

Komponieren für Film und Fernsehen

Umfrage zur aktuellen Situation von Komponisten in Deutschland und Frankreich

Eine Studie des Instituts für kulturelle Innovationsforschung
im Auftrag der GEMA und der SACEM

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

- I. Abstract
- II. Filmmusik in Deutschland
- III. La Musique de film en France
- IV. Anhang Fragebögen

sacem 



INSTITUT FÜR KULTURELLE
INNOVATIONSFORSCHUNG

Vorwort

Filmmusik - Internationaler Erfolgsgarant oder unbedeutendes Beiwerk?

Wer an Hitchcocks *Psycho* denkt, assoziiert gleich die kongeniale Filmmusik von Bernard Hermann. Aber wer kennt Bernard Hermann heute noch oder einen der anderen großen Hollywood Filmmusikkomponisten wie Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner oder Miklos Rosza? Und wie steht's mit den Filmmusikkomponisten in Europa? Auch hier haben Namen von Nina Rota bis Klaus Doldinger Filmmusikgeschichte geschrieben. Was wäre *La Strada* ohne die Musik Rotas, *Das Boot* ohne die Musik Doldingers?

Filmmusik ist eine junge Kunstgattung und erst seit dem Tonfilm möglich. Dabei hat sich die Klangqualität in Kino und Fernsehen seither immer mehr verbessert. Eine große Chance für innovative Klangeffekte. Der große epische Film wäre ohne einen orchestralen Soundtrack nicht denkbar, während der Soundtrack bei einer Fernsehserie oft mit ein paar musikalischen Klischees auskommt.

Muss das so sein? Die Fakten zeigen, dass in Deutschland wenig Geld in Musik investiert wird. Durchschnittlich nicht mehr als 1% der Produktionskosten eines Films lässt sich der hiesige Produzent seinen Soundtrack kosten. In den USA hingegen investiert man wesentlich mehr, 5% der Produktionssumme sind keine Seltenheit. Die knauserige Haltung der Produzenten führt dazu, dass das Genre Filmmusik sein Potential noch längst nicht ausgeschöpft hat.

Wir haben uns gefragt, wie die Stimmung bei deutschen und französischen Komponisten ist, und mit der Unterstützung von Olivier Bernard, Leiter der "action culturelle" der SACEM sowie Prof. Dr. Michael Karbaum, Direktor der GEMA, je 20 französische und deutsche Komponisten befragt.

Die wichtigste ‚Message‘ der Komponisten war einhellig, egal ob es sich um französische oder deutsche Komponisten handelt: es findet zur Zeit ein gefährliches Preisdumping insbesondere bei den privaten Fernsehanstalten statt, und die musikalische Kompetenz bei den Fernsehredakteuren nimmt ab.

Da können die französischen Kollegen froh darüber sein, dass 40 % der in Frankreich gezeigten Kinofilme aus französischer Produktion stammen, das heißt, die Möglichkeit, einen orchestralen Soundtrack zu realisieren, sind größer als bei den deutschen Kollegen, die hauptsächlich fürs Fernsehen komponieren und dabei meist einen Synthesizer-generierten Soundtrack abliefern.

Übrigens, der deutsche und französische Filmmusikmarkt ist national abgeschottet. Selten, dass ein französischer Komponist einen Soundtrack für einen deutschen Film liefert und umgekehrt. Es ist noch ein weiter Weg bis zu einem ‚Vereinten Europa‘!

Wir freuen uns sehr, dass die Studie im Januar auf der FIPA in Frankreich vorgestellt werden konnte und nun auch in Deutschland präsentiert werden und ein deutsch-französischer Austausch stattfinden kann.

Wir danken insbesondere der Hamburg Media School, die uns bei der Realisierung der Podiumsdiskussion maßgeblich unterstützt hat und ohne die eine solche Präsentation nicht möglich wäre. Unser besonderer Dank gilt hierbei Frau Insa Sjurts und Ihrem Team.

Außerdem möchten wir uns beim Institut français de Hambourg bedanken, welches uns freundlicherweise einen Dolmetscher zur Verfügung stellen.

Zuguterletzt danken wir Olivier Bernard von der SACEM und Michael Karbaum von der GEMA für ihre innovativen Ideen und die stringente Durchsetzung derselben.

Wir wünschen allen Beteiligten ein gutes Gelingen und einen regen Austausch.

Reinhard Flender
Direktor IKI

Patricia Gläfcke
Projektleitung IKI

I. Abstract

Die Studie:

Durchführung von Interviews in Deutschland und Frankreich

19 Filmmusikkomponisten in Deutschland und 21 in Frankreich

Interviewer: Béatrice de Mondenard, Journalistin und Götz Östlind, Doktorand

Die Fragen:

A) Persönlichkeitsprofil: Werdegang, kompositorische Ausbildung, musikalische Vorlieben, stilistischer Schwerpunkt, Kompositionsweise, Produktionsweise, Verhältnis zu ‚Temp Tracks‘, „Kunst und Kommerz“

B) Verhältnis Regisseur - Komponist: Mitbestimmungsrechte, Einfluss, Kommunikation, Status

C) Verträge: Honorare, GEMA / SACEM, Musikverlage

Komponisten in Deutschland:

Marcel Barsotti, Klaus Doldinger, Annette Focks, J.J. Gerndt, Edward Harris, Günther Illi, Andreas Köbner, Manu Kurz, Jörg Lemberg, Thomas Onderka, Niki Reiser, Ulrich Reuter, Fabian Römer, Dieter Schleip, Enjott Schneider, Robert Schulte Hemming, Jon Welch, Ralf Wienrich, Gert Wilden

Komponisten in Frankreich:

Pierre Adenot, Alexandre Azaria, Serge Besset, Hélène Blazy, Arnaud de Boisfleury, Simon Cloquet-Lafolloye, Jacques Davidovici, Guy-Roger Duvert, Serge Franklin, Erwann Kermovant, Marc Marder, Eric Neveny, Serge Perathoner, Carolin Petit, Frédéric Porte, Philippe Rombi, Jean-Marie Sénia, Béatrice Thiriet, Jannick Top, Jean-Claude Vannier, Alice Willis

Präsentation der Ergebnisse:

FIPA (Festival International de Programmes Audiovisuels), Biarritz, 21. Januar 2005

« Rencontre professionnelle consacrée à la musique de film et de télévision »

HMS (Hamburg Media School), Hamburg, 06. Juni 2005

„Filmmusik – internationaler Erfolgsgarant oder unbedeutendes Beiwerk?“

II. Filmmusik in Deutschland

Die Untersuchung basiert auf einem Fragebogen, der in persönlich geführten Interviews von 19 renommierten deutschen Filmmusikkomponisten beantwortet wurde, darunter Klaus Doldinger, Niki Reiser und Enjott Schneider. Es wurde aber auch die jüngere Generation berücksichtigt wie z. B. Annette Focks. Abgefragt wurden Ausbildung, künstlerischer Anspruch, finanzielle Situation sowie das Beziehungsgeflecht zwischen Komponist, Regisseur und Produzent.

Ergebnisse:

1. Allgemeine Beobachtungen

Es fällt auf, dass für die meisten Komponisten die USA als Vorbild fungieren. In den USA ist die Filmmusik (FM) Teil des kulturellen Erbes, Filmmusikkomponisten sind namentlich in der breiten Öffentlichkeit bekannt und werden bis hin zum Starkult verehrt, in Bibliotheken archiviert und man kann in jedem CD-Shop ein umfangreiches Sortiment an Filmmusikproduktionen kaufen.

Der generellen hohen Wertschätzung, die der FM in den USA zugestanden wird entspricht eine Honorierung, die weit über den Filmmusik-Budgets europäischer Produktionen liegen kann (bis zu 5% des Gesamtproduktionsbudgets)

Demgegenüber kann man in Deutschland noch nicht von einer Filmmusik-Kultur sprechen, die in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Filmmusik ist funktionale Musik und spielt somit eine untergeordnete Rolle in der Planung und Realisation eines Films. Dabei hat die Filmmusik in Deutschland ein schlummerndes Potential, das nicht zu unterschätzen ist, denn Deutschland bleibt mit seinen 28 Musikhochschulen und 128 öffentlich geförderten Orchestern ein wichtiges Zentrum der musikalischen Produktion.

Es ist bestimmt kein Zufall dass diejenigen deutschen Filme , die international einen Durchbruch erzielten wie z. B. *Lola rennt* oder *Jenseits der Stille* ihren Erfolg auch einer gelungenen Filmmusik verdanken.

Es gibt drei Gründe, warum in Deutschland der Status der FM nicht den kreativen Möglichkeiten, die in diesem Lande musikalisch vorhanden sind, entspricht:

- a) In Deutschland ist es zu einem Chisma zwischen der Neuen Musik und der Popmusik infolge der Schriften des einflussreichen Musiksoziologen TW Adorno gekommen. Adorno, Mitbegründer der berühmten Frankfurter Schule hat mit großem rhetorischem Talent die Banalität der Unterhaltungsmusik wie er sie in den USA kennen gelernt hatte angeprangert. So wird in den deutschen Musikhochschulen ausschließlich Neue Musik gelehrt und mit Ausnahme von München und Berlin gibt es keine Filmmusikausbildung.
- b) Der zweite Grund hängt mit der spezifischen deutschen Geschichte zusammen. Bekannterweise wurde Musik von den Nazis als Propagandainstrument missbraucht und jede Tagesschau mit emotional aufwühlender sinfonischer Musik unterlegt. Es ist nur verständlich, dass Autorenkino dass die Grundlage des neuen Anfangs einer Filmproduktion in D nach dem Krieg darstellt, vermieden hat, Musik zum Zwecke emotionaler Aufheizung zu verwenden.
- c) In Deutschland werden die überwiegende Zahl von Filmen von den Fernsehanstalten oder in Kooperation mit einer Fernsehanstalt produziert. Die Möglichkeiten einer anspruchsvollen Filmmusik im Fernsehen ist aber begrenzt, denn weder in Lautpegel noch was die Ausstattung mit Lautsprechern angeht, konnten bisher hohe Ansprüche an den Soundtrack gestellt werden – übrigens ein Element dass durch neue Technologien (Heimkino-Ausstattung) überprüft werden müsste.

2. Ausbildung

Während in den USA schon seit langem eine enge Zusammenarbeit zwischen Universitäten und Filmproduktionsstätten insbesondere Hollywood existiert, sind entsprechende Studiengänge in Deutschland relativ neu.

Drei Ausbildungsstätten wären zu erwähnen:

1. an der Hochschule für Musik und Theater in München gibt es seit 1996 einen Diplomstudiengang „Komposition für Film und Fernsehen“, geleitet von Enjott Schneider.
2. an der Hochschule Hanns-Eissler in Berlin gibt es den Studiengang Komposition/Medienmusik mit einem Lehrauftrag (Wolfgang Thiel)
3. an der Filmakademie Baden-Württemberg gibt es den Aufbaustudiengang Filmmusik und Sounddesign seit 1991.

Natürlich bieten auch andere Institute wie die Hochschule für Musik und Theater Hamburg neuerdings einzelne Seminare in diesem Bereich an, es handelt sich aber nicht um eigene Studiengänge.

Von den 19 Komponisten, die wir interviewt haben, haben vier einen der o.g. spezialisierten Studiengängen studiert, zwei haben ihre Ausbildung in den USA (Berkeley: Jazz und Filmmusik) gemacht, sieben haben erklärt, dass sie Autodidakten seien. Der Rest hat eine Instrumentalausbildung absolviert (z.B. als Geiger, Flötist oder Trompeter) bevor er sich für Filmmusik interessierte, meist entstand der Kontakt zufällig.

Hier ein paar Beispiele:

Klaus Doldinger (Das Boot) war mit seiner Gruppe *Passport* schon ein renommierter Jazzmusiker bevor er von einem Regisseur angesprochen wurde, Filmmusik zu komponieren. Fabian Römer, von Hause aus Geiger, eröffnete ein Tonstudio und lernte den Regisseur Gabriel Le Bomin kennen.

Jon Welsh wollte schon immer Filmmusik-Komponist werden und realisierte seinen Jugendtraum nachdem er Germanistik studiert hatte und als Übersetzer arbeitete - nachdem es ihm gelang einen ersten Preis auf einem Wettbewerb für einen Dokumentarfilm zu gewinnen.

Günter Illy hat Marketing studiert und nebenher in verschiedenen Popmusikbands gespielt - Er arbeitete für BMG und veröffentlichte dort ein Soloalbum. Zufällig kam er in Kontakt mit der Bavaria und erhielt den Auftrag, Musik für Tatort zu komponieren.

Man kann feststellen, dass 90% dieser Karrieren durch Zufallskontakte entstanden sind.

3. Der Filmmusik-Markt

In der dt. Filmproduktion dominiert das Fernsehen. Die 15 öffentlich-rechtlichen Sender und die 21 Privatsender produzieren einen Großteil der gesendeten Minuten selber. Dies schafft neben den USA einen der größten Fernsehproduktionsstätten in Europa. Im Jahre 2003 wurden von der GEMA 24,4 Millionen gesendete Filmmusikminuten abgerechnet. Immerhin ist 40% davon von Mitgliedern der GEMA in Deutschland komponiert worden, nämlich 9,8 Millionen Minuten. Der Filmmusik-Markt setzt also pro Jahr über 125 Millionen EURO um, die an die Autoren ausgeschüttet werden. Dagegen sind deutsche Produktionen im Kino eher marginal vertreten. Im Jahre 2003 wurden 931 Filme in dt. Kinos ausgestrahlt, von denen 186 in Deutschland produziert worden sind - zum Vergleich: In Frankreich ist dieses Verhältnis genau umgekehrt., nur 20 % der Fernsehmusik ist französischen Ursprungs während 40% der Kinoproduktionen mit französischen Eigenproduktionen laufen.

Alle von uns interviewten Komponisten sind hauptberuflich in ihrem Metier tätig. Ihre Haupteinnahmequelle ist die GEMA-Ausschüttung während die Honorare für den Kompositionsauftrag meistens von den Kosten für die Herstellung des Masterbandes verbraucht werden. Überwiegend wird ein Pauschalpreis vereinbart, der für Komposition und Herstellung des Masters gezahlt wird. Um die Kosten zu drosseln, haben sich die meisten Komponisten ein eigenes Studio angeschafft, in dem sie am Computer mithilfe von hochwertigen Synthesizern das Mastertape erstellen.

Hier einige finanzielle Eckdaten:

Für die Erstsendung einer Tatortfolge erhält der Komponist von der GEMA 3000 EURO. Das Honorar beträgt zwischen 0,5 % und 1,5 % der gesamten Produktionskosten - für Tatort wäre das im Durchschnitt 7500 EURO (entspricht 0,8 % der Produktionskosten in Höhe von ca. 900.000 EURO).

Insbesondere in Zusammenarbeit mit den Privatsendern findet ein Preisdumping statt. Autodidakten, die in den Markt hineindrängen, bieten ihre Synthesizerkompositionen sogar zum Nulltarif an, um in den Genuss der GEMA-Ausschüttung zu kommen. Außerdem besteht die Unsitte der Zwangsinverlagnahme, d.h. der Privatsender kassiert zudem den Verlagsanteil der GEMA-Ausschüttung, was die Einkünfte des Komponisten um 30-40% schmälert.

Aber es gibt auch in diesem Markt Überraschungen: Niki Reiser z. B. erklärte, dass er für den Film „Jenseits der Stille“ für die Produktion einer hochwertigen Filmmusik sogar noch 2500 EURO aus eigener Tasche investierte, dieser Film wurde ein großer Erfolg und Niki Reiser konnte durch den Verkauf von 200.000 Exemplaren des Filmmusik-Tracks auf CD seine Investition wieder einspielen.

4. Musikalischer Stil

Alle Komponisten betonen, dass ein Filmmusik-Komponist die gesamte Stilpalette von U- und E-Musik, angefangen mit Pop, Rock, Jazz bis hin zu Klassisch, Romantisch und Zeitgenössisch beherrschen muss. Trotz der enormen engen Verdienstmarge erklärten alle Komponisten, dass sie dabei ihre musikalischen Vorstellungen verwirklichen können.

5. Beziehungen zwischen Regisseur und Komponist

Fast alle Komponisten berichten von einer fruchtbaren Zusammenarbeit. Die Komponisten fühlen sich von den Regisseuren respektiert und im Falle eines Konfliktes lassen sich immer Kompromisse finden, die für die Komponisten tragbar sind.

6. TempTracks

Die Meinung zu dieser verbreiteten Praxis, einen Film zunächst mit bekannten Musikstücken zu unterlegen und dann den Komponisten zu bitten, in diesem Sinne etwas zu komponieren, sind geteilt. Ein Teil der Komponisten meint, dass Temptracks nützlich sind, damit es zu keinen Missverständnissen zwischen den Vorstellungen des Regisseurs und des Komponisten kommt. Andere Komponisten fühlen sich durch diese Vorgabe in ihrem kreativen Impuls eingengt. Enjott Schneider gibt zu bedenken, dass die Temptrack-Praxis zu einer Nivellierung der Filmmusik-Sprache geführt habe, so dass heute viele Filmmusiken gleich klingen, egal ob sie in Japan, Deutschland oder den USA produziert werden.

Zusammenfassung

Während die jüngere Generation von Filmmusik-Komponisten mit ihrer jetzigen Arbeitssituation eher zufrieden sind, beklagt E Schneider die fortschreitende Verflachung von Filmmusik, sie müsse wesentlich ausführlicher diskutiert werden, man müsse mehr Raum für innovative Elemente geben und die Budgets müssten erhöht werden, damit die rein synthetische Produktion nicht überhand nimmt.

Die jungen Komponisten leiden v.a. unter dem Preisdumping, das sie dazu zwingt, oft einen 12 bis 14-stündigen Arbeitsmarathon über Monate hinweg durchzuhalten (A. Focks)

Insbesondere wird beklagt, dass die musikalische Kompetenz bei den Fernseh-Redakteuren, die auch auf die Produzenten und Regisseure immer mehr Einfluss nehmen, begrenzt sei. Zu wünschen wäre ein kommunikatives Angebot, eine Art Filmmusikmesse, die Fernsehredakteure, Produzenten, Regisseure und Filmmusik-Komponisten zusammenbringt, um das kreative Potential von Filmmusik ins Bewusstsein zu heben. Auch die Vergabe von Filmmusik-Preisen können helfen, das Niveau der Filmmusik-Produktion in Deutschland anzuheben.

III. La Musique de Films en France

Etude sur la création et la production de musique originale en France

Réalisée par Béatrice de Mondenard

- die vollständige Studie in französisch kann beim IKI angefordert werden -

Méthodologie

Pour cette étude, nous avons interrogé vingt-et-un compositeurs, en prenant soin de varier les profils, l'expérience et les domaines d'activités. Les vingt-et-un compositeurs ont été soumis au même questionnaire. Les questions portaient sur leur parcours, leurs méthodes de travail, leurs relations avec les réalisateurs et sur les réalités artistiques et financières du métier de compositeur de musique de films.

Conclusion

Les compositeurs de musiques de films constituent une population très hétérogène avec un parcours, des habitudes de travail, et des opinions très différentes. Toutefois, deux points mettent tout le monde d'accord :

- les médiocres conditions de travail à la télévision pour des raisons financières, artistiques et humaines. Les compositeurs s'estiment en effet peu considérés et soumis à trop d'avis, de pressions et de conflits. Par ailleurs, artistiquement, leur liberté créatrice et d'innovation se heurte à une frilosité grandissante des producteurs et des diffuseurs et des cahiers des charges de plus en plus étroits.
- le rôle ambigu des éditeurs de musique.

Par ailleurs, il est un point qui n'apparaît pas dans les résultats de cette étude, c'est la passion avec laquelle les compositeurs exercent leur métier. Au fil des entretiens, malgré leurs doléances et revendications, ils rappellent souvent qu'il ne faut pas trop se plaindre, qu'ils ont une chance incroyable de pouvoir vivre de la musique et d'exercer ce métier varié, qui offre de belles rencontres avec d'autres artistes, metteurs en scènes et musiciens.

IV. Anhang:

a) Fragebogen in Deutsch

Interview

I Persönlichkeitsprofil

- Wie sind Sie zur Filmmusik gekommen?
- Wo befindet sich Ihr stilistischer Schwerpunkt? Welche Art von Musik schreiben Sie am liebsten?
- In welchem Filmbereich (Spiel- oder Dokumentarfilm, Serien) etc. komponieren Sie? Schreiben Sie ausschließlich für Filme oder auch für Werbung, Oper, Pop etc.?
- Erläutern Sie Ihre Vorgehensweise von der Auftragserteilung bis zur Abgabe des Masterbandes
- Wie beurteilen Sie die filmmusikalische Ausbildung in Deutschland, auch in einem internationalem Vergleich?
- Was sind die heutigen äußeren Anforderungen an einen Filmkomponisten?
- Wie teilen Sie prozentual Ihre Arbeit in Komposition/musikalische Ausführung/kfm-techn. Arbeiten?
- Erklären Sie, wann und warum Sie die Musik mit dem Bild bzw. kontrapunktisch komponieren.
- Wie ist Ihr Verhältnis zu „Temp Tracks“? Wie oft werden „Temp Tracks“ trotz auskomponierter Musik in den Film aufgenommen?
- Müssen künstlerische Ideale für geldwerte Produktionen fallengelassen werden – Spagat zwischen Kunst und Kommerz?

II Verhältnis Regisseur – Komponist

- Wie groß sind die Mitbestimmungsrechte des Filmkomponisten bis hin zur Endfassung der Filmmusik? Wird ein Dialog geführt oder hat der Regisseur in Konflikten das letzte Wort?
- Wie groß ist der Einfluss des Filmkomponisten auf den Regisseur?
- Existiert eine gleiche Kommunikationsebene?
- Wie ist der Status des Filmkomponisten aus Ihrer Erfahrung am Set und v.a. beim Regisseur einzuschätzen?

III Verträge

- Ist die Bezahlung eines Filmkomponisten adäquat im Vergleich zu Anderen, die an der Entstehung eines Filmes beteiligt sind (Drehbuchautor etc.) ?
- Ist die GEMA-Anteilsverrechnung eine angemessene Entschädigung für die möglicherweise zu niedrigen Pauschalen?
- Leidet die musikalische Qualität unter der üblichen Zahlung von Pauschalen, da von dem Geld Musikergagen, Schnitt, Master etc. bezahlt werden müssen?
- Wie sehen Sie die Rolle des Musikverlages? Existiert die Mitbestimmung am Endprodukt auch bei Zwangsinverlagnahme weiter? Sind die finanziellen Verlageinnahmen gerechtfertigt?

b) Fragebogen in Französisch

Recherche musique de Film

Personnalité du compositeur

- Comment êtes-vous venus à la musique de film ?
- Dans quel langage musical composé vous? Quel genre de musique préférez-vous écrire ?
- Dans quel domaine du film (film long métrage, documentaire, séries, etc.) composez-vous ? Ecrivez-vous exclusivement pour des films ou aussi pour la publicité, opéra, musique populaire etc. ?
- Expliquez vos démarches en partant de la commande jusqu'à la remise du produit enregistré (du master).
- Comment jugez vous la formation pour devenir compositeur de musique de film en France, en la comparant aussi au niveau international ?
- Quelles sont aujourd'hui les exigences envers un compositeur de musique de film ?
- Comment sont réparti dans votre travail les différentes composantes : composition, exécution musicale et le côté commercial ?
- Comment est votre rapport avec les « Temp Tracks » ? Est-ce que des « Temp Tracks » sont utilisés souvent malgré une musique déjà composé ?
- Devez vous souvent renoncer à votre idéal artistique pour des raisons financières de productions ? Est-ce qu'il y a des grands écart à faire entre vos exigences artistiques et les exigences commerciales?

II. Rapport entre réalisateur et compositeur

- Quels sont les possibilités / les droits du compositeur de participer aux décisions en phase terminale de la production du film? Est-ce qu'en cas de conflits un dialogue s'établit ou est-ce que le metteur en scène décide seul?
- Est-ce que le compositeur peut-il influencer le réalisateur ?
- Y a t-il un même niveau/langage de communication?
- Quel est le statut du compositeur dans l'équipe des producteurs et surtout chez le réalisateur ?

Les contrats

- L'honoraire du compositeur de musique de film est-il adéquat comparé aux autres personnes impliquées dans la production du film (scénariste etc.) ?
- Est-ce que les revenus versés par la SACEM dédommagent pour le paiement qui est éventuellement trop bas?
- La qualité musicale souffre-t-elle d'un paiement qui se fait habituellement en forme de montant forfaitaire, duquel il faudrait déduire les charges pour les musiciens etc. ?
- Comment voyez-vous le rôle des maisons d'édition de musique ? Est-ce qu'il y a encore une possibilité d'influence artistique au delà de la signature (forcée ?) avec une édition musicale ? Les recettes financières des maisons d'édition sont-elles justifiées ?

Das Institut für kulturelle Innovationsforschung (IKI) wurde 1999 gegründet. Es wird vom new classical e.V. getragen, der ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke verfolgt. Es besteht aus Beirat, Kuratorium, Direktor und stellvertretendem Direktor, die ehrenamtlich tätig sind. Das IKI finanziert sich ausschließlich über Drittmittel. Insbesondere für die Projektleitung und die Vergabe von Forschungsstipendien ist es auf Fördergelder angewiesen.

Impressum:
Institut für kulturelle Innovationsforschung
Postfach 60 21 29 - 22231 Hamburg
© **IKI 2005**