
Werkstreue. Nibelungentreue des Theaterregisseurs?*

Von Prof. Dr. ARTUR AXEL WANDTKE, Berlin

«*Man kann nichts mehr aussagen, aber das sieht sehr schön aus!*»

(Bernd Stegemann)

I. Bühneninszenierungen im Wandel der Zeiten

Am 1. April 2015 erlebte in Bern das Werk «*Picknick auf Golgatha*» von Rodrigo Garcia seine deutschsprachige Erstaufführung. Die Regisseurin *Claudia Bossard* zeigte ein wütendes Passionsspiel, in dem der Priester Christus und der Teufel als gefallener Engel in einer Person erscheinen. «*Chaos säen kann ich nicht, das habt ihr schon getan*», sagte er. Bossard stellt eine kurze Szene ins Zentrum, in der sich der Teufel-Christus, begleitet von Bachs Matthäus-Passion, im rasenden Auto auf die Betonwand krachen lässt, um die Musik mal so richtig geniessen zu können. Auf der Bühne sind Autotrümmer verteilt, drei Türen, eine Motorhaube, ein Sitz, der ein Kreuzigungs-ort sein soll. Es gibt eine Erdnussorgie mit Tomatensauce als Blut- oder Weinersatz. Mit reichlich Schaum vor dem Mund und Wut im Bauch hat der spanisch-argentinische Autor sein Stück verfasst. «*Fauchend und furios spießt Garcia alles auf Jesus grausame Botschaften: die Ungerechtigkeiten dieser Welt, den Konsumterror, der Ersatzreligion geworden ist. Da predigt Christus dann: «Wer nicht für mich ist, ist gegen mich», da bleibt von der Bedeutung der großen Helden nur das zweckfreie Selfie mit dem Unbekannten auf dem Denkmal, und da löst für ein paar Euros das iPhone mit googlemaps alle Probleme», wie die Kritikerin *Valeria Heintges* zu berichten*

* Beitrag zur Tagung des Arbeitskreises: Zur Geschichte des Urheberrechts und seiner Zukunft am 4./5. September 2015 in Heidelberg.

weiss.¹ Interessant ist, dass in Polen dieses Werk nach heftigen Protesten aus christlichen und fundamentalistischen Kreisen nicht aufgeführt werden durfte. Verbote sind Begleiter des Theaters. Das Theater ist so modebewußt, so wendig und scheinbar avantgardistisch. Der Duft der alten Welt reibt sich mit der neuen Ästhetik von Äußerlichkeiten.

Es scheint eine unendliche Geschichte zu sein, dass in bestimmten historischen Abständen immer wieder die Frage aufgeworfen wird, ob das Theater die Widersprüche der Welt zu lösen in der Lage ist. Das Theater kann es nicht, auch nicht das Urheberrecht. Urheberrecht soll Einfluss auf Verhältnisse haben, die mit der Wissenschafts-, Literatur- und Kunstproduktion zusammenhängen. In dem hier zu behandelnden Gegenstand geht es um einen kleinen Ausschnitt aus der Theaterproduktion und der Stellung des Theaterregisseurs. Wird das Urheberrecht den neuen Bedingungen der Theaterproduktionen gerecht oder nicht? Das ist hier die Frage! Jedenfalls hat der Rechtsstreit zwischen dem Suhrkamp Verlag und dem Residenztheater in München über die Aufführung des Brecht-Werkes «Baal»² den Direktor des Bühnenvereins veranlasst, eine Reform des Urheberrechts zu fordern. Er ist der Auffassung, dass das in Stein gemeißelte Urheberrecht in keiner Weise der heutigen Aufführungspraxis entspricht. Es sei unrealistisch, von einem Theaterregisseur zu verlangen, auf Fremdtexte in der Inszenierung eines Stücks zu verzichten, um einen Urheber wie Brecht zu schützen, der fast 60 Jahre tot ist.³ Diese Forderung wiegt schwer, wenn man bedenkt, dass Theaterinszenierungen als arbeitsteilige Kunstwerke immer schon einer Kritik ausgesetzt waren. Gründe für die Kritik waren und sind vielfältig, z.B. unterschiedliche Auffassungen über die künstlerische Umsetzung eines dramatischen Werkes und über die künstlerische Darstellung der Schauspieler, Sänger und Tänzer. Ein

¹ Valeria Heintges, Gottesdienst des Christus-Teufels, in: www.nachtkritiken.de vom 1. April 2015.

² Bertolt Brecht schrieb als Zwanzigjähriger seine erste Fassung 1918, eine zweite 1919 und weitere Fassungen folgten. Am 8.12.1923 wurde das Werk in Leipzig unter der Regie von Alwin Kröpelin uraufgeführt.

³ Presseerklärung vom 20.2.2015.

bekannter Intendant sagte einmal: «Nehme an einer Diskussion über Werktreue teil. Was hat dieser moralische Begriff Treue mit Kunst zu tun? Werde gefragt, warum wir Schiller nicht so aufführen, wie Schiller es gemeint hat. Woher weiß denn der Fragende, wie Schiller es gemeint hat? Wahrscheinlich meint er nur, dass es immer so gemeint werden muss, wie er es erstmals gesehen hat. Immer werden die Regisseure der fehlenden Werktreue angeklagt.»⁴

Gibt es eine «Nibelungentreue» zwischen dem Theaterregisseur und dem Autor der Textvorlage einer Inszenierung? Von der Inszenierung können Wirkungen ausgehen, die weder die Theaterleitung noch der Regisseur bedenken können. Die Oper «Freischütz» von Carl Maria von Weber wurde von der deutschen Theaterregisseurin Ruth Berghaus (2.7.1927–25.1.1996) inszeniert. Sie hatte im zweiten Akt einen Satz eingefügt, der im Opernlibretto nicht vorkam. Als eine Sängerin im Reigen rief: «Wollen wir noch einmal beginnen?», ertönte plötzlich ein Zwischenruf eines Zuschauers, der offensichtlich den Text kannte und seine Ablehnung der Inszenierung zum Ausdruck bringen wollte: «Nein! Aufhören, so eine Scheiße!» Der Dirigent unterbrach aufgrund tumultartiger Szenen die Oper. Der deutsche Komponist und Dirigent Paul Dessau (19.12.1884–28.6.1979), der der Ehemann von Ruth Berghaus war, rief wütend von der Königsloge: «Verlassen Sie sofort das Theater, Sie Idiot. Wir sind hier nicht im Zirkus!» Der Störer verließ unter Buh-Rufen den Zuschauerraum und der Skandal war perfekt. In einer Aufführung 2013 der Oper «Tannhäuser» im Düsseldorfer Theater setzten die Holocaust- und Erschießungsszenen manchen Zuschauern so zu, dass sie medizinische Hilfe in Anspruch nehmen mussten. Die Volksbühne in Berlin führte 2015 das Stück «Die 120 Tage von Sodom» in einer Art auf, die dem Zuschauer ebenfalls alles abverlangte. Der Choreograf Johann Kresnik hat im wahrsten Sinne des Wortes die Sau rausgelassen und Szenen nach dem Roman des Marquis de Sade entworfen. Es wird der Konsumterror als Botschaft verkündet. Nackte Schauspieler und Tänzer sollen alle Übel der Zeit

⁴ Everding, NJW 1984, S. 1087, 1091.

darstellen. Blutverschmierte Körper mit einer Ladung Frischfleisch zum Notzuchtgebrauch werden von schwarz geschminkten Sklaven herbeigeschafft, die solche Sätze sagen: «So haben wir euch erzogen: keine Bildung, nur Konsum und Facebook.» Es ist insgesamt eine Publikumsquälerei, wenn neben vielen geschmacklosen Szenen vier Männer urinieren. Theaterbesucher unter 18 Jahren haben keinen Zutritt. Theaterregisseure und Autoren provozieren auch absichtlich, um eine entsprechende Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit zu erreichen. Eine Folge kann sein, dass Sprachwerke oder Inszenierungen verboten werden.⁵

Inszenierungsarbeit ist für den Theaterregisseur sehr oft eine Gratwanderung zwischen Verbotenem und Erlaubtem, zwischen Banalität und Verfremdung, zwischen Realität und Fiktion. Manchmal entspricht der äußere Schein der inneren Hohlheit des Dargestellten. Für die Lösung der Rechtsfrage, wieweit ein Theaterregisseur in einer Inszenierung gehen kann, ohne das Urheberrecht zu verletzen, sind die tatsächlichen Bedingungen einer veränderten Theaterproduktion zu berücksichtigen. Während moderne Kunstrichtungen, z.B. der Expressionismus, in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, entstanden sind,⁶ sind auch Veränderungen in der Theaterproduktion feststellbar, die zunehmend durch die individuelle Prägung des Theaterregisseurs zum Ausdruck gebracht werden.⁷ Die expressionistische Theateraufführung war ein Gesamtkunstwerk,⁸ und der Dadaismus gilt seit seiner Entstehung als Synonym für Unernst und Unsinn, für schwarzen Humor und bitterböse Ironie.⁹ Vor über 100 Jahren war es noch üblich, dass die Schauspieler den Text als solchen vorlasen. Auf der Bühne sollte eine naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit stattfinden. Die Bühnendichter versahen ihre Bühnenwerke mit Aufführungsanweisungen, die eine

⁵ BVerfG ZUM 2007, 829, 834 – Esra; BGH GRUR 2009, 83, 85 – Ehrensache.

⁶ Gombrich, Geschichte der Kunst, 16. Aufl., Berlin 1996, S. 557 f.

⁷ Brauneck, Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare im 20. Jahrhundert, Tübingen 1988, S. 63.

⁸ Nehring, Im Spannungsfeld der Moderne, Tübingen 2004, S. 136.

⁹ Nehring (Fn. 8), S. 144.

möglichst werkgetreue Umsetzung derselben enthielten.¹⁰ Dagegen entwickelte sich ein Regietheater, das durch den freien Umgang mit dem dichterischen Werk als dramatische Textvorlage gekennzeichnet ist.¹¹ Seit Anfang des 20. Jahrhunderts sind szenische Handlungselemente in die Inszenierung aufgenommen, die nicht mehr dienend und illustrierend dem Text untergeordnet sind.¹² Das Reichsgericht sah dies noch anders. Nach seiner Auffassung war der Theaterregisseur nur ein Gehilfe des Dichters eines dramatischen Schriftwerkes.¹³ Die gestalterische Kraft der Schauspieler, Sänger und Tänzer, die die Inszenierung als umfassendes Kunstwerk zum Erfolg oder Misserfolg des Regisseurs führen können, unterlag und unterliegt einer anderen Ästhetik. Das Regietheater soll das Gegenstück zur Werktreue sein, wonach abgewandelte Figurenkonstellationen und dramaturgische sowie inhaltliche Änderungen der Textvorlage Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung sind. Nicht mehr der Dichter der Textvorlage steht im Mittelpunkt, sondern der Theaterregisseur.¹⁴

Mit den Informations- und Kommunikationsmitteln in einer digitalen Welt verschärft sich der Konflikt zwischen dem Autor der Textvorlage und dem Theaterregisseur. Der Einsatz der Technik in der Inszenierung hat heute einen anderen Stellenwert als vor 20 oder 30 Jahren. Die technischen Möglichkeiten machen sich die Theaterregisseure heute zu Nutze. Die modernen Informations- und Kommunikationsmittel dienen dem Körper und der Sprache der ausübenden Künstler als Medium im Rahmen der Kommunikation¹⁵ mit den Zuschauern, deren Seh- und Hörgewohnheiten sich radikal verändert haben. Es hat sich z.B., anders als die Verfremdungstechnik im epischen Theater von Bertolt Brecht, der mit dem Theater nicht nur die

¹⁰ *Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl*, Praxishandbuch Theater- und Kulturveranstaltungsrecht, 2. Aufl., München 2015, S. 591.

¹¹ *Balme*, Werktreue, in: Gutjahr (Hrsg.), *Regietheater*, Würzburg 2008, S. 43 f.

¹² *Schumacher*, Urheberschutz für Regieleistungen im Theater, Hamburg 2015, S. 126 f.; *Breuer*, *Theatralität und Gedächtnis*, Köln 2004, S. 20.

¹³ RGZ 107, 62, 64.

¹⁴ *Redecker*, *Regietheater. Der Klassikerfeind?*, Berlin 2013, S. 5 ff.

¹⁵ *Brandstätter*, *Grundfragen der Ästhetik*, Köln 2008, S. 144.

Welt interpretieren, sondern sie verändern wollte,¹⁶ ein Regietheater¹⁷ herausgebildet, in dem nicht nur eine verstärkte Hinwendung zu verschiedenen Kunstgattungen erfolgt, die miteinander kombiniert werden. Der Theaterregisseur hat mit einem Ensemble, soweit es überhaupt noch vorhanden ist, und mit seiner Inszenierungsidee die Werktreue abgelöst. Die Grenzen zwischen einer Opern-,¹⁸ einer Operetten-,¹⁹ einer Musical-,²⁰ einer Schauspiel-²¹ und einer Ballettinszenierung²² befinden sich teilweise in der Auflösung. Für Max Reinhardt sollten Schauspieler singen und tanzen oder Sänger sprechen und tanzen. So hatte er 1909 nach Weingartners Musik *Faust I* mit Erfolg inszeniert.²³ Das Bühnenbild und das Lichtdesign spielen eine bedeutende Rolle im Regiekonzept des Theaterregisseurs, in dem eine eigene Deutung und Umsetzbarkeit der Textvorlage zum Ausdruck gebracht wird.²⁴ Die Feststellung ist aber richtig, dass es

¹⁶ Siehe Brecht, Schriften, Bd. 5 (Hrsg. Mittenzwei/Hofmann), 2. Aufl., Berlin 1975, S. 508.

¹⁷ Engelhart, Das Theater der Gegenwart, München 2013.

¹⁸ Als Oper bezeichnet man eine musikalische Gattung des Theaters, in der eine Vertonung einer dramatischen Dichtung erfolgt und von einem Sänger- sowie teilweise Ballettensemble und Orchester aufgeführt wird. Siehe dazu: Beyer, Warum Oper, Berlin 2006; Fischer, Oper – das mögliche Kunstwerk, Salzburg 1991.

¹⁹ Die Operette ist ein musikalisches Bühnenstück mit gesprochenen Dialogen, Tanz und Gesang. Im 17. Jahrhundert galt der Begriff als Bezeichnung für eine kleine Oper. Die italienischen «opere buffe» oder die französische «opéras comiques» werden als Operetten bezeichnet. Siehe <http://www.enzyklo.de/lokal/40014>.

²⁰ Das Musical ist eine Aufführungform des populären Musiktheaters, das Schauspiel, Tanz und Gesang in einem durchgängigen Handlungsrahmen verbindet. Siehe Jansen, Cats & Co. – Die Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Raum, Berlin 2008.

²¹ Im Theater wird der Begriff Schauspiel mit einer überwiegend gesprochenen Dramenaufführung in Verbindung gebracht. Siehe Brook, Der leere Raum, 4. Aufl., Berlin 2001; Ebert/Penka (Hrsg.), Schauspielen, Berlin 1998.

²² Als Ballett, auch klassischer Tanz, wird der von Musik begleitete Bühnentanz bezeichnet, der manchmal auch pantomimische Gestaltungsformen der Körpersprache enthält (z.B. Schwanensee). Während in der Ballettaufführung mit seiner hoch stilisierten Bewegungssprache die Choreografie als geschütztes Werk im Zentrum der Inszenierungsarbeit des Regisseurs steht, sucht das Tanztheater nach neuen experimentellen Bewegungselementen und nach neuen Formen der Darstellung (z.B. «Sacre du printemps» von Pina Bausch).

²³ Kühn, Sprech-Ton-Kunst, Tübingen 2001, S. 257.

²⁴ Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl (Fn. 10), S. 592; Nehring (Fn. 8), S. 43.

keine gültige Inszenierung und keine Maßstäbe gibt,²⁵ die für diese oder jene Inszenierungsform sprechen würden. Brecht und Stanislawski hatten völlig entgegengesetzte Auffassungen über den Sinn und Zweck einer Theaterinszenierung.²⁶ Zu verschieden sind die Kunstauffassungen der Theaterregisseure und der Zuschauer. Die Kritik an den Theaterinszenierungen der Postdramatik ist aber berechtigt.²⁷ Castorf hat in Hamburg das Werk «Pastor Ephraim Magnus» von *Hans Henny Jahnn* inszeniert. Die Aufführung des Werkes dauert fünf Stunden. Er ist ein manischer Bühnenbilderdichter, der Sehweisen mit technischen Mitteln unterlaufen will, die schon in anderen Inszenierungen eine Rolle spielen. Seine bedrängenden Videoszenen werden meist nur unterbrochen, um Schauspieler in diffuse Lichtstimmungen zu drängen. «Du, der du Schönes mitnehmen wolltest aus dem Theater und erkennen musst, dafür am falschen Platz zu sein – du gibst dich dem Hässlichen hin. All der stinkenden Gier, der gefolterten Sehnsucht, dem Schweiß der nackten Wahrheit, dem Rausch des vergifteten Blutes. Und es ist groß auf eine radikale Weise menschenliebend,» so der Kritiker Schütt.²⁸ Man mag über die «Bildersprache» von Castorf heftig streiten, aber aus urheberrechtlicher Sicht ist gedanklich zu unterscheiden, ob die Textvorlage des Bühnenautors Gegenstand des Urheberrechtsschutzes ist (z.B. das Opernlibretto oder das Libretto des Tanzwerkes oder die Textvorlage für das Schauspiel oder die Partitur), welches die Grundlage für die Inszenierung darstellt,²⁹ oder ob die Inszenierung als Ergebnis der arbeitsteiligen Theaterproduktion gemeint ist. Beides kann Gegenstand der rechtlichen Auseinandersetzung sein! Kann der Theaterregisseur einfach den Text ändern oder Streichungen vornehmen oder einen neuen Text einfügen? Wie ist die Inszenierung als solche urheberrechtlich einzuordnen? Nicht zu vergessen sind dabei die verschiedenen vertraglichen Beziehungen, die zwi-

²⁵ Everding, NJW 1984, S. 1087, 1088.

²⁶ Brose, Stanislawski und Brecht, Berlin 2013, S. 63 ff.

²⁷ Stegemann, Kritik des Theaters, Berlin 2013.

²⁸ Schütt, Feuilleton, ND vom 28./29.3.2015, S. 9.

²⁹ Grunert, FS Wandtke, Berlin 2013, S. 45, 48.

schen dem Bühnenverlag und dem Autor der dramatischen Textvorlage (Bühnenverlagsvertrag), zwischen dem Bühnenverlag und dem Theater (Aufführungsvertrag) und dem Theaterregisseur und dem Theater (Gastregievertrag oder Arbeitsvertrag) bestehen.³⁰ Der Theaterregisseur, der vom Intendanten honorarvertraglich oder arbeitsvertraglich beauftragt wird, ist gleichsam diejenige Person, die eine Inszenierung entscheidend prägt und ihr den individuellen Stempel mit den Schauspielern, Sängern und Tänzern «aufdrückt».³¹ Ist die herkömmliche Vorstellung vom Theaterregisseur als Leistungsschutzberechtigtem noch zeitgemäß?

II. Theaterregisseur als Urheber einer Inszenierung des Bühnenwerks?

Die Frage, ob der Theaterregisseur ein Urheber sein kann oder nicht, wird seit langem kontrovers diskutiert.³² Im Schrifttum werden unterschiedliche Argumente gegen oder für die Anerkennung des Theaterregisseurs als Urheber vorgetragen.³³ So heißt es im Kommentar *Fromm/Nordemann*: «Die von einem Bühnenregisseur erarbeitete Textfassung ist nach § 3 UrhG, seine Inszenierung dagegen, mag sie noch so großartig sein, nur nach § 73 UrhG geschützt».³⁴ Überwiegend wird in der Kommentarliteratur von einer künstlerischen Mitwirkung an der Darbietung durch den Theaterregisseur ausgegan-

³⁰ *Wandtke/Ohst/Dietz/Erhardt*, Medienrecht Praxishandbuch, 3. Aufl., Berlin 2014, S. 272 f.

³¹ *Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl* (Fn. 10), S. 592.

³² *Rogger*, Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken, München 1976, S. 57. Er weist darauf hin, dass seit 1915 die Frage erörtert wird, ob der Theaterregisseur ein Urheber sein kann. *Rascher*, Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Eine rechtsvergleichende Studie mit spezieller Berücksichtigung der Theatersemiotik und der Folgen für die Bühnenpraxis, Baden-Baden 1989.

³³ Siehe *Jayme*, Kunst&Recht 2015, S. 5, 20; *Grunert*, ZUM 2001, S. 210 ff.; *Bolwin*, Theater heute, Heft 11, 2000, S. 78 ff.; *Hieber*, ZUM 1997, S. 17, 20; *Depenheuer*, ZUM 1997, S. 734 ff.; *Dünnwald*, FuR 1976, S. 804, 810; *Dietz*, FuR 1976, S. 816 ff.; *Flechsig*, FuR 1976, S. 429 ff.; *Samson*, GRUR 1976, S. 191 ff.; *Leinveber*, GRUR 1971, S. 149, 150.

³⁴ *Fromm/Nordemann/A. Nordemann*, Urheberrecht, 11. Aufl., Stuttgart 2014, § 3, Rn. 31.

gen.³⁵ Schack ist der Auffassung, dass manche Bühnenregisseure neidisch auf ihre Kollegen vom Film blicken. Sie möchten wie diese vollen Urheberrechtsschutz und nicht bloß Leistungsschutzrechte nach §§ 73 ff. UrhG genießen und führt weiter aus: «Bei diesem Vergleich wird der entscheidende Unterschied geflissentlich übersehen: Der Bühnenregisseur setzt das Schauspiel in das von seinem Urheber intendierte Medium um, wohingegen der Filmregisseur ein anderes, eigenes Werk schafft... Es kommt, wie so häufig, auf den Einzelfall an, ob sich nämlich der Bühnenregisseur im Wesentlichen auf die Interpretation des fremden Werkes beschränkt oder aber selbst eigenschöpferisch tätig ist.»³⁶ Dieser Standpunkt wird auch von anderen Autoren vertreten,³⁷ oder es wird hypothetisch angenommen, dass der Theaterregisseur Urheber sein könnte.³⁸ Nach der hier vertretenen Auffassung gibt es mehrere Gründe für eine Anerkennung des Theaterregisseurs als Urheber.

1. Theaterregisseur als Bearbeiterurheber?

Zunächst ist zu fragen, ob für eine Bühneninszenierung nach § 3 UrhG generell kennzeichnend sein soll, dass es sich um eine von einem anderen Werk nachschöpferische Kunst handelt,³⁹ die wesentliche Züge des Originalwerks übernimmt und diesem dient.⁴⁰ Eine Bühneninszenierung ist keine nachschöpferische Kunst, sondern eine eigenständige Kunstform, die sich von der Textvorlage als Sprachwerk unterscheidet. Die Bühneninszenierung muss nicht un-

³⁵ *Wandtke/Bullinger/Büscher*, Urheberrecht, 4. Aufl., München 2014, § 73, Rn. 14; *Dreyer/Kotthoff/Meckel/Meckel*, Urheberrecht, 3. Aufl., Heidelberg 2013, § 73, Rn. 18; *Dreier/Schulze/Dreier*, Urheberrecht, 4. Aufl., München 2013, § 73, Rn. 13; *Möhring/Nicolini/Stang*, Urheberrecht (Hrsg. Ahlberg/Götting), 3. Aufl. 2014, § 73, Rn. 14; *Spindler/Schuster/Wiebe*, Recht der elektronischen Medien, 3. Aufl., München 2015, § 73, Rn. 5.

³⁶ *Schack*, Urheber- und Urhebervertragsrecht, 6. Aufl., Tübingen 2013, Rn. 678.

³⁷ *Rehbinder/Peukert*, Urheberrecht, 17. Aufl., München 2014, Rn. 783.

³⁸ *Schricker/Loewenheim/Dietz/Peukert*, Urheberrecht, 4. Aufl., München 2010, § 39, Rn. 21.

³⁹ *Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl* (Fn. 10), S. 596.

⁴⁰ *A.A. Schricker/Loewenheim/Loewenheim*, Urheberrecht (Fn. 38), § 3, Rn. 5.

bedingt der Textvorlage als Originalwerk dienen, sondern es kommt allein nach § 3 UrhG darauf an, ob die Inszenierung Werkqualität im Sinne von § 2 Abs. 2 UrhG besitzt, d.h. eine eigene persönliche geistige Schöpfung des Theaterregisseurs darstellt.⁴¹ Die Bearbeitung muss zwar das Originalwerk erkennen lassen, sich aber durch eine eigene schöpferische Ausdruckskraft von ihm abheben, wobei grundsätzlich dieselben Anforderungen zu stellen sind wie bei einem Originalwerk.⁴² Grundsätzlich sind an die Gestaltungshöhe der Inszenierung keine anderen Anforderungen zu stellen, wie dies bereits bei anderen Kunstwerken der Fall ist.⁴³ Es ist deshalb nicht überzeugend, wenn an die Inszenierung als Bearbeitung grundsätzlich strengere Maßstäbe angelegt werden.⁴⁴ Die Schutzvoraussetzungen einer Bearbeitung als Inszenierungswerk oder einer Bearbeitung des Sprachwerkes als Textvorlage sind die gleichen. Beide Bearbeitungsformen sind möglich. Der EuGH macht den Urheberrechtschutz von Werkarten nicht von einer bestimmten Gestaltungshöhe abhängig. Es reicht eine «eigene geistige Schöpfung».⁴⁵ Ein bescheidenes Maß geistiger Tätigkeit des Theaterregisseurs sollte ausreichen, wenn man bedenkt, welche künstlerischen «Bilder» der Theaterregisseur zu schaffen in der Lage ist. Dabei ist zu unterscheiden, ob das Sprachwerk textlich verändert wird oder ob dies keine Veränderung erfährt. Reine Textrevisionen oder Sprachglättungen sowie technisch bedingte Änderungen können im Einzelfall nicht die Schutzvoraussetzungen des § 2 Abs. 2 UrhG erreichen.⁴⁶ Denkbar ist eine Umgestaltung nach § 23 UrhG. Aber ein Urheberrecht für Theaterregisseure grundsätzlich zu verneinen, verkennt die schöpferische Leistung des Theaterregisseurs bei jeder Inszenierung. Diejenigen, die den Theaterregisseur nur als ausübenden Künstler

⁴¹ BGH GRUR 1972, 143, 144 – Biografie: Ein Spiel; BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

⁴² BGH GRUR 12991, 533, 534 – Brown Girl II; GRUR 1959, 379, 381 – Gasparone.

⁴³ BGH GRUR 2014, 175, 177 – Geburtstagszug.

⁴⁴ BGH GRUR 1972, 143, 145 – Biografie: Ein Spiel.

⁴⁵ EuGH MMR 2012, 468, 471 – SAS Institute/WPL; EuGH GRUR 2009, 1041 ff. – Infopaq/DDF.

⁴⁶ BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

und Interpreten betrachten, argumentieren, dass die Aufführung eines Bühnenwerkes nicht die Schaffung eines neuen, eigenständigen Werkes, sondern die Wiedergabe eines bereits vollendeten Werks darstelle, so dass die Bühnenregie in der Regel als reine Werkinterpretation zu qualifizieren sei.⁴⁷ Stellt die Inszenierung eine eigene schöpferische Leistung des Künstlers dar, ist sie mit dem Begriff der Interpretation nicht mehr zu fassen. Legt man diese Kriterien an die Regieleistung des Theaterregisseurs in der Inszenierung «Die Csárdásfürstin» an, spricht einiges dafür, seiner Leistung Urheberrechtsschutzhfähigkeit zuzuerkennen, unabhängig vom künstlerischen Geschmack. Jedenfalls liegt aber keine reine Wiedergabe eines anderen Werkes vor, so dass diese «selbständige Leistung» als gewichtiges Abwägungskriterium zur Textvorlage zu berücksichtigen ist. «Die Inszenierung beschränkt sich nämlich nicht auf eine rein handwerksmäßige durchschnittliche Umsetzung des aufgeführten Werkes, sondern besitzt aufgrund der sie prägenden Gestaltungsmittel eine darüber hinausgehende eigenständige Ausdruckskraft. Dass die Inszenierung deutlich die Gestaltungshöhe einer routinemäßigen, alltäglichen Regieleistung übersteigt und aus dem Rahmen des Üblichen fällt»,⁴⁸ unterstreicht die vielfältigen Möglichkeiten, die ein Theaterregisseur zur Umsetzung seiner Regieidee hat.

Der BGH hat die Frage bisher offengelassen, ob der Theaterregisseur ein Urheber sein kann.⁴⁹ In der Diskussion um ein Urheberrecht des Theaterregisseurs wird vergessen, dass im Urheberrecht der Schutz der «kleinen Münze» möglich ist.⁵⁰ Es ist doch völlig unverständlich, wenn Werke der angewandten Kunst, z.B. ein «Seilzirkus»⁵¹ oder ein

⁴⁷ Fromm/Nordemann/Schaefer, Urheberrecht (Fn. 34), § 73, Rn. 9; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 3. Aufl., München 1980, § 28 IV 2; Deppenheuer, ZUM 1997, S. 17, 20; Leinveber, GRUR 1971, S. 149, 150; differenzierend Schack (Fn. 36), Rn. 679.

⁴⁸ OLG Dresden, ZUM 2000, 955, 957 – «Die Csárdásfürstin».

⁴⁹ BGH GRUR 1972, 143, 144 – Biografie: Ein Spiel; BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

⁵⁰ Mit der «kleinen Münze» wird die urheberrechtliche Schutzuntergrenze eines Werkes bestimmt, die von Werk zu Werk unterschiedlich sein kann. Schricker/Loewenheim/Loewenheim, Urheberrecht (Fn. 38), § 2, Rn. 32.

⁵¹ BGH GRUR 2012, 58, 60 – Seilzirkus.

«Geburtstagszug»⁵², einen urheberrechtlichen Schutz genießen können, aber die Inszenierung nicht.⁵³ Für die Schutzfähigkeit ist nur § 2 Abs. 2 UrhG in Verbindung mit § 3 UrhG von Bedeutung. Keiner würde auf die Idee kommen, einer Übersetzung,⁵⁴ die ebenfalls eine Textvorlage hat, die Schutzfähigkeit abzusprechen. Das Problem liegt offenbar in der Vorstellung, dass die Inszenierung im Verhältnis zur Textvorlage eine nachgeordnete schöpferische Leistung ist. Die Textvorlage würde gleichsam die Inszenierung bestimmen. Bei der literarischen Übersetzung kann die unberechtigte Differenzierung im Verhältnis zum Originalwerk festgestellt werden, was sich wiederum in der Vergütung zeigt.⁵⁵ Natürlich wird im Einzelfall zu prüfen sein, ob die Schutzanforderungen vorliegen. Jedenfalls Werktreue mit identischer Wortwiedergabe gleichzusetzen, geht an der Realität des Kunstprozesses vorbei.

Der Begriff «Werktreue» hilft bei der rechtlichen Bewertung von Änderungen der Textvorlage nicht.⁵⁶ Der Ausschluss der Urheberschaft des Theaterregisseurs kann auch damit nicht begründet werden, der Theaterregisseur habe werkentstellende Regieleistungen erbracht. Er soll daher nicht mit dem Bearbeiterurheberrecht belohnt werden.⁵⁷ Für die Schutzfähigkeit einer Inszenierung als bearbeitetes Werk gilt allein der eigenständige schöpferische Anteil des Regisseurs. Urheberrechtsverletzungen oder Persönlichkeitsrechtsverletzungen schließen die Schutzfähigkeit von Werken nicht aus, sondern im schlimmsten Fall kann die Inszenierung oder das Sprachwerk verboten werden.⁵⁸ Ob z.B. eine Theaterinszenierung, die dem Schutz des Art. 5 Abs. 3 GG unterliegt, die Menschenwürde eines Verstorbenen beeinträchtigt, ist vom Inhalt des Aussagegehalts des

⁵² BGH MMR 2014, 333, 335 – Geburtstagszug; *Verwegen/Richter*, MMR 2015, 156 ff.

⁵³ A.A. aber BGH GRUR 1972, 143, 144 – Biografie: Ein Spiel.

⁵⁴ BVerfG GRUR 2014, 169, 172 – Übersetzerhonorare; BGH GRUR 2011, 328 – Destructive Emotions; BGH GRUR 2009, 1148 – Talking to Addison.

⁵⁵ So aber *Fromm/Nordemann/A. Nordemann*, Urheberrecht (Fn. 34), § 3, Rn. 6, BGH GRUR 2011, 328, 331 – Destructive Emotions; a.A. *Wandtke*, NJW 2010, S. 771, 777.

⁵⁶ *Wandtke/Ohst/Dietz/Ehrhardt* (Fn. 30), S. 290.

⁵⁷ So aber *Schack* (Fn. 36), Rn. 679.

⁵⁸ BVerfG ZUM 2007, 829, 836 – Esra; BGH GRUR 2010, 171, 173 – Esra.

Kunstwerks abhängig. «Bei dieser Interpretation sind die Besonderheiten der künstlerischen Ausdrucksform zu berücksichtigen. Zu den Spezifika literarischer Kunstformen wie etwa eines zeitgenössischen Theaterstücks gehört, dass solche Stücke zwar häufig an die Realität anknüpfen, der Künstler dabei aber eine neue ästhetische Wirklichkeit schafft. Das erfordert eine kunstspezifische Betrachtung zur Bestimmung des durch das Theaterstück im jeweiligen Handlungszusammenhang dem Leser nahe gelegten Wirklichkeitsbezugs, um auf dieser Grundlage die Schwere der Beeinträchtigung des Persönlichkeitsrechts bewerten zu können. Die künstlerische Darstellung ist an einem kunstspezifischen, ästhetischen Maßstab zu messen. Dabei ist zu beachten, ob und inwieweit das ‹Abbild› gegenüber dem ‹Urbild› durch die künstlerische Gestaltung des Stoffs und seine Ein- und Unterordnung in den Gesamtorganismus des Kunstwerks so verselbständigt erscheint, dass das Individuelle, Persönlich-Intime zugunsten des Allgemeinen, Zeichenhaften der ‹Figur› objektiviert ist. Ein literarisches Werk, wie ein Theaterstück, ist zunächst als Fiktion anzusehen, das keinen Faktizitätsanspruch erhebt. Die Vermutung der Fiktionalität gilt im Ausgangspunkt auch dann, wenn hinter den Figuren reale Personen als Urbilder erkennbar sind.»⁵⁹ Der BGH hat damit den Konfliktfall zwischen dem künstlerischen Gestaltungsspielraum und der Achtung der Persönlichkeitsrechte deutlich gemacht und dabei den kunstspezifischen und ästhetischen Maßstab einer Inszenierung hervorgehoben. Die Vorstellung, dass der Theaterregisseur verpflichtet ist, die Werktreue zu wahren, geht von einer Inszenierungsarbeit aus, wonach die Textvorlage als Werk Vorrang hat vor der künstlerischen Tätigkeit des Theaterregisseurs. Es wird die Auffassung vertreten, dass ein Bearbeiterurheberrecht des Theaterregisseurs zumindest für den Regelfall verneint werden kann, es sei denn, es handle sich um ältere Sprachwerke, die gemeinfrei sind. Für ältere gemeinfreie Werke sei eine eigenschöpferische Anpassung an die heutigen Verhältnisse wesentlich größer, so dass der Theaterregisseur hier ein Bearbeiterurheberrecht eher bean-

⁵⁹ BGH GRUR 2009, 83, 85 – Ehrensache.

spruchen könne.⁶⁰ Ob eine Textvorlage für die Inszenierung gemeinfrei ist oder nicht, kann für die Bewertung einer Inszenierung eines bearbeiteten Werkes nach § 2 Abs. 2 UrhG in Verbindung mit § 3 UrhG nicht von Bedeutung sein. Der Gesetzgeber hat sich in der Fassung des § 2 UrhG abweichend vom ursprünglich festen Enumerationsprinzip zur beispielhaften Aufzählung entschieden.⁶¹ Er wollte einen breiten Raum für mögliche neue Werkkategorien lassen, die sich in der geistigen Produktion in der Zukunft entwickeln können.⁶² Entscheidend sind die schöpferischen Gestaltungselemente, die sich nicht aus der Textvorlage allein ableiten lassen, sondern aus der eigenständigen künstlerischen Umsetzung einer Inszenierungsidee, die sich in ein sinnlich fassbares lebendiges Spiel manifestiert.⁶³ Als Beispiel sei die Inszenierung «Macbeth» von *Tilmann Köhler* im Deutschen Theater in Berlin genannt. In einer Szene aus der Schlacht, in der Feldherr Macbeth ein Blutbad anrichtet, sind nackte Männerkörper in Unterwäsche zu einem Knäuel verschlungen. Dann erheben sich Krieger, die sich in Hexen verwandeln und dreimal den Satz sprechen: «Schön ist schlimm, und schlimm ist schön»! Es sind starke Bilder der Gewalt als Teil einer sich ewig wiederholenden Geschichte. Es wird aber nicht die Tragödie des Einzelnen gezeigt, wie dies Shakespeares vorschwebte, sondern es ist Parabel einer verrotteten Gesellschaft. Unterstützt wird dieser Gedanke durch ein Bühnenbild, das als heller Holzkasten gezeigt wird, der sich nach hinten gleichsam als Tunnel verengt.

Man mag über die Inszenierungsidee streiten, aber es ist zu unterscheiden, ob eine Bearbeitung nach § 3 UrhG der Textvorlage von Shakespeare durch Weglassen oder Hinzufügung von Texten⁶⁴ oder die Inszenierung als solche zu beurteilen ist. Zunächst geht es um

⁶⁰ *Schack* (Fn. 36), Rn. 679.

⁶¹ *Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl* (Fn. 10), S. 591.

⁶² Die Entscheidung des BGH, GRUR 1985, 529, 530 – Happening – weist genau auf diesen Umstand hin, dass aus einem Gemälde die Anregung für eine neue Werkkategorie möglich ist.

⁶³ *Grunert*, Werkschutz contra Inszenierungskunst – Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum der Bühnenregie, München 2002, S. 103 ff.

⁶⁴ BGH GRUR 1972, 143, 144 – Biografie: Ein Spiel.

die Bewertung der Regietätigkeit als eigenständige selbständige schöpferische Arbeit, die nicht als «reine» Interpretation einer dramatischen Textvorlage betrachtet werden kann.⁶⁵ Die Gestaltungsformen der Darbietung werden als Werkauslegung und mitunter als Werkbearbeitung bezeichnet.⁶⁶ Es existiert keine starre Bindung der Werkinterpretation an die Wertvorstellungen des Urhebers der Textvorlage oder die Komposition. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab es Stimmen im Schrifttum, die eine Lücke des Rechts hinsichtlich des Theaterregisseurs feststellten.⁶⁷ So wird das Manuskript mehr und mehr zu einem bloßen Rahmen, in den der Regisseur erst ein lebendiges Werk hineinkomponieren muss.⁶⁸ Wie bereits betont, ist der arbeitsteilige Prozess der Entstehung eines Inszenierungswerkes «sui generis»⁶⁹ ein komplexer ökonomischer und künstlerischer Vorgang, der sehr wohl mit der Tätigkeit eines Filmregisseurs vergleichbar ist.⁷⁰ Der Theaterregisseur entscheidet und regt an, wie, wo und wann einzelne Bühnenszenen gestaltet werden. Seiner Regiekonzeption entsprechend diskutiert er mit den Sängern und Schauspielern über ihre Darbietungsaufgaben, mit dem Dramaturgen über den dramaturgischen Ablauf der Konfliktsituationen, mit dem Bühnenbildner über die Bühnenbildkonzeption, mit dem Komponisten über den musikalischen Ablauf der Szenen, mit der Kostümbildnerin über die Kostüme und schließlich mit dem technischen Leiter über die technischen Möglichkeiten der Umsetzung seiner Regiekonzeption. Die «Bilder», die der Theaterregisseur mit den Schauspielern, Sängern und Tänzern für die Zuschauer künstlerisch produziert, sind letztlich das arbeitsteilige Endprodukt einer Theaterproduktion, welches durch ihn bestimmt wird, unabhängig davon, welche Konflikte und Widersprüche in der Inszenierungsarbeit mit

⁶⁵ *Wandtke/Ohst/Dietz/Erhardt* (Fn. 30), S. 281.

⁶⁶ *Loewenheim/Vogel*, Handbuch des Urheberrechts, 2. Aufl., München 2010, § 38, Rn. 57.

⁶⁷ *Freiesleben*, Rechtsschutz der Regiekunst, GRUR 1916, S. 112 ff.

⁶⁸ *Smoschewer*, Zur Frage des Urheberschutzes der wiedergebenden Künstler, GRUR 1927, S. 50, 53.

⁶⁹ *Wandtke/Bullinger/Bullinger*, Urheberrecht (Fn. 35), § 2, Rn. 55.

⁷⁰ *Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl* (Fn. 10), S. 594.

den Akteuren auftreten. Der arbeitsteilige Prozess in der Theaterproduktion hat insofern viele Ähnlichkeiten mit der Filmproduktion.⁷¹ Der Unterschied liegt in der technischen Umsetzung einer künstlerischen Idee. So wie das Drehbuch die geistige Grundlage für den Film ist, ist die Textvorlage oder Komposition eine, aber nicht die alleinige Grundlage für Anregungen einer ganz speziellen individuellen künstlerischen Inszenierungsidee. Ein weiteres Beispiel: Die Staatsoper in Dresden schloss mit dem bekannten Theaterregisseur Peter Konwitschny am 22.11.1998 einen Gastregievertrag ab, der die Neuinszenierung der Operette «Die Csárdásfürstin» von Emmerich Kálmán zum Gegenstand hatte. Es handelt sich um eine Operette in drei Akten, die am 13.11.1915 in Wien uraufgeführt wurde. Der Gastregievertrag enthält keine Befugnis der Staatsoper Dresden, in die Regie einzugreifen und Änderungen vorzunehmen. Die prägende Regieidee des Theaterregisseurs bestand vornehmlich darin, das Stück in den Kontext seiner historischen Entstehung zu setzen. Das Kampfgeschehen des Ersten Weltkrieges wurde mit der Operettenhandlung verbunden. Das Varietétheater wurde durch Granateinschläge zur Ruine. Die Handlung des 2. und 3. Aktes spielte abweichend vom herkömmlichen Libretto nicht im Wiener Palast des Fürsten von und zu Lippert-Weylersheim bzw. in einem Wiener Hotel, sondern in und um einen Schützengraben. Kriegsopfer, Versehrte, uniformierte Soldaten mit Stahlhelmen traten auf; martialisches Kriegsgerät wie Panzerfaust, Stabhandgranaten, Gasmaske, Feldtelefon, Stacheldraht usw. wurden gezeigt; kriegstypische Geräusche wie Detonationen, Gewehrsalven waren zu vernehmen. Die Umsetzung dieser Regieidee wurde ein Theaterskandal und Gegenstand eines Rechtsstreits.⁷² Im Rechtsstreit wurde auch die Frage beantwortet, ob und unter welchen Bedingungen eine Inszenierung als Bearbeitung nach § 3 UrhG anerkannt werden kann, wenn es eine Textvorlage für die Operette gibt, die wiederum einen unterschiedlichen künstlerischen Gestaltungsspielraum für jeden anderen Theaterregisseur ermöglicht.

⁷¹ Dreier/Schulze/Schulze, Urheberrecht, (Fn. 35), § 3, Rn. 23.

⁷² OLG Dresden, ZUM 2000, 955 ff. – Die Csárdásfürstin.

2. *Theaterregisseur als Urheber*

In der Theaterproduktion ist eine Tendenz feststellbar, wonach die «Werkinterpretation» als solche gar nicht Gegenstand der Inszenierung ist, weil ein Werk gar nicht als Textvorlage existiert. Die Werkakzessorietät ist dann nicht gegeben.⁷³ Das Festhalten an der Werkakzessorietät entspricht nicht den wirklichen Kunstprozessen am Theater. Theaterregisseure gehen zunehmend dazu über, ihre künstlerische Idee ohne eine geschützte Textvorlage umzusetzen. Als Beispiel kann die Aufführung mit dem Titel der Inszenierung «Murmelmurmel» von dem Theaterregisseur Herbert Fritsch angeführt werden. Der Text der Schauspieler besteht nur aus «Murmel Murmel». Es ist ein Schauspiel, in dem die Schauspieler nur diese Worte in verschiedenen Lebenssituationen sprechen und dabei 70 Minuten lang akrobatisches Körpertheater, famosen Slapstick und rhythmische Tanzgymnastik darstellen. Unterstützt wird die Aufführung von einem Musiker.⁷⁴ Die herkömmlichen Begriffe wie Oper, Operette, Schauspiel, Musical oder Tanztheater treffen nicht zu. Es gibt keinen Autor einer Textvorlage, sondern nur den Theaterregisseur! Er ist dann Urheber i.S. des § 2 Abs. 2 UrhG.

3. *Urheberrechtliche Möglichkeiten und Grenzen der Regiearbeit*

Für die Praxis ist von Bedeutung, wo die Möglichkeiten und Grenzen der Inszenierungsarbeit eines Theaterregisseurs liegen. Wann ist der Eingriff erlaubt und wann grenzt die Regiearbeit an Willkür? Zunächst hilft hier das Grundrecht auf Kunstfreiheit, das mit dem Grundrecht auf Eigentum kollidieren kann, wozu das Urheberrecht gehört. Der Inhalt und Umfang des Grundrechts auf Kunstfreiheit nach Art. 5 Abs. 3 S. 1 GG ist in die Überlegung einzubeziehen und dann zu entscheiden, ob das Urheberrecht des Autors der Textvorlage stärker wirkt als das Recht des Theaterregisseurs. Das BVerfG hat m.E. die grundlegende Beziehung zwischen künstlerischer Ge-

⁷³ Fromm/Nordemann/Schaefer, Urheberrecht (Fn. 34), Rn. 8.

⁷⁴ Wandtke, ZUM 2015, S. 52, 55.

staltungsfreiheit und Urheberrecht dargelegt. Es ist zu beachten – so das BVerfG-, «dass mit der Veröffentlichung ein Werk nicht mehr allein seinem Inhaber zur Verfügung steht. Vielmehr tritt es bestimmgemäß in den gesellschaftlichen Raum und kann damit zu einem eigenständigen, das kulturelle und geistige Bild der Zeit mitbestimmenden Faktor werden. Es löst sich mit der Zeit von der privatrechtlichen Verfügbarkeit und wird geistiges und kulturelles Allgemeingut. Dies ist einerseits die innere Rechtfertigung für die zeitliche Begrenzung des Urheberschutzes, andererseits führt dieser Umstand auch dazu, dass das Werk umso stärker als Anknüpfungspunkt für eine künstlerische Auseinandersetzung dienen kann, je mehr es seine gewünschte gesellschaftliche Rolle erfüllt. Diese gesellschaftliche Einbindung der Kunst ist damit gleichzeitig Wirkungsvoraussetzung für sie und Ursache dafür, dass die Künstler in gewissem Maß Eingriffe in ihre Urheberrechte durch andere Künstler als Teil der sich mit dem Kunstwerk auseinander setzenden Gesellschaft hinzunehmen haben.»⁷⁵

Der Autor und der Theaterregisseur leisten ihren Beitrag an der Aufführung der Inszenierung in Ausübung der Kunstdfreiheit. Es gibt also weder ein Unter- oder Überordnungsverhältnis zwischen dem Autor der Textvorlage und dem Theaterregisseur noch ein qualitatives Abstufungsverhältnis zwischen der Textvorlage und der konkreten Inszenierung. Zwischen dem Urheber der Spielvorlage und dem Theaterregisseur besteht gleichsam ein befruchtendes dialektisches Verhältnis zu Lebzeiten, in denen Widersprüche auftreten und zu lösen sind. Es ist also nicht so, dass von vornherein fremde Texte nicht in einer Inszenierung benutzt werden können. Das BVerfG hat ausdrücklich festgestellt, dass der Gestaltungsspielraum des Künstlers bei einer künstlerischen Auseinandersetzung nicht nur für das Zitatrecht nach § 51 UrhG eine Rolle spielen kann. Es führt aus: «Im Kontext einer eigenständigen künstlerischen Gestaltung reicht die Zitierfreiheit über die Verwendung des fremden Textes als Beleg, d.h. zur Verdeutlichung übereinstimmender Meinungen, zum besse-

⁷⁵ BVerfG, GRUR 2001, 149, 151 f. – Germania 3.

ren Verständnis der eigenen Ausführungen oder zur Begründung oder Vertiefung des Dargelegten, hinaus. Der Künstler darf urheberrechtlich geschützte Texte auch ohne einen solchen Bezug in sein Werk aufnehmen, soweit sie als solche Gegenstand und Gestaltungsmittel seiner eigenen künstlerischen Aussage bleiben. Wo es, wie hier, ersichtlich darum geht, den fremden Autor (Brecht) selbst als Person der Zeit- und Geistesgeschichte kritisch zu würdigen, kann es ein von der Kunstfreiheit gedecktes Anliegen sein, diesen Autor, seine politische und moralische Haltung sowie die Intention und Wirkungsgeschichte seines Werkes dadurch zu kennzeichnen, dass er selbst durch Zitate zu Wort kommt.»⁷⁶ Außerdem betont es, dass ein geringfügiger Eingriff in das Urheberrecht ohne die Gefahr merklicher wirtschaftlicher Nachteile der künstlerischen Entfaltungsfreiheit gegenüber möglich ist. Dann haben die Verwertungsinteressen der Urheber im Vergleich zu den Nutzungsinteressen für eine künstlerische Auseinandersetzung zurückzutreten.⁷⁷ In der Konsequenz bedeutet dies, dass der Theaterregisseur, der fremde Texte für die künstlerische Auseinandersetzung und diese für die Inszenierung benötigt, keine Urheberrechtsverletzung begeht und keinen Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen ausgesetzt sein kann. Denn für wen haben solche Inszenierungen wirtschaftliche Nachteile, wenn die Inszenierung im Theater ausgelastet ist und alle Vorstellungen ausverkauft sind? Weder der Verleger als Rechteinhaber noch das Theater haben wirtschaftliche Nachteile. Da aber das Urheberrecht nach der monistischen Theorie strukturiert ist, wonach die Urheberpersönlichkeits- und Verwertungsrechte eine Einheit bilden, bleibt letztlich nur eine Prüfung dahingehend, ob mit der Inszenierung auch Urheberpersönlichkeitsrechte des Urhebers der Textvorlage verletzt werden und dieser wiederum die Inszenierung verbieten kann.

Geht man, wie hier, von einem Bearbeiterurheberrecht des Theaterregisseurs nach § 3 UrhG oder einem Werk nach § 2 Abs. 2 UrhG aus, ist derselbe mit dem Urheberrecht besser bedient als mit den

⁷⁶ BVerfG, GRUR 2001, 149, 151 – Germania 3.

⁷⁷ BVerfG, GRUR 2001, 149, 151 – Germania 3.

Leistungsschutzrechten. Denn die Verbotsrechte der §§ 77, 78 Abs. 1 UrhG bieten keinen Schutz vor nachahmenden Inszenierungen anderer Regisseure. Wenn dem Theaterregisseur ein Bearbeiterurheberrecht zuerkannt werden soll, kann daraus nicht der Schluss gezogen werden, dass eine Erstarrung des Theaterlebens und Plagiatsprozesse drohen würden oder er dafür Tantiemen erhielte.⁷⁸ Hat ein Theaterregisseur ein eigenschöpferisches Werk in der Form einer Inszenierung geschaffen oder in Form eines bearbeiteten Werkes, kann ihm nicht die Urheberschaft versagt werden.⁷⁹

III. Schwere Verletzung der Urheberpersönlichkeitsrechte des Urhebers der Textvorlage

Die Theaterproduktion in Form einer Inszenierung kann sehr teuer sein, wobei dies von Theater zu Theater sehr unterschiedlich ist. Die personellen und sachlichen Kosten einer Inszenierung können nicht bei der Interessenabwägung zwischen den Rechten des Theaterregisseurs, der im Auftrag des Theaters arbeitet, und den Rechten des Urhebers der Textvorlage ausgeblendet werden, wenn es sich um die Rechtfertigung eines Eingriffs in das Urheberpersönlichkeitsrecht des Urhebers der Textvorlage handelt. Die Lösung des Konflikts könnte in der Anwendung der §§ 14, 39 UrhG liegen.

1. Entstellungsschutz nach § 14 UrhG

§ 14 UrhG enthält zwar das generelle Änderungsverbot, aber die kunstspezifische Betrachtung der Regiearbeit des Regisseurs lässt einen Spielraum unter dem Aspekt der urheberrechtlichen Generalnormen zu, die die Freiheit einschließen, d.h., dass die Textvorlage «gegen den Strich» inszeniert und dabei Anpassungen für die eigene

⁷⁸ So aber *Schack* (Fn. 36), Rn. 680, und *Jayme* (Fn. 33), S. 20.

⁷⁹ *Schumacher* (Fn. 12), S. 43; *Raschèr*, Werktreue und Werkqualität aus der Sicht der Analytischen Theaterwissenschaft, UFITA Bd. 117 (1991), S. 21 ff.; OLG Dresden ZUM 2000, 955, 958 – Die Csárdásfürstin.

Inszenierung vorgenommen werden können.⁸⁰ Soweit die Inszenierung ein bearbeitetes Werk nach § 3 UrhG ist, stellt sich die Frage, wieweit der Modernisierungsspielraum geht, um sich noch im Bereich des Erlaubten im Inszenierungsprozess zu befinden. Die Verletzung des § 14 UrhG durch den Theaterregisseur ist im Falle von Theaterproduktionen nur dann gegeben, wenn die Wesenszüge der Textvorlage so verändert werden, dass der Sinn und der Zweck derselben nicht erkennbar sind. Der BGH hat diesen Zusammenhang hergestellt und festgestellt: «Wird durch die Gestaltung der Aufführung das Werk in seinen wesentlichen Zügen verändert, so bedarf es hierzu der Einwilligung der Urheberberechtigten, ohne dass es darauf ankommt, ob etwa die das Werk verändernden Regieeinfälle vom künstlerischen Standpunkt aus vertretbar oder gar dem Erfolg des Werkes beim Publikum eindeutig förderlich sind. Bei einem Meinungsstreit zwischen dem Autor und dem Regisseur, in welcher Aufführungsform das Werk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen ist, ist – ganz unabhängig von künstlerischen Wertungsfragen – stets die Auffassung des Autors maßgebend, wenn die vom Regisseur gewünschte Aufführungsform das Werk in seinem wesentlichen Aussagegehalt verändert.»⁸¹ Erlaubt sind also im Umkehrschluss un wesentliche Kürzungen, Streichung kleinerer Rollen oder dgl.⁸²

Da nach der hier vertretenen Auffassung die Theaterproduktion mit der Filmproduktion als arbeitsteiliges Kunstwerk vergleichbar ist, könnte hier die Lösung eines möglichen Konflikts zwischen dem Theater und dem Rechteinhaber der Textvorlage darin bestehen, nur dann ein Verbot der Inszenierung zu bejahen, wenn die ideellen Interessen des Rechteinhabers schwerwiegend verletzt worden sind. Aus der Sicht des Filmherstellers ist eine Verletzung des Urheberpersönlichkeitsrechts schwerwiegend (gröblich), wenn der ursprüngliche Sinngehalt des Filmwerkes völlig verkehrt wird oder wesentliche Teile des Films oder Werkes entgegen den Intentionen des Ur-

⁸⁰ Grunert, FS Wandtke (Fn. 29), S. 50.

⁸¹ BGH GRUR 1971, 35, 39 – Maske in Blau.

⁸² BGH GRUR 1971, 35, 38 – Maske in Blau.

heberberechtigten völlig verunstaltet werden.⁸³ Da dies auch für den Romanautor und Drehbuchautor zutrifft, ist eine vergleichbare Interessenlage in der Theaterproduktion denkbar. In der Abwägung der Integritätsinteressen des Urhebers der Textvorlage und der Erhaltungsinteressen des Theaters sind ebenso die Produktionskosten des selben zu berücksichtigen. Bei den bisherigen Entscheidungen der Gerichte würde man wahrscheinlich zu anderen Ergebnissen kommen, wenn eine schwere Verletzung des Urheberpersönlichkeitsrechts des Urhebers der Textvorlage geprüft würde.

2. Änderungsrecht des Theaterregisseurs

Da im Urheberrecht nach § 39 Abs. 1 UrhG ein generelles Änderungsverbot,⁸⁴ aber kein absoluter Integritätsschutz existiert,⁸⁵ ist fraglich, ob der Theaterregisseur bei der Umsetzung seiner Inszenierungsidee überhaupt einen künstlerischen Spielraum hat. Denn in Aufführungsverträgen zwischen dem Theater und dem Bühnenverlag wird häufig folgende Regelung vereinbart: «Änderungen des Werkes bedürfen der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Verlags, es sei denn, dass der Verlag seine Zustimmung dazu nach Treu und Glauben nicht versagen kann. In Zweifelsfällen hat das Theater die beabsichtigte Änderung dem Verlag mitzuteilen. Das gilt insbesondere bei Einfügung von anderen Texten oder Werken bzw. Teilen anderer Werke – im Falle eines bestehenden Urheberrechtsschutzes des Originalwerks –, bei nicht geschlechtsspezifischer Rollenbesetzung.»⁸⁶ Solche Vereinbarungen lassen wenig Spielraum für die Inszenierung, obwohl ein Änderungsrecht mit der Einräumung des Nutzungsrechts im Aufführungsvertrag nach § 39 Abs. 1 UrhG vorliegt. Liegt eine Bearbeitung im Rahmen der Änderungsbefugnis vor, ist damit zugleich die Einwilligung nach § 23 S. 1 UrhG gege-

⁸³ Dreier/Schulze/Schulze, Urheberrecht (Fn. 35), § 93, Rn. 9.

⁸⁴ Dreier/Schulze/Schulze, Urheberrecht (Fn. 35), § 39, Rn. 4.

⁸⁵ Schack (Fn. 36), Rn. 389.

⁸⁶ Rieder/Schütze/Weipert/Vinck/Erhardt, Münchener Vertragshandbuch: Wirtschaftsrecht II, Bd. 3, 7. Aufl., München 2015, S. 1132.

ben.⁸⁷ Der einzige Weg zur Lösung dieses Widerspruchs besteht im Grundsatz von Treu und Glauben. Selbst wenn § 39 Abs. 2 UrhG bejaht würde, der Änderungen eines Werkes nach Treu und Glauben zulässt, d.h., dass die Einwilligung durch den Urheber nicht versagt werden kann, hat der Rechteinhaber immer noch ein scharfes Schwert. Der Rechteinhaber kann durch vertragliche Vereinbarungen nach § 39 Abs. 1 UrhG den Theaterregisseur binden und entsprechende Änderungen vertraglich untersagen. Sind Änderungen vereinbart, kann immer noch § 14 UrhG zur Anwendung kommen. Denn a) sind nicht alle Änderungen absehbar im Inszenierungsprozess und b) kann § 14 UrhG unabhängig davon, ob ein Nutzungsvertrag vorliegt, verletzt werden. Ob Änderungen notwendig sind oder nicht, ist aber zunächst dem Theaterregisseur überlassen. Wie kann der gordische Knoten im Interesse des Autors der Textvorlage und im Interesse des Theaters und des Regisseurs zerschlagen werden? Die Rechtsprechung hat einige Aspekte genannt, um den künstlerischen Gestaltungsspielraum nicht über Gebühr einzuschränken. Zwei Aspekte sind zu unterscheiden.

Es können objektive und subjektive Umstände vorliegen, die bei der Inszenierungsarbeit zu beachten sind. Objektive Umstände liegen vor, wenn z.B. erhöhte Personal- und Sachkosten anfallen oder aufführungsbedingte Anpassungen an die Bühnengröße oder an die Einhaltung von Arbeitsschutzbestimmungen oder andere objektive Gründe notwendig sind. Solche objektiven Gründe können dazu führen, dass einige Vorstellungen des Theaterregisseurs über den Einsatz von bestimmten Kostümstoffen oder Engagements von berühmten Sängern und Schauspielern nicht realisiert werden können. Denn auch teure Inszenierungen sichern nicht den Erfolg! Entscheidend ist die individuelle künstlerische Umsetzung einer Idee mit einem entsprechenden Ensemble, in dem die ausübenden Künstler auch Ideengeber sein können. Denn die Regieidee ist nicht zu 100 Prozent umsetzbar. Inszenierungsarbeit ist arbeitsteilige Kunstproduktion, in dem unterschiedliche schöpferische Prozesse entste-

⁸⁷ Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl (Fn. 10), S. 598.

hen und den Theaterregisseur beeinflussen, wie dies auch in der Filmproduktion geschieht. Letztlich sind aber die Schauspieler, Sänger und Tänzer diejenigen, die die Inszenierung als Endprodukt mit dem Theaterregisseur subjektiv prägen. Wie die subjektive Seite der Umsetzung der Textvorlage erfolgt, kann verschieden sein. Eine Inszenierung kann auch dann ein urheberrechtliches Werk sein, wenn keine Silbe an der Textvorlage verändert wird. Die Bearbeitung eines Werkes nach § 3 UrhG kann auch dann vorliegen.⁸⁸ Der Theaterregisseur muss vor allem der Umsetzung seiner eigenen Konzepte dienen und sich nicht auf die Umsetzung der Textvorlage beschränken. Erst jetzt wird deutlich, ob der Theaterregisseur ein Änderungsrecht hat, ohne die Rechteinhaber der Textvorlage zu fragen. Deshalb ist z.B. die Besetzung einer Männerrolle durch eine Schauspielerin keine Verletzung der Textvorlage.⁸⁹ Die Frage einer Änderung der Textvorlage als Sprachwerk kann nur vorliegen, wenn fremde Texte in die Inszenierung einer Oper oder eines Schauspiels eingebaut werden, die so wesentlich sind, dass sie im völligen Gegensatz zu Inhalt und Aussage der Textvorlage stehen. Deshalb hätte auch anders entschieden werden können, wenn es sich z.B. um die Aufführung des Dramas «Die Weber» handelt. Das Kammergericht hatte nicht etwa einen Missbrauch oder eine Verkehrung der Tendenz des Stückes des Dramas angenommen, sondern das Theater hätte nach den Vereinbarungen im Aufführungsvertrag noch einmal gesondert die Erlaubnis für die Änderungen einholen müssen.⁹⁰ Dies mag so vertretbar sein. Aber wenn dem Verlag die Inszenierungs-idee unter Berücksichtigung der Diskussion um Arbeitslosigkeit mitgeteilt wird, ist ein sachlicher Zusammenhang mit dem Stück historisch durchaus gegeben. Eine Überschreitung des Änderungsrechts ist dann nicht gegeben.⁹¹ Ebenso ist ein sachlicher Zusammenhang zwischen der Inszenierung von Castorf und dem Stück «Baal» von *Bertolt Brecht* gegeben. Brecht meint: «Baal ist asozial, aber in

⁸⁸ Grunert, ZUM 2001, 210, 214.

⁸⁹ Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl (Fn. 10), S. 593; a.A. Schack (Fn. 36), Rn. 393.

⁹⁰ KG ZUM-RD 2005, 381 ff.

⁹¹ Grunert, FS Wandtke (Fn. 29), S. 52.

einer asozialen Gesellschaft. Es gibt keine Moralvorstellungen.»⁹² Deshalb ist auch der Bezug zum Antikriegsfilmepos «Apocalypse now» in der Inszenierungsidee von Castorf nicht von der Hand zu weisen,⁹³ wenn man bedenkt, wann Brecht das Stück geschrieben hat.⁹⁴ Eine Überschreitung des Änderungsrechts liegt dann nicht vor, wenn mit Castorf ein Gastregievertrag⁹⁵ abgeschlossen wurde und den Rechteinhabern bekannt ist, wie Castdorf im Allgemeinen inszeniert. Dazu gehört, wie eingangs beschrieben, auch die Verwendung von Fremdtexten und der Einsatz von Filmszenen. Eine Einwilligung des Rechteinhabers zur Änderung der Textvorlage von Brecht könnte dann angenommen werden, wenn die Inszenierungsmethoden des Theaterregisseurs bekannt sind.

Der BGH hat im Zusammenhang mit § 39 Abs. 2 UrhG ausdrücklich erklärt, dass es sich bei dieser Bestimmung nur um eine Ausnahme von dem das Urheberrecht beherrschenden Änderungsverbot handelt, einem Verbot, das dem Urheberrecht als einer Herrschaftsmacht des schöpferischen Menschen über sein Geisteswerk immanent ist und das dem Schutz der persönlichen und geistigen Interessen des Urhebers dient, selbst darüber zu bestimmen, in welcher Gestalt sein geistiges Kind an die Öffentlichkeit treten soll. Hierbei hat der Gesetzgeber dem Änderungsbedürfnis, das sich je nach der Art der angestrebten Werkverwertung stärker oder schwächer stellen kann, durch die auf Treu und Glauben abgestellte Regelung des § 39 Abs. 2 UrhG Rechnung getragen.⁹⁶ Der BGH kommt zum Ergebnis, dass sich keine starren, allgemeingültigen Richtlinien, welche Änderungen nach Treu und Glauben zu gestatten sind,

⁹² Bertolt Brecht, Großkommentar, Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 1, 1989, S. 35.

⁹³ www.faz.net/aktuell/feuillton/castorfs-baal-rabe-brech-13438338.html

⁹⁴ Bertolt Brecht schrieb seine erste Fassung 1918 unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges.

⁹⁵ Im Gastregievertrag räumt der Regisseur der Bühne i.d. Regel das ausschließliche Recht ein, seine Rechte aus §§ 77, 78 UrhG inhaltlich, zeitlich und räumlich unbeschränkt zu nutzen. Dazu gehören z.B. die Übertragungen der Rechte betreffend Hörfunk und Fernsehen sowie die Übertragung derselben für theatereigene Zwecke, z.B. Werbung.

⁹⁶ BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

aufstellen lassen. Denn die gebotene Interessenabwägung bei einem Widerstreit zwischen den persönlichkeitsrechtlichen Belangen des Urhebers und den verwertungsrechtlichen Interessen der Nutzungs-berechtigten kann je nach dem Rang des in Frage stehenden Werkes und dem vertraglich eingeräumten Verwertungszweck zu einem engeren oder weiteren Freiheitsspielraum des Nutzungsberechtigten bei Werkänderungen führen.⁹⁷ Das bedeutet aber nicht, dass eine Umsetzung eines Schriftwerkes in eine Bühnenform erforderlich ist.⁹⁸ Dieser kausale Zusammenhang zwischen Textvorlage und Inszenierung ist nicht vorhanden. Er kann höchstens ein Ideengeber sein, weil jeder Theaterregisseur eine unterschiedliche Sichtweise und unterschiedliche Darstellungsform des Theaterstoffes findet, nicht mehr und nicht weniger. Bei einem Meinungsstreit zwischen dem Autor und dem Theater bzw. dem Regisseur, in welcher Aufführungsform das Werk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen ist, ist – ganz unabhängig von künstlerischen Wertungsfragen – nicht stets die Auffassung des Autors maßgebend.⁹⁹ Sie kann nur maßgebend sein, wenn die vom Regisseur gefundene Inszenierungsform zugleich eine schwere Verletzung der Urheberpersönlichkeitsrechte des Urhebers der Textvorlage zum Ausdruck bringt. Wenn der BGH feststellt, dass der Theaterregisseur kein Gehilfe¹⁰⁰ des Autors der Textvorlage, sondern eigenschöpferisch tätig ist, dann ist dies mit der Konsequenz verbunden, den Spielraum der künstlerischen Gestaltungsfreiheit der Theaterregisseure weiter zu fassen, als dies bisher in der Rechtsprechung geschehen ist.

IV. Inszenierung als eigenständiges Werk nach § 24 UrhG?

Vielleicht ist der Ansatz überlegenswert, aus der Inhaltsbestimmung des Art. 5 Abs. 3 GG eine Begrenzung des Urheberrechts zu bejahen und § 24 UrhG für Theaterinszenierungen als eigene Kunstrichtung

⁹⁷ BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

⁹⁸ A.A. BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

⁹⁹ A.A. BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

¹⁰⁰ BGH GRUR 1971, 35, 37 – Maske in Blau.

zu interpretieren, wie dies für Appropriation Art vorgeschlagen wird.¹⁰¹ Im Ergebnis wäre die Inszenierung eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Textvorlage, die als Collage zu werten ist, wenn mehrere verschiedene Fremdtexte aufgenommen werden. Um die Frage zu beantworten, ob die Übernahme gestalterischer Elemente der Textvorlage eine abhängige Bearbeitung nach § 23 UrhG darstellt oder ob es sich um eine freie Benutzung nach § 24 Abs. 1 UrhG handelt, kommt es entscheidend auf den Abstand an, den das neue Werk zu den entlehnten eigenpersönlichen Zügen des benutzten Werkes hält.¹⁰²

Eine freie Benutzung nach § 24 UrhG setzt voraus, dass angesichts der Eigenart des neuen Werkes die entlehnten eigenpersönlichen Züge des geschützten älteren Werkes verblassen. Das Verblasen der Textvorlage kann bei einer Inszenierung erfüllt sein, wenn die der Textvorlage entlehnten eigenpersönlichen Züge im neuen Werk zurücktreten, so dass die Benutzung des älteren Werkes durch das neuere nur noch als Anregung zu einem neuen, selbständigen Werkschaffen erscheint.¹⁰³ Eine freie Benutzung der Textvorlage ist aber nicht nur dann anzunehmen, wenn die aus der geschützten Textvorlage entlehnten eigenpersönlichen Züge in der Inszenierung in einem eher wörtlichen Sinn verblassen und diese in der Inszenierung nur noch schwach in urheberrechtlich nicht mehr relevanter Weise durchschimmern. Selbst bei deutlicher Übernahme der entlehnten eigenpersönlichen Züge der Textvorlage besteht ein innerer Abstand zwischen der Textvorlage und der Inszenierung als solcher. Man kann von einer Inszenierung als selbständiges Bühnenwerk sprechen. Gerade in einer Inszenierung verblassen die entlehnten Züge der Textvorlage. Auf den inneren Abstand kommt es vor allem bei Inszenierungen an, in denen eine künstlerische Auseinandersetzung mit der älteren Textvorlage es erfordert, dass diese und ihre

¹⁰¹ Peifer, FS Wandtke, Berlin 2013, S. 98, 107.

¹⁰² Schricker/Loewenheim/Loewenheim, Urheberrecht (Fn. 38), § 24, Rn. 10.

¹⁰³ BGH GRUR 2014, 258, 261 – Pippi-Langstrumpf; BGH GRUR 2011, 134, 135 – Perlentaucher; BGH GRUR 2003, 956 – Gies-Adler; BGH GRUR 1999, 984 – Laras Tochter; BGH GRUR 1994, 206 – Alcolix.

Eigenheiten zu erkennen sind. Der häufigste Fall dieser Art ist die Parodie, die der EuGH sehr weit gefasst hat. Danach besteht ein wesentliches Merkmal darin, an ein bestehendes Werk zu erinnern, gleichzeitig aber dem Werk gegenüber wahrnehmbare Unterschiede aufzuweisen, und zum anderen einen Ausdruck von Humor oder eine Verspottung darzustellen.¹⁰⁴ Damit sind wesentliche Merkmale beschrieben, die auch in einer Inszenierung eine Rolle spielen können. Bei ihr kommt der innere Abstand in einer antithematischen Behandlung zum Ausdruck. Zwingend ist dies jedoch nicht. Ein innerer Abstand kann vielmehr auch auf andere Weise hergestellt werden.¹⁰⁵ Für eine Inszenierung kann die künstlerische Auseinandersetzung in Form einer Zeitverschiebung oder durch unterschiedliche Rollenverteilungen in der Textvorlage bestehen. Es kommt auf den Abstand an, den der Theaterregisseur gefunden hat. Durch Vergleich der sich gegenüberstehenden Werke (Textvorlage und Inszenierung) ist zu ermitteln, ob und gegebenenfalls in welchem Umfang eigenschöpferische Züge der Textvorlage übernommen worden sind. Maßgebend dabei ist ein Vergleich des jeweiligen Gesamteindrucks der Gestaltungen, in dessen Rahmen sämtliche übernommenen schöpferischen Züge in einer Gesamtschau zu berücksichtigen sind.¹⁰⁶ Es liegt im Grunde mit der Inszenierung eine andere Werkart vor. Ob eine freie Benutzung oder eine unfreie Bearbeitung vorliegt, ist letztlich im Einzelfall zu entscheiden. Die Abgrenzung zwischen Werknutzung und freier Benutzung eines Werkes in veränderter Gestalt kann nur durch einen angemessenen Rechts- und Interessenausgleich gefunden werden.¹⁰⁷

V. Eingriffe in die Inszenierung durch das Theater

Während bisher nur die Sichtweise des Urhebers der Textvorlage betrachtet wurde und dessen Rechte dargestellt wurden, kommt es

¹⁰⁴ EuGH GRUR Int. 2014, 969, 971 – Johan Deckmyn/Helena Vandersteen.

¹⁰⁵ BGH GRUR 2014, 258, 262 – Pippi-Langstrumpf.

¹⁰⁶ BGH GRUR 2014, 258, 262 – Pippi-Langstrumpf.

¹⁰⁷ Von Ungern-Sternberg, GRUR 2015, S. 533, 537.

nicht selten vor, dass umgekehrt die Rechte des Theaterregisseurs betroffen sind. Ein Intendant, der einen Theaterregisseur aufgrund eines Gastspiel- oder Arbeitsvertrages engagiert hat, steht manchmal vor der Frage, ob die Inszenierung den wirtschaftlichen Erfolg bringt oder das Publikum dieselbe ablehnt. Hierbei spielen Theaterkritiker keine unbedeutende Rolle. In der bereits genannten Entscheidung «Die Csárdásfürstin» hat der Intendant aufgrund der teilweisen Ablehnung durch das Publikum einige Szenen abändern lassen. Daraufhin ist der Theaterregisseur gegen die Änderungen vorgegangen. Zugunsten des Theaterregisseurs wurde der geltend gemachte Unterlassungsanspruch durchgesetzt. Das Gericht hat die Begründung unter dem Aspekt der Werkinterpretation vorgenommen. Interessant ist dabei, dass sich das Gericht auf § 83 a.F. UrhG gestützt hat (jetzt § 75 UrhG), obwohl die Inszenierung als Werk beurteilt wurde.¹⁰⁸ Aufgrund der zunehmenden Gleichstellung nicht nur hinsichtlich des Urhebervertragsrechts, sondern auch der Persönlichkeitsrechte, wurde in Anlehnung an Art. 5 Abs. 1 WPPT durch den deutschen Gesetzgeber im Jahre 2003 § 75 UrhG (früher § 83 UrhG) eingeführt. Danach kann der Theaterregisseur gegen Änderungen seiner Inszenierung vorgehen, die eine Beeinträchtigung seiner Regieleistung darstellen, die geeignet ist, sein Ansehen oder seinen Ruf als ausübenden Künstler zu gefährden.¹⁰⁹ Im Grunde enthält § 75 UrhG einen Integritätsschutz. Er erfasst nicht nur die persönlichen Interessen des Theaterregisseurs, sondern auch seine ideellen Interessen, die durch Änderungen seiner Inszenierung gefährdet werden können.¹¹⁰ Denn der in § 75 UrhG statuierte Integritätsschutz weist trotz des abweichenden Wortlauts sowohl in seiner Systematik als auch in seiner Tragweite keinen wesentlichen Unterschied gegenüber dem urheberrechtlichen Werkintegritätsschutz nach § 14 UrhG auf. Die Beurteilungskriterien sind identisch, weil es sich ja nicht um eine Darbietung als solche handelt, sondern um eine eigenständige

¹⁰⁸ OLG Dresden, ZUM 2000, 955, 957 – Die Csárdásfürstin.

¹⁰⁹ Dreyer/Kothhoff/Meckel/Meckel (Fn. 35), § 75, Rn. 6, Schricker/Loewenheim/Vogel (Fn. 38), § 75, Rn. 4.

¹¹⁰ A.A. Schack (Fn. 36), Rn. 683.

schöpferische Leistung in Form einer Inszenierung. Ebenso wie § 14 UrhG die Wahrung der persönlichen Interessen beabsichtigt, schützt § 75 UrhG außerdem die geistigen Interessen in Form des Wirkungs- und Bestandsinteresses.¹¹¹ Wie bei § 14 UrhG ist auch bei § 75 UrhG ein Schutzzanspruch anhand eines dreistufigen Prüfungsverfahrens zu ermitteln. Nach der Feststellung einer objektiven Beeinträchtigung oder Entstellung als deren besonders schweren Fall (1. Stufe) und deren Eignung zur Gefährdung des künstlerischen Rufes oder Ansehens (2. Stufe) ist auf einer dritten Stufe abzuwägen, ob dem gefährdeten Künstlerinteresse gewichtigere Gegeninteressen der Vorrang einzuräumen ist.¹¹² Werden z.B. bedeutende Szenen der Inszenierung gegen den Willen des Theaterregisseurs gestrichen, stellt dies einen direkten Eingriff in die Substanz der Regieleistung dar. Jede objektiv nachweisbare Änderung des vom Theaterregisseur geschaffenen geistig-ästhetischen Gesamteindrucks führt zu einer Beeinträchtigung der künstlerischen Leistung.¹¹³

Bei der gebotenen Abwägung der Künstlerinteressen des Theaterregisseurs mit den Nutzungsinteressen des Theaters überwiegen die Interessen des Theaterregisseurs, wenn keine objektiven Gründe für Eingriffe bestehen. Das kann z.B. sein, wenn durch ein Gastspiel nur eine kleinere Bühne zur Verfügung steht oder der Chor verkleinert werden muss. Bei der Abwägung sind vor allem die «Leistungs- und Gestaltungshöhe» der Darbietung, die Intensität des Eingriffs, das Maß der Abweichung von Vereinbarungen und die Möglichkeit der vertraglichen Gestaltung, die wirtschaftlichen Interessen sowie Vermögensdispositionen der Parteien und die Fürsorgepflicht für Mitarbeiter zu berücksichtigen. Sie unterscheiden sich nicht von der Abwägung nach den §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG.¹¹⁴ Die Akzeptanz der Inszenierung durch das Theater, das einen Theaterregisseur verpflichtet, liegt im Risikobereich desselben. Will das Theater das Risiko

¹¹¹ Schricker/Loewenheim/Vogel, Urheberrecht (Fn. 38), § 75, Rn. 23; a.A. Wandtke/Bullinger/Büscher (Fn. 35), § 75, Rn. 2.

¹¹² Schricker/Loewenheim/Vogel, Urheberrecht (Fn. 38), § 75, Rn. 22.

¹¹³ BGH GRUR 1989, 106, 107 – Oberammergauer Passionsspiele II.

¹¹⁴ OLG Dresden, ZUM 2000, 955, 957 – Die Csárdásfürstin.

verringern, muss es vertragliche Änderungsvorgaben vereinbaren.¹¹⁵ So ist die Wiederaufnahme einer Inszenierung in veränderter Form von der Zustimmung des Theaterregisseurs abhängig, wenn nicht vertragliche Vereinbarungen über die Bedingungen der Wiederaufnahme vorliegen.¹¹⁶ Denn es ist nicht unüblich, dass zwischen der Uraufführung und der Wiederaufnahme Jahre liegen. Soweit ein Theaterregisseur arbeitsrechtlich gebunden ist, sind die gleichen Grundsätze anzuwenden. So ist auch in einem Arbeits- oder Dienstverhältnis der Theaterregisseur berechtigt, Entstellungen oder andere Beeinträchtigungen seiner Inszenierung zu verbieten, die geeignet sind, sein Ansehen und seinen Ruf als ausübender Künstler zu gefährden. Dabei ist aber auch eine Interessenabwägung zwischen dem Theater und dem Theaterregisseur erforderlich.¹¹⁷ Weder kann das Theater der Willkür des Theaterregisseurs, noch kann der Theaterregisseur der Willkür des Intendanten ausgesetzt sein. Der Intendant ist nicht berechtigt, in die laufende Inszenierungsarbeit einzugreifen und seinen künstlerischen Geschmack dem Theaterregisseur aufzuzwingen. Er kann aber aus objektiven Gründen (z.B. Veränderung des Bühnenraumes, Gefahr für die Zuschauer durch Nichteinhaltung der Arbeitsschutzbestimmungen) verhindern, dass es zur Aufführung der Inszenierung kommt. Ob er dagegen geschmacklose Szenen verbieten kann, wenn die Akteure vom Theaterregisseur aufgefordert werden, ihre Notdurft auf der Bühne zu verrichten ist fraglich. Es ist aber nicht möglich, nur weil das Stück vom Publikum überwiegend abgelehnt wird, dass Änderungen vom Intendanten verlangt werden. Der Intendant kann die Inszenierung aber aus objektiven Gründen absetzen, selbst wenn eine vertragliche Garantie über die Anzahl von Aufführungen mit einer Vergütung vereinbart wurde.

¹¹⁵ Schricker/Loewenheim/Vogel, Urheberrecht (Fn. 38), § 75, Rn. 32.

¹¹⁶ OLG München NJW 1996, 1157 – Iphigenie in Aulis.

¹¹⁷ Schricker/Loewenheim/Rojahn, Urheberrecht (Fn. 38), § 79, Rn. 36.

VI. Inszenierungsarbeit nach dem Tod des Urhebers der Textvorlage

Für den Theaterregisseur gibt es keine Grenzen der Inszenierungsarbeit, wenn der Urheber der Textvorlage bereits über 70 Jahre tot und damit seine Textvorlage gemeinfrei ist.¹¹⁸ Anders sieht es aus, wenn die Erben oder andere Rechtsnachfolger Inhaber des Urheberrechts sind. Nach der monistischen Theorie umfasst das Urheberrecht neben den Verwertungsrechten auch die Urheberpersönlichkeitsrechte.¹¹⁹ Umstritten ist, wie zu verfahren ist, wenn z.B. der Urheber der Textvorlage seit 60 Jahren tot ist. Wie weit wirken die Urheberpersönlichkeitsrechte der Rechtsnachfolger? Sind die Urhebererben der Textvorlage an die Entscheidungen des verstorbenen Urhebers gebunden, oder können sie frei entscheiden, ob die Textvorlage Grundlage einer Inszenierung sein kann. Aus der Sicht der Urhebererben wird Letzteres zu bejahren sein, weil sie Inhaber der Rechte sind. In der Regel geschieht dies durch Aufführungsverträge, die auch Abreden über Änderungen der Textvorlage enthalten.

Der Theaterregisseur steht vor der Frage, ob die politischen, sozialen und ökonomischen Verhältnisse zu beachten sind, die bestanden, als das Stück geschrieben oder komponiert wurde. Welche Änderungen sind möglich? Da auch die Bestimmungen des § 14 UrhG ungeschmälert auf die Erben übergehen, ist die Grundfrage zu beantworten, ob die persönlichen und geistigen Interessen des Urhebers so stark wirken wie zu Lebzeiten. Es ist nicht ersichtlich, dass sich dogmatisch die Rechtsstellung der Erben nach vielen Jahren des Todes des Urhebers verändert hat. Die Vorstellung, dass der Integritätsschutz mit zunehmendem Abstand vom Tode des Urhebers an Bindekraft verliert, kann nicht geteilt werden.¹²⁰ Wenn der Architekt damit rechnen muss, dass sich die Überzeugungen hinsichtlich der Gestaltung des Kirchenraumes im Laufe der Zeit wandeln und das

¹¹⁸ Schricker/Loewenheim/Katzenberger, Urheberrecht (Fn. 38), § 64, Rn. 5.

¹¹⁹ Schricker/Loewenheim/Schricker/Loewenheim, Urheberrecht (Fn. 38), § 28, Rn. 5.

¹²⁰ So aber BGH ZUM 2012, 33, 34 – Stuttgart 21; BGH GRUR 2008, 984, 985 – St. Gottfried; BGH GRUR 1989, 106 ff. – Oberammergauer Passionsspiele. Ebenso Kurz/Kehrl/Nix/Kehrl (Fn. 10), S. 599; Bolwin ZUM 2015, 963, 969.

Änderungsverbot starken Einschränkungen unterworfen ist,¹²¹ muss dies auch für den Theaterregisseur hinsichtlich der Textvorlage gelten. Nach der hier vertretenen Auffassung hängt das gleiche Ergebnis aber nicht mit dem Abnehmen des Wertes des Urheberpersönlichkeitsrechts zusammen, sondern mit der Abwägung der Interessen zwischen dem Theater bzw. Theaterregisseur und den Erben. Im Konfliktfall kann das Änderungsinteresse des Theaterregisseurs stärker wirken als das Bestandsinteresse der Erben des Urhebers der Textvorlage. Wenn Bertolt Brecht wirklich zu Lebzeiten eine laxe Einstellung zum geistigen Eigentum anderer hatte, könnten sich die gestrengen Brecht-Erben jedenfalls nicht auf Brechts fortwirkendes Persönlichkeitsrecht berufen, um Werkänderungen rigoros zu verbieten.¹²² Bei Inszenierungen sollte aufgrund der Kunstfreiheit die Einschränkung des Urheberrechts möglich sein. Letztlich wird im Einzelfall unter Abwägung der Interessen der Beteiligten die Lösung liegen, ob schwere Verletzungen des Urheberrechts vorliegen oder ob ein Bearbeiterurheberrecht oder eine freie Benutzung bejaht werden kann. Vielleicht wäre es angebracht, die Inszenierung als Bühnenwerk in den Katalog der Werkkategorien im Urheberrechtsgesetz aufzunehmen. Das Urheberrechtsgesetz ist insofern nicht in Stein gemeißelt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass dem Theaterregisseur ein Bearbeiterurheberrecht oder ein Urheberrecht an dem Inszenierungswerk zuerkannt werden sollte. Die schöpferische Arbeit des Theaterregisseurs kann auch nach den verfassungsrechtlichen Grundsätzen der Gleichstellung i.S. des Art.3 GG¹²³ beurteilt werden. Das Inszenierungswerk entspricht den Schutzbereichen des § 2 Abs. 2 UrhG. Allgemeine Regeln oder Richtlinien für die Inszenierungsarbeit eines Theaterregisseurs würden seinem Recht auf Kunstfreiheit widersprechen. Wie der Theaterregisseur inszeniert, muss ihm überlassen bleiben. Zum Schluss eine Anekdote: In der berühmten Szene in Shakespeares «Richard III.» rief der be-

¹²¹ BGH GRUR 2008, 984, 985 – St. Gottfried.

¹²² Schack, GRUR 1985, S. 352, 356.

¹²³ BVerfG ZfPR 2015, 77, 79.

kannte Schauspieler Fritz Kortner (12.5.1892–22.7.1970)¹²⁴ wie jeden Abend: «Ein Pferd! Ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!» Da ertönte ein Zwischenruf aus dem Publikum: «Tut's nicht ein Esel auch?» «Doch», konterte Kortner: «kommen Sie nur herauf!»

¹²⁴ Fritz Kortner war ein österreichischer Schauspieler, Film- und Theaterregisseur. Er galt als Exponent des expressionistischen Theaters.