

Viertes Kapitel

Die Zeit von 1836 bis 1840

In der zweiten Hälfte der 1830er Jahre sind von verschiedenen Seiten energische Bemühungen um den Ausbau der Autorenrechte unternommen worden. Der französische König berief 1836 erneut eine Urheberrechtskommission ein; der von dieser Kommission ausgearbeitete Entwurf eines neuen französischen Urheberrechtsgegesetzes wurde 1839 von der *Chambre des Pairs* und 1841 von der *Chambre des Députés* beraten, dort schließlich aber abgelehnt. Die SACD hatte währenddessen schwere und entscheidende Kämpfe gegen die Pariser Theater- und Operndirektoren zu bestehen, in deren Verlauf sie ein Schauspielhaus bestreikte. Mit der Gründung der *Société des gens des lettres* im Jahre 1838 begann der Kampf um die Geltendmachung der Autorenrechte gegenüber Verlegern von Tages- und Wochenzeitungen, die bis dahin das Recht des freien Nachdrucks einmal veröffentlichter Artikel für sich in Anspruch nahmen. Das Inkrafttreten des preußischen Urheberrechtsgegesetzes im Jahre 1837 signalisierte, daß der Siegeszug gesetzlich verbürgter Urheberrechte quer durch Europa nicht mehr aufzuhalten war und gab gleichzeitig Impulse für die Bemühungen um einen zwischenstaatlichen bzw. internationalen Autorenschutz.

All diese Entwicklungen sollen im folgenden Kapitel zur Sprache kommen; zugleich werden auch die Pariser Musikurheberrechtsprozesse weiter verfolgt. Allerdings stelle ich den Rechtsstreit, in dem Gasparo Spontini 1840 die Direktion der Opéra verklagte, in einem nachfolgenden eigenen Kapitel dar.

a) Der Gesetzentwurf der Urheberrechtskommission des Jahres 1836

Eines der wesentlichen Ziele, das Scribe und seine Gesinnungsgenossen im Jahre 1829 mit der Neustrukturierung der SACD verfolgt hatten, war es, auf ein neues, umfangreiches französisches Urheberrechtsgesetz hinzuarbeiten, das an die Stelle der fragmentarischen Nachrevolutionsbestimmungen treten sollte. Zwar hatte die Rechtsprechung aus den wenigen Vorschriften der Gesetze von 1791 bzw. 1793 zahlreiche Autorschutzansprüche abgeleitet, jedoch entsprach die Wirkungskraft dieser oftmals bloß einzelfallbezogenen Ansprüche nicht der einer breit angelegten Kodifikation. Nach dem Scheitern der Arbeit der Gesetzesberatungskommission von 1825¹, an der sich die Autoren ohnehin nur ungenügend beteiligt fühlten, lagen Befürchtungen nahe, daß nun eine lange Phase der Stagnation auf diesem Gebiet angebrochen sein könnte. Unter Geltendmachung des öffentlichen Einflusses ihrer Mitglieder gelang es der SACD aber bereits 1836, die neuerliche Bildung einer Kommission zu erreichen.

Dieser Kommission, die am 23. Oktober 1836 vom Innenminister per *Arrêt* einberufen wurde, gehörten als Abgesandte der *Société* namentlich Daniel François

1 vgl. oben 1. Kapitel c), S. 36 ff.

Esprit Auber, Victor Hugo und Eugène Scribe an; das literarische Lager besaß zudem mit Lamartine einen auch politisch exponierten Kopf. Zu den juristischen Koryphäen zählten Männer wie Chaix-d'Est-Ange² und - wiederum - Rénouard; den Vorsitz führte der Comte Sécur. Da die Arbeiten dieser Kommission wesentlich dadurch erleichtert wurden, daß die vorhergehende Kommission des Jahres 1825 einen ausführlichen zweibändigen Abschlußbericht erstellt hatte, über dessen Sachgemäßheit weitgehende Einigkeit bestand, konnte der Comte Sécur bereits am 29. März 1837 den *Rapport* der *Commission de la propriété littéraire* vorlegen, und zwar mit folgender Vorrede:

"Ce ne pouvait être surtout dans le moment où, par une grande et patriotique conception, un roi, célèbre par son amour éclairé des arts et des lettres, les fait succéder dans les plus magnifiques de nos palais, au plus puissants et au plus absolu des rois de l'ancienne France, que les intérêts les plus intimes des artistes et des auteurs, après ceux de leur gloire, pouvaient être plus longtemps négligés."³

"Es konnte vor allem nur in dem Moment sein, in dem - mittels einer großen und patriotischen Konzeption - ein König, gefeiert wegen seiner aufgeklärten Liebe für Künste und Literatur, diese in die großartigsten unserer Paläste den mächtigsten und absolutesten Königen des alten Frankreich nachfolgen läßt, daß die allereigentlichsten Anliegen der Künstler und Autoren - nach jenen ihres Ruhms - nicht länger vernachlässigt werden konnten."

Aus dieser scheinbar belanglosen Elogie wird das politische Motiv erkennbar, das den König bzw. die Regierung bewogen hatte, sich des Kampfes der Autoren anzunehmen und ihn zur Staatsangelegenheit zu machen: Die bei den Intellektuellen nicht gut angesehene Juli-Monarchie wollte mit ihrem Eintreten für die *droits d'auteur* in den betreffenden Kreisen Boden gutmachen. Dieses Verfahren sollte im Frankreich des 19. Jahrhunderts Tradition bekommen: Schon die erste Kommission, die 1825 unter der Restauration tätig war, hatte unwillentlich zu solchen "Propagandazwecken" gedient. Schließlich sollte es im Jahre 1861⁴ das ebenfalls bei den Intellektuellen nicht sehr gelittene Second Empire sein, welches die dritte große Gesetzgebungsanstrengung auf dem Gebiet des Urheberrechts hervorbrachte.⁵

Die Sécur-Kommission nun bekannte sich grundsätzlich dazu, daß es ein dem Autor frei zur Disposition stehendes, übertragbares geistiges Eigentum gäbe. Dessen Schutz sei auf 50 Jahre post mortem auctoris auszuweiten, wobei im Interesse der Allgemeinheit zwei Einschränkungen zu machen seien: Falls die Erben eines Buchautors die Wiederauflage des Werkes verweigerten, sei ein Verfahren vorzusehen, mit dem eine solche erzwungen werden könne. Die Erben eines dramatischen Au-

2 zu Chaix-d'Est-Ange vgl. unten S. 87 ff.

3 Wiedergabe nach *Gazette des Tribunaux*, 30.3. 1837

4 vgl. unten 15. Kapitel c) bb), S. 272 f.

5 so Strömholt, S. 163; wenn auch die Propagandafunktion der Urheberrechtskommissionen gewiß nicht von der Hand zu weisen ist, bleibt Strömholt bei seiner Argumentation doch den (kaum führbaren) Nachweis schuldig, daß es in Frankreich im 19. Jahrhundert auch Regierungen gegeben hat, die die fälligen Urheberrechtsreformen aufgrund ihres guten Einvernehmens mit Künstlern und *hommes des lettres* unversucht gelassen hätten.

tors hingegen sollten zwar einen einklagbaren, 50 Jahre währenden Tantiemenanspruch haben, dem Urheber aber nicht in dessen Genehmigungsrecht nachfolgen; die Aufführung dramatischer Werke sollte also insoweit mit dem Tode des/der Urheber in die *domaine public* fallen.

In diesem Zusammenhang hatte sich Victor Hugo bei den Beratungen der Kommission dafür eingesetzt, die letztgenannte Regelung zum generellen Prinzip zu erheben. Nach seiner Meinung sollte jede geistige Schöpfung von jedermann gegen Leistung einer finanziellen Abgabe an den Autor frei verwertet werden können. Dieser Gedanke hat seinerzeit als "Victor Hugo-Modell" Furore gemacht und ist insbesondere von Portalis (fils) - also dem seinerzeit ranghöchsten französischen Richter - in dessen Rede vor der *Chambre des Pairs* anlässlich der Beratungen des von der Kommission ausgearbeiteten Gesetzesentwurfs aufgegriffen worden⁶. Hugo konnte sich letztlich mit seiner Idee aber nicht durchsetzen. Nur einige Jahre später sollte, Ironie des Schicksals, der berühmte Schriftsteller selbst zum energischsten Kämpfer gegen eine bestimmte Art der Ausbeutung seiner Werke werden; in den von ihm angestrengten Prozessen hat er dabei immer wieder hervorgehoben, daß seinem Anliegen durch bloße Geldzahlungen in keiner Weise zu entsprechen sei⁷.

Ein weiteres Hauptziel des Ausschusses war es, wirksamere Maßnahmen gegen Contrefaçon durchzusetzen. Dazu schlug er vor, das gesetzliche Mindeststrafmaß für diese Tat rigoros anzuheben. Damit sollte zum einen die Abschreckungswirkung auf potentielle Täter erhöht werden, zum anderen bestand allgemeiner Unmut darüber, daß sich die Gerichte zu oft von den Contrefacteuren, die milde Urteile erflehten, erweichen ließen.

Der Gesetzentwurf, den die Regierung der *Chambre des Pairs* 1839 zuleitete, basierte auf den Beratungen der Ségur-Kommission.⁸ Allerdings hatten die verantwortlichen Regierungsmitglieder in Anbetracht der über Jahrzehnte mit großer Heftigkeit geführten Diskussion über eine legitime Schutzdauer für die *propriété littéraire et artistique* anstelle der von der Kommission vorgeschlagenen 50jährigen Schutzfrist nur eine Verlängerung der geltenden Frist um 20 auf 30 Jahre post mortem auctoris zur Abstimmung gestellt.

Während der Gesetzentwurf am 31. Mai 1839 von der *Chambre des Pairs* ohne übermäßig lange Diskussionen mit 78 gegen 31 Stimmen angenommen wurde⁹, gestaltete sich die entsprechende Prozedur in der *Chambre des Députés* Anfang des Jahres 1841 erheblich komplizierter. Zunächst beriefen die Deputierten eine hauseigene neunköpfige Kommission ein, die verschiedene Interessenvertreter von Künstlern und Verlegern sowie den Erzbischof von Paris (hinsichtlich des Eigentums an theologischen Werken) zu dem Gesetzentwurf anhörte. In diesem Ausschuß konnte Lamartine, den man aufgrund seiner Erfahrung mit der Materie zum Vorsitzenden gewählt hatte, die Forderung nach einer 50jährigen Schutzfrist bei einer mit 5:4

6 vgl. Gazette des Tribunaux, 30.5.1839; auch der nichtgenannte Schreiber des Berichtes über die späteren Beratungen in der *Chambre des Députés*, Gazette des Tribunaux 22.3.1841, hielt Hugos Vorschlag für eine vorzugswürdige Alternative.

7 vgl. unten 6. Kapitel, S. 100 ff.; vgl. ferner Hugos Einstellung zu dem Gesetzgebungsprojekt der Jahre 1861/62 (in dem die Idee einer *domaine public payant* bereits von weit radikaleren Forderungen überholt worden war) unten S. 273

8 Der Text dieses Gesetzesentwurfs wird wiedergegeben bei Romberg II, S. 238 ff.

9 vgl. Gazette des Tribunaux, 30. und 31.5.1839

Stimmen denkbar knapp verlaufenen Abstimmung doch noch durchsetzen. Ebenfalls erweiterte der Ausschuß den Gesetzentwurf um den Zusatz, daß mit den ausländischen Regierungen Verträge für einen gegenseitigen Urheberschutz ausgehandelt werden müßten.¹⁰

Am 14. März 1841 stellte Lamartine der *Chambre des Députés* schließlich das endgültige Projekt vor, und zwar in einer rhetorisch meisterhaften Rede voller idealistischer Gedanken, die mit den Sätzen endete:

*"Permettez-moi d'ajouter que la constitution sérieuse et légale de la propriété littéraire, artistique, industrielle, est un fait éminemment conforme à ces principes démocratiques qui sont la nécessité et le labeur de notre temps. Cette nature de propriété porte avec soi tout ce qui manque aux démocraties. C'est de l'éclat sans privilége; c'est du respect sans contrainte; c'est de la grandeur pour quelques uns sans abaissement pour les autres. On a supprimé la noblesse, mais on n'a pas supprimé la gloire. Ce don éclatant de la nature est, comme les autres dons de Dieu, accessible à toutes les classes. Le génie, qui naît partout, est le grand nivelleur du monde; mais c'est un nivelleur qui élève le niveau général des peuples. La propriété littéraire est surtout la fortune de la démocratie; la gloire est la noblesse de l'égalité."*¹¹

"Erlauben Sie mir hinzuzufügen, daß eine ernsthafte und legale Ausbildung des literarischen, künstlerischen und industriellen Eigentums ein den demokratischen Prinzipien, die die Notwendigkeit und harte Arbeit unserer Zeit sind, in höchstem Maße konformer Tatbestand ist. Diese Art des Eigentums bringt alles mit sich, was den Demokratien fehlt, nämlich Glanz ohne Privileg, Respekt ohne Zwang, Größe für einige ohne Erniedrigung der anderen. Man hat den Adel abgeschafft, aber den Ruhm hat man nicht abgeschafft. Diese glänzende Gabe der Natur ist, wie die anderen Gaben Gottes, allen Klassen zugänglich. Das Genie, das überall geboren wird, ist der große Gleichmacher der Welt; aber es ist ein Gleichmacher, der das allgemeine Niveau der Völker hebt. Das geistige Eigentum ist vor allem das Glück der Demokratie; der Ruhm ist der Adel der Gleichheit."

Die Einigkeit über die hehren Ziele, die mit dem neuen Gesetz verfolgt werden sollten, hielt in der *Chambre des Députés* jedoch nicht über die Rede Lamartines hinaus an.¹² Bereits bei der Diskussion des ersten Artikels brach unter den Deputierten ein heftiger Streit über die Dauer der Schutzfrist los, der auch nach mehreren Tagen voll gegenläufiger Anträge seiner Lösung nicht näher kam. Daneben trat immer stärker die Erkenntnis in den Vordergrund, daß die Einbettung der neuen *droits d'auteur* in das bestehende Rechtssystem eine ungeahnte Vielzahl schwierigster juristischer Probleme mit sich bringen würde. So war unklar, ob die Urheberrechte in das eheliche Gemeinschaftsgut fallen sollten und wie mit ihnen

10 Der von der *Chambre des Députés* diskutierte Gesetzesentwurf wird wiedergegeben bei Romberg II, S. 243 ff.; vgl. zur Anbringung der Änderungen auch *Gazette des Tribunaux*, 19.2.1841

11 zitiert nach *Gazette des Tribunaux*, 17.3.1841

12 Zum folgenden *Gazette des Tribunaux*, 22., 24., 26., 30. und 31.3. sowie 3.4.1841; vgl. auch Strömlholm, S. 163 ff., insb. S. 165 ff.

dann im Falle einer Erbauseinandersetzung zu verfahren wäre.¹³ Bei verheirateten Autorinnen trat das delikate Problem hinzu, ob dem Ehemann kraft der ihm nach der damaligen Rechtslage durch die Ehe verliehenen Rechtsmacht gar bereits mit der Entstehung eines Werkes seiner Gattin die *droits d'auteur* daran zufallen sollten. Umstritten war weiter, ob der Käufer eines Kunstwerks auch das (Urheber-)Recht auf Reproduktion desselben miterwerbe oder ob er sich mit einer "platonischen" Rechtsstellung begnügen müsse; in Zusammenhang damit wurde das Problem erörtert, ob nicht ein Künstler sein Leben lang das Recht behalten müsse, ein von ihm geschaffenes Werk verändern zu können. Schließlich konnte man sich auch nach langen Debatten nicht darüber einig werden, ob die "heiligen" Urheberrechte im Rechtsverkehr dem Zugriff von Gläubigern ausgesetzt seien, insbesondere im Fall der Pfändung eines Manuskriptes oder Gemäldes.¹⁴

Die Deputierten machten also bei der Diskussion des Gesetzentwurfes die Entdeckung, daß die bloße Einigkeit darüber, daß den französischen Autoren die besten Bedingungen gebührten, damit diese den Ruhm der Nation in Literatur und Künsten mehren könnten, die teilweise ausgesprochen komplizierten juristischen Probleme, die die Ausweitung der *droits d'auteur* mit sich brachte, nicht lösen half. Da sich auch die von den Abgeordneten gewählten Kommissionsmitglieder, namentlich aber deren Vorsitzender Lamartine¹⁵, nicht in der Lage zeigten, überzeugende Antworten auf rechtliche und wirtschaftliche Fragen zu geben, uferte die Diskussion in der *Chambre des Députés* in ein endloses Durcheinander aus, an dem Deputierte und Öffentlichkeit schließlich jegliches Interesse verloren. Selbst weitsichtige Forderungen wie diejenige des Marquis de Lagrange, in Frankreich auch die Contrefaçon aller ausländischen Werke verfolgen zu lassen, um so die ausländischen Staaten (Belgien!) ihrerseits zum Schutz der französischen Autoren auf deren Territorium zu bewegen, fanden in dieser Atmosphäre keine Zustimmung mehr:

*"Mais, dans l'état où était la Chambre, il a suffi qu'un député vînt balbutier quelques paroles sur l'inconvénient d'acheter plus cher les livres étrangers, que l'on paie aujourd'hui bon marché, pour que les cinquante ou soixante membres qui pouvaient bien garnir la salle rejettassent sans plus de façon l'amendement de M. de La grange."*¹⁶

-
- 13 Die damalige Rechtsprechung hat die Zugehörigkeit der Urheberrechte zum ehelichen Gemeinschaftsgut sogar im Fall einer Autorin bejaht, die noch unverheiratet unter ihrem Mädchennamen ein Buch geschrieben hatte, auf das die Gläubiger ihres Ehemannes, der es nach ihrem Tod veröffentlichte, zugreifen wollten; *Tribunal Civil de la Seine*, 26.7.1837 = Le Droit Nr. 586, 1837
- 14 Vgl. die Lösung einer verwandten Problematik durch die Rechtsprechung im Vergne-Prozeß, oben 2. Kapitel b), S. 46 ff.
- 15 Zu Lamartines Lebenstragik hat denn auch eine charakteristische Unfähigkeit zur wirtschaftlichen Ausbeutung seiner Geistesleistungen viel beigetragen. Der gefeierte romantische Poet, Kopf der 1848er Revolution und Gegenkandidat Napoleons III. bei der Präsidentschaftswahl 1848, endete in furchtbarer materieller Not, die er trotz unablässiger literarischer Produktion nicht abwenden konnte; vgl. La Fournière, a.a.O.
- 16 *Gazette des Tribunaux*, 1.4.1841

"Aber in dem Zustand, in dem die Kammer sich befand, genügte es, daß ein Abgeordneter einige zusammenhanglose Worte über den Nachteil stammelte, die ausländischen Bücher, die man heute billig kaufe, teurer bezahlen zu müssen, um zu erreichen, daß die 50 bis 60 Mitglieder, die den Saal wohl bevölkern mochten, ohne weiteres Aufheben den Strafvorschlag des Herrn de Lagrange zurückwiesen."

Schließlich wurde, obwohl zahlreiche Artikel bei den Einzelabstimmungen große Mehrheiten gefunden hatten, das gesamte Gesetzesvorhaben in der Sitzung vom 2. April 1841 abgelehnt. Damit hatte Frankreich die historische Chance vertan, durch die Verabschiedung des vorgeschlagenen modernen und umfangreichen Urheberrechtsgesetzes auf dem Gebiet der Autorenschutzgesetzgebung auf Jahrzehnte hin-aus die Führungsrolle zu behalten. An die Stelle Frankreichs trat nun Preußen, dessen Urheberrechtsgesetz vom 11. Juni 1837 zwar weit hinter der Konzeption des gescheiterten französischen Gesetzes zurückblieb¹⁷, aber dennoch, wie beispielsweise Rénouard 1838 in seinem Lehrwerk zum Urheberrecht feststellte, "*la plus complète et la mieux rédigée de toutes celles qui existent*"¹⁸ war.

Die Ablehnung des Gesetzentwurfs bedeutete zugleich, daß die Bühnenautoren Frankreichs in ihrem Kampf um ihre Urheberrechte weiter an die Gerichte verwiesen bzw. aufgefordert waren, durch geeignete "außergesetzliche" Maßnahmen das Ausbleiben einer umfangreicherer Kodifikation wettzumachen. In diesem Zusammenhang sollte es abermals die SACD sein, die bei der Verstärkung der Rechtsposition der Autoren Maßstäbe setzte.

b) Das Ringen der Autorenvereinigungen um erhöhten Einfluß

Am 29.1.1838 gründete sich, nach dem Vorbild der SACD, auf Betreiben u.a. von Victor Hugo und Alexandre Dumas, eine Gesellschaft der *Gens de lettres*. Diese versuchte noch in ihrem Gründungsjahr, den Zeitungen Tarife vorzuschreiben, nach denen sie fortan den Autoren den - bis dahin unbezahlten - Nachdruck bereits an anderer Stelle veröffentlichter Artikel entgelten sollten. In dem daraufhin gegen zwei nicht zahlungsbereite Verleger geführten Rechtsstreit¹⁹ wurde von den Gerichten erstmals die Frage diskutiert, ob eine solche Société überhaupt prozeßfähig-befugt sei.

Noch grundsätzlicher war der Einwand, den die Direktoren des Théâtre du Gym-nase, Poirson und Cerfbeer, im selben Jahr gegenüber der SACD erhoben: Da die

17 So erkannte das Preußische Gesetz das Aufführungsrecht nicht in vollem Umfang an: Wegen des Argumentes, daß der Druck eines Musikwerks nur zu Aufführungszwecken erfolge, bestand ein Aufführungsrecht nur, solange ein Werk noch nicht im Druck erschienen war. Immerhin war dieses Gesetz in Deutschland jedoch das erste, daß den Autoren zumindest grundsätzlich ein Aufführungsrecht zuerkannte. Von der Deutschen Bundesversammlung wurde dieser Passus später nicht übernommen. Vgl. Unverricht, S. 574; Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4013 f.

18 Rénouard, Bd.I, S. 268; leider fehlt zu den Bestrebungen um die Ausbildung des musikalischen Urheberrechts in den deutschen Staaten im 19. Jahrhundert jegliche Literatur von musikhistorischer Seite.

19 Gazette des Tribunaux, 15.9.1838

SACD keiner der im *Code du Commerce* genannten zulässigen Arten einer *Société* entspreche, könne dieses Syndikat der Autoren allenfalls als "Association" auftreten (dies hätte bedeutet, daß ihr Bestehen einer - frei widerruflichen - Genehmigung bedurft hätte; für die Mitgliedschaft in einer ungenehmigten *Association* sah das Gesetz Haftstrafen vor).

Die schwierigen Fragen des französischen Gesellschaftsrechts, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch bei Prozessen der Autorensyndikate erörtert wurden, interessieren für meine Darstellung weniger²⁰; aufschlußreich ist jedoch die zunehmende Härte, mit der von verschiedener Seite versucht wurde, den Autorenvereinigungen ihre Existenz zu erschweren. Dies belegt die ungeheure Bedeutung, welche die *Sociétés* gewonnen hatten. So wurde der erwähnte Prozeß von Cerfbeer und Poirson gegen die SACD durch eine Bestimmung ausgelöst, die seit Anfang der 1830er Jahre in den Formularverträgen der *Société* mit den Theaterdirektionen verwendet wurde und den Vertragsabschluß damit verknüpfte, daß von den Theatern jährlich eine bestimmte Anzahl von Benefizvorstellungen zugunsten der Sozialkasse der *Société* gegeben werden mußte. Die Theaterdirektoren fühlten sich durch die stetig wachsenden Forderungen der Autorensyndikate erdrückt; es klingt fast wie eine Umkehrung des Appells Beaumarchais²¹, wenn der Schlußsatz des Briefes eines anonymen Theaterdirektors an die Zeitschrift *Le Droit* 1838 lautete:

*"La Commission (der "Société des auteurs et compositeurs dramatiques") est bien puissante, elle dispose de ressources énormes, mais les Tribunaux sont là pour assurer justice à quelques entrepreneurs isolés contre des adversaires si nombreux et si forts."*²²

"Die Kommission (der "Société des auteurs et compositeurs dramatiques") ist wahrhaft mächtig, sie verfügt über enorme Ressourcen, aber die Gerichte sind dafür da, den wenigen isolierten Unternehmern Gerechtigkeit zuzusichern gegenüber so zahlreichen und starken Gegnern."

Der von Cerfbeer unternommene Versuch, die Standardverträge der SACD durch Individualabmachungen mit einzelnen Autoren zu umgehen, führte zum sofortigen Ausschluß dieser Schriftsteller aus der *Société* oder dazu, wie es wiederum in dem besagten anonymen Brief heißt, daß *"ils ont été excommuniés au temporel comme au spirituel"*. Die materiellen Vorteile, die ein - untertariflich - von einem Theater angenommenes Stück für die betroffenen Autoren hatte, konnten den Wegfall der Teilhabe am Einfluß der Autorenvereinigung aber allenfalls vorübergehend aufwiegen. Vorkommnisse wie dieses haben daher mit dazu beigetragen, daß die in Frankreich tätigen Bühnenautoren so gut wie ausnahmslos Mitglieder der SACD wurden; im Jahre 1878 sollte die von dieser Vereinigung allein in Paris eingetriebene Tantiemensumme bereits 2.500.000 fr. betragen²³.

20 vgl. dazu Despatys, S. 26 ff. sowie Bayet, S. 235 ff.

21 vgl. oben S. 31

22 *Le Droit*, 15.2.1838

23 vgl. Despatys, S. 26

Die *Société* scheute kein Mittel, ihren Alleinvertretungsanspruch auch den Theatredirektionen aufzuzwingen: In einem wiederum gegen Cerfbeer geführten Kampf ließ sie das von diesem geführte Theater von ihren Autoren bestreiken. Indem die Gerichte diesen Boykott, in dem viele Juristen einen Verstoß gegen die Industriefreiheit sahen, tolerierten²⁴, trugen sie - ebenso wie mit der Anerkennung der Prozeßführungsbefugnis der Autorensyndikate - ihren Teil dazu bei, daß die Autorenvereinigungen im Kulturleben der "Grand Opéra"-Epoche zu machtvollen Institutionen werden konnten.

c) Der Abschluß erster Verträge Frankreichs mit anderen Staaten zur gegenseitigen Anerkennung von Urheberrechten

Am Ende der 1830er Jahre wurden seitens des französischen Staates die ersten Anstrengungen in Richtung eines grenzübergreifenden Schutzes der *droits d'auteur* unternommen. Da viele andere Staaten nun ebenfalls Urheberrechtsgesetze besaßen²⁵, konnten erste Abkommen ausgehandelt werden, die einen gegenseitigen Autorenschutz beinhalteten. Diese Praxis hatte sich innerhalb des Deutschen Bundes, dessen zahlreiche deutschsprachige Kleinstaaten in besonderer Weise auf einen solchen Autorenschutz angewiesen waren, bewährt. Einige Nationen, die sich gegenüber Frankreich zur Anerkennung der Urheberrechte verpflichteten, haben den entsprechenden Vertrag als Anstoß zur Schaffung eigener Urheberrechtskodifikationen genutzt.²⁶

Die Verträge sicherten die Rechte der französischen Autoren in dem jeweiligen Partnerstaat (und umgekehrt), waren aber noch mit einem schwerwiegenden Makel behaftet, da sie den Schutz gegen Contrefaçon nicht mitumfaßten. An einem Beispiel veranschaulicht hieß dies: Ein französischer Komponist hatte zwar nunmehr einen durchsetzbaren Tantiemenanspruch, wenn ein Theater in dem Partnerstaat seine Oper spielte oder ein dortiger Verlag sie druckte; jedoch war er nicht dagegen geschützt, daß ein billiger Raubdruck aus einem Drittstaat auf dem dortigen Markt erschien.

Bedenkt man, daß der größte materielle Schaden namentlich für die französischen Schriftsteller von den belgischen Contrefacteuren herrührte, waren diese reziproken Verträge also nur ein erster Schritt. Frankreich schloß die ersten dieser Abkommen mit Preußen (11.6.1837), England (31.7.1838), Holland (25.7.1840) und Sachsen (22.2.1844).

Der im Hinblick auf den Markt für französische Bücher nicht sehr drängende Vertragsabschluß mit Österreich (zu dem damals das norditalienische Gebiet gehörte) blieb hingegen lange Zeit aus. Diese Verzögerung begünstigte das privilegierte Théâtre Italien. Das tantiemenfreie Aufführen italienischer Opern in Paris wurde erst mehr als zwei Jahrzehnte später, und dann auch nicht durch einen zwi-schenstaatlichen Vertrag, unmöglich gemacht.²⁷

24 vgl. Gazette des Tribunaux, 31.12.1842 sowie 8.11.1843

25 Vgl. den Überblick, den Rénouard im ersten Band seines 1838 erschienenen Lehrwerks gibt.

26 vgl. Dölemeyer, Coing-Festschrift, a.a.O.

27 s.u. S. 268 ff.

d) Die Musikurheberrechtsprozesse

Abgesehen von dem weiter unten behandelten Prozeß um die Wiederaufnahme von Spontinis Oper *Fernand Cortez* an der Académie hat es in dem Zeitraum zwischen 1836 und 1840 hauptsächlich drei nennenswerte Musikurheberrechtsprozesse gegeben, die allesamt von Verlegern untereinander ausgetragen wurden. Diese Konstellationen kamen nicht zufällig zustande. Einerseits handelte es sich gewissermaßen um "Stellvertreterkämpfe" für die Komponisten, auf die die finanziellen Auswirkungen der Urheberrechtslage letztlich abgewälzt wurden. Andererseits wiesen die Prozesse bereits auf die Gewitter hin, die sich in den Folgejahren bei den immer häufiger werdenden Zusammenstößen der einflußreichen Pariser Musikverleger entladen sollten²⁸. Dabei schlug manche schwelende Rivalität in offene Feindschaft um.

aa) Schlesingers Vorgehen gegen Arrangements von Meyerbeers "Les Huguenots"

Am 29. Februar 1836 wurde Meyerbeers Oper *Les Huguenots* an der Académie uraufgeführt. Dieses Werk sollte die erfolgreichste "Grand Opéra" des 19. Jahrhunderts werden und allein an der Opéra bis 1914 1080 Aufführungen erleben.²⁹ Die Exklusivrechte für den Druck des Werkes hatte Schlesinger vom Komponisten erworben, und zwar - da Meyerbeer einer der geschäftstüchtigsten Autoren seiner Epoche war - für einen ausgesprochen hohen Preis. Wie schon im Falle der Rossini-Opern³⁰ wollte aber auch Schlesingers Konkurrenz von dem Erfolg des Stücks profitieren. Einen Ansatzpunkt dafür bot eine der populärsten Szenen der Oper, in deren Mittelpunkt der protestantische Choral "Ein feste Burg ist unser Gott" steht. Die von Luther erfundene Melodie dieses Chorals fiel in die *domaine public*. Als bald erschienen in den verschiedensten Verlagshäusern Ausgaben dieses Chorals, und zwar unter so deutlicher Hervorhebung des Bezuges zu Meyerbeers *Les Huguenots*, daß Schlesinger sich der Irreführung seiner potentiellen Kunden sicher war.

Obwohl er angesichts der eindeutigen Rechtslage keine Möglichkeit hatte, das schädigende Treiben seiner Konkurrenz zu unterbinden, überzog Schlesinger seine beiden Kollegen Troupenas³¹ - der den Choral mit Variationen Adolphe Adams veröffentlicht hatte - und Schonenberger³² - der von Henri Hertz eine *Fantaisie dramatique* über das Thema hatte schreiben lassen - mit Klagen. Die Gerichte erkannten in ihren Entscheidungen allerdings lediglich an, daß die Gestaltung der Titelblätter der fraglichen Editionen abzuändern sei: Die Worte *Les Huguenots*, *Meyerbeer* und *Le Choral de Luther* seien fünfmal(!) kleiner zu halten.

28 Einen umfangreichen Überblick über die im 19. Jahrhundert in Paris angesiedelten Musikverleger und deren Beziehungen zueinander enthält der Katalog von Devriès/Lesure, a.a.O.

29 vgl. Löwenberg, Sp. 777 ff.

30 vgl. oben 2. Kapitel a), S. 40 ff.

31 Gazette des Tribunaux, 13.4.1836

32 Gazette des Tribunaux, 4.12.1836

bb) Die Violinvariationen de Bériots

Auch der dritte Prozeß, der hier kurz erwähnt werden soll³³, wurde nur scheinbar von einem Komponisten geführt. Nominell war es zwar der bekannte Violinvirtuose und Komponist Charles-Auguste de Bériot, der die Pariser Musikverlegerin Lemoine verklagte, nicht von ihm stammende Werke unter dem Titel *Douze mélodies italiennes arrangées pour le violon avec accompagnement de piano, par Ch. de Bériot* herausgegeben zu haben. Motor dieses Rechtsstreits war aber offensichtlich de Bériots Verleger Troupenas. De Bériot selbst reiste zur Zeit des Prozesses ohnehin als Violinvirtuose durch ganz Europa. Troupenas Interessen an einem Prozeß werden hingegen an den vorausgehenden verbalen Auseinandersetzungen deutlich, die der Rechtsstreit in der von Léon Escudier herausgegebenen, Schlesinger feindlich gesinnten³⁴ Zeitschrift *La France musicale*³⁵ sowie Schlesingers eigener *Gazette musicale*³⁶ hatte.

Die beklagte Verlegerin Lemoine berief sich vor Gericht zu ihrer Verteidigung darauf, daß sie nur eine Ausgabe nachgedruckt habe, die wenig vorher bei dem Londoner Verleger Cocks erschienen sei, und daß dieser ihr versichert habe, daß de Bériot die Melodien zum Gebrauch auf der Violine eingerichtet habe. Ihr erstinstanzlicher Rechtsvertreter trug zudem vor, daß de Bériot als Belgier nicht in Frankreich gegen den Nachdruck einer vorher bereits in mehreren anderen Staaten veröffentlichten Ausgabe klagen könne.

Der *Tribunal de Commerce* berief Hector Berlioz zum *arbitre-rapporteur* und beauftragte ihn mit einem Gutachten zu der Frage, ob die umstrittenen Kompositionen von de Bériot stammen könnten. Berlioz' Antwort fiel eindeutig aus:

"Il me paraît impossible que l'ouvrage ... soit réellement de M. de Bériot. Un artiste pareil ne saurait, quelque négligence dont on le suppose capable, laisser tomber de sa plume d'aussi ridicules niaises. Comme composition, cet ouvrage n'existe pas; comme emploi de l'art de violon, il est d'une égale nullité."³⁷

"Es erscheint mir ausgeschlossen, daß das Werk ... wirklich von Herrn de Bériot ist. Ein solcher Künstler würde es, welcher Nachlässigkeit man ihn auch für fähig halten mag, nicht fertigbringen, aus seiner Feder ähnlich lächerliche Albernheiten fließen zu lassen. Als Komposition existiert das Werk nicht; als Anwendung der Kunst des Violinspiels ist es von gleicher Nichtigkeit."

Aufgrund dieser klaren Aussage verurteilte der *Tribunal de Commerce* die Verlegerin in drakonischer Weise, nämlich zur Vernichtung aller noch vorhandenen

33 Gazette des Tribunaux, 23.11.1839, 15.4.1840

34 Vgl. nur den im zweiten Heft des zweiten Jahrgangs der Zeitschrift veröffentlichten schmähenden Leitartikel Escudiers, *La France musicale*, 6.1.1839, der als erster klarer Hinweis auf den Beginn der nicht endenden Zwietracht zwischen den Verlegern und ihren Musikzeitschriften anzusehen ist.

35 Vgl. dort den aus Anlaß des erstinstanzlichen Urteils veröffentlichten zusammenfassenden Bericht, *La France musicale*, 8.12.1839.

36 Aus dieser sollte wenig später die *Revue et Gazette musicale* hervorgehen.

37 Gazette des Tribunaux, 23.11.1839

Exemplare und des Druckstocks der Ausgabe, zur Zahlung von 10.000 fr. Schadensersatz an de Bériot wegen der erlittenen Rufschädigung sowie dazu, das Urteil in drei vielgelesenen Zeitungen auf ihre Kosten veröffentlichen zu lassen.

Der offensichtliche Triumph Troupenas über seine Kollegin sollte aber nur von kurzer Dauer sein, denn schon in der sich über drei Sitzungstage hinziehenden Berufungsverhandlung vor der *Cour royale*, die ausweislich des Prozeßberichtes von zahlreichen Musikverlegern verfolgt wurde³⁸, wendete sich das Blatt zu seinen Ungunsten. Vor der *Cour royale* wurde Madame Lemoine von dem berühmten Advokaten Chaix-d'Est-Ange³⁹ vertreten. In seinem geistreichen Plädoyer versuchte dieser eingangs, de Bériot ob dessen zahlloser und oftmals in der Tat nicht sehr hochwertiger Kompositionen⁴⁰ in ein schlechtes Licht zu stellen:

*"Ainsi, par example, M. de Bériot et M. Osborne ont composé sur un air du "Comte Ory" ... une fantaisie pour violon et piano; qu'y voit-on de la composition de ces messieurs? Une introduction d'une étendue de quelque portée, sorte d'exorde comme celui des plaidoyers, qui pourraient souvent s'en passer; et du reste, c'est l'air de Rossini tout seul, rien de MM. Osborne et de Bériot."*⁴¹

"So haben zum Beispiel Herr de Bériot und Herr Osborne eine Fantasie für Violine und Klavier ... über eine Arie des "Comte Ory" komponiert; was erblickt man in der Komposition dieser Herren? Eine Introduktion, die sich über einige Notenzeilen erstreckt, jene Art von Einleitung wie die von Plädoyers, die sich oft genauso abspielen; und der Rest, das ist einzig und allein die Arie von Rossini, nichts von den Herren Osborne und de Bériot."

Als neuen Trumpf präsentierte Chaix-d'Est-Ange sodann eine vor einem englischen Gericht abgegebene eidesstattliche Erklärung des Verlegers Cocks, die besagte, daß de Bériot die fraglichen Melodien, die ursprünglich Flötenkompositionen eines gewissen William Forde gewesen seien, während einer Konzertreise nach London im Hause Cocks' für den Vortrag auf der Violine arrangiert habe. Auf diese Vorhaltungen hin mußte die Gegenseite eingestehen, daß Cocks dem berühmten Violinvirtuosen in der Tat einige Stücke mit der Frage vorgelegt hatte, ob diese auch auf der Geige spielbar seien; de Bériot habe sich die Noten kurz angesehen, flüchtig einige Doppelgriffe und Verbesserungen eingetragen und sodann bejaht.

Dieses Eingeständnis genügte dem Gericht, um das erinstanzliche Urteil umzukehren und nun de Bériot (bzw. dessen Verleger Troupenas) zur Zahlung einer Entschädigung an die Verlegerin zu verurteilen; auch dieser Rechtsspruch war auf Kosten der unterlegenen Partei zu veröffentlichen.

38 Audiences vom 6., 13. und 14.4.1840; *Gazette des Tribunaux*, 15.4.1840

39 zu Chaix-d'Est-Ange s.u. S. 87 f.

40 Das Urteil der Mitwelt wird bis heute geteilt: *"Man würde vergeblich Tiefe oder Streben nach Ausdruck in seinen Kompositionen suchen."* (Ferchault, MGG, Art. "de Bériot", Sp. 1703) *"As a composer, Bériot aimed at effect rather than depth;..."* (Schwarz, New Grove, Art. "Bériot", S. 560).

41 *Gazette des Tribunaux*, 15.4.1840

Abb. 8: Charles-Auguste de Bériot, Kupferstich von C. Viardot, 1830



Die Abbildung zeigt den in Belgien geborenen Geiger und Komponisten im Alter von 28 Jahren, als er bereits ein in ganz Europa gefragter Virtuose war. Sein Violinspiel wird als technisch exzentrisch und außergewöhnlich klangschön beschrieben; es galt als Synthese der Brillanz Paganinis mit der Eleganz der Pariser Schule. Allerdings hatte de Bériot das Pariser Conservatoire, in das er 1821 als hochbegabter 19jähriger aufgenommen worden war, bereits nach wenigen Monaten wieder verlassen, da er sich der dort herrschenden Disziplin nicht zu fügen vermochte. Zur Zeit der Entstehung des Porträts verband den Künstler eine vor der Öffentlichkeit kaum verhohlene Liaison mit der berühmten Sängerin Maria Malibran. Das Paar unternahm zahlreiche gemeinsame Konzertreisen. Nach der Scheidung der Malibran von ihrem ersten Mann kam es 1836 zur Ehe zwischen beiden, die wenige Monate später durch den Unfalltod der Sängerin endete.

Der Rechtsstreit belegt, welche Methoden in Teilen der Musik"industrie" der "Grand Opéra"-Epoche gebräuchlich waren: In dem nach kapitalistischen Regeln ausgebeuteten Musikmarkt galt bereits die Erkenntnis, daß ein gut zu vermarktender Name allemal wichtiger als der musikalische Inhalt ist. Urheberrechtliche Ansprüche sollten in der Folgezeit immer öfter dazu dienen, die eifersüchtig gehüteten Reviere der Pariser Musikverleger voneinander abzugrenzen.