

Wege zum Urheberrecht

*Die geschichtliche Entwicklung
des Urheberrechtsgedankens*

von

Dr. Walter Bappert

Rechtsanwalt am Oberlandesgericht



VITTORIO KLOSTERMANN
FRANKFURT AM MAIN

1962

auf urheberrechtlichem Gebiet mit heranzuziehen, wenigstens den Versuch lohnt.

Die übliche Einteilung der Zeitalter in Antike, Mittelalter und Neuzeit wurde der Einfachheit halber beibehalten. Die natürlichen Verzahnungen der Epochen, die diese Einteilung immer wieder problematisch machen, wurden berücksichtigt. Es war nicht immer leicht, die Akzente der einzelnen Erscheinungen bei der Durchführung der Entwicklungslinien zu setzen. Wenn durch die Arbeit die Bewältigung des bis heute spürbar gebliebenen historischen Gedankenguts erleichtert oder Anregungen zu weiteren Forschungen gegeben werden sollten, wäre ihr Zweck jedoch erfüllt.

In der neueren Zeit zwingt die Fülle in der Entwicklung des Urheberrechtsgedankens den Berichterstatter notwendig zur Beschränkung. Es sind nur die Lehrmeinungen wiedergegeben. Neben diesen müßten eigentlich weiterhin die Streitfälle, die Rechtsprechung, aber auch die Gesetze, die Reformarbeiten und darüber hinaus die Arbeit der Interessentenverbände aufgezeichnet werden. Die Arbeit müßte also enzyklopädische Ausmaße annehmen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es aber, wie erwähnt nur, Entwicklungslinien aufzuzeigen. Anders als für die vorwissenschaftliche Epoche im Werk des Urheberrechtsgedankens dürfte das Referat der Lehrmeinungen in der neueren Zeit ausreichen, da sie zugleich Grundlage wie auch Fazit der Entwicklung sind.

Aus naheliegenden Gründen ist die Darstellung im wesentlichen auf die deutschen Verhältnisse beschränkt worden.

Meiner Schwiegertochter Frau Dr. phil. Lieselotte Bappert-Nieland danke ich für ihre wertvolle Mitarbeit bei der Beschaffung des Quellenmaterials und in kultur- und geistesgeschichtlichen Fragen; Herrn Referendar v. Olenhusen für die Fertigung des Namensverzeichnisses.

Freiburg i. Br. im Juli 1962.

Walter Bappert

INHALT

Überblick	1
Urzeit und Primitive	5
Altertum	11
Die urheberrechtlich relevante Überlieferung	13
Die Einstellung der Antike zum Originalwerk und zur Urheberat	20
Die Nachahmungstheorie	23
Die Inspirationsvorstellung	26
Die Einstellung der griechischen und römischen Spätantike	29
Die Vorherrschaft der Inspirationslehre	29
Die Einflüsse des Systems der artes liberales auf die Vorstellung über die Natur des schöpferischen Aktes	32
Das Verhältnis der Antike zur Urheberat im größeren Rahmen ihres Bewußtseins um die Phänomene der eigenen Arbeit und der Persönlichkeit	33
Die Grundlagen des persönlichen Ruhms für den Urheber im Altertum	37
Die moralische Überzeugungskraft des Urheberrechtsgedankens in der Antike	39
Die Stellung des römischen Rechts	46
Der Buchhandel und seine Rechtsverhältnisse in der Antike	48
Mittelalter	51
Die äußeren und inneren Voraussetzungen des Mittelalters für die Entwicklung des Urheberrechtsgedankens	55
Der Ausfall des Verlags- und Buchhandelswesens und die ständische Bindung des Kunst- und Geistesgeschaffenden	55
Das mittelalterliche Weltbild	56
Die Bedeutung des mittelalterlichen Weltbildes	56
Die Basis des mittelalterlichen Weltbildes	57

Natur und Auswirkung des mittelalterlichen Weltbildes	58
Die Fortentwicklung des Persönlichkeitsbildes	59
Die Fortentwicklung des Arbeitswissens	60
Die Auswirkungen des mittelalterlichen Gradualismus auf die Vorstellungen von der Persönlichkeit und ihre Fähigkeit zu selbstständigem Tun	60
Natur und Geisteshaltung des mittelalterlichen Rechts	61
Die Motivationskraft des Urheberrechtsgedankens im Mittelalter	63
Die Einstellung der Geistlichenzeit zur Frage der persönlichen Verwirklichung des Werks durch den Urheber	67
Die Einstellung des Mittelalters zum Originalwerk	72
Das eigenpersönliche Werkschaffen	72
Die Sorge um die Integrität der Werke	76
Der Wandel des Urheberleistungswissens in der Zeit der höfischen Epöche	80
Ursachen der Entwicklung	81
Der hochmittelalterliche Urheber im Rahmen der allgemeinen Weltanschauung	82
Zeugnisse künstlerischen Selbstbewußtseins aus dem Hochmittelalter	83
Die Auswirkungen des gesteigerten Urheberleistungswissens auf das originale Werkschaffen und die Einstellung zum Originalwerk	84
Der Status des wirtschaftlichen Urheberrechtsinteresses	88
Neuzeit	93
Die äußere und innere Auflösung des mittelalterlichen Weltbildes	100
Die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Neubildung gegen Ende des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts	100
Die Entstehung des bürgerlichen Individualismus und Leistungswissens in den italienischen Stadtstaaten	101
Die neuzeitliche Orientierung des allgemeinen Menschenbildes	102
Das Vordringen des neuen Geistes in den Ländern nördlich der Alpen	103
Die persönliche Leistung als Zentrum der Urheberiat	105
Die persönliche Leistung als Quelle des gestalterischen Aktes	105
Das „schöpferische“ Werk	105
Die Versimboldlichung des „Schöpferischen“ in Werken der Renaissance	106

Das neue Verhältnis des Autors zur Tradition und zum Originalwerk	108
Der Einfluß der sozialen Neuordnung des Schriftstellers und Künstlertums auf die neuzeitliche Orientierung des Wissens um den gestalterischen Akt	109
Die historische Entwicklung	110
Die wirtschaftliche Labilität des Urhebers in der bürgerlichen Gesellschaft der Moderne	111
Die neue gesellschaftliche Situation des Urhebers	112
Die Neuentstehung des Mäzenatentums und das moderne Streben nach Ruhm	113
Die Terminologie der schöpferischen Urheberleistung	114
Die Folgen der Individualisierung des Verhältnisses zwischen Autor und Werk	117
Das Zurücktreten der literarischen Selbsteinschätzung des Autors	117
Das Geltungsbedürfnis des Autors in genere	118
Die Erscheinung des Autor-ichs im Werk	121
Die Abnahme der Anonymität	122
Die Vertiefung des gegenständlichen Bezugs der persönlichen Urheberinteressen	123
Die Wirkungen des Buchdrucks auf die Entwicklung von Vorstellungen über Rechte an Schriftwerken	126
Die Problematisierung der Veröffentlichungs- und Vervielfältigungsfreiheit auf ideellem Gebiet	128
Die Problematisierung der Veröffentlichungs- und Vervielfältigungsfreiheit auf wirtschaftlichem Gebiet	130
Das jahrhundertelange Fehlen eines Urheberrechts empfindens auf wirtschaftlichem Gebiet	130
Das angebliche Fehlen der zeitgenössischen Produktion im Zeitalter des Frühdrucks	135
Beweise für das jahrhundertelange Fehlen eines Urheberrechtsempfindens auf wirtschaftlichem Gebiet nach der Erfindung des Drucks	141
Das vorwissenschaftliche Erscheinungsbild der Rechte zur ausschließlichen Veröffentlichung eines Werkes, auf Urheber-ehre, Urhebernennung und Originalität des Textes	151
Die Natur der Rechte	163
Die Funktion der Druckbewilligung durch den Autor	167
Der Charakter des anlässlich der „Druckbewilligung“ getätigten Rechtsgeschäfts und dessen Beziehungen zum Eigentumserwerb	171

Der Einfluß der „Druckbewilligung“ auf die Honorarsaussichten des Urhebers	172
Das vorwissenschaftliche Erscheinungsbild des Rechts zur ausschließlichen Vervielfältigung und Verbreitung eines Werkes	174
Das Druckprivilegienwesen	178
Die Entstehung und Aufgabenstellung des Druckprivilegienwesens	178
Das Recht, Privilegien zu erteilen	180
Die ältesten Druckprivilegien	180
Der Geltungsbereich der Druckprivilegien	182
Der Inhalt der Druckprivilegien	182
Zu widerhandlungen gegen das Druckprivileg	183
Der rechtliche Charakter des Druckprivilegs	183
Ergänzende Motivationen der Druckprivilegien	208
Das Druckprivileg in zeitgenössischen Äußerungen	210
Das Druckprivileg und das Druckgewerbemonopol	211
Das Druckprivileg in seiner Hoch- und Spätzeit	213
Das Verlags Eigentumsprinzip	217
Das Werden der Erkenntnis von der grundsätzlichen Schutzwürdigkeit der verlegerischen Erwerbsquelle auf Grund des geleisteten Druck- und Verlagsaufwands	218
Das Verhältnis des Verlags Eigentumsprinzips zu der Lehre vom geistigen Eigentum	225
Die Rechte im Verlagsvertrag	227
Die Natur der übertragenen Rechte	227
Die Rechtsstellung des Verfassers	229
Das Erbe der rechtserzeugenden Kraft des Druck- und Verlagsaufwands	231
Die wissenschaftliche Erfassung der Rechte zur ausschließlichen Veröffentlichung eines Werkes, auf Urheberbre, Urhebernennung und Originalität des Textes	240
Die frühesten Versuche der deutschen Strafrechtslehre	240
Die Personenrechtstheorie	242
Die Persönlichkeitsrechtslehre	245
Die wissenschaftliche Erfassung des Rechts zur ausschließlichen Vervielfältigung und Verbreitung eines Werkes	251
Die Lehre vom Verlags Eigentum	251
Die Lehre vom geistigen Eigentum	254
Die früheste Erscheinungsform der Theorie vom geistigen Eigentum in Deutschland	258

Die neue Lehre im Ansehen eines Mittels zu monopolistischer Preisbildung	261
Das Nachdruckerzeitalter	262
Der Höhepunkt der literarischen Diskussion um den Nachdruck und die Fortbildung der Theorie vom geistigen Eigentum	266
Gegner der Lehre vom Eigentumsrecht an Schriftwerken kurz vor und nach der Jahrhundertwende	273
Weitere Entwicklung der Lehre vom geistigen Eigentum	275
Einflüsse der Lehre gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts	275
Die begriffliche Läuterung der Definition vom geistigen Eigentum	278
Die Konkretisierung des Urheberrechtsobjekts	279
Irrwege der Urheberrechtslehre um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	281
Die Reflextheorie	281
Die Monopoltheorie	287
Die Verlagsrechtstheorie	288
Die Koordinierung des persönlichkeitsrechtlichen und des vermögensrechtlichen Urheberrechtsbestands	292
Die Entdeckung des „einen“ Urheberrechts und seine Ausgestaltung	301
Verzeichnis der in abgekürzter Form zitierten Literatur	311
Verzeichnis der Abbildungen	319
Namensverzeichnis	321

Die urheberrechtlich relevante Überlieferung

Bereits das 4. Jahrhundert v. Chr. überliefert eine öffentliche Schutzmaßnahme, die um der künstlerischen, wissenschaftlichen und ethischen Bedeutung einiger berühmter Werke willen erging: im Jahre 330 v. Chr. bestimmte ein Gesetz in Athen, daß die Tragödiendientexte der drei großen Tragiker *Äschylos*, *Sophokles* und *Euripides* in den Archiven des Staates hinterlegt werden müßten, damit die Originaltexte vor entstehenden Abschriften bewahrt blieben¹. Eine Maßnahme *Justinians*, der, um den weiteren Gebrauch der in seinen Rechtsbüchern benutzten Kürzel zu verhindern, eine eigne dementsprechende Verfügung erließ², entsprang wohl dem Wunsch, das zum amtlichen Gebrauch bestimmte Werk vor mißverständlichen Ausdeutungen zweiter Hand zu bewahren. Die Sorge um die Textreinheit und die Bemühungen um die Verhinderung von Werkentstellungen, aber auch die um die „Echtheit“ des Werks: die Entlarvung und Mißbilligung von Fälschungen sind im Altertum allenthalben anzutreffen. Das text- und quellenkritische Anliegen bestimmte die umfangreiche Plagiatliteratur Griechenlands³. Die Aufdeckung von Fälschungen⁴ erregte allgemeines Aufsehen. Ein Streiflicht auf die Achtung des Originalwerks wirft auch die Anekdoten, die *Vitruvius* berichtet⁵:

Ein gelehrter Preisrichter, der zu einem Dichterwettkampf der Ptolemäer gebeten wurde, erkannte den Preis dem Poeten zu, der dem Publikum am wenigsten gefiel. Auf die Proteste hin erwiderte er, dieser sei ein wirklicher Dichter, die andern hingegen bloß

¹ Vgl. Hensler S 8.

² De confirm Dig § 22, vgl. Inst ad Antecess § 8 u. de concept Dig § 13 u. de emend Cod § 2.

³ Vgl. Stemplinger, Das Plagiat in der griech. Lit 1912.

⁴ Fälschungen waren in der Antike sehr im Schwange. Der „Staat der Athener“ war lange Zeit unter dem Namen *Xenophons* bekannt. Der Verfasser der *Demokrit* zugeschriebenen „Chetokmeta“ war der Schwindler *Bolos von Mende*. Auch die angeblichen Briefe *Senecas* an *Paulus* wurden gefälscht. Vgl. Stemplinger a. O. S 32 f.

⁵ De architectura VII; ed. von Rose u. Müller-Strübing S 156 f.; vgl. auch Kohler, Autortrecht S 327.

Nachahmer. Der Preisrichter aber habe Schriftwerke (scripta), nicht Diebstähle (furta) zu belohnen.

In der Antike ist weiter ein gewisses Verfügungsrecht des Urheberers darüber, wann und wie das Werk in der Öffentlichkeit zu erscheinen habe, zu beobachten. Mehrfache Spuren beweisen auch, daß die in der unbefugten Veröffentlichung liegende Reizung ihre Wirkung auf den antiken Urheber durchaus nicht verfehlte und auch ein entristetes Echo in der Gesellschaft fand:

Weil *Hermodorus* das Vertrauen *Platos* mißbraucht und mit dem geistigen Werk des Philosophen ohne dessen Wissen und Billigung ein Gewerbe aufzog, genoß er in der Alten Welt einen denkbar schlechten Ruf⁶. *Attikus* zog sich, als er dem *Balbus* das Ciceronianische Manuskript des 5. Buches „*De finibus*“ zur Abschrift überließ, bevor ihm der Verfasser die Veröffentlichung erlaubt hatte, einen scharfen Protest *Ciceros* zu⁷. Mit mehr, wenn auch wohl nur von freundschaftlichen Rücksichten beeinflußter Milde stand *Quintilian* den unbefugten und z. T. entstellenden Veröffentlichungen einiger seiner Lektionen gegenüber⁸. Auch *Ovid*⁹ und *Galen*¹⁰ waren sich der unerlaubten Veröffentlichung bestimmter ihrer Schriften als Unbefugnis bewußt.

Der generellen Existenz des sich in Reaktionen dieser Art äußern den Rechtsempfindens nicht entgegen steht, daß es z. T. zu größeren Mißachtungen der Verfügungsgewalt des Verfassers über das noch unveröffentlichte Werk kam.

So gelangten die „Metamorphosen“ des *Ovid* allein durch einen Vertrauensbruch in den Handel. Der Dichter selbst berichtet, er habe sie vor seiner Verbannung nach Tenei dem Feuer übergeben, weil sie noch nicht ausgefeilt genug gewesen seien. Auch *Galen* erzählt, man habe seine Schriften ohne sein Vorwissen veröffentlicht. *Hermodorus*, ein Schüler *Platos*, trieb mit unveröffentlichten Werken seines Meisters einen schwungvollen Handel bis Sizilien. Auch die „Kosmographie“ des *Julius Honorius* kam ohne Willen und Wissen ihres Urheberers durch einen Schüler heraus. Es gab Fälle, in denen die Vorlagen zu Manuskriptveröffentlichungen den Verfassern gestohlen wurden, wie *Diodor* zu berichten weiß.

⁶ *Hermann*, Geschichte u. System der platonischen Philosophie 1839 S 559 Nr 18; ferner ders Lehrbuch der griech. Privataltertümer 1870.

⁷ Ep ad Att XIII 21.

⁸ Vgl *Dernburg*, Festschrift für *Wächter*, „Die Institutionen des *Gaius*, ein Kollegienheft aus dem Jahre 161 v Chr Geburt“, abgedr in „*Civilist Abhandlungen*“ Bd 16 Sammlg v Abhandlungen der Mitglieder der Juristen-fakultät zu Leipzig 1868 S 61.

⁹ Vgl *Dzialko*, Autor u Verlagsrecht im Altertum, in: Rhein Museum f Philologie N F 49 Bd.

¹⁰ ebd.



Abbildung 2: Achill verbindet den verwundeten Patroklos. Rotfiguriges Bild in einer flachen Trinkschale, als deren Töpfer sich Sosias nennt. (Um 490 v. Chr.).

Indessen sind die Verletzungen eines generellen Rechtsempfindens selbst dann keine Seltenheit, wenn dieses bereits von der Rechtsordnung anerkannt und bestätigt ist. Um so weniger widerlegen sie dessen Lebensäußerungen vor diesem Zeitpunkt.

Sowohl die zu beobachtende Verfügungsmacht als auch der Verfügungsanspruch des Urhebers über das Werk reichden in der Antike aber offenbar nur bis zur einmal geschenehen Veröffentlichung des Werks.

Daß ein einmal veröffentlichtes Theaterstück von beliebigen Direktoren, auch minder erwünschten, auf alle Weise verwertet werden durfte, berichtet *Plautus*^{10a}. *Martial* nennt seine einmal veröffentlichten Verse auf ein seit *Aristoteles* beliebtes Bild zurückgreifend poetisch „manu missos“¹¹. *Symmachus* bestätigt: „Cum semel a te profectum carmen est, ius omne posuisti; oratio publicata res libera est“¹².

Bekannt ist auch, daß mit der Absendung eines Briefes das Recht des Verfassers an ihm verloren ging¹³.

Diese Feststellung hat zu der Vermutung Anlaß gegeben¹⁴, die Befugnis des antiken Urhebers, über den Zeitpunkt und die Art der Veröffentlichung seines Werkes zu bestimmen, sei gegebenenfalls eine Auswirkung seines Eigentumsrechts am Werkstück gewesen, das mit dem Zeitpunkt der Veröffentlichung, sei es durch Verkauf, Übereignung oder Schenkung des Werkstücks, in der Regel erlosch.

Diese Vermutung ist glaubhaft. Das Eigentum am dinglichen Substrat des Werkes war die einzige Rechtsbeziehung, die Rom, die große Mutterstadt des Rechts, zwischen Autor und Werk anerkannte¹⁵. Briefe und Manuskripte, die auf der eigenen Schreibtisch oder dem Papyrus des Verfassers geschrieben wurden, waren Eigentum ihres Urhebers. Dagegen gehört das Epigramm oder die Rede, die jemand auf einen fremden Schreibstoff aufzeichnete, nicht ihm, sondern eben dem Eigentümer dieses Materials. Der Eigentümer war allerdings verpflichtet, dem Autor die Kosten des Schreibens zu ersetzen¹⁶.

^{10a} Bach 214 f; anders *Dziatzko*, Rhein Museum XXI, 471 ff.

¹¹ I 527; vgl auch *Aristot* eth Nic IX 7 1168 a 1.

¹² *Epistola* I 31 25 (an *Ausonius*); vgl auch *Köhler*, Urheberrecht S 30, *Dziatzko*, Rhein Mus f Philologie, NF 49 1894 S 561 u 572 ff „Autor- und Verlagsrecht im Altertum“.

¹³ *Dziatzko* a O S 574.

¹⁴ Vgl *Dziatzko* a O und auch *Köhler*, Autorrecht a O.

¹⁵ Vgl *Corpus Juris Inst* II 1 33; *Dig* 41 1 9; *Dig* 6 1 23.

¹⁶ Nicht ganz einig scheinen die römischen Juristen in der Beurteilung des Falles gewesen zu sein, in dem ein Maler auf einer fremden Tafel ein Gemälde herstellte. Nach *Gaius* kommt das Eigentum aufgrund einer direkten rei vindicatio grundsätzlich dem Maler zu. Er erkennt aber auch

Das Eigentumsrecht am Werkstück war es ja auch, das dem Urheber wenigstens de facto einen beschränkten Genuß auch seines wirtschaftlichen Urhebergutes vermittelte und zwar insofern, als es sich zum Verkauf eignete.

Alle Nachrichten darüber, daß ein Werk vom Autor verkauft, Privatleuten oder Buchhändlern zum Abschreiben überlassen oder in selbstbesorgten Abschriften verbreitet wurde, betreffen stets das noch unveröffentlichte, bzw. erstmalig zu veröffentlichende Werk. So kauften römische Fest- und Gastgeber Dichtern von Theaterstücken bekanntlich gern ihre Novitäten – aber nur diese – ab. Oft zum Ärger der Theaterdirektoren¹⁷, denen die hier z. T. recht großzügig ausfallenden Honorierungen die Preise verdarben und die sich um die Premieren betrogen sahen. Grundsätzlich erscheinen Honorarzählungen in der Antike nur anlässlich der Erstveröffentlichung oder eines ihr gleichkommenden Verkaufs aus dem Privatbesitz des Urhebers¹⁸.

Wirtschaftliche Spekulationen des antiken Urhebers knüpften, wenn sie sich äußerten, also an das Eigentum am Werkstück an, nicht an die Schöpfung des Werkes selbst. Aber war die Vorstellung des Eigentums am dinglichen Substrat des Werkes auch für den Anspruch des Urhebers auf eine Befugnis über das unveröffentlichte Werk die einzige Bewußtseinsgrundlage? Wenn man die Äußerungen des Honorarwesens im Altertum betrachtet, so scheinen die *praktischen* wirtschaftlichen Auswirkungen des Eigentums am Werkstück für den Urheber gering gewesen oder aber wenig beansprucht

dem ursprünglichen Eigentümer der Tafel gegen den Künstler eine *actio utilis* zu, die ihn zum Erfolg führen soll, wenn er dem Maler sein Gemälde vergütet (vgl *San Nocolo* in ZRG/R 50 588 f). *Paulus* spricht dem Eigentümer der Tafel dagegen in jedem Falle das Eigentum zu mit der Begründung, daß das Gemälde ohne die Tafel nicht bestehen könne. Der höhere Wert (*praevalentiam*) komme nicht dem Kunstwerk als solchem, sondern der körperlichen Tafel zu.

¹⁷ *Ter Eun* 20; *Hec* 56 f u *Donat* z d *St Suet* v *Ter p* 29 R ff; vgl p 35 *Laber*, 55 versorum, non nummorum numero studium. *Hor ep* II 1 175 f, *Ovid* trist II 507 ff, *Juven.* VII 87, *Macrobius* II 7 7 zit. nach *Paulus-Wissowa* II.

¹⁸ Um einen solchen handelt es sich auch bei dem Verkauf der Colleeaneen und Commentare des älteren *Plinius* an *Largius Licinus*, von dem der Neffe *Plinius* berichtet *Plin Ep* III 5; vgl auch *Mart* II 20 X 102 3 f und XII 46 I 29 4-66 5 ff, sowie bei den Büchern des *Philolaos* und *Speusippos* und den *Elendi* des *Pompeius Andronicus* vgl *Suet de gramm* 8; *Gell* III 17; *Diog Laert* III 9 IV 5, sowie *Digest* XXXII 76. Besonders bezeichnend dafür, daß er nach der Veröffentlichung seines Dramas auf keine weitere Verknüpfung hoffen durfte, sind die Bemerkungen des durchaus nicht immer so geschäftstüchtigen *Terenz*, sich die *Hercyra*, nachdem deren erste Aufführung durch ein unvorhergesehenes Ereignis hatte verschoben werden müssen, nochmals vergüten zu lassen; *Hec* 6 f; vgl *Dziatzko* in *Paulus-Wissowa* II p 2608 1896.

worden zu sein¹⁹. Die charismatische Scheu vor dem Entstehungsvorgang des Werks, die *Plato* erwähnt¹⁹, die Zurückhaltung des *Ovid*, die Namen jüngerer, noch unveröffentlichter Autoren zu nennen²⁰ — eine Haltung, die kaum durch die Vorstellung einer Eigentumsverletzung zu begründen wäre — legt überdies die Annahme einer zusätzlichen Motivationsursache nahe. War diese, bzw. in welchem Umfang war diese urheberrechtlicher Natur?

Diese Frage ist nur aus der Analyse des antiken Verhältnisses von Schöpfer und Werk zu beantworten. Sie wird im übrigen nicht durch die Beobachtung einer Befugnis des antiken Urhebers über das unveröffentlichte Werk allein gestellt, sondern auch durch die der Einstellung des Altertums zum *Plagiat*. Auch die unbefugte Anmaßung eines fremden Werkes als des eigenen, die Wegnahme oder Entnahme von Geistesgut durch Zitate oder Entlehnungen unter Verschweigung des wahren Urhebers²¹ war nämlich bereits in der Antike eine Tat, die den Protest des Urhebers, allgemeines Aufsehen und generelle sittliche Ablehnung fand. Wiederholt finden sich dabei Zeugnisse dafür, daß diese Art mißachteter Handlung mit dem Diebstahl verglichen wurde. So neben dem Zitat des *Vitruvius* auch im Prolog zum „*Eunuchus*“ von *Terenz*²² und dem Prolog der *Terenzschen „Adelphi“*²³.

Am bekanntesten geblieben ist die Empörung *Martials* gegen seinen Plagiator:

„Una est in nostris tua, Fidentine, libellis

Pagina, sed certa domini signata figura,

Quae tua traducit manifesto carmina furto²⁴.

Judice non opus est nostris nec judica libris,

Stat contra dicitque tibi tua pagina: Fur es.“

„Erras meorum fur avare librorum

Fieri poetam posse qui putas tanto ...“²⁴.

¹⁹ Vgl. S 49.

^{19a} Vgl. S 28 f.

²⁰ Ex ponto IV 16 37 ff. „Cumque forent alii, quorum mihi cuncta referre Nomina longa mora est, Carmina vulgus habet; Essent et juvenus, quorum, quod inedita eura est, Adpellandorum nil mihi juris adest“.

²¹ Vgl. *Cailleno*, La proprié litt à Athènes 1868; K. *Ziegler* in Pauly, *Realencyklopädie* 20 (1950) p. 1956–1997; *Ed. Stemplinger*; Das Plagiat i d griech Lit, Leipzig, Berlin 1912; *Georges Mauvret*, Le livre des plagiat, 9 Aufl. Paris 1926; *E. Röthlisberger*, Das Plagiat, Zeitschrift f schweizer Recht, N F 36 1917.

²² V 25 24: „Exclamat, furem, non poetam fabulam dedisse.“

²³ V 13 f: „Furtumne factum existumetis an locum Reprehensum, qui praeteritus negligentiast.“

^{24a} I 53.

²⁴ I 66.

Auch die bis heute für die Erscheinung gebräuchlich gebliebene Bezeichnung²⁵ geht auf *Martial* und eine seiner gegücktesten Metaphern zurück²⁶:

„Assertor venias satique praestes,

Et, cum se dominum vocabit ille,

Dicas esse meos manuque missos.

Hoc si terque quateraque clamitaris,

Impones plagario (Menschenräuber) pudorem“.

²⁵ Plagium bedeutete bei den Römern Entführung von Menschen in die Knechtschaft, Menschenraub. In der durch *Martial* erweiterten Bedeutung kommt die Bezeichnung plagarius in der Antike und im Mittelalter vor. Das Wort Plagiat, das ebenfalls hier seinen begrifflichen Ursprung hat, ist eine aus dem Französischen des 18. Jahrhunderts ins Deutsche übernommene Neubildung.

²⁶ I 52.

Die Einstellung der Antike zum Originalwerk und zur Urheberat

Die Untersuchung des antiken Verhältnisses von Schöpfer und Werk zeigt, daß das Verhältnis des Altertums zur Urheberat von dem unsern sehr verschieden war. Vertrauter mutet die Einstellung der Antike zum Originalwerk an, wenn sie dessen Individualität auch noch weniger aus dem persönlichen Schaffensakt als vielmehr aus dem zeitlos gegenwärtigen „Urbild“ der Idee herleitete.

Die Antike vollzog die Individualisierung des Schaffensprozesses. Man erkannte den Ursprung des Werks in einer prägnanten Quelle. Der Urheber war dem nur kunstempfangenden Kollektiv gegenübergetreten. Man faßte das, worin man seine Bedeutung für die Existenz des Werkes wahrnahm, in ersten, präzisen Formulierungen zusammen. Der persönliche Ruhm des großen Tragförs, Philosophen, Dichters, aber auch das Geltungsbedürfnis des Epigonen feierten in Griechenland und Rom bekannte Triumpfe. Bekenntnisse künstlerischen Selbstbewußtseins überraschen durch ihre Freimütigkeit.

Mit der Individualisierung des Schaffensprozesses begann die *Erkenntnis von der Originalität des Werkes*, ihre Wertschätzung und die Besorgnis um sie.

Es entstand aber auch der *Nimbus* des Werkenstehungsvorgangs. Aus dem Erlebnis des Gegenüberstehens von Werkzeuge und werkempfangendem Kollektiv entsprang die Ahnung von der Irrationalität des Werkursprungs, der, da die Phänomenalisierung des Kunst- und Geistesschaffens noch fehlte, auf überweltliche Quellen zurückgeführt wurde. Der Werkenstehungsvorgang wurde mit dem Zauber des Geheimnisvollen, Heiligen, ja Magischen umgeben. Der Urheber wurde zum Seher, zum Magier, zum Ekstasiker. Es entstand die Ehrfurcht, die von *Plato* als religiös verstandene Scheu vor dem Entstehungsvorgang, die für das noch nicht aus ihm entlassene Werk zur Wurzel seiner Unberührbarkeit wurde.

Dennoch verschwand der Urheber auch in der Antike gerade im wesentlichsten Bestandteil seiner Urhebererschaft noch immer vor der Überpersönlichkeit seines Werks. Er war noch nicht die *eine* Quelle,



Abbildung 3: Hellenistischer Bronzekopf eines antiken Dichters.

die man als Ursprung des Werks erkannte. Für die Alte Welt war das sinnlich wahrnehmbar gewordene Werk nur das Abbild zeitlos gegenwärtiger „Urbilder“, geistig-ästhetischer Wirklichkeiten im göttlichen Reich des Schönen, Wahren und Guten. Sie empfand und erlebte den Höhepunkt geistig-künstlerischen Schaffens nicht als einen solchen der eigenen *Gestaltung*, der „Erschaffung“ des Werks, sondern als einen solchen der *Auffindung*, der *Wahrnehmung* oder *Entgegennahme*. Die Antike kannte *nicht* den *erzeugenden*, sondern nur den *findenden* und *empfangenden* Künstler. Die eigene Aktivität des Urhebers begann bei der *Nachahmung* der ewigen, unveränderlichen Urform der Dinge, Geschöpfe und Begriffe, der „ideai“, denn diese war in sich so vollkommen, daß ihnen menschlicher Geist oder menschliche Kunst nichts Eigenes mehr hinzuzufügen vermochte. Das Wesen des Urhebers also war die Schau, die Empfangnisbereitschaft, die Vermittlung, die Führung, die Lehre. All dies bedingte freilich auch seine Würde. Seinen Nimbus schuf der Hauch von Götterfreundschaft, Dämonie, Priester- und Sehtum, der ihn umgab.

Antikem Vorstellungsvermögen war die Spaltung des Irdischen in eine rationale und eine irrationale Wirklichkeit noch fremd. Dies war der eigentliche Grund, weshalb auch der Blick für jene Möglichkeiten, die dem geist- und kunstschaaffenden Menschen für die eigenschöpferische Gestaltung gegeben sind, noch fehlte. Die sinnliche Wirklichkeit, so unterschiedlich sie sich in ihrem Wahrheitsgehalt auch darbieten mochte, wurde stets nur als der Aspekt einer einzigen, ewigen, unwandelbar seienden göttlichen Welt empfunden²⁷. Geistiges und künstlerisches Schaffen vermochte diesem Kosmos nichts Eigenes, Neues hinzuzufügen, sondern nur die in der Sinnenwelt in zeitloser Gegenwart verborgenen Wirklichkeiten festzuhalten²⁸. So erschöpfte sich für die Antike das Wesen des Urhebers in der Kontemplation. Das Kernproblem des Geist- und Kunstschaffens stellte sich ihr nicht als solches der Gestaltung, sondern als ein solches der bloßen „Aufindung“ (*εὑρησις*) oder Eingebung (inspiration) dar. Darin einen vom Urheber ausgehenden schöpferischen Akt zu erblicken, bestand kein Anlaß.

Der ganz archaische Gedanke, daß Formen und Bilden ein Urtrieb und daher an sich nichts Besonderes sei, ist in der Einstellung der Griechen zur künstlerischen Leistung als Grundhaltung immer spürbar. Die ersten, für die der griechische Urtrieb des Bildens

²⁷ Vgl. Hans Meyer, *Gesch. der abendländ. Weltanschauung*, I 1947; Mühl, *Die antike Menschheitsidee in ihrer geschichtl. Entwicklung* 1928; Pohlenz, *Der hellenische Mensch* 1947.

²⁸ So Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen 1953 S. 12.

keine Selbstverständlichkeit mehr war, die also das Bedürfnis empfanden, ihn als etwas Besonderes auszugliedern und zu benennen, waren die Römer. Sie prägten das Wort „ars“, das zum ersten Male den Begriff „Kunst“ in Dichtung, Musik und bildenden Künsten — eine den Griechen noch völlig unbekannte Gedankeneinheit — erfaßte und aussprach²⁹.

Aber auch die Römer haben das ästhetische Phänomen der Kunst kaum geahnt. Selbstbekenntnisse, die von den größten ihrer Schriftsteller und Dichter, Rezensionen, die von zeitgenössischen Kritikern und Bewunderern erhalten sind³⁰, theoretische Betrachtungen über die Natur des Kunstwerks³¹ bemessen den persönlichen Anteil des Urhebers an der Entstehung des Werks durchgehend nach völlig rationalen Gesichtspunkten. In der Begabung oder Begnadung führte man ihn auf metaphysische Einflüsse zurück. Für den schöpferischen Akt gab es selbst in Metaphern keinen Namen.

Im Gesamtbild der griechisch-römischen Einstellung zur literarisch-künstlerischen Leistung zeichnen sich zwei große Strömungen ab, von denen die jüngere die ältere etwa seit dem zweiten Jahrhundert zu ergänzen beginnt.

Die Nachahmungstheorie

Die ältere Theorie wird durch die Vorherrschaft des Nachahmungsgedankens gekennzeichnet³². Bezeichnend für die immer wieder zu beobachtende und für die Entwicklung aller moralischen und rechtlichen Ansprüche des Urhebers auf sein Werk so schicksalsschweren Tatsache, daß der Mangel an Bewußtsein der Leistung des Urhebers gegenüber die Aufnahmefähigkeit und -bereitschaft dem Kunstwerk gegenüber grundsätzlich nicht beeinträchtigt, entstand sie in einer Epoche, die sich sonst bereits durch ein lebhaftes Kunstinteresse breiter bürgerlicher Schichten auszeichnete. Es gab schon eine Kunstgelehrsamkeit, und sie wurde gepflegt und gefördert. Sie vollbrachte

²⁹ Vgl. B. Schweitzer, *Das Menschenbild der griech. Plastik* 1944 S. 7.

³⁰ Der Phaidon des Plato preist Sokrates ebenso um seiner Weisheit wie um seines ethischen Vorbildes wegen. Horaz sieht die Aufgabe des Dichters im Ringen um die Idee (Epistola ad Pisones). Pausanias beachtet an den von ihm beschriebenen Plastiken die Kunstfertigkeit ihres Schöpfers (Periegesis). Cicero (Rede f. Archias) erfaßt die dichterische Persönlichkeit des Archias als geistige Mühelosigkeit, göttliche Begeisterung und Begnadung. Wiederholt maß man die Leistung des Dichters nach dem Beherrschen, Hegen und Mehren der überpersönlichen Tradition (vgl. Ovid, Tristia IV 10; Horaz, Ode an Melpomene IV 3). Vgl. zu diesen Gesichtspunkten die im folgenden Text gemachten Ausführungen!

³¹ Vgl. Horaz, Ars poetica; Plinius, Naturkunde; Cicero, Reden in den Verhandlungen gegen Archias oder Verres.

³² B. Schweitzer, Xenokrates v. Athen S. 3.

beachtliche Leistungen im Reinigen und Ergänzen der Überlieferung, der Klassifizierung und Gruppierung des vorhandenen Materials. Im größeren Rahmen der kritischen Aufzählungen von Werken entstanden sogar Monographien über die Produktion der einzelnen Meister.

Bei der Ordnung und Sichtung des Kunstbesitzes ging man von den Stilunterschieden der einzelnen Meister aus. Die Aufgabe, der die Kunstwissenschaft im Rahmen dieser Tätigkeit nachzukommen suchte, war, dem Interesse des Kunstfreundes und Sammlers zu dienen. Wenn die Forschungen darüber hinaus auch dem Urheber zugute kamen, so lag hier doch nicht die ursprüngliche Absicht. Am deutlichsten wird der Geist, in dem die aus dieser Zeit bereits überlieferten Streitgespräche über die „Echtheit“ bestimmter Kunstwerke geführt wurden, in der Auffassung des *Xenokrates*³³, nach welcher die Geschichte der Kunst allein eine solche der künstlerischen Probleme ist und die Künstler nur Stationen auf dem hier durchmessenen Weg darstellen³⁴.

Die Nachahmungstheorie, die die ältere Einstellung zur persönlichen Leistung des Urhebers umschrieb, fand ihre eindeutigste Formulierung durch *Plato* und *Aristoteles*³⁵. Dies vor allem im Hinblick auf die bildende Kunst, die, anders als in neuerer Zeit, bei den Griechen schon zum Gegenstand philosophischen Denkens wurde, lange, bevor sie als ein besonderes Feld menschlicher Tätigkeit von den handwerklichen Fähigkeiten unterschieden wurde³⁶. Für die Beurteilung der literarischen Leistung waren die Grundsätze der Nachahmungstheorie jedoch nicht weniger bestimmend.

Für *Plato* und *Aristoteles* waren das eigentliche, vollwirkliche Sein und der Sinngehalt des Kunstwerkes durch die Verankerung des Werkes in der unsinnlichen, ewigen, unveränderlichen Idee des „Schönen“, festgelegt, des „Geistigen an der Form“³⁷, das durch die Maximen des Guten und Wahren bestimmt wurde³⁸. Auch *Sokrates* sah die wirkliche Quelle des Kunstwerks in der ewigen Gegenstandseinheit des Schönen entspringen. Der Grad, bis zu dem das Kunstwerk die in ihm anwesende Idee des Schönen „naturwahr“ spiegelte, entschied über seinen Rang.

³³ Entelschüler des *Lysipp*, Meister des Erzgusses.

³⁴ Vgl. *B. Schweitzer*, *Xenokrates* v. Athen 1932.

³⁵ *Zeller*, Philosophie der Griechen, 2 Teil, 2 Abt.; *Teichmüller*, Aristotelische Forschungen, 1 2 Halle 1867–69; *Reinzens*, *Aristoteles* über Kunst, besonders über die Tragödie, Wien 1870; *Natorp*, *Platons Ideenlehre*, Leipzig 1903.

³⁶ *Schweitzer*, *Xenokrates* S 8; *Hodeige*, Die Stellung von Dichtern und Buchhändlern in der Gesellschaft S 17 f.; *Overbeck*, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste, Leipzig 1868.

³⁷ *Schweitzer*, *Xenokrates* S 10.

³⁸ *Plato*, *Phaidros*, Gastmahl; *Aristoteles*, Poetik (Katharsis).

Diese Vorstellung vom Sinn des Kunstwerks umriß die Aufgabe, in deren Erfüllung man den eigentlichen Anteil des Urhebers an der körperlichen Entstehung des Werkes sah. Der Autor, der ein Werk zu schaffen trachtete, hatte als erstes und vornehmstes den dem geplanten Gegenstand seines Werkes inhärenten Anteil an der Idee des Schönen zu erkennen. Seine Bedeutung für die Entstehung des Werkes begann nach *Plato* mit dem Streben nach der Enthüllung von Wahrheit und Güte, den Bestandteilen des „Schönen“. Die Vollendung des Weges vom anfänglichen Nichtwissen in die Aporie galt als seine wesentlichste Leistung³⁹.

Daneben oblag ihm allerdings die Aufgabe, das Erkannte in der Nachahmung transparent zu erhalten. Und hier, im zweiten Teil der Aufgabe, regte der nur durch den Autor vollziehbare Schaffensprozeß, der zur körperlichen Verwirklichung des Kunstwerkes führte, an sich in die Urheberleistung hinein. Der Blick auf die eigenpersönlichen Beziehungen zwischen Urheber und Werk, der sich hier auftrat, blieb jedoch ungenutzt. Zunächst einmal stand man der Vollziehbarkeit dieser Aufgabe durch den Urheber überhaupt skeptisch gegenüber. Für *Plato* ist selbst das Schöne in der Natur ein bloßer Abglanz der absoluten Schönheit. Jede Wiedergabe durch die Kunst kann nicht umhin, dieser Schönheit noch mehr an Wahrheitsgehalt zu rauben⁴⁰.

Es fehlte auch nicht an Stimmen, die diesen Teil der Urheberleistung überhaupt leugneten und die Auffassung vertraten, in der körperlichen Existenz des Kunstwerks sei nichts anderes als die dem Werk aufgrund seiner Idee innewohnende Gesetzmäßigkeit schöpferisch geworden. Nach *Aristoteles*⁴¹ wächst jedes Kunstwerk, sobald es einmal „erkannt“ ist, wie die Dinge der Natur seinem inneren Zweck zu⁴². Die Aufgabe, die dem Künstler an dem durch ihn ans Licht tretenden Werk erwuchs, wurde also nicht als die eigenpersönlicher

³⁹ *Schweitzer*, *Xenokrates* S 10.

⁴⁰ *Natorp*, *Platons Ideenlehre*, Leipzig 1903; *C. Ritter*, Die Kerngedanken der platonischen Philosophie 1951.

⁴¹ *Zeller*, Philosophie der Griechen, 2 Teil, 2 Abt.; *Teichmüller*, Aristotelische Forschungen, 1 2 Halle 1867–69; *Reinzens*, *Aristoteles* über Kunst, besonders über Tragödie, Wien 1870.

⁴² Einige mehrversprechende Ausblicke für die schöpferische Tat des Urhebers scheint die Lehre *Demokrits* zu eröffnen. *Demokrit* entdeckte die Geschichtlichkeit der Künste. Er wandte sich mit ihr gegen die in den bekannten Sagen von *Amphion* und *Ibykus*, *Arion* und *Dädalos* verewigte Vorstellung, daß die Götter selbst die ersten Dichter und Künstler das Singen und Bilden gelehrt hätten. *Demokrits* Lehre umfaßte also ebenfalls nicht nur die bildende Kunst und das Handwerk, sondern auch die Dichtkunst und auch die Musik. Zum ersten Male verband sich der Kunstgedanke mit dem Entwicklungsgedanken (*Schweitzer*, *Xenokrates* S 8). In der Beantwortung der Frage nach dem Träger dieser Entwicklung hält aber auch *Demokrit* die Erkenntnis des Urhebers noch für wichtiger als seine Tat.

Gestaltung empfunden, sondern als die, das Gefundene oder Erkannte möglichst unbeschädigt und unbeeinflusst weiterzugeben. Die Kräfte des Autors waren auf die Mitlerschaft, nicht auf die Erzeugung ausgerichtet.

Die Inspirationsvorstellung

Die Vorstellung, welche das Gelingen des werkverwirklichenden Aktes selbst auf metaphysische Einflüsse zurückführte, erscheint als Ergänzung dieses Gedankenkreises. Der Gedanke von der göttlichen Lenkung des Dichters erhielt seinen Auftrieb durch *Horner* und *Hesiod*, die den „Griechen ihre Götter schenken“ (*Herodot*). In der bildenden Kunst drang das Schöpferische in der Form der Inspiration erst durch die klassische Reflexion des späten Hellenismus in den Bereich des antiken Vorstellungsvermögens⁴³.

Der Inspirationsvorstellung zufolge wurde der Dichter, Schriftsteller oder Künstler zum Werkzeug oder Sprachrohr der Muse. Idee, Gehalt und Form des Werks gingen auf die Muse zurück, sie als die „Allerfahrene“ souffliert, sie „stimmt die Leier“, sie „führt den Griffel“, der Urheber ist nur Medium oder bestenfalls ausführendes Organ:

„Muse, die Mär gib mir ein vom bewanderten Manne, der am längsten

Irrfuhr als er zerstört die heilige Veste der Troer,

Kennen so lernte die Städt' und die Sitten vieler der Menschen,

Doch auch Schmerzliches viel zur See durchlitt im Gemüte,

.....
Hebe von hier mit der Mär, o Tochter des Zeus, auch für uns an!“^{44a}

beginnt *Horner* seine *Odyssee*. Nach seinem und allgemeinem Glauben^{43b} lernte oder erfuhr der Dichter das Lied von der Göttin seiner Kunst durch innere Eingebung. Die Museen waren, wie ein Vergleich der Epos- und Hymnenanfänge der klassischen griechischen Literatur ergibt, aber nicht nur die „süßwortigen Wisserrinnen“ des Liedes, sondern auch diejenigen, die das Lied in sangbare Worte brachten. Der Dichter war nicht der Schöpfer, sondern nur der „Sänger“ des Liedes. Ja, man ging noch weiter: im Lied des Sängers kam die Muse selbst zu Wort:

⁴³ *B. Schweitzer*, Platon und die bild Kunst der Griechen S 12.

^{43a} Übers v *W. Jordan*, *Homers Odyssee*, 5 Aufl Frankfurt.

^{43b} Vgl *Jordan* a a O S 423 ff.

„Singe vom heillosen Zorn des Achill, des Peliden, o Göttin, Der unermeßliches Leid den Achäern stiftete, Scharen Mutiger Seelen der Helden als Beute dem Hades dahinwarf, ...“^{44c}

Das Wesen des Schöpferischen enthüllte sich dem homerischen Sänger also nicht als eine dem einzelnen Menschen selber eigene Kraft und Größe, sondern als wundersame Huld der Götter und göttliche Begabung⁴⁴. Überall in den homerischen Gedichten umschließt ein lebendiger Bund den „göttlichen“ Sänger und die Muse. Sie „hat ihn lieb“^{44a} und „kundig von Gott“ singt er den Menschen die lieblichen Verse^{44b}. „Gott hat ihm den Gesang gegeben“^{44c}, sein Gesang selbst ist „aus Gott gesagt“^{44d}. Um die außerordentliche Sangeskraft des *Demodokos* zu rühmen, sagt *Odysseus*: „die Muse oder Apollon hat dich unterwiesen“^{44e}. „Treibt“ den Sänger „der Geist“ zu singen^{44f} so „läßt ihm die Muse“ auch wieder „den Zügel“^{44g}. Der Sänger fühlt sich also gerade in seiner höchsten Kraft als Ergriffener und Empfangender, abhängig vom Göttlichen und in lebendiger Berührung mit ihm^{44h}. *Platons* Bild vom Magnetstein, dessen Wirkungskraft den ihm anhaftenden Ring und durch ihn hindurch eine ganze Kette von Ringen magnetisch erfüllt, drückt auf eine neue Weise schön aus, was schon in dem alten homerischen Glauben liegt.

Dies alles wird mit besonderer Klarheit sichtbar, wenn sich im homerischen Sänger wirklich einmal so etwas wie das Bewußtsein der eigenen Schöpferkraft äußern möchte. Im Freierkampf fleht *Phemios*, der den Freiern gezwungen sang, den *Odysseus* um sein Leben. „Siehe, ich bin kein alltäglicher Sänger“ will er sagen, „ich bin schöpferisch, ich habe eigene Lieder“. Aber was sagt er? „Selbstgelehrt bin ich (autodidaktos), und Gott hat mir vielfältige Sangesbahnen in den Sinn gepflanzt“⁴⁴ⁱ. Das heißt nicht, ich bin Autodidakt im trivialen Sinne; denn eine Lehre hatte *Phemios* bestimmt so gut wie später *Pindar* genossen, der dennoch auf den „Gelehrten“ als einen „dunklen Mann“ herabsieht und den „Weisen“ preist,

^{44a} *Ilias*, I. Gesang; übers v *W. Jordan*, 2. Aufl Frankfurt 1892.

^{44b} Dies und das folgende aus: *Wolfgang Schadewaldt*, *Von Homers Welt und Werk* 3. Aufl 1959 S 77 ff.

^{44c} *Odyssee* 8 63 481.

^{44d} *Odyssee* 17 518.

^{44e} *Odyssee* 8 44.

^{44f} *Ilias* 1 600; *Odyssee* 1 317.

^{44g} *Odyssee* 8 488.

^{44h} *Odyssee* 1, 347.

⁴⁴ⁱ *Odyssee* 8 73; *Odyssee* 8 45.

^{44j} Dieses und das folgende ist dem gen Werk von *Schadewaldt* wörtlich entnommen.

^{44k} *Odyssee* 22 347 f.

der aus innerstem Wuchs heraus (phya) und „von Gott her“ wisse^{44m}. Selbstgelehrt nennt *Phemios* sich so wie unter den serbokroatischen Gusalaren sich neben den streng Zünftigen manche Sänger „Selbstlerner“ (sa mouk) nennen, weil sie sich ihre Vorstellungstechnik und ihren Liederschatz selbst aneignen⁴⁴ⁿ; auch sagt man im Griechischen selber wieder „lehren“, didasken für „einüben“, didaskalos ist im Drama der Regisseur und didaskalia die Aufführung. „Ich bin keiner der bloß Gelehrten, ich übe mir meine Lieder selber ein“ ist also ein tastender Ausdruck für das freie Schaffen aus sich selber. Doch kaum ist ihm dies „Selber“ über die Lippen getreten, so trachtet er auch hier danach, sich im Göttlichen zu verankern, und das Genie des Sängers stellt sich sinnreich bedeutungsvoll als ein vielfältiges Keimen und Sprießen der Lieder im Geist des Sängers dar, die aber die Gottheit diesem Geist eingepflanzt hat. Und so sehen wir, wie auch in diesem Sonderfall das bestehen bleibt, was in jenem Musengebet beschlossen lag: der homerische Sänger kommt nicht darauf, sich ein eigenes „Genie“ anzumaßen, sondern beläßt die unbegreifliche Wunderkraft den Göttinnen, von denen sie her ist: sie sind allein die Wissenden, er hört nur die Kunde und weiß selber nichts, wofern die Göttinnen ihm nicht Erinnerung schaffen^{44p}.

Auch *Plato* setzte sich mit der Inspiration des Dichters auseinander. *Sokrates* zwingt den Rhapsoden *Ion* zu dem Eingeständnis, daß er nicht „aus Kunst und Wissen“, sondern aus „göttlicher Eingebung und Ergriffenheit“ wirke⁴⁴. *Plato* betrachtet die Inspiration indessen nicht allein mit den Augen des naiv Gläubigen, sondern als begrifflicher Denker. Die Funktion, die er ihr zuschrieb, ist wiederum von der Skepsis in die eigenpersönliche Leistungskraft des Urhebers getragen. Seine Auffassung enthielt bereits die Begründung für die mit der Zeit durchdringende Lehre, derzufolge nicht mehr nur der Akt des Formens und Bildens, sondern auch das Moment der apriorischen Schau, das die Rolle des Urhebers für die Entstehung des Werks im Sinne der Nachahmungstheorie überwiegend fixierte, immer mehr durch die Inspiration ersetzt wurde.

Die hohe Aufgabe, die *Plato* dem geistig Schaffenden stellt, nämlich die Erkenntnis des dem geplanten Gegenstand seines Werks innewohnenden Anteils an der Idee des Schönen, die, dem Range der Dichtkunst entsprechend, den Poeten weit stärker beansprucht als den bildenden Künstler, ist, so erkennt er, nur in der begnadeten Schau zu erfüllen, der darum mit Recht eine religiöse Scheu ent-

^{44m} *Pindar* Olympien 9 100; Nemeeen 3 41; Olympien 2 86.

⁴⁴ⁿ *Walter Wütsch*, Zeitschrift f. dt. Geistesgesch. 1939 S 243 ff, bes S 261.

^{44p} Bis hierhin Zitat aus *Wolffg. Schadewaldt*, Von Homers Welt und Werk, aus dem auch die Anm 44 a–g und 44 l–n stammen.

^{44q} *Plato*, *Ion* 556 c.

gegen gebracht wird. Im „*Ion*“ vergleicht er durch den Mund des *Sokrates* die Dichter mit den vom Tanzwahnsinn besessenen *Dionysjüngern*, die in der Entrücktheit Milch und Honig aus den Flüssen schöpfen. „Denn ein leichtes Wesen ist der Dichter und geflügelt und heilig und nicht eher imstande zu dichten, bis er begeistert und bewußtlos ist und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt. Solange er an dieser noch festhält, ist kein Mensch fähig, zu dichten...“ Diesen „heiligen Wahnsinn“ grenzt *Plato* an anderer Stelle⁴⁵ gegen das Irresein ab, das nur der sinnlichen Begierde entspringt und darum unheilig, das dämonische Gegenspiel zur göttlichen Begeisterung ist. Nur der göttliche Enthusiasmus schenkte den Menschen Prophezeiungen und Orakel, die reine Liebe und die Dichtung, ohne ihn ist keine Kunst möglich. Über die Schau des Dichters hinaus gibt es nur für den Weisen noch ein reineres Erkennen: das der Philosophie. Nur ihr gelingt es, den Bereich der Bilder zu verlassen und zur Betrachtung des reinen Seins, wie es die Götter sehen, vorzudringen⁴⁶.

Die Einstellung der griechischen und römischen Spätantike

Die Vorherrschaft der Inspirationslehre

Auch die nachklassische Epoche der Griechen hat sich um die Vorgänge des Kunst- und Geisteschaffens sehr bemüht. Immer mehr gelangte sie dabei zu einer metaphysischen Interpretation der literarisch-künstlerischen Leistung⁴⁷, der Inspiration des Urhebers durch die Gottheit, wie sie in der Lehre *Platos* angelegt war. Im wesentlichen diese Definition der Urhebertat war es auch, die von den Römern mit dem Gesamtbesitz des griechischen Wissens- und Bildungsgutes vorbehaltlos übernommen wurde⁴⁸.

„Lust wird rege zum Sang, wie sich Formen in andere Körper wandelten. Götter o seid – ihr habt ja auch sie gewandelt – Meinem Beginnen geneigt, und vom Urfang der Schöpfung führt bis auf unsere Zeit des Gedichts forlaufenden Faden!“ singt *Ovid* in den „*Metamorphosen*“^{48a}.

Die in der Nachahmungstheorie bestehende Kluft zwischen Urheber und Werk scheint durch den Inspirationsgedanken eher noch vertieft. Denn während die Nachahmungslehre in den Vorgängen des Erkennens und Nachahmens dem eigenpersönlichen Einsatz des

⁴⁵ in *Phaidros*. ⁴⁶ ebd. ⁴⁷ *Schweitzer*, *Platon* S 12 f.

⁴⁸ *Meyer*, *Geschichte der abendländischen Weltanschauung* I 1947.

^{48a} Übers v. *R. Suchter*, Berlin, 7. Aufl Langenscheidtsche Bibliothek.

Urhebers für die Entstehung des Werks wenigstens einen gewissen Raum ließ, behielt die Inspirationsvorstellung den in jedem Fall wesentlichsten Anstoß für die Verwirklichung des Werks der Gottheit vor.

Von den üblichen Auffassungen wich auch die Selbsterfassung des Autors, wenigstens, soweit sie sich literarisch und bildlich dokumentierte, nicht ab. Mag es im einzelnen schwer zu entscheiden sein, ob die immer wiederkehrenden Berufungen auf den den Dichter be-seelenden olympischen Hauch, der Dank für das von *Apoll* empfangene Geschenk, die Huldigung an die Musen in jedem Falle noch von dem Glauben an die personelle Existenz dieser Mächte getragenen sind, oder ob es bereits um die bloße Benennung imaginärer Kräfte ging – ausschlaggebend für das Verhältnis zwischen Schöpfer und Werk war nicht die Natur der spendenden Mächte, sondern die Vorstellung ihrer schöpferischen Aktivität für die Entstehung des Werkes an sich. Diese Vorstellung aber war auch für den antiken Urheber, dem der Name dieser Mächte bereits zur bloßen Bezeichnung geworden war, nicht anzweifelbare Wirklichkeit. Die eigene Bedeutung für die Entstehung des Werks an die Stelle von dessen überirdischen Bezügen zu setzen, konnte dem antiken Urheber überdies auch gar nicht wünschenswert erscheinen, da er sich, der Einstellung seiner Zeit entsprechend, davon keinerlei soziologische Vorteile versprechen konnte. Auch aus den Reihen der Urheberschaft war in der Antike daher nicht einmal der Versuch zu erwarten, die gebräuchliche Vorstellung zu ändern.

Für alle andern spricht *Horaz*⁴⁹:

„Wem dein Auge, *Melpomene*⁵⁰;

Einmal Segen geblüht, als er geboren ward,

Dem wird irthaische Ringerkunst

Siegesruhm nimmer verleihen, nimmer ein Renngespann,

Das *Olympias* Bahn durchflog,

Auch als Führer des Heers wird ihn die Römerburg

Nie, mit delischem Laub gekrönt,

Heimziehn sehn im Triumph, weil er den Übermut

Trotz'ger Könige niederwarf.

Doch wo quellenumrauscht Tiburs Gefilde grünt,

Läßt im Schatten des Hains ihm

Sein äolisches Lied wachsenden Ruhm erblühen.

Wagt doch schon im gebietenden

⁴⁹ Ode an *Melpomene* IV 3; übers von *Geibel*, *Klassisches Liederbuch*, Stuttgart u. Berlin 1915 S. 198 f.

⁵⁰ *Melpomene* war eine der neun Musen.



Abbildung 4: Vergil, die Aeneis dichtend, mit den Musen *Klio*, die ihm vorliest, und *Melpomene*. Mosaik aus *Susa*.

Rom ein junges Geschlecht unter den Dichtern mich
 Seinen Lieblingen anzureihn,
 Und schon stumpferen Zahns greift mich der Neider an.
 O, wie wönig das goldene
 Saitenspiel du beseelst, Göttin Pierias⁵¹,
 Die Macht hätte, des Ozeans
 Stummen Fischen sogar Schwanengesang zu leihn,
 Dir nur dank ich es, Himmelsche,
 Daß mit Fingern auf mich als den Erwecker der
 Römerleier die Menge zeigt.
 Was im Lied mir gelang, wenn es gelang, ist dein!"

*Die Einflüsse des Systems der artes liberales auf die Vorstellung
 über die Natur des schöpferischen Aktes*

Im wesentlichen eine Erscheinung der römischen Spätantike ist die allmähliche Herausbildung des Systems der „artes liberales“, eines Komplexes bestimmter Wissenschaften und künstlerischer Fähigkeiten, der in zwei Stufen gegliedert war: die formale Schulung des Trivium: Grammatik, Dialektik, Rhetorik und die Sadržächer des Quadriviums: Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie.

Die Gesichtspunkte, die die Auswahl der „Freien Künste“ bestimmten, waren ausschließlich soziologischer Art. Die artes liberales oder maxinae waren Studienggebiete, deren Bearbeitung der im wesentlichen auf den Dienst am Gemeinwesen ausgerichtete Sinn der Römer als den öffentlichen Zwecken förderlich empfand. Der Rang, den man ihnen zuerkannte, bedingte das Standesprivileg, zu dem die Betätigung auf diesen Gebieten wurde. Das Studium der artes liberales war allein des Freien Römers würdig, im Gegensatz zu der Betätigung der artes leviores oder mediocres, der Sklavenarbeit und der spießbürgerlichen Tätigkeit des Handwerks.

Die Ausübung der artes liberales gestaltete sich nicht in den Formen freien Kunst- und Geistesschaffens, sondern bedeutete die Aneignung und Bearbeitung eines Hortes an überkommenem Wissen- und Bildungsbesitz und die Entwicklung der Fähigkeit, das Erworbenene nachahmen zu können. Da man den Akzent in der Definition des höchst geschätzten Erfolges der geistigen Betätigung des Einzelnen hier noch weiter von der individuellen Hervorbringung fortrückte, war der Einfluß des Systems der artes liberales auf die Vorstellung von der Natur des schöpferischen Aktes insofern ein höchst

⁵¹ dieselbe.

negativer. Mit dem Optimat der Freien Künste trat der persönliche Geist in den Schatten der Tradition. Es war eine Saat, deren eigentliche Früchte erst unter der Sonne des mittelalterlichen Weltbildes reiften. Zum Wesen des Geistesschaffenden wurde die Bildung und die Fähigkeit zur Reinkarnation ihres Materials.

*Das Verhältnis der Antike zur Urhebertat
 im größeren Rahmen ihres Bewußtseins um die Phänomene
 der eigenen Arbeit und der Persönlichkeit*

Das Erkenntnisvermögen der Alten Welt über die wert- und daher auch die rechtsbildenden Fähigkeiten des gestaltenischen Aktes war im übrigen an den Stand des antiken Wissens um die persönliche Leistung überhaupt gebunden. Die der Urhebertat gegenüber zu beobachtenden Bewußtseinsmängel finden in den Fragen nach der wert- und rechtserzeugenden Kraft der eigenen Arbeit und der Persönlichkeit ihre Entsprechung.

Dem Altertum ist auch die wirtschaftliche und darum die rechtliche Bedeutung der in der eigenen Arbeit angelegten Leistung fremd geblieben⁵². Das römische Recht kannte zwar die rechtserzeugende Kraft, die dem Gegenstand einer solchen Leistung, ihrem Produkt, innewohnt, nicht aber die rechtsbewegenden Eigenschaften der Arbeit selbst. Zum Rechtsgut wurde das Produkt der Arbeit daher nur um seiner Gegenständigkeit willen, die die Feststellung der Eigentumsverhältnisse erforderte, während die in ihm angelegte Arbeitsleistung, welcher Art sie auch sein mochte, schutzlos blieb, da die Antike mit diesem Begriff keine Rechtsvorstellung verband⁵³.

Auch die herrschaftsbildenden Kräfte der eigenen Arbeit sind der Antike deshalb fremd geblieben, weil sie die weiterzeugenden dieses Phänomens zu gering schätzte. Für diese Mißachtung der Arbeit gab es mehrere Gründe. Zum ersten war sie die Folge des ungeordneten soziologischen Ranges der Arbeit, der durch den Zweck der Arbeit und die soziale Stellung ihrer Vertreter bestimmt wurde.

Als „Arbeit“ galt tatsächlich nur die auf die realen Bedürfnisse des privaten oder öffentlichen Lebens ausgerichtete Handarbeit, die von Unfreien und Freigelassenen ausgeübt wurde und im Zeichen

⁵² Vgl. auch Kohler, Autorrecht S 104 f u S 329 f.

⁵³ Ihering, Geist des röm. Rechts II 1; Bruders, Zur ökonomischen Charakteristik des röm. Rechts, Tüb. Zeitschr. f. Staatswiss. XXXII S 635.

³ Bappert, Wege zum Urheberrecht

des auf Sklavendienste eingerichteten Wirtschaftssystems als banal und eines freien Mannes unwürdig empfunden wurde.

Zum andern hat die Ausklammerung der geistigen Arbeit aus der Arbeitsvorstellung ohne Zweifel viel dazu beigetragen, daß die Fähigkeiten der Arbeit für eine Wert- und darum auch für eine Rechtsbildung in der Antike anhaltend gering blieben.

Der wesentlichste Faktor war aber ohne Zweifel auch auf diesem Gebiet der, daß man der eigenen Arbeit auch hier entgegenhielt, sie wirke nicht aus sich, sondern nur mit Hilfe der Natur produktiv. Mehr als den Gaben des Geistes oder der Hand schrieb man auch hier den Naturfunktionen verkörpernde Kraft zu, während das wesentlichste Verdienst des Arbeitsleistenden in den ihm angeborenen oder anerzogenen Fähigkeiten bestand.⁵⁴

Das von der griechischen Philosophie entwickelte Menschenbild⁵⁵ war es, in dem das Wissen um den Menschen in der Geistesgeschichte des Abendlandes erstmals bis zum Bewußtsein der *Individualität* vordrang. Der griechischen Philosophie enthüllte sich der Geist in einer doppelten Existenz: die Erforschung der Natur offenbarte das Walten des Weltgeistes⁵⁶; der Rückblick auf den Menschen das der Vernunft⁵⁷; jenes Merkmal, das den Menschen als Geistwesen weit über alle Naturwesen stellt.^{57a}

Im Zeichen der griechischen Demokratie und der sokratischen Lehre von der Selbstbeherrschung geschah die Weiterentwicklung von der Selbsterkenntnis des Menschengenossen zu der Idee von der persönlichen Freiheit. Den subjektivistischen und individualistischen Neigungen der Sophistik antwortete die Stoa mit der Entwicklung des Humanitätsgedankens, der Idee von der Zusammengehörigkeit aller Menschen und der natürlichen Freiheit des einzelnen.

Das Selbstwissen der Griechen war der Ausdruck ihrer Unterscheidung zwischen Geist und Natur, die Frucht des seit dunklen Vorzeiten zum Licht strebenden Bewußtseins von der Naturüberlegenheit des Menschen, das erst durch sie geboren wurde, weil sie als erste den entscheidenden Schritt wagten, die Welt für den Men-

⁵⁴ Dankwardt, Nationalökonomie und Jurisprudenz I 1857; Arnold, Kultur und Recht der Römer 1868. Vgl. auch Kohler, Autorrecht S 105 f.

⁵⁵ Burckhardt, Weltgeschichte Betrachtungen; Meyer, Geschichte der abendländischen Weltanschauung I; Welzel, Naturrecht und materielle Gerechtigkeit 1951; Hubmann, Das Recht des schöpferischen Geistes S 11 f.

⁵⁶ So verstand die Stoa den Logos. Nach Anaxagoras ist der Nus das Prinzip des Kosmos. Plato bezeichnet die Naturdinge als bloße Abbilder der Ideen, die allein das wahrhaft Seiende verkörpern. Aristoteles erkannte die Ursache der Welt im „unbewegten Bewegenden“.

⁵⁷ Plato und Aristoteles lehren, daß die Vernunft als oberster Seelenteil von außen in den Leib gelange und unsterblich sei (vgl. 7 u. 8 Buch der Physik, 12 Buch der Metaphysik).

^{57a} Vgl. Hubmann, Persönlichkeitsrecht 1953 S 12.

schen vom Objekt der Tat zum Gegenstand der Betrachtung zu machen.⁵⁸

Dennoch konnte der griechische Genius des Umwegs über die Natur, die Sinne, das Körperliche noch nicht entbehren, um seiner selbst gewahr zu werden. So wurde denn sein Selbstbewußtsein noch kein Wissen um die Natur der sittlichen Persönlichkeit⁵⁹. Dies ist der grundsätzliche Zwiespalt, den die Erhabenheit, die das antike Menschenbild in den Augen des Rückschauenden seiner Vor- und Nachwelt gegenüber verklärt, nicht verdeckt. Nicht anders als bei den Orientalen identifiziert sich auch im griechischen Sprachgebrauch der Begriff der Person mit der Bezeichnung des Körpers⁶⁰, dachte man sich die Seele als Vogel, Schatten, Hauch oder Feuer. Die Seelenanalyse des Plato und Aristoteles endete in einer Überbewertung des Intellekts, die die Einsicht in die Bedeutung des Willens und der freien sittlichen Entscheidung verdeckte. Die Ganzheit der Person, das Ich, wurde höchstens dunkel geahnt.⁶¹

Die von der Philosophie verkündete Freiheit des einzelnen beschränkte sich in der Tat auf den vollberechtigten Bürger; doch betraf auch diese Freiheit nur äußerliche Dinge und erstreckte sich weder auf das Gewissen und den Geist, noch auf die Religion. Die Vergöttlichung des Staates, gefördert durch die Grundsätze Platos und Aristoteles⁶², band den Wert des einzelnen und alle Möglichkeiten zu sittlicher Entfaltung an die Polis. Den Bürgern allein war auch die Rechtsfähigkeit vorbehalten. Die Vorstellung von der Allgemeinen Menschlichkeit der Vernunft ging nicht soweit, daß dieses auszeichnende Wesensmerkmal in der Tat allen Menschen zuerkannt wurde⁶³. Unüberbrückbar war die Verachtung der Barbaren und Sklaven. Sogar die in der Menschheitsidee am weitesten fortgeschrittene Stoa leitet die natürliche Gleichheit aller nicht aus der sittlichen Würde der Person, sondern aus der natürlichen Verwandtschaft aller Lebewesen ab. Selbst der Begriff des Göttlichen blieb bei den Griechen persönlichkeitsfremd.

Das römische Recht gibt den Niederschlag dieses Bewußtseinsstandes. Die römische Jurisprudenz verhalf zwar der Individualität⁶⁴ des Zeller, Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtl. Entwicklung 1876; Mühl, Die antike Menschlichkeitsidee in ihrer geschichtl. Entwicklung 1928; J. Burckhardt, Weltgeschichte Betrachtungen und Griech. Kulturgeschichte III 1941; Meyer, Gesch. d. abendländ. Weltanschauung I 1947; Hubmann, Persönlichkeitsrecht 1953.

⁵⁹ Hubmann, Persönlichkeitsrecht S 12.

⁶⁰ Vgl. Hirzel, Person, Begriff und Name derselben im Altertum 1914.

⁶¹ Hubmann, Persönlichkeitsrecht S 13.

⁶² Nach Aristoteles (Politik 1253 b 1954 b) ist der Mensch von Natur für die Polis bestimmt. Die Gemeinschaft als Ganzes geht ihren Teilen vor.

⁶³ Nach Plato ist die Vernunft Vorzug der Weisen (vgl. Politeia 414 459 Normot 665).

auf allen Gebieten des Rechts zum Durchbruch⁶⁴ und verschaffte dem einzelnen eine im Altertum sonst beispiellose Anerkennung seiner persönlichen Rechte und Freiheiten.

Dennoch blieb es ein im materiellen Denken verhaftetes Recht der Person, während der sittliche Wert der Persönlichkeit unberücksichtigt blieb⁶⁵. Soweit selbst aus dieser Art des Rechts ein Schutz für die Persönlichkeit wirksam wurde, war er ein äußerer und ließ innere Werte unbeachtet⁶⁶.

Die Grundlagen des persönlichen Ruhms für den Urheber im Altertum

Die Vorstellungen der Antike über die Natur der Urheberschaft schlossen die Möglichkeit des Dichters, Schriftstellers oder Künstlers, persönlichen Ruhm zu gewinnen, nun freilich nicht aus. Auch, wenn das Ansehen des Urhebers noch nicht durch die im Werk vertretenden Merkmale eigener Arbeit und Persönlichkeit, sondern durch die Beweise seines Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögens, seiner Intimität mit überirdischen Mächten, mit einem Wort: durch seine visionäre Kraft bestimmt wurde, so enthielt diese Definition schließlich keine geringeren Wertunterscheidungsmöglichkeiten als jene.

Auch in der Erfüllung einer Aufgabe, die nicht in der Werk-schöpfung, sondern allein in der Werktreue, der Fähigkeit, ein vor-gefundenes Gut möglichst unbeeinträchtigt zu übersetzen, besteht, gibt es Qualitätsunterschiede und damit die Möglichkeit einer Rangordnung. Auch eine Urheberschaft, die sich im Entdecken und Vermitteln erschöpft, bietet Anlaß zu einem Werbewußtsein, besonders, so lange der Maßstab eigenschöpferischer Gestaltung fehlt.

Hinzu kam, daß den antiken Autor der Nimbus umschwebte. Liebling der Götter zu sein, Mittelsmann und Sprachrohr zwischen ihnen und der ehrfürchtigen Laienschaft der Rezipienten.

⁶⁴ *Hubmann*, Persönlichkeitsrecht S 14.

⁶⁵ Auch nach römischem Recht hing die Rechtsfähigkeit an äußeren Umständen. Man unterschied in der Rechtsfähigkeit den *status libertatis*, *civilitatis* und *familiae*. Der Sklave war völlig rechtlos und galt als Sache. Der Fremde fand erst im *ius gentium* Rechtsschutz. In der Familie befand sich nur der Vater im Selbstbesitz seiner Rechte. Die Familienangehörigen standen in seiner Munt.

Man anerkannte nicht die Würde des Menschen als solche, sondern nur die des römischen Bürgers. Der Individualschutz des Zwölftafelgesetzes bezog sich in seiner ursprünglichen Form ausschließlich auf die körperliche Integrität. Innere Werte, wie die Ehre, wurden nur geschützt, wenn sie durch ganz bestimmte und eng umgrenzte Tatbestände verletzt worden waren. Das »Besingen mit bösen Zaubersprüchen« und »öffentliche Schmähungen« gehörten z B dazu. Erst in prätorianischer Zeit erfolgt eine Erweiterung des Gesetzes zum allgemeineren Ehrenschutz. Damit war es nach den damaligen Vorstellungen weitestmöglich ausgedehnt (*Hubmann*, Persönlichkeitsrecht S 16).

⁶⁴ Durch die Trennung von *fas* und *ius* sah sich der einzelne zum ersten Male aus der fatalistischen Gebundenheit des Sakralrechts befreit (*Hubmann*, Persönlichkeitsrecht S 14). Das von römischen Juristen entwickelte Privatrecht – das erste seiner Art im Altertum – baute auf dem Gedanken der »subjektiven Autonomie«, dem Rechtsanspruch des einzelnen auf die Selbstgestaltung seiner Rechtsgeschäfte auf und zeichnete sich durch eine weise Beschränkung der Pflichten aus.

Einen ausgesprochenen individualistischen Inhalt besaß auch der Eigentumsbegriff (freie, absolute Herrschaft über die Sache), den freien Willen als Regulativ des Rechtsgeschäfts garantierten das Obligationen- und Erbrecht (letzteres so unbeschränkt, daß der Pflichtteil nicht einmal im formellen, sondern erst im wirtschaftlichen Noterbenrecht erscheint).

Das Verfassungsrecht berücksichtigte den Anspruch des einzelnen auf persönliche Freiheit im Recht der Provokation an die Volksversammlung.

Die Hoffnung auf Ruhm, auf Unsterblichkeit in der Verbindung mit dem Werk war für den antiken Dichter, Schriftsteller oder Künstler ein stark bewegendes Element. Über den persönlichen Ruf einzelner Großer im Bereich des Geistes und der Kunst liegen aus der Antike auch genügend Zeugnisse vor. Der Phaidon des *Plato* verkörpert die Gestalt des *Sokrates*. Die großen Tragiker des 5. Jahrhunderts, auch *Pindar*, genossen in breitesten Kreisen des zeitgenössischen Bürgertums einen geradezu überschwenglichen Ruhm. *Sophokles* wurde, bezeichnend für den Mangel an Bewußtsein der rein ästhetischen Natur seiner Fähigkeiten gegenüber, auf Grund der allgemeinen Wertschätzung, die ihm als Dichter zuteil wurde, zum Feldherrn und Beamten ernannt. Es gab Schmiede, Bildhauer und Baumeister, deren Namen man mit Ehrfurcht nannte.⁶⁷ *Horaz* war einer der beliebtesten Schriftsteller seiner Zeit. Die Dichter *Archias* und *Verres* leben durch die Verteidigungsreden *Ciceros* fort.

Die ganz ungenierten Äußerungen des künstlerischen Selbstbewußtseins, für die auch die oben zitierte Ode des *Horaz* ein beredtes Beispiel gibt, reichen von den Eröffnungen des *Lysipp* und den Beschreibungen *Pausanias'* bis zu den Tristien des *Ovid*, der *Ars poetica* des *Horaz* und *Plinius'* Naturkunde.

⁶⁷ Bekannt ist z.B., daß *Alexander d. Gr.* sich nur von *Lysipp* in Bronze porträtieren ließ.

Die moralische Überzeugungskraft des Urheberrechtsgedankens in der Antike

Ausgeprägter als die soziologischen Aussichten des Urhebers fixierte das Verhältnis der Antike zur Urheberart seine rechtlichen. Mochte ihm seine Rolle bei der Entstehung des Werks individuellen Ruhm, persönliches Selbstgefühl einbringen – den Gedanken an subjektive Herrschaftsansprüche, die über das Eigentum am dinglichen Substrat des Werks hinausgingen, legte sie nicht nur nicht nahe, sondern schloß sie geradezu aus.

Obwohl sich der geistig Schaffende in seiner Eigenschaft als Künstler ausübender von dem Kollektiv der bloß kunstrezipierenden Masse gelöst hatte und man seinen persönlichen Einsatz bei der Entstehung des Werkes empfand, wurde er doch gerade im wesentlichsten Bestandteil seiner Beziehung zum Werk, dem schöpferischen Akt, immer noch von der Überpersönlichkeit seines Werks verdeckt. Weit mehr als durch die kraft eigener, geistiger Arbeit und eigener Persönlichkeit geborene werkverwirklichende Tat wurde das Bild des Urhebers durch seine Rolle als Überbringer oder Vermittler des Werks bestimmt, eine Funktion, die, der Art ihrer Wertzeugung entsprechend, keinerlei subjektive Herrschaftsbefugnisse des Urhebers am Werk erkennen ließ. Ein Gefühl für die Berechtigungen, die dem Autor aus der Schaffung des Werks erwachsen und ein entsprechender Schutzanspruch können nur dort entstehen, wo ein Empfinden für die Anwesenheit von Urheberpersönlichkeit und Urheberleistung im Werk bereits gegeben ist. So lange die Erkenntnis der Zeugungsbeziehung zwischen Schöpfer und Werk aber fehlt, kann es auch nicht zu der Ausbildung eines Empfindens für die Rechtmäßigkeit von Ansprüchen aus dieser Beziehung und ebenso zu keinem entsprechenden Schutzbedürfnis kommen. Selbst für den antiken Urheber fehlte, so lange er dem Bewußtseinsstand seiner Zeit über den gestalterischen Akt nicht vauseilte, sondern ihn förderte und stützte, der Anlaß, subjektive Ansprüche aus der Existenz seines Werkes herzuleiten.

Diese Ansprüche wurden indessen nicht nur durch die *Überpersönlichkeit des Werkentstehungsvorgangs* verdeckt, sie standen auch im Schatten des *öffentlichen Interesses*.

Könnte der Urheber eigene Ansprüche an die Vorweisung eines Werkes knüpfen, das seiner Zeit und ihm selbst als Abbild zeitlos gegenwärtiger „Urbilder“ erschien, als Teil jenes in Fülle ewig anwesenden geistig-ästhetischen Mahls, das die Götter den Menschen im Reiche des Wahren und Schönen bereitet hatten? Alle waren ja berufen, von diesem Tische zu kosten, obwohl nur wenige auserwählt waren, ihn zu schauen. Dieses Auserwähltsein zum Schauen, Verkünden, Mitteilen und der Beweis, in ihm zu bestehen, bestimmte den Nimbus und Rang des Dichters oder Künstlers. Es stellte auch, obwohl keine appropriierende, so doch eine mediale Beziehung zwischen Urheber und Werk her, die durchaus etwas Besonderes war und in der anerkannt zu sein, ein wohlbegründetes Interesse des Urhebers sein konnte.

Dies änderte aber nichts an der grundsätzlichen *Allgemeinzugehörigkeit* des Werks. Denn die „Werke“ waren die Gaben, die die Auserwählten vom Tische der Götter mitbrachten, mit dem Auftrag, sie vor ihren weniger bevorzugten Mitmenschen auszubreiten.

Das Werk, an dem der Vorgang der körperlichen Entstehung vollzogen war, galt der Antike als zum Allgemeinut bestimmt. Das Urteil darüber, wann dieser Vorgang der Werkkonkretisierung in der Tat als vollzogen anzusehen war, freilich überließ man dem Urheber, dem „Überbringer“ des Werks. Er bezeichnete diesen Zeitpunkt durch die Veröffentlichung des Werks. Im übrigen aber trat in den Vorgängen der Erschaffung oder der Veröffentlichung des Werks das „Eigene“ des Schöpfers zu wenig in Erscheinung, um die Vorstellung subjektiver Ansprüche des Urhebers auf das Werk oder aus der Existenz des Werks der Allgemeinheit gegenüber zu ermöglichen. Mochte dem Urheber der Verkauf des *Werkstücks* vermögnt sein — die bei der Erstellung des Werks bewiesene visionäre Kraft, das Erkenntnisvermögen, die Mitteilungsfähigkeit, die Begnadung stellten Fähigkeiten oder Gaben dar, die wundersam und durch nichts berechenbar waren. Eine nicht an das Eigentum am dinglichen Substrat gebundene Vergütung konnte daher nur die Form einer Belohnung, Anerkennung oder Unterstützung haben.

So lange der Satz *Platos* geglaubt wurde, daß nur die Idee das wahrhaft Seiende, ihre Verwirklichung aber bestenfalls eine Nachahmung sei, so lange sich der Dichter als Werkzeug oder Sprachrohr der Muse betrachtete, konnte es aber auch kein Gefühl für die Anwesenheit der persönlichen Belange des Urhebers im

Werk geben. Es wäre indessen falsch anzunehmen, daß das Verhältnis zwischen Urheber und Werk deshalb in der Antike jeder persönlichen Beziehung mangelte.

Auch der Urheber des Altertums verknüpfte mit der Existenz seines Werkes sehr wohl Interessen persönlicher Art, nur war, wie sein Verhältnis zum Werk, auch die Quelle dieser Interessen eine andere als heute.

Wenn *Fidentinus* ein Werk des *Martial* abschrieb und als das seine ausgab, so verletzte er damit nicht die „Urheberrechte“ des scharfzüngigen Sängers, aber er „stahl“ ihm den Beweis seiner Erkenntnisfähigkeit, die Trophäe des Musenkusses, der Götterfreundschaft und den damit verbundenen Ruhm. Oder wenn *Hermodorus* ohne Willen und Wissen seines Meisters dessen unveröffentlichte Werke bis Sizilien verkaufte, oder wenn *Ovid* seine längst eingeschert geglaubten Manuskripte in den Buchläden zierlich geschrieben wiederfand, so war damit wohl eine Handlung geschehen, zu deren Vollzug sich der Urheber allein berechtigt betrachtete. Aber dies nicht aus dem Rechtsgefühl des Schöpfers, über den Lebensweg des einen Teil seiner Selbst darstellenden Werkes zu bestimmen, sondern aus der Verantwortung des Mitlers, der weiß, daß er das am Born der *Hippokrene* Geschaute erst dann dem Licht der Öffentlichkeit preisgeben darf, wenn die irdische Nachahmung des „Urbildes“ der Götter gerechtfertigt, bzw. die innere „Wahrheit“ des Werkes möglichst wieder erreicht worden ist. Man darf diese Wendungen nicht nur für rhetorische Umschreibungen halten, etwa des Stils, wie sich die Goethezeit, die längst um die Natur des schöpferischen Aktes wußte, ihrer später bediente. Für die Antike waren sie kein Gesellschaftsspiel, sondern Weltbild.

Soweit man das Plagiat, die unerlaubte Veröffentlichung oder die Textentstellung als persönliche Kränkung des Dichters, Schriftstellers oder Künstlers begriff, empfand man sie als Provokation an bestimmte, ihm aus der Eigenschaft des nach göttlichem Auftrag mit dem Werk Betrauten erwachsende *Verpflichtungen*: die Schirmherrschaft über das im Werden begriffene, das noch nicht „entlassene“ Werk und die „Treuhandpflicht“ dem Werk als solchem gegenüber. Da die Erfüllung dieser Verpflichtungen zu der Erfüllung der Aufgabe und damit zu der soziologischen Bedeutung des Dichters, Schriftstellers oder Künstlers in Beziehung stand, stellten Plagiate, unerlaubte Veröffentlichungen und Textentstellungen sehr wohl einen Eingriff in persönliche Belange dieser Kreise dar. Man kann in ihnen aber noch keine urheberrechtlichen, sondern allenfalls

Ehrverletzungen allgemeiner Art gesehen haben, einen Tatbestand, wie er auch durch den der Beleidigung oder üblen Nachrede gegeben gewesen wäre.

Wahrscheinlich hat man die unerlaubte Veröffentlichung daneben aber auch als Eingriff in die dem Urheber aufgrund seines *Eigentums am dinglichen Substrat des Werkes* eigenen Verfügungsbefugnisse aufgefaßt. In dem Umfang, in dem auch das Plagiat eine unerlaubte Veröffentlichung darstellte, konnte der Urheber also diese Verletzung unter Umständen auch auf sein Eigentum am Werkstück beziehen, dessen Wert durch das Plagiat gemindert wurde. Es dürfte schwer zu unterscheiden sein, ob die Bezeichnung des Plagiaturs als „Dieb“ oder „Räuber“ im Einzelfall neben dem Empfinden der Ehre nicht auch von dem der Eigentumsverletzung hervorgerufen wurde. Indessen war die wirtschaftliche Nutzung des Eigentumsverhältnisses am Werk im Rahmen der Veröffentlichung, wie bereits angedeutet, in der Antike praktisch gering.

Selbst die Äußerungen des Individualinteresses aus den Kreisen der antiken Urheber standen aber letztlich im Dienst an der Originalität des Werks. Um das Verhältnis der Antike zum Plagiat und zur Textentstellung richtig einzuschätzen, ist nämlich weiter festzustellen, daß ihre Verurteilung dieser Erscheinungen und wahrscheinlich auch die Empörung der betroffenen Urheber selbst hauptsächlich ausgelöst wurde durch Gesichtspunkte wie die der Beeinträchtigung des Werkes, der Aufhebung der textlichen Originalität, der sogenannten Textreinheit (vgl. z. B. die Äußerungen *Quintilians* in seiner „Institutio oratoria“¹⁾), den Gesichtspunkt der Täuschung des kunstliebenden Publikums und des durch die Tat vom Täter bewiesenen moralischen Tiefstandes. Wenn man das Hervortreten dieser Gesichtspunkte in den allgemeinen literarischen Stellungnahmen zur Plagiatfrage dieser wie auch der späteren Epochen mit ihrer Bedeutung gleichsetzen darf, so erscheint es als sicher, daß dem Entwerfer fremden Geistesgutes in der Antike so gut wie noch ein Jahrtausend später²⁾ vor allem ein Vergehen wissenschaftlicher, künstlerischer aber auch menschlicher Art zur Last gelegt wurde. Das Empfinden für die persönliche Seite des entstandenen Schadens nahm demgegenüber im Verhältnis nur einen kleinen Raum ein.

In der griechischen Literatur ist die Auseinandersetzung mit dem Plagiat ein vielbehandeltes Thema³⁾. Dies allerdings nur vom text- und quellenkritischen Standpunkt aus. Das philologische Anliegen der klassischen griechischen Kunstwissenschaft war vor allem ein solches

¹⁾ Vgl. *Thomasius*, *De plagio literario*, Leipzig 1673, theor. 1 2; 3 15.

²⁾ Vgl. *Stemmlinger*, *Das Plagiat* i d. griech. Lit. 1912.

um die „Echtheit“ ihres Kunst- und Geistesbesitzes⁷⁰⁾. Man beunruhigte sich durch zahllose Plagiatsvermutungen. Die Anschuldigungen fremder Nachahmung machten auch vor *Homer*, *Plato*, *Aristoteles* und *Euripides* nicht Halt⁷¹⁾.

Der Dienst, den sich diese Exegese zur Aufgabe gemacht hatte, geschah ganz offensichtlich nur der Ordnung und Reinerhaltung des vorhandenen Materials halber, auf dessen Besitz man stolz war, dann aber auch im Interesse des Kunstfreundes und Sammlers, der sich vor Fälschungen bewahrt wissen wollte. Der Urheber scheint in dem später zur eigenen Literatur entwickelten antiken Plagiatschrifttum zur bloßen Signatur gesunken⁷²⁾.

Die Beweggründe die hier zu einer Reaktion gegen das Plagiat führten, waren die gleichen, die auch das athenische Gesetz von 330 auslösten, das die Hinterlegung der berühmten Tragikertexte mit der Begründung befahl, daß die Originalfassung dieser Schriften für alle Zeiten bewahrt und vor Entstellungen behütet bleibe. Wie wenig man bei diesen und ähnlichen Maßnahmen an einen Schutz des Verfassers dachte, beweist der Umstand, daß die Urheber der hier geschützten Texte zu dem Zeitpunkt, an dem das Gesetz erging, alle über mehr als einhundert Jahre tot waren.

Selbst die Bücherflüche⁷³⁾, die in der Spätantike und im frühen Mittelalter viele Verfasser ihren Schriften selbst auffügten, begründeten ihre Sorge um die Wahrung der Texte stets nur mit den Interessen der „Lehre“, der geschichtlichen und wissenschaftlichen „Wahrheit“, nicht aber mit persönlichen Belangen des Autors. Erst im Hochmittelalter beginnen sich diese in einzelnen Äußerungen deutlicher abzuzeichnen⁷⁴⁾. Noch das Collegium der *Pecari*, das in Bologna und nach diesem Vorbild später auch an französischen und deutschen Universitäten des 14. bis 17. Jahrhunderts im Dienst der Korrektheit und Echtheit des Handschriftenbestandes und seiner Abschriften antwortete, verdankte seine Einsetzung nur dem, der zumünftigen Gesinnung der damaligen Hochschulen entsprechenden Bestreben nach einer „Monopolisierung“ der Wissenschaften, nicht den etwaigen Interessen des Urhebers⁷⁵⁾. Dem entsprach, daß seine Aufsicht ebensosehr oder noch mehr den wertvollen alten, als den zeitgenössischen Texten galt.

⁷⁰⁾ B. *Schweitzer*, *Xenokrates* von Athen, Vortrag gehalten am 10. Januar 1932 i öff. Sitzung der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Abgedr. in *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*. 9. Jg. Geisteswiss. Klasse, Heft 1 Halle 1932.

⁷¹⁾ Vgl. *Neumann-Duesberg* S 10 f.

⁷²⁾ Vgl. B. *Schweitzer*, *Lit.-angabe* s. Anm. 34; vgl. auch *Stemmlinger*, *Lit.-angabe* s. Anm. 3.

⁷³⁾ Vgl. dazu S 79 f. ⁷⁴⁾ Vgl. dazu S 86 f.

⁷⁵⁾ Vgl. *Kapp*, *Gesch. d. dt. Buchh.* I S 12 ff.

Man möchte also geneigt sein, festzuhalten, daß die Antike bereits ein Wissen um die Originalität des Werkes und ein echtes Bedürfnis nach deren Erhaltung und Wahrung empfand. Dieses Bedürfnis entsprang geistigen, ästhetischen und wissenschaftlichen Interessen. Soweit es vom Urheber getragen oder zu ihm in Beziehung gesetzt wurde, war es indessen noch nicht urheberpersönlichkeitsrechtlicher Natur. Das Interesse des Urhebers an der Wahrung der Textreinheit, aber auch an der Verhütung des Plagiats ging ebenfalls weitgehend auf ideale Beweggründe zurück. Daneben spielte ein Ehrstandpunkt allgemeiner Art eine Rolle, der auf dem Bewußtsein der „Treuhänderschaft“ am Werk basierte. Die sich hier abzeichnenden persönlichen Interessen des antiken Urhebers können aber höchstens mit an den Beginn der Entwicklung eines Schutzbedürfnisses zugunsten der Persönlichkeit überhaupt gestellt werden, da sie nicht dem Verhältnis von Schöpfer und Werk entsprangen, das den notwendigen Ursprung aller Empfindungen aus dem droit moral darstellt, sondern lediglich einem soziologisch fundierten Wertbewußtsein des Urhebers und seiner medialen oder ausführenden Rolle bei der Entstehung des Werks.

Ebenso gründeten sich die materiellen Interessen des Urhebers, soweit sie Anerkennung oder Übung fanden, höchstens auf den Sacheigentumsbesitz am Werkstück, nicht aber auf die Leistung der Werkerzeugung.

Die Beziehung des Urhebers zu dem unveröffentlichten Werk hat nach dem Rechtsgefühl der Antike bereits die Natur eines individuellen Verhältnisses. Auch dieses knüpfte teilweise an das Eigentum am dinglichen Substrat des Werkes an. Seine eigentliche Begründung aber geschah ebenfalls durch ideale Motive: die Ehrfurcht vor dem im Vorgang seiner Konkretisierung, im *Werden seiner Originalität* begriffenen Werk und, im Hinblick auf den Urheber, durch das Bedenken, den mit dem Finden und Empfangen des Werks gegenwärtig Betrauten zu stören. Die so motivierte Befugnis des Urhebers dem unveröffentlichten Werk gegenüber schloß keine subjektiven Ansprüche auf das Werk oder aus der Existenz des Werks der Allgemeinheit gegenüber ein. Sie hatte in erster Linie verpflichtenden Charakter. Die Veröffentlichung bezeichnete den Zeitpunkt, an dem die Werke aus der „Munt“ des Dichters, Schriftstellers oder Künstlers „entlassen“ wurden. Deshalb betont *Symmachus*: „Cum semel a te profectum carmen et, *tus omne posuisti*“^{75a}, bezeichnet *Martial* die veröffentlichten Werke als „manu missos“ oder „Freigelassene“. Den Zeitpunkt der Veröffentlichung überdauerte indes die aus dem göttlichen Auftrag erwachsende „Trenhandpflicht“

^{75a} Vgl S 16.

des Urhebers am Werk, die auch spätere Stellungnahmen zu Werkänderungen und Plagiaten noch begründete.

Die moralische Überzeugungskraft des Urheberrechtsgedankens beschränkte sich in der Antike also auf das Wissen um die Originalität des Werks. Dem Wissen entsprang das ideale Interesse an der Erhaltung dieser Originalität. Es wurde von der Allgemeinheit und dem Urheber getragen und führte zu bestimmten moralischen Befugnissen des Urhebers, die aber verpflichtender Natur waren und im Dienst am Werk standen. Das ideale Interesse an der Werkoriginalität ist zum urheberrechtlichen Erbe der Antike geworden.

Die Stellung des römischen Rechts

Die Schwierigkeiten des römischen Rechtsdenkens diesen Bewußtseinsmomenten des generellen Rechtsempfindens gegenüber lagen weniger in der rechtlichen Erfassung des Schutzgegenstandes. In der Tat war die Haltung des römischen Rechts auch dem unkörperlichen Gegenstand gegenüber durchaus nicht so indifferent, wie vielfach betont worden ist. Zudem war der Umweg über das Sinnhafte, Körperliche, dessen die Antike zur Wahrnehmung des Immateriellen noch bedurfte, gerade im Falle des „Werks“ ja möglich. Das eigentliche Problem lag in der dogmatischen Erfassung des Schutzgrundes, der dogmatischen Legitimation des Schutzbedürfnisses und in der Form der Schutzgewährung. Vor ihm mußte die Apparatur des römischen Rechts versagen, weil hier die Möglichkeit fehlte, den ideellen Wert mit der Materie zu verweben, derer man bedurfte, um ein Recht dogmatisch greifbar zu machen.

Eine der bezeichnendsten Äußerungen dieses Vorstellungskreises stellt sich in dem bekannten römischen Schulstreit um die Spezifikation dar⁷⁶. In diesem Streit, dessen Wurzeln auf den Gegensatz der Stoa und der Aristoteliker in der Auffassung über die Materie zurückreichen⁷⁷, ging es um die Ermittlung des Rechts an einer neuen körperlichen Sache. Die Prokulejaner machten sich gegenüber *Sabinus* und *Cassius* zum Befürworter des Gedankens, daß selbständige Formgebung auch selbständige rechtserzeugende Wirkung habe. *Justinian* reduzierte diesen Grundsatz auf die Formel, daß dem Stoffeigentümer das Recht am Arbeitsprodukt dann verbleibe, si ea species ad materiam reduci possit.

Der Streit um die seit *Elster*⁷⁸, häufig wiederholte Behauptung⁷⁹, daß der Urheber auch schon im alten Rom einen Rechtsschutz gegen

⁷⁶ L 7 § 7, L 9 § 1 D de acq rer dom 41 1; L 25 J de rer div 2 1; vgl *Gai inst* II 79; *Riezler* S 201; *Henssler* S. 9; *Jörs-Kunkel-Wenger*, Röm. Recht III, Aufl 1949 133; *Hölscher* in GRUR 1930 992.

⁷⁷ Vgl *Sokolowski*, Die Philosophie im Privatrecht I S 69 ff.

⁷⁸ *A. Elster*, Urheberrecht S 12; Grundriß S 11.

⁷⁹ *Henssler* S 9; *Kapp*, Gesch d dt Buchh I S 737; *Fougerol*, La figure humaine et le droit. Diss Paris 1913 S 6; *Hauffe*, Der Künstler und sein Recht, München 1955 S 16.

den Plagiator in Gestalt der actio injuriarum ex generali edicto besessen hätte, ist mißlig. In der Tat hat diese actio, ein Bestandteil des im Rahmen der Zwölftafelgesetzgebung entstandenen und in prätorianischer Zeit erweiterten Ehrenschatzes über den konkreten Tatbestand der Beleidigung oder öffentlichen Schmähung hinaus auch andere, nicht genauer bezeichnete Fälle umfaßt, in denen sich das Ehrgefühl verletzt erblickte.

Als Wahrnehmung eines „urheberrechtlichen Keimlings“ im römischen Recht ist diese Feststellung jedenfalls nicht zu werten.

Auch, wenn der Umfang der actio injuriarum den persönlichen Interessen des Autors hätte dienlich sein können, so wäre ihr Schutz, der bis in die Spätzeit vorwaltenden Konzeption des römischen Injuriensystems entsprechend, jedenfalls nicht aus urheberrechtlichen Erwägungen heraus erfolgt, sondern lediglich unter dem Gesichtspunkt einer allgemeineren Rechtsschutzgewährung zugunsten der Person wirksam geworden.

Aber selbst in dieser Möglichkeit ist die genannte actio nie gegen einen der zahlreichen antiken Plagiatoren in Anspruch genommen worden.

Der Buchhandel und seine Rechtsverhältnisse in der Antike

Die Organisation und die Arbeitsteilung des Buchhandels erreichten namentlich im Rom der Kaiserzeit eine unter den damaligen Vervielfältigungs- und Verkehrsbedingungen erstaunliche Höhe. Die Bücherproduktion der *scribae*, der Schreiboffizinen, stand, dank der geübten Kopisten, in bezug auf Schnelligkeit und Billigkeit kaum hinter den Leistungen zurück, die die Anfänge des Buchdruckerzeitalter kennzeichnen. Die Römerzeit kannte Auflagenhöhen von 1000 und mehr Exemplaren. Der Verkehr zwischen Verlegern und Autoren war reg.

Trotzdem sind keine Versuche zu einer Regelung des Verlagsrechts unternommen worden. Ausschließliche Rechte zur Vervielfältigung und Verbreitung sind im Verlagswesen der Antike weder als Anspruch noch als feststehende Übung überliefert. Die Vermutung *Kohlers*⁸⁰, daß die Antike schon interne Vereinbarungen der Buchhändler zur Festlegung ausschließlicher Vervielfältigungsrechte kannte, dürfte kaum nachweisbar sein⁸¹.

Daß mehrere Buchhändler die gleichen Schriften eines Verfassers feil hielten, war keine Seltenheit. Der Grund dafür brauchte nicht einmal Nachdruck der einzelnen Unternehmer untereinander zu sein, denn der Verfasser besaß kein rechtliches Hindernis, sein Werk in verschiedenen Exemplaren mehreren Verlegern gleichzeitig zu verkaufen⁸².

Eine gewisse Sicherheit bot sich wohl in Form der traditionellen Beziehungen, die zwischen einzelnen, vor allem den namhaften Schriftstellern und bestimmten Verlegern bestanden.

So erschienen von *Marialis* Epigrammen die ersten vier Bände in schöner Ausstattung bei *Tryphon*⁸³, den *Quintilian* seinen „eigenen“ Verleger nennt⁸⁴. Zwischen *Cicero* und *Attikus* bestanden lange freundschaftliche Bande; *Seneca* stand *Polybius* nahe⁸⁵.

Auch kollegiale Rücksichten, die Furcht vor Repressalien oder der große Vorteil, der den Besitzer der Erstschrift vor andern Buchhänd-

⁸⁰ Urheberrecht S 31 f.; Autorrecht S 330 f. ⁸¹ Vgl. *Riezler* S 201.

⁸² Vgl. *Widmann*, S 13. ⁸³ IV 72 1 f. ⁸⁴ *Stempling* a a O S 13.

⁸⁵ *Wattenbach*, *Schriftwesen*, 3. Aufl S 536.

lern in der Herstellung von Abschriften auszeichnete⁸⁶, mögen den Nachdruck selbst in gewissem Umfang verhindert haben.

Der tiefere Grund für die mangelnde Initiative des antiken Buchhandels einer verlagsrechtlichen Regelung gegenüber aber war wohl der, daß die Erscheinung des Nachdrucks in der Antike überhaupt noch nicht jenerisiko- und konkurrenzbeschwörende Wirkung erreichte, die ihr im Zeichen der raschen Vermehrung der Druckereien und des wachsenden Kostenaufwands der Verlage vom vierten bis fünften Jahrzehnt nach der Erfindung des Druckes an zuwuchs. Die zahlenmäßige Ausbildung des Verlagsgewerbes scheint in Rom innerhalb der einzelnen Epochen keinen größeren Schwankungen unterlegen zu haben. Hinzu kam, daß die Marktlage des antiken Werkes eine sehr sichere war. Das, was in den *tabernae bibliopolarum* feil geboten wurde, war in der Regel gesucht und verhältnismäßig billig⁸⁷. Die Verfertigung der Abschriften durch Sklavenhände hielt die Kosten des Verlags in Grenzen. Allerdings bot sich auch für den Nachdruck selbst ohne Zweifel nicht der Anreiz, den er im technischen Zeitalter bekam. Seine Herstellung ließ sich kaum billiger bewerkstelligen als die der Erstveröffentlichung. Da die Anforderungen an die Qualität der Ausgaben hoch waren, sank die Marktfähigkeit eines Nachdrucks, sofern er in Eile und nicht nach dem Originalmanuskript hergestellt worden war, eher ab.

Der Manuskriptwerb vom Autor war der Gegenstand der sog. Verlagsverträge, die die Antike überliefert⁸⁷, und die diese, dem heutigen Sprachgebrauch entnommene Bezeichnung eigentlich zu Unrecht tragen, denn besondere Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechte im heutigen Sinne kamen in diesen Verträgen nicht zur Übertragung. Sie betrafen allein den Manuskriptverkauf. Der Abschluß eines „Verlagsvertrages“ bildete im Verkehr zwischen Verlegern und Autoren jedoch keineswegs die Regel. Honorarzählungen an den Urheber für die Erstveröffentlichung eines Werkes gehörten, wenn man die darüber erhaltenen Quellen betrachtet, in der Tat zu den Ausnahmen. Im Gegenteil kam es oft genug vor, daß Schriftsteller zu den Kosten der Veröffentlichung ihrer Schriften beisteuerten⁸⁸, ohne selbst irgendeine Aussicht auf materiellen Nutzen aus dem Vertrieb des Werkes zu besitzen.

Die Fragwürdigkeit der Werkverwertungsmöglichkeiten für den Urheber bewirkte, daß es der antike Schriftsteller oder Künstler nur

⁸⁶ *Pauly-Wissowa* II, *Dizionario* Sp 2610.

⁸⁷ *Th. Birt*, *Das Kulturleben der Griechen und Römer in ihrer Entwicklung*.

⁸⁸ Vgl. *Marialis* XII 47 (46); *Kohler*, *Autorrecht* S 454; *Riezler* S 201; *Giesecke* S 16.

⁸⁹ Vgl. *Cicero* ad Att XIII 25 3; *Horaz* schreibt den Gewinn einer guten Publikation nur dem Verleger zu.

4 Bappert, *Wege zum Urheberrecht*

selten wagen konnte, von seiner literarischen oder künstlerischen Tätigkeit zu leben. Wo sein wirtschaftlicher Rückhalt nicht durch Besitz oder Abkunft gesichert war, sah er sich daher in der Regel zur Übernahme irgendwelcher Anstellungen, Dienstleistungen oder Ehrenämter gezwungen. Die wesentliche Stütze erstand ihm außerdem in Gestalt des Mäzenatentums, das ursprünglich wohl in Alexandrien aufkam und im spätrepublikanischen Rom bereits in vollster Blüte stand. Der Dichter widmete eines oder mehrere seiner Werke anlässlich ihrer ersten Veröffentlichung reichen Freunden und erntete dafür entsprechende Geschenke.

Bereits *Horaz*⁸⁹ und nach ihm *Statius* und *Martial*⁹⁰ priesen die später von der Renaissance voll ausgeschlachtete Fähigkeit des Dichters zum Unsterblichkeitsverleiher. Auch um die Herausgabe der Werke selbst machte sich das Mäzenatentum in finanzieller Hinsicht verdient. Manche Liebhaberausgabe geht auf die Freigebigkeit eines Gönners zurück⁹¹.

Unter *Constantin* erhielten bildende Künstler eine gewisse Vergünstigung steuerlicher Art. Sie waren frei „ab omnibus muneribus“. In einigen Fällen ist überliefert, daß Künstler als kaiserliche Beamte angestellt wurden. Namentlich *Agrippa* beschäftigte solche „Kunstbeamte“, die eigene künstlerische Werkstätten und feste Staatsaufträge erhielten⁹².

Diese persönlichen Vorteile begründeten jedoch keinerlei rechtliche Verhältnisse.

Die Verpflichtungen des Autors dem Verleger gegenüber waren im übrigen gering. Wie bereits erwähnt, konnte der Urheber sein Manuskript mehreren Verlegern zur Abschrift überlassen, sofern er es nicht verkaufte. Auch der nachträglichen Verfasserkorrektur stand der Verleger schutzlos gegenüber. So hatte *Attikus* die Abschriften der ersten Akademiausgabe gerade fertiggestellt, als *Cicero* diese Ausgabe als Verfasser völlig umarbeitete⁹³.

MITTELALTER

⁸⁹ C IV 8; Censor de d. nat. I 5. ⁹⁰ *Mart* X 74 7. ⁹¹ *Mart* ep 3 2.

⁹² *Hensler* S 9. ⁹³ *Ep* ad *Att* XIII 13 1.