

Der Integritätsschutz der Bühneninszenierung

**Inauguraldissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur Erlangung der
Doktorwürde, vorgelegt von**

**Sophia Sepperer
Berlin, Deutschland**

**Von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag von Prof. Dr. Beate Hochholdinger-Reiterer und
Prof. Dr. Andreas Kotte angenommen**

**Bern, den 18. März 2015
Die Dekanin Prof. Dr. Virginia Richter**

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern



Dieses Werk ist unter einem

Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5
Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> oder schicken Sie einen Brief an Cre-
ative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/>

Sie dürfen:



dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).



Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.



Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de>

INHALTSVERZEICHNIS

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	VI
EINFÜHRUNG UND GANG DER UNTERSUCHUNG	1
ERSTER TEIL: DIE URHEBERRECHTLICHE EINORDNUNG DES THEATERREGISSEURS UND SEINER INSZENIERUNG	9
A. Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes	9
I. Der Begriff von Theater	10
II. Der Inszenierungsbegriff der urheberrechtlichen Literatur	14
1. Regie als Ausgangspunkt	16
2. Die Inszenierung als „Mehr“ zum schriftlichen Bühnenwerk	17
III. Der theaterwissenschaftliche Inszenierungsbegriff	18
1. Entwicklung (des Begriffs) der Inszenierung	18
2. Abgrenzung der Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“	21
3. Elemente der Theaterinszenierung	22
IV. Der Untersuchungsgegenstand	25
1. Textarbeit am Ausgangswerk	25
2. Erarbeitung des Regiekonzeptes	26
3. Die Bedeutung des Regiebuches	27
4. Der Untersuchungsgegenstand: Die Inszenierung als Gesamtkunstwerk	28
B. Die urheberrechtliche Einordnung des Regisseurs und seiner Inszenierung	31
I. Die Entwicklung der Theaterregie	32
1. Vorgeschichte	34
2. Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert	36
3. Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert	40
a) Der Gedanke des Naturalismus	40
b) Das Theater der Avantgarde	43
c) Regie in der Zeit des Nationalsozialismus	49
4. Die Entwicklung des Regietheaters seit den 1960er Jahren	50
5. Zusammenfassung	57
II. Urheber- oder Leistungsschutz für den Regisseur der Bühneninszenierung	58
1. Regelung durch das Urhebergesetz	58
2. Relevanz der Einordnung für den Schutz vor Beeinträchtigungen und Änderungen	60
3. Zusammenfassung und Ergebnis	64
III. Die Einordnung durch Rechtsprechung und juristische Literatur	64
1. Ansatz der Rechtsprechung	65
a) Entwicklung der Rechtsprechung	65
b) Zusammenfassung	71
2. Ansatz der juristischen Literatur	72
a) Gegner eines Urheberrechtes des Regisseurs an seiner Inszenierung	75
b) Befürworter eines Urheberrechtes des Regisseurs an seiner Inszenierung	77
aa) Urheberschutz für die Textregie	77
bb) Urheberschutz für den äußerlich wahrnehmbaren Teil der Regietätigkeit	78

cc)	Urberschutz für das Regiebuch.....	78
dd)	Urberschutz für die Inszenierung als Ganzes.....	79
c)	Differenzierende Ansicht.....	80
d)	Zusammenfassung.....	81
IV.	Die Theaterinszenierung als schutzfähiges Werk – Der Bühnenregisseur als Urheber.....	82
1.	Die Inszenierung als urheberrechtlich geschütztes Werk.....	82
a)	Der Werkbegriff.....	83
b)	Die Bühneninszenierung als Werk.....	85
aa)	Geistiger Gehalt.....	85
bb)	Formgebung.....	86
cc)	Individualität.....	88
dd)	Gestaltungshöhe.....	92
c)	Zwischenergebnis.....	102
2.	Die Qualität des Urheberrechts.....	103
a)	Sammelwerk, § 4 UrhG.....	103
b)	Miturheberschaft, § 8 UrhG.....	105
c)	Werkverbindung, § 9 UrhG.....	108
d)	Freie Benutzung, § 24 UrhG.....	110
e)	Bearbeitung, §§ 3, 2 Abs. 2 UrhG.....	111
f)	Eigenständiges Kunstwerk im Sinne des § 2 UrhG.....	117
g)	Zwischenergebnis.....	118
3.	Kulturpolitische Bedenken gegen ein Urheberrecht des Regisseurs.....	119
a)	Kollision mit den Interessen des Autors.....	120
b)	Konkurrenz mit den Urheberrechten anderer Künstler.....	121
c)	Unzumutbare Einschränkung der Intendanz.....	121
d)	Gefahr einer Monopolisierung.....	123
e)	Zwischenergebnis.....	124
4.	Ergebnis.....	125
C.	Zusammenfassung des Ersten Teils.....	125
	ZWEITER TEIL: DER URHEBERRECHTLICHE SCHUTZ DES REGISSEURS VOR	
	ÄNDERUNGEN SEINER INSZENIERUNG.....	128
A.	Die Interessen von Regisseur und Theaterleitung und ihre vertragliche Beziehung.....	130
I.	Interessen des Regisseurs.....	130
II.	Interessen der Theaterleitung.....	131
III.	Der Einfluss der Vertragsbeziehung auf den Integritätsschutz.....	132
1.	Ausdrückliche Einräumung von Änderungsbefugnissen.....	132
2.	Vertragsimmanente Änderungsbefugnis.....	134
3.	Zwischenergebnis.....	137
B.	Der gesetzliche Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung.....	138
I.	Die Ansichten von Rechtsprechung und urheberrechtlicher Literatur.....	139
1.	Die Auffassungen der Rechtsprechung.....	139
a)	Götterdämmerung.....	139
b)	Iphigenie in Aulis.....	141

c)	Die Csárdásfürstin	142
d)	Zusammenfassung	143
2.	Die Auffassungen der juristischen Literatur	144
a)	Maßgeblichkeit urheber- oder leitungsschutzrechtlicher Normen.....	144
b)	Befürworter einer weitgehenden Änderungsbefugnis	145
c)	Befürworter einer restriktiven Änderungsbefugnis	145
d)	Zusammenfassung	146
II.	Der gesetzliche Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung	146
1.	Die Systematik der änderungsrelevanten Vorschriften des Urhebergesetzes.....	147
a)	Bedeutung des § 23 S. 1 UrhG	147
b)	Existenz eines allgemeinen urheberrechtlichen Änderungsverbot?	148
c)	Systematisches Zusammenspiel von § 14 UrhG und § 39 UrhG.....	149
2.	Der aus § 14 UrhG folgende Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung	150
a)	Entstellung oder Beeinträchtigung der Inszenierung	151
aa)	Das Verständnis der Begriffe „Entstellung“ und „Beeinträchtigung“	151
bb)	Beurteilungsmaßstab	152
cc)	Beeinträchtigung der Inszenierung durch Änderungen seitens der Intendanz	153
b)	Eignung zur Interessengefährdung	154
c)	Interessenabwägung	155
aa)	Einfluss des § 39 UrhG.....	156
(1)	Stillschweigende Änderungsvereinbarung	157
(2)	Einfluss des „Bühnenbrauchs“ auf die Annahme einer stillschweigenden Änderungsbefugnis	160
(3)	Änderungsbefugnis nach „Treu und Glauben“	161
(4)	Zwischenergebnis.....	162
bb)	Allgemeine Abwägungskriterien	163
(1)	Art und Intensität der Beeinträchtigung	164
(2)	Künstlerischer Rang und schöpferische Eigenart des Werkes	166
(3)	Gebrauchszweck und Werke der sogenannten reinen Kunst.....	168
(4)	Reversibilität der Beeinträchtigung.....	169
(5)	Zeitabstand zwischen Schaffung und Nutzung	170
(6)	Grad der Öffentlichkeit	171
cc)	Besondere Abwägungskriterien bei Bühnenaufführungen	172
(1)	Einfluss von Reaktionen Dritter auf die Inszenierung	172
(a)	Kritik und Ablehnung durch das Publikum.....	172
(b)	Einfluss gesundheitlicher Reaktionen des Publikums	176
(2)	Wirtschaftliche Interessen und Vermögensdispositionen der Parteien	177
(3)	Zurechnung von Inszenierungsänderungen an den Regisseur.....	179
(4)	Objektive Gründe aus der Sphäre des Theaters.....	181
(5)	Zugeständnis eines Modernisierungsspielraums	184
(6)	Möglichkeiten vertraglicher Gestaltung.....	185
(7)	Argument aus §§ 634 Nr. 2, 637 BGB	186
(8)	Einfluss des Rechtsgedankens aus § 75 S. 2 UrhG	186
(9)	Einfluss der Kunstfreiheit aus Art. 5 Abs. 3 GG.....	188
(10)	Verstoß der Inszenierung gegen gesetzliche Vorschriften und private Rechtspositionen	190
(a)	Einfluss sicherheits- und strafrechtlicher Bestimmungen	191
(b)	Verletzung privatrechtlicher Rechtspositionen	192

(11) Einfluss eines potentiellen Distanzierungsrechts des Regisseurs	192
dd) Zwischenergebnis	193
ee) (Un)Zulässigkeit konkreter Änderungen	195
(1) Ungewollte oder unbewusste Abweichungen vom Regiekonzept	196
(2) Bewusste Änderungen des Regiekonzeptes	196
(3) Akustische, optische und räumliche Ausgestaltung der Inszenierung..	197
(4) Umstellungen aus organisatorischen Gründen	202
(5) Änderungen der Personenregie	202
(6) Besetzungsfragen	203
(7) Änderungen der durch den Regisseur zugrunde gelegten Spielvorlage	206
3. Ergebnis	208
C. Zusammenfassung des Zweiten Teils	209
ERGEBNISSE IN KERNAUSSAGEN	213
LITERATURVERZEICHNIS.....	216
GESETZESTEXTE.....	233

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AG	Amtsgericht
BGH	Bundesgerichtshof
FuR	Film und Recht (Zeitschrift)
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (Zeitschrift)
GRUR Int.	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht International (Zeitschrift)
LG	Landgericht
NJW	Neue Juristische Wochenschrift (Zeitschrift)
OLG	Oberlandesgericht
UFITA	Archiv für Urheber- und Medienrecht (Zeit- schrift)
ZUM	Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht

Alle übrigen Abkürzungen sind entnommen aus:

Kirchner, Hildebert u. Pannier, Dietrich: Abkürzungsverzeichnis der Rechtssprache. Berlin 2012

oder

Duden, Konrad: Die deutsche Rechtschreibung. Mannheim 2009.

EINFÜHRUNG UND GANG DER UNTERSUCHUNG

Das Theater der Gegenwart ist geprägt von Regiepersönlichkeiten, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese oder jene Bühne ziehen.¹ Welche Beachtung der Regisseurin und dem Regisseur² im Inszenierungsgeschehen zuteil wird und zuteil werden muss, wurde erst kürzlich wieder deutlich:

So ist es etwa dem grandiosen Regisseur Herbert Fritsch zu verdanken, wenn man die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin nach der deutschen Erstaufführung der Inszenierung „Murmel Murmel“ am 28. März 2012 jubelnd verlässt. Atemberaubend brachte Fritsch damit ein als unspielbar geltendes Stück auf die Bühne: Knapp eineinhalb Stunden lässt er seine Schauspieler – überaus texttreu – "Murmel Murmel" des konkreten Poeten Dieter Roth darbieten, welches nur aus einem einzigen Wort besteht: „Murmel“. Das Ergebnis: ein „triumphaler Fanfarenstoß einer alten hochblühenden Theaterkultur, die beweist, dass sie auch aus einem Nichts hohe Kunst machen kann“.³

Andererseits zeigte auch der furiose Aufschrei um die Inszenierung von Richard Wagners „Tannhäuser“ durch den Regisseur Burkhard C. Kosminski an der Rheinoper in Düsseldorf, welche immense Bedeutung der Arbeit des Regisseurs zukommt. Dieser hatte die Oper, wie er sie in ihrer Premiere am 4. Mai 2013 präsentierte, in die Zeit des Nazi-Regimes verlegt, den „Tannhäuser“ statt mit dem Venusberg mit einer Gaskammer assoziiert und den Minnesänger Tannhäuser zum Judenmörder gemacht.⁴ Während der Ouvertüre sanken nackte Statisten in Glaskuben zu Boden, in denen weißer Rauch aufstieg; der Venusberg – bei Wagner Ort der hedonistischen Liebe – wurde zum Schauplatz einer brutalen Erschießungsszene; die in Nazi-Uniform gekleidete Venus und ihre SS-Schergen entkleideten, rasierten und exekutierten eine Familie und zwangen Tannhäuser, ebenfalls zu morden.⁵ Viel Theaterblut floss, es wurde

¹ So wird von vielen Inszenierungsberichten der Fachzeitschrift „Theater Heute“ das inszenierte Stück selbst primär mit dem Fokus betrachtet, wieso gerade dieses oder jenes Stück durch den Regisseur ausgewählt wurde, ohne dass dem Ausgangswerk als solches besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Vgl. etwa den Bericht über Hans Neuenfels' Inszenierung von Jean Genets „Der Balkon“ in „Theater Heute“ 1983, Heft 5 sowie denjenigen über Giorgio Strehlers Inszenierung von Becketts „Glückliche Tage“ in „Theater Heute“ 1983, Heft 2.

² Wenn im weiteren Verlauf der Arbeit allein die maskuline Form „Regisseur“ verwandt wird, erfolgt dies allein aus Gründen der Praktikabilität und schließt die gewählte männliche Formulierung die weibliche Form „Regisseurin“ selbstverständlich gleichberechtigt ein.

³ Heine, Matthias: „Murmel Murmel“ in der Volksbühne. In: Über Theater, 29.3.2012, <http://uebertheater.blogspot.com/2012/03/murmel-murmel-in-der-volksbuhne.html>, 15.7.2014.

⁴ Vgl. von Becker, Peter: Der Unterschied zwischen Schöpfer und Werk. Richard Wagner und der Antisemitismus. In: Der Tagesspiegel, 19.5.2013, <http://www.tagesspiegel.de/meinung/richard-wagner-und-der-antisemitismus-der-unterschied-zwischen-schoepfer-und-werk/8226462.html>, 20.8.2014.

⁵ Vgl. *stk/dpa*: Skandal bei „Tannhäuser“-Premiere: Gaskammer auf der Opernbühne“. In: Spiegel Online, 5.5.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/tannhaeuser-von-wagner-skandal-wegen-gaskammer-auf-der-buehne-a-898162.html>, 16.7.2014.

vergewaltigt und zündete sich die dem Tannhäuser verfallene Elisabeth auf der Bühne an. Nach einer Premierenempörung und Notarzteinsätzen entschied Operntendant Christoph Meyer lediglich vier Tage nach der Premiere, die Inszenierung abzusetzen und die Oper künftig nur noch konzertant aufzuführen, da der Regisseur Kosminski die Änderung einzelner Szenen aus künstlerischen Gründen abgelehnt hatte, Meyer jedoch eine „solche extreme Wirkung“ ihrer künstlerischen Arbeit nicht verantworten könne.⁶

Zutreffend wird der Regisseur vor diesem Hintergrund mit dem endgültigen Durchbruch des Regietheaters in den 1960er Jahren als Zentralfigur des Theatergeschehens empfunden.⁷ Wenig überrascht es, dass es an juristischen Abhandlungen, welche sich mit der urheberrechtlichen Stellung des Regisseurs auseinandersetzen, nicht mangelt: Versuche, seine künstlerische Arbeit in Kategorien des Urheber- und Leistungsschutzrechtes zu erfassen, sind mannigfaltig.⁸ Dabei sind es vor allem drei Beziehungen des Regisseurs im Verhältnis zu Dritten, die Anlass zu Auseinandersetzungen geben. Es stellt sich zum einen die Frage des Schutzes der Regieleistung vor fremder Aneignung und Auswertung durch Außenstehende. Darüber hinaus kann es um die von der Regie sehr frei interpretierende Weise zu Auseinandersetzungen mit dem Autor des Ausgangswerkes kommen und stellt sich die Frage eines potentiellen Anspruchs des Dichters auf werkgetreue Inszenierung. Und schließlich können sich Spannungen aus dem Verhältnis des Regisseurs zu seinem Arbeit- oder Auftraggeber, der Intendanz der Bühne, ergeben, die nicht selten versucht sein wird, ihre eigene Auffassung über bestimmte Punkte einer Aufführung gegenüber anderen Vorstellungen des Regisseurs durchzusetzen.⁹

Die Mehrzahl der mit der urheberrechtlichen Einordnung des Regiewerkes befassten Juristen widmet sich ausschließlich dem Verhältnis zwischen dem Autor eines Werkes und dessen Regisseur.¹⁰ Demgegenüber drängt die zunehmende Bedeutung des Regisseurs im regiedominierten Theaterleben der Gegenwart eine andere Thematik in den Vordergrund: Den

⁶ Vgl. von Becker 2013, <http://www.tagesspiegel.de/meinung/richard-wagner-und-der-antisemitismus-der-unterschied-zwischen-schoepfer-und-werk/8226462.html>; Höbel, Wolfgang: „Tannhäuser“-Skandal – Im Land der Täter und Sanitäter. In: Spiegel Online, 10.5.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kommentar-tannhaeuser-absetzung-in-duesseldorf-ist-ein-skandal-a-899176.html>, 16.7.2014.

⁷ Vgl. etwa Rogger, Michael: Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken. München 1976, S. 1.

⁸ Diese Diskussionen scheinen mit dem Werk von Lilia, Elisabeth: Urheberrechte an der Regie. Leipzig 1914, seinen Ausgang genommen zu haben.

⁹ Vgl. Schmieder, Hans-Heinrich: Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 63, 1972, S. 133, S. 133 f. Nachfolgend findet der Begriff der Intendanz als Synonym für denjenigen der Bühnenleitung Verwendung.

¹⁰ Vgl. nur beispielhaft Lilia 1914; Grunert, Eike Wilhelm: Werkschutz contra Inszenierungskunst. Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum der Bühnenregie. München 2002; Porstendorfer, Walter: Urheberrechte an Inszenierungen. Einschließlich der Zulässigkeit von Änderungen am Autorenwerk anlässlich einer Inszenierung (Eine theater-filmrechtliche Studie). Dresden 1933; Rogger 1976.

Schutz eines Regisseurs vor möglichen Eingriffen in seine Inszenierung durch die Bühnenleitung. So war erst kürzlich anlässlich der Theatertage 2014 in Berlin zu lesen, bemerkenswert sei dieser Wettbewerb nur mehr aufgrund ihrer außergewöhnlichen Inszenierungen, seien die gespielten Autoren und ihre Stücke doch stets dieselben. In diesem Sinne schmückt sich heute ein Theater mit den Namen seiner Regisseure, scheint der Erfolg ihrer Inszenierungen maßgeblich für die Anerkennung einer Bühne. Häuser identifizieren sich mit den von ihnen verpflichteten Regisseuren, denn nicht selten ist es allein deren Namen zu verdanken, dass auch weitgehend unbekannte Stücke bereits Monate im Voraus ausverkauft sind. Dem Regisseur eilt sein Ruf voraus, neue Talente werden ebenso leidenschaftlich gesucht wie gefeiert. Nur allzu verständlich ist es daher, dass Bühnen gerade in der Wahl der fest- oder im Rahmen eines Gastvertrages angestellten Regisseure Risiken eingehen, durch Top oder Flop in die Schlagzeilen zu geraten.

Immer häufiger jedoch tritt bei den Verantwortlichen der Theater eine Neigung zutage, die abgeschlossene Inszenierung nach ihrer Premiere¹¹ nicht mehr als feststehende Größe anzusehen, sondern sie mehr oder weniger tiefgreifenden Änderungen zu unterziehen.¹² Spannungen zwischen Regisseur und Theaterleitung können sich etwa daraus ergeben, dass letztere verschiedentlich Anlass haben wird, aus künstlerischen, wirtschaftlichen oder politischen Gründen ihre eigene Auffassung über bestimmte Punkte einer Inszenierung gegenüber divergierenden Ansichten des Regisseurs durchsetzen zu wollen. Ursächlich sind dabei nicht selten massive Proteste des Publikums oder unterschwelliger Druck von Subventionsgebern. So verständlich die Konzessionsbereitschaft des Theaters auch sein mag, so darf sie doch nicht dazu führen, dass das fertige Inszenierungswerk beliebig späteren Zugriffen der Intendanz ausgesetzt wird. Wie jeder andere schöpferische Künstler muss auch der Regisseur die Sicherheit haben, dass das von ihm geschaffene Werk nicht ohne seinen Willen verändert wird. Wenn auch das Verhältnis von Regisseur und Bühnenleitung der Möglichkeit personeller Vorausabstimmung und einvernehmlicher Lösung zugänglich ist, so mangelt es in der Theaterpraxis doch zumeist an entsprechenden Vereinbarungen.

Vor diesem Hintergrund scheint das Verhältnis zwischen Regisseur und Theaterleitung, ihre Interessen wie Befugnisse im Zeitalter des nicht selten durch Skandale in die Schlagzeilen geratenden Regietheaters von erheblicher Relevanz und die bisherige marginale Behandlung dieser Frage in der juristischen Auseinandersetzung kaum nachvollziehbar. Gerade in Fällen wie der Inszenierung von „Murmel Murmel“, in denen das Flehen nach textgetreuen Insze-

¹¹ Und nur diese soll Gegenstand nachfolgender Ausführungen sein.

¹² Vgl. Rogger 1976, S. 182.

nierungen erhört wird, genauer kaum erhört werden kann, rückt die bislang primär untersuchte Frage, inwieweit der Autor Werktreue einfordern könne, in den Hinter- und die Schutzbedürftigkeit des Regisseurs und der Integrität seiner Inszenierung in den Vordergrund. Gerade in Fällen, in denen selbst an Bühnen, welche wie die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz als Schlachtschiffe des Dekonstruktionstheaters bekannt sind, Regietheater neuerdings dadurch auffällt, dass es an Texttreue nicht zu überbieten ist, wird deutlich, dass es eben nicht ausschließlich der Konflikt zwischen Autor und Regisseur um werkgetreue Inszenierung ist, der Anlass zu Diskussionen bietet. Die hitzige Debatte um Kosminskis „Tannhäuser“ schließlich rückt die hier gegenständliche Frage nach dem Integritätsschutz einer Inszenierung in den Vordergrund. Auch hier nämlich befeuerte nicht die Frage der Werktreue den Konflikt, sondern drängt sich die Überlegung auf, ob nicht die Intendanz, statt die Inszenierung abzusetzen, diese auch gegen den Willen des Regisseurs hätte ändern können. Führt man sich die mit der Bedeutung des Regietheaters im gegenwärtigen Bühnenleben einhergehende Radikalität und Exzentrik mancher Inszenierungen vor Augen, scheint die Explosivität eines potentiellen Konfliktes zwischen Bühne und Regisseur immens. Spannungsgeladen sind daher die Auseinandersetzungen zwischen Intendanz und Regisseur, soweit es um nachträgliche Eingriffe in die Inszenierung geht. Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung soll vor diesem Hintergrund die in der juristischen Literatur bislang weitgehend vernachlässigte Thematik sein: Die Beobachtung des Verhältnisses zwischen Regisseur und Theaterleitung im Hinblick auf den Integritätsschutz der Inszenierung.

Eine Betrachtung dieser Thematik erscheint insbesondere deshalb angezeigt, weil selbst diejenigen wenigen Autoren, die sich wie Eike Wilhelm Grunert, Andrea Francesco Giovanni Raschèr oder Michael Rogger in ihren Monographien auch mit den potentiellen Folgen der Anerkennung eines urheberrechtlichen Schutzes des Regisseurs und der Bühneninszenierung beschäftigen, dem Integritätsschutz der Inszenierung im Verhältnis zu Änderungswünschen der Intendanz entweder gar keine Aufmerksamkeit zuteil werden lassen oder ihm jedenfalls nicht mehr als einige wenige Seiten widmen.¹³ Hinzu kommt, dass gerade Raschèr und Rogger, die in ihren Arbeiten weit überwiegend mit analytischer Schärfe brillieren, sich bei der Behandlung des hier im Zentrum der Betrachtung stehenden Integritätsschutzes von Inszenierungen schlicht auf apodiktische Feststellungen beschränken und eine juristisch fundierte Auseinandersetzung gänzlich vermissen lassen. Weder untersuchen diese Werke den Einfluss der zwischen den Parteien bestehenden Vertragsbeziehung auf den Integritätsschutz, noch

¹³ Grunert 2002; Raschèr, Andrea F.G.: Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Eine rechtsvergleichende Studie mit spezieller Berücksichtigung der Theatersemiotik und der Folgen für die Bühnenpraxis. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 82, Baden-Baden 1989; Rogger 1976.

erfolgt eine Analyse der einschlägigen gesetzlichen Normen. Schließlich mangelt es an einer Auswertung der insoweit existierenden Rechtsprechung ebenso wie an dem Versuch, verallgemeinerungsfähige Aussagen zu treffen, die einer Abstraktion und Fallbildung zugänglich wären. Diese Versäumnisse nachzuholen und Lücken zu schließen ist das Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Da die Diskussion um das Urheberrecht des Theaterregisseurs bislang überwiegend von hochspezialisierten Juristen geführt wird, die jedoch mit Fragen der Theaterwissenschaft wie der Bühnenrealität wenig vertraut sind, hat sich die vorliegende Abhandlung darüber hinaus zum Ziel gesetzt, einen interdisziplinären Ansatz zu verfolgen. Dabei sollen theaterwissenschaftliche Erkenntnisse über das Verständnis der Inszenierung und die Tätigkeit des Inszenierens ebenso wie Ausführungen über die Entwicklung der Regie zunächst die Notwendigkeit aufzeigen, eine urheberrechtliche Auseinandersetzung um den Integritätsschutz der Bühneninszenierung im Zeitalter des Regietheaters erneut zu wagen. Auf Kenntnisse der Theaterwissenschaft und der Bühnenpraxis wird es sodann in nicht geringerem Maß im Laufe der konkreten juristischen Auseinandersetzung ankommen, sollen die beiden Disziplinen ineinandergreifen und sich gegenseitig erhellen. Indiziert scheint die Wahl eines interdisziplinären Ansatzes für die hier behandelte Fragestellung nicht zuletzt aufgrund der generellen Besonderheit urheberrechtlicher Arbeiten: Das Urheberrecht dient dem Schutz von Werken der Kunst und Literatur wie ihrer Urheber. Den Umfang dieses Schutzes in angemessener Weise zu bedenken, vermag daher denknotwendig nur, wer sich der Fragestellung nicht allein aus juristischer Sicht nähert, sondern zuvörderst die der jeweiligen Kunst-, hier der Theaterwissenschaft entspringenden Grundlagen umfassend berücksichtigt. Nur, wer – um es juristisch zu formulieren – den richtigen Tatbestand zugrunde legt, vermag diesen unter die einschlägigen Normen zu subsumieren und zu Ergebnissen zu gelangen, welche interdisziplinär von Bestand sind.

Das gewählte Thema zwingt zum Betreten des zwischen den Disziplinen gelegenen Niemandslandes, welches im vollen Bewusstsein der damit verbundenen Gefahren geschieht. So bergen die juristischen Ausführungen das Risiko, für den mit dieser Materie wenig vertrauten Theaterwissenschaftler unverständlich zu bleiben, während sie dem Juristen zu oberflächlich erscheinen, und mögen umgekehrt dargelegte Erkenntnisse der Theaterwissenschaft aus Sicht des Rechtswissenschaftlers nur mühsam nachvollziehbar sein, wo der mit dem Bühnenleben Vertraute fehlende Tiefe bemängelt. Insgesamt soll versucht werden, beiden Disziplinen ein

Verständnis der jeweils anderen zu vermitteln und weder die Kunst noch das Recht zu kurz kommen zu lassen.

Im ersten Teil der Arbeit gilt es zunächst, den Untersuchungsgegenstand festzulegen, was angesichts einiger Verwirrung um die Begriffe der Inszenierung und Regie indiziert erscheint. In diesem Rahmen hat unter dem Blickwinkel der Rechts- wie der Theaterwissenschaft eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Inszenierung und den insoweit relevanten Tätigkeiten des Regisseurs zu erfolgen. Nach einer Darlegung der Entwicklung der modernen Regie und einer Hervorstellung ihrer immensen Bedeutung für die Inszenierung eines Bühnenwerkes und die einer Bühne zuteil werdende Aufmerksamkeit spätestens seit den 1960er/1970er Jahren wird sodann aufzuzeigen sein, dass es auf die urheberrechtliche Einordnung des Regisseurs und seiner Inszenierung für die hier gegenständliche Frage, ob und in welchem Umfang der Bühneninszenierung Integritätsschutz zuzugestehen ist, maßgeblich ankommt. Anschließend soll dem Stand der juristischen Diskussion um die Qualifizierung der Bühnenregie Raum gegeben und zuletzt die Urheberschaft des Regisseurs an dem durch ihn hervorgebrachten Gesamtkunstwerk – der Inszenierung – dogmatisch, d.h. unter systematischer und begrifflicher Durchdringung der geltenden Rechtsnormen, begründet werden. Im Rahmen dieser Einordnung werden erneut umfangreiche Anleihen bei der Theaterwissenschaft gemacht, um Tatbestandsmerkmale juristischer Normen realitätsnah ausfüllen zu können.

Kernpunkt des zweiten Teils der Abhandlung – der die zuvor dargestellten Erkenntnisse zu seinem Ausgangspunkt nimmt und sich nunmehr auf juristisches Neuland begibt – bildet sodann der gesetzliche Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung. Dabei stellen sich für die Theaterpraxis eine Reihe spezieller Fragen: Welchen Umfangs ist der deklarierte Schutz der Inszenierung? Darf ein Theater, welches durch die Beschäftigung eines skandalträchtigen oder unerfahrenen Regisseurs Gefahr läuft, durch eine Inszenierung im Publikum auf Widerstand zu stoßen, diese nach ihrer Premiere eigenmächtig ändern? Wann darf sich der Regisseur gewünschten Änderungen versagen? Es geht also – um es mit anderen Worten zu sagen – um nichts anderes als die Abgrenzung der Kompetenzen des künstlerisch verantwortlichen Regisseurs einerseits und der vor der Öffentlichkeit gesamtverantwortlichen Intendanz andererseits.

Die zentrale Frage in den Rechtsbeziehungen zwischen Theaterleitung und Regisseur nach der Interpretationsfreiheit und ihrer Grenzen ließe sich indes nicht befriedigend behandeln, ohne zuvor diese Beziehung als solche, die dabei involvierten Interessen sowie ausdrücklich

vereinbarte oder aus etwaiger „Theaterüblichkeit“ resultierende Bindungen zu beleuchten. Entsprechende Überlegungen leiten daher den zweiten Teil der Arbeit ein. Anschließend werden die in Rechtsprechung und juristischer Literatur zu dem Komplex einer möglichen Änderungsbefugnis der Intendanz vertretenen Auffassungen nachgezeichnet, um sodann den Fokus auf die Frage zu lenken, welchen Schutz das Urhebergesetz dem Regisseur vor Eingriffen der Intendanz in seine Inszenierung bietet, genauer, welche Kriterien Anhaltspunkte bieten können für die Abgrenzung der Kompetenzen von Regisseur und Bühnenleitung.

Der Streit um den Integritätsschutz der Bühneninszenierung wurde – wenn auch sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz von höchster Relevanz – bislang allein vor deutschen Gerichten ausgetragen.¹⁴ Es erschien daher indiziert, die dogmatische juristische Entscheidungsanalyse wie die sich anschließende Auseinandersetzung über ein Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung auf Grundlage des deutschen Gesetzes zu führen, zumal das schweizerische Recht maßgeblich von der deutschen Rechtswissenschaft beeinflusst wurde.¹⁵ Nach Inkrafttreten des novellierten Urhebergesetzes der Schweiz¹⁶ am 1. Juli 1993, welches nunmehr explizit auch den Schutz des ausübenden Künstlers vorsieht, lassen sich die auf Basis des deutschen Gesetzes erörterten Ergebnisse im absoluten Regelfall auf die Schweiz übertragen.¹⁷ Sofern ausnahmsweise Unterschiede bestehen, wird dies in Fußnoten verdeutlicht werden. Ebenfalls in Fußnoten finden sich bei erstmaliger Benennung deutscher Normen die entsprechenden Vorschriften der Schweiz zur leichteren Nachvollziehbarkeit der parallelen Gesetzesausgestaltung. Schließlich sind dieser Arbeit in ihrem Anhang die relevanten Auszüge des deutschen wie des schweizerischen Gesetzes beigelegt.

Seit jeher bemühen sich Theaterpraxis und Rechtswissenschaft um konsensfähige Lösungen, nur selten wurde ein Konflikt in diesem Bereich gerichtlich ausgetragen. Hintergrund dessen

¹⁴ Obwohl die schweizerische Rechtsprechung zu der Frage eines Urheberrechts des Bühnenregisseurs an seiner Inszenierung bisher nicht ausdrücklich Stellung genommen hat, meint *Raschèr* 1989, S. 54 ff., es seien durchaus Anzeichen vorhanden, welche den Schluss zuließen, die Anerkennung eines urheberrechtlichen Schutzes in der Schweiz liege zumindest im Rahmen des Möglichen. Er stellt diese Entscheidungen sodann anschaulich vor. Dass es zu der Frage des urheberrechtlichen Schutzes von Bühneninszenierungen in der schweizerischen Rechtsprechung an Entscheidungen mangelt, bestätigte auch *Prof. Dr. Peter Mosimann* in einem Telefonat mit der Verfasserin vom 21. Mai 2014. So wird denn auch konsequent in der schweizerischen juristischen Literatur zu der Frage eines Urheberrechts des Regisseurs allein auf die in Deutschland zu dieser Thematik ergangene Rechtsprechung verwiesen; vgl. *Mosimann, Peter; Renold, Marc-André u. Raschèr, Andrea F.G. (Hg.): Kultur, Kunst, Recht. Schweizerisches und Internationales Recht. Basel 2009, S. 644 ff.; Raschèr 1989, insbes. S. 7 ff.; Meier, Robert: Plädoyer für ein Urheberrecht der Theaterregisseure und Bühnenschauspieler. In: Zeitschrift für Schweizerisches Recht, Neue Folge, Band 106, 1987, S. 241, S. 242 ff. Argumentativ in Betracht zu ziehende schweizerische Rechtsprechung benennt etwa Stahl, Christoph: Die Regie im Urheberrecht. Basel 1997, S. 85.*

¹⁵ Vgl. *Waldenberger, Arthur: Die Miturheberschaft im Rechtsvergleich. München 1991, S. 3.*

¹⁶ Nachfolgend bezeichnet als CH-URG.

¹⁷ Vgl. *Barrelet, Denis; Egloff Willi u. Künzi, Sandra: Das neue Urheberrecht. Kommentar zum Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. 3. vollst. überarb. und ergänzte Aufl., Bern 2008, Einleitung, S. V ff.; zu der Entwicklung des Leistungsschutzrechts der Schweiz auch Raschèr 1989, S. 52 ff.*

dürfte indes weniger die mangelnde Brisanz der Thematik sein als vielmehr die Angst vieler im Theaterleben Agierender, sich einer Wertung der Gerichte auszusetzen, zumal die Dauer entsprechender Verfahren der gebotenen Eile kaum gerecht zu werden vermag. Der Wunsch „The first thing we do let’s kill all the lawyers“¹⁸ scheint auch das heutige Theaterleben zu prägen, sind Theaterleute doch vielfach der Ansicht, Juristen hätten im Bühnenbereich nichts zu suchen und Theater solle gleichsam ein rechtsfreier Raum bleiben.¹⁹ Auseinandersetzungen im Bühnenalltag indes zeigen auf, dass eine Klärung der rechtlichen Verhältnisse wünschenswert wäre, um Streitigkeiten, welche schließlich den künstlerischen Gesamttablauf einer Bühne lähmen, zu vermeiden.²⁰ Die Notwendigkeit einer Annäherung der beiden Disziplinen Theaterwissenschaft und Juristerei tritt auch an dieser Stelle auf das Äußerste zutage. Die vorliegende Arbeit soll daher die Diskrepanz zwischen der tatsächlichen Theaterarbeit und ihrer urheberrechtlichen Würdigung überwinden helfen und Ansätze bieten, den beteiligten Parteien und ihren Vertretern bereits im Vorfeld einer gerichtlichen Debatte grundsätzliche Überlegungen an die Hand zu geben, die ihre Bereitschaft zu einvernehmlicher Streitbeilegung vergrößern. Nicht zuletzt sollen die entwickelten Überlegungen den zuständigen, aber mit Theaterfragen wenig vertrauten Richter vor Fehlentscheidungen bewahren.

¹⁸ *Shakespeare, William: The second part of King Henry VI*, in: Hettaway, Michael u. Gibbons, Brian (Hg.): *The new Cambridge Shakespeare*, Cambridge u.a. 1991. The first part of the contention of the two famous houses of York and Lancaster (2 Henry VI) act 4, scene 2, S. 175.

¹⁹ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 1.

²⁰ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 1.

ERSTER TEIL:

DIE URHEBERRECHTLICHE EINORDNUNG DES THEATERREGISSEURS UND SEINER INSZENIERUNG

Dem interdisziplinären Ansatz der Arbeit entsprechend, deren Ziel es ist, die Notwendigkeit aufzuzeigen, sich mit einer urheberrechtlichen Neubewertung der Bühneninszenierung zu befassen und Ergebnisse zutage zu fördern, welche in der Theaterpraxis Bestand haben, gilt es zunächst, der juristischen Auseinandersetzung eine valide Grundlage zu bieten. Vor dem Hintergrund theaterwissenschaftlicher Erkenntnis ist daher der Untersuchungsgegenstand der rechtswissenschaftlichen Analyse herauszuarbeiten. In diesem Rahmen ist der Begriff der Inszenierung zu definieren, ist er von dem in der Theaterwissenschaft vordergründigen der Aufführung abzugrenzen, und sind die einzelnen urheberrechtlich relevanten Tätigkeiten des zeitgenössischen Regisseurs zu spezifizieren, um schließlich diejenige herauszustellen, deren Ergebnis nachfolgend im Fokus der Untersuchung stehen wird. Eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung moderner Regie wird sodann die Notwendigkeit aufzeigen, die Regieleistung und Theaterinszenierung als ihr Ergebnis urheberrechtlich neu zu bewerten.

In juristischer Hinsicht drängt sich zuvörderst die Frage auf, ob es für die im zweiten Teil der Arbeit zu beurteilende potentielle Befugnis der Intendanz zu eigenmächtigen Änderungen einer Inszenierung auf eine Einordnung des Regisseurs in Kategorien des Urheber- oder Leistungsschutzrechtes überhaupt ankommt. Eine Antwort auf diese Überlegung wird einleitend zu geben sein. Anschließend gilt es, einen Überblick zu vermitteln über die vielfach geführte Diskussion um die urheber- oder leistungsschutzrechtliche Einordnung der Regie sowie der Inszenierung, um sodann im Einzelnen – stets unter Berücksichtigung theaterwissenschaftlicher Erkenntnis – die Inszenierung als Gesamtkunstwerk einer urheberrechtlichen Beurteilung zuzuführen und die Qualität des Urheberrechts des Regisseurs an seiner Inszenierung auszumachen.

A. Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes

Geht es nachfolgend um den Schutz einer Inszenierung vor Eingriffen durch die Theaterleitung, so fragt sich: Was ist diese Inszenierung, deren Schutz propagiert werden soll? In welchem Verhältnis steht der Regisseur zu dieser Inszenierung? Ist es zutreffend, von „seiner“ Inszenierung zu sprechen, ihm diese damit gleichsam zuzuordnen? Fragen über Fragen, welche eines verdeutlichen: Den Untersuchungsgegenstand sinnvoll abzustecken und die Schutzwürdigkeit einer Theaterinszenierung vor potentiellen Eingriffen zu begründen, ver-

mag nur, wer sich zunächst mit dem im urheberrechtlichen wie theaterwissenschaftlichen Diskurs vertretenen Verständnis der Begrifflichkeiten auseinandersetzt (vgl. I., II. und III.) und wer nachvollzieht, welchen Anteil der Regisseur an der Entstehung einer Inszenierung trägt (s. III.1. und III.3.). Allein vor diesem Hintergrund lassen sich die einzelnen, urheberrechtlich relevanten Tätigkeiten des Regisseurs möglichst klar auseinanderhalten und kann die Inszenierung als Kernbegriff der vorliegenden Arbeit definiert werden (vgl. IV.). Erneut tritt vor diesem Hintergrund die Notwendigkeit des hier gewählten interdisziplinären Ansatzes zutage. Rechtlich präzise Antworten auf die Frage zu geben, ob dem Regisseur ein Urheberrecht an seiner Inszenierung zukommt, vermag nur, wer einen solchen Tatbestand zugrunde legt, der mit Erkenntnissen der Theaterwissenschaft im Einklang steht. Fehlt es an diesem Fundament im Sinne einer klaren Definition wie eines klaren Verständnisses der Inszenierung, so kann einer angebotenen juristischen Qualifizierung Glaubwürdigkeit schwerlich entgegengebracht werden.

I. Der Begriff von Theater

Geht es nachfolgend um den Integritätsschutz der Theaterinszenierung, so bedarf es zuvörderst der Erläuterung, welcher Theaterbegriff den sich anschließenden Überlegungen zugrunde gelegt werden soll.

Etymologisch betrachtet leitet sich das Wort „Theater“ vom griechischen „theatron“ ab und bedeutet einen „Raum zum Schauen“.²¹ In diesem Sinne bezeichnete Theater ursprünglich sowohl einen Ort als auch eine besondere Form der sinnlichen Wahrnehmung.²²

Während das juristische Schrifttum ebenso wie die Rechtsprechung schlicht von „Theater“ sprechen, ohne zu benennen, wie sie dieses verstanden wissen möchten, scheint der theaterwissenschaftliche Diskurs um diesen Begriff von immensem Ausmaß.²³ Die Mehrdimensionalität der Theaterwissenschaft, ihre Kategorisierung in Teildisziplinen wie die jeweilige Betrachtung etwa unter empirischen, theoretischen, systematischen oder historischen Gesichtspunkten lässt die Möglichkeiten einer Begriffsbestimmung ins Unendliche wachsen und vari-

²¹ Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollst. überarb. u. erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1992, Stichwort „Theater“, S. 950; Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 5. neubearb. u. erw. Aufl., Berlin 2014, S. 13.

²² Vgl. Balme 2014, S. 13.

²³ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. 2. Aufl., Köln; Weimar u. Wien 2012, S. 61 ff.; Balme 2014, S. 13 ff.; Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u. Weimar 2005, Stichwort „Inszenierung“, S. 337.

iert abhängig von ihrem Autor.²⁴ Stets gleichen die Theaterbegriffe – so die Formulierung Kottes – Spots, welche jeweils nur einen Teil der Kugel erhellen, und keiner von ihnen vermag das Theater in seiner Gesamtheit zu erfassen.²⁵ Zu Recht meint daher Kotte, eine allgemeine Definition von Theater lasse sich schwerlich treffen und seien auch übergreifende Formulierungen nur mit Vorsicht zu genießen.²⁶ Zugleich wird damit offenbar, dass selbst Theaterwissenschaftler als Meister ihres Faches mit einer präzisen Definition ringen. So finden sich dramenbasierte enge Theaterbegriffe ebenso wie uferlose Performance-Konzepte und reichen damit einige Theaterbegriffe über den Bereich szenischer Vorgänge noch hinaus.²⁷

Kotte sieht das heutige Verständnis von Theater abhängig von Ort, Zeit und persönlicher Auffassung, wenn er formuliert: „Als Theater werden orts-, zeit- und gewohnheitsabhängig spezifische Beziehungen zwischen Agierenden und Schauenden bezeichnet, die sich meist in szenischen Vorgängen realisieren.“²⁸ Die Theaterauffassung von Zuschauern, so Kotte, variere dabei weniger darin, dass sie für die Bezeichnung als Theater nicht szenische Vorgänge bevorzugen würden, als vielmehr darin, dass sie jeweils noch ein weiteres Differenzkriterium nutzten.²⁹ Diese Kriterien, anhand derer der Begriff von Theater festgelegt werden könne, seien unbegrenzt und gäben stets nur Ausschnitte eines jeweils fokussierten Teilbereichs wieder. Als grundlegende Kriterien schlägt Kotte etwa den „Raum für örtliche Hervorhebung“, den „besondere[n] Körpergebrauch bei gestischer Hervorhebung und das mit akustischer Hervorhebung verbundene Drama“ vor.³⁰ Danach kann die Verbindung szenischer Vorgänge mit einem Raum für den Schauenden ebenso Anlass bilden, diesen als Theater zu empfinden wie seine Erinnerungen an gestische Hervorhebungen und Körperbewegungen oder deren Kenntnis und das Wiedererkennen einer bestimmten Art von Körpergebrauch.³¹ Wichtigstes Kriterium, um szenische Vorgänge als Theater zu bezeichnen ist im deutschspr-

²⁴ Vgl. *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Theaterbegriffe“, S. 337; *Kotte 2012*, S. 61 ff.

²⁵ Vgl. nur *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Theaterbegriffe“, S. 337.

²⁶ Vgl. *Kotte 2012*, S. 61.

²⁷ Vgl. *Kotte 2012*, S. 62, S. 277. *Stahl 1997*, S. 10, beispielsweise formuliert, ohne zu differenzieren: „Gegenstand des Theaters ist ein äußeres oder inneres Geschehen, das von einem Autor oder Komponisten verfasst sein kann oder sich auch als reine Aktion oder Improvisation darstellt oder zu den Randzonen der Performance reicht.“

²⁸ *Kotte 2012*, S. 61; vgl. auch *Kotte 2012*, S. 62. Demgegenüber meinen etwa *Brauneck u. Schneilin*, eine künstlerische Praxis sei dann als Theater zu bezeichnen, wenn sie die Minimalelemente Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeit-räumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauen beinhaltet; vgl. *Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992*, Stichwort „Theater“, S. 950 f. Hinzu kämen dann in der Regel eine Vielfalt theatraler Zeichen wie etwa Stimme, Gestik, Mimik, Kostüm, Maske, Bewegungen beim Schauspieler, Raumgestaltung, Lichteinsatz, Musik oder Geräusche; vgl. *Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992*, Stichwort „Theater“, S. 950 f.

²⁹ Vgl. *Kotte 2012*, S. 63.

³⁰ *Kotte 2012*, S. 64; *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Theaterbegriffe“, S. 342.

³¹ Vgl. *Kotte 2012*, S. 64 f.

chigen Raum seit dem 18. Jahrhundert (als einer Zeit des exponentiellen Wachstums der Dramenproduktion) das Drama als deren Spielvorlage.³² Fehlt diese Grundlage, so erscheint der Vorgang für ein Gros des potentiellen Publikums nicht als „richtiges“ Theater.³³ Eine weitere Möglichkeit der Annäherung an den Begriff von Theater sieht Kotte in einer theoretischen Dominantenbildung und meint damit Herangehensweisen etwa über Rolle, Interaktion oder Zeichen.³⁴ Schließlich könne bei der Beantwortung der Frage, was Theater sei, auch die Ästhetik mitbestimmendes Merkmal sein.³⁵

Weil sich die Kriterien, anhand derer sich der Theaterbegriff bestimme, unbegrenzt ausweiten ließen, schlägt Kotte aus anderem Blickwinkel eine Systematisierung oder Gruppenbildung der verschiedenen Theaterbegriffe vor,

je nachdem, ob erstens die Agierenden oder die Schauenden in den Vordergrund rücken, ob zweitens von Phänomenen der Lebenspraxis oder autonomer Kunst ausgegangen wird, ob drittens Theaterbegriffe historisch universell einsetzbar sind oder aber nur an Epochen gebunden verwendet werden sowie ob viertens Situation und Vorgang selbst als Phänomen oder aber erst der daraus erwachsende Sinnzusammenhang als Theater bezeichnet werden.³⁶

Treffend resümiert Kotte seine Ausführungen, wenn er das Verständnis von Theater im 21. Jahrhundert aus Sicht der Theaterwissenschaft wie folgt beschreibt:

Neben und mit dem Diskurs über Performativität entstehen am Beginn des 21. Jahrhunderts weitere neue Theaterbegriffe und bisherige werden differenziert. Die Bewertungen von Theater bleiben damit multiperspektivisch, weil anders das Gesamtphänomen Theater nicht zu erfassen ist. Ob nun Theater vornehmlich unter dem Aspekt von Sprachkunst (Thomas Mann), Schriftkunst (Derrick de Kerckhove), Raumkunst (Max Herrmann), Ausdruckskunst (Artur Kutscher), Aufführungskunst (Erika Fischer-Lichte), Darstellungskunst (Erving Goffmann), Dramenkunst (Klaus Lazarowicz), Körperkunst (Andreas Kotte) oder unter anderen Aspekten betrachtet wird – keiner zeigt das Wesen von Theater. Dies vermögen nur mehrere oder alle gemeinsam. Theater ist ein lebendiger Organismus.³⁷

An dieser Stelle soll kein Versuch unternommen werden, die einzelnen Theaterbegriffe erneut aufzuarbeiten, sie zu analysieren oder zu bewerten. Es geht vielmehr allein darum hervorzutun, welchen Theaterbegriff die juristische Lehre und Rechtsprechung ihren Stellung-

³² Vgl. Kotte 2012, S. 90; *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Theaterbegriffe“, S. 338.

³³ Vgl. Kotte 2012, S. 90. Als Drama wird dabei zumeist entsprechend der aristotelischen Vorstellung „ein für die Aufführung bestimmter literarischer Text [verstanden], der Handlungen in sich [berge]“; Kotte 2012, S. 90.

³⁴ Vgl. Kotte 2012, S. 115; *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Theaterbegriffe“, S. 338 f.

³⁵ Vgl. Kotte 2012, S. 128.

³⁶ Kotte 2012, S. 135; vgl. auch *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Theaterbegriffe“, S. 339.

³⁷ Kotte 2012, S. 313.

nahmen zugrunde legt und welche daher den Gegenstand auch der vorliegenden Untersuchung bilden wird.

Sämtliche im Rahmen dieser Arbeit referenzierte Rechtsprechung und juristische Literatur legen ihren Ausführungen zur urheberrechtlichen Stellung des Regisseurs, zu Fragen des Inszenierens sowie allgemein zu solchen über Theater einen engen, dramenbezogenen Theaterbegriff zugrunde. Wie aus nachfolgenden Ausführungen ersichtlich werden wird, nimmt daher die Argumentation stets auch das Verhältnis zwischen dem Drama und seiner Inszenierung in Bezug, um einen urheberrechtlichen Schutz zu negieren oder zu begründen. Gleiches wird die vorliegende Abhandlung tun und sich wie der institutionalisierte Theaterbetrieb an einem Theaterverständnis orientieren, bei dem ein alter oder neu geschriebener Text in Szene gesetzt wird. Dementsprechend basieren nachfolgende Ausführungen auf der Organisationsform institutionalisierter Häuser, Arbeitsformen der Freien Szene bleiben außen vor. Dies zugrunde legend, wird sich die nachfolgende Abhandlung auf die Frage konzentrieren, welcher urheberrechtliche Schutz einer Inszenierung im Zeitalter des Regietheaters (vgl. nachfolgend B.) zukommt. Eine Fokussierung auf das dramatische Theater findet insoweit ihre Berechtigung, als dieses nach wie vor einen „absoluten Spitzenplatz in allen Spielplänen“ innehat.³⁸ Dabei wird nicht verkannt, dass durch diese sehr konservative Definition zahlreiche, unter anderem Blickwinkel als Theater zu bezeichnende Vorgänge wie – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – Improvisationstheater, Zirkus, Varieté, Figurentheater, Happening oder Performance ebenso wie Theatertanz bzw. Tanztheater und Ritualtheater an dieser Stelle unbesehen bleiben.³⁹ Gerade den neueren Theaterformen (im weiten Sinne) ist gemein, dass sie die Rolle des literarischen Textes zugunsten der spezifischen Theatralität einschränken.⁴⁰ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit getroffene Wertungen können daher allein Geltung für ein auf einer dramatischen Vorlage basierendes Theater beanspruchen, vermögen indes Aussagen für jede andere Form szenischer oder auch nicht-szenischer Vorgänge nicht zu treffen und kann auch die juristische Bewertung insoweit durchaus abweichend ausfallen.

Sofern im Verlauf der vorliegenden Arbeit zur Begründung der urheberrechtlichen Stellung des Regisseurs auf Urteile Bezug genommen wird, die explizit zu Operninszenierungen ergangen sind, so geschieht dies deshalb, weil auch diesen dramatische Texte zugrunde lagen

³⁸ Kotte 2012, S. 110.

³⁹ Vgl. hierzu, insbesondere auch zu der Bezeichnung Theatertanz, Tanztheater, theatraler Tanz etc. Kotte 2012, S. 156; Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Theater“, S. 951.

⁴⁰ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Theater“, S. 951.

und die seitens der Rechtsprechung insoweit angestellten Überlegungen hinsichtlich ihrer Bewertung der Regie auch auf das Sprechtheater zu übertragen sind.⁴¹

II. Der Inszenierungsbegriff der urheberrechtlichen Literatur

Zahlreich sind die Versuche, die Begriffe der Regie und der Inszenierung zu definieren, sie voneinander abzugrenzen oder miteinander zu verknüpfen. Ebenso zahlreich sind ihre Ergebnisse. Umgangssprachlich ist eine Inszenierung das, was der Zuschauer als in Szene gesetztes Stück Literatur begreift.⁴² Er verwendet die Begriffe „Inszenierung“ und „Regie“ synonym, ist doch der Regisseur in seinen Augen ohnehin derjenige, der für das Bühnengeschehen verantwortlich zeichnet.⁴³ Ebenso wenig wie der theaterbesuchende Laie Trennschärfe beweist, so wenig unterscheidet auch der juristische Sprachgebrauch eindeutig zwischen den in Rede stehenden Begriffen.

Wird es im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer wieder um die in der juristischen Literatur oder Rechtsprechung vertretenen Auffassungen gehen, so seien diesen Ausführungen einige generelle Anmerkungen vorangestellt. Die Auswertung von Literatur durch Juristen nämlich scheint derjenigen durch Theaterwissenschaftler nicht zwingend vergleichbar. Während letztere ihr besonderes Augenmerk häufig auf die historische Kontextualisierung verschiedener wissenschaftlicher Aussagen legen werden, wird ihr dieser Fokus in juristischen Arbeiten in aller Regel nicht zuteil. So mag es – um nur ein Beispiel anzuführen – aus theaterwissenschaftlicher Perspektive außerordentlich erscheinen, dass etwa das erste, sich mit einem potentiellen Urheberrecht des Theaterregisseurs befassende Werk aus dem Jahr 1914 stammt und noch dazu die Dissertation einer Frau – Elisabeth Lilia – darstellt.⁴⁴ Ein Theaterwissenschaftler sähe sich daher getrieben, etwa nach dem Anlass der Promotion zu suchen, nach den Umständen ihrer Entstehung oder ihrer Betreuung.⁴⁵ Für den Juristen hingegen sind die Entstehungsgeschichte eines Werkes oder eines Gerichtsurteils und ihre zeitliche Einordnung vorrangig allein deshalb von Belang, weil er sich bei der Aus- oder Bewertung eines Textes folgenden Fragen ausgesetzt sieht: Welcher Untersuchungsgegenstand wurde einer Abhand-

⁴¹ Stahl 1997, S. 10.

⁴² Vgl. Winckler-Neubrand, Annemarie: Urheber- und Leistungsschutzrecht bei der Theater-Inszenierung. Frankfurt am Main 1987, S. 31.

⁴³ Vgl. Erdmann, Willi: Werktreue des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht. In: Bruchhausen, Karl (Hg.): Festschrift für Rudolf Nirk zum 70. Geburtstag. München 1992, S. 209, S. 211.

⁴⁴ Lilia 1914.

⁴⁵ Lilia selbst formuliert in ihrer Einleitung: „Im Hinblick auf die selbständige künstlerische Tätigkeit des Regisseurs ist in unseren Tagen die Frage nach einem Rechtsschutz für seine Leistungen aufgeworfen worden. Die vorliegende Abhandlung wird es sich zur Aufgabe machen, eine befriedigende Antwort auf diese Frage zu suchen.“, Lilia 1914, S. 1.

lung, wurde einer Entscheidung zugrunde gelegt? Gleicht dieser dem von ihm selbst fokussierten? Unter welcher Gesetzesfassung ist eine Arbeit und sind Urteilsgründe entstanden, galt der heutige Wortlaut oder ein anderer? Sind gegebenenfalls die unter der zeitlichen Geltung eines früheren Gesetzes getroffenen Aussagen auf die heutige Rechtslage übertragbar oder Argumente auch für die Gegenwart fruchtbar zu machen?

Eine über diese Fragen hinausgehende historische Kontextualisierung wird die im Rahmen der vorliegenden Arbeit in Bezug genommene Literatur daher allein dort erfahren, wo sich Zusammenhänge aufspüren lassen, die hervorzutun von Bedeutung scheinen; im Übrigen wird darauf verzichtet, Kausalitäten ausfindig zu machen, welche schlicht nicht existieren.

Wenn nachfolgend nun versucht werden soll, einen kurzen Überblick über den in der urheberrechtlichen Literatur vertretenen Inszenierungsbegriff zu geben, so ist vorab zu konstatieren, dass sich bei der Begriffsbestimmung eine Entwicklung im Sinne einer historischen Linearität im Verhältnis etwa zu der veränderten Regie im Theaterbetrieb oder einer Fortbildung im Sinne eines Aufeinanderaufbauens verschiedener Rechtsauffassungen nicht feststellen lässt. Die Definition des urheberrechtlichen Inszenierungsbegriffes schwankt vielmehr abhängig von dem durch den jeweiligen Rechtswissenschaftler zum Untersuchungsgegenstand seiner Arbeit erklärten Umfang. Die Auffassungen nämlich, welches Ergebnis welcher Tätigkeiten bei der Inszenierung auf seine Werkeigenschaft zu prüfen ist, divergieren im urheberrechtlichen Schrifttum erheblich. Die nachfolgende Zusammenschau folgt daher keinem historischen, sondern einem systematischen Aufbau und verortet ältere wie neuere Literatur an der Stelle ihrer jeweiligen Einordnung und Begriffsbildung.

Wird in den das urheberrechtliche Schrifttum zu der Frage des Schutzes von Bühneninszenierungen darstellenden Abhandlungen angenommen, die Auffassungen zum Begriff der „Inszenierung“ ließen sich grob in zwei Gruppen teilen, diejenige, welche das Urheberrecht des Regisseurs im engen und diejenige, welche es im weiten Sinne begreife⁴⁶, so verkennen diese Abhandlungen, dass die benannten Autoren allesamt die Regie zum Ausgangspunkt einer Definition der „Inszenierung“ nehmen. Besieht man indes die gesamte sich mit den Begriffen „Regie“ und „Inszenierung“ auseinandersetzen juristische Literatur, so wird deutlich, dass es weit mehr gibt als diese zwei Lager. Solche nämlich, die sich eben die Regie zum Ausgangspunkt setzen⁴⁷, andere, die die Inszenierung in Abgrenzung zum schriftlichen Bühnen-

⁴⁶ Vgl. Foerster, Peter von: Das Urheberrecht des Theaterregisseurs. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 43, Berlin 1973, S. 8ff.

⁴⁷ Vgl. von Foerster 1973, S. 10 ff.; Lilia 1914, S. 10 f., Porstendorfer 1933, S. 29, Rogger 1976, S. 84 f.

werk als „Mehr“ gegenüber letzterem begreifen⁴⁸, wiederum andere, welche die Möglichkeit einer Differenzierung zwischen Regie und Inszenierung schlicht nicht erkennen und daher beide Begriffe gleichsetzen⁴⁹, und schließlich jene, deren Ungenauigkeit bei einer Unterscheidung wohl darin gründet, dass es im Rahmen ihrer Arbeit auf diesen Unterschied gar nicht ankommt.⁵⁰

1. Regie als Ausgangspunkt

Ein Teil des juristischen Schrifttums macht die Regie zum Ausgangspunkt des Inszenierungsbegriffs und möchte die Inszenierung als das durch die Regiearbeit hervorgebrachte „Bühnenkunstwerk“ begreifen.⁵¹ Bei der Umschreibung dieser Regiearbeit wiederum sind – insoweit trifft die oben in Bezug genommene Feststellung zu – zwei Gruppen zu unterscheiden:

Eine Auffassung versteht unter der in Bezug genommenen Arbeit des Regisseurs nur diejenige im engeren Sinne: den Tätigkeitsbereich, der sich auf die Schauspielerführung als solche beschränkt.⁵² Entsprechend wird dieser Teil der Regie als „elementare Regie“ bezeichnet, worunter die Elemente Drama und Schauspielkunst zu fassen seien.⁵³ Nicht zur Regie und damit ebenso wenig zum Begriff der Inszenierung gehören nach diesem Verständnis solche Aufgaben des Regisseurs, welche sich etwa mit der Dramaturgie, dem Bühnenbild, den Kostümen oder der Beleuchtung befassen.⁵⁴

Eine andere Auffassung geht von einem umfassenden Regie- und folglich auch von einem weiten Inszenierungsbegriff aus und versteht die Regie als die „gesamte geistige Schaffenstätigkeit, die ein Bühnenleiter entwickelt, um ein bei Beginn dieser Tätigkeit nur im Buch oder in Partitur vor ihm liegendes Bühnenwerk zur körperlichen Erscheinung im Rahmen einer bühnenmäßigen Aufführung zu bringen“.⁵⁵ Uneinigkeit unter den Vertretern dieses weiten Verständnisses des Regie- und Inszenierungsbegriffes besteht insoweit, als in der Folge die

⁴⁸ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, 136 f.; *Hieber, Thomas*: Für den Urheberschutz des Theaterregisseurs. Die Inszenierung als persönliche geistige Schöpfung. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 1/1997, S. 17, 19; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 41.

⁴⁹ Vgl. *Oehmke, Helmut*: Studien zum künstlerischen Urheberrecht. Greifswald 1920, S. 29.

⁵⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 87.

⁵¹ *Telser, Liselotte*: Das Urheberrecht des Regisseurs, 1948, S. 20, 25.

⁵² Vgl. *von Foerster* 1973, S. 8.

⁵³ *Ellinger, Werner Bruno*: Der Rechtsschutz der künstlerischen Darstellung. *Lippl* 1934, S. 10.

⁵⁴ Vgl. *Ellinger* 1934, S. 56 f.; *Telser* 1948, S. 20, 37.

⁵⁵ *Porstendorfer* 1933, S. 8 f.; vgl. auch *Lilia* 1914, S. 10 f.; i.d.S. wohl auch *Rogger* 1976, S. 84 sowie *Kuhn, Elisabeth Christine*: Die Bühneninszenierung als komplexes Werk. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 235, Baden-Baden 2005, S. 33, wobei diese begrifflich zwischen Regie und Inszenierung trennen.

definitivisch erfasste Gesamtheit der Schaffenstätigkeit des Regisseurs wieder in ihre Einzelteile zerlegt wird, um ebendiese jeweils einzeln auf ihre Werkeigenschaft hin zu überprüfen.⁵⁶ So wird die allumfassende Regietätigkeit etwa unterteilt in Kriterien von „Text- und Rahmenregie“ oder in „Regie am Schreibtisch, Ausstattungsregie und dramatische Regie“.⁵⁷ Textregie erstreckt sich dabei auf das rein Sprachliche einer Aufführung (Text, Auffassung der Rolle, Tonfall und Lautstärke)⁵⁸, während sich die Rahmenregie mit der Gestaltung des sichtbaren Teils der Aufführung (Bühnenbild, Beleuchtung, Bewegung, Gebärdensprache) befasse⁵⁹. Regie am Schreibtisch bedeute die dramaturgische Bearbeitung⁶⁰, in den Bereich Ausstattungsregie fielen Bühnenbild, Kostüme, Masken und Beleuchtung⁶¹. Dramaturgische Regie schließlich bilde die Zusammenarbeit des Regisseurs mit den Schauspielern ab⁶². Eine solche Aufschlüsselung der Arbeit des Regisseurs bzw. der Inszenierung in verschiedenartige Einzelleistungen wurde überwiegend in den 1920er und 1930er Jahren vertreten, findet sich indes auch noch in Abhandlungen jüngster Zeit.⁶³ Auch Grunert weist in seiner Dissertation aus dem Jahr 2002 auf die Möglichkeit hin, die Tätigkeit des Regisseurs in einzelne Bereiche zu zerlegen, meint aber zutreffend, dies sei eine Frage des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes.⁶⁴

2. Die Inszenierung als „Mehr“ zum schriftlichen Bühnenwerk

Ein anderer Teil des juristischen Schrifttums wiederum grenzt die Inszenierung vom schriftlichen Bühnenwerk her ab.⁶⁵ Während das geschriebene Theaterstück eine zur Aufführung bestimmte Literaturgattung kennzeichne, werde das Ausgangswerk zu einer als Geschehensablauf erlebbaren Realität erst durch die Inszenierung des Regisseurs.⁶⁶ Dementsprechend wird die Inszenierung definiert als eine Umformung des „schriftlichen Entwurfs in die konkrete Gestalt seiner Realisierung“ durch die Regie, deren Endprodukt sie sei und die gegenüber dem schriftlichen Bühnenwerk zusätzliche Merkmale enthalte.⁶⁷ Als Inszenierung be-

⁵⁶ Gegen eine solche Trennung strikt Koch, *Claus-Dietrich: Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs*. Berlin 1920, S. 21.

⁵⁷ *Lilia* 1914, S. 14; *Oehmke* 1920, S. 29.

⁵⁸ Vgl. *Lilia* 1914, S. 15; *Oehmke* 1920, S. 39.

⁵⁹ Vgl. *Lilia* 1914, S. 15; *Oehmke* 1920, S. 31.

⁶⁰ Vgl. *Porstendorfer* 1933, S. 32.

⁶¹ Vgl. *Porstendorfer* 1933, S. 37 ff.

⁶² Vgl. *Porstendorfer* 1933, S. 29.

⁶³ Vgl. etwa *Lilia* 1914; *Oehmke* 1920; *Kuhn* 2005.

⁶⁴ *Grunert* 2002, S. 87.

⁶⁵ Vgl. *Opet, Otto: Deutsches Theaterrecht*. Berlin 1897, S. 287 f.; *Koch* 1927, S. 19; wohl auch *Lyon* 1930, S. 17 f.; *Grunert* 2002, S. 87.

⁶⁶ I.d.S. wohl auch *Koch* 1920, S. 21.

⁶⁷ *Schmieder* 1972, S. 133, 137.

griffen wird danach die Gesamtheit dessen, was notwendig ist, um ein Stück auf der Bühne zu realisieren, wobei es Aufgabe des Regisseurs sei, die einzelnen Inszenierungsbeiträge zu koordinieren.⁶⁸

III. Der theaterwissenschaftliche Inszenierungsbegriff

Hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt, solche Ergebnisse zu Tage zu fördern, welche sowohl in der juristischen Praxis als auch in der Theaterpraxis Bestand haben, so muss – ihrem interdisziplinären Ansatz entsprechend – der Untersuchungsgegenstand eine Definition erfahren, welche auch aus Sicht der Theaterwissenschaft tragfähig erscheint. Um dem juristischen Diskurs eine fundierte Grundlage zu bieten, soll nachfolgend die Entwicklung des Begriffs der Inszenierung aufgezeigt, ihr Verständnis von demjenigen der Aufführung abgegrenzt und skizziert werden, welche Aspekte eine Inszenierung des heutigen Theaterlebens kennzeichnen und welche Aufgaben dem Regisseur dabei zukommen.⁶⁹

1. Entwicklung (des Begriffs) der Inszenierung

Der Begriff der Inszenierung stammt aus dem Französischen (*la mise en scène*) und entwickelte sich aus der in Frankreich bereits um 1660 gebräuchlichen Redewendung „mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène“, der die Bedeutung zukam, „jemanden oder etwas zum Gegenstand des Theaters machen“ oder auch „jemandem oder etwas einen Platz in einem literarischen oder anderen künstlerischen Werk – zum Beispiel in einem Gemälde – anweisen“.⁷⁰ Die Formulierung „mise en scène“ ist erst ab 1800, verstärkt ab 1835 belegt, wurde seinerzeit verstanden als „dispositions prises pour mettre une pièce en état d'être représentée“⁷¹ oder „transformation (d'un texte dramatique) en spectacle“⁷² und bezeichnete die „Auswahl, die Organisation und Anordnung von Personen und Materialien zur Aufführung eines Dramas bzw. die Transposition des dramatischen Textes, der auf sprachliche Zei-

⁶⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 84 f.; Winckler-Neubrand 1987, S. 39 ff.; Erdmann 1992, S. 209, 211.

⁶⁹ Die Geschichte der Regie ist – obwohl untrennbar mit dem Begriff der Inszenierung wie ihrer Entwicklung verknüpft – den späteren Ausführungen unter B.I. vorbehalten.

⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: dies. u.a. (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen u. Basel 2007, S. 9, S. 12; Kolesch, Doris: *Rollen, Rituale und Inszenierungen*. In: Jaeger, Friedrich u. Straub, Jürgen (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart u. Weimar 2004, S. 277 f.; Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005, Stichwort „Inszenierung“, S. 147.

⁷¹ Wartburg, Walther von: *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*. Bd. 11, Basel 1964, Stichwort „scena théâtre“, S. 294; vgl. Fischer-Lichte 2007, S. 9, S. 12.

⁷² Rey, Alain: *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Paris 1993, Stichwort „scène“, S. 1892; vgl. Fischer-Lichte 2007, S. 9, S. 12.

chen rekurriert, in eine multimediale Aufführung“, welche wiederum unterschiedliche Zeichensysteme verwendet und ein „entsprechend vielfältiges Wahrnehmungsangebot macht“. ⁷³

Erst Ende der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts setzte sich der Begriff der Inszenierung bzw. derjenige der „mise en scène“ auch im Deutschen durch und gehört – wie Aufführung, Schauspieler, Rolle, Maske, Bühne, Schauplatz, Szene oder Zuschauer – zum semantischen Feld des Theatermodells. ⁷⁴ Irritation über die Einführung dieser seinerzeit neuen Bezeichnung in die Sprache des deutschen Theaters äußerte vielzitiert August Lewald (1792-1871) in seinem 1838 erschienenen Werk „In die Szene Setzen“, als er schrieb:

In neuester Zeit ist der Ausdruck: „*In die Szene setzen*“ bei allen deutschen Theatern eingeführt worden; ich hörte ihn zum ersten Mal im Herbst des Jahres 18 in Wien, und wusste damals nicht recht, was ich mir dabei denken sollte. Herr Carl Blum, dem ich auf der Straße begegnete, sagte mir: er wolle noch so lange in Wien verweilen, bis er sein neuestes Ballett „Aline“ in die Szene gesetzt haben würde. Es klingt allerdings vornehmer als: geben lassen, aufführen lassen, und wir haben es uns offenbar von den Franzosen angeeignet. Diese sagen aber auch: „la mise en scène“, die „Setzung in die Szene“, was bei uns bis jetzt noch nicht gebräuchlich ist. ⁷⁵

Bei der Vorbereitung für den Druck fügte Lewald an dieser Stelle eine Fußnote ein, in der er schrieb: „Neuestens ist Inszenirung beliebt geworden.“ ⁷⁶ Exemplarisch für das seinerzeitige Verständnis des Begriffes der Inszenierung formulierte er weiter:

„In die Szene setzen“ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken, doch immer, wohlverstanden, nur im Sinne der Dichtung dabei zu verfahren. ⁷⁷

Die Verwendung des Inszenierungsbegriffes setzte zu einer Zeit ein, in der das Theater grundlegende Änderungen erfuhr, in der der Regisseur sich vom Arrangeur oder Spielleiter allmählich zum für die Aufführung verantwortlich zeichnenden Schöpfer entwickelte (ausführlich zur Entwicklung der Regie und damit einhergehend der Inszenierung im weiteren Sinne s. sogleich B.II., Entwicklung der Theaterregie). Während im 19. Jahrhundert die Inszenierung stets auf das dramatische Werk und die Intention des Dichters bezogen blieb, die durch die Inszenierung zur Anschauung gebracht werden sollte – bezeichnend scheint inso-

⁷³ Kolesch 2004, S. 277, S. 278.

⁷⁴ Vgl. Früchtel, Josef u. Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. In: dies. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main 2001, S. 9, S. 9 f.; Kolesch 2004, S. 277, S. 278; Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005, Stichwort „Inszenierung“, S. 146.

⁷⁵ Lewald, August: In die Szene setzen. In: Lazarowicz, Klaus u. Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 2012, S. 306, S. 306 f.

⁷⁶ Fischer-Lichte 2007, S. 9, S. 12.

⁷⁷ Lewald 2012, S. 306, S. 307 f.

weit das angeführte Zitat Lewalds –, erkannte die Theaterwissenschaft das Inszenieren in dem Moment als genuin künstlerische Tätigkeit an, als die Vorherrschaft des dramatischen Textes gegenüber der Aufführung in Frage gestellt wurde.⁷⁸ Es waren die historischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, die die Inszenierung von der Dominanz des literarischen Textes lösten und zu einem eigenständigen Kunstwerk emanzipierten. Zugleich setzten sie damit ein Verständnis von Inszenierung durch, das als spezifische Auswahl und Kombination heterogener Elemente zum Zwecke ihrer Aufführung zur eigenständigen künstlerischen Leistung und zum Synonym eines neuen Theaterbegriffs avancierte.⁷⁹ So stellte Edward Gordon Craig (1872-1966) in seiner Schrift „Die Kunst des Theaters“ aus dem Jahr 1905 fest:

[...] die kunst des theaters ist weder die schauspielkunst noch das theaterstück, weder die szenengestaltung noch der tanz. Sie ist die gesamtheit der elemente, aus denen diese einzelnen bereiche zusammengesetzt sind. Sie besteht aus der bewegung, die der geist der schauspielkunst ist, aus den worten, die den körper des stückes bilden, aus linie und farbe, welche die seele der szenerie sind, und aus dem rhythmus, der das wesen des tanzes ist.⁸⁰

Während die Aufführung – verstanden als Resultat und Produkt der Inszenierung – im 19. Jahrhundert „das dramatische Werk vollständig zur Anschauung bringen“ sollte, „um [...] die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken“⁸¹ – so die Formulierung Lothar Schreyers in seiner Schrift „Das Bühnenkunstwerk“ –, definierte Craig sie dahingehend, dass sie „Unsichtbares“⁸² zur Erscheinung bringen sollte. Die Inszenierung wurde von nun an verstanden als Strategie der Erzeugung eines „theatralen Kunstwerkes“, als dessen Schöpfer der Regisseur gilt.⁸³

In der heutigen theaterwissenschaftlichen Literatur liest man, die Definition der Inszenierung habe zwei Blickwinkel, diejenige des Publikums und eine andere aus Sicht des Theaterwissenschaftlers. Nach breiter Übereinkunft bezeichne „der Begriff der Inszenierung die Gesamtheit der Mittel szenischer Interpretation“, zu denen etwa Dekoration, Beleuchtung, Musik oder die Darbietungen der Schauspieler gehörten. Im engeren Sinne hingegen habe man unter einer Inszenierung die Tätigkeit zu verstehen, die verschiedenen „Elemente der szeni-

⁷⁸ Vgl. Kolesch 2004, S. 277, S. 278 f.; Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005, Stichwort „Inszenierung“, S. 147.

⁷⁹ Vgl. Kolesch 2004, S. 277, S. 278 f.

⁸⁰ Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Hg. v. Elisabeth Weber u. Dietrich Kreidt, Berlin 1969, S. 101.

⁸¹ Schreyer, Lothar: Das Bühnenkunstwerk. In: Der Sturm, Monatsschrift für Kultur und die Künste, Jahrgang 7, 5/1916, S. 50.

⁸² Craig 1969, S. 45.

⁸³ Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005, Stichwort „Inszenierung“, S. 148.

schen Interpretation eines Bühnenwerkes in einer bestimmten Spielzeit und in einem bestimmten Spielraum“ zur Darstellung zu bringen.⁸⁴ Inszenierung in diesem Sinne ist ein „Prozess, in dem allmählich die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll“.⁸⁵

2. Abgrenzung der Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“

Streng unterschieden wird in der theaterwissenschaftlichen Literatur zwischen dem Begriff der Inszenierung und demjenigen der Aufführung.⁸⁶

Während eine Inszenierung plant und festlegt, lassen erst die Wahrnehmung der Zuschauer und deren Reaktion auf das Wahrgenommene die Aufführung entstehen.⁸⁷ Durch die Erprobung, Ermittlung und Festlegung der einzelnen Bestandteile einer Inszenierung schafft diese eine Situation, in die Akteure und Zuschauer sich hineinbegeben. Bedingt durch die Unvorhersehbarkeit ihrer konkreten Beteiligung, ihrer Aktion und Reaktion, ist diese Situation insofern eine offene, als sie Spielräume belässt, die dazu führen, dass sich in der Aufführung auch Nicht-Inszeniertes ereignen kann.⁸⁸ So konkret daher die Inszenierung Vorgaben für die Aufführung macht, so wenig ist sie in der Lage, deren genauen Verlauf festzulegen und daher ihre genaue, allabendliche Wiederholung nicht möglich.⁸⁹

Die Aufführung entsteht erst in ihrem Verlauf, „sie erzeugt sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern“.⁹⁰ Sie ist einmalig und nicht wiederholbar.⁹¹ Dabei wird die Aufführung definiert als

Ereignis [...], das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren.⁹²

⁸⁴ Vgl. *Rischbieter, Henning (Hg.): Theater-Lexikon*. Zürich u. Schwäbisch Hall 1993, Stichwort „Inszenierung“, S. 675 unter Hinweis auf die Formulierung *Veinsteins; Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992*, Stichwort „Inszenierung“, S. 441 m.w.N.

⁸⁵ *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Inszenierung“, S. 148.

⁸⁶ Vgl. *Fischer-Lichte u. Roselt, Jens: Attraktion des Augenblicks*. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 10, Heft 1, 2001, S. 237 ff., S. 237, S. 241; *Balme 2014*, S. 88; *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 16.

⁸⁷ Vgl. *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Inszenierung“, S. 148.

⁸⁸ *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Inszenierung“, S. 148.

⁸⁹ Vgl. *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Inszenierung“, S. 148.

⁹⁰ *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 17; vgl. auch *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 18.

⁹¹ Vgl. *Fischer-Lichte u. Roselt 2001*, S. 237 ff., S. 238.

Der Zuschauer ist praktisch als „mitspielender Faktor“ beteiligt und wird zum „Schöpfer der Theaterkunst“, indem er durch seine Teilnahme, seine Anwesenheit, Wahrnehmung, Rezeption und Reaktion die Aufführung mit hervorbringt.⁹³ Aufgrund ihrer höchst komplexen kognitiven, emotionalen und zwischenmenschlichen Prozesse ist die Aufführungsanalyse, in deren Mittelpunkt die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern steht, in der Theaterwissenschaft von zentralem Interesse.⁹⁴

Funktional betrachtet könnte das Verhältnis von Inszenierung und Aufführung wie folgt formuliert werden: So, wie der dramatische Text Ausgangspunkt der Inszenierungsarbeit des Regisseurs ist, so fungiert diese als Grundlage der Aufführung, d. h. der „Erschaffung eines vorzeigbaren, funktionsfähigen Theaterabends vor Publikum“.⁹⁵ Was sich also im Verlauf einer Aufführung zeigt, ist zum einen der Inszenierung geschuldet und entspringt zum anderen den zuvor beschriebenen Wechselwirkungen.⁹⁶

3. Elemente der Theaterinszenierung

Begreift man die Inszenierung als Tätigkeit, als intentionalen Prozess, welcher durch den Regisseur gelenkt wird, so lässt sie sich in ihrem heutigen Verständnis grob in vier Aspekte oder Funktionen gliedern. Dabei soll die Untersuchung sich an dieser Stelle auf eine Darstellung der einzelnen Aspekte beschränken und wird ihre jeweilige historische Einbettung – zur Vermeidung von Wiederholungen – den nachfolgenden ausführlichen Darlegungen zur Entwicklung der Regie vorbehalten bleiben.

Ein Aspekt der Inszenierung ist es, die dramatische, aus homogenen Zeichen des geschriebenen Werkes bestehende Schreibweise in die heterogenen Zeichen der Aufführung, also in die szenische Schreibweise, zu übertragen oder, um es mit Appia zu formulieren, „das in den Raum zu projizieren, was der Dramatiker nur in die Zeit projizieren konnte“.⁹⁷ In diesem Sinne bezeichnet die Inszenierung als theatrales Kunstwerk – semiotisch gesprochen – eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen und ist das „In-Szene-Setzen“ eines dramatischen Werkes eine Veränderung der äußeren Form durch „Umsetzung der Schriftform in eine ge-

⁹² *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 16; vgl. auch *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 21.

⁹³ Vgl. *Fischer-Lichte u. Roselt 2001*, S. 237 ff., S. 238 f.

⁹⁴ Vgl. *Balme 2014*, S. 88; *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 17.

⁹⁵ *Grunert 2002*, S. 88.

⁹⁶ Vgl. *Fischer-Lichte; Kolesch u. Warstat (Hg.) 2005*, Stichwort „Aufführung“, S. 18.

⁹⁷ *Appia, Adolphe*: Darsteller, Raum, Licht, Malerei. In: *Lazarowicz, Klaus u. Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 2012, S. 437, S. 438; vgl. *Balme 2014*, S. 88; *Raschèr 1989*, S. 84; *Rischbieter (Hg.) 1993*, Stichwort „Inszenierung“, S. 675.

staltete Bild- und Szenenfolge des räumlichen und zeitlichen Gesamtsystems der Aufführung“.⁹⁸

Eine weitere Funktion der Inszenierung besteht in der Aufgabe des Regisseurs, die verschiedensten Komponenten einer Aufführung, an denen zumeist mehrere Künstler (wie Musiker oder Bühnenbildner) mitwirken, zusammenzuführen. Stets hat der Regisseur über die Art der Verbindung dieser szenischen Elemente zu entscheiden, und zwar unabhängig davon, ob eine integrierte Einheit der Inszenierung erreicht oder im Gegenteil ein System geschaffen werden soll, bei dem jede Kunst ihre Selbständigkeit wahrt.⁹⁹ Der Regisseur hat mit Hilfe aller Ausdrucksmittel eine organische Gesamtheit zu bilden, also alle einzelnen Elemente so in das Ganze zu integrieren, dass sich der globale Sinn seiner Inszenierung erschließt, nichts dem Zufall überlassen bleibt, sondern jeder Einzelheit eine Funktion in der Gesamtkonzeption zukommt.¹⁰⁰

Ferner ist Aspekt des Inszenierens die Stückanalyse wie die praktische Arbeit mit den Schauspielern, wozu auch Anweisungen für Gestik, Rhythmus und Phrasierung des zu sprechenden Textes gehören.¹⁰¹ Der Regisseur fungiert in diesem Zusammenhang insbesondere als Mittler zwischen Autor und Schauspielern. Er verdeutlicht ihnen das Werk des Dramatikers, erklärt die sich aus ihm ergebenden zwischenmenschlichen Beziehungen und Situationen durch die Regie, deutet Charaktere und Dialoge aus und verleiht diesen im Anschluss durch die Gestaltung der Rolle Ausdruck.¹⁰² Der Regisseur hat eine der jeweiligen Deutung entsprechende Kongruenz zwischen dem abstrakten Wort des Dramatikers und dem konkreten Ausdruck des

⁹⁸ Raschèr 1989, S. 95; vgl. auch Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef u. Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt am Main 2001, S. 48, S. 51, S. 59; Hieber 1997, S. 17, S. 19.

⁹⁹ Vgl. Rischbieter (Hg.) 1993, Stichwort „Inszenierung“, S. 675.

¹⁰⁰ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Inszenierung“, S. 442; Rischbieter (Hg.) 1993, Stichwort „Inszenierung“, S. 675. Exemplarisch unter diesem Aspekt ist die vielzitierte Definition Copeaus: „Unter Inszenieren verstehen wir: eine dramatische Handlung entwerfen. Das ist die Gesamtheit der Bewegungen, der Gesten, der Haltungen, das Zusammenklingen des Physiognomischen, der Stimmen und des Schweigens; es ist die Totalität des szenischen Schauspiels, einem Denken entsprungen, das sie entwirft, kontrolliert und in Harmonie bringt. Der Regisseur erfindet dieses geheime und zugleich sichtbare Band zwischen den Figuren, diese wechselseitige Sensibilität, diese verborgene Zwiesprache der Beziehungen, ohne die das Drama, auch in der Interpretation exzellenter Darsteller, den besten Teil seiner Wirkung verliert.“, Copeau, Jacques: Un essai de rénovation dramatique. Le théâtre du vieux colombier. In: Copeau, Jacques: Appells. Registres, Bd. 1, Paris 1974, S. 19, S. 29 f.

¹⁰¹ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Inszenierung“, S. 442.

¹⁰² Vgl. Rischbieter (Hg.) 1993, Stichwort „Inszenierung“, S. 676; von Foerster 1973, S. 37, S. 60.

Schauspielers herzustellen, weshalb er teils auch als „Leiter des Stimmen- und Gestenorchester der Schauspieler“ bezeichnet wird.¹⁰³

Schließlich gehört zu einer Inszenierung der Gegenwart die Aufgabe des Regisseurs, eine neue Interpretation des der Aufführung zugrundeliegenden Schriftwerkes zu finden, denn während die dramatische Spielvorlage „lange Zeit als Ort einer einzigen möglichen Interpretation“ galt, ist dieser Text im heutigen Theaterleben lediglich mehr eine „Einladung“, seine vielschichtigen, häufig widersprüchlichen „Bedeutungen ausfindig zu machen“ und ist es – das Regietheater kennzeichnendes – Ziel, „mit einer neuen, originellen Inszenierung auch eine neue Interpretation vorzulegen“.¹⁰⁴ Dabei muss der Regisseur das dramatische Werk zunächst selbst erschließen und für sich deuten. Dies kann zu einer Steigerung und Vertiefung der dichterischen Aussage, andererseits auch dahin führen, dass die Sicht des Regisseurs den Sinngehalt der Handlung nach üblichem Verständnis in sein Gegenteil verkehrt.¹⁰⁵ Wie die Absichten des Autors je nach der Persönlichkeit der rezipierenden Person höchst unterschiedlich verstanden werden können, wird auch die von der Überzeugung des Regisseurs getragene Deutung in erheblichem Maße durch seine Individualität geprägt.¹⁰⁶

Nach alledem trennt die theaterwissenschaftliche Literatur zwischen den Begriffen „Regie“ und „Inszenierung“ also insoweit, als sie die Regie in den Inszenierungsbegriff einbezieht und mit der Definition der Inszenierung auch eine Tätigkeitsbeschreibung des Vorgangs vornimmt, der für die Umsetzung des Stückes in das Bühnengeschehen notwendig ist.¹⁰⁷ Eine Inszenierung ist danach die gesamte künstlerische Tätigkeit des Regisseurs, die den geschriebenen dramatischen Text in die Form der Aufführung bringt, einschließlich aller dramaturgischen, regielichen, technischen und musikalischen Arbeiten: Seine Aufgabe besteht in der Gestaltung und Koordination dieser Umsetzung sowie in der Suche nach einer Interpretationsmöglichkeit des aufzuführenden Stückes.¹⁰⁸ Zu trennen ist der Begriff der Inszenierung hingegen von demjenigen der Aufführung, welche das durch die Inszenierung konkretisierte schriftliche Bühnenwerk als abstraktes Gebilde kennzeichnet.¹⁰⁹ Begreift man den Regisseur als Koordinator vorbezeichneter Komponenten, so erschließt sich damit auch der Zusammen-

¹⁰³ *Fromm, Karl*: Das Recht des Regisseurs und der Schutz seiner künstlerischen Leistung. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/1962, S. 561, S. 561; vgl. auch *von Foerster* 1973, S. 38; *Rogger* 1976, S. 76.

¹⁰⁴ *Rischbieter (Hg.)* 1993, Stichwort „Inszenierung“, S. 676; vgl. auch *Brauneck u. Schneilin (Hg.)* 1992, Stichwort „Inszenierung“, S. 442 f.

¹⁰⁵ Vgl. *Rogger* 1976, S. 38; *Kurz, Hanns*: Praxishandbuch Theaterrecht. München 1999, S. 522 Rn. 43.

¹⁰⁶ Vgl. *Rogger* 1976, S. 75.

¹⁰⁷ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 33.

¹⁰⁸ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 34; *Raschèr* 1989, S. 90; *Kosch, Wilhelm (Hg.)*: Deutsches Theater-Lexikon. Zweiter Band. Klagenfurt u. Wien 1960, Stichwort „Inszenierung“, S. 880.

¹⁰⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 88.

hang des Regiebegriffs mit dem an der Tätigkeit des Gestaltens orientierten Begriff der Inszenierung.

IV. Der Untersuchungsgegenstand

Vor einer finalen Definition des Untersuchungsgegenstandes soll nun der Versuch unternommen werden, möglichst trennscharf die einzelnen urheberrechtlich relevanten Tätigkeitsbereiche des Regisseurs zu unterscheiden und den hier zu untersuchenden hervorzutun, resultieren doch Missverständnisse in der Rechtsprechung und urheberrechtlichen Literatur bei der juristischen Qualifizierung der Bühneninszenierung häufig auf eben insoweit fortbestehender Unsicherheit.

Der zuvor aus theaterwissenschaftlicher Perspektive umrissene Tätigkeitsbereich des Regisseurs lässt sich in unterschiedliche Stadien oder Bereiche gliedern, die jeweils für sich nach ihrer urheberrechtlichen Relevanz befragt werden könnten, etwa die Erstellung einer Strichfassung und eines Regiekonzeptes als Tätigkeiten vor Beginn der Proben, die Leitung der Probenarbeiten oder die Überwachung sonstiger Einzelbeiträge. Nur, wer die urheberrechtlich relevanten Tätigkeiten des Regisseurs in ihre Einzelteile zerlegt und herausarbeitet, welche Tätigkeit des Regisseurs hier einer juristischen Analyse unterzogen werden soll, vermag anschließend die Inszenierung als solche auf ihre Werkeigenschaft hin zu analysieren und – damit korrespondierend – den Regisseur als ihren Urheber zu qualifizieren. Wenn auch dem Bühnenpraktiker diese Unterscheidung gekünstelt erscheinen mag, da sich die Tätigkeitsbereiche im Bühnenalltag oft vermengen bzw. regelmäßig ineinander übergehen, so ist sie doch für die urheberrechtliche Beurteilung und die Festlegung ihres Untersuchungsgegenstandes unerlässlich.

1. Textarbeit am Ausgangswerk

In den Aufgabenbereich des Regisseurs im Rahmen einer Inszenierung fallen zunächst solche im Theaterjargon als „Striche“ bezeichneten textlichen Veränderungen – kleinere sprachliche Verbesserungen, Kürzungen oder Streichungen –, die den Charakter des Stückes selbst nicht verändern und die dichterische Aussage voll erhalten.¹¹⁰ Ohne solche Veränderungen des Ausgangswerkes ist häufig die Umsetzung einer dramatischen Spielvorlage aufgrund ihres Umfangs kaum vorstellbar. Dies gilt gleichermaßen für die Klassiker – die zwölftausend

¹¹⁰ Vgl. Rogger 1976, S. 68. Diese sogenannten Striche können ebenso in den Aufgabenbereich der Dramaturgin oder des Dramaturgen fallen.

Goethe-Verse von „Faust I“ und „Faust II“ könnten ungekürzt zusammen sechs Theaterabende füllen und dauerte auch eine vollständige Wiedergabe von Shakespeares „Hamlet“ gewiss sechs bis sieben Stunden – wie für einzelne Stücke zeitgenössischer Autoren, etwa Rolf Hochhuths „Stellvertreter“.¹¹¹ Striche können aber auch dann erforderlich werden, wenn die Möglichkeiten des Theaters – sei es in personeller, technischer oder finanzieller Hinsicht – entsprechende Modifizierungen gebieten.¹¹²

Von diesen Strichen zu unterscheiden sind solche textlichen Veränderungen, die den Aussagegehalt des Schriftwerkes oder seine Form in so erheblichem Umfang verändern, dass sich die Neufassung in ihrer Individualität vom Ursprungswerk abhebt und insoweit als grundlegende Neubearbeitung erscheint.¹¹³ Diese – etwa von Lilia in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1914 als „Textregie“ bezeichneten – Änderungen obliegen in der Theaterpraxis regelmäßig dem Dramaturgen, nicht selten indes auch dem Regisseur.¹¹⁴ Sie können abhängig von ihrer Qualität ein Bearbeiterurheberrecht desjenigen begründen, der sie vorgenommen hat. Ein solcher Bearbeitungsschutz entsteht unabhängig von einer etwaigen Realisierung dieser Neufassung auf der Bühne.¹¹⁵ Für die urheberrechtliche Einordnung der eigentlichen Regiearbeit, des Inszenierungsgeschehens, ist daher die Frage, ob dem Regisseur möglicherweise aufgrund zusätzlich vorgenommener „Textregie“ ein Bearbeiterurheberrecht zusteht, ohne Belang und wird damit nicht Gegenstand der vorliegenden Abhandlung sein.¹¹⁶

2. Erarbeitung des Regiekonzeptes

Die eigentliche Regiearbeit – wie sie hier als die zur Verwirklichung einer Inszenierung notwendige verstanden wird – besteht, um es mit der Terminologie des Bundesgerichtshofes zu sagen, in der „Umsetzung eines Schriftwerkes in die Bühnenform“.¹¹⁷ Dieser Umsetzung bedarf es, wie bereits beschrieben, um ein schriftliches Bühnenwerk voll begreifen und erleben zu können, denn das bloße Lesen des dramatischen Textes vermag stets nur einen unvollkommenen Eindruck zu vermitteln. Insoweit ist denjenigen Juristen beizupflichten, die eine Abgrenzung der Inszenierung vom Ausgangswerk vornehmen und sie als „Mehr“ im

¹¹¹ Vgl. Rogger 1976, S. 67.

¹¹² Vgl. Rogger 1976, S. 67.

¹¹³ Vgl. Ulmer, Eugen: Urheber- und Verlagsrecht. 3. Aufl., Berlin; Heidelberg u. New York 1980, S. 142.

¹¹⁴ Vgl. Rogger 1976, S. 68; a. A. von Foerster 1973, S. 11.

¹¹⁵ Vgl. Rogger 1976, S. 68.

¹¹⁶ Um die Frage eines Bearbeiterurheberrechts aufgrund vorgenommener „Textregie“ ging es in der Entscheidung des BGH, Urteil v. 19.11.1971 -Biographie: „Ein Spiel“- , GRUR 1972, S. 143 ff.

¹¹⁷ Urteil v. 29.4.1970 – Maske in Blau –, GRUR 1971, S. 35, S. 37 ff.

Vergleich zum schriftlichen Bühnenwerk begreifen. Was dieses „Mehr“ im Detail ist, bleibt im Folgenden festzustellen.

Wenn teilweise in Abgrenzung der Regie von der Dramaturgie formuliert wird, die eigentliche Arbeit des Regisseurs beginne erst bei den Proben, so ist diese Einschätzung in tatsächlicher Hinsicht zweifelhaft, beschäftigen sich doch Regisseure üblicherweise bereits lange vor Probenbeginn mit ihrer Inszenierungsaufgabe und dem zugrundeliegenden Material, betreiben etwa historische oder literaturgeschichtliche Forschungen oder Milieustudien und erarbeiten sich zumindest ein grundlegendes Konzept, bevor sie ihre Arbeit mit den Schauspielern antreten.¹¹⁸ Zutreffend ist diese Aussage aber insoweit, als die urheberrechtlich relevante Tätigkeit erst in dem Moment beginnt, in dem der Regisseur daran geht, sein Konzept in die Tat umzusetzen, was eben erst mit dem Beginn der Proben geschieht. Hingegen hat die Vorbereitungsphase für den Urheberrechtler, der Ideen, Überlegungen und Konzeptionen nicht geschützt sieht, außer Betracht zu bleiben.¹¹⁹

Das Regiekonzept, welches Interpretation und Spielbarkeit des Stückes, eine Festlegung von Charakter und Individualität der handelnden Personen, der Szenerie des konkreten Handlungsablaufes, Text- und Strukturänderungen ebenso wie Grundvorstellungen über Bühnenbild und Kostüme, Bühnenbild, Licht und Ton enthalten wird, bildet die Grundlage und ist Teil der schließlich zur Aufführung gelangenden Inszenierung.¹²⁰ Die Frage, ob auch dem Regiekonzept als solchem urheberrechtlicher Werkcharakter zuzusprechen ist, soll indes nicht Gegenstand der vorliegenden Abhandlung sein. Allein die Schutzfähigkeit der Inszenierung in ihrer Gesamtheit gilt es zu untersuchen.

3. Die Bedeutung des Regiebuches

Traditionell sieht die Arbeitsweise des Regisseurs vor, dass dieser seine die Umsetzung des Schriftwerkes in die Bühnenform betreffenden Ideen in einem sogenannten Regiebuch niederlegt.¹²¹ Das Buch enthält im Idealfall neben dem endgültigen Aufführungstext vor allem die besonderen Regieanordnungen für die Schauspieler, insbesondere ihre Stellungen innerhalb der Szene zueinander, einen Dekorationsplan mit Beschreibung des Bühnenbildes, Angaben über Art und Stärke der Beleuchtung sowie Hinweise auf besondere Lichteffekte.¹²²

¹¹⁸ Rogger 1976, S. 73.

¹¹⁹ Vgl. Rogger 1976, S. 73.

¹²⁰ Vgl. Kurz 1999, S. 522 Rn. 43.

¹²¹ Vgl. Kurz 1999, S. 522 Rn. 43; von Foerster 1973, S. 38.

¹²² Vgl. Hagemann, Carl: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 6. Aufl., Berlin 1921, S. 313 ff.

Schließlich sind in dem Regiebuch all diejenigen Tätigkeiten aufgeführt, die ihm Laufe der Vorstellung von Bühnenarbeitern, Beleuchtern und Inspizienten vorzunehmen sind.¹²³

Zwar ist unbestritten, dass das Regiebuch selbst als Schriftwerk im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 1 UrhG¹²⁴ Urheberrecht genießt, falls es die Voraussetzungen einer geistigen Schöpfung erfüllt. Für die urheberrechtliche Bewertung der hier gegenständlichen Inszenierung ist das Regiebuch indes – sofern überhaupt vorhanden – nicht von Bedeutung, denn es gibt stets nur einen mehr oder weniger umfangreichen Teil des Inszenierungskonzeptes wieder und kann niemals eine schöpfende Verkörperung des Gesamtkunstwerkes darstellen.¹²⁵ Das Regiebuch ist keine „szenische Partitur“, sondern lässt die Inszenierung allenfalls erahnen, eine vollständige Wiedergabe der Tätigkeit des Regisseurs beinhaltet es hingegen nicht.¹²⁶ Für die urheberrechtliche Bewertung der Inszenierung hat das Regiebuch daher außer Betracht zu bleiben. Ist damit ein potentieller Schutz des Regiebuches unabhängig von demjenigen einer Inszenierung, so muss auf die umstrittene Frage, ob in dem Regiebuch eine Bearbeitung des Bühnendramas zu sehen und dementsprechend von einem Bearbeiterurheberrecht auszugehen oder ob ein vom dramatischen Schriftwerk losgelöstes Urheberrecht zuzusprechen ist, weil auf die Substanz der Dichtung nicht eingewirkt wird, im hiesigen Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden.

4. Der Untersuchungsgegenstand: Die Inszenierung als Gesamtkunstwerk

Die Leistung des Regisseurs an der Inszenierung zu bewerten vermag nur, wer seine Arbeit in ihrer Gesamtheit würdigt. Denn terminologisch wird man die Inszenierung wohl – in Übereinstimmung mit dem Begriffsverständnis der Theaterwissenschaft – als die Gestalt der Aufführung zu verstehen haben, die diese durch die Tätigkeit des Regisseurs erhält. Sie besteht in der Verwirklichung des Regiekonzeptes auf der Bühne. Die Führung der Schauspieler ist ein wesentlicher Teil dessen, nicht minder bedeutsam ist die Festlegung des äußeren Rahmens, in dem sich die Schauspieler bewegen: Die sinnvolle Zusammenfügung der Vielzahl von Einzelheiten zu einem geschlossenen Ganzen, die Realisierung eines einheitlichen Aufführungsstils, in dem die Charaktere der einzelnen Schauspieler, die Regieeinfälle, die Beleuchtung wie die Ausstattung, die musikalische Umrahmung und die Geräuschkulisse aufeinander abgestimmt sind, bildet die große Herausforderung des Regisseurs im Rahmen seiner Inszenie-

¹²³ Vgl. *Hagemann* 1921, S. 314 ff.

¹²⁴ Art. 2 Abs. 2 lit. a CH-URG.

¹²⁵ Vgl. *Gnekow, Horst*: Das Recht des Regisseurs. Göttingen 1940, S. 83; *Raschèr* 1989, S. 82.

¹²⁶ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 90; *Gnekow* 1940, S. 84, *Telser* 1948, S. 56.

lungstätigkeit.¹²⁷ So manches Detail einer Inszenierung würde – aus dem Zusammenhang gerissen – unverständlich, erscheint hingegen aus der Gesamtkonzeption heraus betrachtet zwingend; andererseits kann selbst der noch so herausragendste Einfall in der konkreten Inszenierung einen Fremdkörper darstellen und damit wertlos bleiben.¹²⁸ Zur sachgerechten Würdigung des durch den Regisseur an der Inszenierung erbrachten künstlerischen Beitrags sind daher alle Einzelaspekte in ihrem Konnex zu betrachten, macht doch gerade ihre Verbindung zu einem wie auch immer gearteten Ganzen die Besonderheit einer bestimmten Inszenierung aus.

Wenn Kernpunkt der vorliegenden Arbeit die Frage nach dem Schutz des Regisseurs und (s)einer Inszenierung ist, so soll – bereits die Fragestellung indiziert es – Gegenstand der urheberrechtlichen Betrachtung gerade dieses Gesamtkunstwerk sein. Allen vorstehend aufgezeigten Definitionsversuchen des Inszenierungsbegriffes – gehen sie nun von der Regie aus, von dem geschriebenen Bühnenwerk oder nähern sie sich der Begriffsbestimmung aus theaterwissenschaftlicher Sicht – ist eines gemein: Alle sind sich einig, dass die Inszenierung mehr ist als Regie im engeren Sinne, mehr als die schriftliche Spielvorlage. Sie verkörpert die Gesamtheit zahlreicher Einzelleistungen. Die dargestellten Auffassungen des urheberrechtlichen Schrifttums differenzieren zwischen Textregie und dramatischer Regie, zwischen Bühnenbild oder Dramaturgie allein deshalb, weil sie im Anschluss dieser Abgrenzung die Frage aufwerfen, inwieweit diese Einzelbeiträge urheberrechtlichen Werkschutz genießen. Für eine Bestimmung des Inszenierungsbegriffes lediglich Einzelteile wie etwa den „elementaren Teil der Regie“ in Bezug zu nehmen, wäre indes mit der tatsächlichen Bühnenpraxis nicht zu vereinbaren. Die Tatsache, dass die Schauspielerführung den unerlässlichen Kern der Regietätigkeit darstellt, rechtfertigt es nicht, all diejenigen Aufgaben, welche sich denotwendig im Rahmen der Erarbeitung einer Aufführung stellen, wie dramaturgische Bearbeitung, Bühnenbild oder Maske, aus dem Regie- und damit zugleich aus dem Inszenierungsbegriff auszuscheiden.¹²⁹ Denn auch diese Tätigkeiten unterstehen dem Einfluss- und Verantwortungsbereich des Regisseurs und sind zugleich Teil (s)einer Inszenierung.

Es ist daher wenig sinnvoll und für die urheberschaftliche Untersuchung wenig förderlich, die Arbeit des Regisseurs in verschiedene Einzelleistungen aufzuschlüsseln. Diese Zerstückelung ist insbesondere deshalb nicht angezeigt, weil es eben vorrangiges Ziel der Regiearbeit ist,

¹²⁷ Vgl. Rogger 1976, S. 82; Kurz 1999, S. 522 Rn. 43; Wandtke, Artur-Axel (Hg.): Urheberrecht. 3. Aufl., Berlin 2012, S. 292 Rn. 14.

¹²⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 82.

¹²⁹ Vgl. von Foerster 1973, S. 11.

sämtliche Details aufeinander abzustimmen und zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden.¹³⁰ Damit wird nicht in Abrede gestellt, dass sich auf dem Weg hin zu der Gesamtheit der Inszenierung die Tätigkeit des Regisseurs in unterschiedliche Stadien und Bereiche zerlegen ließe, die jeweils für sich nach ihrer urheberrechtlichen Relevanz befragt werden können.¹³¹ So ist es zweifelsohne möglich, die „Textregie“, „Rahmenregie“ oder die „Dramaturgische Regie“ einzeln auf ihre urheberrechtliche Werkeigenschaft hin zu prüfen. Gleiches gilt für das Regiekonzept oder das Regiebuch als mögliche Vorstufen einer fertigen Inszenierung.¹³² Ebenso wenig soll die Bedeutung, welche etwa dem Bühnenbild oder den Kostümen im Rahmen einer Inszenierung zukommt, bezweifelt werden.

Gerade das Gesamtkunstwerk der Inszenierung in seiner Harmonie oder abgestimmten Widersprüchlichkeit ist es aber, das letztlich über den Erfolg entscheidet. Wie jedes Steinchen in einem Mosaik soll im Rahmen einer Inszenierung jede Einzelleistung zwar in sich vollendet sein, die volle künstlerische Wirkung und eigentliche Aussagekraft ergibt sich hingegen erst aus ihrem Zusammenwirken.¹³³ So wenig also, wie das Mosaik als Vielzahl einzelner Steinchen beurteilt werden darf, so wenig darf in der Inszenierung die Vielzahl der Einzelleistungen, sondern muss die untrennbare Verknüpfung derselben untereinander gesehen werden.¹³⁴

Der Regisseur hat bestimmenden Einfluss auf sämtliche Bestandteile einer Inszenierung, insbesondere auf Bühnenbild, Kostüme oder Bühnenmusik; das Gesamtergebnis der Inszenierung geht daher in entscheidendem Maße auf die Tätigkeit des Regisseurs zurück.¹³⁵ Damit soll indes keinesfalls behauptet werden, der Regisseur sei regelmäßig auch als Schöpfer dieser Einzelbeiträge anzusehen. Wenn er auch Initiativen stets geben wird, überlässt er die Umsetzung zumeist spezialisierten Mitarbeitern. Wie urheberrechtlich geschützte Bilder in ihrem Schutz etwa von der Verarbeitung derselben zu einer Collage unberührt bleiben und diese zugleich Bestandteile des neu zu schaffenden Gesamtwerkes werden, so kann etwa ein Bühnenbild die Existenz eines eigenen Kunstwerkes führen, auch wenn es als Teil des Regiekonzepts in die Inszenierung gebettet wurde.¹³⁶

¹³⁰ Vgl. von Foerster 1973, S. 13.

¹³¹ Vgl. von Foerster 1973, S. 71; Grunert 2002, S. 87.

¹³² Vgl. Kurz 1999, S. 525 Rn. 44, möchte entsprechend Regiekonzept und Regiebuch als Entwurf des Inszenierungswerkes verstanden wissen.

¹³³ Der Vergleich einer Inszenierung mit einem Mosaik wird immer wieder zu recht gezogen; vgl. Telser 1948, S. 35; von Foerster 1973, S. 50; Rogger 1976, S. 83.

¹³⁴ Vgl. Rogger 1976, S. 83; im Ergebnis auch Dienstag, Paul u. Elster, Alexander: Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts. Berlin 1932, S. 77; von Foerster 1973, S. 12.

¹³⁵ Vgl. Rogger 1976, S. 83, 85.

¹³⁶ Vgl. Rogger 1976, S. 84.

Da nicht die Tätigkeit des Urhebers den Begriff des Werkes bestimmt, sondern das Werk denjenigen des Urhebers, ist die Inszenierung schließlich nicht als eine Tätigkeit des Regisseurs zu definieren, sondern als Resultat derselben.¹³⁷ Während „Regie“ daher nachfolgend zu verstehen sein soll als die Tätigkeit des Regisseurs, ist mit der „Inszenierung“ das Ergebnis der Tätigkeit des Regisseurs gemeint, welcher sämtliche zur Realisierung des Schriftwerkes auf der Bühne erforderlichen Einzelleistungen koordiniert und zu einem – wie noch zu zeigen sein wird: schützenswerten – Ganzen, der Inszenierung, zusammenführt.¹³⁸ Sowohl für die Regie als auch für die Inszenierung zeichnet der Regisseur verantwortlich, wenn er sich auch für die Inszenierung der Hilfe anderer Künstler bedient.¹³⁹ Weil jedoch nicht nur sämtliche Bestandteile einer Inszenierung auf Anregungen des Regisseurs gründen und Realisierung seines Regiekonzeptes sind, sondern gerade in der Auswahl, Anordnung und Verbindung dieser Einzelteile zu einem besonderen Ganzen die entscheidende künstlerische Leistung des Regisseurs besteht, ist Gegenstand der vorliegenden Abhandlung das umfassendere Gesamtkunstwerk „Inszenierung“.¹⁴⁰

B. Die urheberrechtliche Einordnung des Regisseurs und seiner Inszenierung

Schwerpunkt des nachfolgenden Teils der Arbeit wird nun die Frage sein, ob und gegebenenfalls welcher urheberrechtliche Schutz dem Regisseur bei der inszenatorischen Umsetzung eines Bühnenwerkes zukommt. Prämisse ist dabei, dass es im zweiten Teil der Arbeit allein auf das Verhältnis zwischen Regisseur und Theaterleitung ankommen wird, sei es, weil es sich um gemeinfreie Werke handelt, sei es, weil der Schöpfer der Bühnenvorlage keine Bedenken gegen die Regie geäußert hat.

Zunächst gilt es, sich solchen – theaterwissenschaftlichen wie juristischen – Überlegungen zuzuwenden, die die Notwendigkeit, Inszenierungen des Regisseurs vor Eingriffen durch die Intendanz zu schützen, in besonderem Maße hervortreten lassen. Zu diesen Grundlagen, die die wachsende Bedeutung des Regisseurs im heutigen Theaterleben erklären und die Notwendigkeit einer urheberrechtlichen Neubewertung aufzeigen, gehört maßgeblich die Entwicklung der Regie (s. sogleich I.). In urheberrechtlicher Hinsicht elementar ist die Frage, wie sich das Gesetz zu der Einordnung des Regisseurs und seiner Inszenierung als Urheber oder Leistungsschutzberechtigten positioniert und weiter, ob es auf eine solche urheberrecht-

¹³⁷ In diesem Sinne auch von *Foerster* 1973, S. 10.

¹³⁸ Eigentlich wäre daher der Begriff Inszenator statt Regisseur der genauere; da dieser in der Bühnenpraxis nicht verwendet wird, bleibt es auch in der vorliegenden Abhandlung bei dem Terminus des Regisseurs.

¹³⁹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 85.

¹⁴⁰ Vgl. *Rogger* 1976, S. 85.

liche Qualifikation für das vorliegend relevante Verhältnis zwischen dem Regisseur einer Inszenierung einerseits und der Theaterleitung andererseits überhaupt ankommt (s. sogleich II.2.). Anschließend soll ein Überblick über die in Rechtsprechung und juristischer Literatur zur urheberrechtlichen Einordnung des Regisseurs und seiner Tätigkeit seit Jahrzehnten kontrovers geführten Debatte gegeben werden (s. nachfolgend III.), der zugleich die Basis bildet für den Kernpunkt des ersten Teils der Arbeit: die dogmatische Auseinandersetzung mit der Frage, ob der Theaterinszenierung Werkcharakter im Sinne des Urhebergesetzes zuteil werden kann und welcher Qualität ein solches Urheberrecht des Regisseurs zuzusprechen wäre (s. sogleich IV.). In diesem Abschnitt wird es insbesondere auf Erkenntnisse sowohl der Theaterwissenschaft als auch des praktischen Bühnenlebens ankommen, ohne die eine Ausfüllung juristischer Normen kaum Bestand haben könnte.

I. Die Entwicklung der Theaterregie

Betrachtet man die historische Entwicklung der Regie sowie diejenige der urheberrechtlichen Auseinandersetzung um sie, so scheint erstere die letztere zu bedingen – mit einer zunehmenden Bedeutung der Regie für die Inszenierungsarbeit stieg stetig auch die Anzahl der diese Thematik erörternden Abhandlungen. Zwar kann der Bedeutungszuwachs, der der Regie im Laufe der Zeit zuteil wurde, es nicht aus sich heraus rechtfertigen, das Ergebnis der Regiearbeit zu einem urheberrechtlich schutzfähigen Werk zu erklären. Dennoch könnte die genauere Betrachtung der Entwicklung eine valide Basis bilden, die Regieleistung der Gegenwart urheberrechtlich anders zu bewerten als dies bislang häufig der Fall war. Mit anderen Worten: Die Entwicklung der Regiekunst könnte Anlass geben zu der Behauptung, die Tätigkeit des Regisseurs (im weitesten Sinne) habe aufgrund ihrer Arbeitsqualität bis zum 19. Jahrhundert keinen Urheberschutz beanspruchen können, während der Wandel hin zu einer künstlerisch-gestaltenden Inszenierungstätigkeit heute notwendig abweichend zu beurteilen ist.¹⁴¹ Vor dem Hintergrund dieser Korrelation soll der Versuch unternommen werden, dem rechtswissenschaftlich zu führenden Diskurs über die urheberrechtliche Einordnung der Bühneninszenierung der Gegenwart ein theaterwissenschaftliches Fundament zu geben, indem die Entwicklung der Regietätigkeit näher betrachtet wird. Mit Blick auf die Genese des Regisseurs bietet es sich an, auf drei Zeiträume zu fokussieren, die bezüglich der Entwicklung der Regie eine sensible Phase darstellen: die beiden Wenden vom 18. zum 19. Jahrhundert sowie vom 19. zum 20. Jahrhundert und schließlich die Entwicklung des Regietheaters im engeren Sinne

¹⁴¹ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 80.

seit den 1960er Jahren.¹⁴² Wenn die meisten Betrachtungen zur Geschichte der Regie in der Antike bzw. dem Mittelalter ansetzen, um die Vor-Vorläufer des Theaterregisseurs zu identifizieren, so sind diese Ausführungen lehrreich, indes in ihrer Tiefe für die vorliegende Arbeit und die Herleitung ihrer Ergebnisse nicht von Relevanz.¹⁴³ Diesem Zeitraum soll daher nachfolgend nur ein sehr kurzer Überblick gewidmet, vertiefter hingegen die unmittelbaren Vorläufer des heutigen Regietheaters dargestellt werden. Zahlreich sind die Abrisse, Abhandlungen und ausführlichsten Beschreibungen der Theatergeschichte wie derjenigen der Regie. Es ist nicht Intention der vorliegenden Arbeit, zu diesen in Konkurrenz zu treten oder eine neuerliche Zusammenfassung zu wagen, allein soll der Versuch unternommen werden, die Geschichte der Regie speziell im Hinblick auf die sodann vorzunehmende Einordnung der Inszenierung in Kategorien des Urheber- oder Leistungsschutzrechtes darzulegen. Allein soll eine Idee gegeben werden, warum sich in den Köpfen vieler Juristen so hartnäckig die Vorstellung hält, der Regisseur sei bloßer „Spielleiter“, ohne dass ihm – speziell im Verhältnis zum Autor der dramatischen Textvorlage – ein eigenschöpferisches Tätigwerden zugetraut würde. Vor diesem Hintergrund kommt es im Rahmen des nachfolgenden historischen Abrisses auch nicht auf die in der theaterwissenschaftlichen Literatur teils differenziert beurteilten Aspekte der Regiegeschichte an. Die insoweit bestehenden Meinungsunterschiede nämlich beziehen sich regelmäßig nicht auf die tatsächlichen geschichtlichen Ereignisse, sondern auf die Bewertung derselben, etwa auf die Frage, wer als „erster Regisseur“ zu bezeichnen ist, wann das „Zeitalter des Regietheaters“ begann oder die Regie – aus theaterwissenschaftlicher Sicht – als „Kunst“ beschrieben werden kann. Für die hier interessierende Frage, ob die Theaterinszenierung ein urheberrechtlich geschütztes Werk ist oder nicht, sind hingegen allein die Fakten von Bedeutung, d.h. wann und wie sich die Arbeitsweise des Regisseurs entwickelte und wie sie sich heute darstellt. Eine Auseinandersetzung mit den insoweit in der theaterwissenschaftlichen Literatur bestehenden Differenzen bedarf es daher nicht. Schließlich wird – dem hier gewählten interdisziplinären Ansatz entsprechend und auf die Standardwerke verweisend – nachfolgend vornehmlich auf diejenigen Aspekte der Regiegeschichte rekurriert, welche für die juristische Qualifikation von Bedeutung sind. Sofern in diesem Zusammenhang die Begriffe des Künstlers, Kunstwerkes oder schlicht des Werkes Verwendung finden, so sind diese Bezeichnungen ausdrücklich nicht im juristischen Sinne zu verstehen und soll

¹⁴² Vgl. *Hänzi, Denis*: Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie. Bielefeld 2013, S. 70 f.

¹⁴³ Vgl. nur *Kotte, Andreas*: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar u. Wien 2013; *Brauneck, Manfred*: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte. Eine Einführung. Hamburg 2012; *Fischer-Lichte, Erika*: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 2. Aufl., Tübingen u. Basel 1999; *Winds, Adolf*: Geschichte der Regie. Berlin u. Leipzig 1925.

die rechtswissenschaftliche Einordnung der Regie wie der Inszenierung dem dann folgenden Teil der Arbeit vorbehalten bleiben.

1. Vorgeschichte

Im Theater der Antike waren es meist die Autoren der Stücke selbst, die diese szenisch einrichteten, ohne dass diese Tätigkeit derjenigen eines Regisseurs, wie wir ihn heute kennen, vergleichbar wäre.¹⁴⁴ Die bühnenmäßige Einrichtung oder „Inszenierung“ eines Stückes war vielmehr in erster Linie ein lediglich organisatorisches und finanzielles Unterfangen, während der szenische Rahmen ebenso wie der Vortrag der Texte durch tradierte Aufführungskonventionen festgelegt waren.¹⁴⁵ Da dem Schauspieler die individuelle Gestaltung seiner Rolle regelmäßig fern lag, bedurfte es ebenso wenig einer Koordination von Einzelinterpretationen und konnte sich der Dichter darauf beschränken, den äußeren Ablauf einer Aufführung festzulegen und auf einen verständlichen Vortrag hinzuwirken.¹⁴⁶

Die geistlichen Spiele des Mittelalters wurden von sogenannten Spielordnern – in der Regel Priestern und ihren Helfern – geleitet¹⁴⁷, deren Aufgabe ebenfalls darin bestand, Arrangements, den Szenenablauf sowie die Sprachgestaltung zu überwachen.¹⁴⁸ Mysterienspiele und Lustschwänke wurde überwiegend so gespielt, wie es die Schauspieler im Zuge der jeweiligen Aufführung für passend hielten und entwickelten und veränderten sich Stücke daher mit der Zeit und dem jeweiligen Publikum, ohne dass hierfür eine Regieleistung im heutigen Verständnis von Einfluss war.¹⁴⁹

Mit dem Aufkommen des neuzeitlichen Berufstheaters der Renaissance und des Barock entwickelte sich der Stand der Prinzipale – zumeist Leiter wandernder Schauspieltruppen, Theaterunternehmer, Eigentümer des Fundus oder schlicht die ersten Schauspieler der Truppe selbst. Ihr Tätigkeitsbereich glich demjenigen eines heutigen Inspizienten: Im Sinne einer Spielleitung bestimmten sie das Repertoire und waren für alle Belange der Aufführung verantwortlich, sorgten dafür, dass die aus dem Fundus stammenden (nicht etwa für jedes Stück neu angefertigten) Dekorationen rechtzeitig aufgebaut, die benötigten Requisiten verfügbar

¹⁴⁴ Vgl. Winds 1925, S. 25, Brockhaus, F.A. (Hg.): Der große Brockhaus. Bd. 9. 18. Aufl., Wiesbaden 1980, Stichwort „Regie“, Bd. 9, S. 387; Rogger 1976, S. 4.

¹⁴⁵ Vgl. Grunert 2002, S. 28 f.; Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg 1988, S. 12.

¹⁴⁶ Vgl. Brauneck 1988, S. 12.

¹⁴⁷ Schultheater war hingegen Sache der Pädagogen, vgl. Brauneck 1988, S. 12.

¹⁴⁸ Vgl. Brauneck 1988, S. 12; Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 777.

¹⁴⁹ Vgl. Grunert 2002, S. 29.

waren und die Schauspieler die Reihenfolge ihrer Auftritte pünktlich einhielten.¹⁵⁰ Proben zur Einstudierung der Aufführungen waren nicht üblich, die Schauspieler verließen sich überwiegend auf ihr Improvisationstalent.¹⁵¹

Ein neuer Typus des Prinzipals setzte sich mit der Einrichtung stehender Bühnen und dem Beginn aufklärerischer Theaterreformen im 18. Jahrhundert durch. Persönlichkeiten wie Friederike Caroline Neuber (1697-1760), Konrad Ekhof (1720-1778) oder Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) erweiterten den Aufgabenbereich des Theaterleiters durch ihr Engagement an den zeitgenössischen Reformbestrebungen.¹⁵² Diese zielten vor allem auf eine Verbesserung der schauspielerischen Ausbildung und die Anhebung des öffentlichen Ansehens des Berufsstandes der Schauspieler und hofften, durch eine literarisch anspruchsvolle Repertoiregestaltung dem Theater als Kulturinstitution zu mehr Geltung zu verhelfen.¹⁵³ Vereinzelt wurden die Stücke auch auf Leseproben diskutiert, Aufführungskonzepte wurden hingegen noch nicht entwickelt.¹⁵⁴

Den Begriff des Regisseurs als Berufsbezeichnung im Theater vernahm man das erste Mal im Jahr 1771.¹⁵⁵ Er entstammt der französischen Verwaltungssprache („régie“ = Verwaltung, Leitung¹⁵⁶), in der der Regisseur als eine Art Finanzbeamter fungierte. Durch die Verwaltungsreformen Friedrichs II. wurde die Bezeichnung in den deutschen Sprachraum übernommen und schließlich im Theater gebräuchlich, während die im Wesentlichen administrative Funktion zunächst erhalten blieb: Theaterregisseure – eigentlich Schauspieler – versahen nun zwar zusätzlich bestimmte Aufsichts- und Organisationsaufgaben, eine künstlerische Verantwortung für die Inszenierung trugen sie indes weiterhin nicht.¹⁵⁷

¹⁵⁰ Vgl. Brauneck 1988, S. 12; Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 777; Stegemann, Bernd: Vom Nutzen und Nachteil der Kritik für das Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 109; Sucher, Curt Bernd (Hg.): Dtv-Lexikon Theater. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. Berlin 2002 (CD-ROM), Stichwort „Regietheater“, S. 349.

¹⁵¹ Vgl. Sucher 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 349.

¹⁵² Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 90; Haberlik, Christina: Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand. Leipzig 2010, S. 9 f.; Brauneck 1988, S. 12.

¹⁵³ Vgl. Brauneck 1988, S. 12.

¹⁵⁴ Vgl. Gutjahr, Ortrud (Hg.): Spiele mit neuen Regeln? In: dies. (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 13, S. 15 f.

¹⁵⁵ Vgl. Winds 1925, S. 10 f.; Roselt, Jens: Vom Diener zum Despoten. Zur Vorgeschichte der modernen Theaterregie im 19. Jahrhundert. In: Gronemeyer, Nicole u. Stegemann, Bernd (Hg.): Lektionen 2, Regie. Berlin 2009, S. 23, S. 25.

¹⁵⁶ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 777.

¹⁵⁷ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 26; Gutjahr 2008, S. 13, S. 16.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein mangelte es dem Theater nach alledem an einer künstlerisch gestaltenden Kraft im Sinne heutiger Regie.¹⁵⁸ Die Inszenierungsarbeit war eine überwiegend pädagogische Aufgabe, die im Einüben und Überprüfen der Deklamation des dramatischen Textes, dem Arrangement sowie in der Koordination der Schauspielerauftritte, der Bühnendekoration und gegebenenfalls von Musik- und Tanzeinlagen bestand.¹⁵⁹ Einen Namen machen konnte man sich seinerzeit als Regisseur nicht, seine Funktion fand auf den Theaterzetteln nicht einmal Erwähnung, selbst dann noch nicht, als Mitte des 19. Jahrhunderts schon die Kulissenmaler im Programmheft ausgewiesen wurden.¹⁶⁰

Die Beantwortung der Frage nach dem Eintritt des Berufsregisseurs in die Welt des Theaters kennt divergierende Positionen: Während teils in Goethe der erste Regisseur „in unserem Sinne“ erblickt wird¹⁶¹, setzte sich ein solcher anderen zufolge erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich durch¹⁶². Wiederum andere sehen die Geburtsstunde des Regisseurs an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert¹⁶³ oder siedeln den Beginn des Zeitalters des Regietheaters (im weiteren Sinne) im frühen 20. Jahrhundert an¹⁶⁴. Soziologisch gesehen kündigt sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts die Ausdifferenzierung der Theaterregie zu einem eigenständigen Beruf an.¹⁶⁵ Die nachfolgenden Ausführungen sollen daher diesen Zeitpunkt zu ihrem Ausgangspunkt nehmen.

2. Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert

Anfang des 19. Jahrhunderts zeigten sich erste Ansätze, der künstlerischen Konzeption der Aufführung größere Bedeutung beizumessen. Die bislang marginale Rolle der Regie wandelte sich und es wurden Regisseuren innerhalb des Theaterbetriebes zunehmend neue Aufgaben zugewiesen.¹⁶⁶ Allmählich veränderte sich so auch die Wahrnehmung der Inszenierungen durch die Zuschauer.¹⁶⁷

¹⁵⁸ Vgl. *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 15.

¹⁵⁹ Vgl. *Brauneck* 1988, S. 12.

¹⁶⁰ Vgl. *Roselt* 2009, S. 23, S. 25.

¹⁶¹ Vgl. *Winds* 1925, S. 65.

¹⁶² Vgl. *Hiß, Guido*: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München 2005, S. 123.

¹⁶³ Vgl. *Legband, Paul*: Der Regisseur. Hamburger Theaterbücherei, Bd. 2, Hamburg 1947, S. 46.

¹⁶⁴ Vgl. *Garaventa, Alexandra*: Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen. München 2006, S. 140.

¹⁶⁵ Vgl. *Hänzi* 2013, S. 72.

¹⁶⁶ Vgl. *Brauneck* 1988, S. 12.

¹⁶⁷ Vgl. *Roselt* 2009, S. 23, S. 28.

Diese Verschiebung der Aufmerksamkeit ließ sich auch publizistisch verorten: 1838 erschien mit dem bereits zitierten Werk August Lewalds „In die Szene setzen“ die erste deutschsprachige Schrift, die sich mit der Kunst der Inszenierung sowie der damit verbundenen Verantwortung des Regisseurs befasste¹⁶⁸, gefolgt von dem Regie-Handbuch „Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht“ von Franz von Akáts¹⁶⁹.¹⁷⁰

Eine, wenn nicht maßgebliche Ursache dieses neuen Interesses scheint die Umstrukturierung der Theater in Deutschland gewesen zu sein, die als Hoftheater zunehmend arbeitsteilig organisiert wurden: Anders als bislang bei den Wandertheatern des 18. Jahrhunderts setzte sich nun die bis heute übliche Trennung von künstlerischem und nicht-künstlerischem Personal durch, wobei zu letzterem neben Bühnenarbeitern und Kassierern auch die Theaterleitung selbst zählte.¹⁷¹

In diesem Sinne wurde etwa Ferdinand von Gall, der verwaltungsverbeamtete Jurist und Offizier, 1842 zum Intendanten des Hoftheaters Oldenburg ernannt. Zu dem von ihm intendierten Reformprogramm gehörte neben der Einführung einer festen Stelle für einen Dramaturgen, dem die konzeptionelle Vorarbeit obliegen sollte, auch die Aufwertung der Tätigkeit des Regisseurs, dessen Aufgabe es war, die geleistete Vorarbeit in den Proben umzusetzen.¹⁷² Neu war dabei, dass sich die seinerzeitigen Zuständigkeiten und Befugnisse des Regisseurs nicht mehr allein auf den äußeren Ablauf einer Inszenierung, sondern insbesondere auch auf die Interpretation des Dramas, die Anlage der Rollen und deren szenische Gestaltung bezo-

¹⁶⁸ Keineswegs bestand zu dieser Zeit Konsens hinsichtlich der Frage, ob die Tätigkeit des Inszenesetzens als künstlerisch zu bewerten sein sollte. Auch wenn Lewald das Inszenesetzen als ein äußerst komplexes Geschäft beschreibt, dessen Bedeutung für die Bühne gar nicht hoch genug eingeschätzt werden könne, so bezeichnet er selbst es dennoch an keiner Stelle als künstlerische Tätigkeit. Vielmehr beschreibt er ausführlich, dass die Tätigkeit des Inszenesetzens eine Vielfalt von Kenntnissen und Tätigkeiten voraussetze, wenn er formuliert: „Das Geschäft des *Mise en scène* [...] bedingt [...] nicht nur die vor allem erforderliche Einsicht in das Wesen des dichterischen Werkes und die vollkommenste Kenntnis der Kunst des Schauspielers, sondern auch die Kunst des Maschinisten muß begriffen sein [...], ferner soll man dabei für das Malerische ein fein gebildetes Auge voraussetzen können, um in der Zusammenstellung der Dekorationen nicht [...] die Linien sich durchkreuzen und brechen zu lassen, Schatten und Licht so zu verwischen, daß jede Täuschung aufgehoben wird, [...]. Eben dieses ausgebildete Gefühl für das Malerische darf auch bei der Anordnung der Kostüme nicht fehlen. Die Wissenschaft von den Kostümen überhaupt sowie der verschiedenen Baustile muß ebenfalls vorhanden sein, um Anachronismen zu vermeiden, [...]“; Lewald 2012, S. 306, 308; vgl. Fischer-Lichte 2007, S. 9, S. 14.

¹⁶⁹ Auch dieser subsummiert in seiner Abhandlung die Inszenierung zwar unter die bildenden Künste, weil sie die „Darstellung ästhetischer Ideen durch Bilder“ beabsichtige, spricht ihr den Status einer „eigenen Schöpfung“ indes ausdrücklich ab; Akáts, Franz von: *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht* theoretisch, praktisch und mit Plänen, wie auch als Beispiel des Verfahrens durch eine ganz scenirte Oper "Iphigenia in Tauris" erläutert; als Handbuch für Intendanten, Privat-Direktoren, Compositeure, Kapellmeister und für Alle, die bei der Leitung des Theaters betheilig sind. Wien u. Leipzig 1841, S. IV; Fischer-Lichte 2007, S. 9, S. 14.

¹⁷⁰ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 28.

¹⁷¹ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 28.

¹⁷² Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 28 f. Heinrich Laube hingegen vertrat die Auffassung, der Regisseur müsse zugleich Dramaturg sein, da das dramatische Kunstwerk ein Organismus sei, der unbedingt einen einheitlichen Aufbau, eine herrschende Seele verlange; vgl. Kotte 2013, S. 350.

gen.¹⁷³ Dennoch blieb der Regisseur vorerst Vermittler zwischen der Theaterleitung am Schreibtisch und den Ausführenden auf der Bühne und war vornehmlich nicht der dramatischen Literatur, sondern der Obrigkeit verpflichtet.

Kennzeichnend für die Rolle des Regisseurs waren daher zunächst keine künstlerischen, ästhetischen Belange, sondern er versah überwiegend administrative Aufgaben und blieb in erster Linie Kontrolleur der äußeren Ordnung.¹⁷⁴ Der erste Zuständigkeitsbereich, der den Regisseuren zufiel, war die Verteilung der Rollen. Erst nach und nach weitete sich diese Zuständigkeit auch auf die eigentliche Inszenierungskunst aus, die darin bestehen sollte, das große Ganze zu erfassen, den Totaleindruck nicht in Einzelleistungen zerfallen zu lassen.¹⁷⁵ Es wurde ein Gesamtarrangement erstrebt und ein harmonischer Abgleich sämtlicher szenischer Mittel. Diese Aufgaben sollten nicht mehr – so schreibt es Akáts – dem Dichter oder Schauspieler obliegen, sondern dem Regisseur bzw. „Scenir-Direktor“.¹⁷⁶ Mit diesem Wandel einher ging die Ansicht, dass nur derjenige das Ganze überblicken könne, der nicht Teil desselben war.¹⁷⁷ Der kollektive Zusammenhang des Theaters wurde daher streng hierarchisch konzipiert: „An der Spitze stand der Regisseur, flankiert von Hilfskünstlern wie den Bühnenbildnern, während Schauspieler die ausführenden Organe waren“, die die Ideen des Regisseurs umsetzten.¹⁷⁸ Dadurch bedingt gewann auch der Probenablauf an Bedeutung, ihr Betrieb wurde intensiver und der Umgang mit den aufzuführenden Werken verantwortlicher im Sinne von Werktreue.¹⁷⁹

Die sich im 19. Jahrhundert rasch entwickelnde Bühnentechnik, die gegenüber der bis dahin gebräuchlichen Kulissenbühne komplexer gewordenen Mittel von Bühnenbild und -beleuchtung, brachte zugleich neue Gestaltungsaufgaben für den Regisseur mit sich: Sie erzwang eine ästhetische Koordination, um die Szene als stimmungsvolles – eben proklamierendes Ganzes – erscheinen zu lassen, wobei auch diese Inszenierungstätigkeit zunächst in aller Regel eine handwerkliche Fertigkeit blieb, die zu normierten Ergebnissen führte.¹⁸⁰

¹⁷³ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 29.

¹⁷⁴ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 29 f.

¹⁷⁵ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 30.

¹⁷⁶ von Akáts 1841, S. IX, S. 28, formuliert: „Die Scenerie ist der Zauberstab, welcher Poesie, Musik, Darstellung, Dekoration und alle äußeren Zuthaten eines zur Vorstellung bestimmten dramatischen Gedichtes, durch übereinstimmende und zweckmäßige (bühnengerechte) Anordnung zu einem Ganzen gestaltet. Vgl. auch *Fischer-Lichte* 1999, S. 151; Roselt 2009, S. 23, S. 30 f.

¹⁷⁷ Vgl. Kotte 2013, S. 350; Roselt 2009, S. 23, S. 31.

¹⁷⁸ Roselt 2009, S. 23, S. 33. Vgl. auch Kotte 2013, S. 350; Winds 1925, S. 66.

¹⁷⁹ Vgl. Brauneck 1988, S. 12; *Fischer-Lichte* 1999, S. 152 ff.

¹⁸⁰ Vgl. Sucher 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 350.

Für die Fortentwicklung der Regie spielte das Weimarer Hoftheater unter der Leitung Goethes (1749-1832) eine ebenso große Rolle wie die Arbeit Joseph Schreyvogels (1768-1832) am Wiener Burgtheater, welche Heinrich Laube (1806-1884) als dessen künstlerischer Leiter von 1848 bis 1867 fortsetzte.¹⁸¹ In diesen frühen, eher dramaturgischen Regieversuchen zeichneten sich Ansätze von intensiver Probenarbeit und einheitlicher Spielführung ab.¹⁸²

Speziell Goethe als Regisseur am Weimarer Hoftheater forderte – wenngleich noch auf dem Vortrag der Dramensprache in klarer Diktion für die Schauspieler beharrend –, die Aufführung müsse dem Sinn und Geist der Gegenwartigkeit gemäß sein.¹⁸³ Das Theater sollte aufhören, als moralische Instanz unmittelbar auf den Zuschauer einzuwirken, sich vielmehr in ästhetischer Distanz zu diesem als autonomes Kunstwerk neu konstituieren.¹⁸⁴ Die Aufführung, so jedenfalls wünschte es Goethe, war – wenn auch aus verschiedenen Elementen bestehend – als einheitliches Ganzes zu konzipieren.¹⁸⁵ In diesem Sinne nahm er die neue Funktion des Regisseurs wahr: Er konzentrierte sich auf die ihn interessierenden Aspekte, strich Textpassagen, schrieb andere um, veränderte Charaktere und ersetzte den Schluss, wenn es ihm angebracht erschien.¹⁸⁶ Er führte Leseproben ein, mahnte die Schauspieler zu einheitlichem Zusammenspiel, choreographierte ihre Bewegungsführung auf das Strengste, koordinierte jedes Detail von Dekoration und Maske und kümmerte sich schließlich um den Einsatz von Musik und Geräuschen.¹⁸⁷

Auch Karl Leberecht Immermann (1796-1840), der von 1834 bis 1837 das Stadttheater in Düsseldorf als Intendant, Dramaturg und Regisseur reformierte, Eduard Devrient (1801-1877) am Hoftheater Karlsruhe und Franz von Dingelstedt (1814-1881) an den Hoftheatern Stuttgart, München, Weimar und Wien bemühten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts darum, die Kunst der Inszenierung nicht nur theoretisch zu propagieren, sondern auch in der Theaterpraxis zu verwirklichen, indem sie Grundsätze szenischer Leitung wie Ensemble-Bildung, Stückauswahl und -einrichtung fortentwickelten.¹⁸⁸ Damit einher ging zugleich die Forderung, die Inszenierung eines Stückes durch den Regisseur als dessen individuelle geistige Leistung anzuerkennen, verbunden mit der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Vorstellung, dass man sich als Regisseur besonders gut einen Namen machen könne,

¹⁸¹ Vgl. Kotte 2013, S. 346 ff.; Winds 1925, S. 65 ff.; Brauneck 1988, S. 12 f.; Fischer-Lichte 1999, S. 143 ff.

¹⁸² Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 777.

¹⁸³ Vgl. Gutjahr 2008, S. 13, S. 16 m.w.N.

¹⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 147.

¹⁸⁵ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 151.

¹⁸⁶ Vgl. Gutjahr 2008, S. 13, S. 16.

¹⁸⁷ Vgl. Fischer-Lichte 2007, S. 9, S. 13.

¹⁸⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 9; Roselt 2009, S. 23, S. 33; Brauneck 1988, S. 13.

wenn man etwas noch nie Dagewesenes auf die Bühne brächte.¹⁸⁹ Die Annahme schließlich, dass eine Inszenierung letztlich nur das Werk eines Regisseurs sein könne, leitete die beginnende Emanzipation der Regie von der Dichtkunst ein.¹⁹⁰

3. Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Für die nachfolgende urheberrechtliche Bewertung von ausschlaggebender Bedeutung war im Verlauf des späten 19. Jahrhunderts die rasante und vielfältige Entwicklung der Herangehensweisen und Ansprüche an Theaterarbeit, welche Folgen für die Entwicklung auch der Theaterregie zeitigten.¹⁹¹

a) Der Gedanke des Naturalismus

Das Theatergeschehen am Ende des 19. Jahrhunderts war geprägt von dem Gedanken des Naturalismus: Ebenso wie in anderen Bereichen der Kunst sollte sich auch auf der Bühne eine naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit finden.¹⁹² In diesem Sinne leitete Georg II. von Meiningen (1826-1914) als Leiter des Meininger Hoftheaters eine neue Entwicklung in der Aufführungspraxis vor allem klassischer Werke ein. Er vereinigte in seiner Person die Ämter des Bühnenbildners, Regisseurs wie des Intendanten, leitete die Aufführung eines Stückes von der Bearbeitung über technische Proben bis zur schauspielerischen Gestaltung und trieb zudem die Entwicklung und Ausbildung des Ensembles voran.¹⁹³ Als erster Theaterdirektor erließ Georg II. ein Gebot zur Werktreue: Der Text des Dichters sei möglichst nicht zu streichen, der Schauspieler habe sich der Dichtung unterzuordnen und die Ausgestaltung der Inszenierung von der Dichtung auszugehen.¹⁹⁴ Orientiert an der zeitgenössischen Historienmalerei rekonstruierten die Meininger Bühnenbilder und Kostüme exakt nach dem historischen Rahmen, den die Stücke vorgaben.¹⁹⁵ Besondere Sorgfalt wurde auf die Ausgestaltung der Statisterie und die Choreographie von Massenszenen gelegt, wodurch das szenische Element der Aufführung in den Vordergrund rückte.¹⁹⁶ Im Hinblick auf die Inszenierungsästhetik steht

¹⁸⁹ Vgl. Hänzi 2013, S. 76.

¹⁹⁰ Vgl. Hänzi 2013, S. 76.

¹⁹¹ Vgl. Grunert 2002, S. 30.

¹⁹² Vgl. Kuhn 2005, S. 67; Winckler-Neubrand 1987, S. 81.

¹⁹³ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort Regie“, S. 778; Trilse, Christoph; Hammer, Klaus u. Kabel, Rolf: Theaterlexikon. 2. Aufl., Berlin 1977, Stichwort „Regie“, S. 436; Fischer-Lichte 1999, S. 217; Garaventa 2006, S. 133.

¹⁹⁴ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 218; Kotte 2013, S. 352; Garaventa 2006, S. 133.

¹⁹⁵ Vgl. Brauneck 1988, S. 13; Brauneck 2012, S. 273 f.; Winds 1925, S. 86 ff.

¹⁹⁶ Vgl. Kotte 2013, S. 352 f.; Kuhn 2005, S. 67; Brauneck 1988, S. 13.

diese Entwicklung daher unmittelbar vor dem Aufkommen der Regie im heutigen Sinn.¹⁹⁷ Der Meininger Aufführungsstil wurde zwischen 1874 und 1890 durch zahlreiche Gastspiele in ganz Europa bekannt und war von nachhaltiger Bedeutung für die Entwicklung eines realistischen Bühnenstils.¹⁹⁸

Die Regie der Meininger war es auch, die dem Publikum neuen Zugang zu den durch bloße Deklamation häufig verleiteten Klassiker verschaffte und damit die bis heute andauernde Auseinandersetzung um ihre „adäquate“ Inszenierung einleitete.¹⁹⁹ Dem vorherrschenden Theater als kommerziellem Unterhaltungsbetrieb mit leicht konsumierbaren Aufführungen setzten die Meininger die Vorstellung von Theater als Kunstinstitution entgegen.²⁰⁰ Dieser auf Goethe und das Weimarer Hoftheater zurückgehende Anspruch folgte dem Ansatz, es sei nicht nur die Dichtung, die inszeniert werde, sondern auch die Aufführung selbst als Kunstwerk zu konzipieren. Alle ihre Elemente seien aufeinander abzustimmen, das Werk sei dem Rezipienten als ein solches von eigener Kraft zu präsentieren.²⁰¹

Dieser Anspruch, die Aufführung als Kunstwerk zu schaffen, begründete eine neue Form der Regie: Während der Regisseur bislang lediglich die Aufsicht über den geregelten Ablauf der Proben geführt hatte, wurde nun jedes Detail festgelegt: Mit den ersten Bühnenbildentwürfen und Skizzen von Kostümen, Posen und Gruppierungen wurde der Regieplan begonnen und unter mehrmaliger Modifizierung umgesetzt.²⁰² Damit wurde versucht, jede einzelne Aufführung konsequent auf die jeweiligen Besonderheiten eines Stückes abzustimmen und innere Regie – die Textinterpretation – mit äußerer Regie – den Arrangements, Gängen und Stellungen der Schauspieler – in Beziehung zu setzen.²⁰³

Mit dem Meininger Aufführungsstil verschob sich damit allmählich der Diskurs um das Theater und damit die Wahrnehmung der Inszenierungen.²⁰⁴ Der postulierte Kunstcharakter der Aufführung wurde an die Dominanz des Regisseurs gebunden, die Kunst des Theaters wurde

¹⁹⁷ Vgl. Brauneck 1988, S. 13.

¹⁹⁸ Vgl. Brauneck 1988, S. 13; Fischer-Lichte 1999, S. 221 ff.; Grunert 2002, S. 30; Rogger 1976, S. 10.

¹⁹⁹ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 233.

²⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 222 f.; Garaventa 2006, S. 133 f.

²⁰¹ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 232 f.; Garaventa 2006, S. 134.

²⁰² Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 233.

²⁰³ Vgl. Sucher 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 350.

²⁰⁴ Vgl. Roselt 2009, S. 23, S. 34 f., der etwa die Anekdote beschreibt, der Berliner Intendant Botho von Hülsen habe – wissentlich, dass die Meininger ihr zweites Gastspiel in Berlin 1875 mit Kleists „Hermannschlacht“ eröffnen wollten – selbst kurz zuvor eine eigene Inszenierung der „Hermannschlacht“ auf den Spielplan gesetzt, um der nachfolgenden der Meininger das öffentliche Interesse zu entziehen. Sein Plan scheiterte: Erst recht drangen die Berliner in die Meininger Inszenierung, um die Cherusker aus Thüringen mit denen aus Berlin zu vergleichen. Offensichtlich wurde damit: Es ging nicht mehr allein um das Stück, sondern um eine – durch einen besonderen Stil gekennzeichnete – spezielle Inszenierung.

die Kunst des Regisseurs, der die von anderen Künstlern zur Verfügung gestellten Elemente den eigenen Intentionen gemäß organisierte.²⁰⁵ Keineswegs aber ging es seinerzeit bereits darum, in der künstlerischen Gestaltung besondere Akzente zu setzen; das Künstlerische war vielmehr weitgehend festgelegt durch die standardisierten Rollenprofile der Darsteller, insbesondere durch die literarische Vorlage.²⁰⁶ Die Durchsetzung von Regie im Sinne eines eigenständigen künstlerischen Gestaltens stieß weiterhin auf einen zähen Widerstand.²⁰⁷

Auch für den etwa zeitgleich zum Meininger Hoftheater in Wien tätigen Heinrich Laube stellte das dramatische Kunstwerk einen Organismus dar, der eine „herrschende Seele“ verlangte. Auch an seiner Bühne erfolgte daher die Durchsetzung der Regie im Sinne einer Machtzentralisation.²⁰⁸ Der Tradition des Meininger Hoftheaters diametral entgegenstehend indes reduzierte Laube die Requisiten einer Aufführung – um das Publikum nicht von der Dichtung abzulenken – auf ein Minimum.²⁰⁹ Für ihn stand die Ersetzung der gestelzten Bühnensprache des Klassizismus durch eine psychologisch differenzierte, natürliche Sprechweise der Darsteller im Mittelpunkt.²¹⁰ Pathos sollte zurückgedrängt, Künstelei vermieden werden, das Akustische erlangte Bedeutung.²¹¹

So verschieden sie auch waren, beide Richtungen waren Ausdruck des angestrebten Naturalismus in der Kunst.²¹² Neue technische Möglichkeiten und die für den Naturalismus notwendige analytische Durchdringung der Rollen und Textdeutung verliehen der Regie um die Jahrhundertwende ebenso zusätzliche Bedeutung wie die Umsetzung wissenschaftlicher Erkenntnisse.²¹³ Wenn auch die sich bereits im Rahmen des Weimarer Hoftheaters andeutende Emanzipation der Regie von der Dichtkunst weiter fortschritt, so verstanden sich zugleich die Regisseure dieser Zeit weiterhin als „Erfüllungsgehilfen“ des Dichters, denen es nicht zu-stand, einen eigenen künstlerischen Beitrag in die Aufführung einzubringen.²¹⁴

²⁰⁵ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 233.

²⁰⁶ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 288.

²⁰⁷ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 288.

²⁰⁸ Vgl. *Kotte* 2013, S. 350.

²⁰⁹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 11.

²¹⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 30.

²¹¹ Vgl. *Kotte* 2013, S. 350.

²¹² Vgl. *Grunert* 2002, S. 30; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 81.

²¹³ Vgl. *Brauneck u. Schneilin (Hg.)* 1992, Stichwort „Regie“, S. 778.

²¹⁴ Vgl. *Rogger* 1976, S. 12; *Grunert* 2002, S. 30.

b) Das Theater der Avantgarde

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die vielfältigen Strömungen der historischen Avantgarde die Konventionen des bürgerlich-illusionistischen Theaters radikal in Frage stellten, galt diese Entwicklung nicht der Instanz der Regie: Die Funktion des Regisseurs blieb nicht nur erhalten, sondern wurde ausgebaut. Die Bedeutung, die im 19. Jahrhundert der Dramatik zugeschrieben wurde, ging im 20. Jahrhundert auf die Regie über.²¹⁵ Der Erste, der diese Rolle programmatisch formulierte und von der „wichtigsten Gestalt in der ganzen Theaterwelt“ sprach, war Edward Gordon Craig, als er 1911 den schöpferischen Genius des Regisseurs feierte, der „den Gebrauch der Bewegungen, Worte, Linien, Farben und den Rhythmus beherrscht“.²¹⁶ Er verwahrte sich gegen die gängige Vorstellung, eine Inszenierung habe dem literarischen Text zu dienen, indem sie die Intention des Autors verwirkliche, und leitete damit die Abkehr von einem Sprechtheater ein, das den Text eines Dramas nur in das szenische Spiel von Schauspielern überführte. Der Fokus sollte vielmehr darauf liegen, „der Inszenierung gegenüber dem Text ästhetische Autonomie zu verschaffen“. Nunmehr sollte „die Gestaltung der Visualität der Bühne, der Rhythmus der Körper und Gesten im Mittelpunkt“ stehen.²¹⁷

Dem naturalistischen Theater warf man vor, lediglich Abbild und Kopie der Wirklichkeit zu sein, ohne Anspruch darauf zu erheben, als eigenständige Kunst mit eigenen Gesetzen zu gelten. Gefordert wurde eine radikale Entliterarisierung, da der Dichter nicht zum Theater gehöre, da er niemals vom Theater hergekommen sei und niemals zum Theater gehören könne.²¹⁸ Theater wurde von nun an vor allem verstanden als Kunst der Inszenierung, für die der Regisseur als omnipotenter Gestalter dieses Gesamtkunstwerkes verantwortlich zeichne.²¹⁹ Er erweiterte die inhaltlichen wie formalen Grenzen schauspielerischer Darstellungsweise und wurde zur zentralen Instanz des Theatergeschehens.²²⁰ Dabei war der Begriff des Regisseurs im Kontext dieser frühen Reformkonzepte weit gefasst und bezeichnete nicht nur den „Wortregisseur“, sondern den „Inszenierer“, wie Adolphe Appia (1862-1928) ihn nannte, denjenigen also, der gleichermaßen Maler, Architekt, Choreograph oder technischer wie fil-

²¹⁵ Vgl. Kotte 2013, S. 378; Roselt 2009, S. 23, S. 36.

²¹⁶ Craig 1969, S. 25, S. 106; Roselt 2009, S. 23, S. 36 f.

²¹⁷ Gutjahr 2008, S. 13, S. 17.

²¹⁸ Vgl. Craig 1969, S. 103.

²¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 263; Brauneck 2012, S. 371 f.

²²⁰ Vgl. Kuhn 2005, S. 68; Jayme, Erik: Regietheater als Rechtsproblem. In: Weller, Matthias; Kemle, Nicolai u. Lynen. Peter Michael (Hg.): Kulturgüterschutz. Künstlerschutz, Tagungsband des Zweiten Heidelberger Kunstrechtstags am 5. und 6. September 2008 in Heidelberg. Baden-Baden 2009, S. 137, S. 137.

mischer Experimentator sein konnte.²²¹ Wesentlichen Anteil zu dieser Entwicklung leistete die Auseinandersetzung mit dem Werk des ebenfalls ein „Gesamtkunstwerk“ fordernden Richard Wagners (1813-1883), fortan wurde insbesondere auch die Musik neben der bildlichen Kunst zu einem zentralen ästhetischen Grundpfeiler von Inszenierungen. Mit der Abwendung von einer naturalistischen Konzeption des Theaters wandelte sich daher auch das Bild des Regisseurs.

Insoweit charakteristisch war die Arbeit Max Reinhardts (1873-1943), der vielfach als Begründer der modernen Theaterregie in Deutschland genannt wird. Während sich seine Abkehr vom Naturalismus im Wesentlichen in der Schauspielerführung äußerte, dessen Leitfigur er als Regisseur darstellte, blieb sein Theater naturalistisch insoweit geprägt, als auch Reinhardt und einige seiner Zeitgenossen zunächst weiterhin von dem Leitgedanken getrieben waren, mit ihrer Regie primär die Struktur des Dramas herauszuarbeiten.²²² Zugleich betonte er, dass der Eingriff des Regisseurs in den Text bereits deshalb unabdingbar sei, weil viele Dramatiker ihre Stücke nicht hinreichend an den Bedingungen einer Bühne orientiert hätten.²²³ In diesem Sinne löste sich Reinhardt zunehmend vom Ausgangswerk und verschrieb sich der Freiheit, die Stücke nicht lediglich als solche darzustellen, sondern zugleich mit eigenen Mitteln zu deuten.²²⁴ Konsequenterweise trennte sich daher Reinhardt 1902/1903 von Otto Brahm (1856-1912), der ihn 1894 als Schauspieler an sein Deutsches Theater in Berlin geholt hatte, mit dem er über Jahre zusammengearbeitet, dessen genaue dramaturgische Werkanalyse und stimmiges Ensemblespiel ihn fasziniert hatte, dessen streng naturalistisch geprägte Sichtweise indes langfristig nicht mehr mit seinen Vorstellungen vereinbar war.²²⁵ Mit Reinhardt hielt das Bewusstsein Einzug ins Theater, dass die klassischen Dramen sowohl der Geschichte als auch der Gegenwart zugehören, dass ihre Gemeingültigkeit fortleben kann, sofern sie mit Mitteln des Theaters der Gegenwart erneute Konkretisierung erfahren.²²⁶ Dabei gab sich Reinhardt nie mit dem Erreichten zufrieden, sondern erkannte, dass keine Interpretation so vollkommen sei, als dass man sie nicht bereits nach kurzer Zeit wieder in Frage zu stellen habe.²²⁷ Beständig auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln ging er unkonventio-

²²¹ Vgl. Brauneck 2012, S. 372.

²²² Bezeichnend war insoweit auch der Name des von Reinhardt im Jahr 1923 erworbenen Theaters in der Josefstadt, welches sich „Die Schauspieler im Theater in der Josefstadt unter der Führung von Max Reinhardt“ nannte, Brauneck, *Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Hamburg 1986, S. 381; vgl. Rogger 1976, S. 12; Winckler-Neubrand 1987, S. 79 ff.; Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 778.

²²³ Vgl. Gutjahr 2008, S. 13, S. 17.

²²⁴ Vgl. Grunert 2002, S. 30; Rogger 1976, S. 12 f. m.w.N.; Hänzi 2013, S. 82.

²²⁵ Vgl. Brauneck 2012, S. 402 f.

²²⁶ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 374.

²²⁷ Vgl. Rogger 1976, S. 12.

nelle Wege und ließ etwa, um das antike Drama dem neuzeitlichen Menschen zu erschließen, im Zirkus, in Ausstellungs- und Festhallen, auf dem Marktplatz, in Gärten oder auf Plätzen und den Straßen der Städte spielen.²²⁸

Noch weitergehend als Reinhardt postulierte der Jurist, Schriftsteller und Dramaturg Lothar Schreyer (1886-1966) 1916 in der Kunstzeitschrift „Der Sturm“ das eigenständige „Bühnenkunstwerk“, indem er formulierte:

Das Bühnenkunstwerk ist ein selbständiges Kunstwerk. Das Bühnenkunstwerk ist künstlerische Schöpfung. Es ist keine Nachahmung der Naturgestalt oder Kulturgestalt. Das Bühnenkunstwerk ist nicht dramatische Dichtung, nicht schauspielerische Schöpfung, nicht ein Anordnen der in einer Dichtung mittelbar und unmittelbar enthaltenen tatsächlichen Verhältnisse. Es ist keine Nachschöpfung der Dichtung, kein Werk der bildenden Künste oder des Kunstgewerbes, keine Verbindung verschiedener in Raum und Zeit wirkender Künste. Das Bühnenkunstwerk ist eine künstlerische Einheit. Es ist durch Intuition empfangen, in Konzentration gereift, als Organismus geboren. Es ist gebildet aus den künstlerischen Ausdrucksmitteln Form, Farbe, Bewegung und Ton. Es ist selbständiges Kunstwerk, wirkend in Raum und Zeit.²²⁹

Es setzte sich die Auffassung durch, dass die Aufführung nicht mehr durch die „Vereinigung“ verschiedener Künste entstehe, sondern durch die Auswahl und Kombination kleinster konstitutiver Elemente. Beides – Auswahl und Kombination – erfolgte durch den Regisseur, der als „Künstler den Gebrauch der Bewegungen, Worte, Linien, Farben und des Rhythmus“ beherrschte.²³⁰ Während im 19. Jahrhundert das Theater vom Schauspieler dominiert wurde, bezeichnet etwa Fischer-Lichte bereits diese Entwicklung um die Jahrhundertwende als Beginn des Zeitalters des sogenannten Regietheaters.²³¹

Eine ähnlich radikale Abkehr vom Prinzip der realistischen Umsetzung einer literarischen Vorlage in das Bühnengeschehen vollzogen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die bereits erwähnten Regisseure Adolphe Appia und Edward Gordon Craig sowie Konstantin Stanislawski (1863-1938).²³² Zwar bauten auch sie auf dem Ausgangswerk auf, betrachteten sich indes nicht mehr als verlängerten Arms des Dichters, sondern es ging ihnen vornehmlich um die eigene Werkinterpretation.²³³ Man plädierte für eine Emanzipation des Theaters, welches nichts anderes mehr repräsentieren, sondern sich auf seine eigene Kunstwirklichkeit konzentrieren sollte. Trotz dieser weitreichenden Forderungen entwickelten sich die besonderen

²²⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 12 f.; Winds 1925, S. 107; Fischer-Lichte 1999, S. 266; Garaventa 2006, S. 142.

²²⁹ Schreyer 1916, S. 50, S. 50 f.

²³⁰ Craig 1969, S. 106; vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 302.

²³¹ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 479, Fn. 135.

²³² Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 301.

²³³ Vgl. Winckler-Neubrand 1987, S. 82.

Handschriften dieser ersten Regiekünstler innerhalb des weiterhin vorherrschenden Literaturtheaters, wobei der literarische Text nunmehr maßgeblich als Stimulus für neue, eigenständige Interpretationen diente, in denen bestimmte Aspekte des Drameninhaltes in den Vordergrund traten.²³⁴ Appia wie Craig gaben die theoretischen Grundlagen einer neuen Bühnenästhetik vor: Beide entwarfen aufsehenerregende bildnerische Entwürfe ihrer Inszenierungs- und Raumkonzepte, Licht und Raum wurden die wichtigsten szenographischen Gestaltungselemente.²³⁵ Das Prinzip der neuen Bühnenästhetik bestand darin, „szenische Atmosphären“ zu schaffen, in der der Regisseur als „Inszenierender“ seine Vision vom Bühnenkunstwerk verwirklichen konnte.²³⁶ Die im Theater verwendeten Ausdrucksmittel wurden zunehmend gleichrangig und von der Dominanz des Schauspielers befreit.²³⁷ Das von Stanislawski entwickelte neue System der Schauspielkunst und seine Vorstellung, die Schauspieler auf der Bühne ebenso agieren zu lassen wie im wirklichen Leben, erforderte in seiner Anwendung einen neuartigen Typus des Regisseurs, der sämtliche durch den Dramatiker in sein Schriftwerk hineingelegten Möglichkeiten zu erschließen hatte.²³⁸

Eine weitere Entwicklung der Auffassung über den Regisseur als reinem Diener des Dichters durch werkgetreue Inszenierung hin zum eigenständigen Künstler als zentraler Gestalt der Theaterinszenierung vollzog sich, als in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts expressionistische Gedanken Eingang auch in das Theatergeschehen fanden.²³⁹ Damit verbunden war die zunehmende Verwendung von Bühnenmitteln als Ausdrucksform der Inszenierung, die Wirklichkeit sollte nicht mehr naturgetreu nachempfunden, sondern in symbolischer, antirealistischer Darstellung abgebildet werden. Als „Grundzüge einer Sprache des expressionistischen Theaters“ werden folgende drei Prinzipien beschrieben: Den Ausgangspunkt für die Inszenierung bildet eine abstrakte Idee, die bei der Lektüre des Dramentextes gewonnen wird; das Drama selbst stellt lediglich eines der Materialien für die Inszenierung dar, sodass Eingriffe in die Textsubstanz unumgänglich sind; und schließlich erfolgt die Auswahl und Kombination der theatralischen Zeichen allein mit dem Ziel ihrer optimalen Funktionalisierung im Hinblick auf die Idee, die szenisch zum Ausdruck gebracht werden soll.²⁴⁰ Die „Sprache des expressionistischen Theaters“ ließ sich daher „nicht aufgrund des Einsatzes

²³⁴ Vgl. *Sucher* 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 351.

²³⁵ Vgl. *Trilse; Hammer u. Kabel* 1977, Stichwort „Regie“, S. 436; *Brauneck* 2012, S. 372.

²³⁶ *Brauneck* 2012, S. 372.

²³⁷ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 372.

²³⁸ Vgl. *Stanislawskij, Konstantin Sergejewitsch: Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*. Zürich 1940, S. 57; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 82 f.; *Stegemann, Bernd: Regie als Beruf*. In: Gronemeyer, Nicole u. Stegemann, Bernd (Hg.): *Lektionen 2, Regie*, Berlin 2009, S. 38, S. 42.

²³⁹ Vgl. *Brauneck* 1986, S. 63; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 83.

²⁴⁰ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 317 f.

bestimmter theatralischer Zeichen identifizieren“, sondern es handelte sich um ein „hierarchisches System, in dem der oberste Platz von der „Idee“ besetzt“ wurde.²⁴¹

Führender Vertreter dieser neuen Stilrichtung war Leopold Jessner (1878-1945), der bei seiner Interpretation den gesamten Text auf eine Grundidee hin deutete.²⁴² Diese Deutung wiederum wurde mit theatralischen Mitteln szenisch zum Ausdruck gebracht und konnte Eingriffe in die Textgestalt, den Handlungsablauf oder die Figurenkonstellation nach sich ziehen.²⁴³ Jessner suchte für klassische Dramen nach neuen, schlichten Ausdrucksformen, die zeichnerhafte Verknappung der Bühne war ein wesentliches Merkmal seiner Inszenierungen. Seine aufsehenerregende Konzeption, ohne Bühnenbild auf einer den ganzen Raum ausfüllenden Treppe agieren zu lassen, ist bis heute Gegenstand zahlreicher Illustrationen seiner Vorstellung.²⁴⁴

Je weiter die Zeit fortschritt, umso vielfältiger wurde das Theaterleben, das sich maßgeblich durch die individuelle stilistische Entwicklung jedes einzelnen Regisseurs auszeichnete:

So wollte etwa der Theaterleiter, Schauspieler und Dramatiker Jacques Copeau (1879-1949) auf dem Wege größtmöglicher Einfachheit in szenischer Gestaltung bis zum Kern der Dichtung vordringen, während andererseits die sowjetischen Revolutionsregisseure Wsewolod E. Meyerhold (1874-1942), Alexander I. Tairow (1885-1950) und Jewgeni B. Wachtangow (1883-1922) freien Umgang mit der literarischen Textvorlage übten. Meyerhold strebte ein totales Theater an, führte das filmische Montageprinzip für seine Aufführungen ein und ordnete die schauspielerischen Auftritte ebenso wie alle sonstigen eingesetzten Materialien und Mittel einem festen Regiekonzept unter, das sich am Sinnbild des technischen Zeitalters orientierte.²⁴⁵ Demgegenüber begriffen Tairow wie Wachtangow Theater als Kontrast zur Wirklichkeit und gaben dem Schauspiel seine freie Entfaltung zurück.²⁴⁶ Speziell die Inszenierungen Tairows und Meyerholds waren gekennzeichnet durch exzentrische Bühnentechnik, durch Elemente bildender Kunst und Architektur sowie Mittel des Zirkus, der Akrobatik und des Varietés.²⁴⁷

²⁴¹ Fischer-Lichte 1999, S. 318.

²⁴² Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 308.

²⁴³ Vgl. Garaventa 2006, S. 153.

²⁴⁴ Vgl. Brauneck 2012, S. 418 f.; Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 778; Rogger 1976, S. 14.

²⁴⁵ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 778.

²⁴⁶ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 778; Trilse; Hammer u. Kabel 1977, Stichwort „Regie“, S. 436.

²⁴⁷ Vgl. Sucher 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 351.

Während Gustaf Gründgens (1899-1963) wiederum in seinem Regiestil einem unpolitischen Konzept verhaftet blieb, das weiterhin nach werkgetreuer Inszenierung strebte, verschrieben sich Erwin Piscator (1893-1966) und Bertolt Brecht (1898-1956) dem proletarischen bzw. epischen Theater.²⁴⁸ Erwin Piscator instrumentalisierte das Theater als politisches Kampfmittel des Proletariats, dem er die Unversehrtheit des dargestellten Stückes unterordnete, während Brecht – insoweit subtiler – den Zuschauer nicht indoktrinieren wollte, diesen vielmehr durch Schaffung einer ästhetischen Distanz zum permanenten, eingreifenden Denken provozierte.²⁴⁹ Diese Distanz zwischen Bühne und Zuschauer, die letzterem zugleich die Scheinwelt des Theaters vor Augen führte, komplexe historische, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge analysierte, darstellte und erklärte und ihn dadurch zu kritischer, insbesondere politischer Auseinandersetzung anhielt, kreierte Brecht mit Hilfe von Verfremdungseffekten.²⁵⁰ Er übernahm desillusionierende Elemente aus dem Theater des Expressionismus und brachte diese in sein „episches Theater“ ein.²⁵¹ Dieses sollte zugleich lehrhaft wie unterhaltend sein, sollte dem Zuschauer Erkenntnis und Kunstgenuss verschaffen.²⁵² „Gegen die Verschmelzung der am theatralischen Ereignis beteiligten Künste setzte Brecht die Trennung seiner Elemente, von Arrangement, Bild oder Musik, um auf diese Weise eine widerspruchreiche Komposition zu erzielen, in der die Beiträge der einzelnen Künste „einander erhellen, kontrastieren und kommentieren“ könnten.²⁵³

Im Unterschied etwa zum expressionistischen Theater eines Leopold Jessner ging das epische Theater nicht von einem Drama aus, das auf seine (vermutete) Idee hin gelesen wurde, die szenisch zum Ausdruck gebracht werden sollte, sondern stand am Anfang der Arbeit eines Regisseurs ein komplexes Problem, für dessen szenische Darstellung und Erläuterung ein brauchbarer, allein als Material zu verwertender Text gesucht wurde.²⁵⁴ Die Auswahl und Kombination der theatralischen Zeichen dienten als Mittel der Darstellung und Explikation dieses relevanten Problems.²⁵⁵ Weiteres, das epische Theater charakterisierendes Ziel war es, den Menschen in seiner gesellschaftlichen Funktion und seine Konflikte als solche der Gesellschaft zu zeigen. Dieses Ziel hatte nicht der Schauspieler zu verwirklichen, sondern der

²⁴⁸ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 84; *Rischbieter (Hg.)* 1993, Stichworte „episches Theater“, „Piscator“, „Brecht“ und „Gründgens“; *Fischer-Lichte* 1999, S. 334; *Hänzi* 2013, S. 90; *Kotte* 2013, S. 383.

²⁴⁹ Vgl. *Garaventa* 2006, S. 149; *Fischer-Lichte* 1999, S. 371, S. 282; *Grunert* 2002, S. 31; *Brauneck u. Schneilin (Hg.)* 1992, Stichwort „Regie“, S. 778 f.

²⁵⁰ Vgl. *Kotte* 2012, S. 106; *Brauneck* 1986, S. 361, S. 388, S. 391-418; *Brauneck* 2012, S. 421; *Sucher* 2002, Stichwort Regietheater, S. 348, S. 351; *Fischer-Lichte* 1999, S. 335, S. 352.

²⁵¹ *Grunert* 2002, S. 31.

²⁵² Vgl. *Garaventa* 2006, S. 146.

²⁵³ *Sucher* 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 351.

²⁵⁴ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 336.

²⁵⁵ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 336.

Regisseur, indem er die Darstellung des Schauspielers in entsprechende Texte „einmontierte“. Damit avancierte das Verfahren der Kombination theatralischer Zeichen zum wichtigsten strukturellen Faktor des epischen Theaters.²⁵⁶ Brecht wie Piscator setzten zu diesem Zweck erzählende Elemente bewusst anders ein, indem sie die Bühnenrealität durchbrachen: So verwendete die avantgardistische Bühne Piscators der 1920er Jahre etwa moderne Technik wie Simultanbühnen, Laufbänder, Drehscheiben und bewegliche Brücken. Er bediente sich an Bildprojektionen und Dokumentarfilmen, die das Bühnengeschehen ergänzten bzw. überlagerten; Brecht ließ Darsteller vor den Vorhang treten und die Ereignisse auf der Bühne kommentieren, es wendeten sich Schauspieler an das Publikum und wurden Texte und Bilder eingeblendet oder gab es Musikeinlagen. Der Regisseur schien zur Leitfigur des Theatergeschehens avanciert.

c) **Regie in der Zeit des Nationalsozialismus**

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten bedeutete – zumindest vorläufig – eine Zäsur in der Entwicklung der Regie. Dieser kam erneut primär die Aufgabe der Neuinterpretation klassischer Werke zu, es galt wiederum „das Primat der Dichtung vor dem Spiel“.²⁵⁷ Das bürgerliche Bildungs- und Unterhaltungstheater wurde rehabilitiert und restauriert.²⁵⁸ Theater sollte die Funktion der Ablenkung und Zerstreuung übernehmen und wurde, wenn auch ideologisiert, so doch zugleich weitgehend entpolitisiert.²⁵⁹

Seine prominentesten Vertreter wie der Generalintendant des Staatstheaters Berlin, Gustaf Gründgens, oder der Intendant des Deutschen Theaters, Heinz Hilpert (1890-1967), führten diese Tradition nach dem Ende des Dritten Reiches auch in der Bundesrepublik bis zum Ende der 1960er Jahre fort.²⁶⁰ Gegen diese stillschweigende Übereinkunft verstieß in schärfster Weise der kurz vor Anbruch der nationalsozialistischen Zeit emigrierte und nun nach Deutschland zurückgekehrte Fritz Kortner, als er im Jahr 1950 am Berliner Hebbel-Theater einen politisch aktualisierten „Don Carlos“ inszenierte und damit den heftigsten Theaterskandal der ersten Nachkriegsjahre auslöste.²⁶¹ Seine Inszenierung versuchte, an die Tradition der 1920er Jahre anzuknüpfen, anstatt das klassische Werk zu historisieren, er stellte die Insze-

²⁵⁶ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 343.

²⁵⁷ *Kraus, Dorothea: Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren.* Frankfurt am Main 2007, S. 49; vgl. auch *Hänzi* 2013, S. 90; auch *Kotte* 2013, S. 392 f.

²⁵⁸ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 389.

²⁵⁹ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 389; *Garaventa* 2006, S. 149.

²⁶⁰ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 299 f.

²⁶¹ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 389.

nierung in einen politischen Zusammenhang, den das Publikum anzuerkennen unter keinen Umständen bereit war.²⁶²

Die 1950er Jahre wurden zu einer Zeit des „Intendanten-Theaters“, denn die wesentlichen künstlerischen Innovationsschübe scheinen Folge von Neubesetzungen einiger Intendanten mit Persönlichkeiten, die – wie beispielsweise Kurt Hübner (1916-2007) als Intendant der Städtischen Bühnen in Ulm oder George Tabori (1914-2007) als Leiter des Bremer Theaterlabors – an ihren Bühnen einen künstlerischen Neubeginn einleiteten, mitunter auch einen neuen Arbeitsstil einführten.²⁶³ Dennoch wurde überwiegend – etwa von Heinz Schalla (1904-1983) in Bochum und Karl Heinz Stroux (1908-1985) in Düsseldorf –, wenn auch auf hohem künstlerischem Niveau, so doch ein Inszenierungsstil gepflegt, dessen zentrale Kategorie die Werktreue war.²⁶⁴

4. Die Entwicklung des Regietheaters seit den 1960er Jahren

Erst die in den 1960er Jahren auftretende Regie-Generation von Peter Zadek (1926-2009), Peter Stein (geb. 1937) und Claus Peymann (geb. 1937) stellte das in der Zeit des Nationalsozialismus wiedererweckte fundamentalistische Gehorsamsprinzip gegenüber dem dramatischen Werk erneut in Frage. Diese Ablösung des textuell geprägten Theatermodells durch ein Aufführungsmodell nahm die von der historischen Avantgarde vorantriebene Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder auf.²⁶⁵ Das Theater wandelte sich zusehends „von einer Vermittlungsinstanz des literarischen Bildungskanons hin zum Ort neuer ästhetischer Erfahrungen und kulturell-politischer Reflexionen“.²⁶⁶ Ihm sollte wieder ein Gegenwartsbezug verliehen werden, der ihm in den 1950er Jahren abhanden gekommen war. Der Begriff der Werktreue wurde im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit den Problemen ihrer Zeit neu definiert, der Gegenwartsbezug selbst zur neuen Forderung.²⁶⁷

In den späten 1960er Jahren entwickelte sich das sogenannte Regietheater (im engen Sinne), wobei Uneinigkeit herrscht, was unter diesem verstanden wird.²⁶⁸ Regietheater ist keine ein-

²⁶² Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 391 f.

²⁶³ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 503.

²⁶⁴ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 488.

²⁶⁵ Vgl. *Hänzi* 2013, S. 91, S. 123 m.w.N.

²⁶⁶ *Brauneck* 2012, S. 509 f.

²⁶⁷ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 509 f.

²⁶⁸ Entgegen dem Mainstream des Regietheaters wurde von den späten 1950er Jahren bis in die frühen 1980er Jahre hinein statt einer Bindung an künstlerische Konzepte mit gemeinschaftsbildenden Produktionsweisen experimentiert; vgl. im Einzelnen *Kotte* 2013, S. 381 f.; *Thalheimer, Michael*: ... Diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke. Ein Interview. In: *Gutjahr, Ortrud* (Hg.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg 2008, S. 199.

heitliche Strömung des Theaters, sondern es kann diese Bezeichnung auf die verschiedensten Stilrichtungen Anwendung finden. Denn die Entwicklung des europäischen Theaters in den späten 1950er, den 60er und den 70er Jahren bot in ihren „institutionellen Strukturen, ihrer künstlerischen Heterogenität und den neuen Formen von Internationalität und Transkulturalität ein kaum überschaubares Bild“.²⁶⁹ Am Anfang der neueren Regieentwicklung stand – im Zuge politischer Aufbruchstimmung der 1960er Jahre – die Abwehr tradierter Form- und Wertvorstellungen; mit dem Zerfall der Protestbewegung zerlegte sich die Regie in viele Facetten und subjektive Sichtweisen.²⁷⁰ Ein Versuch, diese deskriptiv oder funktionsanalytisch auf einen Nenner bringen zu wollen, wäre zum Scheitern verurteilt.²⁷¹ Die nachfolgenden Ausführungen erheben daher keinen Anspruch, das Regietheater in vertikaler oder horizontaler Ebene vollständig abzubilden. Allein soll es in seinen Grundzügen bzw. Gemeinsamkeiten dargestellt und eine Idee vermittelt werden über die Vielfältigkeit moderner Regie seit dem Ende der 1960er Jahre.

Kennzeichnend für die heute als Regietheater bezeichnete Form der Regie, die ihren Höhepunkt im strengeren Sinne in den 1970er und 1980er Jahren erlebte, war die Befreiung von der Literatur und die Konstitution des Theaters als eigene Kunstform: Nicht mehr der Dramatiker, sondern der Regisseur galt von nun an als eigentlicher „Schöpfer des Kunstwerks“.²⁷² Die Konzeption des Regisseurs wurde auf der Bühne vollstreckt, der Regisseur ordnete alle Künste des Theaters – gestische und mimische Aktion der Schauspieler, Bühnenbild, Raum, Licht oder Musik – diesem Konzept, der von seiner künstlerischen Interpretation des dramatischen Textes abhängigen künstlerischen Grundidee, zu.²⁷³ Der Regisseur ist es, der von der Einrichtung und Kürzung des zur Aufführung vorgesehenen Stücks über die Proben bis zur

²⁶⁹ Brauneck 2012, S. 497.

²⁷⁰ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 779.

²⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 419. Insbesondere entwickelte sich in den 1980er und 1990er Jahren auch das von Hans-Thies Lehmann so bezeichnete postdramatische Theater, in dem andere Mittel in den Vordergrund treten als der Text, vgl. Lehmann, Hans-Thies: Reflexionen der Gegenwart. In: Körper-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körper Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 60, S. 61; im Einzelnen Kotte 2013, S. 385 ff.

²⁷² Vgl. Behrend, Eva: Ohne Verbündete geht gar nichts. In: Körper-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körper Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 8, S. 9; Heeg, Günther: Die Zeitgenossenschaft des Theaters. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 29, S. 33; Hänzi 2013, S. 123. Die seit den 1960er Jahren entstandenen Tendenzen und Stilmittel von Theater werden teils auch unter dem Begriff des postdramatischen Theaters zusammengefasst. Postdramatisch deshalb, weil die Bedeutung der literarischen Textvorlage im Aufführungsgeschehen zugunsten anderer Zeichen zurücktritt und die Inszenierung weniger auf Texttreue gerichtet ist als vielmehr darauf, durch räumliche, visuelle und lautliche Zeichen eine durch den Regisseur intendierte Wirkung beim Zuschauer zu erzielen und damit den Damentext in ein spezielles Verhältnis zum materiellen Bühnengeschehen zu setzen; vgl. Lehmann 2008, S. 60, S. 61 ff. Andere wiederum stellen den Begriff der Postdramatik in Frage, handele es sich doch eigentlich um „Theater neben dem Drama“ und nicht um „Theater nach dem Drama“; vgl. Kotte 2013, S. 384 f.

²⁷³ Vgl. Heeg 2009, S. 29, S. 33; Sucher 2002, Stichwort „Regietheater“, S. 349.

Premiere den gesamten Arbeitsprozess prägt.²⁷⁴ Inhalte und Theorien, Bild- und Materialentwürfe dominierten häufig die individuellen Darstellungsweisen des Schauspielers.

Basis der Konzepte war von nun an die Interpretation: Auf der Suche nach neuen Erkenntnis- und Darstellungsmöglichkeiten mit den Mitteln des Theaters ging die Regie von der bloßen Rekonstruktion eines Textes zu dessen Veränderung durch Interpretation über.²⁷⁵

Speziell den Klassikern gegenüber artikulierte sich ein neues Verständnis. Die gängige Vorstellung, die klassischen Texte seien stets aktuell, wurde in Zweifel gezogen. Die Inszenierung eines solchen Textes setzte damit einen Prozess der Untersuchung voraus, die seine mögliche Aktualität erst ermitteln sollte. Das Geschichtliche sollte nicht durch Striche eliminiert oder durch besondere inszenatorische Verfahren neutralisiert oder überspielt, sondern als fremd aufgedeckt werden.²⁷⁶ Eine Inszenierung konnte dabei etwa wie diejenige von Schillers „Die Räuber“ durch Peter Zadek aus dem Jahr 1966 so vorgehen, dass sie den klassischen Text fortlaufend mit Elementen der Gegenwartskultur – wie Comics, Western oder Horrorfilmen – durchsetzte oder konfrontierte.²⁷⁷ Andere brachen das Ausgangswerk nicht durch zeitgenössische Einschübe auf, sondern suchten das entgegengesetzte Verfahren, indem sie sich auf die „Künstlichkeit der dargestellten Welt, ihrer Figuren und deren Verhaltensweisen“ konzentrierten und sie „durch Herausstellungen oder Übertreibungen ihrer paradoxen oder idiotischen Zustände“ entlarvte.²⁷⁸ Diesen Weg etwa wählte Peter Stein mit seiner Inszenierung von Goethes „Torquato Tasso“ aus dem Jahr 1969, in der er die mögliche Aktualität eines klassischen Werkes neu definierte und sich mit den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen auseinandersetzte.²⁷⁹

Kennzeichnend für das als Regietheater bezeichnete Theater war weiter die Anfang der 1960er Jahre einsetzende Suche nach neuen Räumen und Gattungen sowie einem neuen Modus der Zeichenverwendung.²⁸⁰ Das Theater erschloss sich stetig neue Spielräume, es wurde in Fabriken, Messehallen, in Zirkuszelten, in Burgruinen oder auf Felsen gespielt, und es ent-

²⁷⁴ Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regietheater“, S. 780.

²⁷⁵ Vgl. Brauneck u. Schneilin (Hg.) 1992, Stichwort „Regietheater“, S. 780.

²⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 397.

²⁷⁷ Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 397 m.w.N.

²⁷⁸ Fischer-Lichte 1999, S. 398 m.w.N.

²⁷⁹ Vgl. Garaventa 2006, S. 151. Die Attraktivität des Regietheaters gewann maßgeblich durch Regisseure wie Peter Zadek (1926-2009), Claus Peymann (geb. 1937), Peter Stein (geb. 1937), Jürgen Flimm (geb. 1941), Hans Neuenfels (geb. 1941), Jürgen Gosch (geb. 1943), Einar Schleef (1944-2001) oder Luc Bondy (geb. 1948) an Bedeutung, die durch aufsehenerregende Inszenierungen auf sich aufmerksam machen konnten; vgl. *Gutjahr* 2008, S. 19.

²⁸⁰ Fischer-Lichte 1999, S. 410.

standen als neue theatralische Gattungen – ausgehend von der Bildenden Kunst und als eine Form der Neuauflage des DADA – das Happening und die Aktions-Kunst.²⁸¹

Im Zuge der Visualisierung des Theaters löste sich die Regie teils ganz von literarischen Vorlagen.²⁸² Grundlage für phantasievolle Raum- und Lichtassoziationen wurden vielfach nicht für das Theater konzipierte Texte. In der Hand von „regieführenden Bühnenbildnern“ entstanden „inszenierte Räume“ und riesige „Environments“.²⁸³

Das Repertoire möglicher theatralischer Zeichen wurde erheblich erweitert, und es wurde aus allen Kulturen der Welt geschöpft.²⁸⁴ Durch Verwendung verschiedenster Elemente wie Farbe, Licht, Geräusch, Musik, Tanz oder Pantomime öffneten sich der Regie neue, keinem Stil mehr verpflichtete Interpretations-, Formungs- und Darstellungstechniken. Verwendet wurden neuerdings auch solche Zeichen, die die moderne Technologie ermöglichte: computergesteuerter Lichteinsatz, Videosizing, Laser- und Holographie.²⁸⁵

Eine Öffnung der Regie fand darüber hinaus insoweit statt, als sie nicht mehr nur bedeutete, die Inszenierung der Aufführung zu organisieren, sondern, die Theatersituation insgesamt zu bearbeiten, etwa den Blick des Zuschauers zu leiten oder mit seiner körperlichen Involviertheit zu experimentieren. Es ging bei der Regie nicht länger allein um das fertige Gesamtkunstwerk, sondern auch um dessen Produktion, die der Zuschauer miterleben und mitverstehen sollte.²⁸⁶ Die damit einhergehende Frage der Zuschauerpartizipation stand gerade in den 1960er und frühen 1970er Jahren im Vordergrund des Interesses experimenteller Produktionen und es gewann in den ausgehenden 1970er und 1980er Jahren die Qualität des „kreativen Zuschauens“ besondere Bedeutung.²⁸⁷ Das Regietheater – in Abgrenzung zum Autoren- oder Schauspielertheater – lässt sich daher auch als eine Form des Theaters verstehen, in dem dem Zuschauer eine neue Rolle zukommt, „denn was diesen nun reizt, ist, durch die Inszenierung

²⁸¹ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 410 f.; *Brauneck* 2012, S. 513.

²⁸² Vgl. *Brauneck* 2012, S. 513; *Kuhn* 2005, S. 69.

²⁸³ *Kuhn* 2005, S. 69.

²⁸⁴ Ariane Mnouchkine etwa wurde durch ihr Théâtre du Soleil“ u.a. wegen dieser Vielfalt theatraler Mittel immense Aufmerksamkeit zuteil. Haberlik beschreibt dies in ihrer Publikation „Regie-Frauen“, S. 38 mit den Worten: „Ihre theatralen Mittel schöpft Ariane Mnouchkine aus allen Kulturen der Welt: aus dem schon erwähnten italienischen Theater der Märkte oder aus dem japanischen Kabuki-Theater; ihre Shakespeare-Dramen finden plötzlich in indischen Kostümen statt; aus *Tartuffe* wird ein in Tücher und Turbane gehüllter Fundamentalist; [...]“. Auch Doris Dörrie nimmt Anleihen in aller Welt, wenn sie die Barockoper „Admeto“ mit japanischen Butoh-Tänzern, Kimonos und transparenten Schiebewänden inszeniert; vgl. *Haberlik* 2010, S. 105.

²⁸⁵ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 413; *Brauneck u. Schneilin (Hg.)* 1992, Stichwort „Regie“, S. 779. Zu beeindruckendem Einsatz kommen gerade diese filmischen Mittel etwa in den Inszenierungen Katie Mitchells, wenn sie Filmbilder live im Theater aufnimmt und auf Leinwände überträgt, während das Publikum gleichzeitig der Darstellerin bei deren Agieren auf der Bühne zuschaut; vgl. auch *Haberlik* 2010, S. 117.

²⁸⁶ Vgl. *Lehmann* 2008, S. 60, S. 62 ff.

²⁸⁷ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 417 f.

in eine andere Art des Sehens hineingeführt zu werden, in eine veränderte Form der Auseinandersetzung mit dem Bühnengeschehen wie mit sich selbst“.²⁸⁸

In den 1980er und 1990er Jahren zog sich das Theater zunehmend aus den gesellschaftlichen Konfliktfeldern zurück, eine inhaltliche Auseinandersetzung von Kultur und Politik schien nicht mehr, jedenfalls nicht mehr überwiegend, gewollt.²⁸⁹ Diesem Zeitgeist entsprechend wurde auch der amerikanische Regisseur Robert Wilson (geb. 1941), für den „Geschichtliches nicht mehr als ein Material- und Motivreservoir“ war, das er – frei von spezifischen Sinnzusammenhängen – allein formalen Bezügen folgend arrangierte, mit seinem außergewöhnlichen Bildertheater an den Bühnen der 1980er und 1990er Jahre gefeiert.²⁹⁰ Er entwickelte ein gänzlich autonomes Bühnenkunstwerk, das mit verschiedenartigen Mitteln von Lichtsetzung, Choreographie, Bildräumlichkeit oder Zeitdehnung, -raffung und -beschleunigung der Bühnenereignisse die Aufmerksamkeit auf Formen, Charaktere und Modi der zu beobachtenden Abläufe lenkte.²⁹¹ Seine Botschaft bestand einzig darin, in die Fülle schöner Bilder einzutauchen. Dennoch verblieb der Wunsch vieler Regisseure, die Werke der Dichter in ihrer Essenz für den zeitgenössischen Zuschauer neu zu erschließen.²⁹²

Mit der Etablierung des Regietheaters veränderte sich auch die Erwartungshaltung gegenüber der Inszenierung. Wer die Inszenierung eines bestimmten Regisseurs besucht, dem geht es weniger um das Kennenlernen oder bloße Wiedererleben eines bestimmten dramatischen Werkes, ihn interessiert zumeist auch keine bestimmte Schauspielerin oder ein bestimmter Schauspieler, sondern er will sich von der konkreten Inszenierung überraschen lassen.²⁹³

Regietheater der Gegenwart steht häufig für radikale Kürzung, Fragmentierung oder Umschreibung dramatischer Texte.²⁹⁴ Zugleich zeichnen sich Inszenierungen vielfach dadurch aus, dass sie sich zu früheren Aufführungen anderer Regisseure in Beziehung setzen oder setzen lassen, indem sich Regisseure durch Zitate oder Anspielungen von früheren eigenen

²⁸⁸ *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 24.

²⁸⁹ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 517.

²⁹⁰ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 522.

²⁹¹ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 69 f.

²⁹² Vgl. *Brauneck* 2012, S. 522.

²⁹³ *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 24.

²⁹⁴ Vgl. *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 14. So formuliert *Matthias Lüdecke* in einer Kritik der Inszenierung von Georg Büchners „Woyzeck“ durch Boris Nikitin: „Eine wirklich inhaltliche oder szenische Auseinandersetzung mit dem Stück findet nicht statt, nur dreimal wird überhaupt daraus gelesen. Nikitin leitet zwar sein Thema aus dem Woyzeck ab, verweigert sich diesem aber ansonsten so sehr, dass die Stückauswahl nahezu beliebig scheint.“, *Lüdecke, Matthias*: Publikumsbenutzung. „Woyzeck“ ohne Woyzeck: Der Gießener Beitrag von Boris Nikitin. In: Körber-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körber Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 42.

Inszenierungskonzepten oder denjenigen von Kollegen abgrenzen.²⁹⁵ Entscheidend für die Überzeugungskraft des Regietheaters ist neben der Stimmigkeit eines Inszenierungskonzeptes und den darstellerischen Leistungen insbesondere der Umstand, dass die Modifizierung eines Textes nicht zu einer „durch theatrale Effekte kaschierten Verarmung führt“, sondern dass das Regietheater „im besten Fall dem Text mehr zurückgibt, als es ihm nimmt, indem es „Zusammenhänge, Konflikte und Konstellationen unter zeitgenössischer Perspektive lesbar macht“.²⁹⁶ So begründet etwa Michael Thalheimer (geb. 1965) die häufig radikalen Zusammenstreichungen seiner Inszenierungen, indem er formuliert:

Die Reduktion des Textes löscht das Überflüssige und hilft, die Geschichte, die wir im Text entdeckt haben, stringent zu erzählen. Natürlich taucht dann der Vorwurf auf, dass der Autor schon selbst wisse, was überflüssig ist und was nicht. Aber gerade dem würde ich widersprechen, denn der Regisseur verfügt durch seine Praxiserfahrung vielleicht viel mehr über einen Theatersinn als der Autor. Und genau hier sind wir beim Thema Regietheater. Denn ohne im engeren Sinne texttreu zu sein, kann ein Regisseur doch seine Werktreue zeigen.²⁹⁷

Der freie Umgang mit Stücken und die Überwindung konventioneller Spielformen haben dem Regietheater nicht selten den Vorwurf eingebracht, den Ideen des Regisseurs käme zu großer Einfluss auf das Werk und die Schauspieler zu.²⁹⁸ Untreue am Werk im Sinne einer Verletzung der Intentionen des Autors bzw. der Ablenkung vom eigentlichen Gehalt des Werkes werden als Kritikpunkte ebenso vorgebracht wie dessen Formzerstörung durch Einlagen, die für das Werk entbehrlich seien.²⁹⁹

Während Inszenierungen der 1990er Jahre ihren Fokus weitestgehend auf ihre Materialität und die Produktionsweisen richteten, zeigen sich seit der Jahrtausendwende Tendenzen, die eine starke Neuorientierung am literarischen Text unter postdramatischen Paradigmen befürworten. In diesem Sinne sind gerade in jüngster Zeit erneut Regieversuche in Richtung einer Konzentration auf das Werk und die Struktur des Textes zu beobachten.

²⁹⁵ In diesem Sinne verfahren insbesondere Frank Castorf (geb. 1951), Christoph Marthaler (geb. 1951), Stephan Kimmig (geb. 1959), Andreas Kriegenburg (geb. 1963), Armin Petras (geb. 1964), Michael Thalheimer (geb. 1965), Thomas Ostermeier (geb. 1968) oder Nicolas Stemmann (geb. 1968); vgl. *Gutjahr* 2008, S. 19 f.

²⁹⁶ *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 21.

²⁹⁷ *Thalheimer* 2008, S. 189, S. 192.

²⁹⁸ Vgl. *Brauneck* 2012, S. 510; *Gutjahr* 2008, S. 14 f. Dem entgegen stellt sich vehement etwa *Kriegenburg, Andreas*: Figuren, die es nicht schaffen, ihre Phantasie und Lebenszeit zu verkaufen. Ein Interview. In: *Gutjahr, Ortrud* (Hg.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg 2008, S. 149.

²⁹⁹ Vgl. *Brauneck u. Schneilin* (Hg.) 1992, Stichwort „Regietheater“, S. 780. Tatsächlich sind für das Theater des 20. Jahrhunderts nicht selten Skandale charakteristisch, die „in der durch moralische Werte und ethische Normen geprägten Gesellschaft einen Störfaktor“ bedeuten, „den die Öffentlichkeit wegen seines hohen Unterhaltungswertes schätzt“; *Kotte* 2013, S. 394. Einzelskandale finden ihre Ursache in „Unsittlichkeit, Obszönität und Gewalt, Blasphemie, politischen Aussagen“, die sich sowohl auf das Stück beziehen, auf seine Darstellung oder Inszenierung; *Kotte* 2013, S. 394.

Nach alledem zeichnet sich die Regie der Gegenwart durch die Koexistenz verschiedener Tendenzen und Methoden abhängig von gesellschaftlichen Situationen und vorherrschenden Traditionen, politischen Stilwillen oder Handschriften der einzelnen Regiepersönlichkeiten aus; ähnlich vielfältig ist das Verhältnis zum Ausgangswerk, ist ein Rückgang der übergroßen Regiediktatur ebenso zu verzeichnen wie ein Vordringen von Kollektivregie.³⁰⁰

Eines ist den Bühnen institutionalisierter Häuser gemein: die Durchsetzung der Regie als zentraler künstlerischer Tätigkeit, des Regisseurs als entscheidender Leitfigur der Inszenierung, der bei jeder einzelnen Umsetzung eines dramatischen Textes die mit ihr verbundenen ästhetischen Fragen zu beantworten hat.³⁰¹ In jedem Fall und im Speziellen bei Klassikerinszenierungen ist er gezwungen, in irgendeiner Weise Stellung zu beziehen.³⁰² Weder der Richtung seiner Interpretation noch der Verwendung theatralischer Zeichen sind im Rahmen einer Inszenierung Grenzen gesetzt und es gibt wohl keine Kultur, aus dem das heutige Theater keine Elemente „entleihen“ kann. Die wichtigste ästhetische Verantwortung zeitgenössischer Regie besteht damit in der Auswahl der Elemente wie in der Festlegung der Prinzipien ihrer simultanen und sukzessiven Kombination durch den Regisseur.³⁰³ Ist daher die alle Stilrichtungen umfassende Regie seit den späten 1960er Jahren an die Leistung und formale Entscheidung des Regisseurs gebunden, so ist die seit den 1970er Jahren zu verzeichnende Tendenz, Theateraufführungen unter dem Aspekt der Regie zu betrachten, nur logische Konsequenz dieses Bedeutungszuwachses des Regisseurs.³⁰⁴ Im Fokus der Theaterkritiken steht vielfach nicht mehr das Ausgangswerk, sondern der Regisseur, der zum Markenzeichen einer

³⁰⁰ Der Vielfalt der Regiestile entspricht diejenige der heutigen Bühnenpraxis und Methoden und künstlerischen Richtungen: Es finden sich konventionelles Literaturtheater, postdramatische Bühnenformen wie zeitgenössisches Autorentheater ebenso wie Performances nebeneinander. Eine klare Abgrenzung gibt es nicht mehr; vgl. *Kuhn* 2005, S. 70; *Bochow, Jörg*: Das Fazit der Jury. In: Körper-Stiftung (Hg.): *Eigensinn zeigen. Das Körper Studio Junge Regie*. Hamburg 2008, S. 56. Ebenso ließ sich in der Vergangenheit eine Wiederbelebung des Ensemble-Geistes beobachten. So wusste etwa Peter Halls „Royal Stratford Company“ oder Giorgio Strehlers „Piccolo Teatro di Milano“ durch die Geschlossenheit ihrer Aufführungen ebenso zu faszinieren wie das Team des „Berliner Ensembles“ oder der „Komischen Oper“ in Berlin. Auch gab es – dem Wunsch der dauerhaft einem Unternehmen zugehörigen Schauspieler nach Einflussnahme entspringend – vereinzelt Experimente mit regisseurlosen Aufführungen, bei denen die Schauspieler selbst in Gruppenarbeit die Inszenierung besorgen. Ein weiteres interessantes Theaterkollektiv wirkt gegenwärtig noch in Frankreich, wo das Pariser „Théâtre du Soleil“ unter der Leitung von Ariane Mnouchkine seit 1969 äußerst erfolgreich ausschließlich kollektiv erarbeitete Stücke spielt; vgl. *Rogger* 1976, S. 15 f.

³⁰¹ Vgl. *Trilse; Hammer u. Kabel* 1977, Stichwort „Regie“, S. 437.

³⁰² Vgl. *Rischbieter* (Hg.) 1993, Stichwort „Inszenierung“, S. 677.

³⁰³ Vgl. *Fischer-Lichte* 1999, S. 413.

³⁰⁴ Vgl. *Braunack u. Schneilin* (Hg.) 1992, Stichwort „Regie“, S. 779. Mitursächlich für die Entwicklung des Regie-Theaters der Gegenwart war wohl weiterhin auch die wachsende Konkurrenz mit den Medien, indem man durch neuartige Aufführungskonzeptionen Aufmerksamkeit erregen wollte; vgl. *Rogger* 1976, S. 19 f.

Bühne wurde, erscheint als tragende Figur der Inszenierung, die für Lob oder Verriss einer Aufführung verantwortlich zeichnet.³⁰⁵

5. Zusammenfassung

Zusammenfassend – und für die nachfolgende urheberrechtliche Einordnung des Regisseurs und seiner Inszenierung von großer Bedeutung – kann festgehalten werden: Während Theaterregie (im weitesten Sinne dieses Begriffes) bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lediglich die Organisation der äußeren Abläufe einer Aufführung betraf, wandelte sich das Verständnis erst allmählich in Richtung einer künstlerischen Gestaltung im Sinne von Autorschaft einer Inszenierung, die die Handschrift des Regisseurs und eine gewisse Autonomie gegenüber der literarischen Vorlage erlangt.

Die Regie und ihre Zielrichtungen waren seither verschieden. Sie reichen von Versuchen einer originalgetreuen Interpretation über die Umsetzung der vom Autor festgelegten Möglichkeiten oder der kritischen Auslegung eines Werks nach ausgewählten Gesichtspunkten hin zur freien Produktion, für die der Text allein Ausgangspunkt ist.³⁰⁶

Spätestens seit Brecht wurde die Inszenierung – und damit das Feld für potentielle Regie – breiter als das Werk.³⁰⁷ Der Regiebegriff wird zum Synonym der Arbeitsweise jedes einzelnen Regisseurs, der für die Werkinterpretation ebenso verantwortlich zeichnet wie für die künstlerische, organisatorische und administrative Leitung der Einstudierung und Darstellung eines Werkes durch die ausführenden Künstler.³⁰⁸ Auf der Suche nach neuen Erkenntnis- und Darstellungsmöglichkeiten hat sich die Regie von der Rekonstruktion und Deutung eines Textes gelöst und sich dem Ziel verschrieben, den theatralen Text in eine vielschichtige Auseinandersetzung zu überführen, bei der es in der Inszenierung zumeist auch um die Befragung der Gegenwart geht.³⁰⁹ Theater profilieren sich ganz wesentlich über Regisseure, die aufgrund ihres spezifischen Stils für bestimmte Inszenierungen verpflichtet werden. Für das Gelingen einer Aufführung ist deren Stimmigkeit von entscheidender Bedeutung.

³⁰⁵ Ein Blick auf die Jahrbücher der Fachzeitschrift „Theater heute“, in denen Regisseuren zunehmend Raum für eine Selbstreflexion eingeräumt wird, zeigt, welche wachsende Aufmerksamkeit der Regiearbeit seit den 1970er und 1980er Jahren zuteil wurde; vgl. etwa Jahrbuch 1974, 1978, 1982, 1984; *Winckler-Neubrand* 1985, S. 85; *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 19.

³⁰⁶ Vgl. *Brauneck u. Schneilin (Hg.)* 1992, Stichwort „Regie“, S. 777.

³⁰⁷ Vgl. *Lehmann* 2008, S. 60, S. 62.

³⁰⁸ *Winckler-Neubrand* 1985, S. 85; *Trilse; Hammer u. Kabel* 1977, Stichwort „Regie“. So antworten zahlreiche, nach einer Definition des Begriffs „Regie“ befragte Regisseure mit einer Beschreibung ihrer persönlichen Arbeitsweise.

³⁰⁹ Vgl. *Gutjahr* 2008, S. 22.

Es dürfte nach alledem deutlich geworden sein: Der immense Bedeutungswandel der Regie von der Dienerschaft am Werk des Dichters hin zu einem Verständnis des Regisseurs als der zentralen Figur des Inszenierungsgeschehens lässt es aus theaterwissenschaftlicher Sicht zwingend indiziert erscheinen, die Inszenierung als das Ergebnis dieser Regiearbeit einer urheberrechtlichen Neubewertung zu unterziehen und sie auf ihren Integritätsschutz gegenüber der Bühnenleitung hin zu untersuchen.

II. Urheber- oder Leistungsschutz für den Regisseur der Bühneninszenierung

1. Regelung durch das Urhebergesetz

Das geltende deutsche Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 lässt es an einer eindeutigen Regelung zur Einordnung der Regieleistung fehlen. Ebenso wie dem Gesetz die Begriffe „Inszenierung“ und „Regie“ fremd sind, findet sich derjenige des Bühnenwerks weder im Katalog der Werkarten des § 2 Abs. 1 UrhG³¹⁰ noch an sonstiger Stelle des Gesetzes.³¹¹

Das Urhebergesetz schützt gemäß § 1 UrhG³¹² „Werke der Kunst“. Rechtliche Konsequenzen knüpfen sich indes nicht an die Kunsteigenschaft, sondern an die Beurteilung der Frage, ob das in Rede stehende Gebilde ein „Werk“ im Sinne des § 2 UrhG³¹³ ist.³¹⁴ Die Fassung des § 2 UrhG reflektiert den Willen des Gesetzgebers, allein aus den dort vorgenommenen Wertungen zu entscheiden, ob generell oder im Einzelfall ein urheberrechtsschutzfähiges Werk vorliegt. Dabei zeigt die Abkehr des Urheberrechtsgesetzes vom früheren Enumerationsprinzip hin zu einer beispielhaften Auflistung schutzfähiger Werke in § 2 Abs. 1 UrhG, dass der Gesetzgeber insoweit bewusst Spielraum lassen wollte.³¹⁵

Dieser Linie folgend wäre allein unter den in §§ 2 ff. UrhG gegebenen Prämissen festzustellen, ob die Inszenierung ein Urheberrecht des Theaterregisseurs begründen kann.

Andererseits legt es die Definition des ausübenden Künstlers in § 73 UrhG³¹⁶ nahe, auch den Regisseur als solchen Leistungsschutzberechtigten zu qualifizieren. Der Norm nach ist ausübender Künstler, „wer ein Werk aufführt, singt, spielt oder auf eine andere Weise darbietet oder an einer solchen Darbietung künstlerisch mitwirkt“. Ist auch der Gesetzeswortlaut des

³¹⁰ Art. 2 Abs. 2 CH-URG.

³¹¹ Vgl. *Kurz* 1999, S. 509 Rn. 24.

³¹² Art. 2 Abs. 1 CH-URG.

³¹³ Art. 2 CH-URG.

³¹⁴ Vgl. *Grunert* 2002, S. 74.

³¹⁵ Vgl. BGH, Urteil v. 6.2.1985 – Happening-, NJW 1985, S. 1633, 1834; *Kurz* 1999, S. 521 Rn. 42.

³¹⁶ Art. 33 Abs. 1 CH-URG.

§ 73 UrhG nicht ganz eindeutig, so wird man – den Motiven des Gesetzgebers folgend³¹⁷ – den Bühnenregisseur jedenfalls als solchen ausübenden Künstler ansehen können, der „bei der Aufführung eines Werkes künstlerisch mitwirkt“, ist er doch verantwortlich für die Interpretation des Werkes und beinhaltet damit jede Aufführung mittelbar auch eine Darbietung des Regisseurs.³¹⁸ Expressis verbis wird auch in der Amtlichen Begründung des Regierungsentwurfes klargestellt, dass der Regisseur nach den Intentionen des Gesetzgebers zu den Leistungsschutzberechtigten zu zählen ist.³¹⁹

So wenig es nach alledem zweifelhaft sein kann, dass der Regisseur dem Willen des Gesetzgebers zufolge – jedenfalls – als Leistungsschutzberechtigter im Sinne der §§ 73 ff. UrhG³²⁰ zu gelten hat, so wenig ist damit die Frage beantwortet, ob für ihn darüber hinaus ein echtes Urheberrecht in Frage kommen kann.³²¹ Unabhängig davon, ob man mit der herrschenden Meinung zwischen Urheber- und Leistungsschutz ein aliud-Verhältnis erblickt³²² oder beide in ein Stufenverhältnis zueinander stellen möchte³²³, kann jedenfalls aus der generellen Zuerkennung eines Leistungsschutzrechtes zugunsten des Regisseurs allein nicht gefolgert werden, dass die Möglichkeit eines umfassenden Urheberrechts schlechthin ausgeschlossen wäre³²⁴. Aus der amtlichen Begründung kann positiv nur der Wille des Gesetzgebers entnommen werden, dem Regisseur zumindest die Leistungsschutzrechte zu gewähren; indes fehlt jeglicher Anhaltspunkt dafür, dass damit zugleich der Erwerb weitergehender Rechte versagt sein soll.³²⁵ Dem System des Urheberrechts wäre eine solche Ausschließlichkeit wesensfremd. Das Gesetz recurriert vielmehr für die Bewertung einer Leistung stets auf die konkreten Umstände des Einzelfalls, anstatt den Schutz einer Person anhand ihrer Subsumtion unter

³¹⁷ Vgl. Regierungsentwurf zum Urhebergesetz, UFITA 45 (1965), S. 308; Kurz 1999, S. 521 Rn. 42.

³¹⁸ Vgl. *Dünnwald, Rolf*: Zum Begriff des ausübenden Künstlers. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 52, 1969, S. 49, S. 77; Rogger 1976, S. 41; von Foerster, S. 5; Schmieder 1972, S. 133, S. 134.

³¹⁹ Regierungsentwurf zum Urhebergesetz, UFITA 45 (1965), S. 308. Für die Rechtslage in der Schweiz beschreiben dies *Wild, Gregor u. Salagean, Emil*: Das Zusammenfallen von Werkschöpfung und Werkdarbietung im deutschen und schweizerischen Urheberrecht. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 7/2008, S. 580, S. 583. In der Schweiz wird darüber hinaus teilweise die ausdrückliche Erwähnung des Regisseurs in § 34 CH-URG, der die Zustimmungsbedürftigkeit der Verwendung einer von mehreren ausübenden Künstlern erbrachten Darbietung regelt, als Argument gegen die urheberrechtliche Qualifizierung des Schöpfers einer Inszenierung gewertet. So zeige die Bestimmung auf, dass vielmehr eine leistungsschutzrechtlich verstandene Einwilligung des Regisseurs notwendig sei; vgl. etwa *Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.)* 2009, S. 662 f.

³²⁰ Art. 33 ff. CH-URG.

³²¹ Vgl. *Dünnwald* 1969, S. 49, S. 82; Rogger 1976, S. 42; Hieber 1997, S. 17, S. 20.

³²² Vgl. etwa *Ulmer, Eugen*: Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften in internationaler und rechtsvergleichender Sicht. Bericht und Studie über den Bern-UNESCO-Entwurf einer internationalen Vereinbarung. Urheberrechtliche Abhandlungen des Instituts für Ausländisches und Internationales Patent-, Urheber- und Markenrecht an der Universität München, Bd. 1, München 1957, S. 17.

³²³ Für ein Stufenverhältnis bei der Regie vgl. *Dünnwald* 1969, S. 49, S. 79 ff.

³²⁴ Vgl. Rogger 1976, S. 42; Kurz 1999, S. 521 Rn. 42; Hieber 1997, S. 17, S. 20.

³²⁵ Vgl. von Foerster 1973, S. 6; *Dünnwald* 1969, S. 49, S. 82.

eine spezifische Künstlergruppe vorzunehmen.³²⁶ Ebenso, wie ein typischerweise der Kategorie „ausübender Künstler“ zuzuordnender Musiker dann zum Urheber wird, wenn er über seine interpretatorische Leistung hinaus – etwa durch Improvisation – ein eigenes Werk schafft, so muss auch der Regisseur eine entsprechende Anerkennung finden können, wenn die Voraussetzungen eines solchen echten Urheberschutzes erfüllt sind.³²⁷ Ob und wann dies der Fall ist, gilt es daher zu untersuchen. Die entscheidende Frage dabei wird sein, ob das Inszenierungswerk ein eigenständiges Werk im Sinne des Urheberrechts darstellt und darstellen kann.³²⁸

2. Relevanz der Einordnung für den Schutz vor Beeinträchtigungen und Änderungen

Eine Auseinandersetzung mit der Frage, ob der Inszenierung als Ergebnis der Arbeitsleistung des Regisseurs Werkcharakter im Sinne der §§ 2 ff. UrhG zuzusprechen ist, erscheint indes nur dann geboten, wenn es für den hiesigen Untersuchungsgegenstand, den Integritätsschutz der Theaterinszenierung vor Änderungen seitens der Bühnenleitung, auf diese Differenzierung ankommt. Sie wäre hingegen obsolet, wenn das Schutzniveau von Urheber- oder Leistungsschutzrechten insoweit ohnehin identisch ausgestaltet ist.

Die nachstehenden Ausführungen erfolgen dabei wohlwissend, dass ein Vertragsverhältnis zwischen Theater und Regisseur besteht. Der Umstand indes, dass dieses in der Praxis überwiegend knapp gefasst ist und daher ein Rückgriff auf das Gesetz die Regel sein wird, lässt eine Auseinandersetzung mit dessen Normen geboten erscheinen.

Nach § 14 UrhG³²⁹ hat der Urheber das Recht, Entstellungen oder Beeinträchtigungen seines Werkes zu verhindern, die geeignet sind, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden. Lediglich in den engen Grenzen der §§ 39, 62 UrhG sind Eingriffe in die Integrität des Werkes durch Änderungen zulässig.³³⁰ Aus Gründen der Praktikabilität gestattet § 39 Abs. 2 UrhG solche kleineren Änderungen, zu denen der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann.³³¹

³²⁶ Vgl. auch Rogger 1976, S. 42.

³²⁷ Dünwald 1969, S. 49, S. 81.

³²⁸ Vgl. Kurz 1999, S. 521 Rn. 42; Dünwald 1969, S. 49, S. 82.

³²⁹ Vgl. zu der Systematik des schweizerischen Urheberrechts sogleich Fn. 326.

³³⁰ Zum systematischen Zusammenspiel von § 14 UrhG und § 39 UrhG vgl. nachfolgend den zweiten Teil B.II.1.

³³¹ Vgl. Kurz 1999, S. 534 Rn. 57. Im schweizerischen Urhebergesetz beinhaltet das Recht auf Werkintegrität in Art. 11 Abs. 1 lit. a und b CH-URG grundsätzlich den absoluten Schutz vor unautorisierten Änderungen und Bearbeitungen; vgl. Müller, Barbara K. u. Oertli, Reinhard (Hg.): Urheberrechtsgesetz (URG): Bundesgesetz

Die Schutzrechte des ausübenden Künstlers hingegen sehen kein umfassendes Änderungsverbot vor.³³² Seine Darbietung ist nach § 75 S. 1 UrhG lediglich vor Entstellungen oder anderen Beeinträchtigungen geschützt.³³³ Dabei verbietet der Wortlaut der Norm nur solche Beeinträchtigungen, die geeignet sind, das Ansehen oder den Ruf des ausübenden Künstlers zu gefährden.³³⁴ § 75 S. 1 UrhG stellt damit schärfere Anforderungen an das Verbotungs-

über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte inkl. Revisionsbestimmungen, mit Ausblick auf EU-Recht, deutsches Recht, US-Recht und Staatsverträge. Stämpfli Handkommentar, SHK. Bern 2006, Art. 11 Rn. 1; Müller-Chen, Markus: Grundlagen und ausgewählte Fragen des Kunstrechts (anlässlich des Schweizerischen Juristentags 2010). In: Zeitschrift für Schweizerisches Recht (ZSR), Bd. 129, 2010 II, Heft 1, S. 56. Der Urheber kann Eingriffe in die Werkintegrität gestatten und erlauben, dass sein Werk geändert wird. Die Erlaubnis kann ausdrücklich oder – vor allem bei Verträgen über die Einräumung von Nutzungsrechten – stillschweigend erteilt werden; vgl. Reh binder, Manfred; Viganò, Adriano (Hg.): URG: Urheberrecht und verwandte Schutzrechte mit ausführenden Verordnungen, Nebengesetzen, zwischenstaatlichen Verträgen (insbesondere WIPO- und TRIPS-Abkommen, RBÜ und Rom-Abkommen), weiteren Materialien sowie Sachregister. 3. neu bearb. Aufl., Zürich 2008, Art. 11 Rn. 2; Rickenbach, Matthias W.: Immaterialgüterrechtliche Nachwirkungen des Arbeitsverhältnisses. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 139, 1999, S. 233, S. 246 f. Sie bezieht sich dabei auf Veränderungen, die in dem betroffenen Verkehrskreis üblich sind und die Nutzung im Rahmen des Üblichen ermöglichen; vgl. Reh binder u. Viganò (Hg.) 2008, Art. 11 Rn. 2; Müller u. Oertli (Hg.) 2006, Art. 11 Rn. 3. Der Grad der vom Urheber zu duldenen Änderungen, so die schweizerische Rechtsprechung und juristische Literatur, bestimme sich dabei nach dem Vertragszweck, und es müsse im Zweifelsfall eine Interessenabwägung vorgenommen werden; vgl. Reh binder u. Viganò (Hg.) 2008, Art. 11 Rn. 2; Müller u. Oertli (Hg.) 2006, Art. 11 Rn. 3. Barrelet; Egloff u. Künzi 2008, Art. 11 Rn. 7 m.w.N. sowie Reh binder u. Viganò (Hg.) 2008, Art. 11 Rn. 3, zufolge ist insbesondere im Arbeitsverhältnis (ein solches besteht in aller Regel nach schweizerischem Recht zwischen Regisseur und Bühnenleitung; vgl. Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.) 2009, S. 672 ff., 684 f. sowie Teil 2 A.III) der Arbeitgeber zu weitgehenden Änderungen des Werkes befugt. Die Grenze des Änderungsrechts des Arbeitgebers bestimme sich auch hier nach dem Vertragszweck; vgl. Müller u. Oertli (Hg.) 2006, Art. 11 Rn. 3; Rickenbach 1999, S. 233, S. 246 f.; Rüdinger, Katharina: Der Urheber im Arbeitsverhältnis aus rechtsvergleichender Sicht. Basel u. Frankfurt am Main 1995, S. 128. Eine genaue Festlegung dieser Grenze scheint kaum möglich. So wird teils sehr weitgehend vertreten, man müsse im Zweifel dem Arbeitgeber als demjenigen, der das wirtschaftliche Risiko des Werkschaffens trage, auch die letzte Entscheidung darüber belassen, ob ihm die Änderung für die wirtschaftliche Verwertung im vorausgesetzten Rahmen nützlich erscheine; vgl. Reh binder u. Viganò (Hg.) 2008, Art. 11 Rn. 3; Reh binder, Manfred: Schweizerisches Urheberrecht. 3. neu bearb. Aufl., Bern 2000, § 21 Rn. 188. Andererseits finden sich zutreffend Stimmen, welche meinen, das arbeitsvertragliche Weisungsrecht könne sich nur auf geringfügige, zumutbare Änderungen beziehen; vgl. Müller u. Oertli (Hg.) 2006, Art. 11 Rn. 3. Schließlich findet sich die Formulierung, die Grenze des Änderungsrechts des Arbeitgebers liege dort, wo er durch die Anordnung einer Änderung des Werkes auch sein Direktionsrecht überschreite, wenn es also für eine effektive Verwertung keiner Änderung des Werkes bedürfe; vgl. Rickenbach 1999, S. 233, S. 250.

Auch wer vertraglich oder gesetzlich zur Änderung befugt ist, hat gleichwohl persönlichkeitsrechtsverletzende Entstellungen zu unterlassen, wobei es für die Grenzziehung zwischen erlaubter Änderung und unerlaubter Entstellung keine absoluten Kriterien gibt; vgl. BGE 131 III, S. 480, S. 493 Rn. 4.2 – Schweizerzeit -; Reh binder u. Viganò (Hg.) 2008, Art. 11 Rn. 9. Ob eine Entstellung anzunehmen ist, sollte aufgrund eines möglichst objektiven Maßstabs festgestellt werden und sollten im Einzelfall die Natur und der Charakter des Werkes sowie die Frage, inwieweit das Werk Ausdruck der Urheberpersönlichkeit ist, sowie die Form und Art der Werkwiedergabe Berücksichtigung finden; vgl. BGE 131 III 480, S. 493 Rn. 4.2 – Schweizerzeit -; Reh binder u. Viganò (Hg.) 2008, Art. 11 Rn. 9; Müller-Chen 2010, S. 56 f.

Im Ergebnis wird die im Rahmen des systematischen Zusammenspiels von Art. 11 Abs. 1, 2 CH-URG sowie dem arbeitsvertraglichen Verhältnis zwischen Regisseur und Intendanz erforderliche Abwägung über die Zulässigkeit von Änderungsbefugnissen derjenigen entsprechen, die im deutschen Recht nach §§ 14, 39 Abs. 1 UrhG zu erfolgen hat.

³³² Vgl. Rogger 1976, S. 169.

³³³ Vgl. Kurz 1999, S. 568 ff. Rn. 113 ff.; Wandtke 2012, S. 295 Rn. 22.

³³⁴ Vgl. Hieber 1997, S. 17, S. 23. Nach Art. 33a Abs. 2 CH-URG richtet sich der Schutz der ausübenden Künstler vor Beeinträchtigungen ihrer Darbietungen nach den Artikeln 28-28I des Zivilgesetzbuches (nachfolgend ZGB). Art. 28 ZGB wiederum sieht den Schutz der Persönlichkeit gegen Verletzungen vor, indem er in seinem Abs. 1 statuiert: Wer in seiner Persönlichkeit widerrechtlich verletzt wird, kann zu seinem Schutz gegen jeden,

recht des ausübenden Künstlers als § 14 UrhG an dasjenige des Urhebers. Geistige und persönliche Interessen des letzteren an seinem Werk können dem Gesetz zufolge auch dann beeinträchtigt sein, wenn Ansehen und Ruf durch die fragliche Beeinträchtigung nicht berührt werden.³³⁵

Dieser gegenüber dem Urheber verminderte Schutz des ausübenden Künstlers vor Änderungen genügt in der Regel auch seiner Interessenlage: Da die Leistung des typischen ausübenden Künstlers – jedenfalls dann, wenn sie nicht gesendet oder auf Bild- oder Tonträger aufgezeichnet wird, was wiederum von der Einwilligung des Künstlers abhängig und daher gegebenenfalls durch vertragliche Vereinbarungen kontrollierbar ist – „wie Schall und Rauch verfliegt“³³⁶, wird sie einer Abänderung ohnehin kaum zugänglich sein.³³⁷

Anderes gilt für die Leistung des Bühnenregisseurs: Hier sind Eingriffe in seine Inszenierung durch die Verselbständigung der Inszenierung nach der Premiere von der Person des Regisseurs nicht nur möglich, sondern insbesondere auch häufig.³³⁸ Auch erscheinen Eingriffe in Inszenierungen denkbar, die Ansehen und Ruf des Regisseurs nicht gefährden, die aber dennoch die geistigen und persönlichen Interessen des Regisseurs an seiner Inszenierung beeinträchtigen, so etwa bei nachträglichen „Verbesserungen“ einer Inszenierung dergestalt, dass skandalträchtige Passagen abgeschwächt oder bereinigt werden.³³⁹

Der teilweise vertretene Auffassung, die in § 75 UrhG statuierte Eignung zur Ruf- und Ansehensgefährdung werde bereits durch das Vorliegen einer Beeinträchtigung indiziert, sodass das Schutzniveau von § 75 UrhG und § 14 UrhG letztlich das Gleiche sei³⁴⁰, kann nicht gefolgt werden. Begründet wird diese – bereits dem Wortlaut der Norm eindeutig widersprechende – Ansicht damit, die Formulierung von § 75 S. 1 UrhG (§ 83 Abs. 1 UrhG a. F.) entspreche derjenigen des Art. 6 bis Abs. 1 der Revidierten Berner Übereinkunft (RBÜ) zum

der an der Verletzung mitwirkt, das Gericht anrufen. Abs. 2 definiert sodann jede Verletzung als widerrechtlich, wenn sie nicht durch Einwilligung des Verletzten, durch ein überwiegendes privates oder öffentliches Interesse oder durch Gesetz gerechtfertigt ist. Vgl. zur Rechtslage der Schweiz insbes. *Müller u. Oertli (Hg.)* 2006, Art. 33a, Rn. 3, 11.

³³⁵ Vgl. *Fromm, Friedrich Karl u. Nordemann, Wilhelm (Hg.): Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz.* 10. überarb. und erg. Aufl., Stuttgart 2008, § 75 Rn. 14 ff.

³³⁶ *Rogger* 1976, S. 169.

³³⁷ Vgl. *Hieber* 1997, S. 17, S. 23; *Rogger* 1976, S. 169 f.

³³⁸ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 104, S. 121 ff.; *von Forster*, S. 53 ff.

³³⁹ Vgl. *Hieber* 1997, S. 17, S. 24.

³⁴⁰ Vgl. etwa *Flechsigg, Norbert P.:* Beeinträchtigungsschutz von Regieleistungen im Urheberrecht. In: *Film und Recht (FuR)*, 1976, S. 429, S. 431 ff.; OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957; im Ergebnis ebenso *Grunert, Eike Wilhelm:* Götterdämmerung, Iphigenie und die amputierte Csárdásfürstin. Urteile zum Urheberrecht des Theaterregisseurs und die Folgen für die Verwertung seiner Leistung. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 3/2001, S. 210, S. 216 ff.

Schutz von Werken der Literatur und Kunst. Art. 6 bis Abs. 1 RBÜ wiederum gebe dem Urheber das Recht, sich Änderungen oder Beeinträchtigungen seines Werkes zu widersetzen, „die seiner Ehre oder seinem Ruf nachteilig sein könnten“. Da auch § 14 UrhG mit Art. 6 bis Abs. 1 RBÜ im Einklang stünde, sei zwischen § 14 UrhG und § 75 UrhG ein wesentlicher Unterschied nicht gegeben.³⁴¹ Dem wird zu Recht entgegengehalten, der Schutz des Urhebers vor Beeinträchtigungen seines Werkes sei ursprünglich in § 19 RefE 1954³⁴² noch entsprechend Art. 6 bis Abs. 1 RBÜ am Maßstab der Eignung des Eingriffs zur Gefährdung von Ansehen und Ruf des Urhebers gemessen worden.³⁴³ Dieser Maßstab wurde später (in § 2 MinE 1959³⁴⁴ und § 14 RegE 1962³⁴⁵) wegen der stärkeren geistigen Interessen des Urhebers erweitert zum Maßstab der Eignung zur Gefährdung der berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen.³⁴⁶ Wenn demgegenüber in § 75 S. 1 UrhG n. F. (§ 83 Abs. 1 UrhG a. F.) die Formulierung des Art. 6 bis Abs. 1 RBÜ beibehalten wurde, so zeigt dies, dass die Erweiterung des Entstellungs- und Beeinträchtigungsverbotes für den ausübenden Künstler gerade nicht gelten sollte.³⁴⁷ Nach alledem steht fest, dass § 75 S. 1 UrhG schärfere Anforderungen an das Verbotungsrecht des ausübenden Künstlers stellt als § 14 UrhG an dasjenige des Urhebers, dessen Interessen auch dann beeinträchtigt sein können, wenn weder sein Ansehen noch sein Ruf von der fraglichen Beeinträchtigung berührt werden.³⁴⁸

Das unterschiedliche Schutzniveau bei urheberrechtlicher oder leistungsschutzrechtlicher Einordnung des Regisseurs im Hinblick auf Beeinträchtigungen und Änderungen seiner Inszenierung wird bereits vor diesem Hintergrund deutlich.³⁴⁹ Umso klarer erscheint die Notwendigkeit einer urheberrechtlichen Qualifikation des Regisseurs und seiner Inszenierung jedoch, führt man sich vor Augen, dass eine Umgehung des Beeinträchtigungsverbotes in § 75 S. 1 UrhG etwa dadurch möglich ist, dass die veränderte Inszenierung unter einem anderen Namen aufgeführt wird, während das Änderungsverbot des § 14 UrhG nicht umgangen werden kann: Qualifiziert man die Inszenierung als Werk im Sinne der §§ 2 ff. UrhG, so

³⁴¹ Vgl. *Kurz* 1999, S. 525 Rn. 44; *Flehsig, Norbert P.*: Der Leistungsintegritätsanspruch des ausübenden Künstlers. Berlin 1977, S. 65 f.

³⁴² Referentenentwurf zum Urheberrechtsgesetz, GRUR 1954, S. 251.

³⁴³ Vgl. *Hieber* 1997, S. 17, S. 23.

³⁴⁴ Ministerialentwurf zum Urheberrechtsgesetz, Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung vom 1. September 1959, S. 1599, GRUR 1959, S. 478.

³⁴⁵ Regierungsentwurf zum Urheberrechtsgesetz, *Haertel, Kurt u. Schiefeler, Kurt (Hg.)*: Urheberrechtsgesetz und Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten. Köln u.a. 1967, S. 103 ff.

³⁴⁶ Vgl. *Hieber* 1997, S. 17, S. 23; *Schricker, Gerhard u. Loewenheim, Ulrich (Hg.)*: Urheberrecht. Kommentar. 4. neu bearb. Aufl., München 2010, § 14 Rn. 7.

³⁴⁷ Vgl. *Hieber* 1997, S. 17, S. 23.

³⁴⁸ Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 75 Rn. 14 ff.; *Hieber* 1997, S. 17, S. 23; a. A. OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957.

³⁴⁹ A. A. vgl. *Grunert* 2001, S. 210, S. 216 ff.

läge in der Aufführung der Inszenierung eines Regisseurs unter einem anderen Namen ein Plagiat, welches sich im Fall von Veränderungen des Originals nach § 23 UrhG³⁵⁰ beurteilt.³⁵¹ § 23 UrhG³⁵² wiederum setzte für die Veröffentlichung und Verwertung einer Bearbeitung seines Werkes seine Zustimmung voraus. Eine Umgehung des Beeinträchtigungsverbotes des § 14 UrhG ist danach nicht denkbar. Hielte man die Inszenierung hingegen für die Leistung eines ausübenden Künstlers, so bliebe dem Regisseur keine Möglichkeit, gegen die Aufführung seiner veränderten Inszenierung unter anderem Namen vorzugehen, kennt doch das Urhebergesetz weder einen Plagiatsschutz noch einen § 23 UrhG entsprechenden Bearbeitungsschutz für die Darbietung des ausübenden Künstlers.³⁵³

Nach alledem kann festgehalten werden, dass insbesondere unter Berücksichtigung der aufgezeigten Umgehungsmöglichkeit des Beeinträchtigungsverbotes des § 75 UrhG die Unterschiede im Schutzniveau von Urheber- und Leistungsschutz im Hinblick auf Änderungen einer Inszenierung es indizieren, den Regisseur sowie das durch ihn hervorgebrachte Arbeitsergebnis urheberrechtlich zu qualifizieren.³⁵⁴

3. Zusammenfassung und Ergebnis

Das Resümee kann sich kurz halten: Während das Urhebergesetz zu der Frage, ob dem Theaterregisseur und seiner Inszenierung neben den sich aus §§ 73 ff. UrhG ergebenden Rechten hinaus ein echtes Urheberrecht zur Seite steht, schweigt, ist ihre Beantwortung für den hier gegenständlichen Integritätsschutz von Bühneninszenierungen von größter Relevanz.

III. Die Einordnung durch Rechtsprechung und juristische Literatur

Angesichts der unklaren Gesetzeslage trotz höchster Bedeutung der Thematik in der Theaterpraxis verwundert es nicht, dass die urheberrechtliche Stellung des Regisseurs und seiner Inszenierung seit Jahrzehnten umstritten ist. Die Gemüter sind gespalten, fordern teilweise einen Schutz des Theaterregisseurs nach §§ 11 ff. UrhG³⁵⁵ oder sehen ihn als ausübenden

³⁵⁰ Art. 11 Abs. 1 lit. b CH-URG.

³⁵¹ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 135; *Hieber* 1997, S. 17, S. 22, S. 24; *Rogger* 1976, S. 171; *Kurz* 1999, S. 536 Rn. 59.

³⁵² Art. 11 Abs. 1 lit. b CH-URG.

³⁵³ Vgl. *Kurz* 1999, S. 570 Rn. 114; *Hieber* 1997, S. 17, S. 22, 24; *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, §§ 23/24 Rn. 59 ff; *Schack, Heimo: Urheber- und Urhebervertragsrecht*. 4. neu bearb. Aufl., Tübingen 2007, Rn. 605, der ein Fehlen des Plagiatsschutzes für den Regisseur befürwortet.

³⁵⁴ Vgl. *Wandtke* 2012, S. 293 Rn. 15; a. A. *Kurz* 1999, S. 525 Rn. 44.

³⁵⁵ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 136 ff., von *Foerster* 1973; *Hirsch Ballin, Ernst D.:* Besprechung der Dissertation von Peter von Foerster „Das Urheberrecht des Theaterregisseurs“. In: *Archiv für Urheber- und Medi-*

Künstler³⁵⁶ mit der Folge, dass ihm allein die Leistungsschutzrechte nach §§ 73 ff. UrhG zustehen.³⁵⁷

Ohne der Diskussion hier allzu breiten Raum einräumen zu wollen, scheint ein Überblick über die in Rechtsprechung und juristischer Literatur vertretenen Auffassungen sinnvoll, nicht zuletzt, um in der anschließenden Erörterung eines an der Inszenierung bestehenden Urheberrechts argumentative Schwachstellen der bislang geführten Diskussion aufdecken, glätten oder ergänzen zu können.

1. Ansatz der Rechtsprechung

a) Entwicklung der Rechtsprechung

Trotz aller Relevanz der Frage für die Theaterpraxis ist die Zahl der Entscheidungen zum Urheberrecht des Regisseurs und seiner Inszenierungstätigkeit gering. Relativ häufig zwar – so lässt sich den Kulturberichten entnehmen – werden Streitigkeiten zwischen Regisseuren und Intendanten oder Theaterunternehmern gemeldet, an einer höchstrichterlichen Grundsatzentscheidung zu der Frage, ob die Inszenierung des Regisseurs urheberrechtlich geschützt ist, fehlt es indes weiterhin.³⁵⁸ Über die Gründe lässt sich spekulieren. So wird es einerseits die Schnelllebigkeit des Theaterbetriebes sein, die ein Abwarten auf letztinstanzliche Entscheidungen oder überhaupt die Inanspruchnahme von Gerichten wenig sinnvoll erscheinen lässt, überdauert doch das Gros der Inszenierungen nur eine Spielzeit.³⁵⁹ Ein weiterer Grund dafür, dass die weit überwiegende Anzahl der Streitigkeiten außergerichtlich beigelegt wird, mag in der grundsätzlichen Priorisierung der Kunstschaffenden dahingehend liegen, den laufenden Spielbetrieb aufrechterhalten und das Herausbringen neuer Produktionen nicht gefährden zu wollen.³⁶⁰ Die Scheu des Theaterbetriebes vor einer Inanspruchnahme der Gerichte wird ferner darin gründen, dass man eine Entscheidung über künstlerische Fragen höchst ungern in die Hände von auf diesem Gebiet zumeist wenig bewanderten Juristen legt.³⁶¹ Häufig scheint man hingegen zu glauben, in der jeden Skandal witternden Presse einen verlässli-

enrecht (UFITA) Bd. 74, 1975, S. 371, S. 372; Rogger 1976; Dietz, *Adolf*: Werkänderungen durch die Regie. In: Film und Recht (FuR), 1976, S. 816, S. 819 ff.; Raschèr 1989. § 11 ff. UrhG entsprechen in der Schweiz Artt. 9 ff. CH-URG.

³⁵⁶ Vgl. , GRUR 1976, S. 191 ff.; Dünnwald, *Rolf*: Regie- Interpretation, Bearbeitung oder Werk? In: Film und Recht (FuR), 1976, S. 804 ff., Ulmer 1980, S. 160 ff.; Wandtke 2012, S. 83 f. Rn. 91.

³⁵⁷ Vgl. Kuhn 2005, S. 70.

³⁵⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 44.

³⁵⁹ Vgl. Winckler-Neubrand 1987, S. 86.

³⁶⁰ Vgl. Winckler-Neubrand 1987, S. 86.

³⁶¹ Vgl. Rogger 1976, S. 44.

cheren Beistand zu finden.³⁶² Und nicht zuletzt dürfte auch das Kostenrisiko die im Theaterleben Agierenden nicht selten von einer gerichtlichen Auseinandersetzung abhalten.³⁶³

Die älteste und sich auch heute noch häufiger Zitierung erfreuende Entscheidung des Reichsgerichts zum Urheberrecht des Regisseurs datiert aus dem Jahr 1923.³⁶⁴ Die darin getroffene Feststellung, der Bühnenregisseur sei nur „Gehilfe des Dichters“ wurde zum geflügelten Wort, in ihrem Bedeutungsgehalt hingegen weit überschätzt.³⁶⁵ Von den Gegnern eines Regisseurheberrechts immer wieder in Bezug genommen, verkennen diese, dass es sich bei der reichsgerichtlichen Aussage zum einen lediglich um ein obiter dictum handelte, welches zudem im Rahmen eines Streites erging, der die urheberrechtliche Stellung des Filmregisseurs zum Gegenstand hatte. Wenn das Reichsgericht seinerzeit dem Theaterregisseur jede schöpferische Tätigkeit absprach, so mag dies vornehmlich auch daran gelegen haben, dass sich zu dieser Zeit die Theaterregie in ihrer Bedeutung als eigenständige Kunstgattung noch – wie dies aus vorstehenden Ausführungen zur Entwicklung der Regie deutlich wurde – in ihren Anfängen befand und sich vorwiegend auf Ausstattung und äußeren Ablauf der Handlung beschränkte.³⁶⁶

Erst Jahrzehnte später hatte sich das Landgericht Saarbrücken in seiner Entscheidung vom 13. Februar 1962 erneut mit der Figur des Regisseurs – dieses Mal mit derjenigen des Rundfunkregisseurs – zu beschäftigen.³⁶⁷ Das Landgericht vertrat die Auffassung, dem Rundfunkregisseur sei ebenso wenig wie dem Theaterregisseur ein Bearbeiterurheberrecht zuzusprechen. Zwar könne die Tätigkeit des Regisseurs im Ausnahmefall als eigenschöpferisch charakterisiert werden, wenn die künstlerische Aussage des Originalwerkes unter Berücksichtigung eigener schöpferischer Absichten des Regisseurs vertieft würde.³⁶⁸ In der Regel allerdings, so das Gericht, führe der Regisseur lediglich den Willen des Autors aus und seine Tätigkeit sei nur „Offenbarung eines fremden Werkes“, die eigenschöpferischer Impulse ermangele.³⁶⁹ Unberücksichtigt ließ das Gericht dabei die Umsetzung des geschriebenen Textes auf der Bühne.

³⁶² So wohl geschehen bei Claus Peymanns Inszenierung von Thomas Bernhards Stück „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ im Rahmen der Salzburger Festspiele 1972.

³⁶³ Ähnlich auch *Gerstenberg, Ekkehard*: Der „Bestseller-Paragraph“ in der Praxis. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/1974, S. 591, S. 593.

³⁶⁴ Vgl. RGZ 107, S. 62 ff.

³⁶⁵ Vgl. *Rogger* 1976, S. 45.

³⁶⁶ Vgl. *Rogger* 1976, S. 46.

³⁶⁷ Vgl. LG Saarbrücken, Urteil v. 13.2.1962, UFITA 38 (1962), S. 224 ff.

³⁶⁸ Vgl. LG Saarbrücken, Urteil v. 13.2.1962, UFITA 38 (1962), S. 224, S. 227.

³⁶⁹ LG Saarbrücken, Urteil v. 13.2.1962, UFITA 38 (1962), S. 224, S. 226 f.; vgl. *Rogger* 1976, S. 49.

In seinem Urteil vom 3. Dezember 1965 befasste sich das Arbeitsgericht München mit der mehrmaligen Verwendung einer Bühnenszenierung, weil eine Veranstalterin von Schauspielturneen nach erfolgreichen Aufführungen von John Steinbecks „Von Mäusen und Menschen“ in Berlin mit der ursprünglichen schauspielerischen Besetzung, indes ohne Mitwirkung des inszenierenden Regisseurs, eine Tournee unternahm. Die Klage des Regisseurs, mit der dieser ein erneutes Honorar für alle weiteren Aufführungen begehrte, wies das Gericht ab.³⁷⁰ Zwar geht es in seiner Entscheidung von der Möglichkeit eines Bearbeiterurheberrechts aus, meint aber, der Inszenierung eines Stückes käme ein solches nicht zu.³⁷¹ Wenn das Gericht in seiner Begründung darauf rekurriert, die Inszenierung sei deshalb keine Bearbeitung, weil sie urheberrechtlich kein Werkschaffen beinhalte, sondern bloße Offenbarung eines fremden Werkes sei, so scheint es bereits zu verkennen, dass jeder Bearbeitung begriffsnotwendig stets auch die Offenbarung eines fremden Werkes immanent ist.³⁷²

Explizit zu der Frage eines Urheberrechts für den Theaterregisseur nahm erstmals das Oberlandesgericht Koblenz im Jahr 1967 – und damit kurz nach Inkrafttreten des neuen Urheberrechtsgesetzes in Deutschland – Stellung, dies indes nur im Rahmen der Entscheidung um die Kostentragungspflicht, weshalb ihr nicht allzu großes Gewicht beigemessen werden sollte.³⁷³ In seinem Urteil in dem Fall „Liebeshändel in Chioggia“ schloss das Gericht, „die Inszenierung – und sei sie künstlerisch auch noch so hervorragend“ – stelle „keine individuelle geistige Leistung“ dar.³⁷⁴ Der Regisseur eines Bühnenstücks sei als Mittler zwischen Urheber und Publikum lediglich Interpret, die Inszenierung nur Offenbarung eines Fremdwerkes. Der Regisseur sei daher ebenso wie der Schauspieler nur als ausübender Künstler zu betrachten.³⁷⁵ Diese zwei Sätze waren indes auch alles, was das Oberlandesgericht Koblenz zur Ablehnung eines Regieurheberrechts anzuführen vermochte. Die – quasi nicht vorhandene – Begründung wurde zu Recht zahlreich angegriffen.³⁷⁶

Die wachsende Bedeutung, die der Arbeit des Regisseurs im Laufe der Zeit zugeschrieben wurde, fand Ausdruck erstmalig in der Entscheidung des Bundesgerichtshofes vom 29. April 1970.³⁷⁷ Anlass derselben war eine Karikierung der Fred-Raymond-Operette „Maske in Blau“ am Bremer Stadttheater. Inhaltlich ging es um das Verhältnis zwischen Autor und Re-

³⁷⁰ Vgl. Arbeitsgericht München, Urteil v. 3.12.1965, UFITA 50 (1967), S. 303 ff.

³⁷¹ Vgl. Arbeitsgericht München, Urteil v. 3.12.1965, UFITA 50 (1967), S. 303, S. 306.

³⁷² Vgl. Rogger 1976, S. 53.

³⁷³ Vgl. Beschluss vom 14.7.1967, GRUR Int. 1968, S. 164 ff.

³⁷⁴ Vgl. OLG Koblenz, Beschluss vom 14.7.1967, GRUR Int. 1968, S. 164, S. 165.

³⁷⁵ Vgl. OLG Koblenz, Beschluss v. 14.7.1967 – Liebeshändel in Chioggia –, GRUR Int. 1968, S. 164, 165.

³⁷⁶ Vgl. *Samson, Benvenuto*: Urheberrecht – Ein kommentierendes Lehrbuch. Pullach bei München 1973, S. 198 f.; Rogger 1976, S. 51.

³⁷⁷ Vgl. GRUR 1971, S. 35 ff.

gisseur, maßgeblich um die Befugnis des letzteren, Änderungen am Ausgangswerk in Form von Modernisierungen (etwa von Streichungen bei Text und Musik und Einfügung von Musik anderer Komponisten) vorzunehmen. In seiner Entscheidung distanzierte sich der Bundesgerichtshof von derjenigen des Reichsgerichts und vertrat die Auffassung, der Regisseur sei nicht etwa nur Gehilfe des Werkautors, sondern könnte „bei der Umsetzung des Schriftwerkes von der begrifflichen in die sinnlich fassbare Sphäre durchaus schöpferische Tätigkeit entfalten“, „deren Eigenwert neben dem der Schöpfung anzuerkennen“ sei.³⁷⁸ Zu einer klaren Entscheidung, wann diese schöpferische Tätigkeit hinreichenden Eigenwert aufweise, um von einem Urheberrecht des Regisseurs ausgehen zu können, vermochte sich der Bundesgerichtshof indes nicht durchzuringen.³⁷⁹ Sofern im Nachgang dieser Entscheidung häufig formuliert wurde, der Bundesgerichtshof habe sich nunmehr unter Distanzierung vom Urteil des Reichsgerichts der Auffassung der juristischen Literatur angeschlossen und erkenne ein Urheberrecht des Regisseurs an, so muss dieser Schluss (so wünschenswert er auch sein mag) angezweifelt werden.³⁸⁰

Ähnliches gilt für die Entscheidung des Bundesgerichtshofs „Biographie: Ein Spiel“ vom 19. November 1971³⁸¹. Auch hier ließ das Gericht die Frage, ob die Theaterinszenierung urheberrechtsschutzfähig sei, offen – dieses Mal ausdrücklich. Es betonte, es gehe in dem Klageverfahren des Regisseurs Rudolf Noelte gegen den Schweizer Dichter Max Frisch gerade nicht um den Schutz der Umsetzung des Schriftwerkes in die bühnenmäßige Darstellungsform, sondern um die Frage, ob Änderungen und Umgestaltungen des Schriftwerkes selbst Urheberrechtsschutz zukommen könne.³⁸² Allein zu klären war seinerzeit nämlich, ob durch den Regisseur am Stücktext vorgenommene Streichungen und Auswechslungen von Worten ein eigenes Bearbeiterurheberrecht des Regisseurs zu begründen vermochten. Die Frage, ob der Regisseur an der Bühnenaufführung einer literarischen Vorlage ein eigenes Urheberrecht erlange, blieb daher auch durch dieses höchstgerichtliche Urteil unentschieden.

Erstmals in der Geschichte deutscher Rechtsprechung wurde die Möglichkeit, den Bühnenregisseur als Urheber einer Regieleistung vor Änderungen zu schützen, in der Entscheidung des Landgerichts Frankfurt/Main vom 14. August 1975 bejaht.³⁸³ Ihr zugrunde lag ein Streit zwi-

³⁷⁸ BGH, Urteil v. 29.4.1970 – Maske in Blau-, GRUR 1971, S. 35, S. 37.

³⁷⁹ Vgl. hierzu auch die Urteilsanmerkung von *Ulmer, Eugen*: Anmerkung zum Urteil des BGH vom 29.4.1970 – Maske in Blau. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1/1971, S. 40.

³⁸⁰ So *Schmieder* 1972, S. 133, S. 136; missverständlich *Leinveber, Gerhard*: Urheberrechtsschutz des Regisseurs. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 4/1971, S. 149, S. 150.

³⁸¹ Vgl. GRUR 1972, S. 143 ff.

³⁸² Vgl. BGH, Urteil v. 19.11.1971 – Biographie: „Ein Spiel“ –, GRUR 1972, S. 143, S. 144.

³⁸³ Vgl. UFITA 77 (1976), S. 278 ff.

schen dem jungen Regisseur Peter Mussbach und den städtischen Bühnen Frankfurt/Main, welche Mussbach für die Neuinszenierung von Richard Wagners „Ring der Nibelungen“ engagiert hatte. Dessen letzter Teil, die „Götterdämmerung“, geriet zu einem Misserfolg für Theater und Regisseur. Eine Einigung darüber, wie nach der Premiere mit der Inszenierung zu verfahren sei, konnte zwischen Theaterleitung und Regisseur nicht erzielt werden – Mussbach selbst schlug umfassende, kostspielige und zeitaufwändige Änderungen vor, während die Theaterleitung als äußersten finanziellen Rahmen 10.000 DM festsetzte und weitreichende Änderungen ablehnte. Mussbach forderte daraufhin, das Stück dürfe nur mit sämtlichen von ihm vorgeschlagenen Änderungen zur Aufführung gelangen, was das Theater dazu veranlasste, insbesondere den dritten Akt vollständig durch einen anderen Regisseur neu erarbeiten zu lassen.³⁸⁴ Dem Antrag Mussbachs folgend, untersagte das Landgericht der Stadt Frankfurt durch einstweilige Verfügung, die „Götterdämmerung“ „in der Inszenierung des Antragstellers“ zu spielen, wenn darin Regieteile enthalten“ seien, „die nicht vom Antragsteller stammten oder von ihm gebilligt“ wurden.³⁸⁵ Zwar sei – so das Gericht – in der Regel davon auszugehen, dass der Rechtsschutz der Regieleistung sich nach den Grundsätzen über den Leistungsschutz richte. Dieser Schutz müsse aber – der Entwicklung der Regiekunst folgend – dann Erweiterung finden, „wenn sich die Regieführung etwa die Erhellung des Werks mit neuen Mitteln zur Aufgabe gestellt“ habe.³⁸⁶ Die Notwendigkeit einer solchen Erweiterung sah das Gericht in dem zu entscheidenden Streit als gegeben an, da der Inszenierung Mussbachs eine gestalterische Idee zugrunde liege, die von der bisherigen Auffassung der Oper, möglicherweise sogar von ihrer Grundkonzeption deutlich abweiche. Da Mussbach diese Inszenierungsidee in konkrete Regieleistungen umgesetzt habe, könne der Inszenierung die für einen Urheberrechtsschutz erforderliche Eigentümlichkeit und schöpferische Höhe nicht abgesprochen werden. Das urheberrechtlich geschützte Inszenierungswerk dürfe daher vom Theater als Nutzungsberechtigten grundsätzlich nicht geändert werden.³⁸⁷

Anders beurteilte den Fall indes das Oberlandesgericht Frankfurt (Main) in der Rechtsmittelinstanz.³⁸⁸ Zwar hielt auch das Berufungsgericht ein Urheberrecht an einer Regieleistung ausnahmsweise für möglich, wenn es sich um eine grundlegende schöpferische Neugestaltung der bühnenmäßigen Ausdrucksmittel handle und die Inszenierung dadurch über die bloße Interpretation hinaus einen selbständigen Stellenwert erhalte. Diese erforderliche

³⁸⁴ Zum Sachverhalt vgl. auch *Grunert* 2001, S. 210, S. 211.

³⁸⁵ LG Frankfurt/Main, Urteil v. 14.8.1975, UFITA 77 (1976), S. 278, S. 278.

³⁸⁶ LG Frankfurt/Main, Urteil v. 14.8.1975, UFITA 77 (1976), S. 278, S. 278.

³⁸⁷ Vgl. LG Frankfurt/Main, Urteil v. 14.8.1975, UFITA 77 (1976), S. 278, S. 278.

³⁸⁸ Vgl. NJW 1976, S. 677 ff.

Gestaltungshöhe seiner Inszenierung habe Mussbach jedoch nicht glaubhaft gemacht. Selbst aber wenn ihm dies gelungen wäre, hätte – so das Gericht – der Regisseur als Urheber den vom Theater vorgenommenen Änderungen seines Inszenierungswerkes seine Zustimmung nach Treu und Glauben gemäß § 39 Abs. 2 UrhG nicht versagen dürfen und rekuriert begründend auf die einhellige Ablehnung der Inszenierung bei Publikum und Kritik.³⁸⁹

Rechtlich ähnlich lag ein Fall, den zunächst das Landgericht und schließlich das Oberlandesgericht München im Jahr 1996 zu entscheiden hatte.³⁹⁰ Ihm lag folgender Sachverhalt zugrunde: Am Stadttheater Augsburg engagierte man in der Spielzeit 1994/95 den Regisseur Horst Flechner für die Inszenierung von Jean Racines Schauspiel „Iphigenie in Aulis“. Wesentliches Merkmal dieser Inszenierung war ein von Flechner erdachter und umgesetzter „Bewegungschor“, welcher die Handlung auf der Bühne begleitete, sie kommentierte, das Bühnenbild umbaute oder als Geräuschkulisse fungierte. Im Rahmen der Wiederaufnahme sah sich das Theater aus finanziellen Gründen gezwungen, auf diesen Bewegungschor zu verzichten und die Inszenierung Flechners entsprechend zu ändern. Auf die Klage des Regisseurs gegen diese Änderungen hin gaben Landgericht wie Oberlandesgericht ihm Recht. In ihren Begründungen stellten die Gerichte indes nicht auf ein Urheberrecht des Regisseurs ab, sondern vertraten die Auffassung, dieser könne einer Änderung seiner Inszenierung aus Leistungsschutzrecht nach § 83 UrhG a. F. (§ 75 UrhG n. F.) entgegentreten, da seine berechtigten persönlichen und geistigen Interessen als ausübender Künstler durch die Änderungen beeinträchtigt seien.³⁹¹

Die letzten beiden Entscheidungen zu der Frage, ob dem Theaterregisseur aufgrund seiner Inszenierungstätigkeit ein Urheberrecht zukommt, ergingen im Zusammenhang mit der Inszenierung von Emmerich Kálmáns Operette „Die Csárdásfürstin“ an der Semperoper Dresden durch den Regisseur Peter Konwitschny. Der zugrundeliegende Sachverhalt war folgender: Zur Jahrtausendwende hatte der Regisseur die ursprünglich heiter beschwingt konzipierte Operette in Übereinstimmung mit der Intendanz des Hauses in Bezug gesetzt zur Zeit der Uraufführung von 1915³⁹² und ließ dazu nicht nur in Palästen und Hotels, sondern auch inmitten eines blutigen Weltkriegsschauplatzes singen und tanzen.³⁹³ Die Reaktionen schwank-

³⁸⁹ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 678.

³⁹⁰ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157 ff.

³⁹¹ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1157 ff..

³⁹² Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331; *Lemke-Matwey, Christine: Das Roulette der echten und falschen Gefühle*. In: *Süddeutsche Zeitung (Feuilleton)*, 31.12.1999, S. 19.

³⁹³ Für Einzelheiten zum Tatbestand des landgerichtlichen Urteils vgl. ZUM 2000, S. 331, S. 331 f.

ten zwischen Begeisterung und furioser Ablehnung.³⁹⁴ Daraufhin ließ der Intendant Christoph Albrecht das Stück „entschärfen“ und kürzte es um drei besonders umstrittene Szenen, in denen eine Stabhandgranate in einem Schützengraben detonierte und anschließend Körperteile aus diesem herausflogen, die Hauptdarstellerin mit einem kopflosen Soldaten Walzer tanzte und schließlich das zugehörige Haupt auf einer Bahre hereingetragen wurde.³⁹⁵ In dieser „amputierten“ Fassung wurde das Stück erstmals in der Silvesternacht und trotz Abmahnungen des Regisseurs anschließend weitere sechs Male gespielt.³⁹⁶ Auf Antrag von Konwitschny untersagte das Landgericht Leipzig der Staatsoper schließlich die weitere Aufführung in veränderter Form und stützte seine Entscheidung auf ein Urheberrecht des Regisseurs, welchem ein Unterlassungsanspruch nach §§ 2, 3³⁹⁷, 14, 39 Abs. 1, 97 Abs. 1 UrhG³⁹⁸ zustehe.³⁹⁹

Auch in zweiter Instanz obsiegte der Regisseur. Anders als das Landgericht ließ das Oberlandesgericht Dresden hingegen die Frage, ob dem Regisseur an einer Inszenierung ein Urheberrecht zukomme, offen und rekurrierte für den Unterlassungsanspruch allein auf die leistungsschutzrechtliche Norm des § 83 S. 1 UrhG a. F. (§ 75 UrhG n. F.).⁴⁰⁰

b) Zusammenfassung

Während der Bundesgerichtshof in seiner Entscheidung „Maske in Blau“ aus dem Jahr 1970 die Frage, ob dem Regisseur ein Urheberrecht zuteil wird, zwar nicht explizit verneinte, jedenfalls aber nicht klar befürwortete und erst recht keine Kriterien für eine Anerkennung benannte, setzte sich die Entscheidung des Gerichtshofes „Biographie: Ein Spiel“ aus dem Jahr 1971 allein mit einem Bearbeiterurheberrecht aufgrund von Textveränderungen auseinander und besitzt bereits aus diesem Grunde für die hier in Rede stehende Frage nach dem Urheberrecht an der Inszenierung keine Aussagekraft.

Explizit mit der Frage nach dem Rechtsschutz der Regiearbeit beschäftigten sich erstmals das Landgericht sowie das Oberlandesgericht Frankfurt (Main) im Jahr 1975 anlässlich der „Götterdämmerung“. Während das erstinstanzliche Gericht einen Urheberschutz annahm, wurde

³⁹⁴ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331.

³⁹⁵ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331.

³⁹⁶ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331.

³⁹⁷ Art. 3 CH-URG.

³⁹⁸ Art. 62 CH-URG.

³⁹⁹ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 333.

⁴⁰⁰ Vgl. OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957 ff.

ein solcher durch das Berufungsgericht zwar nicht generell negiert, jedenfalls aber in dem zu entscheidenden Verfahren abgelehnt, ohne insoweit klare Abgrenzungskriterien aufzuzeigen.

Eindeutig allein auf der Ebene des Leistungsschutzes bewegten sich die „Iphigenie in Aulis“-Entscheidungen des Land- sowie des Oberlandesgerichts München aus dem Jahr 1996.

Schließlich wurde die Zerrissenheit der Rechtsprechung erneut im Jahr 2000 anlässlich von Emmerich Kálmáns „Csárdásfürstin“ deutlich: Während das erstinstanzliche Gericht ein Urheberrecht bejahte, rekurrierte das Rechtsmittelgericht auf Leistungsschutzrechte des Regisseurs.

Von einer eindeutigen Entwicklung der Rechtsprechung zu der Frage eines Urheberrechts des Regisseurs in die eine oder andere Richtung kann nach alledem kaum gesprochen werden. Bis Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde der Regisseur zumeist als ausübender Künstler im Sinne der §§ 73 ff. UrhG einordnet, und es fanden sich Formulierungen der Gerichte wie „der Regisseur sei nur Gehilfe des Dichters“ (Reichsgericht, 1923) oder „in der Regel sei die Tätigkeit des Regisseurs nur Offenbarung eines fremden Werkes“ (Landgericht Saarbrücken, 1962). Seit den 1970er Jahren (und damit parallel zu der Entwicklung des Regietheaters) scheint eine gewisse Tendenz der Gerichte dahingehend erkennbar, Urheberrecht nach § 2 Abs. 2 UrhG bzw. §§ 3, 2 Abs. 2 UrhG ausnahmsweise dann anzunehmen, wenn es sich bei der Regieleistung um eine grundlegende, schöpferische Neugestaltung der bühnenmäßigen Ausdrucksmittel handelt und die Inszenierung dadurch einen über die bloße Interpretation hinausgehenden selbständigen Aussagewert erhält. Zwar lassen gerade die letzten Entscheidungen zur „Iphigenie in Aulis“ sowie der „Csárdásfürstin“ vermuten, dass den Gerichten an einem zunehmenden Schutz des Regisseurs gelegen scheint, zweifelhaft bleibt indes, wieso sie sich bislang nicht auf eine einheitliche Linie zur Rechtsnatur dieses Schutzes durchzuringen vermochten. Exemplarisch verdeutlichen daher diese letzten zu der Frage eines Urheberrechts des Regisseurs ergangenen Entscheidungen die insoweit fortbestehende Unsicherheit.

2. Ansatz der juristischen Literatur

Die Geschichte des auch in der juristischen Literatur währenden Meinungsstreits um ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs an seiner Inszenierung ist ebenfalls beeinflusst durch die Entwicklung der Regiekunst. Während bis Ende des 19. Jahrhunderts die Möglichkeit eines

solchen Urheberrechts in Lehrbüchern nicht einmal Erwähnung fand⁴⁰¹, wurde der Ruf nach einem Urheberrecht des Regisseurs erstmals unmittelbar mit dem Beginn der modernen Auführungskunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts laut und fand in den Folgejahren und -jahrzehnten, bedingt durch kulturelle, politische und nicht zuletzt gesetzliche Veränderungen, mehr oder weniger starke Beachtung. Mit zunehmender Bedeutung der Regie für die Inszenierungspraxis stieg auch die Zahl der diese betreffenden Abhandlungen.

Die ersten bedeutenden Arbeiten zum Regieurheberrecht stammen aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts und damit aus einer Zeit, in der sich die Regie ganz allmählich zu einer eigenständigen Kunstrichtung entwickelte. So war es wohl auch Max Reinhardt, der durch seine Kunst unbewusst Anstoß zu der ersten, im Jahr 1914 erschienenen Untersuchung „Urheberrechte an der Regie“ durch Elisabeth Lilia gab.⁴⁰² Während in den sich anschließenden Kriegsjahren diese Thematik nur vereinzelt aufgegriffen wurde⁴⁰³, gewann die Diskussion erneut in den auch in der Theaterpraxis lebhaften 1920er Jahren an Bedeutung⁴⁰⁴. In der Zeit des nationalsozialistischen Regimes ließ das Interesse an einem Urheberrecht des Regisseurs verständlicherweise nach und erlebte sodann mit dem Aufleben einer von staatlichen Repressionen befreiten Theaterkultur erneut großen Zugewinn.⁴⁰⁵ Wiederum eine Unterbrechung erfuhr der Meinungsstreit mit dem Inkrafttreten des neuen deutschen Urheberrechtsgesetzes im Jahr 1965, die indes nur bis zu dem vorbeschriebenen Urteil des Oberlandesgerichts Koblenz aus dem Jahr 1967 andauerte. Seitdem – veranlasst wohl durch das Urheberrecht des Regisseurs betreffende Urteile und die gerade seit den 1960er Jahren stetig wachsende Bedeutung der Bühnenregie – ist ein Ende der Diskussion nicht abzusehen.⁴⁰⁶

Von den zahlreichen Stellungnahmen zu der urheberrechtlichen Einordnung des Theaterregisseurs ist indes nur ein recht geringer Teil für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Dies gilt zum einen für solche Literaturmeinungen, die sich nur mit dem Schaffen der ausübenden

⁴⁰¹ Vgl. etwa *Opet* 1897.

⁴⁰² Vgl. *Rogger* 1976, S. 56.

⁴⁰³ Vgl. etwa *Freiesleben*: Rechtsschutz der Regiekunst. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 1916; *Oehmke* 1920.

⁴⁰⁴ Vgl. etwa *Koch* 1927; *Lyon, Emil*: Das Recht des wiedergebenden Künstlers. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 1927; *Porstendorfer* 1933.

⁴⁰⁵ Vgl. etwa *Telser* 1948; *Ott, Gerhard*: Das Urheberrecht des Theater- und Filmregisseurs. München 1956; *Fromm* 1962.

⁴⁰⁶ Seit den 1970er Jahren entstanden insbesondere Monographien von *von Foerster* 1973, *Rogger* 1976, *Winkler-Neubrand* 1987, *Raschèr* 1989, *Körner, Roswita*: Der Text und seine bühnenmäßige Aufführung. Eine urheberrechtliche und theaterwissenschaftliche Untersuchung über die Inszenierung. Hamburg 1999, *Grunert* 2002 oder *Kuhn* 2005 sowie Aufsätze von *Leinveber* 1971, *Schmieder* 1972; *Krüger-Nieland, Gerda*: Die Rechtsstellung des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht. In: *Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA)*, Bd. 64, 1972, *Hieber* 1997 oder *Raue, Peter*: Recht geschieht, wem Recht geschieht. In: *THEATER* 2000. Das Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“. Thema: Durchblick und Vorstellung. Berlin 2000.

Künstler befassen, ohne dabei auf die besondere Arbeitsweise des Regisseurs einzugehen. Weiterhin galt es, bei der Auswertung der im juristischen Schrifttum vertretenen Auffassungen zu berücksichtigen, dass ein Urheberrecht des Regisseurs vor Inkrafttreten des neuen Urheberrechtsgesetzes im Jahr 1965 für manche Autoren bereits an der fehlenden schriftlichen Fixierung seiner Leistung scheiterte.⁴⁰⁷ Unter dem alten Recht nämlich wurde grundsätzlich von einer abschließenden Aufzählung der schutzfähigen Werke in § 1 Abs. 1 des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst (LUG), welche die Vorgängernorm des § 2 Abs. 1 UrhG darstellt, ausgegangen, unter denen sich die Inszenierung gerade nicht befand. Auch ließ sich die Tätigkeit des Regisseurs nicht ohne Weiteres in die enumerativ aufgezählten Werkgattungen einordnen und kam eine Subsumtion allenfalls unter den Begriff des „Schriftwerkes“ in Betracht, welche indes wegen der fehlenden schriftlichen Fixierung der gesamten Leistung des Bühnenregisseurs ausschied.⁴⁰⁸ Mit der Neuformulierung des Gesetzes entfiel daher ein wesentliches Hindernis für die Anerkennung eines urheberrechtlichen Schutzes der Bühneninszenierung. Solche Stimmen also, die unter der Geltung des überkommenen Urhebergesetzes laut geworden waren, lassen sich aufgrund der nunmehr veränderten Gesetzeslage nicht unmittelbar und vollen Umfangs, sondern allenfalls partiell in ihrer Argumentation für die Rechtslage der Gegenwart fruchtbar machen.

Sondert man die aus vorgenannten Gründen nicht voll verwertbaren Stellungnahmen aus, so verbleibt dennoch eine große Unübersichtlichkeit des Meinungsstreits, deren Gründe vielfach in einem dogmatischen Durcheinander zu wurzeln scheinen: So wird einerseits das in Rede stehende Urheberrecht des Regisseurs danach beurteilt, ob ein solches Urheberrecht ein „echtes“ im Sinne des § 2 UrhG oder lediglich ein Bearbeiterurheberrecht gemäß § 3 UrhG⁴⁰⁹ sein könne. Andere unterscheiden bei der Frage, ob dem Regisseur ein Urheberrecht zuteil werden sollte, nicht zwischen der Inszenierung als solcher und den ihr immanenten Teilleistungen, definieren die Inszenierung schlicht nicht oder setzen sie mit einer Regieleistung gleich, an deren Definition es häufig ebenso ermangelt.⁴¹⁰

Bei der Durchsicht sämtlicher für die vorliegende Abhandlung verwertbaren juristischen Stellungnahmen fiel ebenfalls auf, dass es zu allen Zeiten Befürworter wie Gegner eines Urheber-

⁴⁰⁷ Rogger 1976, S. 59.

⁴⁰⁸ Rogger 1976, S. 59.

⁴⁰⁹ Der schweizerische Gesetzgeber hat sie in Art. 3 Abs. 1 URG als Werke zweiter Hand definiert; wie man es allerdings dem Art. 3 Abs. 2 URG entnehmen kann („... und andere Bearbeitungen“), sind die Bezeichnungen „Werke zweiter Hand“ und „Bearbeitungen“ gleichbedeutend.

⁴¹⁰ Vgl. etwa Körner 1999, die sich auf die Wiedergabe von in Rechtsprechung und juristischer Literatur vertretenen Auffassungen beschränkt, ohne zu differenzieren, welchen Gegenstand oder welche Leistung diese zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung machen.

rechts des Regisseurs gegeben hat. Entgegen möglicher Erwartungen des Theaterwissenschaftlers lässt sich hingegen eine klare lineare Entwicklung dahingehend, dass ein Urheberrecht des Regisseurs zu Beginn der juristischen Auseinandersetzung abgelehnt, sodann aber und parallel zu der veränderten Regie im Theaterbetrieb im Laufe der Zeit angenommen wurde, nicht ausfindig machen.

Um Licht in dieses Dunkel zu bringen und die juristischen Auffassungen möglichst übersichtlich darzustellen, erschien es daher indiziert, einen systematischen, d. h. in die überwiegend vertretenen Standpunkte gegliederten Aufbau zu wählen. Es sollen daher die zahlreichen juristischen Überlegungen – mögen sie auch im Rahmen lediglich ähnlicher Fragestellungen und in unterschiedlichen historischen Kontexten entstanden sein – kategorisiert werden. Maßgeblich und naturgemäß nämlich lassen sich im juristischen Schrifttum drei Meinungen unterscheiden: Es finden sich solche, die ein Urheberrecht verneinen, andere, die ein solches propagieren und schließlich jene, welche ein Urheberrecht nur unter bestimmten Voraussetzungen für gegeben erachten.

Da der Schwerpunkt der vorliegenden Betrachtung um ein Urheberrecht des Regisseurs in der sich anschließenden ausführlichen, sich an geltenden Rechtsnormen orientierenden Untersuchung liegen wird, sei die nachfolgende Darlegung der juristischen Positionen kurz gehalten und auf ihre Argumentationslinien begrenzt. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den für oder gegen ein Urheberrecht des Regisseurs vorgebrachten Argumenten sowie insbesondere mit ihrer Haltbarkeit im Zeitalter des Regietheaters soll sodann im Rahmen der dogmatischen Abhandlung erfolgen (vgl. hierzu sogleich I., Die Theaterinszenierung als schutzfähiges Werk).

a) Gegner eines Urheberrechtes des Regisseurs an seiner Inszenierung

Tragendes Argument all derjenigen, die dem Regisseur ein Urheberrecht an seiner Inszenierung generell absprechen, ist das Vorhandensein eines dramatischen Werkes als Vorlage.⁴¹¹ Allein der Bühnendichter, der diese Vorlage geschaffen habe, sei daher Urheber, der das vollendete Dichterwerk lediglich wiedergebende – indes kein eigenes schutzfähiges Werk begründende – Regisseur hingegen sei ebenso wie der Schauspieler oder Musiker als ausübender Künstler nur Leistungsschutzberechtigter, der sich im Rahmen des Ausgangswerkes

⁴¹¹ Vgl. Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.) 2009, S. 662.

halten müsse.⁴¹² Insofern exemplarisch berufen sich die ein Urheberrecht des Regisseurs Ablehnenden fast ausnahmslos auf die vielzitierte Aussage eines Komponisten aus dem Jahr 1929, der von dem Interpreten eines Werkes unbedingte Werktreue forderte und formulierte, „der schöpferische Interpret [sei] ein Widerspruch in sich selbst“.⁴¹³ Diese Auffassung zum Ausgangspunkt nehmend wurde unter den Gegnern eines Regisseurheberrechts vornehmlich postuliert, die Aufführung eines Bühnenwerks sei nur die Umsetzung eines bereits vollendeten fremden Werkes.⁴¹⁴ Zwar könne – so die überwiegende Erkenntnis – dem Regisseur nicht a priori jegliche eigenschöpferische Tätigkeit abgesprochen werden, die Inszenierung als solche hingegen ergebe sich „zwangsläufig“ aus dem Stück, seien doch alle Deutungsmöglichkeiten der Dichtung bereits immanent.⁴¹⁵ Überdies sei die Regie nur durch das jeweilige Werk und an diesem verständlich und diese Abhängigkeit spreche als weiterer Grund dafür, die durch den Regisseur reproduzierte Leistung urheberrechtlich als eine solche minderen Rechts anzusehen.⁴¹⁶ Argumentativ ergänzt wird dieser Grundgedanke von der ein Urheberrecht des Theaterregisseurs verneinenden Ansicht zumeist durch rechtspolitische Erwägungen wie einer Kollision mit Interessen der Autoren⁴¹⁷ oder der Vermeidung einer Monopolisierung der Regieleistung, weil Ausschließlichkeitsrecht und Genehmigungspflichten bei

⁴¹² Vgl. *Runge, Kurt*: Urheber- und Verlagsrecht. Systematische Darstellung unter Berücksichtigung des internationalen Urheberrechts, der Urheberrechtsreform und der Nachkriegslage. Bonn 1948, § 17, S. 266; *Ulmer* 1980, S. 161; *Samson, Benvenuto*: Urheberrecht oder Leistungsschutzrecht des Bühnenregisseurs? Bemerkungen zu dem Urteil des OLG Frankfurt vom 4. Dezember 1975. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 4/1976, S. 191, S. 192; *Dünnwald* 1976, S. 804, S. 811; i.d.S. wohl auch *Pedrazzini, Mario*: Über den Leistungsschutz der Interpreten, der Ton- und Tonbildträgerhersteller und der Sendeunternehmen. In: Zeitschrift für Schweizerisches Recht, Neue Folge, Band 96, S. 1, S. 31; *Zschokke, Andreas*: Der Werkbegriff im Urheberrecht. Zürich 1966, S. 94 ff.

⁴¹³ *Pfitzner, Hans*: Werk und Wiedergabe. Gesammelte Schriften, Bd. 3, Augsburg 1929, S. 20 f.; vgl. *Overath, Johannes*: Urheber und Interpret in der Musik. In: Liermann, Hans (Hg.): Die Stellung der §§ 2 Abs. 2; 22 und 22a LUG im Rahmen der rechtsstaatlichen Ordnung. Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht, Band 11, Berlin u. Frankfurt am Main 1959, S. 40, S. 44; *Ulmer* 1980, § 28 S. 160; wohl auch *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 134 f.

⁴¹⁴ Vgl. *Ulmer* 1980, S. 160; *Leinveber* 1971, S. 149, S. 150; *Dünnwald* 1976, S. 804, S. 810; *Nordemann, Wilhelm*, Kann der Theaterregisseur Urheber sein? In: Film und Recht (FuR) 1970, S. 73, S. 77; *Samson* 1976, S. 191, S. 191; *Depenheuer, Frank*: Gegen den Urheberschutz des Theaterregisseurs. Kurze Replik auf Hieber, ZUM 1/1997, 17. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 10/1997, S. 734, S. 734; *Ott, Gerhard*: Das Urheberrecht des Theater- und Filmregisseurs. München 1956, S. 20.

⁴¹⁵ Vgl. *Telser* 1948, S. 26.

⁴¹⁶ Vgl. *Elster, Alexander*: Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers? In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1927, S. 42, S. 43; *Hoffmann, Willy*: Rezension der Dissertation Emil Lyons „Das Recht des Bühnenregisseurs“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1930, S. 1213, S. 1214.

⁴¹⁷ Vgl. *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 131; *Elster, Alexander*: Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 3, 1930, S. 574, S. 576; i.d.S. wohl auch *Mosimann, Peter*: Die Nachbarrechte des Veranstalters und des Interpreten nach dem „Mr. Tape“-Entscheid des Bundesgerichts. In: Juristischen Fakultät der Universität Basel (Hg.): Privatrecht, öffentliches Recht, Strafrecht: Grenzen u. Grenzüberschreitungen; Festgabe zum Schweizerischen Juristentag 1985. Basel u. Frankfurt am Main 1985, S. 231, S. 237.

urheberrechtlich geschützten Inszenierungen entstünden, die eine freie Entwicklung der Regiekunst hemmten.⁴¹⁸

b) Befürworter eines Urheberrechts des Regisseurs an seiner Inszenierung

Bereits von Anbeginn der Diskussionen um das Urheberrecht des Regisseurs im Jahr 1914 wiesen einige Juristen darauf hin, dass von einer Vollendung des Bühnenwerkes durch den Dichter keine Rede sein könne und aufgrund des schöpferischen Überschusses, durch den der Regisseur das vorgefundene Werk ergänze, sehr wohl ein Urheberrecht desselben begründet werden könne.⁴¹⁹ Tiefergehende Auseinandersetzungen und klar sich für ein Urheberrecht des Regisseurs bekennende Stellungnahmen finden sich indes überwiegend erst in späteren Monographien ab den 1970er Jahren.⁴²⁰

Uneinigkeit – dies wurde bereits angedeutet – besteht unter den Befürwortern eines Urheberrechts indes sowohl über Umfang als auch über Ansatzpunkt und Natur eines solchen Rechts. So ist zum einen umstritten, welches Ergebnis der Regieleistung überhaupt einer urheberrechtlichen Prüfung unterzogen und auf mögliche Werkqualität hin überprüft werden soll. Darüber hinaus wird uneinheitlich beurteilt, ob an dem als Werk qualifizierten Ergebnis der Regieleistung ein Urheberrecht des Regisseurs im Sinne des § 2 UrhG oder lediglich ein Bearbeiterurheberrecht gemäß § 3 UrhG zur Entstehung gelangt. Hinzu kommt, dass aus diesen maßgeblichen Unterscheidungskriterien alle denkbaren Kombinationen gebildet werden, so dass notwendig mit der nachfolgenden Skizzierung der Debatte gewisse Darstellungsschwierigkeiten einhergehen.

aa) Urheberschutz für die Textregie

Im urheberrechtlichen Schrifttum findet sich zunächst die Auffassung, ein Urheberrecht des Regisseurs ließe sich allenfalls an der Textregie begründen, sofern die sprachliche Veränderung des Ausgangswerkes so stark sei, dass das Ergebnis als Bearbeitung des Ausgangswer-

⁴¹⁸ Vgl. etwa *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 140; *Schack* 2007, Rn. 605; *Hodik, Kurt H.*: Der Rechtsschutz des Theater- und Konzertveranstalters in Deutschland, Österreich und der Schweiz. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht International (GRUR Int.)*, 7-8/1984, S. 421, S. 422.

⁴¹⁹ Vgl. etwa *Lilia* 1914, S. 14 ff.; *Koch* 1927, S. 18 ff., S. 27; *David, Lucas*: Die Werkbegriffe der Berner Übereinkunft und des schweizerischen Urheberrechtsgesetzes. In: Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (Hg.): *Die Berner Übereinkunft und die Schweiz*. Schweizerische Festschrift zum einhundertjährigen Bestehen der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst. Bern 1986, S. 181, S. 196, verweist insoweit insbesondere auf die Vergleichbarkeit der Tätigkeit eines Regisseurs mit derjenigen eines Photographen, da beide die vorbestandenen Originalwerke in Szene setzten und zu neuen Werken zweiter Hand umarbeiteten.

⁴²⁰ Vgl. etwa *Körner* 1999, *Raschèr* 1989, *Winckler-Neubrand* 1987, *Rogger* 1976 oder *von Foerster* 1973.

kes angesehen werden müsse.⁴²¹ Ein darüber hinausgehendes Urheberrecht des Regisseurs an seiner Regiearbeit wird abgelehnt.⁴²²

bb) Urheberschutz für den äußerlich wahrnehmbaren Teil der Regietätigkeit

Ein anderer Teil der juristischen Literatur möchte einen urheberrechtlichen Schutz ausschließlich für die äußerlich, rein visuell wahrnehmbaren Wirkungen einer Inszenierung zusprechen. Zu diesen soll indes nicht allein das Bühnenbild, sondern all das gehören, was sich vor den Augen der Zuschauer abspielt wie etwa „Ausstattungen“ und „künstlerische Massenszenen“.⁴²³ Der Umstand, dass die insoweit referenzierten Arbeiten aus den Jahren 1914 und 1920 stammen, lässt indes keinen Schluss dahingehend zu, dass eine solche Meinung zu späterer Zeit nicht mehr vertretbar gewesen wäre, allein trifft er eine Aussage darüber, welcher Untersuchungsgegenstand in diesen Werken gesondert in den Fokus der Betrachtung gezogen wurde.

cc) Urheberschutz für das Regiebuch

Eine dritte Meinung wiederum nimmt ein Urheberrecht für den Regisseur nur bei Existenz eines Regiebuches an und qualifiziert dieses als Schriftwerk im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 1 UrhG.⁴²⁴ Dabei wird das Regiebuch teils zur alleinigen Grundlage einer urheberrechtlichen Bewertung gemacht⁴²⁵, teils lediglich als Beweis für das Vorliegen einer eigenen Schöpfung des Regisseurs gesehen⁴²⁶. Uneinheitlich wird insoweit wiederum beurteilt, ob einem Regiebuch lediglich der Schutz einer Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG⁴²⁷ oder eigenständiger Urheberschutz nach § 2 UrhG⁴²⁸ zukommen soll.

⁴²¹ Vgl. *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 137; *Fromm* 1962, S. 561, S. 566; *Nordemann* 1970, S. 73, S. 76; *Ulmer* 1980, S. 161 f.

⁴²² Vgl. *Ulmer* 1980, S. 161 f.; *Ellinger* 1934, S. 54 ff.; *Samson* 1976, S. 191, S. 191; *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 137.

⁴²³ *Oehmke* 1920, S. 32; *Lilia* 1914, S. 15, 28.

⁴²⁴ Vgl. *Koch* 1927, S. 113.

⁴²⁵ Vgl. *Koch* 1927, S. 33.

⁴²⁶ Vgl. etwa *Voigtländer, Robert; Elster, Alexander u. Kleine, Heinz*: Die Gesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Künste und der Photographie. Kommentar. 4. neu bearb. Aufl., Berlin 1952, § 1 S. 25.

⁴²⁷ Vgl. *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 142; a. A. *Lilia* 1914, S. 65.

⁴²⁸ So wohl von *Foerster* 1973, S. 38f.; S. 43; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 184 ff.

dd) Urheberschutz für die Inszenierung als Ganzes

Das Gros der ein Urheberrecht des Regisseurs befürwortenden juristischen Literatur nimmt schließlich einen entsprechenden Schutz für seine „Gesamttätigkeit“ an, wobei es an einer Ausformulierung dessen, was diese Gesamttätigkeit sein soll, nicht selten fehlt.⁴²⁹ Zumeist wird nicht einmal differenziert zwischen der Inszenierung als Konvolut von Einzelleistungen und der Tätigkeit des Regisseurs im Allgemeinen.⁴³⁰ Entsprechend sind die Begründungen, welche für ein Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung ins Feld geführt werden, mannigfaltig:

So stützen sich einige argumentativ darauf, das Theaterstück sei zwar als lesbare Mitteilungsförm fertigt, insoweit aber zugleich unfertig, als es noch der Umsetzung zu einer als Geschehensablauf erlebbaren Realität durch den Regisseur bedürfe. Diese Verwandlung eines schriftlichen Bühnenwerkes in eine andere Kunstform begründe das Urheberrecht durch individuelle schöpferische Leistung des Regisseurs.⁴³¹

Andere rekurren zur Begründung eines Urheberrechts des Regisseurs auf den Vergleich der Regieleistung mit derjenigen des Übersetzers, dem unangefochten Urheberschutz zuteil wird.⁴³² Die schöpferisch interpretierende Kunst des Regisseurs stehe auf der derselben Stufe wie diejenige des Übersetzers, denn jede Inszenierung eines Bühnenwerkes sei als eine Umformung des schriftlichen „Entwurfs“ in die konkrete Gestalt seiner Realisierung anzusehen.⁴³³

Während der weit überwiegende Teil der ein Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung befürwortenden Ansicht an ihr ein „echtes“ Urheberrecht im Sinne des § 2 UrhG begründet sieht, finden sich auch solche, die in der Umsetzung des Schriftwerkes in ein Bühnengeschehen stets eine Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG erblicken.⁴³⁴

⁴²⁹ Vgl. Koch 1927, S. 98; Rogger 1976, S. 118 ff, S. 180 ff; Schmieder 1972, S. 133, S. 147.

⁴³⁰ Anders hingegen Rogger 1976, S. 81 ff.

⁴³¹ Vgl. Koch 1927, S. 27; in diesem Sinne wohl auch Lyon 1927, S. 296, S. 299; Raschèr, Andrea F.G.: Gegen ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs!? In: Weller, Matthias u.a. (Hg): Das Recht des Theaters. Das Recht der Kunst auf Reisen: Tagungsband des Vierten Heidelberger Kunstrechtstags am 1. und 2. Oktober 2010. Baden-Baden 2011, S. 27, S. 30 ff.

⁴³² Vgl. Schmieder 1972, S. 133, S. 136 f.

⁴³³ Vgl. Schmieder 1972, S. 133, S. 137; Raschèr 2011, S. 27, S. 31 ff.

⁴³⁴ Vgl. Schmieder 1972, S. 133, S. 137.

c) Differenzierende Ansicht

Einen urheberrechtlichen Schutz des Regisseurs nicht generell, sondern nur unter einschränkenden Voraussetzungen annehmend, spricht sich schließlich eine weitere Auffassung für ein Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung für den Fall aus, dass diese sich unter Aufwendung persönlicher Eigenart vollziehe, sofern sie also nicht nur auslegender Art sei, sondern im Einzelfall tatsächlich ein Weiterschaffen darstelle.⁴³⁵ Ein solches Weiterschaffen sei etwa zu bejahen bei einer

sinnvollen Verbindung all der Einzelheiten, aus denen die Regiearbeit besteht, die sich nicht notwendig aus dem Buchdrama ergeben oder ansonsten theaterüblich sind, sondern allein auf das individuelle Interpretationskonzept des jeweiligen Regisseurs zurückzuführen sind.⁴³⁶

Andere formulieren, die Regie sei eine schutzfähige, schaffende Tätigkeit, sofern „die Ergänzungen, die eine Aufführung erfordert, in ihrer Gesamtheit Ausdruck einer Idee sind und dadurch die Werke und Leistungen, die Bestandteil einer Aufführung sind, zu einer künstlerischen Einheit verbunden werden“.⁴³⁷

Da diese Voraussetzung indes – einigen Vertretern dieser Auffassung zufolge – nur selten erfüllt werde, blieben nichtschöpferische Inszenierungen die Regel.⁴³⁸

Eine weitere Auffassung meint, der Regisseur unterscheide sich von dem prototypischen ausübenden Künstler, dessen Leistung nicht losgelöst von der Person des Interpreten existieren könne, maßgeblich dadurch, dass der Inszenierung, welche nachgespielt werden könne, die Möglichkeit zur Objektivation immanent sei. Allein aus diesem Grunde könne ihm die Möglichkeit eines urheberrechtlichen Schutzes nicht generell abgesprochen werden und sei ein solcher dann begründet, wenn seine Inszenierung die Voraussetzung des Urhebergesetzes erfülle.⁴³⁹

⁴³⁵ Vgl. *Freiesleben* 1916, S. 112, S. 112; *Rogger* 1976, S. 147; *Schack* 2007, Rn. 603; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 125 ff.; in diesem Sinne wohl auch *von Foerster* 1973, S. 52 f.; *Wandtke* 2012, S. 292 Rn. 15; für die Zuerkennung eines Urheberrechts in ausgeprägten Fällen auch *Mosimann* 1985, S. 231, S. 239.

⁴³⁶ *Rogger* 1976, S. 147.

⁴³⁷ *Von Foerster* 1973, S. 52.

⁴³⁸ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 52 f.; *Dünnwald* 1969, S. 149, S. 83.

⁴³⁹ Vgl. *Dietz* 1976, S. 816, 820; *Hieber* 1997, S. 17, S. 19; *Grunert* 2001, S. 210, S. 214 f.; *Raschèr* 2011, S. 27, S. 34.

Auch innerhalb dieser – ein Urheberrecht des Regisseurs nur im Einzelfall befürwortenden – Meinung ist umstritten, ob ein solches – so es denn als gegeben anzusehen ist – ein echtes oder lediglich ein Bearbeiterurheberrecht sein soll.⁴⁴⁰

d) Zusammenfassung

Während sich in der juristischen Auseinandersetzung um ein Urheberrecht des Regisseurs in ihren Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst im Wesentlichen zwei Lager gegenüberstanden, welche die Frage jeweils gegensätzlich beantworteten, scheint sich im Laufe der Zeit – insbesondere in den seit Mitte der 1960er Jahren entstandenen Aufsätzen und Monographien – zum einen die ein Urheberrecht befürwortende Auffassung durchzusetzen und zugleich eine vermittelnde Meinung Gehör verschafft zu haben, welche einen urheberrechtlichen Schutz der Bühneninszenierung dann annehmen möchte, wenn die Leistung des Regisseurs sich nicht in der Interpretation des Dichterwerks erschöpfe, sondern darüber hinausgehend als eigenschöpferische Tätigkeit zu qualifizieren sei. Wo die Grenze zu ziehen ist zwischen bloßer Interpretation und eigener Schöpfung, bleibt indes weiterhin unklar.⁴⁴¹

Unternimmt man an dieser Stelle einen Versuch der historischen Kontextualisierung, so lässt sich festhalten, dass sich zwei Schübe vermehrter juristischer Befassung mit der Frage des Urheberrechts von Regisseuren hervor getan haben: Einmal zu Beginn der 1920er und sodann erneut in den 1960er/1970er Jahren und damit in zeitlicher Parallelität zu den großen Veränderungen der Regie im Theaterbetrieb.

Ebenso lässt sich feststellen, dass solche Auffassungen, welche dem Bühnenregisseur ein Urheberrecht zusprechen oder zumindest diese Möglichkeit unter hinzutretenden Voraussetzungen als gegeben erachten, im Laufe der Zeit zunahm. Aus diesem Umstand den Schluss ziehen zu wollen, er sei zwingende Folge der veränderten Regieauffassung speziell seit den 1960er/1970er Jahren, scheint indes schwierig, gab es doch für den Juristen in historischer Sicht noch weitere Ereignisse, die zu dieser Entwicklung beigetragen haben dürften: zum einen die Novelle des Urheberrechts im Jahr 1965, mit der wesentliche Hindernisse, ein Urheberrecht für den Regisseur überhaupt begründen zu können, entfallen sind, und zum anderen die damalige (und zuvor beschriebene) Rechtsprechung, die zu kritischer Auseinandersetzung verleitete. Wie so häufig wird es daher ein Bündel von sich gegenseitig bedingenden

⁴⁴⁰ Vgl. *Hieber* 1997, S. 17, S. 18 ff.; *Dünnwald* 1969, S. 49, S. 83 f.; *Wandtke* 2012, S. 292 Rn. 15.

⁴⁴¹ In diesem Sinne auch *Grunert* 2001, S. 210, S. 215; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 126 f., meint sogar, die Frage nach der Schwelle zwischen dem alltäglich Erwartbaren und dem unvorhergesehenen Neuen lasse sich allgemein nicht bestimmen.

Umständen gewesen sein, die dazu geführt haben, die rechtliche Auseinandersetzung voranzutreiben und in eine bestimmte Richtung zu lenken.

Eine erneute Befassung mit den im Einzelnen zur Frage der Schutzwürdigkeit einer Bühneninszenierung im urheberrechtlichen Schrifttum vertretenen Auffassungen wird an dieser Stelle unterbleiben. Vielmehr soll einer Erörterung der durch sie vorgebrachten Argumente und insbesondere ihre Aussagekraft im Zeitalter des Regietheaters ausgiebig im Rahmen der Überprüfung der tatbestandlichen Voraussetzungen des Urhebergesetzes Raum gegeben werden.

IV. Die Theaterinszenierung als schutzfähiges Werk – Der Bühnenregisseur als Urheber

Angesichts der gewiss nicht unberechtigten Vorbehalte gegenüber Werturteilen von mit künstlerischen Fragen befassten Juristen soll hier im Rahmen eines interdisziplinären Ansatzes der Versuch unternommen werden, die Tätigkeit des Theaterregisseurs und die durch sie hervorgebrachte Inszenierung aus urheberrechtlicher Sicht zu würdigen und sie auf das Vorliegen der für eine Anerkennung der urheberrechtlichen Werkeigenschaft vorausgesetzten Kriterien zu untersuchen. Entsprechend dem Ziel der vorliegenden Arbeit, solche Ergebnisse zu Tage zu fördern, die auch in der Theaterpraxis Bestand haben und von den dort Beschäftigten Anerkennung finden, werden den nachfolgenden juristischen Ausführungen – quasi als deren Tatbestand – Erkenntnisse der Theaterwissenschaft zugrunde gelegt. Dabei handelt es sich überwiegend um Erkenntnisse, denen bereits eingangs besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, im Übrigen um solche, die – wie etwa solche der Theatersemiotik – sogleich jeweils im Rahmen der Begründung einzelner Tatbestandselemente juristischer Normen erörtert werden.

1. Die Inszenierung als urheberrechtlich geschütztes Werk

Ausgangspunkt jeder sich mit der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit eines bestimmten enumerativ nicht in § 2 Abs. 1 UrhG⁴⁴² aufgelisteten Gebildes befassenden Abhandlung ist § 2 Abs. 2 UrhG⁴⁴³. Danach sind Werke im Sinne des Gesetzes nur „persönliche geistige Schöpfungen“. Als solche, dies geht aus der Amtlichen Begründung hervor, sind nur die Erzeugnisse anzusehen, die durch ihren Inhalt oder ihre Form oder durch die Verbindung von

⁴⁴² Art. 2 Abs. 2 CH-URG.

⁴⁴³ Art. 2 Abs. 1 CH-URG.

Inhalt und Form etwas Neues und Eigentümliches darstellen.⁴⁴⁴ So vage diese Formulierung ist und so viel Spielraum sie zugunsten der Feststellung eines schutzfähigen Werkes geben mag, so groß sind die Unsicherheiten, die mit dieser Kurzformel verbunden sind.⁴⁴⁵

Die Auffassungen, in welcher Weise dieser Werkbegriff auszudeuten ist, sind vielfältig, eine Auseinandersetzung mit ihnen jedoch insoweit entbehrlich, als es zumeist allein um begriffliche Differenzen als um solche von inhaltlicher Tragweite geht. Der Kontroverse soll hier nur in dem Umfang Raum gegeben werden, als es erforderlich ist um herauszustellen, welcher Werkbegriff den nachfolgenden Überlegungen zugrunde liegt.

a) Der Werkbegriff

Bei der Bestimmung des Werkbegriffes stehen sich im Wesentlichen eine von traditionellen Kunstformen geprägte und eine eher avantgardistische Kunstformen berücksichtigende Auffassung gegenüber.⁴⁴⁶ Dabei scheiden sich die Meinungen primär in ihrem Ansatzpunkt: Während Rechtsprechung und herrschende juristische Lehre ihr Hauptaugenmerk auf die Persönlichkeit des Werkschaffenden richten⁴⁴⁷, fokussieren andere das Werk als solches⁴⁴⁸. Voraussetzung eines urheberrechtlich schützbares Werkes ist – insoweit herrscht Einigkeit – das Vorhandensein von Individualität. Diese indes wollen Rechtsprechung und Lehre als individuelle Prägung des Werkes durch seinen Schöpfer verstanden wissen, der dem Werk den „Stempel seiner Individualität“⁴⁴⁹ aufzudrücken habe⁴⁵⁰, andere hingegen lösen sich von dieser Personenbezogenheit zugunsten einer Werkbezogenheit und definieren Individualität in diesem Sinne als statistische Einmaligkeit des Gegenstandes in seiner Erscheinungsform⁴⁵¹.

⁴⁴⁴ Vgl. Amtliche Begründung eines Urhebergesetzes vom 23.3.1962 – 3-42000-3456/61 –, BT.-Drucks. IV/270, S. 37 ff.

⁴⁴⁵ So auch *Schack* 2007, Rn. 152 f.

⁴⁴⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 74 f.; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 46. Als wohl prominentester Vertreter der avantgardistische Kunstformen berücksichtigenden Ansicht gilt *Max Kummer*. Zu seinen Darlegungen vgl. ausführlich *Kummer, Max: Das urheberrechtlich schützbares Werk*. Bern 1968.

⁴⁴⁷ Vgl. *Wandtke, Artur-Axel u. Bullinger, Winfried (Hg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht*. 3. Aufl., München 2009, § 2 Rn. 5 ff m. w. N.; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 49 ff.; wohl ebenso von *Foerster* 1973, S. 21 f.; *Fischer, Hermann Josef u. Reich, Steven A. (Hg.): Der Künstler und sein Recht. Ein Handbuch für die Praxis. Kunstfreiheit, Urheberrecht, Verwertungsgesellschaften, Gewerblicher Rechtsschutz, Status der Künstler, Arbeitsrecht, Vertragsrecht, Steuerrecht, Künstlersozialversicherung*. 2. völlig neu bearb. Aufl., München 2007, S. 11 Rn.2.

⁴⁴⁸ Vgl. *Kummer* 1968, S. 30 ff.

⁴⁴⁹ *Ulmer* 1980, S. 110.

⁴⁵⁰ Vgl. *Ulmer, Eugen: Der urheberrechtliche Werkbegriff und die moderne Kunst. Rezensionsabhandlung*. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 9/1968, S. 527, S. 529.

⁴⁵¹ So formuliert *Kummer* 1968, S. 30: „Was aber heißt individuell? Individuell heißt einmalig; nicht im Sinne, wie die Prosa Kleists einmalig, sondern wie es die Wortfolge irgendeines Textes ist. Nach dem Individuellen fähnden heißt also nicht wägen, sondern heißt vergleichen; vergleichen mit dem, was da ist, aber auch mit dem, was da sein könnte.“

Ein Werk ist danach individuell, wenn auszuschließen ist, dass es irgendwo auf ein gleiches Gegenstück stößt.⁴⁵² Erforderlich sei darüber hinaus, dass der Schöpfer sein Gebilde als „Kunstwerk“ präsentiere. Während daher nach der traditionellen Auffassung der Bezug zwischen Werk und Schöpfung in der Schaffung desselben liegt, besteht er der anderen Ansicht zufolge in der Präsentation des Werkes.⁴⁵³

Rechtsprechung wie herrschende rechtswissenschaftliche Lehre können sich zur Berechtigung ihrer Auffassung zunächst entscheidend auf den Zweck des Gesetzes stützen, der es ist, den Urheber in seiner Persönlichkeit zu schützen.⁴⁵⁴ Nicht intendiert ist hingegen, einen solchen Schutz ausufern zu lassen, weshalb der Werkbezogenheit zu Recht entgegengehalten wird, die Voraussetzung der statistischen Einmaligkeit lasse sich allzu leicht erfüllen, wenn man bedenke, dass bereits die Änderung einer einzigen Note ein Musikwerk einmalig mache.⁴⁵⁵ Hinzu komme, dass das Werkverständnis der statistischen Einmaligkeit die Verletzung bestehender Urheberrechte geradezu provoziere: Wenn der Verletzer nur ein unbedeutendes Merkmal eines geschützten Werkes ändern müsse, um selbst – und zwar unabhängig von seinem Vorbild – Schutz zu erlangen, so werde der Urheberschutz ad absurdum geführt.⁴⁵⁶ Die Gefahr der Ausuferung des Urheberschutzes einzugrenzen vermag insbesondere nicht das zusätzliche Erfordernis der „Präsentation“ dieses statistisch einmaligen Werkes. Im Gegenteil überließe man es damit gerade dem Künstler selbst zu bestimmen, wann ein urheberrechtlich geschütztes Werk vorliege.⁴⁵⁷

Die „Präsentation“ – verstanden als „Veröffentlichung des Werkes“⁴⁵⁸ – zum mitbestimmenden Merkmal des „Werkes“ zu erklären, führte darüber hinaus dazu, dass sich die als urheberrechtlich schützenswert erachteten Vorstufen wie Skizze und Entwurf vom Schutzbereich des Gesetzes gerade nicht erfassen ließen.⁴⁵⁹

Nach alledem wird die hiesige Abhandlung dem traditionellen Ansatz des Werkbegriffes folgen, wonach – um es kurz zu sagen – ein Werk ein Gebilde ist, welches einen geistigen Ge-

⁴⁵² Vgl. *Rau, Gerhard*: Antikunst und Urheberrecht. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 58, Berlin 1978, S. 30, S. 32; *Schmidt, Karsten*: Urheberrechtlicher Werkbegriff und Gegenwartskunst. Krise oder Bewährung eines gesetzlichen Konzepts. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 77, 1976, S. 1, S. 22 ff.

⁴⁵³ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 47.

⁴⁵⁴ Vgl. Amtl. Begründung zum Regierungsentwurf, UFITA 45 (1965), S. 250.

⁴⁵⁵ Auf dieses Argument rekurriert *Winckler-Neubrand* 1987, S. 48. Vgl. auch *Samson, Benvenuto*: Die moderne Kunst, die Computer-„Kunst“ und das Urheberrecht. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 56, 1970, S. 117, S. 123 f.; *Ulmer* 1968, S. 527, S. 529.

⁴⁵⁶ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 42; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 48.

⁴⁵⁷ Vgl. *Samson* 1970, S. 117, S. 126; *Schack* 2007, Rn. 155.

⁴⁵⁸ *Samson* 1970, S. 117, S. 126.

⁴⁵⁹ Vgl. *Ulmer* 1968, S. 527, S. 529.

halt in einer sinnlich wahrnehmbaren Form verkörpert, individuell ist sowie eine gewisse Gestaltungshöhe aufweist.⁴⁶⁰ Entscheidendes, wie meist umstrittenes Merkmal des Werkbegriffes ist nach überwiegender Auffassung in urheberrechtlicher Literatur und Rechtsprechung das der Gestaltungshöhe, wobei die Problematik, was unter dieser Gestaltungshöhe zu verstehen ist – inhaltlich identisch – begrifflich teils auch unter dem Merkmal der Individualität verortet wird.

Ob die Bühneninszenierung im hier verstandenen Sinne diese Schutzvoraussetzungen erfüllt, gilt es im Folgenden zu untersuchen.

b) Die Bühneninszenierung als Werk

Die Qualifizierung der Bühneninszenierung (in ihrer Gesamtheit) als urheberrechtlich schutzfähiges Werk bemisst sich allein danach, ob sie die ein Werk charakterisierenden Schutzvoraussetzungen erfüllt.⁴⁶¹ Hingegen bestimmt sich der Werkcharakter der Inszenierung nicht nach schöpferischen Leistungen, die etwa am Text oder an dem Bühnenbild- bzw. Kostümentwürfen vorgenommen werden.⁴⁶²

aa) Geistiger Gehalt

Notwendige Voraussetzung einer persönlichen geistigen Schöpfung ist zunächst das Vorliegen eines geistigen Gehaltes der Gestaltung. Das Ergebnis eines Schaffensprozesses muss sich als geistige Tätigkeit eines Urhebers erweisen.⁴⁶³

Was den geistigen Gehalt des Werkes ausmacht, ist dabei abhängig von der einzelnen Werkart zu beurteilen: Während er sich etwa bei Sprachwerken in dessen Gedankeninhalt findet⁴⁶⁴, ist das Schriftwerk „ein durch Zeichen äußerlich erkennbar gemachter sprachlicher Gedankenausdruck“⁴⁶⁵, bei Musikwerken wiederum besteht der geistige Gehalt in einer durch Hö-

⁴⁶⁰ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.) 2009*, § 2 Rn. 14 ff.; *Plett, Konstanze: Urheberschaft, Miturheberschaft und wissenschaftliches Gemeinschaftswerk. Schriften zum gewerblichen Rechtsschutz, Urheber- und Medienrecht*, Bd. 8, München 1984, S. 25 f.

⁴⁶¹ Vgl. *Kurz 1999*, S. 521 Rn. 42.

⁴⁶² Diese können dazu führen, dass ein Regisseur, der etwa einen Text im Sinne des § 3 UrhG bearbeitet, ein Bearbeiterurheberrecht am Textwerk erwirbt oder einer, der das Bühnenbild oder die Kostüme selbst entwirft, ein Urheberrecht nach § 2 Abs. 1 Nr. 4 UrhG begründet; vgl. *Kurz 1999*, S. 521 Rn. 42.

⁴⁶³ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.) 2009*, § 2 Rn. 15 ff.; *Rogger 1976*, S. 90; *Schack 2007*, Rn. 157.

⁴⁶⁴ Vgl. *Ulmer 1980*, S. 134 f.; *Möhring, Philipp u. Nicolini, Käthe (Begr.): Urheberrecht*. 2. Aufl., München 2000, § 2 Rn. 3.

⁴⁶⁵ Vgl. BGH, Urteil v. 21.1.1980 – Staatsexamenshausarbeit-, GRUR 1981, S. 352, S. 353.

ren erfassbaren komponierten Folge von Tönen⁴⁶⁶, bei Werken der bildenden und angewandten Kunst schließlich macht der ästhetische Gehalt den geistigen Gehalt des Werkes aus, wobei ästhetischer Gehalt dabei als anschaulicher Inhalt zu verstehen ist⁴⁶⁷.

Die Inszenierungsbeiträge entstammen unterschiedlichen Werkarten, so ist etwa das Regiebuch ein Schriftwerk, Bühnenbild oder Kostüm hingegen Werke der bildenden oder angewandten Kunst.⁴⁶⁸ Geht es hier um die Beurteilung der Inszenierung in ihrer Gesamtheit, so bereitet die Annahme eines geistigen Gehaltes derselben wenig Schwierigkeiten: Die Inszenierungsarbeit des Regisseurs beruht – wie zuvor dargestellt – auf einem genau ausgearbeiteten Inszenierungskonzept und stellt damit zweifelsohne eine geistige Leistung dar: Der geistige Gehalt der Inszenierung liegt in der vom Regisseur in seinem Regiekonzept enthaltenen Aussage über seine Sichtweise des Stückinhaltes und Vorstellung der Umsetzung der literarischen Vorlage in ein Bühnengeschehen.⁴⁶⁹ Sie beruht damit in jedem Fall auf gedanklicher Arbeit des Regisseurs.⁴⁷⁰

bb) Formgebung

Da an einer ungestalteten Idee kein Urheberrecht bestehen kann, ist für den Urheberschutz entscheidendes Moment weiter ihre Festlegung in einer nach außen erkennbaren Form. Es muss eine konkrete, Dritten sinnlich wahrnehmbare Werkgestaltung vorliegen.⁴⁷¹ Nicht mehr erforderlich ist die körperliche Festlegung der gestalteten Idee, es genügt, dass die Idee zum Ereignis geworden ist, welches von Dritten wahrgenommen werden und – wenigstens theoretisch – jederzeit in der konkreten Gestalt wiederholt werden kann.⁴⁷²

Jeder Inszenierung immanent ist der Sinn, vor Publikum präsentiert zu werden, allein zu diesem Zweck wird sie geschaffen.⁴⁷³ Die Inszenierung – dies wurde zuvor beschrieben (vgl. A.III.2.) – realisiert sich in der Aufführung, die durch die Wahrnehmung der Zuschauer

⁴⁶⁶ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 2 Rn. 19; *Kuhn* 2005, S. 43.

⁴⁶⁷ Vgl. BGH, Urteil v. 23.1.1981 – Rollhocker-, GRUR 1981, S. 517, S. 519; BGH, Urteil v. 19.1.1979 – Brombeerleuchte –, GRUR 1979, S. 332, S. 336.

⁴⁶⁸ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 50; *Kuhn* 2005, S. 43.

⁴⁶⁹ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 172; *Rogger* 1976, S. 95; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 50; *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44.

⁴⁷⁰ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 117 f.; Da auch die von der Inszenierung umfassten Bühnenmittel in den Dienst der Aussage gestellt werden, die der Regisseur mit der Inszenierung eines Stückes tätigen will, leisten alle Beteiligten, die an der Ausführung des Regiekonzeptes nicht nur handwerklich mitwirken, bei der Umsetzung des Konzeptes in die konkrete Inszenierung zielgerichtete gedankliche Arbeit.; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 51.

⁴⁷¹ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 2 Rn. 20; *Dieth, Mathias*: Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht. Baden-Baden 2000, S. 71.

⁴⁷² *Rogger* 1976, S. 97 und *von Foerster* 1973, S. 53 ff. bezeichnen dieses Merkmal als „Objektivierung“. Vgl. auch *Schack* 2007, Rn. 159.

⁴⁷³ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 44; *Rogger* 1976, S. 102; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 53.

und deren Reaktion auf das Wahrgenommene entsteht. Im Rahmen einer Bühneninszenierung kommt dem Formerfordernis daher nur insoweit Bedeutung zu, als es zu klären vermag, zu welchem Zeitpunkt Urheberschutz gegebenenfalls einsetzen kann.⁴⁷⁴ Dies wird – die Möglichkeit eines urheberrechtlichen Schutzes unterstellt – dann der Fall sein, wenn die Inszenierung nach außen wahrnehmbar wird und damit die Sphäre des reinen Gedankenspiels verlässt, was spätestens mit ihrer erstmaligen Aufführung (im Sinne ihrer Premiere) zu bejahen ist.⁴⁷⁵ Aber auch schon während der Konzeptionsphase kann die Inszenierung – wiederum ihre grundsätzliche urheberrechtliche Schutzfähigkeit angenommen – Schutz erlangen, denn sobald das Regieteam die Konzeptionsgespräche abgeschlossen hat, hat sie eine schriftlich, mündlich oder auf sonstige Weise festgelegte Form, die sich mitteilen lässt und von Dritten wahrgenommen werden kann.⁴⁷⁶

Schließlich ist die fertige Inszenierung auch grundsätzlich ohne weiteres Zutun des Regisseurs jederzeit wiederholbar: Die Arbeit des Regisseurs endet in aller Regel mit der Premiere, der ersten Aufführung vor dem Publikum, zumal Gastregisseure die Bühne häufig unmittelbar nach der Premiere verlassen werden, um an einer anderen zu inszenieren. Die weiteren Aufführungen werden zumeist vom sogenannten Abendregisseur betreut, der insbesondere darauf zu achten hat, dass sich die Inszenierung durch die routinemäßige Wiederholung im Laufe der Zeit nicht von dem ursprünglichen Regiekonzept entfernt.⁴⁷⁷ Mit der Premiere seiner Inszenierung hat der Regisseur daher den feststehenden Rahmen für die stets neu zu erbringende Leistung der Schauspieler geschaffen.⁴⁷⁸ Das Regiekunstwerk wird mit Beendigung der Inszenierungsarbeit des Regisseurs zum gesondert verwertbaren Objekt.⁴⁷⁹ Die Inszenierung, das mit ihr realisierte Regiekonzept und die in ihr enthaltene Aussage sind nicht notwendig abhängig von den ausführenden Darstellern, sodass das Ensemble unter Umständen austauschbar ist (vgl. hierzu den Zweiten Teil, B.II.2.c)ee)).⁴⁸⁰ Die mit jeder Aufführung zwangsläufig verbundenen unbewussten kleineren Änderungen kann dieser theoretischen Möglichkeit der Wiederholung nicht entgegengehalten werden, berühren diese doch den Gehalt der Inszenierung, also das, was das Regiekunstwerk erst ausmacht, nicht.⁴⁸¹ Mit der

⁴⁷⁴ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 44; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 53.

⁴⁷⁵ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 44; *Rogger* 1976, S. 102; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 53.

⁴⁷⁶ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 159; *Kuhn* 2005, S. 90.

⁴⁷⁷ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 29 f.

⁴⁷⁸ Vgl. *Lyon* 1927, S. 296, S. 296.

⁴⁷⁹ Vgl. *Hubmann, Heinrich*: Das Recht des schöpferischen Geistes. Eine philosophisch-juristische Betrachtung zur Urheberrechtsreform. Berlin 1954, S. 181; ihm folgend auch *Rogger*, S. 122.

⁴⁸⁰ Vgl. *Rogger* 1976, S. 122; a. A. *von Foerster* 1973, S. 54.

⁴⁸¹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 124.

Übertragung seines Regiekonzeptes in die inszenatorisch gestaltete Bühnenaufführung wird damit die Leistung des Regisseurs objektiviert.⁴⁸²

cc) Individualität

Um als urheberrechtlich schutzfähiges Werk Anerkennung zu finden, müsste die Theaterinszenierung ferner Individualität aufweisen, wobei dieses Merkmal von Rechtsprechung und herrschender Lehre verstanden wird im Sinne einer Beziehung zwischen dem als Werk in Betracht kommenden Gebilde und seinem Schöpfer.⁴⁸³ Das Werk muss eine Schöpfung von individueller Ausdruckskraft sein.⁴⁸⁴ Sofern sich Formulierungen finden wie „individuelle Prägung des Werkes durch seinen Schöpfer“⁴⁸⁵, „eigentümlich schöpferische Gestaltung des Werkes“⁴⁸⁶, „das Werk müsse den individuellen Geist seines Schöpfers ausdrücken“⁴⁸⁷ oder „die Schöpfung müsse eine Prägung durch die Persönlichkeit ihres Urhebers erfahren haben“⁴⁸⁸, so sind diese Unterschiede ohne relevante inhaltliche Tragweite.

Die Individualität kann sich aus der Formgestaltung wie aus der Konzeption des als Werk zu beurteilenden Gebildes ergeben.⁴⁸⁹ Hohe Anforderungen werden an die Individualität der Schöpfung nicht gestellt, es genügt das Vorhandensein eines Gestaltungsspielraums, innerhalb dessen sich ein geringer Schöpfungsgrad realisiert.⁴⁹⁰ Für die Beurteilung des Vorliegens dieser Individualität ist nicht auf einzelne Gestaltungselemente zu rekurrieren, sondern sind alle gestalterischen Elemente einer übergreifenden Würdigung zu unterziehen.⁴⁹¹

Die künstlerische Erarbeitung einer Inszenierung durch den Regisseur ist sowohl in ihrer Konzeption als auch in ihrer Formgestaltung geprägt von der Auseinandersetzung des Regisseurs mit dem schriftlichen Ausgangswerk, sie wird von seinen Erfahrungen ebenso beeinflusst wie von seiner Persönlichkeit.⁴⁹² Spätestens seit der Durchsetzung des Regietheaters zeichnen sich Inszenierungen dramatischer Werke im absoluten Regelfall dadurch aus, dass

⁴⁸² Vgl. Rogger 1976, S. 126; Hoffmann, Willy: Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1927, S. 69, S. 70.

⁴⁸³ Vgl. Schack 2007, Rn. 161; Winckler-Neubrand 1987, S. 53; vgl. zu den Ausführungen schweizerischer Gerichte etwa Stahl 1997, S. 27.

⁴⁸⁴ Vgl. Schricker u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 2 Rn. 23; Dieth 2000, S. 77.

⁴⁸⁵ BGHZ, Urteil v. 21.4.1953 – Lied der Wildbahn – S. 262, S. 268.

⁴⁸⁶ LG München I, Schulze, LGZ 176, S. 3, zit. nach Winckler-Neubrand 1987, S. 54 Fn. 78.

⁴⁸⁷ Hubmann 1954, S. 68, S. 93.

⁴⁸⁸ BGH, Schulze, BGHZ 302, S. 7; Schulze, BGHZ 303, S. 1, S. 4, zit. nach Winckler-Neubrand 1987, S. 54 Fn. 77.

⁴⁸⁹ Vgl. Kuhn 2005, S. 44.

⁴⁹⁰ Vgl. Schack 2007, Rn. 164.

⁴⁹¹ Vgl. BGH, Urteil v. 27.2.1981 – Fragensammlung, GRUR 1981, S. 520, S. 521 f.; BGH, Urteil v. 8.11.1989 – Bibelreproduktion, GRUR 1990, S. 669, S. 673; Kuhn 2005, S. 176.

⁴⁹² Vgl. Rogger 1976, S. 95; ähnlich auch Winckler-Neubrand 1987, S. 118 f.

sie – sich vom Ausgangstext lösend – dessen vielschichtige, auch widersprüchliche Bedeutungen ausfindig machen und dem Publikum eine neuartige Interpretation präsentieren. Die einer solchen Interpretation zugrundeliegende Stückanalyse wie die Entwicklung des Regiekonzeptes werden von verschiedensten Faktoren geprägt sein, von autobiographischen Zügen, politischer Einstellung, dem Wunsch, schöne Bilder hervorzubringen etc. Stets wird daher das Regiekonzept, welches in der Inszenierung aufgeht, einer komplexen Geistestätigkeit des Regisseurs entstammen, deren Ziel es ist, verschiedene Gestaltungselemente so zu verbinden, dass sie innerhalb einer Inszenierung in Wechselwirkung zueinander treten und sich gegenseitig erhellen.⁴⁹³ Jedes dieser Elemente hat eine Funktion in der Gesamtkonzeption und weist damit ihre Kombination und Gestaltung durch den Regisseur seine persönlichen Züge aus.

Eine andere Einschätzung mag daher allenfalls für den Spielleiter oder „Regisseur“ früherer Zeiten zu gelten haben, der sich bei seiner Einstudierung ausschließlich um einen bühnentechnisch reibungslosen Ablauf sorgte und dem primär reine Ordnungsfunktion zukam: Er wird die Aufführung häufig nicht im Sinne des Urheberrechts hinreichend persönlich geprägt haben.

Sofern argumentiert wird, der dem Regisseur durch das schriftliche Ausgangswerk belassene Spielraum für eine eigenschöpferische Tätigkeit sei so gering, dass die Inszenierungsarbeit kein Urheberrecht zu begründen vermöge⁴⁹⁴, so ist dem entgegenzuhalten, dass die Umsetzung eines Dichterwerkes in die Form einer Aufführung ein derart überschießendes Mehr geformter Informationen enthält, die nicht vom Dichter, sondern maßgeblich vom Regisseur stammt, dass die Ablehnung eines urheberrechtlich berücksichtigungswerten Gestaltungsspielraums jeglichem praktisch wie auch theaterwissenschaftlich begründeten Befund widerspricht.⁴⁹⁵ Zwar ist das Bühnenwerk selbst, die Spielvorlage, zumeist bereits für die Bühne geschrieben, enthält also eine entsprechende Einteilung in Szenen, Dialoge, Schauplätze etc. und finden die schriftlich festgehaltenen Texte häufig Ergänzungen durch Regieanweisungen

⁴⁹³ Vgl. auch *Kuhn* 2005, S. 177.

⁴⁹⁴ Vgl. *Leinveber* 1971, S. 149, S. 150; *Deppenheuer* 1997, S. 734, S. 734 f.; *Greco, Paolo*: Die Struktur der Filmwerke und deren Stellung im System des Urheberrechts. In: *Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFI-TA)*, Bd. 25, 1958, S. 497, S. 506; *Samson* 1976, S. 191, S. 191 f. Teils findet sich diese Argumentation bei der Betrachtung des Merkmals „Individualität“, teils bei derjenigen des Merkmals „Gestaltungshöhe“. Diese letztlich inhaltlich irrelevante Verortung ist darauf zurückzuführen, dass die als Gestaltungshöhe bezeichneten Niveau-Unterschiede nicht selten beschrieben werden als quantitativer Aspekt der Individualität; vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 2 Rn. 24.

⁴⁹⁵ Vgl. etwa *von Foerster* 1973, S. 13, S. 52; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 39 f.; *Rogger* 1976, S. 101 ff.; in diesem Sinne auch *Grunert* 2002, S. 134 f.; *Grunert, Eike Wilhelm*: Was folgt aus dem Urheberrecht des Theaterregisseurs. In: *Kunstrecht und Urheberrecht*, 2000, S. 128, S. 130; *Grüninger, Rudolf*: Die Oper im Urheberrecht. Frankfurt am Main 1971, S. 109.

zur Bühnengestaltung.⁴⁹⁶ Diese Regieanweisungen reichen indes niemals aus, um eine Aufführung gänzlich vorzuzeichnen.⁴⁹⁷ Offensichtlich wird dies bei Werken, denen es an umfangreichen Anweisungen fehlt, wobei gerade moderne Autoren in dieser Beziehung immer häufiger betonte Zurückhaltung an den Tag legen.⁴⁹⁸ Aber selbst Werke mit einem verhältnismäßig umfangreichen Katalog an Anweisungen können niemals die vollständige Realisation durch den Regisseur vorsehen, hängt doch jede Aufführung von dem zur Verfügung stehenden Darstellerensemble, den technischen, räumlichen und finanziellen Möglichkeiten der jeweiligen Bühne, unterschiedlichen atmosphärischen Gegebenheiten und nicht zuletzt davon ab, dass sie dem Wandel des Zeitgeschmacks gerecht zu werden hat.⁴⁹⁹ Schließlich werden Regieanweisungen – selbst wenn sie vorhanden sind – in aller Regel auch nicht mehr sklavisch umgesetzt. Die Inszenierungskunst entwickelt sich künstlerisch wie technisch weiter, ihre konkrete Ausgestaltung ist weder vorherseh-, noch im Wege von Regieanweisungen regelbar.⁵⁰⁰ Müssen letztere daher in jedem Falle unvollständig bleiben, so ist offensichtlich, dass die jeweilige Aufführung zwangsläufig mehr enthalten muss, als der Autor festgehalten hat und festhalten konnte.⁵⁰¹ Die mit diesen Spielräumen einhergehenden Möglichkeiten führen dazu, dass kaum je zwei Inszenierungen des gleichen Stückes einander entsprechen, was maßgeblich auf das persönliche Verständnis und das inszenatorische Geschick sowie die szenische Phantasie des Regisseurs zurückzuführen sein wird.⁵⁰²

Auch das gegen diese Wertung vorgebrachte Argument der Abhängigkeit einer Inszenierung von seinem Ausgangswerk überzeugt nicht. So meinen Gegner eines Regieurheberrechts, aufgrund der Abhängigkeit der Inszenierung von dem vorbestehenden Werk müsse der Inszenierung die erforderliche Individualität bzw. Gestaltungshöhe deshalb a priori abgesprochen werden, weil alle Darstellungsvarianten bereits vom schöpferischen Geist des Autors erfasst

⁴⁹⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 86.

⁴⁹⁷ Vgl. *Grüninger* 1971, S. 109; *Rogger* 1976, S. 102; im Ergebnis auch *Meier* 1987, S. 241, S. 248 f.

⁴⁹⁸ Vgl. *Rogger* 1976, S. 102, der insbesondere Beispiele von Regieanweisungen auf dem Gebiet des Musiktheaters anführt.

⁴⁹⁹ So formuliert explizit *Kriegenburg* 2008, S. 138, S. 150: „Es ist auch von einer nicht zu überbietenden Blauäugigkeit, zu sagen, man könne überall dem Text folgend Theater machen. Das Theater Magdeburg, in dem ich vor kurzem gearbeitet habe, ist finanziell überhaupt nicht in der Lage, einen Autor wie Lessing dem Lessing nahe auszustatten. Ich bin also von vornherein gezwungen, mit Stoffen auf der Bühne zu arbeiten, die die Schauspieler am Leibe tragen, die natürlich nicht den Reichtum und die sozialen Differenzen zwischen den einzelnen Ebenen vermitteln. Ich bin auch nicht in der Lage, den Reichtum der Dinge, die den Prinzen umgeben, zu vermitteln. Ich bin aus ganz pragmatischen Gründen heraus also gezwungen, die Situation, die Lessing beschreibt, für die konkrete Magdeburger Inszenierung zu adaptieren.“ In diesem Sinne auch *Rogger* 1976, S. 103 f.

⁵⁰⁰ Absurd scheint es regelrecht anzunehmen, Aischylos hätte sich 472 v. Chr. vorstellen können, dass seine „Perser“ in dem Hangar eines Flughafens aufgeführt würden, die Darsteller in einem Auto sitzend, während sie von einem auf dem Fahrzeug sitzenden Kameramann gefilmt werden und dies live auf eine riesige Leinwand projiziert wird, vgl. die Inszenierung von Martin Wuttke für die Stiftung Schloss Neuhardenberg im Jahr 2003.

⁵⁰¹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 104.

⁵⁰² Vgl. *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44; *Grunert* 2000, S. 128, S. 131.

seien, sodass sich auch die eigenwilligste Interpretation nur als „Betonung“ der Dichtung darstelle.⁵⁰³ Der Umstand allein aber, dass sich denotwendig gewisse Einzelheiten einer Aufführung aus dem Text oder der Handlung ergeben, vermag es nicht, dem Regiekunstwerk seine Individualität abzuspochen. Die vielfach zitierte Aussage, der Regisseur sei „nur Gehilfe des Dichters“ (vgl. III.1.), ist im Zeitalter des Regietheaters unter keinen Umständen mehr haltbar. Vielmehr vollzog sich die Entwicklung der Regieauffassung vom reinen Diener des Dichters durch werkgetreue Inszenierung hin zum eigenständigen Künstler als zentraler Gestalt der Theaterinszenierung – wie zuvor ausgeführt – bereits in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als expressionistische Gedanken Eingang auch in das Theatergeschehen fanden. Entsprechend dem zunehmend freieren Umgang mit der Spielvorlage und der Überwindung konventioneller Spielformen wurde spätestens seit den 1960er/1970er Jahren der dramatische Text durch den Regisseur erst gedeutet und kann die Erschließung eines dramatischen Textes durch den Regisseur sowohl zu einer Steigerung und Vertiefung der dichterischen Aussage als auch dazu führen, den Sinngehalt der Handlung nach üblichem Verständnis in sein Gegenteil zu verkehren. Insbesondere ergibt sich weder diese seine, das Regietheater kennzeichnende, individuelle Konzeption noch das Zusammenspiel sämtlicher – oben aufgezeigter – eine Inszenierung in ihrer Besonderheit kennzeichnenden Elemente zu einem stimmungsvollen Ganzen aus dem Schriftwerk, sondern sie haben ihren Ursprung im Geiste des jeweiligen Regisseurs. Dass dieser bei seiner Leistung vom schriftlichen Ausgangswerk inspiriert wird, macht eine Entfaltung seiner Individualität nicht unmöglich.⁵⁰⁴ Anstöße von fremder Seite schließen – dieser Gedanke ist unserem Urheberrechtssystem immanent – einen eigenschöpferischen Charakter des von Dritten initiierten Kunstwerks nicht aus.⁵⁰⁵ Das hat auch für den Regisseur zu gelten. Die Auffassung, der Regisseur gebe allein das Werk des Dichters wieder, welcher alle potentiellen Interpretationsmöglichkeiten bereits in seinem Geiste gesehen habe, sodass von einer künstlerischen Leistung des Regisseurs nicht gesprochen werden könne, geht an der Realität vorbei.⁵⁰⁶ Dies ergibt sich bereits aus den zuvor aufgezeigten Gründen, aus denen eine Vollständigkeit der Regieanweisung unerreichbar bleibt.⁵⁰⁷ Und selbst wenn der Dichter – was unvorstellbar bleibt – tatsächlich sämtliche möglichen Darstellungsformen visionär vor Augen gehabt haben sollte, könnte dies einen Urheberschutz zugunsten des Regisseurs nicht ausschließen. Diese Vorstellung nämlich wäre al-

⁵⁰³ Vgl. *Telser* 1948, S. 26; *Elster* 1927, S. 42, S. 45 ff.; in diesem Sinne wohl auch *Greco* 1958, S. 497, S. 506 f.; *Wandtke* 2012, S. 83 f. Rn. 91.

⁵⁰⁴ Vgl. auch *von Foerster* 1973, S. 52.

⁵⁰⁵ Vgl. *Rogger* 1976, S. 106.

⁵⁰⁶ *Pfitzner* 1929, S. 9. Vgl. *Rogger* 1976, S. 107 f.

⁵⁰⁷ Vgl. *Rogger* 1976, S. 108.

lenfalls als Idee vorhanden gewesen, welche – auch das ist anerkannt – urheberrechtlich nicht geschützt ist.⁵⁰⁸ Der Regisseur mag nach alledem durch das schriftliche Ausgangswerk hinsichtlich dessen Inhaltes gebunden sein, in der Formgebung hingegen ist er stets frei.⁵⁰⁹ Der Einfluss des Schriftwerkes hat daher für die Bewertung der ansonsten schöpferischen Leistung ohne Belang zu bleiben.⁵¹⁰

Für die Individualität der Inszenierung streitet nicht zuletzt der Umstand, dass der zwischen Theater und Regisseur geschlossene Vertrag an die Person des Regisseurs gebunden ist. Gleich, ob es sich um einen Stückvertrag handelt oder eine längerfristige Bindung vorgesehen ist: Stets wird es dem Theater darum gehen, gerade diesen bestimmten Regisseur zu verpflichten. Die Theater profilieren sich durch ihre Regisseure, die aufgrund ihres spezifischen Stils für bestimmte Inszenierungen verpflichtet werden. Die Inszenierungsarbeit ist in großem Maße an die Person des Regisseurs gebunden, ausschlaggebend für die Wahl des Theaters wird daher vornehmlich dessen Persönlichkeit sein, die schließlich in seiner Inszenierung zum Ausdruck kommt.⁵¹¹

Nach alledem ist – mit Ausnahme des Regie-Plagiates – keine Inszenierung denkbar, die nicht von der Persönlichkeit des Regisseurs geprägt wäre.⁵¹² Der Bühneninszenierung ist daher die für einen Werkschutz erforderliche Individualität in aller Regel immanent.

dd) Gestaltungshöhe

Stärker noch als bei dem Erfordernis der Individualität scheiden sich die Geister bei der Frage, ob die Theaterinszenierung das für einen Urheberschutz weiterhin erforderliche Merkmal der Gestaltungshöhe erfüllt.

Bereits in seinem allgemeinen Verständnis ist das Kriterium der Gestaltungshöhe das umstrittenste Merkmal des Werkbegriffes. Weitgehend Einigkeit herrscht in der urheberrechtlichen Literatur und Rechtsprechung insoweit, als es als eine Art Gradmesser des ästhetischen Gehaltes eines Werkes fungiert.⁵¹³ Entsprechend formuliert die Rechtsprechung, ein (Kunst-)

⁵⁰⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 109.

⁵⁰⁹ Und auch dies nur, soweit man zu Unrecht für das Vorliegen eines urheberrechtlich schutzfähigen Werkes die Werktreue des Regisseurs forderte.

⁵¹⁰ Vgl. Rogger 1976, S. 107 f.

⁵¹¹ Vgl. Winckler-Neubrand 1987, S. 119.

⁵¹² Vgl. Kuhn 2005, S. 91; Winckler-Neubrand 1987, S. 119 Fn. 254; in diesem Sinne wohl auch Kurz 1999, S. 523 Rn. 44.

⁵¹³ A. A. Schack 2007, Rn. 154, der das Kriterium der Gestaltungshöhe für überholt hält; ebenso Schrickler, Gerhard: Der Urheberrechtsschutz von Werbeschöpfungen, Werbeideen, Werbekonzeptionen und Werbekampagnen. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/1996, S. 815, S. 818; kritisch zum Erfordernis

Gebilde sei urheberrechtlich erst dann geschützt, wenn sein ästhetischer Gehalt „einen solchen Grad erreicht hat, dass nach Auffassung der mit literarischen und künstlerischen Fragen einigermaßen vertrauten und aufgeschlossenen Verkehrskreise von einer „künstlerischen Leistung“ gesprochen werden könne“⁵¹⁴.

Die geforderte Gestaltungshöhe bildet die unterste Grenze urheberrechtlichen Schutzes, es wird ein Mindestmaß an Kreativität gefordert.⁵¹⁵ Umstritten ist indes, wie dieses Mindestmaß zu bestimmen ist. Eine umfassende Darlegung der insoweit vertretenen Auffassungen würde den Umfang der Arbeit sprengen, ist hier aber auch nicht erforderlich. Den nachfolgenden Überlegungen zugrunde gelegt wird folgendes Verständnis: Zweck der in § 2 Abs. 2 UrhG enthaltenen Merkmale ist die normative Überlegung, ob das in Rede stehende (Kunst-) Gebilde urheberrechtlichen Schutz mit Ausschließlichkeitwirkung verdient.⁵¹⁶ Dies ist abhängig von der Werkart, wobei entscheidend zu berücksichtigen ist, ob für das in Rede stehende Gebilde neben urheberrechtlichem Schutz noch anderer Rechtsschutz zu erlangen ist.⁵¹⁷ Wo eine solche Möglichkeit – wie etwa bei Werken angewandter Kunst – besteht, ist die Grenze höher anzusetzen als bei Werken, welchen allein urheberrechtlicher Schutz zuteil wird – so bei Werken der Musik oder Literatur.⁵¹⁸ Je eher das fragliche (Kunst-)Gebilde mit außerhalb des Urheberrechts liegenden Instrumentarien wirksam geschützt werden kann, desto weniger ist ein zusätzlicher urheberrechtlicher Schutz erforderlich, wenn auch die Rechtsprechung insoweit teils großzügig verfährt.⁵¹⁹ Um auch die zweckfreie „reine“ Kunst⁵²⁰ in den Genuss des urheberrechtlichen Schutzes kommen zu lassen, sind die Anforderungen hier niedrig anzusetzen, und es genügt entsprechend der von der Rechtsprechung entwickelten sogenannten „kleinen Münze“⁵²¹ im Grunde jede irgendwie individuelle Gestaltung diesem Mindestfor-

dernis der Gestaltungshöhe für Kunstwerke *Wandtke, Artur-Axel: Die Kommerzialisierung der Kunst und die Entwicklung des Urheberrechts im Lichte der Immaterialgüterrechtslehre von Josef Kohler. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 6/1995, S. 385, S. 388.*

⁵¹⁴ BGH, Urteil v. 19.1.1973 – Modeneuheit –, GRUR 1973, S. 478, S. 479; BGH, Urteil v. 21.5.1969 – Vasenleuchter –, GRUR 1972, S. 38, S. 39; BGH, Urteil v. 25.5.1973 – Tierfiguren –, GRUR 1974, S. 669, S. 671.

⁵¹⁵ Teils wird das Erfordernis dieses Mindestmaßes an Kreativität mit dem Argument angegriffen, es führe zu einer Kollision mit der verfassungsrechtlichen Unzulässigkeit einer staatlichen Niveau-, Inhalts- oder Stilkontrolle; vgl. *Grunert 2002, S. 75 m.w.N.*

⁵¹⁶ Vgl. *Grunert 2002, S. 76.*

⁵¹⁷ Vgl. *Winckler-Neubrand 1987, S. 58 f.*

⁵¹⁸ Vgl. *Ulmer 1980, S. 133 f.*

⁵¹⁹ Vgl. *Grunert 2002, S. 76 f.*; BGH, Urteil v. 27.2.1961 – Stahlrohrstuhl –, GRUR 1961, S. 635 ff.; BGH, Urteil v. 27.5.1981 – Stahlrohrstuhl II –, GRUR 1981, S. 820 ff.

⁵²⁰ *Grunert 2002, S. 77.*

⁵²¹ Die durch die Rechtsprechung so bezeichnete „kleine Münze“ umschreibt das Minimum an Gestaltungshöhe, die ein Werk haben muss, um als urheberrechtsschutzfähig anerkannt zu werden. Wesentlicher Aussagegehalt dieser Rechtsprechung ist der Umstand, dass auch einfache geistige Schöpfungen mit einer geringen Schöpfungshöhe geschützt sein können. Für Schriftwerke etwa BGH, Urteil v. 25.11.1958 – Einheitsfahrchein –, GRUR 1959, S. 251 ff.; für Musikwerke etwa BGH, Urteil v. 3.11.1967 – Haselnuß –, GRUR 1968, S. 321 ff.;

denis.⁵²² Soweit der Bundesgerichtshof in seinem Urteil vom 19. November 1971⁵²³ den Hinweis erteilt hat, die für die sogenannte kleine Münze des Urheberrechts statuierten geringeren Anforderungen an die Schaffenshöhe könnten nicht ohne Weiteres auf die Bearbeitung von Bühnenwerken übertragen werden, so lässt sich dieser nicht halten, zumal er ohne jede Begründung geblieben ist. Es ist schwer verständlich, warum dem standesamtlichen Formular der Zugang zum Urheberrechtsschutz leichter gemacht werden soll als einer Regieleistung.⁵²⁴ Zu Recht sind gegen diesen vom Bundesgerichtshof erteilten Hinweis daher kritische Stimmen laut geworden.⁵²⁵ Der vom Bundesgerichtshof zur Institution der kleinen Münze entwickelten These bleibt damit zu folgen. Bei der Bühnenszenierung handelt es sich nicht um eine lediglich routinemäßige, handwerkliche Problemlösung, sondern um „reine Kunst“.⁵²⁶ Entsprechend den zuvor aufgezeigten Grundsätzen muss hier ein absolutes Mindestmaß an kreativer Gestaltung genügen, um urheberrechtlichen Schutz anzuerkennen.⁵²⁷

Kennzeichnend für Inszenierungen des das heutige Geschehen institutionalisierter Bühnen dominierenden Regietheaters ist – wie zuvor aufgezeigt – die Loslösung vom dramatischen Text im Sinne einer Rekonstruktion und die Erarbeitung einer neuartigen Interpretation wie Konzeption. Weder der Richtung der Interpretation eines dramatischen Textes noch der Verwendung theatralischer Zeichen im Rahmen einer Inszenierung sind Grenzen gesetzt, das durch den Regisseur zu komponierende Gesamtkunstwerk ist daher in seiner Vielfalt unendlich. In gleicher Weise zwingt die beschriebene Vielfalt möglicher zu bespielender Räume sowie die Einbindung des Zuschauers den Regisseur im Rahmen jeder Inszenierung zu einer Vielzahl von ästhetischen Entscheidungen und damit kreativer Gestaltung.

In diesem Sinne beschreibt Jörg Bochow die Kriterien der Jury zur Beurteilung der im Rahmen des Festivals „Körper Studio Junge Regie“ präsentierten Inszenierungen, wenn er formuliert:

BGH, Urteil v. 26.9.1980 – Dirlada –, GRUR 1981, S. 267, S. 268; für Darstellungen technischer Art etwa BGH, Urteil v. 25.10.1955, BGHZ 18, S. 319, S. 322 ff.

⁵²² Vgl. Rogger 1976, S. 99.

⁵²³ Vgl. BGH, Urteil v. 19.11.1971 – Biographie: „Ein Spiel“ –, GRUR 1972, S. 143, S. 144 f.

⁵²⁴ Dieses Beispiel führt Samson 1976, S. 191, S. 191 an.

⁵²⁵ Vgl. Schmieder, Hans-Heinrich: Zehn Jahre Urheberrechtsgesetz. Die Entwicklung des Urheberrechts seit 1966. In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 1976, S. 81, S. 82; Meier 1987, S. 241, S. 258, der Bezug nimmt auf die Entwicklung der Rechtsprechung in der Schweiz.

⁵²⁶ Grunert 2002, S. 135; a.A. Kuhn 2005, S. 91.

⁵²⁷ Dies gilt insbesondere vor dem Hintergrund, dass erheblich bescheidenere geistige Leistungen gerichtlich als urheberrechtlich schützenswert erachtet wurden. Vgl. hierzu für Deutschland Grunert 2002, S. 135 Fn. 671 m. w. N., für die Schweiz Meier 1987, S. 241, S. 250 ff., der nach einer Darstellung der schweizerischen Rechtsprechung vergleichend meint, ein Regisseur erbringe seine Leistung in einem erheblich viel größeren Freiraum als etwa Kartographen, Grafiker oder Innenarchitekten.

Der entschiedene künstlerische Entwurf, die subjektive Phantasie und Handschrift, die persönliche Intention, mit der Inszenierung Stellung zu einem Thema oder einer Frage zu beziehen, waren für uns dabei im ersten Zugriff wichtige Aspekte. Danach haben wir uns gefragt, inwieweit dieser künstlerische Entwurf dem gestellten Thema oder dem gewählten Stoff gerecht wird, ob die wesentlichen inhaltlichen und dramaturgischen Aspekte erfasst und umgesetzt bzw. bewusst zugespitzt, verändert und interpretiert wurden. Daraus ergibt sich als ein drittes Kriterium die Frage, welche Kommunikation die Inszenierung stiften konnte, ob sie uns intellektuell und emotional, lustvoll und im besten Sinne unterrichtend gefordert und unterhalten hat. Und nicht zuletzt sind es Fragen des inszenatorischen Handwerks, der Schauspieler- oder Darstellerführung, der raum-zeitlichen Organisation, des Umgangs mit Sprache, körperlich-gestischem Ausdruck, mit Licht, Ton und Medien, die zu beurteilen waren.⁵²⁸

Inszenierungen, die lediglich Bekanntes wiederholen, sich damit auf die Rekonstruktion älterer Aufführungen beschränken, ohne sich von diesen abzuheben, sind in der Theaterpraxis kaum vorstellbar, wird doch der Regisseur des heutigen Theatergeschehens stets versuchen, sich von Althergebrachtem zu lösen und den Anspruch haben, eine eigene Interpretation des Stückes zu geben.⁵²⁹ In diesem Sinne ist selbst die Entscheidung des Regisseurs, ein dramatisches Werk mehr zu historisieren als zu interpretieren oder etwa den „Wallenstein“ – wie durch Peter Stein im Jahr 2007 geschehen – ungekürzt in zehn Stunden zu inszenieren, im Zeitalter des Regietheaters eine so eigene wie eigensinnige Entscheidung mit dem Ziel, sich der Erwartung des Publikums zu wider- und gegenüber anderen Regisseuren abzusetzen, dass auch ihr das Mindestmaß an die Gestaltungshöhe begründende Kreativität nicht abgesprochen werden kann. Auch der wenig ambitionierte und phantasielose Regisseur, der eine Dichtung in ein Bühnengeschehen umsetzt oder die Umsetzung durch andere Künstler⁵³⁰ anleitet, hat bei dieser Inszenierungstätigkeit derart viele, dem Schriftwerk nicht immanente Entscheidungen zu treffen⁵³¹, dass von dem Ergebnis dieses Schaffens – der Inszenierung – zwangsläufig eine ästhetische Wirkung ausgeht, bei der nach Auffassung der mit literarischen und künstlerischen Fragen einigermaßen vertrauten und aufgeschlossenen Verkehrskreise von einer künstlerischen Leistung zu sprechen ist.⁵³²

Ist nach Abzug der sich aus dem Schriftwerk zwingend ergebenden Geschehensabläufe einerseits und der aus anderen Inszenierungen schon bekannten Einzelheiten andererseits immer noch eine originelle Gesamtkonzeption zu erkennen, so wird die Gestaltungshöhe zu bejahen sein.⁵³³ Dabei muss sich die Originalität nicht aus den Einzelheiten, sondern kann sich insbe-

⁵²⁸ *Bochow* 2008, S. 56 f.

⁵²⁹ Vgl. *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44; *Rogger* 1976, S. 132 f.

⁵³⁰ Etwa Darsteller, Musiker, Bühnen-, Kostüm- und Maskenbildner etc.

⁵³¹ Eine Auswahl dieser zu treffenden Entscheidungen findet sich bei *Grunert* 2000, S. 128, S. 131.

⁵³² Vgl. *Grunert* 2000, S. 128, S. 131.

⁵³³ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 36 f.

sondere auch aus ihrer Kombination, aus der Art ihres Ineinandergreifens und Zusammenspiels ergeben.⁵³⁴

Selbst dann, wenn einzelne Teillösungen einer bereits aufgeführten Inszenierung übernommen werden, weil sie zum Allgemeingut von Theaterwerken gehören (wie etwa die räumlich oder zeitliche Verlegung des Ausgangswerkes in einen neuen historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang, die Inszenierung auf neuen Schauplätzen oder das Brechen des zeitlichen Ablaufs der Dichtung), kann sich die erforderliche Gestaltungshöhe und neue Lesart des Ausgangswerkes aus der neuen Zusammenfügung des Alten mit dem Neuen und damit aus dem schöpferischen Gesamtkunstwerk ergeben.⁵³⁵ Dies aber ist der absolute Regelfall, denn eine Inszenierung wird sich – außer im Fall eines Plagiats – niemals auf die Übernahme jedes einzelnen Inszenierungsdetails beschränken. Vielmehr kennzeichnet das Regietheater – wie dargelegt – eher ein übertriebenes Maß an Individualität, statt ein Beharren auf bereits Erreichtem.

Wenn das LG Frankfurt/Main in seiner Entscheidung zur „Götterdämmerung“ im Jahr 1975 (vgl.B.III.1.a)) formulierte, der Schutz der Inszenierung müsse dann ein solcher urheberrechtlicher (statt leistungsschutzrechtlicher) Natur sein, „wenn sich die Regieführung etwa die Erhellung des Werks mit neuen Mitteln zur Aufgabe gestellt habe“ und die Inszenierung dadurch über die bloße Interpretenleistung hinaus einen selbständigen Stellenwert erhalte⁵³⁶, kann für das Zeitalter des Regietheaters nur konstatiert werden, dass dies die Regel und ein Ausnahmefall kaum vorstellbar ist. Nicht mehr der Dramatiker, sondern der Regisseur gilt spätestens ab den 1970er Jahren als „Schöpfer“ der Inszenierung und wird auf der Bühne gerade seine – auf einer spezifischen Interpretation basierende – Konzeption der dramatischen Spielvorlage vollstreckt. Im Grundsatz ist daher die heutige Bühneninszenierung ein durch die Interpretation des Regisseurs geprägtes höchst komplexes ästhetisches Gebilde und wird daher grundsätzlich jede irgendwie erkennbare Regieleistung die für einen urheberrechtlichen Schutz zu fordernde Schöpfungshöhe erreichen.⁵³⁷

Sofern dieser Schlussfolgerung die Pflicht des Regisseurs zu werkgetreuer Inszenierung und die diesen Grundsatz begründenden Wertvorstellungen entgegengehalten werden, kann diese Argumentation nicht überzeugen.⁵³⁸ Vertreter dieser Ansicht rekurrieren zunächst darauf, die

⁵³⁴ Vgl. LG Düsseldorf, Urteil v. 15.11.2006 – Drei Fragezeichen-, BeckRS 2008, 20461; Rogger 1976, S. 132.

⁵³⁵ Vgl. auch Rogger 1976, S. 135.

⁵³⁶ Vgl. LG Frankfurt/Main, Urteil v. 14.8.1975, UFITA 77 (1976), S. 278, S. 278.

⁵³⁷ Vgl. Grunert 2001, S. 210, S. 214; Fischer u. Reich (Hg.) 2007, S. 20 Rn. 22.

⁵³⁸ Ähnlich auch Kurz 1999, S. 523 Rn. 44.

Pflicht des Regisseurs zu Werktreue schließe durch die Bindung an das schriftliche Ausgangswerk bereits die Möglichkeit des Regisseurs aus, mit seiner Inszenierung die erforderliche Gestaltungshöhe zu erreichen. Eine entsprechende Gestaltungshöhe sei allenfalls für solche Inszenierungen denkbar, die das Postulat nach Werktreue missachteten.⁵³⁹ Letztere zu schützen, obwohl sie aus künstlerischen Gesichtspunkten weniger wert seien, mute befremdlich an.⁵⁴⁰ Eine Rechtsordnung, welche die Werktreue durch Vorenthaltung eines Urheberrechts bestrafe, während sie demjenigen, der das Werk durch allerlei Umwandlungen verzerrte, ein Urheberrecht gewähre, müsse geradezu Kritik herausfordern.⁵⁴¹

Diese Begründung ist sowohl in ihrem Ausgangspunkt als auch in den gezogenen Schlüssen verfehlt. Selbst wenn – was jedenfalls in Form dieses uneingeschränkten Postulats nicht zutrifft – Werktreue des Regisseurs zu fordern wäre, bedeutete diese nicht zugleich ein sklavisches Verhaften am Wort des Dichters, welches jegliche Veränderung im Hinblick auf Regieanweisungen unmöglich machte.⁵⁴² Unklar ist dabei bereits, welchen Umfangs diese Forderung nach authentischer Aufführung eines Bühnenwerks, nach Treue einer Inszenierung gegenüber dem Ausgangswerk sein soll und selbst den Abhandlungen der die „Werktreue“ apodiktisch Reklamierenden mangelt es an einer entsprechenden Definition.⁵⁴³ Lediglich eines dürfte unbestritten sein: Die Werktreuediskussion der heutigen Tage ist Ausdruck eines Konfliktes zwischen jenen, die auf Gehorsam gegenüber dem Ausgangswerk und konservativen Interpretationsmustern bestehen und solchen, die diese klassischen Prinzipien in Frage stellen. Der Begriff der Werktreue ist denn auch eher ein polemischer, seit das Regietheater im Umgang mit Klassikern den Sinn dieser Texte neu zu deuten und zu vergegenwärtigen sucht. Mit welcher Schärfe die jeweiligen Positionen vertreten werden, führt etwa der Theaterwissenschaftler Christopher Balme vor Augen, wenn er formuliert, für ihn sei „die Diskussion um Werktreue Symptom einer fundamentalistischen Geisteshaltung“ und „Ausdruck eines Konflikts zwischen Hütern eines pseudoreligiösen Klassikerkults und den aufmüpfigen Apostaten, die an heiligen Glaubensprinzipien rütteln“.⁵⁴⁴ Letztlich geht es daher um nichts anderes als um die Auslegung und Auslegungsfähigkeit klassischer Texte und um die Diskre-

⁵³⁹ Vgl. *Telser* 1948, S. 31.

⁵⁴⁰ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 138.

⁵⁴¹ *Rogger* 1976, S. 136 f. in Auseinandersetzung mit *Elster* 1930, S. 580 ff.; i.d.S. auch *Mosimann* 1985, S. 231, S. 237.

⁵⁴² Vgl. *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44; *Rogger* 1976, S. 138.

⁵⁴³ Vgl. *Schwab, Lothar u. Weber, Richard (Hg.): Theaterlexikon. Kompaktwissen für Schüler und junge Erwachsene. 2., durchgesehene Aufl., Frankfurt am Main 1992, Stichwort „Werktreue“, S. 352.*

⁵⁴⁴ *Balme, Christopher: Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 43, S. 45, S. 47.*

panz zwischen Dichterwerk und Inszenierung.⁵⁴⁵ Wo indes die Grenze zu ziehen ist zwischen zulässiger und unzulässiger Interpretation und wer überhaupt darüber zu befinden hat, welche Interpretation sich als zulässig oder unzulässig erweist, bleibt auch bei der Diskussion um die Werktreue nicht greifbar. Ohne sie an dieser Stelle abbilden zu wollen, soll Position hier allein – und für die nachfolgende Argumentation ausreichend – insoweit bezogen werden, als ein Regisseur jedenfalls das Recht haben muss, eine funktionierende Beziehung zwischen Text und Zuschauer herzustellen.⁵⁴⁶ Auch eine werkgetreue Inszenierung belässt dem Regisseur daher Spielräume, die in vielen Fällen sogar unumgänglich sind, weil ohne entsprechende Anpassungen an den jeweiligen Zeitgeschmack des Publikums, an die technischen, personellen und finanziellen Gegebenheiten der Bühne, eine Umsetzung – gerade auch, um den ursprünglichen Aussagegehalt des Stückes zu erhalten – schlicht nicht denkbar ist.⁵⁴⁷ Wenn auch das Regietheater häufig für radikale Kürzung, Fragmentierung oder gar Umschreibung des dramatischen Ausgangstextes steht, so ist entscheidend für seine Überzeugungskraft, dass es nicht zu einer Verarmung des Textes führt, sondern diesem im Idealfall sogar mehr zurückgibt, indem es „Zusammenhänge, Konflikte und Konstellationen unter zeitgenössischer Perspektive lesbar macht“⁵⁴⁸. So interpretiert ist die Werktreue sogar Antriebskraft für die stetige Weiterentwicklung der Darstellungskunst, und es wird offenkundig, dass sich Werktreue und schöpferische Interpretation nicht grundsätzlich ausschließen.⁵⁴⁹

Nach alledem wird jede Inszenierung, die sich nicht gerade zum Ziel gesetzt hat, die vom Dichter autorisierte Ursprungsform zu konservieren, ein solches Maß an Gestaltungsfreiheit und Gestaltungsnotwendigkeit besitzen, dass aus der Kombination aller dem Regisseur zur Verfügung stehenden Mittel denkbare ein über das Mindestmaß an Gestaltungshöhe liegendes Gesamtkunstwerk erwächst.⁵⁵⁰

Für das Vorliegen der für einen urheberrechtlichen Schutz zu fordernden Gestaltungshöhe spricht weiterhin auch der Vergleich mit dem Übersetzer. Auch dieser dient einem bereits abgeschlossenen Werk, indem er daran erneut schöpferisch tätig wird, um ein im Verhältnis zum Ausgangswerk abhängiges Werk zu schaffen und es so einem neuen Kreis von Empfän-

⁵⁴⁵ Vgl. weiterführend *Balme* 2008, S. 43, S. 46.

⁵⁴⁶ Dies reklamierte bereits der Theaterkritiker und Brecht-Förderer Herbert Ihering im Jahr 1929, vgl. *Ihering, Herbert: Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod?* In: Voigts, Manfred (Hg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München 1980, S. 330-334.

⁵⁴⁷ Vgl. *Rogger* 1976, S. 138.

⁵⁴⁸ *Gutjahr* 2008, S. 13, S. 21.

⁵⁴⁹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 141; ähnlich auch *Everding, August: Theater und Justiz*. In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 19/1984, S. 1087, S. 1091.

⁵⁵⁰ Vgl. *Rogger* 1976, S. 142.

gern zu erschließen.⁵⁵¹ Das Gesetz erkennt ihm in § 3 UrhG ein Bearbeiterurheberrecht zu, weil sich seine Individualität und sein eigenschöpferisches Tätigwerden bei der Transposition in eine andere Sprache durch die Auswahl der anderssprachigen Ausdrücke manifestiere.⁵⁵² Der Übersetzer übernimmt die innere Form des Originalwerkes, verändert indes die äußere, die Sprachform, indem er das Schriftwerk in eine anderssprachige Formen- und Gedankenwelt umsetzt und damit nicht nur eine linguistische, sondern auch eine literarische Leistung erbringt.⁵⁵³ Diesen Wertungen entsprechend muss denn auch die Übertragung in die Bühnenform gewertet werden, welche von gleicher, mehr noch: von höherer urheberrechtlicher Qualität ist, weil auch der Bühnenregisseur – selbst wenn ihm Inhalt und Ablauf eines Stückes vorgegeben sind – bei der Wahl seiner Mittel der Aufführung den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt.⁵⁵⁴ Dies ergibt sich insbesondere auch aus Erkenntnissen der (Theater-) Semiotik, also der Lehre der Zeichen, die Zeichensysteme untersucht und die zwischen ihnen bestehenden Bezüge im Sinne einer triadischen Beziehung zwischen dem Zeichen selbst, seinem Objekt und seiner Bedeutung untersucht.⁵⁵⁵ Der Bühnenregisseur überträgt den sprachlichen (zweidimensionalen) Text in den mehrdimensionalen Text der Bühne; er übersetzt bei der Inszenierung die dramatische Schreibweise eines literarischen Textes in die szenische Schreibweise, in der Handlung und Personen erst in der Aufführung ihre volle Aussage entfalten.⁵⁵⁶ Denn während der dramatische Text durch die Schrift als bedeutungsindifferentes Medium übermittelt wird, bringt die Inszenierung in einem bestimmten Bühnenraum mit bestimmten Schauspielern von sich aus bestimmte Bedeutungsqualitäten mit.⁵⁵⁷ Bei der Konstitution dieses plurimedialen Textes⁵⁵⁸ ist eine bedeutungsindifferente Übermittlung nicht möglich und müssen die verwendeten Zeichensysteme gewechselt werden.⁵⁵⁹ Während bei der sogenannten interlingualen Übersetzung ein Text einer natürlichen Sprache in eine andere natürliche Sprache im selben Typus von Zeichensystemen übertragen wird und damit – semiotisch gesprochen – der Übersetzer eine intrasemiotische Übersetzung vollbringt, indem er sich des gleichen Zeichensystems (Buchstaben) bedient, um einem Text die gleiche Bedeutung in einer anderen Sprache zu geben, stellt sich die Inszenierung eines dramatischen Tex-

⁵⁵¹ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 104.

⁵⁵² Vgl. *Raschèr* 1989, S. 104 m.w.N.

⁵⁵³ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 104 m.w.N.; *Schmieder* 1972, S. 133, S. 138.

⁵⁵⁴ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 104; *Hirsch Ballin, Ernst D.*: „Verwandte Schutzrechte“. In: *Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA)*, Bd. 18, 1954, S. 310, S. 322 f.

⁵⁵⁵ Vgl. *Fischer-Lichte, Erika*: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 3. *Die Aufführung als Text*. 5. unveränd. Aufl., Tübingen 2009; *Kotte* 2012, S. 120, S. 123, S. 125; *Balme* 2014, S. 64 f.; *Raschèr* 2011, S. 27, S. 30.

⁵⁵⁶ Vgl. *Fischer-Lichte* 1983, S. 34; *Raschèr* 2011, S. 27, S. 31.

⁵⁵⁷ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 83.

⁵⁵⁸ Vgl. zu dieser Begriffsbildung *Pfister, Manfred*: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 2001, S. 24 f.

⁵⁵⁹ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 83.

tes als intersemiotische Übersetzung dar, als Transformation des dramatischen Textes in den theatralischen Text, denn hier wird der Text eines Zeichensystems in einen vollkommen anderen Typus von Zeichensystemen übertragen.⁵⁶⁰ Die homogenen verbalen Zeichen des dramatischen Textes werden in die heterogenen verbalen und nonverbalen (paralinguistischen, mimischen, kinesischen, räumlichen) Zeichen des theatralischen Textes übersetzt.⁵⁶¹ Bei der Auswahl der theatralischen Zeichen wird der Regisseur darauf zu achten haben, dass diese Zeichen in einem bestimmten Kontext ein angemessener Interpretant der Bedeutungen sind, die er dem dramatischen Text beigelegt hat.⁵⁶² Bei dieser Übersetzung weicht der theatralische Text in seiner Bedeutung denknotwenig mehr oder weniger vom dramatischen Text ab, wodurch eine spezifische Bedeutungsverschiebung eintritt. Aus diesen zusätzlichen Bedeutungen entstehen wiederum untereinander bestimmte Beziehungen und damit ein Bedeutungsgefüge, welches als selbständiges Kunstwerk, als eigenständige Kunstgattung beurteilt werden muss: Die Inszenierung ist nicht bloß aus der sogenannten werkgerechten Wiedergabe des schriftlichen Bühnenwerkes zu beurteilen, vielmehr ist der Bühnenregisseur im Rahmen einer Inszenierung gezwungen, sich für ein bestimmtes Auslegungsergebnis zu entscheiden, trägt er doch durch seine Tätigkeit unweigerlich neue Elemente hinzu.⁵⁶³ Nach alledem setzt der Regisseur die Worte des Autors, die dieser in Schriftzeichen niedergelegt hat, in die lebendige Gestalt der Aufführung um und agiert durch die vielfältige Kombination unterschiedlicher Zeichensysteme mit einer Individualität und Schöpfungskraft, die über diejenige eines Übersetzers weit hinausgeht. Auch vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lässt sich die Zuweisung der Bühneninszenierung in eine andere Rechtskategorie als die Übersetzung nicht rechtfertigen.⁵⁶⁴

Dass der Inszenierungstätigkeit des Regisseurs die erforderliche Gestaltungshöhe zukommt, folgt nicht zuletzt auch aus einem anderenfalls entstehenden Wertungswiderspruch des Urhebergesetzes: Schützt dieses in § 2 Abs. 1 Nr. 3 UrhG⁵⁶⁵ ausdrücklich pantomimische Werke, so kann für die Bühneninszenierung nichts anderes gelten. Gerade dort, wo Schauspiel und Pantomime – wie heute wohl die Regel – aufeinandertreffen, zeigen sich die Mängel einer

⁵⁶⁰ Vgl. *Fischer-Lichte* 1983, S. 35 f.; *Raschèr* 2011, S. 27, S. 31; a.A. wohl *Pfister* 2001, S. 24 f., der das Drama einseitig unter literarischen Gesichtspunkten betrachtet und den dramatischen, plurimedialen Text für eine Partitur der Aufführung hält; vgl. *Raschèr* 1989, S. 85.

⁵⁶¹ Vgl. *Raschèr* 2011, S. 27, S. 31 f.

⁵⁶² Vgl. *Raschèr* 1989, S. 84.

⁵⁶³ Vgl. *Raschèr* 2011, S. 27, S. 32; *Raschèr* 1989, S. 85. Dieser Auffassung wird etwa von *Stahl* 1997, S. 88, entgegengehalten, sie führe zu einer Intellektualisierung der Kunst im Sinne der Verwissenschaftlichung und damit zu einer Entsinnlichung, was wiederum nicht Zweck der Kunst sein könne.

⁵⁶⁴ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 105.

⁵⁶⁵ Art. 2 Abs. 2 lit. h CH-URG.

das Urheberrecht des inszenierenden Regisseurs ablehnenden Auffassung sehr deutlich.⁵⁶⁶ Im zweiten Akt des Stückes von Tom Stoppards „Rosencrantz und Guildenstern are Dead“ etwa spielt die Schauspielertruppe aus „Hamlet“ eine Pantomime. Sollte man nun einem Regisseur allein an der Einrichtung dieser Pantomime, wie es das Gesetz explizit vorschreibt, ein Urheberrecht zusprechen, nicht aber an der Inszenierung des übrigen Stückes, in dem die sprachliche Gestaltung des Textes noch weitere Möglichkeiten, noch weiteren Freiraum einräumt?⁵⁶⁷ Dies zu bejahen hieße, mit der Logik des Urheberrechts zu brechen und zwingt daher zu einer urheberrechtlichen Gleichbehandlung von Pantomime und Bühneninszenierung.

Die gleiche Wertung folgt schließlich auch aus einem Vergleich des Bühnenregisseurs mit dem Filmregisseur, dem ganz unbestritten nach § 2 Abs. 1 Nr. 6 UrhG⁵⁶⁸ urheberrechtlicher Schutz zuteil werden kann. Bei der Verfilmung wird das benutzte Werk, vor allem das Drehbuch, schöpferisch verändert und damit bearbeitet.⁵⁶⁹ Das Drehbuch ist sowohl eigenständiges Sprachwerk als auch Entwurf des späteren Filmwerkes.⁵⁷⁰ Betrachtet man die Inszenierungstätigkeit des Bühnenregisseurs in ihrer Gesamtheit als szenisches Werk, so wird die Parallele zur Tätigkeit des Filmregisseurs evident: Obwohl eigenständige Kunstgattungen, konstituieren Regisseure in Theater und Film durch ihre inszenatorische Tätigkeit aus dem Schriftwerk Drama oder Drehbuch, als Vorstufe zur Aufführung oder zum Film, den pluri-medialen Text, als in der Zeit ablaufende Prozesse verschiedenster Zeichensysteme.⁵⁷¹

Dem Vorbringen, Filmregisseure gehörten deshalb zu einer höheren Stufe urheberrechtlicher Relevanz als die Theaterregisseure, weil sie zumindest die Werkteile, d.h. die diversen Szenen, bis in die Einzelstrukturen, d.h. die einzelnen Bilder, hinein weitgehend selbständig gestalteten und zudem auch bei der Konzipierung, etwa dem Drehbuch, oder jedenfalls der definitiven Fixierung der Grundstruktur maßgebend mitwirkten⁵⁷², so kann dem mitnichten gefolgt werden, denn diese Argumentation entspricht nicht der Theaterpraxis. Beide, der Bühnen- wie der Filmregisseur, schaffen mit verschiedenen Methoden der Erarbeitung ein einheitliches und organisches System der verschiedenen sprachlichen, musikalischen und bildnerischen Elemente, die durch den schöpferischen Geist des Regisseurs in der Gesamt-

⁵⁶⁶ Diesen Vergleich zieht auch *Meier* 1987, S. 241, S. 259.

⁵⁶⁷ Diese Frage stellt *Meier* 1987, S. 241, S. 260.

⁵⁶⁸ Art. 2 Abs. 2 lit. g CH-URG.

⁵⁶⁹ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 3 RnRn. 6 f., 22; *Raschèr* 1989, S. 106.

⁵⁷⁰ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 106.

⁵⁷¹ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 106, *Brauneck u. Schneilin (Hg.)* 1992, S. 348 ff. Außer Acht gelassen werden hier solche Filme, welche nicht von einem schriftlichen Text ausgehen.

⁵⁷² Vgl. *Zschokke* 1966, S. 104.

konzeption zum Ausdruck kommen.⁵⁷³ Beide werden in gleicher Weise künstlerisch tätig, indem sie eine schöpferische Leistung mittels der Gesetze sichtbarmachen, welche der jeweiligen Kunstgattung immanent sind.⁵⁷⁴ Zusätzliche technische Möglichkeiten des Films, wie Kameraeinstellung, Schnitt und Montage, bilden lediglich filmspezifische Ausdruckselemente, rechtfertigen indes keine Ungleichbehandlung mit der Bühneninszenierung.⁵⁷⁵ Vielmehr hat die Bühne im Vergleich zum Film die zusätzliche Dimension des Raumes und insbesondere die Interaktion mit dem Publikum.⁵⁷⁶ Zuletzt lässt sich auch der häufig angeführte Unterschied zwischen Film- und Theaterregisseur, beim Film sei das Bild, beim Theater das Wort Träger der Handlung, in einer Zeit des wortkargen Theaters nicht mehr aufrechterhalten.⁵⁷⁷ Spricht das Urhebergesetz dem Filmregisseur einen urheberrechtlichen Schutz zu, so hat Gleiches zwingend für den Bühnenregisseur und seine Inszenierungstätigkeit zu gelten.

Gegenstand der schöpferischen Leistung – dies sei nochmals hervorgetan – ist regelmäßig nicht die inszenatorische Einzelheit, wenn diese auch als Beleg für den schöpferischen Charakter des Werkes dienen kann, sondern prinzipiell das Inszenierungswerk insgesamt.⁵⁷⁸ Erst die schöpferische Gestaltung und Kombination der Einzelleistungen ergibt die Bühneninszenierung und damit das Gesamtkunstwerk.⁵⁷⁹ Eben dieses Gesamtkunstwerk ist geschützt. Dem szenischen Einzeleinfall käme urheberrechtlicher Schutz nur dann zu, wenn er selbst ein Werk im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG darstellte, was angesichts seiner Bindung an das Gesamtkunstwerk auf der einen Seite und des großen Repertoires an Szenenvorläufern auf der anderen Seite kaum je der Fall sein dürfte.⁵⁸⁰

c) Zwischenergebnis

Im Ergebnis ist festzuhalten: Das durch den Regisseur bei der Realisation der Spielvorlage zum Zwecke der Aufführung hervorgebrachte Inszenierungswerk begründet im Zeitalter des Regietheaters in aller Regel ein Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung.⁵⁸¹ Als Gegenstand der schöpferischen Leistung geschützt ist dabei regelmäßig nicht die inszenatori-

⁵⁷³ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 106

⁵⁷⁴ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 106.

⁵⁷⁵ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 106.

⁵⁷⁶ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 106 f.

⁵⁷⁷ Vgl. *Rogger* 1976, S. 207; *Stahl* 1997, S. 100.

⁵⁷⁸ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 53; *Rogger* 1976, S. 160; *Hieber* 1997, S. 17, S. 20; *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44.

⁵⁷⁹ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 20 Rn. 19.

⁵⁸⁰ Vgl. *Kurz* 1999, S. 524 Rn. 44.

⁵⁸¹ Vgl. *Kurz* 1999, S. 524 Rn. 44; *Grunert* 2002, S. 135; *Rogger* 1976, S. 118, 159 ff.

sche Einzelheit, sondern die schöpferische Gestaltung und Kombination der Einzelleistungen, welche die Bühneninszenierung und damit das Gesamtkunstwerk ergibt.⁵⁸²

2. Die Qualität des Urheberrechts

Wurde festgestellt, dass der Regisseur in aller Regel ein Urheberrecht an seiner Inszenierung innehat, so blieb bislang unbeantwortet, welcher Natur dieses Urheberrecht ist. Der Regisseur ist derjenige, der alle Einzelteile einer Inszenierung am Ende der Probenarbeit zu einem einheitlichen Ganzen koordiniert und damit die Inszenierung zur Entstehung gelangen lässt.⁵⁸³ Mit Blick auf diese Koordinationsfunktion einerseits und die Existenz des vorbestehenden Dichterwerkes andererseits, scheinen sich unter dem Gesichtspunkt des urheberrechtlichen Schutzes folgende Möglichkeiten der Einordnung seines Urheberrechts zu bieten: Es ließe sich zum einen die Qualifikation der Theaterinszenierung als Sammelwerk im Sinne des § 4 UrhG⁵⁸⁴ diskutieren, zum anderen diejenige als miturheberschaftliches Gemeinschaftswerk im Sinne des § 8 UrhG⁵⁸⁵ oder als Werkverbindung nach § 9 UrhG⁵⁸⁶. Weiter in Betracht käme die Einordnung der Inszenierung als freie Benutzung des schriftlichen Ausgangswerkes nach § 24 UrhG⁵⁸⁷ oder als Bearbeitung desselben im Sinne der §§ 3, 2 Abs. 2 UrhG⁵⁸⁸ sowie schließlich diejenige als eigenständiges Gesamtkunstwerk im Sinne des § 2 UrhG.

a) Sammelwerk, § 4 UrhG

Teils wird vertreten, die Hauptaufgabe des Regisseurs bestehe darin, schöpferische ebenso wie unschöpferische Beiträge anderer an der Inszenierung künstlerisch Beteiligter zu sammeln und zusammenzustellen. In dieser Funktion sei er als Herausgeber eines Sammelwerks im Sinne des § 4 UrhG zu schützen.⁵⁸⁹

⁵⁸² Vgl. von Foerster 1973, S. 53; Rogger 1976, S. 160; Hieber 1997, S. 17, S. 20; Fischer u. Reich (Hg.) 2007, S. 20 Rn. 19.

⁵⁸³ Vgl. Winckler-Neubrand 1987, S. 188.

⁵⁸⁴ Art. 4 CH-URG.

⁵⁸⁵ Art. 7 CH-URG.

⁵⁸⁶ Dieser Fall ist im schweizerischen URG nicht explizit geregelt, er wird aber von der juristischen Lehre anerkannt; vgl. etwa Barrelet; Egloff u. Künzi 2008, Art. 7 Rn. 5; Rehbindler 2000, Rn. 114.

⁵⁸⁷ Die sogenannte freie Benutzung ist im schweizerischen URG nicht geregelt, basiert aber nach der Praxis des Bundesgerichts auf ungeschriebenem schweizerischen Urheberrecht, BGE 85 II, S. 120, S. 129 Rn. 8 – Sherlock Holmes -. Vgl. auch die Ausführungen von Stahl 1997, S. 49 f., insbesondere zu den die Institution der „freien Benutzung“ ablehnenden Auffassungen.

⁵⁸⁸ Art. 3 i.V.m. Art. 2 Abs. 1 CH-URG.

⁵⁸⁹ Vgl. Winckler-Neubrand 1987, S. 200 ff.

Der schützenswerte Beitrag des Herausgebers nach § 4 UrhG liegt in der durch geistige Arbeit vollzogenen Auslese und Anordnung einzelner – auch unterschiedlichen Werkgattungen angehörender – Bestandteile zu einem individuell gestalteten Ganzen.⁵⁹⁰ Gegenstand des Sammelwerkes ist dabei nicht notwendigerweise eine Sammlung im Einzelnen urheberrechtlich geschützter Werke im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG, in der Sammlung enthalten sein können vielmehr auch ungeschützte Werke.⁵⁹¹ Folge der Einordnung als Sammelwerk nach § 4 UrhG ist die Schaffung einer neuen Werkform, deren Schutz auch diejenigen Bestandteile umfasst, die nicht bereits als Einzelteile urheberrechtlich geschützte Werke darstellen.⁵⁹² Der sich in der Formgebung realisierende Zweck des Zusammenfügens begründet die Urheberrechtsfähigkeit des Sammelwerkes. Beinhaltet dieses eine persönlich-geistige Schöpfung, liegt ein Werk im Sinne des § 4 UrhG vor.⁵⁹³ Die nicht urheberrechtlich schutzfähigen Einzelteile werden durch ihre Sammlung hingegen nicht zugleich in den Rang eines schutzfähigen Einzelwerkes erhoben.⁵⁹⁴

Für die Einordnung der Inszenierung als Sammelwerk könnte der Umstand streiten, dass auch diese sich aus einzelnen, durch den Regisseur ausgewählten und angeordneten Beiträgen zusammensetzt mit dem Zweck, seinem künstlerischen Konzept Ausdruck zu verleihen.⁵⁹⁵

Gegen eine Qualifizierung der Inszenierung als Sammelwerk spricht indes, dass entscheidendes Merkmal der Regiearbeit gerade nicht die bloße Auswahl unzusammenhängender Einzelelemente ist.⁵⁹⁶ Den Schwerpunkt der Arbeit des Regisseurs bildet vielmehr die eigenständige Schaffung und leiterische Mitarbeit an diesen Einzelteilen bereits während der Entstehung eines einheitlichen und neuen Ganzen: Im Rahmen seiner Gesamtverantwortung für die Inszenierung nimmt der Regisseur bereits während des Entstehungsprozesses Einfluss etwa auf Bühnenbild, Kostüme, Maske oder Lichtdesign, die er aufeinander abstimmt und zur Schaffung eines neuen Aussagegehaltes der Inszenierung zusammenführt.⁵⁹⁷ Die Leistung des Regisseurs, der bereits den Einzelteilen seine persönlichen Züge mitgibt, geht damit weit über die eines Herausgebers hinaus. Die Qualifikation als Sammelwerk wird folglich dem

⁵⁹⁰ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 4 Rn. 3, 5; *Kuner, Wolfdieter: Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht*. Freiburg i. Br. 1956, S. 9; *Schricker* 1996, S. 815, S. 822; *Stroh, Rolf: Werkeinheit und Werkmehrheit im Urheberrecht*. München 1969, S. 44.

⁵⁹¹ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 257; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 193.

⁵⁹² Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 193.

⁵⁹³ Vgl. *Kuner* 1956, S. 11; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 194; *Kuhn* 2005, S. 159.

⁵⁹⁴ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 4 Rn. 18; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 193.

⁵⁹⁵ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 202; ähnlich wohl auch *Dünnwald* 1976, S. 804, S. 810.

⁵⁹⁶ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 181; *Grunert* 2002, S. 133.

⁵⁹⁷ Vgl. *Grunert* 2002, S. 133; ähnlich auch *von Foerster* 1973, S. 72 f.

Ergebnis, welches der Regisseur durch seine Inszenierungstätigkeit hervorbringt, nicht gerecht.⁵⁹⁸

b) Miturheberschaft, § 8 UrhG

Grundsätzlich denkbar erscheint weiter eine Einordnung der Inszenierung als das Gesamtwerk mehrerer Miturheber im Sinne des § 8 UrhG. Dabei sind zwei verschiedene Konstellationen vorstellbar: Zum einen ließe sich möglicherweise ein vertikales Konstrukt begründen, indem man Autor des schriftlichen Bühnenwerkes und Regisseur als Miturheber der konkreten Inszenierung im Sinne des § 8 UrhG betrachtete.⁵⁹⁹ Zum anderen könnte man ein Gesamtwerk im horizontalen Sinne in den einzelnen Beiträgen zur Inszenierung ausmachen und in dem Zusammenwirken etwa von Bühnenbild, Kostüm, Maske und Lichtdesign erblicken.⁶⁰⁰

Das aus einer Miturheberschaft hervorgehende Gesamtwerk entsteht durch die gemeinschaftliche Schöpfung eines einheitlichen Werkes.⁶⁰¹ Die schöpferische Tätigkeit des Alleinurhebers verteilt sich praktisch auf mehrere Personen.⁶⁰² Das Gesamtwerk zeichnet sich dadurch aus, dass durch die gemeinsame Werkschöpfung erst ein Werk entsteht und eine Einzelverwertungsmöglichkeit fehlt.⁶⁰³ Entsprechend regelt das Gesetz in § 8 UrhG lediglich das Rechtsverhältnis der Urheber untereinander und kennzeichnet in § 8 Abs. 1 UrhG das Gesamtwerk dahingehend, dass sich seine Einzelbeiträge nicht gesondert verwerten lassen.⁶⁰⁴ Charakteristisch für ein Gesamtwerk ist das Aufgehen im Sinne eines Sichauflösens einzelner Beiträge zu einem einheitlichen Werk, wobei neben dem objektiven Zusammenwirken ein

⁵⁹⁸ Vgl. auch *Grunert* 2002, S. 133; *Kuhn* 2005, S. 163; *von Foerster* 1973, S. 73; a. A. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 200 ff.

⁵⁹⁹ Diese Qualifikation wird indes weit überwiegend abgelehnt; vgl. etwa *Hirsch Ballin* 1954, S. 310, S. 322; *Grunert* 2002, S. 134; zu vertikal-arbeitsteiligem Schaffen im Sinne des § 8 UrhG vgl. *Plett* 1984, S. 60 ff.

⁶⁰⁰ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 197; zu horizontal-arbeitsteiligem Schaffen im Rahmen des § 8 UrhG vgl. *Plett* 1984, S. 60; eine Miturheberschaft von Regisseur und Schauspielern vertritt *Meier* 1987, S. 241, S. 255.

⁶⁰¹ Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 8 Rn. 2; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 1; *Orth, Hermann: Die Besonderheiten der BGB-Gesellschaften im Urheberrecht*. Erlangen u. Nürnberg 1981, S. 3; *Steffen, Lutz: Die Miturhebergemeinschaft*. Europäische Hochschulschriften, Bd. 2, Frankfurt am Main 1989, S. 3 ff.; *Plett* 1984, S. 15 f.

⁶⁰² Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 197.

⁶⁰³ Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 8 Rn. 2, 10; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 7; *Orth* 1981, S. 3; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 190; *Ungern-Sternberg, Joachim von: Die Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs zum Urheberrecht und zu den verwandten Schutzrechten in den Jahren 2008 und 2009 (Teil I)*. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 4/2010, S. 273, S. 274; *Steffen* 1989, S. 20; *Stroh* 1969, S. 51.

⁶⁰⁴ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 190. Abweichend insoweit die schweizerische Rechtslage, in der es nach Art. 7 CH-URG nur noch auf das gemeinschaftliche Werkschaffen ankommt, die Trennbarkeit der Beiträge hingegen allein für die Verwendungsbefugnisse der verschiedenen Miturheber von Bedeutung ist, vgl. § 7 Abs. 4 CH-URG; *Barrelet; Egloff u. Künzi* 2008, Art. 7 Rn. 1 ff.

gemeinsamer subjektiver Wille zur Zusammenarbeit und die Verständigung über die gemeinsame Aufgabe sowie eine Unterordnung unter die Gesamtidee verlangt werden.⁶⁰⁵ Das Merkmal der fehlenden Sonderverwertbarkeit der einzelnen Anteile setzt nicht voraus, dass die Beiträge untrennbar oder ununterscheidbar sind.⁶⁰⁶ Mangelnde selbständige Verkehrsfähigkeit ist vielmehr dann gegeben, wenn die Einzelbeiträge für sich genommen ein Torso oder ein unselbständiger Teil eines Gesamtwerkes bleiben.⁶⁰⁷ Aus dem Erfordernis der Einheitlichkeit des Werkes wird gefolgert, die jeweiligen Werkanteile müssten der gleichen Werkgattung angehören, da sich Werkteile unterschiedlicher Gattungen stets gesondert verwerten ließen und damit bereits die Voraussetzung des § 8 Abs. 1 UrhG nicht erfüllt sei.⁶⁰⁸ Typischerweise angeführtes Beispiel eines Gemeinschaftswerkes ist daher die Schaffung einer Erzählung durch zwei Autoren, welche Zeile für Zeile gemeinsam erarbeiten.⁶⁰⁹

Was das Verhältnis zwischen Autor und Regisseur anbelangt, so scheidet eine zwischen ihnen bestehende Miturheberschaft zumeist bereits dem ersten Anschein nach aus, denn in beinahe allen Fällen der Inszenierung eines schriftlichen Bühnenwerkes – selbst bei Uraufführungen – erfolgt kein Zusammenwirken zwischen Autor und Regisseur.⁶¹⁰ Einen Sonderfall bildet insoweit die hier nicht im Vordergrund der Untersuchung stehende Konstellation, in der Autor und Regisseur willentlich zusammenarbeiten und etwa der Text erst während der Probenarbeiten entsteht. Regelmäßig findet der Regisseur ein in sich vollendetes Schriftwerk vor, sodass weder die objektive noch die subjektive Komponente der Miturheberschaft erfüllt ist: Weder schaffen Autor und Regisseur an demselben Objekt oder vollendet der Regisseur ein unfertig gebliebenes Werk, noch liegt ein gemeinschaftlicher Wille beider Personen vor, ihre Schöpfungen zu einer einzigen zu verschmelzen.⁶¹¹ Hinzu kommt, dass Buchdrama und

⁶⁰⁵ Vgl. *Kuner* 1956, S. 41; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 16; *Orth* 1981, S. 4; *Sontag, Peter*: Das Miturheberrecht. Abhandlungen zum deutschen und europäischen Handels- und Wirtschaftsrecht, Bd. 2, Köln u.a. 1972, S. 9 ff.; *Grunert* 2002, S. 133 f.; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 191; *Kuhn* 2005, S. 156; *Waldenberger* 1991, S. 26 ff.; *Hyzik, Michael*: Zur urheberrechtlichen Situation der Filmmusik. Schriften zum Medien- und Materialgüterrecht, Bd. 52, Bern 2000, S. 68; *Plett* 1984, S. 43 ff.

⁶⁰⁶ Vgl. *Steffen* 1989, S. 14 ff.; *Kuner* 1956, S. 41; a. A. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 7, der Miturheberschaft immer dann annehmen möchte, wenn die einzelnen Beiträge ununterscheidbar sind.

⁶⁰⁷ Vgl. BGH, Urteil v. 3.3.1959 – Wenn wir alle Engel wären –, GRUR 1959, S. 335, S. 336; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 7; *Waldenberger* 1991, S. 18.

⁶⁰⁸ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 10; *Steffen* 1989, S. 16; *Siefert, Torsten*: Die Abgrenzung von Werkeinheit und Werkmehrheit im Urheberrecht und deren Bedeutung für das Verwertungsrecht. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 157, Baden-Baden 1998, S. 51; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 191; *Plett* 1984, S. 38; *Fischer, Ulrich*: Die Dreigroschenoper. Ein Fall für (mehr als) Zwei – Weill, Brecht et al. in den Untiefen des Gesellschafts- und Urheberrechts – Zum Gedenken an Kurt Weill (2.3.1900-3.4.1950). In: *Neue Juristische Wochenschrift (NJW)*, 30/2000, S. 2158, S. 2162.

⁶⁰⁹ Vgl. *Sontag* 1972, S. 5; *Kuner* 1956, S. 29; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 8 Rn. 7.

⁶¹⁰ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 188; *Grunert* 2002, S. 134; im Ergebnis ebenso von *Foerster* 1973, S. 72.

⁶¹¹ Ebenso wohl *Dienstag u. Elster* 1932, S. 77. Trotz der im Einzelnen vom deutschen Recht abweichenden Regelung des Art. 7 CH-URG folgt für die Schweiz im Ergebnis keine andere Wertung, da auch hier Voraussetzung einer Miturheberschaft die gemeinsame schöpferische Arbeit an einem gemeinsamen einheitlichen Werk

Regiekunstwerk unterschiedliche Werkgattungen darstellen, anders als das Drama nämlich objektiviert sich die Inszenierung nicht in einer schriftlichen Fixierung, sondern durch die Übertragung des Regiekonzeptes in die als solche nicht fixierte Aufführung.⁶¹² Allein aus diesem Grunde ist die objektiv realisierbare Sonderverwertbarkeit gegeben und damit die Voraussetzung des § 8 Abs. 1 UrhG nicht erfüllt.⁶¹³ Die Sonderverwertbarkeit von schriftlichem Ausgangswerk und Inszenierung ist aber auch ohne diese formale Begründung der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Werkkategorien offenbar. Für das Drama ist sie augenscheinlich und bedarf keiner weiteren Begründung. Für die Inszenierung gilt Folgendes: Zwar spricht gegen die Annahme einer gesonderten Verwertbarkeit der Umstand, dass das Regiekunstwerk ohne das zugrundeliegende, interpretierte Stück seine künstlerische Legitimation weitgehend verlöre, ausschlaggebend ist indes nicht, ob eine Einzelverwertung sinnvoll ist, sondern allein, ob der fraglicherweise herauszulösende Teil in sich vollständig wäre.⁶¹⁴ Wenn also auch die Inszenierung ihre volle Wirkung nur im Zusammenspiel mit dem Interpretationsobjekt entfalten kann, so ist sie dennoch – ebenso wie der Erläuterungstext zu einem Gedicht ohne das Gedicht oder die Deutung eines Bildes ohne das Bild – gesondert verwertbar.⁶¹⁵

Im Hinblick auf die zu einer einheitlichen Inszenierung zusammengeführten Einzelbeiträge wie Bühnenbild, Kostüm oder Maske erscheint die Annahme einer Miturheberschaft nicht a priori ausgeschlossen. Zunächst ist es grundsätzlich vorstellbar, dass ein überaus begabter Regisseur die verschiedensten Inszenierungsbeiträge selbst erbringt. Ferner leisten sämtliche an der Inszenierung beteiligten Personen ihre Einzelbeiträge, um das Inszenierungskonzept des Regisseurs zur verwirklichen.⁶¹⁶ Dies allein ist allerdings zur Begründung eines Gesamtwerkes im Sinne des § 8 UrhG nicht ausreichend, vielmehr müssten sich auch hier die Einzelbeiträge untrennbar zu einem einheitlichen Ganzen verbinden.⁶¹⁷ Zwar ließe sich auf den ersten Blick durchaus vertreten, alle Inszenierungsbeiträge würden im Hinblick auf das zugrundeliegende Regiekonzept erstellt und wiesen keinen außerhalb der Inszenierung liegenden Zweck auf, sodass jeder einzelne Beitrag im Verhältnis zu dem gesamten Inszenierungswerk als Torso erscheine.⁶¹⁸ Diese Sichtweise indes verkennte, dass das Vorliegen eines Gesamt-

verlangt wird; vgl. *Barrelet, Egloff u. Künzi* 2008, Art. 7 Rn. 4 f., die im Verhältnis zwischen Autor des Ausgangswerkes und Regisseur gerade nicht gegeben ist.

⁶¹² Vgl. *Rogger* 1976, S. 153.

⁶¹³ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 8 Rn. 11; *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 8 Rn. 12.

⁶¹⁴ Vgl. *Rogger* 1976, S. 154.

⁶¹⁵ Im Ergebnis ebenso *Rogger* 1976, S. 156 ff.; *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 8 Rn. 12.

⁶¹⁶ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 161.

⁶¹⁷ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 197.

⁶¹⁸ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 161; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 197; a. A. zutreffend von *Foerster* 1973, S. 73.

werkes die objektive Unmöglichkeit der Sonderverwertbarkeit voraussetzt.⁶¹⁹ Wesentliche Elemente der Inszenierung wie Kostüm, Bühnenbild oder plastische Maske lassen sich jedoch – wenn auch um die Dimension der gemeinsamen Inszenierung beraubt – durchaus gesondert verwerten.⁶²⁰ Dies belegt nicht zuletzt der Umstand, dass die einzelnen Inszenierungsbeiträge unterschiedlichen Werkgattungen angehören, solchen nämlich der bildenden Kunst, der Literatur oder der angewandten Kunst.⁶²¹ Damit ist auch die Voraussetzung der Miturheberschaft, derzufolge die ein Gesamtwerk begründenden Beiträge einer einheitlichen Werkgattung zu entstammen haben, nicht erfüllt.⁶²²

c) Werkverbindung, § 9 UrhG

Weiterhin wird die Inszenierung teilweise als Werkverbindung im Sinne des § 9 UrhG qualifiziert, wobei die Verbindung zwischen Ausgangswerk des Autors, Inszenierungswerk des Regisseurs und denkbaren weiteren Werken der übrigen Inszenierungsbeteiligten wie etwa Bühnenbild, Maske, Kostümbild und Lichtdesignwerk angenommen wird.⁶²³

Eine Werkverbindung liegt vor, wenn mehrere Urheber ihre Einzelwerke zu einer gemeinsamen Verwertung verbunden haben.⁶²⁴ Im Gegensatz zu den an das Gesamtwerk im Sinne des § 8 UrhG gestellten Anforderungen können die einzelnen Werke der Werkverbindung auch unterschiedlichen Gattungen angehören.⁶²⁵ Eine Werkverbindung im Sinne des § 9 UrhG ist eine äußere Verbindung, ohne dass durch die Verbindung ein neues, urheberschutzfähiges Werk hervorgebracht würde.⁶²⁶ Anders als bei dem Gesamtwerk müssen die einzelnen verbundenen Teile jeweils für sich genommen Werkcharakter im Sinne des § 2 UrhG aufweisen.⁶²⁷ Entscheidendes Merkmal der Werkverbindung ist, dass die verbundenen Werke jeder-

⁶¹⁹ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 197.

⁶²⁰ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 197.

⁶²¹ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 71 f.; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 198.

⁶²² Aufgrund der Regelung des Art. 7 Abs. 4 CH-URG, der eine fehlende Sonderverwertbarkeit für die Annahme von Miturheberschaft nicht mehr voraussetzt, ließe sich nach schweizerischem Recht eine Miturheberschaft der Urheber der zu einer einheitlichen Inszenierung zusammengeführten Einzelbeiträge wohl durchaus vertreten. Eine solche Bewertung änderte indes nichts an der Übertragbarkeit der nachfolgenden Ausführungen zum Integritätsschutz der Bühneninszenierung auf die Rechtslage der Schweiz.

⁶²³ Vgl. *Rogger* 1976, S. 155 ff.; *Kurz* 1999, S. 515 Rn. 33, S. 529 Rn. 46.

⁶²⁴ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 9 Rn. 6; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 9 Rn. 1; *Schack* 2007, Rn. 291.

⁶²⁵ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 9 Rn. 2; *Steffen* 1989, S. 16.

⁶²⁶ Vgl. *Winckler-Neubrand* 1987, S. 192 f.; *Schlaak, Martin: Die Rechtsbeziehungen zwischen Urhebern verbundener Werke*. Berlin 1985, S. 12; *Waldenberger* 1991, S. 35; *Bohr, Kurt: Die Urheberrechtsbeziehungen der an der Filmherstellung Beteiligten*. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 57, Berlin 1978, S. 35.

⁶²⁷ Vgl. *Schlaak* 1985, S. 3.

zeit wieder voneinander getrennt und gesondert verwertet werden können.⁶²⁸ Die Werkverbindung ist keine Werkart, sondern bloße Verwertungsform: Die beteiligten Urheber schließen sich – so verlangt es die absolut herrschende Meinung – vertraglich zusammen, um ihre Werke gemeinsam zu verwerten.⁶²⁹

Die Qualifizierung einer Theaterinszenierung als Werkverbindung im Sinne des § 9 UrhG scheint zunächst nicht ganz fernliegend, denn sowohl das Autorenwerk als auch die Inszenierung oder Teile ihrer Beiträge wie Bühnenbild oder Kostüme genießen ihrerseits Werkcharakter und lassen sich gesondert verwerten.⁶³⁰ Auch werden die einzelnen Beiträge einer Inszenierung geschaffen, um miteinander verbundenen und verwertet zu werden, sodass eine faktische Werkverbindung sich nicht leugnen ließe⁶³¹: Der Autor wird dem Theater das Aufführungsrecht eingeräumt haben, was zwangsläufig eine Verbindung seines Werkes mit den anderen Inszenierungsbeteiligten zur Aufführung beinhaltet; ebenso sind die übrigen Künstler in aller Regel vertraglich verpflichtet, bei der Leistung ihres Einzelbeitrages das gemeinsame Ziel der Inszenierung zu fördern.⁶³² Zwischen Spielvorlage und Inszenierungswerk besteht damit aber allenfalls eine faktische Werkverbindung, hingegen mangelt es sowohl im Verhältnis Autor/Regisseur als auch im Verhältnis der einzelnen Inszenierungsbeiträge zueinander an der für eine Werkverbindung im Sinne des § 9 UrhG geforderten vertraglichen Vereinbarung.⁶³³ Die Beteiligten sind in aller Regel untereinander nicht vertraglich verbunden, bestehen vielmehr allenfalls vertragliche Regelungen zwischen den einzelnen Künstlern und der Bühne.⁶³⁴ Mangels auf die gemeinsame Verwertung gerichteter vertraglicher Abreden zwischen den einzelnen Beteiligten kann daher zwischen Sprachwerk des Autors, Inszenierungswerk des Regisseurs und möglichen weiteren Beteiligten keine Werkverbindung im Sinne des § 9 UrhG angenommen werden.⁶³⁵

⁶²⁸ Vgl. *Ulmer* 1980, S. 195 f.; *Schlaak* 1985, S. 5; *Waldenberger* 1991, S. 36.

⁶²⁹ Vgl. *Haberstumpf, Helmut*: Handbuch des Urheberrechts. Berlin 1996, S. 73 f.; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 9 Rn. 4; *Schack* 2007, Rn. 291; in diesem Sinne wohl auch *Reimer, Dietrich*: Die Oper im Urheberrecht. Rudolf Grüniger: Die Oper im Urheberrecht Bd. 47 der Reihe II „Rechtswissenschaft der Europäischen Hochschulschriften“, Frankfurt/Main, 1971, 124 Seiten. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht International (GRUR Int.)* 2/1973, S. 91, S. 92; *Rogger* 1976 geht hingegen auf diese Voraussetzung nicht einmal ein, S. 155 ff.; *Lütje, Stefan*: Die Rechte der Mitwirkenden am Filmwerk. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht, Band 72, Baden-Baden 1987, S. 84; a. A. wohl *Schlaak* 1985, S. 7; *Hyzik* 2000, S. 72 f.

⁶³⁰ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 161; *Rogger* 1976, S. 156 f.

⁶³¹ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 162.

⁶³² Vgl. *Grunert* 2002, S. 134.

⁶³³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 134; *Kuhn* 2005, S. 162; a. A. *Rogger* 1976, S. 155.

⁶³⁴ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 16 2; *Grunert* 2002, S. 134.

⁶³⁵ Im Ergebnis ebenso *Kuhn* 2005, S. 162; *Grunert* 2002, S. 134; a. A. *Rogger* 1976, S. 155 ff., der indes auf die Voraussetzung einer vertraglichen Verbindung zwischen den Beteiligten gar nicht eingeht.

d) Freie Benutzung, § 24 UrhG

Die Inszenierung durch den Regisseur könnte sich ferner als freie Benutzung des schriftlichen Bühnenwerkes im Sinne des § 24 UrhG qualifizieren lassen.

Ein in freier Benutzung geschaffenes Werk darf der Urheber veröffentlichen und verwerten, ohne die Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes einholen zu müssen.⁶³⁶ Die Abgrenzung der freien Benutzung von der Bearbeitung im Sinne der §§ 3, 2 Abs. 2 UrhG wird daher maßgeblich dort relevant, wo es um die Frage des Verwertungsrechts wie des Integritätsschutzes des Ausgangswerkes im Verhältnis zwischen Autor und Regisseur geht.⁶³⁷

Ein vorbestehendes Werk wird dann frei benutzt, wenn es allein zur Anregung des eigenen Werkschaffens dient⁶³⁸, was sich unter anderem darin äußert, dass die wesentlichen Züge des vorbestehenden Werkes nicht mehr – wie bei der Bearbeitung – erkennbar sind, vielmehr hinter die Originalität der Nachschöpfung vollständig zurücktreten⁶³⁹ oder jedenfalls die Nachschöpfung einen so großen Abstand zum Originalwerk hält, dass die eigenschöpferischen Züge des Originalwerkes vom eigenständigen Gehalt des neuen Werkes überlagert werden.⁶⁴⁰ Dieser Abstand soll jedenfalls dann gegeben sein, wenn ein Werk in eine andere Kunstform übertragen wird, hingegen wird bei der Übertragung eines Werkes in eine andere Werkgattung in der Regel eine unfreie Benutzung angenommen.⁶⁴¹ In letzterem Fall nämlich müsse das Originalwerk nur im Wege der „Übersetzung“ den Bedürfnissen des neuen Mediums angepasst werden und bliebe in seinen prägenden Zügen gerade erhalten⁶⁴², während bei der Übertragung in eine andere Kunstform die Wesenszüge und Ausdrucksformen sich derart unterschieden, dass der Inhalt des benutzten Werkes nur abstrakt und mit anderen Darstellungsmitteln wiedergegeben werden könne.⁶⁴³

Die Inszenierung könnte dann freie Benutzung des Schriftwerkes sein, wenn der Regisseur sich letzteres lediglich zur Anregung und Vorlage nähme, um daraus seine eigene Spielvorlage zu entwerfen mit der Folge, dass das Ausgangswerk zugleich hinter die Schöpfung des

⁶³⁶ Vgl. Schack 2007, Rn. 243; Wandtke u. Bullinger (Hg.) 2009, § 24 Rn. 1.

⁶³⁷ Ausführlich und lehrreich insoweit Grunert 2002, S. 139 ff.

⁶³⁸ Vgl. Schrickler u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 24 Rn. 10; Wandtke u. Bullinger (Hg.) 2009, § 24 Rn. 1; Bohr 1978, S. 36.

⁶³⁹ Vgl. Schrickler u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 24 Rn. 10 ff.; Ulmer 1980, S. 276; Grunert 2002, S. 139; Kuhn 2005, S. 159; Bohr 1978, S. 37.

⁶⁴⁰ Vgl. Ulmer 1980, S. 275 f.; Grunert 2002, S. 140; Kuhn 2005, S. 159; Lütje 1987, S. 79.

⁶⁴¹ Vgl. Schrickler u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 24 Rn. 22; Schack 2007, Rn. 244; Kuhn 2005, S. 159; Grunert 2002, S. 140.

⁶⁴² Vgl. Grunert 2002, S. 140; Schrickler u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 24 Rn. 23.

⁶⁴³ Vgl. Kuhn 2005, S. 159.

Regisseurs zurückträte.⁶⁴⁴ Dies indes wird der absolute Ausnahmefall sein und es sollten solche Inszenierungen, die das fremde Werk nur gerade noch erahnen lassen, besser – wie teils in aller Schärfe formuliert wird – als „Faust, nach einer Idee von Goethe“ angekündigt werden.⁶⁴⁵ In aller Regel aber stellt sich die Inszenierung nicht als freie Benutzung des dichterischen Ausgangswerkes dar: Mag man auch einen Wechsel im Medium zwischen literarischem Text einerseits und bühnenmäßigem Spiel andererseits annehmen, so ist doch die Spielvorlage mehr als bloße Anregung. Mag auch kennzeichnendes Merkmal des Regietheaters die Lösung von der Spielvorlage sein, stets wird der Regisseur sich mit seiner Interpretation, mit seinem Konzept in Bezug setzen wollen zu diesem Ausgangswerk, wird es entweder nach seiner Façon deuten, versuchen, die in dem dramatischen Text vermutete Aussage durch die Art seiner Inszenierung zum Ausdruck zu bringen oder sich von ihr zu distanzieren. In jedem Fall aber kommt das Ausgangswerk, so regiegetrieben die konkrete Inszenierung auch sein mag, mittels dieser zur Aufführung. Durch die Umsetzung verändert sich die Spielvorlage in ihren wesentlichen Zügen in aller Regel nicht derart, dass von einer freien Benutzung derselben gesprochen werden könnte, weil die wesentlichen Züge des Ausgangswerkes hinter die Neuinterpretation vollkommen zurücktreten.⁶⁴⁶

e) **Bearbeitung, §§ 3, 2 Abs. 2 UrhG**

Da jede Inszenierung auf einer Spielvorlage aufbaut und diese realisiert, kommt ferner die Qualifizierung der Theaterinszenierung als Bearbeitung des schriftlichen Bühnenwerkes im Sinne der §§ 3, 2 UrhG in Betracht.⁶⁴⁷

Nach § 3 UrhG ist der Bearbeiter eines vorbestehenden Werkes Urheber, sofern er eine persönliche geistige Schöpfung im Sinne des § 2 UrhG vollbringt. § 3 Abs. 1 UrhG schützt den Urheber des bearbeiteten Werkes und stellt klar, dass eine originäre Urheberschaft nach § 2 UrhG auch durch Bearbeitung fremder Werke möglich ist; das in § 23 UrhG statuierte Recht, eine Bearbeitung zu erlauben, schützt hingegen den Originalurheber in der Verwertung seines Werkes.⁶⁴⁸ Dass der Bearbeiter in der Ausübung seiner Verwertungsrechte gemäß § 23 UrhG von der Zustimmung des Originalurhebers abhängig bleibt, beeinträchtigt nicht

⁶⁴⁴ Vgl. *Grunert* 2002, S. 140.

⁶⁴⁵ *Schack* 2007, Rn. 603.

⁶⁴⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 141.

⁶⁴⁷ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 41 f.; *Schmieder* 1972, S. 133, S. 137; *Hieber* 1997, S. 17, S. 18 f.; *Grunert* 2001, S. 210, S. 214; *Meier* 1987, S. 241, S. 255.

⁶⁴⁸ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 236; *Ulmer* 1980, S. 157; *Grunert* 2002, S. 144 f.; *Lütje* 1987, S. 80; *Wandtke* 2012, S. 84 Rn. 95; *Steiger-Herms, Gudrun: Zum Urheberrecht an Bühnenwerken*. In: Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (Hg.): 100 Jahre URG. Festschrift zum einhundertjährigen Bestehen eines eidgenössischen Urheberrechtsgesetzes. Schriften zum Medienrecht, Bd. 11, Bern 1983, S. 289, S. 296.

die Schutzfähigkeit seiner Bearbeitung als eigenes Werk.⁶⁴⁹ Bearbeitungen werden in ihren Voraussetzungen und Rechtsfolgen genauso geschützt wie selbständige Werke im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG, das Urheberrecht des Bearbeiters erstreckt sich hingegen nur auf seine schöpferischen Zutaten; Rechte am Originalwerk erwirbt er durch die Bearbeitung nicht.⁶⁵⁰

Die Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG setzt eine Veränderung, Umarbeitung oder Umgestaltung der äußeren Gestalt oder inneren Form unter Übernahme der wesentlichen Züge des Originalwerkes voraus.⁶⁵¹ Dabei kommt in der Bearbeitung zum einen die Individualität des Bearbeiters zum Ausdruck, zum anderen die des Ersturhebers.⁶⁵² Bearbeitungen müssen, um als solche schutzfähig zu sein, die Schwelle der persönlichen geistigen Schöpfung im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG erreichen.⁶⁵³ Bezogen auf Bühneninszenierungen meint der Bundesgerichtshof, die Messlatte für eigenschöpferische Bearbeitungen besonders hoch anlegen zu müssen. Da die Spielvorlage in besonderem Maße von der Individualität des Autors geprägt sei, soll es auch einer besonders hohen schöpferischen Leistung des Regisseurs bedürfen, um eine eigenschöpferische Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG annehmen zu können.⁶⁵⁴ Diese Unterscheidung zwischen Bühnenwerken und anderen Werken scheint indes verfehlt: Insbesondere vor dem Hintergrund, dass § 3 UrhG die Voraussetzungen des § 2 UrhG lediglich übernimmt und deklaratorisch klarstellt, kann die für § 3 UrhG zu fordernde Gestaltungshöhe nicht vom Schöpfungsgrad des bearbeiteten Werkes abhängen.⁶⁵⁵ Während als klassischer Fall der Bearbeitung stets die Übersetzung genannt wird, sind auch Übertragungen in eine andere Kunstform wie die Verfilmung eines Romans als schutzwürdig beschrieben.⁶⁵⁶

Fragt man danach, ob das Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung sich als Bearbeiterurheberrecht im Sinne der §§ 3, 2 UrhG darstellt, gilt es zunächst, zweierlei zu unterscheiden: die mögliche Bearbeitung der schriftlichen Spielvorlage durch unmittelbare Eingriffe in die Textsubstanz einerseits und die Umsetzung der Spielvorlage in ein Bühnenwerk ohne Eingriffe in die textliche Integrität oder Veränderung des geistigen Gehaltes andererseits.⁶⁵⁷ In der Theaterpraxis lassen sich beide Formen nicht notwendig trennen, üblicherweise bedient sich der Regisseur beider Möglichkeiten, um seiner Inszenierungsidee Aus-

⁶⁴⁹ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 236; *Lütje* 1987, S. 81; *Waldenberger* 1991, S. 11; *Wandtke* 2012, S. 84 Rn. 95.

⁶⁵⁰ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 239; *Ulmer* 1980, S. 158; *Hyzik* 2000, S. 71.

⁶⁵¹ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 158; *Grunert* 2002, S. 146; *Bohr* 1978, S. 36.

⁶⁵² Vgl. *Kuhn* 2005, S. 158; *Schack* 2007, Rn. 237.

⁶⁵³ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 237; *Ulmer* 1980, S. 159; *Grunert* 2002, S. 147; *Wanscher, Peter*: Probleme der Fortsetzung eines urheberrechtlich geschützten Werkes. München 1976, S. 13 ff.

⁶⁵⁴ Vgl. BGH, Urteil v. 19.11.1971 – Biographie: „Ein Spiel“ –, GRUR 1972, S. 143, 144 f.

⁶⁵⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 149; OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957; vgl. auch die Ausführungen oben B.IV.1.b)dd).

⁶⁵⁶ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 238; *Schricker* 1996, S. 815, S. 822; *Ulmer* 1980, S. 159.

⁶⁵⁷ Zu dieser Differenzierung vgl. auch *von Foerster* 1973, S. 40 ff.; *Grunert* 2002, S. 146 ff.

druck zu verleihen. Für die hiesige Untersuchung bietet die Unterscheidung indes eine bessere Übersicht.

Wie zuvor ausgeführt, kommt kaum eine Inszenierung ohne unmittelbare Eingriffe in die Textsubstanz aus. Es bedarf fast immer textlicher Modifizierungen in Form von Strichen, Sprachglättungen oder Umstellungen, sei es, weil die Kürze des Theaterabends, sei es, weil die technischen oder finanziellen Möglichkeiten der inszenierenden Bühne diese gebieten.⁶⁵⁸ Darüber hinaus sind solche Änderungen der Spielvorlage denkbar, die zwar die Textsubstanz als solche unberührt lassen, sich aber sinngestaltend auf den geistigen Gehalt des Ausgangswerkes auswirken wie das Hinzufügen von darzustellenden Elementen anderer Urheber (fremder Texte, Musik, Filmeinblendungen, etc.).⁶⁵⁹ Auch solche Änderungen werden jedenfalls dann als mittelbare Substanzveränderungen der Spielvorlage angesehen werden können, wenn sie das jeder Spielvorlage unabhängig von der Reihenfolge ihrer Worte immanente geistige Substrat modifizieren. Dies ist etwa anzunehmen, wenn die hinzugefügten Elemente dem Werk eine neue Richtung und Aussage geben. Demgegenüber stellt das Hinzufügen fremder Elemente eine Umsetzung der Spielvorlage in das Bühnengeschehen dar, wenn sie das geistige Substrat der Spielvorlage unverändert lassen, es vielmehr allein verdeutlichen.⁶⁶⁰

Bei der urheberrechtlichen Einordnung der Regieleistung als Bearbeitung wird herkömmlicherweise danach unterschieden, ob es sich um bloß handwerkliche, routinemäßige Arbeiten handele, welche jedem Regisseur geläufig seien⁶⁶¹, oder um solche Leistungen, denen eigenschöpferische Prägung oder überragende Individualität zukomme⁶⁶².

Eine Bearbeitung wird zu Recht jedenfalls dann angenommen, wenn die Streichungen oder sonstigen Änderungen der Vorlage zu einer qualitativen Änderung des Charakters, Inhaltes oder Aussagegehaltes des Originalwerkes führen und eine eigenständige gedankliche Struktur aufweisen.⁶⁶³

Zweifelhaft ist die Qualifizierung solcher Eingriffe in die Textsubstanz, die sich als bloße Weglassung von Werkteilen oder als solche Änderungen darstellen, die der handwerksmäßigen Umsetzung des Textes, also dessen Einrichtung in die Bühnensphäre dienen. Sofern man

⁶⁵⁸ Sehr lehrreich hierzu auch *Grunert* 2002, S. 147; *von Foerster* 1973, S. 43.

⁶⁵⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 147.

⁶⁶⁰ Ausführlich hierzu *Grunert* 2002, S. 147.

⁶⁶¹ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 164; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 113 ff.; *von Foerster* 1973, S. 30 ff., S. 71.

⁶⁶² Vgl. *Kuhn* 2005, S. 164; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 113 ff.; *von Foerster* 1973, S. 36 ff.

⁶⁶³ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 46, S. 71; *Dünnwald* 1969, S. 149, S. 83; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 3 Rn. 14; ähnlich *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 3 Rn. 18 f.; i.d.S. wohl auch *Steiger-Herms* 1983, S. 289, S. 303.

zutreffend den allgemein anerkannten Schutz der kleinen Münze auch für die Beurteilung von Bearbeitungsleistungen bei Bühneninszenierungen heranzieht, wären auch die hier in Rede stehenden üblichen Striche, Textrevisionen oder Sprachglättungen solange Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG, solange sich nur das Ergebnis als irgendwie individuelles Werk des Regisseurs darstellte.⁶⁶⁴ Entsprechend der allgemeinen Theater- und Verlagspraxis, welche bei den fraglichen Änderungen grundsätzlich annimmt, es handele sich nicht um Bearbeitungen, ebenso wie dem Willen des Regisseurs folgend, der durch entsprechende Modifizierungen die Spielvorlage gar nicht bearbeiten, sondern sie möglichst einprägsam und ihrem Anliegen entsprechend zum Ausdruck bringen möchte, wird man einen für das Erreichen einer individuellen Leistung erforderlichen Gestaltungsspielraum indes für all diejenigen Anpassungen verneinen können und zum Erreichen einer einheitlichen Einschätzung in Praxis und juristischer Theorie verneinen müssen, die routinemäßig mit einer Inszenierung einhergehende Kürzungen und einfache Textrevisionen betreffen oder die den konkreten Verhältnissen des aufführenden Theaters geschuldet sind und die jeder Regisseur so oder so ähnlich vornehmen würde.⁶⁶⁵ Zu diesen gehören etwa Änderungen der Spielvorlage aufgrund finanzieller oder personeller Ausstattung des Theaters, zeitlicher Rahmenbedingungen, räumlicher Verhältnisse, sprachliche Anforderungen an die Verständlichkeit beim Publikum etc.⁶⁶⁶

Grundsätzlich festgehalten werden kann daher: Je mehr Änderungen der Spielvorlage dem individuellen künstlerischen Konzept und der persönlichen Note des Regisseurs folgen, umso eher sind sie als solche oder in ihrer Gesamtheit als Bearbeitung der Spielvorlage im Sinne des § 3 UrhG geschützt.⁶⁶⁷

Die vorstehenden Überlegungen sind für die vorliegend im Zentrum der Betrachtung stehende Frage, welcher Qualität das Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung ist, insoweit relevant, als die Realisierung der Spielvorlage durch ihre Inszenierung die vorstehend besprochenen substantiellen oder mittelbaren Änderungen der Spielvorlage enthalten kann und zumeist enthalten wird. Indes präjudiziert die Einordnung von Änderungen der Spielvorlage als Bearbeitung keinesfalls die Qualifizierung der Realisierung des Ausgangswerkes in die Bühnenform.

⁶⁶⁴ Vgl. *Grunert* 2002, S. 149.

⁶⁶⁵ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 71; *Grunert* 2002, S. 149 f.; *Ulmer* 1980, S. 161; *Schultze, Friederich: Rechtsbeziehungen zwischen Autor und Regisseur*. In: *Film und Recht (FuR)*, 1972, S. 250, S. 251.

⁶⁶⁶ Vgl. BGH, Urteil v. 19.11.1971 – Biographie: „Ein Spiel“- , GRUR 1972, S. 143, S. 145 m. w. N; *Ulmer* 1980, S. 159; *Schack* 2007, Rn. 604; *Grunert* 2002, S. 150.

⁶⁶⁷ Vgl. *von Foerster* 1973, S. 71; *Grunert* 2002, S. 150.

Sofern die Spielvorlage „nur“ realisiert wird, ohne dass die textliche Integrität oder ihr geistiger Gehalt verändert werden, fragt sich, ob diese Umsetzung des Schriftwerkes in ein Bühnengeschehen als solche eine Bearbeitung der Vorlage im Sinne des § 3 UrhG ist.⁶⁶⁸ Bei den eine Spielvorlage in das Bühnengeschehen umsetzenden Elementen handelt es sich um all diejenigen, welche die Spielvorlage konkretisieren und so einen Großteil der Aufführung überhaupt erst ausmachen. Zu ihnen gehören etwa Besetzungsentscheidungen, Personenregie, Bühnenbild, Maske, Kostüme, Lichtdesign etc.⁶⁶⁹ Auch solche Elemente dienen der Umsetzung einer Spielvorlage in das aufzuführende Bühnenwerk, die der Spielvorlage von außen hinzugefügt werden (wie etwa Film, Musik oder als solche erkennbare Texte anderer Autoren), deren geistiges Substrat aber unverändert lassen und es allein verdeutlichen.⁶⁷⁰

Ob die Umsetzung der Spielvorlage in das Bühnengeschehen unter Beibehaltung ihrer textlichen Integrität und des geistigen Gehaltes als Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG anzusehen ist, wird in der juristischen Literatur uneinheitlich beurteilt: Während einige ein Bearbeiturerheberrecht des Regisseurs nur bei schöpferisch umgestaltenden Inszenierungen annehmen wollen⁶⁷¹, befürworten andere regelmäßig die Bearbeitungsqualität der Inszenierung aufgrund der Abhängigkeit dieser Schöpfung von der Spielvorlage⁶⁷².

Eine Bearbeitung erfordert begriffsnotwendig eine schöpferische Umgestaltung des Ausgangswerkes.⁶⁷³ Sofern es hier um die Realisierung des Schriftwerkes in das Bühnengeschehen und gerade nicht um Veränderungen seiner Textsubstanz geht, wird das Ausgangswerk als solches durch die Inszenierung nicht tangiert, sondern findet vielmehr Eingang in die Aufführung.⁶⁷⁴ Das Schriftwerk wird durch die Inszenierung nicht verändert, sondern die Inszenierung ist vielmehr in gewisser Weise Transposition desselben. Von einer Bearbeitung der Spielvorlage kann bereits vor diesem Hintergrund nicht gesprochen werden.⁶⁷⁵

Für ein Bearbeiturerheberrecht wird zumeist der – bereits zuvor in anderem Zusammenhang (vgl. 1.b)dd)) diskutierte – Vergleich der Tätigkeit des Regisseurs mit derjenigen des Über-

⁶⁶⁸ Diese „reine“ Inszenierung dürfte der von *von Foerster* 1973 beschriebenen Fallgruppe 4, S. 41, entsprechen.

⁶⁶⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 153.

⁶⁷⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 153.

⁶⁷¹ Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 3 Rn. 26; *von Foerster* 1973, S. 41 ff.; *Winckler-Neubrand* 1987, S. 113 ff.; *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44, welche sämtlich ein Bearbeiturerheberrecht des Regisseurs in der Regel verneinen und es nur für den Ausnahmefall einer schöpferischen Inszenierung anerkennen möchten.

⁶⁷² In diesem Sinne *Raue: Recht geschieht, wem Recht geschieht* 2000, S. 148, S. 154; *Schmieder* 1972, S. 133, S. 137.

⁶⁷³ Vgl. *Lütje* 1987, S. 87; *Bohr* 1978, S. 35, S. 47 f.; *Kuhn* 2005, S. 164.

⁶⁷⁴ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 164.

⁶⁷⁵ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 164.

setzers, der einhellig als Bearbeiter anerkannt ist, ins Feld geführt.⁶⁷⁶ So wird vorgebracht, jede Inszenierung eines Bühnenwerks sei als künstlerisch-individuelle Interpretation eine Umformung des Schriftwerkes in die konkrete Gestalt der Aufführung.⁶⁷⁷ Während der Übersetzer einem der Sprache des Ausgangswerkes nicht mächtigen Leser das Schriftwerk in einer ihm verständlichen Sprache zugänglich mache, „übersetze“ der Regisseur das bislang nur als schriftliches Rohwerk vorhandene Bühnenwerk in die Sprache der dem Zuschauer verständlichen Aufführung.⁶⁷⁸ Die Übertragung eines Textes in die Bühnenform sei von gleicher urheberrechtlicher Qualität wie die Transposition eines Schriftwerkes in eine andere Sprache, dienten doch beide der Verständlichmachung des Ausgangswerkes durch Umwandlung in eine andere Formen- oder Gedankenwelt.⁶⁷⁹ Dieser Vergleich vermag indes nicht zu überzeugen.⁶⁸⁰ Er übersieht, dass die Leistung des Regisseurs über diejenige des Übersetzers weit hinausgeht. Während letzterer nämlich unter Beibehaltung der inneren Form des Ausgangswerkes mit neuen äußeren Mitteln wiederum ein Sprachwerk schafft, formt der ein Schriftwerk in eine Inszenierung umsetzende Regisseur dieses nicht lediglich um, sondern fügt der Inszenierung etwas Neues, gänzlich Anderes hinzu, um ihr – wie häufig formuliert wird – szenisches Leben einzuhauchen (insoweit auch die Ausführungen zur Theatersemiotik im Zusammenhang mit dem Merkmal der Gestaltungshöhe, III.1.b)dd)).⁶⁸¹

Die grundsätzlich naheliegende Gegenüberstellung von Regiekunstwerk und Übersetzung ist zwar insoweit nützlich, als sie ein weiteres Argument dafür vorbringt, überhaupt erst die urheberrechtliche Schutzfähigkeit der Inszenierung (statt eines bloßen Leistungsschutzes) zu begründen. Allein zu diesem Zweck scheint der Vergleich von Übersetzer und Regisseur wohl auch bemüht zu werden.⁶⁸² Wurde hier aber bereits zuvor die Werkqualität der Inszenierung im Sinne des § 2 UrhG konstatiert, so ist ein „Anheben“ des Regisseurs auf die im Vergleich zum bloßen Leistungsschutz höhere (da bearbeiterurheberrechtsbegründende) Stufe der Übersetzung nicht erforderlich. Der Vergleich von Übersetzung und Inszenierungskunst versäumt vielmehr, die Inszenierungstätigkeit des Regisseurs in ihrer über eine Übersetzungsleistung hinausgehenden Eigenart zu würdigen: Während nämlich beide, Autor und Übersetzer, ihre Arbeit an einem Sprachwerk vollbringen, handelt es sich bei den Tätigkeiten

⁶⁷⁶ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 138, S. 147; *Hirsch Ballin* 1954, S. 310, S. 319; *Raschèr* 1989, S. 95 f., S. 104 f.

⁶⁷⁷ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 137.

⁶⁷⁸ Vgl. *Wippermann, Gert*: Der Schutz der Leistung des ausübenden Künstlers nach geltendem und nach künftigen Recht. Köln 1959, S. 21 Fn. 3; *Schmieder* 1972, S. 113, S. 138.

⁶⁷⁹ Vgl. *Raschèr* 1989, S. 104.

⁶⁸⁰ Vgl. *Rogger* 1976, S. 151.

⁶⁸¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 155; ähnlich auch *von Foerster* 1973, S. 49.

⁶⁸² Vgl. *Grunert* 2002, S. 155.

von Autor und Regisseur um vollkommen eigenständige, autonome Kunstformen.⁶⁸³ Daraus folgt aber zugleich, dass eine Qualifizierung der interpretierenden Inszenierung als Bearbeitung im Sinne einer Übersetzung der Leistung des Regisseurs nicht gerecht würde. Zwar ist die Regiearbeit – da von der Spielvorlage nicht sinnvoll ablösbar – in gewisser Weise abhängige Nachschöpfung, sie geht aber weit über dieses schriftlich fixierte Sprachwerk hinaus, indem sie ein eigenständiges, flüchtiges Kunstgebilde schafft, welches ganz eigenen Beurteilungsmaßstäben unterliegt.⁶⁸⁴

f) Eigenständiges Kunstwerk im Sinne des § 2 UrhG

Das geltende Urheberrecht vermag urheberrechtlich relevante Vorgänge, bei denen die Werkgattung des Originalwerkes verlassen wird, ohne dieses zu verändern, nicht zu erklären. Die Theaterinszenierung im Sinne einer Umsetzung der Spielvorlage in das Bühnengeschehen ist nach alledem keine Bearbeitung im Sinne des § 3 UrhG, sondern unabhängig vom dem an der Spielvorlage bestehenden Urheberrecht als eigenständiges Kunstwerk im Sinne des § 2 UrhG selbständig geschützt.⁶⁸⁵

Diesem selbständigen Schutz der Inszenierung ließe sich insbesondere nicht entgegenhalten, durch seine Anerkennung würden bislang freie Bühnenwerke plötzlich wieder erneut unter Schutz gestellt. Schließlich darf jedes Drama als solches nach Ablauf der Schutzfrist beliebig aufgeführt werden, nur eben nicht in Form einer bereits konkret geschützten Inszenierung, genießt diese das vorbestehende Werk in gewisser Weise enthaltende Inszenierung urheberrechtlichen Schutz doch nur unbeschadet des Urheberrechts an diesem Ausgangswerk, sodass sich – anders gewendet – das Urheberrecht an der Inszenierung nicht auf die Spielvorlage erstreckt.⁶⁸⁶

Allein diese Bewertung der Inszenierung wird schließlich ihrem komplexen Charakter eines Gesamtkunstwerkes gerecht, denn sie ist nicht bloßes Konglomerat einzelner Beiträge, sondern ein komplexes Ganzes. Die Beiträge sind für den Zusammenhang geschaffen und auf das Engste mit ihm verwoben.⁶⁸⁷ Der schöpferische Gehalt der Inszenierung kann in seiner

⁶⁸³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 155.

⁶⁸⁴ Vgl. *Grunert* 2002, S. 155; in diesem Sinne auch *Rogger* 1976, S. 155 ff.

⁶⁸⁵ Ähnlich auch *Körner* 1999, S. 95 ff.; *Rogger* 1976, S. 155 ff.; *Kurz* 1999, S. 527 f. Rn. 45; *Grunert* 2002, S. 155; *Kuhn* 2005, S. 165, ausdrücklich auch für die Schweiz *Stahl* 1997, S. 12.

⁶⁸⁶ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 191; im Ergebnis ebenso von *Foerster* 1973, S. 74; *Rogger* 1976, S. 155.

⁶⁸⁷ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 165.

Gesamtheit nur erfasst werden, wenn man ihre Komponenten zusammenfassend betrachtet und die ihr zugedachte eigenständige Wirkung in Rechnung stellt.⁶⁸⁸

g) Zwischenergebnis

Die Qualität des Urheberrechts des Regisseurs an seiner Inszenierung ist differenziert zu beurteilen:

In Abgrenzung zum Ausgangswerk kann die Inszenierung die Spielvorlage im Extrem- und Ausnahmefall in freier Benutzung verwenden, wenn diese allein als Anregung für den Regisseur dient, gewissermaßen eine eigene Spielvorlage für seine Inszenierung zu schaffen.

Eine Bearbeitung des Ausgangswerkes im Sinne der §§ 3, 2 UrhG ist die Inszenierung insoweit, als sie die Spielvorlage durch Änderungen am Text selbst sowie durch Hinzufügen fremder Elemente, die sich auf den geistigen Aussagegehalt des Ausgangswerkes auswirken, substantiell oder mittelbar ändert.⁶⁸⁹ Theaterübliche Anpassungen wie Striche oder Sprachglättungen, welche durch die speziellen Gegebenheiten der inszenierenden Bühne bedingt sind, stellen regelmäßig keine Bearbeitungen dar. Sonstige Änderungen sind umso eher Bearbeitungen im Sinne des § 3 UrhG, je eher sie Ausdruck der künstlerischen Intention des Regisseurs sind und je stärker sie in die geistige Substanz des Ausgangswerkes eingreifen.⁶⁹⁰

Betrachtet man die Inszenierung als Realisation der Spielvorlage in das Bühnengeschehen – und allein um diesen Aspekt geht es, möchte man ihren Integritätsschutz begründen –, so handelt es sich bei diesem um einen solchen rezeptiv-schöpferischer Natur, aufgrund dessen ein selbständiges schutzfähiges Inszenierungswerk im Sinne des § 2 UrhG entsteht.⁶⁹¹ Eine Besonderheit dieses selbständigen Urheberrechts des Theaterregisseurs an der Inszenierung besteht insoweit, als sie – im Ergebnis wie bei einer Bearbeitung – urheberrechtlichen Schutz nur unbeschadet des Urheberrechts am Ausgangswerk genießt, sodass sich das Urheberrecht am Inszenierungswerk nicht auf die Spielvorlage erstreckt.⁶⁹²

⁶⁸⁸ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 166.

⁶⁸⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 152.

⁶⁹⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 157.

⁶⁹¹ Vgl. *Körner* 1999, S. 94 f.; *Grunert* 2002, S. 135.

⁶⁹² Vgl. *Kuhn* 2005, S. 191.

3. Kulturpolitische Bedenken gegen ein Urheberrecht des Regisseurs

Zahlreich sind die argumentativen Versuche, dem Regisseur außerhalb der bislang angestellten rechtsdogmatischen Erwägungen ein Urheberrecht an seiner Inszenierung zu versagen. So wird etwa trotz der zuvor unter II. (Urheber- oder Leistungsschutz für den Regisseur der Bühneninszenierung) aufgezeigten – und für den Regisseur relevanten – Unterschiede zwischen dem Schutz ausübender Künstler und demjenigen „echter“ Urheber ein schutzwürdiges Interesse des Regisseurs an einem „echten“ Urheberrecht geleugnet und schlicht behauptet, ihm sei durch das Leistungsschutzrecht Genüge getan.⁶⁹³ Daneben werden kulturpolitische Interessen ins Feld geführt, welche gegen die Anerkennung eines Urheberrechts des Regisseurs stritten. Beide Argumentationsansätze ließen sich – ohne dass im Einzelnen auf sie eingegangen werden müsste – mit einem Satz abtun, denn dogmatisch sauber sind sie nicht: Das Urhebergesetz macht die Zubilligung von Urheberschutz einzig und allein davon abhängig, ob ein Werk im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG vorliegt, das *Interesse* des Werkschöpfers an der Urheberrechtsschutzfähigkeit findet als regulatives Prinzip im Gesetz ebenso wenig Ausdruck wie etwaige Erwägungen zur Kulturpolitik.⁶⁹⁴

Dennoch soll die – wenn auch kurzgehaltene – Auseinandersetzung mit kulturpolitischen Bedenken nicht gescheut werden. Dies zum einen, weil die Einwände teils so massiv formuliert werden, dass man meinen könnte, sie seien in der Lage, das bislang gefundene Ergebnis entgegen aller dogmatischen Erwägungen zu korrigieren. Maßgeblich aber deshalb, um zu zeigen, dass jedes insoweit vorgetragene Argument fehlgeht. Schließlich soll am Ende der vorliegenden Abhandlung ein Ergebnis stehen, welches sich nicht dem Vorwurf ausgesetzt sieht, in der Theaterpraxis ohne Bestand zu sein.

Wie politisch und damit interessengetrieben der Streit um ein Urheberrecht des Regisseurs tatsächlich ist, tritt durch die zwischen Rolf Bolwin und Peter Raue im Jahrbuch 2000 der Zeitschrift „Theater heute“ geführte Auseinandersetzung auf das Deutlichste zutage.⁶⁹⁵ Rolf Bolwin, seinerzeit wie heute Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins, argumentiert vehement und getragen von Verbandsinteressen gegen ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs, während Peter Raue, einer der renommiertesten Urheberrechtsanwälte Deutschlands und in aller Regel Einzelpersonen und damit auch Regisseure vertretend, eben-

⁶⁹³ Vgl. *Bolwin, Rolf*: Urheberrecht für Regisseure. Eine Überreaktion. In: THEATER 2000. Das Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“. Thema: Durchblick und Vorstellung. Berlin 2000, S. 78, S. 78; *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 142.

⁶⁹⁴ Vgl. *Erdmann* 1992, S. 209, S. 230.

⁶⁹⁵ Vgl. *Bolwin* 2000, S. 78; *Raue, Peter*: Mit dem Recht im Rücken – und dem Bühnenverein gegen sich. In: Theater heute, Heft 11, Berlin 2000, S. 79.

so kompromisslos für ein solches Urheberrecht eintritt. Keiner von ihnen scheint sich in Gänze freimachen zu können von der seiner beruflichen Stellung geschuldeten Haltung. Und doch vermag Peter Raue auf neutralerem Niveau zu argumentieren als Rolf Bolwin, dessen Ausführungen sich offensichtlich in politischen anstatt rechtlichen Kategorien bewegen. Die Zuerkennung eines Urheberrechts für den Regisseur nämlich wäre für die Bühnen mit einigen – aus ihrer Sicht – gravierenden Nachteilen verbunden, die Bolwin so polemisch versucht zu verhindern, als ginge es um sein Leben: Zum einen hätte ein solches Urheberrecht des Regisseurs zur Folge, dass die Intendanz nach der Premiere einer Inszenierung nicht mehr ändernd in diese eingreifen könnte, selbst wenn sie dem Publikum missfiele (im Einzelnen hierzu sogleich den zweiten Teil der Arbeit). Darüber hinaus – und für das Theater nicht minder dramatisch – entstünden dem urheberrechtlich geschützten Regisseur gegenüber der Bühne für die einzelnen Aufführungen unter Umständen zusätzliche Tantiemenansprüche, was die Kosten einer Produktion um Einiges steigen ließe.⁶⁹⁶

Ohne auf diese emotionale Ebene eingehen zu wollen, sollen nachfolgend allein die insoweit inhaltlich vorgebrachten Argumente beleuchtet und soll dargelegt werden, wie wenig substantiiert sie in juristischer Hinsicht sind.

a) **Kollision mit den Interessen des Autors**

Das gegen die Anerkennung eines Urheberrechts des Regisseurs an seiner Inszenierung vorgebrachte Argument, sie führe zu massiver Kollision mit den Interessen des Autors, dessen Rechte entwertet und ausgehöhlt würden⁶⁹⁷, kann in dieser befürchteten Konsequenz nicht nachvollzogen werden:

Es wurde zuvor (vgl. IV.2.) dargelegt, dass ein Urheberrecht des Regisseurs die Rechtsstellung des Dichters in keiner Weise beeinflusst, ihn insbesondere nicht zum Miturheber degradiert.⁶⁹⁸ Beide Rechte, dasjenige des Autors und das des Regisseurs, sind grundsätzlich voneinander unabhängig, bezieht sich doch das Recht des Dramatikers auf das von ihm verfasste Schriftwerk, während der Regisseur ein Urheberrecht an seiner Inszenierung hat. Bearbeitungen des Bühnenwerkes sind – und zwar unabhängig von der Anerkennung eines Regieurberechts – von der Zustimmung des Autors abhängig, Änderungen nur innerhalb des gesetzlich vorgegebenen Rahmens zulässig. Auch verbleibt dem Autor die Bestimmung über Art

⁶⁹⁶ Zu den Verwertungsrechten an der Inszenierung im Falle der Zuerkennung eines Urheberrechts für den Regisseur vgl. etwa *Raschèr* 1989, S. 129-131 sowie *Rogger* 1976, S. 262-264.

⁶⁹⁷ Vgl. *Elster* 1930, S. 573, 576; *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, 131.

⁶⁹⁸ Vgl. *Rogger* 1976, S. 195.

und Umfang der Verwertung seines Werkes, allein könnte die Verwertung einer konkreten Aufführung am Einspruch des inszenierenden Regisseurs scheitern.⁶⁹⁹ Da dem Regisseur ebenso wie dem Autor regelmäßig an einer Verbreitung seiner Leistung gelegen sein wird, ist eine diesbezügliche Interessenkollision jedoch kaum vorstellbar.⁷⁰⁰

b) Konkurrenz mit den Urheberrechten anderer Künstler

Ebenso wenig Substanz haben Bedenken dahingehend, die Anerkennung eines Urheberrechts des Regisseurs für seine Inszenierungsarbeit beeinträchtigt die Rechtsstellung der übrigen Künstler, welche anlässlich der Bühnenproduktion schöpferisch tätig sind oder vorbestehende Werke in die Inszenierung einbringen.⁷⁰¹ So werden etwa an Bühnenbild, Kostüm oder Musik – um nur einige Beispiele zu nennen – eigene Urheberrechte des Bühnen- und Kostümbildners oder des Komponisten begründet. Mag der Regisseur insoweit Ideengeber gewesen sein, wird er allein durch die Impulsgebung weder Allein-, noch Miturheber an diesen einzelnen Werken.⁷⁰² Sind diese Impulse auch – wie zuvor dargelegt – unverzichtbarer Faktor für das Gesamtkunstwerk des Regisseurs, auf die Urheberschaft etwa des Bühnenbildners am konkret gestalteten Bild, des Kostümbildners an den Kostümen oder des Komponisten an seiner Musik wirkt sich dies nicht aus. Damit kann auch das Argument der Konkurrenz mit den Urheberrechten anderer Künstler nicht gegen ein Regieurheberrecht ins Feld geführt werden.

c) Unzumutbare Einschränkung der Intendanz

Gegen die Anerkennung eines Urheberrechts des Regisseurs an seiner Inszenierung wird – wie bereits erwähnt – weiter vorgebracht, sie führe zu einer unzumutbaren Einschränkung der Bühnenleitung, der dadurch die Möglichkeit versagt würde, eine Inszenierung im Nachhinein zu verändern. Dies aber habe fatale Konsequenzen für die Risikobereitschaft des Theaters, eine bewusste Provokation des Publikums einzugehen oder sich an unerfahrenen Jungregisseuren zu versuchen, da ihm nach der Premiere jegliche Korrekturmöglichkeit abgeschnitten sei.⁷⁰³

⁶⁹⁹ Vgl. *Wippermann* 1959, S. 124; *Rogger* 1976, S. 195; *Meier* 1987, S. 241, S. 256.

⁷⁰⁰ Vgl. *Rogger* 1976, S. 195 f.

⁷⁰¹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 147.

⁷⁰² Vgl. *Rogger* 1976, S. 148 f.

⁷⁰³ Vgl. *Bolwin* 2000, S. 78, S. 78.

Dem ersten Aspekt ist schlicht Folgendes zu entgegnen: Eine opportunistische Intendanz, die ob einer unerwarteten Reaktion des Publikums die Spitzen einer Inszenierung im Nachhinein glätten möchte, ist in diesem Anliegen gar nicht erst schützenswert. Die Theaterleitung hat jederzeit während der Entwicklung einer Inszenierung Möglichkeiten, Mitsprache auszuüben. Tut sie dies nicht und sieht sie sich aufgrund einer starken Reaktion des Publikums zu Radierungen veranlasst, so ist sie in diesem Wunsch nicht zu unterstützen.⁷⁰⁴

Ohnehin werden die meisten Regisseure unabwendbaren Änderungswünschen der Intendanz in aller Regel aufgeschlossen gegenüberstehen und diesen dort entsprechen, wo sie es mit ihrem künstlerischen Empfinden vereinbar sehen.⁷⁰⁵ Sollte ein Regisseur – wie Burkhard C. Kosminski im Rahmen seiner „Tannhäuser“-Inszenierung – seine Zustimmung verweigern, so ist dem Rechnung zu tragen und davon auszugehen, dass die gewünschte Änderung aus seiner Sicht einen Eingriff in die von ihm erdachte künstlerische Konzeption darstellt.⁷⁰⁶

Mit der Anerkennung eines generellen Bestandsschutzes sind im Übrigen nicht jegliche Änderungen der Inszenierung ausgeschlossen und verbleibt der Intendanz durchaus die Möglichkeit eines nachträglichen Regulativs. Im Einzelnen sollen diese Fragen dem zweiten Teil der vorliegenden Abhandlung vorbehalten bleiben.

Auch das Argument, die Zuerkennung eines Urheberrechts für den Regisseur einer Inszenierung impliziere zugleich ein Hemmnis für die Nachwuchsförderung, trägt nicht. Wenn vorgebracht wird, Bühnen würden von der Beschäftigung von Nachwuchsregisseuren absehen, wenn ihnen bei Misserfolg des Experiments die Möglichkeit eines nachträglichen, „reparierenden“ Eingriffs abgeschnitten sei, so scheinen diese Bedenken nicht zu Ende gedacht. Weder Kritiker noch sachkundiges Publikum nämlich werden an die Inszenierung eines Regieдебütanten überhöhte Anforderungen stellen, werden beide nachsichtig sein mit Fehlritten und eine vollendete Aufführung nicht erwarten. Missglückt eine Inszenierung so eklatant, dass ihre Aufführung unzumutbar scheint, ist den Interessen des Theaters ebenso wie denjenigen des Regisseurs zu entsprechen, indem sie vom Spielplan genommen wird.⁷⁰⁷ Die Gefahr einer solchen Fehlinvestition besteht indes stets und nicht allein bei Debütanten.⁷⁰⁸

Schließlich ist die Intendanz während der Probenzeit nicht nur anwesend und auch in dieser Phase jederzeit zur Mitsprache in der Lage, sondern vielmehr aufgrund ihrer Fürsorgepflicht

⁷⁰⁴ Vgl. *Raue*: Mit dem Recht im Rücken 2000, S. 79, S. 79.

⁷⁰⁵ Vgl. *Rogger* 1976, S. 183.

⁷⁰⁶ Vgl. *Rogger* 1976, S. 183.

⁷⁰⁷ Vgl. *Rogger* 1976, S. 201.

⁷⁰⁸ Vgl. *Rogger* 1976, S. 201.

gegenüber dem Jungregisseur verpflichtet, diesen nicht in unverantwortlicher Weise mit Inszenierungen zu überfordern und sie ist angehalten, durch Äußerung von Änderungsanliegen während der Probenzeit echte Regiedebakel von Anfängern zu verhindern und deren Karriere nicht leichtsinnig aufs Spiel zu setzen.⁷⁰⁹

Von einer unzumutbaren Beeinträchtigung der Intendanz durch Annahme eines Urheberrechts des Regisseurs für seine Inszenierung kann nach alledem nicht gesprochen werden.

d) Gefahr einer Monopolisierung

Eine ebenso häufig vorgebrachte Befürchtung geht dahin, die Anerkennung eines Urheberrechts für den Regisseur und ein damit verbundener Plagiatsschutz führe zu einer unerwünschten Monopolisierung und damit einhergehenden Verödung und Versteinigung der Kulturlandschaft, weil Ausschließlichkeitsrecht und Genehmigungspflichten bei originellen Aufführungen entstünden, die die Entwicklung des Kulturlebens hemmten.⁷¹⁰ Gewisse Grundzüge des Regietheaters nämlich seien so üblich geworden, dass ein Urheberrecht des Regisseurs an solchen Regieleistungen deren Übernahmen in andere Theater genehmigungspflichtig machten und diese allzu leicht dem Vorwurf des Plagiats aussetzte.⁷¹¹ Dieser Umstand wiederum belaste jeden Regisseur mit der Gefahr, eine strafbare Urheberrechtsverletzung zu begehen, wenn er sich bei seiner Regiearbeit von einer früheren Inszenierung eines Kollegen anregen lasse und nunmehr geschützte Gestaltungselemente in seine eigene Aufführung übernehme.⁷¹²

Auch dieses Argument überzeugt indes nicht: Zunächst sind die abstrakte Idee, der bestimmte Regiestil oder die allgemeine Methode ohnehin gemeinfrei.⁷¹³ Urheberrechtlichen Schutz genießen allein die Kombination theatraler Mittel, die Übernahme einer ganzen Regiekonzeption, das Zusammenspiel zahlreicher Elemente, die eine Inszenierung als solche ausmachen.⁷¹⁴ Nur die sklavische Nachahmung dieser Inszenierung ist unzulässig, oder es muss zumindest eine sehr weitgehende Übereinstimmung festzustellen sein, ehe der Vorwurf der unfreien Benutzung mit hinreichender Erfolgsaussicht erhoben werden kann.⁷¹⁵ Insoweit von

⁷⁰⁹ Vgl. Rogger 1976, S. 201 f.

⁷¹⁰ Vgl. Jayme 2009, S. 137, S. 145; Ulmer 1980, S. 142; Krüger-Nieland 1972, S. 129, S. 138.

⁷¹¹ Vgl. Jayme 2009, S. 137, S. 143 f. Als üblich gewordene Grundzüge des Regietheaters bezeichnet er es etwa, wenn der Regisseur die Handlung in die Entstehungsgeschichte des Werkes verlagert oder eine alte Oper in die heutige Zeit verlegt; ähnlich auch Bolwin 2000, S. 78, S. 79.

⁷¹² Vgl. Krüger-Nieland 1972, S. 129, S. 140.

⁷¹³ Vgl. Erdmann 1992, S. 209, S. 230; BGH, Urteil v. 1.4.1958- „Mecki“-Igel, GRUR 1958, S. 500, S. 501.

⁷¹⁴ Vgl. Rogger 1976, S. 198.

⁷¹⁵ Vgl. Jayme 2009, S. 137, S. 145; Raue: Mit dem Recht im Rücken 2000, S. 79, S. 79.

einer Hemmung der kulturellen Entwicklung zu sprechen, übersähe, dass es jeder Bühne freisteht, einzelne – und daher gerade nicht geschützte – Inszenierungseinfälle aufzugreifen, neu anzuordnen oder für andere Inszenierungen dramatischer Werke einzusetzen. Der Regisseur der heutigen Theaterpraxis wird damit dem Vorwurf einer bewussten Urheberrechtsverletzung niemals ausgesetzt sein, eine entgegenstehende Behauptung verkennt schlicht die Realität des heutigen Theatergeschehens. Wie im ersten Teil der Arbeit umfassend dargelegt, ist es doch gerade Bestreben von Regisseuren im Zeitalter des Regietheaters, durch eigene Interpretation der Spielvorlage eine stets neuartige Konzeption zu schaffen, sich von anderen Inszenierungen ab- oder sich zu ihnen in Bezug zu setzen. Angesichts der unendlich scheinenden Vielfalt möglicher theatralischer Zeichen, zu bespielender Räume oder potentieller Einbindung des Publikums etc. bleibt daher für abweichende Gestaltungen nicht nur ein hinreichender Spielraum, sondern ist umgekehrt eine zufällige Identität bei Inszenierungen, die sich aus einer derart großen Vielfalt an Details zusammensetzen, nicht vorstellbar.⁷¹⁶ Eine unbewusste Urheberrechtsverletzung durch einen Regisseur aber ist damit zugleich schlicht ausgeschlossen. Kein Künstler läuft also Gefahr, unwissentlich gegen den Vorwurf des Plagiats zu verstoßen und hat sich bei der Bewältigung seiner künstlerischen Aufgaben folglich nicht von entsprechenden Befürchtungen einschränken zu lassen.⁷¹⁷ Im Gegenteil wird die allgemeine künstlerische Entwicklung der Inszenierung durch einen besonderen Schutz nicht aufgehalten werden, sondern scheint die Gewährung eines höheren Schutzes Ansporn zu eigenem ideenreichen Schaffen umso mehr zu geben, als die Möglichkeit des Ausnutzens durch Partizipation an fremder Geistesarbeit beschränkt wird. Wird tatsächlich das Inszenierungswerk als solches übernommen, so muss der Regisseur vor der unberechtigten Ausbeutung seiner Leistung geschützt werden, was eben nur durch die Zuerkennung eines Urheberrechts überhaupt möglich ist.⁷¹⁸

e) **Zwischenergebnis**

Es kann festgehalten werden, dass keine stichhaltigen kulturpolitischen Gründe existieren, die eine Korrektur des zuvor rechtsdogmatisch begründeten Ergebnisses gebieten würden.

⁷¹⁶ Vgl. Rogger 1976, S. 198.

⁷¹⁷ Vgl. Rogger 1976, S. 199.

⁷¹⁸ A.A. Nordemann 1970, S. 73, S. 77.

4. Ergebnis

Im Regietheater der Gegenwart stellt die durch den Regisseur bei der Realisation der Spielvorlage zum Zwecke der Aufführung hervorgebrachte Inszenierung ein Werk im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG dar.⁷¹⁹ Das Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung ist differenziert zu beurteilen: Im Ausnahmefall kann die Inszenierung die Spielvorlage in freier Benutzung verwenden, wenn diese allein als Anregung dient, um eine eigene Spielvorlage zu schaffen, und letztere als Grundlage der sich anschließenden Inszenierung zu wählen. Bearbeitung im Sinne der §§ 3, 2 UrhG ist die Inszenierung insoweit, als sie die Spielvorlage substantiell oder mittelbar ändert.⁷²⁰ Soweit die Inszenierung das Ausgangswerk realisiert – und diese Frage bildet den hiesigen Untersuchungsgegenstand –, handelt es sich um einen rezeptiv-schöpferischen Vorgang, aufgrund dessen der Regisseur an seiner Inszenierung als selbständiges schutzfähiges Inszenierungswerk ein Urheberrecht im Sinne des § 2 UrhG erlangt.⁷²¹ Eine Besonderheit dieses selbständigen Urheberrechts des Theaterregisseurs an seiner Inszenierung besteht insoweit, als sie urheberrechtlichen Schutz nur unbeschadet des Urheberrechts am Ausgangswerk genießt. Daher ist nur die Gesamtheit der durch den Regisseur zusammengeführten Elemente geschützt, welche nicht bereits durch den Autor der Spielvorlage vorgegeben waren, ohne dass dem Regisseur ein Spielraum verbliebe.⁷²²

C. Zusammenfassung des Ersten Teils

Eine genaue Betrachtung der Entwicklung der Regie führt zu der Erkenntnis, dass der Wandel der Regieleistung von der bloßen Organisation der äußeren Abläufe bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hin zu einer künstlerisch-gestaltenden Inszenierungstätigkeit es aus theaterwissenschaftlicher Sicht indiziert erscheinen lässt, die Inszenierung urheberrechtlich anders zu bewerten als dies bislang häufig angenommen wurde: Die Regie hat sich dem Ziel verschrieben, den theatralen Text in eine vielschichtige Auseinandersetzung zu überführen, die durch den Regisseur angestoßen, geführt und kundgetan wird. Er ist damit im Zeitalter des Regietheaters seit den 1960er/1970er Jahren Leitfigur der Theaterinszenierung und gilt als eigentlicher Schöpfer des „Inszenierungskunstwerkes“. Der Regiebegriff wurde zum Synonym der Arbeitsweise jedes einzelnen Regisseurs, der für seine Interpretation der Spielvorla-

⁷¹⁹ Vgl. Kurz 1999, S. 524 Rn. 44; Grunert 2002, S. 135; Rogger 1976, S. 118, S. 159 ff.

⁷²⁰ Vgl. Grunert 2002, S. 152.

⁷²¹ Vgl. Grunert 2002, S. 135; Körner 1999, S. 94 f.

⁷²² Vgl. Kuhn 2005, S. 191.

ge und Konzeption der Inszenierung ebenso verantwortlich zeichnet wie für die künstlerische, organisatorische und administrative Leitung der Einstudierung und Darstellung eines Werks.

Das geltende Urheberrecht lässt es indes an einer eindeutigen Qualifizierung der Bühneninszenierung fehlen. Aus dem Willen des Gesetzgebers, den Regisseur – jedenfalls – als Leistungsschutzberechtigten einzuordnen, kann nicht gefolgert werden, dass die Möglichkeit eines umfassenden Urheberrechts schlechthin ausgeschlossen sein soll. Ob und wann dem Regisseur für seine Inszenierung ein echtes Urheberrecht zur Seite steht, war mithin ausschließlich danach zu beurteilen, ob diese ein eigenständiges Werk im Sinne des Urheberrechts darstellt. Die Notwendigkeit einer Qualifizierung der Inszenierung ist vor dem Hintergrund der zwischen Urheber- und Leistungsschutzrecht bestehenden Unterschiede bei der Bewertung des Integritätsschutzes geboten.

Die wenigen zu der Einordnung des Regisseurs in Kategorien des Urheber- oder Leistungsschutzrechtes ergangenen Urteile lassen eine klare Entwicklung nicht erkennen, exemplarisch vielmehr verdeutlichen die letzten insoweit ergangenen Entscheidungen die fortbestehende Unsicherheit der Gerichte. Während sich zu Beginn der Auseinandersetzung im juristischen Schrifttum Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst im Wesentlichen zwei Lager gegenüberstanden, welche die Frage nach einem Urheberrecht des Bühnenregisseurs jeweils gegensätzlich beantworteten, scheint sich im Laufe der Zeit, insbesondere seit den 1960er Jahren zum einen die ein Urheberrecht befürwortende Auffassung durchgesetzt zu haben (wobei es dieser zumeist an einer Festschreibung mangelt, welche der einzelnen Regieleistungen urheberrechtlicher Schutz zuteil werden soll) und zugleich eine vermittelnde Meinung Gehör verschafft zu haben, die urheberrechtlichen Schutz dann annehmen möchte, wenn die Leistung des Theaterregisseurs sich nicht in der Interpretation der dramatischen Vorlage erschöpft, sondern darüber hinausgehend als eigenschöpferische Tätigkeit zu qualifizieren ist. Wann dies der Fall ist, bleibt indes ebenfalls weitgehend unklar.

Eine neuerliche Prüfung der Bühneninszenierung auf ihre Werkqualität hin schien daher angezeigt. Sie hat ergeben, dass im regiedominierten Theater der Gegenwart das durch den Regisseur bei der Realisation der Spielvorlage hervorgebrachte Inszenierungswerk im absoluten Regelfall ein Urheberrecht des Regisseurs begründet. Gegenstand der schöpferischen Leistung ist dabei nicht die inszenatorische Einzelheit, sondern die Inszenierung als Ganzes.⁷²³ Erst die schöpferische Gestaltung und Kombination der Einzelleistungen sowie Auswahl und

⁷²³ Vgl. *Kurz* 1999, S. 523 Rn. 44.

Kombination der einzelnen Mittel, der zu bespielenden Räume etc. ergibt die Bühneninszenierung und damit das urheberrechtlich geschützte Gesamtkunstwerk.⁷²⁴

Die Qualität des Urheberrechts des Regisseurs an seiner Inszenierung ist differenziert zu beurteilen: Die Inszenierung kann die Spielvorlage im Extrem- und Ausnahmefall in freier Benutzung verwenden, wenn diese allein als Anregung für den Regisseur dient. Eine Bearbeitung ist die Inszenierung insoweit, als sie die Spielvorlage durch Änderungen am Text selbst sowie durch Hinzufügen fremder, den geistigen Aussagegehalt des Ausgangswerkes beeinflussender Elemente substantiell oder mittelbar ändert. Soweit es – wie es hier Gegenstand der Untersuchung ist – bei der Inszenierung um die Realisation der Spielvorlage geht, handelt es sich um einen rezeptiv-schöpferischen Vorgang, aufgrund dessen ein selbständiges schutzfähiges Inszenierungswerk entsteht.⁷²⁵ Eine Besonderheit dieses selbständigen Urheberrechts des Theaterregisseurs an seiner Inszenierung besteht darin, dass diese urheberrechtlichen Schutz nur unbeschadet des Urheberrechts am Ausgangswerk genießt, das Urheberrecht an der Inszenierung sich daher nicht auf die Spielvorlage erstreckt.⁷²⁶

⁷²⁴ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 20 Rn. 19.

⁷²⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 135; *Körner* 1999, S. 94 f.

⁷²⁶ Vgl. *Kuhn* 2005, S. 191.

ZWEITER TEIL:

DER URHEBERRECHTLICHE SCHUTZ DES REGISSEURS VOR ÄNDERUNGEN SEINER INSZENIERUNG

Dem Regisseur kommt im Regietheater der Gegenwart außerordentliche Bedeutung zu. Bühnen identifizieren und schmücken sich mit den ihnen verpflichteten Regisseuren und laufen mit ihrer Auswahl zugleich Gefahr, durch Skandale in die Schlagzeilen zu geraten.

Immer häufiger sieht sich daher die Theaterleitung – sei es aus künstlerischen, politischen oder wirtschaftlichen Gründen – dazu veranlasst, „entschärfend“ in eine abgeschlossene Inszenierung einzugreifen und diese teils tiefgreifenden Änderungen zu unterziehen.⁷²⁷ Ursächlich sind dabei nicht selten massive Proteste des Publikums oder unterschwelliger Druck von Subventionsgebern. Als aktuellstes Beispiel sei hier erneut auf die Inszenierung des „Tannhäuser“ an der Rheinoper in Düsseldorf durch den Regisseur Burkhard C. Kosminski verwiesen. Dort sah sich die Intendanz aufgrund massiver Proteste, teils sogar körperlicher Reaktionen des Publikums, welches sich durch drastische Szenen der Nazi-Herrschaft beeinträchtigt fühlte, zu einer Absetzung der Inszenierung dergestalt gezwungen, dass sie diese künftig nur noch konzertant aufführen wird.

Mag die Motivation der Bühnenleitung, in eine fertige Inszenierung einzugreifen, auch nachvollziehbar sein, so darf sie doch nicht dazu führen, dass das Werk des Regisseurs ohne seine Zustimmung verändert wird. Wie jeder andere schöpferische Künstler muss auch der Regisseur vor beliebigen späteren Zugriffen der Intendanz auf das von ihm geschaffene Werk geschützt werden. Zwar ist das Verhältnis von Bühnenleitung und inszenierendem Regisseur der Möglichkeit vertraglicher Vorausabstimmung zugänglich, in der Theaterpraxis mangelt es jedoch zumeist an entsprechenden Vereinbarungen.

Vor diesem Hintergrund scheint das Verhältnis zwischen Regisseur und Theaterleitung, ihre Interessen wie Befugnisse gerade im Zeitalter des sich nicht selten durch wagemutige Inszenierungen auszeichnenden Regietheaters von erheblicher Relevanz. Kaum nachvollziehbar erscheint daher, warum dieser Thematik in der juristischen Auseinandersetzung bislang so wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde und es drängt nicht zuletzt der Streit um die zitierte „Tannhäuser“-Inszenierung die Frage auf, ob die Intendanz, anstatt die Inszenierung künftig nur noch konzertant aufzuführen, auch hätte entscheiden können, diese ohne Zustimmung des Regisseurs zu ändern und im Nachhinein publikumskompatibler zu machen.

⁷²⁷ Vgl. Rogger 1976, S. 182.

Im ersten Teil der Arbeit wurde festgestellt, dass es für den Untersuchungsgegenstand, ob und in welchem Umfang der Theaterinszenierung Integritätsschutz zukommt, entscheidend auf die urheberrechtliche Einordnung der Inszenierungsarbeit des Regisseurs ankommt. Anschließend konnte konstatiert werden, dass dem Regisseur in aller Regel ein gegenüber dem Leistungsschutz integritätsrechtlich stärker geschütztes Urheberrecht im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG an seiner Inszenierung als Gesamtkunstwerk zur Seite steht. Für die Theaterpraxis stellen sich daher nunmehr folgende weitere – und zugleich juristisches Neuland betreffende – Fragen: Welchen Umfangs ist der deklarierte urheberrechtliche Schutz der Inszenierung? Darf ein Theater, welches durch die Beschäftigung eines skandalträchtigen oder unerfahrenen Regisseurs Gefahr läuft, durch eine Inszenierung im Publikum auf Widerstand zu stoßen, diese nach ihrer Premiere eigenmächtig ändern? Wann darf sich der Regisseur gewünschten Änderungen versagen?

Diese Überlegungen einer grundsätzlichen Klärung zuzuführen, erscheint indiziert, nicht zuletzt, um für eine bühnenpraktische Lösung ohne Beanspruchung der Gerichte Anhaltspunkte zu geben und Maßstäbe zu schaffen.⁷²⁸

Kernpunkt der nachfolgenden Ausführungen ist daher eine rechtliche Abgrenzung der Kompetenzen des künstlerisch verantwortlichen Regisseurs einerseits und der vor der Öffentlichkeit gesamtverantwortlichen Intendanz andererseits. Die zentrale Frage in den Rechtsbeziehungen zwischen Theaterleitung und Regisseur nach der Interpretationsfreiheit und ihrer Grenzen ließe sich indes nicht befriedigend behandeln, ohne zuvor diese Beziehung als solche, die dabei involvierten Interessen sowie ausdrücklich vereinbarte oder aus etwaiger „Theaterüblichkeit“ resultierende Bindungen zu beleuchten. Entsprechende Überlegungen werden diesen Teil der Arbeit einleiten. Anschließend sind die in Rechtsprechung und juristischer Literatur zu dem Komplex einer möglichen Änderungsbefugnis der Intendanz vertretenen Auffassungen nachzuzeichnen, um sodann den Fokus auf die Frage zu lenken, welchen Schutz das Urhebergesetz dem Regisseur vor Eingriffen der Theaterleitung in seine Inszenierung bietet. Dabei soll der – in der urheberrechtlichen Literatur bislang nicht behandelte – Versuch unternommen werden, allgemeine und bühnenspezifische Kriterien herauszuarbeiten, die ein Überwiegen der Interessen von Regisseur oder Bühne verallgemeinernd begründen können. Ziel ist es, eine möglichst klare Antwort auf die bestehende Unsicherheit zu geben, wann die Bühnenleitung auch ohne die Zustimmung des Regisseurs ändernd in seine Inszenierung einzugreifen berechtigt ist.

⁷²⁸ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 134.

Die nachfolgenden Erwägungen nehmen dabei den hier statuierten Regelfall zum Ausgangspunkt, in dem dem Regisseur ein Urheberrecht an seiner Inszenierung zusteht.

A. Die Interessen von Regisseur und Theaterleitung und ihre vertragliche Beziehung

Geht es in diesem Teil der Abhandlung zentral um den Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung durch die Intendanz, so erscheint es ebenso sinnvoll wie erforderlich, diesen Überlegungen zunächst allgemeine Motive des Werkintegritätsschutzes voranzustellen und dabei zu beleuchten, welches die Interessen des Regisseurs an der Unversehrtheit seiner Schöpfung sowie der Theaterleitung an möglichen nachträglichen Modifizierungen der Inszenierung sind. Auch gilt es zu untersuchen, ob das zwischen Regisseur und Theaterleitung bestehende Vertragsverhältnis regelmäßig Aussagen über mögliche Änderungsbefugnisse trifft, ob sich aus dem Charakter der Beziehung implizit diesbezügliche Übereinkünfte herleiten lassen oder eine „Branchenüblichkeit“ der Theaterpraxis existiert, die den Rückgriff auf gesetzliche Vorschriften zur Zulässigkeit nachträglicher Änderungen verbieten oder modifizieren.

I. Interessen des Regisseurs

Der Regisseur ist die für die Inszenierung verantwortlich zeichnende Zentralfigur des Theatergeschehens, dem an seiner Inszenierung in aller Regel ein Urheberrecht im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG zusteht. Als Urheber ist der Regisseur damit in seinen materiellen, ideellen und persönlichen Interessen geschützt.⁷²⁹

Das Recht des Urhebers auf Unversehrtheit seines Werkes ist explizit im Urhebergesetz nicht erwähnt, indes umschließt sein allgemeines Herrschaftsrecht, demzufolge allein der Urheber darüber bestimmen darf, wie sein Werk zu verwenden ist, auch das Recht, jeden unbefugten Eingriff in die Integrität seiner Schöpfung zu verbieten.⁷³⁰ Dieser Schutz dient den Interessen des Urhebers an Bestand und Unversehrtheit seines Werkes ebenso wie seinen ideellen und persönlichen Urheberinteressen. Dem Urheber ist daran gelegen, dass sein Werk so, wie er es geschaffen und aus seiner Sphäre entlassen hat, nicht verändert oder gar entstellt wird, weil durch einen fremden Eingriff seine Beziehung zum Werk gestört und damit seine ideellen

⁷²⁹ Vgl. *Grüniger* 1971, S. 71.

⁷³⁰ Vgl. *Grüniger* 1971, S. 82 f. Im schweizerischen Recht ist dies ausdrücklich in Art. 11 CH-URG geregelt.

Interessen, seine innere Verbundenheit mit dem Werk verletzt würde.⁷³¹ Neben diesen Aspekt des urheberrechtlichen Integritätsschutzes tritt das Interesse des Schöpfers an der unverfälschten Wahrung seiner Wertschätzung durch Dritte. Die Abänderung seines Werkes kann den Ruf des Urhebers beeinträchtigen; seine Ehre als Künstler, sein moralisches oder soziales Ansehen stehen auf dem Spiel, wenn Dritte das veränderte Werk als das seinige ansehen und sich ihre Meinung über ihn auf Grundlage dieses veränderten Werkes bilden.⁷³²

Wie bereits mehrfach aufgezeigt, ist im Regietheater der Gegenwart in aller Regel der Regisseur derjenige, welchem in den Augen der Fachwelt ebenso wie derjenigen der Zuschauer und Kritiker die Verantwortung für eine Inszenierung zugeschrieben wird. So steht bei der Beurteilung einer Aufführung nicht mehr das – zumeist ohnehin bekannte – dramatische Ausgangswerk im Vordergrund, sondern die Deutung, die Ausarbeitung und Umsetzung des Stückes durch den Regisseur.⁷³³ Dieser hat daher ein besonderes Interesse an größtmöglicher Freiheit bei der Erarbeitung seiner Inszenierung, die zwar auch das Risiko birgt, mit ihr zu scheitern, primär aber die theaterspezifische Chance, die Karriereleiter des Regielebens hinaufzusteigen.⁷³⁴ Der Regisseur hat daher ein immenses Interesse daran, dass seine Inszenierung so, wie er sie in die dem Publikum zugängliche Theaterwelt entlässt, unangetastet bleibt, spiegelt sie doch sein künstlerisches Empfinden und sein Selbstverständnis als Regisseur wider.

II. Interessen der Theaterleitung

Die Theaterleitung hat materielle wie ideelle Interessen an einem möglichst weitgehenden Gestaltungsspielraum in Bezug auf die Inszenierung. Sie möchte ihrem Publikum ein interessantes oder spektakuläres Programm bieten und sich zugleich die Möglichkeit offenhalten, bei auf allzu harsche Kritik stoßenden Inszenierungen diese abändern zu können. Die für die künstlerische Leitung und das künstlerische Profil der Bühne verantwortlich zeichnenden Personen wie Intendanz, Oberspielleiter und Chefdramaturgen haben ferner ein eigenes künstlerisches Interesse an der Ausrichtung der Arbeit des Hauses.⁷³⁵ Damit einher geht ein Bedürfnis der Theaterleitung, von dieser Ausrichtung abweichende Inszenierungen im Nachhinein tendenzverändernd zu beeinflussen. Darüber hinaus benötigt ein Haus größtmögliche Freiheit bei der Inszenierung einer Spielvorlage insoweit, als diese den räumlichen, finanziel-

⁷³¹ Vgl. *Grüniger* 1971, S. 83.

⁷³² Vgl. *Grüniger* 1971, S. 83.

⁷³³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 137

⁷³⁴ Vgl. *Grunert* 2002, S. 137 Fn. 678.

⁷³⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 129.

len und personellen Möglichkeiten der Bühne entsprechen muss.⁷³⁶ Zutreffend gilt daher als ein die Position der Intendanz kennzeichnender Grundkonflikt jener zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Erwägungen, impliziert doch die konkrete Art und Weise der künstlerischen Bühnenleitung stets auch ökonomische Fragen respektive Folgen.⁷³⁷

Zugleich wird das Theater bestrebt sein, zeitaufwändige, kostenintensive oder gar spielplangefährdende Auseinandersetzungen mit dem Regisseur zu vermeiden. Inszenierungen sind ein beachtlicher Kostenfaktor und binden in erheblichem Maße personelle, zeitliche, finanzielle und räumliche Kapazitäten des Hauses ebenso wie der beteiligten Personen.⁷³⁸ Jedes Theater scheut Auseinandersetzungen mit dem Regisseur und die damit einhergehende Gefahr eines Aufführungsverbotes, denn ein solches führte nicht nur zu Frustration der Beteiligten, möglicherweise einem Zerreißen langfristig bestehender künstlerischer Beziehungen, sondern könnte zudem Lücken in Spielpläne reißen, welche neben sinnlos aufgewendeten Produktionskosten erhebliche Einnahmeausfälle nach sich zögen.⁷³⁹

III. Der Einfluss der Vertragsbeziehung auf den Integritätsschutz

Die dem Urheber nach dem Urhebergesetz zuerkannten Rechtspositionen unterscheiden sich teils erheblich danach, ob der Urheber als Selbständiger (im Rahmen eines Werk- oder freien Dienstvertrages) oder als Unselbständiger (im Rahmen eines unselbständigen Dienst- bzw. Arbeitsvertrages) tätig wird.⁷⁴⁰ Den Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung zu beurteilen vermag daher nur, wer die Beziehung zwischen Theaterleitung und Regisseur in seine Überlegungen einbezieht.

1. Ausdrückliche Einräumung von Änderungsbefugnissen

Nahezu einhellig und zutreffend wird angenommen, dass Regieverträge weder grundsätzlich als Dienst-, noch als Werkverträge zu qualifizieren, sondern einzelfallabhängig zu beurteilen

⁷³⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 129.

⁷³⁷ Vgl. *Hänzi* 2013, S. 229; *Heinrichs, Werner*: Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst – Musik – Literatur – Theater – Film. Bielefeld 2006, S. 226.

⁷³⁸ Vgl. *Grunert* 2002, S. 129.

⁷³⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 129.

⁷⁴⁰ Vgl. *Kurz* 1999, S. 530 Rn. 47. In der Schweiz stellt sich das zwischen der Bühnenleitung und dem Regisseur bestehende Verhältnis regelmäßig als ein solches arbeitsvertraglicher Natur dar; vgl. im Einzelnen *Mosimann; Renold u. Raschèr* (Hg.) 2009, S. 672 ff.; *Mosimann, Peter*: Theater und Recht. In: *Basler Juristische Mitteilungen*, 1998, S. 4.

sind.⁷⁴¹ Stets jedenfalls ist Urheber der Inszenierung der Regisseur als Schöpfer, § 7 UrhG⁷⁴² (ggf. i. V. m. § 43 UrhG).⁷⁴³ Dieser überträgt dem Theater entweder ausdrücklich oder konkludent im Werkvertrag oder durch Abschluss eines unselbständigen Dienst- oder Arbeitsvertrages und Entstehung der Inszenierung als die zur Erfüllung des Vertragszwecks erforderliche Verpflichtung die zur Nutzung seiner Inszenierung erforderlichen Rechte.⁷⁴⁴ Insbesondere vor dem Hintergrund der fortwährenden Unsicherheit, ob dem Bühnenregisseur Urheber- oder Leistungsschutzrechte zur Seite stehen, ist dabei überwiegend nicht eindeutig, in welchem Umfang diese Rechte eingeräumt werden.⁷⁴⁵ Ebenso selten finden sich in Vereinbarungen Klauseln über die Zulässigkeit von der Premiere einer Inszenierung nachfolgenden Veränderungen durch den Nutzungsberechtigten oder darüber, ob es sich bei einer Inszenierung um ein „work in progress“ handeln soll.⁷⁴⁶ Dies verwundert, steht es doch der Theaterleitung frei, etwaige Differenzen über künstlerische und stilistische Fragen dadurch auszuschalten, dass sie vor Abschluss eines Regievertrages mit dem vorgesehenen Regisseur entsprechende Absprachen trifft und dadurch die Übereinstimmung in den wesentlichen Fragen der Interpretation faktisch zur Bedingung für die Übertragung der Inszenierungsaufgabe macht. Solche Vereinbarungen sind grundsätzlich allerdings wohl nur bei Gastregieverträgen denkbar, die für bestimmte Inszenierungen geschlossen werden.⁷⁴⁷ An der Zulässigkeit solcher Absicherungen im vorvertraglichen Stadium dürfte kein Zweifel bestehen, solange sie keine völlige künstlerische Knebelung des Regisseurs implizieren.⁷⁴⁸

In aller Regel kommt der Frage einer vertraglichen Vereinbarung von Befugnissen der Intendant, eine Inszenierung nach ihrer Veröffentlichung anlässlich der Premiere ändern zu dürfen, in Regieverträgen indes nicht einmal besondere Aufmerksamkeit zu.⁷⁴⁹ Allenfalls finden sich Regelungen darüber, wie die technischen oder persönlichen Grundlagen zu erarbeiten

⁷⁴¹ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144 f.; *Rogger* 1976, S. 163; *Opolony, Bernhard*: Die Rechtsnatur des Gastspielvertrages darstellender Bühnenkünstler. In: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)*, 7/2007, S. 519, S. 519 f.; *Raschèr* 1989, S. 115 ff.; für das Vorliegen von Dienst-, statt Werkverträgen spricht sich hingegen *Lilia* 1914, S. 43, aus; für das Vorliegen eines Werkvertrages hingegen *Raschèr* 1989, S. 116.

⁷⁴² Art. 6 CH-URG.

⁷⁴³ Vgl. *Schack* 2007, Rn. 270.

⁷⁴⁴ Vgl. *Kurz* 1999, S. 531 Rn. 49; für den Arbeits- bzw. Dienstvertrag vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 71 Rn. 219; in diesem Sinne wohl auch *Lilia* 1914, S. 60 ff.

⁷⁴⁵ Vgl. *Kurz* 1999, S. 531 Rn. 49.

⁷⁴⁶ Vgl. *Jayme* 2009, S. 137, S. 142. So betrachtete etwa der Dramatiker und Regisseur George Tabori die Premiere stets nur als Durchgangsstadium und nicht als feststehende Größe, die es in allen nachfolgenden Aufführungen zu reproduzieren gilt.

⁷⁴⁷ Vgl. *Rogger* 1976, S. 256.

⁷⁴⁸ Vgl. den Schiedsspruch des Bühnenoberschiedsgerichts Köln vom 24.8.1972 – Az.: O.Sch. 10/72 (nicht veröffentlicht); *Raue*: Recht geschieht, wem Recht geschieht 2000, S. 148, S. 154; *Rogger* 1976, S. 256 f.

⁷⁴⁹ Auf diesen Zeitpunkt stellen auch *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 39 Rn. 32, ab. Vgl. etwa den zwischen dem Regisseur Mussbach und den Städtischen Bühnen Frankfurt abgeschlossenen Gastregievertrag vom 27.5.1974, den Gastregievertrag des Regisseurs Flechner mit dem Augsburger Stadttheater vom 10.4.1994 oder den Gastregievertrag des Regisseurs Albrecht mit der Sächsischen Staatsoper vom 22.11.1998.

sind.⁷⁵⁰ Sofern Aufführungsverträge, welche Bühnenverleger schließen, Bestimmungen enthalten, dass Werkänderungen in den Besitz des Autors und Verlegers übergehen und die „Bearbeiter“ die Rechte an diesen Bearbeitungen unentgeltlich auf den Autor und seinen werknutzungsberechtigten Verlag übertragen, so betreffen diese Klauseln allein Werkänderungen und beziehen sich damit – wie oben dargelegt – allein auf solche Änderungen an der textlichen Integrität der Spielvorlage, an denen der Regisseur überhaupt ein Bearbeiterurheberrecht erlangen kann.⁷⁵¹ Sofern es um die Inszenierung als Gesamtkunstwerk und an ihr bestehende Rechte geht, sind diese von der vorstehenden Klausel nicht erfasst.

Fehlen vertragliche Regelungen, so kommt es für die Frage, ob eine Inszenierung durch die Intendanz nachträglich geändert werden darf, maßgeblich auf das Bühnenübliche sowie auf die einschlägigen gesetzlichen Regelungen an.⁷⁵²

2. Vertragsimmanente Änderungsbefugnis

Bevor sich die vorliegende Abhandlung der Frage zuwendet, welche Antwort die einschlägigen änderungsrelevanten gesetzlichen Vorschriften des Urhebergesetzes hinsichtlich einer etwaigen Änderungsbefugnis der Intendanz bereithalten, soll vorab betrachtet werden, ob die Einordnung der zwischen Regisseur und Theaterleitung bestehenden Beziehung als Dienst- oder Werkvertrag oder eine theaterspezifische Branchenüblichkeit den Schluss auf eine vertragsimmanente Einräumung von Änderungsbefugnissen zugunsten der Intendanz zulässt und damit die durch das Gesetz allgemein getroffenen Wertungen präjudiziert.

Ist der Regisseur *fest an einer Bühne engagiert*, so bildet seine Arbeitsleistung als solche das Wesentliche des Vertrages und wird man von einem Arbeitsverhältnis auszugehen haben.⁷⁵³

In dieser Konstellation unterliegt der Regisseur während seiner Arbeit grundsätzlich dem Direktionsrecht des Intendanten, der als leitender Angestellter des Bühnenrechtsträgers eine

⁷⁵⁰ So etwa die Bedingung, dass die technischen Grundlagen der Inszenierung mit der Bühnenleitung abzustimmen seien oder sich die Besetzung der Rollen nach den Möglichkeiten der Bühne zu richten habe; vgl. etwa den zwischen dem Regisseur Mussbach und den Städtischen Bühnen Frankfurt abgeschlossenen Gastregievertrag vom 27.5.1974.

⁷⁵¹ Voraussetzung für die Wirksamkeit einer solchen Klausel ist, dass sich die Bühne ihrerseits im Vertrag mit dem bearbeitenden Regisseur die Befugnis zu dieser Übertragung einräumen lässt; vgl. *Fromm* 1962, S. 561, S. 565.

⁷⁵² Vgl. *Ulmer* 1980, S. 531.

⁷⁵³ Vgl. *Rogger* 1976, S. 163. Vgl. für die Schweiz insbes. *Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.)* 2009, S. 672 ff.; zu der proportionalen Aufteilung der an den Spielstätten in der deutschsprachigen Theaterlandschaft beschäftigten Regisseurinnen und Regisseure vgl. *Hänzi* 2013, S. 219, insbes. Fn 4.

arbeitgeberähnliche Stellung innehat.⁷⁵⁴ Inwieweit dieses Weisungsrecht auch die künstlerische Gesamtkonzeption der Inszenierung umfasst, ist höchst zweifelhaft.

Während der Erarbeitung einer Inszenierung kann eine gegenseitige Treuepflicht beider Parteien angenommen werden, die es einerseits der Intendanz gebietet, auf die künstlerisch motivierten Forderungen des Regisseurs im Umfang ihrer Möglichkeiten einzugehen, und die andererseits den Regisseur verpflichtet, seinerseits auf die begrenzten finanziellen, personellen und technischen Mittel des Theaters Rücksicht zu nehmen.⁷⁵⁵ Die Fürsorgepflicht der Intendanz als Arbeitgeber wiederum gebietet es, den künstlerischen Vorstellungen des festangestellten Regisseurs so weitgehend zu entsprechen, wie übergeordnete Interessen des Theaters nicht entgegenstehen.⁷⁵⁶

Der Premiere nachfolgende Änderungen einer Inszenierung sind durch das Direktionsrecht nicht erfasst.⁷⁵⁷ Solche Änderungsrechte sind vielmehr stets arbeitsvertraglich zu vereinbaren, im Übrigen richtet sich ihre Zulässigkeit nach den gesetzlichen Vorschriften. Eine entgegenstehende, aus der Einordnung des Regisseurs als Angestellter in das Theaterunternehmen folgende „Branchenüblichkeit“ kann unter Umständen eine erhöhte Duldungspflicht des Regisseurs gegenüber betrieblichen Notwendigkeiten ergeben, etwa in Bezug auf technische oder finanzielle Gegebenheiten der Bühne.⁷⁵⁸ Eine solche höchst restriktiv zu handhabende Bühnenüblichkeit – sofern man sie überhaupt als gegeben ansehen möchte – kann indes nicht

⁷⁵⁴ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145; *Rogger* 1976, S. 258; allgemein vgl. *Schack* 2007, Rn. 615.

⁷⁵⁵ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145; insbesondere für die Pflicht des Regisseurs gegenüber der Bühnenleitung *Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.)* 2009, S. 673; *Rogger* 1976, S. 254, legt zutreffend dar, in welchem Umfang Regisseur und Theaterleitung bei der Einstudierung einer Inszenierung Mitspracherechte hinsichtlich Besetzungsfragen sowie der Nominierung von Bühnen- oder Kostümbildnern zugestanden werden müssen. Für eine weitergehende Weisungsbefugnis vgl. *Rogger* 1976, S. 258.

⁷⁵⁶ Vgl. *Rogger* 1976, S. 258.

⁷⁵⁷ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 71 Rn. 218; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 43 Rn. 106; ähnlich auch *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145, der allerdings seine Aussage dahingehend einschränkt, dass nachträgliche, nicht ganz unerhebliche Änderungen durch das Direktionsrecht nicht erfasst seien. In der Schweiz wird überwiegend vertreten, Änderungsbefugnisse könnten auch stillschweigend eingeräumt werden und sich – gerade bei Arbeitsverhältnissen – aus dem Vertragszweck ergeben; vgl. etwa *Rehbinder u. Viganò (Hg.)* 2008, Art. 11 Rn. 2 f.; *Rickenbach* 1999, S. 233, S. 246 ff.; *Rüdlinger* 1995, S. 128 f. Grund dieser Annahme dürfte indes maßgeblich in der Konstruktion und Systematik des schweizerischen Gesetzes liegen, welches grundsätzlich jede Änderung gegen den Willen des Urhebers untersagt, so dass durch die Möglichkeit der Einräumung einer konkludenten Änderungsbefugnis das „Einfallstor“ geschaffen wird, dem in Deutschland die Norm des § 39 Abs. 2 UrhG entspricht.

⁷⁵⁸ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145. Für die Schweiz vertreten ein vertragsimmanentes Änderungsrecht etwa *Rehbinder u. Viganò (Hg.)* 2008, Art. 11 Rn. 2, welches sich auf solche Änderungen beziehe, die im entsprechenden Verkehrskreis üblich seien und die Nutzung im üblichen Rahmen ermöglichten. Insgesamt scheinen die Autoren die stillschweigende Änderungsbefugnis dabei zugunsten des Arbeitgebers sehr weitreichend ausgestalten zu wollen, indem sie meinen, im Zweifel werde man dem Arbeitgeber als demjenigen, der das wirtschaftliche Risiko des Werkschaffens trage, auch die letzte Entscheidung darüber belassen müssen, ob ihm die Änderung für die wirtschaftliche Verwertung im vorausgesetzten Rahmen nützlich erscheine oder nicht; vgl. *Rehbinder u. Viganò (Hg.)* 2008, Art. 11 Rn. 3. Für ein sehr restriktiv auszuübendes Weisungsrecht des Arbeitgebers treten demgegenüber etwa ein *Müller u. Oertel (Hg.)* 2006, Art. 11 Rn. 3.

zur Annahme einer stillschweigenden Änderungsbefugnis führen, sondern ist erst im Rahmen der gesetzlich vorgesehenen Interessenabwägung zu berücksichtigen.⁷⁵⁹ In keinem Fall kann eine darüber hinausgehende Änderungsbefugnis aus einer „Bühnenüblichkeit“ hergeleitet werden, ohnehin aber wäre eine solche nur dann zu berücksichtigen, wenn vertraglich auf sie Bezug genommen würde.⁷⁶⁰

Wird ein Gastregisseur *als freier Mitarbeiter für eine bestimmte Inszenierung* an das Haus geholt, so hat er vereinbarungsgemäß ein bestimmtes Bühnenwerk nach Maßgabe seines Konzeptes aufführungsreif zu gestalten.⁷⁶¹ Ob bei dieser Aufgabe dienst- oder werkvertragliche Aufgaben im Vordergrund stehen, scheint im Ergebnis ohne Belang.⁷⁶² Einiges spricht für die Annahme eines Werkvertrages, könnte man schließlich das Arbeitsergebnis „Inszenierung“ als geschuldete Werkleistung ansehen.⁷⁶³ Für eine werkvertragliche Qualifizierung spricht auch die in der Praxis übliche Abnahme der Inszenierung durch die Intendanz des Theaters, die der Feststellung dient, ob die Regieleistung vertragsgemäß ist und der Bühne die Möglichkeit gibt, noch behebbare Mängel zu rügen und auf deren Beseitigung hinzuwirken.⁷⁶⁴ Eine Haftung für Mängel dergestalt, dass etwa ein vertragsgemäßer „Erfolg“ nur bei durchschnittlicher Publikumswirksamkeit angenommen werden könnte, kommt dabei in keinem Fall in Betracht, ebenso wenig eine auf diesem Gedanken fußende Annahme einer werkvertragsimmanenten Änderungsbefugnis.⁷⁶⁵ Die Gefahr des Durchfallens einer Inszenierung bei Kritik und Publikum liegt bei der Bühnenleitung, die sich gegenüber dem Gastregisseur durch die Bemessung des Honorars als Beteiligung an den Einspielergebnissen absichern kann.⁷⁶⁶ Mit dem rechtzeitigen Ablauf der Premiere hat der Regisseur seine Pflicht erfüllt.

⁷⁵⁹ A.A. für die Schweiz wohl *Rehbinder u. Viganò (Hg.)* 2008, Art. 11 Rn. 3.

⁷⁶⁰ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 71 Rn. 218.

⁷⁶¹ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144.

⁷⁶² Für eine dienstvertragliche Einordnung vgl. *Palandt, Otto (Begr.): Bürgerliches Gesetzbuch: BGB mit Nebengesetzen, insbesondere mit Einführungsgesetz (Auszug) einschließlich Rom I-, Rom II- und Rom III-Verordnungen sowie dem Haager Unterhaltsprotokoll, Allgemeines Gleichbehandlungsgesetz (Auszug), Wohn- und Betreuungsvertragsgesetz, BGB-Informationspflichten-Verordnung, Unterlassungsklagengesetz, Produkthaftungsgesetz, Erbbaurechtsgesetz, Wohnungseigentumsgesetz, Versorgungsausgleichsgesetz, Lebenspartnerschaftsgesetz, Gewaltschutzgesetz. Kommentar. 72. Aufl., München 2013, § 631 Rn. 29; für eine werkvertragliche Einordnung vgl. *Loewenheim, Ulrich (Hg.): Handbuch des Urheberrechts. 2. Aufl., München 2010, § 72 Rn. 107*. In der Schweiz handelt es sich auch bei Gastspielverträgen durchweg um Arbeitsverträge, insbesondere kennt die Schweiz – anders als Deutschland – den freien Dienstvertrag nicht, so dass die arbeitsvertragsähnliche Verpflichtung in selbständig erwerbender Stellung nicht möglich ist; vgl. insoweit lehrreich *Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.)* 2009, S. 684 f.*

⁷⁶³ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144; *Loewenheim (Hg.)* 2010, § 72 Rn. 107; im Ergebnis wohl ebenso *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 127; *Rogger* 1976, S. 259; a. A. *Lilia* 1914, S. 44.

⁷⁶⁴ Vgl. *Loewenheim (Hg.)* 2010, § 72 Rn. 107.

⁷⁶⁵ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144.

⁷⁶⁶ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144; im Ergebnis ebenso *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 128.

Als freier Mitarbeiter ist er – sofern nichts anderes vereinbart wurde – während der Probenzeit keinen Weisungen der Theaterleitung zur künstlerischen Gestaltung untergeben, hat er doch die Aufführung seiner Inszenierung allein zu verantworten.⁷⁶⁷ Etwas anderes gilt nur, wenn der Regisseur sich mit der Bühnenleitung auf ein Konzept festgelegt hat und dieses Vertragsbestandteil geworden ist, was in aller Regel nicht der Fall sein wird.⁷⁶⁸

Nachträglichen Änderungen der Inszenierung hat der als freier Mitarbeiter tätige Regisseur nur in den engen Grenzen des § 39 UrhG zu entsprechen.⁷⁶⁹ Für diese Auffassung streiten nicht zuletzt auch die Grundsätze zur künstlerischen Gestaltungsfreiheit beim bestellten Kunstwerk, welche hier in dem Sinne fruchtbar zu machen sind, als das Risiko, dass das „gelieferte Werk“ nicht ihrem Geschmack entspricht, grundsätzlich der Theaterleitung als „Bestellerin“ einer bestimmten Inszenierung aufzuerlegen ist.⁷⁷⁰

Schuldrechtliche Besonderheit ist schließlich die in der Praxis nicht selten vorkommende Konstellation, derzufolge sich ein Regisseur verpflichtet, auf Dauer an einer bestimmten Bühne regelmäßig – etwa ein oder zwei Mal pro Spielzeit – die Inszenierung im Einzelnen noch festzulegender Stücke zu übernehmen. In einer derartigen Vereinbarung kann entweder ein Vorvertrag mit der Verpflichtung zu künftigem Abschluss von Werkverträgen oder ein einheitlicher Werkvertrag in der Form eines Dauerschuldverhältnisses gesehen werden, falls die einzelnen Modalitäten bereits spezifiziert sind.⁷⁷¹ Insoweit wird auf die zuvor für den Werkvertrag getätigten Aussagen verwiesen.

3. Zwischenergebnis

Zusammenfassend ist festzuhalten: Die überwiegende Mehrzahl der Regieverträge wird ohne vorherige Absprache über die künstlerische Konzeption und die Zulässigkeit nachträglicher Veränderungen der Inszenierung durch die Theaterleitung abgeschlossen, was gleichermaßen

⁷⁶⁷ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144; *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 128; *Loewenheim (Hg.)* 2010, § 72 Rn. 107; im Ergebnis ebenso *Rogger* 1976, S. 259. Anders ist insoweit – wie bereits ausgeführt – die Rechtslage der Schweiz, wo sich auch Gastspielverträge als Werkverträge darstellen; vgl. *Mosimann; Renold u. Raschèr (Hg.)* 2009, S. 684 f. Für Gastspielverträge gelten daher in der Schweiz die Ausführungen zu den festangestellten Regisseuren entsprechend.

⁷⁶⁸ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 128; in diesem Sinne wohl auch OLG Hamm, Urteil v. 4.12.2007, ZUM-RD 2008, S. 199, S. 201; weitergehend insoweit *Rogger* 1976, S. 259 f., der meint, es könnten sich weitere Einschränkungen des Regisseurs unter Umständen aus dem Aufführungsstil der jeweiligen Bühne ergeben.

⁷⁶⁹ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 127; *Rogger* 1976, S. 260.

⁷⁷⁰ Vgl. BGHZ 19, Urteil v. 24.1.1956, S. 382, S. 282; in diesem Sinne wohl auch OLG Hamm, Urteil v. 4.12.2007, ZUM-RD 2008, S. 119, S. 119; *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145; im Ergebnis ebenso *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 128.

⁷⁷¹ Vgl. *Rogger* 1976, S. 163 f.

für die Dauerschuldverhältnisse der festangestellten Regisseure wie für die einmaligen Gastverpflichtungen gilt.⁷⁷²

Ebenso wenig lassen sich aus der Einordnung der zwischen Regisseur und Intendanz bestehenden Beziehung als Dienst- oder Werkvertrag implizite Aussagen über die Zulässigkeit nachträglicher Änderungen einer Inszenierung herleiten. Allein aus der dienstvertraglichen Einordnung des Regisseurs in das Theaterunternehmen kann eine „Bühnenüblichkeit“ dahingehend angenommen werden, dass sich für den Regisseur unter Umständen eine – restriktiv zu handhabende – erhöhte Duldungspflicht gegenüber bühnenbedingten Änderungen ergeben kann. Diese gilt es indes erst im Rahmen der gesetzlich vorgesehenen Interessenabwägung zu berücksichtigen und kann nicht die Annahme einer stillschweigend vereinbarten Änderungsbefugnis begründen.

Sowohl für die werk- als auch für die dienstvertragliche Einordnung gilt, dass Änderungsrechte stets zu vereinbaren sind, im Übrigen sich ihre Zulässigkeit nach den gesetzlichen Vorschriften richtet.

B. Der gesetzliche Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung

Wurde zuvor festgestellt, dass es an eindeutigen vertraglichen Regelungen der Frage, in welchem Umfang eine Rechteinräumung zwischen Regisseur und Theaterleitung stattfindet und welche Änderungsbefugnisse letzterer zuzugestehen sind, in aller Regel fehlt, so kommt es für die Beendigung dieser Unsicherheit maßgeblich auf die durch die änderungsrelevanten gesetzlichen Vorschriften des Urhebergesetzes getroffenen Wertungen an. Nach einer Übersicht der insoweit von Rechtsprechung und juristischer Literatur vertretenen Auffassungen sollen im Anschluss ausführlich eigene Überlegungen dahingehend angestellt werden, ob und gegebenenfalls welche Aussagen dem Gesetz hinsichtlich potentieller Änderungsbefugnisse der Intendanz gegenüber dem Regisseur zu entnehmen sind. Ziel dieser Überlegungen ist es, die bestehende rechtliche Unsicherheit im Hinblick auf Befugnisse und Grenzen der Bühnenleitung weitestgehend zu beseitigen und möglichst klare Kriterien auszumachen, welche den Parteien im Konfliktfall Orientierungshilfe sein können.

⁷⁷² Vgl. Rogger 1976, S. 258.

I. Die Ansichten von Rechtsprechung und urheberrechtlicher Literatur

Führt man sich die mit der Bedeutung des Regietheaters im gegenwärtigen Bühnenleben einhergehende Radikalität und Exzentrizität mancher Inszenierungen im guten wie im schlechten Sinne vor Augen, scheint die Explosivität eines potentiellen Konfliktes zwischen Bühne und Regisseur immens. Spannungsgeladen sind daher die Auseinandersetzungen zwischen Intendanz und Regisseur, soweit es um nachträgliche Eingriffe in seine Inszenierung geht. Nicht weniger eklatant weichen die zur Zulässigkeit solcher Eingriffe in Rechtsprechung und juristischer Literatur vertretenen Auffassungen voneinander ab.

1. Die Auffassungen der Rechtsprechung

Der aufgezeigte Konflikt zwischen Intendanz und Regisseur erreicht nicht selten eine solche Schärfe, dass er nur durch die Inanspruchnahme von Gerichten lösbar scheint. So war die Frage, ob eine Bühneninszenierung nach ihrer Premiere durch die Bühnenleitung geändert werden darf, in der Vergangenheit drei Mal Gegenstand gerichtlicher Auseinandersetzungen, welche bereits im Rahmen der Diskussion um ein Urheberrecht des Regisseurs Erwähnung fanden (vgl. Erster Teil B.III.1.). Nachfolgend seien diese Entscheidungen aus anderer Warte betrachtet, geht es nunmehr um die Frage, welche Auffassung die Gerichte seinerzeit im Hinblick auf potentielle Änderungsbefugnisse der Intendanz gegenüber dem Regisseur vertraten.

a) Götterdämmerung

Im Jahr 1975 hatten zunächst das Landgericht Frankfurt/Main⁷⁷³ und anschließend das Oberlandesgericht Frankfurt/Main⁷⁷⁴ über einen Streit zwischen dem Regisseur Peter Mussbach und den städtischen Bühnen Frankfurt/Main zu entscheiden, die Mussbach für die Neuinszenierung von Richard Wagners „Ring der Nibelungen“ engagiert hatten. In seiner als „strukturalistisch“ verstandenen Einstudierung seines letzten Teils, der „Götterdämmerung“, wies Mussbach den Figuren Handlungen zu, die fernab lagen von den Regieanweisungen Richard Wagners. Die „Götterdämmerung“ geriet zu einem Misserfolg für Theater und Regisseur. Während die Bühnenleitung daraufhin Änderungen der Aufführung mit einem Maximalbudget von 10.000 DM verlangte, schlug Mussbach selbst kostspielige und zeitaufwändige Änderungen vor. Er forderte, das Stück dürfe nur mit sämtlichen von ihm vorgeschlagenen Änderungen zur Aufführung gelangen, was das Theater dazu veranlasste, insbesondere den

⁷⁷³ Vgl. UFITA 77 (1976), S. 278 ff.

⁷⁷⁴ Vgl. NJW 1976, S. 677 ff.

dritten Akt vollständig durch einen anderen Regisseur neu erarbeiten zu lassen.⁷⁷⁵ Da eine Einigung darüber, wie nach der Premiere mit der Inszenierung zu verfahren sei, zwischen Theaterleitung und Regisseur nicht erzielt werden konnte, wurde der Streit schließlich gerichtlich ausgetragen. Während das Landgericht Mussbach Recht gab und der Stadt Frankfurt untersagte, die „Götterdämmerung“ „in der Inszenierung des Antragstellers“ zu spielen, wenn darin Regieteile enthalten“ seien, „die nicht vom Antragsteller stammten oder von ihm gebilligt“⁷⁷⁶ wurden, gab das Oberlandesgericht Frankfurt/Main dem Theaterintendanten das Recht, die „Ordnung“⁷⁷⁷ in der „Götterdämmerung“ wieder herzustellen.⁷⁷⁸ Maßgebend rekurrierte das Gericht darauf, der Regisseur habe den vom Theater vorgenommenen Änderungen seines Inszenierungswerkes seine Zustimmung nach Treu und Glauben gemäß § 39 Abs. 2 UrhG nicht versagen dürfen, da seine Inszenierung auf einhellige Ablehnung bei Publikum und Kritik gestoßen sei.⁷⁷⁹ Die Frage, ob der Urheber einer Veränderung seines Werkes nach Treu und Glauben zustimmen müsse, sei aufgrund einer Interessenabwägung zu entscheiden. Die zwischen der Gestaltungshöhe eines Urheberrechts und der Verpflichtung des Urhebers, Änderungen seines Werkes zu billigen, bestehende Wechselwirkung sei beeinflusst von der Stärke eines Urheberrechts. Stehe das Urheberrecht einer bloßen Interpretation nahe, was bei dem „möglichen Urheberrecht des Regisseurs“ zu bejahen sei, dann müsse er sich mehr Änderungen gefallen lassen als etwa der Urheber eines Schriftwerkes.⁷⁸⁰ In die Abwägung einzubeziehen seien insbesondere die räumlichen und finanziellen Möglichkeiten der Bühne, Änderungen umzusetzen, sowie die finanziellen Verluste, die sich aus einer dauernden Absetzung der Inszenierung ergäben. Zwar trete das Recht des Urhebers nicht bereits deshalb zurück, weil das Werk ohne die Änderungen bei dem Publikum nicht so gut ankomme, im Rahmen einer Gesamtabwägung sei den Interessen des Theaters dennoch Vorrang einzuräumen.⁷⁸¹ Begründend zog das Gericht dabei auch den Rechtsgedanken des § 83 Abs. 2 UrhG a. F. (§ 75 S. 2 UrhG n. F.) heran, wonach mehrere ausübende Künstler und damit insbesondere auch die Ensemblemitglieder eines Theaters bei der Wahrnehmung ihrer Verbotensrechte aufeinander Rücksicht zu nehmen haben. Dieser Gedanke sei auf das Untersagungsrecht des Bühnenregisseurs auch dann anwendbar, wenn er nicht als ausübender Künstler, sondern als Urheber eines schöpferischen Regiewerkes geschützt sei.⁷⁸² Schließlich

⁷⁷⁵ Zum Sachverhalt vgl. auch *Grunert* 2011, S. 210, S. 211.

⁷⁷⁶ LG Frankfurt/Main, Urteil v. 14.8.1975, UFITA 77 (1976), S. 278, S. 278.

⁷⁷⁷ So bezeichnet es zutreffend zynisch *Raue*: Recht geschieht, wem Recht geschieht 2000, S. 148, S. 153.

⁷⁷⁸ Vgl. NJW 1976, S. 677 ff.

⁷⁷⁹ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 678.

⁷⁸⁰ OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁷⁸¹ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁷⁸² Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

meinte das Gericht, die Änderung sei durch den Regisseur auch deshalb zu akzeptieren, weil sich die Bühnenleitung rechtswirksam verpflichtet habe, in ihren Programmheften darauf hinzuweisen, welche Teile der Inszenierung ohne den Willen des Regisseurs modifiziert worden seien.⁷⁸³

b) Iphigenie in Aulis

Ebenfalls um die Zulässigkeit nachträglicher Änderungen durch die Bühnenleitung ging es in dem oben (vgl. Erster Teil B.III.1.) bereits skizzierten Fall, den zunächst das Landgericht und schließlich das Oberlandesgericht München im Jahr 1996 zu entscheiden hatte⁷⁸⁴: Am Stadttheater Augsburg engagierte man in der Spielzeit 1994/95 den Regisseur Horst Flechner für die Inszenierung des Schauspiels „Iphigenie in Aulis“ von Jean Racine. Bedeutendes Merkmal dieser Inszenierung war ein von Flechner erdachter Bewegungschor aus Statisten, der die Handlung auf der Bühne begleitete, sie kommentierte oder das Bühnenbild umbaute. Als es zur Wiederaufnahme kam, sah sich das Theater aus finanziellen Gründen gezwungen, auf diesen Bewegungschor zu verzichten und die Inszenierung Flechners entsprechend zu ändern.

Auf die Klage des Regisseurs gegen diese Änderungen hin gaben Landgericht wie Oberlandesgericht ihm Recht und vertraten die Auffassung, der Regisseur könne einer Änderung seiner Inszenierung aus Leistungsschutzrecht nach § 83 UrhG a. F. (§ 75 UrhG n. F.) entgegen treten, da seine berechtigten persönlichen und geistigen Interessen als ausübender Künstler durch die Änderungen beeinträchtigt seien.⁷⁸⁵ Im Einzelnen nahm das Oberlandesgericht eine ausführliche Abwägung der Interessen der Theaterleitung einerseits und des Regisseurs andererseits vor, an deren Ende es sich – anders als bei der „Götterdämmerung“ – auf die Seite des Regisseurs schlug. Wie bei der Götterdämmerung meinte auch das OLG München, die Kriterien, nach denen die sich begegnenden Interessen zu gewichten seien, ergäben sich aus Art und Intensität des Eingriffs unter Berücksichtigung der Leistungshöhe der Regie und vertrat im konkreten Fall die Auffassung, der vollständige Wegfall der die Gesamtkonzeption der Inszenierung prägenden Regie-Idee führe zu einer unduldbaren Beeinträchtigung der Interessen des Regisseurs.⁷⁸⁶ Die Änderungen, welche das Theater vorgenommen habe, könnten insbesondere nicht als durch den Regisseur stillschweigend zugestanden gelten, dies sei allenfalls bei solchen Eingriffen erwägenswert, die sich im Zuge der Aufführung zwangsläufig

⁷⁸³ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁷⁸⁴ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157 ff.

⁷⁸⁵ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1157 ff.

⁷⁸⁶ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159.

ergäben, wie dies etwa bei durch technische Notwendigkeiten veranlassten Änderungen der Fall sei.⁷⁸⁷ Ob der Regisseur Änderungen seiner Inszenierung hinnehmen müsse, so das Gericht, hänge von den vertraglichen Abmachungen und den besonderen Umständen des Einzelfalls ab. Einer Fortentwicklung der Inszenierung dürften nicht mutwillig Steine in den Weg gelegt werden, insbesondere müssten die Verschiebung von Akzenten sowie die Korrektur eindeutig verbesserungsbedürftiger Elemente möglich sein. Es genüge jedoch nicht, dass die Inszenierung nicht dem Regiestil und den künstlerischen Überzeugungen der Schauspieldirektion entspreche.⁷⁸⁸ Das in § 83 Abs. 2 UrhG a. F. (§ 75 S. 2 UrhG n. F.) statuierte Beeinträchtigungsverbot bei Ensembleleistungen stehe der getroffenen Entscheidung nicht entgegen, da bei derart massiven Eingriffen das Interesse der übrigen Beteiligten an der planmäßigen Fortsetzung der Aufführung zurückzutreten habe.⁷⁸⁹

c) Die Csárdásfürstin

Von besonderer Relevanz für die hier aufgeworfene Fragestellung ist schließlich der gerichtliche Streit um die Inszenierung von Emmerich Kálmáns Operette „Die Csárdásfürstin“ an der Semperoper Dresden durch den Regisseur Peter Konwitschny in der Spielzeit 1999/2000 (vgl. Erster Teil B.III.1). Zur Jahrtausendwende hatte der Regisseur die ursprünglich heitere Operette in Absprache mit der Bühnenleitung in die Zeit ihrer Uraufführung von 1915 und damit in die Frontszenerie des Ersten Weltkrieges verlegt.⁷⁹⁰ Konwitschny ließ dazu nicht nur in Palästen und Hotels, sondern auch im Schützengraben singen und tanzen und sparte nicht an Blut und kopflosen Gestalten.⁷⁹¹ Vor dem Hintergrund wütender Proteste des Premierenpublikums meinte der Intendant Christoph Albrecht, die Inszenierung abmildern zu müssen und kürzte sie um drei besonders prägnante Szenen – um eine Explosion in einem Graben, um anschließend umherfliegende, verstümmelte Körperteile und schließlich um einen Tanz der Hauptdarstellerin mit einem kopflosen Soldaten.⁷⁹² In dieser entschärften Fassung wurde das Stück erstmals in der Silvesternacht und trotz Abmahnungen des Regisseurs anschließend weitere sechs Male aufgeführt.⁷⁹³ Das Landgericht Leipzig und das Oberlandesgericht Dresden untersagten der Semperoper auf Antrag Konwitschnys die weitere Aufführung in veränderter Form und vertraten die Auffassung, die Rechte des Regisseurs an seinem Werk seien

⁷⁸⁷ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1157 ff.

⁷⁸⁸ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1158.

⁷⁸⁹ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159.

⁷⁹⁰ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331; *Lemke-Matwey*, „Das Roulette der echten und falschen Gefühle“, Feuilleton der Süddeutschen Zeitung 31.12.1999, S. 19.

⁷⁹¹ Für Einzelheiten zum Tatbestand des landgerichtlichen Urteils vgl. ZUM 2000, S. 331, S. 331 f.

⁷⁹² Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331.

⁷⁹³ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 331.

stärker als die des Intendanten am Eingriff in das Werk.⁷⁹⁴ Dabei vertrat das Oberlandesgericht Dresden, welches seine Entscheidung auf die leistungsschutzrechtliche Norm des § 83 UrhG a. F. (§ 75 UrhG n. F.) stützte, im Rahmen der vorgenommenen Interessenabwägung die Auffassung, die Regieleistung des Regisseurs sei – gleich, ob man sie leistungsschutz- oder urheberrechtlich qualifiziere – von so hoher Gestaltungshöhe, beschränke sie sich doch nicht auf die rein handwerksmäßige Umsetzung des aufgeführten Werks, sondern besitze aufgrund der sie prägenden Gestaltungsmittel eine darüber hinausgehende eigenständige Ausdruckskraft, dass der Eingriff durch die Theaterleitung den Regisseur in besonderer Härte treffe.⁷⁹⁵

d) Zusammenfassung

Möchte man den aufgeführten Entscheidungen klare Kriterien zur Beurteilung der Frage entnehmen, wann ein Regisseur nachträgliche Änderungen seiner Inszenierung durch die Intendanz zu dulden hat, so sucht man vergeblich.

Einigkeit besteht dahingehend, dass eine Abwägung vorzunehmen ist zwischen den Interessen des Regisseurs einerseits und denjenigen der Theaterleitung andererseits und sich die Kriterien, nach denen die sich begegnenden Interessen zu gewichten seien, sich aus Art und Intensität des Eingriffs unter Berücksichtigung der Leistungs- und Gestaltungshöhe der Regie, der Möglichkeit vertraglicher Gestaltung, den wirtschaftlichen Interessen und Vermögensdispositionen der Parteien, den räumlichen und finanziellen Gegebenheiten der Bühne, der Reaktion des Publikums sowie der Fürsorgepflicht für Mitarbeiter entsprechend dem Rechtsgedanken des § 83 Abs. 2 UrhG a. F. (§ 75 S. 2 UrhG n. F.) ergeben.

Gänzlich unterschiedlich hingegen werden diese Kriterien mit für oder gegen die Interessen des Regisseurs oder der Intendanz streitenden Argumenten gefüllt, gänzlich unterschiedlich wird die Frage beurteilt, ob der Regieleistung eine entsprechende Gestaltungshöhe zuzuerkennen ist, was auch in der fortwährenden Unsicherheit gründet, ob der Bühnenregisseur als Urheber oder lediglich Leistungsschutzberechtigter zu qualifizieren ist. Während etwa teilweise angenommen wird, die Leistung des Regisseurs stehe einer bloßen Interpretation nahe und müsse sich der Regisseur daher mehr Änderungen gefallen lassen als etwa der Ur-

⁷⁹⁴ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 333; im Ergebnis ebenso OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957 ff.

⁷⁹⁵ Vgl. Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 958.

heber eines Schriftwerkes⁷⁹⁶, wird andererseits vertreten, der Eingriff in die eine Inszenierung prägenden Gestaltungsmittel führe zu einer unduldbaren Beeinträchtigung der Interessen des Regisseurs.⁷⁹⁷ Ebenso widersprüchlich scheint es, wenn das Oberlandesgericht Frankfurt durch die Ablehnung der Inszenierung durch das Publikum die Änderungsbefugnis der Intendanz erweitert sieht, während der Erfolg der Inszenierung bei Kritikern etwa für das Oberlandesgericht Dresden ohne Relevanz für die Änderungsbefugnis bleibt. Detaillierte allgemeine Betrachtungen und generelle Bewertungen der einzelnen in die Interessenabwägung einzubeziehende Kriterien werden hingegen durch die zitierten Entscheidungen nicht vorgenommen.

2. Die Auffassungen der juristischen Literatur

Die in der Rechtsprechung bestehende Uneinigkeit über den zulässigen Umfang ohne Einwilligung des Regisseurs durch die Bühnenleitung vorzunehmender Änderungen einer Inszenierung findet sich in ähnlichem Umfang auch in der urheberrechtlichen Literatur. Die insoweit vertretenen Auffassungen scheiden sich an bekannten Geistern. So herrscht zum einen Uneinigkeit, ob die Frage der Befugnis nachträglicher Inszenierungsänderungen anhand urheber- oder leistungsschutzrechtlicher Vorschriften zu beantworten ist. Innerhalb dieser Ansichten wiederum ist der Umfang möglicher Änderungsbefugnisse der Intendanz streitig.⁷⁹⁸ Einigkeit aller Stimmen besteht lediglich in der Selbstverständlichkeit, dass, sofern vertragliche Abreden zu der Frage einer Änderungsbefugnis der Theaterleitung existieren, allein diese über die Antwort zu befinden haben.⁷⁹⁹

a) Maßgeblichkeit urheber- oder leistungsschutzrechtlicher Normen

Sofern in der juristischen Literatur vertreten wird, die Änderungsbefugnis der Theaterleitung sei anhand leistungsschutzrechtlicher Normen zu beurteilen, so ist eine Darlegung der hierzu vorgebrachten Argumente an dieser Stelle der Arbeit nicht mehr erforderlich.⁸⁰⁰ Bereits der erste Teil der Abhandlung hat sich hinlänglich mit der Einordnung des Regisseurs in Kategorien des Urheber- oder Leistungsschutzes auseinandergesetzt und festgestellt, dass dem Regisseur ein Urheberrecht an seiner Inszenierung zusteht und sich sein Schutz daher gerade nicht nach leistungsschutzrechtlichen Normen bemisst.

⁷⁹⁶ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁷⁹⁷ Vgl. OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 958.

⁷⁹⁸ Vgl. Hieber 1997, S. 17 ff.; Krüger-Nieland 1972, S. 19, S. 136 ff.; Grunert 2001, S. 210 ff.

⁷⁹⁹ Vgl. Samson 1976, S. 191, S. 192; Raue: Recht geschieht, wem Recht geschieht 2000, S. 148, S. 154.

⁸⁰⁰ Vgl. Krüger-Nieland 1972, S. 129, S. 136 ff.

b) Befürworter einer weitgehenden Änderungsbefugnis

Unter den Vertretern einer urheberrechtlichen Qualifizierung der Inszenierungsleistung des Regisseurs wird teils eine sehr weitgehende Änderungsbefugnis der Intendanz angenommen, zur Untermauerung allerdings zumeist schlicht ohne genaue Begründung konstatiert, es gebe „gewisse Grenzen des Zumutbaren und Darstellbaren, die das allgemeine Bewusstsein setzt und dem auch die Theaterleitung nicht nur aus finanziellen, sondern mehr noch aus kulturellen Gründen Rechnung tragen muss“.⁸⁰¹ Ebenso wenig dogmatisch belegt ist die vorgebrachte kulturpolitische These, es habe für die Risikobereitschaft des Theaters erhebliche Nachteile, würde man der Intendanz nach der Premiere versagen, ändernd in eine Inszenierung einzugreifen, die vom Publikum nicht angenommen werde.⁸⁰² Sofern ergänzend auf den Wortlaut des § 83 UrhG a. F. (§ 75 UrhG n. F.) rekurriert und postuliert wird, es habe in jedem Falle die dort verlangte Interessenabwägung zu erfolgen und sei die Besonderheit der Ensembleleistung im Rahmen einer Inszenierung zu berücksichtigen, so hilft auch dieser Hinweis nicht weiter, gibt er doch keinerlei Kriterien an die Hand, welche Interessen es in welchem Umfang zu beachten gilt, wann eine Änderung zu dulden oder eine Entstellung im Sinne des Gesetzes anzunehmen ist.⁸⁰³

c) Befürworter einer restriktiven Änderungsbefugnis

Befürworter einer restriktiven Änderungsbefugnis beschränken sich – ihre Auffassung leider ebenso wenig begründend – zumeist auf Feststellungen wie „Umgestaltungen, Verstümmelungen oder Verschandelungen seiner Regieleistung durch Verkürzung oder Änderung [liefern] dem Persönlichkeitsurheberrecht des Regisseurs zuwider“.⁸⁰⁴ Zwar finden sich Stellungnahmen, die eine Auseinandersetzung mit den drei vorstehend aufgezeigten Fällen der Gerichtspraxis zur Frage einer Änderungsbefugnis der Intendanz ankündigen, auch diese lassen es im Ergebnis aber dabei bewenden festzustellen, dass das eine oder andere gerichtliche Urteil zu Recht oder zu Unrecht ergangen sei.⁸⁰⁵ Klare Kriterien, an denen sich eine etwaige Änderungsbefugnis der Theaterleitung bemessen könnte, finden sich indes auch hier an keiner Stelle. Zumeist beruft man sich auf die (bereits klar aus dem Gesetz folgende) Notwendigkeit einer Interessenabwägung oder stellt lediglich ohne nähere Begründung fest, eine sol-

⁸⁰¹ *Samson* 1976, S. 191, S. 192.

⁸⁰² Vgl. *Bolwin* 2000, S. 78, S. 78.

⁸⁰³ Vgl. *Bolwin* 2000, S. 78, S. 78.

⁸⁰⁴ *Fromm* 1962, S. 561, S. 564. Einzige im Ansatz begründete Auseinandersetzung erfolgt durch *Rogger* 1976, S. 265 ff. Auf diese wird später im Einzelnen einzugehen sein, vgl. B.II.

⁸⁰⁵ Vgl. etwa den sonst so beeindruckend scharfsinnigen *Grunert* 2000, S. 128, S. 137; *Grunert* 2001, S. 210, S. 216 ff.; *Meier* 1987, S. 241, S. 264.

che habe stattgefunden, seien durch die Gerichte plausible Argumente berücksichtigt worden oder ermangele es einer hinreichenden Interessenabwägung.⁸⁰⁶ Soweit die Aussage getroffen wird, es sei der Intendanz lediglich das Recht zu technischen Änderungen einzuräumen, nicht jedoch dasjenige, die künstlerische Konzeption eines Regisseurs anzutasten⁸⁰⁷ oder in die Substanz der vorgegebenen Regieleistung einzugreifen⁸⁰⁸, bleibt auch hier die Frage offen, wo insoweit die Grenze verläuft und wie etwa Fälle zu beurteilen sind, in denen die Notwendigkeit zu technischen Veränderungen Eingriffe in die künstlerische Konzeption bedingen.

d) Zusammenfassung

Das juristische Schrifttum beschränkt sich in seiner Auseinandersetzung um die Zulässigkeit nachträglicher Inszenierungsänderungen überwiegend darauf, Änderungsbefugnisse zu postulieren oder sie abzulehnen und verweist darauf, es müsse für jeden Einzelfall geprüft werden, ob die seitens der Theaterleitung vorgenommenen Änderungen besonders schwer wögen, das Werk des Regisseurs entstellten, oder ob der Regisseur den Eingriff nach Treu und Glauben zu dulden habe. Kriterien, welche Interessen es bei der Abwägung zu berücksichtigen gilt, Beispiele, wann eine Änderung zu dulden oder wann von einer Entstellung ausgegangen werden muss, sucht man vergeblich. Mithilfe der zu der hier interessierenden Frage aufgefundenen juristischen Literatur eine durch die Theaterleitung vorgenommene Änderung als zulässig oder unzulässig beurteilen zu wollen, gleiche daher einem Vabanque-Spiel.

II. Der gesetzliche Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung

Ob ein Regisseur Änderungen seiner Inszenierung durch die Intendanz zu dulden hat oder aber sich gegen sie zur Wehr zu setzen vermag, ist – fehlt es an einer expliziten vertraglichen Vereinbarung dieser Frage – streng dogmatisch nach dem Gesetz zu beurteilen, jegliche kultur-politische Erwägung außenvorlassend. Diese Beurteilung vorzunehmen, ist Ziel der anstehenden Ausführungen.

⁸⁰⁶ Vgl. *Grunert* 2000, S. 128, S. 137; *Grunert* 2001, S. 210, S. 217 f.

⁸⁰⁷ So etwa vorgetragen durch den Vertreter des Regisseurs Maximilian Schell in dem Verfahren gegen den Generalintendanten Stroux, welches schließlich in einem Vergleich der Parteien endete.

⁸⁰⁸ Vgl. *Rogger* 1976, S. 65.

1. Die Systematik der änderungsrelevanten Vorschriften des Urhebergesetzes

Das geltende Urhebergesetz enthält verschiedene Normen, die dem Schutz des Urhebers vor möglichen Beeinträchtigungen seines Werkes zu dienen bestimmt sind und die – dies wurde bereits festgehalten – über den leistungsschutzrechtlichen Integritätsschutz hinausgehen. Als wichtigste sind zu nennen: §§ 14, 39 und 23 UrhG⁸⁰⁹. So ergibt sich der Umfang der Eingriffsbefugnis der Theaterleitung in eine fertige Inszenierung zunächst indirekt aus seiner negativen Begrenzung durch die integritätsrechtlichen Schutzvorschriften zugunsten des Regisseurs, vor allem aus § 14 UrhG⁸¹⁰. Andererseits folgt er aus positiven Befugnissen der Intendanz als der Nutzungsberechtigten der Inszenierung, nämlich aus vertraglichen Vereinbarungen mit dem Regisseur, § 39 Abs. 1 UrhG, sowie einer gesetzlich festgeschriebenen Änderungsbefugnis im Rahmen von Treu und Glauben, § 39 Abs. 2 UrhG⁸¹¹.

Um die mögliche Änderungsbefugnis der Intendanz gegenüber dem Regisseur zutreffend subsummieren und würdigen zu können, sei zunächst die Systematik der integritätsschützenden Vorschriften des Urhebergesetzes beleuchtet, insbesondere die Bedeutung des § 23 S. 1 UrhG⁸¹² klargestellt, die Frage geklärt, ob – zusätzlich zu den gesetzlich normierten – ein allgemeines urheberrechtliches Änderungsverbot anzuerkennen ist sowie schließlich das Verhältnis von § 14 UrhG und § 39 UrhG betrachtet.

a) Bedeutung des § 23 S. 1 UrhG

Dem Urheber kommt nach § 23 S. 1 UrhG das Recht zu, die Veröffentlichung und Verwertung von Bearbeitungen oder andere Umgestaltungen seines Werkes einer ausdrücklichen Genehmigung vorzubehalten, was gemäß § 37 Abs. 1 UrhG auch gegenüber Werknutzungsberechtigten gilt. Steht die Zulässigkeit von Änderungen im Sinne einer Bearbeitung im Zweifel, schützt § 23 S. 1 UrhG das Recht des Urhebers gegenüber jedermann und steht damit zunächst gleichberechtigt neben §§ 14, 39 UrhG.⁸¹³ Berücksichtigt man den Umstand, dass sich bei jeder Bearbeitung stets auch die Frage ihrer änderungsrechtlichen Zulässigkeit stellt, Umformungen des Werkes aber selbst bereits aufgrund des aus §§ 14, 39 UrhG folgenden Änderungsverbotens untersagt sind, so wird deutlich, dass der verwertungsrechtlichen Bestimmung des § 23 S. 1 UrhG im Falle einer potentiellen Integritätsverletzung keine eigen-

⁸⁰⁹ Art. 11 Abs. 1 lit. a, lit. b sowie Abs. 2 CH-URG.

⁸¹⁰ Art. 11 Abs. 1 lit. a, Abs. 2 CH-URG.

⁸¹¹ Für die Schweiz folgt dies aus Art. 11 Abs. 1 lit. a CH-URG bzw. dem Umkehrschluss aus Art. 11 Abs. 2 CH-URG.

⁸¹² Dieser Vorschrift entspricht in der Schweiz im Wesentlichen Art. 11 Abs. 1 lit. b CH-URG.

⁸¹³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 161.

ständige Bedeutung mehr zukommt.⁸¹⁴ Ist nämlich eine Bearbeitung änderungsrechtlich zulässig, was auch ohne explizites Einverständnis des Urhebers möglich ist, so bleibt für ein Vorgehen des Urhebers nach § 23 S. 1 UrhG kein Raum.⁸¹⁵ Eine änderungsrechtlich zulässige Bearbeitung ist auch verwertungsrechtlich nicht einwilligungsbedürftig.⁸¹⁶

b) Existenz eines allgemeinen urheberrechtlichen Änderungsverbot?

Von Rechtsprechung wie Teilen der juristischen Literatur wird teilweise propagiert, dem Urheberrecht als einer Herrschaftsmacht des Schöpfers über sein Geisteswerk sei über die gesetzlichen Vorschriften hinausgehend ein allgemeines Änderungsverbot immanent.⁸¹⁷ Dieses gebe dem Urheber die umfassende Befugnis, allein darüber zu bestimmen, in welcher Form sein geistiges Kind das Licht der Welt erblicke.

Ein solches über die gesetzliche Normierung hinausgehendes Änderungsverbot ist abzulehnen.⁸¹⁸ Vielmehr legt es die Entwicklung der Integritätsschutznormen des Urheberrechts nahe, dass das Bedürfnis der Rechtsprechung, früher vorhandene Rechtsschutzlücken zu schließen, jedenfalls mit Einführung des § 14 UrhG entfallen und die Aufrechterhaltung eines allgemeinen Änderungsverbot im geltenden Urheberrecht damit nicht mehr erforderlich ist.⁸¹⁹ Es ist davon auszugehen, dass das Urhebergesetz mit der Schaffung des § 14 UrhG bei gleichzeitiger Beibehaltung des älteren § 39 UrhG für das Verhältnis zum Werknutzer den Änderungsschutz des Urhebers nunmehr abschließend regelt. Jede Änderung des Werkes ist bereits tatbestandlich auch eine Beeinträchtigung im Sinne des § 14 UrhG, denn eine solche nimmt die herrschende Meinung schon dann an, wenn das Werk von der Gestaltung abweicht, die der Urheber ihm hat zuteil werden lassen (vgl. im Einzelnen sogleich 2.a)).⁸²⁰ Jede spezifische Integritätsschutznorm des Urheberrechts hat einen im Einzelnen genau bestimmten Anwendungsbereich, nennt spezifische Voraussetzungen und sieht unterschiedliche Interessenabwägungen vor. Die Annahme eines daneben bestehenden allgemeinen Änderungsverbotes konterkarierte diese Abgestimmtheit der einzelnen Normen und wäre in einer von diesen Regelungen abweichenden Auslegung *contra legem*. Die Annahme eines allge-

⁸¹⁴ Vgl. Rogger 1976, S. 170.

⁸¹⁵ Vgl. Grunert 2002, S. 161.

⁸¹⁶ Vgl. Grunert 2002, S. 161.

⁸¹⁷ Vgl. BGH, Urteil v. 2.10.1981 – Kirchen-Innenraumgestaltung –, GRUR 1982, S. 107, S. 109; BGH, Urteil v. 31.5.1974 –Schulerweiterung –, GRUR 1974, S. 675, S. 676; Krüger-Nieland 1972, S. 129 f.; ähnlich Schmieder, Hans-Heinrich: Werkintegrität und Freiheit in der Interpretation. In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 32/1990, S. 1945, S. 1946; a. A. vgl. Nachweise bei Grunert 2002, S. 164 Fn. 777.

⁸¹⁸ Vgl. Wandtke u. Bullinger (Hg.) 2009, § 39 Rn. 3; im Ergebnis ebenso Grunert 2002, S. 165.

⁸¹⁹ Vgl. Grunert 2002, S. 165.

⁸²⁰ Vgl. Grunert 2002, S. 165; Schrickler u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 14 Rn. 21.

meinen urheberrechtlichen Änderungsverbot verbietet sich daher bereits aus dogmatischen Gründen.⁸²¹

c) Systematisches Zusammenspiel von § 14 UrhG und § 39 UrhG

Der Umfang einer Eingriffsbefugnis der Theaterleitung in eine Inszenierung ergibt sich nach alledem allein aus den §§ 14, 39 UrhG, deren systematisches Zusammenspiel es nachfolgend zu betrachten gilt.

Das Verhältnis beider Normen ist umstritten: So wird zum einen vertreten, § 39 UrhG stelle ein eigenständiges Verbot dar, welches weiter reichen solle als dasjenige in § 14 UrhG, indem es einschränkungslos jede Änderung am Werk verbiete.⁸²² Demgegenüber findet sich die Auffassung, § 39 UrhG sei Bekräftigung des allgemeinen Änderungsverbot gegenüber dem vertraglich berechtigten Werknutzer, welches in dem Sinne durch das Beeinträchtigungsverbot des § 14 UrhG begrenzt werde, dass nach § 39 UrhG zulässige Änderungen nach § 14 UrhG unzulässig sein könnten.⁸²³ Schließlich wird § 39 UrhG von wiederum anderen als klarstellende Konkretisierungsnorm dahingehend verstanden, dass § 14 UrhG auch gegenüber dem vertraglich Werknutzungsberechtigten zu gelten habe, allerdings unter Berücksichtigung der in § 39 UrhG enthaltenen Wertungsgesichtspunkte.⁸²⁴

Allein letzterer Auffassung lässt sich folgen.⁸²⁵ § 14 UrhG enthält zunächst einen Beeinträchtigungsschutz gegenüber jedermann. Sowohl das Änderungsverbot des § 39 UrhG als auch das allgemeine Beeinträchtigungsverbot des § 14 UrhG sehen eine anhand einer Interessenabwägung vorzunehmende Schutzbegrenzung vor (§ 39 Abs. 2 UrhG: „Treu und Glauben“, § 14 UrhG: „berechtigten Interessen“).⁸²⁶ Steht eine vertragliche Werknutzung in Rede, so hat der Umstand dieses Vertragsverhältnisses sowohl im Rahmen der von § 14 UrhG als auch in der durch § 39 Abs. 2 UrhG vorgesehenen Abwägung Berücksichtigung zu finden und gewährleistet damit einen Gleichlauf der in beiden Vorschriften vorzunehmenden Wertungen.

⁸²¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 165.

⁸²² Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 39 Rn. 1; zum Meinungsstand ausführlich vgl. *Grunert* 2002, S. 165 ff.

⁸²³ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 39 Rn. 1; vgl. *Grunert* 2002, S. 166.

⁸²⁴ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 1, § 39 Rn. 1; vgl. auch *Grunert* 2002, S. 166.

⁸²⁵ Vgl. auch *Wandke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 39 Rn. 3; LG Berlin, Urteil v. 28.11.2006, GRUR 2007, S. 964, S. 967; *Dreier, Thomas u. Schulze, Gernot (Hg.): Urheberrechtsgesetz: Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz; Kommentar.* 3. Aufl., München 2008, § 39 Rn. 3; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 39 Rn. 3; *Honscheck, Sebastian: Der Schutz des Urhebers vor Änderungen und Entstellungen durch den Eigentümer.* In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 11/2007, S. 944, S. 945; BGH, Urteil v. 31.5.1974 – Schulerweiterung –, GRUR 1974, S. 675, S. 676.

⁸²⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 167.

Weder ist es notwendig noch sinnvoll, § 14 UrhG und § 39 UrhG in ihrem Anwendungsbereich nach ihrem Wortlaut (§ 14 UrhG: „Beeinträchtigung“, § 39 UrhG: „Änderung“) oder nach ihrer systematischen Herkunft und Stellung (§ 14 UrhG als persönlichkeitsrechtliche, § 39 UrhG als verwertungsrechtliche Norm) gegeneinander abzugrenzen.⁸²⁷ Ein anderes Verständnis schränkte den Anwendungsbereich des § 14 UrhG auf das Verhältnis zwischen Urheber und nicht zur Nutzung berechtigten Dritten ein und beraubte damit die Norm ihrer praktischen Bedeutsamkeit.⁸²⁸ Grundlage des Änderungsverbotes ist damit stets § 14 UrhG.⁸²⁹ § 39 UrhG kommt Bedeutung insoweit zu, als die Regelung klarstellt, dass das allgemeine Beeinträchtigungsverbot auch gegenüber dem vertraglich Nutzungsberechtigten Bestand hat, zugleich aber Ausnahmen zu seinen Gunsten regelt, die es ihm ermöglichen, unter den in § 39 UrhG genannten Voraussetzungen zulässigerweise Änderungen an dem Werk vorzunehmen.⁸³⁰

2. Der aus § 14 UrhG folgende Schutz des Regisseurs vor Änderungen seiner Inszenierung

Die Beurteilung der Zulässigkeit von Änderungen einer Inszenierung durch die Theaterleitung hat nach allem Vorstehenden aus integritätsrechtlicher Sicht in § 14 UrhG⁸³¹ ihren Ausgang zu nehmen. Zu prüfen ist daher, ob (1.) Änderungen der Inszenierung eine Entstellung oder Beeinträchtigung derselben darstellen, (2.) die Änderungen geeignet sind, die Interessen des Regisseurs zu gefährden und (3.) die Interessen des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierung die Interessen der Theaterleitung überwiegen.⁸³²

⁸²⁷ Vgl. *Grunert* 2002, S. 167.

⁸²⁸ Vgl. *Grunert* 2002, S. 167.

⁸²⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 167; a. A. *Körner* 1999, S. 42.

⁸³⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 167 f.

⁸³¹ Art. 11 Abs. 1 lit. a CH-URG.

⁸³² Der hinsichtlich des Prüfungsschemas der Norm bestehende Streit, ob deren Einschlägigkeit in zwei (so BGH, Urteil v. 2.10.1981 – Kirchen-Innenraumgestaltung –, GRUR 197, S. 107, S. 110) oder drei (so *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 18; LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334; *Körner* 1999, S. 45) Stufen zu prüfen sei, ist nicht von inhaltlicher Tragweite. In der Schweiz haben diese Prüfungsschritte wohl ergebnisgleich im Rahmen des Art. 11 Abs. 1 lit. a CH-bei der Beurteilung der Frage zu erfolgen, ob und Ggf. in welchem Umfang der Regisseur der Bühnenleitung stillschweigend eine Änderungsbefugnis eingeräumt hat. So wird zunächst festzustellen sein, ob die in Rede stehende Maßnahme der Intendanz überhaupt eine Änderung i.S.d. Art. 1 Abs. 1 lit. a CH-URG darstellt, auf den Begriff der Entstellung kommt es insoweit nicht an. Sodann ist zu prüfen, ob die Änderung geeignet ist, die Interessen des Regisseurs zu gefährden sowie, bejahendenfalls, ob die Interessen des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierung die Interessen der Theaterleitung überwiegen. Die nachfolgend unter c) beschriebene Interessenabwägung hat daher im schweizerischen Recht in gleicher Weise zu erfolgen und ist lediglich an anderer Stelle zu verorten. Führt diese Auseinandersetzung zu einem überwiegenden Schutzbedürfnis des Regisseurs, so wird dies der Annahme einer stillschweigenden Änderungsbefugnis der Bühnenleitung entgegenstehen, anderenfalls eine solche anzunehmen sein.

a) Entstellung oder Beeinträchtigung der Inszenierung

aa) Das Verständnis der Begriffe „Entstellung“ und „Beeinträchtigung“

Der Regisseur hat als Urheber nach § 14 UrhG das Recht, eine Entstellung oder andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden.

Über das Verständnis der Begriffe „Entstellung“ und „andere Beeinträchtigung“ herrscht Uneinigkeit. Während eine Ansicht die Beeinträchtigung als Oberbegriff, die Entstellung daher als besonders schweren Fall der Beeinträchtigung begreift⁸³³, möchten andere beide Begriffe voneinander unabhängig verstanden wissen^{834, 835}. Anlass dieses Streites ist die Frage, ob sich der den Anspruch des Urhebers einschränkende Relativsatz „die geeignet ist, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden“ in § 14 UrhG lediglich auf die zweite Tatbestandsalternative der „anderen Beeinträchtigung“⁸³⁶ oder auch auf die erste Alternative der „Entstellung“⁸³⁷ bezieht.⁸³⁸ Konsequenz dieser Überlegung ist, dass die einen das Erfordernis einer Interessenabwägung auch im Falle der Entstellung für erforderlich halten⁸³⁹, während es dort nach anderer Auffassung entbehrlich ist, da eine Entstellung stets verboten sei⁸⁴⁰.

Vergegenwärtigt man sich das zuvor dargelegte Verhältnis von § 14 UrhG und § 39 UrhG, so ist die Entscheidung zugunsten der ersten Ansicht bereits gefallen. Schon die Existenz des § 39 UrhG nämlich weist darauf hin, dass – jedenfalls im Rahmen einer vertraglichen Werknutzung – mit § 14 UrhG kein „reiner“ Integritätsschutz mit dem Verbot der Entstellung als absolute Grenze bezweckt ist.⁸⁴¹ Es scheint aber kein Grund ersichtlich, warum außerhalb vertraglicher Nutzungsverhältnisse im Fall einer Entstellung auf das Erfordernis einer Interessenabwägung verzichtet werden sollte. Wie stets im Urheberrecht ist auch der in § 14 UrhG vorgesehene Integritätsschutz eine Kompromisslösung im Spannungsverhältnis zwischen der Monopolisierung geistiger Erzeugnisse und ihrer freien Verwendung durch die

⁸³³ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 19 m. w. N.

⁸³⁴ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 11, 15.

⁸³⁵ Im Einzelnen zu diesem Streitstand vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 19 ff.; *Grunert* 2002, S. 175 ff.

⁸³⁶ Vgl. BGH, Urteil v. 1.10.198 – Treppenhausgestaltung –, GRUR 1999, S. 230, 231 f.; BGH, Urteil v. 13.10.1988 – Oberammergauer Passionsspiele II, GRUR 1989, S. 106, 107 f.

⁸³⁷ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 19; *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 14 Rn. 19 f.

⁸³⁸ Vgl. *Grunert* 2002, S. 175.

⁸³⁹ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 19; *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 32. Rn. 59.

⁸⁴⁰ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 9.

⁸⁴¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 176.

Allgemeinheit, dem stets – und damit auch im Falle einer Entstellung – durch eine Interessenabwägung gerecht zu werden ist.⁸⁴²

Auch aus der Formulierung „andere Beeinträchtigung“ in § 14 UrhG folgt, dass der Begriff „Beeinträchtigung“ als der die „Entstellung“ einschließende Oberbegriff zu verstehen ist.⁸⁴³ Danach ist eine Entstellung im Sinne der Norm eine die Wesenszüge eines Werkes verzerrende oder verfälschende Beeinträchtigung desselben⁸⁴⁴, eine „andere Beeinträchtigung“ umfasst jede objektiv nachweisbare Änderung des vom Urheber geschaffenen geistig-ästhetischen Gesamteindrucks des Werkes.⁸⁴⁵ Unter den Beeinträchtigungsbegriff fallen damit auch solche Eingriffe in das Werk, die dieses verfälschen, ohne den Grad einer Entstellung zu erreichen oder solche, die nicht das Werk selbst ändern, sondern das Umfeld betreffen, in das das Werk gebracht wird.⁸⁴⁶ Da die Intensität des Eingriffs erst ein Kriterium bei der Interessenabwägung darstellt, können für die tatbestandliche Prüfung des § 14 UrhG „Eingriff“ und „Beeinträchtigung“ synonym verwandt werden und muss an dieser Stelle nicht zwischen direkten und indirekten Eingriffen bzw. Beeinträchtigungen differenziert werden.⁸⁴⁷

bb) Beurteilungsmaßstab

Ob eine Entstellung oder andere Beeinträchtigung des Werkes vorliegt, ist nach objektiven Kriterien zu bestimmen, die Anschauung des Urhebers selbst genügt insoweit nicht.⁸⁴⁸ Entstellungs- und Beeinträchtigungsbegriff beziehen sich nicht auf einen abstrakten künstlerischen Qualitätsbegriff, sondern auf das vom Urheber geschaffene Werk.⁸⁴⁹ Maßstab für die Feststellung einer Beeinträchtigung ist daher das Werk in der Form, wie sie der Urheber geschaffen hat.⁸⁵⁰ Eine negative Bewertung der vorgenommenen Veränderung wird insoweit nicht vorausgesetzt.⁸⁵¹

⁸⁴² Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 32 Rn. 59; *Grunert* 2002, S. 176.

⁸⁴³ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 3.

⁸⁴⁴ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 19; LG München I, Urteil v. 24.5.2007, GRUR-RR 2007, S. 226, S. 228.

⁸⁴⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 177.

⁸⁴⁶ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 3; *Körner* 1999, S. 45.

⁸⁴⁷ Vgl. *Grunert* 2002, S. 177.

⁸⁴⁸ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 5.

⁸⁴⁹ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 6.

⁸⁵⁰ Vgl. LG Mannheim, Urteil v. 14.2.1997 – Freiburger Holbein-Pferd –, GRUR 1997, S. 364, S. 365; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 21.

⁸⁵¹ Vgl. BGH, Urteil v. 13.10.1988 – Oberammergauer Passionsfestspiele II, GRUR 1989, S. 106, S. 107; OLG München, Urteil v. 1.8.1985, GRUR 1986, S. 460, S. 461; *Kurz* 1999, S. 533 Rn. 54.

cc) **Beeinträchtigung der Inszenierung durch Änderungen seitens der Intendanz**

Gilt es an dieser Stelle allein festzustellen, ob eine Änderung der Inszenierung durch die Theaterleitung eine Beeinträchtigung im Sinne des § 14 UrhG darstellt, ohne dass hier bereits Stellung bezogen werden müsste, ob diese zulässig ist, so dürften an einer Antwort auf diese erste Frage keine Zweifel bestehen. Es wurde konstatiert, dass eine Beeinträchtigung im Sinne der Norm jede objektiv nachweisbare Änderung des vom Urheber geschaffenen geistig-ästhetischen Gesamteindrucks des Werkes umfasst. Ebenso wurde festgestellt, dass das dem Regisseur zustehende Urheberrecht sich auf seine Inszenierung als die Umsetzung der Spielvorlage in ein Bühnenwerk bezieht. Als Gegenstand der schöpferischen Leistung wurde dabei nicht die inszenatorische Einzelheit befunden, sondern die Inszenierung in ihrer Gesamtheit, weil gerade erst die schöpferische Gestaltung und Kombination der Einzelleistungen die Bühneninszenierung als Gesamtkunstwerk ergibt. Die Leistung des Regisseurs im Zeitalter des Regietheaters kennzeichnet seine Interpretation der Spielvorlage und seine Konzeption und begründet sich die Schutzwürdigkeit der Inszenierung daher in der darauf basierenden Auswahl, der Kombination und einem Ineinandergreifen vieler einzelner Elemente zu einer schöpferischen Inszenierungsleistung. Gerade die Stimmigkeit des Ganzen ist es, die für die Überzeugungskraft des Regietheaters entscheidend ist und über den Erfolg oder Misserfolg einer Inszenierung bestimmt. Denknötwendig liegt daher in jeder Veränderung auch nur eines einzigen Elementes ein direkter Eingriff in die Substanz der Regieleistung und damit eine Beeinträchtigung im Sinne des § 14 UrhG. Durch jede Modifikation eines Bestandteiles des Ganzen nämlich ist zugleich sein geistig-ästhetischer Gesamteindruck beeinträchtigt.⁸⁵² Jeder Eingriff der Theaterleitung in eine Inszenierung, mag dieser etwa die in der jeweiligen Inszenierung gewählte Textfassung, Besetzungsfragen, Personenregie, Bühnenausstattung, Kostüme oder das Lichtdesign betreffen, beeinträchtigt die durch den Regisseur konzipierte Gesamtgestaltung der Inszenierung, die gerade in ihrer Abgeschlossenheit, so wie sie dem Publikum in der Premiere präsentiert wird, den schöpferischen Ausdruck gefunden hat, der dem künstlerischen Empfinden des Urhebers entspricht und mit dem dieser an die Öffentlichkeit treten möchte. Eine jede dieser Änderungen greift damit in das Werk des Regisseurs ein und beeinträchtigt es in seiner ursprünglichen Form. Entsprechend vorgenanntem Grundsatz, dass es bei der Feststellung einer Beeinträchtigung nicht auf die negative Bewertung der Veränderung ankommt, ist es ferner ohne Belag, ob die durch die Theaterleitung vorgenommene Modifizierung in den Augen der Kritiker oder des Publikums eine Verbesserung der Inszenierung in ihrer Ausgangsform darstellt.

⁸⁵² In diesem Sinne wohl auch OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957.

Dieser Wertung steht insbesondere nicht entgegen, dass der szenische Einzelfall – wie festgestellt – in aller Regel urheberrechtlich nicht oder nur dann geschützt ist, wenn er selbst ein Werk im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG darstellt (was kaum je der Fall sein dürfte).⁸⁵³ Hier nämlich geht es nicht um den Eingriff in ein einzelnes – geschütztes oder ungeschütztes – Element einer Inszenierung, sondern um die Beeinträchtigung der Inszenierung als Ganzes, die gerade ob der Zusammenschau aller in ihr enthaltenen Einzelteile die Besonderheit des Gesamtkunstwerkes ausmacht. Ebenso, wie auch nur ein kleiner Strich auf einem bestehenden Gemälde dieses beeinträchtigt, beeinträchtigt die Änderung auch eines einzelnen Elementes die Inszenierung in ihrer konkreten, durch den Regisseur gefundenen Komposition.

Eine andere Beurteilung gebietet schließlich nicht der Umstand, dass das Inszenierungswerk auf einer dramatischen Spielvorlage aufbaut und sich damit das Urheberrecht des Regisseurs an ersterem – ähnlich wie bei der Bearbeitung – nur auf seine schöpferischen Zutaten erstreckt, die sich nicht bereits zwingend aus der Vorlage ergeben, er Rechte an dieser durch seine Inszenierung indes nicht erwirbt. Auch im Falle einer Änderung der der konkreten Inszenierung zugrunde gelegten Textversion wäre eine Beeinträchtigung des Gesamtkunstwerkes zu bejahen, besteht dieses doch gerade in der spezifischen Zusammenstellung der die Inszenierung in ihrer Gesamtschau charakterisierenden Elemente unter Auswahl oder Erstellung eben dieser konkreten Strichfassung. Damit verbunden ist indes keinesfalls die Aussage, der Regisseur könne – stünde allein die Zulässigkeit der Veränderung der Spielvorlage in Rede – eine solche verbieten. Hier aber geht es allein um die Veränderung der Inszenierung in ihrer Gesamtheit.

b) Eignung zur Interessengefährdung

Die Beeinträchtigung der Inszenierung durch die Änderung der Theaterleitung muss ferner geeignet sein, die Interessen des Regisseurs zu gefährden. Da eine Beeinträchtigung tatbestandlich immer dann anzunehmen ist, wenn sich die Gestaltung des Werkes nur irgendwie von der vom Urheber geschaffenen Gestalt unterscheidet, ist das Bestimmungsrecht des Urhebers für die Gestaltung seines Werkes wesentlicher Maßstab seiner Interessen und indiziert damit jede Beeinträchtigung die Interessengefährdung.⁸⁵⁴ Etwas anderes kann nur dann gelten, wenn der Regisseur zu erkennen gegeben hat, dass ihm an einem Integritätsschutz im Einzelfall nicht gelegen ist. Dies allerdings setzte eine explizite Regelung in dem mit der In-

⁸⁵³ Vgl. Kurz 1999, S. 524 Rn. 44.

⁸⁵⁴ Vgl. Schrickler u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 14 Rn. 27; vgl. auch Grunert 2002, S. 179.

tendanz bestehenden Vertrag voraus, an der es – wie bereits festgestellt – in aller Regel fehlt. Und selbst im Fall einer Änderungsvereinbarung wird man eine Eignung zur Interessengefährdung wohl nicht verneinen können, sondern hätte auf der dritten Stufe der Interessenabwägung zu prüfen, ob die Änderungsvereinbarung wirksam ist und sich die Änderung im Rahmen des Vereinbarten hält.

Für durch die Intendanz vorgenommene Änderungen an der Inszenierung bedeutet dies schlicht: Jede Modifizierung einer Inszenierung indiziert die Eignung, die Interessen des Regisseurs zu gefährden, greift sie doch unübersehbar in das Bestimmungsrecht desselben ein, die Inszenierung in der von ihm in der Premiere gewählten Form der Öffentlichkeit als sein Werk vorzustellen und sich gleichsam mit diesem zu identifizieren.

c) **Interessenabwägung**

Nach § 14 UrhG müssen als dritte Voraussetzung für das Entstehen eines Verbotsrechtes durch Beeinträchtigung oder Entstellung „berechtigte Interessen“ des Urhebers berührt sein. Entsprechend dem allgemeinen Grundsatz des Urheberrechts, dass es keinen absoluten Schutz der Werkintegrität gibt, steht auch das Verbotungsrecht des § 14 UrhG unter dem ungeschriebenen Vorbehalt einer Interessenabwägung.⁸⁵⁵ Es kann sich daher nur ein schutzwürdiges, eben normativ „berechtigtes Interesse“ gegenüber anderen Interessen durchsetzen.⁸⁵⁶ Die Ermittlung der Berechtigung ist einer Würdigung des Einzelfalls vorbehalten, indem die involvierten Interessen gegeneinander abzuwägen sind. Danach kommt es für die Beurteilung, ob seitens der Intendanz vorgenommene Änderungen einer Inszenierung zulässig sind, stets auf eine Abwägung der Interessen des inszenierenden Regisseurs auf der einen und der Theaterleitung als Werknutzerin auf der anderen Seite an.

Gilt es, durch die Abwägung der beteiligten Interessen eine Einzelfallgerechtigkeit zu erreichen, so ist diesem Ziel zugleich die Unsicherheit immanent, Rechtssicherheit durch Vorhersehbarkeit gewährleisten zu können. Beide Prämissen möglichst in Einklang bringend, sollte daher Ausgangspunkt der vorzunehmenden Interessenabwägung sein herauszustellen, ob der Umstand des zwischen den Parteien bestehenden (in einen Dienst-, Arbeits- bzw. Werkvertrag gekleideten) Nutzungsverhältnisses die vorzunehmende Wertung in die eine oder andere Richtung beeinträchtigt, anders formuliert: zu überprüfen, welchen Einfluss das im Sinne des

⁸⁵⁵ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 10; im Ergebnis ebenso *Grunert* 2002, S. 180.

⁸⁵⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 180; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 5; *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 18.

§ 39 UrhG durch den Regisseur der Theaterleitung eingeräumte Nutzungsrecht auf die vorzunehmende Interessenabwägung zeitigt. Anschließend sind allgemeine sowie speziell für Bühnenaufführungen zu berücksichtigende Abwägungskriterien herauszuarbeiten und in ihrer Bedeutung für und einer möglichen Übertragbarkeit auf den hier fraglichen Integritätsschutz der Bühneninszenierung zu würdigen. Dabei soll zugleich erörtert werden, ob dieses oder jenes Kriterium es zulässt, die Interessen von Regisseur oder Intendanz unbesehen der konkreten Inszenierung und spezifischer Änderungen als generell gewichtiger oder weniger gewichtig einzustufen. Ziel dieser Überlegung ist es, das Ergebnis der nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG vorgesehenen Interessenabwägung weitestgehend voraussehbar und rechtssicher zu gestalten. Zuletzt sind die gefundenen Ergebnisse auf typische Änderungskonstellationen anzuwenden.⁸⁵⁷

aa) Einfluss des § 39 UrhG

Erstes im Rahmen der nach § 14 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung zu berücksichtigendes Kriterium ist der Umstand, dass die Werk-, d. h. Inszenierungsnutzung aufgrund des zwischen Regisseur und Intendanz bestehenden Vertrages erfolgt. Der Umstand dieses Vertragsverhältnisses hat auch bei der Abwägung innerhalb des § 14 UrhG Berücksichtigung zu finden, regelt doch § 39 UrhG Ausnahmen zugunsten des Werknutzers (vgl. im Einzelnen zuvor 1.c)). § 39 Abs. 1 UrhG statuiert, dass der Inhaber eines Nutzungsrechts das Werk nicht ändern darf, wenn nichts anderes vereinbart ist. § 39 Abs. 2 UrhG schreibt fest, dass solche Änderungen des Werkes zulässig sind, zu denen der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann. Mit anderen Worten: Nach § 14 UrhG hat der Regisseur als Urheber das Recht, Änderungen oder Entstellungen seiner Inszenierung zu verbieten, sofern er nicht eingewilligt hat (§ 39 Abs. 1 UrhG) und Änderungen nicht nach Treu und Glauben zulässig sind (§ 39 Abs. 2 UrhG).

Der Begriff der Werkänderung im Sinne des § 39 UrhG erfordert einen Eingriff in die Substanz: Es muss in das Werk in der Form, wie es vom Urheber in die Öffentlichkeit gebracht wurde, eingegriffen werden.⁸⁵⁸ Ändert die Intendanz die durch den Regisseur durch die Premiere in die Publikumswelt entlassene Inszenierung, so liegt ein solcher unmittelbarer Eingriff vor. An der Einschlägigkeit der Norm bestehen daher keinerlei Zweifel. Zu untersuchen

⁸⁵⁷ Ähnlich wohl *Grunert* 2002, S. 180 ff.

⁸⁵⁸ Vgl. BGH, Urteil v. 2.10.1981 – Kirchen-Innenraumgestaltung –, GRUR 1982, S. 107, S. 109; *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 39 Rn. 1.

sind indes die sich aus § 39 UrhG für die Interessenabwägung des § 14 UrhG ergebenden Konsequenzen.

Erfolgen Eingriffe in die Inszenierung aufgrund expliziter Änderungsvereinbarung zwischen Regisseur und Bühnenleitung, greift § 39 Abs. 1 UrhG, und ein Verbotungsrecht des Regisseurs scheidet aus. Die innerhalb des § 14 UrhG vorzunehmende Interessenabwägung fiel in diesem Fall zwangsläufig zugunsten der nutzungsberechtigten Theaterleitung aus und zwar selbst dann, wenn die Vereinbarung mögliche Entstellungen des Werkes umfasste.⁸⁵⁹

Es wurde bereits einleitend festgestellt (vgl. Zweiter Teil A.III.1.), dass ausdrückliche Änderungsvereinbarungen in der Theaterpraxis der absolute Ausnahmefall sind. Nachfolgend steht im Zentrum der Betrachtung daher zum einen die Überlegung, ob sich aus dem zwischen Regisseur und Theaterleitung geschlossenen (Werk-, Arbeits- oder Dienst-)Vertrag stillschweigend vereinbarte Änderungsbefugnisse im Sinne des § 39 Abs. 1 UrhG zugunsten der Bühnenleitung herleiten lassen oder ob sich eine entsprechende Änderungsbefugnis dergestalt aus der Verkehrssitte ergibt, dass eine Modifizierung gleichsam als stillschweigend vereinbart angesehen werden könnte. Verneinendenfalls ist Hauptaugenmerk auf die Wertung des § 39 Abs. 2 UrhG zu richten und zu prüfen, ob und gegebenenfalls welchen Einfluss das zwischen den Beteiligten vereinbarte Nutzungsverhältnis auf den der Änderungsbefugnis nach „Treu und Glauben“ im Sinne des § 39 Abs. 2 UrhG immanenten Wertungsspielraum zeitigt.

(1) Stillschweigende Änderungsvereinbarung

Änderungsvereinbarungen sind mit der herrschenden Meinung grundsätzlich auch stillschweigend möglich.⁸⁶⁰ Solche Änderungsvereinbarungen könnten sich etwa aus den persönlichen oder technischen Möglichkeiten oder den Eigenheiten der Bühne ergeben, soweit diese dem Regisseur bekannt sind. Die Auslegung etwaiger stillschweigender Änderungsvereinbarungen erfolgt dabei nach den allgemeinen Regelungen der §§ 133, 157 BGB, sodass es auf den wirklichen Willen der Parteien unter Berücksichtigung der Grundsätze von Treu und Glauben sowie der Verkehrssitte ankommt.⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Vgl. im Einzelnen *Grunert* 2002, S. 192 f. Dies wird in der Schweiz überwiegend anders beurteilt und angenommen, dem Urheber verbleibe selbst bei vertraglich eingeräumter Änderungsbefugnis der Schutz des Art. 11 Abs. 2 CH-URG gegen die Entstellung seines Werkes; vgl. etwa *Müller u. Oertli (Hg.)* 2006, Art. 11 Rn. 8; *Rehbinder u. Viganò (Hg.)* 2008, Art. 11 Rn. 9.

⁸⁶⁰ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 39 Rn. 9, 11; *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 39 Rn. 7; an der Zulässigkeit stillschweigender Änderungsvereinbarungen zweifeln etwa *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 39 Rn. 2; *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 14 Rn. 11.

⁸⁶¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 189.

Wie zuvor (vgl. Zweiter Teil A.III.) festgestellt, lassen sich aus der Einordnung der zwischen Regisseur und Theaterleitung bestehenden Beziehung als Dienst- oder Werkvertrag grundsätzlich keine – und zwar auch keine stillschweigenden – Aussagen über die Zulässigkeit nach der Premiere erfolgender Änderungen einer Inszenierung herleiten.⁸⁶² Allein sind bei Vorliegen eines Dienstverhältnisses während der Inszenierungsarbeit des Regisseurs und damit vor der Premiere gewisse Einflussmöglichkeiten durch die Existenz eines Direktionsrechts der Bühnenleitung gegeben, welche man gleichsam als stillschweigend vereinbart oder vertragsimmanent bezeichnen könnte. Der Premiere nachfolgende Änderungen einer Inszenierung sind durch das Direktionsrecht und damit auch von potentiellen konkludenten Vereinbarungen hingegen nicht erfasst.⁸⁶³ Auch bei einem Gastregievertrag kann – insoweit wird auf obige Ausführungen verwiesen – nicht von einer werkvertragsimmanenten, konkludenten Änderungsbefugnis ausgegangen werden.⁸⁶⁴

In keinem Fall ist anzunehmen, dass allein durch den Abschluss eines Vertrages des Regisseurs mit einer Bühne, welche für einen bestimmten Aufführungsstil, tendenzielle Einstellungen oder ein spezielles künstlerisches Profil bekannt ist, eine stillschweigende Änderungsbefugnis dergestalt als vereinbart gilt, die Inszenierung habe sich im Rahmen dieses Aufführungsstils bzw. dieser oder jener künstlerischen Auffassung des Hauses zu halten. Die Theaterleitung wird bei der Auswahl eines anzustellenden Regisseurs entsprechende Wünsche ihrerseits vorab einzukalkulieren und im Zweifelsfall zu vereinbaren haben. Entsprechendes gilt bei Abschluss eines Gastregievertrages. Fehlt es an solchen Abreden der Beteiligten, so kann ein dahingehender Wille jedenfalls des Regisseurs nicht unterstellt werden.⁸⁶⁵

Dass stillschweigende Änderungsbefugnisse zugunsten der Theaterleitung in aller Regel nicht als durch den Regisseur eingeräumt gelten dürfen, folgt schließlich auch aus der ganz allgemeinen Wertung des Urheberrechts, dass der urheberrechtliche Integritätsschutz den Werk-

⁸⁶² In der Schweiz wird – wie zuvor ausgeführt – vertreten, Änderungsbefugnisse könnten auch stillschweigend eingeräumt werden und sich – gerade bei Arbeitsverhältnissen – aus dem Vertragszweck ergeben. Grund dieser Annahme, auch hierauf wurde bereits hingewiesen, dürfte indes maßgeblich in der Konstruktion und Systematik des schweizerischen Gesetzes liegen, welches grundsätzlich jede Änderung gegen den Willen des Urhebers untersagt, so dass durch die Möglichkeit der Einräumung einer konkludenten Änderungsbefugnis das „Einfallstor“ geschaffen wird, dem in Deutschland die Norm des § 39 Abs. 2 UrhG entspricht. Die im deutschen Recht gesetzlich nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG vorgesehene Interessenabwägung verlagert sich daher in der Schweiz auf die Auseinandersetzung mit der Frage, ob eine stillschweigende Änderungsbefugnis zugunsten der Bühnenleitung eingeräumt wurde oder nicht.

⁸⁶³ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 71 Rn. 218; ähnlich auch *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145, der allerdings seine Aussage dahingehend einschränkt, dass nachträgliche, nicht ganz unerhebliche Änderungen durch das Direktionsrecht nicht erfasst seien.

⁸⁶⁴ Vgl. *Schmieder* 1972, S. 133, S. 144; *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 231 Rn. 128; im Ergebnis ebenso *Rogger* 1976, S. 259.

⁸⁶⁵ Für die Annahme einer entsprechenden stillschweigenden Vereinbarung im Verhältnis zwischen Autor und Regisseur spricht sich hingegen etwa *Rogger* 1976, S. 229, aus.

schöpfer grundsätzlich vor Änderungen seines Werkes schützen möchte. Gestattet der Urheber dem Werknutzer Änderungen, so soll er zum Zeitpunkt der Einräumung dieser Befugnisse überschauen können, was die Änderung für sein Werk bedeutet.⁸⁶⁶ Die stillschweigende Einräumung von Nutzungsrechten ist daher nur bei eindeutig feststellbarem dahingehenden Willen der Beteiligten und daher sehr restriktiv anzunehmen. Befürwortete man eine konkludente Änderungsbefugnis hingegen allzu leicht, so wäre es dem Regisseur unmöglich, die Tragweite potentieller nachfolgender Eingriffe in sein Werk abzuschätzen. Dies aber liefe dem Grundsatz des Urheberrechts, den Werkschöpfer möglichst vor ungewünschten Eingriffen zu schützen, zuwider. In diesem Sinne scheint auch die Rechtsprechung eine stillschweigende Änderungsvereinbarung oder ein stillschweigendes Zugeständnis von Änderungen nur dann annehmen zu wollen, wenn es sich um solche ändernden Eingriffe handelt, die sich im Zuge der Aufführung zwangsläufig ergeben, wie etwa durch technische Notwendigkeiten veranlasste Änderungen oder Eingriffe durch Umbesetzungen aufgrund unbehebbarer organisatorischer Probleme.⁸⁶⁷

Zutreffend ist indes nach vorstehenden Ausführungen, die Zulässigkeit solcher Änderungen nicht mit einer dahingehenden stillschweigenden Vereinbarung zu begründen, sondern die Frage bei der nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG erforderlichen Interessenabwägung zu verorten.

Sofern bei der Erörterung möglicher Änderungsbefugnisse des Regisseurs im Verhältnis zwischen Regisseur und Autor der Spielvorlage vertreten wird, die an die Bestimmtheit der Änderungsvereinbarung zu stellenden Anforderungen seien deshalb nicht allzu hoch anzusetzen, weil zum Zeitpunkt des Abschlusses des Aufführungsvertrages noch nicht sämtliche Details voraussehbar wären, die sich erst im Laufe der Probenarbeit ergäben, so ist diese Argumentation auf das Verhältnis zwischen Theaterleitung und Regisseur nicht übertragbar.⁸⁶⁸ Dem inszenierenden Regisseur sind ebenso wie der vertragsschließenden Theaterleitung sämtliche Umstände bekannt, die Grundlage und Inhalt des Regievertrages sind und werden können. Räumliche, finanzielle und personelle Gegebenheiten sind ebenso bereits bei Abschluss des Regievertrages bekannt wie die eventuelle Stellung einer Bühne als Tendenztheater oder des Regisseurs als „enfant terrible“. Nachträgliche Änderungen dieser Ausgangslage können allenfalls über den Grundsatz von Treu und Glauben im Rahmen einer Interessenabwägung Berücksichtigung finden, für die Annahme einer stillschweigenden Änderungsvereinbarung

⁸⁶⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 193 f.; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 11.

⁸⁶⁷ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1157.

⁸⁶⁸ Vgl. *Grunert* 2002, S. 194.

indes genügt allein der Umstand, dass nicht jegliche Entwicklung des Theaterlebens bei Abschluss des Regievertrages voraussehbar ist, nicht.

(2) Einfluss des „Bühnenbrauchs“ auf die Annahme einer stillschweigenden Änderungsbefugnis

Vertragliche Änderungsbefugnisse der Intendanz gegenüber dem Inszenierungswerk des Regisseurs im Sinne des § 39 Abs. 2 UrhG können sich darüber hinaus auch aus praktiziertem „Bühnenbrauch“ ergeben, betrachtete man bühnenübliche Änderungen gleichsam als stillschweigend vereinbart.⁸⁶⁹ Augenmerk ist daher im Folgenden darauf zu richten, ob ein solcher Bühnenbrauch für nach der Premiere durch die Intendanz erfolgende Inszenierungsänderungen angenommen werden kann.

Bereits zuvor wurde konstatiert, dass sich aus der Einordnung des Regisseurs als Angestellter in das Theaterunternehmen unter Umständen eine erhöhte Duldungspflicht des Regisseurs gegenüber betrieblichen Notwendigkeiten ergeben kann, etwa in Bezug auf technische oder finanzielle Gegebenheiten der Bühne, wenn auch keine darüber hinausgehende Änderungsbefugnis.⁸⁷⁰ Zwar ist es als durchaus üblich anzusehen, dass Bühnen auch nach der Premiere, insbesondere dann, wenn es zu Wiederaufnahmen von Inszenierungen kommt, Änderungen an der durch den Regisseur konzipierten Aufführung vornehmen, bewegen sich diese Modifizierungen auch weitgehend allein im Bereich des Minimalen und werden sie überwiegend einvernehmlich mit dem Regisseur umgesetzt. Aus dieser Handhabung und erhöhten Duldungspflicht allein lässt sich indes keine generelle Verkehrssitte zulasten des Regisseurs ableiten, wonach Änderungen schon vertraglich weitgehend zulässig wären. Die Regiekonzepte und Verhältnisse der verschiedenen Bühnen sind zu unterschiedlich, als dass sich von einer herrschenden oder verallgemeinerungsfähigen Praxis sprechen ließe. Die Annahme von Änderungsvereinbarungen ohne weitere Anhaltspunkte allein unter Berufung auf angebliche Branchenübungen ist abzulehnen, weil sie die wirtschaftliche Schwächeposition des Regisseurs zu wenig berücksichtigte.⁸⁷¹ Gesichtspunkte der Bühnenpraxis sind daher zutreffenderweise im Rahmen einer nach § 39 Abs. 2 UrhG bzw. § 14 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung zu beachten.⁸⁷²

⁸⁶⁹ Im Verhältnis zwischen Theater und Autor der Spielvorlage vgl. *Grunert* 2002, S. 195.

⁸⁷⁰ Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 71 Rn. 218; *Schmieder* 1972, S. 133, S. 145.

⁸⁷¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 195; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 39 Rn. 11.

⁸⁷² Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 39 Rn. 11; *Rogger* 1976, S. 265; *Grunert* 2002, S. 195.

(3) Änderungsbefugnis nach „Treu und Glauben“

§ 39 Abs. 2 UrhG regelt im Verhältnis zwischen Urheber und Werknutzungsberechtigtem, dass solche Änderungen des Werkes zulässig sind, zu denen der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann. Damit einher geht die Aussage, dass der Nutzungsberechtigte – hier die Theaterleitung – stets einen gewissen Änderungsspielraum nach Treu und Glauben besitzt. Die Bedeutung der Norm, genauer, ob diese eine Ausnahmegvorschrift zugunsten oder zulasten des Urhebers gegenüber dem Werknutzungsberechtigten darstellt, ist jedoch umstritten. Während eine Auffassung annimmt, der Urheber könne grundsätzlich jede Änderung verbieten, sofern sich sein Verbot nicht als unzulässige Rechtsausübung darstelle⁸⁷³, verstehen andere die Vorschrift als Begrenzung des Urheberschutzes vor Änderungen insoweit, als der Integritätsschutz für den Fall einer vertraglichen Werknutzung von einer einzelfallabhängigen Interessenabwägung abhängig sei⁸⁷⁴. Bereits die Formulierung der Norm „Änderungen ... sind zulässig“ bestätigt die Richtigkeit der letzteren Ansicht, welche im Übrigen auch aus dem systematischen Zusammenspiel mit der Regelung des § 14 UrhG hervorgeht: Danach ist § 39 Abs. 2 UrhG zutreffend dahingehend zu verstehen, dass die Regelung den allgemeinen Integritätsschutz des Urhebers aus § 14 UrhG zugunsten des vertraglich Nutzungsberechtigten gesetzlich einschränkt.⁸⁷⁵ § 39 Abs. 2 UrhG ist damit als Ausdruck des zwischen Vertragspartnern bestehenden gegenseitigen Rücksichtnahmegebotes zu verstehen. Sofern es – wie regelmäßig – an einer ausdrücklichen oder konkludenten Änderungsvereinbarung im Sinne des § 39 Abs. 1 UrhG zwischen Regisseur und Intendanz fehlt, ist daher der Umstand des der Nutzungsrechtseinräumung immanenten Rücksichtnahmegebotes und die damit nach § 39 Abs. 2 UrhG einhergehende Möglichkeit, dass Änderungen nach Treu und Glauben zulässig sein können, innerhalb der nach § 14 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung zu berücksichtigen.⁸⁷⁶

Folgt man der hier vertretenen Auffassung, so dient § 39 Abs. 2 UrhG der Ermöglichung von Werkveränderungen, die entweder im Verkehr als unwesentlich angesehen werden oder als solche üblich sind.⁸⁷⁷ Solche Änderungen sollen dem vertraglich Nutzungsberechtigten in jedem Falle möglich sein, und zwar unabhängig von einer zuvor eingeholten Zustimmung des Urhebers und unbeeinträchtigt von einem möglicherweise entgegenstehenden Willen dessel-

⁸⁷³ Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 39 Rn. 4.

⁸⁷⁴ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 39 Rn. 1, 4; *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 39 Rn. 10.

⁸⁷⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 198.

⁸⁷⁶ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 2; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 39 Rn. 20.

⁸⁷⁷ Vgl. *Grunert* 2002, S. 199.

ben.⁸⁷⁸ Dem Nutzungsberechtigten nämlich soll diejenige vertragliche Verwertung des Werkes gewährleistet sein, die ohne entsprechende Änderung desselben schlicht nicht möglich wäre.⁸⁷⁹

Welche spezifischen Änderungen von der Änderungsbefugnis des § 39 Abs. 2 UrhG umfasst und nach Treu und Glauben zu dulden sind, ist von der Art und Weise des Werkes und der Werkverwertung abhängig und ergibt sich aus der zwischen Regisseuren und Bühnen als den an der Verwertung beteiligten Parteien bestehenden Verkehrssitte.⁸⁸⁰ Der Grundsatz von Treu und Glauben impliziert dabei stets die Ermittlung der Umstände des Einzelfalls, denn Vertrauen und das Gebot der Rücksichtnahme beziehen sich auf die Person des Vertragspartners sowie die konkreten Umstände des Vertrages.⁸⁸¹ Im Rahmen einer nach „Treu und Glauben“ erfolgenden Abwägung sind die Interessen der Vertragsparteien unter Berücksichtigung der Verkehrssitte sowie der konkreten vertraglichen Umstände gegeneinander abzuwägen.⁸⁸²

(4) Zwischenergebnis

Das zwischen Regisseur und Intendanz bestehende vertragliche Nutzungsrechtsverhältnis hat zur Folge, dass im Zusammenspiel mit § 14 UrhG als Ausgangsschutznorm stets die Wertungen des § 39 UrhG in die nach § 14 UrhG vorzunehmende Interessenabwägung einzubeziehen sind. Explizite Änderungsvereinbarungen zwischen Regisseur und Intendanz sind in aller Regel nicht getroffen. Ebenso müssen stillschweigende Vereinbarungen zugunsten der Bühnenleitung prinzipiell abgelehnt werden. Da es ferner unzulässig ist, stillschweigende Änderungsbefugnisse der Intendanz gegenüber dem Regisseur aus einem dahingehenden Bühnenbrauch herzuleiten, ist als Zwischenergebnis festzuhalten, dass im Rahmen der nach § 14 UrhG erfolgenden Interessenabwägung zwischen Regisseur und Intendanz aufgrund des zwischen ihnen bestehenden vertraglichen Nutzungsrechtsverhältnisses stets die gesetzliche Änderungsbefugnis nach Treu und Glauben gemäß § 39 Abs. 2 UrhG als Abwägungskriterium auch innerhalb der Interessengewichtung des § 14 UrhG zu berücksichtigen ist.⁸⁸³ Vor diesem Hintergrund gelten alle sonst innerhalb des § 14 UrhG als Abwägungskriterien zu berücksichtigenden Aspekte (vgl. hierzu sogleich B.II.2.c)bb), cc)) auch für das Verhältnis zwischen Urheber und Nutzungsberechtigtem im Sinne des § 39 Abs. 2 UrhG und ist der

⁸⁷⁸ Vgl. *Grunert* 2002, S. 199.

⁸⁷⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 199.

⁸⁸⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 199.

⁸⁸¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 199.

⁸⁸² Vgl. *Palandt (Begr.)* 2013, § 242 Rn. 5; *Grunert* 2002, S. 199.

⁸⁸³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 199.

Umstand, dass sich Nutzungsberechtigter und Urheber gegenseitige Rücksichtnahme schulden, stets in die vorzunehmende Abwägung einzubeziehen.⁸⁸⁴

bb) Allgemeine Abwägungskriterien

Bestehen zwischen Regisseur und Theaterleitung regelmäßig weder ausdrückliche noch stillschweigende Vereinbarungen zugunsten einer nachträglichen Änderung im Sinne des § 39 Abs. 1 UrhG, welche als vorrangige Kriterien bei der Interessenabwägung nach § 14 UrhG zu beachten wären, so ist zur möglichst weitgehenden Gewährleistung von Rechtssicherheit auf die durch Rechtsprechung und juristische Literatur allgemein sowie speziell für Bühnenaufführungen entwickelten Kriterien zurückzugreifen. Diese sind im Folgenden in ihrer Bedeutung für und möglichen Übertragbarkeit auf den hiesigen Untersuchungsgegenstand zu würdigen. Zugleich sollen weitere spezifisch bühnenbedingte Kriterien zur Bewertung der nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG abzuwägenden Interessen herausgestellt und erörtert werden, ob dieses oder jenes Kriterium es zulässt, die Interessen von Regisseur oder Theaterleitung unbesehen der konkreten Inszenierung und spezifischer Änderungen als generell gewichtiger oder weniger gewichtig einzustufen. Ziel dieser Überlegungen ist es, das Ergebnis der gesetzlich vorgesehenen Interessenabwägung weitestgehend voraussehbar zu machen und damit Rechtssicherheit zu gewährleisten.

Nach überwiegender Meinung besteht im Rahmen des § 14 UrhG kein Vorrang hinsichtlich der Interessen eines der Beteiligten.⁸⁸⁵ Bei einer Abwägung ist angesichts des zwischen den Beteiligten bestehenden Vertrages jedoch durchgängig – dies wurde bereits ausgeführt – die Zulässigkeit von Änderungen in einem gewissen Rahmen nach Treu und Glauben im Sinne des § 39 Abs. 2 UrhG zu berücksichtigen. Zu den insoweit durch den Urheber zu berücksichtigenden Umständen gehören sowohl die Realitäten des Lebens und die Gewohnheiten des Verkehrs als auch die wirtschaftlichen Interessen der Theaterleitung als Werknutzerin an den von ihr zum Zwecke der Verwertung getätigten Investitionen.⁸⁸⁶

⁸⁸⁴ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 4; a. A. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 2. Sämtliche nachfolgend erörterten Kriterien sind auch im schweizerischen Recht in die Interessenabwägung, welche lediglich dogmatisch an anderer Stelle – bei der Frage nach der Existenz bzw. dem Umfang einer stillschweigend eingeräumten Änderungsbefugnis – verortet wird, einzubeziehen.

⁸⁸⁵ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 20; *Grunert* 2002, S. 220 Fn. 1029 sowie 882.

⁸⁸⁶ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 20; *Grunert* 2002, S. 220.

(1) Art und Intensität der Beeinträchtigung

Zentrales Kriterium der nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung ist nach Rechtsprechung und urheberrechtlicher Literatur die Art und Intensität des Eingriffs.⁸⁸⁷ Je stärker sich ein Eingriff als Entstellung im Sinne einer Verzerrung oder Verfälschung der Wesenszüge eines Werkes und nicht mehr als „bloße“ Beeinträchtigung darstellt, umso gewichtiger müssen die Gegeninteressen des das Werk Beeinträchtigenden sein, die den Eingriff in das Bestimmungsrecht des Urhebers über seine Schöpfung rechtfertigen sollen. Änderungen des Werkes, die nur der sachgerechten Verwertung im Rahmen der mit dem Urheber getroffenen Vereinbarungen innerhalb des bestimmungsgemäßen Gebrauchs dienen, werden dabei regelmäßig von geringerer Intensität und von dem Urheber hinzunehmen sein.⁸⁸⁸ Soll aus der Art und Intensität des Eingriffs auf dessen mögliche Zulässigkeit geschlossen werden, gilt es weiter zu unterscheiden, ob durch die Beeinträchtigung gerade höchstindividuelle Züge des Werkes betroffen sind oder lediglich Elemente von Gemeingutcharakter.⁸⁸⁹ Ferner ist der Eingriff dann weniger intensiv, wenn das authentische Werk des Urhebers für das Publikum auch nach dem Eingriff noch erkennbar ist.⁸⁹⁰

Auf die Bühnenpraxis übertragen, müsste dort für die Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG darauf abgestellt werden, welche Bedeutung der durch die Intendanz veranlassten Änderung im Gesamtgeschehen der Inszenierung zukommt. So vertrat das OLG München in einer Entscheidung, ein gegen den Willen des Regisseurs erfolgreicher Eingriff sei dann unzulässig, wenn eine die Gesamtkonzeption der Inszenierung prägende Regieidee vollständig fallengelassen werde, da dies zwangsläufig nicht nur zu Änderungen einzelner Szenengestaltungen, sondern auch zu einer Veränderung des Gesamteindrucks führe.⁸⁹¹

Ob sich das Kriterium der Art und Intensität der Beeinträchtigung, d. h. der Relevanz des geänderten Elements auf das Gesamtwerk, auf den Integritätsschutz der Theaterinszenierung übertragen lässt, ist jedoch zweifelhaft.

Das dem Regisseur zustehende Urheberrecht bezieht sich – dies wurde zuvor festgestellt – auf seine Inszenierung als die Umsetzung der dramatischen Spielvorlage in ein Bühnenwerk.

⁸⁸⁷ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 30; BGH, Urteil v. 13.10.1988 – Oberammergauer Passionsspiele II, GRUR 1989, S. 106, S. 108; OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159; *Grunert* 2002, S. 221.

⁸⁸⁸ Vgl. OLG München, Urteil v. 26.9.1991 – Christoph Columbus –, GRUR Int. 1993, S. 332, S. 333; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 30.

⁸⁸⁹ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 30.

⁸⁹⁰ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 30.

⁸⁹¹ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159.

Als Gegenstand der schöpferischen Leistung wurde dabei das Inszenierungswerk insgesamt befunden, das sich gerade durch die Interpretation, Konzeption, schöpferische Gestaltung und Kombination der Einzelleistungen zu einem stimmigen Ganzen auszeichnet.⁸⁹² Begründet sich nun aber die Schutzwürdigkeit dieses Gesamtkunstwerkes in der Auswahl, der Kombination und einem Ineinandergreifen vieler einzelner Elemente, so spiegeln sich die individuellen und schöpferischen Züge der Inszenierung gerade in dieser Kumulation der Elemente. Es spricht daher eine Vermutung dafür, dass ein jeder Eingriff, der sich nicht als bloß minimaler etwa im technischen Sinne darstellt, eine Verfälschung des durch den Regisseur in die Premiere entlassenen Werkes ist, ist doch durch jede Modifikation auch nur eines Bestandteiles zugleich der geistig-ästhetische Gesamteindruck der Inszenierung beeinträchtigt.⁸⁹³ Jeder Eingriff der Theaterleitung in eine Inszenierung, mag dieser etwa die in der jeweiligen Inszenierung gewählte Textfassung, Besetzungsfragen, die Personenregie, Bühnenausstattung, Kostüme oder das Lichtdesign betreffen, beeinträchtigt die durch den Regisseur konzipierte Gesamtgestaltung der Inszenierung, die gerade in ihrer Abgeschlossenheit, so wie sie dem Publikum in der Premiere präsentiert wird, den schöpferischen Ausdruck gefunden hat, der dem künstlerischen Empfinden des Urhebers entspricht und mit dem dieser an die Öffentlichkeit treten möchte. Dementsprechend kann es im Rahmen einer Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG nicht darauf ankommen, ob und in welchem Umfang die einzelne Regieidee für die Inszenierung in ihrer Gesamtheit prägend war oder welche Bedeutung der jeweils geänderten Szene der Inszenierung in ihrer Gesamtkonzeption zuteil wird.⁸⁹⁴ Vielmehr muss schlicht konstatiert werden, dass jeder einzelne Bestandteil, jedes theatralische Zeichen gerade die höchstindividuellen Züge der Inszenierung begründet.

Konsequenz dessen ist, dass das Kriterium der Art und Intensität der Beeinträchtigung für die Frage des Integritätsschutzes der Inszenierung insoweit fruchtbar zu machen ist, als eine ganz generelle Vermutung für eine große Intensität eines jeden ändernden Eingriffs streitet, denn jede Modifizierung betrifft höchst individuelle Züge des Inszenierungswerkes in seiner Gesamtheit. Die Gegeninteressen der Theaterleitung, die den Eingriff in das Bestimmungsrecht des Regisseurs über sein Inszenierungswerk rechtfertigen sollen, müssen daher grundsätzlich von erheblichem Gewicht sein. Hierzu gehören etwa zwingende technische Notwendigkeiten, die eine – geringfügige – Anpassung der Inszenierung erforderlich machen, um ihre sachgerechte Verwertung zu gewährleisten. In keinem hingegen sind solche Änderungen gestattet,

⁸⁹² Vgl. *Fischer u. Reich (Hg.)* 2007, S. 20 Rn. 19.

⁸⁹³ In diesem Sinne wohl auch OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957.

⁸⁹⁴ A. A. vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 335.

die durch bloße Geschmacksfragen bedingt sind und sich als willkürliche Tendenzveränderungen der künstlerischen Aussage einer Inszenierung darstellen.

(2) Künstlerischer Rang und schöpferische Eigenart des Werkes

Teilweise findet sich die Auffassung, für die Beurteilung des Gewichtes eines Eingriffs und damit für die nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG erfolgende Interessenabwägung käme es auf den „künstlerischen Rang“ des Werkes an.

Folgte man dem, so müsste ein Gericht über künstlerische und ästhetische Kriterien entscheiden, wodurch es nicht nur überfordert wäre, sondern darüber hinaus auch das verfassungsrechtliche Neutralitätsgebot zur inhaltlichen Bestimmung von Kunst gefährdete.⁸⁹⁵ Berücksichtigte man den künstlerischen Rang eines Werkes im Rahmen der nach § 14 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung, so erhielte „hochwertige“ und „anerkannte“ Kunst hinsichtlich ihrer Integrität umfassenderen Schutz als unbekannte, avantgardistische oder nur mittelmäßige.⁸⁹⁶ Der künstlerische Rang des Werkes scheidet bereits aus diesem Grund als zuverlässiges Abwägungskriterium aus.⁸⁹⁷

Als weiteres wesentliches Kriterium zur Beurteilung des Gewichtes eines Eingriffs wird der Grad der schöpferischen Eigenart eines Werkes genannt.⁸⁹⁸ Je höher die individuelle Prägung, die ein Werk aufweise und je komplexer das Werk als solches sei, umso schwerer wögen die urheberpersönlichkeitsrechtlichen Interessen des Urhebers an der Integrität des Werkes.⁸⁹⁹

Die im Zusammenhang mit dem „Rang“ des Werkes beschriebene Schwierigkeit des für den Richter bestehenden Wertungsspielraums stellt sich in ähnlicher Weise ebenso bei dem Kriterium der schöpferischen Eigenart, denn auch hier hätte der Richter die Qualität des konkreten Werkes im Kontext des zeitgenössischen Kunstschaffens sowie der Werkgattung insgesamt zu bewerten.⁹⁰⁰ Dennoch sollte dieses Kriterium im Rahmen der nach § 14 UrhG erfolgenden Abwägung insoweit Berücksichtigung finden, als ein urheberrechtlicher Schutz umso eher

⁸⁹⁵ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 17; *Grunert* 2002, S. 222; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 31.

⁸⁹⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 222; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 17.

⁸⁹⁷ Vgl. *Grunert* 2002, S. 222; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 17.

⁸⁹⁸ Vgl. *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 20; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 30; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 16; OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁸⁹⁹ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 31; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 16; OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679; LG Leipzig, Urteil v. 16.5.2000 – Csárdásfürstin –, ZUM 2000, S. 331, S. 335.

⁹⁰⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 222.

anzunehmen ist, je eher das Werk als „reines Kunstwerk“ die Anschauungen seines Urhebers gleichsam verkörpert, je unmittelbarer und autonomer der Schöpfer seine Individualität also in das Werk einbringt, ohne dabei einen anderen Zweck zu verfolgen.⁹⁰¹ Dies entspricht auch dem allgemeinen urheberrechtlichen Grundsatz, demzufolge das Werk umso größeren Schutz aus sich heraus genießt, je weniger Zweckgebundenheit ihm immanent ist (vgl. hierzu im Einzelnen sogleich (3)).⁹⁰²

Besieht man sich eine Inszenierung im Regietheater der Gegenwart unter dieser Prämisse, so bleibt nichts anderes, als diese als ein Werk von hoher schöpferischer Eigenart zu beschreiben. Die Inszenierung ist ein Kunstwerk des Regisseurs, der mit seiner Tätigkeit kaum mehr den Zweck verfolgt, ein bestimmtes dramatisches Werk als solches zur Aufführung zu bringen, sondern sich von der Spielvorlage löst, um mit seiner Konzeption eine neuartige Interpretation derselben zu präsentieren. Durch den immensen Gestaltungsspielraum, der dem Regisseur bei der Realisierung der Spielvorlage gleichsam wie dem Maler eine Farbpalette zur Verfügung steht, ist der Inszenierung eine erhebliche individuelle Prägung immanent.⁹⁰³ Schließlich geht es dem Regisseur in der heutigen Theaterpraxis gerade darum, sich durch seine Inszenierung von anderen Regisseuren abzusetzen und wird bezeichnenderweise dem Regietheater viel häufiger ein Übermaß an individueller Prägung vorgeworfen als ihm eine solche abgesprochen.

Von diesem Grundsatz scheint auch die Rechtsprechung auszugehen, die – wenn auch auf der Grundlage leistungsschutzrechtlicher Normen argumentierend – annimmt, die Regieleistung erreiche in aller Regel eine erhebliche Leistungshöhe.⁹⁰⁴

Folglich führt auch das Kriterium der schöpferischen Eigenart aufgrund der starken individuellen Prägung der Bühneninszenierung dazu, dass die Interessen des Regisseurs an der Integrität seines Werkes prinzipiell höher zu bewerten sind als diejenigen der Intendanz an einem ändernden Eingriff.

⁹⁰¹ Vgl. auch *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 20; *Grunert* 2002, S. 222.

⁹⁰² Ähnlich vgl. auch *Grunert* 2002, S. 222.

⁹⁰³ In diesem Sinne wohl auch OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957, das feststellt, die Regieleistung weise einen hohen Grad an Gestaltungshöhe auf, der der Urheberschutzfähigkeit zumindest sehr nahe komme; a. A. wohl OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁹⁰⁴ In diesem Sinne wohl OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159.

(3) Gebrauchszweck und Werke der sogenannten reinen Kunst

Ein verminderter Integritätsschutz wird – auch dies wird allgemein innerhalb der Interessenabwägung des § 14 UrhG berücksichtigt – bei solchen Werken angenommen, die nicht aus sich selbst heraus als Werke der sogenannten reinen Kunst absolut und zweckfrei existieren, sondern als „Gebrauchskunst“ einem praktischen Zweck dienen.⁹⁰⁵ Der Gebrauchszweck eines Werkes nämlich kann Änderungen erforderlich machen, was das Urhebergesetz mit den Vorschriften der §§ 39, 62 UrhG explizit anerkennt.⁹⁰⁶ Während der Schöpfer eines Gebrauchszwecken dienenden Werkes folglich damit zu rechnen hat, dass das Werk entsprechend den Anforderungen an seine Funktion angepasst wird, wiegen ändernde Eingriffe bei Werken der zweckfreien Kunst wie solchen der bildenden Kunst, der Literatur oder der Musik, bei denen die Erwartung an die Authentizität hoch ist, besonders schwer.⁹⁰⁷ Im Rahmen der Interessenabwägung sind dabei stets sowohl Intention als auch der Sachzusammenhang, für den das Werk geschaffen worden ist, zu berücksichtigen.⁹⁰⁸

Zwar bezieht sich dieses Kriterium maßgeblich auf kunstgewerbliche Gegenstände und sonstige Erzeugnisse der angewandten Kunst, es wird aber von der juristischen Literatur durchaus auch für die Einordnung dramatischer Texte als Spielvorlage für spätere Bühneninszenierungen herangezogen.⁹⁰⁹ Insoweit wird – bezogen auf das Ausgangswerk – propagiert, dieses sei eben nicht nur rein und absolut für sich selbst da, sondern diene bestimmungsgemäß immer auch anderen Künstlern als Materialvorlage ihrer praktischen Arbeit.⁹¹⁰ Nur konsequent ist es, wenn diese Meinung den Schluss zieht, das Kriterium des Gebrauchszweckes lege es nahe, das Urheberrecht des Autors sei im Verhältnis zum Regisseur unter diesem Aspekt schwächer zu gewichten.

Ganz anders hingegen stellt sich das Inszenierungswerk des Regisseurs dar, betrachtet man es im Verhältnis zur Bühnenleitung. Die Inszenierung setzt die Spielvorlage des Dramatikers in ein Bühnengeschehen um. Das Ergebnis ist ein Gesamtkunstwerk, welches der Regisseur in der abgeschlossenen Form, wie es dem Publikum in der Premiere präsentiert wird, in die Öffentlichkeit entlässt. Es ist als solches ein Werk der „reinen Kunst“, welches ebenso wie ein

⁹⁰⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 23; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 33; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 18.

⁹⁰⁶ Vgl. *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 14 Rn. 33; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 18.

⁹⁰⁷ Vgl. BGH, Urteil v. 31.5.1974 – Schulerweiterung –, GRUR 1974, S. 675, 676; *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 14 Rn. 20; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 18.

⁹⁰⁸ Vgl. BGH, Urteil v. 27.11.1970 – Das zweite Mal –, GRUR 1971, S. 269, S. 271; OLG Hamm, Urteil v. 12.7.2001, ZUM-RD 2001, S. 443, S. 444; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 18.

⁹⁰⁹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 223.

⁹¹⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 223.

Werk der Musik oder der Literatur keinen anderen Zweck zu erfüllen hat als den, aus sich selbst heraus zu wirken. Gerade das Zeitalter des Regietheaters – auf diesem Umstand wurde nun wiederholt hingewiesen – kennzeichnet das Bestreben der meisten Regisseure, sich von der Textvorlage zu lösen und mit ihrer Inszenierung eine vollkommen neuartige Interpretation derselben zu schaffen. Dem Inszenierungswerk ist daher kein Gebrauchszweck immanent, der Änderungen grundsätzlich erforderlich machte.

Auch dieses Kriterium führt daher zu einer generellen Höhergewichtung der Interessen des Regisseurs an der Integrität seines Werkes gegenüber den Interessen der Bühnenleitung.

(4) Reversibilität der Beeinträchtigung

Weiteres allgemeines Kriterium der Interessenabwägung ist die Irreversibilität des Eingriffs: Ein Eingriff in ein Werk, der nicht umkehrbar ist, wiege schwerer als ein solcher, der reversibel ist, da das Werk in seiner ursprünglichen Form endgültig verloren gehe.⁹¹¹ So seien etwa Originale der bildenden Kunst oder ein Bauwerk, welches ein Original darstelle, integritätsrechtlich stärker geschützt, da eine Veränderung desselben den endgültigen Verlust der Authentizität des Werkes zur Folge habe.⁹¹²

Eingriffe in Inszenierungen betreffen – so ließe sich argumentieren – jeweils nur die konkrete Aufführung, es erfolgt keine Fixierung und sind die Änderungen damit nur einem begrenzten Zuschauerkreis der konkreten Inszenierung zugänglich.⁹¹³ Diese Sicht allerdings, die den Schluss auf eine Reversibilität des Eingriffs nahelegte, verkennte die Wirkung, die eine Inszenierung auf das jeweilige Publikum zeitigt. Möchte man das Kriterium der (Ir)Reversibilität des Eingriffs auf ändernde Eingriffe in die Inszenierung anwenden, so ist den Besonderheiten der Bühnenpraxis Rechnung zu tragen. Die konkrete, durch einen Regisseur erarbeitete Inszenierung wird dem jeweiligen Zuschauer in aller Regel nur einmal zum Erleben gebracht. Dies geschieht in der Form, die die Inszenierung in dem Moment dieser einen Aufführung hat, sei es in der Ausgangsfassung des Regisseurs, sei es in der durch die Bühnenleitung veränderten Version. Regisseur und Bühne vereinbaren in aller Regel die Inszenierung eines bestimmten Stückes an einer bestimmten Bühne zu einer bestimmten Zeit

⁹¹¹ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 19; *Grunert* 2002, S. 223.

⁹¹² Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 19; *Grunert* 2002, S. 224.

⁹¹³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 224; *Bussmann, Kurt*: Änderung und Bearbeitung im Urheberrecht. In: Wolfgang Hefermehl u. Hans Carl Nipperdey (Hg.): Festschrift für Philipp Möhring zum 65. Geburtstag. München u. Berlin 1965, S. 201, S. 203.

und haben damit eine konkrete lokale Wirkung der jeweiligen Inszenierung vor Augen.⁹¹⁴ Greift die Intendanz nun ändernd in eine Inszenierung ein, so ist dieser Eingriff deshalb irreversibel, da der Zuschauer die Inszenierung, die er dem Regisseur zuschreibt, nur einmal und zwar in der durch die Theaterleitung veränderten Form dargeboten bekommt.

Unter dem Kriterium der Irreversibilität sind ändernde Eingriffe der Theaterleitung in Inszenierungen daher grundsätzlich als schwerwiegend einzustufen, sodass das Interesse des Regisseurs an der Werkintegrität auch diesem Aspekt zufolge regelmäßig dasjenige der Intendanz überwiegen wird.

(5) Zeitabstand zwischen Schaffung und Nutzung

Die überwiegende Meinung befürwortet als weiteres Kriterium der Interessenabwägung eine Korrelation zwischen dem Zeitpunkt der Schaffung und dem der Nutzung des Werkes und meint, mit zunehmendem zeitlichem Abstand der Nutzung zur Schöpfung nehme auch sein Integritätsschutz ab.⁹¹⁵

Zwar bezieht sich diese Auffassung explizit nur auf die Zeit nach dem Tod des Urhebers, ihr grundsätzlicher Gedanke ist indes auch für ändernde Eingriffe in Theaterinszenierungen noch lebender Regisseure fruchtbar zu machen. So ließe sich durchaus hören, dass Modifizierungen durch die Intendanz umso eher zulässig sein werden, je mehr Zeit zwischen der Inszenierung und der Veränderung verstrichen ist. Aus der zwischen Entstehung der Inszenierung und ihrer Veränderung vergangenen Zeit kann sich die Notwendigkeit gewisser Änderungen geradezu zwingend ergeben. So sind etwa spätere Wiederaufnahmen einer Inszenierung ohne personelle Umbesetzungen kaum denkbar, ist doch fast jedes Ensemble stetiger Fluktuation unterworfen. Ebenso können technische Modifizierungen oder Neuerungen möglich und nötig werden.

Allgemein gefasst lässt sich aus dem Kriterium des Zeitabstandes zwischen Schaffung und Nutzung des Werkes daher die These herleiten, dass Änderungen umso eher zulässig sind, je länger die Entstehungszeit der Inszenierung zurückliegt und je eher die Veränderungen zeit-

⁹¹⁴ Vgl. *Grunert* 2002, S. 224.

⁹¹⁵ Vgl. die Nachweise bei *Grunert* 2002, S. 122 f, Fn. 612, 613; *Mosimann, Peter*: „Dabei ist grundlegend zu beachten, dass mit der Veröffentlichung ein Werk nicht mehr allein seinem Inhaber zur Verfügung steht.“ *Kultureller Fundus, geschütztes Werk und Interpretation im Theaterrecht*. In: Brunner, Gerhard u. Zalfen, Sarah (Hg.): *Werktreue, Was ist Werk, was Treue?* Oldenbourg u. Böhlau 2011, S. 191, S. 207.

bedingte Elemente betreffen oder Neuerungen eingeführt werden, die auf veränderten technischen Möglichkeiten zur Lösung eines szenischen Problems beruhen.⁹¹⁶

(6) Grad der Öffentlichkeit

Ferner wird allgemein als im Rahmen einer Interessenabwägung des § 14 UrhG zu berücksichtigendes Kriterium der Grad der Öffentlichkeit genannt, in der die Beeinträchtigung geschieht.⁹¹⁷ Obwohl das Verbotungsrecht des § 14 UrhG nicht nur die Ehre oder das Ansehen des Urhebers schütze, sondern auch sein Interesse an der Werkintegrität erfasse, seien die Auswirkungen der Werkbeeinträchtigung auf die Reputation des Urhebers im Rahmen der Interessenabwägung beachtlich.⁹¹⁸ So könne bei der Veröffentlichung beeinträchtigter Werke etwa der Eindruck entstehen, der Urheber selbst habe das Werk in dieser Form geschaffen oder zumindest in die Änderung eingewilligt.⁹¹⁹ Hieraus wird geschlossen, der Ruf des Künstlers sei umso stärker betroffen, je größer die Reichweite und der Umfang des von der Werkverwertung angesprochenen Adressatenkreises sind.⁹²⁰

Möchte man dieses Kriterium auf die Frage der Interessenabwägung bei Eingriffen in Bühnenszenierungen übertragen, so ist für die Beurteilung der Reichweite des Adressatenkreises auf die lokale Wirkung der Inszenierung abzustellen. Anders nämlich als etwa bei der Umsetzung einer Spielvorlage, die grundsätzlich auch globale Wirkung haben kann, geht es im Rahmen einer konkreten Inszenierung im Verhältnis zwischen Regisseur und Theaterleitung bei Veränderungen der Inszenierung allein um die örtliche Wirkung. Dem Regisseur, der mit einer bestimmten Bühne einen Regievertrag schließt, kommt es auf die lokale Wirkung ebendieser Inszenierung an. Ob das inszenierende Haus eine Provinzbühne ist oder ein führendes Theater von überörtlicher Bedeutung, ist insoweit ohne Belang, denn der Regisseur hat sich – aus welchen Motiven auch immer – zu einer Inszenierung, zu einer Wirkung an diesem Haus und der damit im Wesentlichen festgelegten Öffentlichkeit entschieden. Greift nun die Intendanz in die Inszenierung ein, so wird genau der Adressatenkreis durch die veränderte Werkfassung angesprochen, die der Regisseur mit seinem Ausgangswerk erreichen wollte. Dem durch den Regisseur avisierten Publikum wird daher generell der Eindruck vermittelt, der Regisseur zeichne für die veränderte Fassung der Inszenierung verantwortlich.

⁹¹⁶ In diesem Sinne – allerdings für das Verhältnis zwischen Autor der Spielvorlage und Regisseur – vgl. *Grunert* 2002, S. 224 f.

⁹¹⁷ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 20; *Grunert* 2002, S. 225.

⁹¹⁸ Vgl. *Fromm u. Nordemann (Hg.)* 2008, § 14 Rn. 25; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 20.

⁹¹⁹ Vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 20.

⁹²⁰ Vgl. BGH, Urteil v. 29.4.1970 – Maske in Blau –, GRUR 1971, S. 35, S. 38; *Grunert* 2002, S. 225; *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 20.

Der Ruf des Regisseurs erfährt damit bei dem Adressatenkreis, welchen er durch Abschluss des Regievertrages gerade zu erreichen sucht, eine erhebliche Gefährdung.

Nach alledem lässt auch das Kriterium des Grades der Öffentlichkeit den Schluss zu, die Interessen des Regisseurs an der Integrität seines Inszenierungswerkes gegenüber den Interessen der Intendanz unbesehen der konkreten Inszenierung höher zu gewichten.

cc) Besondere Abwägungskriterien bei Bühnenaufführungen

Neben den vorgenannten allgemeinen Kriterien werden hinsichtlich der Frage, wann ändernde Eingriffe in ein Werk nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zulässig sind, in Rechtsprechung und juristischer Literatur weitere Parameter speziell für Bühnenaufführungen diskutiert.⁹²¹ Dabei beziehen sich die Stellungnahmen in aller Regel auf das Verhältnis zwischen dem Autor des Ausgangswerkes und dem Regisseur der dieses verändernden Inszenierung. Spezifische Kriterien, welche den hiesigen Untersuchungsgegenstand betreffen, ob und gegebenenfalls inwieweit der Regisseur Integritätsschutz für seine Inszenierung gegenüber der Intendanz der Bühne einfordern kann, wurden bislang nicht herausgearbeitet. Nachfolgend soll daher zum einen betrachtet werden, ob die für Bühnenarbeiten, speziell für die Beziehung zwischen Autor und Regisseur, erörterten Kriterien auf das hier in Rede stehende Verhältnis zwischen Regisseur und Intendanz übertragbar sind. Andererseits gilt es, speziell für den Integritätsschutz von Bühneninszenierungen geltende Kriterien zu entwickeln und zu erörtern, ob bestimmte Kriterien es zulassen, die Interessen von Regisseur oder Bühnenleitung unbesehen der konkreten Inszenierung und spezifischer Änderungen als generell gewichtiger oder weniger gewichtig einzustufen.

(1) Einfluss von Reaktionen Dritter auf die Inszenierung

(a) Kritik und Ablehnung durch das Publikum

Als speziell im Zusammenhang mit Bühnenarbeiten zu berücksichtigendes Kriterium wird zunächst diskutiert, inwieweit Kritik und ablehnende Publikumsreaktion bei der Interessenabwägung innerhalb der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG einzubeziehen seien. Dabei wird überwiegend – explizit aber zumeist für das Verhältnis zwischen Autor der Spielvorlage und inszenierendem Regisseur – argumentiert, Werkänderungen durch den Regisseur seien nicht deshalb eher zulässig, weil sie der Verbesserung des Werkes im Sinne einer Förderung des Er-

⁹²¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 225.

folges beim Publikum dienen.⁹²² Demgegenüber findet sich auch die Einschätzung, der Nutzer der Inszenierung müsse bei von Publikum und Presse eindeutig als misslungen bezeichneten Aufführungen die Möglichkeit haben, die Anregung der Kritik aufzugreifen und die Inszenierung insoweit anzupassen.⁹²³

Nur der ersten Auffassung kann Folge geleistet werden und zwar sowohl im Verhältnis Autor-Regisseur, als auch in der hier relevanten Beziehung zwischen Regisseur und Intendanz. Künstlerisch-ästhetische Differenzen können niemals zu einem Vorgehen nach § 39 Abs. 2 UrhG berechtigen, vielmehr muss es dem Schöpfer der Inszenierung vorbehalten sein, über sein Werk zu bestimmen.⁹²⁴ Möchte der Regisseur mit seiner Inszenierung schockieren, möchte er dem Publikum weitgehend Interpretationsspielraum lassen oder es durch subtile Andeutungen in eine bestimmte Richtung lenken, so ist dies zu akzeptieren, gleich, ob das Publikum empört den Saal verlässt oder nach Ende der Aufführung verständnislos im Sitz verharret. Regietheater ist die Interpretation und Konzeption des Regisseurs ebenso wie die durch sie hervorgerufene Wirkung. Möchte die Theaterleitung nach der Premiere einer Inszenierung, deren Wirkung auf das Publikum sie fehleingeschätzt hat, im Sinne einer erhofften besseren Resonanz ändern, so ist dies grundsätzlich nur mit Einwilligung des Regisseurs möglich.

Etwas anderes folgt insbesondere nicht aus dem gegenseitigen Rücksichtnahmegebot des § 39 Abs. 2 UrhG in dem Sinne, dass der Regisseur zur besseren Aufnahme bei Kritikern und Publikum etwaige nachträgliche Eingriffe in seine Inszenierung zu dulden hätte. Eine dahingehende Pflicht des Regisseurs, eine möglichst erfolgreiche Inszenierung zu erreichen, kann nicht angenommen werden, zumal dabei unklar bliebe, was als „erfolgreich“ zu gelten hätte. So mag etwa für den durch Provokation bekannten Regisseur ebenso wie seine kritischen Anhänger eine „flache“, aller Höhen und Tiefen beraubte Inszenierung einen unverzeihlichen faux pas darstellen, während die „entschärfte“ Inszenierung für die Bühne gleichsam einen wirtschaftlichen Erfolg bedeutete. Insgesamt darf dabei nicht unberücksichtigt bleiben, dass die Interessen von Theaterleitung und Regie regelmäßig in die gleiche Richtung gehen werden: Beiden ist daran gelegen, ein Misslingen des Theaterabends zu verhindern und durch eine hervorragende Inszenierung Aufmerksamkeit zu erregen. Beide müssen die Inszenierung

⁹²² Vgl. *Grunert* 2002, S. 225 f; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, § 39 Rn. 20; BGH, Urteil v. 29.4.1970 – *Maske in Blau* –, GRUR 1971, S. 35, S. 37; *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 141.

⁹²³ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334; in diesem Sinne wohl auch *Loewenheim (Hg.)* 2010, § 72 Rn. 107.

⁹²⁴ Vgl. *Rogger* 1976, S. 269.

vor dem Publikum vertreten können.⁹²⁵ Den schmalen Grad zu beschreiten zwischen einem intensiven Theatererlebnis in guter Qualität und dem Durchfall einer Inszenierung aufgrund von Überzeichnung, Unsensibilität und Fehleinschätzung ist Aufgabe und Ziel sowohl des Regisseurs als auch der Theaterleitung. Zweck des zwischen ihnen geschlossenen Vertrages ist es, mögliche Einschätzungsdifferenzen zu beseitigen und Einzelfragen festzulegen. Eine Intendanz, die Regisseure wie etwa Frank Castorf, Hans Neuenfels oder Calixto Bieito einlädt, weiß bereits von vorneherein, dass sie sich auf Überraschungen einstellen sollte.⁹²⁶ Dementsprechend haben Theaterleitung und Regisseur im Vorfeld der Premiere einer Inszenierung hinreichend Raum, Meinungsverschiedenheiten zu beseitigen und explizite Vereinbarungen zu treffen oder kann die Intendanz bis zur Premiere versuchen, auf die Ausgestaltung der Inszenierung durch den Regisseur Einfluss zu nehmen. Gelingt dies nicht, so bleibt der Bühnenleitung nur die Möglichkeit, die Inszenierung nicht zur Premiere zuzulassen.⁹²⁷ Macht sie hiervon keinen Gebrauch, so hat der Wille des Regisseurs Vorrang, ohne dass zu prüfen wäre, ob etwa seine Konzeption vom künstlerischen Standpunkt aus die bessere ist. Nachträglich in die Inszenierung einzugreifen, weil Publikum oder Presse nicht wie gewünscht reagieren, ist der Intendanz in jedem Fall versagt. Im Gegenteil ist daher der Umstand, dass die Intendanz während des Probenbetriebes die Möglichkeit hat zu intervenieren, die Inszenierung aber unbesehen zur Premiere freigegeben hat, im Rahmen der Interessenabwägung erheblich zulasten der Bühnenleitung zu berücksichtigen.⁹²⁸

Soweit vorgebracht wird, die hier vertretene Auffassung schmälere im Ergebnis die Risikobereitschaft der Intendanz, welche die Gefahr einer Provokation des Publikums eher einzugehen bereit sei, wenn sie wisse, dass sie im Falle einer ungewünschten Reaktion des Publikums noch eine Korrektur vornehmen könne⁹²⁹, so ist diese Ansicht schon von ihrem Ansatz her beklagens- und folglich auch nicht schützenswert.⁹³⁰ Die Intendanz der Bühne kennt das Konzept jeder Inszenierung früh genug, um noch einzuschreiten. So erzählten etwa auch Beteiligte der „Tannhäuser“-Inszenierung am Rhein im Jahr 2013, diese habe bereits während der Probenzeit heftige Reaktionen ausgelöst. Lässt die Bühnenleitung die Inszenierung dennoch zur Premiere zu, so sollte sie auch dann, wenn es im Nachhinein zu unerwünschten Publikumsreaktionen kommt, zu ihr stehen, anstatt opportunistisch zu entscheiden, ihre Aussage-

⁹²⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 226.

⁹²⁶ Vgl. *Raue*: *Recht geschieht, wem Recht geschieht* 2000, S. 148, S. 154.

⁹²⁷ Vgl. *Raue*: *Recht geschieht, wem Recht geschieht* 2000, S. 148, S. 154; a. A. *Rogger* 1976, S. 271 ff.

⁹²⁸ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334.

⁹²⁹ Vgl. *Bolwin* 2000, S. 78, S. 78.

⁹³⁰ Vgl. auch *Raue*: *Mit dem Recht im Rücken* 2000, S. 79, S. 79.

kraft durch Abänderungen kritischer Szenen aufzuweichen.⁹³¹ Es ist daher ein Segen, dass Intendanten, welche derart plebiszitär entscheiden – zunächst wagemutig Regisseure wie Calixto Bieito oder Peter Konwitschny mit einer Inszenierung beauftragen und zitternd auf die Reaktion des Publikums warten, um bei einer unerwünschten Reaktion des Publikums diesem hörig die Inszenierung in gefällige Formen zu bringen –, selten sind.⁹³² Aus der vorgetragenen Motivation heraus ein Änderungsrecht der Bühnenleitung begründen zu wollen, ist abwegig.

Wenn daher das Gericht im Fall der „Götterdämmerung“ aus dem Jahr 1975 der Bühnenleitung gestattete, die „Ordnung“ in der Oper wiederherzustellen, weil die verwertungsrechtlichen Belange der Intendanz, insbesondere ihre Bemühungen, durch die Änderungen erheblichen finanziellen Schaden abzuwenden, die Interessen des Regisseurs überwögen, so ist diese Einschätzung nicht nur zu bedauern, sondern nach vorstehenden Ausführungen insbesondere auch rechtlich verfehlt.⁹³³

Juristisch zutreffend – wenn auch im Hinblick auf die stets zu gewährleistende Freiheit der Kunst bedenklich – entschied im hier vertretenen Sinne die damalige Intendantin der Deutschen Oper Berlin im Jahr 2010, die umstrittene Inszenierung von Mozarts Oper „Idomeneo“ in der Regie von Hans Neuenfels abzusetzen. Seinerzeit wurde gefürchtet, die sich neben anderen großen Weltreligionen auch mit dem Islam auseinandersetzen- de Inszenierung könne religiöse Gefühle verletzen und bestehe darüber hinaus die Gefahr islamistischer Anschläge. Zu Recht wählte damals die Bühnenleitung – ebenso wie bei der „Tannhäuser“-Inszenierung aus dem Jahr 2013 – die Möglichkeit einer Absetzung und unterließ es, eigenmächtig Eingriffe dahingehend vorzunehmen, die Inszenierung um jedwede Islambezüge zu bereinigen.⁹³⁴

Das Kriterium der Kritik und Publikumsreaktion ist nach alledem nicht geeignet, die Interessenabwägung der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zugunsten der Intendanz zu beeinflussen.

⁹³¹ In diesem Sinne argumentiert etwa *Lemke-Matwey, Christine*: Intendant gegen Regisseur – Christoph Albrecht streicht Szenen aus Peter Konwitschny umstrittener Inszenierung. In: *Der Tagesspiegel*, 6.1.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/intendant-gegen-regisseur-christoph-albrecht-streicht-szenen-aus-peter-konwitschny-umstrittener-inszenierung/114786.html>, 20.8.2014. Diese Kritik wurde, dies sei nur am Rande bemerkt, auch der aktuellen Entscheidung der Intendanz der Rheinoper entgegengehalten, den „Tannhäuser“ künftig nur noch konzertant aufzuführen.

⁹³² Vgl. *Raue*: *Mit dem Recht im Rücken* 2000, S. 79, S. 79.

⁹³³ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁹³⁴ Vgl. hierzu im Einzelnen das Interview von *Christine Dössel*: „Keine Parallele zum Karikaturenstreit“. *Neuenfels zur Absage seiner Oper*. Interview. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/neuenfels-zur-absage-seiner-oper-keine-parallele-zum-karikaturenstreit-1.439018>, 20.8.2014.

(b) Einfluss gesundheitlicher Reaktionen des Publikums

Fraglich ist, ob vorgenannte Wertung auch dann zu gelten hat, wenn das Publikum durch die Inszenierung über bloße Empörung hinaus mit gesundheitlichen Folgen reagiert, wenn etwa – wie in der „Tannhäuser“-Inszenierung an der Deutschen Oper am Rhein durch den Regisseur Burkhard C. Kosminski oder bei der Inszenierung der „Miss Sara Sampson“ durch Frank Castorf am Münchner Prinzregententheater im Jahr 1989 geschehen – nach der Vorstellung die ärztliche Behandlung einiger Zuschauer erforderlich wird.

Die Frage stellen heißt, sie zu bejahen. Mag das Unwohlsein der Zuschauer auch zu bedauern sein, mag die Verletzung ihres Pietätsgefühls berechtigt erscheinen, auch bei derart starken Publikumsreaktionen aber hatte die Intendanz vor der Premiere der Inszenierung Kenntnis von deren Inhalten. Sie weiß im Vorfeld, dass das Konzept und die szenische Umsetzung der Inszenierung kontrovers würde aufgenommen werden können. Geht sie das Risiko dieser Reaktion ein und hofft sie auf eine Publikumswirksamkeit durch ebendiese Kontroverse, so darf ihr nicht im Nachhinein ein Änderungsrecht eingeräumt werden, wenn sie die tatsächliche, möglicherweise auch eklatant negativ ausfallende Wirkung unterschätzt hat. Zu Recht verwies daher der Regisseur Kosminski als Begründung dafür, dass er eine Änderung seines „Tannhäuser“ aus künstlerischen Gründen ablehnte, darauf, die künstlerische Leitung habe lange im Vorfeld der Premiere um deren möglicherweise kontrovers ausfallende Wirkung gewusst.⁹³⁵

Kann die Intendanz die in ihrem Ausmaß nicht vorhergesehene Wirkung nicht verantworten, so bleibt ihr, wenn der Regisseur eine Abänderung aus künstlerischen Gründen ablehnt, einzig die Möglichkeit, die Inszenierung abzusetzen oder sie im Falle einer Operninszenierung – wie es urheberrechtlich einwandfrei durch die Rheinoper entschieden wurde – künftig nur noch konzertant aufzuführen, und damit die Leistung des Regisseurs von der Musik abzuspalten. Dass die Absetzung einer Inszenierung infolge unerwünschter Publikumsreaktion in Anbetracht des Umstandes, dass die Intendanz um das durch den Regisseur erarbeitete Konzept bereits weit im Vorfeld der Premiere weiß, nach hier vertretener Auffassung geradezu bedauerenswert opportunistisch scheint, steht auf einem anderen Blatt Papier. Diese Frage soll hier nicht weiter erörtert werden.

⁹³⁵ Vgl. dpa/rela/sekr: „Jüdische Gemeinde begrüßt Tannhäuser-Absetzung“. In: Süddeutsche Zeitung, 9.5.2013, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/wagner-oper-in-duesseldorf-juedische-gemeinde-begruesst-tannhaeuser-absetzung-1.1668904>, 28.8.2014.

So der Regisseur *Burkhard C. Kosminski* in einem Interview der Süddeutschen Zeitung Kultur vom 9.5.2013.

Solange jedenfalls den Verantwortlichen des Theaters kein Gesetzesverstoß vorzuwerfen ist und der Bereich des Legalen nicht verlassen wird (zu diesem Fall vgl. sogleich (10)), sondern die Verletzung des Sittlichkeitsgefühls des Publikum sich noch im Rahmen des streitbaren Geschmacks bewegt, hat die Theaterleitung nicht zuletzt aufgrund ihrer Fürsorgepflicht gegenüber dem Regisseur auch gegen den Protest der Öffentlichkeit am Grundsatz der Kunstfreiheit festzuhalten.⁹³⁶ Die Erfahrung der Theaterpraxis zeigt, dass Regisseure unabweisbaren Änderungswünschen, welche die Grenze zur Legalität streifen, in aller Regel einigermaßen aufgeschlossen gegenüberstehen und dort freiwillig Abstriche machen, wo sie es mit ihrem künstlerischen Gewissen meinen, vereinbaren zu können.⁹³⁷ Verweigert der Regisseur aber seine Zustimmung zu Änderungen, so muss zu seinen Gunsten davon ausgegangen werden, dass es sich im Zweifel um wesentliche, aus Sicht der künstlerischen Gesamtkonzeption der Inszenierung unverzichtbare Bestandteile handelt, die gleichsam den Kern seines Gesamtkunstwerkes betreffen. Diesem schützenswerten Integritätsinteresse des Regisseurs ist selbst bei sich in körperlicher Reaktion des Publikums manifestierender Ablehnung der Inszenierung der Vorrang einzuräumen vor denjenigen der Intendanz. Ändernde Eingriffe sind auch in diesem Fall nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG unzulässig. Die Freiheit der Kunst ist verfassungsrechtlich garantiert (vgl. sogleich (9)), die Form des Inszenierungswerkes darf daher nicht durch außenstehende Personen oder Gruppen festgelegt werden, mag die Reaktion auch noch so stark sein.⁹³⁸

(2) Wirtschaftliche Interessen und Vermögensdispositionen der Parteien

Eng mit vorstehender Überlegung verbunden ist die Frage, ob im Rahmen der nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung die wirtschaftlichen Interessen und durch die Parteien getroffenen Vermögensdispositionen einzubeziehen sind. So könnte man erwägen, etwa den finanziellen Verlust, der einem Theater aus einer bei Kritik und Publikum auf Ablehnung stoßenden Inszenierung erwüchse, dahingehend zu berücksichtigen, dass ein ändernder Eingriff umso eher zulässig sei, je größer das Verlustrisiko erschiene.⁹³⁹ Hinzu könnte der Aspekt treten, dass die Kosten, die einer Bühne bei vorzeitiger Absetzung einer Inszenierung entstehen, in aller Regel immens sein werden, muss doch das Theater entweder

⁹³⁶ Vgl. Rogger 1976, S. 268.

⁹³⁷ Vgl. Rogger 1976, S. 283, der beispielhaft *Götz Friedrich* anführt, der sich in seiner „Tannhäuser“-Inszenierung im Jahr 1972 im Rahmen der Bayreuther Festspiele mit der Umgestaltung besonders provokanter Stellen einverstanden erklärte.

⁹³⁸ Ähnlich vgl. auch Rogger 1976, S. 183.

⁹³⁹ Vgl. OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

erhebliche Einnahmeausfälle durch Spielplanänderungen oder aber enorme zusätzliche Personalkosten in Kauf nehmen.

Diesem Aspekt folgend wird teils vertreten, für den Fall eines eklatanten Misserfolges einer Inszenierung sei der Regisseur im Hinblick auf seine Treuepflicht gegenüber dem Theater verpflichtet, diesem Verbesserungsvorschläge zu unterbreiten, die die Intendanz dann umsetzen könne.⁹⁴⁰

Diese Auffassung ist abzulehnen. Eine Theaterleitung, die etwa einen jungen, experimentierfreudigen Regisseur engagiert und ihm damit Möglichkeit zu weitreichender Entfaltung bietet oder einen für Skandale berüchtigten Regisseur engagiert, um durch dessen Inszenierung die Aufmerksamkeit auf ihre Bühne zu lenken, weiß um das damit verbundene Risiko, bei ihrem Publikum durchzufallen. Dieses geht sie bewusst ein, wissend und zugleich hoffend, dass mit dem Risiko die Möglichkeit einhergeht, durch die Außergewöhnlichkeit der Inszenierung zu Anerkennung oder Ruhm zu gelangen. Die allgemein angespannte finanzielle Situation der Bühnen, die zu Sparsamkeit anhält, ist ihrer Leitung ebenso bekannt. Versäumt das Theater es, diese Gefahren und Verluste einzukalkulieren oder sich durch Vertrag mit dem Regisseur Änderungsoptionen einräumen zu lassen, so ist dies als verfehlt Entscheidung der Intendanz zu werten, die zu einer Absetzung der Theaterleitung, keinesfalls aber zu einer Änderung der Inszenierung gegen den Willen des Regisseurs führen kann. Ebenso wenig ist der Regisseur aus seiner Treuepflicht gegenüber dem Theater gehalten, diesem bei eklatanten Misserfolgen Verbesserungsvorschläge zu unterbreiten. Forderte man dies, so bejahte man mittelbar einen Eingriff in sein Recht auf künstlerische Freiheit. Das jedem Geschäft des Wirtschaftslebens immanente Risiko finanzieller Verluste kann zu einer Rechtfertigung ansonsten unzulässiger Eingriffe in die urheberrechtliche Dispositionsbefugnis nicht herangezogen werden.

Angesichts der Möglichkeiten vertraglicher Ausgestaltung kann daher im Rahmen einer Abwägung das Kriterium etwaiger wirtschaftlicher Verluste nicht zu einem Überwiegen der Bühneninteressen führen und reicht die schlechte Verwertbarkeit einer umstrittenen Inszenierung nicht aus, um die Vorschriften der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zugunsten der Bühne zur Anwendung zu bringen.⁹⁴¹

⁹⁴⁰ Vgl. Rogger 1976, S. 270.

⁹⁴¹ Vgl. Rogger 1976, S. 270.

In diesem Sinne hat daher zutreffend auch das Gericht für die „Iphigenie in Aulis“ im Jahr 1996 entschieden, dass die vorgebrachten finanziellen Interessen des Theaters eine Streichung des durch den Regisseur konzipierten Bewegungschores nicht gestatteten.⁹⁴²

Nach alledem lassen sich Umgestaltungen mit dem Ziel, die Produktion rentabler zu machen, nicht über die Interessenabwägung der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG rechtfertigen.⁹⁴³

(3) Zurechnung von Inszenierungsänderungen an den Regisseur

In dem bühnenrelevanten Verhältnis zwischen Autor und Regisseur wird für die integritätsrechtliche Übermacht des Autors ferner maßgeblich vorgebracht, dieser sei deshalb vorrangig schützenswert, weil das Publikum jede Änderung des Werkes dem Autor zurechne, es nämlich nicht unterscheiden könne, was Zutat und Umgestaltung durch die Regie oder bereits in der Vorlage enthalten sei.⁹⁴⁴ Dieses Argument möchte eine im Vordringen befindliche Ansicht entkräftet wissen und meint, dem heutigen, durchschnittlich informierten und interessierten Zuschauer, der zumal um die weitgehende Inszenierungsfreiheit der Theaterpraxis wisse, könne ein entsprechendes Abstraktionsvermögen nicht abgesprochen werden.⁹⁴⁵ Dies gelte umso mehr, je offensichtlicher ein änderndes Vorgehen für den Zuschauer und je bekannter Theater und Regisseur für eine freie Herangehensweise an die Spielvorlage seien und je eher damit gerechnet werden könne, dass das konkrete Publikum zwischen Autorenwerk und Regiegestaltung zu unterscheiden vermöge.⁹⁴⁶

Fraglich ist, inwieweit dieser für das Verhältnis zwischen Autor und Regisseur vorgebrachte Aspekt für die hier relevante Beziehung zwischen Regisseur und Theaterleitung fruchtbar gemacht werden kann. Greift die Intendanz nach der Premiere eines Stückes ändernd in die Inszenierung ein, so besteht auch für den Regisseur die Gefahr, dass die Änderungen seiner Regieleistung zugeschrieben werden. Diese Gefahr stellt sich für den Regisseur sogar als wesentlich größer dar als für den Autor, dessen Werk sich in freier Inszenierung wiederfindet. Während nämlich in letzterem Fall das Publikum tatsächlich die Möglichkeit hat zu abstrahieren und weiß, dass die Inszenierung durch Regisseur und Theater eine Umsetzung und Ausgestaltung der Spielvorlage ist, kommt der Zuschauer im Falle von Änderungen einer Inszenierung in aller Regel gar nicht auf die Idee, es könnten nachträglich in die Inszenierung

⁹⁴² Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159.

⁹⁴³ Ähnlich auch Rogger 1976, S. 270.

⁹⁴⁴ Vgl. BGH, Urteil v. 29.4.1970 – Maske in Blau –, GRUR 1971, S. 35, S. 38.

⁹⁴⁵ Vgl. Schricker u. Loewenheim (Hg.) 2010, § 14 Rn. 30; Grunert, S. 227.

⁹⁴⁶ Vgl. Grunert 2002, S. 227.

des Regisseurs durch die Theaterleitung Elemente eingefügt, entfernt oder die Inszenierung sonstwie verändert worden sein. Er wird daher die Inszenierung so, wie er sie präsentiert bekommt, in ihrer Gesamtheit der Leistung des Regisseurs zuordnen, denn gerade diese Geschlossenheit – das wurde mehrfach festgestellt – macht die künstlerische Eigenart des Gesamtkunstwerkes der Inszenierung aus.⁹⁴⁷ Der Zuschauer entscheidet sich für einen Theaterabend gerade aufgrund einer bestimmten Inszenierung durch einen bestimmten Regisseur, und ebendiese erwartet er auch.

Die Gefahr einer Zurechnung von Eingriffen der Intendanz an den Regisseur der Inszenierung wird insbesondere auch unter dem Aspekt deutlich, dass derjenige Zuschauer, der sich anhand des Pressechos oder durch die Bühnenleitung im Vorfeld der Premiere herausgegebenen Broschüren über die Originalinszenierung informiert hat, sich bei einem Besuch der geänderten Aufführung zwangsläufig die Frage stellen wird, wo bestimmte Regieeinfälle des Regisseurs geblieben sind, warum diese oder jene Passage nunmehr anders aufgeführt wird. Zutreffend folgerte das Gericht im Fall der „Iphigenie in Aulis“ aus dem Jahr 1996 daher, der Zuschauer werde im Fall einer nachträglichen Inszenierungsänderung durch die Intendanz möglicherweise den Schluss ziehen, dass die Premierenfassung künstlerisch minderwertig gewesen sei und aus diesem Grunde die Leistung des Regisseurs anzweifeln.⁹⁴⁸ Derjenige Zuschauer wiederum, der in Kenntnis der provokativen Natur eines bestimmten Regisseurs eine gewagte Inszenierung vorfreudig erwartet, wird die Enttäuschung, die er durch eine von der Theaterleitung entschärfte Version dargeboten bekommt, in gleicher Weise dem Regisseur zuschreiben und zweifeln, ob dieser es nunmehr aufgegeben habe, mutige Inszenierungen in die Theaterwelt zu setzen.

Müsste der Regisseur Änderungen seiner Inszenierung hinnehmen, bestünde ferner die Gefahr – dies erkennt auch das Landgericht Leipzig in der erstinstanzlichen Entscheidung zur „Csárdásfürstin“ im Jahr 2000 –, dass er in der Öffentlichkeit als ein Regisseur wahrgenommen wird, der die Wirkung seines Inszenierungswerkes nicht einzuschätzen vermag und die Intendanz durch ein Beharren auf seinem Konzept zum Einschreiten gezwungen hat.⁹⁴⁹

⁹⁴⁷ Ebenso argumentiert das LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334.

⁹⁴⁸ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1158.

⁹⁴⁹ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 335.

Dem künstlerischem Interesse des Regisseurs, einen solchen Ansehensverlust zu vermeiden, ist gegenüber dem Interesse der Theaterleitung, die Aufführung des Stückes in der veränderten Inszenierungsfassung fortzusetzen, generell der Vorrang einzuräumen.⁹⁵⁰

Es kann festgehalten werden, dass das Publikum etwaige Inszenierungsänderungen durch die Intendanz in aller Regel auf den Regisseur zurückführen wird. Auch unter diesem Aspekt betrachtet, ist das Interesse des Regisseurs an der Integrität seines Inszenierungswerkes prinzipiell höher zu gewichten als dasjenige der Bühnenleitung an einem ändernden Eingriff.

(4) Objektive Gründe aus der Sphäre des Theaters

Weiteres bühnenspezifisches Kriterium, welches die überwiegende Auffassung der juristischen Literatur jedenfalls für die Interessenabwägung zwischen Autor und Regisseur berücksichtigt wissen möchte, ist die objektive, aus der Sphäre des Theaters fließende Notwendigkeit, Änderungen vorzunehmen, um mit den vorhandenen Mitteln ein Theaterstück zur Aufführung bringen zu können.⁹⁵¹ Solche Modifizierungen werden unter dem Aspekt der nach Treu und Glauben im Sinne des § 39 Abs. 2 UrhG zulässigen Änderungen weitgehend großzügig behandelt.⁹⁵² Zulässig sollen danach grundsätzlich solche Änderungen sein, die den räumlichen, technischen, personellen, künstlerischen oder finanziellen Gegebenheiten der Bühne geschuldet sind.⁹⁵³

Fraglich ist, in welchem Umfang sich diese Einschätzung auf das hier untersuchte Verhältnis zwischen Regisseur und Intendanz übertragen lässt. Dass es theaterbedingte Notwendigkeiten geben kann, die gewisse Änderungen erforderlich machen, scheint evident. Ebenso evident ist es indes, dass die pauschale Annahme, all diejenigen Änderungen seien zulässig, die den räumlichen, technischen, personellen, künstlerischen oder finanziellen Gegebenheiten der Bühne geschuldet seien, differenzierter zu beleuchten und in dieser Allgemeinheit kaum haltbar ist.

Geht es um die Beurteilung der Frage, welche Änderungen der Regisseur im Verhältnis zu dem Autor der Spielvorlage vorzunehmen berechtigt ist, so ist die vorgenannte Aussage deshalb in der geäußerten Allgemeinheit zutreffend, weil der Autor – sofern es sich nicht um ein

⁹⁵⁰ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1158.

⁹⁵¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 228.

⁹⁵² Vgl. *Grunert* 2002, S. 228.

⁹⁵³ Vgl. BGH, Urteil v. 29.4.1970 – Maske in Blau –, GRUR 1971, S. 35, S. 37; *Möhring u. Nicolini (Begr.)* 2009, § 39 Rn. 13; *Schultze* 1972, S. 250, S. 251 ff.; *Schack, Haimo*: Brecht, der Theaterregisseur und sein Publikum: Wer verletzt wen?. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 10/1983, S. 555, S. 556; *Grunert* 2002, S. 228; *Schricker u. Loewenheim (Hg.)* 2010, S. 39 Rn. 20; *Schack* 2007, Rn. 604.

Auftragswerk handelt – zum Zeitpunkt seiner Dichtung weder eine konkrete Bühne, noch ein bestimmtes Ensemble oder auch nur den zeitlichen Abstand vor Augen hat, der zwischen seiner Arbeit und der schließlichen Aufführung vergangen sein wird. Nur allzu verständlich ist daher, wenn ein Stück an die Gegebenheiten der inszenierenden Bühne angepasst, neue Strichfassungen erstellt, bestimmte Nebenrollen gestrichen oder die Besetzung allgemein modifiziert werden muss.⁹⁵⁴ Tragendes Argument ist dabei, dass dem Autor bei Verfassen seines Stückes die konkreten Umstände seiner Umsetzung nicht bekannt waren und bekannt sein konnten, und daher der späteren Inszenierung denknotwendig gewisse bühnenbedingte Spielräume einzuräumen sind.

Anders, zumindest teilweise anders, verhält es sich, soweit es den Integritätsschutz einer Theaterinszenierung zu beurteilen gilt. Der Regisseur nämlich hat sich durch den Regievertrag gegenüber der Bühnenleitung zur Inszenierung eines oder verschiedener Stücke verpflichtet. Dabei ist sowohl dem Regisseur als auch der Intendanz – soweit es sich um einen Gastvertrag handelt, stets, sofern eine dienstvertragliche Verpflichtung des Regisseurs vorliegt, zumindest dem Grunde nach – der konkrete Rahmen der Inszenierung erkennbar und wussten die Beteiligten um die technischen, finanziellen, personellen oder künstlerischen Möglichkeiten der Bühne. Auch in diesem Zusammenhang kommt der bereits zuvor (vgl. bb)(5)) erörterte zeitliche Aspekt zum Tragen, der Modifizierungen der Aufführung umso eher zulässig erscheinen lassen wird, je weniger voraussehbar ein späterer, aus der Sphäre des Theaters stammender Umstand war, der bestimmte Änderungen notwendig werden lässt. Bei der Beurteilung, ob eine Inszenierung aufgrund von bühnenbedingten Notwendigkeiten geändert werden darf, ist daher zu berücksichtigen, ob die Änderungen durch die Theaterleitung unmittelbar nach der Premiere oder erst sehr viel später im Rahmen einer Wiederaufnahme der Inszenierung vorgenommen werden sollen. Je geringer der zeitliche Abstand zwischen Abschluss des Regievertrages und Premiere der Inszenierung ist, desto geringer wird der Spielraum sein, der der Bühnenleitung für etwaige Änderungen zuzugestehen ist. Die Intendanz kennt das künstlerische Profil des durch sie beauftragten Regisseurs, weiß, ob es sich bei ihm um einen Regisseur handelt, der etwa wie Robert Wilson immense Spielräume gerade bei Kostüm, Maske und Bühnenbild einfordert oder der wie Christoph Marthaler nicht selten die Geduld des Publikums strapaziert. Das Theater kann abschätzen, ob es mit den ihm (technisch, räumlich, künstlerisch wie personell) zur Verfügung stehenden Mitteln der Inszenierungsweise des Regisseurs zu entsprechen und diese mit den eigenen Interessen in Einklang zu bringen vermag, zumal in aller Regel genaue Absprachen über die

⁹⁵⁴ Vgl. nur *Krüger-Nieland* 1972, S. 129, S. 141; *Schultze* 1972, S. 250, S. 252; *Schack* 1983, S. 555, S. 556.

Ausgestaltung der jeweiligen Inszenierung getroffen werden und die Bühnenleitung im Vorfeld der Inszenierung die Option hat, jegliche Unsicherheit ihrerseits durch vertragliche Abreden zu beseitigen. Tut sie dies nicht, so dürfen der Intendanz nach der Premiere nur solche ändernden Eingriffe in die Inszenierung gestattet sein, welche durch die Möglichkeiten der Bühne absolut zwingend geboten sind, und zwar deshalb zwingend geboten sind, weil sich nach Abschluss des Regievertrages die Möglichkeiten des Theaters verändert haben und daher die Notwendigkeit der Modifikationen nicht voraussehbar und folglich auch nicht vertraglich regelbar waren.

So sind Anpassungen aufgrund finanzieller Einsparungsnots des Theaters nur dann zu erlauben, wenn jegliche andere Option ausscheidet.⁹⁵⁵ Rein künstlerisch motivierte Eingriffe der Intendanz sind nach den bisherigen Ausführungen selbstverständlich nicht zu gestatten und auch nicht unter dem Vorwand finanzieller Nöte zu rechtfertigen.

Weiter muss aufgrund der Fluktuation des Ensembles eines Theaters die Neubesetzung bestimmter Rollen zwangsläufig für zulässig erachtet werden. Dabei ist allerdings dem künstlerischen Konzept des Regisseurs insoweit Rechnung zu tragen, als sich die Wahl der Neubesetzung möglichst an seinem ausdrücklichen oder mutmaßlichen Willen zu orientieren hat und etwa die Umbesetzung von männlich/weiblich, groß/klein, tiefe/helle Stimme zu unterlassen ist (vgl. im Einzelnen sogleich ee)(6)). Im Übrigen sind willkürliche personelle Änderungen im Sinne von Umbesetzungen unzulässig.

Im Bereich der Kostüme muss – um nur ein weiteres Beispiel zu nennen – die Theaterleitung das baumwollene Kostüm eines Schauspielers, der plötzlich eine Kontaktallergie gegen dieses entwickelt, durch ein solches aus anderen Materialien ersetzen dürfen. Gleiches hätte etwa – bei der Lichtregie – für die Auswechslung normaler Glühbirnen gegen Sparlampen zu gelten, wenn das Theater nur mehr zur Verwendung letzterer verpflichtet ist. Andererseits ist undenkbar, auch nur ein Kostüm, welches in einer Wilson-Inszenierung zur Aufführung gelangt und als solches in die künstlerische Gesamtkonzeption seines Bildertheaters eingepasst ist, willkürlich zu verändern, weil es der Bühne zu kostspielig erscheint, oder eine andere Beleuchtung zu wählen, lediglich um Strom zu sparen.

Wenn im Fall der „Iphigenie in Aulis“ das Gericht im Jahr 1996 die Auffassung vertrat, die Streichung des Bewegungschores durch die Bühnenleitung sei deshalb unzulässig, weil weder ein Mangel an Statisten noch die Unmöglichkeit der Neueinstudierung des Chores er-

⁹⁵⁵ So wurde etwa in der Iphigenie in Aulis-Entscheidung die Streichung des Bewegungschores zutreffend als nicht finanziell indiziert angesehen; vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159.

sichtlich gewesen seien, so befindet sich diese Entscheidung mit der hier vertretenen Wertung im Einklang.⁹⁵⁶

Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass selbst objektiv aus der Sphäre des Theaters stammende Gründe, welche für die Notwendigkeit einer Änderung streiten, Eingriffe in eine Inszenierung nur im absoluten Ausnahmefall nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG rechtfertigen können: Nur solche geringfügigen Änderungen dürfen eigenmächtig durch die Intendanz vorgenommen werden, die durch Bühnenbedingungen wie räumliche, technische, finanzielle oder personelle Möglichkeiten des Theaters zwingend geboten sind, um die Inszenierung überhaupt verwerten zu können. Bühnenbedingte künstlerische Eingriffe sind nicht denkbar. Der zeitliche Abstand zwischen Schaffung und Nutzung des Inszenierungswerkes ist dabei insoweit zu berücksichtigen, als bühnenbedingte Modifizierungen umso eher zulässig sein werden, je länger die Entstehungszeit der Inszenierung zurückliegt und je eher die Veränderungen zeitbedingte Elemente betreffen. Nur solche bühnenbedingten Änderungen sind danach zulässig, die bei Abschluss des Regievertrages nicht voraussehbar waren.

(5) Zugeständnis eines Modernisierungsspielraums

Weiteres Kriterium für die Beurteilung von Änderungsbefugnissen im Bühnengeschehen soll einer verbreiteten, sich wiederum auf das Verhältnis zwischen Autor und Regisseur beziehenden Meinung zufolge ein dem Regisseur im Rahmen seiner Umsetzung der Spielvorlage zuzugestehender Modernisierungsspielraum sein.⁹⁵⁷ Dieser soll es dem Regisseur ermöglichen, das Ausgangswerk zu aktualisieren, um es einem veränderten Publikumsgeschmack anzupassen.

Das Kriterium des Modernisierungsspielraums auf die Beziehung von Regisseur und Bühnendintendanz übertragend, betonte das Gericht im Fall der „Csárdásfürstin“ ganz allgemein, Änderungen der Inszenierung durch die Theaterleitung seien insoweit zu gestatten, als der Fortentwicklung einer Inszenierung aufgrund der Erfahrungen der Aufführungen im Laufe der Spielzeit nicht mutwillig Hindernisse in den Weg gelegt werden dürften und dass die Verschiebung von Akzenten sowie die Korrektur eindeutig verbesserungsbedürftiger Elemente möglich sein müsse.⁹⁵⁸

⁹⁵⁶ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1157.

⁹⁵⁷ Vgl. BGH, Urteil v. 29.4.1970 – Maske in Blau –, GRUR 1971, S. 35, S. 38; *Schricker u. Loewenheim* (Hg.) 2010, § 39 Rn. 20; *Erdmann* 1992, S. 209, S. 222; *Ulmer* 1971, S. 40 f.

⁹⁵⁸ Vgl. OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1158.

Diese Argumentation verfängt nicht, vielmehr wird das Kriterium des Modernisierungsspielraums bezogen auf den Integritätsschutz der Bühneninszenierung auszuscheiden haben. Anders als zwischen Werkschaffen des Autors und Inszenierung der Spielvorlage vergehen zwischen Inszenierung und Abänderung derselben nicht Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte, sondern in der Regel einige Monate, im Falle einer Wiederaufnahme wenige Jahre. Dem Theater, welches noch dazu mögliche Wiederaufnahmen bedenken und eventuelle Änderungen vertraglich ausgestalten kann, allein aufgrund dieser kurzen Zeitspanne einen Modernisierungsspielraum einzuräumen, erscheint im Verhältnis zu dem schützenswerten Interesse des Regisseurs an der Integrität seines Werkes außer Verhältnis. Dies nicht zuletzt deshalb, weil unter dem Deckmantel des Modernisierungsspielraums die Bühnenleitung in der Lage wäre, ihre künstlerische Auffassung dergestalt in die Inszenierung einfließen zu lassen und sich gegenüber dem Konzept des Regisseurs durchzusetzen, dass es einer willkürlichen Umgestaltung aufgrund ihres Geschmackes gleichkäme. Aus diesem Grunde darf auch die Änderung „eindeutig verbesserungsbedürftiger Elemente“ nicht gestattet werden. Zum einen bliebe vollkommen unklar, aus welcher Sicht diese „Verbesserungsbedürftigkeit“ sich beurteilte – aus Sicht des Regisseurs wohl kaum –, zum anderen ist und bleibt es dabei: Der Regisseur hat seine Inszenierung konzipiert, in dieser Form ist sie zu verwerten oder vom Spielplan abzusetzen. Aus eigener Wertung heraus unter Berufung auf einen Modernisierungsspielraum ändernd in die Inszenierung einzugreifen, ist der Intendanz jedenfalls versagt.

(6) Möglichkeiten vertraglicher Gestaltung

Ein Aspekt, den es in der Theaterpraxis innerhalb der Interessenabwägung der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zu berücksichtigen gilt, ist die Möglichkeit der Parteien zu vertraglicher Gestaltung.⁹⁵⁹ Möchte sich die Theaterleitung gegenüber einem Regisseur mögliche Änderungsbefugnisse vorbehalten, um etwaige Risiken in finanzieller Hinsicht oder im Hinblick auf potentielle negative Publikumsreaktionen zu minimieren, so kann sie die Inszenierung im Regievertrag von einem Änderungsvorbehalt abhängig machen. Dies ist Ausdruck der allgemeinen zivilrechtlichen Dispositionsmaxime. Tut sie dies nicht oder kann sie dies nicht, weil ihr Interesse, einen bestimmten Regisseur an ihr Haus zu holen, größer ist als das Interesse des Regisseurs, an dieser Bühne zu inszenieren und hat die Theaterleitung daher im Rahmen der Vertragsverhandlungen die schwächere Position, aus der heraus ein Beharren auf dem Änderungsvorbehalt nicht möglich scheint, so muss sie auch die damit verbundenen Risiken

⁹⁵⁹ Vgl. etwa OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 957 f.

und Konsequenzen in Kauf nehmen. Wieso dieses ganz allgemein zwischen Vertragsparteien bestehende Kräfteverhältnis künstlich zugunsten der Bühne beeinflusst werden sollte, ist nicht ersichtlich, zumal hier auf der anderen Seite urheberpersönlichkeitsrechtliche Interessen auf dem Spiel stehen.

Haben Regisseur und Intendanz vertraglich keine Änderungsbefugnis vereinbart, so werden bei der Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG die Interessen des Regisseurs an der Integrität seines Inszenierungswerkes prinzipiell diejenigen der Bühnenleitung überwiegen, modifizierend in diese einzugreifen.

(7) Argument aus §§ 634 Nr. 2, 637 BGB

Sofern sich der Regievertrag als Werkvertrag ausgestaltet, könnte ferner erwogen werden, nachträgliche Eingriffe in eine Inszenierung durch die Theaterleitung als Form einer Ersatzvornahme aufgrund eines werkvertraglichen Nachbesserungsanspruchs der §§ 634 Nr. 2, 637 BGB zuzulassen. Dieser Gedanke scheint allerdings bereits im Ansatz verfehlt. Mangelt es dem Regievertrag regelmäßig an Anhaltspunkten für die Festlegung von Art und Weise oder Beschaffenheit der Regieleistung als Inhalt des Werkvertrages, so kann eine Inszenierung sich auch nicht als Gewährleistungsansprüche auslösendes mangelhaftes Werk im Sinne der §§ 634 Nr. 2, 637 BGB darstellen.⁹⁶⁰ Insoweit ist auf die vorbezeichnete Möglichkeit vertraglicher Ausgestaltung zu verweisen. Selbst aber wenn man dieses Konstrukt im Ausgangspunkt für möglich erachtete, so schiede ein nach der Premiere durch die Intendanz erfolgter Änderungseingriff jedenfalls deswegen aus, weil diese die Inszenierung mit ihrer Freigabe zur Premiere vorbehaltlos als vertragsgemäße Werkleistung angenommen hätte.⁹⁶¹

(8) Einfluss des Rechtsgedankens aus § 75 S. 2 UrhG

Weiteres, im Rahmen einer Interessenabwägung bei Bühnenaufführungen vorgebrachtes Argument ist das aus der leistungsschutzrechtlichen Norm des § 75 S. 2 UrhG abgeleitete Rücksichtnahmegebot bei Ensembleleistungen, welches entsprechend bei der Abwägung innerhalb der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zu berücksichtigen sei.⁹⁶² Die in § 75 S. 2 UrhG statuierte Pflicht

⁹⁶⁰ Vgl. OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 958.

⁹⁶¹ Vgl. OLG Dresden, Urteil v. 16.5.2000, ZUM 2000, S. 955, S. 958 f.

⁹⁶² Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334; OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, S. 677, S. 679; *Raschèr* 1989, S. 128. Eine der Norm des § 75 S. 2 UrhG entsprechende Vorschrift existiert im Schweizer Urhebergesetz nicht. Dennoch ist anerkannt, dass das Interesse der weiteren an der Darbietung beteiligten Künstler an einer Änderung ein privates Interesse i.S.d. Art. 28 ZGB darstellen kann, welches der Geltendma-

des Leistungsschutzberechtigten zu angemessener Rücksichtnahme bei Geltendmachung seines Integritätsanspruches, wenn an einer Darbietung mehrere Künstler beteiligt sind, sei auf den Regisseur insoweit übertragbar, als diesen eine Fürsorgepflicht gegenüber dem Ensemble treffe.⁹⁶³ Bei der Interessenabwägung seien daher nicht nur seine an einer Verbotung der Veränderung bzw. Entstellung seines Werkes bestehenden Interessen zu berücksichtigen, sondern auch diejenigen anderer Mitwirkender, die an der Verwertung des Werkes interessiert sind, um aus ihr zusätzliche Einnahmen zu erzielen.⁹⁶⁴ Darüber hinaus sei über die Wertung des § 75 S. 2 UrhG auch die Fürsorgepflicht der Intendanz als Arbeitgeber des Ensembles zu berücksichtigen, die den Integritätsschutz des Regisseurs vor Eingriffen in seine Inszenierung dann zurücktreten lassen könne, wenn das Ensemble vor grob unsachlicher Kritik des Publikums geschützt werden müsse.⁹⁶⁵

Diese Erwägungen überzeugen nicht. Insbesondere fällt ins Gewicht, dass die beteiligten Akteure sich stets im Vorfeld auf bestimmte Änderungsoptionen einigen können. Bereits bei Abschluss eines Regievertrages mit einem bestimmten Regisseur wird sich in aller Regel aufgrund seines künstlerischen Profils die geplante Inszenierung abzeichnen. Hält die Intendanz diese aus wirtschaftlichen Gründen für unhaltbar oder für schauspielerisch unzumutbar, kann sie im Vorfeld einer Inszenierung intervenieren. Tut sie dies nicht, ist es ihr versagt, sich im Nachhinein auf eine aus § 75 S. 2 UrhG abzuleitende Fürsorgepflicht gegenüber dem Ensemble zu berufen.

Zwar kann nicht in Abrede gestellt werden, dass einzelne Darsteller oder auch das gesamte Ensemble durch eine im Publikum massiv auf Ablehnung stoßende Inszenierung in eine unangenehme Situation gebracht werden.⁹⁶⁶ Es gehört jedoch zum Berufsbild des Schauspielers, Rollen einnehmen zu müssen, mit denen eine Identifizierung kaum vorstellbar scheint. Wählt jemand den Beruf des Schauspielers, ist es gleichsam seine Pflicht wie seine Kunst, in Rollen zu schlüpfen, in denen er sich nicht wiederfindet. Die Gefahr, in einer Inszenierung spielen zu müssen, die er in Gänze ablehnt, kann er generell durch Wahl des Hauses seiner Anstel-

chung eines auf Art. 33a Abs. 2 CH-URG gestützten Abwehrenspruchs des betroffenen ausübenden Künstlers entgegensteht; vgl. etwa *Barrelet; Egloff u. Künzi* 2008, Art. 33a Rn. 7.

⁹⁶³ In diesem Sinne wohl OLG München, Urteil v. 8.2.1996, NJW 1996, S. 1157, S. 1159; OLG Frankfurt, Urteil v. 4.12.1975, S. 677, S. 679; *Dreier u. Schulze (Hg.)* 2008, § 75 Rn. 13.

⁹⁶⁴ Vgl. *Dreier u. Schulze (Hg.)* 2008, § 75 Rn. 13; ähnlich auch *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 75 Rn. 14.

⁹⁶⁵ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334.

⁹⁶⁶ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 334 f.

lung und schließlich auch während der Probenarbeit durch Einflussnahme auf das entstehende Inszenierungswerk minimieren.⁹⁶⁷

Nach alledem führt der Rechtsgedanke des § 75 S. 2 UrhG nicht dazu, die Interessen der Intendanz an einem ändernden Eingriff innerhalb der Abwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG gegenüber dem Interesse des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierung höher zu gewichten.

(9) Einfluss der Kunstfreiheit aus Art. 5 Abs. 3 GG

Im Rahmen der Interessenabwägung weiter zu berücksichtigen ist der Umstand, dass sowohl auf Seiten des Regisseurs als auch auf derjenigen des Theaters das Grundrecht der Kunstfreiheit aus Art. 5 Abs. 3 GG⁹⁶⁸ berührt sein kann.

Von Relevanz ist diese Frage allein dann, wenn man annimmt, dass die Kunstfreiheit nicht nur durch den Staat zu befolgen ist, sondern man ihr eine Wirkung auch im sogenannten horizontalen Verhältnis zwischen Privaten – hier also zwischen Regisseur und Intendanz – zuerkennt. Eine solche Drittwirkung ist stets dort gegeben, wo wertausfüllungsbedürftige Begriffe des Privatrechts grundrechtsbezogen ausgelegt werden können.⁹⁶⁹ Solche unbestimmten Rechtsbegriffe enthält sowohl die Norm des § 14 UrhG („berechtigte Interessen“) als auch diejenige des § 39 Abs. 2 UrhG („Treu und Glauben“).⁹⁷⁰ Kommt es bei der Beurteilung der Zulässigkeit möglicher Eingriffsbefugnisse der Intendanz in die fertige Inszenierung auf eine durch §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG gebotene Interessenabwägung an, so ist dieser Spielraum grundrechtskonform unter Berücksichtigung der Kunstfreiheit auszulegen, sofern die Tätigkeiten des Regisseurs und/oder der Bühnenleitung von ihrem Schutzbereich umfasst sind.

Wie ausgeführt, präsentiert der Regisseur dem Publikum mit seiner Inszenierung seine Interpretation und Konzeption der Spielvorlage, die er mittels künstlerischer Entscheidungen auf der Bühne umsetzt. Die Inszenierung selbst stellt daher ein ästhetisches Gebilde dar, welches die inneren subjektiven Anschauungen und Überzeugungen des Regisseurs zum Ausdruck

⁹⁶⁷ In diese Richtung argumentiert auch das LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, S. 331, S. 335.

⁹⁶⁸ Wenn auch das Grundrecht der Kunstfreiheit in der schweizerischen Verfassung keine Erwähnung findet, so gilt als sicher, dass diese auch in der Schweiz ein Grundrecht ist. Vgl. hierzu ausführlich *Mosimann, Peter*: Die künstlerische Freiheit des Theaters. Vortrag im Rahmen einer Podiumsdiskussion des Schweizerischen Bühnenverbandes anlässlich der Generalversammlung vom 9. Juni 1990 in Solothurn. Bern 1990, S. 5, S. 8 ff.

⁹⁶⁹ Vgl. *Mosimann* 1990, S. 5, S. 10.

⁹⁷⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 173.

bringt.⁹⁷¹ Die Regiearbeit fällt daher zweifelsohne in den Schutzbereich der grundrechtlich geschützten Kunstfreiheit.⁹⁷²

Der Intendant leitet den Kunstbetrieb des Theaters und bezieht durch die Spielplangestaltung und seine Einflussnahme auf die künstlerische Arbeit des Hauses Stellung zu Themen der Zeit.⁹⁷³ Da er dies mit Mitteln der Kunst tut und das Ergebnis seines Wirkens vielfältig interpretierbar ist sowie unmittelbarer innerer Überzeugung entspringt, unterfällt auch seine Tätigkeit als des Verantwortlichen für Programm und Interpretation dem Schutzbereich der Kunstfreiheit.⁹⁷⁴

Kollidieren nun bei der Interessenabwägung zwischen Regisseur und Intendanz Grundrechte beider Seiten, so gilt es bei der Auslegung des durch §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG gewährten Spielraums die betroffenen Grundrechte möglichst weitgehend zur Geltung kommen zu lassen und beide Verfassungsgüter durch Feststellung ihrer konkreten Inhalte zu optimieren.⁹⁷⁵ Bei der Prüfung, wie sich die beiden potentiellen Eingriffe – einerseits des Regisseurs in Rechte der Intendanz durch Untersagung einer Änderung der Inszenierung und andererseits der Intendanz in Rechte des Regisseurs durch Änderung der Inszenierung ohne Zustimmung des Regisseurs – zueinander verhalten, wird es im Ergebnis stets auf eine Abwägung im Einzelfall ankommen.⁹⁷⁶ Dennoch kann bereits an dieser Stelle eine Auslegungstendenz ausgemacht werden, berücksichtigt man, dass in aller Regel die Kunstfreiheit des Regisseurs gegenüber derjenigen der Intendanz einer besonderen Gefährdungslage ausgesetzt sein wird: Im Verhältnis zum Regisseur kommt die Kunstfreiheit der Bühnenleitung allein insoweit zum Tragen, als es darum geht, dem Theater eine eigenständige künstlerische Profilierung und Gesamtaussage durch die Spielplangestaltung zu ermöglichen. Unter anderem geht es dabei auch um die Rahmenbedingungen einer Inszenierung wie die Bestimmung eines Regisseurs, der weiteren Mitglieder des Inszenierungsteams sowie die Rollenbesetzungen.⁹⁷⁷ Diesen Aspekt der Kunstfreiheit ist die Bühnenleitung vollen Umfangs im Vorfeld einer Inszenierung abzusichern imstande. Sie weiß um das Konzept und die Interpretation durch den Regisseur und kann entscheiden, ob die beabsichtigte Inszenierung in das künstlerische Profil des Hauses passt. Die Motive der Bühnenleitung, *nach* der Premiere einer Inszenierung Veränderun-

⁹⁷¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 211.

⁹⁷² Vgl. *Grunert* 2002, S. 211; *Erdmann* 1992, S. 209, S. 216; LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 335.

⁹⁷³ Vgl. *Grunert* 2002, S. 210.

⁹⁷⁴ Vgl. *Mosimann* 1990, S. 5, S. 13; *Hänzi* 2013, S. 228; insgesamt zu den Trägern der Kunstfreiheit im Theater *Mosimann* 2011, S. 191, S. 206; *Grunert* 2002, S. 210.

⁹⁷⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 212.

⁹⁷⁶ In diesem Sinne wohl auch *Mosimann* 1990, S. 5, S. 15.

⁹⁷⁷ Vgl. *Grunert* 2002, S. 210.

gen an dieser vorzunehmen, werden daher in den seltensten Fällen künstlerischer, sondern vielmehr wirtschaftlicher oder publikumsopportunistischer Natur sein, sodass sie sich insoweit nicht auf das grundrechtlich statuierte Wertesystem berufen kann.⁹⁷⁸ Demgegenüber ergibt sich die besondere Gefährdung des Regisseurs im Falle einer Änderung seiner Inszenierung durch die Intendanz daraus, dass er sich durch Abschluss eines Vertrages mit der Bühnenleitung verpflichtet hat, eine von seinen künstlerischen Vorstellungen geprägte Inszenierung zur Aufführung zu bringen. Sein Interesse an der unveränderten Präsentation seines Werkes ist daher stets ein rein künstlerisches. Auf Seiten des Regisseurs als Urheber der Inszenierung streitet darüber hinaus sein grundrechtlich verankertes Persönlichkeitsrecht. Die Kunstfreiheitsgarantie des Regisseurs wird daher generell – sofern nicht vertraglich eine Änderungsbefugnis vereinbart wurde – das Interesse der Intendanz überwiegen, auf die Art und Weise, in der der Regisseur das Bühnengeschehen gestaltet, seine Methoden, Inhalte oder Tendenzen der künstlichen Tätigkeit einzuwirken und damit nachträglich in seinen grundrechtlich geschützten Gestaltungsspielraum einzugreifen.

So ist bei der Abwägung der zwischen Regisseur und Theaterleitung widerstreitenden Interessen die Bedeutung des Art. 5 Abs. 3 GG in aller Regel zugunsten des Regisseurs zu berücksichtigen mit der Folge, dass die Zulässigkeit von Änderungen durch die Intendanz höchst restriktiv anzunehmen ist.⁹⁷⁹ Die Interessen der Theaterleitung treten in aller Regel hinter den durch die Kunstfreiheit geschützten Interessen des Regisseurs zurück.⁹⁸⁰

(10) Verstoß der Inszenierung gegen gesetzliche Vorschriften und private Rechtspositionen

Ändernde Eingriffe der Theaterleitung könnten innerhalb der Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG ausnahmsweise dann als zulässig zu bewerten sein, wenn die Inszenierung ohne die Modifizierungen gegen gesetzliche Bestimmungen verstieße oder private Rechtspositionen missachtete.

⁹⁷⁸ Dies gilt etwa, sofern Änderungen aufgrund von Publikumskritik, wirtschaftlicher Interessen des Theaters oder von Modernisierungsspielräumen in Frage stehen. In diesem Sinne führt auch *Hänzi* 2013, S. 228, aus, zu den sich aus der Kunstfreiheit ableitbaren Kompetenzen der Intendanz zählen die Spielplangestaltung, die das künstlerische Personal betreffende Einstellungs- und Entlassungspolitik an seinem Haus sowie die Verteilung von Regie und Dirigieraufgaben.

⁹⁷⁹ Für das Verhältnis Autor und Regisseur vgl. *Schmieder* 1990, S. 1945, 1948.

⁹⁸⁰ Vgl. LG Leipzig, Urteil v. 23.2.2000, ZUM 2000, S. 331, S. 335.

(a) Einfluss sicherheits- und strafrechtlicher Bestimmungen

Verstößt eine Inszenierung gegen Vorschriften des Sicherheits- oder Strafrechts, sind ausnahmsweise auch solche Eingriffe in das Inszenierungswerk zulässig, welche über unwesentliche Modifizierungen hinausgehen und charakterisierende Bestandteile der Inszenierung betreffen. Die für den Theaterbetrieb verantwortliche Intendanz darf Verstöße gegen einschlägige Normen nicht hinnehmen und kann daher entsprechend gebotene Änderungen vornehmen.⁹⁸¹

Fordert etwa der Regisseur nach dem Schluss der Aufführung ein absolutes Dunkel und damit zugleich ein Abschalten auch der obligatorischen Notbeleuchtung, so ließe sich diese Forderung wegen des Vetos der Sicherheitsbehörden nicht realisieren.⁹⁸² Hat die Intendanz den Wünschen des Regisseurs nach absolutem Dunkel zunächst entsprochen, weil ihr die sicherheitsrechtlichen Vorschriften nicht präsent waren, und möchte sie diesen im Nachhinein Rechnung tragen, indem sie die Notbeleuchtung brennen lässt, so stellt dies keinen unzulässigen Eingriff in die Integrität des Inszenierungswerkes dar, ein Verbotungsrecht des Regisseurs entfiel. Dies wissend, hätte für die Salzburger Festspielleitung im Jahr 1972 kein Grund bestanden, auf den Protest des Regisseurs Claus Peymann hin dessen Inszenierung von Thomas Bernhards Schauspiel „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ nach der Premiere abzusetzen, weil seinem Wunsch nach einem solchen absolutem Dunkel nicht entsprochen wurde.⁹⁸³ Der Eingriff hätte vielmehr nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG auch ohne die Einwilligung Peymanns erfolgen dürfen.

In jedem Fall aber hat die Bühnenleitung bei der vorzunehmenden Umgestaltung die Interessen des Regisseurs zu berücksichtigen. Sobald die Beteiligten Kenntnis davon erlangen, dass bestimmte sicherheits- oder strafrechtliche Bestimmungen Modifizierungen der Inszenierung notwendig werden lassen, gebietet der Bühnenbrauch und ist damit auch im Rahmen der nach Treu und Glauben erfolgenden Interessenabwägung gemäß §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG möglichst Einvernehmen herzustellen zwischen Intendanz und Regisseur, welche Änderungen in welcher Form erfolgen sollten.

Zu beachten ist, dass stets nur bei eindeutiger Kollision der Inszenierung mit sicherheits- oder strafrechtlichen Vorschriften ändernde Eingriffe unbedenklich zulässig sein werden. Besteht insoweit Ungewissheit, so hängt es von den möglichen Risiken einer gerichtlichen Auseinan-

⁹⁸¹ Ähnlich wohl *Leinveber* 1971, S. 149, S. 149; *Kurz* 1999, S. 536 Rn. 59; *Rogger* 1976, S. 267.

⁹⁸² Vgl. *Rogger* 1976, S. 268.

⁹⁸³ Vgl. *Rogger* 1976, S. 268.

dersetzung oder einer staatlichen Inanspruchnahme des Theaters ab, ob der Bühne die Gefahr eines Rechtstreites zugemutet werden kann.⁹⁸⁴ Eine ernsthafte Existenzgefährdung durch potentielle Haftbarmachung braucht das Theater nicht auf sich zu nehmen.⁹⁸⁵ Im Übrigen ist auch hier eine Einzelfallabwägung geboten.

(b) Verletzung privatrechtlicher Rechtspositionen

Die Theaterleitung wird Änderungen nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG ferner dann vornehmen dürfen, wenn die Inszenierung so, wie sie in der Premiere dem Publikum präsentiert wird, privatrechtliche Rechtspositionen verletzt.⁹⁸⁶ Dies kann etwa der Fall sein, wenn nach der Premiere bekannt wird, dass durch die Inszenierung Autorenrechte unzulässig beeinträchtigt werden.⁹⁸⁷ Ferner darf die Intendanz, um nur ein weiteres Beispiel anzuführen, die Bühnenmusik – selbst, wenn dieser im Rahmen der Inszenierung erhebliche Bedeutung zukommt – dann gegen den Willen des Regisseurs ändern, wenn es sich um eine urheberrechtlich noch geschützte Komposition handelt und die notwendige Zustimmung der berechtigten Musikverlage nicht vorliegt.⁹⁸⁸ In keinem Fall dürfen Urheberrechte anderer unter Berufung auf das später entstandene eigene Urheberrecht des Regisseurs an seiner Inszenierung verletzt werden.⁹⁸⁹

(11) Einfluss eines potentiellen Distanzierungsrechts des Regisseurs

Abschließend ließe sich überlegen, im Rahmen der Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG die Möglichkeit des Regisseurs einfließen zu lassen, sich bei Änderungen seiner Inszenierung auf sein negatives Namensnennungsrecht zu berufen, welches gleichsam die Theaterleitung dazu verpflichtete, in ihrem Programmheft sowie anderen Ankündigungen der Inszenierung auf die veränderte Gestaltung einzelner szenischer Vorgänge hinzuweisen. In diesem Sinne könnte man erwägen, in Fällen, in denen die Theaterleitung ein durchaus anerkanntes Interesse für die Änderung einer Inszenierung vorbringt, das aber nach allen vorgenannten Kriterien die Interessen des Regisseurs nicht überwiegt, den Regisseur

⁹⁸⁴ Vgl. Rogger 1976, S. 268.

⁹⁸⁵ Vgl. Rogger 1976, S. 268.

⁹⁸⁶ Vgl. Rogger 1976, S. 268 f.

⁹⁸⁷ Beispielhaft führt Rogger 1976, S. 269, den Streitfall „Maske in Blau“ an. Seinerzeit habe von der Direktion des Bremer Stadttheaters etwa eine Identifizierung mit der gezielten „Verhohnepiepelung“, also mit einer offenkundig rechtswidrigen Fassung des Bühnenwerkes, nicht verlangt werden dürfen.

⁹⁸⁸ Vgl. Rogger 1976, S. 269. So habe sich der Regisseur Bohumil Herlichka im Unrecht befunden, als er den Münchner Kammerspielen die Änderung der Bühnenmusik in einer seiner Inszenierungen untersagen wollte.

⁹⁸⁹ Vgl. Rogger 1976, S. 269.

aus Gründen der Verhältnismäßigkeit und des Übermaßverbotes auf sein potentielles Distanzierungsrecht zu verweisen. Dogmatisch ließe sich eine entsprechende Konstruktion entweder so begründen, dass diese Verhältnismäßigkeitsgrundsätze bereits bei der Abwägung der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG einzubeziehen wären oder, indem auf der Rechtsfolgenseite bei Annahme eines grundsätzlichen Abwehranspruches des Regisseurs gegen die Änderung der Inszenierung der aus § 97 UrhG fließende Unterlassungsanspruch auf das in ihm als „Minus“ enthaltenen Anspruch auf Namensunterdrückung reduziert würde.⁹⁹⁰

Im Ergebnis verfährt keiner dieser Ansätze. Die Überlegung, das mögliche Distanzierungsrecht des Regisseurs bereits im Rahmen der Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zu berücksichtigen, ist allein deswegen abzulehnen, weil ein dem Urheber auf Primärebene zustehendes Recht auf Integritätsschutz ihm nicht unter Hinweis auf die auf Sekundärebene bestehende Möglichkeit der Distanzierung versagt werden kann. Ein derartiges Konstrukt, welches etwa dem Polizeirecht bekannt ist und dort Eingriffe auf Primärebene ausnahmsweise dann rechtfertigt, wenn eine Verweisung auf potentielle nachträgliche Entschädigungsansprüche verhältnismäßig scheint, hat im Zivilrecht generell außer Betracht zu bleiben. Wenn daher das OLG Frankfurt in seiner Entscheidung zur „Götterdämmerung“ aus dem Jahr 1975 meint, den persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Regisseurs sei im Rahmen der Abwägung nach § 39 Abs. 2 UrhG dadurch Genüge getan, dass die Theaterleitung in den Programmheften darauf hinweise, welche Teile der Inszenierung gegen den Willen des Regisseurs geändert worden seien, so muss diese Auffassung aus rechtsdogmatischer Sicht als verfehlt beurteilt werden.⁹⁹¹

Auch die Möglichkeit, den Urheber auf Rechtsfolgenseite auf einen Anspruch auf Namensunterdrückung zu beschränken, überzeugt nicht. In § 97 UrhG findet sich kein normativer Anknüpfungspunkt für eine Beschränkbarkeit des Unterlassungsanspruches. Allein der allgemeingültige Grundsatz der Verhältnismäßigkeit rechtfertigt es nicht, sich über den Gesetzeswortlaut hinwegzusetzen.⁹⁹²

dd) Zwischenergebnis

Eine Zusammenschau sämtlicher allgemeiner sowie speziell für Bühnenaufführungen herausgearbeiteter Kriterien, die für die nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG vorzunehmende Interessenab-

⁹⁹⁰ Grunert 2002, S. 257.

⁹⁹¹ Vgl. Urteil v. 4.12.1975, NJW 1976, S. 677, S. 679.

⁹⁹² Grunert 2002, S. 257.

wägung von Bedeutung sein können, zeigt, dass die persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierungsleistung im absoluten Regelfall und unbesehen der konkreten Inszenierung und spezifischer Änderungen die praktischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen der Intendanz an einer Veränderung überwiegen:

So führten die allgemeinen Kriterien der Art und Intensität der Beeinträchtigung sowie der schöpferischen Eigenart des Inszenierungswerkes ebenso wie die Kriterien seiner Natur als „reine“, zweckfreie Kunst, der Irreversibilität jeglichen ändernden Eingriffs sowie der Grad der Öffentlichkeit zu dem Schluss, dass die Interessen des Regisseurs an der Integrität seines Gesamtkunstwerkes gegenüber den Interessen der Intendanz als prinzipiell höherwertig zu gewichten sind.

Zu gleichem Ergebnis kommt die Auswertung speziell für Bühnenarbeiten herausgearbeiteter Kriterien. Es wurde konstatiert, dass Reaktionen Dritter auf die Inszenierung ebenso wenig wie wirtschaftliche Interessen des Theaters dazu führen können, die Interessen der Bühnenleitung an einem ändernden Inszenierungseingriff höher zu gewichten als diejenigen des Regisseurs an der Integrität seines Werkes. Ein Modernisierungsspielraum ist der Bühnenleitung grundsätzlich zu versagen, ein Einfluss der Wertung aus § 75 S. 2 UrhG auf die Interessenabwägung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zu verneinen. Vielmehr spricht insbesondere die Möglichkeit vertraglicher Gestaltung zwischen Bühnenleitung und Regisseur, die Auswirkung einer jeden Änderung auf das Inszenierungswerk in seiner Gesamtheit, die Zurechnung von Änderungen an den Regisseur und nicht zuletzt die grundgesetzlich verankerte Kunstfreiheit für einen weitestgehend absoluten Integritätsschutz der Inszenierung. Ein potentes Distanzierungsrecht des Regisseurs hat bei der Beurteilung der Zulässigkeit von Änderungen seiner Inszenierung außer Betracht zu bleiben.

Nur solche geringfügigen Änderungen dürfen eigenmächtig durch die Intendanz vorgenommen werden, die durch Bühnenbedingungen zwingend geboten sind, um die Inszenierung überhaupt verwerten zu können. Der zeitliche Abstand zwischen Schaffung und Nutzung des Inszenierungswerkes ist insoweit zu berücksichtigen, als Änderungen umso eher zulässig sein werden, je länger die Entstehungszeit der Inszenierung zurückliegt. Je eher nämlich die Notwendigkeit einer späteren Änderung bereits bei Abschluss des Regievertrages kalkulierbar war, umso eher hätte sie auch vertraglich berücksichtigt werden können und umso eher muss die eigenmächtige Vornahme solcher Änderungen durch die Intendanz als unzulässig erachtet werden.

Ausnahmsweise darf die Intendanz solche ändernden Eingriffe in das Inszenierungswerk vornehmen, die über unwesentliche Modifizierungen hinausgehen, wenn die Inszenierung ansonsten gegen gesetzliche Bestimmungen verstieße oder private Rechtspositionen missachtete.

Nach alledem kann festgehalten werden, dass ein nach der Premiere der Inszenierung durch die Intendanz vorgenommener Eingriff grundsätzlich unzulässig und nur dann zu gestatten ist, wenn er sich durch ganz besondere Umstände rechtfertigen lässt.⁹⁹³

Bezieht man in jedem Fall der Abwägung sämtliche dieser Rechtssicherheit erstrebenden Kriterien zur Entscheidungsfindung, ob ein Eingriff im Sinne der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG als zulässig zu gestatten ist, heran, so wird auch die Polemik deutlich, mit der etwa der Frankfurter Operndirektor Christoph von Dohnanyi im Zusammenhang mit dem „Fall Mussbach“ seine (unberechtigte) Befürchtung vortrug, ein urheberrechtlich geschützter Regisseur könne gegen eine Aufführung stets schon dann vorgehen, wenn „im dritten Akt in der Szene X der Darsteller Y die Hand für sein künstlerisches Empfinden zu hoch hebt“.⁹⁹⁴ Diese Stellungnahme entbehrt angesichts vorstehender Maßgaben jeglicher Grundlage.

ee) (Un)Zulässigkeit konkreter Änderungen

Starre, allgemeingültige Richtlinien, wann der Bühnenleitung ändernde Eingriffe in die Inszenierung des Regisseurs ausnahmsweise zu gestatten sind, lassen sich nicht aufstellen. Unbesehen der konkreten Inszenierung wurde festgestellt, dass minimale Eingriffe dann gerechtfertigt sein können, wenn Bühnenbedingungen sie zwingend gebieten. Eingriffe in die Substanz der Inszenierung – solche, die ihren Kerngehalt betreffen – sind in jedem Fall unzulässig, sofern nicht zwingende Rechtsvorschriften oder private Rechtspositionen sie indizieren. Der Kerngehalt einer Inszenierung wird indes schwer zu bestimmen sein und es können durchaus unterschiedliche Auffassungen darüber bestehen, ob nachträgliche Änderungen einer Inszenierung deren Substanz verletzen. Die zuvor herausgearbeiteten Kriterien, die es innerhalb der nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG erforderlichen Interessenabwägung zu beachten gilt, sollen daher nachfolgend auf einige typische, in der Theaterpraxis immer wieder auftretende Konstellationen angewendet und eine Tendenz für deren Zulässigkeit oder Unzulässigkeit aufgezeigt werden, ohne zugleich den Anspruch erheben zu wollen, eine zweifelsfreie Beurteilung künftiger Fälle gewährleisten zu können. Ebenso wenig wird verkannt, dass die

⁹⁹³ Im Ergebnis ähnlich vgl. *Wandtke u. Bullinger (Hg.)* 2009, § 14 Rn. 59.

⁹⁹⁴ Interview in der *Allgemeinen Zeitung* vom 18.8.1975, S. 16.

Anzahl der möglichen Beispiele entsprechend der Vielfalt an Inszenierungen unendlich ist und sollen die nachfolgend herausgegriffenen daher nicht mehr geben als eine Idee und einen Anhaltspunkt. In jedem Fall wird es, insoweit unterliegt die vorliegende Betrachtung keiner Illusion, stets auf die konkreten Umstände des Einzelfalles ankommen.

(1) Ungewollte oder unbewusste Abweichungen vom Regiekonzept

Von vornherein nicht unter eine „Änderung der Inszenierung“ im hier verstandenen Sinne zu subsumieren und daher stets zulässig sind zunächst solche Modifizierungen, welche nicht vom Willen der Theaterleitung getragen sind und sich nur in einzelnen Aufführungen einer Inszenierung ergeben. Zu diesen gehört etwa die kurzfristige Umbesetzung von Nebendarstellern, welche erkrankt sind (vgl. im Einzelnen sogleich (6)), oder der Ausfall technischer Hilfsmittel wie Beleuchtung oder Projektoren für Videoeinspielungen. Solche „Änderungen“ müssen nach Treu und Glauben gestattet sein, sind sie doch durch das Theater gar nicht anders zu verantworten.

Zu den stets zulässigen Änderungen einer Inszenierung zählen ferner unbewusste Abweichungen vom ursprünglichen Regiekonzept, insbesondere solche darstellerischer Natur.⁹⁹⁵ Diese unbewussten Abweichungen werden in aller Regel gar nicht als Änderungen wahrgenommen und ebenfalls nicht willentlich durch die Theaterleitung umgesetzt. Bei der Beurteilung, ob es sich um eine unbewusste Abweichung handelt, spielt der bereits zuvor mehrfach angeführte Aspekt eine Rolle, welcher zeitliche Abstand zwischen dem Abschluss des Regievertrages und der zu beobachtenden Veränderung liegt. Bei Aufführungen, die über einen längeren Zeitraum auf dem Spielplan stehen, stellen sich gewisse Verschleißerscheinungen zwangsläufig ein und sind daher durch den Regisseur – trägt man der Bühnenüblichkeit Rechnung – in aller Regel hinzunehmen. Andererseits kann erwartet werden, dass die Darsteller sich umso stärker an Regieanweisungen halten, je kürzer die Premiere zurückliegt.

(2) Bewusste Änderungen des Regiekonzeptes

Zweifelsfrei untersagt ist es der Intendanz, – aus welchen Gründen auch immer – ohne Zustimmung des Regisseurs in sein Konzept der Inszenierung einzugreifen, betrifft dieses doch stets ihren Kerngehalt. Die Interpretation einer Textvorlage durch den Regisseur und ein auf ihr fußendes Konzept sind in ihrer möglichen Vielfalt unendlich und in der schließlich ge-

⁹⁹⁵ Vgl. Rogger 1976, S. 266.

wählten Form Ausdruck seiner Persönlichkeit und schöpferischen Kreativität. Mit fast jedem Stück lassen sich gesellschaftliche Konflikte der Gegenwart, geschlechterspezifische Anspielungen, politische Zusammenhänge und unzählige weitere Konflikte assoziieren; ebenso vielfältig können die Reaktionen des Publikums ausfallen und können negative Reaktionen die Intendanz veranlassen, über die Möglichkeit einer diesbezüglichen Änderung zu reflektieren. Wurde zuvor festgestellt, dass ein zulässiger ändernder Eingriff der Bühnenleitung in eine Inszenierung überhaupt nur dann denkbar ist, wenn diese bühnenbedingt zwingend oder durch Rechtsvorschriften geboten ist, so muss ein bewusster Eingriff der Intendanz in das Regiekonzept dahingehend, die dort angelegten politischen, moralischen oder persönlichen Aussagen oder eine aktuelle Auseinandersetzung des Regisseurs mit einem Thema zu verändern, abzuflachen oder „wegzuschneiden“, in jedem Fall als unzulässig erachtet werden. Sollte daher wieder einmal eine Inszenierung deswegen zu Unmut führen, weil das Geschehen der Textvorlage in ein Bordell, in ein vollkommen anderes Milieu oder eine gröbere Zeit verlegt oder in Lachen von Kunstblut gebadet und onaniert, weil Obszönität in sakralem Raum für unerträglich gehalten wird, Brutalität oder Nacktheit an den Nerven mancher Zuschauer ebenso zerrt wie eingespielte Videosequenzen von sich zerbeißenen Hunden oder hängenden Kadavern: Eine willkürliche Veränderung auch nur einzelner Szenen, welche Teil des einheitlichen Inszenierungskonzeptes sind, ist und bleibt ohne Zustimmung des Regisseurs unzulässig.⁹⁹⁶

(3) Akustische, optische und räumliche Ausgestaltung der Inszenierung

Fraglich ist, ob und gegebenenfalls inwieweit es die Berufung der Intendanz auf veränderte Bühnenbedingungen bzw. zwingende Rechtsvorschriften oder private Rechtspositionen rechtfertigen kann, gegen den Willen des Regisseurs Änderungen (seiner häufig im Regiebuch enthaltenen Szenenbeschreibungen) von Bühnenmusik, Lichtdesign, von Kostümvorschriften oder solchen des Bühnenbildes vorzunehmen.

⁹⁹⁶ Die Beispiele entstammen den Inszenierungen des „Othello“ von Shakespeare durch Peter Zadek am Hamburger Schauspielhaus, der „Miss Sara Sampson“ von Lessing durch Frank Castorf am Münchner Prinzregententheater, von „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach durch Jürgen Flimm an der Hamburger Staatsoper, von „Figaros Hochzeit“ von Mozart durch Peter Zadek an der Stuttgarter Staatsoper, des „Das Buch mit sieben Siegeln“ von Franz Schmidt durch George Tabori bei den Salzburger Festspielen, der „Macbeth“ von Shakespeare durch Jürgen Gosch am Düsseldorfer Schauspielhaus, des „Troubadour“ von Giuseppe Verdi durch Calixto Bieito an der Oper Hannover, des „Idomeneo“ von Mozart durch Hans Neuenfels an der Deutschen Oper Berlin, der bereits besprochenen „Czardasfürstin“ von Emmerich Kálmán durch Peter Konwitschny an der Dresdner Semperoper oder von „Der Fliegende Holländer“ von Richard Wagner durch Michael von zur Mühlen an der Leipziger Oper.

Wurde festgestellt, dass alle Elemente, die bei der Umsetzung einer Spielvorlage in ein lebendiges Bühnengeschehen zu dem literarischen Text hinzutreten, der Inszenierungsarbeit des Regisseurs unterfallen, die Schöpfung der Inszenierung damit gerade in der Auswahl, Anordnung und einem Ineinandergreifen der einzelnen, die Aufführung charakterisierenden Elemente wie Bühnenbild, Kostüm oder Bühnenmusik besteht, so kann grundsätzlich festgehalten werden, dass bei der Beurteilung, ob eine Änderung in diesem Bereich bühnenbedingt erforderlich ist, sehr strenge Maßstäbe anzulegen sind.

Jede Form der eine Inszenierung begleitenden Musik beeinflusst die Stimmung, die Atmosphäre und damit den Sinngehalt der jeweiligen Inszenierung. Nicht selten betonen daher Regisseure wie Kritiker gerade die Bedeutung und Einpassung der Musik in ein bestimmtes Konzept.⁹⁹⁷ Nicolas Stemann bezeichnet die Rolle der Musik in seinen Inszenierungen wie folgt:

Musik steht im Zentrum meiner Arbeit. Vielleicht ist Musik sogar mein eigentliches Medium. Auf jeden Fall glaube ich, dass Musik meine Arbeit zusammenhält. [...] Wenn die Musikalität einer Inszenierung aus irgendeinem Grund gestört ist, kippt die ganze Inszenierung. Wenn bei einer Premiere eine Orgel ausfällt, dann ist das meist schlimmer, als wenn ein Schauspieler eine halbe Seite Text vergisst.⁹⁹⁸

Eine ähnlich große Bedeutung schreibt auch Christoph Marthaler der Musik (und bei dieser Gelegenheit auch dem Bühnenbild) in seinen Inszenierungen zu:

So, wie es in meinen Inszenierungen eine Stringenz im Bühnenbild gibt, suche ich auch nach einer musikalischen Stringenz. [...] Die Musik hilft, die Zuschauer in das Bühnengeschehen hineinzuziehen. Das ist etwas, was wir kaum verstehen können, geschweige denn richtig erklären. Ich glaube, dazu braucht man musikalischen „Instinkt“. Es steckt in mir, dass ich Dinge auch musikalisch betrachte.⁹⁹⁹

⁹⁹⁷ In diesem Sinne formuliert etwa *Andreas Kriegenburg*: „Innerhalb der Aufführung ist es so, dass ich durch die Musik die Möglichkeit habe, den Zuschauer emotional zu begleiten, und ich habe auch die Möglichkeit, die Zuschauer an einem bestimmten Punkt mit Stille zu konfrontieren. Das bedeutet nicht nur, nicht zu sprechen, sondern auch einen Moment spürbar zu machen, wo ein Text in einer Stille ganz anders klingt, als wäre er in Musik eingebettet. [...] Musik ist bei mir weniger Strukturelement, um Szenen voneinander zu trennen oder einen Akzent zu setzen, sondern Begleitung der Bewegung innerhalb von Dialogen. Ich setze Musik also nicht nur ausgesprochen viel, sondern auch in filmischer Weise ein.“; vgl. *Kriegenburg* 2008, S. 137, S. 143. Vgl. auch die Kritik der Inszenierung von Martin Crimps „Auf dem Land“ durch Moritz Schönecker, in der *Silvia Overath* formuliert: „Die Musik von Felix Lange, changierend zwischen 50er-Jahre-Swing und Industrial Techno, schafft mit dem Licht von Gerrit Juda eine Dichte, die der auf Textebene entspricht; vgl. *Overath, Silvia*: *Fluchtpunkt Rasen*. Moritz Schönecker inszeniert „Auf dem Land“. In: *Körper-Stiftung* (Hg.): *Eigensinn zeigen*. Das Körper Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 30.

⁹⁹⁸ *Stemann, Nicolas*: Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg 2008, S. 171, S. 182 f.

⁹⁹⁹ *Thalheimer* 2008, S. 189, S. 195 f.

Außer der bereits zuvor angeführten Konstellation, in der eine Inszenierung eine urheberrechtlich noch geschützte Komposition enthält und die notwendige Zustimmung der berechtigten Musikverlage nicht vorliegt, ist kein Fall denkbar, in dem bühnenbedingte oder äußere Umstände eine Veränderung der Musik durch die Theaterleitung gebieten könnten. Angesichts der Tragweite der durch den Regisseur verwendeten Musik im Rahmen seiner Inszenierung wird daher jede Modifikation derselben stets einem unzulässigen Eingriff in sein Inszenierungskonzept gleichkommen.

Einen Sonderfall kann allenfalls die einzelne Aufführung darstellen, in der etwa das Abspielgerät der Musik ausfällt oder ein Musiker des im Graben sitzenden Orchesters erkrankt. Von einer willentlichen Veränderung einer Inszenierung durch die Theaterleitung kann in einem solchen Fall jedoch gar nicht erst gesprochen werden.

Ähnlich wie die Musik ist auch die Lichtregie von großem bedeutungstragendem und bedeutungsveränderndem Potential für die Inszenierung.¹⁰⁰⁰ Allerdings sind im Bereich des Lichts und der Beleuchtung eher Konstellationen vorstellbar, die unter dem Gesichtspunkt bühnenbedingter Notwendigkeiten gewisse Änderungen erforderlich machen. Auch hier ist dabei stets dem Einzelfall Rechnung zu tragen: Je eher ein Lichteffekt Ausdruck der Regie ist, mit der der Spielvorlage stimmungsvolles Leben eingehaucht werden soll, desto regelmäßiger wird ein ändernder Eingriff als unzulässig abzulehnen sein. Geht es hingegen um bloße Beleuchtung im Sinne technischer Ausgestaltung ohne besonderen Sinngehalt, umso eher kann sich aus bühnentechnischen Gründen ein gewisser Anpassungsbedarf ergeben, dem sich der Regisseur nach Treu und Glauben nicht versagen darf. Im Bereich der Lichtregie können darüber hinaus auch sicherheitsrechtliche Vorschriften Änderungen der Inszenierung gebieten, so – um das zuvor bemühte Beispiel aufzugreifen –, wenn durch das Einschalten der Notbeleuchtung die Forderung des Regisseurs nach absolutem Dunkel nachträglich versagt werden muss.

Benutzt der Regisseur – wie heute nicht selten der Fall – Videoeinspielungen, um seine Inszenierung auch durch Projektionen und Abstraktionen anzureichern, so ist auch diese Entscheidung Ausdruck seiner schöpferischen Kreativität und damit nicht ohne seine Einwilligung zu verändern. Insbesondere ist es der Intendanz versagt, durch den Regisseur vorgesehene Videoeinspielungen häufig provokativen Inhaltes etwa deshalb aus der Inszenierung zu streichen, weil diese im Publikum auf Widerstand stoßen. Mag auch – um nur ein Beispiel zu nennen – die Inszenierung des Fliegenden Holländers von Richard Wagner durch Michael

¹⁰⁰⁰ Vgl. *Grunert* 2002, S. 252.

von zur Mühlen an der Leipziger Oper im Jahr 2008 u.a. deswegen zu einem Eklat geführt haben, weil das Publikum Videosequenzen zu sehen bekam mit Hunden, die sich gegenseitig totbissen, mit Kuhkadavern, die an Haken hingen und in denen Unmengen von Blut spritzte: Eine Änderung ohne Einwilligung des Regisseurs wäre der Intendanz nicht gestattet gewesen. Soweit im Rahmen der späteren Wiederaufnahme auf die Gewaltvideos verzichtet wurde, so war dies allein mit Zustimmung des Regisseurs möglich. Bühnenbedingte Gründe, die Inszenierung solcher Einspielungen zu entledigen, sind (abgesehen von dem Ausfall eines Gerätes) nicht vorstellbar.

Schließlich sind auch Kostüm und Bühnenbild Teile des einheitlichen Inszenierungskonzeptes des Regisseurs, in die nicht ohne Not eingegriffen werden darf, wirkt doch beispielsweise eine Szene zwischen zwei Darstellern in schwarzer Lederkleidung in einem dunkel verhängten, möbellosen Raum anders, als wenn dieselbe Szene vor einer mediterranen Fassade in Sommerkleidern gespielt wird.¹⁰⁰¹ Tennessee Williams „Endstation Sehnsucht“ transportiert eine andere Stimmung, wenn es – wie in der Inszenierung von Frank Castorf aus dem Jahr 2000 – in einem Wohncontainer gespielt wird und Teile der Handlung aus einem nicht einsehbaren Badezimmer per Videokamera auf die Bühne übertragen werden, als wenn sich das Stück in einer ärmlich dargestellten Einzimmerwohnung im Amerika der 1960er Jahre abspielt.¹⁰⁰² Eine Inszenierung von Giuseppe Verdis „Aida“ als Kammerspiel mit Sofa und Plüschelofen (wie durch Peter Konwitschny an der Grazer Oper im Jahr 1983) wiederum hat einen gänzlich anderen Ausdruck als inszenierte man sie als opulentes Illustrationstheater. Das Bühnenbild ist Teil des in sich abgeschlossenen Inszenierungskonzeptes und zerstörte jeder Eingriff insoweit die Inszenierung in ihrer stimmigen Gesamtheit.

Gleiches gilt für die Kostüme der Schauspieler. Wenn Peter Zadek im Jahr 1983 in seiner Inszenierung von „Figaros Hochzeit“ an der Stuttgarter Staatsoper Susanna in einem Minirock auftreten lässt und Figaro mit Hosenträgern, Bauch und runder Brille, so ist dies Teil seiner Konzeption, die Oper in eine andere Zeit und in einen anderen Rahmen zu verlegen. Diese Kostüme zu ändern hieße, einen Eingriff in die Inszenierung wider dem Gesetz zu gestatten.

Dennoch sollen der Intendanz auch insoweit – wenn auch sehr geringfügig – Spielräume verbleiben: So muss sie etwa das Kostüm eines Schauspielers auswechseln dürfen, wenn dieses verschlissen ist. Solche Änderungen werden in der Regel bereits gar nicht bemerkbar sein.

¹⁰⁰¹ Vgl. *Grunert* 2002, S. 104.

¹⁰⁰² Vgl. *Grunert* 2002, S. 59, S. 104 f.

Andererseits ist die Zulässigkeit derartiger Eingriffe umso restriktiver zu beurteilen, je mehr das Kostüm – wie in aller Regel – der Gesamtkonzeption der Inszenierung zu dienen bestimmt ist, eine sichtbare Veränderung damit – wenn auch nur minimal – den Eindruck der Inszenierung veränderte. In diesem Sinne können im Bereich des Bühnenbildes allein solche Veränderungen als zulässig erachtet werden, die sich als theaterübliche Substitutionen darstellen wie etwa der Austausch des Bodentuchs oder Ausbesserungen schadhafter Dekorationssteile.¹⁰⁰³

Fraglich ist, ob und gegebenenfalls inwieweit Einsparungen an Requisiten unter dem Gesichtspunkt bühnenbedingter Änderungen als notwendig und damit im Sinne der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG gestattet angesehen werden können. Dass gerade finanzielle Gegebenheiten der Bühne zu einem Bedürfnis an Einsparung führen können, liegt auf der Hand. Aus diesem Umstand die generelle Folgerung zu ziehen, es seien kostspielige Arrangements aus Blumen und Pflanzen ohne Weiteres durch künstlichen Blumenschmuck zu ersetzen, ist indes verfehlt.¹⁰⁰⁴ Auch bei der Beurteilung der Zulässigkeit von Einsparungen an Requisiten sind stets die zuvor herausgearbeiteten Kriterien, insbesondere das zeitliche Moment der Änderungen, zu berücksichtigen. Stets ist auch hier zu unterscheiden, ob zwischen dem Abschluss des Regievertrages und der durch die Bühnenleitung vorgenommenen Änderungen ein größerer zeitlicher Abstand liegt oder diese sogleich nach der Premiere erfolgen. Je näher die Eingriffe an der Premiere der Inszenierung liegen, umso eher hätten sie vertraglich berücksichtigt werden können und umso eher werden Änderungen unzulässig sein. Hat der Regisseur – um dem obigen Beispiel zu folgen – seine Inszenierung mit frischen Pflanzen arrangiert, so ist im Zweifel davon auszugehen, dass er dafür einen künstlerischen Grund hatte, zumal der Unterschied zwischen echten Pflanzen und solchen aus Plastik unschwer zu erkennen sein dürfte. Welches Ziel der Regisseur verfolgt, sei dahingestellt, die Wahl von frischen anstelle von Kunstblumen wird jedenfalls kein Produkt des Zufalls gewesen sein. Ebenso wenig dürfte – um nur ein weiteres zahlloser Beispiele zu nennen – die Intendanz die Streichung einer durch den Regisseur in seiner Inszenierung vorgesehenen Marionettengruppe ohne Zustimmung des Regisseurs veranlassen, weil etwa wirtschaftliche oder räumliche Veränderungen dies geböten. Die Theaterleitung hat während der Erarbeitung der Inszenierung oder bereits bei Abschluss des Vertrages hinreichend Möglichkeiten, auf diese Frage Einfluss zu nehmen. Tut sie dies nicht, so sind ihr im Nachhinein auch solche geringfügigen Änderungen versagt. Demgegenüber kann etwas anderes dann gelten, wenn die Bühnenleitung das echte Blumen-

¹⁰⁰³ Vgl. *Kurz* 1999, S. 537 Rn. 61.

¹⁰⁰⁴ Vgl. *Rogger* 1976, S. 266.

bouquet im Rahmen einer sehr viel späteren Wiederaufnahme durch ein künstliches deshalb ersetzt, weil zum Zeitpunkt des Abschlusses des Regievertrages andere finanzielle Möglichkeiten der Bühne bestanden, sich ihre Situation seitdem erheblich verschlechtert hat und sie dies bei Vertragsschluss nicht voraussehen konnte.

(4) Umstellungen aus organisatorischen Gründen

Der Bühnenleitung stets versagt sind Umstellungen der zeitlichen Szenenfolge, die ebenfalls zum Kerngehalt des Regiekonzeptes zählen. Entsprechende Modifizierungen der Inszenierung wird die Intendanz insbesondere nicht unter Berufung auf organisatorisch zwingende Erwägungen stützen können, indem sie beispielsweise vorbringt, die personelle Situation mache eine Doppelbesetzung erforderlich und müsse sich der Schauspieler zwischen zwei Szenen umkleiden oder umgeschminkt werden, was eine Umstellung erforderlich mache.¹⁰⁰⁵ Ebenso wenig kann die Bühnenleitung eine Umstellung mit dem Argument rechtfertigen, technische Verhältnisse der Bühne zwingen zu längeren Umbauphasen, die mit einer vorgezogenen Szene oder auch einer zusätzlichen Einlage ausgefüllt werden müssten.¹⁰⁰⁶ Stets nämlich ist der Bühne bereits vor der Premiere einer Inszenierung die Besetzung ihres Ensembles oder generell ihre schauspielerische Situation bekannt, weiß sie um ihre technischen Verhältnisse und kann bereits zu diesem Zeitpunkt einschätzen, ob sie eine Inszenierung so, wie sie sie in der Generalprobe erlebt, zur Premiere zulassen kann. Dass der Bestand an Darstellern sich im Nachhinein im Rahmen einer Wiederaufnahme so drastisch verändert, dass Umstellungen erforderlich würden, erscheint kaum vorstellbar und sind Änderungen der Bühnentechnischen Verhältnisse in Umstellungen begründendem Maße schlicht gar nicht denkbar.

(5) Änderungen der Personenregie

Abgesehen von den im Laufe einer Inszenierung sich denknotwendig einstellenden unbewussten Abweichungen der Schauspieler vom ursprünglichen Regiekonzept (vgl. zuvor (1)) und damit einhergehend auch ihrer Sprechweise, ihrer Gestik und Mimik, sind bewusste, durch die Theaterleitung intendierte Veränderungen an dem Ergebnis der durch den Regisseur hervorgebrachten Schauspielerführung stets unzulässig. Auch diese Elemente sind es, die als Teil der Gesamtkonzeption einer Inszenierung ihr Gepräge geben. So ist es kein Zu-

¹⁰⁰⁵ Vgl. *Grunert* 2002, S. 246.

¹⁰⁰⁶ Vgl. *Grunert* 2002, S. 246.

fall, wenn Schauspieler, ohne jeglichen Blickkontakt, starr mit dem Kopf nach vorn, monologisieren, anstatt miteinander zu reden. Es ist dem Konzept des Regisseurs Thomas Ostermeier geschuldet, wenn er in der Inszenierung von Sarah Kanes „Gier“ an der Schaubühne am Lehniner Platz im Jahr 2000 die Darsteller A, B, C und M ihre als Monologe konzipierten Texte so sprechen lässt, dass diese ineinander zu greifen scheinen, sich für kurze Momente der Eindruck ergibt, als flössen die Selbstgespräche in Dialoge zusammen, sich sogleich wieder auflösend und die Darsteller separierend in die von den anderen abgeschottete Welt. Jede Nuance steht unter der argusäugigen Beobachtung des Publikums, die ihr Resümee aufgrund der Kombination sämtlicher theatraler Elemente fällt. So liest sich in der Kritik der Inszenierung von Pedro Calderóns de la Barca „Das Leben ein Traum“ durch Wolfgang Türks aus dem Jahr 2008: „Bei aller Hals und Augenstarrigkeit ist nicht viel Platz für große schauspielerische Gesten, dafür aber für kleine, unauffällige, die durch das zurückgenommene Spiel stärker in Ohr und Auge fallen.“¹⁰⁰⁷ Eine willkürliche Veränderung der Ergebnisse der Personenregie durch die Intendanz ist ohne die Zustimmung des Regisseurs nicht zu gestatten.

(6) Besetzungsfragen

Differenziert zu beurteilen ist die Frage, inwieweit Umbesetzungen im Rahmen einer Interessenabwägung als zulässige Änderungen zu akzeptieren sind.

Das Regiekunstwerk ist in seinem wesentlichen Gehalt grundsätzlich von den mitwirkenden Schauspielern unabhängig, ein Wechsel des Ensembles beeinflusste nicht das Inszenierungswerk als solches, sondern nur die jeweilige Aufführung. Nichtsdestotrotz wird der Eindruck, den eine Inszenierung bei ihrem Publikum hinterlässt, maßgeblich durch die konkrete Besetzung bestimmt, die der Regisseur (meist in Abstimmung mit der Intendanz) für die Premiere seiner Inszenierung ausgewählt hat. Bei dieser Auswahl kommt es nicht nur auf Persönlichkeit, Charakter, Aussehen, Stimme, Größe, Alter, Geschlecht, Körperbau, Gestik, Mimik etc. der einzelnen Darsteller an, sondern auch auf deren Zusammenstellung.¹⁰⁰⁸ Bezeichnenderweise meint auch Andreas Kriegenburg in einem Interview aus dem Jahr 2008, er schöpfe in seinen Inszenierungen ganz wesentlich aus seiner Besetzungskonstellation.¹⁰⁰⁹ Mit der Entscheidung des Regisseurs für dieses oder jenes charakteristische Moment eines Schauspielers wird dieser Teil seines als stimmungsvolles Ganzes konzipierten Inszenierung und gibt ihr

¹⁰⁰⁷ *Moises, Jürgen*: Gott ist ein DJ. Wolfgang Türks inszeniert Calderóns „Das Leben ein Traum“. In: Körper-Stiftung (Hg.): *Eigensinn zeigen*. Das Körper Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 22.

¹⁰⁰⁸ Vgl. *Grunert* 2002, S. 104.

¹⁰⁰⁹ Vgl. das Interview mit *Kriegenburg* 2008, S. 137, S. 138.

eine zusätzliche Bedeutungsebene oder eine andere Nuance. Abhängig davon etwa, ob Lady Macbeth 22 oder 40 Jahre alt ist, jünger oder älter als ihr Mann, schneller, dominanter, tiefer oder bewusster spricht als er, kleiner oder größer, zarter oder kräftiger ist als er, kann Shakespeares „Macbeth“ eine vollkommen andere Richtung bekommen.¹⁰¹⁰

Aus diesem Gedanken folgt, dass die Bühnenleitung aus dem zwischen ihr und dem Regisseur bestehenden Vertragsverhältnis heraus verpflichtet ist, an der durch diesen festgelegten Besetzung weitestgehend festzuhalten.¹⁰¹¹ Wie lange der Intendanz ein solches Festhalten zuzumuten ist, bestimmen wiederum die jeweiligen Umstände des Einzelfalls. Zu berücksichtigen ist auch hier der zwischen Premiere der Inszenierung und einer Umbesetzung liegende Zeitraum. Je enger der zeitliche Abstand der durch die Bühnenleitung vorgenommenen Umbesetzung zu der Premiere der Inszenierung, umso restriktiver ist deren Zulässigkeit zu beurteilen. Stehen hingegen – wie für das Repertoiretheater üblich – Inszenierungen über mehrere Monate oder gar Jahre auf dem Spielplan, so sind Veränderungen im Darstellerbestand des Ensembles nicht zu umgehen.¹⁰¹² Je größer und schneller die Fluktuation an der jeweiligen Bühne üblich ist, desto eher dürfen Neubesetzungen erfolgen und desto eher kann sich ein Regisseur auf diese theaterspezifische Erscheinung einstellen. Wechselt beispielsweise die Intendanz einer Bühne an ein anderes Haus und folgt ihm ein großer Bestand seines Ensembles, so lassen sich Umbesetzungen schlicht nicht vermeiden und müssen daher durch den Regisseur nach Treu und Glauben und unter Berücksichtigung des Bühnenbrauchs nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG geduldet werden.¹⁰¹³ Die Vereinbarung zwischen Intendanz, Regisseur und jeweiligem Darsteller, auch nach dessen Wechsel an eine andere Bühne eine bestimmte Inszenierung des alten Hauses weiter zu spielen, bleibt den Parteien selbstverständlich unbenommen.¹⁰¹⁴ Ist an einer Bühne ein sogenannter En-suite-Spielbetrieb üblich, sind also Aufführungen in der Regel nur für einen begrenzten Zeitraum geplant und werden diese regelmäßig in gleichbleibender Besetzung gespielt, so wird die Theaterleitung Umbesetzungen jedenfalls der Hauptrollen nicht ohne Not vornehmen dürfen.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁰ Beispiel von *Kaiser, Joachim*: Geist und Buchstabe beim Shakespeare-Interpretieren. In: Jahrbuch / Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. 1977, S. 7, S. 11.

¹⁰¹¹ Vgl. Rogger 1976, S. 266.

¹⁰¹² Vgl. Rogger 1976, S. 266.

¹⁰¹³ So wurde etwa im vergangenen Jahr bekannt, dass mit dem Wechsel des Intendanten des Berliner Maxim Gorki Theaters, Armin Petras, nach Stuttgart namhafte Ensemblemitglieder wie Fritz Haberlandt, Edgar Selge oder Joachim Król dem Gorki Theater ebenfalls den Rücken kehren werden, Tagesspiegel vom 23.5.2013, S. 22. Vgl. auch Kurz 1999, S. 537 Rn. 60.

¹⁰¹⁴ So spielt etwa Peter Moltzen, auch nachdem er das Ensemble des Maxim Gorki Theaters verlassen hat, bis heute „Das Versprechen“ an dieser Bühne.

¹⁰¹⁵ Vgl. Rogger 1976, S. 267.

Bei der Beurteilung der Zulässigkeit von Umbesetzungen ist schließlich zu berücksichtigen, ob es sich um eine Hauptrolle, eine weniger bedeutsame Nebenrolle oder gar eine Statistenrolle handelt. So wird die Auswechslung eines Sängers eines in das Bühnengeschehen implementierten Chores in der Regel zulässig sein, wenn ein entsprechender Bedarf der Bühne vorgebracht wird, die Auswechslung von Haupt- oder Nebendarstellern hingegen grundsätzlich nicht.

Kommt man zu dem Schluss, dass eine Umbesetzung durch die Theaterleitung an sich zulässig ist, so sind stets – um den Integritätsschutz der Inszenierung auch in diesem Fall weitestmöglich zu gewährleisten – weitere Einschränkungen nötig. Es ist bei der Auswahl der Neubesetzung darauf zu achten, dass die Umbesetzung das künstlerische Gefüge der Inszenierung, so wie es der Regisseur geschaffen hat, bei Respektierung seiner künstlerischen Eigenart nicht verändert.¹⁰¹⁶ Daher ist in jedem Fall der Zweitbesetzung sicherzustellen, dass all diejenigen Darsteller, die bei der Inszenierungsarbeit nicht anwesend waren, durch die Intendanz entsprechend den Intentionen des Regisseurs in die Inszenierung eingewiesen werden.¹⁰¹⁷ Auch bei der Wahl der Zweitbesetzung hat die Theaterleitung dem Inszenierungskonzept und den Interessen des Regisseurs möglichst gerecht zu werden. Zwar ist die Bühne an das vorhandene künstlerische Personal gebunden und kann – sollte eine Umbesetzung erforderlich werden – allein aus dem Umstand, dass der Regisseur mit dieser unzufrieden ist, nicht auf eine unzulässige Beeinträchtigung seiner Rechte geschlossen werden. Andererseits ist die Intendanz verpflichtet, Zweitbesetzungen im Sinne der durch den Regisseur vorgenommenen Stückinterpretation vorzunehmen und darf nicht solche Entscheidungen treffen, die diesem Konzept zuwiderlaufen. In keinem Fall darf eine geschlechtsändernde Rollenbesetzung erfolgen, weil diese den Aussagegehalt der Inszenierung in aller Regel verfälschte, sofern es sich nicht um die Umbesetzung einer nichtsinntragenden Nebenrolle oder gar eines Statisten handelte. Auch hinsichtlich spezifischer Merkmale der Darsteller wie Hautfarbe, Alter, Größe oder Körperbau ist die Theaterleitung – kommt es zu einer Umbesetzung – durch die Vorgaben des Regisseurs im Rahmen des ihr Möglichen gebunden, sofern es sich nicht wiederum lediglich um eine Nebenrolle von untergeordneter Bedeutung handelt. Soweit nämlich der Regisseur für eine bestimmte Rolle einen bestimmten Typus wählt, um dieser damit einen bestimmten Charakter zu verleihen, so hat die Bühnenleitung auch im Rahmen einer notwendigen Umbesetzung solche Darsteller zu wählen, die diesem Charakter entspre-

¹⁰¹⁶ Vgl. *Kurz* 1999, S. 537 Rn. 61.

¹⁰¹⁷ Vgl. *Rogger* 1976, S. 267.

chen und darf nicht nach eigenen Vorstellungen interpretierend neu besetzen.¹⁰¹⁸ Dass das Theater dabei an sein Personal gebunden ist, ist selbstverständlich zu berücksichtigen. Je nach Dringlichkeit einer Neubesetzung – planbarer Weggang des Ensembles oder spontaner Ausfall wegen Krankheit – können die Möglichkeiten des Theaters enger oder weiter beurteilt werden.

(7) Änderungen der durch den Regisseur zugrunde gelegten Spielvorlage

Fraglich ist zuletzt, wie die Zulässigkeit von Änderungen zu beurteilen ist, die die Theaterleitung an der durch den Regisseur erarbeiteten und seiner Inszenierung zugrunde gelegten Spielvorlage vornehmen möchte. Dass die Spielvorlage selbst, das schriftliche Bühnenwerk des Autors, nicht von dem Urheberrecht des Regisseurs umfasst ist, wurde bereits mehrfach konstatiert, dies sei hier nicht wiederholt. Vorliegend geht es indes nicht um den Integritätsschutz dieser Spielvorlage, sondern um denjenigen der Inszenierung als Gesamtkunstwerk. Erarbeitet der Regisseur eine Inszenierung, so ist eines ihrer Elemente die jeweilige durch den Regisseur (eventuell gemeinsam mit der Dramaturgie) erstellte Strichfassung. Dass diese Ausdruck gerade der gefundenen Gesamtkonzeption ist, verdeutlicht etwa Michael Thalheimer, wenn er meint:

Die Reduktion des Textes löscht das Überflüssige und hilft, die Geschichte, die wir im Text entdeckt haben, stringent zu erzählen. [...] Viele sagen, ich würde einen Text bis auf die Knochen skelettieren. Aber das stimmt nicht. Ich lasse die „inneren Organe“ sichtbar werden, auf die es ankommt. In dieser Konzentration auf das Wesentliche sehe ich die Aufgabe des Theaters, an der die Zuschauer partizipieren können.¹⁰¹⁹

Ändert die Bühnenleitung diesen Teil der Inszenierung, so ist darin in jedem Fall ein unzulässiger Eingriff in die Integrität des Inszenierungswerkes zu sehen.¹⁰²⁰ Dies gilt insbesondere deshalb, weil auf Seiten der Theaterleitung kein Grund ersichtlich ist, der es dieser zwingend

¹⁰¹⁸ Ein solcher Fall etwa ereignete sich im Nachgang zu einer Neuinszenierung der Oper „Le nozze di Figaro“ von W.A. Mozart durch den Regisseur Tamchina an den Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau, die ihre Premiere am 14.11.1985 feierte. Einvernehmlich mit der Intendanz hatte Tamchina die Rolle der Barbarina mit einem jungen Mädchen besetzen lassen, welches keine sängerische Ausbildung hatte. Nach der Generalprobe entschied die Intendanz im Hinblick auf die Musik, sie durch eine ausgebildete Sängerin ersetzen zu lassen. Tamchina war der Auffassung, durch diese Umbesetzung werde das Gesamtbild seiner Inszenierung derart beeinträchtigt, dass ihm keine Identifikation mehr möglich sei und verletze ihn diese Umbesetzung in seinen Rechten. Nach hier vertretener Auffassung ist dem Regisseur zuzustimmen: Die Bühnenleitung wusste von Beginn der Inszenierung an um die Ungewöhnlichkeit der Besetzung und hätte deren Konsequenzen früher bedenken müssen. In diesem Sinne äußert sich auch *Raschèr* 1989, S. 126.

¹⁰¹⁹ *Thalheimer* 2008, S. 189, S. 192.

¹⁰²⁰ Ausgenommen sind selbstverständlich solche Textänderungen, die nicht wissentlich erfolgen, so, wenn ein Schauspieler, der den Text vergisst, improvisierend etwas anderes vorträgt als in der Spielvorlage bzw. Strichfassung vorgesehen ist.

geböte, die durch den Regisseur gewählte Fassung zu ändern. Soll die Inszenierung einer Bühne außerhalb ihres Spielplans etwa im Rahmen eines Festivals zur Aufführung gelangen und wird sie in diesem Zusammenhang als zu lang erachtet, so vermag diese Einschätzung in keinem Fall die Verletzung des Integritätsschutzes des Regisseurs an seiner Inszenierung zu rechtfertigen. Das Inszenierungswerk wurde durch den Regisseur auf der Grundlage der von ihm erarbeiteten Strichfassung erstellt, mit dieser ist es durch die Theaterleitung hinzunehmen. Gleiches gilt, sofern die Bühnenleitung in die konkret erarbeitete Spielvorlage beispielsweise deswegen ändernd eingreifen möchte, weil sie bestimmte Details wie durch den Regisseur vorgesehene Dialekte, Ausdrücke oder Redewendungen als bühnenunwirksam erachtet oder „stückfremde“ Anspielungen etwa auf den Nationalsozialismus, das Rotlichtmilieu oder sonstige skandalauslösende Zusammenhänge streichen möchte. Die Intendanz hat vor der Premiere einer Inszenierung hinreichend Möglichkeiten, auf diese Einfluss zu nehmen, eine nachträgliche Änderungsbefugnis ist ihr insoweit ausnahmslos zu versagen. Sofern in eine Aufführung schließlich aufgrund tagesaktueller Ereignisse Zusätze aufgenommen werden sollen, ist auch dies nur mit Zustimmung des Regisseurs erlaubt, könnte doch die Bühnenleitung sonst etwa eine nachdenklich stille Inszenierung willkürlich durch aktuelle Gags verunstalten.

Ebenso wenig darf die Intendanz nach der Premiere einer Inszenierung Zusätze streichen, mit der der Regisseur seiner Interpretation des Ausgangswerkes entsprechend dieses angereichert hat, denn auch sie entspringen seiner in sich geschlossenen Konzeption, die die Bühnenleitung kannte und die sie – sofern sie nicht vor der Premiere einschreitet – in allen ihren Konsequenzen hinzunehmen hat. Dies gilt selbst dann, wenn die in Rede stehenden Zusätze die Spielvorlage in ihrer künstlerischen Eigenart beeinflusst. Ob eine solche Inszenierung beim Publikum auf Ablehnung stößt, ist ohne Belang. Wie auch sonst gilt: Die Intendanz kann entweder vor der Premiere modifizierend auf die Inszenierung einwirken oder aber sie absetzen, ohne Zustimmung des Regisseurs ändern darf sie sie nicht.

Entsprechend vorstehenden Ausführungen zu der Frage, in welchem Umfang Umbesetzungen innerhalb der Inszenierung zulässig sind, folgt denotwendig, dass die Streichung ganzer durch den Regisseur in seiner Strichfassung vorgesehener Rollen der Theaterleitung in keinem Fall zu gestatten ist. Das Vorhandensein der in eine bestimmte Inszenierung aufgenommenen Charaktere und die daraus entstehenden Beziehungen und Konflikte machen einen wesentlichen Teil des Regiekonzeptes aus, in welches nicht eingegriffen werden darf.

Dass es im Rahmen einer Aufführung wegen Krankheit eines Statisten zum ausnahmsweisen Wegfall seiner Rolle an diesem Abend kommen kann – auch das wurde konstatiert –, bleibt davon selbstverständlich unbenommen.

3. Ergebnis

Es kann resümiert werden: Die Befugnis der Intendanz, ohne Einwilligung des Regisseurs nach der Premiere in seine Inszenierung einzugreifen, ist aus integritätsrechtlicher Sicht danach zu beurteilen, ob sich die Änderung nach den Vorschriften der §§ 14, 39 UrhG als zulässig erweist.

Festgestellt wurde, dass jegliche Änderung der Inszenierung eine Beeinträchtigung derselben darstellt, die geeignet ist, die Interessen des Regisseurs im Sinne des § 14 UrhG zu gefährden. Die nach § 14 UrhG erforderliche Interessenabwägung hat stets unter Berücksichtigung des zwischen Intendanz und Regisseur bestehenden Nutzungsverhältnisses zu erfolgen. In aller Regel werden der Intendanz weder ausdrücklich noch stillschweigend Änderungsbefugnisse eingeräumt worden sein. Eine Bühnenüblichkeit, die die Annahme einer Änderungsbefugnis rechtfertigte, existiert nicht. Im Rahmen der nach § 14 UrhG vorzunehmenden Interessenabwägung zwischen Regisseur und Intendanz ist damit als Kriterium stets die gesetzliche Änderungsbefugnis nach Treu und Glauben gemäß § 39 Abs. 2 UrhG zu berücksichtigen.

Eine Zusammenschau sämtlicher Kriterien, die für diese Interessenabwägung von Bedeutung sein können, zeigt, dass die persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierungsleistung im absoluten Regelfall die Interessen der Intendanz an einer Veränderung überwiegen.

Nur solche geringfügigen Änderungen dürfen eigenmächtig vorgenommen werden, die durch Bühnenbedingungen zwingend geboten sind, um die Inszenierung einer Verwertung überhaupt zugänglich zu machen. Modifizierungen dürften dabei umso eher zulässig sein, je länger die Entstehungszeit der Inszenierung zurückliegt und je eher die Veränderungen zeitbedingte Elemente betreffen und ihre Notwendigkeit bei Abschluss des Regievertrages nicht voraussehbar war.

Ausnahmsweise darf die Intendanz über unwesentliche Modifizierungen hinausgehende Eingriffe in das Inszenierungswerk vornehmen, wenn die Inszenierung ansonsten gegen gesetzliche Bestimmungen verstieße oder private Rechtspositionen missachtete.

Soweit das Gericht im Fall der „Götterdämmerung“ im Jahr 1975 weitgehende Änderungsrechte der Bühnenleitung aus § 39 Abs. 2 UrhG angenommen hat, ist diese Entscheidung nach alledem als verfehlt zu betrachten. Das Urteil über die ihres Chores beraubte „Iphigenie in Aulis“ aus dem Jahr 1996 vermag nur in ihrem Ergebnis, das ein Änderungsrecht der Intendanz verneint, zu überzeugen, nicht jedoch insoweit, als das Gericht dem Regisseur ein Urheberrecht an seiner Inszenierung abspricht. Einzig bei der „Csárdásfürstin“ aus dem Jahr 2000 hat das Gericht im Sinne der hier vertretenen Auffassung entschieden, indem es einerseits stark zu der Annahme eines Urheberrechts zu tendieren scheint und andererseits ein Abwehrrecht des Regisseurs gegen Änderungen durch die Theaterleitung bejaht.

Grundsätzlich gilt, dass Änderungen einer Inszenierung nach ihrer Premiere durch die Bühnenleitung ohne Einwilligung des Regisseurs nur im äußersten Ausnahmefall zu gestatten sind. Ist ein solcher Ausnahmefall gegeben, so berechtigt die legitimierte Änderung den Regisseur, von der Bühnenleitung eine entsprechende Publikumsaufklärung zu verlangen. So kann – je nach Gewicht der Umgestaltung – neben Hinweisen auf Plakaten und Programmzetteln auch eine Presseerklärung geboten erscheinen.¹⁰²¹ Sofern im Einzelfall auch eine starke Verfälschung der Inszenierung nach §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG geboten ist, bleibt dem Regisseur die Möglichkeit, von seinem negativen Namensnennungsrecht nach § 13 S. 2 UrhG Gebrauch zu machen.¹⁰²²

C. Zusammenfassung des Zweiten Teils

Der Regisseur ist als Urheber seiner Inszenierung an größtmöglicher Freiheit bei der Erarbeitung derselben ebenso wie daran interessiert, dass die Inszenierung so, wie er sie in der Premiere in die Publikumswelt entlässt, unangetastet bleibt. Die Intendanz der Bühne wiederum hat materielle und ideelle Interessen an einem möglichst weitgehenden Gestaltungsspielraum in Bezug auf die Inszenierung: Sie möchte einen Publikumserfolg gewährleisten und sicherstellen, dass sich die Inszenierung im Rahmen der räumlichen, finanziellen und personellen Möglichkeiten des jeweiligen Theaters hält.

Sowohl Regisseur als auch Bühnenleitung dürften bestrebt sein, zeitaufwändige und kostenintensive Auseinandersetzungen um die Zulässigkeit etwaiger nachträglicher Inszenierungsänderungen durch die Intendanz zu vermeiden. Und doch mangelt es den zwischen den Beteiligten geschlossenen Regieverträgen in aller Regel an Absprachen über etwaige Änderungs-

¹⁰²¹ Vgl. Rogger 1976, S. 271.

¹⁰²² Noch weitergehend vgl. Rogger 1976, S. 271.

befugnisse, was gleichermaßen für die Dauerschuldverhältnisse der festangestellten Regisseure wie für einmalige Gastverpflichtungen gilt. Ebenso wenig lassen sich aus der Einordnung des Regievertrages als Dienst- oder Werkvertrag generell stillschweigend vereinbarte Änderungsbefugnisse zugunsten der Intendanz herleiten, die es dieser erlauben würden, nach der Premiere und ohne den Willen des Regisseurs in eine Inszenierung einzugreifen.

Eine Auswertung der Rechtsprechung und juristischen Literatur zu der Frage, ob die Intendanz nach der Premiere einer Inszenierung ändernd in diese eingreifen darf, ergab wenig Hilfreiches. Uneinigkeit besteht zum einen in der Beurteilung, ob eine etwaige Änderungsbefugnis der Bühnenleitung sich nach urheber- oder leistungsschutzrechtlichen Vorschriften zu bemessen hat. Soweit zum anderen Kriterien angeführt werden, die es bei der Abwägung der sich gegenüberstehenden Interessen von Regisseur und Intendanz zu berücksichtigen gilt, fehlt es an einer einheitlichen Linie, wie diese Kriterien zu bewerten und auszufüllen sind.

Die Suche nach einer möglichst Rechtssicherheit gewährleistenden Antwort auf die Frage, wie weit der Integritätsschutz des Inszenierungswerkes reicht, ergab zunächst Folgendes: Der Schutz vor Änderungen einer Inszenierung ist nach den urheberrechtlichen Vorschriften der §§ 14, 39 Abs. 2 UrhG zu beurteilen, aufgrund regelmäßig fehlender ausdrücklich oder stillschweigend eingeräumter Änderungsbefugnisse zugunsten der Intendanz maßgeblich unter Berücksichtigung des zwischen Bühnenleitung und Regisseur bestehenden Nutzungsverhältnisses sowie des Grundsatzes von Treu und Glauben.

Eine Auseinandersetzung mit diesen Vorschriften, der zwischen Intendanz und Regisseur vorzunehmenden Interessenabwägung sowie den dafür heranzuziehenden Kriterien führte zu der Erkenntnis, dass Rechtsprechung und juristischer Literatur insoweit recht zu geben ist, als es bei der Beurteilung möglicher Änderungsbefugnisse der Intendanz stets auf den Einzelfall ankommt und eine allgemeingültige Antwort auf die Frage nicht möglich ist.

Weit über diese Einschätzung hinausgehend kam hingegen die vorliegende Untersuchung zu dem Ergebnis, dass eine Zusammenschau aller im Rahmen der Interessenabwägung zu bestehenden Kriterien zu der grundsätzlichen Aussage zwingt, dass eine Änderung der Inszenierung durch die Bühnenleitung ohne Einwilligung des Regisseurs nur im äußersten Ausnahmefall zu gestatten ist.

Festgestellt wurde zunächst, dass jegliche Änderung der Inszenierung eine Beeinträchtigung derselben darstellt, die geeignet ist, die Interessen des Regisseurs i.S.d. § 14 UrhG zu gefährden. Eine Zusammenschau sämtlicher im Rahmen der sich anschließenden Interessenabwä-

gung zu berücksichtigender allgemeiner sowie speziell für Bühnenaufführungen herausgearbeiteter Kriterien ergab, dass die persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierungsleistung im absoluten Regelfall die praktischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen der Intendanz an einer Veränderung überwiegen.

Die allgemeinen Kriterien der Art und Intensität der Beeinträchtigung, der schöpferischen Eigenart des Inszenierungswerkes und seiner Natur als „reine“, zweckfreie Kunst, das Kriterium der Irreversibilität jeglichen ändernden Eingriffs sowie der Grad der Öffentlichkeit, die mit der Änderung konfrontiert wird, führen zu dem Schluss, dass die Interessen des Regisseurs an der Integrität seines Inszenierungswerkes gegenüber den Interessen der Intendanz als prinzipiell höherwertig zu gewichten sind.

Auch die speziell für Bühnenarbeiten herausgearbeiteten Kriterien indizieren in aller Regel ein Überwiegen der Interessen des Regisseurs gegenüber denjenigen der Bühnenleitung: Reaktionen Dritter auf die Inszenierung können ebenso wenig wie wirtschaftliche Interessen des Theaters dazu führen, die Interessen der Bühnenleitung an einem ändernden Inszenierungseingriff höher zu gewichten als diejenigen des Regisseurs an der Integrität seines Werkes. Ein Modernisierungsspielraum ist der Bühnenleitung grundsätzlich zu versagen, ein Einfluss des leistungsschutzrechtlichen Rücksichtnahmegebotes auf die Interessenabwägung zu verneinen. Vielmehr sprechen insbesondere die Möglichkeit vertraglicher Gestaltung zwischen Bühnenleitung und Regisseur, die Auswirkung einer jeden Änderung auf das Inszenierungswerk in seiner Gesamtheit, die Zurechnung von Änderungen an den Regisseur und nicht zuletzt die grundgesetzlich verankerte Kunstfreiheit für einen weitestgehend absoluten Integritätsschutz der Inszenierung. Ein potientielles Distanzierungsrecht des Regisseurs hat hingegen bei der Beurteilung der Zulässigkeit von Änderungen seiner Inszenierung außer Betracht zu bleiben.

Nur solche geringfügigen Änderungen dürfen eigenmächtig durch die Intendanz vorgenommen werden, die durch Bühnenbedingungen wie räumliche, technische, finanzielle oder personelle Möglichkeiten des Theaters zwingend geboten sind, um die Inszenierung überhaupt verwerten zu können. Der zeitliche Abstand zwischen Schaffung und Nutzung des Inszenierungswerkes ist insoweit zu berücksichtigen, als Änderungen umso eher zulässig sein werden, je länger die Entstehungszeit der Inszenierung zurückliegt und je eher die Veränderungen zeitbedingte Elemente betreffen. Nur solche bühnenbedingten Änderungen sind danach zulässig, die bei Abschluss des Regievertrages nicht voraussehbar waren.

Die Intendanz ist zu über unwesentliche Modifizierungen hinausgehenden Eingriffen in das Inszenierungswerk allein dann berechtigt, wenn die Inszenierung ansonsten private Rechtspositionen verletzte oder gegen gesetzliche Bestimmungen verstieße.

Nach alledem ist die Intendanz des Theaters im absoluten Regelfall verpflichtet, das Bühnenwerk in der durch den Regisseur konzipierten Fassung zur Aufführung zu bringen.

ERGEBNISSE IN KERNAUSSAGEN

Eine Betrachtung der Entwicklung der Regie hat ergeben, dass es der Wandel der Regieleistung von der bloßen Organisation der äußeren Abläufe bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hin zu einer künstlerisch-gestaltenden Inszenierungstätigkeit aus theaterwissenschaftlicher Perspektive gebietet, die Inszenierung urheberrechtlich anders zu bewerten, als dies bislang häufig angenommen wurde. Im Zeitalter des Regietheaters gilt der Regisseur als eigentlicher Schöpfer des Inszenierungskunstwerkes. Er zeichnet für die Interpretation der Spielvorlage und Konzeption der Inszenierung ebenso verantwortlich wie für die künstlerische, organisatorische und administrative Leitung der Einstudierung und Darstellung eines Werks, zu der insbesondere die Zusammenfügung aller Künste des Theaters nach seiner Konzeption gehört.

Das geltende Urheberrecht lässt es an einer eindeutigen Einordnung der Inszenierung fehlen. Ob und wann dem Regisseur für diese ein echtes Urheberrecht zur Seite steht, ist ausschließlich danach zu beurteilen, ob sie ein eigenständiges Werk im Sinne des Urheberrechts darstellt.

Aufgrund der durch den Regisseur bei der Realisation der Spielvorlage in eine Bühneninszenierung zu treffenden Entscheidungen von künstlerisch-ästhetischem Gehalt ist er nicht mehr lediglich Leistungsschutzberechtigter, sondern erwirbt er regelmäßig ein eigenständiges Urheberrecht an der Inszenierung.¹⁰²³ Gegenstand des Urheberrechts ist dabei nicht die inszenatorische Einzelheit, sondern die Inszenierung als Ganzes, die ihre schöpferische Gestalt erst durch die Interpretation und Konzeption, Auswahl und Anordnung sämtlicher theatralischer Mittel erhält.

Als Urheber hat der Theaterregisseur einen gesetzlichen Abwehranspruch bei Eingriffen in die Integrität seines Inszenierungswerkes.¹⁰²⁴

Maßgebend für die Frage einer Befugnis der Theaterleitung zu nachträglicher Änderung einer Inszenierung ist das Vertragsverhältnis zwischen der Theaterleitung und dem Regisseur. Trotz des erheblichen Interesses des Regisseurs an einem Bestand der von ihm in die Premiere entlassenen Inszenierung und desjenigen der Bühnenleitung an einem möglichst weitgehenden Gestaltungsspielraum mangelt es den zwischen den Beteiligten geschlossenen Regieverträgen in aller Regel an Absprachen über die Frage der Zulässigkeit nach der Premiere vorzunehmender Änderungen. Ebenso wenig lassen sich stillschweigende Eingriffsbefugnisse

¹⁰²³ Nach § 2 Abs. 2 UrhG bzw. Art. 2 Abs. 1 CH-URG.

¹⁰²⁴ In Deutschland folgt dieser aus §§ 97 i.V.m. §§ 2, 14, 39 Abs. 2 UrhG, in der Schweiz aus Artt. 62, 2, 11 CH-URG.

aus der Einordnung des Regievertrages als Dienst- oder Werkvertrag oder einem dahingehenden praktizierten „Bühnenbrauch“ herleiten.

Der Integritätsschutz der Theaterinszenierung richtet sich daher regelmäßig nach den änderungsrechtlichen Vorschriften.¹⁰²⁵ Danach stellt – dies lässt sich nach der vorstehenden Untersuchung klar konstatieren – jegliche Änderung der Inszenierung eine Beeinträchtigung derselben dar, die geeignet ist, die Interessen des Regisseurs zu gefährden. Die Intendanz der Bühne hat daher grundsätzlich die künstlerische Gestaltungsfreiheit des Regisseurs zu achten und es bedarf jeder Eingriff in die Inszenierung seiner Zustimmung. Etwas anderes gilt nur, wenn die Versagung der Einwilligung nach Treu und Glauben unzulässig wäre, was es unter Berücksichtigung des zwischen Intendanz und Regisseur bestehenden Nutzungsverhältnisses zu ermitteln gilt.

Um dem Anspruch des Regisseurs auf Integrität seines Inszenierungswerkes zu hinreichendem Schutz zu verhelfen, sind auftretende Änderungsbedürfnisse mit subtiler Genauigkeit zu prüfen, und es kommt stets auf die Umstände des Einzelfalls an.

Das Gesetz, welches in Verbindung mit allgemeinen sowie spezifisch für Bühnenarbeiten geltenden Kriterien auszulegen ist, gibt gute Hilfe beim Abwägen der Interessen des Regisseurs und denjenigen der Bühnenleitung.

Eine Zusammenschau dieser Kriterien berechtigt zu der allgemeingültigen Aussage, dass die persönlichkeitsrechtlichen Interessen des Regisseurs an der Integrität seiner Inszenierungsleistung im absoluten Regelfall die Interessen der Intendanz an einer Veränderung überwiegen. Das Gesetz schützt den Regisseur und seine Inszenierung daher in sehr weitgehender Weise.

Gestattet sind zum einen solche Änderungen, die sich nur im Rahmen einer bestimmten Aufführung einer Inszenierung ergeben, etwa weil ein Darsteller erkrankt oder eine Requisite aufgrund technischen Ausfalls nicht nutzbar ist. In diesen Fällen kann bereits nicht von einer willentlichen Änderung der Inszenierung durch die Theaterleitung gesprochen werden. Gleiches gilt für unbewusste Abweichungen speziell darstellerischer Natur.

Im Übrigen dürfen nur solche geringfügigen Änderungen ohne Zustimmung des Regisseurs vorgenommen werden, die durch Bühnenbedingungen zwingend geboten sind, um die Inszenierung überhaupt verwerten zu können. Der zeitliche Abstand zwischen Schaffung und Nut-

¹⁰²⁵ In Deutschland nach §§ 14, 39 UrhG, in der Schweiz nach Art. 11 CH-URG.

zung des Inszenierungswerkes ist dabei insoweit zu berücksichtigen, als Änderungen umso eher zulässig sein werden, je länger die Entstehungszeit der Inszenierung zurückliegt und je weniger damit die Notwendigkeit einer späteren Änderung bereits bei Abschluss des Regievertrages kalkulierbar war.

Ausnahmsweise darf die Intendanz über unwesentliche Modifizierungen hinausgehende Eingriffe in das Inszenierungswerk vornehmen, wenn die Inszenierung ansonsten gegen gesetzliche Bestimmungen verstieße oder private Rechtspositionen missachtete.

Wurde eingangs die Frage aufgeworfen, ob die Intendanz des Düsseldorfer Opernhauses, anstatt die Inszenierung des „Tannhäuser“ künftig nur noch konzertant aufzuführen, auch eigenmächtig hätte Änderungen an ihr vornehmen dürfen, so muss dies klar verneint werden. Zutreffend und im Einklang mit den Wertungen des Urhebergesetzes hat die Leitung der Rheinoper ihre Entscheidung der Absetzung im Jahr 2013 damit begründet, dass sie aus rechtlichen Gründen die künstlerische Freiheit des Regisseurs, der die Abänderung einzelner Szenen abgelehnt hatte, respektieren müsse.¹⁰²⁶

Insgesamt gilt: Ein nach der Premiere der Inszenierung durch die Intendanz vorgenommener Eingriff ist grundsätzlich unzulässig und nur dann zu gestatten, wenn er sich durch ganz besondere Umstände rechtfertigen lässt. Im absoluten Regelfall ist die Theaterleitung verpflichtet, das Bühnenwerk in der durch den Regisseur konzipierten Fassung zur Aufführung zu bringen. Nur eindeutige vertragliche Regelungen zwischen inszenierendem Regisseur und Intendanz können helfen, die hochempfindliche Atmosphäre des Theaterlebens nicht mit Auseinandersetzungen über den Umfang der Änderungsbefugnisse der Theaterleitung zu belasten. Denn ob der Besonderheiten des Einzelfalls erscheint eine Regelung der Eingriffsrechte durch den Gesetzgeber schwer möglich, könnte dieser stets nur pauschale Lösungen bieten. Es ist nach alledem ebenso wünschens- wie empfehlenswert, in Regieverträge ausdrückliche Regelungen aufzunehmen, die die Änderungsbefugnisse der Bühnenleitung möglichst klar beschreiben.

¹⁰²⁶ Vgl. die Mitteilung der Deutschen Oper am Rhein vom 9.5.2013.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ahlberg, Hartwig*: Rechtsverhältnis zwischen Komponisten und Textdichter. Hamburg 1968.
- Akáts, Franz von*: Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht theoretisch, praktisch und mit Plänen, wie auch als Beispiel des Verfahrens durch eine ganz scenirte Oper "Iphigenia in Tauris" erläutert; als Handbuch für Intendanten, Privat-Direktoren, Kompositeure, Kapellmeister und für Alle, die bei der Leitung des Theaters beteiligt sind. Wien u. Leipzig 1841.
- Appia, Adolphe*: Darsteller, Raum, Licht, Malerei. In: Lazarowicz, Klaus u. Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 2012, S. 437-442.
- Balme, Christopher*: Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 43-50.
- ders.*: Einführung in die Theaterwissenschaft. 5. neubearb. u. erw. Aufl., Berlin 2014.
- Barrelet, Denis; Egloff Willi u. Künzi, Sandra*: Das neue Urheberrecht. Kommentar zum Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. 3. vollst. überarb. und ergänzte Aufl., Bern 2008.
- Becker, Peter von*: Der Unterschied zwischen Schöpfer und Werk. Richard Wagner und der Antisemitismus. In: Der Tagesspiegel, 19.5.2013, <http://www.tagesspiegel.de/meinung/richard-wagner-und-der-antisemitismus-der-unterschied-zwischen-schoepfer-und-werk/8226462.html>, 20.8.2014.
- Behrend, Eva*: Ohne Verbündete geht gar nichts. In: Körber-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körber Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 8-10.
- Bochow, Jörg*: Das Fazit der Jury. In: Körber-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körber Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 56-58.
- Bohr, Kurt*: Die Urheberrechtsbeziehungen der an der Filmherstellung Beteiligten. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 57, Berlin 1978.
- Bolwin, Rolf*: Urheberrecht für Regisseure. Eine Überreaktion. In: THEATER 2000. Das Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“. Thema: Durchblick und Vorstellung. Berlin 2000, S. 78-79.

- Brauneck, Manfred*: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg 1986.
- ders.*: Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Hamburg 1988.
- ders.*: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte. Eine Einführung. Hamburg 2012.
- Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hg.)*: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 3. vollst. überarb. u. erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1992.
- Brockhaus, F.A. (Hg.)*: Der große Brockhaus. Bd 9. 18. Aufl., Wiesbaden 1980.
- Bussmann, Kurt*: Änderung und Bearbeitung im Urheberrecht. In: Wolfgang Hefermehl u. Hans Carl Nipperdey (Hg.): Festschrift für Philipp Möhring zum 65. Geburtstag. München u. Berlin 1965, S. 201-224.
- Copeau, Jacques*: Un essai de rénovation dramatique. Le théâtre du vieux colombier. In: Copeau, Jacques: Appells. Registres, Bd. 1, Paris 1974, S. 19-32.
- ders.*: Die Inszenierung. In: Lazarowicz, Klaus u. Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 2012, S. 340-346.
- Craig, Edward Gordon*: Über die Kunst des Theaters. Hg. v. Elisabeth Weber u. Dietrich Kreidt, Berlin 1969.
- David, Lucas*: Die Werkbegriffe der Berner Übereinkunft und des schweizerischen Urheberrechtsgesetzes. In: Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (Hg.): Die Berner Übereinkunft und die Schweiz. Schweizerische Festschrift zum einhundertjährigen Bestehen der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst. Bern 1986, S. 181-200.
- Deppenheuer, Frank*: Gegen den Urheberschutz des Theaterregisseurs. Kurze Replik auf Hieber, ZUM 1/1997, 17. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 10/1997, S. 734-736.
- Dienstag, Paul u. Elster, Alexander*: Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts. Berlin 1932.
- Dieth, Mathias*: Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht. Baden-Baden 2000.

- Dietz, Adolf:* Werkänderungen durch die Regie. In: Film und Recht (FuR), 1976, S. 816-826.
- ders.:* Urheberrechtsprobleme der neueren Kunstentwicklung. In: Film und Recht (FuR), 1978, S. 90-95.
- Dössel, Christine:* „Keine Parallele zum Karikaturenstreit“. Neuenfels zur Absage seiner Oper. Interview. In: Süddeutsche Zeitung, 17.5.2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/neuenfels-zur-absage-seiner-oper-keine-parallele-zum-karikaturenstreit-1.439018>, 20.8.2014.
- Dreier, Thomas u. Schulze, Gernot (Hg.):* Urheberrechtsgesetz: Urheberrechtswahrnehmungsgesetz, Kunsturhebergesetz; Kommentar. 3. Aufl., München 2008.
- Dünnwald, Rolf:* Zum Begriff des ausübenden Künstlers. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 52, 1969, S. 49-88.
- ders.:* Regie- Interpretation, Bearbeitung oder Werk? In: Film und Recht (FuR), 1976, S. 804-806.
- Ellinger, Werner Bruno:* Der Rechtsschutz der künstlerischen Darstellung. Lippl 1934.
- Elster, Alexander:* Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers? In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1927, S. 42-54.
- ders.:* Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers. In: Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (UFITA), Bd. 3, 1930, S. 574-581.
- Erdmann, Willi:* Werktreue des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht. In: Bruchhausen, Karl (Hg.): Festschrift für Rudolf Nirk zum 70. Geburtstag. München 1992, S. 209-231.
- Everding, August:* Theater und Justiz. In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 19/1984, S. 1087-1091.
- Fischer, Hermann Josef u. Reich, Steven A. (Hg.):* Der Künstler und sein Recht. Ein Handbuch für die Praxis. Kunstfreiheit, Urheberrecht, Verwertungsgesellschaften, Gewerblicher Rechtsschutz, Status der Künstler, Arbeitsrecht, Vertragsrecht, Steuerrecht, Künstlersozialversicherung. 2. völlig neu bearb. Aufl., München 2007.
- Fischer, Ulrich:* Die Dreigroschenoper. Ein Fall für (mehr als) Zwei – Weill, Brecht et al. in den Untiefen des Gesellschafts- und Urheberrechts – Zum Gedenken an Kurt Weill

- (2.3.1900-3.4.1950). In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 30/2000, S. 2158-2167.
- Fischer-Lichte, Erika*: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 2. Aufl., Tübingen u. Basel 1999.
- dies.*: Theatralität und Inszenierung. In: *dies. u.a. (Hg.): Inszenierung von Authentizität*, Tübingen u. Basel 2007, S. 9-28.
- dies.*: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 3. Die Aufführung als Text. 5. unveränd. Aufl., Tübingen 2009.
- Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat Matthias (Hg.)*: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u. Weimar 2005.
- Fischer-Lichte u. Roselt, Jens*: Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: *Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Band 10, Heft 1, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.)*: *Inszenierung von Authentizität*. 2. Aufl., Tübingen u. Basel 2007.
- Flehsig, Norbert P.*: Beeinträchtigungsschutz von Regieleistungen im Urheberrecht. In: *Film und Recht (FuR)*, 1976, S. 429-435.
- ders.*: *Der Leistungsintegritätsanspruch des ausübenden Künstlers*. Berlin 1977.
- Foerster, Peter von*: Das Urheberrecht des Theaterregisseurs. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 43, Berlin 1973.
- Freiesleben*: Rechtsschutz der Regiekunst. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 1916, S. 112-117.
- Fromm, Karl*: Das Recht des Regisseurs und der Schutz seiner künstlerischen Leistung. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 11/1962, S. 561-566.
- Fromm, Friedrich Karl u. Nordemann, Wilhelm (Hg.)*: *Urheberrecht. Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, Verlagsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungsgesetz*. 10. überarb. und erg. Aufl., Stuttgart 2008.

- Früchtl, Josef u. Zimmermann, Jörg*: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. In: dies. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main 2001, S. 9-47.
- Fuchs, Eberhard*: Urheberrechtsgedanke und -verletzung in der Geschichte des Plagiats unter besonderer Berücksichtigung der Musik. Tübingen 1983.
- Garaventa, Alexandra*: Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen. München 2006.
- Gerstenberg, Ekkehard*: Der „Bestseller-Paragraph“ in der Praxis. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/1974, S. 591-593.
- Gnekow, Horst*: Das Recht des Regisseurs. Göttingen 1940.
- Greco, Paolo*: Die Struktur der Filmwerke und deren Stellung im System des Urheberrechts. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 25, 1958/I, S. 497-557.
- Grünberger, Michael*: Das Interpretenrecht. Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht, Bd. 5, Köln 2006.
- Grüninger, Rudolf*: Die Oper im Urheberrecht. Frankfurt am Main 1971.
- Grunert, Eike Wilhelm*: Was folgt aus dem Urheberrecht des Theaterregisseurs. In: Kunstrecht und Urheberrecht, 2000, S. 128-147.
- ders.*: Götterdämmerung, Iphigenie und die amputierte Csárdásfürstin. Urteile zum Urheberrecht des Theaterregisseurs und die Folgen für die Verwertung seiner Leistung. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 3/2001, S. 210-218.
- ders.*: Werkschutz contra Inszenierungskunst. Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum der Bühnenregie. München 2002.
- Gutjahr, Ortrud (Hg.)*: Spiele mit neuen Regeln? In: dies. (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 13-25.
- Haberlik, Christina*: Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand. Leipzig 2010.
- Haberstumpf, Helmut*: Handbuch des Urheberrechts. Berlin 1996.

- Haertel, Kurt u. Schiefner, Kurt (Hg.):* Urheberrechtsgesetz und Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten. Köln u.a. 1967.
- Hagemann, Carl:* Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 6. Aufl., Berlin 1921.
- Hänzi, Denis:* Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie. Bielefeld 2013.
- Heeg, Günther:* Die Zeitgenossenschaft des Theaters. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 29-39.
- Heine, Matthias:* „Murmel Murmel“ in der Volksbühne. In: Über Theater, 29.3.2012, <http://uebertheater.blogspot.com/2012/03/murmel-murmel-in-der-volksbuhne.html>, 15.7.2014.
- Heinrichs, Werner:* Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst – Musik – Literatur – Theater – Film. Bielefeld 2006.
- Hieber, Thomas:* Für den Urheberschutz des Theaterregisseurs. Die Inszenierung als persönliche geistige Schöpfung. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 1/1997, S. 17-26.
- Hirsch Ballin, Ernst D.:* „Verwandte Schutzrechte“. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 18, 1954, S. 310-328.
- ders.:* Gewisse, sogenannte an das Urheberrecht grenzende Rechte. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 25, 1958, S. 257-278.
- ders.:* Zum sog. Leistungsschutz des Interpreten. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA) Bd. 35, 1961/III, S.48-63.
- ders.:* Besprechung der Dissertation von Peter von Foerster „Das Urheberrecht des Theaterregisseurs“. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA) Bd. 74, 1975, S. 371-372.
- Hiß, Guido:* Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München 2005.
- Hodik, Kurt H.:* Der Rechtsschutz des Theater- und Konzertveranstalters in Deutschland, Österreich und der Schweiz. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht International (GRUR Int.), 7-8/1984, S. 421-425.

- Höbel, Wolfgang:* „Tannhäuser“-Skandal – Im Land der Täter und Sanitäter. In: Spiegel Online, 10.5.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kommentar-tannhaeuser-absetzung-in-duesseldorf-ist-ein-skandal-a-899176.html>, 16.7.2014.
- Hoffmann, Willy:* Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1927, S. 69-72.
- ders.:* Rezension der Dissertation Emil Lyons „Das Recht des Bühnenregisseurs“. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1930, S. 1213-1215.
- Honscheck, Sebastian:* Der Schutz des Urhebers vor Änderungen und Entstellungen durch den Eigentümer. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/2007, S. 944-950.
- Hubmann, Heinrich:* Das Recht des schöpferischen Geistes. Eine philosophisch-juristische Betrachtung zur Urheberrechtsreform. Berlin 1954.
- ders.:* Urheber- und Verlagsrecht. Ein Studienbuch. Fortgeführt von Manfred Rehbinder. 8. völlig neu bearb. Aufl., München 1995.
- Hyzik, Michael:* Zur urheberrechtlichen Situation der Filmmusik. Schriften zum Medien- und Materialgüterrecht, Bd. 52, Bern 2000.
- Ihering, Herbert:* Reinhardt, Jeßner, Piscator oder Klassikertod? In: Voigts, Manfred (Hg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München 1980, S. 330-334.
- Jayne, Erik:* Regietheater als Rechtsproblem. In: Weller, Matthias; Kemle, Nicolai u. Lynen. Peter Michael (Hg.): Kulturgüterschutz. Künstlerschutz, Tagungsband des Zweiten Heidelberger Kunstrechtstags am 5. und 6. September 2008 in Heidelberg. Baden-Baden 2009, S. 137-146.
- Kaiser, Joachim:* Geist und Buchstabe beim Shakespeare-Interpretieren. In: Jahrbuch / Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. 1977, S. 7-24.
- Kiesel, Markus:* Plagiat, Zitat und Selbstzitat in der Musik. In: Reichelt, Gerte (Hg.): Original und Fälschung: Im Spannungsfeld von Persönlichkeitsschutz, Urheber-, Marken- und Wettbewerbsrecht, Symposium Wien 12. Mai 2006. Wien 2007, S. 41-50.
- Koch, Claus-Dietrich:* Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Berlin 1927.

- Körner, Roswita*: Der Text und seine bühnenmäßige Aufführung. Eine urheberrechtliche und theaterwissenschaftliche Untersuchung über die Inszenierung. Hamburg 1999.
- Kolesch, Doris*: Rollen, Rituale und Inszenierungen. In: Jaeger, Friedrich u. Straub, Jürgen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Paradigmen und Disziplinen. Stuttgart u. Weimar 2004, S. 277-292.
- Kosch, Wilhelm (Hg.)*: Deutsches Theater-Lexikon. Zweiter Band. Klagenfurt u. Wien 1960.
- Kotte, Andreas*: Theaterwissenschaft. 2. Aufl., Köln; Weimar u. Wien 2012.
- ders.*: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar u. Wien 2013.
- Kraus, Dorothea*: Theater-Protteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren. Frankfurt am Main 2007.
- Kriegenburg, Andreas*: Figuren, die es nicht schaffen, ihre Phantasie und Lebenszeit zu verkaufen. Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.), Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 138-151.
- Krüger-Nieland, Gerda*: Die Rechtsstellung des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 64, 1972, S. 129-144.
- Kuhn, Elisabeth Christine*: Die Bühneninszenierung als komplexes Werk. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 235, Baden-Baden 2005.
- Kummer, Max*: Das urheberrechtlich schützbare Werk. Bern 1968.
- Kuner, Wolfdieter*: Gemeinschaft und Abhängigkeit im Urheberrecht. Freiburg i. Br. 1956.
- Kurz, Hanns*: Praxishandbuch Theaterrecht. München 1999.
- Legband, Paul*: Der Regisseur. Hamburger Theaterbücherei, Bd. 2, Hamburg 1947.
- Lehmann, Hans-Thies*: Reflexionen der Gegenwart. In: Körber-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körber Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 60-64.
- Leinveber, Gerhard*: Urheberrechtsschutz des Regisseurs. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 4/1971, S. 149-150.
- Lemke-Matwey, Christine*: Das Roulette der echten und falschen Gefühle. In: Süddeutsche Zeitung (Feuilleton), 31.12.1999, S. 19.

- Lemke-Matwey, Christine: Intendant gegen Regisseur – Christoph Albrecht streicht Szenen aus Peter Konwitschny umstrittener Inszenierung. In: Der Tagesspiegel, 6.1.2000, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/intendant-gegen-regisseur-christoph-albrecht-streicht-szenen-aus-peter-konwitschny-umstrittener-inszenierung/114786.html>, 20.8.2014.
- Lewald, August: In die Szene setzen. In: Lazarowicz, Klaus u. Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 2012, S. 306-311.
- Lilia, Elisabeth: Urheberrechte an der Regie. Leipzig 1914.
- Loewenheim, Ulrich (Hg.): Handbuch des Urheberrechts. 2. Aufl., München 2010.
- Lüdecke, Matthias: Publikumsbenutzung. „Woyzeck“ ohne Woyzeck: Der Gießener Beitrag von Boris Nikitin. In: Körber-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körber Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 42.
- Lütje, Stefan: Die Rechte der Mitwirkenden am Filmwerk. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht, Band 72, Baden-Baden 1987.
- Lutz, Martin J.: Die Rechte am Film in der Berner Übereinkunft und in der Schweiz. In: Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (Hg.): Die Berner Übereinkunft und die Schweiz. Schweizerische Festschrift zum einhundertjährigen Bestehen der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst. Bern 1986, S. 317-332.
- Lyon, Emil: Das Recht des wiedergebenden Künstlers. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1927, S. 296-300.
- Meier, Robert: Plädoyer für ein Urheberrecht der Theaterregisseure und Bühnenschauspieler. In: Zeitschrift für Schweizerisches Recht, Neue Folge, Band 106, 1987, S. 241-267.
- Möhring, Philipp u. Nicolini, Käthe (Begr.): Urheberrecht. 2. Aufl., München 2000.
- Moises, Jürgen: Gott ist ein DJ. Wolfgang Türks inszeniert Calderóns „Das Leben ein Traum“. In: Körber-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körber Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 22.
- Mosimann, Peter: Die Nachbarrechte des Veranstalters und des Interpreten nach dem „Mr. Tape“-Entscheid des Bundesgerichts. In: Juristischen Fakultät der Universität Basel

- (Hg.): Privatrecht, öffentliches Recht, Strafrecht: Grenzen u. Grenzüberschreitungen; Festgabe zum Schweizerischen Juristentag 1985. Basel u. Frankfurt am Main 1985, S. 231-244.
- ders.*: Die künstlerische Freiheit des Theaters. Vortrag im Rahmen einer Podiumsdiskussion des Schweizerischen Bühnenverbandes anlässlich der Generalversammlung vom 9. Juni 1990 in Solothurn. Bern 1990, S. 5-16.
- ders.*: Theater und Recht. In: Basler Juristische Mitteilungen, 1998, S. 1-30.
- ders.*: „Dabei ist grundlegend zu beachten, dass mit der Veröffentlichung ein Werk nicht mehr allein seinem Inhaber zur Verfügung steht.“ Kultureller Fundus, geschütztes Werk und Interpretation im Theaterrecht. In: Brunner, Gerhard u. Zalfen, Sarah (Hg.): Werktreue, Was ist Werk, was Treue? Oldenbourg u. Böhlau 2011, S. 191-209.
- Mosimann, Peter; Renold, Marc-André u. Raschèr, Andrea F.G.*(Hg.): Kultur, Kunst, Recht. Schweizerisches und Internationales Recht. Basel 2009.
- Müller, Barbara K. u. Oertli, Reinhard* (Hg.): Urheberrechtsgesetz (URG): Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte inkl. Revisionsbestimmungen, mit Ausblick auf EU-Recht, deutsches Recht, US-Recht und Staatsverträge. Stämpfli Handkommentar, SHK. Bern 2006.
- Müller-Chen, Markus*: Grundlagen und ausgewählte Fragen des Kunstrechts (anlässlich des Schweizerischen Juristentags 2010). In: Zeitschrift für Schweizerisches Recht (ZSR), Bd. 129, 2010 II, Heft 1, S. 56.
- Nordemann, Wilhelm*, Kann der Theaterregisseur Urheber sein? In: Film und Recht (FuR) 1970, S. 73-78.
- Oehmke, Helmut*: Studien zum künstlerischen Urheberrecht. Greifswald 1920.
- Opet, Otto*: Deutsches Theaterrecht. Berlin 1897.
- Opolony, Bernhard*: Die Rechtsnatur des Gastspielvertrages darstellender Bühnenkünstler. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 7/2007, S. 519-523.
- Oppenheim, Adolf u. Gettke, Ernst*: Deutsches Theaterlexikon. Leipzig 1889.
- Orth, Hermann*: Die Besonderheiten der BGB-Gesellschaften im Urheberrecht. Erlangen u. Nürnberg 1981.

- Ott, Gerhard*: Das Urheberrecht des Theater- und Filmregisseurs. München 1956.
- Overath, Johannes*: Urheber und Interpret in der Musik. In: Liermann, Hans (Hg.): Die Stellung der §§ 2 Abs. 2; 22 und 22a LUG im Rahmen der rechtsstaatlichen Ordnung. Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht, Band 11, Berlin u. Frankfurt am Main 1959, S. 40-45.
- Overath, Silvia*: Fluchtpunkt Rasen. Moritz Schönecker inszeniert „Auf dem Land“. In: Körper-Stiftung (Hg.): Eigensinn zeigen. Das Körper Studio Junge Regie. Hamburg 2008, S. 30.
- Palandt, Otto (Begr.)*: Bürgerliches Gesetzbuch: BGB mit Nebengesetzen, insbesondere mit Einführungsgesetz (Auszug) einschließlich Rom I-, Rom II- und Rom III-Verordnungen sowie dem Haager Unterhaltsprotokoll, Allgemeines Gleichbehandlungsgesetz (Auszug), Wohn- und Betreuungsvertragsgesetz, BGB- Informationspflichten-Verordnung, Unterlassungsklagengesetz, Produkthaftungsgesetz, Erbbaurechtsgesetz, Wohnungseigentumsgesetz, Versorgungsausgleichsgesetz, Lebenspartnerschaftsgesetz, Gewaltschutzgesetz. Kommentar. 72. Aufl., München 2013.
- Pedrazzini, Mario*: Über den Leistungsschutz der Interpreten, der Ton- und Tonbildträgerhersteller und der Sendeunternehmen. In: Zeitschrift für Schweizerisches Recht, Neue Folge, Band 96, 1977.
- Pfister, Manfred*: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl., München 2001.
- Pfützner, Hans*: Werk und Wiedergabe. Gesammelte Schriften, Bd. 3, Augsburg 1929.
- Plett, Konstanze*: Urheberschaft, Miturheberschaft und wissenschaftliches Gemeinschaftswerk. Schriften zum gewerblichen Rechtsschutz, Urheber- und Medienrecht, Bd. 8, München 1984.
- Poll, Günter*: Anmerkung zum Urteil des OLG Hamburg vom 18. Januar. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 5/2006, S. 379-386.
- Porstendorfer, Walter*: Urheberrechte an Inszenierungen. Einschließlich der Zulässigkeit von Änderungen am Autorenwerk anlässlich einer Inszenierung (Eine theater-filmrechtliche Studie). Dresden 1933.
- Raschèr, Andrea F.G.*: Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Eine rechtsvergleichende Studie mit spezieller Berücksichtigung der Theatersemiotik und der Folgen für die

- Bühnenpraxis. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 82, Baden-Baden 1989.
- ders.*: Gegen ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs!? In: Weller, Matthias u.a. (Hg.): Das Recht des Theaters. Das Recht der Kunst auf Reisen: Tagungsband des Vierten Heidelberger Kunstrechtstags am 1. und 2. Oktober 2010. Baden-Baden 2011, S. 27-37.
- Rau, Gerhard*: Antikunst und Urheberrecht. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 58, Berlin 1978.
- Raue, Peter*: Mit dem Recht im Rücken – und dem Bühnenverein gegen sich. In: Theater heute, Heft 11, Berlin 2000, S. 79-80.
- ders.*: Recht geschieht, wem Recht geschieht. In: THEATER 2000. Das Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“. Thema: Durchblick und Vorstellung. Berlin 2000, S. 148-154.
- Rehbinder, Manfred*: Leistungsschutz für Interpreten, Recht und Wirtschaft heute. In: Hans Merz u. Walter R. Schlupe (Hg.): Festgabe zum 65. Geburtstag von Max Kummer. Bern 1980, S. 215-231.
- ders.*: Zum Urheberrechtsschutz für fiktive Figuren, insbesondere für die Träger von Film- und Fernsehserien. In: *ders.* (Hg.): Beiträge zum Film- und Medienrecht. Festschrift für Wolf Schwarz zum 70. Geburtstag. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 77, Baden-Baden 1988, S. 163-182.
- ders.*: Schweizerisches Urheberrecht. 3. neu bearb. Aufl., Bern 2000.
- Rehbinder, Manfred; Viganò, Adriano (Hg.)*: URG: Urheberrecht und verwandte Schutzrechte mit ausführenden Verordnungen, Nebengesetzen, zwischenstaatlichen Verträgen (insbesondere WIPO- und TRIPS-Abkommen, RBÜ und Rom-Abkommen), weiteren Materialien sowie Sachregister. 3. neu bearb. Aufl., Zürich 2008.
- Reimer, Dietrich*: Die Oper im Urheberrecht. Rudolf Grüniger: Die Oper im Urheberrecht Bd. 47 der Reihe II „Rechtswissenschaft der Europäischen Hochschulschriften“, Frankfurt am Main, 1971, 124 Seiten. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht International (GRUR Int.) 2/1973, S. 91-92.
- Rey, Alain*: Dictionnaire Historique de la Langue Française. Paris 1993.

- Rickenbach, Matthias W.:* Immaterialgüterrechtliche Nachwirkungen des Arbeitsverhältnisses. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 139, 1999, S. 233-251.
- Rischbieter, Henning (Hg):* Theater-Lexikon. Zürich u. Schwäbisch Hall 1993.
- Röhrig, Michael:* Regie im deutschen Sprechtheater. Historische Entwicklung – Berufsbild – Zeitgenössische Methode. München 1979.
- Rogger, Michael:* Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken. München 1976.
- Roselt, Jens:* Vom Diener zum Despoten. Zur Vorgeschichte der modernen Theaterregie im 19. Jahrhundert. In: Gronemeyer, Nicole u. Stegemann, Bernd (Hg.): Lektionen 2, Regie. Berlin 2009, S. 23-37.
- Rüdlinger, Katharina:* Der Urheber im Arbeitsverhältnis aus rechtsvergleichender Sicht. Basel u. Frankfurt am Main 1995.
- Runge, Kurt:* Urheber- und Verlagsrecht. Systematische Darstellung unter Berücksichtigung des internationalen Urheberrechts, der Urheberrechtsreform und der Nachkriegslage. Bonn 1948.
- ders.:* Urheberrechts- oder Leistungsschutz? (unter besonderer Berücksichtigung des Gruppenwerks). In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 2/1959, S. 75-80.
- Samson, Benvenuto:* Die moderne Kunst, die Computer-„Kunst“ und das Urheberrecht. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 56, 1970, S. 117-147.
- ders:* Urheberrecht – Ein kommentierendes Lehrbuch. Pullach bei München 1973.
- ders.:* Urheberrecht oder Leistungsschutzrecht des Bühnenregisseurs? Bemerkungen zu dem Urteil des OLG Frankfurt vom 4. Dezember 1975. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 4/1976, S. 191-192.
- Schack, Haimo:* Brecht, der Theaterregisseur und sein Publikum: Wer verletzt wen?. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 10/1983, S. 555-558.
- ders.:* Urheber- und Urhebervertragsrecht. 4. neu bearb. Aufl., Tübingen 2007.

- Schlaak, Martin*: Die Rechtsbeziehungen zwischen Urhebern verbundener Werke. Berlin 1985.
- Schmidt, Karsten*: Urheberrechtlicher Werkbegriff und Gegenwartskunst. Krise oder Bewährung eines gesetzlichen Konzepts. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 77, 1976, S. 1-51.
- Schmieder, Hans-Heinrich*: Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs. In: Archiv für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 63, 1972, S. 133-149.
- ders.*: Zehn Jahre Urheberrechtsgesetz. Die Entwicklung des Urheberrechts seit 1966. In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 1976, S. 81-87.
- ders.*: Werkintegrität und Freiheit in der Interpretation. In: Neue Juristische Wochenschrift (NJW), 32/1990, S. 1945-1951.
- Schreyer, Lothar*: Das Bühnenkunstwerk. In: Der Sturm, Monatsschrift für Kultur und die Künste, Jahrgang 7, 5/1916, S. 50-51.
- Schricker, Gerhard*: Der Urheberrechtsschutz von Werbeschöpfungen, Werbeideen, Werbekonzeptionen und Werbekampagnen. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/1996, S. 815-826.
- Schricker, Gerhard u. Loewenheim, Ulrich (Hg.)*: Urheberrecht. Kommentar. 4. neu bearb. Aufl., München 2010.
- Schultze, Friederich*: Rechtsbeziehungen zwischen Autor und Regisseur. In: Film und Recht (FuR), 1972, S. 250-260.
- Schulze, Gernot*: Der Schutz der kleinen Münze im Urheberrecht. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 11/1987, S. 769-778.
- Schwab, Lothar u. Weber, Richard (Hg.)*: Theaterlexikon. Kompaktwissen für Schüler und junge Erwachsene. 2., durchgesehene Aufl., Frankfurt am Main 1992.
- Seel, Martin*: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef u. Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt am Main 2001, S. 48-62.
- Shakespeare, William*: The second part of King Henry VI, in: Hettaway, Michael u. Gibbons, Brian (Hg.): The new Cambridge Shakespeare, Cambridge u.a. 1991.

- Siefert, Torsten*: Die Abgrenzung von Werkeinheit und Werkmehrheit im Urheberrecht und deren Bedeutung für das Verwertungsrecht. Schriftenreihe des Archivs für Urheber- und Medienrecht (UFITA), Bd. 157, Baden-Baden 1998.
- Sontag, Peter*: Das Miturheberrecht. Abhandlungen zum deutschen und europäischen Handels- und Wirtschaftsrecht, Bd. 2, Köln u.a. 1972.
- Stahl, Christoph*: Die Regie im Urheberrecht. Basel 1997.
- Stanislawskij, Konstantin Sergejewitsch*: Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges. Zürich 1940.
- Steffen, Lutz*: Die Miturhebergemeinschaft. Europäische Hochschulschriften, Bd. 2, Frankfurt am Main 1989.
- Stegemann, Bernd*: Vom Nutzen und Nachteil der Kritik für das Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 105-112.
- ders.*: Regie als Beruf. In: Gronemeyer, Nicole u. Stegemann, Bernd (Hg.): Lektionen 2, Regie, Berlin 2009, S. 38-55.
- Steiger-Herms, Gudrun*: Zum Urheberrecht an Bühnenwerken. In: Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (Hg.): 100 Jahre URG. Festschrift zum einhundertjährigen Bestehen eines eidgenössischen Urheberrechtsgesetzes. Schriften zum Medienrecht, Bd. 11, Bern 1983, S. 289 ff.
- Stemann, Nicolas*: Irgendwas zwischen Fernsehen und Leben. Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.), Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg 2008, S. 171-186.
- stk/dpa*: „Skandal bei „Tannhäuser“-Premiere: Gaskammer auf der Opernbühne“. In: Spiegel Online, 5.5.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/tannhaeuser-von-wagner-skandal-wegen-gaskammer-auf-der-buehne-a-898162.html>, 16.7.2014.
- Stroh, Rolf*: Werkeinheit und Werkmehrheit im Urheberrecht. München 1969.
- Sucher, Curt Bernd (Hg.)*: Dtv-Lexikon Theater. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. Berlin 2002 (CD-ROM).

Telser, Liselotte: Das Urheberrecht des Regisseurs, 1948.

Thalheimer, Michael: ... Diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke. Ein Interview.
In: Gutjahr, Ortrud (Hg.), Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt.
Würzburg 2008, S. 189-200.

Trilse, Christoph; Hammer, Klaus u. Kabel, Rolf: Theaterlexikon. 2. Aufl., Berlin 1977.

Ulmer, Eugen: Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften in internationaler und rechtsvergleichender Sicht. Bericht und Studie über den Bern-UNESCO-Entwurf einer internationalen Vereinbarung. Urheberrechtliche Abhandlungen des Instituts für Ausländisches und Internationales Patent-, Urheber- und Markenrecht an der Universität München, Bd. 1, München 1957.

ders.: Der urheberrechtliche Werkbegriff und die moderne Kunst. Rezensionsabhandlung. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 9/1968, S. 527-530.

ders.: Anmerkung zum Urteil des BGH vom 29.4.1970 – Maske in Blau. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1/1971, S. 40-42.

ders.: Urheber- und Verlagsrecht. 3. Aufl., Berlin; Heidelberg u. New York 1980.

Ungern-Sternberg, Joachim von: Die Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs zum Urheberrecht und zu den verwandten Schutzrechten in den Jahren 2008 und 2009 (Teil I). In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 4/2010, S. 273-282.

Voigtländer, Robert; Elster, Alexander u. Kleine, Heinz: Die Gesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Künste und der Photographie. Kommentar. 4. neu bearb. Aufl., Berlin 1952.

Waldenberger, Arthur: Die Miturheberschaft im Rechtsvergleich. München 1991.

Wandtke, Artur-Axel: Die Kommerzialisierung der Kunst und die Entwicklung des Urheberrechts im Lichte der Immaterialgüterrechtslehre von Josef Kohler. In: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 6/1995, S. 385-392.

ders. (Hg.): Urheberrecht. 3. Aufl., Berlin 2012.

Wandtke, Artur-Axel u. Bullinger, Winfried (Hg.): Praxiskommentar zum Urheberrecht. 3. Aufl., München 2009.

- Wanscher, Peter*: Probleme der Fortsetzung eines urheberrechtlich geschützten Werkes. München 1976.
- Wartburg, Walther von*: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Bd. 11, Basel 1964.
- Wild, Gregor u. Salagean, Emil*: Das Zusammenfallen von Werkschöpfung und Werkdarbietung im deutschen und schweizerischen Urheberrecht. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM), 7/2008, S. 580-587.
- Winds, Adolf*: Geschichte der Regie. Berlin u. Leipzig 1925.
- Winckler-Neubrand, Annemarie*: Urheber- und Leistungsschutzrecht bei der Theaterinszenierung. Frankfurt am Main 1987.
- Wipf, Rudolf*: Die Stellung des Filmregisseurs im Urheberrecht. Zürich 1966.
- Wippermann, Gert*: Der Schutz der Leistung des ausübenden Künstlers nach geltendem und nach künftigem Recht. Köln 1959.
- Zabka, Thomas u. Dresen, Adolf*: Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regietheater. Göttingen 1995.
- Zschokke, Andreas*: Der Werkbegriff im Urheberrecht. Zürich 1966.

GESETZESTEXTE

Deutschland

Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (UrhG)

§ 1

Die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst genießen für ihre Werke Schutz nach Maßgabe dieses Gesetzes.

§ 2

(1) Zu den geschützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere:

1. Sprachwerke, wie Schriftwerke, Reden und Computerprogramme;
2. Werke der Musik;
3. pantomimische Werke einschließlich der Werke der Tanzkunst;
4. Werke der bildenden Künste einschließlich der Werke der Baukunst und der angewandten Kunst und Entwürfe solcher Werke;
5. Lichtbildwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Lichtbildwerke geschaffen werden;
6. Filmwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden;
7. Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art, wie Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen, Tabellen und plastische Darstellungen.

(2) Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.

§ 3

Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden unbeschadet des Urheberrechts am bearbeiteten Werk wie selbständige Werke geschützt. Die nur unwesentliche Bearbeitung eines nicht geschützten Werkes der Musik wird nicht als selbständiges Werk geschützt.

§ 4

(1) Sammlungen von Werken, Daten oder anderen unabhängigen Elementen, die aufgrund der Auswahl oder Anordnung der Elemente eine persönliche geistige Schöpfung sind (Sammelwerke), werden, unbeschadet eines an den einzelnen Elementen gegebenenfalls bestehenden Urheberrechts oder verwandten Schutzrechts, wie selbständige Werke geschützt.

(2) Datenbankwerk im Sinne dieses Gesetzes ist ein Sammelwerk, dessen Elemente systematisch oder methodisch angeordnet und einzeln mit Hilfe elektronischer Mittel oder auf andere Weise zugänglich sind. Ein zur Schaffung des Datenbankwerkes oder zur Ermöglichung des Zugangs zu dessen Elementen verwendetes Computerprogramm (§ 69a) ist nicht Bestandteil des Datenbankwerkes.

§ 7

Urheber ist der Schöpfer des Werkes.

§ 8

(1) Haben mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen, ohne daß sich ihre Anteile gesondert verwerten lassen, so sind sie Miturheber des Werkes.

(2) Das Recht zur Veröffentlichung und zur Verwertung des Werkes steht den Miturhebern zur gesamten Hand zu; Änderungen des Werkes sind nur mit Einwilligung der Miturheber zulässig. Ein Miturheber darf jedoch seine Einwilligung zur Veröffentlichung, Verwertung oder Änderung nicht wider Treu und Glauben verweigern. Jeder Miturheber ist berechtigt, Ansprüche aus Verletzungen des gemeinsamen Urheberrechts geltend zu machen; er kann jedoch nur Leistung an alle Miturheber verlangen.

(3) Die Erträgnisse aus der Nutzung des Werkes gebühren den Miturhebern nach dem Umfang ihrer Mitwirkung an der Schöpfung des Werkes, wenn nichts anderes zwischen den Miturhebern vereinbart ist.

(4) Ein Miturheber kann auf seinen Anteil an den Verwertungsrechten (§ 15) verzichten. Der Verzicht ist den anderen Miturhebern gegenüber zu erklären. Mit der Erklärung wächst der Anteil den anderen Miturhebern zu.

§ 9

Haben mehrere Urheber ihre Werke zu gemeinsamer Verwertung miteinander verbunden, so kann jeder vom anderen die Einwilligung zur Veröffentlichung, Verwertung und Änderung der verbundenen Werke verlangen, wenn die Einwilligung dem anderen nach Treu und Glauben zuzumuten ist.

§ 11

Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. Es dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes.

§ 12

(1) Der Urheber hat das Recht zu bestimmen, ob und wie sein Werk zu veröffentlichen ist.

(2) Dem Urheber ist es vorbehalten, den Inhalt seines Werkes öffentlich mitzuteilen oder zu beschreiben, solange weder das Werk noch der wesentliche Inhalt oder eine Beschreibung des Werkes mit seiner Zustimmung veröffentlicht ist.

§ 13

Der Urheber hat das Recht auf Anerkennung seiner Urheberschaft am Werk. Er kann bestimmen, ob das Werk mit einer Urheberbezeichnung zu versehen und welche Bezeichnung zu verwenden ist.

§ 14

Der Urheber hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden.

§ 23

Bearbeitungen oder andere Umgestaltungen des Werkes dürfen nur mit Einwilligung des Urhebers des bearbeiteten oder umgestalteten Werkes veröffentlicht oder verwertet werden. Handelt es sich um eine Verfilmung des Werkes, um die Ausführung von Plänen und Entwürfen eines Werkes der bildenden Künste, um den Nachbau eines Werkes der Baukunst oder um die Bearbeitung oder Umgestaltung eines Datenbankwerkes, so bedarf bereits das Herstellen der Bearbeitung oder Umgestaltung der Einwilligung des Urhebers.

§ 24

(1) Ein selbständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.

(2) Absatz 1 gilt nicht für die Benutzung eines Werkes der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird.

§ 39

(1) Der Inhaber eines Nutzungsrechts darf das Werk, dessen Titel oder Urheberbezeichnung (§ 10 Abs. 1) nicht ändern, wenn nichts anderes vereinbart ist.

(2) Änderungen des Werkes und seines Titels, zu denen der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann, sind zulässig.

§ 43

Die Vorschriften dieses Unterabschnitts sind auch anzuwenden, wenn der Urheber das Werk in Erfüllung seiner Verpflichtungen aus einem Arbeits- oder Dienstverhältnis geschaffen hat, soweit sich aus dem Inhalt oder dem Wesen des Arbeits- oder Dienstverhältnisses nichts anderes ergibt.

§ 62

(1) Soweit nach den Bestimmungen dieses Abschnitts die Benutzung eines Werkes zulässig ist, dürfen Änderungen an dem Werk nicht vorgenommen werden. § 39 gilt entsprechend.

(2) Soweit der Benutzungszweck es erfordert, sind Übersetzungen und solche Änderungen des Werkes zulässig, die nur Auszüge oder Übertragungen in eine andere Tonart oder Stimmlage darstellen.

(3) Bei Werken der bildenden Künste und Lichtbildwerken sind Übertragungen des Werkes in eine andere Größe und solche Änderungen zulässig, die das für die Vervielfältigung angewendete Verfahren mit sich bringt.

(4) Bei Sammlungen für Kirchen-, Schul- oder Unterrichtsgebrauch (§ 46) sind außer den nach den Absätzen 1 bis 3 erlaubten Änderungen solche Änderungen von Sprachwerken zulässig, die für den Kirchen-, Schul- oder Unterrichtsgebrauch erforderlich sind. Diese Änderungen bedürfen jedoch der Einwilligung des Urhebers, nach seinem Tode der Einwilligung seines Rechtsnachfolgers (§ 30), wenn dieser Angehöriger (§ 60 Abs. 2) des Urhebers ist oder das Urheberrecht auf Grund letztwilliger Verfügung des Urhebers erworben hat. Die Einwilligung gilt als erteilt, wenn der Urheber oder der Rechtsnachfolger nicht innerhalb eines Monats, nachdem ihm die beabsichtigte Änderung mitgeteilt worden ist, widerspricht und er bei der Mitteilung der Änderung auf diese Rechtsfolge hingewiesen worden ist.

§ 73

Austübender Künstler im Sinne dieses Gesetzes ist, wer ein Werk oder eine Ausdrucksform der Volkskunst aufführt, singt, spielt oder auf eine andere Weise darbietet oder an einer solchen Darbietung künstlerisch mitwirkt.

§ 75

Der ausübende Künstler hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seiner Darbietung zu verbieten, die geeignet ist, sein Ansehen oder seinen Ruf als ausübender Künstler zu gefährden. Haben mehrere ausübende Künstler gemeinsam eine Darbietung erbracht, so haben sie bei der Ausübung des Rechts aufeinander angemessene Rücksicht zu nehmen.

§ 97

(1) Wer das Urheberrecht oder ein anderes nach diesem Gesetz geschütztes Recht widerrechtlich verletzt, kann von dem Verletzten auf Beseitigung der Beeinträchtigung, bei Wiederholungsgefahr auf Unterlassung in Anspruch genommen werden. Der Anspruch auf Unterlassung besteht auch dann, wenn eine Zuwiderhandlung erstmalig droht.

(2) Wer die Handlung vorsätzlich oder fahrlässig vornimmt, ist dem Verletzten zum Ersatz des daraus entstehenden Schadens verpflichtet. Bei der Bemessung des Schadensersatzes kann auch der Gewinn, den der Verletzer durch die Verletzung des Rechts erzielt hat, berücksichtigt werden. Der Schadensersatzanspruch kann auch auf der Grundlage des Betrages berechnet werden, den der Verletzer als angemessene Vergütung hätte entrichten müssen, wenn er die Erlaubnis zur Nutzung des verletzten Rechts eingeholt hätte. Urheber, Verfasser wissenschaftlicher Ausgaben (§ 70), Lichtbildner (§ 72) und ausübende Künstler (§ 73) können auch wegen des Schadens, der nicht Vermögensschaden ist, eine Entschädigung in Geld verlangen, wenn und soweit dies der Billigkeit entspricht.

Schweiz

Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (URG)

Art. 1

1 Dieses Gesetz regelt:

- a. den Schutz der Urheber und Urheberinnen von Werken der Literatur und Kunst;
- b. den Schutz der ausübenden Künstler und Künstlerinnen, der Hersteller und Herstellerinnen von Ton- und Tonbildträgern sowie der Sendeunternehmen;
- c. die Bundesaufsicht über die Verwertungsgesellschaften.

2 Völkerrechtliche Verträge bleiben vorbehalten.

Art. 2

1 Werke sind, unabhängig von ihrem Wert oder Zweck, geistige Schöpfungen der Literatur und Kunst, die individuellen Charakter haben.

2 Dazu gehören insbesondere:

- a. literarische, wissenschaftliche und andere Sprachwerke;
- b. Werke der Musik und andere akustische Werke;
- c. Werke der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, der Bildhauerei und der Graphik;
- d. Werke mit wissenschaftlichem oder technischem Inhalt wie Zeichnungen, Pläne, Karten oder plastische Darstellungen;
- e. Werke der Baukunst;
- f. Werke der angewandten Kunst;
- g. fotografische, filmische und andere visuelle oder audiovisuelle Werke;
- h. choreographische Werke und Pantomimen.

3 Als Werke gelten auch Computerprogramme.

4 Ebenfalls geschützt sind Entwürfe, Titel und Teile von Werken, sofern es sich um geistige Schöpfungen mit individuellem Charakter handelt.

Art. 3

1 Geistige Schöpfungen mit individuellem Charakter, die unter Verwendung bestehender Werke so geschaffen werden, dass die verwendeten Werke in ihrem individuellen Charakter erkennbar bleiben, sind Werke zweiter Hand.

2 Solche Werke sind insbesondere Übersetzungen sowie audiovisuelle und andere Bearbeitungen.

3 Werke zweiter Hand sind selbständig geschützt.

4 Der Schutz der verwendeten Werke bleibt vorbehalten.

Art. 4

1 Sammlungen sind selbständig geschützt, sofern es sich bezüglich Auswahl oder Anordnung um geistige Schöpfungen mit individuellem Charakter handelt.

2 Der Schutz von in das Sammelwerk aufgenommenen Werken bleibt vorbehalten.

Art. 6

Urheber oder Urheberin ist die natürliche Person, die das Werk geschaffen hat.

Art. 7

1 Haben mehrere Personen als Urheber oder Urheberinnen an der Schaffung eines Werks mitgewirkt, so steht ihnen das Urheberrecht gemeinschaftlich zu.

2 Haben sie nichts anderes vereinbart, so können sie das Werk nur mit Zustimmung aller verwenden; die Zustimmung darf nicht wider Treu und Glauben verweigert werden.

3 Jeder Miturheber und jede Miturheberin kann Rechtsverletzungen selbständig verfolgen, jedoch nur Leistung an alle fordern.

4 Lassen sich die einzelnen Beiträge trennen und ist nichts anderes vereinbart, so darf jeder Miturheber und jede Miturheberin den eigenen Beitrag selbständig verwenden, wenn dadurch die Verwertung des gemeinsamen Werkes nicht beeinträchtigt wird.

Art. 9

1 Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht am eigenen Werk und das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft.

2 Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht zu bestimmen, ob, wann, wie und unter welcher Urheberbezeichnung das eigene Werk erstmals veröffentlicht werden soll.

3 Ein Werk ist veröffentlicht, wenn der Urheber oder die Urheberin es selber erstmals ausserhalb eines privaten Kreises im Sinne von Artikel 19 Absatz 1 Buchstabe a einer grösseren Anzahl Personen zugänglich gemacht oder einer solchen Veröffentlichung zugestimmt hat.

Art. 11

1 Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschliessliche Recht zu bestimmen;

a. ob, wann und wie das Werk geändert werden darf;

b. ob, wann und wie das Werk zur Schaffung eines Werks zweiter Hand verwendet oder in ein Sammelwerk aufgenommen werden darf.

2 Selbst wenn eine Drittperson vertraglich oder gesetzlich befugt ist, das Werk zu ändern oder es zur Schaffung eines Werkes zweiter Hand zu verwenden, kann sich der Urheber oder die Urheberin jeder Entstellung des Werks widersetzen, die ihn oder sie in der Persönlichkeit verletzt.

3 Zulässig ist die Verwendung bestehender Werke zur Schaffung von Parodien oder mit ihnen vergleichbaren Abwandlungen des Werks.

Art. 33

1 Ausübende Künstler und Künstlerinnen sind natürliche Personen, die ein Werk oder eine Ausdrucksform der Volkskunst darbieten oder an einer solchen Darbietung künstlerisch mitwirken.¹

2 Die ausübenden Künstler und Künstlerinnen haben das ausschliessliche Recht, ihre Darbietung oder deren Festlegung:²

a. direkt oder mit irgendwelchen Mitteln anderswo wahrnehmbar oder so zugänglich zu machen, dass Personen von Orten und zu Zeiten ihrer Wahl dazu Zugang haben;

b. durch Radio, Fernsehen oder ähnliche Verfahren, auch über Leitungen, zu senden, sowie die gesendete Darbietung mit Hilfe von technischen Einrichtungen, deren Träger nicht das ursprüngliche Sendeunternehmen ist, weiterzusenden;

c. auf Ton-, Tonbild- oder Datenträger aufzunehmen und solche Aufnahmen zu vervielfältigen;

d. als Vervielfältigungsexemplare anzubieten, zu veräussern oder sonst wie zu verbreiten;

e. wahrnehmbar zu machen, wenn sie gesendet, weitergesendet oder zugänglich gemacht wird.

Art. 33a

1 Die ausübenden Künstler und Künstlerinnen haben das Recht auf Anerkennung der Interpreteneigenschaft an ihren Darbietungen.

2 Der Schutz der ausübenden Künstler und Künstlerinnen vor Beeinträchtigungen ihrer Darbietungen richtet sich nach den Artikeln 28-28I des Zivilgesetzbuches.

Art. 34

1 Haben mehrere Personen an einer Darbietung künstlerisch mitgewirkt, so stehen ihnen die verwandten Schutzrechte nach den Regeln von Artikel 7 gemeinschaftlich zu.

2 Treten ausübende Künstler und Künstlerinnen als Gruppe unter einem gemeinsamen Namen auf, so ist die von der Künstlergruppe bezeichnete Vertretung befugt, die Rechte der Mitglieder geltend zu machen. Solange die Gruppe keine Vertretung bezeichnet hat, ist zur Geltendmachung der Rechte befugt, wer die Darbietung veranstaltet, sie auf Ton-, Tonbild- oder Datenträger aufgenommen oder sie gesendet hat.

3 Bei einer Chor-, Orchester- oder Bühnenaufführung ist für eine Verwendung der Darbietung nach Artikel 33 die Zustimmung folgender Personen erforderlich:

- a. der Solisten und Solistinnen;
- b. des Dirigenten oder der Dirigentin;
- c. des Regisseurs oder der Regisseurin;
- d. der Vertretung der Künstlergruppe nach Absatz 2.

4 Wer das Recht hat, eine Darbietung auf Tonbildträgern zu verwerten, gilt als befugt, Dritten zu erlauben, die aufgenommene Darbietung so zugänglich zu machen, dass Personen von Orten und zu Zeiten ihrer Wahl dazu Zugang haben.

5 Fehlen entsprechende statutarische oder vertragliche Bestimmungen, so finden auf das Verhältnis zwischen den nach den Absätzen 2 und 4 befugten Personen und den von ihnen vertretenen Künstlern und Künstlerinnen die Regeln über die Geschäftsführung ohne Auftrag Anwendung.

Art. 62

1 Wer in seinem Urheber- oder verwandten Schutzrecht verletzt oder gefährdet wird, kann vom Gericht verlangen:

- a. eine drohende Verletzung zu verbieten;
- b. eine bestehende Verletzung zu beseitigen;
- c. die beklagte Partei zu verpflichten, Herkunft und Menge der in ihrem Besitz befindlichen Gegenstände, die widerrechtlich hergestellt oder in Verkehr gebracht worden sind, anzugeben und Adressaten sowie Ausmass einer Weitergabe an gewerbliche Abnehmer und Abnehmerinnen zu nennen.

1 Eine Gefährdung von Urheber- oder verwandten Schutzrechten liegt insbesondere vor bei Handlungen nach den Artikeln 39a Absätze 1 und 3 sowie 39c Absätze 1 und 3.

2 Vorbehalten bleiben die Klagen nach dem Obligationenrecht³ auf Schadenersatz, auf Genugtuung sowie auf Herausgabe eines Gewinns entsprechend den Bestimmungen über die Geschäftsführung ohne Auftrag.

3 Wer über eine ausschliessliche Lizenz verfügt, ist selbständig zur Klage berechtigt, sofern dies im Lizenzvertrag nicht ausdrücklich ausgeschlossen worden ist. Alle Lizenznehmer und Lizenznehmerinnen können einer Verletzungsklage beitreten, um ihren eigenen Schaden geltend zu machen.

Schweizerisches Zivilgesetzbuch (ZGB)

Art. 27

B. Schutz der Persönlichkeit

I. Vor übermässiger Bindung

1 Auf die Rechts- und Handlungsfähigkeit kann niemand ganz oder zum Teil verzichten.

2 Niemand kann sich seiner Freiheit entäussern oder sich in ihrem Gebrauch in einem das Recht oder die Sittlichkeit verletzenden Grade beschränken.

Art. 28

II. Gegen Verletzungen

1. Grundsatz

1 Wer in seiner Persönlichkeit widerrechtlich verletzt wird, kann zu seinem Schutz gegen jeden, der an der Verletzung mitwirkt, das Gericht anrufen.

2 Eine Verletzung ist widerrechtlich, wenn sie nicht durch Einwilligung des Verletzten, durch ein überwiegendes privates oder öffentliches Interesse oder durch Gesetz gerechtfertigt ist.

Art. 28a

2. Klage

a. Im Allgemeinen

1 Der Kläger kann bei dem Gericht beantragen:

1. eine drohende Verletzung zu verbieten;
2. eine bestehende Verletzung zu beseitigen;
3. die Widerrechtlichkeit einer Verletzung festzustellen, wenn sich diese weiterhin störend auswirkt.

2 Er kann insbesondere verlangen, dass eine Berichtigung oder das Urteil Dritten mitgeteilt oder veröffentlicht wird.

3 Vorbehalten bleiben die Klagen auf Schadenersatz und Genugtuung sowie auf Herausgabe eines Gewinns entsprechend den Bestimmungen über die Geschäftsführung ohne Auftrag.

Art. 28b

b. Gewalt, Drohungen oder Nachstellungen

1 Zum Schutz gegen Gewalt, Drohungen oder Nachstellungen kann die klagende Person dem Gericht beantragen, der verletzenden Person insbesondere zu verbieten:

1. sich ihr anzunähern oder sich in einem bestimmten Umkreis ihrer Wohnung aufzuhalten;
2. sich an bestimmten Orten, namentlich bestimmten Strassen, Plätzen oder Quartieren, aufzuhalten;
3. mit ihr Kontakt aufzunehmen, namentlich auf telefonischem, schriftlichem oder elektronischem Weg, oder sie in anderer Weise zu belästigen.

2 Lebt die klagende Person mit der verletzenden Person in einer Wohnung zusammen, so kann sie dem Gericht zudem beantragen, die verletzende Person für eine bestimmte Zeit aus der Wohnung auszuweisen. Aus wichtigen Gründen kann diese Frist einmal verlängert werden.

3 Das Gericht kann, sofern dies nach den gesamten Umständen als gerechtfertigt erscheint, der klagenden Person:

1. für die ausschliessliche Benützung der Wohnung eine angemessene Entschädigung der verletzenden Person auferlegen; oder
2. mit Zustimmung des Vermieters die Rechte und Pflichten aus einem Mietvertrag allein übertragen.

4 Die Kantone bezeichnen eine Stelle, die im Krisenfall die sofortige Ausweisung der verletzenden Person aus der gemeinsamen Wohnung verfügen kann, und regeln das Verfahren.

Art. 28g

4. Recht auf Gegendarstellung

a. Grundsatz²

1 Wer durch Tatsachendarstellungen in periodisch erscheinenden Medien, insbesondere Presse, Radio und Fernsehen, in seiner Persönlichkeit unmittelbar betroffen ist, hat Anspruch auf Gegendarstellung.

2 Kein Anspruch auf Gegendarstellung besteht, wenn über öffentliche Verhandlungen einer Behörde wahrheitsgetreu berichtet wurde und die betroffene Person an den Verhandlungen teilgenommen hat.

Art. 28h

b. Form und Inhalt

1 Der Text der Gegendarstellung ist in knapper Form auf den Gegenstand der beanstandeten Darstellung zu beschränken.

2 Die Gegendarstellung kann verweigert werden, wenn sie offensichtlich unrichtig ist oder wenn sie gegen das Recht oder die guten Sitten verstösst.

Art. 28i

c. Verfahren

1 Der Betroffene muss den Text der Gegendarstellung innert 20 Tagen, nachdem er von der beanstandeten Tatsachendarstellung Kenntnis erhalten hat, spätestens jedoch drei Monate nach der Verbreitung, an das Medienunternehmen absenden.

2 Das Medienunternehmen teilt dem Betroffenen unverzüglich mit, wann es die Gegendarstellung veröffentlicht oder weshalb es sie zurückweist.

Art. 28k

d. Veröffentlichung

1 Die Gegendarstellung ist sobald als möglich zu veröffentlichen, und zwar so, dass sie den gleichen Personenkreis wie die beanstandete Tatsachendarstellung erreicht.

2 Die Gegendarstellung ist als solche zu kennzeichnen; das Medienunternehmen darf dazu nur die Erklärung beifügen, ob es an seiner Tatsachendarstellung festhält oder auf welche Quellen es sich stützt.

3 Die Veröffentlichung der Gegendarstellung erfolgt kostenlos.

Art. 28l

e. Anrufung des Gerichts

1 Verhindert das Medienunternehmen die Ausübung des Gegendarstellungsrechts, verweigert es die Gegendarstellung oder veröffentlicht es diese nicht korrekt, so kann der Betroffene das Gericht anrufen.