

Lisa Sommer, *Die Geschichte des Werkbegriffs im deutschen Urheberrecht. (Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht 130)* Mohr Siebeck, Tübingen 2017. 295 S., € 79,-.

Besprochen von **Alexander Nebrig**: Universität Düsseldorf, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 1, D-40225 Düsseldorf, E-Mail: alexander.nebrig@hhu.de

<https://doi.org/10.1515/arb-2018-0101>

Das Werk an sich, abgelöst von allen materiellen und medientechnischen Bedingungen, gibt es seit 1965 – zumindest im kodifizierten Urheberrecht der Bundesrepublik Deutschland. Bis zu diesem Jahr war das einheitliche Werk nur eine vieldiskutierte Idee der Rechtstheoretiker geblieben. Den sich im Medienwandel pluralisierenden Werkarten begegnete der Gesetzgeber seit 1871 mit immer neuen Werkbezeichnungen, deren Vielfalt wiederum den Gerichten aufwendige Zuordnungen abverlangte. Der Werkbegriff des gegenwärtigen Urheberrechtsgesetzes von 1965 wird deshalb gemeinhin als rechtsgeschichtlicher Fortschritt beurteilt. Die Geschichte dieser Vereinheitlichung rekonstruiert Lisa Sommer in ihrer Dissertation *Die Geschichte des Werkbegriffs im deutschen Urheberrecht*.

Fraglos ist die rechtsgeschichtliche Aufhebung von ‚Schriftwerken‘, von ‚Werken der Tonkunst‘, ‚Bildkunst‘ oder ‚Filmkunst‘ in einem transmedialen Werkbegriff für die Literaturwissenschaft von Belang. Rückkopplungen und Wechselbeziehungen zwischen Urheberrecht und Literatur gibt es seit Bestehen des urhebertheoretischen Diskurses im ausgehenden 18. Jahrhundert.¹ Beispielsweise tradiert das Urheberrecht poetologische Prämissen, die ohne den rechtlichen Rahmen womöglich im 21. Jahrhundert längst verschwunden wären. Auf die Frage, was ein Werk sei,² gibt das Urheberrecht die Antwort: eine persönliche geistige Schöpfung (UrhG § 2, Abs. 2). Mit diesem auf Edward Young und die Genieästhetiker zurückgehenden Begriff bezeugt das Urheberrecht seine Schuld gegenüber der romantischen Dichtungstheorie, die den Autor als Schöpfer privilegiert. (Dass diese autorschaftliche Selbsterhebung im Konflikt mit einer als omnipotent empfundenen Verlagswelt erfolgte, ist eine andere Geschichte.) Entscheidend ist, dass das Werk im deutschen Urheberrecht nicht als ästhetisches Objekt verstanden wird, das sich erst im rezeptiven Vorgang konstituiert, sondern als Schöpfung, die sich allein über den Urheber definiert. Seine Persönlichkeit ist gleichsam in das Werk eingepreßt. Die Prägetheorie,³ die den Fokus auf den Urheber legt, ist eine deutsche Besonderheit und, wenn man will, eine Verbeugung deutscher Juristen vor der Romantik. Im angelsächsischen Copyright dagegen wird der Ausgleich zwischen den Urhebern und der von ihnen durch das Werk adressierten Allgemeinheit zumindest

¹ Vgl. Gerhard Plumpe, „Eigentum – Eigentümlichkeit. Über den Zusammenhang ästhetischer und juristischer Begriffe im 18. Jahrhundert“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1979), S. 175–196.

² Ausführlich Carlos Spoerhase, „Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen“. In: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276–344.

³ Malek Barudi, *Autor und Werk – eine prägende Beziehung? Die urheberrechtliche Prägetheorie im Spiegel der Literaturwissenschaft* (Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht 75). Tübingen 2013. Vgl. die Besprechung von Klaus Kanzog in: *Arbitrium* 32 (2014), S. 4–6.

theoretisch angestrebt. Das Copyright sieht deutlicher die verbindende Stellung, die das Werk zwischen Urheber und Öffentlichkeit einnimmt. Das Urheberrecht dagegen regelt ausdrücklich das Verhältnis des Urhebers zu seinem Werk.

Die rechtshistorische Arbeit, die in der angesehenen Reihe *Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht* erschien, ist zünftiger angelegt, als man es gern von dem germanistischen Außenstandpunkt gesehen hätte. Die von Sommer erzählte Geschichte des Werkbegriffs im deutschen Urheberrecht ist leider keine Geschichte der wechselseitigen Beziehungen zwischen theoretischen Werkdiskursen von Dichtern und anderen Urhebern einerseits und Juristen andererseits. Sommers Protagonisten sind Letztere. Eine weitere Eingrenzung ihrer Studie besteht darin, dass sie erst mit der Kodifizierung des Urheberrechts 1871 einsetzt und die Vorgeschichte so gut wie ausklammert (S. 16f.).

Untersucht werden Schriften von Juristen des Kaiserreiches, der Weimarer Republik, des Dritten Reiches und der Bundesrepublik, die die Pluralität der Werkbegriffe diskutieren. Bei aller Sachlichkeit der Studie verfolgt man gespannt, wie mehrere Generationen im Konflikt mit dem technisch-medialen Wandel die Vielheit schließlich in einem einheitlichen und transmedialen Werkbegriff aufhoben. Die Leistung des Urheberrechts, wie es seit 1965 vorliegt, besteht folglich darin, neue Werkarten problemlos erfassen zu können. Das ist keine Selbstverständlichkeit, wenn man bedenkt, dass das Urheberrecht zunächst auf das ‚Schriftwerk‘ maßgeschneidert worden war: Der britische *Copyright Act* von 1710 regelte die Beziehung von Autoren, Verlegern und Leserschaft; Frankreich kodifizierte 1791 ein *droit d’auteur*; die deutschen Theoretiker des Urheberrechts Kant und Fichte konzentrierten sich auf das Schriftwerk und seine individuelle Form (Fichte). Literarische Werke standen am Anfang der juristischen Werkdebatte. Die Literatur war in der Geschichte des Urheberrechts lange Zeit der Maßstab innerhalb der Werkdiskussion gewesen; neue Werktypen wurden mit den für das Schriftwerk aufgestellten Kriterien bemessen.

Das bedeutet aber nicht, der einheitliche Werkbegriff von 1965 sei die Verallgemeinerung des spezifisch literarischen Werks. Trotz der Autorität der Schrift bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts war der urheberrechtliche Diskurs eher äußerlich auf die Schrift bezogen. Die anderen Medien der Kommunikation waren es, die den Vorgang dynamisierten. Elmar Wadle hat darauf hingewiesen, dass sich das Urheberrecht schon um 1800 als Antwort auf technische und mediale Neuerungen entfaltet habe.⁴ Das Urheberrecht und damit auch seine Elemente wie das Werk entwickelten sich kontinuierlich in konfliktreicher Auseinandersetzung mit der Mediengeschichte.⁵ Der ursprünglich schriftmediale Geltungsbereich des Urheberrechts wurde auf neu entstehende Medien ausgedehnt, aber diese wirkten aufgrund des komplexer werdenden medialen Beziehungsnetzes auf den Werkbegriff der Literatur zurück.

In den wechselnden Titeln des Urheberrechtsgesetzes kommt die Pluralisierung bereits zum Ausdruck: Das *Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken* (LUG) von 1871 schuf die moderne Einheit von Urheber und Werk, wobei mit Werk schriftlich niedergelegte Werke gemeint sind. Das preußische Gesetz von 1837 war dem *Schutz des Geistigen Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst in Nachdruck und Nachbildung* gewidmet; die Konzeption des Urheberrechts spielte hier noch keine Rolle. Das Gesetzeswerk von 1871 galt nur für Schriftwerke, zu denen auch Kompositionen sowie

⁴ Elmar Wadle, „Die Entfaltung des Urheberrechts als Antwort auf technische Neuerungen“. In: *Technikgeschichte* 1985, S. 233–243 [auch abgedruckt in: *UFITA* 106 (1987), S. 203–218].

⁵ Monika Dommann, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*. Frankfurt/M. 2014.

nicht künstlerische Abbildungen wie geographische Karten gehörten. Für das Werk der Bildenden Kunst war dagegen das *Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste* (KUG) von 1876 zuständig. Der Versuch der Gesetzgeber, die divergierenden Werkbegriffe auf einen Werkbegriff zu bringen, konnte 1901 im *Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst* noch nicht realisiert werden. Die Zunahme an Werktypen während der Medienrevolution der 1920er Jahre, die auf Seiten literarischer Autoren Bert Brecht im *Dreigroschenprozeß* (1931) reflektiert hat, machte einen einheitlichen Werkbegriff dringlicher denn je. Neue Medien generierten neue Werktypen und damit auch neue Verwertungsarten im Sinne des Urheberrechts. Erst 1965, in dem bis heute gültigen *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*, war ein einheitlicher Rahmen gefunden worden, der die verschiedenen Werktypen integriert. Durch den einheitlichen Werkbegriff wurde die „Schutzfähigkeit eines Objekts“ (S. 169) erleichtert. Die Pluralität der Werkbegriffe hatte „bei der Einordnung von Objekten in den sachlichen Geltungsbereich des Literatur- bzw. Kunsturheberrechts“ (ebd.) zu Schwierigkeiten geführt. Vor allem aber war das Recht andauernd darum bemüht (und ist es bis heute), mit dem Medienwandel Schritt zu halten. Neue Werkarten ließen sich durch einen einheitlichen Werkbegriff leichter in das bestehende Urheberrecht integrieren (S. 171).

In sieben Kapiteln wird der Weg bis zur Vereinheitlichung 1965 nachgezeichnet. Die ersten beiden Kapitel (S. 13–35 bzw. 37–57) diskutieren die Pluralität der urheberrechtlichen Werkbegriffe im LUG von 1871 respektive im KUG von 1876. Die Entstehungsgeschichte der beiden Gesetze wird referiert und die in ihnen verwendeten Werkbegriffe werden analysiert: Schriftwerk, Abbildung, Komposition respektive das Werk in der Bildenden Kunst und der Baukunst. Gerichtsfälle dienen der Veranschaulichung. Einen „Paukenschlag“ (S. 49) stellte die Plakatentscheidung des Reichsgerichts dar. Es erklärte 1889 ein gewerbliches Reklame-Plakat für schutzwürdig. Bis dahin galt der Schutz nur für autonome Kunstwerke, die nicht Teil der Gebrauchswelt sind.

Das dritte und das vierte Kapitel (S. 59–83 bzw. 85–109) sind den Novellen des LUG und des KUG von 1901 beziehungsweise von 1907 gewidmet. Obgleich versucht worden war, einen einheitlichen Werkbegriff zu kodifizieren, entschied sich der Gesetzgeber dagegen. Da sich gleichzeitig durch die weitere Entwicklung der Phonographie und der Kinematographie gänzlich neue Werkarten manifestierten, war die Novelle schon mit ihrem Erscheinen einer Reform bedürftig. Choreographien konnten vor der Erfindung des Films nur schriftlich fixiert und reproduziert werden. Das Filmmedium jedoch ermöglichte eine völlig neue Art der Aufzeichnung, die wiederum den Werkcharakter des Tanzes veränderte. Sowohl die internationale Berner Übereinkunft als auch die Filmindustrie forderten eine gesetzliche Einbindung filmischer Werke (S. 98), so dass es 1910 zu einer Novellierung kam. In der Rechtsliteratur der Jahrhundertwende wurde das Werk zunehmend als individuelle geistige Schöpfung und als sinnlich wahrnehmbare Form verstanden.

Die Weimarer Republik schließlich, wie das fünfte und längste Kapitel (S. 111–164) der Studie ausführt, war der Medienrevolution juristisch nicht mehr gewachsen. Es ist kein Zufall, dass die wichtigsten Debatten, die die Urheberrechtsreform von 1965 herbeiführten, in den 1920er Jahren geführt worden waren. Das sechste Kapitel (S. 165–200) ist mit dem fünften insofern verbunden, als beide den Zeitraum von 1919 bis 1965 mit jeweils verschiedener Akzentsetzung abdecken. Untersucht das fünfte Kapitel die Pluralität der Werkbegriffe, so das sechste die Diskussion über den einheitlichen Werkbegriff. Sehr schön wird deutlich, in welchem ineffizienten Maße die Rechtsprechung und die Fach- und Kommentarliteratur von der Bestimmung der Art des Werkes beansprucht waren. Noch in den 1920er Jahren konnte das Filmwerk als Schriftwerk begriffen werden (S. 152), was die oben erwähnte Dominanz des ‚Schriftwerkes‘ im Kunstdiskurs bestätigt.

Das siebte Kapitel (S. 201–247) historisiert die Trennung zwischen Schöpfung und bloßer handwerklicher Leistung. Ein Fazit und ein Ausblick (S. 249–272) schließen die Arbeit ab, wobei aktuell die Diskussion um die sogenannte kleine Münze als zentral ausgewiesen wird. Mit anderen Worten beschäftigt gegenwärtig die Urheberrechtsliteratur die Frage, wie hoch die Schwelle für ein Werk anzusetzen ist. Obzwar nicht erwähnt, stellen sicherlich die nutzergenerierten Inhalte im Netz eine Herausforderung dar. Vieles ist mit äußerlichen Gründen schnell aus dem Kreis von Literatur und Wissenschaft auszuschließen. Ob es aber Kunst ist, fällt nicht immer leicht zu entscheiden (S. 264). Die Bestimmung des Werkes als geistige Schöpfung ist heute sowohl unter Rechtstheoretikern – wofür die Diskussion um die kleine Münze spräche – als auch unter Kunsttheoretikern umstritten, wie die Zweifel an der Idee des Werkes im elektronischen Netzwerk zeigen.⁶

Die vorliegende Studie kann dabei helfen, den Rechtsdiskurs sowohl genetisch als auch typologisch mit der Kunsttheorie und der Poetologie seiner Zeit zu vergleichen. In der Ästhetik des 19. Jahrhunderts war der einheitliche Werkbegriff längst durchgesetzt. Kunstphilosophen hatten das Kunstwerk als eine materiell und medial unspezifische geistige Schöpfung vorgedacht. Als Orientierungsmedien dienten ihnen oftmals die bildende Kunst, aber auch wie bei Robert Zimmermann die Musik. Ebenso trieb der Medienwandel nicht nur den juristischen, sondern auch den ästhetischen Diskurs voran; und über die Prozesspraxis des Urheberrechts standen Juristen und Urheber im Austausch. Es ist daher nicht abwegig, die historischen Beziehungen zwischen Urheberrecht und Literatur künftig aufmerksamer zu beobachten. Wer Medien-, Technik-, Kunst- und Literaturgeschichte mit der Rechtsgeschichte stärker verzahnen möchte, kommt an Sommers Studie nicht vorbei. Sie wertet die historische Rechtsliteratur aus und ordnet die darin zur Sprache kommenden Argumente vorbildlich.

6 S. Thomas Ernst, „Vom Urheber zur Crowd, vom Werk zur Version, vom Schutz zur Öffnung? Kollaboratives Schreiben und Bewerten in den Digital Humanities“. In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 1 (2015). http://dx.doi.org/10.17175/sb001_021