im gemeinsamen Gespräch deutlich.

*„Wir wünschen uns eine Kooperation, da wo die Live Clubs in Bezug auf das Thema Urheberrecht auch als Multiplikatoren dienen. Dass ein Bewusstsein geschaffen wird, eine Art Schule des Künstlers. Dass Künstler dann einfach auch gewisse Werte mitbekommen. Dass es also nicht nur heißt: Die GEMA braucht kein Mensch oder Urheberrechte braucht keiner.“<sup>147</sup>*

Der Wunsch nach einer besseren Verständigung, um bestehenden Vorurteilen entgegen zu wirken wurde von Seiten der GEMA an anderer Stelle noch offensichtlicher.

*„Es kursieren die komischsten Gerüchte. Das merkt man auch im Kundengespräch jeglicher Art. Und wenn man dann einfach aufklärt, hat man wirklich das Gefühl, der Kunde geht mit einem ganz anderen Bewusstsein aus diesem Gespräch raus. Das ist dann für mich und für jeglichen anderen Sachbearbeiter, aber auch die GEMA-Mitglieder wirklich zufriedenstellend. (...) Zumal man wirklich merkt im Gespräch wie schnell Missverständnisse aus der Welt geschafft werden können.“<sup>148</sup>*

Bestehende Probleme in der Kommunikation werden demnach von beiden Seiten bereits wahrgenommen und als veränderungswürdig anerkannt. Eine Gemeinsamkeit auf die sich beide Parteien im weiteren Verständigungsprozess beziehen sollten, um weitere Kommunikationsprobleme auf den in dieser Arbeit diskutierten Ebenen zu lösen und gemeinsame Anliegen zu erkennen. Dass bereits praktische Ansätze eines besseren Austausches auf beiden Seiten existieren, verdeutlichte Herr Vierrath von der GEMA:

---

<sup>147</sup> Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00:55:44

<sup>148</sup> Sabine Müller, GEMA-Interview: # 01:00:09



*„Wir wollen die Öffentlichkeitsarbeit, weil es auch ein strategisches Thema dieses Hauses ist, intensivieren. Also rauszufahren, Vorträge zu halten, zu informieren. Da sind wir auch wieder beim Thema Kooperation. Wir mieten uns hier eine richtig schöne Location, am besten mit ganz viel Platz und ganz vielen Leuten- am besten mit Allen, die es betrifft. Da können gerne 1000 Leute sitzen. Einfach um gemeinsam zu sprechen und zu diskutieren. Eine wunderbare Podiumsdiskussion rund um das Thema, wie verhalte ich mich als Club gegenüber der GEMA und was brauchen wir als GEMA von euch. (...) Herr Schölermann, der ja auch hier bei uns im Haus sehr häufig zugegen ist, ist für uns, auch bei Außenveranstaltungen, immer wieder gut zu anzutreffen und zu sprechen. Jemand, der so einen Club betreibt- da geht es ja auch viel um Aufbauarbeit-, der braucht ein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein über das, was er tut. Der braucht eine innere Sendung, eine innere Botschaft, einen hohen Idealismus. Und vielleicht ist es das, was dann auch die Zusammenarbeit nachher kennzeichnet.“<sup>149</sup>*

Die angeführten Aussagen zeigen auf, dass Bemühungen zum Kooperationsaufbau beiderseits existieren und wahrgenommen werden.

Von den als gemeinsam bezeichneten Anliegen stellt der Wunsch nach einer verbesserten Kommunikation zwischen GEMA und Live Clubs möglicherweise das beidseitige Interesse dar, welches zu einer (Wieder-) Erkennung weiterer, deutlich vorhandener gemeinsamer Anliegen führen kann. Eine Auseinandersetzung mit den Bezugspunkten und praxisbezogenen Eigenschaften der Akteure, die die jeweilige Sichtweise auf die Interaktionspunkte zwischen GEMA und Live Clubs prägen, könnte neue Perspektiven der Zusammenarbeit eröffnen und gleichzeitig ihre Notwendigkeit aufzeigen. Auf diese Weise könnten neue Wege zur gemeinsamen Verwirklichung eines der Grundanliegen beider Parteien, dem Erhalt und der Entfaltung einer vielfältigen und kulturbewahrenden Musiklandschaft in Deutschland beschritten werden.

---

<sup>149</sup> Martin Vierrath, GEMA-Interview: # 00:59:07

## 6 Fazit und Ausblick

Die Fragestellung der vorliegenden Arbeit nach gemeinsamen Interessen von GEMA und Live Clubs konnte in ihrem Kern positiv beantwortet werden. Im Rahmen der angelegten Betrachtungen zu den Zielen und Aufgaben der beiden Akteure konnten gemeinsame Themenfelder herausgestellt werden, die über ein Potential zur gemeinsamen Interessensbildung verfügen. Die wirtschaftliche Unterstützung des Künstlers, die Kultur- und Nachwuchsförderung sowie die Beförderung kreativer Prozesse und die Verbesserung der Kommunikation zwischen beiden Institutionen bilden Bereiche, in denen sich gemeinsame Anliegen von GEMA und Live Clubs abzeichnen. Die zuweilen deutlich voneinander abweichenden Auslegungen der zunächst gleich erscheinenden Ziele und Aufgaben führt jedoch in jedem der genannten Themenkomplexe zu einem Auseinanderstreben von gemeinsamen Anliegen. Die Bearbeitung und Wahrnehmung der deklarierten Ziele durch die jeweilige Institution fällt aufgrund von unterschiedlich geprägten Interpretationen der einzelnen Themenbereiche verschiedenartig aus. Es wurde deutlich, dass Diskrepanzen in den Begriffsdeutungen auf eine verschieden ausfallende Alltagsverwendung der diskutierten Begrifflichkeiten unter dem Einfluss unterschiedlicher kultur- und musikwissenschaftlicher Paradigmen zurückzuführen sind.

So ist die Kennzeichnung des Künstlers im Kontext der GEMA vornehmlich als genialer Urheber zu verstehen, während aus der Sicht der Live Clubs hauptsächlich der ausübende und interpretierende Musiker gemeint ist. Des Weiteren bezieht sich die Kultur- und Nachwuchsförderung der Wahrnehmungsgesellschaft vorwiegend auf eine monetäre Unterstützung der Komponisten aus der Sparte der ernsten Musik. Obschon jüngst Ansätze erkennbar sind, dass die Unterstützung neuer Musikstile im Bereich der sogenannten Unterhaltungsmusik für die GEMA an Bedeutung gewinnt, liegt der Fokus der Live Clubs deutlich ausgeprägter auf der Förderung nicht kommerzieller Nischen-Musik. Der hierbei markanteste Unterschied des als unterstützungswürdig geltenden Kulturguts lässt sich mit den Mottos: *Wahrung der traditionellen Hochkultur* (GEMA) und *kontinuierliche Weiterentwicklung einer neuen kulturellen Vielfalt* (Live Clubs) auf den Punkt bringen. Darüber hinaus unterscheidet sich das Verständnis von Förderarbeit der Live Clubs dahingehend von den Ansätzen der GEMA, dass vor allem der Ausbau eines kreativen Netzwerks und die Einbettung des Künstlers in die Strukturen

der jeweiligen Musikszene als wichtig angesehen werden. Die musikalische Wahrnehmungsgesellschaft bezieht ihre Förderung des Künstlers, der Kernaufgabe ihrer Institution entsprechend, auf seine materielle Unterstützung. Weitere Unterschiede wurden bezüglich des jeweiligen Selbstverständnisses der Kreativität erkennbar. Während die Live Clubs vom Kreativitätsdispositiv des kreativen Netzwerks ausgehen, bezieht sich die GEMA hauptsächlich auf den kreativen Einzelschöpfer und das Paradigma des Komponisten. Der Themenkomplex der Wirtschaftlichkeit weist vor allen Dingen ein Auseinandergehen der Vorstellungen in Folge von Diskrepanzen zwischen Fremd- und Eigenwahrnehmung in diesem Bereich auf. GEMA und Live Clubs vermuten gegenseitig ein kommerzielles Anliegen bei dem jeweilig Anderen, während die eigenen Ziele als nicht gewinnorientiert eingestuft werden. Schließlich konnten Kommunikationsprobleme zwischen den beiden Akteuren auf die dargestellten Diskrepanzen in den zuvor beschriebenen Themenfeldern und auf strukturelle Unterschiede der jeweiligen Institutionen zurückgeführt werden.

Die abschließende Diskussion der herausgearbeiteten Unterschiede gleich formulierter Ziele machte deutlich, welche teilweise gravierenden Auswirkungen sich für die praktische Zusammenarbeit der beiden Akteure ergeben. Die Perspektiven der jeweiligen Parteien weichen hierbei zuweilen so weit voneinander ab, dass in einigen der dargelegten Fälle von einem gegeneinander arbeiten gesprochen werden kann. In Anbetracht der Tatsache, dass das eingangs festgestellte gemeinsame Anliegen des Fortbestands und der Weiterentwicklung musikalischer Werke und ihrer Urheber weiterhin Gültigkeit hat, ist die Abwesenheit einer gemeinsamen inhaltlichen Basis besonders kritisch zu betrachten. Im Hinblick auf eine vielfältige und ausgeprägte Musikkultur in Deutschland wäre eine Verständigung über die inhaltliche Ausrichtung gemeinsamer Themenkomplexe und ein Überdenken möglicher Kooperationsansätze von GEMA und Live Clubs wünschens- und erstrebenswert.

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Thema der GEMA-Live-Club-Debatte aus dem Blickwinkel eines objektiv bemühten und kooperationsbestrebten Ansatzes heraus konnten Erkenntnisse über die Ursachen öffentlich bekannter Konflikte zwischen GEMA und Live Clubs gewonnen werden. Als wichtig, aber zugleich auch schwierig erwies sich die Beschaffung und Auswahl aktueller Quellen, deren Relevanz und Gültig-

keit aufgrund der sich aktuell schnell weiterentwickelnden Faktenlage teilweise schwer zu bestimmen war. So ist es möglich, dass einige für die Diskussion ebenfalls relevante Entwicklungen in der vorliegenden Arbeit keine Berücksichtigung gefunden haben. Des Weiteren erwies sich die Recherche nach der jeweils vertretenen Meinung unter Bezugnahme auf wissenschaftlich gesicherte sowie auf praxisbezogene Quellen als Gratwanderung. Eine Verallgemeinerung der Aussagen einzelner Vertreter der jeweiligen Partei wurde möglich, da sie mit anderen schriftlichen Quellen weitgehend übereinstimmten. Die aktuelle Meinung der GEMA konnte im Rahmen eines Interviews von der Autorin eingeholt werden. Die Position der Live Clubs wurde zu Teilen aus nicht selbst konzipierten und durchgeführten Interviews generiert. Die Interpretation der unterschiedlichen Perspektiven in Anlehnung an unterschiedliche kulturwissenschaftliche Phänomene und Theorien erwies sich als besonders hilfreich und fundamental wichtig für den Prozess des Erkenntnisgewinns der Autorin. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den einzelnen kulturtheoretischen Ansätzen hätte eventuell zu einer detaillierteren Auswertung einzelner Aspekte geführt, hätte den Umfang der vorliegenden Arbeit jedoch überschritten. Eine letzte Schwierigkeit der Arbeit ergab sich in Bezug auf das Thema selbst, das für eine wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung in allen ihren Teilaspekten ein fächerübergreifendes Fachwissen fordert und sich über die Bereiche Politik, Gesellschaft, Kultur, Musik, Recht und Betriebswirtschaftslehre erstreckt. Obschon die vorliegende Arbeit einen eindeutigen Fokus auf die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung legt, wäre ein fundiertes Verständnis der aufgezählten Disziplinen für eine bessere Gesamteinschätzung hilfreich gewesen.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Ergebnisse der Arbeit als Impuls für weitere Untersuchungen bezüglich eines gemeinsamen Ansatzes von GEMA und Live Clubs für eine Arbeitsplattform dienen können, an der die Autorin gern mitarbeiten würde. Sowohl die Erörterung möglicher Kooperationsstrategien, die die gewonnenen Erkenntnisse dieser Arbeit berücksichtigen als auch eine interdisziplinäre inhaltliche Vertiefung der einzelnen untersuchten Themenfelder stellen aktuell relevante und spannende, weiterführende Forschungsfelder dar. Die bereits existierenden Ansätze einer Zusammenarbeit zwischen GEMA und Live Clubs könnten durch eine fortgesetzte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema erweitert werden und in Zeiten einer Umorientierung des Musik- und Kreativsektors neue Strukturen schaffen, von denen die Musiker und ihre Werke profitieren könnten.

## **Anhang:**

### **A: Leitfadengestütztes Interview**

#### **Interviewfragen**

1. Bitte stellen Sie sich, ihre Tätigkeit und ihren Aufgabenbereich bei der GEMA kurz vor.
2. Was sind die Ziele und Hauptanliegen der GEMA- allgemein, aktuell und zukunfts-  
spektivisch?
3. Wie definiert sich für die GEMA die Institution eines Live Clubs?
4. Welchen Auftrag und welche Aufgaben haben Live Clubs aus Sicht der GEMA?
5. Welche Rolle spielt die GEMA für das Wirken von Live Clubs aus Sicht der GEMA?
6. Inwiefern sehen Sie Überschneidungen bei den Interessen und Zielen von GEMA und  
Live Clubs?
7. Im Zuge der aktuell in Diskussion stehenden Tarif-Reform der GEMA soll das gesamte  
Tarifsystem überholt werden. Wird ein separater Tarif für Live Clubs aus Sicht der GE-  
MA als sinnvoll erachtet? Wenn nicht, warum nicht? Da es doch eindeutige Unterschie-  
de bspw. zur Situation von Großraumdiskotheken gibt?
8. Womit wird die Berechnung der geplanten Tarife nach der Raumgröße, ergo einer ma-  
ximalen Ausnutzung des Raumes begründet? In der Alltagspraxis liegt die Raumauslas-  
tung häufig darunter.
9. Wie gestaltet sich die derzeitige Kommunikation mit den Live Clubs?
10. Welche Möglichkeiten einer Kooperation mit den Live Clubs sind aus Sicht der GEMA  
aktuell denkbar?
11. Wie könnten die Live Clubs der GEMA entgegenkommen?
12. Gibt es bezüglich der aktuellen Beziehung zwischen GEMA und Live Clubs wichtige  
Aspekte, die im Rahmen des Interviews noch nicht benannt wurden?

### **B: Transkription des GEMA-Interviews**

(liegt der Arbeit als CD-rom bei)

## Quellenverzeichnis

### Literatur

**Becker**, Howard Saul (1984): *Art Worlds*. London, England: University of California Press

Finscher, Ludwig (Hrsg.) (1998): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter

a) Sachteil 5. Kas-Mein.

b) Sachteil 9. Sy-Z.

**Dümling**, Albrecht (2003): *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft

**Kromer**, Eberhard (2009): *Wertschöpfung in der Musikindustrie. Zukünftige Erfolgsfaktoren bei der Vermarktung von Musik*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft

**Kuntze**, Christian (2009): *Handbuch Veranstaltungsrecht. Verständliche Antworten auf alle Fragen. Haftung, Genehmigungen, Verträge, Mitarbeiter, GEMA, Steuern*. Bergkirchen, Germany: PPVMEDIEN

**Langkamp**, Michael (2009): *(Über-) lebenskunst Live Club. Herausforderungen kleiner Live-Musik Spielstätten. Masterarbeit*. Norderstedt, Germany: GRIN Verlag

**Müller**, Stefan (2006): *Der Verteilungsplan der GEMA. Rechtliche Grundlagen und Prinzipien der Verteilung*. Baden- Baden: Nomos Verlagsgesellschaft

**Reckwitz**, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp Verlag

**Schulze-Rossbach**, Ulrich (2003): *Das AMA Musikerrecht. Rechtliche Grundlagen für Musiker, Texter und Komponisten*. Brühl: AMA Verlag GmbH

**Smudits, Alfred:** *Wandlungsprozesse der Musikkultur*. In: de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hrsg.) (2007): *Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*. Bd. 4. Regensburg: Laaber

**Thornton, Sarah** (1996): *Club cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown, USA: Wesleyan University Press

## Weitere Quellen

**Bezirksamt Hamburg-Mitte**, Dezernat Wirtschaft, Bauen, Umwelt Fachamt für Stadt- und Landschaftsplanung (2010): *Livemusikclubs auf St. Pauli. Stadtökonomische Wechselwirkungen und planungsrechtliche Situation*. PDF-Dokument:

<http://www.hamburg.de/contentblob/2697696/data/stpauli-ga-lmc.pdf> Zuletzt geprüft am 02.06.2013.

**Clubkombinat Hamburg e. V.** (2011): *Clubfibel für Frischlinge. Leitfaden für Clubbetreiber, Veranstalter und Behörden*. Hamburg: Clubkombinat Hamburg e.V.

**Deutsches Patent- und Markenamt, Schiedsstelle** (2013): *Einigungsvorschlag*. PDF-Dokument: [http://docs.dpaq.de/3518-sch-urh\\_03\\_12.pdf](http://docs.dpaq.de/3518-sch-urh_03_12.pdf) Zuletzt geprüft am 08.06.2013.

## GEMA

**1)** (2002): *Geschäftsbericht 2002*. PDF-Dokument:

[https://www.gema.de/fileadmin/user\\_upload/Presse/Publikationen/Geschaeftsbericht/geschaeftsbericht\\_2002.pdf](https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Presse/Publikationen/Geschaeftsbericht/geschaeftsbericht_2002.pdf) Zuletzt geprüft am 09.06.2013.

**2)** (2011): *Geschäftsbericht 2011*. PDF-Dokument:

<https://www.gema.de/presse/publikationen/geschaeftsbericht.html> Stand Mai 2012. Zuletzt geprüft am 08.06.2013.

**3)** (2012): *Kundenbroschüre. Musik für alle*. PDF -Dokument :

<https://www.gema.de/presse/publikationen/informations-broschueren.html> Zuletzt geprüft am 08.06.2013.

4) (2011): *Broschüre für den sozialen und karitativen Bereich. Musik zum fairen Preis.*

PDF -Dokument:

[https://www.gema.de/fileadmin/user\\_upload/Presse/Publicationen/gema\\_broschuere\\_ehrenamt.pdf](https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Presse/Publicationen/gema_broschuere_ehrenamt.pdf) Stand Februar 2011. Zuletzt geprüft am 08.06.2013.

5) (2012): *Jahrbuch 2012/2013.* PDF-Dokument:

[https://www.gema.de/fileadmin/user\\_upload/Presse/Publicationen/Jahrbuch/gema\\_jahrbuch\\_2012-13.pdf](https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Presse/Publicationen/Jahrbuch/gema_jahrbuch_2012-13.pdf) Stand 2012. Zuletzt geprüft am 23.06.2013.

6) (2013): *Tarif U-VK. Vergütungssätze.* PDF –Dokument:

[https://www.gema.de/fileadmin/user\\_upload/Musiknutzer/Tarife/Tarife\\_ad/tarif\\_u\\_vk.pdf](https://www.gema.de/fileadmin/user_upload/Musiknutzer/Tarife/Tarife_ad/tarif_u_vk.pdf) Zuletzt geprüft am 02.07.2013.

**Hamburg Kreativ Gesellschaft (2012):** *Kreativwirtschaftsbericht 2012 für Hamburg.* Germany, Hamburg: Hamburg Kreativ Gesellschaft

**Initiative Musik (2011):** *Spielstättenporträt 2010/2011. Befragung zur Situation von Musik-Spielstätten in Deutschland am Beispiel von Bremen, Hamburg, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen und Sachsen.* Berlin: Initiative Musik

**Institut für Kultur- und Medienmanagement (2006):** *Kulturwirtschaftsbericht 2006 für Hamburg. Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Bedeutung der künstlerisch-kreativen Leistungen in der Freien und Hansestadt Hamburg.* Hamburg: Kulturbehörde

### **LiveMusikKommission**

1) (2012): *Infofaltflyer LIVEKOMM. Verband der Musikspielstätten in Deutschland e.V.*

PDF-Dokument:

[http://www.livemusikkommission.de/wordpress/wpcontent/uploads/2013/05/InfoflyerLiveKomm\\_kl.pdf](http://www.livemusikkommission.de/wordpress/wpcontent/uploads/2013/05/InfoflyerLiveKomm_kl.pdf) Zuletzt geprüft am 18.06.2013.

2) (18.04.2013): *Aktuelle LiveKomm Position im GEMEA Tarifstreit.* PDF- Dokument:

[http://www.livemusikkommission.de/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/GEMA-Position-LiveKomm-18\\_04\\_2013.pdf](http://www.livemusikkommission.de/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/GEMA-Position-LiveKomm-18_04_2013.pdf) Zuletzt geprüft am 23.06.2013.



## Internetquellen

**Dejure:** *Juristischer Informationsdienst. Urheberwahrnehmungsgesetz.*

<http://dejure.org/gesetze/UrhWG> Stand 26.10.2007. Zuletzt geprüft am 06.06.2013.

**Duden:** *Duden online. Rechtschreibung. Urheber.*

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Urheber> Zuletzt geprüft am 23.06.2013.

**GEMA:** *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte. Homepage.*

a) <https://www.gema.de/presse/pressemitteilungen/presse-details/article/neue-tarifstruktur-der-gema-ist-angemessen-auch-im-bereich-von-diskotheken.html> Stand 04.04.2012. Zuletzt geprüft am 25.05.2013.

b) <https://www.gema.de/die-gema/weitere-faq-zur-gema.html> Stand 2010. Zuletzt geprüft am 08.06.2013.

c) <https://www.gema.de/die-gema/10-fragen-10-antworten.html> Stand 2010. Zuletzt geprüft am 08.06.2013.

d) <https://www.gema.de/musikurheber/neuigkeiten/neuigkeiten-archiv/article/menschen-mit-musik-verbinden-zur-neupositionierung-des-gema-aussendienstes.html> Stand 2011. Zuletzt geprüft am 17.06.2013.

e) <https://www.gema.de/die-gema/projekte-aktivitaeten/projekte/initiative-musik.html> Stand 2010. Zuletzt geprüft am 22.06.2013.

f) <https://www.gema.de/musikurheber/10-fragen-10-antworten.html> Stand 2010. Zuletzt geprüft am 02.07.2013.

**IHK Rhein-Neckar:** *Recht und Steuern. Der Verein: Formen, Zwecke und Gründung.*

<http://www.rhein->

[neckar.ihk24.de/recht/gesellschaftsrecht/Gesellschaftsformen/462954/Vereinsgruendungformzweck.html;jsessionid=124AB9595130B88DEAE58472BEE654BC.repl20](http://www.rhein-neckar.ihk24.de/recht/gesellschaftsrecht/Gesellschaftsformen/462954/Vereinsgruendungformzweck.html;jsessionid=124AB9595130B88DEAE58472BEE654BC.repl20)

Zuletzt geprüft am 20.06.2013.

**Landesmusikrat NRW:** *Kooperation GEMA- Landesmusikrat NRW.* <http://www.lmr-nrw.de/spielstaetten-und-gema/> Zuletzt geprüft am 27.06.2013.

**LiveMusikKommission:**

a) <http://www.livemusikkommission.de/was-wir-wollen/> Stand 2013. Zuletzt geprüft am 17.06.2013.

b) <http://www.livemusikkommission.de/schwerpunkte/> Stand 2013. Zuletzt geprüft am 05.06.2013.

**Musikautorenpreis:** *Deutscher Musikautorenpreis.* [www.musikautorenpreis.de](http://www.musikautorenpreis.de) Zuletzt geprüft am 27.06.2013.

## Eidesstattliche Versicherung

**Name:**

Seidel

**Vorname:**

Tina

**Matrikel-Nr.:**

3013466

**Studiengang:**

Kulturwissenschaften

Hiermit versichere ich, Tina Seidel, an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel „GEMA und Live Clubs- Eine (Wieder-) Entdeckung gemeinsamer Interessen?“ selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und prüfungsrechtlichen Folgen (§ 26 Abs. 2 Bachelor-SPO bzw. § 19 Abs. 2 Master-SPO der Hochschule der Medien Stuttgart) sowie die strafrechtlichen Folgen (siehe unten) einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Hamburg, 05. Juli 2013

Ort, Datum

\_\_\_\_\_  
Unterschrift