



Einleitung

„Denn, wie man sagt, wo Geld vorangeht, sind alle Wege offen.“

William Shakespeare (1584–1616)

Das Recht des Urhebers und des Künstlers auf Schutz gegen Ausbeutung ihrer geistigen Arbeitskraft hat erst spät eine Anerkennung in der deutschen Gesetzgebung gefunden.¹ Die Entstehung und der Inhalt der Rechte der Urheber und Künstler sind nur zu verstehen, wenn sie zusammen mit den ökonomischen, technologischen, kulturellen und politischen Verhältnissen in einer historischen Epoche betrachtet werden. Um die Entstehung und den Inhalt des Urheberrechts zu verstehen, hilft auch die Rechtssoziologie, die aus Faktenforschung und Ursachenforschung besteht, wie sich Rehinder auszudrücken pflegt.² Denn das rechtliche Schutzniveau der geistigen Arbeiter – wie das Recht insgesamt – kann nicht weiter sein als die ökonomische, politische und kulturelle Entwicklung eines Landes. Der kulturelle, soziale und ökonomische Wandel im Urheberrecht und in den Persönlichkeitsrechten der Künstler offenbart den historischen Schutzstandard. Wenn in einer Warenproduktion unterschiedliche Marktteilnehmer handeln, bleibt es nicht aus, dass Interessenwidersprüche zwischen den Marktteilnehmern auftreten. Das Urheberrecht ist davon auch betroffen. Denn als Marktteilnehmer stehen sich hier Urheber und Künstler, Verwerter sowie Verbraucher als Nutzer mit unterschiedlichen Interessen gegenüber. Erst der wirtschaftliche und kulturelle Wert der geistigen Produktion sowie deren Werke und künstlerischen Leistungen hat das Urheberrecht ab Mitte des

1 Allfeld, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, 2. Aufl. 1928, S. 1.

2 Rehinder, Abhandlungen zur Rechtssoziologie, 2. Aufl., Berlin 2025, S. 110; in: Schriftenreihe zur Rechtssoziologie und Rechtstatsachenforschung, Bd. 77 (Hrsg. Manfred Rehinder).



19. Jahrhunderts in den Fokus nationaler, europäischer und internationaler politischer Entscheidungen rücken lassen. Das geistige Eigentum (Immaterialgüterrecht) und damit auch das Urheberrecht hatten bis Mitte des 19. Jahrhunderts ein stiefmütterliches Dasein gefristet. Im System des Privatrechts hat sich das Urheberrecht aufgrund der technologischen Entwicklung mittlerweile zu einem ernst zu nehmenden Rechtsgebiet gemausert.³ Entscheidend für die Entwicklung des Urheberrechts sind die technischen Erfindungen, die wiederum das Ergebnis geistiger Arbeit sind. Sie machen es möglich, dass die geistige Arbeit als produktive Arbeit entstand und deren Produkte als Massenware für den Konsumenten verwertet werden. Solche Produkte, etwa wie Bücher, Zeitungen, Filme, Videos, Computer, CDs, DVDs, Deepfakes und Outputs, sind das Ergebnis geistiger Arbeit. Die geistige Produktion und deren Arbeitsverhältnisse in der Wissenschaft, Literatur und Kunst unterliegen einem ständigen Wandel. Es entstehen nicht nur neue Berufsfelder, sondern der Charakter der Produktionsweise wird verändert und neue Rechte für die Urheber und Künstler entstehen, etwa das Recht auf öffentliche Zugänglichmachung. Die geistige Produktion hat sich im Laufe der Geschichte so grundlegend verändert, dass man mit Fug und Recht folgende These vertreten kann: In dem Maße wie technische Erfindungen den Wissenschafts-, Literatur- und Kunstprozess beeinflussen, sind damit auch Forderungen nach Schutz der Urheber und Künstler in einer historischen Etappe verbunden, die zu dieser Entwicklung beigetragen haben und beitragen. Die Erfindung des Buchdrucks im 16. Jahrhundert, die Erfindung der Fotografie, des Films, des Hörfunks und des Fernsehens sowie des Computers, der Künstlichen Intelligenz und des Internets drücken letztlich der jeweiligen Produktionsweise und dem Recht den Stempel auf. Während im 20. Jahrhundert die geistige Produktion die analoge

3 Ausführlich zur Geschichte des Urheberrechts; Wandtke/Ostendorff, Urheberrecht, 10.Aufl., Berlin 2026, S.13 ff.



Welt im Urheberrecht – wie im Recht insgesamt – geprägt hat, ist im 21. Jahrhundert die Tendenz feststellbar, dass die digitale Revolution mit der Künstlichen Intelligenz einen Höhepunkt erreicht hat. Die historische Anpassung des Urheberrechts an die jeweiligen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Veränderungen ist auch eine Folge der Forderungen der Urheber und Künstler zum Schutz ihrer Interessen. Die geistigen Arbeiter schaffen neue Bedürfnisse und neue Weisen ihrer Befriedigung. Die geistige Produktion wird zunehmend zur herrschenden Produktionsweise, unabhängig davon, ob es sich um rechtlich geschützte Werke der Urheber und Leistungen der Künstler handelt. Die Information als solche steht im Mittelpunkt wirtschaftlicher Ausbeutung. Hierbei spielen die Computer- und Internetindustrie eine entscheidende Rolle. Sie verbinden die analoge mit der online Welt. Die Persönlichkeits- und vermögensrechtlichen Aspekte des Urheberrechts bieten hierbei genügend Spielraum. Sie können aber nicht darauf reduziert werden. Das deutsche und europäische Datenschutzrecht ist auch ein Paradebeispiel des Persönlichkeits- und vermögensrechtlichen Schutzes der Urheber und Künstler.⁴

Das Urheberrecht der EU mit seinen Richtlinien und Verordnungen ist als historisch gewachsener Rechtsrahmen des Schutzes des geistigen Eigentums der Urheber und Künstler nicht aus dem Blick zu verlieren. Die Gefahren für die Durchsetzung der Rechte der geistigen Arbeiter entstehen vor allem vor dem Hintergrund der Monopolbildung der Big Tech KI-Industrie, die mit urheberrechtlich relevanten Material Milliarden Umsätze generieren, etwa Amazon, Google, Meta und Microsoft.⁵ Die nachfolgenden Texte sollen einen kleinen Einblick in die Todsünden der Urheberrechts- und Persönlichkeitsrechtsgeschichte der Künstler geben.

4 McGuire GRUR 2026, 4 ff.

5 <https://www.businessinsider.de/wirtschaft/ki-wetttruesten-bei-big-tech-so-viel-investieren-google-meta-und-co/>



Die bereits teilweise veröffentlichten Texte, etwa in UFITA, wurden vom Autor bearbeitet. Mit dem Begriff Künstler ist auch der Poet gemeint, soweit manchmal die Trennung kaum nachvollziehbar ist, etwa ein Schauspieler als Poet.



Beaumarchais et la propriété intellectuelle

„Eine Nation ist nur dann wahrhaft frei, wenn sie sich dem Recht beugt“

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799)

I. Beaumarchais als Bühnenautor

Beaumarchais lebte im Jahrhundert der Aufklärung, die er vor allem mit seinen literarischen Leistungen zu beeinflussen vermochte.¹ Er verkörpert in seinen Rechtsauffassungen, Werken und Schriften die ökonomischen, sozialen und politischen Widersprüche der Aufklärungsbewegung im Ancien Régime in Frankreich.² Unter den literarischen Urhebern des 18. Jahrhunderts ist er der Schillernde. Je

-
- 1 *Mignet, F.A.*, Geschichte der Französischen Revolution von 1789 bis 1814, Leipzig 1975, S. 23; *Ch. le Brun* in: *Norma, P.*, Dictionnaire encyclopédique de l'histoire de France; Druckerei der Europäischen Union, Nr. 8043, 2001.
 - 2 *Boncompain, J.*, La Révolution des auteurs, Paris 2001; *Girardin, M.S.-M.* (Hrsg.), Œuvres complètes de Beaumarchais, Paris 1865; *Mayette, M./Muhleisen, L.* (Hrsg.), Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, Paris 2007; *Brown, G.*, Literary Sociability and Literary Property in France, 1775–1793, Aldershot 2006; *ders.*, A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution, New York 2005; *Bergner, T.*, Der unbekannte Beaumarchais, Berlin 1990; *Loménie, L.*, Beaumarchais et son temps, Paris 1880; *Robinson, Ph.* (Hrsg.), Beaumarchais: homme de lettres, homme de société, Oxford 2000; *Pomeau, R.*, Beaumarchais ou la bizarre destinée, Paris 1987; *von Proschwitz, G./von Proschwitz, M.*, Beaumarchais et le Courier de l'Europe, Oxford 1990; *Ginsburg, C.*, A Tale of Two Copyrights: Literary Property in France and America, *RIDA* 147, 1991, S. 125 ff.; *Bettelheim, A.*, Beaumarchais, Eine Biografie, Frankfurt/M. 1886; *Klemperer, V.*, Geschichte der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bd. II, Halle 1966, S. 367 ff.; *Flügge, M.*, Figaros Schicksal, München 2001.



mehr man sich – wie sich Klemperer³ auszudrücken pflegte – in den Lebenslauf vertieft, umso stärker werden doch die Zweifel an seiner wirklichen Literaturferne.⁴ „Tout finit par des chansons“, heißt es am Schluss des „Figaro“; alles und jedes in Beaumarchais’ Leben endete im literarischen Erguss.⁵ Puschkin⁶ nannte ihn in seinem Stück „Mozart und Salieri“ einen drolligen Kauz und nebenbei ein Genie.⁷

Pierre-Augustin Caron – später nannte er sich Beaumarchais⁸ – wurde am 24. Januar 1732 in Paris als Sohn eines „maître horloger“, eines Uhrmachers, geboren.⁹ Sein Lebensweg war nicht typisch, sondern eher außergewöhnlich im Zeitalter der Aufklärung.¹⁰ Im urheberrechtlichen Schrifttum wird der Beitrag von Beaumarchais zur Herausbildung des Urheberrechts nicht in dem Maße gewürdigt, wie er es verdient hätte.¹¹ Meistens wird sein

3 Klemperer, Victor (1881–1960).

4 Klemperer (Fn.2), S. 368.

5 Klemperer (Fn. 2), S. 368

6 Puschkin, Alexander Sergejewitsch (1799–1837).

7 Puschkin, A., Bd. 3, Moskau 1950, S. 207

8 Flügge (Fn. 2), S. 25.

9 Flügge (Fn.2), S. 13 ff.

10 Die Aufklärung wird als Emanzipationsprozess des Bürgertums von der Feudalgesellschaft und von der absoluten Monarchie sowie von der Kirche und Theologie bezeichnet. Siehe Schröder, W. (Hrsg.), Französische Aufklärung, Leipzig 1974, S. 8 ff.

11 Einige Autoren im urheberrechtlichen Schrifttum Deutschlands nennen die Verdienste von Beaumarchais, z.B. Schwab, R., Recht und Praxis der Urheberverwertungsgesellschaften in Frankreich, München 1989, S. 21, und Hubmann, H., Urheber- und Verlagsrecht, München 1987, S. 16. Im urheberrechtlichen Schrifttum Frankreichs ergibt sich teilweise ein anderes Bild. Die Verdienste von Beaumarchais für die Urheberrechtsentwicklung werden vor allem von Boncampain hervorgehoben (Fn.2). Andere Autoren erwähnen ihn, z.B. Walravens, N., L’oeuvre d’art en droit d’auteur, Paris 2005, S. 12; Geiger, Ch., Droit d’auteur et droit du public à l’information, Paris 2004, S. 24; Strowel, A., Droit d’auteur et copyright, Brüssel/Paris 1993, S. 90, 91; Strowel nennt die Berichterstatter Le Chapelier und Lakanal, die sich zu den Rechten der Autoren äußern; ebenso Lucas, A., Traité de la propriété littéraire et artistique, 2. Aufl., Paris 2001, S. 6 ff.; Dock, M.-C., Etude sur le Droit d’Auteur, Paris 1963, S. 143 f.

Name mit den beiden Komödien „La précaution inutile ou le barbier de Seville“¹² und „La folle journée ou le mariage de Figaro“¹³ genannt. Beide Komödien bilden die literarischen Vorlagen der Opern von Gioacchino Rossini¹⁴ und Wolfgang Amadeus Mozart.¹⁵ Neben diesen beiden Komödien¹⁶ hat Beaumarchais auch weniger bekannte Werke geschrieben, wie „Eugénie“ (1767), „Les deux amis“ (1770), „Tarare“ (1787) und „La mère coupable“ (1792).

Als Bühnenautor wurde Beaumarchais über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt. In seinem Leben spielte das Theater eine besondere Rolle. Er sah es als Ort, an dem der Mensch sein eigentliches Wesen zu erfüllen vermag, wie Schiller¹⁷ und Lessing¹⁸ es mit ihren Theaterkonzeptionen zu erreichen suchten.¹⁹ Dazu diente ihm nicht nur die Komödie im Theater. Beaumarchais schätzte auch andere ästhetische Aufführungsformen. Als begeisterter An-

12 Das Schauspiel „Der Barbier von Sevilla“ wurde am 23. Februar 1775 in Paris nach einjährigem Kampf mit der königlichen Zensur uraufgeführt.

13 Am 27. April 1784 war die erste öffentliche Aufführung des Schauspiels „Der tolle Tag oder die Hochzeit des Figaro“. Das Werk war bereits seit 1778 fertiggestellt. Auch bei diesem Werk gab es jahrelange Auseinandersetzungen mit Ludwig XVI. und der Zensurbehörde.

14 *Rossini, Gioacchino* (1792–1868).

15 *Mozart, Wolfgang Amadeus* (1756–1791)

16 Die Uraufführung der komischen Oper „Der Barbier von Sevilla“ von dem Komponisten Rossini fand am 20. Februar 1816 im römischen „Teatro Argentina“ statt. Die Uraufführung der Oper „Die Hochzeit des Figaro“ von dem Komponisten Mozart erfolgte im Burgtheater Wien unter Leitung von Mozart am 1. Mai 1786. Siehe *Thiele, C.*, Mozart und das musikalische Autorrecht seiner Zeit, UFITA 2006, S. 553 ff.

17 *Schiller, Friedrich* (1759–1805).

18 *Lessing, Gotthold Ephraim* (1729–1781).

19 *Schiller, F.*, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, in: GW, Bd. 8, Berlin 1954, S. 106 f.; Lessing hatte vor allem in dem ersten bürgerlichen Trauerspiel „Miss Sara Sampson“ gezeigt, dass auch Menschen des sog. niederen Standes tragische Ereignisse widerfahren können. In der „Hamburgischen Dramaturgie“ setzte er sich mit der französischen Dramentechnik auseinander. Auch in seinen beiden anderen Werken „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ wird der neue Geist der Aufklärung sichtbar.

hänger von Diderot²⁰ erkannte er die Überlegenheit des Trauerspiels gegenüber Komödien. „Es gehört zum Wesen der ernsthaften Gattung, eindringliche Anteilnahme zu wecken, Morallehren direkter als die heroischen Tragödien und tiefer als die heitere Komödie vorzubringen, alles Übrige als gleich vorausgesetzt.“²¹

Beaumarchais' Hinwendung zur Komödie war keine Abkehr vom bürgerlichen Trauerspiel. Er konnte in der ursprünglichen Fassung des „Figaro“ einen Passus wagen, in dem die unterdrückten Bauern öffentlich gegen den Seigneur protestieren: ein Passus, über den der französische Historiker Lintilhac²² bemerkte: „Das war eine Revolution en miniature.“²³

Bertolt Brecht²⁴ sah in Beaumarchais einen revolutionären Dramatiker, der den Bürger Figaro als Friseur in das politische Zentrum

20 Protin, M., Beaumarchais, un théoricien en quête d'auteur?, in: Mayette/Muhleisen (Fn. 2), S. 83; Diderot, Denis (1713–1784) war Schriftsteller und Philosoph. Seine literarischen und philosophischen Arbeiten wurden vor allem von den englischen Sensualisten und Freidenkern beeinflusst. Sein gegen die Kirche gerichtetes Werk „Pensée philosophique“ von 1747 steht dafür stellvertretend; es wurde erst nach seinem Tod 1830 veröffentlicht. Seine Schrift „Promenade d'un sceptique“ wurde 1747 öffentlich verbrannt, weil das Parlament der Auffassung war, sie sei gegen das Christentum gerichtet. Wegen aufrührerischer Schriften war er für ein Jahr in Vincennes in Haft. Bedeutend ist seine Arbeit als Mitherausgeber der seit 1751 publizierten „Encyclopédie“. Le Rond d'Alembert (1717–1783) war sein Mitherausgeber der „Encyclopédie“. Als Philosoph hatte Diderot mehrere Metamorphosen durchgemacht: vom Theismus (Lehre vom Dasein eines außerweltlichen persönlichen Gottes) zum Deismus (Lehre von einer Gottheit, die aber nicht in den Lauf der Natur eingreift), von diesem zum Atheismus und Materialismus. Seine Theorie im Werk „Interpretation de la nature“ von 1754 spiegelt sich auch in seinen beiden Dramen wider. Seine Stücke „Le fils naturel“ (1757) und „Le père de famille“ (1758) waren Vorläufer des bürgerlichen Dramas. Lessing übersetzte sie 1760.

21 Beaumarchais, Essai sur le genre dramatique sérieux (1767), in: (Euvres complètes, Bd. 1, Paris 1821, S. 9.

22 Lintilhac, Eugène (1854–1920).

23 Lintilhac in: Schröder (Fn.10), S. 463.

24 Brecht, Bertolt (1898–1956).

zu rücken versuchte, verstand er doch die adligen Verhältnisse besser als der Adel selbst.²⁵ Beaumarchais ging es sicherlich nicht nur um Sozialkritik,²⁶ selbst wenn das eigentliche Ziel seiner Attacken nicht der Graf Almaviva war, sondern die Gutsherrschaft, wozu auch das Patrimonialgericht als gräfliches Gericht gehörte. Marcellina hatte Figaro vor diesem Gericht verklagt.²⁷

Über die humoristischen Kühnheiten Beaumarchais' hat sich Goethe²⁸ lobend geäußert; so heißt es in „Dichtung und Wahrheit“:

„Solche humoristischen Kühnheiten, mit Geist und Sinn auf das Theater gebracht, sind von der größten Wirkung. Sie unterscheiden sich von der Intrigue dadurch, dass sie momentan sind und dass ihr Zweck, wenn sie ja einen haben sollten, nicht in der Ferne liegen darf. Beaumarchais hat ihren ganzen Wert gefasst, und die Wirkungen seiner Figaros entspringen vorzüglich daher. Wenn nun solche gutmütigen Schalks- und Halbschelmenstreiche zu edlen Zwecken mit persönlicher Gefahr ausgeübt werden, so sind die daraus entspringenden Situationen, ästhetisch und moralisch betrachtet, für das Theater von dem größten Wert.“²⁹

Grimm³⁰ äußerte sich dagegen kritisch zum „Barbier von Sevilla“, weil nach seiner Lesart diese Komödie zwar das Werk eines geistreichen Mannes sei, aber nicht zur besten Art gehöre. Er vermisse die Launen und die ausgelassene Fröhlichkeit der Possen Molières.³¹ Dem wird in der Literatur jedoch widersprochen: Beaumarchais

25 *Brecht*, Formalismus und Realismus, in: Schriften, Bd. 5, Berlin, 1975, S. 199.

26 *Mußnug*, R., Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ im Lichte der europäischen Rechtsgeschichte, NJW 2005, S. 548.

27 *Mußnug* (Fn. 26), S. 548.

28 *Goethe*, Johann Wolfgang von (1749–1832).

29 *Goethe*, Dichtung und Wahrheit, Dritter Teil, Elftes Buch, in: GW, Bd. 9–10, Berlin 1924, S. 244.

30 *Grimm*, Baron Friedrich Melchior von (1723–1807).

31 *Grimm*, Paris zündet die Lichter an, Leipzig 1977, S. 368. Grimm war ein Freund von Diderot und berichtete über alles, was in Paris, in der Gesellschaft, der Literatur, der Kunst, der Philosophie und Mode vorging. Seine Briefe und Einschätzungen sind ein einzigartiges Panorama der französischen Kultur im Zeitalter der Aufklärung und der Französischen Revolution.



lehne sich sehr wohl an Molière³² an und habe die Figuren mit viel Geschick und Glück neu belebt³³ obwohl zur Zeit der Entstehung des „Barbier“ (1775) bereits Molière in Frankreich und Goldoni in Italien den Untergang der Stegreifkomödie eingeläutet hatten.

Lassen wir Beaumarchais selbst zu Worte kommen. Im „Barbier von Sevilla“ heißt es:

„Figaro: Ich schätze mich glücklich, dass ich so bald vergessen wurde, denn ich bin überzeugt, dass die großen Herren uns schon genug Gutes tun, wenn sie uns nichts Böses zufügen.

Graf: Du sagst gewiss nicht alles. Denn ich erinnere mich, dass Du in meinen Diensten ein ziemlich schlechtes Subjekt warst.

Figaro: Du lieber Gott! Gnädiger Herr, man will, dass ein armer Kerl ohne Fehler sei.

Graf: Du warst faul, unordentlich.

Figaro: Kennen Ew. Excellenz, nach den Tugenden, die man von einem Bedienten fordert, viele Herren, welche würdig wären, Kammerdiener zu sein?“

Die Uraufführung des Schauspiels „Der Barbier von Sevilla“ erfolgte nach einjährigem Kampf mit der königlichen Zensur am 23. Februar 1775 in Paris. Sein großartiger Triumph war sicherlich der Grund dafür, dass er den Kampf um die Aufführungsgenehmigung des „Figaro“ gegen Ludwig XVI. gewann. Nachdem er wegen seiner kühnen Vorrede zum „Figaro“ ins Gefängnis von Saint-Lazare geworfen worden war, musste der König aufgrund der Empörung der Massen und eines von Beaumarchais an den König gerichteten und bekannt gewordenen Briefes handeln. Beaumarchais wurde wieder aus dem Gefängnis entlassen. Am 19. August 1785 wurde die Komödie „Die Hochzeit des Figaro“ in Versailles unter seiner Teilnahme vor dem König aufgeführt. Die Hauptrollen übernahmen bedeutende Personen des Hofes.³⁴

32 Molière, Jean-Baptiste Poquelin (1622–1673).

33 Klemperer (Fn. 2), S. 365; Bettelheim (Fn. 2), S. 172.

34 Siehe Boncompain (Fn. 2), S. 175. Es spielten: die Königin Marie Antoinette (Rosina), Herr von Vaudreuil (Almaviva), der Graf von Artois (Figaro).