

Dreizehntes Kapitel

Die Prozesse Victor Hugos gegen die Aufführungen von "Ernani" und "Rigoletto" am Théâtre Italien (1855-1857)

Auch nach seiner Verbannung auf die Insel Jersey am Vorabend des Second Empire hat sich Victor Hugo energisch für die Wahrung seiner Urheberrechte eingesetzt. Aus dem Exil in Jersey (bzw. ab Ende 1855 in Guernesey) strengte er 1855 und 1857 zwei Prozesse gegen das Pariser Théâtre Italien an, die - wie bereits der oben ausführlich geschilderte Rechtsstreit um *Lucrezia Borgia*¹ - italienische Opernbearbeitungen seiner Schauspiele betrafen. Während der erste dieser Prozesse, in dem es um die *droits d'auteur* an Verdis *Ernani* ging, mehr oder weniger in Vergessenheit geraten ist, erlangte der aufsehenerregende Rechtsstreit um die Aufführung von Verdis *Rigoletto* eine bis heute anhaltende Bekanntheit.

Aufgrund der zu Hugos *Rigoletto*-Prozeß bereits vorliegenden Dokumentationen² erübrigt es sich, diesen Rechtsstreit in allen Einzelheiten zu schildern. Auch die Darstellung des *Ernani*-Prozesses beansprucht nicht viel Raum. Für die juristische Würdigung dieser Affären genügt es schließlich, die Hugo-Prozesse als ein Beispiel für eine Serie von Entscheidungen zu sehen, die rasch korrigiert worden sind und in die einschlägigen Kommentare gewissermaßen als kurzfristige "Justizirrtümer" Eingang gefunden haben.

Der Schwerpunkt meiner Darstellung fällt daher wie von selbst auf die musikgeschichtliche Bedeutung der Affären. Hier gilt es, der immer noch weit verbreiteten Meinung, Victor Hugo habe "gegen Verdi" prozessiert oder "Verdi seinen *Rigoletto* verbieten wollen"³, entgegenzuwirken und die Rechtsstreitigkeiten in ihren eigentlichen Kontext einzuordnen. Dabei wird sich herausstellen, daß der *Rigoletto*-Prozeß nicht nur zeitlich in unmittelbarer Nähe zu dem Prozeß Verdis gegen Calzado stand.

a) Sachverhalt und Verlauf beider Prozesse

aa) Der Prozeß um die Aufführung von "Ernani" 1855

Als Colonel César Ragani Ende des Jahres 1853 die Direktion des Théâtre Italien übernahm, spielte dieses Haus unter anderem zwei Opern nach Schauspielvorlagen Victor Hugos, nämlich Donizettis *Lucrezia Borgia* und Verdis *Ernani*. Aufgrund der mit dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß beginnenden Rechtsprechung hatte sich Raganis Amtsvorgänger verpflichtet, dem Schriftsteller als Entgelt für die Erteilung der erforderlichen Aufführungsgenehmigung 10% der Einnahmen jeder Vorstellung dieser Opern zu zahlen. Da dem neuen Direktor Ragani diese Summe, die er zu-

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

2 vgl. zuletzt Günther, *Rigoletto*, a.a.O.

3 Diesen und ähnlichen Urteilen bin ich bei Gesprächen mit Musikologen oder Musikliebhabern immer wieder begegnet.

nächst ebenfalls gezahlt hatte, bald überhöht vorkam, wandte er sich im September 1854 brieflich an Hugo und bat diesen, sich mit einer Fixsumme von 100 fr. pro Vorstellung einverstanden zu erklären.⁴ Zur Begründung führte er an, daß nicht einsehbar sei, wieso Hugo neben den *droits d'auteur* für den Textdichter quasi auch noch die Anteile des Komponisten erhalte; die damit für sein Haus verbundene finanzielle Belastung sei übergroß und würde ihm nahelegen, künftig ganz auf die Darbietung der fraglichen Opern zu verzichten.

Raganis Bitte wurde von Charles Hugo im Auftrage seines Vaters abschlägig beschieden. Der Schriftsteller erhalte, so teilte dessen Sohn mit, für die Aufführung der fraglichen Opern genau jenen Anteil, den ihm auch die Aufführung seiner Schauspiele einbringe. Sollte der Direktor des Théâtre Italien damit nicht einverstanden sein,

*"il vous engage vivement à ne point représenter ses ouvrages sur votre théâtre, si ces représentations vous sont onéreuses"*⁵.

"...legt er Ihnen lebhaft nahe, seine Werke nicht in Ihrem Theater aufzuführen, wenn diese Aufführungen Ihnen zu kostspielig sind."

Statt diesem Vorschlag zu folgen, ging Ragani in die Offensive und verweigerte für die folgenden Vorstellungen von *Ernani* jegliche Zahlung an Hugo. Der aus dieser Zahlungsverweigerung hervorgehende Prozeß fand am 16. März 1855, gerade drei Wochen nach der Berufungsentscheidung in der Affäre Vatel/Ragani⁶, vor dem *Tribunal Civil de la Seine* statt.⁷ Auch in diesem neuen Rechtsstreit machte Ragani mit Erfolg geltend, daß Hugo aufgrund von Verjährung - der Klavierauszug von *Ernani* war in Frankreich mehr als drei Jahre ohne Beanstandung durch den Schriftsteller verkauft worden - keine Contrefaçon rügen könne. Das Gericht wies Hugos Forderung in erster Instanz zurück.

Am 13. November 1855 bestätigte die *Cour de Paris* auf die Berufung Hugos hin das Urteil der Vorinstanz.⁸ Die Einwendung von Hugos Advokat Paillard de Ville-neuve, daß der Schriftsteller von der ersten Pariser Vorstellung von Verdis *Ernani* an seine Rechte an der Oper stets erfolgreich reklamiert habe und daher keine Verjährung vorliegen könne, fand in den Ohren der Richter kein Gehör. Vielmehr wandte man auf den neuen Fall die im Vatel/Ragani-Urteil gefundenen Grundsätze⁹ an und baute sie dahingehend aus, daß bereits der unterbliebene Widerstand gegen das Erscheinen der Druckausgabe einer Oper mit "gefälschtem" Libretto die Verjährung des Contrefaçon-Deliktes für das Gesamtwerk beginnen lasse.

Die *Cour de Paris* setzte sich mit dieser Entscheidung, ebenso wie schon mit ihrem vorhergehenden Spruch in der Affäre Vatel/Ragani, einer grundlegenden Ur-

4 Der Brief Raganis sowie das Antwortschreiben Hugos werden wiedergegeben in den *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* I (1855), S. 213 ff.

5 ibidem

6 vgl. oben 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff.

7 Le Droit, 18.3.1855; vgl. auch *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* I (1855), S. 215

8 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* I (1855), S. 215 ff.

9 vgl. oben 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff.

teilsschelte durch die juristische Fachwelt aus.¹⁰ Dessenungeachtet hielten die französischen Untergerichte an dieser Rechtsprechung auch im Streit um die Aufführung von Verdis *Rigoletto*, von dem nun zu berichten ist, fest.

bb) Der Prozeß um die Aufführung von "Rigoletto" 1857

Nachdem Torribio Calzado, Raganis Nachfolger als Leiter des Théâtre Italien, in dem von dem Komponisten gegen ihn angestregten Prozeß¹¹ soeben die ersten beiden Instanzen gewonnen hatte, ging er Ende 1856 daran, Verdis *Rigoletto* zur Aufführung vorzubereiten. Dieses Vorhaben stieß auf den Widerstand Victor Hugos, da Verdis Librettist Piave für den *Rigoletto* Hugos 1832 erschienenen Drama *Le roi s'amuse* als Vorlage verwendet hatte. Der Schriftsteller wurde in seiner Opposition zu der geplanten Aufführung von der SACD bestätigt: Eine neutrale Prüfungskommission dieser Vereinigung hatte in einem von Hugo in Auftrag gegebenen Gutachten festgestellt, daß der *Rigoletto* - trotz geringer Abweichungen von der Vorlage - unzweifelhaft eine Nachahmung des *Le roi s'amuse* wäre.

Nach dem Scheitern einer zunächst eingesetzten Schiedskommission, die den Streitgegenstand aufgrund der Unvereinbarkeit der Interessen von Hugo und Calzado für nicht schiedsfähig befunden hatte, kam es am 21. und 28. Januar 1857 vor der Ersten Kammer des *Tribunal Civil de la Seine* zum gerichtlichen Aufeinanderprallen der beiden Kontrahenten.¹² Victor Hugos Anwalt Isaac-Adolphe Crémieux vertrat die Interessen seines Mandanten dabei mit einem langen, rhetorisch glanzvollen Plädoyer, in dem er insbesondere den Contrefaçon-Vorwurf nachhaltig untermauerte.¹³ Er forderte deshalb - im Gegensatz zu dem von Hugo im *Ernani*-Prozeß geltend gemachten Anspruch - nicht die Zahlung von Tantiemen, sondern ein generelles Verbot der Aufführung des *Rigoletto* am Théâtre Italien. Bereits im Vorfeld des Prozesses hatte er - vergeblich - versucht, zunächst zumindest ein einstweiliges Aufführungsverbot bis zur Entscheidung des Gerichtes zu erwirken.

Da zwischen den Parteien unstrittig war, daß Verdis *Rigoletto* - ähnlich wie der *Ernani* - zur Zeit der Klageerhebung länger als drei Jahre in französischen Druckausgaben vorlag, ersparte sich das urteilende Gericht allerdings jegliches Gutachten zum Tatbestand der Contrefaçon. Mit wenigen, förmlich aus dem *Ernani*-Urteil abgeschriebenen Sätzen wurde Hugos Klage gemäß dem Antrag der Beklagtenseite unter Hinweis auf die abgelaufene Verjährungsfrist kostenpflichtig zurückgewiesen.

10 vgl. nur die ablehnende Urteilsanmerkung von Pataille in den *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* I (1855), S. 217 ff.

11 vgl. oben 12. Kapitel, S. 193 ff.

12 vgl. hierzu die Darstellung von Günther, *Rigoletto*, S. 280 ff., die namentlich auf das Plädoyer von Hugos Anwalt Crémieux ausführlich eingeht; ausführliche originale Prozeßberichte finden sich in *Gazette des Tribunaux*, 29.1.1857, *La France musicale*, 25.1.1857, sowie in den *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* III (1857), S. 337 ff.

13 *ibidem*

b) Die Entscheidungen der Hugo-Prozesse als "Justizirrtümer"

Die Konsequenz, die die mit der Vatel/Ragani-Entscheidung begonnene Rechtsprechung zur Verjährung von Contrefaçon hatte, zeigte sich in den beiden Prozessen Victor Hugos in voller Tragweite: Falls ein Autor eine Fälschung seines Werkes nicht innerhalb von drei Jahren reklamierte, verlor er nicht nur das Recht zur Rüge der begangenen Verletzungshandlung, sondern war für alle Zeit weiteren Fälschungen dieses Werkes schutzlos ausgeliefert. Praktisch bedeutete dies, daß sein Werk drei Jahre nach der ersten ungerügten Contrefaçon gemeinfrei wurde!

Widerspruch allein dieser Umstand schon aller rechtlichen Vernunft, so erhielt er durch die Verknüpfung der Verjährung des Aufführungsrechts mit der des Veröffentlichungsrechts eine zusätzliche, für die französischen Schriftsteller gänzlich fatale Dimension. Im Gegensatz zu den Bühnenaufführungen mochte Victor Hugo die Herausgabe von Klavierauszügen des *Rigoletto* mit Recht nicht als Konkurrenz zu den Aufführungen seines *Le roi s'amuse* empfunden haben.¹⁴ Zudem stand die in den Hugo-Prozessen vorgenommene Verquickung von Aufführungs- und Veröffentlichungsrecht in unübersehbarem Widerspruch zu der strikten Trennung dieser beiden Rechte, die in der Begründung des Verdi/Calzado-Urteils vorgenommen worden war.¹⁵

So wurden die zuständigen Gerichte bereits unmittelbar nach Erlaß der Urteile in den Hugo-Prozessen von Urheberrechtsexperten aufgefordert, die von der *Cour de Cassation* für die Contrefaçon industrieller Produkte 1857 festgelegte abweichende Verjährungsregelung auch in das musikalische Urheberrecht zu übernehmen.¹⁶ Dieses geschah dann in der Tat anläßlich eines im Jahre 1864 von der Witwe Eugène Scribes eingeleiteten Prozesses, von dem noch zu berichten sein wird¹⁷. Schon wenige Jahre nach ihrer Verkündung tauchten die Verjährungsentscheidungen der 1850er Jahre in der einschlägigen Literatur deshalb nur noch als - negative - Schulbeispiele auf.¹⁸ Im Rahmen der Entwicklung des musikalischen Urheberrechts markierten die Urteile der Hugo-Prozesse also einen Irrweg, in den sich einige französische Gerichte wenige Jahre lang verlaufen hatten.

c) Hintergründe und Auswirkungen der Hugo-Prozesse aus musikgeschichtlicher Sicht

Wenn den Hugo-Prozessen aus rechtsgeschichtlicher Sicht auch nur eine marginale Bedeutung zuzumessen sein mag, so bieten sie dem Musikhistoriker doch eine

14 Zu dem Umstand, daß Verdis Werke in Paris zudem vom Verlagshaus der Escudiers herausgegeben wurden, dem Hugo selbst nahe stand, vgl. die Ausführungen auf S. 220 (mit Fn. 20).

15 Auf diesen Widerspruch wies bereits Pataille in seinem Kommentar zur *Rigoletto*-Entscheidung, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* III (1857), S. 343 f., hin.

16 Ibidem; das Präzedenzurteil, in dem die *Cour de Cassation* ein anderes Verjährungsmodell bevorzugt hatte, erging übrigens in einem Rechtsstreit des Instrumentenbauers Adolphe Sax um die Exklusivrechte an dem von ihm erfundenen Saxophon. Vgl. zu diesem Prozeß *Le Droit*, 25.6.1856, sowie *Revue et Gazette musicale*, 15.3., 5.4. und 6.9.1857.

17 vgl. unten 15. Kapitel b), S. 268 ff.

18 so bspw. bei Despatys, S. 203 ff.

Abb. 23: Aufführung von Verdis "Rigoletto" am Pariser Théâtre Italien im Februar 1857, Zeichnung eines unbekannten Künstlers



Stein des Anstoßes im zweiten Prozeß zwischen Victor Hugo und Torribio Calzado war die Inszenierung des *Rigoletto* am Théâtre Italien im Jahre 1857. Das Bühnenbild zur berühmten Quartettszene im letzten Akt der Oper ist oben in einer zeitgenössischen Illustration aus dem *Journal Universel* zu sehen. Der große Erfolg der Aufführungen war vor allem auf die Mitwirkung zweier weltberühmter Sänger zurückzuführen. Den Herzog von Mantua gab Giovanni Matteo Mario (1810 - 1883, im Bild rechts), der führende lyrische Tenor seiner Epoche. Spätestens seit der Premiere von Meyerbeers Erfolgsoper *Robert le diable* an der Pariser Opéra 1838, bei der der erst 28jährige Italiener die Titelpartie innehatte, war sein Welt-
 rumm besiegelt. In den folgenden Jahren trat Mario an an allen führenden Opernhäusern Europas auf, wobei er sich neben den großen Rollen italienischer Opern seines Stimmfachs auch ein von Mozart bis zur "Grand Opéra" reichendes Repertoire aneignete. Der Sänger konnte den im Bruststimmbereich bereits bis zum hohen c reichenden Ambitus seines Organs durch eine ausgefeilte Falsettechnik bis zum zweigestrichenen f erweitern. Die Partie der Gilda sang Marietta Alboni (1826 - 1894). Die Alboni gehörte aufgrund ihrer legendären Gesangkunst später zu den ersten in Amerika gastierenden europäischen Musikern. Auch sie gebot über eine Stimme enormen Umfangs, die es ihr erlaubte, sowohl Sopran- als auch Altpartien zu geben. Berühmt wurde die Sängerin durch ihre Interpretationen von Rollen des italienischen Repertoires.

Menge interessanten Quellenmaterials. So wirft der *Rigoletto*-Prozeß beispielsweise, ähnlich dem Rechtsstreit zwischen Verdi und Calzado, die Frage nach den Motiven auf, die Hugo zur Erhebung der eigentlich von vornherein aussichtslosen Klage gegen Calzado bewogen haben. Vieles deutet dabei daraufhin, daß auch hier außer den eigentlichen Prozeßbeteiligten noch andere Personen in die Auseinandersetzung verwickelt waren. Ferner stellt sich die Frage, wie Verdi darauf reagiert hat, daß gleich eine ganze Reihe seiner Opern in Paris wegen seines sorglosen Umgangs mit dem geistigen Eigentum anderer als "Contrefaçons", also als Fälschungen, galten.

Ohne die übergreifende Bedeutung der Hugo-Prozesse im Pariser Musikleben der 1850er Jahre aus den Augen zu verlieren, soll sich die nachfolgende Analyse der Hintergründe und Auswirkungen dieser Rechtsstreitigkeiten vor allem an den Personen orientieren, die in die Prozesse direkt oder indirekt verwickelt waren.

aa) Victor Hugo

Von Victor Hugos aktivem Eintreten für die Urheberrechte ist bereits mehrfach die Rede gewesen, und zwar sowohl in Zusammenhang mit seiner Mitwirkung an der Urheberrechtskommission des Jahres 1836¹⁹ wie insbesondere anlässlich des von ihm geführten Prozesses um die Aufführung von Donizettis Oper *Lucrezia Borgia*.

Trotz grundsätzlich weiterbestehender Bedenken gegen die Aufführungen von Opern, die auf der Handlung seiner Schauspiele beruhten, hatte Hugo auf Vermittlung der Verleger Escudier seine generelle Opposition Anfang der 1850er Jahre aufgegeben und dem Direktor des Théâtre Italien gegen Zahlung der vollen Urheberrechtsgebühr Aufführungsgenehmigungen erteilt.²⁰ Der *Ernani*-Prozeß, der - wie geschildert - aus der Zahlungsverweigerung des neuen Direktors des Théâtre Italien hervorging, stand unmittelbar in der Tradition dieses Urheberrechtskampfes. Hugo ging es dabei, wie auch von seinen Anwälten immer wieder betont wurde, nicht um ein Vorgehen gegen die betroffenen Komponisten, sondern um die Wahrung seiner Rechte.²¹

Ob auch der *Rigoletto*-Prozeß ohne weiteres in diese Linie eingeordnet werden kann, erscheint mir fraglich, denn gegen die herkömmliche Zuordnung²² sprechen gewichtige Argumente:

Zunächst muß die Tatsache überraschen, daß Hugo keine zwei Jahre, nachdem er den *Ernani*-Prozeß in erster und zweiter Instanz verloren und daraufhin resigniert

19 vgl. oben 4. Kapitel a), S. 66 ff.

20 Léon Escudier schrieb in einem Artikel anlässlich des *Rigoletto*-Prozesses, *La France Musicale*, 4.1.1857: "*Lorsqu'il s'est agi, sous la direction de M. Vatel, de jouer Ernani et Lucrezia, c'est sur notre demande personnelle que M. Hugo consentit, non sans résistance, à laisser représenter ces ouvrages: il fut convenu qu'on lui payerait les droits de dix pour cent sur la recette.*" ("Als es, unter der Direktion von Herrn Vatel, darum ging, *Ernani* und *Lucrezia* zu spielen, ermöglichte unsere persönliche Bitte, daß Herr Hugo - nicht ohne Widerstand - zustimmte, seine Werke spielen zu lassen; es wurde vereinbart, daß man ihm Urheberrechte in Höhe von 10% jeder Einnahme zahlen würde.")

21 Die Glaubhaftigkeit dieses Vorbringens ist bereits an Hugos *Lucrezia Borgia*-Prozeß verdeutlicht worden, vgl. oben S. 116 f.

22 So etwa Laster, New Grove, Art. "Victor Hugo": "*The poet brought lawsuits against the productions of 'Lucrezia Borgia' and 'Rigoletto' simply to defend his copyright.*"

auf einen kostspieligen *pourvoi en cassation* verzichtet hatte, wieder wegen eines - rechtlich gesehen - identischen Sachverhaltes geklagt hat. Selbst wenn man unterstellt, daß die von den Gerichten vertretene Verjährungsregelung das Rechtsgefühl des Schriftstellers zutiefst verletzt haben mag, erscheint das Führen eines fast aussichtslosen neuen Prozesses nicht als adäquate Reaktion hierauf. Die Theorie, daß Hugo - beispielsweise aufgrund der Urteilsschelte, die das *Ernani*-Urteil im juristischen Schrifttum erntete - ernstlich auf einen Wandel der Rechtsprechung gesetzt hätte, verfängt bei näherem Hinsehen nicht: Gegen diese Deutung des Prozesses spricht der Umstand, daß Hugo die Klage gegen Calzado bereits nach dem Verlust der ersten Instanz nicht mehr weiterverfolgt hat. Wäre es ihm aber um eine neue, gründliche Klärung der Rechtslage gegangen, hätte er zumindest Berufung einlegen, wenn nicht gar den Rechtsstreit bis vor die *Cour de Cassation* treiben müssen.²³ Nur auf diesem Wege konnte sieben Jahre später die Witwe Eugène Scribes die Abänderung der Rechtsprechung erreichen.

Vor diesem Hintergrund gewinnt eine Aussage an Interesse, die sich in dem Plädoyer von Calzados Advokat im *Rigoletto*-Prozeß findet:

*"Pourquoi fait-il (Hugo) ce procès? Et pourquoi le fait-il si tard? L'annonce est du mois de septembre 1856! On objecte que Victor Hugo est en exil; mais tous les journaux lui ont appris quel procès M. Verdi nous faisait; devait-il en attendre la fin et nous laisser nous engager dans d'énormes dépenses avant de former sa demande? D'ailleurs, n'est-ce pas ici le procès d'Ernani? N'y a-t-il pas presque chose jugée, et, sauf le titre de l'Opéra, qui est différent, chose acceptée par vous, puisque ne vous êtes pas pourvu en cassation contre l'arrêt d'Ernani. Pourquoi donc nous attaquez-vous? Ah! c'est une coalition contre le Théâtre Italien: c'est encore le procès Verdi. Ce n'est pas Victor Hugo qui fait ce procès, et je n'en veux d'autre preuve que la plaidoirie même de mon adversaire."*²⁴

"Warum führt er (Hugo) diesen Prozeß? Und warum führt er ihn so spät? Die Ankündigung²⁵ stammt von September 1856! Man wendet ein, daß Victor Hugo im Exil ist; aber alle Zeitungen haben ihn über den Prozeß unterrichtet, den Herr Verdi uns machte; mußte er dessen Ende abwarten und uns enorme Ausgaben machen lassen, bevor er seine Klage einreichte? Übrigens, ist dies hier nicht der *Ernani*-Prozeß? Ist es nicht fast eine ausgeurteilte und, bis auf den Titel der Oper, der unterschiedlich ist, von Ihnen akzeptierte Sache, denn Sie haben keine Revision gegen die *Ernani*-Entscheidung eingelegt? Warum greifen sie uns also an? Aha! das ist eine Koalition gegen das Théâtre Italien: wir sind immer noch im Verdi-Prozeß! Das ist garnicht Victor Hugo, der diesen Prozeß führt, und ich will dafür keinen anderen Beweis haben als bloß das Plädoyer meines Gegners selbst."

23 Interessanterweise rechneten juristische Beobachter so fest damit, daß Hugo durch alle Instanzen gehen werde, daß das erstinstanzliche Urteil bspw. in den *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* zunächst garnicht veröffentlicht wurde, weil es durch die erwarteten Entscheidungen der Folgeinstanzen irrelevant geworden wäre. Vgl. ebd. III (1857), S. 343.

24 Gazette des Tribunaux, 29.1.1857

25 Gemeint ist hier die Ankündigung des Théâtre Italien, den *Rigoletto* auf seinen Spielplan zu setzen.

In der Tat liegt der Gedanke nahe, daß auch im *Rigoletto*-Prozeß nur scheinbar um *droits d'auteur* gestritten wurde, in Wahrheit aber der Streit von Opéra und Théâtre Italien (und deren Lagern) fortgesetzt wurde. Es ließe sich unschwer vorstellen, daß auch Victor Hugo, genau wie Verdi, zur Führung des (mit seinen eigenen Interessen übereinstimmenden) Rechtsstreites durch eine von dritter Seite erteilte Zusage der Prozeßkostenübernahme bewegt worden ist.

Dieser Eindruck erhärtet sich bei der Lektüre der Berichte, die Léon Escudier, Verdis Pariser Verleger, in dem von ihm herausgegebenen Journal *La France musicale* über die Prozesse gegen die Aufführungen von Verdis Opern am Théâtre Italien erstattete. Escudier hatte sich, wie oben erwähnt²⁶, Hugos Vertrauen bereits im Zusammenhang mit der *Lucrezia Borgia*-Affäre erworben. Später war es der Verleger, der den Schriftsteller zur Erteilung von Aufführungsgenehmigungen für *Ernani* und *Lucrezia Borgia* bewegen konnte.²⁷ Seit der Übernahme der französischen Exklusivrechte an den meisten Opern Verdis war es Escudiers Ziel, Verdis Opern in französischen Versionen an der Académie aufführen zu lassen, weil er sich davon den größten Absatz seiner Klavierauszüge und Arienausgaben versprechen konnte. Schon in der Auseinandersetzung Verdis mit Calzado hatte der Verleger deshalb mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln Partei gegen Calzado bezogen.²⁸ Nach der Abweisung von Verdis Klage lenkte Escudier in *La France musicale* den Blick der Öffentlichkeit auf den von Hugo gegen Calzado geführten Prozeß. Bereits am 25. Januar 1857, bevor irgendeine juristische Zeitschrift über diesen noch laufenden Prozeß berichtet hatte, veröffentlichte *La France musicale* den kompletten, vom Autor persönlich redigierten Text des Plädoyers von Crémieux.²⁹ Anlässlich der Veröffentlichung des eben ergangenen Urteils der ersten Instanz in der Folgennummer, zu einem Zeitpunkt, in dem die juristische Fachwelt noch auf eine Berufungsverhandlung wartete³⁰, signalisierte die Zeitschrift schon:

*"Ainsi, voilà M. Calzado libre de disposer des opéras de Verdi, en vertu d'un droit acquis par la prescription...."*³¹

"Auf diese Weise ist Herr Calzado also frei, über Verdis Opern zu verfügen, kraft eines durch Verjährung erworbenen Rechts..."

26 vgl. oben 6. Kapitel a), S. 105

27 vgl. soeben Fn. 20; Escudier handelte dabei übrigens keinesfalls selbstlos: Solange die fraglichen Opern wegen des Widerstandes Hugos in Paris nicht gespielt werden konnten, florierete auch sein Geschäft mit den entsprechenden Klavierauszügen nicht!

28 vgl. oben S. 197; Paillard de Villeneuve brachte dies in seinem Plädoyer für Calzado auf den Nenner: *"...et derrière la coulisse, il y a toujours M. Escudier."* *Le Droit*, 16.10.1856; vgl. auch Günther, *Rigoletto*, S. 277.

29 Dies ist der einzige Fall in dem von mir untersuchten Zeitraum, in dem ein musikalisches Wochenblatt ausführlicher und detailgenauer über einen Musikprozeß berichtete als die juristischen Tageszeitungen.

30 vgl. oben Fußnote 23

31 *La France Musicale*, 1.2.1857. Es ist unwahrscheinlich, daß Victor Hugo am Tag des Erscheinens dieser Meldung bereits über den Verzicht auf eine Berufung entschieden hatte. Fraglich ist, ob die Nachricht vom Verlust des Prozesses am 1. Februar überhaupt schon in Guernesey angelangt war.

Aus der darauffolgenden Ausgabe von *La France musicale* wurde dann deutlich, daß die Gegner Calzados zwar die Prozesse endgültig verloren gaben, ihre Hoffnung aber weiter auf einen Wandel des Urheberrechts setzten. Unter der Rubrik "*Nouvelles*" teilte Escudier, der die Entwicklung des Urheberrechts genau verfolgte, seinen Lesern am 8. Februar 1857 mit:

"On attend d'un jour à l'autre la conclusion de nouveaux traités pour la propriété littéraire et artistique entre Francfort, le duché de Parme, l'empire d'Autriche et le gouvernement français. Le dernier traité entre la France et le royaume de Saxe a été un puissant stimulant pour les autres pays."

"Von heute auf morgen erwartet man den Abschluß neuer Verträge über das geistige Eigentum zwischen Frankfurt, dem Herzog von Parma, dem österreichischen Reich³² und der französischen Regierung. Der letzte Vertrag zwischen Frankreich und dem Königreich Sachsen ist ein mächtiges Anregungsmittel für die anderen Länder gewesen."

Es war offensichtlich, daß Léon Escudier zu denen gehörte, die besonders stark an einem urheberrechtlich begründeten Verbot der Aufführungen von Verdis Opern am Théâtre Italien (und damit deren Freiwerden für die Bühne der Opéra³³) interessiert waren. Demgegenüber läßt sich kein Motiv entdecken, das aus Victor Hugos Sicht dafür gesprochen hätte, kurz nach dem verlorenen *Ernani*-Prozeß noch einmal gegen die Aufführung einer Oper zu klagen, deren Libretto einem seiner Schauspiele nachempfunden war. Freilich kann dies, wie auch alle anderen entsprechenden Indizien, nicht beweisen, daß es nicht Hugo, sondern Escudier war, der beim *Rigoletto*-Prozeß das finanzielle Risiko der Urheberrechtsdurchsetzung trug.

Bevor im nächsten Unterabschnitt die Person Torribio Calzados in den Blickpunkt tritt, will ich die Fakten und meine daran anknüpfenden Mutmaßungen zum Prozeß um *Rigoletto* nochmals zusammenfassen:

Dieser Rechtsstreit fand in einem Moment statt, in dem das Théâtre Italien bzw. dessen Direktor Calzado durch den gewonnenen Prozeß gegen Verdi und die briefliche Zusage des Ministeriums, der Opéra künftig alle konkurrierenden Aufführungen umgearbeiteter italienischen Opern zu verbieten, einen entscheidenden Sieg im Repertoirestreit mit der Académie errungen hatte. Der als Kläger auftretende Victor Hugo hatte bereits Jahre vorher seine grundsätzliche Opposition gegen die Aufführung von Opern nach Vorlage seiner Schauspiele aufgegeben und seine Genehmigung nur noch von der Zahlung hoher Tantiemen abhängig gemacht. In einem aus der Verweigerung dieser Tantiemenzahlungen hervorgehenden Prozeß (*Ernani*-Prozeß) war er in zwei Instanzen unterlegen gewesen und hatte schließlich auf einen *pourvoi en cassation* verzichtet. Trotzdem erhob er knapp zwei Jahre darauf in dem rechtlich parallel gelagerten *Rigoletto*-Streit erneut Klage, und zwar ausdrücklich nicht auf Tantiemenzahlung, sondern mit dem Ziel, ein generelles Aufführungsverbot dieser Oper am Théâtre Italien durchzusetzen. Obwohl Hugo von der geplanten

32 Wie bereits erwähnt, stammte Verdi aus dem Herzogtum Parma und ließ seine Opern gewöhnlich in Mailand uraufführen, das damals zu Österreich gehörte; vgl. oben S. 203.

33 vgl. oben S. 195

Rigoletto-Aufführung bereits Monate vor der tatsächlichen Klageerhebung gewußt haben muß, versuchte sein Anwalt im Vorfeld des Prozesses, aus Dringlichkeitsgründen ein einstweiliges Aufführungsverbot bis zur Entscheidung des Rechtsstreites durchzusetzen.

Während des *Rigoletto*-Prozesses veröffentlichte die von Verdis Verleger Léon Escudier herausgegebene Zeitschrift *La France musicale* Dokumente, die ihr von Hugos Anwalt Crémieux zugespielt worden waren. Das Blatt, dessen Herausgeber von seiner (geschäftlich begründeten) Gegnerschaft zu Calzado keinen Hehl machte, erwies sich zudem bereits zu einem Zeitpunkt über den Verzicht Hugos auf das Einlegen von Berufung (wie im *Ernani*-Prozeß) unterrichtet, als dieser selbst möglicherweise noch nicht einmal vom Ausgang des Verfahrens in der ersten Instanz erfahren hatte; die juristische Fachwelt wurde von dem Berufungsverzicht überrascht.

Meine Vermutungen gehen deshalb dahin, daß auch der *Rigoletto*-Rechtsstreit nur ein vorgeschobener Urheberrechtsprozeß war. In Wirklichkeit dürfte in ihm das Werk einer aus der Direktion der Académie und Verdis Verleger Escudier bestehenden Koalition zu sehen sein, die das staatlich garantierte Monopol des Théâtre Italien auf die Aufführung italienischer Opern - und damit der Werke Verdis - auf dem Weg über das Urheberrecht aus der Welt schaffen wollte.

Hierfür sprechen auch die ungewöhnlichen Zusammenhänge des Falles zu dem Prozeß zwischen Verdi und Calzado: Diese Prozesse folgten nicht nur zeitlich unmittelbar aufeinander, sondern drehten sich auch um ein identisches Klageziel (Verbot der Aufführungen von Verdi-Opern am Théâtre Italien). Schließlich waren sie trotz ihrer rechtlichen Aussichtslosigkeit geeignet, der Reputation des Théâtre Italien und seines Direktors Calzado in der Öffentlichkeit Schaden zuzufügen. Denn obwohl Calzados Verhalten durchaus auf dem Boden des Gesetzes stand und nur einer seit je praktizierten Rechtsübung entsprach (die allerdings aufgrund des Wandels des allgemeinen Rechtsbewußtseins leicht in Frage zu stellen war), konnte aufgrund der Berühmtheit und des guten Leumunds der Kläger von vorneherein damit gerechnet werden, daß der Ruf des beklagten Opernhauses und seines Direktors in jedem Fall durch den Prozeß Schaden nehmen würde.

bb) Calzado

*"Pourquoi donc a-t-il perdu son procès Victor Hugo? ... Serait-il aussi de Parme? Cette grande et généreuse France fait depuis quelque temps des brioches! Du reste il ne fait pas bon de lutter avec Torribio Calzado et compagnie et je commence à croire que ce Monsieur est un grand homme et ses adversaires des imbécilles en général; Verdi et Victor Hugo ... donc: Victor Hugo et Verdi des imbécilles en particulier."*³⁴

"Warum also hat Victor Hugo seinen Prozeß verloren? ... Kommt er auch aus Parma? Seit einiger Zeit schießt das große und generöse

34 Abbiati, S. 390 f.

Frankreich Böcke! Übrigens tut es nicht gut, mit Herrn Calzado und Compagnie zu kämpfen, und ich beginne zu glauben, daß dieser Herr ein Grand Homme ist und seine Gegner generell Schwachsinnige; Verdi und Victor Hugo ... also: Victor Hugo und Verdi insbesondere Schwachsinnige."

An dem ironischen Unterton dieses Kommentares zu den von Verdi und Victor Hugo verlorenen Prozessen, den Verdis Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi in einem Brief an Léon Escudier abgab, veranschaulicht sich recht gut die Stimmungslage, der sich der Direktor des Théâtre Italien, Torribio Calzado, im Lager seiner Gegner gegenüber sah. Die Frage, ob es sich bei Calzado wirklich, wie es die Briefe Verdis und seines Umfelds suggerieren mögen, um einen bloßen Schmarotzer und Querulanten handelte, ist im Schrifttum bisher unerörtert geblieben. Daher sollen hier wenigstens erste Hinweise zu dieser schillernden Figur des Pariser Musiklebens um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts gegeben werden.

Die vorigen Darstellungen haben bereits herausgearbeitet, daß die Verweigerung von Tantiemenzahlungen an die Komponisten, deren Opern am Pariser Théâtre Italien aufgeführt wurden, keinesfalls eine individuelle Gehässigkeit des spanischen Operndirektors gewesen ist. Ferner wurde gezeigt, daß die eifersüchtige Hütung des Repertoiremonopols vor Übergriffen der Opéra für alle Leiter des Théâtre Italien eine Frage von existentieller Wichtigkeit gewesen ist.³⁵ Wie alle seine Vorgänger hat auch Calzado insoweit nur die Vorteile zu wahren gesucht, auf die jeder *directeur-entrepreneur* dieses Hauses bei seiner Kalkulation dringend angewiesen war.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die aus finanziellen oder sonstigen Gründen ihr Direktorat jeweils vorzeitig abbrechen mußten, hat Calzado nach Ablauf seiner ursprünglich auf fünf Jahre angesetzten Amtszeit seinen Vertrag 1860 sogar noch einmal verlängert. Schon dieser Umstand deutet darauf hin, daß in der Ägide dieses Direktors keinesfalls "*la ruina finale del Teatro Italiano*" eingetreten ist, wie Verdi geargwöhnt hatte.³⁶ Aus den Kritiken unparteiischer Beobachter geht vielmehr hervor, daß namentlich die Aufführungen der Verdischen Opern aufgrund der herausragenden Gesangskräfte des Théâtre Italien zu den Glanzpunkten des damaligen Pariser Opernlebens gehörten. So begann die Premierenkritik des *Rigoletto* in der Musikzeitung *Le Ménestrel* am 25.1.1857 mit den Worten:

"Lundi, le Théâtre Italien a riposté par "Rigoletto" à la terrible botte que venait de lui porter l'Opéra en montant le Trouvère; bien attaqué, bien défendu. C'est un duel à armes courtoises, dans lequel, il faut l'espérer, la victoire restera à chacun des deux adversaires."

"Am Montag hat das Théâtre Italien mit "Rigoletto" auf den fürchterlichen Schlag geantwortet, den ihm gerade die Opéra durch die Aufführung des "Trouvère" versetzt hat; guter Angriff, gute Parade. Das ist ein Duell mit ritterlichen Waffen, in dem, so bleibt zu hoffen, beide Parteien den Sieg davontragen werden."

35 vgl. oben S. 204 ff.

36 vgl. oben S. 196

Der Aufschwung des Théâtre Italien unter Calzados Leitung sollte jedoch während der zweiten Amtszeit des spanischen Operndirektors sein Ende finden. Dabei mag es wie eine Ironie des Schicksals anmuten, daß man auch das Ende der Karriere Calzados, die mit den wichtigen Prozeßfolgen gegen Verdi und Hugo resp. gegen die Opéra und Escudier begonnen hatte, anhand der Pariser Gerichtszeitschriften nachverfolgen kann.

Schon ab dem Jahre 1860 häuften sich die Prozesse, in die der streitbare Spanier verwickelt war, auf ein ungesund hohes Maß³⁷ und verrieten die zunehmenden finanziellen und persönlichen Schwierigkeiten des Operndirektors. Anfang 1863 sah sich Calzado gezwungen, sein Amt zu räumen. Im März desselben Jahres wurde er wegen mehrerer Betrugsdelikte beim Glücksspiel zu 13 Monaten Gefängnis verurteilt.

Der Bericht der *Gazette des Tribunaux* vom 21. März 1863 über die Vernehmung des Angeklagten in diesem Prozeß gehört zu den spärlichen Dokumenten, die uns die Person Calzados näher bringen. Danach war dieser 1855 aus Havanna nach Paris gekommen, wo er sich in die Leitung des Théâtre Italien einkaufte. (Die Französischkenntnisse Calzados erwiesen sich noch 1863 als so mangelhaft, daß das im Gerichtssaal anwesende Publikum bei verschiedenen ungeschickten Antworten des Spaniers in Lachen ausbrach.) Während seiner Direktionszeit reiste Calzado regelmäßig nach Homburg, Baden-Baden und Wiesbaden, um dort seiner Spiel Leidenschaft nachzugehen. Angeblich gewann er dabei stets große Summen. Aus dem Gerichtsprotokoll läßt sich zudem erahnen, daß dem Operndirektor innerhalb seines Hauses Frauengeschichten anhingen.

Nach allem entziehen sich Person und Wirken Calzados einer schnellen Beurteilung. Trotz des unrühmlichen Endes und der eigenartigen Begleitumstände seiner Amtszeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß das Théâtre Italien, das er in einer schwierigen Zeit übernommen hatte und das sieben Jahre nach seinem Abtritt quasi endgültig die Pforten zu schließen hatte³⁸, in der Ägide Calzados eine letzte Blütezeit erlebte. Der jetzige Stand der Forschung (in der eine grundlegende Untersuchung zum Théâtre Italien und seinen verschiedenen Direktoren noch fehlt) läßt ein verlässliches Urteil über den Opponenten Verdis und Hugos nicht zu.

cc) Verdi

Obgleich Giuseppe Verdi zur Zeit des *Rigoletto*-Prozesses in Italien weilte, gehörte er zumindest in den Augen der Pariser Öffentlichkeit doch zu denen, die von Victor Hugos Rechtsstreit unmittelbar betroffen wurden. Im Bewußtsein der Tatsache, daß das breite Publikum die juristischen Feinheiten der Klage Hugos ohnehin nicht würdigen würde, hatte Calzados Anwalt Paillard de Villeneuve wiederholt bewußt fälschlich davon gesprochen, daß Hugo im *Rigoletto*-Rechtsstreit gegen Verdi

37 Im Jahre 1863 enthält das Inhaltsverzeichnis der *Gazette des Tribunaux* unter Calzados Namen nicht weniger als 14 (!) Einträge.

38 vgl. unten S. 272

Abb. 24: Giuseppe Verdi, Zeichnung eines unbekannten Künstlers, um 1845



Das mit "A.G." gezeichnete Porträt zeigt Verdi zur Zeit seines ersten Auftretens in Paris.

geklagt hätte. Daraufhin waren in der Pariser Presse Stimmen laut geworden, die Verdis Niederlage im Prozeß gegen Calzado im Nachhinein begrüßten, da der Meister nur darauf aus gewesen wäre, das Théâtre Italien finanziell auszusaugen. Dem Komponisten wurde zudem unterstellt, beim Schreiben seiner Werke aus einer rücksichtslos gewinnorientierten Einstellung heraus Victor Hugo vorsätzlich geschädigt zu haben. Gegen diesen Vorwurf wurde Verdi von Escudier in mehreren in *La France musicale* publizierten Artikeln in Schutz genommen. Unter anderem hieß es dort:

*"Nous ne savons qui a pu faire dire à M. Th. Anne que dans les procès contre M. Victor Hugo au sujet d'Ernani et de Lucrezia Borgia (sic!), M. Verdi avait contesté les droits du célèbre poète. M. Verdi n'a jamais été pour rien dans ces procès. A l'heure qu'il est, il ignore même ce qui s'est passé. Que pouvait avoir à faire M. Verdi dans cette question? il respecte trop d'ailleurs la dignité des lettres et la propriété intellectuelle pour que, si on l'eût consulté, il n'eût pas déclaré que les réclamations de M. Hugo étaient parfaitement légitimes, et il aurait conseillé de payer deux fois M. Hugo plutôt que d'en venir à des contestations juridiques. Que M. Th. Anne se renseigne auprès de M. Saint-Salvi, l'homme des affaires de M. Calzado."*³⁹

"Wir wissen nicht, wer Herrn Th. Anne hat sagen können, daß Verdi in den Prozessen gegen Victor Hugo um "Ernani" und "Lucrezia Borgia" (sic!) die Rechte des berühmten Dichters angezweifelt hat. Herr Verdi ist niemals im geringsten in diese Prozesse verwickelt gewesen. Zur Stunde weiß er noch nicht einmal von dem, was vorgegangen ist. Was könnte Herr Verdi in dieser Frage zu suchen haben? Übrigens respektiert er zu sehr die Würde der Literaten und das geistige Eigentum als daß er nicht, wenn man ihn konsultiert hätte, die Reklamationen von Herrn Hugo als völlig gerechtfertigt bezeichnet und dazu angeraten hätte, lieber zweimal an Herrn Hugo zu zahlen als diese gerichtlich anzuzweifeln. Herr Th. Anne möge sich dazu einmal bei Herrn Saint-Salvi erkundigen, dem Geschäftsführer von Herrn Calzado."

Bereits im Zusammenhang mit dem Verdi/Calzado-Prozeß hatte Escudier in seiner Zeitung darauf hingewiesen, daß Verdi sich Eugène Scribe gegenüber im Hinblick auf dessen *droits d'auteur* korrekt und loyal verhalten habe, als er den Librettisten am Verkauf der Rechte an *Les Vêpres Siciliennes* nach Italien beteiligt hatte, obwohl dies nach dortigem Recht nicht geboten war.⁴⁰

Von Verdi selbst sind uns darüber hinaus keine Aussagen überliefert, die darauf schließen ließen, wie er sich insbesondere zu dem Anspruch Victor Hugos, die Verwendung von Schauspielen als Librettovorlagen verbieten zu wollen, gestellt hat. Es darf als wahrscheinlich gelten, daß der Komponist von der in Italien noch weit länger als in Frankreich rechtlich tolerierten Übung, Opernlibrettisten mit der Umarbeitung aktueller Schauspiele zu beauftragen, ungern abweichen wollte, weil

39 *La France Musicale*, 4. 1. 1857

40 *La France Musicale*, 21. 12. 1856

er dies als Beschneidung seiner künstlerischen Möglichkeiten empfunden hätte.⁴¹ Gerade in Verdis mittlerer Periode findet sich beispielsweise kaum ein Werk, in dem nicht auf eine zeitgenössische Schauspielvorlage zurückgegriffen würde. Zeitgleich mit der *Rigoletto*-Affäre kam es auch zu einem Prozeß, in dem der Inhaber der Rechte von Dumas' *La Dame aux Camélias* Tantiemen für die Aufführung von *La Traviata* am Théâtre Italien verlangte. Auch diese Klage, deren zeitliche Koinzidenz mit dem *Rigoletto*-Prozeß wohl kein reiner Zufall gewesen ist, wurde aufgrund einer Verjährungseinrede abgewiesen.⁴²

1857, also im Jahr des *Rigoletto*-Prozesses, hat Verdi mit der Arbeit an einer Oper begonnen, deren Libretto nach Titel und Inhalt Scribes Textbuch zu Aubers Oper *Gustave III* entsprach, ohne bei dem berühmten Librettisten (der gleichzeitig sein Ex-Mitarbeiter war⁴³) um eine Genehmigung nachzusuchen. Auch dieses Werk Verdis, das aufgrund zensoraler Eingriffe in das Libretto später den Titel *Un Ballo in maschera* erhielt, hat in Paris, wie noch detailliert berichtet werden soll⁴⁴, Anlaß zu einem großen Urheberrechtsprozeß gegeben.

Interessante Anhaltspunkte dafür, wie Verdi sich die rechtliche Behandlung verschiedener Leistungen von Librettisten vorstellte, lassen sich den Ergänzungen entnehmen, die der Komponist anlässlich der Beratungen des italienischen Parlaments über ein Urheberrechtsgesetz vorgeschlagen hat. Im Jahre 1865, zur Zeit dieser Gesetzesberatungen, war Verdi noch selbst Abgeordneter der *Assemblea*. Dennoch wurde er bei der Zusammensetzung der Kommission, die das erste italienische Urheberrechtsgesetz ausarbeiten sollte, nicht berücksichtigt. Daraufhin versuchte er, über den mit ihm befreundeten Senator Piroli, der in der Kommission saß, Einfluß auf deren Beratungen zu gewinnen.⁴⁵ Zu diesem Zwecke reichte er nach Rücksprache mit Piroli seine Ergänzungsvorschläge schriftlich ein. Bei der Schlußabstimmung des Gesetzes wurde jedoch kein einziger der von Verdi umfangreich begründeten Vorschläge berücksichtigt. Dieser Umstand wurde eine der Ursachen dafür, daß sich Verdi im September 1865 endgültig aus dem Parlament und der Politik zurückzog.⁴⁶

Verdi plädierte dafür, dem Librettisten grundsätzlich die gesamten Tantiemen der gesonderten Librettodrucke sowie die Hälfte der *droits d'auteur* für die Opernaufführungen zuzugestehen. In der Begründung seines Vorschlags berief er sich dabei ausdrücklich auf ein (originäres) "Grand Opéra"-Libretto Scribes. Verdi schrieb:

"Articolo 6 - Vorrei che, allo scopo d'innalzare il dramma per musica, si concedessero tutti i maggiori possibili vantaggi (d'altronde giustissimi), al poeta, onde questo gli fosse di sprone ad inventare e

41 In diesem Zusammenhang verweise ich auf die ausgezeichnete Arbeit von Gerhartz, a.a.O., in der dargestellt wird, nach welchen Kriterien und mit welch' sicherem Gespür Verdi bereits am Anfang seiner Laufbahn die Sujets seiner Opern auswählte.

42 Gazette des Tribunaux, 11.1.1857

43 Allerdings war die Zusammenarbeit von Verdi und Scribe anlässlich der Produktion von *Les Vêpres Siciliennes* keineswegs reibungslos verlaufen, Vgl. dazu die bei Abbiati II, S. 294 f., wiedergegebenen Briefe Verdis, in denen dieser seinem Unmut über seinen Librettisten freien Lauf läßt.

44 vgl. unten 15. Kapitel b), S. 268 ff.

45 vgl. hierzu und zum folgenden Carteggi Verdiani III, S. 22 ff.

46 vgl. Carteggi Verdiani IV, S. 135

fare un lavoro di merito letterario. E' opinione quasi generale che da un libretto d'opera non si possa trarre nè profitto nè gloria. E' un pregiudizio ed un errore; e ciascuno può comprendere che lasciando al poeta la proprietà intera della stampa del suo libretto e la metà col compositore dei diritti d'autore sulle rappresentazioni dell'opera, i profitti sarebbero grandi e quali forse nessun ramo di letteratura, in pari proporzione di lavoro, potrebbe dare. In quanto a gloria, sia di esempio il Romani che andrà alla posterità, principalmente pei suoi libretti di opera, i quali infine non sono che traduzioni o riduzioni. E che si possa fare di un libretto un bel lavoro ne siano prova molti dei librettisti dell'Opéra di Parigi.

Gli Ugonotti, per esempio, per la vastità del concetto, per l'invenzione, per gli episodi, per le situazioni, per le pitture dei caratteri, per le passioni e per l'effetto mi sembra lavoro di grandissimo merito. Alcuni pretendono che lo stile non ne sia perfetto. Sia pure: ma date quest'opera da verseggiare ad uno che unisca al merito dell'invenzione, anche quello dello stile, e voi avrete un Drama che potrà reggere al confronto dei più celebrati. E' certo che per riuscirvi è d'uopo di un ingegno inventivo, che conosca profondamente la scena, ed abbia anche qualche nozione musicale per la struttura e la coupe del drama. Nè intendasi per coupe la forma dei singoli pezzi, che so benissimo, e da molto tempo lo so, che possono, anzi devono essere differenti da quelli che comunemente si fanno.

A raggiungere questo intento, io proporrei che, lasciando intatto il primo paragrafo dell'art. 6, si cambiasse il secondo in questo modo: "Lo scrittore del libretto avrà in comune col compositore di musica i diritti d'autore sulla rappresentazione dell'opera, qualora il drama sia di sua invenzione. Se ridurrà soltanto a proporzioni musicali un drama creato da altri, dovrà intendersi prima con l'autore del drama originale onde non vengano lesi gli interessi del compositore."⁴⁷

"Artikel 6 - Ich möchte gerne, daß man, mit dem Ziel, das Musikdrama zu verbessern, dem Dichter hier die meistmöglichen (übrigens höchst gerechtfertigten) Vorteile zugesteht, damit dies diesem den Ansporn gibt, eine Arbeit von literarischem Wert zu erfinden und zu leisten.

Es ist eine fast allgemeine Ansicht, daß sich mit einem Opernlibretto weder Profit noch Ruhm erringen läßt. Das ist ein Vorurteil und ein Irrtum; ein jeder wird einsehen können, daß - wenn man dem Dichter das gesamte Eigentum am Druck des Textheftes und die Hälfte der Urheberrechte des Komponisten an den Operaufführungen läßt - seine Profite groß sein würden, und daß vielleicht kein Teilgebiet der Literatur - bei gleichem Verhältnis zur geleisteten Arbeit - mehr einbringen würde. Betreffs des Ruhms erinnere ich beispielsweise an Romani, der noch unseren Nachkommen bekannt sein wird, hauptsächlich durch seine Opernlibretti, welche letzten

47 zitiert nach den leicht voneinander abweichenden Fassungen von Luzio, Carteggi Verdiani IV, S. 134 f. und Tabanelli, a.a.O. Tabanellis Aufsatz über diesen Gesetzentwurf kann leider nur wenig befriedigen. Zum einen präsentiert der Autor die Quelle nur unvollständig und ohne Angabe der nötigsten Daten. Zum anderen beschränkt er sich in seiner Kommentierung auf einen Vergleich des Verdi-Entwurfs mit der späteren tatsächlichen Urheberrechtsentwicklung in Italien, und zwar offensichtlich deswegen, weil er die historische Einordnung des Dokuments nicht zu leisten vermag.

Abb. 25: Isaac-Adolphe Crémieux, Karikatur von Honoré Daumier, 1858



Zu seiner Karikatur setzte Daumier folgenden Untertitel: *"Crémieux (ministre en expectative): Grand amoureux du changement rien ne manquerait à son bonheur s'il parvenait un jour à changer de visage!"* ("Crémieux (Ministerkandidat): Als großem Liebhaber von Veränderungen würde ihm nichts zu seinem Glücke fehlen, wenn es ihm eines Tages gelänge, seinen Gesichtsausdruck zu verändern!")

Endes bloße Übersetzungen oder Reduktionen sind. Und daß sich aus einem Opernlibretto eine gute Arbeit machen läßt, das beweisen viele der Librettisten der Pariser *Opéra*.

Das Libretto der *Hugenotten* zum Beispiel scheint mir, wegen seiner breiten Konzeption, seiner Erfindung, seiner Episoden, seiner Situationen, seiner Charakterbilder, seiner Leidenschaften und seines Effekts eine Arbeit von höchstem Verdienst zu sein. Einige behaupten freilich, daß der Stil nicht perfekt sei. Er ist rein: aber setzt diese Oper in Verse zu einem Gebilde, das das Verdienst der Erfindung mit dem des Stils vereint, und ihr hättet ein Drama, das mit den berühmtesten seines Genres standhalten könnte!

Es ist gewiß, daß es - um so etwas schaffen zu können - ein erfindungsreiches Talent braucht, das sich profund mit der Bühne auskennt und auch musikalische Kenntnisse für die Struktur und den *coupe* des (*musikalischen*) Dramas hat. Unter *coupe* verstehe ich nicht die Form der einzelnen Stücke, die ich bestens kenne, und zwar seit langer Zeit, und die verschieden von denen, die man gemeinhin macht, sein können, ja vielmehr müssen.

Um dieses Ziel zu erreichen, würde ich vorschlagen, daß - unter Wahrung des ersten Paragraphen des sechsten Artikels - der zweite in folgender Weise mit ihm in Einklang gebracht wird: "Der Librettist teilt sich mit dem Komponisten das Aufführungsrecht, sofern das Drama seine eigene Erfindung ist. Verringert er nur ein von einem anderen geschaffenes Drama auf musikalische Proportionen, muß er sich zuerst mit dem Autor des originalen Dramas verständigen, damit die Interessen des Komponisten keinen Schaden nehmen".

Die zitierte Passage beweist, daß Verdi die Wichtigkeit eines angemessenen Urheberrechtsschutzes für die Librettisten erkannt hatte. Insofern er den Librettisten verpflichtet sehen wollte, bei dem Autor einer Handlungsvorlage um eine Genehmigung für die Benutzung seines Sujets nachzusuchen, kann dieses Dokument durchaus als Nebenprodukt der Hugo-Prozesse bezeichnet werden.

dd) Crémieux und Paillard de Villeneuve

In die geschilderten Prozesse waren mit Verdi und Victor Hugo nicht nur zwei überragende Künstler verwickelt; mit Paillard de Villeneuve und Crémieux traten in ihnen auch zwei der bedeutendsten Pariser Advokaten des 19. Jahrhunderts auf.

Adolphe-Victor Paillard de Villeneuve (1804-1874) gehörte zu dem kleinen Kreis von Advokaten, die sich auf Fragen der *propriété littéraire et artistique* spezialisiert hatten.⁴⁸ In dieser Eigenschaft vertrat er fast alle bedeutenden französischen Autoren seiner Zeit, von Victor Hugo - für den er u.a. in dem berühmten Zensurprozeß um *Le roi s'amuse* plädierte⁴⁹ - über Alexandre Dumas bis hin zu Scribe. Der universal gebildete Jurist war häufig im Auftrag der SACD sowie verschiedener Theater- und Opernhäuser tätig; das Théâtre Italien hat ihm die Verteidigung der urheberrechtlichen Vergünstigungen des Hauses in mehreren heiklen Prozessen zu dan-

48 vgl. zum folgenden Farjon, a.a.O.

49 vgl. dazu oben S. 18 mit Fn. 17



Lafosses Zeichnung des bekannten Juristen (vgl. den nebenstehenden Text) ist eines der wenigen Porträts, auf denen sich ein Pariser Advokat für die Nachwelt ohne die obligatorische Robe darstellen ließ. Zur Zeit der Entstehung des Bildes war Paillard de Villeneuve 63 Jahre alt.

ken. Daneben hatte Paillard de Villeneuve mehr als dreißig Jahre lang die Chefredaktion der *Gazette des Tribunaux* in Händen, die sich unter seiner Leitung zu einem wegen seines hohen Niveaus allseits geachteten und vielzitierten Organ entwickelte.

Während Paillard de Villeneuve bald nach seinem Tode in Vergessenheit geriet, ist die Gestalt Isaac-Adolphe Crémieux' (1796-1885) gerade 1988 noch Gegenstand einer umfangreichen und tiefeschürfenden Monographie⁵⁰ geworden. Neben seiner glänzenden Anwaltskarriere war Crémieux eine Figur von überragender politischer Bedeutung und hatte innerhalb der "Revolutions"regierungen der Jahre 1848 und 1870 jeweils das Amt des Justizministers inne. Ferner trat der praktizierende Jude energisch für die Judenemanzipation ein, für die er sich weit über den Gerichtssaal hinaus engagierte.

Als Melomane und intimer Freund von Literaten wie Victor Hugo und Lamartine hielt Crémieux einen der glänzendsten Pariser Salons, an dem an manchen Abenden neben den berühmtesten Opersängern der Zeit gleichzeitig Rossini, Auber und Halévy auftraten.⁵¹ Die Freundschaft vieler Musiker erwarb sich Crémieux dadurch, daß er ihnen mit seinen enormen Kenntnissen im Urheber- und Bühnenrecht weiterhalf. Während der gesamten Epoche der "Grand Opéra" wurde an der Académie kaum ein Vertrag unterzeichnet, der nicht zuvor durch seine Hände gegangen war. Crémieux' Hilfe beschränkte sich aber, wie Gerhard⁵² unlängst nachgewiesen hat, nicht nur auf Juristisches: So hat der Advokat bei einem gemeinsamen Ferientaufenthalt mit Rossini wesentliche Änderungen am Libretto von dessen *Guillaume Tell* vorgenommen!

Besonders eng war Crémieux' Beziehung zu Giacomo Meyerbeer, mit dem ihn nicht nur gemeinsame künstlerische Interessen und Ansichten, sondern auch die gemeinsame Religion (Meyerbeer gehörte zu den bedeutendsten Repräsentanten des deutschen Judentums im 19. Jahrhundert) verband. Als Anwalt der Familie Meyerbeers hat es Crémieux verstanden, das enorme Vermögen des Komponisten lautlos und unauffällig zu verwalten.

Crémieux ist - wie auch Paillard de Villeneuve - ein gutes Beispiel für eine Persönlichkeit, durch die die Komponisten der "Grand Opéra"-Epoche mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben ihrer Zeit verbunden waren. Zeugnis dieser Wechselbeziehung sind die Briefwechsel des Advokaten mit den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit. Aus dieser Korrespondenz wurde gleich nach Crémieux' Tod eine kleine (und leider wenig gelungene) Auswahl veröffentlicht.⁵³

50 Amson, a.a.O.

51 Crémieux' glanzvoller Salon wurde sogar in den Musikzeitschriften diskutiert; vgl. *La France Musicale*, 10.11.1839

52 Gerhard, Rossini, a.a.O. (biographische Hinweise zu Crémieux auf S. 195)

53 Crémieux, a.a.O.; weitere Briefe Crémieux finden sich in der erwähnten Monographie von Amson, a.a.O.