

A. Einleitung

„Entgeltansprüche für geistige Gaben pflegen taube Ohren,
blinde Augen und zugeknöpfte Taschen zu finden.“

So anschaulich formulierte 1931 Georg Müller¹ das Problem aller derjenigen, die etwas mit ihrem Geiste schaffen, seien es Künstler oder Wissenschaftler. Die heutigen Schwierigkeiten, wie das illegale Downloaden von Filmen und Musik im Internet, die Streitereien um die Digitalisierung von Forschungsarbeiten und ganzen Bibliotheken (Stichwort: „Google Book Settlement“), die neuen, durchaus positiven Ansätze durch Creative Commons u. a. zeigen, dass sich zwar im Laufe der Generationen die Namen der Beteiligten ändern, der Grundkonflikt um die Benutzung geistiger Güter aber der gleiche bleibt. Der Fortschritt der Technik hat dabei sogar dazu geführt, dass nach einer längeren Periode der stetigen Verbesserung des Schutzes von Urheberrechten der Schöpfer geistiger Werke „wieder in die nachrangige Rolle gerät, die ihm in der Frühzeit des Urheberschutzes zukam.“² Umso interessanter ist ein Blick zurück in diese „Frühzeit“ und vielleicht kann die Beleuchtung der damaligen Probleme der Dramatiker, die hier erfolgen soll, wenigstens kleine Denkanstöße liefern. Freilich soll hier nicht mehr Aktualität suggeriert werden, als diese wirklich besteht. Die Aufführungsrechte der dramatischen Schriftsteller sind in Deutschland heutzutage gesichert und werden auch nicht direkt durch den technischen Fortschritt bedroht. Allerdings sind die Schwierigkeiten der Theaterautoren des 18. und 19. Jahrhunderts auch nicht soweit von unserer Gegenwart entfernt, als dass es sich nicht lohnen genauer hinzusehen, insbesondere da sich unter den betroffenen Autoren für unsere Literatur und Kulturgeschichte so bedeutende Namen wie Lessing und Schiller befinden. Die Geschichte des Urheberrechts in Deutschland ist in ihren wesentlichen Abläufen gut erforscht.³ Warum also eine Geschichte des Aufführungsschutzes? Um es gerade heraus zu sagen: Die Forschung hat zwar die Urheberrechtsgeschichte zum Großteil erschlossen dabei

1 Müller, in: Fleischmann, S. 341.

2 Dölemeyer, in: FS-Klippel, S. 105.

3 Vor allem Gieseke, Vom Privileg zum Urheberrecht; Vogel, Deutsche Urheber- und Verlagsrechtsgeschichte; Bappert, Wege zum Urheberrecht und die zahlreichen Studien von Wadle.

aber jedoch einige Punkte stiefmütterlich behandelt. Das hat viele Ursachen. Vor allem mussten zunächst einmal die wichtigen Gesamtüberblicke geschaffen werden. Das Hauptaugenmerk der Forschung lag und liegt dabei vornehmlich auf der eigentlichen Entstehung des Urheberrechts im Zusammenhang mit dem Buchdruck und dem Verlagswesen. Das beruht natürlich auch auf der überragenden Bedeutung, die der Buchdruck und der damit Hand in Hand gehende Nachdruck für die gesamte Neuzeit, insbesondere für die Reformation und die später einsetzende Aufklärung, gespielt hat. Arbeiten, die sich speziell mit der geschichtlichen Entwicklung des Aufführungsschutzes beschäftigen, sind hingegen rar gesät und größtenteils wenig ergiebig.⁴ Die vorliegende Arbeit möchte daher den Fokus weg von dem die Urheberrechtsgeschichte beherrschenden Buchmarkt nehmen und ihn hin zu der besonderen Problematik des Dramen schreibenden Autors und dessen Beziehung zum Theaterbetrieb der Zeit vom frühen 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts führen. Ausgeblendet werden kann die rechtliche Diskussion um Verlagsrechte und Nachdruck freilich nicht, insbesondere da dort theoretische Weichen gestellt wurden, die entscheidenden Einfluss auf die Begründung des Aufführungsrechts hatten.

Bei der Entstehung des Aufführungsrechts sind vornehmlich drei Stufen der Entwicklung zu beachten. Zunächst einmal die Phase, in der das Bewusstsein erwächst, dass es sich bei der Dramatik um eine Kunstform handelt, in der Werke geschaffen werden, für die, neben oder statt der Bezahlung durch den Buchhandel, eine gesonderte Belohnung der theatralischen Aufführung möglich ist. In der zweiten Phase beginnen dann zwar einige Theater mit der Bezahlung von dramatischen Werken, der Autor ist aber noch völlig auf sein Verhandlungsgeschick und die Ehrlichkeit der Theaterleute angewiesen, da ein gesetzlicher Schutz nicht besteht. Die letzte Phase schließlich führt über die vermehrt auftauchenden Forderungen nach einer gesetzlichen Regelung des Aufführungsrechts, zu dessen tatsächlicher Statuierung in einzelnen deutschen Staaten und im Deutschen Bund.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt vor allem auf dem Zeitraum zwischen dem Beginn der Bezahlung dramatischer Werke bis zu den ersten gesetzlichen Regelungen, da dieser Abschnitt in Hinblick auf das Aufführungsrecht kaum oder nur unzureichend erforscht

4 Zu nennen wären hier etwa die Arbeiten von *Opet*, *Jacoby-Goldstandt*, *Reiners* und *Jährig-Ostertag*.

wurde. Hier erschien besonders die Frage interessant, ob es sich bei dem Handel zwischen Autor und Theater um einen reinen Verkauf des Manuskripts oder um die Überlassung der Aufführungsbefugnis handelte.

Zu der finanziellen Situation des dramatischen Autors sind insbesondere zwei wichtige Arbeiten erschienen, die aber die besondere rechtliche Problematik, insbesondere des 18. Jahrhunderts kaum berühren.⁵ Diejenigen Schriften, die vornehmlich die rechtlichen Aspekte des Aufführungsrechts betrachten, sind fast alle älteren Datums, in ihrem geschichtlichen Teil sehr kurz gehalten und beschränken sich dort auf die Erwähnung einzelner Schlagworte.⁶ Die Bearbeitung der Verfasser wird meist erst dort etwas breiter, wo die ersten Gesetze zum Aufführungsschutz zur Sprache kommen.⁷ Die gesetzlichen Regelungen selbst, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen rudimentären Aufführungsschutz begründeten, sind weitestgehend erforscht, so dass dort vor allem auf die hervorragenden Studien von Wadle und Gieseke zurückgegriffen werden konnte.

Aufgrund dieses Forschungsstandes möchte die vorliegende Arbeit zunächst insbesondere die Probleme der Autoren und den praktischen Umgang des Theaterbetriebes in der Zeit vor dem positiven Recht darstellen. Dafür wird hier zum ersten Mal der konkrete Umgang der dramatischen Autoren mit der vorgesetzlichen Lage ausführlich aufgezeigt werden, wozu neben vieler anderer, vor allem Schillers Briefwechsel, der in dieser Hinsicht noch nicht analysiert wurde, herangezogen worden ist. Des weiteren verdienen die Anstrengungen der Autoren und anderer Interessierter, für einen gesetzlichen Schutz, insbesondere im Vormärz, eine umfangreichere Würdigung als dies bisher geschehen ist. Daher wird ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit diesen Bemühungen gelten. Gesetze fallen schließlich nicht vom Himmel, sondern sind oft das Ergebnis einer umfangreichen und langwierigen Lobbyistenarbeit. Dazu sind vornehmlich Fach- und Tageszeitungen, sowie Journale der damaligen Zeit ausgewertet worden.

Eines der größeren Probleme der Erforschung des Zeitraumes vor der Gründung des zweiten Deutschen Reiches ist die immense Zersplitterung des damaligen Deutschlands in viele einzelne Gebiete mit den unterschiedlichsten Währungen. Hinzu kommen die teils

5 Vgl. die detailreiche Arbeit von *Weisker* und die Arbeit von *Jährig-Ostertag*.

6 Vgl. die Darstellungen von *Bock*, *Borchard*, *Henzel*, *Kadlec* und *Opet*.

7 Vgl. die Arbeit von *Jacoby-Goldstandt* und *Reiners*.

bedeutenden Kursschwankungen. Dies erschwert die Vergleichbarkeit der gezahlten Preise für Theateraufführungen im 18. und 19. Jahrhundert enorm. Auch ist mit einer bestimmten Summe noch nichts darüber gesagt, wie sich die Einnahmen im Verhältnis zu Lohn und Gehältern der Zeitgenossen in anderen Berufen verhielten.⁸ Dies sind aber für diese Arbeit keine entscheidenden Faktoren, da hier vornehmlich nicht die tatsächliche Höhe der gezahlten Leistungen von Bedeutung sein wird, sondern das Ob der Bezahlung.⁹ Daher erübrigen sich an dieser Stelle aus der Sicht des Verfassers weitere Auseinandersetzungen mit dem Währungsdschungel des Heiligen Römischen Reiches und seiner Nachfolger.

Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist das dramatische Aufführungsrecht in seiner geschichtlichen Entwicklung. Im heutigen deutschen Recht ist es ein Teil des Urheberrechts, welches „traditionell“ den materiellen und ideellen Interessen der Schöpfer von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst zu dienen hat.¹⁰ Lange Zeit war die Theorie vom Geistigen Eigentum einer der griffigsten Ansätze, um Rechte an geistigen Werken zu beschreiben, sah sich dabei aber jedoch früh massiven Angriffen ausgesetzt.¹¹ Für die meisten Theoretiker stand vor allem der wirtschaftliche Aspekt des Urheberrechts im Vordergrund, bis dieses in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Otto von Gierke (1841-1921)¹² als Persönlichkeitsrecht eingeordnet und begründet wurde.¹³ Aber auch dieser Ansatz konnte aufgrund der angesprochenen doppelten Natur des Urheberrechts nicht vollends befriedigen. Daher versuchte die so genannte „dualistische Theorie“, die maßgeblich von Josef Kohler (1849-1919)¹⁴ und dessen Theorie des Immaterialgüterrechts beeinflusst wurde, einen anderen Weg zu weisen. Danach besteht das Urheberrecht aus zwei selbstständigen Rechten, dem Vermögens- und dem Persönlichkeitsrecht.¹⁵ Noch heute ist diese Theorie in vielen Ländern die herrschende Lehre, so z.B. in Frankreich.¹⁶ Doch auch diese Konstruktion sieht sich vielfacher Kritik ausgesetzt, insbesondere dem Einwurf, dass

8 Siehe dazu z.B. *Engelsing*, in: Neue Rundschau 1976, S. 124ff.

9 Einen guten Überblick über die Währungen gibt *Steiner*, S. 94ff.

10 *Rehbinder*, Urheberrecht, Rn. 92.

11 *Jänich*, S. 83 m.w.N.

12 Vgl. zu v. Gierke NDB, Band 6, S. 374f..

13 *Ulmer*, S. 110f.; *Schack*, Rn. 120.

14 Vgl. zu Kohler NDB, Band 12, S. 425f..

15 *Ensthaler*, S. 49.

16 *Jänich*, S. 125.

beide Bereiche nicht einfach voneinander zu trennen wären, sondern vielmehr ineinander übergängen.¹⁷ Die heute in Deutschland herrschende „monistische Theorie“ betrachtet daher das Urheberrecht als ein „einheitliches Recht“ an, in dem die vermögensrechtlichen und persönlichkeitsrechtlichen Interessen eine untrennbare Einheit bilden.¹⁸ Der Gesetzgeber ist dieser Lehre gefolgt. In § 11 UrhG heißt es:

„Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. Es dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes.“

Besonders griffig hat Ulmer die Verbindung der zwei Elemente in einem einheitlichen Urheberrecht ausgedrückt:

„Die beiden Interessengruppen erscheinen, wie bei einem Baum, als die Wurzeln des Urheberrechts, und diese selbst als der einheitliche Stamm. Die urheberrechtlichen Befugnisse aber sind den Ästen und Zweigen vergleichbar, die aus dem Stamm erwachsen. Sie ziehen die Kraft bald aus beiden, bald ganz oder vorwiegend aus einer der Wurzeln.“¹⁹

Einer dieser „Äste“ oder „Zweige“ ist für den Dramatiker das Aufführungsrecht. Es handelt sich dabei um eines der unkörperlichen Verwertungsrechte.²⁰ Bei der gesetzlichen Regelung stößt man zunächst auf § 15 Abs. 2 Satz 1 UrhG, dem Recht zur öffentlichen Wiedergabe. Was von diesem Recht unter anderem erfasst ist, wird in § 15 Abs. 2 Satz 2 Nr. 1-5 UrhG präzisiert. Unter anderem findet in § 15 Abs. 2 Satz 2 Nr. 1 UrhG auch das Aufführungsrecht Erwähnung. Das Aufführungsrecht umfasst zwei eigenständige Rechte²¹, nämlich nach § 19 Abs. 2 UrhG das Recht, ein Werk der Musik durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen, und das Recht, ein Werk öffentlich bühnenmäßig darzustellen. Die erste Ausformung des heutigen Aufführungsrechts ist die konzertmäßige Aufführung von Musikstücken.²² Die zweite Variante, das bühnenmäßige

17 Siehe *Rehbinder*, Urheberrecht, Rn. 92.

18 *Schack*, Rn. 343.

19 *Ulmer*, S. 116.

20 Statt Aller: Siehe *Loewenheim*, in: *Loewenheim*, § 19 Rn. 4f.; *Hubmann*, § 24, S. 139ff.

21 v. *Ungern-Sternberg*, in: *Schricker/Loewenheim* zu § 19, Rn. 12.

22 Siehe dazu *Staats*, S. 18f.

Aufführungsrecht, liegt immer dann vor, wenn das Werk durch ein für das Auge oder für Auge und Ohr bestimmtes bewegtes Spiel im Raum dargeboten wird.²³ Diese Formulierung geht auf Reiners zurück.²⁴ Er definierte eine Aufführung als „die erschöpfende Verkörperung eines Geisteswerkes im freien Spiel durch Bewegung im Raum.“²⁵ Daran schließt er an:

„wenn der einzelne Mensch also imstande ist, durch seine Person eine Geistesschöpfung oder einen ihrer Teile durch freie Betätigung seiner ihm von Natur gegebenen Eigenschaften in räumlicher, ungehinderter Bewegung erschöpfend zum Ausdruck zu bringen, liegt eine Aufführung vor.“²⁶

Die zweite Variante ist also einschlägig bei Darbietungen von dramatischen Werken, aber auch für dramatisch-musikalische Werke wie Opern und Operetten und ebenso für Ballettvorführungen.²⁷ Das bühnenmäßige Aufführungsrecht wird darüber hinaus in Abgrenzung zum konzertanten Aufführungsrecht, das „Kleines Recht“ genannt wird, als „Großes Recht“ bezeichnet.²⁸ Dieser „schillernden“ Unterscheidung bedient man sich vornehmlich in der Praxis, um klarzustellen, ob die Wahrnehmung der Aufführungsrechte entweder durch eine Verwertungsgesellschaft, wie beispielsweise die GEMA oder die VG Wort, erfolgt, so bei den „Kleinen Rechten“, oder ob dies, wie bei den „Großen Rechten“, durch den Urheber selbst geschieht.²⁹

Hat der Dramatiker sein Werk vollendet, stellt sich für ihn in der Regel die Frage, wie er es auf die Bühne bringen und natürlich, wie er dafür eine Bezahlung erhalten kann. Da das bühnenmäßige Aufführungsrecht als „Großes Recht“ nicht von den Verwertungsgesellschaften wahrgenommen wird, muss der Theaterautor sich um die wirtschaftliche Nutzung seines Stückes in dieser Hinsicht selbst bemühen. Schon länger hat sich dabei herauskristallisiert, dass viele Dramatiker ihre Aufführungsrechte treuhänderisch durch einen Bühnenverlag wahrnehmen lassen. Diesem überträgt der Theaterautor

23 BGH GRUR 2008, 1081; 2000, 228 (230); 1960, 604 (605); 1960, 606 (608).

24 *Staats*, S. 27.

25 *Reiners*, S. 60.

26 *Reiners*, S. 61.

27 *Rehbinder*, Urheberrecht, Rn. 345.

28 Vgl. LG München I ZUM 2005, 849 (851).

29 *Erhardt*, in: Wandtke/Bullinger zu § 19, Rn. 16.

regelmäßig das ausschließliche bühnenmäßige Aufführungsrecht, welches der Bühnenverlag dann den jeweiligen Theatern einräumt.³⁰ Die Vergütung des Autors kann dabei selbstverständlich völlig frei zwischen Bühnenverlag und Theater verhandelt werden. In der Praxis ist jedoch überwiegend die *Regelsammlung Verlage (Vertriebe)/Bühnen (RS Bühne)*, vornehmlich für diejenigen Theater, deren Träger die öffentliche Hand ist, der maßgebende Faktor auch für die Bezahlung geworden.³¹ Der Urheber erhält danach zwischen 13 und 17 % der Roheinnahme der Theater.³² Die Roheinnahme ist dabei diejenige Einnahme, die durch den Eintrittskartenverkauf entsteht, wobei Vorverkaufsaufschläge und die Verkäufe von Steuerkarten, sowie der jeweilige Anteil an Platzmieten und Platzzuschüssen bei den einzelnen Aufführungen, eingerechnet sind.³³ Auch ist nach der *RS Bühne* die Vereinbarung einer festgeschriebenen Summe pro verkauften Ticket möglich, die sich vereinfacht gesprochen an der Etatgröße des betreffenden Theaters orientiert.³⁴ Heute, wie zu allen Zeiten, hängt der finanzielle Erfolg des Autors von dessen literarischer Klasse und natürlich vor allem von dessen Popularität ab.

Soweit zum modernen Begriff des Aufführungsrecht, welches heute gesetzlich geregelt ist und dessen Begrifflichkeiten durch Gesetzgeber, Rechtsprechung und Lehre weitgehend bestimmt sind. Dies war selbstverständlich nicht immer so. Bevor das Aufführungsrecht im 19. Jahrhundert in Deutschland gesetzlich gewährleistet wurde, gab es keine feststehenden Rechtsbegriffe zu dieser Frage. Daher ist es ratsam, vor der weiteren Befassung mit der Thematik, den Aufführungs- und Aufführungsrechtsbegriff zu bestimmen, der dieser Arbeit zugrunde liegen soll. Da sich an dem Begriff der Aufführung im Theater seit dem 18. Jahrhundert kaum etwas verändert hat (die Rede ist nicht von der Art und Weise der Darstellung durch die Schauspieler oder die Bühnenausstattung), bedarf es in dieser Hinsicht keiner besonderen Abgrenzung der Begrifflichkeiten. Nach Kohler ist die Aufführung einfach „die momentane Wiedergabe eines Werkes“ dramatischer oder musikalischer Art.³⁵ Unter Aufführung wird in dieser Arbeit daher jedwede öffentliche Darbietung eines Dramas oder eines sonstigen für eine szenische Darstellung geeigneten

30 Schack, Rn. 1212.

31 Erhardt, in: Wandtke/Bullinger zu § 19, Rn. 22.

32 Erhardt, in: Wandtke/Bullinger zu § 19, Rn. 32.

33 Lennartz, in: Die Deutsche Bühne 1/2000.

34 Einzelheiten bei Erhardt, in: Wandtke/Bullinger zu § 19, Rn. 32.

35 Kohler, in: AcP 85 (1896), 339 (375).

oder umgearbeiteten Werkes der Dichtkunst durch Schauspieler verstanden. Ebenso ist, wenn im weiteren Verlauf der Arbeit von einem Aufführungsrecht des Autors die Rede ist, selbstredend nicht der bestimmte Begriff des heutigen deutschen Rechts gemeint. Die ältere Definition von Opet ist m. E. gut geeignet um die Vor- bzw. Frühform dieses Rechtsinstituts zu bestimmen. Danach ist das Aufführungsrecht das Recht, dass dem Schöpfer eines dramatischen oder vergleichbaren Werkes

„die Befugnis erteilt, die Aufführung des Geistesprodukts ausschließlich nach eigenem Ermessen zu gestatten, allen anderen dagegen die Aufführung ohne diese Gestattung“

zu verbieten.³⁶ Daran angelehnt, wird hier der Begriff des Aufführungsrechts untechnisch benutzt werden und zwar in dem Sinne eines Rechts des Autors von dramatischen Werken selbst zu entscheiden, ob und von wem sein Werk aufgeführt werden soll, und gegebenenfalls die ungenehmigte öffentliche Darbietung zu verhindern.

In der hier vorliegenden Arbeit wird es aber nicht um die immer aktuelle Frage gehen, ob und inwieweit Regisseure und Schauspieler bei der Aufführung in das Werk des Dramatikers eingreifen oder dieses sogar entstellen dürfen.³⁷ Diese oft hohe Wellen schlagende Problematik des „Regietheaters“³⁸ muss anderen Darstellungen vorbehalten werden. Es liegt jedoch in der Natur der Sache, dass mitunter dieses Thema am Rande eine Rolle spielen wird.

36 *Opet*, Theaterrecht, S. 269f.

37 Siehe dazu *Schack*, Rn. 1210.

38 Vgl. dazu aus jüngerer Zeit die Rede von *Daniel Kehlmann* zur Eröffnung der Salzburger Festspiele vom 25.07.2009 mit dem Titel „Lichtprobe“, abgedr. z.B. in: Frankfurter Rundschau vom 27.07.2009.

B. Eine kurze Geschichte von Theater, Geld und Recht bis zum 18. Jahrhundert

Das dramatische Aufführungsrecht ist ohne das Theater nicht zu denken. Seine Geschichte kann daher nur in engem Zusammenhang mit der historischen Entwicklung von Theater und Dramatik dargestellt werden, denn viele Phänomene, mit denen Autoren und Theaterleute im 18. Jahrhundert und danach zu kämpfen hatten, sind nur aus diesem Hintergrund überhaupt verständlich. Wann genau das erste Schauspiel aufgeführt wurde, lässt sich heute wegen der fehlenden Überlieferung nicht mehr genau sagen. Nur soviel ist sicher: Dem Menschen wohnte wohl von Beginn an der Drang inne zu schaffen und zu gestalten³⁹, und der Mensch ist ja auch „nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁴⁰

Das Theater selbst entstand vermutlich aus magischen Riten.⁴¹ Unbegreiflich war für den frühen Menschen seine oft feindliche Umgebung: Mit Beschwörungen und Tänzen versuchte er die Geister der Natur zu bannen.⁴² An ein Recht des Urhebers an seinem Werk war dabei selbstverständlich nicht im Entferntesten zu denken. Man kann jedoch davon ausgehen, dass von Beginn an demjenigen Achtung und Verehrung zuteil wurde, der die anderen unterhielt und Freude und Spannung erzeugte.

Erst im „alten Griechenland“ beginnt unsere bis heute gepflegte „Theatertradition“.⁴³ Hier fand zwischen dem achten und sechsten vorchristlichen Jahrhundert die erste große Epoche des europäischen Schauspiels statt.⁴⁴ Drama und Lyrik wurden auf ein bis in die neueste Zeit wirkendes Niveau geführt.⁴⁵ Das Theater im antiken Griechenland war dabei zwar zunächst ein kultisch-religiöses Institut⁴⁶, gleichzeitig aber auch das literarische Forum der Zeit.⁴⁷ Wie die meisten Künstler strebte der Theaterdichter damals nach Ruhm und Unsterblichkeit, jedoch war auch in Griechenland die Kunst nicht immer brotlos. Viele Dichter hatten wohlhabende Gönner, die wohl darauf hofften, dass etwas von dem Prestige der Tragiker

39 *Bappert*, Wege zum Urheberrecht, S. 7.

40 *Schiller*; Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Brief Nr.15, *Schiller*, NA, 20. Band, S. 359.

41 *Simhandl*, S. 12.

42 *ders.*, S. 12.

43 *Doll/Erken*, S. 11.

44 *Brockett*, S. 13.

45 *Schuller*, S. 25.

46 *Kurz*, S. 3.

47 *Frohne*, in: UFITA 129 (1995), 53 (58).

auf sie abfärbte. Ein Recht des Urhebers an seinem Werk ist allerdings in der Antike nie zur Anerkennung gelangt.⁴⁸ Die griechische Philosophie differenzierte zwar zwischen Materie und Geist,⁴⁹ doch wurde der Schritt zur endgültigen Entflechtung des Geistigen vom Materiellen nicht bewältigt.⁵⁰

Die Entstehung des römischen Theaters war aufs Engste mit Griechenland verbunden.⁵¹ Ein probates Mittel um als Künstler existieren zu können, stellte auch in Rom die Widmung eines Werkes an einen wohlhabenden Gönner dar, der den Autor unterstützte und oft dafür sorgte, dass dieser zu Amt und Würden kam.⁵² Man denke in diesem Zusammenhang nur an die Verbindung von Horaz und dem sprichwörtlich gewordenen Maecenas. Die Bezahlung der Manuskripte von Theaterstücken, die später aufgeführt werden sollten, war in Rom eher die Regel denn eine Ausnahme.⁵³ Dabei handelte es sich aber nicht um eine Frühform der Aufführungsbefugnis.⁵⁴ Das Werk wurde zwar seinem jeweiligen Schöpfer zugeordnet.⁵⁵ Daraus resultierte, dass der Autor über sein Werk selbst verfügen konnte. Dies galt allerdings nur bis zu der ersten Veröffentlichung. Danach wurde das Werk sozusagen gemeinfrei: „oratio publicata res libera est.“⁵⁶ Dies folgte aus der Überzeugung, dass es sich bei den kreativ erzeugten Werken eigentlich um Geschenke der Götter handelte, auf deren Kenntnis auch der künstlerisch unbegabte Bürger ein Anrecht hatte.⁵⁷ War die Veröffentlichung geschehen, gleich auf welchem Wege, hatte der Autor keine rechtlichen Möglichkeiten mehr Einfluss auf die Nutzung seines Werkes zu nehmen.

48 *Hubmann*, S. 9.

49 *Koutsouradis*, in: UFITA 118 (1992), 5 (8); so unterschied z.B. Platon das Sichtbare und das Denkbare, vgl. *Bormann*, S. 55ff.

50 *Hubmann*, S. 9. Dagegen spricht insbesondere nicht, dass bei den Hellenen die „Idee einer geistigen Vaterschaft“ vorhanden war. *Koutsouradis*, in: UFITA 118 (1992), 5 (8), der „schon die Konturen eines droit moral“ durchschimmern sieht und drei Beispiele für die angeblich „positivrechtliche Fixierung“ des Urheberschutzes im Altertum aufzeigt. Der Vorwurf des Diebstahls bei Geisteswerken kam durchaus vor. Darin sollte man aber weniger einen Hinweis auf etwaige Urheberrechte als einen solchen auf die eigene künstlerische Qualität sehen. (*Frohne*, in: UFITA 129 (1995), 53 (58); a.A. wohl: *Koutsouradis*, in: UFITA 118 (1992), 5 (8f.).

51 Die Kulturgeschichte Roms zeigt, dass sich zumindest in den Anfängen die römische und die griechische Kultur überlappten und die Römer zunächst diejenigen waren, die die Einflüsse der Anderen einverleibten, *Schuller*, S. 254.

52 Vgl. dazu *Visky*, in: UFITA 106 (1987), 17 (31).

53 *Kohler*, Autorrecht, S. 334 m. w. N.; *Gieseke*, Vom Privileg zum Urheberrecht, S. 2.,

54 Siehe dazu *Opet*, Deutsches Theaterrecht, S. 271 *Kohler*, Autorrecht, S. 336ff.; *Asmussen*, S. 19; *Bappert*, Wege zum Urheberrecht, S. 16.

55 *A. Eggert*, in: UFITA 138 (1999), 183 (188).

56 *Schickert*, S. 90; das Zitat stammt von dem berühmten römischen Redner Quintus Aurelius Symmachus (ca. 342-402/403).

57 *Bappert*, Wege zum Urheberrecht, S. 40.

Im 5. Jahrhundert n. Chr. fanden im westlichen Teil Europas die letzten Theateraufführungen in den antiken Theatern statt.⁵⁸ Dem schleichenden Niedergang des Theaters gingen die Konstantinische Wende und die Einführung des Christentums als Staatsreligion (391/392 n. Chr.) voraus.⁵⁹ Die heidnischen Kulte und Bräuche wurden in der Folge verboten. Dies konnte an der Schauspielkunst nicht spurlos vorbeigehen. Das Theater verlor aufgrund der starken Anfeindungen durch die neue Religion seinen Platz als Einrichtung der Öffentlichkeit und verschwand nahezu in der Bedeutungslosigkeit.⁶⁰

Erst nach fünfhundert Jahren fast theaterloser Zeit sollte sich wieder ein „theatralischer Geist“ in Europa regen. Dabei stand der Neuentstehung des Theaters ausgerechnet die Liturgie des christlichen Gottesdienstes Pate, aus der im 10. Jahrhundert das geistige Schauspiel entstand.⁶¹ Im 13. Jahrhundert gab es bereits eine breitere Spieltradition in Frankreich, die im 14. Jahrhundert auch Deutschland und England erfasste.⁶²

Wie in der Antike wurde auch noch im Mittelalter der Schöpfer von Geisteswerken nur als Mittler der durch ihn tätigen höheren, göttlichen Macht angesehen.⁶³ Allerdings war es neben vielen anderen Umwälzungen im Mittelalter nicht nur zum Untergang des in der Antike noch vorhandenen Verlagswesens gekommen, sondern auch das schon teilweise existierende Berufskünstlertum verschwand. Dies führte dazu, dass die Frage nach der kommerziellen Verwendung von künstlerischen Werken keine große Rolle mehr spielte.⁶⁴ Daneben sind die archetypischen Besonderheiten der kirchlichen Spiele zu beachten. Meistens entstanden sie als Resultat eines „vom Kollektiv bestimmten Produktionsprozesse(n)“⁶⁵. Des Weiteren blieb die überwiegende Zahl der Autoren, wie die meisten mittelalterlichen Künstler, anonym.⁶⁶ Daneben waren die Verfasser der religiösen Theaterspiele fast ausschließlich Geistliche. Für sie stellte sich weder die Frage nach einer

58 *Doll/Erken*, S. 21.

59 Siehe dazu und zum folgenden *Schuller*, S. 171 ff.

60 *Doll/Erken*, S. 21.

61 *Simhandl*, S. 54.

62 *Doll/Erken*, S. 23.

63 *Bappert*, Wege zum Urheberrecht, S. 63.

64 Ders., S. 55. Vereinzelt Vorstellungen über die „eigentumsrechtlich(e)“ Zuordnung von Gütern zu ihrem Erschaffer, wie bei Thomas von Aquin, erlebten keinerlei Entsprechung in der rechtlichen Sphäre, *Fechner*, S. 25.

65 *Fischer-Lichte*, S. 19.

66 *Brockett*, S. 94.

Bezahlung noch nach dem Schutz ihrer Werke gegen Aufführungen durch Andere. Für den Unterhalt der geistlichen Autoren war, oft als Mitglieder in klösterlichen Gemeinschaften, gesorgt, sie schrieben nur Gott zur Ehre.⁶⁷

Bei dem Theatermonopol der Kirche blieb es nicht, da die Ausrichtung der Aufführungen bald auch von Handwerkerzünften und Gilden übernommen wurde.⁶⁸ Das weltliche Drama entwickelte sich allerdings nicht nur aus der Profanierung des geistlichen Spiels, sondern aus vielen unterschiedlichen kulturellen Elementen. Die wichtigsten Impulse gaben althergebrachte Festbräuche, Karnevalsspäße und festliche Umzüge, aus denen sich regelrechte Fastnachtsspiele entwickelten.⁶⁹ Neben dieser stetig vorangehenden Herausbildung eines weltlichen Theaters aus der Festtradition, trat gegen Ende des 15. Jahrhunderts das so genannte Schultheater auf den Plan.⁷⁰ Dessen Ursprünge liegen in den bedeutenden kulturellen und gesellschaftlichen Einflüssen der Renaissance. Ausgehend aus dem heutigen Italien wird der Mensch im frühen 14. Jahrhundert „geistiges Individuum und erkennt sich als solches“.⁷¹ Das Gedankengerüst des Mittelalters, mit seiner bloßen Hoffnung auf das Jenseits, bröckelte, der Mensch strebte nun nach einem glücklichen Leben schon im Diesseits.⁷² Diese Veränderung des Weltbildes hin zum Humanismus ging Hand in Hand mit der Wiederentdeckung der griechisch-römischen Antike und deren Philosophie und Kunst. Sie wurde nun „als Ziel und Ideal des Daseins“ betrachtet.⁷³ So ist es nicht weiter verwunderlich, dass etwas später auch in deutschen Schulen und Universitäten die griechischen und römischen klassischen Dramatiker zum Lehrstoff wurden.⁷⁴ Man rezitierte seinen Terenz jedoch nicht nur, sondern begann die Klassiker auch schauspielerisch darzustellen. Ebenso wurden biblische Stücke aufgeführt, da die Schulen überwiegend in kirchlicher Hand waren.

Durch die Renaissance hatte sich auch die Rolle des Künstlers stark verändert: Er war fortan nicht mehr nur Mittler der von Gott gegebenen Kunst, sondern ein selbstschöpferisches

67 Gieseke, Vom Privileg zum Urheberrecht, S. 7.

68 Braunneck, Band 1, S. 277.

69 Michael/Daibner, S. 10f; Salzer/Tunk/Heinrich/Münster-Holzlar, Band 1, S. 334.

70 Devrient/Stuhlfeld, S. 14.

71 Burckhardt, S. 99.

72 Simhandl, S. 61.

73 Burckhardt, S. 130.

74 Dazu und zum folgenden Eggers, in: Schöne, S. 210; Devrient/Stuhlfeld, S. 14

Individuum, wodurch dementsprechend sein Ansehen beträchtlich wuchs.⁷⁵ Doch auf die materiellen Aspekte der Autorschaft hatte diese revolutionär anmutende neue Sichtweise kaum einen Einfluss. So lange es fast nur Autoren aus dem geistlichen Stand gegeben hatte, war ja an eine Bezahlung der Werke nicht gedacht worden. Aber auch die weltlichen Autoren, die oft zwar adelig und materiell besser gestellt waren, mussten sich selbst versorgen oder auf einen reichen Gönner hoffen. Das ganze Mittelalter über galt nämlich der Grundsatz, dass alle Schriften völlig frei reproduziert werden konnten.⁷⁶ So wenig wie der Lyriker und Prosaautor, so wenig war auch der Dramatiker nur durch seine Kunst finanziell abgesichert. Der Gedanke an einen rechtlichen Schutz lag dementsprechend noch in weiter Ferne.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden die deutschen Fürstenhöfe dann zunehmend zu Wirkungsstätten ausländischer Berufsschauspieler⁷⁷, die meistens aus England stammten, wo es unter der Regentschaft Elisabeths I. (1558-1603) zur großen Blüte des dortigen Theaters gekommen war.⁷⁸ Anfang des 17. Jahrhunderts kam es dann zu einer richtiggehenden Flut von Theatertruppen, die auch aus Frankreich und den Niederlanden ganz Europa durchzog und einige Jahrzehnte anhalten sollte.⁷⁹ Den größten Einfluss auf das deutsche Theater übten jedoch, trotz aller Konkurrenz, die englischen Gruppen aus, die früh begannen auf deutsch zu spielen und sich in vielen Städten und an vielen Höfen großer Beliebtheit erfreuten.⁸⁰ Von den Theatergruppen wurden zunehmend Einheimische angelernt und so traten nach dem Dreißigjährigen Krieg die ersten relevanten deutschen Truppen auf.⁸¹ Diese „Banden“ übernahmen einen Großteil des Repertoires der englischen Gruppen, spielten aber auch Bearbeitungen von spanischen und italienischen Dramen.⁸² Vornehmlich der berühmte Theaterprinzipal Johannes Velten (1640-1691 oder 1692)⁸³ legte dann den Schwerpunkt auf das französische Drama und setzte auf einen höheren literarischen

75 *Simhandl*, S. 61f.; eine Entwicklung, die wohl schon im Hochmittelalter begann, wie man an den Persönlichkeiten Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbachs erkennen kann, dazu *Bappert*, Wege zum Urheberrecht, S. 83f.

76 *Gieseke*, Vom Privileg zum Urheberrecht, S. 3ff.

77 *Barner*, in: *Maler/San Miguel/Schwaderer*, S. 11.

78 *Doll/Erken*, S. 39f.

79 *Fischer-Lichte*, S. 61ff.

80 *Salzer/Tunk/Heinrich/Münster-Holzlar*, Band 1, S. 452ff; *Fischer-Lichte*, S. 61ff.

81 *Szyrocki*, S. 304.

82 Zum Repertoire der Wanderbühnen ausführlich *Fischer-Lichte*, S. 69ff.

83 Vgl. zu Velten die Arbeit von *Heine*.

Anspruch und weniger auf Effekthascherei.⁸⁴ Der Wechsel hin zu den italienischen und französischen Stücken lag am veränderten Geschmack des adligen Publikums, das einfache Volk goutierte auch weiter gern das alte Repertoire. Ein deutsches Stück stand nur vereinzelt auf dem Spielplan der Wanderbühnen.

Im 17. Jahrhundert wurde quer durch die Bevölkerung Theater gespielt und konsumiert.⁸⁵ Daneben hatte sich das Leben theatralisiert, wovon die pompösen Darbietungen von Macht und Reichtum am Hofe der Fürsten und die prächtigen Inszenierungen der katholischen Kirche an den Feiertagen zeugten.⁸⁶ In den meisten westeuropäischen Nationen wurden „die klassischen Epochen“ der jeweiligen Nationalliteratur eingeläutet.⁸⁷ Für Deutschland galt dies zunächst jedoch nicht, hier schrieben die wichtigsten Dramatiker noch auf Latein. Das änderte sich mit dem Erscheinen des *Buch(es) von der Deutschen Poeterey* von Martin Opitz (1597-1639)⁸⁸, welches eine „deutsche Verslehre“ vorstellte⁸⁹ und so die Entstehung einer „deutsche(n) Nationalliteratur“ beeinflusste.⁹⁰ Gut zwanzig Jahre mussten aber noch vergehen bis mit Andreas Gryphius (1616-1664)⁹¹ der bedeutendste deutsche Theaterdichter des 17. Jahrhunderts mit seinem Erstling in deutscher Sprache auf den Plan trat.

Die Theatermacher des Barock wurden mit ihren Werken allerdings keine reichen Leute. Wie fast allen Schriftsteller blieb ihnen nur der Ausweg einen anderen Beruf auszuüben und in der Freizeit der Kunst nachzugehen. Der Typus des freien Schriftstellers, der nur von seinen Werken lebte, bildete in dieser Zeit noch die absolute Ausnahme.⁹² Vereinzelt bekamen Künstler für Auftragsarbeiten auf dramatischem Gebiet zwar eine beachtliche Belohnung⁹³, doch konnte man auch leer ausgehen, wie der Nürnberger Dichter Sigmund von Birken (1626-1681)⁹⁴, der für ein vom Hof verlangtes Singspiel kein Geld erhielt.⁹⁵

84 Heine, S. 43; Niefanger, S. 160.

85 Simhandl, S. 91.

86 Dazu Fischer-Lichte, S. 40 ff.

87 Ecker, in: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung, S. 95.

88 Vgl. die interessante Studie von Wilhelm Kühlmann: *Martin Opitz - Deutsche Literatur und deutsche Nation*, 2. Auflage, Heidelberg 2001.

89 Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band 12, S. 738.

90 Szyrocki, S. 120.

91 Vgl. zu Gryphius die Monographie von Willi Flemming, Stuttgart 1965.

92 Heckmann in Corino, S. 49.

93 So der Nürnberger Stadtmusikus Jacob Lang, der für sein *Kinder=Ballett* ungefähr den Gegenwert eines Monatsgehaltens erhielt; Siehe Paul, S. 389.

94 Vgl. zu Birken NDB, Band 2, S. 256f..

95 Kröll, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken, 47. Band (1967), S. 258; Endres, in: FS-Krautwurst, S. 90.

Einnahmen durch die dramatische Kunst konnten hingegen diejenigen Dramatiker verbuchen, die als Lehrer an solchen Schulen angestellt waren, die Theateraufführungen inszenierten.⁹⁶ Die Bezahlung erfolgte jedoch unabhängig davon, ob es sich um ein eigenes Stück des Lehrers, um ein Werk eines Dritten oder eines Klassikers handelte.

Am Ende des Jahrhunderts schließlich, stand der Dramatiker, trotz aller wichtigen Veränderungen, die das 17. Jahrhundert dem Theater gebracht hatte, rechtlich und in der Regel auch finanziell genauso ungesichert da wie in den Jahrhunderten zuvor.

96 Siehe dazu: *Zeller*, S. 88f. m.w.N.; *Gärtner*, S. 136.