

„Freie Benutzung“ oder „Bearbeitung“  
zwischen Schriftwerk und Kinodrama.

Von

Dr. jur. Alexander Elster (Jena).

I.

In die §§ 12 und 13 des Urhebergesetzes, welche die „freie Benutzung“ eines Werkes der dem Verfasser vorbehaltenen „Bearbeitung“ gegenüberstellen, ist neuerdings durch die Novelle von 1910 auf Grund der Berner Konvention das neue Ausdrucksmittel der Kinematographie hineingekommen. Man hat es als Nummer 6 des zweiten Absatzes von § 12 als eine Form der Bearbeitung bezeichnet, welche dem Verfasser eines schutzfähigen Werkes als ausschließliches Recht vorbehalten bleibt. Nun ist man sich — darüber bedarf es an dieser Stelle keiner weiteren Ausführungen — darüber einig, daß es am letzten Ende eine Tatfrage ist, ob in einem bestimmten Falle freie Benutzung eines Werkes, durch welche eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird, oder ein Fall der dem Verfasser als Reservatrecht vorbehaltenen Bearbeitung vorliegt. Es scheint mir

aber eine nicht ganz glückliche Formulierung zu sein, wenn beispielsweise RIEZLER den Inhalt des § 12 generell wie folgt interpretiert: „Diese Benutzungsfälle, in welchen, ohne Rücksicht darauf, ob die Bearbeitung soviel Eigenart aufweist, daß sie Gegenstand eines selbständigen Urheberrechts ist, das Urheberrecht am Original seine negative Funktion auch gegenüber der Bearbeitung äußert, sind die folgenden: die Uebersetzung usw.“, also die Fälle, wie sie § 12 dann einzeln aufzählt. Nicht ganz glücklich und zutreffend, sage ich, weil ich es nicht für richtig halte, daß die Fälle des § 12 als *unbedingt* dem Verfasser vorbehalten gelten, auch wenn es sich etwa bei der Dramatisierung oder kinematographischen Wiedergabe um eine eigentümliche Schöpfung handelt.

Mir scheint aber, daß dies die herrschende Meinung ist<sup>1)</sup>. Trotzdem möchte ich hier widersprechen.

Ohne Zweifel ist es ein redaktioneller Fehler des Gesetzes, daß es, wie es jetzt den Anschein hat, den § 13 gewissermaßen zu einer Ausnahme von den ausschließlichen Befugnissen des Urhebers stempelt. Die Bestimmung dieses Paragraphen hätte hinter den § 11 gehört, als Festsetzung des Prinzips, was man für selbständiges Urheberrecht als Voraussetzung zu verlangen habe: die eigentümliche Schöpfung. Dann erst dürften des weiteren, wie es offenbar auch der tiefere Sinn des Gesetzes ist, die Beispiele genannt werden, die, wie die Uebersetzung, die Dramatisierung usw., eben *regelmäßig* als untergeordnete Bearbeitungen ohne den Charakter der eigentümlichen Schöpfung zu gelten haben. *Dies wäre meiner Ansicht nach die vernünftigste Fassung des urheberrechtlichen Grundgedankens gewesen*, und sie hätte vermieden, daß man zu der Ansicht gelangt, die in § 12 genannten Arten der Bearbeitung seien *selbst dann* dem Urheber vorbehalten, wenn sie als eigentümliche Schöpfung erscheinen. Bis jetzt war diese Frage nicht akut und das erklärt zum Teil die theoretisch schiefe Beantwortung. Erst dadurch, daß das kinematographische Ausdrucksmittel mit unter die dem Urheber vorbehaltenen Bearbeitungen gerechnet wird, werden uns in dieser Beziehung, wie ich meine, die Augen geöffnet. Es kann sich hier nicht um bestimmte sachliche Kategorien der Bearbeitung handeln, sondern nur um eine Paraphrase dessen, was unfreie Schöpfung ist. Der Ton bei dieser Aufzählung in § 12 liegt also nicht auf den Worten *Dramatisierung und kinematographische Benutzung* — die andern Fälle bieten zu Mißverständnissen keinen Anlaß —, sondern auf dem Wort *Wiedergabe*. Uebersetzung, Rückübersetzung, Herstellung von Auszügen aus musikalischen Werken, Uebertragung auf mechanische Vorrichtung sind schon von vornherein urheberrechtlich untergeordnete Bearbeitungen (Nummer 1 und 2, 4 und 5

des § 12). Nummer 3 und kinematographische Benutzung (Nummer 6) können aber einen ziemlich weiten Raum von untergeordneter Bearbeitung *bis zur selbständigen Neuschöpfung* umfassen. Diese beiden Fälle würden also in dem Augenblick aus der Methodik des ganzen Paragraphen herausfallen, wo man in ihnen die sachlichen Ausdrucksmittel (Dramatisierung, Kinematisierung) betonen würde und nicht erkennen sollte, daß der Sinn des Gesetzes auf dem Wort *Wiedergabe* ruht: einer Erzählung in dramatischer Form oder eines Bühnenwerkes in der Form einer Erzählung oder Benutzung des Schriftwerkes zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Kinematographie oder eines ähnlichen Verfahrens *wiedergibt*. Und zwar hat das alles nur dann einen methodisch richtigen Sinn, wenn diese „Wiedergabe“ ganz eng und streng ausgelegt wird. Mit andern Worten: die ausschließliche Befugnis, die dem Urheber vorbehalten ist, kann sich meines Erachtens nach § 12 nur auf diejenige Dramatisierung oder kinematographische Bearbeitung erstrecken, *welche eine unfreie Wiedergabe, Reproduktion, ans Mechanische grenzende Benutzung darstellt*.

Damit ist dann der Weg frei gemacht, daß man eine freie schöpferische Dramatisierung oder Kinodramatisierung eines Werkes unter den § 13 stellt, wenn eben dadurch eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird. Dies scheint mir auch die Ansicht der meisten Erforscher des Urheberrechts zu sein, nur dürfte sie dann eben nicht, wie es geschehen ist, die im § 12 genannten Kategorien als feststehend betrachten, was für die generelle Distinktion des § 13 ohne Wirkung wäre. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Frage durch die neuere Entwicklung des Kinodramas manches zu denken gegeben hat.

Es werden dadurch aber natürlich noch immer nicht die erheblichen Schwierigkeiten beseitigt, welche nun in der *tatsächlichen* Entscheidung liegen. Ob etwas eine eigentümliche Schöpfung ist oder nicht, dies zu entscheiden wird immer nicht ganz leicht sein. Aber auch da gibt es meiner Ansicht nach ein Mittel der Erkenntnis, welches bisher, soweit ich sehe, nicht in genügendem Maße betont worden ist. Wir stellen in der urheberrechtlichen Doktrin mit Recht die *Idee* scharf der *Formgebung* gegenüber. Ideen sind gemeinfrei, die Formgebung aber wird geschützt. Mit andern Worten, eine *reformte Idee* ist der Inhalt des urheberrechtlichen Schutzes. Diese Gegenüberstellung, an der auch ich bisher immer festgehalten habe, genügt aber meines Erachtens noch nicht, denn wir werden sofort und gerade angesichts der kinematographischen Wiedergabe fragen: *Wieweit ist nun die kinematographische Wiedergabe neue Formgebung und wieweit ist sie es nicht?* Liegt z. B. darin, daß notgedrungen beim Kinodrama so gut wie alle Worte fehlen und die seelischen Entwicklungen der handelnden Personen entweder nur ganz rudimentär oder jedenfalls nicht mit der ergreifenden Feinheit

<sup>1)</sup> TREITEL hat diese Fragen, die den Gegenstand der folgenden Erörterungen bilden, in seinem vielfach grundlegenden Aufsatz „Urheberrecht und Kinematographie“ in dieser Zeitschrift, 17. Jg., S. 123 fg., nicht berührt.

des Schriftwerkes vorgeführt werden, die Schöpfung einer neuen Form? Ist um deswillen das Kinodrama, welches den Inhalt einer Erzählung benutzt, eine eigentümliche Schöpfung? Wir müssen da betonen, daß die Form im urheberrechtlichen Sinne etwas anderes ist als das *Ausdrucksmittel*. Wir haben für die Bewertung eines geistigen Werkes *nicht nur zwei* Faktoren, *sondern drei: Idee, Formgebung und Ausdrucksmittel*. Die Idee bleibt gemein frei. Das Ausdrucksmittel ist urheberrechtlich nebensächlich. Wichtig allein und ausschlaggebend bleibt die in der Mitte liegende künstlerische, literarische Formgebung. Alle jene Aenderungen also, die das Werk nur um deswillen erfahren muß, weil es nun anstatt im Schriftwerk im Lichtbild vorgeführt wird, alle diese Aenderungen sind urheberrechtlich irrelevant. Man kann also nicht das Vorliegen einer eigentümlichen Schöpfung um deswillen behaupten, weil der Verfasser des Kinodramas die überraschenden Wendungen des Dialogs und der wichtigsten Szenen der dramatischen Konfrontierung wegläßt und dafür Briefe und Zeitungsinsertate sehen läßt und die *äußeren* Wege, die die handelnden Personen zur Erreichung des dramatischen Zweckes zurückzulegen haben, im Lichtbild besonders hervorhebt. Nicht also schon, wenn, was beispielsweise HEBBEL in der „Genoseva“ nur erzählen läßt, wir Golo auf der gefährlichen Zinne wirklich wandeln und fast abstürzen sehen, nicht etwa, wenn die Schlacht, die der Dichter beschreibt, im Kinodrama uns vor Augen geführt wird, ist dem Werk eine neue Form gegeben. Da handelte es sich nur um die Aenderung des *Ausdrucksmittels*. Die *höhere Form*, die im Innern des Dichters entstanden ist und dem Werk das Gepräge gibt, wäre in diesem Falle genau die gleiche geblieben. Es liegt auf der Hand, daß uns diese Unterscheidung für die Feststellung des Begriffs der eigentümlichen Schöpfung einen Schritt vorwärts bringt, und zwar wiederum dank der Kenntnis, die uns gerade die moderne Entwicklung des Kinodramas vermittelt hat.

So gefaßt liegt nicht das mindeste Bedenken vor, die kinematographische Bearbeitung eines Schriftwerks genau nach den gleichen Grundsätzen zu beurteilen, als wenn es sich um eine Bearbeitung anderer Art handelt. Der § 12 hat in seiner neuen Nummer 6 durchaus nicht etwa dieses Prinzip durchbrochen, und wenn wir, wie ich es soeben darzulegen versuchte, der Abwandlung des Ausdrucksmittels die ihm zukommende *untergeordnete* Stellung im urheberrechtlichen Sinne einräumen, so wird auch durchaus keine neue Schwierigkeit aus dieser Einreihung der kinematographischen Bearbeitung in den § 12 des Urheberrechtsgesetzes entstehen. Ganz richtig hat beispielsweise eine amerikanische Entscheidung, die von Professor HUBERICH in Nummer 2 der Deutschen Juristen-Zeitung von 1912 mitgeteilt wird und auch von MAY in seinem Buche „Das Recht des Kinematographen“ wiedergegeben ist, in den Urteilsgründen eines hierhergehörenden Falles folgendes gesagt:

„Das Gericht ist der Ansicht, daß ‚Ben Hur‘ dramatisiert wurde. Gleichgültig, ob man die Absicht des Gesetzgebers oder die Etymologie oder den gegenwärtigen Sprachgebrauch in Betracht zieht, so kann ein Drama sowohl durch Handlung wie durch Sprache dargestellt werden. Die Handlung kann eine Erzählung wiedergeben, die lebhaftesten Beziehungen zwischen Personen entwickeln und jede Art menschlicher Leidenschaft malen, ohne daß es eines Wortes bedarf. Man kann unmöglich einer Pantomime, die von Meistern der Kunst gespielt wird, die Bezeichnung als Drama versagen. Aber wenn eine Pantomime über ‚Ben Hur‘ eine Dramatisierung des ‚Ben Hur‘ sein würde, so würde sie es nicht darum weniger sein, daß sie dem Publikum durch Projektion und nicht durch unmittelbares Veranschaulichen der Figuren, wie um Geistererscheinungen oder mysteriöse Wirkungen hervorzubringen, vorgeführt wird. Das Wesentliche in dem zuletzt angenommenen Falle ist nicht die Verwendung des Mechanismus, sondern der Umstand, daß wir die Begebenheit oder Erzählung lebendig vor uns sehen.“

Aehnlich sagt TREITEL in seinem Aufsatz „Urheberrecht und Kinematographie“ in dieser Zeitschrift oben S. 127 zutreffend: „Films sind im Sinne des Lit.U.G. Schutzobjekte, die den Schriftwerken im Sinne des § 1 des Lit.U.G. gleichgestellt sind . . . Das Substrat, an dem das literarische Urheberrecht haftet, ist hier die Art, der innere Zusammenhang der Nebeneinanderanordnung der Bilder, die man erkennt, wenn man den Film als Ganzes betrachtet oder vorgeführt sieht. Man erkennt dann, daß die Bilder nicht willkürlich angeordnet sind, sondern in einem bestimmten Zusammenhange — daß die Bilder geschaffen sind, um als Ausdrucksmittel für eine Handlung zu dienen, wie bisher die Schrift beim Schriftwerke.“

## II.

Man hat aber bisher fast immer, wenn es sich um die urheberrechtlichen Beziehungen zwischen Kinodrama und Schriftwerk handelt, an die Benutzung des Schriftwerks durch das Kino gedacht, nicht umgekehrt, und während alle Kommentatoren und Bearbeiter sich zu der ersteren Frage geäußert haben, hat den umgekehrten Fall, soweit ich sehe, noch niemand ins Auge gefaßt. Es liegt dies ja in der tatsächlichen Entwicklung begründet: Als Neuling war das Kino nicht ganz mit Unrecht in den Verdacht gekommen, daß es energische Anleihen bei der Literatur machen müsse. Die wissenschaftlichen und rein tatsächlichen Darstellungen haben nie die starke Anziehungskraft gehabt, die für die Ausbreitung des Kinematographen erforderlich und maßgebend war; die Dramen sind es vielmehr gewesen, die diesen Siegeszug veranlaßt haben. Diese Dramen aber haben erst ganz allmählich den echten Kinocharakter erhalten, worunter ich die Ausnutzung der Eigenart der Mittel des Lichtspiels verstanden wissen möchte; früher waren sie nichts anderes als ins Wortlose übersetzte Sprechdramen.



Erst mit diesem Umschwung aber konnte die Frage auftauchen, von der wir jetzt reden. Das Pantomimische, das eigentlich Bildmäßige, muß je länger desto mehr die szenische Bearbeitung des Kinostücks bestimmen, muß notgedrungen zu einem eigenen Typus der Darstellung nicht nur, sondern auch der Erfindung hinführen. Schon jetzt erkennt man bei aufmerksamer Beobachtung, daß es oftmals echte Kinoideen sind, die den Gang der Handlung bestimmen und der „erzählenden“ Erfindung ihre charakteristische Richtung geben. Wer die Kinodramatik verfolgt, wird hierfür Beispiele bereit haben; nur eins für viele: In einem Stück „Die gelbe Rasse“ hat man zweifellos zunächst das Leben in den Opiumhöhlen darstellen und an ein in New York vorgekommenes Geschehnis anknüpfen wollen; daraus ist ein in der Tat packendes Drama mit ganz eigenartigen Kinoeffekten entstanden; oder in der lustigen Geschichte „Die Vielbegehrte“, wo ein halbes Dutzend Freier von der jungen Dame zu gleicher Zeit an verschiedenen Stellen ihres Hauses mit Arbeiten beschäftigt werden, die uns in raschem Szenenwechsel vorgeführt werden, das sind echte Kinoerfindungen, die auf dem Boden der dem Lichtspiel eigenen Art des Ausdrucks zu einheitlichen, hübschen Kunstwerken emporsteigen. Diese selbständige Entwicklung also ist es, die auch hier wieder ein neues Problem, nämlich das der „literarischen Benutzung von Kinodramen“, schaffen konnte, das anscheinend selbst bei der Verabschiedung der Novelle von 1910 zum deutschen Urheberrecht trotz des Vorgangs der Revidierten Berner Konvention nur ungenügende Beachtung fand. Hier ist eben alles im Fluß, und erst die neueste Entwicklung, die Länge der Kinogeschichten, ihre selbständige Formung, ihre wachsende Unabhängigkeit von den viel älteren und naturgemäß reicheren Buchgeschichten hat die Möglichkeit heraufgeführt, daß man heute auch nach einer Geschichte, die man im Kino sah, eine literarische Erzählung schreiben kann. Das Recht kann jeden Tag in die Lage kommen, eine solche Frage entscheiden zu müssen.

Der hierhergehörende Artikel 14 der Revidierten Berner Uebereinkunft vom 13. November 1908 lautet: „Den gleichen Schutz wie Werke der Literatur oder Kunst genießen selbständige kinematographische Erzeugnisse, sofern der Urheber durch die Anordnung des Bühnenvorgangs oder die Verbindung der dargestellten Begebenheiten dem Werke die Eigenschaft eines persönlichen Originalwerks gegeben hat. Unbeschadet der Rechte des Urhebers am Originale wird die Wiedergabe eines Werkes aus dem Bereiche der Literatur, der Wissenschaft oder der Kunst mittels der Kinematographie wie ein Originalwerk geschützt.“ Nun besteht aber eine Streitfrage, ob diese Vorschrift der Berner Uebereinkunft nach deutschem Recht gilt oder nicht, da der in Betracht kommende § 12 des deutschen Gesetzes diese Bestimmung der Berner Uebereinkunft nicht übernommen hat. RIEZLER z. B. neigt

der Ansicht zu, daß nach deutschem Recht der generelle Schutz des Kinematogramms im obigen Sinne nicht besteht. Aber diese Frage, ob die Bestimmungen der Revidierten Berner Uebereinkunft für die Auslegung des § 12 des deutschen Gesetzes als maßgebend anzusehen sind oder nicht, ist doch unwesentlich für unsere Entscheidung. Denn wenn wir auch den Zusammenhang der internationalen Uebereinkunft mit dem nationalen Gesetz bejahen, so wäre damit die Frage noch nicht entschieden, ob das im deutschen Gesetz *nicht ausdrücklich Erwähnte* aus dem genannten Artikel 14 der Uebereinkunft per analogiam zu ergänzen (so z. B. DAUDE) oder ob es nach dem argumentum e contrario als geflissentlich ausgelassen und daher verneint angesehen werden muß (so z. B. RIEZLER). Tatsache ist, daß der § 12 ausdrücklich nur einen Schutz des Literaturwerkes gegen kinematographische Benutzung ausspricht. Es fragt sich aber meines Erachtens, ob aus der ganzen Fassung des Paragraphen und aus den Grundsätzen des deutschen Urheberrechts — was wichtiger ist als jener Streit über Analogieschluß und Kontrarium! — eine klare Entscheidung hervorgeht. Und da heißt es denn im § 12 grundsätzlich: „Die ausschließlichen Befugnisse, die dem Urheber zustehen, erstrecken sich auch auf die Bearbeitung des Werkes“. Unter diesen „Bearbeitungen“ sind dann „insbesondere“ sechs genannt, von denen die Bearbeitung zu kinematographischer Darstellung als Nummer 6 verzeichnet ist. Es herrscht kein Streit darüber (vgl. DERNBURG, Bürg. Recht, VI, S. 81), daß diese Fälle, die „insbesondere“ genannt sind, nur Beispiele sind und die Möglichkeit der Bearbeitung nicht erschöpfend aufzählen. *Ist aber*, so folgere ich, *eine Bearbeitung eines Literaturwerkes als Kinematogramm möglich, so muß nach dem gesunden Menschenverstand und den Sätzen der Logik auch die Bearbeitung eines Kinematogramms als Literaturwerk möglich sein. Dann aber muß der grundsätzliche Schutz des Urhebers nach der generellen Vorschrift des § 12 Abs. 1 sich auch auf solche Bearbeitung erstrecken.* Daß es sich aber um einen Urheber im Sinne des Urheberrechts handelt, das kann man wohl nach dem klaren Spruch der Berner Uebereinkunft nicht gut bestreiten, zumal da auch nach deutschem Gesetz (§ 1 Abs. 2) „choreographische und pantomimische Werke auch dann wie Schriftwerke geschützt sind, wenn der Bühnenvorgang auf andere Weise als schriftlich festgelegt ist“ . . . Nach dem, was wir oben über die Benutzung eines Schriftwerks für ein Kinodrama grundsätzlich ausgeführt haben, besteht meines Erachtens auch gar kein Zweifel darüber, daß diese Grundsätze auch für die Bearbeitung des Kinodramas auf literarischem Wege maßgebend sein müssen. Auch diese neue technische Errungenschaft kann nicht den idealen Grundsatz des deutschen Urheberrechts zerstören, welcher darin liegt, daß *eigentliche Schöpfungen eignen Schutz genießen, unfreie Bearbeitungen aber kein Urheberrecht*

*schaffen*. Auch hier ist es selbstverständlich, vice versa, nicht als neue Formgebung zu betrachten, wenn der nach dem Kinodrama schaffende Literat nur selbständig in den Worten ist und ganz naturgemäße Abänderungen in der Abwicklung der Handlung, also eben in den Ausdrucksmitteln beibringt. Auch hier kommt es auf *das Wesentliche der geformten Handlung* an, also ebensowenig auf die allgemeine Idee als auf die speziellen Ausdrucksmittel, die sich aus der gewählten Technik ergeben.

Nun ist aber von einigen Autoren der Gedanke ausgesprochen worden, daß es sich bei einem Kinematogramm gar nicht um den dem Literaturwerk zukommenden Schutz handeln kann. MAY z. B., in seinem Buche „Das Recht des Kinematographen“, sagt auf S. 114, obwohl er zunächst unter Berufung auf ALLFELD richtig ausgeführt hat, daß das Kinematogramm dem Gegenstand des literarischen Urheberrechtsgesetzes näher steht als dem Kunstschutzgesetz, wörtlich wie folgt: „Gleichwohl hat die neue Bestimmung über den Schutz des kinematographischen Erzeugnisses in das Kunstschutzgesetz Aufnahme gefunden, und zwar war hierfür wohl besonders die Erwägung maßgebend, daß der Kinematograph nur gegen die bildliche Wiedergabe seines Stoffes, nicht auch gegen die schriftliche Erzählung der vorgeführten Begebenheiten geschützt werden soll und sich insofern der urheberrechtliche Schutz des kinematographischen Erzeugnisses von dem eines literarischen Werkes unterscheidet.“

Diese Meinung stimmt mit der Ansicht KOHLERS überein, die dieser — allerdings schon 1907 und 1908, was hierfür wichtig ist<sup>1)</sup> — ausgesprochen hat. „Denkbar ist eine Auf-führung“, sagt er, „auch bei Werken der bildenden Kunst, so bei Kinematogrammen, so bei Licht- und Schattenbildern, die man an dem Auge des Zuschauers hin- und hergleiten läßt, so bei elektrischen Bildern u. a. Inwiefern hier ein Schutz gewährt ist, gehört dem Kunstwerkrecht an: auch wenn diese Bilder eine Art dramatischen Wirkens ausmachen, handelt es sich nicht um ein Personen-, sondern um ein Sachdrama, das lediglich durch Mittel der Bildniskunst wirkt und daher, wenn es überhaupt schützenswert ist, dem Kunstschutz angehört.“

Obgleich ein Mann wie KOHLER das sagt, *muß ich es doch als unrichtig bezeichnen* und muß dieser Ansicht entgegentreten. Es gibt allerdings bewegte Photographien, bei denen in diesem Sinne KOHLERS lediglich ein Kunstschutz in Frage kommen kann, das sind die Naturaufnahmen, die Vorführung von Tagesereignissen, naturwissenschaftliche und belehrende Films (aber selbst diese nicht einmal alle, da auch hier eine neue literarische Tat, etwa eine wissenschaftliche Entdeckung in Frage kommen und urheberrechtlichen Schutz beanspruchen

*kann*, der weit über den bloßen Schutz des Bildes hinausgeht). Es muß mithin (was übrigens auch die tägliche Praxis lehrt) *ein ganz scharfer, energischer Unterscheidungsstrich zwischen diesen tatsächlichen Films und den „Dramen“ gezogen werden*. Jeder Kinobesucher zieht — wenn auch unbewußt — solchen Strich; die Kunstwirkung ist bei beiden Gattungen eine ganz andere. Eine Parforcejagd, bei der ein Reiter stürzt, hat nichts Dramatisches; dieselbe Jagd, bei der dieser stürzende Reiter aber der Held einer Geschichte wäre<sup>1)</sup>, die künstlerisch aufgebaut ist, würde zu einer ganz andern Kunstgattung; sie erwürbe dadurch neben der darstellerischen Kunstqualität auch die dramatisch-literarische Kunstqualität! Hier zwischen Personen- und Sachdrama in KOHLERS Sinn unterscheiden zu wollen, wäre meines Erachtens graue Theorie, über die das Leben längst hinweggegangen ist, und ich kann mir diese Stellungnahme KOHLERS nur dadurch erklären, daß sie schon fünf Jahre — und zwar Jahre riesiger Kinoentwicklung — zurückliegt. Das, was ein Drama schafft, ist die Handlung. Und diese Personen im Kinodrama bewegen sich nicht etwa bloß wie der zufällig mit aufgenommene Spaziergänger oder wie der auf dem Manöverfelde photographierte Fürst, sondern sie sprechen und handeln im Sinne der Dichtung.

Ebensowenig kann man jene hier bekämpfte Meinung mit der Begründung stützen, daß es sich beim Kinodrama um „Schein“ und nicht um „Wirklichkeit“ handle. Man kann bei der dramatischen Kunst niemals von Wirklichkeit reden. Sie bleibt ebensogut noch Schein, wenn sie von Menschen in Fleisch und Blut gespielt wird, die hier stets etwas anderes darstellen als sie sind, wie es „Schein“ ist, wenn man diese Vorstellung photographiert und dann vorführt. Man denke nur einmal an den Fall, im Theater habe man einen so schlechten Platz (und die Akustik sei schlecht), daß man die Worte nicht versteht oder nur die Hauptsachen (wie im Kino auch) hören kann. Dann hat man unverfälschtes Kino. Denn die Schauspieler im Kino reden ja auch, und der Kinodramatiker hat ihnen im wesentlichen vorgeschrieben, was sie reden müssen; damit aber der Zuschauer es besser verstehe, gibt er ihm hier und da, sobald es nötig wird, durch geschickt gewählte Titel, Ueberschriften, Briefe, Einzelsätze die richtige Direktive. Die Illusion besorgt dann das übrige, genau wie im Theater, wo wir auch wissen, daß die Landschaft aus Pappe, das Gift harmloses Pulver, der Pistolknall nur Schein ist und der Gestorbene hernach sein Abendbrot verzehren wird. Also mit solchen konstruktiven Unterscheidungen ist rechtlich nichts anzufangen, und man wird gerade hier gut tun, den Dingen, wie sie sich wirtschaftlich und laienverständlich entwickelt haben, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

<sup>1)</sup> Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, S. 173, Stuttgart 1907. In gleichem Sinne äußert er sich im „Kunstwerkrecht“, S. 26 und 34, Stuttgart 1908.

<sup>1)</sup> Ähnliche Vergleiche lassen sich beliebig heranziehen; Automobil- und Eisenbahnunglücke, einerseits ohne dramatische Begebenheit, andererseits in den Konnex einer dramatischen Handlung gesetzt.

Nach alledem verschiebt uns das Kinodrama durchaus nicht unseren urheberrechtlichen Grundsatz, im Gegenteil, richtig aufgefaßt, trägt es zur Klärung sehr wesentlich bei. Daß es hinsichtlich eines bestimmten Tatbestandes oft nicht ganz leicht sein mag, zu entscheiden, ob eine eigentümliche Schöpfung vorliegt, kann an dem Grundsatz natürlich nichts ändern. Auch bei der Frage des literarischen Nachdruckes kommen solche Schwierigkeiten vor, die *besondere* Kompliziertheit beim Kinodrama verschwindet aber sofort, wenn man die durch die Verschiedenartigkeit des Ausdrucksmittels bedingten Abänderungen als irrelevant ansieht und den Blick auf die wahre Urheberleistung richtet. Dann trägt das alles auch dazu bei, unser Urheberrecht einen Schritt weiter seinem Ideale zuzuführen.

---

Darf eine Warenmasse, die zur sofortigen Weiterveräußerung aufgekauft wurde, in Form eines Ausverkaufs veräußert werden?

Von  
Rechtsanwalt Dr. Alfred Rosenthal, Hamburg.

