

## Zweites Kapitel

### Die Zeit zwischen 1826 und 1830

In den Zeitraum zwischen 1826 und 1830 fiel zwar keiner der späteren spektakulären Urheberrechtsprozesse, jedoch wurde eine stattliche Anzahl musikurheberrechtlicher Streitfälle von nicht zu unterschätzender Bedeutung entschieden. Ferner konstituierte sich mit der *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* 1829 die Vereinigung, die dem gemeinsamen Kampf der Theater- und Bühnenautoren um die Verbesserung ihrer Rechte eine wesentlich größere Effizienz verlieh. Unter den hier nicht weiter behandelten Musikprozessen ragte der gerichtliche Protest der sekundären Theater Paris' "contre l'impôt illégal perçu au profit de l'Opéra" heraus, der nach insgesamt zwölf Sitzungstagen in zwei Instanzen zurückgewiesen wurde<sup>1</sup>; damit wurde eine wesentliche Beschränkung der Theaterfreiheit auch gerichtlich bestätigt.

#### a) Die Prozesse um Rossinis "Le siège de Corinthe" und "Moïse"

In den Anfangsjahren der "Grand Opéra" erreichte Giacomo Rossini in Paris den Zenit seines Ruhmes.<sup>2</sup> Nachdem der bereits weltweit gefeierte Komponist sich im August 1824 bereit erklärt hatte, die Leitung des Théâtre Italien zu übernehmen, produzierte er auf dieser Bühne, oftmals in überarbeiteten Fassungen, seine erfolgreichsten Opern der Vorjahre. Die Erfolge dieser Aufführungen, für die Rossini die besten italienischen Sänger verpflichtete, brachten dem Komponisten immer weitere hochdotierte und ehrenvolle Aufträge ein. Nachdem er für die Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Charles X. im Juni 1825 die Oper *Il viaggio a Reims* geschrieben hatte, verlangte der König ebenso wie das breite Publikum von ihm die Komposition französischer Opern für die Opéra, an der seine italienischen Werke aus den erwähnten Gründen<sup>3</sup> nicht gespielt werden konnten. Zu diesem Zweck verlieh Charles X. Rossini die für ihn eingerichteten, gut honorierten Posten eines *premier compositeur du roi* und eines *inspecteur général du chant en France*, die dem Italiener ermöglichten, seine Direktionspflichten zurückzustellen und die Behandlung der französischen Sprache in der Musik zu studieren. Hieraus entstanden zunächst zwei Umarbeitungen von Werken Rossinis zu französischen Opern: *Maometto II* wurde zu *Le siège de Corinthe* (Erstaufführung am 9. Oktober 1826) und *Mosè in Egitto* zu *Moïse* (26. März 1827).

Die ungeheure Popularität Rossinis führte zu einem erbitterten Kampf der Musikverleger um die Exklusivrechte an diesen Werken, die sichere Geldbringer zu

1 Gazette des Tribunaux, 21. und 22.1. sowie 16.4.1828

2 vgl. zu der folgenden Darstellung Gosssett, in: Sadie, Stanley: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, New York 1980 (im folgenden zit.: New Grove), Art. "Rossini", S. 238 f.

3 vgl. oben S. 12

*Abb. 4: Giacomo Rossini, Kupferstich von J.C. Thévenin nach dem Gemälde von Ary Scheffer, 1843*



Zur Zeit der Entstehung dieses Bildes hatte sich Rossini bereits als reicher Mann von der Opernbühne zurückgezogen. Seine einzige Komposition dieser Jahre war das *Stabat mater*, dessen Entstehung eng mit einigen musikurheberrechtlichen Prozessen zusammenhing (vgl. 7. Kapitel, S. 120 ff.).

werden versprachen<sup>4</sup>. Fielen die italienischen Werke des gefeierten Komponisten nach der geltenden Rechtsauslegung noch in die *domaine public* und existierten von daher in vielen konkurrierenden Ausgaben, so stand einem der Pariser Verleger nun, da Rossini in Frankreich tätig war, die Chance offen, zum ausschließlichen Nutznießer von dessen Opernerfolgen zu werden. Das Rennen machte schließlich der einflußreiche Verleger Troupenas, dem Rossini zu außergewöhnlich hohen Preisen seine Rechte an *Le siège de Corinthe* und *Moïse* (sowie später auch die an *Le Comte Ory* und *Guillaume Tell*) verkaufte.

Troupenas' Konkurrenz war jedoch nicht ohne Weiteres bereit, ihrem Kollegen solche Pfründe kampflos zu überlassen. So brachten Pleyel und Aulagnier in dem Moment, in dem *Le siège de Corinthe* seine größten Erfolge feierte, mehrere Ausgaben auf den Markt mit Titeln wie *Fantaisies (Extraits, Mélanges etc...) sur les plus jolis motifs de Mahomet, intercalés dans le Siège de Corinthe*. Dabei konnten sie sich eines beträchtlichen Absatzes angesichts der tanzwütigen und stets auf Aktualitäten bedachten Salons der Metropole sicher sein (weswegen diese Form der Umarbeitung populärer Opernarien schon seit alters her Usus war). Die Titelblätter der Ausgaben strichen drucktechnisch heraus, daß es sich bei dem Inhalt um nichts anderes als die Musik der eben gefeierten neuen Oper handele, während die juristische Begründung der Verleger lautete, daß ihnen die Wiederveröffentlichung von Musik eines Werkes, das wie *Maometto II* seit seiner Uraufführung in Neapel in die *domaine public* falle, von niemand verboten werden könne. Troupenas, der den wirtschaftlichen Erfolg seines Coups bedroht sah, ging gegen beide Konkurrenten vor.

In dem Prozeß<sup>5</sup> spitzte sich die juristische Problematik zunächst auf die Frage zu, ob die Melodien aus *Maometto II* tatsächlich in die *domaine public* fielen oder nicht. Troupenas hatte beim *procureur du roi* eine Pfändung sämtlicher bei Pleyel und Aulagnier auffindbarer Exemplare sowie der dazugehörigen Druckstücke erreicht. Dabei hatte er dargelegt, daß Rossini in Frankreich ungeachtet der Bestimmungen des *Code Civil*<sup>6</sup> auch als Ausländer sämtliche *droits civils* genieße, da er vom König persönlich in seine Ämter gebeten worden sei. Im Moment seines Vertrages mit Rossini bezüglich *Le siège de Corinthe*, in dem ausdrücklich auch die Rechte an *Maometto II* miterwähnt seien, hätten die fraglichen Melodien die *domaine public*, zu der sie bis zu dieser Stunde gehörten, verlassen, so daß Pleyel und Aulagnier, obschon ihre ersten Ausgaben der Melodien aus *Maometto II* noch rechtmäßig gewesen seien, Contrefaçon begangen hätten. Der *Tribunal de police correctionnelle*, der von den von der Pfändung betroffenen Verlegern angerufen wurde, schloß sich der gewitzten Argumentation von Troupenas' Advokaten jedoch nicht an. Vielmehr insistierte er auf der hergebrachten Rechtsprechung der Unanwendbarkeit der Contrefaçonvorschriften auf im Ausland von Ausländern herausgebrachte Werke.

4 In der Tat ist die Wirkung dieser Werke enorm gewesen, was u.a. dadurch bezeugt wird, daß Balzac in seine Erzählung *Massimila Doni* eine detaillierte Analyse des *Moïse* eingearbeitet hat.

5 Gazette des Tribunaux 3.11.1826, 9., 16. und 31.5.1827 sowie 27. und 28.11.1828

6 s.o. S. 34 f.

Troupenas vertrat ferner den Standpunkt, daß zumindest jene Melodien, die er als erster dem gesetzlichen Depot für Druckwerke<sup>7</sup> zugeführt habe (und für deren absoluten Rechtsinhaber er sich deshalb hielt), nicht zu Contredanses oder Variationen verarbeitet werden dürften. Auch dieser Einwand wurde jedoch zurückgewiesen, und zwar mit der Begründung, daß in der Veröffentlichung der fraglichen Quadrillen auf Themen aus *Le siège de Corinthe* nur eine straflose Plagiathandlung zu sehen sei. An dem für die Contrefaçon erforderlichen Tatbestandselement des Schadens<sup>8</sup> fehlte es nach Ansicht des Spruchkörpers deshalb, weil Troupenas selbst weder Fantasien noch Quadrillen über Themen dieser Oper veröffentlicht hatte und daher diese Art der wirtschaftlichen Verwertung von Rossinis Schöpfung offensichtlich nicht selbst habe realisieren wollen. Troupenas wurde daher mit seinem Ansinnen abgewiesen. Er mußte seinen Kollegen nicht nur ihre konfisierten Besitztümer zurückgeben, sondern zudem noch Schadensersatz leisten und die Prozeßkosten tragen.

Der Gerechtigkeitsgehalt dieser eben dargestellten Entscheidung mag uns heute fraglich erscheinen. Leichter verständlich wird sie, wenn man sich die ihr zugrundeliegende zeittypische Dogmatik vor Augen führt.<sup>9</sup> Eine Melodie war danach nichts anderes und also auch nicht anders zu behandeln als eine Idee. Wie die einem Roman oder Theaterstück zugrundeliegende Idee von jedermann aufgegriffen werden konnte, so hielt man auch die Aneignung einer Melodie zur Verwendung für Variationen etc. nicht für eine Verletzung des Urheberrechts ihres Schöpfers. Zwar gab es bereits Gegenstimmen, die ein unerlaubtes Arrangement wie einen nicht rechtmäßigen Nachdruck behandeln wollten. So hieß es in einer im Jahre 1830 erweiterten Satzung des Verbandes der Deutschen Musikalienhändler:

*"Die Melodie wird als ausschliessliches Eigenthum der Verleger anerkannt und jedes Arrangement, das die Töne des Componisten wiedergiebt und nur auf mechanischer Verarbeitung beruht, soll als Nachdruck angesehen und der Strafe von 50 Stück Louisd'or, zu deren Erlegung an die Vereinskasse oder deren Secretair sich die Unterzeichneten nach Wechselrecht verbinden, unterworfen seyn. Variationen, Fantasien, Märsche, Tänze, Potpourris etc. über fremde Melodien, die geistige Tätigkeit und schöpferische Kraft erfordern, sollen dagegen als selbständig betrachtet werden. In Zweifelsfällen soll das Leipziger Comité darüber urtheilen, ob das Arrangement ein geistiges Eigenthum sey."<sup>10</sup>*

7 Der 6. Artikel des Gesetzes von 1793 (vgl. dessen Text im Materialapparat dieser Arbeit, S. 389) hatte bestimmt, daß jeder Ersteller eines Druckwerkes zwei Exemplare desselben bei der Nationalbibliothek einzureichen hatte; ohne diese Formalität des gesetzlichen Depots genossen auch eigentlich schutzfähige Druckwerke keinen Urheberrechtsschutz.

8 vgl. oben 1. Kapitel Fn. 53, S. 38

9 vgl. Desbois, S. 156; die dort zu findenden Ausführungen beziehen sich auf das hier besprochene Urteil, für das Desbois allerdings eine in jeder Hinsicht falsche Fundstelle nennt.

10 zit. nach Unverricht, S. 573

Auch innerhalb des Musikverlegerverbandes konnte sich diese Ansicht jedoch, wie überhaupt in Deutschland und in Europa in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, noch nicht wirklich durchsetzen.<sup>11</sup>

Schließlich mußte Troupenas noch eine weitere gerichtliche Niederlage im Zusammenhang mit den Rossinischen Opernadaptationen hinnehmen.<sup>12</sup> Da er die Oper *Moïse* zwar mit Text, jedoch ohne die Zustimmung des Librettisten Jouy veröffentlicht hatte, erreichte dieser die Verurteilung des Verlegers zur Zahlung von 2000 fr. Honorar und 100 fr. Schadensersatz an ihn. Das urteilende Gericht ging in diesem Prozeß ausdrücklich nicht auf die Vorstellungen Troupenas' ein, wonach der Anteil der Librettisten allenfalls ein Drittel des für eine Oper ausgeschütteten Gesamthonorares ausmachen könne.<sup>13</sup>

Diese Prozesse beweisen zunächst, welche wirtschaftliche Bedeutung das Urheberrecht für die Opern- "Industrie" bereits am Beginn der "Grand Opéra"-Epoche besaß. Vor allem aber stellen sie einige der Hauptprobleme vor, von denen die urheberrechtliche Lage der Komponisten dieser Zeit nicht nur in Frankreich geprägt war. (Denn obwohl im konkreten Fall Rossini von Troupenas nicht regreßpflichtig gemacht werden konnte, gaben die Verleger durch entsprechende Honorargestaltung den Komponisten deren mit den *droits d'auteur* verbundene Risiken natürlich zurück.)

Für einen Opernkomponisten bedeuteten diese Entscheidungen zweierlei: Er mußte bedenken, daß sein Librettist nach den neuen Gesetzen einen einklagbaren Anspruch auf eine beachtliche Beteiligung an den Honoraren aller Notendrucke hatte, der zu Lasten seiner eigenen Gewinnerwartungen ging. Dies war vordem unüblich gewesen, als die Librettisten regelmäßig nur eine Festsumme oder Tantiemenprozente aus dem Erlös der Aufführungen sowie dem gesonderten Verkauf der Textbücher erhielten. Aus diesem Grunde haben geschäftstüchtige Komponisten wie Verdi und andere später oft versucht, ihren Librettisten deren Vorlagen samt aller Rechte abzukaufen, um gegenüber ihren Verlegern in eine stärkere Verhandlungsposition zu geraten. Erfolgreiche professionelle Librettisten wie bspw. Eugène Scribe haben sich auf derartige Geschäfte allerdings nicht eingelassen; vielmehr haben die literarischen Mitauteuren von Opern, wie ich noch berichten werde<sup>14</sup>, ihre rechtliche Position weiter ausbauen können. Für die Opernkomponisten bekamen die *droits d'auteur* also auch eine Kehrseite.

Gravierender noch wirkte sich die gerichtliche Bestätigung der Praxis des Schmatzens ephemerer Komponisten am wirtschaftlichen Wert erfolgreicher Bühnenwerke aus. Das Ausmaß, das diese Erscheinung annahm, kann kaum unterschätzt werden. Für die Jahre 1830/31 liegt seit 1983 ein Register sämtlicher in Paris verlegter Kompositionen vor<sup>15</sup>, das einen Eindruck von den Verhältnissen verschafft. Insgesamt werden 1870 Veröffentlichungen nachgewiesen.

11 vgl. Unverricht, S. 571 ff. Der Verein der Deutschen Musikalienhändler hat später (in den Jahren 1852, 1854 und 1857) in drei Eingaben an den Bundestag in Frankfurt einen absoluten Melodieschutz gefordert, wurde dabei aber jeweils negativ beschieden; vgl. dazu Hanser-Strecker, S. 109.

12 Gazette des Tribunaux, 13.7. und 3.8.1827 sowie 14. und 15.1.1828

13 Gazette des Tribunaux, 13.7.1827

14 s.u. 6. Kapitel, S. 100 ff., sowie 8. Kapitel b), S. 138 ff.

15 Adélaïde de Place und Anne Randier: "L'Édition musicale", in: Bibliothèque Nationale (Hrsg.): La Musique à Paris en 1830, Paris 1983 (im folgenden zit.: La Musique à Paris), S. 269 ff.

*"La grande part de cette production revient aux innombrables transcriptions et arrangements sur des airs d'opéras et opéras-comiques".<sup>16</sup>*

*"Den Großteil dieser Produktion machen die unzähligen Transkriptionen und Arrangements von Arien aus Opern und Opéra-comiques aus."*

Von diesen Transkriptionen und Arrangements wiederum gingen die wenigsten auf die eigentlichen Urheber der Opern zurück; selbst wenn man berücksichtigt, daß bei einer oder anderen der erschienenen Variationen (im Gegensatz zu den Melodie-Potpourries oder Tanzbearbeitungen) das Schwergewicht auf der Kunst des Bearbeiters lag, so dürfte doch mindestens ein Drittel der Gesamtproduktion zu Lasten der Originalautoren gegangen sein, indem es sich um Zueignungen des musikalischen und wirtschaftlichen Wertes ihrer Schöpfungen durch andere handelte. Wie das Urteil über die Rossinis *Le siège de Corinthe* entlehnten Contredanses beweist, haben die musikalischen Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ihnen dadurch entstehenden Schäden trotz der gesetzlichen Anerkennung von *droits d'auteur* noch nicht abwenden können. Das sich wandelnde Selbstbewußtsein gerade der Opernautoren und ihre wachsende Einsicht in die wirtschaftlichen Zusammenhänge des entstandenen freien Marktes sollten sich aber in der Folgezeit in energischen und letztlich erfolgreichen Emanzipationsbemühungen äußern.

Für die ausländischen Opernkomponisten bestätigte das Urteil im Rechtsstreit Troupenas' gegen Pleyel und Aulagnier noch einmal die Auswirkungen, die die nationale Begrenztheit des Urheberschutzes für sie mit sich brachte. Die Rechtsprechung zur *domaine public* verhinderte, daß sie ihre künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen zur Geltung bringen konnten, da es jedem französischen Verleger und jedem Operndirektor offenstand, ihre Werke ohne Genehmigung und finanzielle Beteiligung auszubeuten, wenn er - was nicht sonderlich schwierig war - dieser erst einmal habhaft geworden war. Diese Rechtsanschauung war so tief verwurzelt, daß selbst Johann Nikolaus Hummel, der Vorkämpfer eines Urheberrechtsschutzes für deutsche Komponisten, in der von ihm formulierten Eingabe einer Gruppe renommierter Musiker (darunter namentlich Beethoven, Weber, Spohr u.a.) an die Wiener Bundesversammlung 1827 schrieb,

*"dass der deutsche Verleger übrigens, so wie die franz. und engl. thun, alle Anderen Werke vom Ausland als Fr. und Engl. insoferne sie nicht Nachstiche eines deutschen Eigenthums sind, ungehindert nachstechen kann..."<sup>17</sup>*

Rossinis Entscheidung für Paris ist also auch vor dem Hintergrund zu sehen, daß dort erfolgende Erstaufführungen und Erstausgaben seiner Werke ihm einen Markt erschlossen, zu dem er sonst keinen Zugang erhalten hätte. Dieser Markt war - auch

16 So Lesure in seinem Vorwort zu diesem Katalog, *La musique à Paris*, S. 10; Anne Randier, die momentan die erste große Untersuchung zu dem bedeutenden Pariser Musikverleger Schlesinger anstellt, schätzt, daß jede zweite in dessen Verlag erschienene Ausgabe in diese Rubrik fiel.

17 zitiert nach Benovsky, a.a.O., S. 133; vgl. zu Hummel auch die Darstellung von Sachs, a.a.O., der auf S. 41 f. näher auf das zitierte Dokument eingeht.

für die Italienische Oper - der größte und bedeutendste der Welt. Diese Tatsache muß auch die Überlegungen anderer ausländischer Komponisten beeinflußt haben, welche die künstlerischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten in der französischen Hauptstadt verlockten. Gerade die Autoren von internationalem Rang sind es deshalb auch gewesen, die sich in der Folgezeit besonders energisch für eine grenzübergreifende Anerkennung der Urheberrechte eingesetzt haben. Diese Problematik blieb bis zu ihrer juristischen Lösung gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber eines jener Elemente, die zum Phänomen der "Grand Opéra" Wichtiges beigetragen haben.

### b) Der Vergne-Prozeß

1826 begann vor den Pariser Gerichten ein Rechtsstreit, dessen Entscheidung bis heute diskutiert wird<sup>18</sup> und dem von daher zumindest eine juristische Berühmtheit nicht abgesprochen werden kann. Bei den Musikhistorikern hingegen ist der Komponist Alphonse Vergne, dessen Werk zum Auslöser des Prozesses wurde, rasch in Vergessenheit geraten. In der Pariser *Bibliothèque nationale* werden Druckausgaben zweier seiner Werke, eines Streichquartetts und eines Chansons, aufbewahrt. Nicht einmal in den einschlägigen französischen Veröffentlichungen sind dagegen weitere Spuren dieses Musikers auszumachen. Aus den Berichten der juristischen Gazetten entnimmt man immerhin, daß er zu seiner Zeit zu den vornehmsten Komponisten am Pariser *Conservatoire* gezählt haben soll, bis ein früher Tod seine gerade an ihrem Anfang stehende Laufbahn beendete.<sup>19</sup>

Bei seinem Tod hatte Vergne u.a. das Notenmaterial für eine Messe hinterlassen, die er komponiert und bei zwei recht erfolgreichen Aufführungen in Pariser Kirchen auch schon geleitet hatte. Im Druck veröffentlicht war das Werk jedoch noch nicht. Da der Komponist überschuldet gestorben war, ließen seine Gläubiger seine Möbel und sonstiges Hab und Gut zu ihren Gunsten versteigern. Einer der Gläubiger hatte nun erfahren, daß sich auch die fragliche Partitur im Nachlaß befunden hatte und verlangte von der Witwe, diese ebenfalls zur Versteigerung herauszugeben. Als sich die Witwe weigerte, strengte er einen Prozeß an, um die Pfändung des Autographs zu erreichen.

Vor dem *Tribunal de 1<sup>er</sup> Instance* obsiegte der Gläubiger mit seinem Anliegen.<sup>20</sup> Man befand,

*"que l'auteur, de son vivant, a bien le droit d'en empêcher la vente et la publication, parce qu'il est le premier juge et le seul arbitre de la destinée de ses œuvres, mais que pour la vente de ses ouvrages le consentement de ses héritiers n'est pas également nécessaire; qu'ils n'ont succédé qu'aux droits matériels de l'auteur,..."*

18 so von Strömholt, S. 118 f., mit vielen weiteren Nachweisen in Fn.3; erste Erwähnungen dieses Rechtsstreit finden sich schon in der frühesten Literatur zum französischen Urheberrecht wie bei Renouard, Bd.II, S. 353 f.

19 vgl. *Gazette des Tribunaux*, 12.1.1828

20 *Gazette des Tribunaux*, 25.12.1826

"daß der Autor zu Lebzeiten das Recht habe, den Verkauf und die Veröffentlichung seiner Werke zu verhindern, weil er deren erster Richter und einziger Schicksalsbestimmer sei, daß aber für den Verkauf seiner Werke die Zustimmung seiner Erben nicht gleichfalls notwendig sei; daß sie (die Erben) ihm nur bezüglich seiner materiellen Rechte nachgefolgt seien,..."

Da Vergne sich zu Lebzeiten nicht über die Gründe geäußert hätte, das Werk nicht zu veröffentlichen, so das Gericht weiter, sei nun auf seinen mutmaßlichen Willen abzustellen, der nicht gegen eine Publikation spreche. Deswegen habe man der Klage stattgegeben.

Bemerkenswert an dieser ersten Entscheidung ist, daß das Gericht einem Autor zuerkennt, neben den *droits matériels* weitere Rechte zu besitzen, welche allerdings wegen ihrer persönlichen Prägung nicht vererbbar seien. Das hier im besonderen gemeinte Recht klassifiziert die heutige Lehre als *droit de communiquer l'oeuvre au public* und ordnet es dem *droit moral*, also dem Urheberpersönlichkeitsrecht, zu. Daher sehen Rechtshistoriker in dieser Entscheidung die Geburtsstunde des *droit moral*.<sup>21</sup>

Die von der Witwe Vergnes eingelegte Berufung brachte die Umkehrung des erstinstanzlichen Urteils zu ihren Gunsten. Die *Cour royale* stützte ihre Entscheidung dabei darauf, daß ein Musikstück bis zu seiner Drucklegung keine Existenz im juristischen Sinne habe und von daher auch nicht pfändbar sei.<sup>22</sup> Wenngleich diese Argumentation im französischen Rechtsdenken der Zeit auch keinesfalls unüblich war<sup>23</sup>, so gewinnt man doch zumindest bei der Lektüre des Prozeßberichts in der *Gazette des Tribunaux*<sup>24</sup> den Eindruck, daß die Richter bei ihrem Spruch auch die erschütternden menschlichen Umstände des Falles berücksichtigten. Schließlich stand die erst 19jährige Witwe Vergnes mit ihrem Kind nach dem Tod ihres hochverschuldeten Mannes, der angeblich vor Kummer über einen mit aller Kraft angestrebten, nicht erhaltenen *Grand prix de Composition* gestorben war, vor einer zerstörten Existenz.

In unserem Zusammenhang interessiert der Vergne-Prozeß als ein erstes von vielen nachfolgenden Beispielen dafür, wie sich die ursprünglich rein wirtschaftlich orientierte Beurteilung des musicalischen Urheberrechts durch die vor die französischen Gerichte getragenen Streitigkeiten erweiterte und zunehmend persönlichkeitsrechtliche Aspekte an Bedeutung gewannen. Für die Autoren sollte die Anerkennung eines den persönlichkeitsrechtlichen Gehalt ihrer Werke erfassenden *droit moral* allmählich zu einem Zugewinn an klagbaren Rechten und damit zu einer Vergrößerung der Möglichkeiten führen, die Pflege ihres Oeuvres zu steuern.

21 Vgl. Strömlholm, S. 118 f., der alle wesentlichen Aspekte des Vergne-Prozesses zutreffend analysiert.

22 Gazette des Tribunaux, 12.1.1828

23 Vgl. die von Strömlholm, S. 118 f., hinzugezogenen Parallelentscheidungen

24 Gazette des Tribunaux, 12.1.1828

### c) Der Prozeß um die "Marseillaise"

Der letzte aufschlußreiche Urheberrechtsprozeß aus den ersten Jahren der "Grand Opéra"-Epoche fand am 21. Oktober 1830 vor dem *Tribunal de Commerce* statt.<sup>25</sup> Er beleuchtet anschaulich, daß die Pariser Verleger, die die großen Nutznießer des Zeitalters der Druckprivilegien gewesen waren, auch unter der Geltung der neuen Gesetze versuchten, optimale Profite zu erzielen.

Gegenstand des kuriosen Prozesses war die allgemein als *Marseillaise* bekannte französische Nationalhymne. Diese hatte der junge elsässische Artillerieoffizier Rouget-Delisle unter dem Titel *Le Chant du guerre pour l'Armée du Rhin* im April 1792 innerhalb einer Nacht komponiert.<sup>26</sup> Der eingängige patriotische Gesang wurde rasch Gegenstand einer lauffeuerartigen mündlichen Überlieferung und war bereits lange vor der offiziellen Akklamierung im Jahre 1879 die heimliche Nationalhymne der Franzosen. 1792 erschien er erstmals im Druck; einige Exemplare dieser Ausgabe sandte Rouget-Delisle auch der Verwaltung der Opéra (wo das Stück in den folgenden Jahrzehnten zeitweise am Ende jeder Vorstellung gespielt und gesungen wurde). In einem Begleitschreiben dazu, welches in dem Prozeß noch eine ausschlaggebende Rolle spielen sollte, erklärte er, daß er sein Werk der französischen Nation gewidmet habe.

Rouget-Delisle betätigte sich auch danach weiter als Schreiber von Liedern, ohne den Erfolg jener nächtlichen Glückserfindung allerdings jemals auch nur annähernd wiederholen zu können. Sein Ruhm blieb einzig mit der *Marseillaise* verbunden. So war der siebzigjährige, nach einer Kriegsverletzung früh aus dem Militärdienst geschiedene Soldat erfreut, als 1830 der Pariser Musikverleger Schlesinger an ihn herantrat und ihm 1500 fr. für die Abtretung der Rechte an der *Marseillaise* und "49 autres chants guerriers ou érotiques" bot.<sup>27</sup> Ein entsprechender Vertrag wurde am 18. August unterschrieben; wenige Tage später brachte Schlesinger bereits die Sammlung der "*Chants français*" Rouget-Delisles auf den Markt.<sup>28</sup>

Als bald kamen aber auch die eigentlichen Interessen Schlesingers ans Licht. Diesem war es nicht um die erotischen Chansons des elsässischen Artillerieoffiziers gegangen, sondern darum, Inhaber der Rechte an der *Marseillaise* zu werden. Unter Vorlage des Vertrages mit Rouget-Delisle ließ er vom *procureur du roi* bei sämtlichen Konkurrenten deren Ausgaben der *Marseillaise* konfiszieren, weil er sich bis zum Ablauf der Schutzfrist als Alleinberechtigter der Nationalhymne wähnte. Bei den betroffenen 15 Verlegern herrschte darüber helle Empörung; Schlesinger wurde unverzüglich von ihnen gemeinsam auf Zahlung von 30.000 fr. Schadensersatz verklagt, sollte er nicht bereit sein, das konfisierte Eigentum unverzüglich herauszugeben.

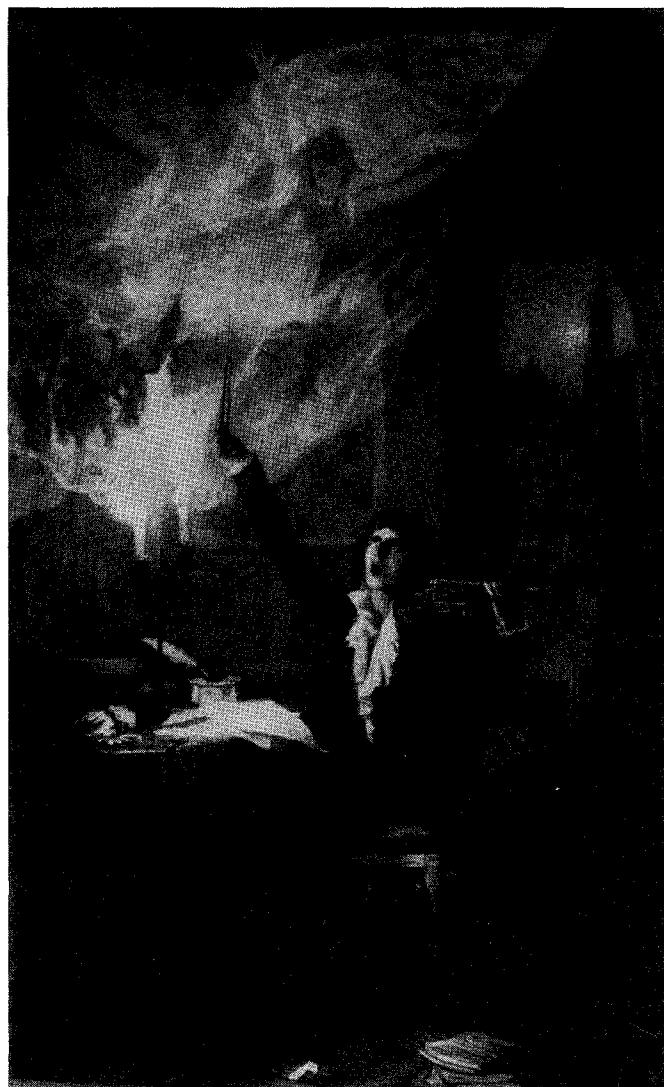
25 Gazette des Tribunaux, 22.10.1830

26 Vgl. als einschlägige Spezialliteratur die Bücher von Pierre, a.a.O., Wendel, a.a.O. sowie neuerdings Robert, a.a.O., mit umfangreichen weiteren Literaturnachweisen auf S. 359 ff.; der hier behandelte Prozeß wird allerdings in keiner der Veröffentlichungen erwähnt.

27 So die Darstellung von Schlesingers Advokaten während des Prozesses; bei Wendel, a.a.O., S. 64, findet sich erstaunlicherweise der Bericht, Rouget-Delisle hätte sich die Druckkosten der Ausgabe seiner Chansons "vom Munde absparen" müssen.

28 vgl. Adélaïde de Place und Anne Randier: "L'Edition musicale", in: La Musique à Paris, S. 272

*Abb. 5: Rouget de Lisle en garnison à Strasbourg compose la Marseillaise 1792,  
Ölgemälde von G. Scherrer, um 1900*



Die abgebildete romantisch-glorifizierende Darstellung der *Marseillaise*-Komposition Rouget de Lises wandte sich - nicht frei von kitschigen Elementen - an das Publikum der Jahrhundertwende, das für Kunstwerke patriotischen Inhalts besonders empfänglich gestimmt war.

Schlesingers Anwalt argumentierte, daß auch die vor 1793 veröffentlichten Kompositionen unter den Schutz des in jenem Jahr erlassenen Gesetzes fielen, wenn - wie hier - ihr Urheber noch lebe. Da Rouget-Delisle die Rechte an dem Lied vor dem Vertrag mit Schlesinger niemals in der vom Gesetz vorgesehenen Form abgetreten habe, sei der Verleger durch die schriftliche Abtretungserklärung rechtswirksam Eigentümer der *Marseillaise* geworden.

Der *Tribunal de Commerce* bedachte hingegen, daß die Konsequenzen, die eine dieser Argumentation folgende Entscheidung für zahlreiche Komponisten - soeben war bspw. die Berliozsche Orchestration der *Marseillaise* erschienen<sup>29</sup> - wie für die ganze Nation haben würde, unzumutbar seien. Daher deutete es den Brief Rouget-Delisles an die Opernverwaltung unter Hinweis auf das von dem Autor vierzig Jahre lang an den Tag gelegte Verhalten als schriftliche Abtretung der *Marseillaise* an die französische Nation. Andererseits belegte es Schlesinger aber nur mit einem symbolischen Schadensersatz von 100 fr.

Der Urheberrechtsprozeß um die *Marseillaise* wurde hier nicht nur wegen seines anekdotischen Wertes wiedergegeben. Er veranschaulicht auch, wie notwendig für die Autoren angesichts der oft rücksichtslos auf Gewinnmaximierung bedachten Verleger eine wirksame Wahrnehmung ihrer rechtlichen Interessen geworden war, um sich auf dem entstandenen Musikmarkt behaupten zu können.

#### d) Gründung der "Société des auteurs et compositeurs dramatiques"

Ein wesentlicher Schritt in diese Richtung erfolgte am 7. März 1829<sup>30</sup>, an dem in Paris eine Vollversammlung aller dramatischen Autoren stattfand. Auf dieser Versammlung wurde einstimmig beschlossen, die zwischenzeitlich fast eingeschlafene Tätigkeit der auf Beaumarchais zurückgehenden Autorengemeinschaft wieder zu beleben und auf ein neues Fundament zu stellen. Eine neue Vereinigung, die den Namen *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (im folgenden: SACD) erhielt, löste die von Beaumarchais gegründete Vorgängerorganisation ab.<sup>31</sup> Der Hauptantreiber dieses Vorgangs war der bedeutendste Librettist der "Grand Opéra"-Epoche, Eugène Scribe. Scribe, der als Schauspiel- und Vaudevilleautor bereits seit 1817 auf den Abschluß von Generalverträgen aller Autoren einer bestimmten Bühne mit deren jeweiliger Direktion gedrängt hatte, sah die dringende Notwendigkeit, den Autoren eine schlagkräftige Interessenvertretung zu schaffen und sie aus der übergroßen Abhängigkeit von den Theaterdirektoren zu lösen. Zugleich erkannte er, daß eine große, bühnen- und genreübergreifende Organisation noch effizienter auf die von allen Autoren gewünschten Rechtsverbesserungen würde hinarbeiten können. In diesem Sinne formulierte die *Société* auch ihre Hauptziele: Durchsetzung der Rechte

29 Ein kompletter Überblick über die 1830 bereits existierenden Editionen und Arrangements der Hymne bei Pierre, a.a.O.; Ergänzungen zu dessen Listen bei Robert, a.a.O., S. 236

30 vgl. zum folgenden Bayet, S. 92 ff. sowie S. 109 ff.

31 Allerdings erhielt die SACD erst 1837, acht Jahre nach ihrer Gründung, auch das Rechtsstatut einer Gesellschaft; vorher waren ihre Mitglieder durch Mandatsverträge an sie gebunden. Vgl. Bayet, S. 109 ff.

ihrer Mitglieder sowie Einrichtung einer Rentenkasse und eines Sozialfonds für Mitglieder und deren Angehörige.

Durch die Gründung der SACD erhielt der Kampf der musikalischen Autoren um die Verbesserung ihrer rechtlichen Lage eine neue Qualität. Denn die Vereinigung, die unaufhörlich an Mitgliederzahl und Bedeutung zunahm, handelte in den folgenden Jahren nicht nur einheitliche Rahmenverträge mit den Direktoren aller Pariser Bühnen aus, sondern führte auch zahlreiche Musterprozesse, die zu einer systematischen Ausweitung der Rechte musikalischer Urheber führten. Bereits 1869 hat Gustave Chaudey das Wirken der Société deshalb mit den Worten resümiert:

*"C'est le premier exemple d'une résistance légalement organisée du travail contre la domination de l'argent, et ce n'est pas un mince honneur pour les lettres que d'avoir eu cette initiative."*<sup>32</sup>

"Dies ist das erste Beispiel eines auf legalem Wege organisierten Widerstands gegen die Überlegenheit des Kapitals, und es ist keine geringe Ehre für die *Lettres*, diese Initiative ergriffen zu haben."

---

32 zit. nach Despatys, S. 26