

Zehntes Kapitel

Die Zeit von 1851 bis 1855

In den Jahren nach der Jahrhundertmitte kam es zu einer schlagartigen Häufung musikurheberrechtlicher Prozesse, die dadurch ausgelöst wurde, daß sich 1851 mit der *Société des auteurs, éditeurs et compositeurs de musique* die bis heute bedeutendste urheberrechtliche Verwertungsgesellschaft Frankreichs gegründet hatte. Von diesem Ereignis und seinen Auswirkungen wird sogleich ausführlich die Rede sein.

Unter den sonstigen Prozessen ragten wiederum diejenigen um die Aufführungsrechte an italienischen Opern heraus. Das Urteil in dem Rechtsstreit Vatels, eines ehemaligen Direktors des Théâtre Italien, gegen seinen Amtsnachfolger Ragani sollte indirekt die bekannten Prozesse Victor Hugos gegen das Théâtre Italien, von denen an späterer Stelle die Rede sein wird¹, auslösen.

Dem kuriosen Prozeß um die Aufführungen des Freischütz an der Opéra, der im Jahre 1853 in Paris stattfand, wird im Anschluß ein eigenes Kapitel gewidmet.

In dieser an Musikurheberrechtsprozessen reichen Zeit entstanden jedoch auch zwei für die Entwicklung des Urheberrechts wichtige Kodifikationen. Deren eine verlängerte 1854 die Schutzfrist der *droits d'auteur* auf 30 Jahre. Die zweite, wesentliche bedeutendere, war ein *Décret Napoleons III.* aus dem Jahre 1852. Seine zentralen Bestimmungen lauteten:

"Art. premier: La Contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnés en l'art. 425 du code pénal, constitue un délit.

Art. 2: Il en est de même du débit, de l'exportation et de l'expédition des ouvrages contrefaits. L'exportation et l'expédition de ces ouvrages sont un délit de la même espèce que l'introduction, sur le territoire français, d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger."²

"Erster Artikel: Die auf französischem Territorium begangene Contrefaçon von im Ausland veröffentlichten und in Art. 425 des Code pénal erwähnten Werken ist ein Delikt.

Artikel 2: Das Gleiche gilt für den Absatz, den Export und die Ausfuhr contrefacierter Werke. Der Export und die Ausfuhr sind ein Delikt der gleichen Art wie die Einfuhr von Werken auf das französische Territorium, die nach ihrer Drucklegung in Frankreich im Ausland contrefaciert worden sind."

Durch dieses Gesetz, dessen Auslegung durch die Rechtsprechung Gegenstand des übernächsten Kapitels ist³, wurde der französischen Diplomatie der Abschluß gegenseitiger Schutzabkommen mit ausländischen Staaten erleichtert. Indem sich Frankreich verpflichtete, die ausländischen Autoren unabhängig von der Existenz eines zwischenstaatlichen Vertrages vor der Contrefaçon ihrer Werke zu schützen,

1 vgl. unten 13. Kapitel, S. 215 ff.

2 vgl. die ausführlichere Wiedergabe des Gesetzestextes im Materialapparat, S. 306

3 vgl. unten 12. Kapitel b), S. 199 ff.

erbrachte es gewissermaßen eine unaufgeforderte Vorleistung auf weitere und weiterreichende Anerkennungsverträge. Der Erfolg dieser Maßnahme zeigte sich darin, daß die französische Diplomatie zwischen 1852 und 1855 siebzehn neue zwischenstaatliche Verträge abschließen konnte, während es bis 1852 insgesamt nur vier waren.⁴ Unter anderem gelang 1852 der Abschluß eines ersten, lange ersehnten Gegenseitigkeitsabkommens mit Belgien.⁵

a) Die Gründung der "Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique" im Jahre 1851 und ihre Auswirkungen

Es ist bereits verschiedentlich angesprochen worden, welche wesentliche Rolle die auf Beaumarchais zurückgehende SACD für die Entwicklung des Urheberrechts in Frankreich gespielt hat.⁶ Nachdem sich, dem Vorbild dieser Vereinigung folgend, mit der *Société des gens de lettres* 1838 eine Verwertungsgesellschaft für Journalisten und Schriftsteller gegründet hatte⁷, fand am 31. Januar 1851 der Gründungsakt der *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique* (im folgenden: SACEM) statt.

Damit erhielten auch die Autoren von Konzertmusik eine Vertretung, die die Durchsetzung ihrer Rechte übernahm und den zu einem erheblichen Teil freischaffenden Künstlern daneben auch wesentliche soziale Sicherungen bot. So richtete die SACEM, ganz ähnlich wie die SACD, eine Rentenkasse und einen Sozialfond für ihre Mitglieder und deren Angehörige ein.

aa) Die Struktur der Gesellschaft

Hinsichtlich ihrer Struktur lehnte sich die SACEM eng an die SACD an. Von vorneherein bestand jedoch ein gewichtiger Unterschied: Während die Gesellschaft der dramatischen Autoren schon durch ihr Zustandekommen "gewerkschaftliche" Züge trug⁸ und heftige, bis zum Einsatz von Streikmitteln reichende Kämpfe gegen die Direktionen einzelner Bühnen ausgefochten hat⁹, vereinte die SACEM gewissermaßen Arbeit und Kapital, insofern ihr neben den Komponisten gleichzeitig die

4 vgl. die Wiedergabe des Plädoyers von Verdis Anwalt Ballot im Verdi/Calzado-Prozeß, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* II (1856), S. 308

5 Der französische Vertragsschluß mit Belgien hing freilich nur teilweise mit dem Erlaß des großzügigen *Décrets* von 1852 zusammen. Vielmehr hatte die französische Regierung die Verlängerung ihres Handelsabkommens mit Belgien von der Bedingung abhängig gemacht, daß zunächst ein urheberrechtliches Gegenseitigkeitsabkommen der beiden Staaten zustande kommen müsse; daraufhin hatte sich die belgische Regierung - trotz des heftigen Widerstandes vieler Drucker und Verleger - zur Unterzeichnung eines entsprechenden Vertrages bereit gefunden. Vgl. Dölemeyer, *Handbuch der Privatrechtsgeschichte*, S. 3975

6 vgl. oben S. 28 ff., 50 ff. und 71 ff.

7 vgl. oben S. 66

8 vgl. oben S. 28 ff.

9 vgl. oben S. 71 ff.

Musikverleger angehörten. "Gegner" dieser Verwertungsgesellschaft für konzertante Musik waren also von vorneherein nur die Konzertveranstalter, nicht aber die Verleger.

Diese auf den ersten Blick erstaunliche Tatsache hatte "historische" Gründe¹⁰: Nachdem die Geltung der Urheberrechtsvorschriften auch für konzertante Aufführungen von Werkteilen bejaht worden war, sind es, wie oben¹¹ erwähnt, zunächst die Musikverleger gewesen, die sich diese Rechtsprechung zunutze gemacht und - wenn auch nur unsystematisch - *droits d'auteur* für die Darbietung der von ihnen verlegten Musikstücke verlangt hatten. Als sich nun die Komponisten zur Durchsetzung ihrer Aufführungsrechte gegenüber den Konzertveranstaltern zusammenschließen wollten, machten ihre Verleger geltend, daß sie aufgrund Gewohnheitsrechts ("usage") an dieser Verwertungsgesellschaft beteiligt werden müßten. Damit erreichten die Musikverleger nicht nur, daß ihnen die Durchsetzung vertraglich abgetretener Aufführungsrechte erleichtert wurde, sondern sie verhinderten auch, daß die Interessengemeinschaft der Komponisten ein Aktionspotential gegen sie auf die Beine stellen konnte.

Für die Komponisten hatte die Bildung einer gemeinsamen Organisation mit den Musikverlegern freilich ebenfalls Vorteile. Auch in den Jahrzehnten zuvor hatte es praktisch überhaupt keine Rechtsstreitigkeiten zwischen Komponisten und ihren Verlegern gegeben, so daß der mit dem Zusammenschluß verbundene Konfrontationsverzicht nicht sonderlich schwerwiegend gewesen sein mag. Auf der anderen Seite gewann die Vereinigung von Beginn an mit dem Einfluß der Verleger ein noch größeres Gewicht.¹²

Nach dem Vorbild der Organisation der SACD wählten auch die Gründungsmitglieder der SACEM zunächst eine Kommission aus den Reihen ihrer Mitglieder, die das eigentliche Handlungsorgan der Vereinigung bildete. Zum Vorsitzenden dieser Kommission und ersten Präsidenten der SACEM wurde Adolphe Adam bestellt. Die Kommission bestimmte sodann die Agenten, die die Interessen der SACEM in den verschiedenen Regionen zu vertreten hatten. Diese Agenten, deren wichtigster der Pariser Generalagent war, ließen sich von allen Mitgliedern deren *droits d'auteur* zur Durchsetzung abtreten, und zwar gegen das Recht zur Einbehaltung von 15%

10 vgl. Despatys, S. 25

11 S. 61

12 An dieser Stelle läßt sich eine interessante Parallelie zur jüngsten Geschichte der musikalischen Verwertungsgesellschaften ziehen: Auch bei der GEMA sind die Verleger (neben Textdichtern und Komponisten) nicht nur mitgliedsberechtigt, sondern nehmen auch an der Ausschüttung der Tantiemen teil. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre entbrannte zwischen Urhebern und Verlegern Streit um die Beteiligungsquoten im mechanischen Vervielfältigungsrecht. In einer Beschwerde an das Deutsche Patentamt beanstandete der Komponist (und Jurist) Peter Ruzicka die Berücksichtigung der Verleger bei der Tantiemenausschüttung. Daraufhin änderte das Deutsche Patentamt den Verteilungsschlüssel zugunsten der Urheber um zehn Prozent, bestätigte aber zugleich die Berücksichtigung der Verleger. Dies begründete es damit, daß Verleger und Urheber durch den Abschluß eines Verlagsvertrages und auch innerhalb der GEMA eine symbiotische Beziehung eingehen würden. Zudem hätten die Verleger selbst einen reichen Bestand an Rechten in das GEMA-Repertoire eingebracht und dadurch die Leistungsfähigkeit der Gesellschaft gestärkt. Daß sich diese Entscheidung wohl mit der mehrheitlichen Meinung der Urheber deckte, wird daran deutlich, daß Peter Ruzicka aufgrund seiner Beschwerde aus dem Deutschen Komponistenverband ausgeschlossen wurde. Vgl. Reich, in: Fischer/Reich, S. 115, Rn. 5.

der erwirtschafteten Gelder. Unter Umständen erteilte die Vollversammlung den Agenten bestimmte Mandate, auf welchem Gebiet sie - unter Verwendung aller rechtlichen Mittel - verstärkt für die Durchsetzung der *droits d'auteur* einzutreten hätten. Die Kosten für eventuelle Prozesse hatten die Agenten selbst zu tragen, weil ihnen auch deren Erfolg - zumindest teilweise - direkt zugute kam. In bestimmten Fällen zogen die Kommissionen der Autorenvereinigungen jedoch auch selbst vor Gericht.

Die Agenten der Autorenvereinigungen hatten in gewissem Sinne die Stellung von Unternehmern inne, insofern ihnen die Führung ihrer Geschäfte trotz der Kontrolle durch die Kommissionen weitgehend frei stand. Ferner konnten sie ihr "Revier" am Ende ihrer Tätigkeit an einen Nachfolger weitergeben und dafür hohe Ablösezahlungen kassieren.¹³ Im Falle der SACEM sollte, wie sogleich berichtet wird, die selbständige Prozeßführungsbefugnis der Agenten in der Anfangszeit zu schweren Zerwürfnissen innerhalb der Gesellschaft führen.

bb) Die Rechtsdurchsetzungen der SACEM

Bis 1850 wurde für die Aufführung von im Druck erschienener geschützter Musik nur gelegentlich (durch die Verleger) die Zahlung von Tantiemen verlangt. Die Komponisten von Konzertmusik wurden für ihre Arbeit also nur durch das Honorar ihrer Verleger bzw. anderer Auftraggeber entgolten. An den Einnahmen der Aufführungen waren sie nicht beteiligt. Aufgrund dieser faktischen Rechtslage gab es, namentlich im Bereich der "leichten Muse", eine große Anzahl von gewerblichen Konzertveranstaltern, die mit der unentgeltlichen Wiedergabe gedruckter Musik erhebliche Profite erzielten. Das erste Ziel der SACEM war es, dieser Ausnutzung der Rechte ihrer Mitglieder einen Riegel vorzuschieben.

Die Agenten der SACEM traten deshalb sofort nach der Gründung der Gesellschaft in ganz Frankreich an alle in Frage kommenden Konzert- und Ballveranstalter, Kaffeehausbesitzer, Zirkusdirektoren, Limonadiers sowie auch an die Autoren von Vaudevilles¹⁴ heran und verlangten die Zahlung von Urheberrechtsgebühren. In allen Fällen, in denen diesem Anliegen nicht entsprochen wurde, reichten sie bei Gericht Klage ein. Die große Zahl der daraus entstandenen Prozesse, auf die hier nicht in Einzelheiten eingegangen werden soll, führte stets zu demselben Ergebnis, nämlich zur Verurteilung des Verantwortlichen zur Zahlung von Tantiemen an die SACEM. Bereits im Jahre 1853 wies deshalb der Pariser Polizeipräfekt alle seine Kommissare an, Konzerte nur noch nach Vorweis einer Zahlungsberechtigung der SACEM stattfinden zu lassen.¹⁵ Innerhalb weniger Jahre setzte die SACEM so die

13 vgl. Revue und Gazette musicale, 13.7.1845.

14 In die Vaudevilles wurden von jüher (ungefragt und unentgeltlich) aktuelle Lieder und Melodien als musikalische Einlagen eingefügt. Die Beendung dieser gewohnheitsrechtlichen Übung führte zu einem Streit zwischen der SACD (die die Interessen der Vaudeville-Autoren vertrat) und der SACEM. Schließlich einigte man sich auf die Festlegung einer Übergangsfrist, nach deren Ablauf auch die Vaudevillisten Urheberrechtsgebühren zu zahlen hatten; vgl. Revue et Gazette musicale, 1.2.1852 und 16.1.1853.

15 Revue et Gazette musicale, 9.1.1853

Geltung des Aufführungsrechts für alle öffentlichen Darbietungen von Musik durch. Die erwirtschafteten Tantiemen verbesserten die materielle Lage vieler Komponisten und ermöglichten indirekt den Aufbau der erwähnten sozialen Absicherungen für die Autoren von Konzertmusik.

Die Rechtsprechung hat die Klagen der Agenten der SACEM dazu genutzt, das Aufführungsrecht an musikalischen Werken systematisch auszuweiten. Dabei hat sie den Gesetzestext zuweilen bis an die äußerste Grenze des Möglichen ausgedehnt. So wandte sie den in der Contrefaçonvorschrift des Art. 428 Code pénal genannten Begriff der "*représentation dramatique*" auch auf die Aufführung von Contredanses an, deren Melodien (geschützten) Chansonetten entsprangen.¹⁶ Ferner bejahte sie Contrefaçon sogar im Falle der Aufführung der Melodien einer Oper, an der lediglich seitens des Textdichters noch *droits d'auteur* bestanden (da der Komponist schon über 20 Jahre vorher verstorben war).¹⁷

cc) Die Zerwürfnisse innerhalb der Gesellschaft

Während die Agenten der SACEM bei ihrem Bemühen, die Geltung des Urheberrechts auszuweiten, von den Gerichten unterstützt wurden, kam es innerhalb der Gesellschaft durch die Prozesse zu teilweise heftigen Zerwürfnissen. Deren Auslöser war die Tatsache, daß namentlich der Generalagent der SACEM, Henrichs, nicht nur gegen Kaffeehausbesitzer, Ballveranstalter etc. vorging, sondern auch gegen die Pariser Theater- und Opernhäuser, die bis dato für die auf ihren Bühnen stattfindenden Konzerte ebenfalls keine Urheberrechtsgebühren bezahlt hatten. Bereits dies war vielen Komponisten, die an der Wahrung guter Beziehungen zu diesen Spielstätten interessiert waren, ein Dorn im Auge. Zudem aber verwinkelte Henrichs ohne Zögern auch jene - in der Regel sehr angesehenen - Musiker in Gerichtsprozesse, die bei den damals üblichen Benefizkonzerten zu ihren Gunsten gewohnheitsgemäß keine Abgaben für die aufgeführten Werke (oftmals befreundeter Komponisten) zahlten.

Erstes "Opfer" Henrichs wurde der gefeierte Cellist (und Komponist) Jacques Offenbach. Dieser fühlte sich von der Aufforderung, für ein von ihm geplantes Benefizkonzert Aufführungsgebühren abzuführen, befremdet. Er setzte daraufhin eine Protesterklärung gegen das Verhalten Henrichs auf, die folgenden Wortlaut trug:

"Nous, soussignés, déclarons qu'en adhérant à la société dont M. Henrichs est l'agent, nous n'avons entendu l'autoriser à percevoir des droits sur nos oeuvres que lorsqu'elles s'exécutent dans les cafés-concerts ou dans les concerts publics en plein air, et nullement dans les théâtres ni dans les concerts donnés accidentellement par

16 Gazette des Tribunaux, 17.7.1855; vgl. auch Revue et Gazette musicale, 3.6. und 22.7.1855. Eine wichtige praktische Voraussetzung für diesen lückenlosen Schutz bot eine schon 1852 von der SACEM erstrittene Grundsatzentscheidung der *Cour de Cassation*, Gazette des Tribunaux, 25.5.1852, die die Verurteilung eines Limonadiers wegen der ungenehmigten Aufführung von geschützten Werken in seiner Gaststätte bestätigte.

17 Gazette des Tribunaux, 17.7.1855; vgl. auch Revue et Gazette musicale, 3.6. und 22.7.1855.

les artistes dans les salles particulières, telle que celles de MM. Hertz, Pleyel, de Fitte, Saxe etc."¹⁸

"Wir, die Unterzeichneten, erklären als Mitglieder der Gesellschaft, deren Agent Herr Henrichs ist, daß wir nicht im Sinne hatten, ihn zur Wahrnehmung der Rechte an unseren Werken zu autorisieren als einzig, sobald sie in Kaffee- oder Freiluftkonzerten aufgeführt werden, und keinesfalls in den Theatern noch in Konzerten, die gelegentlich von Künstlern in bestimmten Sälen, wie denen von Hertz, Pleyel, de Fitte, Saxe usw., gegeben werden."

Dieser Text wurde u.a. von Halévy, Auber, Ambroise Thomas, Saint George, de Leuven und Hyppolyte Lucas unterzeichnet. Offenbach zögerte nicht, sich mit der Bitte um Unterschrift auch an Adolphe Adam zu wenden, der dieses Ansinnen jedoch entrüstet zurückwies. Er schrieb Henrichs einen Brief mit folgendem Wortlaut:

"Mon cher Henrichs,

Il y a quelques jours, M. Offenbach est venu me prier de signer je ne sais quel papier où j'aurais déclaré n'avoir jamais entendu appliquer la perception des droits de musique à d'autres concerts que ceux des cafés chantants. Je l'ai très nettement refusé.

Si, avant son concert, M. Offenbach m'avait demandé de renoncer à mes droits en sa faveur, j'aurais pu y consentir par égard pour sa personne et son talent; mais lorsqu'il s'agit d'une question de principe, et que M. Offenbach refuse de reconnaître un droit incontestable et veut plaider, je maintiens mon droit jusqu'au bout.

Les exécutanis n'ont pas plus le droit d'user nos compositions, à leur seul bénéfice, que nous n'aurions le droit de les forcer à exécuter nos oeuvres, à notre profit, sans les rétribuer.

Malgré l'adhésion que quelques-uns de mes confrères ont eu la faiblesse de donner à M. Offenbach, j'entends que mon droit soit soutenu jusqu'au bout, et je vous autorise à faire de cette lettre l'usage que vous jugerez convenable.

Votre dévoué

*Ad. Adam"*¹⁹

"Mein lieber Henrichs,

vor einigen Tagen ist Herr Offenbach zu mir gekommen, um mich um die Unterzeichnung irgendeines Papiers zu bitten, mit dem ich erklärt hätte, niemals im Sinne gehabt zu haben, die Durchsetzung meiner Musikrechte für andere Konzerte als jene der Musikcafés ermöglicht zu haben. Ich habe ihm dies rundheraus verweigert.

Wenn mich Herr Offenbach vor seinem Konzert gebeten hätte, zu seinen Gunsten auf meine Rechte zu verzichten, hätte ich dem - in Ansehung seiner Person und seines Talents - zustimmen können; aber da es sich um eine Frage des Prinzips handelt, und da Herr Offenbach sich weigert, ein unbestreitbares Recht anzuerkennen und klagen will, bestehe ich in vollem Umfang auf meinem Recht.

18 Der Text ist einem Leserbrief Jacques Offenbachs an die *Gazette des Tribunaux* (Ausgabe vom 14.7.1852) entnommen.

19 *Gazette des Tribunaux*, 11.7.1852

Abb. 17: Jacques Offenbach, Collage von Carlo Gripp und Pierre Durat, 1877 (?)



Um Nadars bekanntes Photoporträt des Komponisten aus dem Jahr 1876 ruft eine gemalte Biographie Stationen von Offenbachs Lebensweg und einige seiner größten Erfolge in Erinnerung.

Die ausübenden Künstler haben nicht mehr das Recht, einzig zu ihrem Vorteil unsere Kompositionen zu benutzen, so wie wir auch nicht das Recht hätten, sie zur Aufführung unserer Werke zu zwingen, ohne sie zu entgeln.

Trotz der Zustimmung, die einige meiner Kollegen Herrn Offenbach zu geben die Schwäche hatten, verlange ich, daß mein Recht in vollem Umfang durchgesetzt wird, und gestatte Ihnen, von diesem Brief den Gebrauch zu machen, den Sie für angemessen halten.

Hochachtungsvoll

Ad. Adam"

Als Vorsitzender der SACD und Mitglied der SACEM schrieb Eugène Scribe unter diesen Brief Adams folgende zustimmende Anmerkung:

"J'adhère complètement et surtout dans l'intérêt de nos confrères les compositeurs, aux principes contenus dans la lettre de M. Adam.

Eugène Scribe"²⁰

"Ich stimme vollkommen und besonders im Interesse meiner Kollegen, der Komponisten, mit den Prinzipien überein, die in dem Brief von Herrn Adam enthalten sind.

Eugène Scribe"

Diese Episode, die damit endete, daß Jacques Offenbach von zwei Instanzen zu 50 fr. Strafe verurteilt wurde²¹, bietet einen ersten Einblick in die internen Streitigkeiten, die die Anfangsjahre der SACEM begleiteten. Zugleich beweist sie, daß die bis heute im Prinzip beibehaltene unterschiedslose Erhebung von Urheberrechtsgebühren für alle öffentlichen Musikaufführungen von einem Großteil der Komponisten nicht gewollt wurde.²² Viele musikalische Autoren strebten vielmehr eine Regelung an, die nur für "rein" kommerzielle, nicht aber für künstlerisch betonte Aufführungen geschützter Musik eine Abgabenpflicht vorsehen sollte.

Auch an den weiteren Prozessen, die Henrichs nach der gerichtlichen Auseinandersetzung mit Jacques Offenbach führte, entzündete sich Streit. Abermals hatte dies seinen Grund darin, daß Henrichs Prozeßgegner selbst Mitglieder der SACEM oder aber Persönlichkeiten waren, von denen die Komponisten persönlich niemals Gebühren für die Aufführung ihrer Werke verlangt hätten. So entspann sich zwischen Henrichs und dem Komponisten Strauss²³ (in seiner Eigenschaft als Veranstalter der berühmten Opernbälle) eine regelrechte Privatfehde vor den Gerichten²⁴, in deren Verlauf sich viele musikalische Autoren mit ihrem Kollegen solidarisierten.

20 ibidem

21 Gazette des Tribunaux, 11.7.1852 und 7.1.1853

22 In einem Fall eines von Henrichs angestrengten Prozesses trat der Komponist, für dessen Kompositionen *droits d'auteur* verlangt wurden - Delsarte -, sogar vor Gericht mit der Aussage auf, mit der Verfolgung seiner Rechte gegenüber dem Konzertunternehmer Hertz nicht einverstanden zu sein. Hertz wurde daraufhin freigesprochen. Revue et Gazette musicale, 8.2.1852

23 Isaac Strauss (1806-1888), der "*Pariser Strauss*", ist im Paris des 19. Jahrhunderts als Komponist von Tanzmusik hervorgetreten. Mit der Wiener Strauß-Familie war er jedoch nicht verwandt; vgl. Schönherr, New Grove, Art. "Isaac Strauss".

24 vgl. Gazette des Tribunaux, 19.5. und 17.7.1855

Abb. 18: Adolphe Adam, Karikatur aus "Le Charivari", um 1840 (?)



Die Bildunterschrift lautet übersetzt: "Mit seinem 'Postillion' hat Adolphe Adam neulich/glückhaft nach dem Erfolg zu laufen vermocht/seitdem hat er den 'Brauer' gemacht/und das ist auch kein kleines Bier." Der Text spielt auf Adams größten Opernerfolg, den *Postillon de Lonjumeau* an, mit dem dem späteren Gründungspräsidenten der SACEM 1836 der Durchbruch im Pariser Musiktheater gelang. Sein heute wohl meistgespieltes Werk ist hingegen das 1841 entstandene Ballett *Giselle*.

Im August 1855 kam es deshalb zu einem Prozeß, weil über 50 Mitglieder, darunter Auber, Halévy, Scribe (!) und eben Strauss, ihren SACEM-Vertrag wegen der Prozesse Henrichs, die sie für "contraires soit à leurs intérêts, soit à leur réputation"²⁵ hielten, kündigen wollten. Henrichs seinerseits, der in diesem Verhalten einen Verstoß gegen die Interessen der Gesellschaft erblickte, verlangte von der Gruppe im Wege der Widerklage Schadensersatz. Das Gericht wies beide Anliegen ab.²⁶

dd) Zusammenfassung

Der Zusammenschluß von Komponisten und Verlegern zu einer Verwertungsgesellschaft für nicht-dramatische Musik in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts war einer der entscheidenden Marksteine im Kampf der musikalischen Autoren um ihre Urheberrechte. Die Gründung der SACEM hatte zur Folge, daß vorher vernachlässigte Urheberrechte musikalischer Autoren nun in einer Weise durchgesetzt wurden, die viele Komponisten sogar als übertrieben empfanden. Die Führungscommission der SACEM strebte, ebenso wie ihre Agenten, aus wirtschaftlichen Gründen eine unterschiedlose Ausweitung insbesondere des musikalischen Aufführungsrechts an. Dem entsprachen die Gerichte, die die *droits d'auteur* angesichts des Ausbleibens zeitgemäßer gesetzlicher Regelungen im Wege richterrechtlicher Rechtsfortbildung den neuen Anforderungen anpaßten. Dabei blieben die von vielen Komponisten erwünschten Differenzierungen bei der Handhabung ihrer Urheberrechte allerdings auf der Strecke.

Ähnlich wie bei der SACD wurde auch die SACEM schnell zu einer machtvollen Institution im französischen Kulturleben des 19. Jahrhunderts. Die Errungenschaften, die ihre Gründung insbesondere auf dem Gebiet der Rechtsdurchsetzung und der sozialen Absicherung mit sich brachte, waren so erheblich, daß die - als Einzelne wesentlich weniger geschützten - musikalischen Autoren zum Beitritt zu dieser Verwertungsgesellschaft faktisch gezwungen waren. Die unumgänglich auftretenden Differenzen zwischen den Zielvorstellungen verschiedener Mitgliedergruppen schlugen sich in einer Reihe interner Querelen nieder, die in den Gründungsjahren der SACEM die Gerichte beschäftigten.²⁷ Schon bald rückten also neben dem durch die Gesellschaftsgründung verwirklichten Solidaritäts- und Schutzgedanken die typischen Folgeprobleme einer Institutionalisierung in das Blickfeld. Die ständige Vergrößerung der SACEM und die damit zwangsläufig verbundene weitere Institutionalisierung und Bürokratisierung haben sie im 20. Jahrhundert zu einer der weltweit bedeutendsten Verwertungsgesellschaften für Musik werden lassen.

25 Gazette des Tribunaux, 2.8.1855

26 Gazette des Tribunaux, 2.8.1855

27 Neben den oben angesprochenen Auseinandersetzungen muß in diesem Zusammenhang noch eine Klage erwähnt werden, mit der über 50 Mitglieder der SACEM den Präsidenten, die Kommission und die einzelnen Agenten zur Offenlegung ihrer Haushaltsführung zwingen wollten. Dieses Begehren wurde nach einem mit hohem juristischen Aufwand betriebenen Mammutprozeß schließlich abgelehnt, vgl. Gazette des Tribunaux, 3.5.1863.

b) Die Prozesse um die Aufführungen des Théâtre Italien

Neben den durch die SACEM veranlaßten Musikurheberrechtsprozessen zeichneten sich die 1850er Jahre durch eine Vielzahl von Rechtsstreitigkeiten um die Aufführungen des Théâtre Italien aus. Die Praxis dieser Bühne, Urheberrechtsgebühren nur für Auftragswerke zu zahlen, stieß sowohl bei den um ihre Tantiemen gebrachten Autoren wie auch bei den Konkurrenzbühnen auf Widerstand. Hier ist zunächst von einem Prozeß um Donizettis Oper *La Fille du Régiment* und sodann von der großen Teile des italienischen Opernrepertoires der Zeit betreffenden Auseinandersetzung zwischen Vatel und Ragani zu berichten.

aa) Der Prozess um Donizettis "La Fille du Régiment" (1852)

Donizettis Oper *La Fille du Régiment* entstand 1840 für die Opéra-comique.²⁸ Das Libretto stammte aus der Feder der Schriftsteller Bayard und Saint-Georges. Die vom Publikum als besonders französisch empfundene Oper, deren Aufbau dem Schema französischer Singspiele entspricht, war eines der erfolgreichsten Werke des Komponisten. Noch bei ihrer Uraufführung drohte dieser komischen Oper Donizettis jedoch ein Fiasko, da die Gegner des Italieners, der damals die Vorherrschaft über alle Opernhäuser von Paris zu gewinnen schien²⁹, das Stück durchfallen lassen wollten.

Als französischsprachige Oper gehörte *La Fille du Régiment* nicht in das Repertoire des Théâtre Italien. Da diese Bühne aber viele Werke Donizettis mit großem Publikumserfolg spielte, ließ es von *La Fille du Régiment* eine italienische Übersetzung anfertigen, um deren Aufführung es Ende 1851 zu einem Urheberrechtsprozeß kam.³⁰

Dieser Prozeß beruhte darauf, daß der damalige Direktor des Théâtre Italien, Lumley, den Autoren des französischen Originallibrettos³¹ ursprünglich keine *droits d'auteur* gezahlt hatte. Auf Bayards Nachfrage bot er diesem eine Beteiligung in Höhe von 25 fr. pro Aufführung an. Der Librettist beharrte dagegen darauf, daß ihm Tantiemen in derselben Höhe wie für die Uraufführung an der Opéra-comique zu-

28 vgl. zum folgenden Miller, Piper-Enzyklopädie, Art. "Donizetti: La Fille du régiment"

29 Wenige Monate vor der Komposition der *Fille du Régiment* hatte Donizetti im Auftrag der Opéra gemeinsam mit Scribe die große Oper *Le Duc d'Albe* verfaßt, die aufgrund eines Direktionswechsel an der Académie aber nie zur Aufführung kam. Das von Scribe unwe sentlich abgeänderte Libretto dieses Werkes wurde später zu Verdis für Paris geschriebener Oper *Les Vêpres siciliennes*. (Der von Scribe 1844 aufgrund des Vertragsbruches der Académie geführte Prozess, Gazette des Tribunaux 18.12.1844, wird an dieser Stelle nicht gesondert dargestellt.) 1843 wurde dann Donizettis letzte Oper *Dom Sébastien, roi de portugal*, deren Libretto gleichfalls aus Scribes Feder stammte, an der Opéra uraufgeführt.

30 Gazette des Tribunaux, 26.1. 1852 (der Bericht betrifft die Berufungsverhandlung in diesem Rechtsstreit, die vor der Cour d'Appel stattfand)

31 Donizetti selbst lebte zur Zeit dieses Prozesses nicht mehr; augenscheinlich war auch keiner seiner Erben oder Rechtsnachfolger in den Rechtsstreit verwickelt.

ständen.³² Lumley wurde schließlich Anfang 1852 von der Cour d'Appel aufgrund seiner Zahlungsverweigerung als Contrefacteur verurteilt.

Ein interessanter Aspekt dieses Prozesses war vor allem Lumleys unbestrittene Darstellung, daß er von den Autoren wegen der Aufführung derselben Opernübersetzung am Londoner Théâtre Italien, das ihm zu dieser Zeit ebenfalls unterstand, nicht belangt worden war. Bayards Advokat erklärte dies mit den Worten:

*"Que ces messieurs n'eussent à réclamer aucun droit pour les représentations à Londres, cela est évident, et les théâtres anglais ne sont pas les seuls qui vivent aux dépens de notre littérature dramatique."*³³

"Daß diese Herren für die Aufführungen in London keine Rechte zu beanspruchen hatten, versteht sich von selbst, und die englischen Theater sind nicht die einzigen, die auf Kosten unserer dramatischen Literatur leben."

Diese Tatsache beleuchtet nochmals anschaulich, daß gerade das musikalische Aufführungsrecht noch nach 1850 überall in Europa durch nationalstaatliches Denken geprägt war. Die um diese Zeit bereits begonnene Umwandlung des Urheberrechts in ein international wirkendes Recht, die in der zweiten Jahrhunderthälfte entscheidende Fortschritte machte, sollte den musikalischen Autoren eine wesentliche Verbesserung ihrer Position bringen. Selbst unter der Geltung des oben in seinen wichtigsten Bestimmungen zitierten *Décrets* Napoleons III. bestand für ausländische Autoren in Frankreich aber noch immer kein Schutz vor ungenehmigten und unentgoltenen Aufführungen ihrer Werke, wie anlässlich des berühmten Prozesses Verdis gegen das Théâtre Italien zu berichten sein wird³⁴.

bb) Die Affäre Vatel/Ragani (1853-55)

Der Prozeß zwischen Auguste-Eugène Vatel, der zwischen 1843 und 1848 Direktor des Théâtre Italien war, und seinem zwischen 1853 und 1855 amtierenden Nachfolger Colonel César Ragani stellt ein wichtiges Bindeglied zwischen der *Lucrezia Borgia*-Affäre des Jahres 1841 und Victor Hugos Prozessen gegen Aufführungen von aus seinen Schauspielen gezogenen Verdi-Opern in den Jahren nach 1855 dar.

Der Rechtsstreit beruhte auf folgendem Sachverhalt: Vatel leitete das Théâtre Italien in der Zeit unmittelbar nach dem *Lucrezia Borgia*-Prozess. Wie oben eingehend dargelegt³⁵, erbrachte dieser Rechtsstreit die erstmalige Anerkennung der Rechte der Autoren von Handlungsvorlagen an den daraus entstandenen Opern. Dies betraf in besonderer Weise das vom Théâtre Italien gepflegte Repertoire, da

32 Gemäß dem Vertrag zwischen der Direktion der Opéra-comique und der SACD waren von diesem Haus 1840 für abendfüllende Opern 12% der Bruttoeinnahmen jeder Vorstellung zur Abgeltung der *droits d'auteur* abzuführen. Diese Summe hatten sich der Komponist und die Textdichter zu teilen.

33 Gazette des Tribunaux, 26.1.1852

34 vgl. unten 12. Kapitel, S. 193 ff.

35 vgl. oben 6. Kapitel, S. 100 ff.

viele italienische Opern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf französischen Schauspielen basierten. Nach der Verurteilung der von Victor Hugo angeklagten Contrefacteure mußte die Leitung des Théâtre Italien befürchten, von den Autoren der Schauspielvorlagen keine Genehmigung zur Aufführung der daraus entstandenen Opern zu erhalten. Dies hätte der Lahmlegung weiter Teile des Repertoires der Bühne entsprochen und den Spielbetrieb des Opernhauses ernstlich gefährdet. Vatel entschloß sich daher, die Aufführungsrechte an den fraglichen Werken, bei denen es sich zum großen Teil um längst nicht mehr aktuelle Vaudevilles oder Boulevardkomödien handelte, zu erwerben.

Aus eigener Tasche (eine Folge des *directeur-entrepreneur*-Systems!³⁶) finanzierte Vatel den Ankauf der Rechte an folgenden Werken: *La Norma* von Alexandre Soumet³⁷ (Vorlage des Romani-Librettos der Bellini-Oper); *Nabuchodonosor* von Anicet-Bourgeois und Cornu (Vorlage des Solera-Librettos zu Verdis Oper); *La Grâce de Dieu* von Dennery und Lemoine (Vorlage des Rossi-Librettos zu Donizettis *Linda di Chamounix*); *Ser Marcantonio* von Pavesi und Anelli (Vorlage des Ruffini/Donizetti-Librettos zu Donizettis *Don Pasquale*); *Il Proscritto* (Vorlage zu Otto Nicolais gleichnamiger italienischer Oper) sowie weiterer zehn Schauspiele.³⁸

Nachdem Vatel hoch verschuldet aus der Direktion des Théâtre Italien geschieden war, erhielt er von seinen Nachfolgern aufgrund dieser Rechte bei jeder Aufführung von einer der fraglichen Opern eine - bescheidene - Summe an Tantiemen gezahlt. Dies änderte sich jedoch, als die Leitung des Hauses 1853 an Ragani geriet, da dieser solche Zahlungen mit dem Hinweis verweigerte, daß das Théâtre Italien grundsätzlich keine *droits d'auteur* zu entrichten habe. Aus diesem Grund kam es ab 1853 zu mehreren Prozessen.

In deren erstem klagte Vatel aus abgetretenem Recht als Inhaber des Aufführungsrechts an dem Vaudeville *Têtes rondes et Cavaliers* von Ancelot und Santine.³⁹ Dieses Schauspiel, das dem Pepoli-Libretto von Bellinis Oper *I puritani* zugrundelag, war nach dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß von dem Verleger Troupenas, der Vatel seine Rechte zur Einklagung überließ, für 2500 fr. erworben worden.⁴⁰

Vatel beantragte vom Gericht die Feststellung, daß *I puritani* eine Contrefaçon von *Têtes rondes et Cavaliers* sei (und die Oper am Théâtre Italien daher nur mit Genehmigung des Rechtsinhabers gespielt werden dürfe). Ragani bestritt dies und legte als Gutachten einen selbst angefertigten Vergleich der Oper mit dem Vaudeville vor, mit dem bewiesen werden sollte, daß sich die beiden Werke hinsichtlich von "Titre, Sujet, Action, Caractère des Personnages et Style" wesentlich voneinander unterschieden.⁴¹

36 vgl. oben S. 52 ff.

37 Der Preis für diesen Rechtskauf lag bei 2000 fr; bei allen anderen Werken wurden im Prozeß keine Kaufpreise genannt.

38 Diese wurden in den Prozeßberichten nicht namentlich aufgeführt.

39 Gazette des Tribunaux, 24.12.1853 (erste Instanz) und 25.2.1855 (Berufungsinstanz); vgl. auch Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire I (1855), S. 207 ff.

40 Troupenas war 1834 der eigentliche Auftraggeber dieser am Théâtre Italien uraufgeführten Oper gewesen; vgl. dazu unten S. 267.

41 In den Archives nationales, AJ 13 1177, wird - unter den Unterlagen zum Prozeß zwischen Verdi und Calzado - ein Exemplar dieses Gutachtens aufbewahrt.

Das Gericht entschied den Prozeß letztlich jedoch aufgrund eines anderen Argumentes, das Raganis Anwalt vorgetragen hatte, nämlich dem Hinweis, daß eine Contrefaçon - wenn sie denn vorgelegen hätte - jedenfalls inzwischen verjährt sein müsse. Die Verjährungsfrist für dieses Delikt betrug laut Gesetz drei Jahre; streitig war, ob eine Contrefaçon ein sog. "Sukzessivdelikt" darstellte, also bei jeder Wiederholung einer Aufführung neu begangen wurde, oder ob die Verjährungsfrist ab dem Moment der ersten Deliktsverwirklichung zu laufen begäne.

Indem sich der *Tribunal Civil de la Seine* im *I puritani*- wie im späteren *Norma*-Prozeß zwischen Vatel und Ragani⁴² - für die zweite Lösung entschied, kippte es einen wesentlichen Teil der nach dem *Lucrezia Borgia*-Urteil üblich gewordenen Rechtspraxis wieder um. Denn nachdem den Vorlagenautoren im Anschluß an den Prozeßerfolg Hugos und seiner Nachfolger eine Tantiemenbeteiligung an den Opernaufführungen eingeräumt worden war, hatten sie es unterlassen, eine Contrefaçon ihrer Werke zu rügen. Nach den neuen Entscheidungen, die von der *Cour impériale* bestätigt wurden⁴³, erwies sich diese Unterlassung im Nachhinein quasi als Rechtsverzicht.

Das Urteil in der Affäre Vatel/Ragani stellt eines der seltenen Beispiele dafür dar, daß die französische Rechtsprechung jener Zeit von ihrer "autorenfreundlichen" Linie auch gelegentlich abgewichen ist. Die Entscheidung wurde zehn Jahre später revidiert⁴⁴. In der Zwischenzeit sollte jedoch insbesondere Victor Hugo⁴⁵ die negativen Auswirkungen des rein formaljuristisch argumentierenden Urteils erfahren müssen.

42 Über diesen Prozeß, der am 24.2.1854 stattfand, wurde von der *Gazette des Tribunaux* anlässlich der Berufungsverhandlung am 25.2.1855 berichtet; vgl. auch *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire I* (1855), S. 207 ff.

43 *Gazette des Tribunaux*, 25.2.1855

44 vgl. unten S. 268 ff.

45 vgl. unten S. 215 ff.