

Drittes Kapitel

Die Zeit von 1831 bis 1835

Am 1. März 1831 hörte die Opéra auf, ein reines Staatsunternehmen zu sein, weil der französische Staat die damit verbundenen Kosten, die sich jährlich erhöht hatten, nicht länger tragen wollte. Stattdessen ging man dazu über, einen *directeur-entrepreneur* an die Spitze des Hauses zu stellen, der "à ses risques, périls et fortune"¹ die Geschäfte der Académie führte; diese Aufgabe wurde in den ersten vier Jahren von Louis Véron bekleidet. Die Prozesse, die an der Opéra in der Ägide Vérons geführt wurden, werde ich, obschon sie nicht unmittelbar mit musikurheberrechtlichen Fragestellungen zusammenhängen, kurz zusammenfassen, da sie im Schrifttum anzutreffende Vorstellungen über die Auswirkungen, die die Teil "privatisierung" der Académie auf das Entstehen der Gattung "Grand Opéra" hatte, revidieren.

Die Bedeutung, die das Musikurheberrecht bereits in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts gewonnen hatte, lässt sich eindrucksvoll am Aufstieg und Fall des Pariser Konzertunternehmers Masson de Puitneuf zeigen. Die um seine Konzerte geführten Prozesse, in denen eine bis heute gültige Grunddoktrin des musicalischen Urheberrechts aufgestellt wurde, werden im zweiten Teil dieses Kapitels behandelt. Aus musikhistorischer Sicht stellen sie eine interessante Quelle zum Publikumsverhalten in der "Grand Opéra"-Epoche dar.

a) Die Prozesse Vérons

Seit dem Erscheinen von William Crostens Buch "French Grand Opera - an Art and a Business"² 1948 wird die Entstehung der Gattung "Grand Opéra" eng mit der Person des ersten *directeur-entrepreneur* der Opéra, Louis Véron, verbunden. Crostens Darstellung rückt Véron, dessen Direktionszeit sie behandelt, sogar noch vor andere "Schöpfer" der "Grand Opéra" wie Meyerbeer, Scribe, den "Regisseur" Duponchel oder den Dekorateur Cicéri. Bis heute ist die Studie des amerikanischen Musikwissenschaftlers das Standardwerk zu dieser Epoche der französischen Musikgeschichte geblieben, zumal die nachfolgenden Forschergenerationen - sei es aus Respekt vor einem unübersehbar vielfältigen Phänomen wie der Entwicklung der Oper im Paris des 19. Jahrhunderts, sei es aufgrund der allgemeinen Bevorzugung detaillierter Einzeluntersuchungen gegenüber globalen Darstellungen - keinen vergleichbaren Aufriss hervorgebracht haben.

Crostens Buch erscheint aus heutiger Sicht jedoch mehr und mehr problematisch. Man wirft dem Autor einerseits vor, die "Grand Opéra" mit dem Stempel "business" versehen zu haben, ohne angesichts der zutreffenden Analyse der Bedeutung kom-

1 So lautet die Formulierung im ersten Artikel des Anstellungsvertrages des ersten *directeur-entrepreneur*, Véron; vgl. den kompletten Text dieses Vertrages, Véron III, S. 106 sowie Véron-Edition, S. 269.

2 Crosten, a.a.O.

merziellen Erfolges im Pariser Opernbetrieb auf die Frage verfallen zu sein, ob und wie sich die Gattung dabei von anderen Kunstwerken in einer vom Kapitalismus geprägten Epoche unterschied.³ Andererseits wächst die Einsicht darein, daß Crosten die Figur Vérons bzw. allgemeiner noch die Stellung des Direktors der Opéra nach 1831 überzeichnet hat, obwohl "mangels einschlägiger Studien...noch immer die Vorstellung durch die Literatur (geistert), nach 1830 sei die Pariser Opéra als kapitalistisches Privatunternehmen unter alleiniger Verantwortung des Direktors geführt worden".⁴

Nachdem Janet Fulcher⁵ nochmals unter Vorlage entsprechender Nachweise klargestellt hat, daß der *directeur-entrepreneur* der Académie als Subventionsempfänger trotz seines persönlichen Einstehens für Gewinne oder Verluste des Hauses ständig strengen Kontrollen der Regierung hinsichtlich seiner gesamten Geschäftsführung unterlag, müssen auch aufgrund einer Analyse der von Véron geführten Prozesse weitere Abstriche an dem Bild gemacht werden, das Crosten von dem - dennoch zweifellos besonders wichtigen - ersten *directeur-entrepreneur* der Académie entworfen hatte. Diese Rechtstreitigkeiten weisen nämlich aus, wie beschränkt die "privaten" Direktoren der Opéra in ihrer Personalpolitik waren.

Bald nach seinem Amtsantritt versuchte Véron, verschiedene leitende Mitarbeiter, die er an der Académie vorgefunden hatte und für unfähig hielt, hinauszukündigen. Auf diese Weise kam es zunächst zu einem Prozeß mit dem *premier chef du chant* der Académie, Ferdinand Hérold.⁶ Dieser, auch Komponist der erfolgreichen Opéras comiques *Zampa*⁷ und *Le Pré aux Clercs* sowie von Opern in italienischem Stil, war 1826 vom Théâtre Italien, an dem er in gleicher Funktion tätig gewesen war, an die Opéra geholt worden. Obwohl er an der Académie kein höheres Gehalt als an seinem alten Arbeitsplatz erhielt, hatten ihn zwei Gründe bewogen, sich abwerben zu lassen: Die Arbeitsverträge mit dem leitenden Personal der Opéra sahen automatisch eine Mindestlaufzeit von 15 Jahren vor und lösten ferner - zu der damaligen Zeit keineswegs selbstverständlich - Pensionsansprüche aus.

Véron hatte bei der Übernahme des Direktorats geglaubt, den *premier chef du chant* - und andere nicht in sein Konzept passende Führungskräfte - nicht übernehmen zu müssen.⁸ Nun wurde ihm gerichtlich das Gegenteil bestätigt; im Falle Hé-

3 so Gerhard, Grand Opéra, S. 220 ff, insb. S. 221 und 225 f.

4 Gerhard, Grand Opéra, S. 229

5 Fulcher, a.a.O.

6 Gazette des Tribunaux, 21.8.1831 und 9.3.1832

7 Zumindest bezüglich von Hérolds *Zampa* ließe sich die Frage erwägen, inwieweit dieses Werk stilistisch nicht eher eine "Grand Opéra" als eine "Opéra comique" darstellt; vgl. Becker, Grand Opéra, S. 151

8 So jedenfalls die Darlegung seines Anwalts während der mündlichen Verhandlung. Aus dem Prozeßbericht geht nicht klar hervor, wie Véron dieser Idee verfallen konnte; in seinem Anstellungsvertrag hieß es deutlich: "*Art. 5: Il (le directeur-entrepreneur) devra respecter les engagements valablement faits jusqu'à ce jour.*" ("Er (der Unternehmerdirektor) hat alle bis zu diesem Tag abgeschlossenen gültigen Engagements zu respektieren.") bzw. "*Art. 25: L'entrepreneur ne sera tenu à observer les statuts et règlements particuliers à l'opéra qu'envers les personnes engagées valablement sous ce régime. Dès lors, il sera libre d'imposer à ceux qu'il engagera à l'avenir telles règles et conditions qui lui sembleront plus convenables.*" ("Nur gegenüber den unter diesen Bedingungen wirksam eingestellten Personen hat der Unternehmer die besonderen Statuten und Regelungen der Opéra zu beachten. Abgesehen davon ist er frei, denjenigen, die er in Zukunft einstellen will, die Regeln und Bedingungen aufzuerlegen, die ihm angemessener erscheinen.")

rolds sorgten allerdings die Erkrankung und der rasche Tod desselben (am 1. Januar 1833) doch dafür, daß Véron seinen Wunschkandidaten Fromental Halévy⁹, bis dahin *troisième chef du chant*, auf dessen Position nachrücken lassen konnte.

Wesentlich erbitterter noch als die "außergerichtlich" beendete Auseinandersetzung Vérons mit Hérold wurden die Gefechte des *directeur-entrepreneur* mit seinem Dekorateur Pierre Cicéri vor den Schranken der Pariser Gerichte geführt.¹⁰ Dabei ging es immer wieder darum, ob Cicéri ein vertragliches Exklusivrecht darauf hatte, Bühnenbilder für die Opéra anzufertigen. Nachdem Véron, wohl unter dem Eindruck des verlorenen Hérold-Prozesses, einem dahingehenden Vergleich zunächst zugestimmt hatte¹¹, brach der Streit wieder auf und führte zu weiteren Prozessen. Am 18. Juni 1833 gab die *Cour royale* Cicéri endgültig Recht und verurteilte Véron in die Kosten sowie zur Zahlung von immerhin 5000 fr. Schadensersatz.

Crosten, der die Verdienste Cicéris um die Gattung "Grand Opéra" - die sich von früheren Operntypen u.a. durch die größere Bedeutung visueller Elemente unterschied - zu Recht hervorhebt, stellt den Anteil, den Véron am Wirken Cicéris hatte, unrichtig dar.¹² Zwar steht außer Frage, daß die Einführung wesentlicher Neuheiten in die *mise-en-scène* und das Bühnenbild der Oper auf die unter dem ersten *directeur-entrepreneur* in großem Stil betriebene Schaffung optischer Attraktionen zurückgeht, mit denen die Opéra im Kampf um die Gunst des Pariser Publikums die privaten Konkurrenztheater überholen wollte. Jedoch hätte Véron aufgrund der arbeitsrechtlichen Situation nicht die Möglichkeit gehabt, dies gegen den Willen seiner führenden Mitarbeiter durchzusetzen. Die Innovationen scheinen daher eher das Produkt einer Generation erfahrener Theaterleute denn eine Folge frühkapitalistischer Führungsstrukturen zu sein.

In der Forschung sollte deshalb einmal (wobei die im Fundus AJ 13 der Archives Nationales oder in der Bibliothèque de l'Opéra vorhandenen Unterlagen sicher ein geeigneteres Ausgangsmaterial bieten als die Autobiographie Vérons¹³) der Frage nachgegangen werden, wie stark der Einfluß des *directeur-entrepreneur*-Systems auf das Entstehen der Gattung "Grand Opéra" tatsächlich war. Denn ebenso wie dem Unternehmer-Direktor vertraglich genaue Vorschriften über das von ihm aufzuführende Repertoire gemacht wurden und seine Geschäftsführung stetiger Kontrolle unterlag¹⁴, ließen die aus einem traditionellen Ehrenverständnis resultierenden Anstellungsbedingungen für die leitenden Mitarbeiter der *Académie royale* ein

9 Halévy hat auch Hérolds letzte Oper "Ludovic" vollendet, vgl. Loewenberg, Sp. 751 f.

10 Gazette des Tribunaux, 3.9.1832 und 19.6.1833

11 Gazette des Tribunaux, 3.9.1832; vgl. auch den ausführlicheren Bericht angesichts der späteren Berufungsverhandlung, Gazette des Tribunaux, 19.6.1833

12 Crosten, S.60: "Nothing really comparable, however, to the scenic wonders of 'La Muette' was produced at the Opéra again until the advent of Véron. Given the unstinted support of this administrator, the decorators then came fully into their own." ("Bis zur Ankunft Vérons wurde an der Opéra jedenfalls nichts produziert, was den szenischen Wundern der "Stummen von Portici" wirklich vergleichbar gewesen wäre. Mit der uneingeschränkten Unterstützung dieses Verwalters im Rücken kamen die Bühnenbildner dann völlig in ihr Element.")

13 Véron, a.a.O.; die allzu unkritische Übernahme der griffigen Selbstdarstellung Vérons gehört zu den Schwachpunkten von Crostens Studie.

14 Schon per Anstellungsvertrag war ihm zudem haarklein vorgeschrieben, wie oft er das Operngebäude einer Generalreinigung zu unterziehen hatte etc.

Abb. 6: Aufführung der letzten Szene des fünften Aktes von Aubers Oper "La muette de Portici" an der Pariser Opéra, Illustration von Godefroy Durand, nach 1860 (?)



An dem großartigen Schlußtableau, das die Dekorateure Cambon und Thierry anlässlich einer Wiederaufnahme von Aubers Erfolgsoper für die Bühne der Académie schufen, wird die besondere Bedeutung von Regie und Bühnenbild innerhalb der "Grand Opéra" deutlich. Inmitten aufständischer Volksmassen findet die Protagonistin Fenella ihren im Sterben liegenden Bruder Masaniello. Dieser, einst Anführer der Revolution, wurde von intrigernden Gefolgsmenschen bei dem Versuch vergiftet, den Adeligen Alphonse, der durch die Entehrung Fenellas den Anstoß für die Geschehnisse geliefert hatte, vor dem Zorn der Massen zu schützen. Der neuerliche Schicksalsschlag löst Fenellas Selbstmord durch Sturz ins Meer aus. Im Hintergrund des perspektivisch weit verlängerten Bühnenraum spiegelt der Ausbruch des Vesuvs die Katastrophe zeichenhaft wider. Während sich das *drame lyrique* in den 1860er Jahren bereits anschickt, die "Grand Opéra" abzulösen, scheint die Inszenierung das Publikum noch einmal durch eine "Ästhetik der Massen" zu bannen. Unter Aufbietung aller verfügbaren musikalischen und bühnentechnischen Mittel gerät das Schlußbild zu einem ungeheuren *tableau vivant*, dessen Wirkung auch der heutige Betrachter noch erahnen kann.

privatwirtschaftliches Kündigungsverhalten des *directeur-entrepreneur* nicht zu. Vielmehr konnte dieser zwar die zu spielenden Stücke auswählen und die Solisten dafür verpflichten¹⁵, mußte sich aber ansonsten mit den vorgefundenen Bedingungen arrangieren. Aus zeitgenössischen Schilderungen wie den Memoiren Berlioz¹⁶ wissen wir, wie starr das Personalgefüge der Opéra auch gegen die Jahrhundertmitte noch gewesen ist. In der Tat hat es in der Académie während der "Grand Opéra"-Epoche nur auf einer Position häufigen Wechsel gegeben, nämlich der des Direktors.¹⁷ Sämtliche Produktionen der Opéra wurden immer ausschließlich von hauseigenen Kräften auf die Bühne gebracht; so war es an der Académie den Komponisten ausdrücklich verwehrt, ihre Stücke selbst zu leiten.¹⁸

Es wird gerne übersehen, daß bspw. das Théâtre Italien bereits seit 1827 von einem *directeur-entrepreneur* geleitet wurde¹⁹. Zudem ist zu bedenken, daß es der Regierung sehr oft nicht gelang, einen *directeur-entrepreneur* für die Opéra zu finden²⁰, und daß auch Véron aus diesem Amt ausschied, als ihm staatlicherseits für die Saison 1835/36 kein ausreichendes Subventionsangebot unterbreitet worden war. Behält man weiter in Erinnerung, daß die Opéra bereits vor der Ankunft Vérons Produktionen wie Aubers *La Muette de Portici* (1828) oder Rossinis *Guillaume Tell* (1829) gesehen hat, so ist zu fragen, ob die Umstellung in der Opernverwaltung überhaupt ein wesentlicher Faktor für das Entstehen der Gattung "Grand Opéra" war. Verneint man dies, so schärft sich der Blick dafür, daß die herausragende Stellung der Opéra unter den im 19. Jahrhundert vorzufindenden Bedingungen eines begrenzt freien, marktwirtschaftlichen Regeln unterworfenen Kulturbetriebes hauptsächlich darauf zurückzuführen war, daß sie - wenn auch nur noch teilweise - staatlich finanziert wurde und die Nation kulturell repräsentieren sollte, nicht viel anders als zu Lullys Zeiten, als sie eine Monopolstellung innehatte.

b) Der erste Prozeß um die Freiluftkonzerte an den Champs-Elysées

Nachdem die arbeitsrechtlichen Prozesse der Direktionszeit Vérons Anlaß zu einem Exkurs über Defizite der "Grand Opéra"-Forschung gaben, führt ein anderer

15 Allerdings haben es die Autoren oftmals als ihr Recht angesehen, die Verteilung der Rollen ihrer Stücke auf die Kräfte einer Bühne selbst vorzunehmen; zumindest teilweise ist dies - auch gerichtlich - als Urheberrecht anerkannt worden; vgl. dazu unten S. 136 ff.

16 Berlioz, *Mémoires*, a.a.O.; dieser berichtet im 57. Kapitel seiner Memoiren, daß ihm Duponchel und Roqueman 1847 den Posten des Orchesterleiters gegen Mithilfe zu ihrer Wahl als Direktoren der Opéra angeboten haben; später sahen sie sich außerstande, ihr Versprechen einzulösen.

17 Vgl. die Angaben zur Besetzung der Leitungspositionen an der Opéra in dem Katalog von Wild, S. 306 ff.; daraus geht hervor, daß die Chor-, Orchester- und Ballettleiter oft zwanzig und mehr Jahre an der Académie geblieben sind; in der Direktion gab es hingegen zwischen 1826 und 1868 fünfzehn Wechsel.

18 Vgl. hierzu wiederum die eben bereits erwähnte Schilderung Berlioz' im 57. Kapitel seiner Memoiren, in der Berlioz auch Ausnahmen zu dieser Regel angibt.

19 Wild, S. 198

20 In diesem Fall wurde ein *administrateur* eingesetzt; vgl. dazu wiederum die Aufstellung bei Wild, S. 306f.

Rechtsstreit²¹, an dem der *directeur-entrepreneur* der Opéra beteiligt war, wieder direkt an die Fragestellungen meiner Untersuchung heran.

Der Konzertunternehmer Masson de Puitneuf hatte im Jahr 1833 ein leistungsstarkes Orchester (in dessen Reihen sich mehrere Träger des *Premier Prix de Conservatoire* befanden) zusammengestellt, das allabendlich unter freiem Himmel an den Champs-Elysées Konzerte gab, bei denen es - neben Contredanses und Variationen - auch die populärsten Arien aus dem laufenden Repertoire der Pariser Opernhäuser zu Gehör brachte. Der Publikumszuspruch dieser Veranstaltungen war enorm, der finanzielle Erfolg Massons dementsprechend; der Unternehmer war schon im Folgejahr damit beschäftigt, Salons anzumieten, in denen er seine in aller Munde befindlichen Konzerte während der Wintermonate durchführen konnte.

Für die Pariser Opernhäuser stellte Massons Unternehmung eine neuartige und überaus gefährliche Konkurrenz dar. Bis zu diesem Moment waren in den Augen des Publikums Konzerte nicht mit Opernaufführungen vergleichbar gewesen, da es sich - abgesehen von dem Fehlen szenischer Elemente - um einmalige Ereignisse handelte, die zudem weitgehend ein anderes Repertoire pflegten. Nun aber hatte sich ein festes Ensemble etabliert, das die zugkräftigsten Ausschnitte aus den aktuellen Opernerfolgen konzertant darbot. In den Freiluftkonzerten sind sporadisch sogar ganze Opern konzertant aufgeführt worden, namentlich Aubers Opéra-comiques *Fra Diavolo* und *Le Cheval du bronze*²².

Gegen diese Bedrohung gingen die Direktoren von Opéra und Opéra-Comique, Véron sowie Crosnier und Cerfbeer, gemeinsam gerichtlich vor. Für ihren Anspruch glaubten die Kläger, zwei triftige Gründe ins Feld führen zu können. Zum einen stützten sie sich darauf, daß kraft Privilegs das Repertoire ihrer Häuser vor Übernahmen durch andere ausdrücklich geschützt sei. Da dieses Argument den Operndirektoren allerdings - angesichts des rein konzertanten Charakters der Konzerte an den Champs Elysées - selbst etwas wacklig erschien, beriefen sie sich vornehmlich auf ihre Stellung "*comme cessionnaires des auteurs et compositeurs dramatiques*", nach denen sie Inhaber der Aufführungsrechte der in ihrem Repertoire befindlichen Werke geworden seien. Als solche verlangten sie von Masson Schadensersatz in Höhe von 80.000 fr. (ein eindrucksvoller Beleg für die kommerzielle Bedeutung des Streitfalles) und sofortige Unterlassung weiterer Aufführungen bzw. im Falle der Zwiderhandlung pro Aufführung 600 fr.

Das rechtliche Problem des Falles, das die *Gazette des Tribunaux* in ihren Entscheidungsleitsätzen bezeichnenderweise als "*Question entièrement neuve*" anspricht, war von einer heute kaum mehr zu würdigenden Schwierigkeit. Denn durch das Gesetz von 1791 war zwar erstmals den Autoren bzw. deren Rechtsnachfolgern das Recht zuerkannt worden, kraft einer Genehmigungspflicht zu Herren über die öffentlichen Aufführungen ihrer Werke zu werden. Jedoch bezog sich diese Kodifikation nach ihrer systematischen Stellung und ihrem Zustandekommen²³ eindeutig nur auf Bühnenwerke. Und auch bei der 1807 erlassenen Zusatzregelung, mit der

21 *Gazette des Tribunaux*, 9. und 22.8.1834

22 vgl. *Gazette des Tribunaux*, 26.8.1837 (Nachfolgeprozeß der Konkursverwalter Massons gegen die Operndirektoren, der mit einem Versäumnisurteil zugunsten der Direktoren endete); die betreffende Textstelle findet sich am Ende dieses Kapitels zitiert, s.u. S. 65

23 vgl. dazu oben S. 28 ff.

den Autoren das Aufführungsrecht ausdrücklich auch hinsichtlich von Werkteilen vorbehalten wurde, hatten die Gesetzesväter erkennbarerweise nur eine Regelung für den Theaterbetrieb treffen wollen.

Die erwähnte Zusatzregelung verhinderte in Frankreich übrigens - zumindest für Opern geschützter Autoren - die Verbreitung eines Unwesens, das die Italienische Oper bis ins 19. Jahrhundert in charakteristischer Weise begleitet hat: das der *arie di baule*, der sog. "Kofferarien". Es war bei den reisenden Gesangsstars dieser Zeit nämlich gang und gäbe, in einem Koffer das Orchestermaterial von Arien, die die in Opern gängigen Affekte ausdrückten, mit sich zu führen; gefiel dem Sänger in einer neu aufzuführenden Oper eine seiner Arien nicht, so ersetzte er diese einfach durch die passende *aria di baule*.

Für reine Konzerte gab es hingegen noch keine Regelung des Aufführungsrechtes, da dies damals nicht als dringende Notwendigkeit empfunden worden war: Während für symphonische Musik geschützter Autoren so gut wie nie gedrucktes Aufführungsmaterial existierte - das Aufführungsrecht also durch die Leihgebühr für das Material abgegolten werden konnte -, wurde bei Tanzmusik- und Kammermusikdrucken - die überwiegend zur Aufführung in privaten Zirkeln gekauft wurden - die *jouissance* als im Kaufpreis inbegriffen verstanden.²⁴ Masson de Puitneuf hatte die an den Champs-Elysées aufgeführten Opernarien aber ebenfalls als käufliche Musikdrucke erstanden und berief sich deshalb darauf, daß seine Konzerte nichts Unrechtmäßiges hätten.

Antoine Lefebvre, der Rechtsbeistand der Direktoren der Opéra-Comique, argumentierte in diesem Punkt wie folgt:

*"C'est en vain qu'on objectera que les compositeurs, en mettant en vente leurs partitions gravées, ont, par cela même, conféré aux acheteurs la faculté d'executer ou de faire executer en public ou dans l'intérieur tout ou partie de ces partitions, comme ceux-ci le voudraient. Non, les droits des acheteurs ne vont pas jusque-là. Le compositeur, qui vend une partition gravée, ne donne et n'entend donner qu'une jouissance privative à l'acheteur. Il n'autorise pas cet acheteur à exploiter la musique vendue, au détriment du théâtre où se joue l'ouvrage lyrique."*²⁵

"Man wird vergebens einwenden, daß die Komponisten dadurch, daß sie ihre gestochenen Partituren in den Verkauf gelangen ließen, den Käufern die Möglichkeit eingeräumt hätten, diese Partituren

24 Diese Rechtsanschauung führte im 18. Jahrhundert zum Überhandnehmen des Handels mit musikalischen Manuskripten. In ganz Europa entstanden Kopistenbetriebe für Musikalien, die einen weniger risikoreichen Handel betrieben als die klassischen Verlage, da die Herstellungskosten (Arbeits- und Materialaufwand des Kopisten) beim Verkauf eines Manuskriptes im Gegensatz zum Verkauf eines Druckes stets gedeckt werden konnten. Um sich ihre Verdienstmöglichkeiten nicht entgehen zu lassen und ihre Werke zudem vor möglichen Verfälschungen zu schützen, waren die Komponisten praktisch gezwungen, selbst ebenfalls Manuskriptenhändel zu treiben. Ferner versuchten sie, sich gegen das Kursieren von Abschriften minderwertiger Werke mit falschen Autorenzuweisungen durch das Anlegen thematischer Werkverzeichnisse zu schützen. Diesem Umstand verdanken wir bspw. die Werkverzeichnisse von Mozart, Haydn und Boccherini. Vgl. Unverricht, S. 567 ff. sowie die Ausführungen unten S. 237 ff.

25 Gazette des Tribunaux, 9.8.1834

ganz oder teilweise öffentlich oder in privatem Rahmen aufzuführen oder aufführen zu lassen, wie jene das wollten. Nein, soweit gehen die Rechte der Käufer nicht. Der Komponist, der eine gravierte Partitur verkauft, gibt und will dem Käufer nur einen privaten Genuß geben. Er autorisiert diesen Käufer nicht, die verkauften Noten zum Nachteil des Theaters, an dem man das lyrische Werk (=die Oper) spielt, auszubeuten."

Zum Schluß seines Plädoyers unterstrich Lefebvre die Bedeutung des Rechtsstreites:

*"Un grand changement s'est opéré dans nos moeurs... On ne va plus au théâtre, comme autrefois, pour entendre le poème, s'attacher aux incidents plus ou moins pathétiques de l'intrigue; ce n'est que pour la musique, et même seulement pour quelques morceaux saillants, qu'on fréquente les spectacles lyriques. Nous inclinons vers les moeurs de l'Italie, où le spectateur fait dans sa loge des parties de cartes avec ses amies en attendant l'air en vogue, sans s'occuper aucunement du sujet du libretto. Si les entrepreneurs de concerts publics sont admis à dérober dans leur premier fraîcheur les nouveautés musicales, et peuvent ainsi satisfaire à peu de frais le goût dominant du jour, il est manifeste que ces entrepreneurs ruineront infailliblement les grands théâtres lyriques. Que le tribunal ne se fasse pas illusion sur l'importance de sa décision qu'il est appelé à rendre: il y va du sort de la musique en France."*²⁶

"In unseren Sitten hat sich eine große Veränderung zugetragen... Man geht nicht mehr, wie früher, ins Theater, um den Text zu hören, um die mehr oder weniger pathetischen Vorgänge der (dargestellten) Intrige zu verfolgen; man besucht die lyrischen Vorführungen nur noch der Musik wegen, und eigentlich nur wegen einiger herausragender Stücke. Wir neigen uns den Gebräuchen Italiens zu, wo der Zuschauer in seiner Loge während des Wartens auf die bevorzugte Arie mit seinen Freunden Karten spielt, ohne sich in irgendeiner Weise mit dem Sujet des Librettos zu befassen. Wenn den Unternehmern öffentlicher Konzerte gestattet wird, die musikalischen Neuheiten in ihrer ersten Frische zu entwenden, und wenn sie (die Unternehmer) so bei geringen Kosten den vorherrschenden Tagesgeschmack befriedigen können, ist offensichtlich, daß diese Unternehmer die großen lyrischen Theater ruinieren werden. Daß das Gericht sich keine falschen Vorstellungen über die Bedeutung der Entscheidung macht, die zu fällen es angerufen ist: Von ihr hängt das Schicksal der Musik in Frankreich ab."

Auch Durmont, der Bevollmächtigte der Opéra, hob die enorme Wichtigkeit der anstehenden Entscheidung hervor. Anfangs habe Véron den Konzerten Massons keine große Bedeutung beigemessen. Als dieser aber in kürzester Zeit Nachahmer, so z.B. ein türkisches Café, gefunden habe, sei dem Direktor der Académie klargeworden, um welch gefährliche Bedrohung für sein Haus es sich handele. Schon der nächste Konzertunternehmer könnte sich direkt vor den Toren der Opéra installieren und dieser die Vorstellungsbesucher abwerben.

"Si les lois de 1792 (sic!) et 1793, de même que les réglements de 1807 ne se sont pas servis de termes techniques pour empêcher la concurrence des concerts publics au préjudice des théâtres, cette mesure tient à ce que les connaissances musicales n'étaient pas alors généralement répandues qu'aujourd'hui; ce n'est pas une raison pour méconnaître la volonté très réelle du législateur."²⁷

"Wenn die Gesetze von 1792 (sic!) und 1793 sich ebenso wie die Regelungen von 1807 nicht technischer Fachausdrücke bedient haben, um die Konkurrenz öffentlicher Konzerte zum Schaden der Theater abzuwenden, hängt diese Tatsache damit zusammen, daß die musikalischen Kenntnisse damals noch nicht wie heute allgemein verbreitet waren; das ist kein Grund, den sehr reellen Willen des Gesetzgebers zu verkennen."

Marie, der Advokat Masson de Puitneufs, stellte hingegen zunächst fest, daß der Wunsch einer breiten Öffentlichkeit, die privilegierten Opernhäuser möchten diesen Prozeß verlieren, ein Beweis dafür sei, daß es sich bei der Etablierung der Freiluftkonzerte um einen ganz natürlichen und wünschenswerten Vorgang gehandelt habe. Rechtlich stützte sich seine Argumentation darauf, daß das öffentliche Vorlesen aus Büchern zu jener Zeit als erlaubt galt. Da Masson die Opern und Opernteile nicht szenisch dargeboten habe, hätte es sich nicht um eine "Aufführung", sondern auch dabei um ein "Vorlesen" gehandelt. Zudem minderten solche konzertantnen Darbietungen das Interesse am Besuch von Opernvorstellungen nicht, sondern verstärkten es sogar.

Der *Tribunal de Commerce* folgte dieser Argumentation jedoch nicht, sondern schloß sich dem Vortrag der Opernanwälte an. Allerdings berücksichtigte er die Rechtsunsicherheit, die bis zu seiner Entscheidung in der Frage der Anwendbarkeit der Vorschriften von 1791 und 1807 auf Konzertaufführungen geherrscht hatte, indem man Masson de Puitneuf keinen Schadensersatz auferlegte, sondern ihn lediglich mit einem Bußgeld von 200 fr. pro Tag der Zuwiderhandlung gegen das Urteil bedrohte.

Dieser Prozeß bietet in zweifacher Hinsicht aufschlußreiches Quellenmaterial. Er beleuchtet, daß sich die Geltung des 1791 erstmals kodifizierten Aufführungsrechtes zunächst nur auf Bühnenaufführungen bezog. Nachdem die 1807 erfolgte gesetzliche Erstreckung auf Werkteile bereits eine wesentliche Ausweitung dieses Urheberrechts bedeutet hatte, riß der *Tribunal de Commerce* mit seiner Entscheidung nun den Damm ein und ermöglichte die direkte Anwendung dieses Autorenrechts auf reine Konzertaufführungen. Die Rechtsprechung hat dieses Recht in der Folgezeit allmählich weiterentwickelt und damit die zumindest im Rechtsbewußtsein der ausübenden Künstler und Konzertveranstalter verbreitete Ansicht, mit dem Kauf eines Notendrucks das Aufführungsrecht des Werkes miterworben zu haben, mit der Zeit vollständig ausgelöscht.

Bezeichnend ist, daß dieser Schritt nicht selbständig von hauptsächlich für den Konzertbereich schaffenden Urhebern vollzogen wurde, sondern in engem Zusammenhang mit dem Aufführungsrecht an Opern stand. Für diese Tatsache lassen sich

27 Gazette des Tribunaux, 9.8.1834

verschiedene Gründe anführen. Soeben wurde bereits erwähnt, daß bei größeren symphonischen Werken ein gewisser Schutz des Urheberrechtsinhabers durch die entgeltliche Leihe des Aufführungsmaterials bestand. Die Gefahr, daß solches Material widerrechtlich kopiert wurde, war wesentlich geringer als im Falle von Opern, bei denen aufgrund der vielfältigen Aufführungen die Beschäftigung eines Kopisten eher "rentabel" wurde.

Zudem waren die Komponisten im 18. Jahrhundert, in dessen Verlauf sich die Musikpflege in den öffentlichen Bereich verlagerte, und auch noch danach häufig selbst an der Aufführung ihrer Werke beteiligt. Andere Aufführungen fanden vollständig außerhalb ihres Blickfeldes statt. Erhielten sie aber davon Kenntnis, daß eines ihrer Werke - sei es aus gedrucktem, sei es aus illegal kopierten Material - ohne ihre Genehmigung und entgeltlos aufgeführt wurde, so stand selbst dort, wo - wie in Frankreich nach 1791 - eine Rechtsdurchsetzung denkbar gewesen wäre, der damit verbundene Aufwand und das Risiko in keinem Verhältnis zu dem möglichen materiellen Erfolg.²⁸ Schließlich hatten es die dramatischen Autoren nur durch die frühzeitige *Société*-Gründung verstanden, ihre Interessen wirkungsvoll gegen die anderer Gruppen auf dem entstehenden freien Kunstmarkt durchzusetzen; den Komponisten fehlte eine solche Interessenvertretung lange.

Es mag daher nicht überraschen, daß es zunächst die Gruppe der Musikverleger war, die Kapital aus der neuen Entscheidung schlug. Denn diese gingen nun in bestimmten Fällen dazu über, für die in öffentlichen Konzerten stattfindenden Aufführungen einzelner Arien und Stücke Gebühren zu verlangen, sofern der verwendete Notendruck aus ihrem Hause stammte. Die Komponisten wurden an den dadurch erwirtschafteten Einnahmen nicht beteiligt, kamen also zunächst weiterhin nur hinsichtlich von Opern- oder Ballettmusiken in den Genuss des materiellen Wertes ihrer Aufführungsrechte.

Der Prozeß der Pariser Opernhäuser gegen den Konzertunternehmer Masson de Puitneuf bereichert in musikgeschichtlicher Hinsicht unser Wissen um die Rezeption von Opern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Denn die Tatsache, daß zu dieser Zeit konzertante Darbietungen von *Opéras comiques* einem Konzertunternehmer Profite erbrachten, deutet darauf hin, daß das Publikumsinteresse an Opern nicht nur von einer aufwendigen *mise-en-scène* abhing. Wenn auch an den Aufführungen des Anwaltes der Opéra-Comique zu einem Wandel des Publikumsverhaltens gegenüber Oper Abstriche aufgrund ihrer Zweckbedingtheit zu machen sein dürften, so steht dieses Zeitzeugnis doch im Widerspruch zu der heute verbreiteten Deutung, wonach der Erfolg der "Grand Opéra" einem Gegenstand mit "multimedialen Tendenzen"²⁹ galt. Erklärt man auf dem Boden dieser Theorie das Verschwinden der Gattung aus dem heute gängigen Opernrepertoire damit, daß dies weniger mit "musikalischen Erwägungen" denn mit dem Fortschritt in anderen *arts du spectacle* zusammenhänge³⁰, impliziert dies zudem, daß ihre vorherige Blüte

28 Der Jurist und Komponist E.T.A. Hoffmann empfahl seinen Kollegen daher beispielsweise, die Aufführungsrechte ihrer Werke zu verkaufen - im Falle von Opern regelmäßig an die erstaufführende Bühne -, da ein einzelner Künstler seiner eigenen Erfahrung nach nicht in der Lage war, alle Nutzungen seiner Rechte zu überwachen und die ihm zustehenden Erträge einzuziehen; vgl. Alfred Hoffmann, S. 223.

29 Döhring, in: Heartz/Wade, S. 497-500

30 Gerhard, Grand Opéra, S. 221

ebenfalls wenig mit "musikalischen Erwägungen" zu tun hatte. Das frühe Auftreten einer - aus rechtlichen Gründen unterbundenen - konzertanten Pflege des Opernrepertoires im Paris der "Grand Opéra"-Epoche verdeutlicht dagegen den hohen Wert, den die Opernmusik der Zeit als solche beim Publikum hatte.

c) Der zweite Prozeß um die Freiluftkonzerte an den Champs-Elysées

Auch das weitere Schicksal der Freiluftkonzerte an den Champs-Elysées sollte sich an den *droits d'auteur* entscheiden. Denn am 21. Januar 1835 hatte der *Tribunal de Commerce* wiederum eine "*Question entièrement neuve*" zu klären³¹, deren Beantwortung Masson de Puitneuf endgültig die wirtschaftliche Basis seines Unternehmertums entziehen sollte.

Nach seiner ersten Prozeßniederlage sah sich Masson gezwungen, die Programme seiner Konzerte umzustellen. Die vordem original aufgeführten Opernarien erklärten nun in Einrichtungen für Orchester.³² Diese Arrangements ließ Masson von dem Dirigent seines Ensembles, Musard, anfertigen. Dessen Vorgehensweise beschrieb sein Anwalt in dem Prozeß wie folgt:

"Il prend, soit dans le même opéra, soit dans des opéras différens, plusieurs airs ou morceaux détachés; il les groupe ensemble, les unit par d'habiles transitions, les orne de variations brillantes et parvient ainsi à composer, avec des motifs connus, des walses, contredanses et symphonies délicieuses."

"Er nimmt, sei es aus derselben Oper, sei es aus verschiedenen Opern, mehrere Arien oder einzelne Stücke, er gruppiert sie zusammen, eint sie durch geschickte Übergänge, verziert sie mit brillanten Variationen und gelangt so dahin, unter Verwendung bekannter Motive liebenswerte Walzer, Kontratänze und Symphonien zu komponieren."

Damit, so Musards Advokat weiter, sei sein Klient zwar einem Rossini nicht zu vergleichen; unter den Arrangeuren sei er aber ohne Zweifel der Vornehmste.

Für diese Arrangements, die vom Publikum außerordentlich goutiert wurden, erhielt Musard von Masson eine Extravergütung von 6000 fr. Ferner verpflichtete sich der Konzertunternehmer, Musards Werke aus Drucken aufzuführen, die er zuvor auf eigene Kosten in Auftrag zu geben hatte; angesichts der Kosten, die mit einem Musikdruck verbunden waren, stellte dies eine beachtliche geldwerte Vertragsleistung dar. Gegen diese Abmachung verstieß Masson allerdings des öfteren, ohne daß dies zunächst gerügt wurde.

Nach längerer reibungsloser Zusammenarbeit kam es eines Tages zwischen dem Konzertunternehmer und seinem Dirigenten und Arrangeur zu einem heftigen Zerwürfnis. Masson hatte soeben 40.000 fr. in ein Etablissement investiert, in dem er seine Unternehmung dauerhaft und wetterunabhängig unterbringen wollte; zu die-

31 Gazette des Tribunaux, 22.1.1835

32 Eine solche Praxis galt als erlaubt; vgl. oben S. 42 ff.

Abb. 7: Musard beim Opernball, Lithographie eines unbekannten Künstlers, 1836



Ein Höhepunkt der Laufbahn Philippe Musards (1793-1859) waren die Pariser Opernälle der Jahre 1835 und 1836, die seinen Ruf als "Quadrillenkönig" festigten. Zu den Sensationen dieser Auftritte, bei denen Musard ein 90 Musiker starkes Orchester dirigierte, gehörte der in die Tänze integrierte Lärm von Haubitzen und zerbrechenden Stühlen.

sem Schritt sah er sich genötigt, um seine Konzerte wieder in eine eindeutige Führungsposition gegenüber den zahllosen Nachahmern zu bringen. Nun wurde ihm zugetragen, daß der geschäftstüchtige Musard auch sämtliche Konzernunternehmen mit Arrangements belieferte. Es kam zum Streit zwischen den beiden, der damit endete, daß Musard seine Arbeitsstelle unter Mitnahme aller 32 Orchestermappen verließ; bald darauf gründete er seine eigene Unternehmung für Freiluftkonzerte. Zwölf Tage lang konnte das sämtlichen Notenmaterials beraubte Massonsche Ensemble nur die Stücke spielen, die es - infolge vieler Wiederholung - auswendig beherrschte.

Schon bald sahen sich die ehemaligen Vertragspartner vor Gericht wieder. Musard ließ sich dabei von dem schon einmal gegen Masson erfolgreichen Advokaten Lefebvre vertreten. Dieser erhob für ihn Klage, in der er eine zweifache Verletzung der Urheberrechte seines Mandanten rügte. Zum einen habe Musard Masson ausdrücklich nur eine Genehmigung für die Aufführung derjenigen Stücke erteilt, die dieser zuvor habe drucken lassen. Alle Aufführungen aus handschriftlichem Material hätten daher gegen seine *droits d'auteur* verstoßen. Zum anderen hätte der Konzertunternehmer auf seinen Plakaten mehrfach Stücke Musards unter den Namen anderer Komponisten aufgeführt und damit gleichfalls dessen Rechte verletzt.

Dem wurde von Massons Anwalt entgegengehalten, daß es sich bspw. bei der von Musard für sich reklamierten Komposition "La Tyrolienne" so weitgehend, ja geradezu vollständig um ein Werk Rossinis handele, daß keine andere Autorenbezeichnung gerechtfertigt gewesen sei. Überhaupt bestand die Verteidigung des Konzertunternehmers darin, daß Musard als bloßer Arrangeur keine *droits d'auteur* für sich beanspruchen könne, da diese vielmehr ausschließlich den Komponisten der originalen Werke zuständen.

Der *Tribunal de Commerce* hatte also als erstes Gericht das heikle Problem des Musikurheberrechts zu entscheiden, ob und wann durch die Bearbeitung fremder Werke ein eigenständiges Urheberrecht des Arrangeurs entsteht. Ohne eine sonderlich detaillierte Begründung sprach es Musard für seine Werke in vollem Umfang Autorenrechte zu und machte - indem es seine Rechtsprechung aus dem vorhergehenden Streitfall aufgriff - Masson de Puitneuf damit von einer Genehmigung der Aufführung durch den Autor abhängig. Dazu verhängte es 200 fr. Schadensersatz, setzte die Strafe für den Fall der Zu widerhandlung bei ebenfalls 200 fr. an und verurteilte den Konzertunternehmer in die Kosten.

Auch an dieser Entscheidung wird die Tendenz zu einer extensiven Auslegung der Urheberrechtsgesetze in der französischen Rechtsprechung des 19. Jahrhunderts deutlich. Spätestens durch den Spruch des *Tribunal de Commerce* waren die *droits d'auteur* auch für die Konzertunternehmer zu einem nicht mehr zu vernachlässigen Faktor geworden. Für die Opernkomponisten rückte als Folge dieses Urteils das Problem der Ausbeutung ihrer Melodien durch Arrangeure noch weiter in den Brennpunkt; es wurde eines ihrer zentralen Anliegen in diesem Jahrhundert.

Die direkten Folgen, die die abermalige Prozeßniederlage für Masson de Puitneuf und seine Unternehmung hatten, sind einer kurzen Notiz in der *Gazette des Tribunaux* vom 3. August 1835 zu entnehmen:

"Hier on remarquait, avec surprise, que, malgré la fraîcheur de la soirée, les Champs-Elysées ne retentissaient plus de ces brillants

concerts, que M. Masson de Puitneuf avait mis à la mode. Un jugement du Tribunal de Commerce, rendu aujourd'hui sous la présidence de M. David Michau, a expliqué ce silence. L'entrepreneur des concerts aériens a été déclaré en état de faillite ouverte."

"Mit Erstaunen bemerkte man gestern, daß, trotz der Frische des Abends, die Champs-Elysées nicht mehr von den brillanten Konzerten widerhallten, die M. Masson de Puitneuf in Mode gebracht hatte. Ein Urteil des Tribunal de Commerce, heute unter dem Vorsitz von M. David Michau ergangen, hat diese Stille erklärt. Über den Unternehmer der Freiluftkonzerte ist der Konkurs erklärt worden."

Immerhin, so heißt es in anderem Zusammenhang in einer späteren Ausgabe der Zeitung, habe Massons Idee das Pariser Konzertleben nachhaltig bereichert:

*"Le succès et la chute des Concerts des Champs-Elysées, sont aujourd'hui de l'histoire ancienne; et néanmoins, pour rendre justice à qui il appartient, l'idée première d'une telle entreprise était heureuse et bien entendue, comme l'atteste la prospérité des orchestres de Musard et de Julien, au jardin de la rue neuve Vivienne et au Jardin-Turc; seulement il y avait un peu trop d'oubli de la propriété d'autrui de la part de M. Masson de Puitneuf, entrepreneur du concert en plein vent, à faire jouer, sans indemnité, non seulement des ouvertures, ou des airs détachés d'opéras ou opéras-comiques nouveaux, mais encore des opéras-comiques en entier. Ainsi dans une seule soirée, les amateurs à un franc qui garnissaient les banquette de M. Masson de Puitneuf purent entendre la partition complète du Cheval du bronze; une autre fois, ce fut celle de Fra Diavolo qui fit les frais de la soirée."*³³

"Der Erfolg und der Zusammenbruch der *Concerts des Champs-Elysées* gehören heute der Geschichte an; und nichtsdestoweniger, um dem Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dem dies zukommt, war die erste Idee zu einem solchen Unternehmen glücklich und wohlverstanden, wie die Prosperität der Orchester von Musard und von Julien, im Garten der rue neuve Vivienne und im Jardin-Turc, beweist; von M. Masson de Puitneuf, dem Unternehmer der Konzerte unter freiem Himmel, wurde lediglich ein wenig zu sehr das Eigentum anderer vergessen, als er - ohne Entschädigung - nicht nur Ouvertüren oder einzelne Arien aus Opéras und Opéra-comiques spielen ließ, sondern sogar ganze Opéra-comiques. So konnten die Liebhaber für einen Franc, die die Bänke von M. Masson de Puitneuf füllten, bei einer Abendveranstaltung die komplette Partitur des *Cheval du bronze* hören; ein anderes Mal war es die des *Fra Diavolo*, die die Kosten der Soirée einbrachte."

33 Gazette des Tribunaux, 26.8.1837. In der Tat weiteten sich die *Cafés-Concerts* in Paris schnell zu einer regelrechten Industrie aus, die ein vergnügungssüchtiges Publikum mit den neuesten Contredanses und Potpourris anlockte. Als 1864 mit der neuerlichen Proklamierung der Theaterfreiheit auch die *Cafés-Concerts* von der ausschließlichen Bindung an dieses festgelegte Repertoire befreit wurden und ihnen Übergriffe in das Opern- und Operettenrepertoire gestattet waren, kam es zur zweiten schlagartigen Expansion dieser Häuser. Fortan wurden sie unter Bezeichnungen wie "Variétés" oder "Revues" zu einem wichtigen Bestandteil des Pariser Kultur- und/oder Nachtlebens.