

Mozart und das musikalische Autorrecht seiner Zeit

Von RA Dr. CLEMENS THIELE, LL.M., Salzburg

1. Einleitung – Introduction

Die Biografie des musikalischen Genies bot schon mehrfach Anlass zu juristischen Überlegungen in verschiedenen Rechtsgebieten.¹ Zu Mozarts 200. Todestag 1991 erschien die Arbeit *Reibers*.² Sie verfolgte weniger eine juristische Aufbereitung der Urheberrechtslage am Ende des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und für Mozarts Werke im Besonderen, sondern fasste «die Diskussion über das Thema «Mozart und der Musikverlag» – nicht bloß als Feld (notwendiger) philologischer Feinarbeit, sondern auch als Problem der Kulturgeschichte und der Soziologie» auf. Gleichwohl ist dem Ergebnis *Reibers* zuzustimmen, dass die «heute herrschenden Gegebenheiten des Urheberrechts [...] sich eklatant von der historischen Situation Wolfgang Amadeus Mozarts» unterscheiden. «Die Brücke zurück in die Zeit Mozarts lässt sich daher nur mühsam schlagen.»³

Verlockend erscheint auch jene Fragestellung, die *Reiber*⁴ bewusst und zutreffend nicht aufgegriffen hat: «Wie viel könnte Mozart an Tantiemen beziehen, wenn seine Werke nach den heute geltenden Urheberrechtsbestimmungen geschützt wären?» Dazu gab *Ernst Huemer*, ehemaliger Generaldirektor der AKM,⁵ zu bedenken, «ob Mozart, wä-

¹ *Ogris*, Die Verlassenschaftsabhandlung nach W. A. Mozart, in: *Rechberger* (Hg.), Winfried-Kralik-Symposium 2001 (2002), 45; *derselbe*, Bey der Copulation war kein Mensch als die Mutter und die Jüngste schwester – Mozart und das Eherecht seiner Zeit, JAP 1991/92, 14.

² *Reiber*, Druck, Nachdruck, Urheberrecht, in: *Barth-Scalmani/Mazohl-Wallnig/Wangermann* (Hg.), Genie und Alltag – bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit (1991), 259.

³ *Reiber* (Fn. 2), 259.

⁴ Ebd.

⁵ Zitiert nach seinem Brief an Reiber vom 14. April 1992, *Reiber* (Fn. 2), 259 (Anm. 1).

ren seine Werke noch geschützt, ebenso häufig aufgeführt werden würde». Demgegenüber machte *Alfred Hartenbach*⁶ anlässlich des Festaktes 100 Jahre GEMA am 2. Mai 2003 in Berlin⁷ deutlich: «Hätte es damals schon ein Urheberrecht, den Rundfunk und die GEMA gegeben, wahrscheinlich wäre Mozart einer der reichsten Männer seiner Zeit geworden.» Schon aus diesen beiden Statements folgt die Unzulässigkeit der wirtschaftlichen Bewertung des musikalischen Autors Mozart nach heutigen Maßstäben.

2. Mozart und der Musikbetrieb des 18. Jahrhunderts – Allegro furioso

Mozart⁸ war kraft seines Geburtsrechts Salzburger, kein Österreicher.⁹ Dennoch beschränken sich die nachfolgenden Ausführungen auf das quellenmäßig ergiebigere und besser erschlossene österreichische Urheberrecht im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Im Jahr 1781 verlagerte Wolfgang Amadeus Mozart seinen Wohnsitz von Salzburg nach Wien. Damit unterlag er fortan der Hoheitsgewalt des österreichischen Regimes.¹⁰

Mit *Kumpf*¹¹ ist davon auszugehen, dass Mozarts Einkommensverhältnisse nach Überwindung einer Durststrecke zu Beginn seiner Tätigkeit in Wien überaus gut waren. Er bezog Einkünfte aus Erlösen für öffentliche «Akademien» (musikalische Aufführungen) und Konzerte in den Adelspalais, Vergütungen für Klavier- und Kompositionsunterricht, Honorare für Kompositionen und schließlich ein festes Gehalt

⁶ Im Jahr 2003 MdB, Parlamentarischer Staatssekretär bei der deutschen Bundesministerin der Justiz.

⁷ http://www.gema.de/cgi-bin/printview.pl?p=/kommunikation/news/n167/festakt_100_jahre_hartenbach.shtml (besucht am 30.11.2005).

⁸ Seine Taufnamen waren *Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus*.

⁹ So war es ihm unmöglich, in Wien als Ausländer eine Wohnung zu kaufen.

¹⁰ Zur Salzburger Zeit vgl. *Pohlmann*, Mozart und das Urheberrecht, in: *Acta Mozartiana* 6 (1959), H 2, 26; zu den quellenkritischen Fragen vgl. *Haberkamp*, Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Bibliografie, Textband (1986), 67.

¹¹ *Die Mozarts und die Steuern* (1991), 23 ff.

von 800 Gulden im Jahr als k.k. Kammermusicus ab Dezember 1787.¹² Im Vergleich zu Musikerkollegen und anderen Hof- und Staatsbediensteten verdiente Mozart nachweisbar sehr gut. Sein hochgerechnetes Gesamteinkommen im Erfolgsjahr 1785 – Beginn der Komposition von *Le nozze di Figaro* – betrug schätzungsweise unter Berücksichtigung der Kompositions- und Verlagshonorare sowie der Einkünfte aus den Lektionen nahezu 12 000 Gulden, welcher Betrag damals das Durchschnittseinkommen eines Wiener Bürgers um das Zwanzigfache überstieg.¹³



¹² Vgl. *Deutsch*, Mozarts Verlagshonorare, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* vom 11.4.1933; *Stephoe*, Einkommen und finanzielle Verhältnisse, in: *Landon*, *Das Mozart-Kompendium, sein Leben, seine Musik* (1991), 133 ff.; *Angermüller*, «Auf Ehre und Kredit» – Die Finanzen des W. A. Mozart, in: *Bayrische Vereinsbank* (Hg.), «Auf Ehre und Kredit», Ausstellung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg zur staatlichen Münzsammlung München der Bayrischen Vereinsbank München (1983), 1 ff.; *Kumpf* (Fn. 11), *Steuern*, 24.

¹³ *Kumpf* ebd.

Abgesehen von seinen zum Teil exorbitanten Ausgaben war das Problem der Mozart'schen Finanzen, dass Mozarts Einnahmen starken Schwankungen unterlagen. Während des letzten Türkenkrieges Österreichs von 1787 bis 1791 war das gesellschaftliche und musikalische Leben in Wien fast zum Erliegen gekommen. In diese schwierigen Jahre fallen die ersten an Michael Puchberg¹⁴ und Franz Hofdemel¹⁵ gerichteten «Bettelbriefe» Mozarts.¹⁶

«Ihre wahre Freundschaft und Bruderliebe macht mich so kühn, Sie um eine große Gefälligkeit zu bitten; – ich bin ihnen noch 8 Dukaten schuldig – überdies daß ich dermalen außer Stand bin, Sie Ihnen zurück zu bezahlen, so geht mein Vertrauen gegen Sie so weit, daß ich Sie zu bitten wage, mir nur bis künftige Woche (wo meine Academien im Casino anfangen) mit 100 fl. auszuhehlen; – bis dahin muß ich nothwendigerweise mein Subscriptions-Geld in Händen haben und kann Ihnen dann ganz leicht 136 fl. mit dem wärmsten Dank zurück bezahlen.

*Ich nehme mir die Freyheit Ihnen hier mit 2 Billets aufzuwarten, welche ich Sie (als Bruder) bitte, ohne alle Bezahlung anzunehmen, da ich ohnehin nie im Stande seyn werde, Ihnen Ihre mir bezeugte Freundschaft genugsam zu erwiedern. Ich bitte Sie noch einmal meiner Zudringlichkeit wegen um Vergebung und verharre nebst Empfehlung an Ihre würdige Frau Gemahlin mit aller Freundschaft und Bruderliebe».*¹⁷

¹⁴ Johann Michael Puchberg (1741–1822) war Kaufmann und unterstützte als Logenbruder Mozart seit 1787 wiederholt finanziell.

¹⁵ Franz Hofdemel (ca. 1755–1791) war Kanzlist bei der Obersten Justizstelle in Wien. Er wollte Mozarts Loge beitreten. Seine Frau Maria Magdalena, geborene Pokorný, war angeblich Mozarts Schülerin.

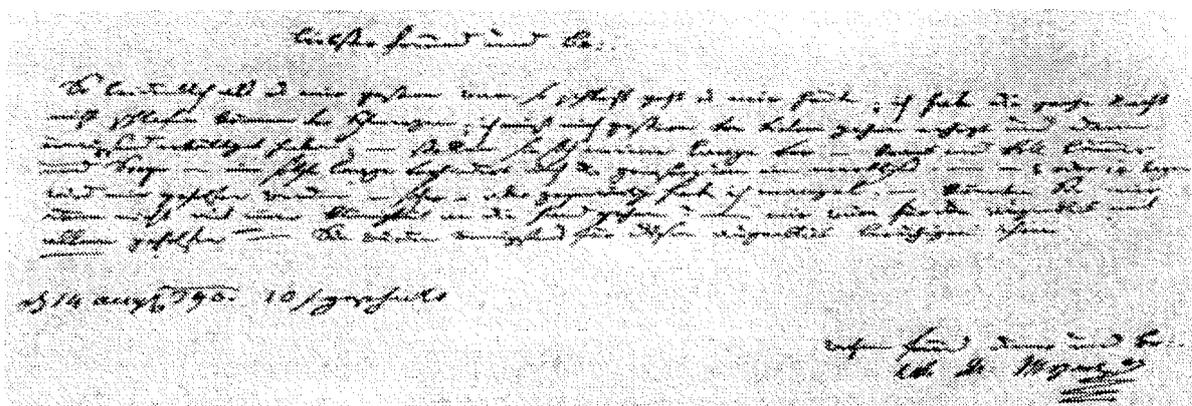
¹⁶ Eingehend dazu Lemacher, Mozarts Bettelbriefe. Ein Beitrag zum musikalischen Urheberrecht, in: *Musica sacra* 76 (1956), 16 bis 20.

¹⁷ Brief an Puchberg von Anfang Juni 1788, zit. nach Kunze (Hg.), Wolfgang Amadeus Mozart – Briefe (2005), 370 f.

Kurz danach befand sich das musikalische Genie wiederum in Geldnöten:¹⁸

«Wenn Sie werthester Bruder mir in dieser meiner Laage nicht helfen, so verliere ich meine Ehre und Credit, welches das einzige ist, welches ich zu erhalten wünsche. – ich baue ganz auf ihre ächte Freundschaft und brüderliche Liebe, und erwarte zuversichtlich, daß Sie mir mit Rath und That an die Hand gehen werden. Wen mein Wunsch in Erfüllung gehet, so kann frey Odem schöpfen, weil ich dann im Stande sein werde, mich in Ordnung zu bringen und auch darinnen zu erhalten; – Kommen Sie doch zu mir und besuchen Sie mich; ich bin immer zu Hause; – ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in andern Logis in 2 Monat, und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken (die ich nur mit Gewalt ausschlagen muß) würde es mir noch besser von Statten gehen, denn ich wohne angenehm, – bequem – und – wohlfeil – ich will sie nicht länger mit meinem Gewäsch aufhalten, sondern schweigen und hoffen.»

Darauf folgten in den nächsten Jahren noch weitere Bettelbriefe.



Brief Mozarts an Puchberg im August 1790

¹⁸ Brief an Puchberg vom 27.6.1788, zit. nach Kunze (Hg.), Wolfgang Amadeus Mozart – Briefe (2005), 373.

Der Logenbruder *Puchberg* lieh Mozart schließlich 1415 Gulden, was dem heutigen Wert von ca. 42 450 Euro entspricht;¹⁹ gefordert hatte Mozart aber weit mehr, nämlich 4000 Gulden.

Ähnlich auch die Bitte an *Hofdemel*.²⁰

Ich bin so frey sie ohne alle Umstände um eine gefälligkeit zu bitten, – könnten oder wollten sie mir bis 20.^t des künftigen Monaths 100 fl: leihen, würden sie mich sehr verbinden; – am 20.^{ten} fällt mir das Quartal meiner gage zu, wo ich dann meine schulde mit dank wieder zurückstatten werde.

– Ich habe auf 100 dukaten die ich von ausland zu erhalten habe auch zu sehr verlassen; – da ich sie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten: sie aber täglich erwarte: habe ich mich zu sehr vom Gelde entblösst, so daß ich augenblicklich geld vonnöthen habe, und deswegen mein Vertrauen zu ihnen genommen, weil ich ihrer freundschaft gänzlich überzeugt bin; –

Nun werden wir uns bald mit einem schönen Namen nennen können! – ihre sache ist dem Ende sehr Nahe! –»

Mozart versuchte wohl die Schwankungen in seinen Einkünften durch die Aufnahme von kurzfristigen Krediten auszugleichen, doch waren diese Fremdmittel letztlich so hoch, dass ihre Tilgung Mozarts Finanzkraft in den folgenden guten Jahren stark beeinträchtigte.²¹

Im Unterschied zu Haydn oder Beethoven sind uns von Mozart fast keine Verlegerbriefe überliefert. Die bloß «fragmentarischen Daten zum Thema Mozart und die Verleger»²² stammen aus einer Zeit, als sich die musikalische Kunst aus der engen, ausschließlichen Bindung an die höfische Kultur löste und einer breiteren Öffentlichkeit aufschloss. Für den Musiker dieser Zeit wurde sein Verhältnis zu den Publikationsmedien und deren Herausgebern, m.a.W. zu den Musikverle-

¹⁹ So *Brügge*, Kunst und nie (k)ein Geld? SN 3.12.2005, Sonderbeilage Mozartjahr, Seite 7, abrufbar unter http://www.salzburg.com/sn/archiv_artikel.php?xm=1863197&res=0 (besucht am 8.12.2005).

²⁰ Brief Ende März, 1789, zit. nach *Kunze* (Fn. 18), 374.

²¹ *Kumpf* (Fn. 11), 25 f.

²² So zutreffend *Reiber* (Fn. 2), 269.

gern, von grundlegender, weil existenzieller Bedeutung. Mozart wusste erstaunlich geschickt, die neuen Möglichkeiten des Verlagswesens zu nutzen. Seine Bemühungen durchliefen dabei die durchaus den Zeitgeist widerspiegelnden Stufen des damaligen Musikbetriebs.

Die erste gedruckte Ausgabe von Werken Mozarts erschien im Februar 1764 in Paris.²³



Leopold Mozart verlegte selbst. Dieser Selbstverlag diente einerseits dazu, in traditioneller Weise durch Widmung des Werkes an höchste Adelskreise sich ein sogenanntes «Dedikations-Honorar»²⁴ zu sichern; andererseits dazu, in äußerst moderner Manier sowohl die Drucklegung als auch den Verkauf werbend in Eigenregie zu

vermarkten. Bereits Leopold Mozart hat die «Leserevolution» des 18. Jahrhunderts erkannt und die neuen Möglichkeiten eines rasch wachsenden Presse- und Verlagswesens im Musikbereich genutzt. Freilich floss Bargeld erst dann, wenn tatsächlich etwa ein Musikaliendruck verkauft wurde.²⁵

Wolfgang Amadeus Mozart schaffte schließlich den «Quantensprung» vom mühseligen Selbstverlag zum professionellen Fremdverleger. Insgesamt brachten elf Verleger in Holland, England, Frankreich und Deutschland zu Mozarts Lebzeiten Nachdrucke seiner Werke heraus.²⁶ Bereits 1768 finden sich zwei Lieder Mozarts in aufkläre-

²³ Haberkamp (Fn. 10), 67 f., Zwei Sonaten für Klavier und Violine, KV 6 und 7, Opus I.

²⁴ Zu diesem Begriff Pohlmann, Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (1962), 137 ff.

²⁵ Vgl. den Brief Leopold Mozarts an Frau und Sohn vom 26.1.1778, zit. nach Braun/Deutsch (Hg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe (1962–1975) Bd. 2, 241.

rischen Periodika. Die Veröffentlichung von Musikalien in Zeitschriften und z.B. im «Wiener Musenalmanach» blieb bis weit ins 19. Jahrhundert ein wichtiger Baustein musikverlegerischer Tätigkeit, den Mozart schon sehr früh legte.²⁷

Gleichfalls in diesem Zusammenhang kommt dem Jahr 1781 für Mozart besondere Bedeutung zu. Er versuchte den Einstieg in den Musikalienhandel mit einem Subskriptionsprojekt. Die Veröffentlichungsform der Subskription war neu und erfreute sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Autoren und Verleger versuchten gerne die Abhängigkeit von einem anonymen Käuferpublikum dadurch zu verringern, indem sie sich der Interessenten vorab versicherten. Wer sich zur Substitution eines Werkes entschloss, erklärte sich namentlich bereit, die Druckausgabe nach ihrem Erscheinen zum vereinbarten – günstigeren – Preis zu kaufen.²⁸ Mozart schrieb euphorisch:²⁹ «Nun ist die Suscription auf 6 Sonaten im Gang und da bekomme ich Geld.» Rasch musste Mozart sein Suscriptionsprojekt wieder aufgeben, «weil alles was Geld hat auf dem Lande ist».³⁰



Dennoch erschienen sechs Violinsonaten ohne Absicherung einer ausreichenden Subskribentenzahl im November 1781 beim Musikverlag Artaria & Co. Damit stellte Mozart seine Geschäftsbeziehung zum damals größten Musikverleger her. Ab 1783 erschienen dann bis über Mozarts Tod hinaus jährlich eine oder mehrere Erstaussga-

²⁶ *Deutsch*, Mozarts Verleger, Mozartjahrbuch 1955, 54.

²⁷ Vgl. *Reiber* (Fn. 2), 272.

²⁸ Vgl. *Wittmann*, Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert (1982), 46 ff.

²⁹ Brief an den Vater vom 19.5.1781, zit. nach *Kunze* (Fn. 18), 226.

³⁰ Brief an den Vater vom 25.7.1781, zit. nach *Kunze* ebd., wobei Mozart hier seinerseits eine Äußerung der Gräfin Thun zitierte.

ben bei Artaria. Mozart fühlte sich aber an seinen Hauptverleger nicht ausschließlich gebunden. Umgekehrt waren nicht alle Neuerscheinungen bei Artaria vom Komponisten autorisiert.³¹ Der Katalog des Hauses Artaria & Co führte im Jahr 1785 jedoch Titel von Mozart in fünf verschiedenen musikalischen Rubriken. Demgegenüber war Antonio Salieri nur mit einem einzigen Werk vertreten.³² Die Widmungsdichte von Mozarts Werk nahm stark ab. Widmungsträger waren nicht mehr Personen des Hochadels, sondern Mitglieder des Mozart'schen Bekanntenkreises.³³ Als Kuriosum am Rande vermerkt *Reiber*,³⁴ dass ein Verleger Mozart 1785 sogar dafür bezahlte, dass er Werke *nicht* schrieb: «Nach dem schlechten Verkaufserfolg des Klavierquartetts KV 478 soll der Verleger Hoffmeister Mozart das volle Honorar für die bestellten drei Quartette ausbezahlt haben mit der Auflage, dass er <die zwey anderen accordierten Quartette nicht schrieb und Hoffmeister seines Contracts entbunden wäre>.»³⁵

3. Zusammenhang des Urheberrechts mit der Philosophie des 18. Jahrhunderts – *Andante maestoso*

Das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts prägten stürmische Entwicklungen, deren äußere Zeichen der Freiheitskrieg der nordamerikanisch-englischen Kolonien und die Französische Revolution mit ihren in der Folge tiefgreifenden kulturellen, politischen und kriegerischen Auswirkungen in ganz Europa waren.

3.1 Die Rechtsphilosophie Kants

Dem ging eine durchgreifende Änderung der «Geisteshaltung» voraus, die in der gerade für Österreich so bedeuteten Philosophie *Kants* einen

³¹ Nachweise bei *Reiber* (Fn. 2), 75.

³² Vgl. den Katalog des Verlags Artaria für das Jahr 1785 in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur 1060/44 [4] zit. nach *Reiber* (Fn. 2), 280 (Anm. 58).

³³ Vgl. *Haberkamp* (Fn. 10), 40 f.

³⁴ Fn. 2, 276 f.

³⁵ Zitiert nach *Haberkamp* (Fn. 10), 241.

ihrer ersten Kristallisationspunkte fand. Die Theorie, das Urheberrecht sei seinem Wesen nach ein Persönlichkeitsrecht, führt die nunmehr h.M.³⁶ auf Kant zurück. *Kant* ging bei seinen Äußerungen zu urheberrechtlichen Fragen vom Nachdruck aus, zu dem er ausführlich Stellung nahm.³⁷ Er führte aus, ein Buch wäre eine Rede, die der Autor durch Vermittlung des Verlegers an das Publikum hielt. Der Verleger wäre durch eine Vollmacht des Autors zum Druck seines Werkes ermächtigt, er spräche als der Bevollmächtigte des Autors in dessen Namen:³⁸

«Der, welcher durch eine Schrift im Namen eines Anderen (des Autors) öffentlich redet, ist der Verleger. Dieser, wenn er es mit Jenes seiner Erlaubnis tut, ist der rechtmäßige; tut er es aber ohne dieselbe, der unrechtmäßige Verleger, d.i. der Nachdrucker. Die Summe aller Kopien der Urschrift (Exemplare) ist der Verlag.»

Nun spräche auch der Nachdrucker im Namen des Autors, nur mit dem Unterschied, dass der Autor ihn dazu nicht bevollmächtigt hätte. Durch dieses Auftreten als «negotiorum gestor» entwendete er dem bevollmächtigten Verleger Vorteile, die dieser aus seinem Mandat hätte ziehen können; er beginge ein «furtum usus» und deshalb wäre der Büchernachdruck «von Rechts wegen verboten»:³⁹

³⁶ Vgl. z.B. *Gareis*, Das Recht am menschlichen Körper, in: FS Schrimmer (1900), 69, 82 f.; *Riezler*, Deutsches Urheber- und Erfinderrecht, 1. Abteilung (1909), 12; *Hubmann*, Recht des schöpferischen Geistes (1954), 71; vgl. weiter *derselbe*, Urheber- und Verlagsrecht (1959), 18, und *Ulmer*, Urheber- und Verlagsrecht (1960), 94; *Mauczka*, Die Anwendung der Theorie der Interessenkollisionen auf die «angeborenen Rechte», in: FS 100 Jahre ABGB (1911) II, 231, 260; *derselbe*, Zur Lehre von den Persönlichkeitsrechten, Grünhuts Z 1912, 1, 40 f.; *Adler*, Die Persönlichkeitsrechte im allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch, in: FS 100 Jahre ABGB (1911) II, 165, 178 f., 184.

³⁷ Einmal in der Berliner Monatsschrift (1785) Bd. 5, 403 ff. unter dem Titel «Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks», und das zweite Mal in den «Metaphysischen Anfangsgründen der Rechtslehre» unter der Rubrik «Was ist ein Buch?», zitiert im Weiteren nach der Ausgabe von *Meiner* (1998), 90 ff. Nachdruck auch in UFI-TA 106 (1987), 137–144.

³⁸ *Kant*, Metaphysische Anfangsgründe, 91.

³⁹ *Kant* ebd., 91 f.

«Schrift ist nicht unmittelbar Bezeichnung eines Begriffs (wie etwa ein Kupferstich, der als Porträt, oder ein Gipsabdruck, der als die Büste eine bestimmte Person vorstellt), sondern eine Rede ans Publikum, d.i. der Schriftsteller spricht durch den Verleger öffentlich. – Dieser aber, nämlich der Verleger, spricht (durch seinen Werkmeister, [operarius] den Drucker) nicht in seinem eigenen Namen (denn sonst würde er sich für den Autor ausgeben), sondern im Namen des Schriftstellers, wozu er also nur durch eine ihm von dem letzteren erteilte Vollmacht (mandatum) berechtigt ist. – Nun spricht der Nachdrucker durch seinen eigenmächtigen Verlag zwar auch im Namen des Schriftstellers, aber ohne dazu Vollmacht zu haben (gerit se mandatarium absque mandato); folglich begeht er an dem von dem Autor bestellten (mithin einzig rechtmäßigen) Verleger ein Verbrechen der Entwendung des Vorteils, den der letztere aus dem Gebrauch seines Rechts ziehen konnte und wollte (furtum usus); also ist der Büchernachdruck von Rechts wegen verboten.

Die Ursache des rechtlichen Anscheins einer gleichwohl beim ersten Anblick so stark auffallenden Ungerechtigkeit, als der Büchernachdruck ist, liegt darin: daß das Buch einerseits ein körperliches Kunstprodukt (opus mechanicum) ist, was nachgemacht werden kann (von dem, der sich im rechtmäßigen Besitz eines Exemplars desselben befindet), mithin daran ein Sachenrecht statthat; andererseits aber ist das Buch auch bloße Rede des Verlegers ans Publikum, die dieser, ohne dazu Vollmacht vom Verfasser zu haben, öffentlich nicht nachsprechen darf (praestatio operae), ein persönliches Recht, und nun besteht der Irrtum darin, daß beides miteinander verwechselt wird.»

Die nachfolgende Jurisprudenz lehnte diese Konstruktion *Kants* weitgehend ab. Lediglich *Franz von Zeiller* war – soweit ersichtlich – der einzige, der sie vorbehaltlos übernahm unter ausdrücklicher Ablehnung der Gegenansichten:⁴⁰

⁴⁰ *Zeiller*, Das natürliches Privatrecht³ (1819), 197 f.

«§. 138. Die Geschäftsführung ohne Auftrag (*negotiorum gestio*) ist kein Vertrag (§. 96). Wer sich jedoch den dadurch bewirkten Vortheil zuwenden will, muß sich auch den damit verknüpften Ersatz des Aufwandes gefallen lassen (§. 83). Mengete sich jemand sogar gegen den Willen des Dritten in ein, von diesem bereits einem Andern aufgetragenes, Geschäft, so verletzte er beyde in ihrem Rechte, und wäre beyden dafür verantwortlich. [...] Aus diesem Gesichtspuncte läßt sich auch über die Rechtlichkeit des Büchernachdruckes urtheilen. Der Schriftsteller bevollmächtigt ausschließend seinen Verleger, in seinem Nahmen durch den Druck mit dem Publico zu sprechen. Der Nachdrucker mengt sich wider den Willen beyder in das Geschäft ein; er handelt somit widerrechtlich, und zwar ohne Unterschied, ob dadurch dem rechtmäßigen Verleger der Vortheil, den er aus dem ihm überlassenen Rechte ziehen konnte und wollte, zugleich vereitelt werde, oder nicht (§. 88).»

Damit hat *Kant*, worauf *Luf*⁴¹ mit weitergehender Begründung hinweist, für den Büchernachdruck den unmittelbaren Zusammenhang zwischen schriftstellerischer Produktion und Persönlichkeitsrecht zukunftsweisend verdeutlicht.

Einschränkend ist freilich zu bemerken, dass *Kant* den Werken der bildenden Kunst, aber auch jenen der Tonkunst, noch keine spezifischen urheberrechtlichen Schutzinteressen zusprach. Dennoch ist der Beurteilung *Lufs*⁴² zu folgen, dass Immanuel Kants Urheberrechtstheorie in ihrer Gesamtheit ein Freiheitsbewusstsein ausdrückte, das den Werkschaffenden nachfolgender Generationen sowohl in vermögensrechtlicher als auch in persönlichkeitsrechtlicher Hinsicht bleibende Anerkennung als Subjekte ihrer künstlerischen Produktion verschaffte.

⁴¹ Philosophische Strömungen und ihr Einfluss auf das Urheberrecht, in: *Dittrich* (Hg.), *Woher kommt das Urheberrecht?* (1988), 9, 19 m.w.N.

⁴² Ebd., 19.

3.2 Der Einfluss Fichtes

Ein ähnliches Verdienst kommt auch *Fichte* mit seinem «Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks» aus dem Jahr 1793 zu. Es bedurfte allerdings erst mühsamer Überzeugungsarbeit, um die Auffassung, der Musikalienachdruck sei Diebstahl am geistigen Eigentum, zu allgemeiner Anerkennung zu bringen. Am Ende des 18. Jahrhunderts war die Zeit in Deutschland und in Österreich noch nicht reif dafür.⁴³

Insoweit ist gleichfalls *Uchtenhagen*⁴⁴ beizupflichten, «dass der Begriff der persönlichen Freiheit die wichtigste philosophische Grundlage für das Urheberrecht» bildete. Mozarts Epoche war durch die Aufklärung geprägt. Die josephinischen Reformen, angefangen mit der Aufhebung der Leibeigenschaft in den habsburgischen Ländern 1781,⁴⁵ das Toleranzpatent und die Judenemanzipation sowie die umfangreichen Klostersaufhebungen in den Jahren 1782 bis 1786 waren politische Früchte dieser Geisteshaltung.

Gegen Kant traten in der Folge beispielsweise *Jolly*⁴⁶ und *von Kirchmann*⁴⁷ sowie an vielen Stellen *Kohler*⁴⁸ auf. Es ist allerdings bemerkenswert, dass gerade *Kohler* Kants Ansichten über den Nachdruck als einen Fall der Geschäftsführung ohne Auftrag vehement ablehnt:⁴⁹

«Die Verwechslung des Individualrechts mit dem Immaterialrecht ist in Deutschland besonders üblich seit den verunglückten Konstruktionen Kant's [...] es ist nun zwar sehr begreiflich,

⁴³ So zutreffend *Reiber* (Fn. 2), 267.

⁴⁴ Die Urheberrechts-Systeme der Welt und ihre Verwurzelung in den geistigen Grundlagen des Urheberrechts, in: *Dittrich* (Hg.), *Woher kommt das Urheberrecht?* (1988), 29, 37.

⁴⁵ Die Leibeigenschaft bestand in Salzburg damals schon längst nicht mehr.

⁴⁶ Die Lehre vom Nachdruck, Beilageheft zum Archiv für die civilistische Praxis, Bd. 35 (1852), 24.

⁴⁷ Erläuterungen zu Immanuel Kant's Metaphysik der Sitten und zu Kant's Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (1875), Abt I, 95 ff.

⁴⁸ So z.B. *Kohler*, *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht* (1907), 76; *derselbe*, *Die Idee des geistigen Eigentums*, AcP 82 (1894), 141, 182.

⁴⁹ *Kohler*, *Das Autorrecht, eine zivilistische Abhandlung* (1880), zitiert nach dem Separatabdruck aus *Jherings Jahrbüchern XVIII N.F. VI*, mit Register versehen, 346.

daß man diesem Riesen unter den Denkern auch einen besonderen juristischen Scharfblick zugeschrieben hat. Allein mit Unrecht. Kant war der größte Philosoph der Neuzeit, aber kein großer Jurist, ebenso wie es große Juristen gegeben hat, die keine großen Philosophen waren (beispielsweise Savigny). Bekanntlich konstruiert Kant die Sache so, daß der Nachdrucker, indem er die Äußerungen des Schriftstellers wiedergibt, in dessen Namen handle, ohne Ermächtigung zu haben, weshalb er ihm den erzielten Gewinn zu restituieren habe. Er handle in dessen Namen, weil er durch jeden unbefugten Abdruck des Werkes den Autor zum Publikum sprechen lasse, ohne daß dieser es wolle. Der Trugschluß Kant's liegt auf der Hand. Wer ein bereits veröffentlichtes Werk nachdruckt, der läßt nicht den Autor von Neuem reden, sondern er benützt das bereits gesagte, das *Opus perfectum und consumatum* durch weitere Verbreitung.»

Gleichzeitig preist allerdings *Kohler* Fichtes Schrift⁵⁰ umso mehr. Dabei dürfte er⁵¹ übersehen haben – jedenfalls geht er darauf nicht ein –, dass auch *Fichte*, der dem Verleger das Recht des Nießbrauchs an dem geistigen Eigentum des Verfassers einräumt,⁵² den Verleger als Stellvertreter des Autors ansieht und wie Kant vom Nachdrucker sagt, dieser handle im Namen des Autors, ohne von diesem einen Auftrag bekommen zu haben, und bemächtige sich dadurch der Vorteile, die aus dieser Stellvertretung entstehen.⁵³

3.3 Das Urheberrecht als Persönlichkeitsrecht

Die eingangs wiedergegebenen knappen Ausführungen *Kants* haben wohl den Anstoß zu der weitreichenden Bewegung gegeben, die das Urheberrecht als ein Persönlichkeitsrecht begreift. *Kant* unterscheidet zwischen dem einzelnen Buchexemplar, das Gegenstand des Sachen-

⁵⁰ Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks, in: *J.H. Fichte* (Hg.), Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke, Bd. 8, 223 bis 244.

⁵¹ *Kohler*, Autorrecht, 278 ff.

⁵² *Fichte* (Fn. 50), 223, 230 f.

⁵³ *Fichte* ebd. 223, 231 f.

rechts sei, und dem Buch als einer dem Publikum durch die Mittlerstellung des Verlegers vom Autor dargebrachten Rede, die niemand nachsprechen dürfe, wenn er keine Vollmacht vom Verfasser habe. Dieses letztere Verhältnis des Verfassers zu seinem Buch bezeichnet er als «*persönliches Recht*».⁵⁴

Ob aus diesen Darlegungen gefolgert werden dürfe, *Kant* habe das Urheberrecht als ein Persönlichkeitsrecht angesehen, war zunächst umstritten.⁵⁵ Für die hier gegenständlichen Erörterungen ist dieser Streit letztlich von geringer Bedeutung. Ausschlaggebend für die dargelegte Entwicklung des Urheberrechts im späten 18. und nachfolgenden 19. Jahrhundert ist, dass die Parole vom Urheberrecht als «*persönlichem Recht*» ausgesprochen war. Der Königsberger Philosoph hat sich auf zweifache Weise als der große Förderer des Persönlichkeitsrechts erwiesen: durch sein Urrecht der Freiheit und dessen Auswirkungen und durch die Charakterisierung des Urheberrechts als eines «*persönlichen Rechts*».

Wie schon angedeutet, hat *Kants* Ansicht über das Urheberrecht als persönliches Recht beim Endredaktor des ABGB, dem Edlen *Franz von Zeiller*, starken Anklang gefunden.⁵⁶ Seine Auffassung wurde in der Rechtswissenschaft des nachfolgenden Jahrhunderts in den verschiedensten Ausprägungen vertreten.⁵⁷

4. Österreichisches Urheberrecht zu Mozarts Zeiten – Largo lamentoso a tempo rubato⁵⁸

Es ist das unschätzbare Verdienst *Hofmeisters*,⁵⁹ durch umfangreiches Quellenstudium nachgewiesen zu haben, dass die allgemeine öster-

⁵⁴ *Kant*, *Metaphysische Anfangsgründe*, 91 f.; siehe oben Pkt. 3.1.

⁵⁵ Dagegen *Adler* (Fn. 36), 165, 172 (Anm. 33).

⁵⁶ Siehe oben Pkt. 3.1.

⁵⁷ Weiterführend *Leuze*, *Die Entwicklung des Persönlichkeitsrechts im 19. Jahrhundert* (1962), 86 ff. m.w.N.

⁵⁸ Wörtlich: «Musikstück im wehklagenden, langsamsten Zeitmaß mit Ausdrucksschwankungen» – Die Tempobezeichnung ist widersprüchlich und letztlich unsinnig; ebenso wie das Verhältnis des damaligen Gesetzgebers zum Urheberschutz.

⁵⁹ Die Entwicklung des Urheberrechts in Österreich vom aufgeklärten Absolutismus bis zum Jahr 1895, in: *Dittrich* (Hg.), *Woher kommt das Urheberrecht?* (1988), 135 ff. m.w.N.

reichische Rechtsentwicklung, insbesondere auf dem Gebiet des Straf- und Zivilrechts, im Zeitalter der Aufklärung die größten Fortschritte zu verzeichnen hatte, der Urheberrechtsschutz allerdings einen Tiefpunkt erlebte. Die durch viele teure Kriege äußerst angespannte Lage der Staatsfinanzen führte nicht nur zu diversen Steuerreformen,⁶⁰ sondern auch dazu, dass die aufgeklärten Absolutisten unverhohlen dem Nachdruck huldigten. Wien kam zeitweise sogar die führende Rolle auf dem Gebiet des Nachdrucks im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zu. Der «Nachdruck» war zwar bekannt als eine ohne Einwilligung des rechtmäßigen Eigentümers eines bereits veröffentlichten Geistesproduktes veranstaltete Vervielfältigung desselben auf mechanischem Wege.⁶¹ Allerdings schützte schon eine Verordnung vom 17.2.1775⁶² jeden *inländischen* Verfasser eines Buches wie auch den mit diesem wegen des Abdrucks des von ihm gemachten Werkes kontrahierenden *inländischen* Verleger wider den Nachdruck auf das Kräftigste. Hingegen war der Nachdruck fremder und erlaubter *ausländischer* Bücher einem jeden Buchdrucker als ein Geschäft frei gestattet, wengleich dieses Werk von einem oder mehreren inländischen Buchdruckern schon aufgelegt worden war.⁶³

Während der Regierungszeit Josephs II. erlebte der Nachdruck in Österreich also seinen absoluten Höhepunkt.⁶⁴ Dies lag zum einen an dem Bestreben, eine ausgeglichene Zahlungsbilanz zu erwirtschaften, sodass die Bildungspolitik keine Devisen kosten durfte, zum anderen an zensurpolitischen Überlegungen: Demzufolge hatte der inländische Nachdruck ausländischer Werke den ganz entscheidenden Vorteil einer besseren Kontrollierbarkeit des Verlagswesens. Berühmt sind die Worte der gleichfalls im Jahr 1781 erlassenen Zensurverordnung vom 11. Juni 1781, Nr. 8, wonach der Nachdruck ausländischer Werke als ein «*bloßer Zweig des Commerciums*» anzusehen wäre. So bestimmte noch das Hofdekret vom 15.2.1794:

⁶⁰ Weiterführend von *Mensi*, Finanzgeschichte in *Mischler/Ulbrich* (Hg.), Österreichisches Staatswörterbuch (1906) II, 36, 39.

⁶¹ *Ellinger*, Handbuch des österreichischen allgemeinen Zivil-Rechtes (1858), 524.

⁶² Theresianisches Gesetzesbuch, 7. Band.

⁶³ Hofdekret Josephs II. vom 13.1.1781.

⁶⁴ So *Hofmeister* (Fn. 59), 135, 136.

«Keinem erbländischen Kupferstecher ist erlaubt den Kupferstich eines *inländischen* Künstlers nach den nämlichen Zeichnungen in dem nämlichen Formate nachzusteichen oder zu kopiren.»

Ausnahmsweisen Schutz boten lediglich Privilegien, in denen ein Souverän einen Komponisten auf dessen Antrag vor dem Nachdruck bestimmter Werke schützte. So erwarb der Wiener Musikverlag Artaria & Co – Mozarts Hauptverleger – bereits im Jahr 1782 ein kaiserliches Privileg gegen Nachdruck, dessen Geltungsbereich ausdrücklich auf das ganze Reich bezogen war. Der Artaria – nota bene nicht dem Komponisten – wurde, so im Wortlaut, genehmigt,

«daß dieselbe alle in ihren Verlag herausgegebene Kupfer- und Schwarzkunststiche auch die gestochenen Musicalien, mit Beyrueckung der Worte oder Buchstaben cum Privilegio Sacrae Caesareae majestatis, in ofenen Druck auflegen, ausgehen, hin und wieder ausgeben und verkauffen möge, auch Ihr solche niemand ohne ihren Wissen, oder Willen innerhalb Zehn Jahren, von dato dießes Briefes anzurechnen, in heiligen Römischen Reich weder ganz, noch Theilweiß, und in keinerley Form nachdrucken, und verkauffen solle.»⁶⁵

Allerdings wurde das josephinische Privileg nicht einmal im süddeutschen Raum beachtet. Der territoriale Schutz war äußerst gering, der persönliche für den Komponisten überhaupt nicht gegeben. Mozart blieb bei seinen erfolgreichen Auftragsopern lediglich das Honorar für die «Scrittura», da ein Urheberrecht für ihn, auch nur in Form eines Autorenprivilegs, nicht bestand. Diese missliche Situation schilderte Vater Leopold bereits in seinem Brief vom 15.12.1770 recht anschaulich: «... der Copist ist voll vergnügen, welches einer sehr guten Vorbedeutung ist: indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Kopist durch verkaufung und verschickung der Arien mehr geld gewinnet, als der Capellmeister für die Composition hat.»⁶⁶

⁶⁵ Zitiert nach Reiber, (Fn. 2), 267.

⁶⁶ Zit. nach Braun/Deutsch (Fn. 25), Bd. 1, 408.

Ähnlich ernüchtert fällt die Antwort des Sohnes aus, der berichtet, dass der Copist «meine opera just für den hof nach lisabona schreiben muß». ⁶⁷ Demzufolge war auch bei Mozarts späteren Opern der Vertrieb seiner Musik – sei es im Stück oder im Ganzen, in Partituren oder Klavierauszügen – ein Geschäft der Kopisten, an dem der Komponist selbst nichts verdiente.

Schließlich wurde die urheberfeindliche Politik Josephs II. durch eilfertige Juristen wie *Johann Thomas von Trattner* dogmatisch verbrämt legitimiert. ⁶⁸ Bemerkenswerterweise fanden Mozarts Akademien des Jahres 1784 im Haus des Edlen von Trattner, dem sogenannten «Trattner Hof» statt, wo Mozart selbst auch wohnte. Trattner war wiederum Logenbruder Michael *Puchbergs* «Zum Palmenbaum». ⁶⁹

Etwa zur selben Zeit blühte andernorts in Europa bereits der Urheberschutz nach heutigem Verständnis auf. Noch vor der Revolution erließ der König in Frankreich 1786 ein allgemeines Gesetz gegen die eigenmächtige schriftliche Vervielfältigung von musikalischen Werken. Die Revolutionsgesetzgebung ordnete dann ein lebenslängliches, seinen Erben ein auf zehn Jahre befristetes ausschließliches Verfügungsrecht des Komponisten über seine Werke an. ⁷⁰

Bereits 1742 obsiegte *Johann Christian Bach* ⁷¹ in einem aufsehenerregenden Prozess gegen einen englischen Verleger. Das englische Gericht entschied zugunsten des Komponisten, dass der 1709 in einer Parlamentsakte erlassene Schutz gegen Nachdruck auch für Musikalien zu gelten habe. ⁷²

Während also andernorts in Europa der Urheberschutz nach unserem heutigen Verständnis begann, in die Rechtswirklichkeit einzutreten, war der Höhepunkt der Wiener Klassik und des Genies Mozart

⁶⁷ Brief Mozarts vom 12.1.1771, zit. nach *Braun/Deutsch* (ebd.), Bd. 1, 416.

⁶⁸ Kaiserin *Maria Theresia* bestellte von *Trattner* schon 1751 zum Gutachter in Angelegenheiten des Bücherwesens; vgl. *Hofmeister* (Fn. 59), 135.

⁶⁹ *Angermüller*, Mozart muss sterben. Ein Prozess (2005), 187.

⁷⁰ Vgl. *Schuster*, Das Urheberrecht der Tonkunst in Österreich, Deutschland und anderen europäischen Staaten mit Einschluss der allgemeinen Urheberrechtslehren (1891), 34 ff. m.w.N.

⁷¹ Anfang des Jahres 1782 verstarb dieser musikalische Zeitgenosse, den Mozart bereits im Jahr 1764/65 persönlich in London kennen und schätzen gelernt hatte.

⁷² Zit. nach *Schuster* (Fn. 70), 48 f.



Johann Christian Bach

durch einen absoluten Tiefpunkt in der österreichischen Gesetzgebung gekennzeichnet. Ein Urheberrecht im Sinne eines Rechtes, das vom Urheber eines geistigen Werkes ausgeht und ihm die Legitimität und Schutzwürdigkeit bestimmter Interessen (wirtschaftlicher und geistiger) an diesem Werk zugesteht, gab es im ausgehenden 18. Jahrhundert hierzulande nicht.

Gegen die von den Mächtigen zitierte Schrift von *Trattners* «Der gerechtfertigte Nachdrucker»⁷³ regte sich allerdings auch in Österreich aufklärerische Kritik «aus den eigenen Reihen». Der Staatsbeamte *Josef von Sonnenfels* trug die Kritik am kaiserlichen Büchernachdruck am profiliertesten im Jahr 1785 vor.⁷⁴ *Franz von Zeiller*, Endredaktor des ABGB, brandmarkte bereits 1801, ganz im Sinne *Kants*, den Büchernachdruck als «verbotene Geschäftsführung ohne Auftrag» und schloss sich der Kritik von *Sonnenfels* an.⁷⁵

Bei der Abfassung des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches von 1811 (ABGB) vermied er allerdings eine ausdrückliche Stellungnahme zum Nachdruck, obwohl der Verlagsvertrag an sich damals um einiges umfangreicher geregelt war⁷⁶ als im heute gültigen ABGB:

«§. 1164. Durch den Vertrag über den Verlag einer Schrift wird jemanden von dem Verfasser das Recht ertheilet, dieselbe durch den Druck zu vervielfältigen und abzusetzen. Der Verfasser begibt sich dadurch des Rechtes, das nämliche Werk einem Anderen in Verlag zu überlassen.

⁷³ Oder *Johann Thomas von Trattners* des Heiligen Römischen Reichs Ritter etc. erwiesene Rechtmäßigkeit seiner veranstalteten Nachdrücke (Wien und Leipzig 1774).

⁷⁴ Vgl. *Hofmeister* (Fn. 59), 137 m.w.N.

⁷⁵ *Zeiler*, *Natürliches Privatrecht*, 197; siehe oben Pkt. 3.1.

⁷⁶ Zitiert nach *Ellinger*, *Handbuch* (1858), 521 ff.

§. 1165. Der Verfasser ist verbunden, das Werk der Verabredung gemäß zu liefern, und der Verleger gleich nach geliefertem Werke die bedungene Belohnung zu entrichten.

§. 1166. Wird das Werk von dem Schriftsteller zur bestimmten Zeit oder auf die festgesetzte Art nicht geliefert; so kann der Verleger zurück treten, und, wenn die Ablieferung aus Verschulden des Verfassers unterbleibt, die Schadloshaltung fordern.

§. 1167. Wenn die Zahl der Exemplare bestimmt worden ist; so muß der Verleger zu jeder neuen Auflage die Einwilligung des Verfassers einholen, und über die Bedingungen ein neues Übereinkommen treffen.

§. 1168. Will der Verfasser eine neue Ausgabe mit Veränderungen in dem Inhalte des Werkes veranstalten; so ist darüber ebenfalls ein neuer Vertrag zu schließen. Vor dem Absatze der Auflage aber ist der Verfasser nur dann zu einer neuen Ausgabe berechtigt, wenn er dem Verleger in Rücksicht der vorrätigen Exemplare eine angemessene Schadloshaltung zu leisten bereit ist.

§. 1169. Die Rechte des Schriftstellers in Rücksicht einer neuen Auflage oder Ausgabe gehen auf seine Erben nicht über.

§. 1170. Wenn ein Schriftsteller nach einem ihm von dem Verleger vorgelegten Plane die Bearbeitung eines Werkes übernimmt; so hat er nur auf die bedungene Belohnung Anspruch. Dem Verleger stehet in der Folge das ganze freye Verlagsrecht zu.»

So verwies *Zeiller* in § 1171 ABGB aF⁷⁷ insoweit auf die «politische Gesetzgebung»: «Diese Vorschriften⁷⁸ sind auch auf Landkarten, topographische Zeichnungen und musikalische Compositionen anzuwenden. Die Beschränkungen des Nachdruckes sind in den politischen Gesetzen enthalten.»

⁷⁷ IdF vor RGBI 1916/69, gänzliche Neufassung durch § 150 3. TN zum ABGB und § 113 Abs UrhG 1936.

⁷⁸ Gemeint sind die §§ 1164 bis 1170 ABGB idF vor RGBI 1916/69 (§ 150 3. TN zum ABGB) über den Verlagsvertrag.

Die juristische Umgestaltung des Urheberrechts vom Privilegien-system des Mittelalters zum Urheberschutz, wie wir ihn heute kennen, vollzog sich allerdings erst im 19. Jahrhundert. Insoweit stellt sich die österreichische Rechtslage zu Mozarts Zeiten als eher «düsteres Kapitel» dar. Die erst spät im 19. Jahrhundert vom Gesetzgeber nachvollzogenen Umwälzungen wurzeln aber zweifellos in der Zeit der Aufklärung, in der der Glaube an die menschliche Vernunft und Leistung die Anerkennung und Förderung der schöpferischen Fähigkeiten in den Mittelpunkt rückte und diese Anerkennung auch in der Form des Urheberrechts prägte.⁷⁹

Noch im «Kaiserlichen Patent zum Schutz des literarischen und artistischen Eigenthumes gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung» vom 19.10.1846⁸⁰ unter der Regentschaft Kaiser Ferdinands I. nimmt sich der Urheberschutz für Komponisten verhältnismäßig bescheiden aus:⁸¹

«§. 6. Bezüglich der musikalischen Compositionen wird der ohne Gebehmung des Tonsetzers oder seines Rechtsnachfolgers veranstaltete Abdruck von Manuscripten ebenfalls dem verbotenen Nachdrucke gleichgeachtet. Dagegen ist als verbotener Nachdruck oder Nachstich nicht anzusehen, somit gestattet:

- a) die Aufnahme einzelner Themata musikalischer Compositionen in periodisch erscheinende Werke;
- b) die Benutzung einer Tondichtung zu Variationen, Phantasien, Etuden, Potpurris etc, welche als selbstständige Geistesproducte angesehen werden;
- c) das Arrangement oder die Einrichtung eines Tonstücks für andere oder weniger Instrumente, als es ursprünglich gesetzt ist. Hat sich aber ein Tondichter das Vorrecht der Herausgabe eines Arrangements im Allgemeinen oder doch für bestimmte Instrumente auf dem Titelblatte seines veröffentlichten Werks

⁷⁹ Uchtenhagen (Fn. 44), 39.

⁸⁰ JGS 1846, Nr. 992, 375.

⁸¹ Zit. nach *Volkmann*, Zusammenstellung der gesetzlichen Bestimmungen über das Urheber- und Verlagsrecht (1855), 164 f.

ausdrücklich vorbehalten, so ist jedes vor Ablauf eines Jahres nach dem Erscheinungsjahre der Originalcomposition ohne Einwilligung des Tonsetzers oder seiner Rechtsnachfolger veröffentlichte Arrangement als verbotener Nachdruck zu behandeln;

d) wird für ein späteres musikalisches oder dramatisches Werk der unveränderte Titel eines früher veröffentlichten Werkes derselben Gattung benutzt, so findet die Bestimmung des §. 5 ad d.⁸² ihre Anwendung.

§. 7. Der zu einem musikalischen Werke gehörige Text des Gesanges wird als Beigabe der Composition betrachtet, daher ihn der Tonsetzer, wenn nicht durch Vertrag etwas Anderes bestimmt worden ist, mit der Composition abdrucken lassen kann. Zum Abdrucke des Textes ohne Musik ist die Einwilligung des Dichters erforderlich; sie wird aber, wenn das musikalische Werk zur öffentlichen Aufführung bestimmt ist, in der Art vorausgesetzt, daß Derjenige, welcher die Berechtigung zur Aufführung erlangt hat, auch den Text zum Behufe der Benutzung bei der Aufführung des Tonwerks mit Andeutung dieser Bestimmung drucken lassen darf.

§. 8. Zu dem ausschließlichen Rechte des Urhebers eines musikalischen oder dramatischen Werks (§. 2.) gehört auch jenes der öffentlichen Aufführung (Production), und es ist diese vor Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist (§§. 23. und 24.)⁸³ sowohl im Ganzen als mit Abkürzungen oder unwesentlichen Abänderungen ohne Einwilligung des Autors oder seiner Rechtsnachfolger in so lange verboten, als das Werk nicht durch den Druck oder Stich veröffentlicht worden ist. Als eine solche Veröffentli-

⁸² Die Bestimmung lautet: «§. 5. Dagegen ist als Nachdruck nicht anzusehen, somit gestattet: ... d) der für ein späteres *Werk benutzte unveränderte Titel eines früher veröffentlichten, von einem andern Autor verfaßten Werks. Doch kann die Wahl eines gleichen Titels in dem Falle, wenn er zur Bezeichnung des behandelten Gegenstandes nicht unumgänglich notwendig und überdies zur Irreführung des Publicums über die Identität des Werks geeignet ist, dem hierdurch Beeinträchtigten einen Anspruch auf Entschädigung begründen. Hierüber hat, wenn keine gesetzwidrige Absicht unterlaufen ist, der Zivilrichter zu entscheiden.*»

⁸³ 10 Jahre ab dem Tag der Aufführung.

chung ist nicht anzusehen, wenn der Autor einzelne, in Druck gelegte Exemplare als Manuscript ausgiebt und dies ausdrücklich auf den Exemplaren ersichtlich ist. Die vom Autor erhaltene Befugnis zur Aufführung berechtigt auch, wenn keine Beschränkung vorbehalten wurde, zur beliebigen Wiederholung derselben. Aus mehreren gemeinschaftlichen Verfassern eines dramatischen Werkes wird im Zweifel Jeder für berechtigt gehalten, die Aufführung zu gestatten.»



Requiem Manuskript/Foto: Österr. Nationalbibliothek

Das österreichische Gesetz schützte demzufolge den Komponisten eines musikalischen Werkes oder dessen Rechtsnachfolger gegen die Beeinträchtigung seines Autorrechtes in doppelter Hinsicht und mit Rücksicht auf die zweifache Art des Gebrauches eines Werkes der Tonkunst, nämlich durch Herausgabe (Verbreitung) und durch Aufführung desselben.

Darüber hinaus haftete der damaligen Rechtslage noch ein weiterer gravierender Makel an, der schon zu Mozarts Zeiten bestand. Nach dem damaligen Verständnis konnte ein literarisches oder artistisches Werk ohne Erfüllung der jeweils gültigen Zensurvorschriften gar nicht entstehen.⁸⁴ Die Übereinstimmung mit den geltenden Presse- und Zensurgesetzen wurde damit zur Entstehungsvoraussetzung des Urheberrechts überhaupt.⁸⁵

⁸⁴ *Harum*, Die gegenwärtige österreichische Pressgesetzgebung; systematische Darstellung und Erläuterung der gesetzlichen Bestimmungen über das Autorrecht und der Presspolizei-Gesetzgebung mit einer einleitenden Abhandlung über das Autorrecht im Allgemeinen (1857), 168 bis 178, bezeichnet diese Gesetzeskonformität sogar als eine «formelle Bedingung des Autorrechtes».

Schließlich führte der österreichische Gesetzgeber zu Mozarts Zeiten im Allgemeinen unter den Subjekten des Autorrechtes auch den Besteller eines Werkes an, «welcher dessen Bearbeitung und Aufführung nach einem gegebenen Plane und auf seine Kosten an einen Anderen übertragen hat».⁸⁶ Angewendet auf die Bestellung des Requiems durch Graf *Franz Walsegg-Stuppach* bei Mozart über einen Mittelsmann, wurde der Besteller dieser «Ablieferungspartitur», obwohl er selbst keine musikalische Arbeit geliefert hatte, wirklich als Urheber betrachtet und erwarb demnach das Autorrecht auf das von ihm bestellte Tonstück, während der geniale Komponist nur auf die bedungene Belohnung i.S.d. § 1170 ABGB Anspruch hatte.⁸⁷

5. Schluss – Cassation⁸⁸



Wolfgang Amadeus Mozart

Man mag den doch recht deutlichen Befund, dass zu Mozarts Zeiten ein Urheberrecht an Werken der Tonkunst zugunsten des musikalischen Genies nicht beachtet wurde, bedauern, beschämend finden, aber auch begrüßen – die eingangs aufgeworfene Tantiemenfrage («was wäre wenn?») muss jedenfalls reine Spekulation bleiben.

Abschließend sei die Überlegung gestattet, was *Wolfgang Amadeus Mozart* wohl dazu sagen würde? Viel-

⁸⁵ Zu diesem längst für überwunden gehaltenen «ungeschriebenen Tatbestandsmerkmal» jüngst *Rehbinder*, Urheberrechte an rechts- oder sittenwidrigen Werken? in: FS Dittich (2000), 243; kritisch dazu *Thiele/Laimer*, Urheberrechte an gesetz- oder sittenwidrigen Werken – Grenzen des Schöpferprinzips? RdW 2004/666, 718.

⁸⁶ So ausdrücklich § 1 lit a des Patents vom 19.10.1846, JGS 1846, Nr. 992, 375.

⁸⁷ So deutlich bereits *Vesque von Püttlingen*, Das musicalische Autorrecht (1864), 47.

⁸⁸ Diese «Finalmusik», z.B. Cassation G-Dur Nr 1, KV 63, wurde zu Semesterabschluss komponiert und zumeist im Freien aufgeführt.

leicht dies: «Ich bin nicht sorglos, ich bin ... auf alles gefaßt, und kann folglich alles mit Geduld erwarten und ertragen – wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet.»⁸⁹ – Eine treffliche Maxime für das Mozartjahr 2006.

⁸⁹ Brief an Leopold Mozart vom 29.11.1777, zit. nach *Braun/Deutsch* (Fn. 25), Bd. 2, 153.