

kann auch nicht verhüten, daß ein Anderer mit Hülfe seiner Uebersetzung eine neue Uebersetzung in einer andern Sprache veranstaltet; denn der Uebersetzer hat nur die Sprachform für sich. Dagegen der Originalautor kann verhüten, daß ein Anderer eine Uebersetzung in irgend einer Sprache verfaßt ohne seine Zustimmung; denn er ist nicht nur Schöpfer der Sprachform, sondern auch Schöpfer der innern Form, der Ideeengestaltung, und diese wird von dem Andern usurpirt, welcher das Werk in eine andere Sprache übersetzt, da dieser dem Werke nur statt seines ursprünglichen Gewandes ein neues gibt. Das ausschließliche Recht des Originalautors auf die Uebersetzung seines Werkes hätte daher nie bestritten werden sollen, der Streit beruht auf einem unvollkommenen Einblick in das Wesen des Autorrechts und seines Gegenstands. Namentlich hat die grundfalsche und auf irrigen Theoremen beruhende Lehre, daß das Autorrecht nur die mechanische Nachbildung ausschliesse, weil dasselbe auf dem Grunde beruhe, daß es „dem gesunden Rechtsinn widerspreche, daß über ein Resultat geistiger Anstrengung jeder Andere durch rein mechanische Thätigkeit verfügen dürfe“ (Lange, Kritik der Grundbegriffe S. 37 fg.), zu völlig verkehrten Konsequenzen geführt, insbesondere bei Jolly, S. 152 fg., welcher aus diesem Grunde sogar das exclusive Aufführungsrecht dramatischer Erzeugnisse als ein „die gewöhnlichen Grundsätze über den eigentlichen Nachdruck überschreitendes“ Recht erklärt (S. 190)¹⁾.

Auch vom Standpunkte praktischer Interessen hat man das Uebersetzungsrecht bekämpft, Schürmann, der Rechtsschutz gegen Uebersetzungen (1860), allerdings zu einer Zeit, wo man

1) Aehnliche Irrthümer auch bei Muquardt, le droit d'auteur (1855) p. 4 sq. Richtiger Richter, Kunst und Wissenschaft S. 126 fg., nur daß seine Argumentation hier, wie so oft in dieser Schrift, nicht zur nöthigen Reifung gediehen ist.

überhaupt ängstlich glaubte, daß das Verlangen nach litterarischem Rechtsschutze sein Maß überschreite; und dazu gehört denn auch die völlig unbegründete Befürchtung Schürmann's, daß man durch den Schutz gegen Uebersetzungen die Uebersetzungslitteratur und ihre Wohlthaten beseitige (vgl. S. 14 fg.). Begründet sind die Ausstellungen Schürmann's nur, sofern sie den damaligen höchst unvollkommenen Zustand des Autorschutzes in privatrechtlicher und internationaler Beziehung charakterisiren. Der Uebersetzungsschutz raubt uns nicht die Uebersetzungslitteratur, sondern befreit uns von einer Menge schlechter Uebersetzungen, an denen wir laboriren. Und wie wichtig das Uebersetzerrecht und sein internationaler Schutz für die deutsche Originallitteratur und ihre Vertreter ist, beweist die große Menge, namentlich wissenschaftlicher, deutscher Schriften, welche im Ausland übersetzt und in Uebersetzung verbreitet werden, worüber zu vergl. die Nachweise bei Mühlbrecht im buchhändlerischen Börsenblatt 1879 S. 1715 fg.

Nunmehr hat das deutsche Autorgesetz, ebenso wie schon theilweise die frühere Gesetzgebung und internationale Vereinbarung ¹⁾ ein exclusives Uebersetzerrecht statuirt, aber mit Beschränkungen und Voraussetzungen, welche innerlich nicht gerechtfertigt sind. Es ist ungerechtfertigt, daß das Uebersetzungsrecht vor dem sonstigen Autorrecht erlischt; ebenso ungerechtfertigt als es war, wenn man früherhin das Aufführungsrecht vor dem Rechte der sonstigen Publikation erlöschen ließ; insbesondere, wenn noch dazu die Frist des Uebersetzungsrechts so ausnehmend reducirt ist auf 5 Jahre, wie im deutschen Gesetze §. 15. Vgl. hiergegen auch die Kritik von Pataille, Ann. XVII p. 356.

Auch widerspricht dies vollkommen der Analogie des Kunstwerkgesetzes. Was bei litterarischen Produktionen die Ueber-

1) Vgl. Heydemann, der internationale Schutz des Autorrechts, Publikationen des Börsenvereins II S. 289 fg.

setzung, das ist bei Werken bildender Kunst die Uebertragung des Bildes in ein anderes Kunstverfahren: diese Uebertragung ist aber nach der deutschen Gesetzgebung dem Autor so lange vorbehalten, als sein Autorrecht währt, es ist nicht unterschieden zwischen der direkten und indirekten Reproduktion, und es ist mit Recht nicht unterschieden ¹⁾. Und ganz so verhält es sich mit musikalischen Erzeugnissen; denn auch hier ist nicht bloß die mechanische Reproduktion des Originalwerks, sondern auch die Reproduktion in Form von Arrangements, Transcriptionen d. h. in Form von Uebersetzungen in eine andere instrumentale Ausdrucksform ²⁾ während der ganzen Dauer des Autorschutzes vorbehalten §. 46, so daß die Sonderbestimmung für sprachliche Uebersetzungen eine schwer zu erklärende Inkonsequenz ist ³⁾. Insofern ist das österreichische Autorgesetz von 1846 konsequenter, als es den Schutz von Uebersetzungen und von Arrangements den nämlichen beschränkenden Bestimmungen unterwirft (§. 5 c. und §. 6 c. und vgl. dazu *Harum* S. 103. 205) ⁴⁾. Zwar hat man hiergegen geltend gemacht, daß eine Uebersetzung eine selbstständigere geistige Thätigkeit erfordere,

1) Vgl. *Rühns*, Rechtsschutz an Werken der bildenden Künste (1861) S. 39, *Mandry*, S. 276. Von §. 6 Z. 2 Kunstwerkges. ist hier abzusehen.

2) Vgl. auch *Richter*, Wissenschaft und Kunst S. 130 fg.

3) Vgl. auch *Waddington* in dem im *Bulletin de l'association littéraire* 1879 VI p. 21 sq. 23 mitgetheilten Briefe.

4) Vgl. auch das italienische Gesetz 1865 a. 11: „Durante il corso de' primi dieci anni — — oltre il diritto di riproduzione, si ha pure la esclusiva facoltà di farne o di permetterne la traduzione.“

La traduzione delle opere letterarie e scientifiche consiste nel voltarle in altra lingua; e quella delle opere di disegno, pittura, scultura, incisione e simili, consiste nel ritrarne le forme o le figure con lavoro non semplicemente meccanico o chimico, ma costitutivo di un' altr' opera d'arte di specie diversa da quella dell' opera originale, come sarebbe l'incisione di un quadro, il disegno di una statua e simili.“ Auch hier sind die verschiedenen Arten der technischen Uebertragung gleich behandelt, und mit Recht, *Ascoli* p. 189.

als ein Arrangement, da es Sache des Uebersetzers sei, die Ausdrucksformen der einen Sprache durch die Ausdrucksformen und Wendungen der andern Sprache wiederzugeben, Besque von Büttlingen, S. 98 fg.: das ist allerdings der Zweck der Uebersetzung, und eine gute Uebersetzung kann ein Meisterstück der Sprache sein; aber ebenso ist eine Transcription von Liszt, welche den instrumentalen Gedanken durch die Hülfsmittel des Pianoforte wiedergibt, eine Schöpfung, welche ohne das tiefste Erfassen des musikalischen Gedankens, ohne den vollständigsten Einblick in die Mittel des Klaviers und ohne die vollständige Beherrschung aller Kräfte des Instrumentes unmöglich ist; vergl. auch Weigmann, Geschichte des Clavierspiels (1863) S. 160). Es gilt eben auch hier nicht, die Noten zusammenzuziehen und ein Spiel zweier Hände auf den Tasten des Klaviers zu ermöglichen, sondern es gilt, die entsprechenden Mittel zu finden, um die Toneffekte des Orchesters durch die analogen Toneffekte des Klaviers wiederzugeben. Allerdings gibt es fabrikmäßige Arrangements, insbesondere für Klavier genug, welche allem andern, nur nicht dem Genius des Klaviers entsprechen.¹⁾ Ebenso gibt es aber auch genug stümperhafte Uebersetzungen, welche weder dem Sinne des Originals, noch der Ausdrucksweise der Sprache genügen.²⁾

Für die volle Dauer des Uebersetzungsrechts als des Rechts,

1) Obgleich zu hoffen ist, daß ein derartiges handwerksmäßiges Arrangiren durch die Leistungen der neuern Meister überwunden ist. Vgl. Raumann, die Zukunftsmusik und die Musik der Zukunft (1877) S. 35.

2) Für das ausschließliche Uebersetzerrecht des Originalautors: Appellhof Paris 17/7 1847, Rouen 7/11 1845 bei Blanc p. 177, Seine trib. 23/4 1857 Pataille III p. 170, Blanc selbst ib., Pataille, Annal. XIII p. 183, Rendu nr. 814, Calmels nr. 91, Lacan et Paulmier nr. 703, Pouillet nr. 533, Leone Levi, International copyright (1879) p. 8. Unrichtig Dalloz, propr. litt. nr. 352 sq., unrichtig auch Renouard nr. 16 und Gastambide nr. 58.

die Gedankencomposition in jeder Sprache wiederzugeben, ist neuerdings mit Recht aufgetreten J. Lermine im Bulletin de l'Association littéraire 1879 IV p. 8 sq., und sodann der Londoner litterarische Congreß von 1879, welcher den Satz vertheidigt: Le droit exclusif d'autorisation de traduction appartient à l'auteur de l'oeuvre originale au même titre et pour le même délai que le droit d'autorisation de reproduction, sous cette réserve que la traduction autorisée devra être entièrement publiée dans un délai de cinq ans à partir de la publication de l'oeuvre originale (Bulletin de l'Association littér. 1879 V p. 9). Vgl. auch das neueste spanische Autorgesetz a. 12. 13. 15, und die englische Bill to consolidate and amend the Law relating to Copyright (1879) a. 8¹⁾.

Aber auch die weitere Voraussetzung des deutschen Gesetzes, daß der Autor innerhalb einer bestimmten Zeit die Uebersetzung liefern muß, entspricht nicht der Natur der Sache; denn es hängt von besondern Umständen ab, ob er einen entsprechenden Uebersetzer findet, ob die Nachfrage in einem andern Lande eine solche im Momente wünschenswerth erscheinen läßt u. s. f. Die richtige Abhülfe wäre die, welche auch für das Verhältniß des Haupterfinders und des Verbesserungserfinders vorgeschlagen worden ist, daß der Autor auf Antrag gegen eine entsprechende Entschädigung die Genehmigung zur Uebersetzung ertheilen muß, wenn er es nicht vorzieht, innerhalb einer ihm gesetzten angemessenen Frist, selbst eine Uebersetzung zu liefern.

1) Eigenthümlich ist die Bestimmung des neuen schwedischen Autorgesetzes 10/8 1877 (Bulletin de l'Assoc. litt. 1879 III p. 13) a. 2, wonach der Autor das ausschließliche Recht nur darauf hat, sein Werk von dem einen Idiom derselben Sprache in das andere zu übertragen: das Schwedische, Norwegische und Dänische werden dabei als Idiome derselben Sprache angesehen. Verboten ist indeß die Uebersetzung eines noch nicht publicirten Werkes a. 10.

Bei rein künstlerischen Produktionen ist dem Autor nicht nur die Ideenfolge, sondern auch die Composition, das Object der Darstellung eigen, und als solcher Gegenstand des Schutzes. Wie jede menschliche Individualität von der andern, so ist jede wahrhaft künstlerische Schöpfung von der andern unterschieden; ein Bild des Lebens ist niemals eine Schablone, welche 3 oder 4 Personen ausfüllen könnte, es ist immer nur eine individuelle Gestaltung, die uns in ihren charakteristischen Zügen vor Augen steht. Diese Gestalt innerhalb des vom Dichter gezogenen Rahmens ist die Prerogative des Dichters¹⁾; ihre charakterologische Entwicklung inmitten bestimmter Begebnisse der Außenwelt, ihre Freude und ihr Leid ist seine Schöpfung, sein Werk und auch sein alleiniges Recht. Daher ist es eine Verletzung seines Rechts, wenn ein Anderer die Figuren seiner Stücke in ihrer Entwicklung innerhalb der einzelnen Scenen dem Autor entlehnt und sie, in derselben oder auch in einer andern Kunstform, aber doch in der gleichen geistigen Weise sich entwickeln läßt. So wenn ein Roman sämtliche charakteristischen Züge des andern entlehnt, sollte auch die sprachliche Darstellung eine verschiedene sein, Appellhof Paris 2|12 1859, 3|12 1867, 20|2 1872 in Pataille VI p. 65, XIII p. 404, XVII p. 193. Namentlich gehört hierher die neuerdings so beliebte Adaptation einer fremden Phantasieschöpfung, indem man dieselbe den lokalen Verhältnissen und den gesellschaftlichen Formen einer andern Gegend, eines andern Landes anpaßt. Verdeckter, aber um nichts weniger unerlaubt und rechtsverlegend ist die

1) Innerhalb des Rahmens. Hätte Shakespeare die lustigen Weiber von Windsor nicht geschrieben, so hätte ein Dritter ohne Verletzung des Autorrechts die lustigen Weiber schreiben dürfen, obgleich die Gestalt Falstaff's aus Heinrich IV. entnommen ist; aber er tritt hier eben in einer ganz neuen Sphäre auf; ganz abgesehen davon, daß er auch ein ganz anderer Falstaff geworden ist.

Utilisation durch Umwandlung der poetischen Darstellung in eine andere poetische Kunstgattung, namentlich die Umwandlung einer fremden Novelle in ein Drama, die Dramatisirung der Novelle, wobei das Drama die gröbern, greifbaren Züge zur pointirten Darstellung condensirt und die feineren Züge der Novelle nur noch hindurchblicken läßt oder auch völlig verwischt. Auch eine Utilisation in derselben Kunstform ist nicht selten, sofern der Utilisator das Originalstück etwa nur aus einem Auszug, aus einer Zeitung kennt; wie es denn in Amerika vorkommt, daß auf das bloße Zeitungsreferat von einem europäischen Stück sofort ein Drama geschrieben wird, nicht nur von einem, sondern von mehreren zu gleicher Zeit, Morgan, II p. 364. Noch häufiger ist die vielfach gewerbsmäßig betriebene Umwandlung eines Dramas zu einem Opernlibretto.

Das französische Recht hat sich im Allgemeinen für die Unzulässigkeit der Utilisation ausgesprochen, Pouillet nr. 538. 540 sq., namentlich in der letztern Richtung, was nämlich die Utilisation des Dramas für die Oper betrifft, so in der Sache Victor Hugo c. Monnier et Bernard Latte, Appelhof Paris 6/11 1844, und in der Sache Baudoin c. Vatel, idem 27/6 1844, Blanc p. 36 und 232, Salucci, manuale della Giurisprudenza di teatri (1858) p. 224. 225. Aber auch die Dramatisirung einer Novelle Musset's wurde für unberechtigt erachtet, Lefranc c. Musset, Appelhof Paris 27/1 1840 bei Blanc p. 233, wobei indeß zu bemerken ist, daß das Drama der Novelle ziemlich unfrei gefolgt sein soll und daß nur eine Verurtheilung auf Schadensersatz erfolgte, während Musset die Rechte eines quasi Mitarbeiters verlangt hatte. In Italien kann die Adaptation als eine Unterart der traduzione betrachtet werden, welche dem Originalautor während 10 Jahren vorbehalten ist, 1865 a. 11, Ascoli p. 190. Das amerikanische Recht bestimmt, Rev. Stat. §. 4952, daß sich die Auto-

ren das Recht der Dramatisirung vorbehalten können: Authors may reserve the right to dramatize — — their own works. Die englische Praxis hat sich in den Streitsachen *Read c. Conquest* und *Tinsley c. Lacy* dahin ausgesprochen, daß die Veröffentlichung der Dramatisirung einer Novelle einen Eingriff in das Autorrecht enthalte, nicht aber auch die öffentliche Aufführung einer solchen Dramatisirung, *Copinger*, p. 160 sq., *Stephen*, Digest. a. 17. Gegen diese letztere Beschränkung spricht sich nun aber die Copyrightcommission von 1878 aus, Report §. 80: We have come to the conclusion, that the right of dramatizing a novel or other work should be reserved to the author; und ebenso die dem englischen Parlamente vorgelegte Bill von 1879 (to consolidate and amend the Law relating to Copyright), welche a. 8 vorschlägt: Every person shall be deemed to infringe the copyright in a book, who during the term of copyright — — does any of the following thing:

- a. Prints or causes to be printed any copy of the book; or
- b. Prints or causes to be printed any abridgement of the book; or
- c. Prints or causes to be printed any translation of the book; or
- d. Dramatizes the book by preparing or adapting it for representation on the stage as a dramatic piece; etc.

Dagegen hat sich der Preuß. litterarische Sachverständigenverein in einem celebren Falle gegen das ausschließliche Recht der Dramatisirung ausgesprochen (*Heydemann = Dambach* Nr. 93). Die Richtigkeit der Entscheidung im speciellen Falle ist hier nicht zu prüfen; wenn aber der Sachverständigenverein im Allgemeinen die Dramatisirung für erlaubt erachtet und sich dafür auf das deutsche Rechtsgefühl beruft, welches den Autorbegriff noch nicht zu dieser Höhe „hinaufgeschraubt“ habe, so

muß dagegen lebhaft protestirt werden. Zwar beruft sich der Sachverständigenverein auch auf den ästhetischen Grund, daß es schwer sei, aus einer guten Erzählung ein gutes Drama zu bilden; daraus könnte man etwa schließen, daß die Gefahr der Dramatisirung nicht in hohem Maße zu befürchten wäre, und daher das Recht auf diesen Punkt kein großes Gewicht zu legen hätte — aber es ist eben nicht schwer, aus einem guten Roman ein schlechtes Drama, eine leichte, aber bühnengerechte und bühnwirksame Waare zu bilden, und vor dieser ist es gerade den Autoren mehr bange, als vor der guten. Und zu welcher namhaftem Zweige der Produktion die Utilisationen heutzutage aufgestiegen sind, lehrt die tägliche Erfahrung; gerade was nicht tief, aber pikant, sinnlich reizend ist, was sich in Gestalt eines fein geschriebenen französischen Romans mit wenigen Zügen berührt oder gestreift findet, das betritt in möglichst grotesker, handgreiflicher Form die Bretter. Und die Autoren sollten dieser Verwerthung und einer solchen Verwerthung ihrer Schöpfungen ruhig zusehen müssen: das heißt fürwahr ihrer Gutmüthigkeit zu viel zuzumuthen. Daher hat auch neuerdings J. Claretie, *Bullet. de l'Associat. littéraire* 1879 IV p. 17 sq. gegen die Adaptation geeifert, und mit Recht hat der Londoner litterarische Congreß von 1879 die Sätze aufgestellt:

L'adaptation ne peut être faite sans l'autorisation de l'auteur. L'adaptation d'un roman à la scène est absolument interdite sans le consentement de l'auteur de l'oeuvre originale (*Bulletin de l'Assoc. littér.* 1879 V p. 10. 12)¹⁾.

Man hat bei diesem Streite vielfach auf das Beispiel Shakespeares hingewiesen, welcher den Stoff seiner Dramen meist aus den Werken Anderer entnommen habe; allein

1) Daß die Alten in der Uebersetzung und Utilisation griechischer Stücke für die römische Bühne nichts Anstößiges gefunden haben, Terenz,

hier liegt gerade der Nerv der ganzen Frage: was ein Shakespeare, was ein Lope de Vega¹⁾, was ein Molière²⁾ entnommen hat, das ist die äußerliche Complication der Ereignisse, das sind die äußerlichen Motive, welche den Charakteren die Gelegenheit geben, sich in ihrem ganzen Reichthum zu entfalten, die Register, welche aufgezo- gen werden, um dem internen seelischen Apparat zum Ausdruck zu verhelfen. Dies ist aber auch nach meiner Ansicht einem Jeden erlaubt, vergl. Coryton, stageright p. 88; die äußeren Schicksalsfälle und ihre kalei- doskopischen Gestalten sind nur die Maschen für das psychische Gebilde, welches sich auf ihnen entrollen soll³⁾. Diese psychischen Gebilde aber sind die Prærogative des schaffenden Künstlers, und in ihrer ebenso wahrhaften und natürlichen, als ergreifenden Schilderung steht Shakespeare riesengroß nicht nur über allen seinen unfreiwilligen Helfern, welche ihm ihre Stoffe ge- liehen haben, sondern über allen seinen Vorgängern und Nach- folgern. Die Gerichtsscene des Kaufmann von Venedig und die Scene der Porzia sind aus bestimmten Quellen entnom- men⁴⁾; aber es sind dies Scenen, wie tausend andere, eine

Prolog zur Andria v. 9 sq., zum Eunuchus v. 29 sq., zum Heautonti- morumenos v. 17 sq., zum Phormio v. 25 sq., ist bei der nationalen Exklusivität der Alten und bei der unglaublichen Arroganz der Römer nicht zu verwundern.

1) Wogegen es allerdings streitig ist, ob nicht Calderon bisweilen in der Entlehnung die Gränze des Zulässigen überschritten hat, vergl. Prölß, Geschichte des neueren Drama's (1880) I S. 348 fg.

2) Dem seine Zeitgenossen nicht aufhörten, Plagiate vorzuwerfen, z. B. sein bekannter Gegner de Visé, worüber Mahrenholz im Arch. für das Studium der neuern Sprachen B. 62 S. 183.

3) „Stoffersündung“, sagt Elze, William Shakespeare (1876) S. 349, „ist überhaupt nicht Sache der dramatischen Poesie, die sich nicht bloß bei Shakespeare, sondern in allen Litteraturen gern an etwas histo- risches oder Ueberliefertes anzulehnen pflegt.“ Vgl. übrigens auch Prölß a. a. D., Thulliez, Etude sur la propriété littéraire p. 38 sq.

4) Gesta Romanorum und Novelle des Giovanni Fiorentino, vgl.

„poetische Jurisprudenz“ und ein Märchen, wo der Prinz sich sein Schicksal erkauft — der dramatische Gehalt aber liegt in der psychologischen Zeichnung der anmuthigen Porzia, wie in der wuchtigen Gestaltung des Juden Shylock, beides gehört aber rein dem Dramatiker an. Bei Shakespeare, bemerkt Elze, William Shakespeare S. 349, treffend, handelt es sich „nie um Nachahmung oder gar Ausbeutung, sondern stets um eine Neuschöpfung — — alles, was er berührte, verwandelte er in Gold.“ Und ähnlich bemerkt Ulrich, Shakespeares dramatische Kunst (1868) I S. 409, daß „Shakespeare fast überall die Figuren, die er bei seinen Gewährsmännern vorfand, erst zu vollen, ächt poetischen Charakteren erhob, ihnen erst Geist und Leben eingehaucht“, daß „er überall dem benutzten Stoffe eine höhere allgemeine Bedeutung erst abgewonnen hat“, und daß, was die Conception der Charaktere und leitenden Ideen betrifft, man ihm „eine bewunderungswürdig hohe, vielleicht die höchste Erfindungskraft unter allen Dichtern“ zusprechen müsse.

Daher bestände, um einen Fall aus der amerikanischen Praxis zu nehmen, kein Autorrecht an der ächt amerikanischen Theater Scene, wo Jemand auf die Schienen gebunden ist, den Bahnzug heranbrausen hört und noch im letzten Augenblick von einem Dritten losgebunden wird¹⁾, obgleich dies behauptet und sogar gerichtlich ausgesprochen worden ist, Morgan, II p. 322 sq.; denn der Eigengehalt der dichterischen Gestaltung besteht nicht in der Erfindung solcher Neußerlichkeiten; sonst könnte man auch die Ueberraschung zweier Liebenden, daß

3. B. Ulrich, Shakespeare's dramatische Kunst II S. 329, Bodenstedt, Shakespeare's Frauencharaktere (1874) S. 224. 226. Ebenso Hamlet aus Saxo Grammaticus, vgl. Ulrich II S. 162 fg., u. f. w.

1) Uebrigens ein haarsträubender Beweis, was die amerikanischen Nerven im Drama sich bieten lassen. Das geht noch über die Jüdin von Halévy.

Duell zweier Eifersüchtiger, die Pflege eines Verwundeten und dergleichen dem Autor appropriiren ¹⁾). Ebenso verhält es sich mit einer Anekdote, die ein Dramatiker verwerthet, Appelhof Paris 26/5 1854 bei Blanc, p. 232; ebenso mit einer wahren Begebenheit, welche von verschiedenen Autoren selbstständig künstlerisch behandelt wird, Seinetribunal 25/7 1857 im Courrier de la librairie 1857, p. 801; zum Ganzen Lacan et Paulmier nr. 648.

Ganz wie auf poetischem Gebiete, hat sich auch auf musikalischem Gebiete die Adaptation eingebürgert. Man verwandelt Lieder in Tänze, musikalische Dramen in Singspiele (Baudevilles), Oratorienstücke in Märsche, Opernscenen in Fantasiestücke u. s. w. Man verwandelt nicht nur die Ausdrucksform, sondern lockert auch die innere Verbindung des musikalischen Gedankens, bringt die musikalischen Ideen in eine neue Beleuchtung, in eine Bewegungsform, in welcher sie eine neue Gestaltung, eine neue Figuration aufweisen und einen neuen Seeleneffekt vermitteln, wodurch dann allerdings der beste Gedanke bald erschöpft und abgetreten wird. Allein alle diese Effekte sind nur die Ausgeburt eines und desselben Gedankens, sie liegen implicite in der musikalischen Schöpfung bereits enthalten, sie sind nur ein Ausschöpfen einer und derselben reichhaltigen Erfindung; daher denn eine solche Adaptation ohne Zustimmung des Autors in England, Frankreich und Italien

1) Das Recht, solche Schemata zur Neuschöpfung frei benützen zu dürfen, macht schon Terenz, Prolog zum Eunuchus v. 35 sq., energisch geltend:

Quod si personis isdem huic uti non licet:
 Qui magis licet, currentem servom scribere:
 Bonas matronas facere, meretricis malas,
 Parasitum edacem, gloriosum militem,
 Puerum supponi: falli per servom senem:
 Amare, odisse, suspicari?

als verboten gilt, Curtis p. 281 sq., Phillips p. 139 sq., Coryton p. 86, Copinger p. 106. 107, Gastambide nr. 260 sq., Renouard, II nr. 75—77 und die dort cit. Entscheidungen, Lacan et Paulmier nr. 710, Blanc, p. 236. 242, Ascoli p. 189. In Deutschland hat man sich gegen diese Anerkennung gesträubt, immer in der Furcht, den Autorschutz zu weit auszudehnen, und hat insbesondere das ausschließliche Recht an der Melodie bekämpft, Dambach, S. 223; indeß bedarf es hier des richtigen Verständnisses halber eines kleinen musikalischen Exkurses. Man hat vielfach die individuelle Eigenart der Schöpfung in der Melodie, d. h. in der zeitlichen Aufeinanderfolge der Töne zu einer musikalischen Phrase gefunden¹⁾; mit Unrecht, sofern man hier von einer geschlossenen Melodie spricht, in welcher der musikalische Gedanke seinen vollen und letzten Ausdruck finde, so daß die weitere Verarbeitung nur als eine leichte Verzierung und Umkleidung der bereits vollendeten Schöpfung, die Harmonie nur als Stütze und Unterbau, als Postament zu dienen hätte. Daß dies bei vielen Schöpfungen der Fall ist, kann nicht bestritten werden; daß dies aber der Endzweck, die höchste Stufe der Musik sei, ist entschieden zu läugnen, es wird entschieden widerlegt durch die Beispiele unserer größten Meister:

1) Insbesondere Besque von Püttlingen, S. 14 fg., daher denn auch dessen völlig irrthümliches Urtheil über den Panmelodismus und über das musikalische Drama, S. 31 fg., 36 fg. Er verlangt einen neuen Laokoon, der die Grenzen der Musik und Poesie in Ordnung bringe; — das wäre etwa ein Laokoon mit den gleichen Irrthümern, wie der Lessing'sche, nur vielleicht mit etwas weniger Geist geschrieben. Trotz aller Lessing haben die Byron, Gogol, Turgenev, Daniłewski, Cooper, Bret Harte meisterhaft geschildert, und trotz aller Lessing gehören die van Ostade, Teniers, Brouwer, Breughel (Bauernbreughel) zu den größten Malern, die je gelebt haben, und der Rembrandt'sche Ganymed zu den besten Bildern, die je gemalt worden sind.

wer bloß den Melodien nachgeht, wird dem Italiener Rosfini¹⁾ den Preis zuerkennen müssen, nicht dem Deutschen Beethoven. Das Endziel der musikalischen Schöpfung ist die musikalische Gestaltung, zu welcher alles zusammenwirken muß, das treibende Motiv, die harmonischen Zwischenklänge, die rythmische Bewegung des Motivs — denn wer wollte in den paar Tacten eines Beethoven'schen Motivs den monumentalen Bau entdecken, zu welchem sich der Symphoniesatz aufthürmt! wer in den paar Vermuthstropfen eines Chopin'schen Motivs den wehmuthsüßen Traum, den unwiderstehlichen Fatalismus, das visionäre Entzücken, den ungezügeltten Mänadismus ahnen, welchen dieser Meister des Inganno und der Enharmonik in berauscher Fülle nie geahnter harmonischer Gänge und in schalkhaftestem Wechsel der Tonarten aus denselben hervorzulocken versteht! Vergl. auch Laurencin, die Harmonik der Neuzeit (1861) S. 19. Insbesondere ist die Harmonieenfolge unserer neueren Meister, von Beethoven an, und die Gestaltung ihres Rythmus vielfach gerade die Federkraft, das innerste Mark der musikalischen Construction, das Lebensprincip der musikalischen Bildung, so daß man das Recht vielfach an die Schale und nur an die Schale knüpfen würde, wollte man ihm nur die Melodik und nichts weiteres vindiciren²⁾. Vgl. auch (außer Laurencin) Weigmann, „Harmoniesystem“, denselben, „die neue Harmonielehre im Streit mit der alten“, sowie die Monographien desselben Autors über den übermäßigen Dreiklang (1853) und über den verminderten Septimenakkord³⁾ (1854) und insbesondere Hauptmann, die Natur

1) De la mélodie, il en avait à foison, mélodie enivrante, parlant plus aux sens qu'à l'âme, Schuré, le drame musicale I p. 346.

2) Wer könnte sich die Chopin'sche Polonaise Opus 53 denken ohne die weltberühmten Oktavengänge im Baß, oder die berauschernde Mazurka Op. 56 Nr. 1 ohne die entzückenden Harmonieenfolgen!

3) Die Melodik der Neuzeit kann nicht gedacht werden ohne diesen

der Harmonik und der Metrik (1853), welcher S. 394 treffend bemerkt, daß „wie in allem organischen Dasein allezeit das gegenseitige Ineinanderwirken entgegengesetzter Faktoren als Einheitsbegriff anzuerkennen ist“, ebenso „wenn harmonische und metrische Bedingungen einander gegenübergestellt werden, beides im Wesen der Wirklichkeit nur wieder dasselbe Eine nach der einen und andern Bestimmungsseite ist, daß im concreten Ganzen das Eine vom Andern nur verständig zu unterscheiden, nicht aber zu trennen ist.“ Das eben ist die richtige Deutung des Panmelodismus¹⁾: nicht mehr eine lose Kette von Einzelfiguren, sondern ein organischer Bau, in welchem sich jedes Glied nach seiner Ueber- und Unterordnung zum einheitlichen Gesamtwesen anreicht; das ist die richtige Deutung des Wortes, daß die Musik lebendige Architektur und die Architektur erstarrte Musik sei²⁾. Allerdings lassen sich auch aus diesem Bau einzelne Figuren ausscheiden, und es wäre unrichtig zu meinen, daß nur das Gesamtwerk, nicht auch das Einzelne aus ihm Gegenstand des Autorschutzes sei. Allein diese Einzelfigur ist nicht identisch mit dem Motiv, sondern es ist die mit allen musikalischen Mitteln herausgebildete individuelle musika-

Ausdruck der „süßesten Schwärmerei, der dringendsten Bitte, der heißesten Sehnsucht“, ohne diesen „sinnlichsten Ausdruck des Leidens“, *W e i t z m a n n* an letzterer Stelle p. I und p. 45.

1) Der Panmelodismus ist der tiefste Ausdruck des Monismus: wie in diesem alles von demselben Strahl durchleuchtet nur als Theil des Gesamten lebt, so wird im Panmelodismus jede Note von der Allgewalt der Idee in den Strudel des wogenden Gefühles hineingezogen. Für Kenner *Schopenhauer's* bedarf diese Bemerkung keiner Erläuterung. Für diejenigen, welche *Schopenhauer* nicht kennen, ist diese Bemerkung nicht geschrieben.

2) Obgleich dieser Vergleich nur mit denjenigen Beschränkungen aufgenommen werden darf, welche die freien Lebensformen der Musik gegenüber dem gemessenen Schritte der Architektonik bedingen. *Irrig Röstlin*, Geschichte der Musik (1879) S. 434.

lische Einzelgestaltung, wie das Blatt der Pflanze aus allen Bildungskräften des pflanzlichen Organismus herausgewachsen ist und als Kunstobjekt für die ästhetische Beurtheilung nicht mehr in seine physikalischen und chemischen Bestandtheile zerlegt werden darf. Insofern ist es richtig, wenn das deutsche Autorgesetz in §. 46 erklärt, daß ein einzelnes Motiv oder die Melodie eines Werkes ohne weiteres in einem neuen Werke künstlerisch verarbeitet werden dürfe, ähnlich auch das italienische Autorgesetz von 1865 a. 3 Abs. 2: sofern nämlich dies auf den Fall beschränkt wird, wo durch die künstlerische Verarbeitung ein ganz neuer Gedanke, eine ganz neue musikalische Gestaltung entsteht. Ob das deutsche Gesetz weiter geht und selbst die Wiedergabe einer völlig geschlossenen Melodie, welche etwa lediglich zu künstlerisch gebildeten Variationen verarbeitet ist, gestattet, dies ist äußerst fraglich. Man nimmt es an. Bedenkt man aber, daß, wenn das Gesetz die künstlerische Verarbeitung eines Motivs oder einer Melodie freigibt, dies offenbar in einem beschränkten Sinne zu verstehen ist, indem die Verarbeitung zu einem Arrangement auch eine künstlerische ist, solche aber im Gesetze ausdrücklich verpönt wird; so liegt die Annahme sehr nahe, daß nur eine solche Verarbeitung gestattet ist, welche über das Maß der Ausbeutung des musikalischen Gedankens hinausgeht, welche den gegebenen musikalischen Typus zu einer neuen musikalischen Individualität gestaltet. Damit wäre das Gesetz mit der richtigen Lehre im Einklang, wobei noch zu bemerken ist, daß die Utilisationen von Melodien zu Tänzen, Fantasiestücken und dergl. meist von sehr geringem ästhetischem Werthe sind, daß sie die bedeutendsten musikalischen Gestaltungen verflachen und profaniren, und daß daher nicht nur die juristische Konstruktion, sondern auch die ästhetische Rücksicht dafür spricht, daß derartigen Produktionen, welche den

wahren Ernst der Musik verflauen und verwässern, Gehalt gethan wird.

Somit wäre der Umfang des Autorrechts bis zu seinen äußersten Gränzen verfolgt, weiter darf er nicht gespannt werden. Jeder Autor darf sich durch die Schöpfungen eines andern zu neuen Schöpfungen anregen lassen, die fermentirende Kraft der einzelnen Schöpfung kann Niemand kontingentiren, auf welchem Gebiete es sei. Eine solche Neubildung ist es aber, wenn die Poesie zur Musik anregt oder umgekehrt, oder wenn die Poesie anregt zur bildenden Kunst, oder wenn gar die bildende Kunst durch die wissenschaftliche Darstellung erregt wird. Schumann hat verschiedene Phantasiestücke (Impromptus u. s. w.) auf Anregung der Makamen des Hariri und anderer Orientpoesieen hervorgebracht — nichtsdestoweniger sind die musikalischen Gedanken völlig neu und original, die Poesie vermochte nur die Stimmung zu erzeugen, das musikalische Genie zu einer völlig eigenartigen Produktion in dieser bestimmten Richtung zu reizen. Wenn man daher in Frankreich soweit gegangen ist, dem Componisten die Aufführung der Ouvertüre einer Oper ohne Zustimmung des Textverfassers zu versagen, weil der Componist durch den Text zur Erfindung der musikalischen Scenen angeregt werde, welche Scenen in der Ouvertüre wiederkehren, Dalloz s. propr. littér. nr. 182, Appelhof Paris 12/7 1855 in Worms, propr. littér. I p. 390 sq.¹⁾, so ist dieses eine offenbare Ueberspannung des literarischen Autorrechts über das ihm eigene Gebiet hinaus.

1) „Considérant — — que l'ouverture de l'opéra en rappelle toujours les situations principales, dont elle est en quelque sorte le reflet par la production des motifs les plus saillants de l'oeuvre, motifs évidemment amenés par la situation dramatique qu'ils doivent exprimer“ — richtig, allein eine solche Anregung schmälert nicht die Originalität der Composition.

Ebenso ist es aber auch dem Zeichner und Skulpteur gestattet, eine bestimmte poetische Figur, — einen bestimmten Charakter, eine bestimmte dramatische Scene zum Vorwurf seiner künstlerischen Darstellung zu machen (Gilbert's Illustrationen zu Shakespeare, Flaxmann's und Benelli's zu Dante); denn, mag man auch in der Vulgärweise annehmen, der Zeichner oder Bildhauer habe den Charakter getroffen, er habe ihn reproducirt, so ist das doch völlig unrichtig; die Charakterzüge der Poesie haben nur die Gestaltungskraft des Künstlers in der ihm eigenen Sphäre angeregt, um ein Aequivalent für die dichterische Darstellung zu schaffen; es ist eine Neugestaltung in einer neuen Sphäre, allerdings entsprechend dem ästhetischen Zuge der anderen Sphäre — wie ja alle Sphären der ästhetischen Darstellung ihre bestimmten Berührungspunkte haben.

Noch weniger kann es endlich als ein Eingriff in das Autorrecht an einer belehrenden Darstellung gelten, wenn nach der in dieser Darstellung enthaltenen Angabe ein Kunstwerk geschaffen wird; ein solches Kunstwerk kann einen Eingriff in das Kunstwerkrecht, nicht aber einen Eingriff in das Autorrecht an der belehrenden Darstellung enthalten. Wenn z. B. die Pläne eines Architekten ohne dessen Zustimmung ausgeführt werden, so könnte dies einen Eingriff in das Kunstwerkrecht an der Gebäudecomposition enthalten, nicht aber einen Eingriff in das Recht an der litterarischen Darstellung des Gebäudes¹⁾; und da das deutsche Gesetz architektonische Kunstwerke als solche nicht schützt, so wäre eine derartige Ausführung des Baues überhaupt keine Verletzung eines positiv geschützten Rechts, so wenig sich auch dieser positive Ausschluß der architektonischen Schöpfung vom Kunstwerkschutz legislativ zu rechtfertigen vermag²⁾. Um-

1) Vgl. auch Schellwitz, das Recht des Autors an seinen Werken (1855) S. 38 fg.

2) Die dafür angegebenen Gründe sind höchst unstichhaltig, vergl. da-

gelehrt ist es keine Verletzung des Kunstwerkrechts, wenn Jemand ein Kunstwerk in einer ästhetischen Abhandlung, wenn auch noch so genau, beschreibt; denn die wissenschaftliche Beschreibung hat einen wesentlich andern künstlerischen Zweck, den Zweck der Belehrung, während die Schöpfung des Kunstwerks den Zweck der ästhetischen Gefühlsregung hat, so daß beides vielleicht wahre Meisterwerke der künstlerischen Darstellung sind, aber beides Meisterwerke einer ganz verschiedenen Kunst¹⁾. Völlig anders verhält es sich, wenn ein Kunstwerk auf ein Muster (Geschmacksmuster), also auf eine Tapete, Stickerei, Porzellanfassc u. s. w. übertragen wird. Frühere Gesetze gestatteten eine solche Herübernahme, z. B. das Preuß. Autorgesetz §. 25, so auch noch das schwedische Kunstwerkgesetz 3/5 1867 a. 4 bei Pataille XIV p. 193, und Viele haben es gebilligt, so Renouard nr. 42. Dagegen ist dies vom deutschen Kunstwerkgesetz §. 5 Z. 3 verpönt worden, und mit vollem Recht; denn das Geschmacksmuster wendet sich an dasselbe ästhetische Gefühl, wie das Kunstwerk,

gegen auch Morillot, *oeuvres d'art* p. 147 sq., Calmels, *de la propriété et de la contrefaçon* (1857) p. 90, Dalloz, s. propr. litt. nr. 413, Pouillet nr. 97, und auch Richter, *Kunst und Wissenschaft und ihre Rechte im Staat* S. 140 fg. Das dänische Gesetz 31/3 1864 a. 4 und 6 gestattet nur die Nachbildung äußerlicher architektonischer Bildungen und Verzierungen, und die Nachbildung architektonischer Zeichnungen, sofern dieselben mit Willen des Urhebers veröffentlicht sind. Der französische Entw. eines Kunstwerkgesetzes schließt die Architektur vom Schutze nicht aus, vgl. *Gazette musicale de Paris* 29/9 1879 p. 317 und die Motive des Entw. in der *Propriété industrielle, littéraire et artistique* I (1880) *Révue doctrinale* p. 11.

1) Daher ist es auch unrichtig, wenn französische Gerichte, Seine-trib. 23/1 1867 und Appelh. Paris 5/4 1867 Pataille XIII p. 110 fg., angenommen haben, daß der Veranstalter einer öffentlichen Ausstellung das Alleinrecht habe, einen Katalog oder eine Beschreibung zu emittiren: allerdings kann das Arrangement Kunstwerth haben, allein dies gibt nicht das Alleinrecht, dasselbe zu beschreiben.

wenn es dasselbe auch nur streifen, nicht tiefer ergreifen will: das Geschmacksmuster will die ästhetische Empfindung in stetiger wohlthuender Anregung erhalten, während das Kunstwerk sie mit momentaner Gewalt zu beherrschen strebt: der Zweck ist der gleiche, nur die Intensität ist eine verschiedene. Vgl. Gastambide nr. 307—309, Seine Tribunal 11/2 1836 bei Dalloz, s. propr. littér. nr. 405, Kaiser, Preuß. Gesetzgebung in Bezug auf Urheberrecht S. 54, Richter, Kunst und Wissenschaft und ihre Rechte im Staat S. 110 fg. 150, Kühnß, der Rechtsschutz an Werken der bildenden Künste S. 45 fg. So auch der Französl. Entwurf eines Gesetzes über die Propriété artistique a. 6 §. 2, welcher die industriellen Nachbildungen von Kunstwerken der contrefaçon gleichstellt, Bullet. de l'Assoc. littéraire 1879 VI p. 21, Revue et Gazette musicale de Paris 28/9 1879 p. 317. 318.

Sind somit die Gränzmale des Autorrechts abgesteckt, so ist nunmehr die Art des Genusses zu prüfen, welchem das Recht zur Seite steht. Man pflegt in der Lehre vom Eigenthum auf die verschiedenen Arten des Genusses nicht einzugehen, indem man sich mit dem Satze begnügt, es sei jedweder Genuß geschützt, der nicht verboten ist. Indeß hat man sich denn doch hiermit die Aufgabe viel zu leicht gemacht; denn eben die gesetzlichen Regelungen des Gebrauchs sind zugleich Bestimmungsmomente für die Art des Genußrechts; sie sind es, wenn sie auch nicht im Civilcodex, sondern in den Baupolizeiverordnungen, Verordnungen über die Weinkultur, in den Forstgesetzen, in den Gesetzen über Bewässerung und Entwässerung, über Latrineneinrichtungen u. s. w. enthalten sind. Wir werden nicht eher zu einer genügenden Behandlung des Eigenthums gelangen, bis der civilistische Gehalt aller dieser Bestimmungen ausgeschöpft und mit der Eigenthumslehre verwoben ist. Die unvollständige Art der Behandlung des Eigenthums rührt von der üblichen

Darstellung des R. Rechts her: man pflegt in den Pandekten nur die paar sog. Eigenthumsbeschränkungen aufzuzählen, welche uns in den römischen Rechtsquellen überliefert sind, während das moderne Recht mit seinem socialwirthschaftlichen, genossenschaftlichen Triebe darüber schon längst hinausgewachsen ist, so daß dieses Eigenthum eben ein ganz anderes ist, als das römische: Jede neue Kulturstufe hat ihre neue Gestaltung des Eigenthums, vergl. Arnold, Kultur und Recht der Römer S. 201 fg. Wird man sich aber gewöhnen müssen, bei der Lehre vom Eigenthum auf die vom Gesetze gestattete Art des Genußes einzugehen, so kann dies bei dem Autorrecht um so weniger unterlassen bleiben, als hier die ökonomische Ausbeute durchaus nicht dieselbe Vielfältigkeit aufweist, wie die Ausbeute körperlicher Sachgüter.

Das Autorrecht ist pekuniär fruchtbar, da die Autorschöpfung dem Genuß Anderer gegen Gegenleistung zugänglich gemacht werden kann. Dies kann auf verschiedenem Wege, durch mehrfache Veranstaltung geschehen. Einmal, man schafft körperliche Mittheilungsfaktoren und verkauft dieselben an das Publikum, welches mit ihrer Hülfe sich den Genuß der Autorschöpfung verschafft. Diese Mittheilungsfaktoren können als die ökonomischen Früchte des Autorgutes angesehen werden, welcher Gesichtspunkt späterhin noch zu verwerthen ist; so ist das Buch die Frucht des Autorgutes¹⁾; jedoch darf man daraus natürlich nicht die Consequenz ziehen, als ob diese Frucht nun auch nothwendig dem Autorberechtigten zu eigen gehörte und mithin die Bücher als solche das Eigenthum des Autorberechtigten wären: denn der Satz, daß die Frucht Eigenthum des Eigenthümers der

1) Erzeugt wird es durch den Druck, percipirt im Rechtsinn, d. h. in der bestimmungsgemäßen Art verwerthet, wird es durch den Verkauf, durch den Absatz: jedes abgesetzte Buch ist eine percipirte Frucht. Vergl. auch G. de Champagnac, Etude sur la propr. litt. p. 47: „Le livre multiplié par la machine, comme le grain par la terre, emplit incessamment les magasins où s'alimente le commerce intellectuel.“

Hauptsache ist, gilt nur auf dem Gebiete des Sachenrechts; er kann nicht dahin ausgedehnt werden, daß die Frucht des immateriellen Gutes auch das Eigenthum des Immaterialberechtigten würde; denn zwischen dinglichem Recht und Immaterialrecht besteht diese direkte rechtliche Beziehung nicht.

Die hauptsächlichste Art der Fertigung solcher Mittheilungsfaktoren ist die durch den Druck d. h. durch den Abdruck von einer die Niedersehung vorbildlich enthaltenen Formung. Aber auch die Niedersehung durch Schrift gehört hierher, sofern sie bestimmt ist, zur Mittheilung an Andere zu dienen, und dadurch den Druck zu ersetzen. Daher ist die Niedersehung in der einen oder andern dieser Formen ein dem Autorberechtigten vorbehaltenes Ausbeuterecht. Dagegen gehört das bloße Abschreiben zum eigenen Gebrauch nicht hierher, sofern das Abschreiben nur das Gedächtniß des Gelesenen erhalten, nur das Memoriren ersparen soll, *Nion, droits civils des auteurs p. 57.* Wer aber abschreibt, um die Abschrift zum Gebrauche Anderer zu verwenden, der thut etwas, dessen Ausübung dem Autorberechtigten vorbehalten ist. Dahin gehört die unautorisirte Abschrift eines Drama's oder eines Musikstück's zum Verkauf, wie zur Vermietung, *Lacan et Paulmier nr. 711, Folleville, la propr. litt. et artist. p. 13, Seine-tribunal 20/4 1870, 20/12 1871 Pataille XVI p. 172, XIX p. 174, Pouillet nr. 560,* ebenso die Abschrift eines Buchs, um es an die Schüler zu vertheilen, oder die Abschrift eines Gesangstück's, sei es auch durch den Dirigenten für seinen Gesangsverein, sollten auch die Stimmen jeweils nach Gebrauch wieder eingesammelt und dem Dirigenten zugestellt werden, *Gastambide nr. 64. 262, Renouard II nr. 18, Pouillet nr. 530, Besque von Püttlingen S. 83. 84, vergl. auch Morgan II p. 667. 682, RDHG. 11/12 1874 Entsch. XV S. 309.* Natürlich kann in der Autorisation der Abschrift oder des Gebrauchs für ein Theater nach Umständen des

Falles auch die Autorisation erblickt werden, die etwa zerstörten Exemplare wieder zu erneuern, vgl. Appelh. Angers 30/3 1878 Pataille XXIII p. 120. Unter die verbotene Exploitation fremden Autorrechts gehört aber auch die stenographische Nachschrift von Vorlesungen, sofern sie zum Zwecke des Verkaufs geschieht; aber auch der nachträgliche, in Deutschland vielfach übliche, unautorisirte Verkauf nachgeschriebener Collegienhefte: er greift in das Autorrecht des Docenten ein, welcher allein das Recht hat, irgend eine Fassung seiner Vorlesungen durch Verkauf zu verwerthen; vergl. auch 5 und 6 Will. §. 65 s. 1: print or lithograph or otherwise copy and publish —, deutsch. Autorges. §. 4 Abs. 3.

Ganz ähnlich verhält es sich ja auch im Kunstwerkrecht, wo gleichfalls Copieen zum persönlichen Gebrauch, zur Uebung und dgl. gemacht werden dürfen, aber nicht zur Veräußerung an Andere¹⁾. Es ist nicht gestattet, das Gemälde eines Andern zu copiren, um die Copie zu verkaufen, es ist auch nicht gestattet, eine übungshalber gemachte Copie nachträglich zu veräußern, es ist auch nicht gestattet, ein Werk zu copiren, um die Copie öffentlich auszustellen, dem Publikum darzubieten, gegen oder ohne Entrée; so ausdrücklich das englische Gesetz 25 und 26 Vict. c. 68 (von 1862) s. 1 und 6: if any person — shall, without the consent of such proprietor, repeat, copy, colourably imitate or otherwise multiply for sale, hire, exhibition or distribution, any such work — —.

Neben diese Art der Publikation stellt sich aber die, wenn auch unvollkommene, Mittheilung der musikalischen Ideen durch ein weites Communicationsorgan, ich meine durch die in neuerer Zeit schwungvoll betriebene Fabrikation von Spieluhren, Spieldosen, Spielorgeln, Orchestrions u. s. w., also von Selbstspielwerken. Denn es steht offenbar der Verbreitung durch die

1) Kunstwertgef. §. 5 u. 6.

üblichen Zeichenmittel gleich, wenn der musikalische Gedanke bereits durch eine Mechanik vorgebildet ist und diese Mechanik veräußert wird, so daß der musikalische Gedanke nicht einmal abgelesen zu werden braucht, sondern auf bloße mechanische Veranlassung hin kundgegeben wird. Auch dies sind Mittheilungsfaktoren im eigentlichsten Sinne des Wortes: Es ist ebenso, wie wenn Jemand etwa einen Automaten herstellen und verkaufen würde, welcher nur aufgezogen zu werden brauchte, um ein bestimmtes Gedicht zu recitiren — auch hier könnte Niemand zweifeln, daß dies eine ebenso intensive Verletzung des Autorrechts wäre, wie wenn man das Gedicht nachdrucken und verbreiten würde. Im Gegentheil, hier erspart man sich noch den Vorleser, dort den Spieler. Daher ist nicht etwa bloß die öffentliche Aufführung von Spieluhren, sondern bereits die Herstellung und Verbreitung derselben, sofern sie geschützte Melodien enthalten, ein sehr erheblicher Eingriff in das Recht des musikalischen Autors. Wenn daher die französischen Gerichte transitirende Spieluhren beschlagnahmt und condemnirt haben, Besque von Püttlingen S. 108, so kann hiergegen nur die Freiheit des Transitihandels geltend gemacht werden, vgl. mein Patentrecht S. 111, Charles Lyon-Caen, Etudes sur la loi du 25 Mai 1877 p. 12. 13; im Uebrigen ist die Condemnation solcher Selbstspielwerke völlig sachgemäß, Appelb. Paris 16/2 1859, 28/11 1862, 7/2 1863, Cass.-Hof 13/2 1863, Pataille VI p. 230, IX p. 61, p. 49 sq. ¹⁾)

1) „Attendu que les cylindres pointés des boîtes à musique réalisent une véritable notation de la composition musicale, au moyen d'un procédé particulier qui figure et remplace les notes ordinaires et que — — cette notation produit, si non tous les effets, au moins les effets principaux de la feuille de musique gravée“ Pataille IX p. 60. Seitdem hat nun allerdings ein französisches Specialgesetz vom 16/5 1866 die Fabrication und den Verkauf von Spielwerken mit Autormelodien erlaubt, Pouillet p. 448 sq., 697, aber nicht, weil man principiell anderer

Auch das deutsche Gesetz bietet genügende Anhaltspunkte für diese Entscheidung: denn auch die Herstellung einer Mechanik zur Selbsterzeugung des Musikstücks ist eine Vervielfältigung desselben, wobei nur die Eigenheit stattfindet, daß sich das Musikstück von selbst abspielt, nicht erst abgespielt zu werden braucht. Dabei darf denn noch auf die große Profanirung der Tonkunst durch derartige Spielautomaten hingewiesen werden. Möge ein gnädiges Schicksal es verhüten, was ein Redner im französischen Senat vorhergesagt hat, *qu'avec la décadence du goût moderne les orgues de barbarie n'ont pas dit leur dernier mot et qu'ils tendent à remplacer les artistes au grand préjudice des auteurs, des éditeurs et des amateurs*, Mérimée bei Gelegenheit des in Anm. citirten französischen Gesetzes v. 16/5 1866.

Allein die Autorrechtsausbeute kann nicht nur durch Schöpfung lebloser Communicationsmittel erfolgen, sondern auch durch direkte Communication, durch Wort und Aufführung. Und zwar gehört hierher die Communication durch den Autor und seine Organe, wie die Communication durch Dritte, welche der Autor dazu ermächtigt. Im ersten Fall kann die Communication selbst, im zweiten die Ermächtigung von einer Gegenleistung

Ansicht wurde, sondern weil ein solches Gesetz die von der Schweiz gemachte Bedingung war, unter welcher der Handelsvertrag zwischen der Schweiz und Frankreich zu Stande kam, Pouillet p. 450. Diesmal, wie so manchemal, mußte der Autorschutz verlieren, was sonst in Handelsverträgen gewonnen wurde. Französische Autoren tadeln das Gesetz; Folleville, *propriété littéraire* p. 14, erblickt in ihm eine ernstliche Verminderung des Autorschutzes. Ebenso Pouillet a. a. O. Mit Recht hat der Pariser Congreß für das industrielle Eigenthum (1878, *questions générales* Resol. 3) und die Association for the Reform and Codification of the Law of Nations (zu London 1879, Resol. 5) dahin votirt, daß die Staatsverträge in Patentsachen unabhängig sein sollen von den Handelsverträgen und von den Verträgen über Autor- und Kunstwerkrecht. Es soll nicht eines Einbuße erleiden wegen des andern.

abhängig gemacht werden — in beiden Fällen ist eine Einnahmsquelle des Autors gegeben. Diese Art der Communication ist besonders bedeutsam bei musikalischen und dramatischen Werken, weil hier äußere Veranstaltungen erforderlich sind, um die Werke in ihrer vollen Gewalt vor die Seele zu führen, welche äußeren Veranstaltungen nicht jedem Einzelnen privatim möglich wären: Nicht jeder Einzelne kann sich eine Musik- oder Theatergesellschaft halten; daher denn diese Veranstaltungen ein- für allemal getroffen und dem Publikum zugänglich gemacht zu werden pflegen: Aufführungen durch Concerte und durch dramatisches Spiel. Daher ist es begreiflich, wenn sich das Aufführungsrecht auf diesen Gebieten entwickelt hat. Allein es ist nicht gerechtfertigt, wenn die Gesetzgebung dabei stehen geblieben ist und jede andere direkte Communication freigegeben hat. So kann der epische Dichter nach positiver Gesetzgebung nicht verhindern, daß mit seinen Gedichten ein anderer „Rhapsode“ reist und sie öffentlich recitirt, und der Universitätsprofessor kann nicht verhindern, daß nach seinem Dictat ein anderer lehrt, weder nach deutschem, noch nach englischem Autorrecht¹⁾, so ausdrücklich entschieden in der englischen Sache *Tinsley v. Lacy*, Phillips p. 137. 138, Stephen, digest. a. 19. Dagegen schlägt die englische Copyrightcommission vor, daß dem Autor auch das Recht der Vorlesung vor dem Publicum vorbehalten bleiben solle, Report. §. 84; ich stimme dem bei²⁾ und erachte auch eine Ausnahme bezüglich der durch den Druck veröffentlichten Werke für völlig unbegründet. Die Veröffentlichung

1) Vielleicht nach französischem Recht, so wenigstens Pouillet Nr. 813, allerdings kaum mit einigem gesetzlichem Halt. Renouard II Nr. 26 erklärt eine solche Vorlesung für einen Eingriff, welcher nach der positiven Autorgesetzgebung nicht als Autorverletzung bestraft werden könne, sondern nur gemäß C. civ. a. 1382 zur Entschädigung verpflichtet.

2) Vgl. auch Neff, Eigenthumsrechte der Schriftsteller und Künstler (1838) S. 7.

einer Vorlesung durch den Druck soll ebensowenig das Recht der öffentlichen Vorlesung preisgeben, als eine Veröffentlichung des Drama's die öffentliche Aufführung desselben preisgibt; jedenfalls sollte es zum mindesten gestattet sein, das Recht der Vorlesung vorzubehalten. Dieses Recht ist nicht nur eine direkte Quelle des Einkommens, sondern es giebt zugleich dem Autor an die Hand, die Personen zu wählen, welche er für die geeigneten Interpreten seines Werkes erachtet, und damit dem Mißverständniß und dem Verderb' seiner Produktion durch unfähige Organe zu steuern.

Das gegenwärtige deutsche Gesetz gewährt, wie gezeigt, das Exklusivrecht der direkten Communication, also das Aufführungsrecht, nur für musikalische und dramatische Werke, und verlangt bei rein musikalischen Werken, welche durch den Druck veröffentlicht werden, den ausdrücklichen Vorbehalt des Aufführungsrechts. Dagegen ist dieses Exklusivrecht nicht beschränkt auf die Aufführung in der vom Autor bestimmten Form, vielmehr reicht es soweit, als das Autorrecht reicht ¹⁾. Dramatisch-

1) Dies übersieht völlig die entgegengesetzte gemeine Meinung, welche die Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werkes gänzlich verwechselt mit der Aufführung eines solchen in Bühnenform. Allein ein Werk ist niemals musikalisch und dramatisch-musikalisch zugleich, je nach der Aufführung, sondern immer entweder dramatisch oder dramatisch-musikalisch, möge es aufgeführt werden, wie es wolle. Oder wird Jemand mit Fug behaupten wollen, daß irgend eine Parthie der Walküre oder der Götterdämmerung nicht dramatisch-musikalisch sei? Ist aber dem so, so ist jede öffentliche Aufführung des Walkürenrittes oder des Siegfried'schen Trauermarsches die Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werkes und daher nur mit Genehmigung des Komponisten zulässig, und wäre es die Aufführung in einem Concerte oder Biergarten. Nach der gegentheiligen Ansicht müßte der Komponist auch bei dramatisch-musikalischen Noten einen Vorbehalt machen, zur Wahrung seines Aufführungsrechts außerhalb der Bühne. Das ist aber ganz gegen den Tenor des Gesetzes, welches dem Komponisten dramatisch-musikalischer Werke auch ohne Vorbehalt das volle Aufführungsrecht wahrt. Wie man dies hat übersehen können, ist höchst verwunderlich. Anders verhält es sich freilich nach dem dänischen

musikalische Compositionen dürfen daher auch nicht durch bloße Wiedergabe der Musik ohne den Text, auch nicht in der Form von Arrangements aufgeführt werden; es ist nicht gestattet, Opernstücke ohne des Autors Zustimmung auf der Parade, im Tanzsaal oder auf dem Bierkeller wiederzugeben, vergl. auch Ascoli p. 201. 202, auch der Virtuose darf sie nicht ohne Erlaubniß im Concerte spielen; denn es ist dem Autor das Aufführungsrecht dramatisch = musikalischer Werke, es ist ihm nicht bloß die Aufführung in dramatisch = musikalischer Form reservirt. Und das Werk behält seinen dramatisch = musikalischen Charakter, sollte es auch mit des Autors Zustimmung in der Gestalt von Arrangements u. s. w. gedruckt werden: allerdings bedarf es m. G. hier einer ausdrücklichen Erklärung auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes, wenn das ausschließliche Aufführungsrecht des Arrangeurs, des Transcribenten vorbehalten werden soll, denn sein Werk ist ein lediglich musikalisches — aber es bedarf m. G. keines Vorbehaltes, um das Recht der Aufführung dem dramatisch = musikalischen Original = urheber vorzubehalten, denn sein Werk ist ein dramatisch = musikalisches, und dadurch, daß das Arrangement aufgeführt wird, wird etwas aufgeführt, was seinem Urheberrecht untersteht, vgl. Klostermann, geistiges Eigenthum I S. 404. 405, Gastambide nr. 265 sq., Blanc p. 242 sq. Zu den dramatisch = musikalischen Schöpfungen gehören aber nicht nur diejenigen Werke, welche objectiv für die Bühne geeignet sind, Mandry, S. 360, sondern alle Werke, bei welchen eine wirk-

Autorgef. v. 29/12 1857 §. 17, wo ausdrücklich gestattet ist, daß dramatische Stücke ganz oder zum Theil ohne scenischen Apparat dargestellt werden dürfen, ebenso Overtüren oder losgetrennte Musikparthieen in Concerten. Aehnlich auch das neue schwedische Autorgef. 10/8 1877 a. 13 (Bulletin de l'Assoc. intern. 1879 III p. 14. 15). Eine solche Ausnahme macht eben gerade das deutsche Gesetz nicht.

lich fortschreitende Handlung infolge des Zusammenwirkens mehrerer Rollen stattfindet ¹⁾; daher ist insbesondere auch das Oratorium unter die dramatisch-musikalischen Werke zu rechnen, denn das Oratorium ist ein unvollkommenes Drama, bei welchem nur das Gespräch und der Chor hervortritt, die äußere Aktion aber unterdrückt und die Lücke durch den Kommentar des Erzählers ersetzt wird — Oratorien werden gedichtet entweder des Stoffes wegen, wenn die völlig dramatische Behandlung desselben unsern Empfindungen widerstrebt, meistens aber des Komponisten wegen, weil ihm die nöthige dramatische Schöpfungsgewalt fehlt. Aber auch das Melodrama, auch diejenige dramatische Behandlung, bei welcher nur zeitweise die Musik eintritt, damit das erregte Gefühl sich austönen kann, gehört hierher, denn die Musik nimmt Theil am Drama, sie hebt und steigert die dramatische Stimmung. Auch diese Kompositionen sind nach meiner Ansicht ohne ausdrücklichen Vorbehalt geschützt, ebenso wie nach meiner Ansicht Ouvertüre, Vorspiel, Zwischenspiel, Nachspiel eines Drama's — obgleich in allen diesen Fällen ein Vorbehalt sehr zweckmäßig ist, weil die gemeine Meinung dies nicht zugibt, und wo es gilt, sich juristisch zu sichern, vorsichtigerweise die Mittel nicht unterlassen werden sollen, welche, wenn auch nicht die richtige, so doch die gemeine Meinung zur Sicherung verlangt, — dies ist eines der ersten Gebote der Kautelarjurisprudenz, s. meine Abhandlung in diesen Jahrb. XVII S. 404 No. 2. Die gemeine Meinung ist nämlich in seltsamem Irrthum, indem sie in völlig verkehr-

1) Wobei die mehreren Rollen allerdings von derselben Person gespielt werden können, wie im alten pantomimus. So auch die englische Praxis Russel v. Smith, Copinger p. 153, Stephen a. 13: The singing of a single song of a dramatic manner may amount to a dramatic entertainment. Auch Schäffer's Frau Inspektor Frau Direktor gehört zur dramatischen Musik.

ter Weise aus §. 51 Abs. 2 des Gesetzes heraus argumentirt. Hier heißt es: „Bei musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört, einschließlich der dramatisch-musikalischen Werke, genügt“ (zur Aufführung) „die Genehmigung des Komponisten allein“. Nun sagt man, dies könne doch nur da gelten, wo die Musik das Ganze beherrsche, nicht bloß von Zeit zu Zeit eintrete; und daraus schließt man weiter, daß auch der §. 50 nur solche Werke als dramatisch-musikalische Werke bezeichne, in welchen die Musik durch das ganze Drama hindurchgehe — weit gefehlt, nichts könnte irriger sein. Der §. 51 Abs. 2 besagt nur, daß die Genehmigung des Komponisten zur Aufführung des dramatisch-musikalischen Werkes genügt, soweit dasselbe dramatisch-musikalisch ist. Wenn dasselbe nur theilweise von Musik durchzogen, im übrigen Theile aber bloß dramatisch ist, so genügt natürlich die Genehmigung des Komponisten nur für den dramatisch-musikalischen, nicht für den rein dramatischen Theil; daher, wenn Musik und Text eines zusammengearbeiteten Werkes sich zu einander verhalten, wie im Egmont oder im Sommernachtstraum, der Komponist nur für einzelne Stücke, nicht für das Ganze die Aufführungsgenehmigung ertheilen darf, eben weil nur einzelne Stücke, nicht das Ganze dramatisch-musikalisch ist. In §. 50 nun ist von dramatischen und dramatisch-musikalischen Werken die Rede, und wird gesagt, daß bei beiden Arten von Erzeugnissen auch ohne Vorbehalt das volle Aufführungsrecht gewahrt sei — mithin ist ohne Vorbehalt das volle Aufführungsrecht gewahrt, mag das Werk rein dramatisch, oder rein dramatisch-musikalisch, oder mag es theilweise dramatisch, theilweise dramatisch-musikalisch sein. Es ist das volle Aufführungsrecht gewahrt für das Ganze, wie für jeden Theil. Ist daher auch nur ein Theil dramatisch-musikalisch, ein anderer Theil bloß und rein dramatisch, so ist der eine Theil wie der andere gegen jede öffentliche Aufführung in