

GARY MOORE VS. JUD'S GALLERY ODER: DER FALL »STILL GOT THE BLUES«. EINE NACHVOLLZIEHENDE ANALYSE DES GERICHTSURTEILS

Volkmar Kramarz

Der Titel »Still Got The Blues« (1990) des nordirischen Gitarristen Gary Moore wurde ab 2001 Gegenstand eines mit großer medialer Aufmerksamkeit beachteten Verfahrens, das den Vorwurf untersuchte, der Titel sei ein Plagiat des bis dahin nicht einer breiten Öffentlichkeit bekannten Stückes »Nordrach« (1974) der Offenbacher Krautrock-Formation Jud's Gallery. Der Streitpunkt war vor allem die Ähnlichkeit der beiden eingängigen Gitarrensolis. Obwohl »Nordrach« zwischen 1972 und 1974 für den Südwestfunk aufgezeichnet wurde und ab und an live wie auch im Radio gespielt wurde, ist es erst Ende der 1990er Jahre auf CD veröffentlicht worden. Und erst dann ist von der Frau des Jud's Gallery-Gitarristen Jürgen Winter die Ähnlichkeit zu »Still Got The Blues« bemerkt worden, woraufhin dieser Moore verklagte. Das Gericht kam in seinem Urteil zu dem Schluss, dass es sich um eine Übernahme handele. Zwar hatte Gary Moore stets bestritten, die Melodie von Winter übernommen zu haben; nichtsdestotrotz hielt er sich in den 1970er Jahren mehrfach in Deutschland auf und könnte »Nordrach« nach Ansicht des Gerichts in dieser Zeit gehört haben. Auch hielt es das Gericht, durch Gutachten unterstützt, für wahrscheinlich, dass sich ein Musiker eine Melodie über sechzehn Jahre hinweg vermutlich unbewusst merken könne. Über die Höhe der Schadensersatzleistungen, die an Winter gezahlt werden müssen, läuft ein Folgeprozess (vgl. Maier 2008; die Pressemeldung des Münchener Landgerichts befindet sich im Anhang).

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass es bereits zu einer früheren Zeit einmal einen Versuch der Plagiatsüberführung gegeben hat. Kurz vor dem Beginn des Konfliktes mit Jud's Gallery hatte sich Gary Moore bereits der Anschuldigung von Roland Kovac erwehren müssen, der mit einem Rechtsstreit ebenfalls beim Landgericht in München nachzuweisen versucht hatte,

dass sein Stück »Dana«, Teil des Soundtracks zu der TV-Produktion *Der Lift*, die Vorlage zu dem Song »Still Got The Blues« gewesen sei. Kovac war der Ansicht, es handele sich speziell bei den ersten 16 Takten um eine urheberrechtsverletzende Übernahme seiner Komposition. Diese Klage wurde im Februar 2001 abgewiesen.

Schon bei diesem Streit klang mehrfach in der Beweisaufnahme an, dass es sich bei »Still Got The Blues« um ein Stück mit einem gesungenen Strophen-Part und einer Instrumental-Passage mit einem charakteristischen Gitarrenthema handelt. Genau dieser Instrumental-Teil rückte in den Mittelpunkt der Anschuldigungen, da Kovac in Teilen seiner Komposition dort das signifikante Identitätsmerkmal vermutete. Auch Jürgen Winters Vorwurf bezog sich ausschließlich auf die Instrumentalpassage, deren tragende Melodie bei Winters Band, genau wie in dem Song von Gary Moore, auch von einer solistischen E-Gitarre vorgetragen wird.

Insofern wird bei der folgenden Betrachtung, genau wie bei dem Verfahren um »Dana«, ausschließlich dieser Instrumentalpart Teil der Überlegungen und Beobachtungen sein. Der gesungene Strophenteil in »Still Got The Blues« bleibt ebenso wie das weit ausholende, vielminütige vorlaufende oder nachklingende Kompositionsmaterial von »Nordrach« unbeachtet.

Bei allen Analysen und Gutachten stand bei der Betrachtung der Harmonik wiederum die These im Vordergrund, dass es sich hier um ein formelartiges Gebilde handle, das schon vielfach in diversen Stücken früher verwendet und bis heute mannigfach als grundlegendes Akkord-Gerüst eingesetzt worden sei. Die Frage nach der gleichartigen Harmoniefolge ist daher ebenso zu untersuchen wie die Ähnlichkeit des Melodiebaus.

Harmonik

Zu Beginn soll daher die Behauptung untersucht werden, das angeführte »Still Got The Blues«-Harmoniemo-
dell sei vergleichbar mit dem sogenannten Quintfallschritt in Kompositionen von so unterschiedlichen Komponisten wie Vivaldi, Bach und Schumann. Als ein Beispiel von mehreren sei hier Robert Schumanns *Kinderszene* Nr. 1, op. 15, G-Dur herausgegriffen: Im zweiten Teil nach den einleitenden acht wiederholten Takten findet sich dort als Beginn einer insgesamt achttaktigen Einheit, transponiert nach C-Dur bzw. a-Moll und bereinigt von hinzugefügten – beispielsweise septimalen – Akkordtönen, die viertaktige Abfolge:

Am – Dm / G – C / F – G / E – C / ...

Im Vergleich dazu zeigt bereits ein erster Blick auf die einleitenden Harmonien von »Still Got The Blues«, dass zwar vor allem zu Beginn einige Übereinstimmungen festzustellen sind, dass aber eine nahezu deckungsgleiche oder gar identische Abfolge gerade in der Schlusswendung nicht nachvollziehbar ist:

Am – Dm / G – C / F – Hm^{7/5} / E – Am //

Da sich auch bei anderen Werken der abendländischen Kunstmusik in der Regel als Quintfall-Kadenz meist nur die einleitende Folge VI-II-V-I, hier also Am – Dm – G – C, dann aber ein von »Still Got The Blues« abweichendes Harmoniemodell finden lässt, es ist sinnvoll – so wie es auch in fast allen Gutachten schließlich gehandhabt wird – sich bei der Suche nach Werken mit gleichen Harmoniefolgen auf Songs aus der Unterhaltungsmusik zu beschränken und dabei mit »Autumn Leaves« eine deutliche Übereinstimmungen aufweisende Komposition als Grundlage zu nehmen. Hier finden wir eine Akkordfolge vor, die in vielfältigen Variationen und Coverversionen aufgegriffen wurde und dann schließlich zum Ausgangspunkt einer eigenen Formelwelt geworden ist.

Schauen wir uns zuerst also die Harmoniefolge der ersten vier Takte von »Autumn Leaves« an, die schon auf den ersten Blick eine hohe Ähnlichkeit mit den Harmonien des Instrumentalteils von »Still Got The Blues« aufweist:

Am – Dm / G – C / F – Dm / E – Am //

Der eigentliche Strophenteil dieses Liedes beginnt also auf einer Moll-Tonika, auf der sie, eingeleitet von einer Dur-Dominanten, auch wieder endet. Diese Progression, zu Beginn identifizierbar als die oben angeführte Quintfall-Kadenz, dann aber individuell auskomponiert, weist dabei einige typische und dichte Merkmale auf, die erklären können, wieso es sowohl zu so vielen Neueinspielungen und Bearbeitungen, aber auch zu so zahlreichen Neu-Kompositionen mit neuen Melodien, basierend auf dieser Harmoniefolge, kam:

Bis in den dritten Takt hinein haben wir hier das geradezu lehrbuchmäßige Muster eines Quintfalls vor uns. Genau genommen ist zu Beginn beim Schritt von Dm nach G keine diatonische Dominant-Tonika-Bewegung vorhanden, sondern die Progression ist innerhalb des Wechsels von einer Moll-Tonika- zu einer Dur-Tonika als verbindende II-V-(I)-Fortführung zu beschreiben:

	(Am) –	Dm /	→ G →	C
(in a-Moll)	t	s		
(in C-Dur)		Sp	D	T

Erst im zweiten und dritten Takt wird dann eine vollständige Dur-Kadenz in sauberer Progression im Quintfall durchschritten:

G →	C →	/	F
D	T		S

Der Anschluss an die letzte Teilgruppe von Harmonien erfolgt als logische Anknüpfung über die Verbindung Dur-Akkord und zugehörige Moll-Parallele, in diesem Fall die Dur-Subdominante F-Dur und die dazugehörige Subdominant-Moll-Parallele d-Moll:

	F →	Dm ...
(in C-Dur)	S	Sp

Darauf folgend schließt eine Kadenz um den Schlussakkord a-Moll an, wobei zur Verstärkung des dominantischen Charakters ausdrücklich eine Dur-Dominante eingesetzt wird:

	(F)	Dm → /	E → /	Am
(in C-Dur)	S	Sp		
(in a-Moll)		s	D	t

So sieht dann ein übergreifender Gesamtblick auf die in sich verschachtelten Teilharmoniegruppen aus:

Am – Dm
(Quintfall)

Dm – G – C
II – V – I -Harmonieverbindung

G – C – F
Dur-Kadenz in regelgerechter Quintfallbeziehung

F – Dm
Fortführung Subdominante zu Subdominant-Parallele

Dm – E – Am
Moll-Kadenz mit Dur-Dominante und Rückführung zur Moll-Tonika.

An diesen Gesamtüberblick der Harmonik-Konstruktion anknüpfend kann nun die Betrachtung erfolgen, in welcher Art die Akkordverbindungen bekannter Pop-Songs gesetzt sind, deren Harmoniefolge offenkundig – bewusst oder unbewusst – an »Autumn Leaves« angelehnt sind, die aber dennoch jeweils eine völlig eigenständige Komposition darstellen.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1969 ist der Beatles-Song »You Never Give Me Your Money«, der innerhalb der Harmonik eine kleine, aber doch recht bedeutsame Variante (durch Fettdruck hervorgehoben) einbringt:

Am / Dm / G / C / F / **Hm^{7/5-}** E / Am / Am //

Zum einen ist die den Gesang enthaltene und damit für die Analyse relevante Passage durch das schnelle Auftreten der Dominante E-Dur auf Zählzeit 3 innerhalb des sechsten Taktes von der üblicherweise symmetrischen Form von acht auf die höchst ungewöhnliche Länge von sieben Takten verkürzt, zum anderen aber wird hier eine Akkordvariante eingebracht, die auch bei anderen Songs zu beobachten ist. Diese andersartige Harmonie an genau dieser Stelle ist insofern interessant, weil sie eine mögliche Zwischenform einbringt, die zweifelsohne ihre Berechtigung nachweisen kann. Nicht länger ist der Schlussteil eine Moll-Kadenz mit Dur-Dominante (Dm – E → Am; in a-Moll: s – D → t), sondern jetzt ergibt sich innerhalb von a-Moll über die einleitende Harmonie h-Moll eine eigene II-V-I-Verbindung (Hm – E → Am; in a-Moll sp – D → t). Gleichzeitig wird durch die hinzugefügte Septime und vor allem durch die verminderte Quinte ein Bezug zu der ursprünglichen Formel aus »Autumn Leaves« mit d-Moll als Moll-Subdominante gewahrt, die auch den nun entstehenden vordergründigen Tritonus-Querstand $f \rightarrow h$ abmildern kann. Entsprechend finden wir daher auch öfter die Notation d-Moll auf Basston h (Dm/h) anstelle von einem h-Moll-Septim-Akkord mit vermindelter Quinte (Hm^{7/5-}). Beide beziehen sich aber auf das genau gleiche Tonmaterial ($h-d-f-a$).

Diesen »Zwitterakkord« setzt auch Gary Moore bei dem Stück »The William And Caroline Suite« ein, das er nachweislich bereits vor 1974 und damit auch lange vor »Still Got The Blues« öffentlich aufgeführt hat. Hier finden wir die entscheidende Passage, aufgeteilt in acht Takte, wiederum mit dem verbindenden Zwischenakkord Hm^{7/5-} im drittletzten bzw. sechsten Takt:

Am / Dm / G / C / F / **Hm^{7/5-}** / E / Am //

Konsequent verwendet Gary Moore diese Folge auch bei »Still Got The Blues« und seinem Jahre später nachfolgenden Song »Picture Of The Moon« (2001). Der ebenfalls in einigen Gutachten als identisch angesprochene Song »Hello« von Lionel Richie wartet dagegen mit einer zunächst relativ kleinen, aber dann doch sehr bedeutsamen Änderung auf:

Am / Dm / G / C / F / **Bb** / E / Am //

Auf diese Weise wird die mittlere Quintfallfolge um die Tonika C-Dur um eine Doppelsubdominante erweitert:

G / C / F / B / E
D – T – S – SS

Damit ergibt sich eine in diesem Abschnitt so konsequent wie geschmeidig daher kommende Abfolge, die aber dann umso vehementer in den Tritonus-Querstand *b – e* einbricht. Eine wie auch immer vermittelnde Funktion oder Tonübergreifung ist hier nicht mehr vorhanden. Dieser Bruch bildet damit einen hörbaren charakteristischen Aussagekomplex, der, wie noch aufgezeigt werden wird, auch durch die zugehörige Gesangs-Melodik konsequent mitgeführt und ausdrücklich noch bekräftigt wird.

Doch vor dem Blick auf die jeweiligen Melodieführungen sei hier noch das Akkordmodell von »Nordrach« angeführt, das nochmals eine ganz spezifische Variante der »ursprünglichen« »Autumn Leaves«-Progression einbringt:

Am / Dm / / C / F / Dm / G / Am //

Damit ergibt sich eine Art Trugschluss in einer II-V-I-Folge, die aber eben auf der Mollparallele, also der VI. Stufe endet:

(in C-Dur)	Sp	D	Tp
	II	V	VI

Interessanterweise ist damit dieser Song der einzige, der eine Änderung in Bezug auf das Harmoniegerüst im siebten und nicht im sechsten Takt bzw. bei der vorletzten und nicht bei der drittletzten Harmonie einbringt. Bei einem Gesamtvergleich dieser einzelnen Akkordfolgen-Varianten zeigt sich damit als markantestes Merkmal, dass die einzelnen Varianten (alle hier der besseren Übersicht halber nach a-Moll transponiert und als achttaktige Einheit notiert) nur im Schlussteil zu finden sind, keine davon im vorderen einleitenden Abschnitt:

»Autumn Leaves«

Am / Dm / G / C / F / Dm / E / Am //

»You Never Give Me Your Money«

Am / Dm / G / C / F / Hm^{7/5-} – E / Am / (Am) //

»The William and Caroline Suite«, »Still Got The Blues«,

»Picture Of The Moon«

Am / Dm / G / C / F / Hm^{7/5-} / E / Am //

»Hello«

Am / Dm / G / C / F / B / E / Am //

»Nordrach«

Am / Dm / G / C / F / Dm / G / Am //

Damit werden die üblicherweise möglichen Variationsbildungen recht deutlich, wobei hier anzumerken ist, dass eben nur »Nordrach« eine andere Fortführung zurück zur Tonika als die Dur-Dominante wählt. Es gibt auch in der Gutachterliteratur keine Hinweise darauf, dass diese spezielle Variante in anderen Songs vorgestellt wird.

Melodik

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Analyse ist die Betrachtung des Melodiebaus, wobei es hier unerheblich sein soll, ob es sich um Gesangslinien oder um instrumentale Melodiebögen handelt. Schon bei der Betrachtung von »Autumn Leaves« zeigt sich, dass die Melodien sich diatonisch auf die jeweilige Grundtonart (hier a-Moll bzw. C-Dur) beziehen. Ein Auftreten von betonten Dissonanzen oder Blue-Notes ist zu keinem Zeitpunkt üblich. Der Tonvorrat in a-Moll ist hier dementsprechend $a - c - d - e - f - g - a'$.

Am Dm G

C F Dm

E Am

Die jeweils auftretenden Melodietöne des Beatles-Stücks dagegen erweitern den Tonvorrat durch ein *gis*, das aber – sozusagen regelgerecht – nur an der dazu passenden Stelle, nämlich über E-Dur, auftritt: *a – h – c – d – e – f – g/gis – a'*.

1 Am 2 Dm

3 G 4 C

5 F 6 Hm^{7/5-} E 7 Am

Das Gleiche gilt auch für »The William And Caroline Suite«, wobei hier zusätzlich über a-Moll eine leittönige Durchgangsnote *gis* zu finden ist: *a – h – c – d – e – f – g/gis – a'*.

Am Dm G C F

Hm⁵⁻ E Am

Wenn dann bei »Hello« von Lionel Richie der Melodievorrat durch ein *b* erweitert wird, so tritt dies, ebenso wie das auch hier vorkommende *gis*, konsequent nur über der jeweils zugehörigen Harmonie auf: *a – b/h – c – d – e – f/fis – g/gis – a'*. Hinzu kommt noch ein in der Verbindung mit *gis* melodisch aufsteigendes *fis*:

The first musical example is a melodic line in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Chords are indicated above the notes: Am (1), Dm (2), G (3), C (3), F (3), B (4), E^{4>3} (4), and Am (5).

Ganz in dieses »Muster der angepassten Melodik« passt auch »Nordrach«, wobei hier entsprechend und konsequenterweise kein *gis* auftritt, da ja nicht E-Dur als Dominante zu finden ist. Insofern findet sich hier ein an sich überschaubarer Tonvorrat, der genau der natürlichen a-Moll-Skala entspricht, wobei dieser Vorrat durch einige chromatisch eingeschobene Durchgänge erweitert wird: *a – h – c/cis – d/dis – e – f – g – a'*.

Ein *gis* ist hier über der abschließenden Harmonie G-Dur nicht zu erwarten, da es zweifelsohne als »falsch« gehört und sofort korrigiert worden wäre.

The second musical example is a melodic line in 12/8 time. It consists of three staves. The first staff starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Chords are indicated above the notes: Am (1), Dm (2), G (2), C (3), F (3), Dm (4), G (4), and Am (5).

Der einzige Song, der eine ›falsche‹ Note einbringt und zwar genau an dieser Stelle, ist dagegen »Still Got The Blues«. Hier findet sich über E-Dur, wo sonst bei allen anderen Stücken beim Auftreten der siebten Stufe immer ein an die Harmonik (E-Dur) angepasstes *gis* auftritt, ein *g!*

Der Einwand, es handle sich um eine blue note bzw. das *g* sei »typisch für Bluesartige Kompositionen« (Gutachten Dr. Michael Raab, München, als Anlage am 3.4.2006 eingereicht), ist insofern anzuzweifeln, weil bei durchweg allen Songs mit der Harmonie-Formel von »Autumn Leaves« gerade bei dieser abschließenden Schlusswendung grundsätzlich ein Eingehen auf die jeweils hier begleitende Harmonik zu finden ist. Warum aber setzt Gary Moore, sauber und deutlich gespielt und im strikten Gegensatz zu seinen früheren und auch späteren Kompositionen, auf dieser Akkordprogression und an dieser Stelle einen Ton, der aus sich heraus hier nicht zu erklären ist? Der aber gleichzeitig exakt das nachvollzieht, was Jud's Gallery an dieser Stelle im harmonischen Bezug gemacht haben, also das *g* als Grundlage dieses Taktes markant herauszuheben?

Damit liegt folgendes Fazit nahe: Bei »Nordrach« bildet die Melodie in Verbindung mit der (an einer Stelle) individuellen Harmonik eine so eigenständige und charakteristische Gestalt, dass dieses Stück aller Wahrscheinlichkeit nach die Grundlage für »Still Got The Blues« darstellt. Da diese Ähnlichkeit aber schon mit einer winzigen Veränderung absichtlich zu vermeiden gewesen wäre, ist davon auszugehen, dass keine bewusste Übernahme stattgefunden hat. Das Melodie-Phänomen »Nordrach« als die oben beschriebene Gesamtgestalt hat sich offenbar einen Weg durch Jahrzehnte der dunklen Erinnerung und nicht-bewussten Speicherns gebahnt, bis es dann nahezu originalgetreu und gut wiedererkennbar abgerufen – und für eine eigenständige Schöpfung gehalten wurde. In diesem Sinne hat auch das Gericht geurteilt und die entsprechenden Entscheidungen angebahnt.

Literatur

Maier, Frank (2008). »Wer hat den Blues geklaut? Gary Moore: ›Still got the Blues‹ ist abgekupfert.« In: *Regioactive.de*, online unter: http://www.regioactive.de/story/7643/gary_moore_still_got_the_Blues_ist_abgekupfert.html; Stand: 4.12. 2008.

Diskographie

Beatles, The (1969). »You Never Give Me Your Money.« Auf: *Abbey Road* (Apple 1 C 198-53174).

Jud's Gallery (1974). »Nordrach.« Auf: *SWF-Sessions Volume 1*. (Long Hair LHC1).

Kosma, Joseph (1945). »Les Feuilles Mortes« (Autumn Leaves). (Coral 91166 (C)).

Kovac, Daniel (1972) »Dana.« Auf: *Der Lift* (TV-Soundtrack).

Moore, Gary (1990). »Still Got The Blues.« Auf: *Still Got The Blues* (Virgin 260 558-222).

Moore, Gary (2001). »Picture Of The Moon.« Auf: *Back To The Blues* (Castle Communications SANCD 072).

Richie, Lionel (1984). »Hello.« Auf: *Can't Slow Down* (Motown MCD 06059 MD).

Anhang

Pressemeldung des Landgerichts München:

Die 21. Zivilkammer des Landgerichts München I hat heute über den Plagiatsvorwurf in Sachen »Still got the Blues« entschieden.

Der Kläger hatte behauptet, das Gitarrensolo in »Still got the Blues« (1990) sei aus seinem Werk »Nordrach« (1974) entnommen worden. »Nordrach« war allerdings seinerzeit nicht auf Tonträger erhältlich, sondern lediglich auf diversen Live-Konzerten und jedenfalls einmal im Radio zu hören gewesen. Der Beklagte hatte dann auch behauptet, »Nordrach« nicht gekannt zu haben.

Nach Ansicht des Gerichts waren die Übereinstimmungen beider Stücke aber so frappierend, dass von einer Übernahme auszugehen war, zumal das Gericht auch annahm, dass der Beklagte »Nordrach« gehört haben konnte. Zu klären war auch, ob sich der Beklagte das Stück aus »Nordrach« über 16 Jahre merken konnte – schließlich gab es keine Tonträger, auf denen man es sich immer wieder anhören hätte können. Der zu dieser Frage gehörte gerichtliche Sachverständige wollte eine solche Gedächtnisleistung eines Musikers nicht ausschließen.

Das Gericht hatte jedoch keine Anhaltspunkte dafür, dass die Übernahme bewusst erfolgte; allerdings stellt auch eine nur unbewusste Übernahme eine Urheberrechtsverletzung dar. Deshalb verurteilte das Gericht den Beklagten und seine Plattenfirma zur Auskunft und Schadensersatzleistung. Den geltend gemachten Unterlassungsanspruch versagten die Richter dem Kläger hingegen. Er hatte nämlich gleichzeitig beantragt, bei der GEMA als Mitkomponist geführt zu werden. Das – so meinte das Gericht – ginge dann doch nicht zusammen: Einerseits an der Auswertung des Songs partizipieren zu wollen, andererseits aber Aufführung und

Verbreitung des Werkes verhindern zu wollen« (Pressesprecher VRiLG Dr. Frank Tholl; Urteil des Landgerichts München I, Az. 21 O 23120/00; bis Juni 2009 noch nicht endgültig rechtskräftig.