

Fünftes Kapitel

Der Prozeß um Spontinis "Fernand Cortez" 1840

Im Juni 1840 fand vor den Pariser Gerichten der erste einer Reihe besonders aufsehenerregender Prozesse um die Rechte von Opernautoren statt. Dieser Rechtsstreit, der sich an den Umständen der Wiederaufnahme von Gasparo Spontinis Oper *Fernand Cortez* an der Académie entzündete, zeigt in sehr anschaulicher Weise einige charakteristische Aspekte der Einstellung der Bühnenautoren des 19. Jahrhunderts zum Urheberrecht auf.

a) Gründe und Ablauf des Rechtsstreites

Spontini war, nachdem seine ersten Bühnenwerke noch in seiner italienischen Heimat aufgeführt wurden, 1804 im Alter von 30 Jahren nach Paris gekommen¹. Drei Jahre später feierte er an der Opéra mit *La Vestale* einen derartigen Triumph, daß er nicht nur über Jahre zu einem der dort meistgespielten Komponisten wurde, sondern auch zum Günstling Napoleons und der Kaiserin aufstieg. Mit der 1809 unter riesigem Kostenaufwand und in Gegenwart Napoleons sowie der Könige von Westfalen² und Sachsen uraufgeführten Oper *Fernand Cortez* erreichte Spontinis Pariser Ruhm seinen Zenit. Nach der Aufführung dieses Werks wurde dem Komponisten die Leitung des Théâtre de l'Impératrice (also des späteren Théâtre Italien) übertragen.

In *La Vestale* und *Fernand Cortez* wird, ebenso wie in der 1815 entstandenen wenig erfolgreichen *Olympie*, ein Umformen der Gluckschen Musiktheatertradition in Richtung der "Grand Opéra" erkennbar. Die Chor- und Massenszenen dieser Werke, die großen szenischen Aufwand erfordern, kommen den Dimensionen späterer *tableaux*, d.h. der sich bis zur Aufleitung sämtlicher Kräfte steigernden Ensembleszenen in den Schlußbildern einer Oper, bereits recht nahe. Im Hinblick auf Spontinis *Fernand Cortez* kann zudem festgestellt werden, daß Sujet und Faktur des Librettos bereits alle jene Merkmale enthalten, die in den späteren "Grand Opéra"-

1 vgl. zum folgenden Fragapane, a.a.O.; Libby, New Grove, Art. "Spontini"; Pfannkuch, MGG, Art. "Spontini"; Mongrédien, Europe, a.a.O.

2 König von Westfalen war damals Napoleons Bruder Jérôme.

Textbüchern stereotyp wiederkehren.³ Der Stoff dieser Oper konnte im übrigen unschwer auf Napoleons Spanien-Feldzug bezogen werden, enthielt also gleichsam tagespolitische Implikationen.⁴

Mit dem Sturz Napoleons 1814 verlor auch Spontini an Erfolg und Einfluß. Sein letzter großer Pariser Erfolg lag in der Aufführung einer umgearbeiteten Fassung des *Fernand Cortez* 1817, die dieser Oper zahlreiche weitere Aufführungen sicherte. In dieser Version hat Spontini gemeinsam mit seinem Librettisten Jouy viele "phrases de circonstances"⁵ ausgemerzt und wiederum neue Bezüge auf das politische Tagesgeschehen eingearbeitet.⁶ 1820 verließ der zwei Jahre zuvor noch als Franzose naturalisierte Komponist Paris in Richtung Berlin, wo er die überragend ausgestattete Stelle eines "General-Oberintendanten der königlichen Musik" antrat.

Spontinis langjährige Tätigkeit in Berlin war von Beginn an mit zahllosen Querelen verbunden, die für den Komponisten gegen Ende der 1830er Jahre immer unerträglicher wurden. So liebäugelte der Italiener zunehmend mit der Rückkehr in seine Wahlheimat Paris (die er schließlich 1842 auch vollzogen hat). Allerdings wurden seine ehemals so erfolgreichen Opern an der Académie, an der nun die "Grand Opéras" Meyerbeers, Halévys und anderer dominierten - von einigen halbherzigen und fruchtlosen Wiederaufnahmen abgesehen - nicht mehr gespielt. Vor diesem Hintergrund kam es zu dem nun zu schildernden Prozeß⁷, der seine Wirkung daraus bezog, daß beide Parteien nicht davor zurückschreckten, in aller Öffentlichkeit schmutzige Wäsche zu waschen.

Spontini hatte 1838/39 erhebliche Anstrengungen unternommen, den damaligen Direktor der Opéra, Duponchel, dazu zu bewegen, ihm den Auftrag für eine "Grand Opéra" zu erteilen oder zumindest eine seiner alten Opern in einer Neufassung zu

3 Finscher, S. 87, hat die Charakteristika eines "Grand Opéra"-Librettos wie folgt treffend beschrieben: "Fünf kurze, möglichst ohne Verwandlung auskommende Akte, kurze Szenen, meist voll heftiger Aktion und in sich gesteigert, in scharfen Kontrasten gegeneinander abgesetzt und zu einem großen tableau führend, in dem jeder Akt kulminiert; die Aktschlüsse wiederum sich steigernd bis zum endlichen, alle Personen und szenischen Mittel aufbietenden Höhepunkt des letzten Finales; innerhalb der Szenen ein effektvoll-abruptes Gegeneinander von Aktionen und Emotionen und von Massen und Protagonisten auf engstem Raum; am Anfang des ersten Aktes ein ebenso effektvoll-abrupter Sprung in die sogleich zum Konflikt zugespitzte Handlung." Während Finscher betont, daß das Neue an der "Grand Opéra" primär eine Schöpfung des Librettisten Eugène Scribe sei, zeigt Gerhard, Spontini, a.a.O., auf, daß bereits das von Jouy stammende Textbuch des *Fernand Cortez* die später zur Norm werdende Konzeption in verblüffender Weise vorwegnimmt.

4 vgl. Gerhard, Spontini, a.a.O., m.w.N.

5 vgl. van der Linden, S. 225

6 vgl. Gerhard, Spontini, S. 94. Daß diese Wiederaufnahme einer im Auftrag Napoleons geschriebenen Oper in der Zeit der Restauration überhaupt möglich war, hing mit der Aufführungsgeschichte des *Cortez* zusammen. Weil das Libretto der Oper die Mexikaner (im übertragenen Sinne also die Spanier als Gegner Napoleons) zu günstig darstellte, wurde die Oper, die sich immer stärker als kontraproduktiv zu Napoleons Politik erwies, von diesem nach einigen Vorstellungen abgesetzt. Dieser Umstand ermöglichte ihre Wiederaufführung in einer Zeit, die dem *Empereur* nicht freundlich gegenüberstand. Vgl. dazu Mongréden, Europe, S. 332 ff.

7 Die von mir bei der Dokumentation verwendeten Unterlagen stammen aus: Gazette des Tribunaux, 18., 21., 24. und 27. Juni 1840; La France Musicale, 21. und 28. Juni 1840; Revue et Gazette Musicale de Paris, 21. und 28. Juni sowie 5. Juli 1840; Le Ménestrel, 21. und 28. Juni 1840; in der neueren Literatur findet sich einzige eine wenig ergiebige Erwähnung des Prozesses bei Fragapane, S. 80 f.

Abb. 9: Figurinen von François-Guillaume Ménageot zur Uraufführung von Spontinis "Fernand Cortez" an der Pariser Opéra im Jahre 1809



Die Materialien zur Uraufführung des *Fernand Cortez* sind fast vollständig in der Bibliothèque de l'Opéra bewahrt geblieben. Die drei oben gezeigten Figurinen bildeten Vorlagen zur Kostümierung von Chor und Statisten. Aufwand und Pracht der Aufführung werden besonders deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eine an Ort und Zeit der Handlung angepaßte Kostümierung von Statisterie und Chor damals noch eine Neuheit war. An vielen Pariser Theatern wurde noch um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts nur in Kostümen der Epoche gespielt. Als Komparsen zogen die meisten Pariser Bühnen Mitglieder aktiver Soldatenregimenter und Kriegsveteranen heran, die sich auf diese Weise ein Zubrot verdienen konnten. Das Gehalt dieser Statisten war mehr als gering; trotzdem wurde von ihnen in der Regel erwartet, daß sie die Kleidung für ihren Auftritt selbst stellten und in Stand hielten. Während der Pausen zwischen den einzelnen Auftritten mußten sich Chorsänger und Statisten in unbeheizten und nur notdürftig beleuchteten Räumen aufhalten. Beleuchtet und beheizt wurden lediglich die Garderoben von Ensemblemitgliedern, die sich vertraglich entsprechende Zulagen, nämlich eine bestimmte Anzahl von "feux", ausbedungen hatten. Nur diese Kräfte bekamen üblicherweise auch aus dem Fundus der Bühnen Kleidung gestellt bzw. traten überhaupt in wechselnden Kostümen auf. Eine Aufführung wie die des *Fernand Cortez*, bei der auch die auf die Bühne gebrachten Massen prachtvoll und stilecht gekleidet waren, konnte 1809 in Frankreich überhaupt nur an der hochsubventionierten Pariser Opéra herausgebracht werden.

produzieren.⁸ Während er mit seinem ersten Begehrten scheiterte, wurde seine Bitte um die Neuproduktion eines seiner Stücke über einen Umweg erfüllt: Die *Chambre des Députés* beauftragte die Regierung 1839, die jährliche Subvention für die Académie nur unter der Bedingung zuzuweisen, daß ein früheres Erfolgswerk, namentlich eine der ehedem gefeierten Opern Spontinis, wieder ins laufende Repertoire genommen würde. Wie es zu diesem nicht eben gewöhnlichen Parlamentsbeschuß gekommen war, blieb im Prozeß umstritten. Denn während Spontinis Advokat es so darstellte, als hätte sich in der Anweisung des Hohen Hauses die Enttäuschung namentlich der älteren Deputierten darüber ausgesprochen, daß an der Opéra die alten Chef-d'Oeuvres nicht mehr gepflegt würden, führte die Gegenseite diesen Beschuß auf eine massive und unredliche Intervention seitens des Komponisten selbst zurück. Dieser habe am Vortage der Subventionsdebatte - zu einem Zeitpunkt, in dem keine entsprechende Reaktion mehr möglich gewesen sei - in der *Chambre des Députés* einen anonymen Brief verteilen lassen, worin eben die Vernachlässigung der Erfolgsopern früherer Jahre durch die Direktion der Opéra gerügt wurde. An Spontinis Verfasserschaft dieses Schreibens hegte man in der Direktion der Académie umso weniger Zweifel, als in dem betreffenden Brief das Loblied der französischen Opern des damaligen Berliner Generalmusikdirektors gesungen wurde.

Jedenfalls wurde es für den Académie-Chef Duponchel unumgänglich, die Wiederaufnahme einer Spontini-Oper einzuleiten, und er faßte dafür zunächst *La Vestale* ins Auge. Dieser Plan wurde öffentlich bekannt und in den Zeitungen erwähnt bzw. diskutiert. Als Berlioz im *Journal des Débats* Ende 1839 den Hinweis gab, daß die Direktion der Opéra die bereits begonnenen Proben dieses Stükkes wieder abgebrochen hätte, sah Spontini dies als Beweis dafür an, daß die Administration der Opéra, die ihm ohnehin übel gesinnt sei, an einer würdigen Wiederaufführung einer seiner Opern kein Interesse habe:

"*...il n'est pas difficile de deviner le dessin et le but malveillant de quelques meneurs de l'Opéra, qui par leurs procédés hostiles, menaçans, et par leurs plumes, se sont ouvertement constitués mes ennemis acharnés; ce que l'auteur de l'article des Débats sait encore mieux que moi.*"⁹

"...es ist nicht schwierig, das Vorhaben und bösartige Ziel einiger Führungsleute der Opéra zu erraten, die sich durch ihr feindliches und drohendes Vorgehen und die Artikel aus ihrer Feder offen als meine erbitterten Feinde erwiesen haben, wie der Autor des "Débats"-Artikels noch besser weiß als ich."

Der Italiener befürchtete, daß die Führung der Académie die an sie ergangene Weisung zum Anlaß nehmen werde, den Abgeordneten mittels einer auf katastro-

8 Vgl. den langen Artikel, der am 21.7.1839 in der Spontini verbundenen Zeitschrift *La France musicale* erschien; in diesem wird Duponchel ob seiner Ablehnung Spontinis bei gleichzeitiger Protektion Halévy scharf angegangen.

9 Brief an den Agenten der *Société des auteurs dramatiques*, Michel, zitiert nach dem im *Le Ménestrel*, Ausgabe vom 28. Juni 1840, wiedergegebenen Plädoyer Chaix-d'Est-Anges für die Opéra in der Berufungsverhandlung.

phale Weise durchfallenden Inszenierung zu beweisen, warum sie mit Recht nicht mehr auf die Opernerfolge aus den ersten Jahren des Jahrhunderts zurückgriffe. Um seine Interessen in optimaler Weise vertreten zu können, schaltete er den damaligen Agenten der SACD, Michel, ein. Diesem schrieb er einen langen Brief, dessen wesentliche Passagen wie folgt lauteten:

"...Mais la manière indigne dont on a fait représenter à différentes époques la "Vestale", "Cortès" et "Olympie" depuis mon éloignement de Paris, l'exécution plus que négligée (bien que les principaux rôles aient été parfois dignement remplis), et la mise en scène indécente, ignoble et détestable de ces opéras avec de vieux costumes en guenilles, des décorations effacées et tombant en lambeaux! les choeurs n'étant ni étudiés, ni appris, ni chantés et les choristes en très petit nombre, dont M... est le premier chef, sortant à peine et par hasard des coulisses. Ajoutez à cela des coupures, des retranchemens, des altérations désespérantes pour un compositeur! la pompe des marches, des cérémonies et des ballets supprimés ou rendus ridicules! Figurez-vous aussi quelques vieux comparses en haillons, représentant ces formidables légions romaines qui subjuguèrent le monde! Et le lendemain, voyez-les, et ayez-pitié de ces fiers conquérans du Mexique! ... Combien la voix publique et la presse ne se sont-elles pas élevées, même devant les Chambres et sur les tribunes de 1839, contre ce déplorable massacre lyrico-dramatique et d'autres énormes abus de même genre! Et nonobstant, lesdits meneurs de l'Opéra n'en crient pas moins audacieusement et sans cesse avec leur flétrissant argument, que les ouvrages classiques sont aujourd'hui sans nul effet ni intérêt, qu'ils sont frappés de mort et qu'il ne faut plus les exhumer au public. Eh! parbleu! je le crois bien, de la manière dont ils les ont montrés! Et voilà justement le nouveau piège que je crois avoir deviné, et ce qui me fait un impérieux devoir de m'opposer, me trouvant absent, à la remise en scène de mes opéras sur le théâtre de l'Académie royale de musique, à moins que je ne sois officiellement engagé moi-même par l'administration à me rendre à Paris, pour aider de mes conseils créateurs les artistes (la tradition de mes opéras étant perdue), pour assister aux répétitions et contribuer au succès de la "Vestale", puisque c'est d'elle qu'il s'agit...."¹⁰

"Aber die unwürdige Art und Weise, in der man nach meinem Weggang aus Paris in verschiedenen Epochen "Vestale", "Cortez" und "Olympie" aufgeführt hat, die mehr als vernachlässigte Ausführung (obwohl die Hauptrollen manchmal würdig besetzt worden sind) und die anstößige, unwürdige und verabscheuenswerte Inszenierung dieser Opern mit alten, zerlumpten Kostümen, verwischten und in Fetzen hängenden Dekorationen! die Chöre waren weder einstudiert noch gekonnt noch gesungen, und die Choristen - deren erster Chef Herr... ist¹¹ - in kleiner Zahl, kaum und nur zufällig aus den Kulissen tretend. Fügen Sie dem Schnitte hinzu, Streichungen,

¹⁰ Gazette des Tribunaux, 18. Juni 1840

¹¹ Die Auslassung der Namensnennung, die an dieser Stelle des Briefes bei den Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem Prozeß erfolgte, kann nur als rhetorischer Kniff angesehen werden, um den unverhohlenen Angriff Spontinis auf seinen - erfolgreichen - Komponistenkollegen Halévy noch wirksamer zu machen.

einen Komponisten zur Verzweiflung bringende Entstellungen! der Pomp der Märsche, der Zeremonien und Ballette unterdrückt oder lächerlich gemacht! Stellen sie sich weiter einige alte Komparsen in Lumpen vor, die glorreichen römischen Legionen, die die Welt unterwerfen, darstellend! Und beim folgenden Mal, sehen Sie sie an, und haben Sie Mitleid mit den stolzen Eroberern Mexikos! ... Wie oft haben sich nicht die Stimmen von Presse und Publikum gegen dies beklagenswerte lyrisch-dramatische Massaker und andere enorme Mißbrüche derselben Art erhoben, selbst in den Abgeordnetenhäusern und auf den Zuschauerrängen des Jahres 1839! Und trotzdem, die besagten Führungsleute der Opéra schreien nicht weniger kühn und ohne Unterlaß ihr geißelndes Argument dagegen an, daß die klassischen Werke heute ohne jeden Effekt und jedes Interesse seien, daß sie vom Tode befallen seien und daß man sie nicht mehr vor Publikum exhumieren müsse. Eh! weiß Gott! das glaube ich gerne, bei der Art und Weise, in der man sie gezeigt hat! Und nun gerade diese neue Falle, die ich erkannt zu haben glaube, und die in mir die unwiderstehliche Pflicht weckt, mich - angesichts meiner Abwesenheit - der Wiederaufnahme meiner Opern auf der Bühne der Académie royale de musique zu widersetzen, zumindest sofern ich nicht persönlich von der Verwaltung engagiert werde, mich nach Paris zu begeben, um mit den Ratschlägen des Schöpfers den Künstlern zu helfen (die Tradition meiner Opern ist verloren), an den Proben teilzunehmen und zum Erfolg der "Vestale" beizutragen, denn sie ist es, um die es sich handelt..."

Mit der Einschaltung der SACD wollte Spontini also das Recht erkämpfen, bei der geplanten Wiederaufnahme der *Vestale* an der künstlerischen und inszenatorischen Gestaltung beteiligt zu werden. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Gerichte zwar im Fall eines Schauspielautors bereits entschieden, daß dem Autor der Zutritt zu und die Mitwirkung bei den Proben seines Stücks nicht verweigert werden durfte¹²; der unverhohlene Leistungsanspruch, den Spontini offensichtlich sowohl hinsichtlich von Musik wie *mise-en-scène* stellte, mußte angesichts der Animositäten im Verhältnis des Komponisten zur Führungsspitze der Opéra aber unweigerlich zu Schwierigkeiten führen. Infolgedessen ließ Spontini Duponchel, der inzwischen anstelle der ursprünglich geplanten *La Vestale* den *Fernand Cortez* vorbereitete, wissen, daß er einer von ihm ungeprüften und ungenehmigten Inszenierung seiner Opern nicht zustimme. Dabei wies der Komponist darauf hin, daß eine Aufführung von Werken ohne Genehmigung ihres Urhebers gemäß des dritten Artikels des Gesetzes von 1791¹³ unzulässig sei.

12 Die Rechte und Pflichten eines Autors beschrieb das 1830 erschienene Lehrbuch von Vivien und Blanc, S. 277, folgendermaßen: "*Mais il (l'auteur) doit assister aux répétitions, il peut donner aux comédiens les avertissements qui lui paraissent convenables, prescrire les changements dont l'aspect de la mise en scène lui démontrerait l'avantage, et, sur tous ces points, ses avis doivent être suivis. Tout ce qui concerne l'exécution de son ouvrage, les moyens de le produire, l'interprétation de ses pensées, lui appartient en propre; c'est son droit le plus intime.*" ("Aber er (der Autor) muß an den Proben teilnehmen, er kann den Schauspielern die Hinweise, die ihm angemessen scheinen, geben, Änderungen vorschreiben, deren Vorteilhaftigkeit ihm der Anblick der Inszenierung bewiesen hat, und seine Hinweise müssen hinsichtlich aller dieser Punkte befolgt werden. Alles, was die Aufführung seines Werkes betrifft, die Mittel, um es zu produzieren, die Interpretation seiner Gedanken, steht ihm selbst zu; es ist sein höchst eigenständiges Recht.")

13 vgl. dessen Text oben S. 21 sowie im Materialapparat dieser Arbeit, S. 303

An der Académie liefen die Vorbereitungen für die Produktion des *Fernand Cortez* jedoch ohne Beteiligung des Komponisten weiter. Am 27. Mai 1840 teilte Spontini der Opéra brieflich aus Berlin mit, daß er die geplante Aufführung des *Cortez* untersage und überhaupt eine solche *remise-en-scène* nur unter drei Bedingungen gestatte: Erstens müsse er auf die Verteilung der Rollen Einfluß nehmen und die musikalischen Proben sowie die *mise-en-scène* leiten können. Zweitens müsse das Dekor und die *mise-en-scène* dem Aufwand entsprechen, der auf das Werk bei seiner Uraufführung verwendet worden sei. Drittens schließlich solle der dritte Akt in jener völlig umgearbeiteten Version gespielt werden, die er 1823 für eine Aufführung des *Fernand Cortez* in Berlin geschrieben habe (dieses Material aber war an der Opéra noch nicht vorhanden). Der Komponist erbot sich, umgehend aus Berlin anzureisen, um seinen Teil zur Erfüllung dieser Auflagen zu leisten.

An der Académie reagierte man auf diese Forderungen durch die Einberufung eines internen Schiedsgerichtsverfahrens, in dem Spontinis Forderungen zurückgewiesen wurden. Der neue Direktor Léon Pillet, dem zum 1. Juni 1840 von dem weiter in der Geschäftsführung verbleibenden Duponchel ein Großteil der Kompetenzen übertragen worden war, ließ den *Fernand Cortez* deshalb weiter unbeirrt proben und kündigte schließlich auf Plakaten die Premiere für den 17. Juni 1840 an. Spontini, der eine von ihm nicht autorisierte Aufführung um jeden Preis verhindern wollte, reiste daraufhin mit der Kutsche von Berlin an, um in Paris persönlich eingreifen zu können. Er beauftragte den Advokaten Amédée Lefebvre, auf eine Eilverhandlung des *Tribunal de Commerce* hinzuwirken, die gerade noch für den Tag der Premiere anberaumt werden konnte.

Für Pillet trat in dieser Sache der Advokat Durmont auf, der sich in seiner Verteidigungsrede auf die fortduernde Wirksamkeit der 1809 von Spontini der Opéra erteilten Genehmigung zur Aufführung des *Fernand Cortez* berief. Nach den in den *Regléments* der Opéra festgeschriebenen Regeln hätte jeder Autor nach der 20. Vorstellung seines Stückes das Recht, sein Werk gegen Erstattung der Kosten der *mise-en-scène* zurückzuziehen. Auf ein solches Angebot Spontinis, so betonte er, wäre die Leitung der Académie jederzeit eingegangen; da es aber niemals ergangen sei, könne der Komponist nun nicht auf die angeblich fehlende Aufführungsgenehmigung rekurren. Im übrigen hätte Spontinis Mitautor, der Librettist Jouy, der Wiederaufnahme nicht nur ausdrücklich zugestimmt, sondern eigens noch um eine Loge für die Premiere gebeten. Zusammenfassend argumentierte Durmont:

*"L'auteur peut-il du jour au lendemain, selon sa caprice ou sa mauvaise humeur, retirer sa pièce? Assurément non; il existe alors entre l'auteur et le directeur un lien de droit qui oblige réciproquement les parties contractantes."*¹⁴

"Kann der Urheber von einem Tag auf den anderen, gemäß seinen Kaprizen oder seiner schlechten Laune, sein Stück zurückziehen? Gewiß nicht; es besteht also zwischen dem Autor und dem Direktor ein Rechtsband, das die Vertragsparteien gegenseitig verpflichtet."

14 Gazette des Tribunaux, 18. Juni 1840

Spontini ließ durch seinen Advokaten Lefebvre dem Gericht mitteilen, daß er es der Opéra freistelle, das von Jouy verfaßte Libretto verlesen zu lassen. Eine Aufführung seiner Musik sei jedenfalls nach dem klaren Wortlaut des Gesetzes nicht ohne seine Zustimmung möglich, zumal die von der Gegenseite angeführten Reglements erst sieben Jahre nach der ersten Aufführung des *Fernand Cortez* in Kraft getreten seien.

Das Gericht folgte der Argumentation der Kläger und gab Spontini Recht. Für jeden Fall einer ungenehmigten Aufführung wurde der Opéra ein Schadensersatz von 6000 fr. auferlegt. Da mit einer Berufung seitens der Académie zu rechnen war, machten die Richter die sofortige Vollstreckbarkeit allerdings von einer Sicherheitsleistung des Komponisten an die Académie abhängig.

Dieses Urteil erging um vier Uhr nachmittags; Direktor Pillet war dabei nicht im Gerichtssaal anwesend, da er in der Opéra mit den letzten Vorbereitungen für die Premiere befaßt war. Um halb sieben Uhr, zu einer Zeit, als die Salle Le Peletier¹⁵ bereits zur Hälfte gefüllt war und ein großer Zustrom von Premierenbesuchern herrschte, erschien Spontini in Begleitung seines Schwagers Erard am Ort des Geschehens. Unter Vorlage des vom Gericht ausgefertigten Urteils verlangte er, daß Pillet die Vorstellung umgehend absage oder ihm noch aus der Abendkasse 6000 fr. zahle.

Dieser spektakuläre Auftritt sorgte für Aufsehen und Unruhe; hinter den Kulissen kursierte die Frage: "Jouera-t-on? Ne jouera-t-on pas?". Pillet, der unter den gegebenen Umständen um jeden Preis spielen lassen wollte, forderte seinerseits von Spontini die Erbringung der geforderten Sicherheitsleistung, worauf der Komponist auf seinen Schwager Erard, der als Immobilienmillionär in Paris kein Unbekannter war, als Bürgen hindeutete. Pillet weigerte sich aber, die Auszahlung vorzunehmen. Als Begründung gab er an, nicht juristisch abgesichert zu wissen, ob Erards Grundbesitz nicht von Hypotheken überfrachtet sei. Spontini mußte die Académie ohne sofortige Satisfaktion wieder verlassen.

Immerhin erreichte der Komponist durch seine Vorgehensweise, daß sich die Affäre zu einem handfesten Theaterskandal auswuchs, der in Paris zum Tagesgespräch wurde. Beide Parteien scharten ihre Partisanen um sich: Im *Journal des Débats* veröffentlichte Berlioz, bekanntermaßen ein Freund Spontinis, eine positive Rezension des *Fernand Cortez*, in der die Qualitäten des Stückes hervorgehoben wurden. Die Brüder Escudier scholten in ihrer musikalischen Wochenzeitung *La France musicale* (zu der Spontini häufiger Romanzen seiner Komposition beitrug) die Operndirektion, bei der Reprise des Erfolgsstückes des Italieners mit einer "négligence impardonnable" vorgegangen zu sein:

"Danses, orchestre, choeurs, chanteurs, tout cela a été une véritable parodie; et cependant, malgré une exécution grotesque, pour ne pas dire plus, le public, à plusieurs reprises, s'est levé avec enthousiasme, a applaudi des pieds et des mains, et lorsque Massol a entonné avec sa voix éclatante ce fameux passage: "Marchons! mar-

15 Dieser in der rue Le Peletier gelegene Saal war während der gesamten "Grand Opéra"-Epoche bis zum Umzug in den neu erbauten Palais Garnier 1875 der Sitz der Académie.

chons à des succès nouveaux!" la salle a été embranlée par le bruit des bravos; c'était un cri général de surprise et d'admiration."¹⁶

"Tänze, Orchester, Chöre, Sänger, all das war eine wahrhafte Parodie; und dennoch, trotz einer - um nicht noch Stärkeres zu sagen - grotesken Aufführung, hat das Publikum sich mehrmals hintereinander voll Enthusiasmus erhoben, getrampelt und geklatscht, und als Massol mit seiner strahlenden Stimme die berühmte Passage: "*Marchons! Marchons à des succès nouveaux!*" angestimmt hat, ist der Saal vom Lärm der Bravos erschüttert worden; es war ein allgemeiner Aufschrei des Erstaunens und der Bewunderung."

Jedoch meldeten sich auch Gegenstimmen zu Wort. Der Redakteur der Musikrevue *Le Ménestrel* kritisierte zwar das Verhalten der Direktion der Opéra gegenüber Spontini, stellte aber gleichzeitig fest, die Wiederaufnahme habe "*nullement répondu à l'attente du public*".¹⁷

Pillet, der sich nach dem Urteilsspruch des *Tribunal de Commerce* Angriffen in der Presse ausgesetzt sah, weil er den *Fernand Cortez* in der von Spontini nicht autorisierten Version aufführen ließ, veranlaßte mehrere Zeitungen, einen rechtfertigenden Brief abzudrucken.¹⁸ In diesem stellte er zunächst klar, daß er einen bedeutenden finanziellen Nachteil in Kauf genommen habe, um die Erwartungen des bereits anwesenden Publikums nicht zu enttäuschen. Ferner habe er Berufung gegen das Urteil eingelegt, denn

*"c'est une question de principe, et une question si grave, que si les prétentions de M. Spontini devaient triompher, l'administration de l'Opéra deviendrait tout-à-fait impossible."*¹⁹

"das ist eine Frage des Prinzips, und zwar eine so schwerwiegende, daß - sollten die Anmaßungen des Herrn Spontini triumphieren - die Leitung der Opéra vollkommen unmöglich gemacht würde."

Die fällige Berufungsverhandlung fand bereits sechs Tage nach Verkündung des erstinstanzlichen Urteils vor der *Cour royale* statt. Eine immense Publikumsmenge bevölkerte den Gerichtssaal, in dem nunmehr der berühmte Advokat Chaix-d'Est-Ange die Sache der Opéra vertrat.

Gustave Chaix-d'Est-Ange (père, 1800-1876) trat bereits im Alter von 20 Jahren in den *ordre* der Pariser Advokaten ein.²⁰ Gleich mit seinen ersten Plädoyers, die der Verteidigung verschiedener Teilnehmer der Militärverschwörung des Augusts 1820 galten, begann seine glänzende, alle denkbaren Höhepunkte - 1844 wählte man

16 La France musicale, 21. Juni 1840

17 Le Ménestrel, 21. Juni 1840

18 vgl. Revue et Gazette Musicale de Paris, 28. Juni 1840

19 Revue et Gazette Musicale de Paris, 28. Juni 1840

20 vgl. zum folgenden Rousset, a.a.O. Für weiterführende Angaben danke ich ferner Herrn Yves Ozanam, Archiviste à l'ordre des avocats de barreau de Paris, sehr herzlich.

Chaix-d'Est-Ange zum *Bâtonnier*²¹ - erreichende Anwaltslaufbahn. Chaix-d'Est-Ange spezialisierte sich im folgenden auf politische Prozesse, die zu der damaligen Zeit - in der die Freiheit der politischen Meinungsäußerung der Presse immer wieder eingeschränkt wurde - besonders von einem liberal oder regierungskritisch eingestellten Publikum mit größter Aufmerksamkeit verfolgt wurden. 1857 wechselte der großartige Redner in die politische Laufbahn, ohne dort jedoch die Erfolge erreichen zu können, die später seinem Sohn Gustave Chaix-d'Est-Ange (fils) - der gleichfalls als Advokat begonnen hatte - vorbehalten waren.

Chaix-d'Est-Ange verfolgte in seinem Plädoyer nach der erstinstanzlichen Niederlage eine geschickte Taktik: Er unterstrich, daß die Opéra jederzeit bereit gewesen sei, Spontini bei den Proben seiner Oper mitwirken zu lassen, daß aber dessen Begehrlichkeiten alles überstiegen hätten, was vernünftigerweise hätte akzeptiert werden können. Der Advokat scheute sich nicht, Spontini vor aller Öffentlichkeit zu diskreditieren: "La vie est difficile avec M. Spontini."²² Spontini habe von Duponchel nicht nur verlangt, daß *Fernand Cortez* mit dem neuen dritten Akt gespielt werden solle, sondern daß die Académie danach seine neue Oper *La fiancée du Guelfe* aufzuführen habe und er darüber hinaus einen Vertrag für eine neu zu schreibende "Grand Opéra" erhalte.

"*M. Duponchel, instruit de ce qui s'était passé à Berlin, éludait la demande; il cherchait des prétextes honnêtes; il n'était pas possible de dire à M. Spontini: "Votre musique est mauvaise!" mais on lui disait: "La place est prise, le répertoire est encombré, etc.etc."*"

"Herr Duponchel, der über das, was sich in Berlin abgespielt hatte, unterrichtet war, umging die Bitte; er suchte nach ehrenhaften Vorwänden; es war nicht möglich, Herrn Spontini zu sagen: "Ihre Musik ist schlecht!", aber man sagte ihm: "Der Platz ist besetzt, das Repertoire ist platzraubend, etc. etc."

Mit der Aufführung des *Fernand Cortez* sollte zudem nach dem Willen des Komponisten der Moment abgewartet werden, in dem die Asche Napoleons I. nach Paris überführt wurde²³; Spontini wollte zu diesem Anlaß eigens eine Apotheose in die Oper einfügen. Alle diese Forderungen hatte er laut der Darstellung Chaix-d'Est-Anges mit dem Hinweis versehen, daß auch Duponchel bekannt sein müsse, daß der Großteil des *Fernand Cortez* im Haus de Rémusat geschrieben worden sei. (de Rémusat, ein Freund Spontinis, war seinerzeit gerade Innenminister.) Diese Verhaltensweise sei zwar, so der Advokat, typisch für den Komponisten (um dies zu belegen, befriedigte Chaix-d'Est-Ange die Sensationslust des Publikums mit dem Vortrag verschiedener häßlicher Anekdoten aus dem Leben Spontinis), könne von der Académie aber dennoch keinesfalls hingenommen werden.

Demgegenüber habe die Opéra, so führte der Anwalt weiter aus, Spontini überhaupt erst zu dem gemacht, was er nun sei. So habe der Verlust bei jeder Auffüh-

21 Der *Bâtonnier* ist der Vorsteher der jeweiligen Advokatenzunft eines Gerichtsbezirks. Insbesondere bei der größten und wichtigsten dieser "Zünfte" (*ordres*), nämlich dem Pariser *ordre*, ist dieser Posten mit großem Einfluß und höchstem Prestige verbunden.

22 Gazette des Tribunaux, 24.Juni 1840

23 Die Trauerfeierlichkeiten für Napoleon I. fanden am 15. Dezember 1840 statt.

Abb. 10: Gustave Chaix-d'Est-Ange, Gemälde von Léon Noël, 1844



Die Hand auf Plädoyerentwürfe gestützt, stellt sich Chaix-d'Est-Ange im Alter von 44 Jahren dem Porträtierten, um sich als *Bâtonnier* für die Galerie des *ordres* der Pariser Advokaten abbilden zu lassen.

rung der *La Vestale* erwiesenermaßen über 2000 fr., bei der kaum gespielten *Olympie* insgesamt gar 124.000 fr. betragen. Daher sei für die Wiederaufnahme des *Fernand Cortez* kein neuer gigantischer Aufwand zu vertreten gewesen, und jedenfalls habe die Opéra hier wie auch hinsichtlich der künstlerischen Ausgestaltung - die zugegebenermaßen darunter gelitten habe, daß mit Duprez, Mario, Mme. Dorus-Gras und Fanny Elßler²⁴ die vier besten Kräfte nicht verfügbar gewesen seien - ihr Bestes gegeben. Die Aufführung sei um nichts schlechter gewesen als vorherige Wiederaufnahmen der Opern Spontinis, gegen die der Komponist auch nicht eingeschritten sei. Auf seine gesetzlichen Urheberrechte könne sich Spontini schon deshalb nicht berufen, weil seine Oper vertraglich ins Repertoire der Académie übergegangen sei und daher jetzt nur deren *Réglements* in diesem Rechtsstreit Anwendung finden könnten.

Spontinis Anwalt versuchte den Ausführungen Chaix-d'Est-Anges entgegenzuhalten, daß dem Direktorium der Opéra klar gewesen sei, daß der Komponist der geplanten Aufführung ob ihrer katastrophalen Qualität niemals zugestimmt hätte:

"..mais ce (la représentation de "Fernand Cortez") fut avec les costumes du ballet de "Brésilia", tombé malgré le talent de Mlle. Taglioni²⁵, en sorte que les prétendus Péruviens de "Fernand" furent vêtus comme on l'est au Brésil: puis on prodigua je ne sais quel badigeon sur les anciennes décorations; on ne se donna pas même le soin de discipliner les choeurs: quatre dames, qu'on appelle d'élite, étaient capables de chanter ces choeurs, que l'on dit difficiles²⁶; elles étaient absentes; on ne les attendit pas; aussi, lorsque arrivèrent ces sauvages misérables, détonant à l'envi, ce fut une immense huée que ne purent couvrir les applaudissements accordés aux beaux morceaux de la pièce."²⁷

"...aber sie (die Aufführung des "Fernand Cortez") geschah mit den Kostümen des Balletts "Brésilia" - das trotz des Talents der Taglionis durchgefallen war - auf die Weise, daß die vorgeblichen Peruaner gekleidet waren wie man es in Brasilien zu sein pflegt; dann hatte man was weiß ich für Tünche für die alten Dekorationen verschwendet; man gab sich nicht einmal die Mühe, die Chöre zu disziplinieren: vier Damen, die man die Elite nannte, waren in der Lage, die Chöre - die man als schwierig bezeichnete - zu singen; sie fehlten; man wartete nicht auf sie; auch gab es, als diese miserablen Wilden erschienen, um die Wette falsch singend, ein immenses Buhkonzert, das der den schönen Stücken des Werks zugesetzte Beifall nicht überdecken konnte."

Die Richter der *Cour royale* zeigten sich von den scharfen und geistreichen Ausführungen Chaix-d'Est-Anges jedoch mehr beeindruckt und folgten insbesondere

24 Vgl. hinsichtlich der drei Sänger, die gegen Ende der 1830er Jahre die berühmtesten der Opéra waren, die entsprechenden Artikel bei Gourret, a.a.O. (Duprez, S. 64; Mario, S. 65 f.) und Kutsch/Riemens, a.a.O.; zu der legendären Tänzerin Fanny Elßler vgl. z.B. Véron III, S. 136 ff.

25 Hier ist die seinerzeit berühmte Primaballerina der Opéra angesprochen, deren Auftreten die Tanzkunst revolutionierte.

26 Hiermit dürfte vor allem der Chor "*Enfants du dieu*" im zweiten Akt der Oper gemeint sein, der mit einem Solo einiger Frauenstimmen beginnt.

27 Gazette des Tribunaux, 24. Juni 1840

dessen rechtlichem Argument, daß eine Anwendung des Gesetzes aus dem Jahre 1791 nach der von den Parteien vertraglich vereinbarten Aufnahme des *Fernand Cortez* in das Repertoire der Académie nicht mehr in Frage komme.

In den späteren Kommentaren der Presse wurde der Anteil Chaix-d'Est-Anges am Umkippen der erstinstanzlichen Entscheidung hervorgehoben, was diesem nicht immer zum Guten angerechnet wurde. So schrieb Escudiers *La France Musicale*:

"Cette jurisprudence pourra satisfaire les administrations théâtrales, mais elle sera certainement peu goûtée par les auteurs et compositeurs. M. Chaix-d'Estanges (sic!), défenseur de l'Opéra, a jeté à pleines mains de la boue sur la gloire de Spontini. Il a dépensé tout son esprit pour prouver que Fernand Cortez n'a jamais eu de succès, et nous avons vu le moment où il allait proposer à la Cour d'anéantir cette magnifique page de l'art national. Après la plaidoirie de M. Chaix-d'Estanges, qui voudra voir Fernand Cortez? Ce chef-d'œuvre a été repris vendredi et déjà la salle était presque vide. Nous le disons avec douleur: M. Chaix-d'Estanges a fait plus de mal que de bien à l'Académie royale de musique en lui faisant gagner son procès."

"Diese Rechtsprechung wird die Theaterleitungen befriedigen können, aber sie wird von den Autoren und Komponisten gewiß kaum goutiert werden. Herr Chaix-d'Est-Ange, der Verteidiger der Opéra, hat den Ruhm Spontinis aus vollen Händen mit Schmutz beworfen. Er hat seinen gesamten Esprit verausgabt, um zu beweisen, daß "Fernand Cortez" niemals Erfolg hatte, und wir haben den Moment erlebt, in dem er der Cour vorgeschlagen hat, diese großartige Seite unserer nationalen Kunst zu vernichten. Wer wird nach diesem Plädoyer Chaix-d'Estanges' noch den "Fernand Cortez" sehen wollen? Dieses Chef-d'Oeuvre ist Freitag wieder gespielt worden, und der Saal war bereits halb leer. Wir sagen es voll Schmerz: Herr Chaix-d'Est-Ange hat der Académie royale de musique mehr Schlechtes als Gutes zugefügt, als er ihr zum Gewinn ihres Prozesses verhalf."

b) Der "Fernand Cortez"-Prozeß aus musik- und rechtsgeschichtlicher Sicht

aa) Die Rezeption der Spontini-Opern nach Anbruch der "Grand Opéra"-Epoche

Der Prozeß um die Aufführungen des *Fernand Cortez* hat die damalige Öffentlichkeit keineswegs wegen seiner juristischen Problematik beschäftigt (auch wenn die juristischen Argumente letztlich für die Entscheidung der Richter den Ausschlag gaben). Vielmehr diskutierte sowohl die musikalische Fachwelt als auch das breite Opernpublikum schlechthin die Frage, ob Spontinis Musik von der Operndirektion zurecht als nicht mehr zeitgemäß abgeurteilt wurde, oder ob hier das ruhmreiche Werk eines großen Komponisten im Begriff war, persönlichen Mißliebigkeiten und Intrigen zum Opfer zu fallen.

Während der Komponist selbst davon überzeugt war, an der Opéra wieder reüssieren zu können, sobald erst die verlorene Tradition seiner Werke in diesem Hause wiederhergestellt und ihm der Auftrag zu einer "Grand Opéra" erteilt wäre, hatte die Leitung der Académie Spontini ihr vernichtendes Verdikt "*Votre musique est mauvaise!*"²⁸ bereits deutlich signalisiert. Zur Probe aufs Exempel, wie sie verschiedentlich dringend gefordert wurde,

*"...que M. Spontini écrive une partition nouvelle, et ses prétentions seront écouteées. Nous l'attendons à cette épreuve, et nous serons les premiers à lui rendre de sincères hommages s'il s'en montre digne."*²⁹,

"...daß Herr Spontini eine neue Partitur schreibe und seine Forderungen erhört werden. Wir erwarten diese Prüfung, und wir werden die ersten sein, die ihm aufrichtige Ehrenbezeigungen erweisen, wenn er sich dieser würdig erweist.",

ist es niemals gekommen. Deswegen und vor dem Hintergrund der Geschichte seines Berliner Wirkens, wo die Werke des der deutschen Sprache nur wenig mächtigen Italieners nach dem Aufkommen der Opern Webers gleichfalls an Gunst verloren, wird Spontini oft als "Zuspätkommer" bezeichnet:

*"Im "Zuspätkommen" und im anlagebedingten Nichtergreifen-können des Notwendigen liegt, nach den beiden großen Pariser Erfolgen, die persönliche Tragik des Künstlers Spontini."*³⁰

Hinsichtlich der Pariser Rezeptionsgeschichte der Opern Spontinis ist aber wohl weniger nach der "persönlichen Tragik" ihres Komponisten als danach zu fragen, inwieweit die Ablehnung des Musiktheaters im "Empire-Stil" ein charakteristisches Merkmal der Epoche der "Grand Opéra" gewesen ist. Wie ich später darlegen werde³¹, war von dieser Geringachtung nämlich keineswegs nur Spontini betroffen, sondern mit Le Sueur zumindest noch ein anderer jener Musiker, deren Werke vor 1820 an der Académie *en vogue* gewesen waren. Wenn also Spontini, dem in Anbetracht seiner Orts- und Stilwechsel wohl eine erhebliche Assimilationsfähigkeit zu attestieren ist³², für ungeeignet gehalten wurde, eine erfolgreiche "Grand Opéra" zu schreiben, so äußerte sich hierin das weit verbreitete Bewußtsein, daß sich in der Zeit nach 1820 auf dem Gebiet des Musiktheaters ein grundlegender Wandel vollzogen hatte, dem - so zumindest die Überzeugung der Verkünder des neuen Zeitalters - Spontini als Exponent des verdrängten früheren Stils unter keinen Umständen zu folgen in der Lage war.

Allerdings steht außer Frage, daß die Ablehnung Spontinis auch einer Figur galt, die im Mittelpunkt zahlloser Querelen und Intrigen stand und schon deshalb von keinem der im Pariser Musikleben entscheidenden Köpfen ohne eine gewisse Partei-

28 vgl. die entsprechende Passage im Plädoyer Chaix-d'Est-Anges, oben S. 88

29 Le Ménestrel, 21. Juni 1840

30 Pfankuch, MGG, Art. "Spontini", Sp. 1087

31 vgl. die Darstellung des Prozesses der Witwe Le Sueurs, 8. Kapitel a), S. 131 ff.

32 Pfankuch, MGG, Art. "Spontini", Sp. 1087, spricht davon, daß Spontini "äußerst assimilationsbegabt" gewesen sei.

lichkeit angesehen wurde. So hatte der Komponist seine Bekanntheit beim Pariser Musikpublikum zugunsten der Escudier-Zeitschrift *La France musicale* eingesetzt, die sich in diesen Jahren gegen den Widerstand von Schlesingers *Gazette musicale* etablierte. Ferner hatte Spontini seine Kritik an Führungskräften der Opéra wie Duponchel oder Halévy nicht oder nur unwesentlich verheimlicht. Auch wenn es gewiß müßig ist, danach zu fragen, was bei einem Fehlen all dieser Faktoren aus der Pflege von Spontinis Oeuvre an der Opéra geworden wäre, so scheint doch festzustehen, daß die unter den Gesetzen eines (begrenzt) freien Musikmarktes arbeitende Direktion der Académie an Spontini nicht vorbeigegangen wäre, wenn dessen Werke einen Publikumserfolg mit ähnlicher Sicherheit hätten garantieren können wie ein Auftrag an Meyerbeer oder Rossini (der damals freilich bereits sämtliche Offerten der internationalen Opernhäuser ablehnte).

Die Beobachtung eines solchen Rezeptionsumbruchs führt zwangsläufig zur Frage nach dessen Hintergründen. Was ist am Stil der "Grand Opéra", so muß die Frage lauten, das eigentlich Neuartige gewesen, das die Werke von Komponisten der vorhergehenden Epoche wie Spontini und Le Sueur beim Publikum und bei den Musiktheatermachern zu ungeliebten "Altlasten" werden ließ (während zur gleichen Zeit sonst längst nicht nur das Neue, Zeitgenössische gepflegt wurde)?

Mit den gemeinhin für typisch erklärten Merkmalen der "Grand Opéra" lässt sich dies nicht ohne Weiteres begründen; vielmehr konnte Jouys *Cortez*-Libretto geradezu zum Prototyp eines Textbuches der "Grand Opéra" erklärt werden³³. Auch hat bereits die Uraufführung des *Fernand Cortez* wesentlich von einer prächtigen, großdimensionierten Inszenierung profitiert (weswegen Spontini auch "lediglich" forderte, daß der inszenatorische Aufwand bei der Wiederaufnahme des *Cortez* demjenigen bei der Premiere entsprechen solle).

Allerdings unterschied sich Spontinis *Cortez* trotz seiner Nähe zu den nach 1826 an der Opéra produzierten Erfolgswerken in einem Punkt erheblich von den späteren "Grand Opéras", nämlich im Hinblick auf die "politische" Funktion der Oper.³⁴ Während Spontinis "phrases des circonstances" mehr oder minder deutliche politische Anspielungen waren (auch die geplante Apotheose an Napoleon hätte wiederum diese Züge getragen), fehlten in den späteren historisierenden Opern solcherlei Bezüge: das historische Geschehen lieferte die Dramaturgie, seine Darstellung enthielt aber keinerlei politische Parteinahme. Dahlhaus kommt daher beispielsweise bei der Deutung von Meyerbeers Oper *Le Prophète* zu dem Schluß:

"Meyerbeer ergreift zwar Partei, aber nicht innerhalb der Politik, sondern gegen sie. Im Grunde ist die Grand Opéra, wie Meyerbeer und Scribe sie konzipierten, eine politische Oper aus dem Geiste des Unpolitischen."³⁵

Bei seinen ersten Vorstößen hatte Duponchel Spontini denn auch in der Tat entgegengehalten, daß die Académie generell keine Stücke mehr aufführen wolle, die vor der Juli-Revolution, also vor dem politischen Erdrutsch von 1830, ihre erste

33 Gerhard, Spontini, S. 93f.; vgl. bereits oben S. 80 mit Fn. 3

34 Vgl. zum folgenden wiederum Gerhard, Spontini, a.a.O., der auch die auf aktuelle Tagespolitik bezugnehmende Konzeption von Rossinis *Le Siège de Corinthe* kommentiert.

35 Dahlhaus, S. 107; vgl. auch Gerhard, Spontini, S. 97

Aufführung an der Opéra erlebt hatten³⁶ (was in Anbetracht der weiter erfolgreichen Rossini-Opern oder Aubers *La Muette de Portici* jedoch kaum etwas anderes als eine Ausrede gewesen sein dürfte). Der *Fernand Cortez*-Prozeß jedenfalls enthielt nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß es etwa die "politische" Qualität gewesen sein könnte, deretwegen dem - von der *Chambre des Députés* "befohlenen" - Werk seitens der Führung der Opéra eine derart ungnädige Behandlung zuteil wurde.

Allerdings ist nicht auszuschließen, daß sich Spontini über die verhinderte Apotheose hinaus Gedanken über die politische Wirkung seines *Fernand Cortez* auf das Publikum des Jahres 1840 gemacht hat: Es muß nämlich verwundern, daß der Komponist die Académie zwar zur Vorführung einer neuen Version des dritten Aktes - derjenigen von 1823/24 - verpflichten wollte, nicht jedoch zur Darbietung seiner 1832 angefertigten neuesten Umarbeitung, die er seitdem in Berlin spielen ließ³⁷. Hierfür böte sich die Vermutung an, daß sich Spontini im laizistischen Frankreich von dem Schlußbild der letzten Fassung, das die Aufrichtung eines riesigen "glänzenden Kreuzes" aus Anlaß des am Ende der Oper gefeierten spanischen Sieges zeigte, keine erhöhte Rührung der Zuschauer versprach.

Zu wiederholen ist jedoch, daß die Unterschiede hinsichtlich der "politischen" Konzeption, die zwischen dem *Fernand Cortez* und den Opern Meyerbeers, Halévys oder Aubers bestehen, in dem hier behandelten Prozeß mit Sicherheit keine Rolle gespielt haben. Die Frage nach dem eigentlich Neuen an der "Grand Opéra", das den Umbruch der Pariser Spontini-Rezeption hervorrufen konnte, ist demnach nicht durch das Zurückgreifen auf die üblicherweise genannten Eigenheiten der "Grand Opéra" zu beantworten. Soviel Scharfsinn die Forschung bei der Diagnose der Spezifika der "Grand Opéra" auch aufgewandt hat, so wenig erschöpfend scheint diese noch immer zu sein.

Vermutlich würde es die Forschung zur "Grand Opéra" bereichern, wenn neben der Analyse der beachtlichen musiktheatralischen Neuerungen in verstärktem Maße auch die Frage erörtert würde, was die musikalische Sprache dieser Gattung eigentlich ausgezeichnet hat. Spontini wurde schließlich deshalb nicht für fähig gehalten, eine erfolgversprechende "Grand Opéra" zu schreiben, weil "seine Musik schlecht" sei. Die Unterschiede, die zwischen der Opernmusik Spontinis und der Tonsprache der "Grand Opéra" bestehen, sind jedoch noch weitgehend unerforscht. Hierzu dürfte wesentlich beigetragen haben, daß die eine wie die andere heute für eine breite Öffentlichkeit uninteressant scheint.

bb) Das Urheberrecht als Instrument zur Begründung einer "auktoriativen Aufführungstradition"

Nachdem in den vorausstehenden Ausführungen eine erste Bewertung des *Fernand Cortez*-Prozesses als Dokument zur Rezeption des Werks Spontinis während der Epoche der "Grand Opéra" erfolgte, soll nun hinterfragt werden, was aus diesem

36 Dies ergibt sich aus dem oben bereits erwähnten Artikel, der am 21.7.1839 in *La France musicale* erschienen ist.

37 vgl. Gerhard, Spontini, S. 95

Rechtsstreit hinsichtlich der Einstellung der Opernautoren zum musikalischen Urheberrecht herauszulesen ist. Dabei bediene ich mich bei meiner Interpretation des 1987 von Danuser eingeführten Begriffs der "auktorialen Aufführungstradition"³⁸.

Dieser Begriff bezeichnet "*als Kollektivsingular all diejenigen aufführungs geschichtlichen Traditionen, die ihren Ursprung in bestimmten Maßnahmen von Komponisten mit dem Ziel einer Etablierung und Bewahrung einer besonderen, ihrer Musik spezifisch angemessenen Vortragsweise haben.*"³⁹ Danuser unterscheidet dabei vier typische Maßnahmen:

- a) Notationsgemäße Vortragsbezeichnungen ("Nachdem bis ins 18. Jahrhundert Besetzung, Dynamik, Tempogestaltung u.a. dem Ermessen der Ausführenden anheimgestellt bzw. durch Normen der Vortragskunst geregelt waren, wurden diese zunächst aufführungspraktischen Dimensionen der Musik seit dem 18. Jahrhundert mehr und mehr notationell fixiert und damit zu Bestandteilen des Werk-Textes erhoben."⁴⁰)
- b) Musikalische Vortragslehren (schriftliche Fixierung von Regeln für den musikalischen Vortrag in Lehrwerken von Komponisten)
- c) Werkeinspielungen auf Tonträger (im 20. Jahrhundert) und
- d) Mustergültige Aufführungen.

Der letztgenannte Punkt ist an dieser Stelle von besonderem Interesse. Bevor aber näher auf ihn eingegangen wird, soll - wiederum mit den Worten Danusers - aufgezeigt werden, was zu den oben benannten, im 18. Jahrhundert beginnenden Bemühungen der musikalischen Autoren geführt hat: *"Daß ein Komponist versucht, eine von ihm als Autor bestimmte besondere Aufführungsweise für seine eigene Musik so in Geltung zu setzen, daß sie auch ohne sein unmittelbares Dazutun als eine "authentische Tradition" weiterwirken würde, dies setzt die Dauerhaftigkeit des Werkbegriffs der autonomen Musik und deren Institutionen voraus, eine Projektion des Komponisten auf zukünftige Geltung und Pflege seines Oeuvres, welche die bis ins 18. Jahrhundert bestehende Ineinsetzung der Musikkultur mit einem primär zeitgenössischen Musikleben ... sprengte."*⁴¹

Das Bemühen um eine auktoriale Aufführungstradition ist wie für alle Opernautoren des 19. Jahrhunderts auch für die Komponisten der "Grand Opéra" prägend gewesen. Schon Richard Wagner, der selbst außerordentlich um die Verankerung einer solchen Tradition bemüht war - u.a. durch die Schaffung der einzigen der authentischen Pflege seines musiktheatralischen Werks geweihten Bayreuther Bühne -, hatte die Gluck-Pflege am Pariser *Conservatoire* als Musterbeispiel einer gelungenen Begründung auktorialer Aufführungstradition erkannt.⁴² Was Gluck am *Conservatoire* gelingen konnte, wurde an der Opéra nicht unversucht gelassen: Auch an diesem Opernhaus ist es Komponisten wie Meyerbeer und Halévy, die der

38 Danuser, a.a.O.

39 Danuser, S. 348

40 Danuser, S. 349

41 Danuser, S. 348

42 Wagner in seinem "Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule", a.a.O., Bd. 8, S. 125 ff., insbes. S. 144 ff.; vgl. auch Danuser, S. 351

Académie in charakteristischer Weise nahestanden, gelungen, eine solche Tradition zu errichten. Dabei waren von ihnen aber zwei wesentliche Hemmnisse zu überwinden, die mustergültigen, den Intentionen ihrer Urheber entsprechenden (Erst-) Aufführungen entgegenstanden: Wegen der in den *Regléments* der Opéra enthaltenen Vorschrift, daß es dem Komponisten nicht erlaubt war, die Aufführung seines Werkes zu dirigieren⁴³, bestand zum einen eine faktische Trennung von Komponist und Interpret⁴⁴; zum anderen setzte eine Einflußnahme auf die Art und Weise der Inszenierung gute Beziehungen zu den dafür maßgeblichen Kräften an der Académie voraus.

Spontini hatte bittere Erfahrungen damit gemacht, daß aufgrund des unbedenklichen Eingriffs in die Integrität seiner Opern die Pariser Aufführungstradition seiner Werke verloren gegangen war. Seine Erkenntnisse sprechen sich in dem oben zitierten Brief an den Agenten der SACD nur allzu deutlich aus. Ebenso war ihm, wie fast allen Tonsetzern des 19. Jahrhunderts, die Überzeugung zu eigen, daß sich durch eine auktoriale, Originalität und Individualität des Werkes zur Geltung bringende Aufführung diese Überlieferung unweigerlich (wieder-)herstellen ließe.

Es scheint mir charakteristisch zu sein, daß Spontini erwartete, daß es die gesetzlich verbrieften musikalischen Urheberrechte sein würden, die ihm zur Wiederherstellung einer auktorialen Aufführungstradition seiner Opern verhelfen würden. In seiner Vorstellung trägt das musikalische Aufführungsrecht nicht bloß verwertungsrechtliche (die Aufführung hängt von einer - kostenpflichtigen - Genehmigung ab), sondern vor allem Persönlichkeitsrechtliche Züge (denn die Genehmigungspflicht soll "inhaltlich" sein). Hier spricht nicht der ehemalige italienische *compositore scritturato*, sondern der von den fortschrittlichen französischen und preußischen Gesetzen geprägte Opernautor.

Allerdings konnte sich Spontini mit seiner Rechtsansicht nicht durchsetzen, da die *Cour royale* in ihrer Rechtsabwägung den Einwand der Opéra, daß eine statigende Entscheidung auf alle Zeiten die Leitung von Opernhäusern unter das Joch und die Willkür der Autoren stellen und sie damit letztlich unmöglich machen werde, für schwerwiegender hielt. Das Gericht ordnete - im Gegensatz zur ersten Instanz - die Rechtsmacht der Autoren also praktischen, "pro-institutionellen" Erfordernissen unter. Dennoch hatten nicht nur die französischen Gerichte von diesem Augenblick an vermehrt ähnliche Klagen zu entscheiden - die Vorstellung eines "authentischen" Aufführungsstils hat mit ihrer zunehmenden Verankerung im Bewußtsein weiter Kreise immer wieder Prozesse hervorgerufen, bei denen das Recht als geeignetes Instrument zur Durchsetzung mustergültiger oder zur Unterdrückung nicht normgerechter Aufführungen dienen sollte⁴⁵. Letztendlich haben diese sich häufenden Begehren wesentlich dazu beigetragen, daß das Aufführungsrecht von der französischen Rechtsprechung, die zunächst nur dessen verwertungsrechtliche

43 vgl. dazu die bittere Anmerkung von Berlioz im 48. Kapitel seiner Memoiren, Berlioz, Mémoires, S. 26, Fn. 1

44 Unter Ausnutzung seiner Stellung als *premier chef du chant* der Opéra ist es Halévy jedoch gelegentlich gelungen, sich über diese Vorschrift hinwegzusetzen.

45 vgl. bspw. den *Freischütz*-Prozeß, unten 11. Kapitel, S. 173 ff.

Elemente begriff⁴⁶, auch hinsichtlich seiner persönlichkeitsrechtlichen Gesichtspunkte erfaßt wurde.

Schließlich sei noch auf ein spezielles Charakteristikum der von mir untersuchten urheberrechtlichen Streitigkeiten hingewiesen: Dank der Existenz der SACD war den Bühnenautoren die Sorge um ihre materiellen Ansprüche weitgehend abgenommen; ihre Klagen richteten sich daher fast immer auf die Durchsetzung eher persönlichkeitsrechtlich geprägter Urheberansprüche. (Die Durchsetzung des wirtschaftlichen Wertes der Urheberrechte erfolgte dagegen meist außergerichtlich - bei Verhandlungen und Vertragsabschlüssen der *Société* mit den Theaterdirektionen - und dabei oft auch "außergesetzlich"⁴⁷.) Dies bedeutete aber wohl auch, daß "persönlichkeitsrechtliche" Ansprüche vornehmlich von Autoren durchgesetzt wurden, die sich dies finanziell leisten konnten, da nach französischem Recht die Anwaltskosten unabhängig vom Ausgang des Prozesses von jeder Partei selbst zu tragen waren⁴⁸ (und bis heute zu tragen sind). Bevor das Urheberpersönlichkeitsrecht (*droit moral*) 1957 durch das neue französische Urheberrechtsgesetz erstmals gesetzlich fixiert wurde, erfuhr es seine richterrechtliche Fortbildung also nur in selektierten Fällen. Es läßt sich vermuten, daß viele krasse Fälle von Beugung persönlichkeitsrechtlicher Urheberinteressen die Gerichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts niemals erreichten.⁴⁹

cc) Anmerkungen zur Erfassung musikgeschichtlicher Sachverhalte mithilfe urheberrechtlicher Kategorien am Beispiel des "Fernand Cortez"-Prozesses

In der vorhergehenden Analyse wurde wiederholt die der modernen urheberrechtlichen Dogmatik zugrundeliegende Unterscheidung in "verwertungsrechtliche" und "persönlichkeitsrechtliche" Urheberansprüche verwendet. An früherer Stelle, nämlich im Zusammenhang mit dem durch die Verwendung eben dieser Begrifflichkeiten im Schrifttum ausgebrochenen Streit⁵⁰, hatte ich bereits darauf hingewiesen, daß ein solches Vorgehen Probleme aufwerfen kann. Daher soll nun eine eingehende Untersuchung dieser Frage folgen.

An deren Ausgangspunkt möchte ich zwei auf den ersten Blick banale Feststellungen treffen:

46 vgl. S. 36

47 vgl. unten 14. Kapitel c), S. 251 ff.

48 Es ist leider nicht möglich, nähere Angaben zu den Kosten eines der hier untersuchten Prozesse zu machen. Denn da die französischen Anwälte ihre Honorare bis heute frei aushandeln, verbietet sich auch eine ungefähre Schätzung. Selbst beim Vorhandensein von Rechnungen und Kostennoten in Archiven ist immer noch nicht auszuschließen, daß diese - aus steuerlichen Gründen - einen unzutreffenden Betrag ausweisen.

49 Ähnliches gilt übrigens auch für die Durchsetzung verwertungsrechtlicher Ansprüche: Solange ein Werk die Sphäre wirtschaftlichen Erfolges nicht erreichte, lohnte sich für die Urheber bzw. die Verwerter ein Prozeß in der Regel nicht. Erst wenn an einem Stück ein Profitinteresse bestand, rechtfertigte es für die Beteiligten das Kostenrisiko eines Prozesses. Daher standen in den hier nachgezeichneten Rechtsstreitigkeiten auch regelmäßig nur Erfolgsstücke bzw. -autoren im Zentrum der Auseinandersetzungen.

50 vgl. oben S. 24

- a) Die Rechtslehre hat mit der Unterscheidung in Urheberverwertungs- und Urheberpersönlichkeitsrechte die Autorenrechte zutreffend gegliedert⁵¹ (wenngleich auch im konkreten Fall eine reinliche Zuordnung selten gelingen wird, da ein Lebenssachverhalt gleichzeitig beide Arten von Ansprüchen auslösen kann). Anhand dieser Differenzierung läßt sich ermitteln, ob bei der Rechtsdurchsetzung eines Autors - in grober Vereinfachung gesprochen - "materielle" oder "ideelle" Aspekte überwiegen.
- b) Die genannte Unterscheidung, die sich nach 1950 zunehmend auch die nationalen Gesetzgeber zu eigen gemacht haben, ist ab Beginn des 19. Jahrhunderts auf der Basis der ersten Urheberrechtskodifikationen durch Rechtsprechung und Rechtslehre entwickelt worden. Erst im 20. Jahrhundert hat sie ihre volle Tragkraft erreicht.

Aus der ersten Prämisse ergibt sich, daß sämtliche urheberrechtlichen Bemühungen von Autoren, also auch schon die allerfrühesten, einer entsprechenden Qualifizierung zugänglich sind. Die zweite hingegen besagt, daß die Unterscheidung erst in jüngster Zeit auch im Rechtsleben ein erheblicher Faktor geworden ist, indem die verschiedenen Anspruchsarten neuerdings in den Gesetzen auseinandergehalten werden (wie dies vorher zum Teil schon in Rechtsprechung oder -lehre geschehen war).

Für historische Forschungen im Bereich des Urheberrechts heißt dies, daß eine Einordnung des geschichtlichen Sachverhalts in eine der beiden Kategorien nur dann erfolgen kann, wenn wir über ihn so viele Anhaltspunkte besitzen, daß wir die ursprünglich naturgemäß fehlende Klassifizierung im Nachhinein zuverlässig treffen können. Mit anderen Worten: Das, was im Recht der Zeit "zu wenig" gewesen ist, muß das Dokument, das eine Rechtsdurchsetzung bezeugt, "zu viel" haben.

Vor dieser Erkenntnis wird nun die Problematik des Streites von Bappert und Pohlmann⁵² in ihrer ganzen Schärfe sichtbar. Bappert attestiert den frühen Autoren "*Unmündigkeit in allen Fragen wirtschaftlicher Werknutzung*" und stellt die These auf, daß man im Gefolge der Renaissance zunächst den Persönlichkeitswert der Urhebertat erkannt habe. Seiner Ansicht nach handelt es sich bei den frühen Zeugnissen urheberrechtlicher Bemühungen von Autoren daher um Dokumente eines Kampfes um Urheberpersönlichkeitsrechte. Pohlmann sieht sich dagegen als "*Ehrenretter*" der von den Musikologen und Musiksoziologen hinsichtlich der wirtschaftlichen Werknutzung unterschätzten Komponisten der Zeit vor 1800. Für ihn steht außer Frage, daß die kaiserlichen "Autorenprivilegien" und andere Urkunden vor allem auf verwertungsrechtliche Bestrebungen hindeuten. Nach dem eben Gesagten bewegen sich beide jedoch außerhalb des Terrains, das ihnen als sicherer Grund zur Verfügung gestanden hätte. Denn aus dem bloßen Text der frühen Ur-

51 Diese Differenzierung geht zurück auf die erstmals 1880 von Josef Kohler in seinem Autorrecht konsequent angewandte Dogmatik. Nach den von Ulmer 1951 in der ersten Auflage seines Lehrwerkes vorgetragenen neuen Erkenntnissen gilt das alte Verständnis einer starren Zweiteilung jedoch als überwunden; vgl. Ulmer, a.a.O. (=3. Aufl.), S. 3 ff., 11 ff., sowie zur alten Lehre Kohlers zusammenfassende Darstellung aus dem Jahre 1907, Kohler, a.a.O.

52 vgl. oben S. 24

kunden geht weder hervor, was die frühen Autoren bewog, sich um den Schutz ihrer Werke zu bemühen, noch haben wir eindeutige Anhaltspunkte, aus welchen Motiven oder aufgrund welchen Rechts- und Wirtschaftsverständnisses die Obrigkeit Privilegien erließ, die direkt urheberbegünstigend waren. Die Dokumente, um deren Auswertung Bappert und Pohlmann gestritten haben, stammen zwar - anhand der oben gefundenen Formel ausgedrückt - aus einer Zeit, deren Urheberrechtsdenken jenes "zu wenig" eigen war, enthalten aber gerade nicht das nötige "zu viel", das ihre Deutung als "persönlichkeitsrechtliche" oder "verwertungsrechtliche" Bestrebungen der frühen Autoren zuließe.

Die faszinierende Frage, was die von Pohlmann entdeckten Urkunden zur Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts über den soziologischen Status der Renaissance- und Barockkomponisten besagen, kann also beileibe nicht als beantwortet gelten, da unser Wissen um ihre Hintergründe unzureichend ist. Hingegen erlauben die umfangreichen Quellen, die bspw. im Zusammenhang mit dem *Fernand Cortez*-Prozeß erhalten sind, durchaus die Anwendung moderner juristischer Kategorien auch im Zusammenhang mit musikwissenschaftlichen Fragestellungen.