

Elftes Kapitel

Der "Freischütz"-Prozeß (1853)

"Le Tribunal était aujourd'hui appelé à décider une question d'une nature tout exceptionnelle et bizarre."

"Das Gericht war heute aufgerufen, eine Frage von völlig außergewöhnlicher und eigenartiger Natur zu entscheiden."

Mit diesem Einführungssatz begann die *Gazette des Tribunaux* am 27. November 1853 ihre Berichterstattung zu einem Rechtsstreit, der auch im 20. Jahrhundert noch als *"einer der merkwürdigsten Prozesse, die jemals in Kunstdingen geführt worden sind"*¹, bekannt geblieben ist. Dieser Prozeß, der sich um die Aufführung von Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* an der Pariser Opéra rankte, soll im folgenden ausführlich dargestellt werden. Dabei ist eingangs hervorzuheben, daß an diesem Rechtsstreit gar kein "Urheber" beteiligt war. Dennoch werden die Bezüge, die zwischen dem *Freischütz*-Prozeß und einigen in den vorigen Abschnitten erörterten Dokumenten bestehen, ohne Schwierigkeiten nachvollziehbar sein.

a) Der "Freischütz" in Paris

Die Aufführungsgeschichte von Carl Maria von Webers 1821 entstandener romantischer Oper *Der Freischütz* auf den Bühnen der Welt ist Gegenstand einiger Darstellungen, so des diesem Thema gewidmeten Buches von Hans Schnoor², gewesen. Niemand hat jedoch die Geschichte der Pariser Aufführungen des Werkes so genau beleuchtet wie Georges Servières im Vorwort seiner 1913 erschienenen französischen Neuübersetzung der Oper³. Diese Darstellung habe ich deshalb den folgenden Ausführungen zugrundegelegt.⁴

Das Pariser Schicksal des *Freischütz* wie überhaupt der Opern Webers ist eng mit der Person des unter seinem Künstlernamen Castil-Blaze bekanntgewordenen

1 Schnoor, S. 274

2 Schnoor, a.a.O.; leider atmet dieses Werk in seiner deutschtümelnden Diktion mitunter den Geist seines Entstehungsjahres.

3 Servières, a.a.O.

4 Bei der Darstellung von Webers Pariser Aufenthalt im Jahre 1826 dienten mir hingegen die Schilderung von Warrack, S. 345 ff., und der (fast) zeitgenössische Bericht von Jullien, Paris dilettante, a.a.O., als Vorlage. Wenige Tage vor Drucklegung dieses Buches erhielt ich Kenntnis von einer noch unveröffentlichten Untersuchung von Frank Heidberger zur französischen Weber-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ("Weber und Berlioz", Diss. phil., Würzburg 1993). Für diese materialreiche und fundierte Arbeit hat der Autor auch hinsichtlich der Aufführungsgeschichte des *Freischütz* zahlreiche neue Quellen erschlossen, die den bisherigen Kenntnisstand vielfach überholt erscheinen lassen. An dieser Stelle konnte ich die Forschungsergebnisse Heidbergers leider nicht mehr vollständig einarbeiten.

François Henri Joseph Blaze (1784-1857)⁵ verknüpft. Dieser gelehrte Jurist wurde nach 1820 einer der einflussreichsten Pariser Musikkritiker und trat zudem als Librettist und Komponist hervor. Die Übernahme des Direktorenpostens am Théâtre de l'Odéon im Jahre 1824, den er bis 1829 innehaben sollte, gab ihm Gelegenheit, seine vorrangigen künstlerischen Ziele zu erfüllen. Diese bestanden darin, die Opern Mozarts, Webers und des frühen Rossini in Frankreich zu popularisieren. Dabei ging es Castil-Blaze aber keineswegs darum, die Originalgestalt dieser Werke zu bewahren und lediglich die Texte zu übersetzen. Vielmehr fühlte er sich berufen, die Werke dem Geschmack seiner Zeit anzupassen, da sie - in seinen Augen - nur so vor dem Pariser Opernpublikum bestehen konnten. Zu diesem Zweck fügte er, wenn ihm dies geboten schien, eigene Kompositionen in diese Opern ein - in Mozarts *Don Giovanni* bspw. ein Ballett zur Feier der Hochzeit Zerlinas - oder er verarbeitete verschiedene Opern eines oder mehrerer Komponisten zu Pasticcios⁶. Schon seine Mitwelt bezeichnete die so entstandenen Bühnenwerke als "*Castilblazaden*"⁷.

Nachdem der *Freischütz* bereits einen dreijährigen Triumphzug über die deutschen Bühnen erlebt hatte, wurde auch seine ausländische Erstaufführung, die am 22.7.1824 in London stattfand, zu einem immensen Erfolg. Spätestens seit diesem Moment war es nur noch eine Frage der Zeit, wann das gefeierte Werk auch in Paris seine Premiere erleben würde.

Carl Maria von Weber hatte von vornherein befürchtet, daß sein *Freischütz* im Ausland, in dem seine Urheberrechte keinen Schutz genossen⁸, in falsche Hände geraten würde. Deshalb hatte er seinen Verleger dringend darum gebeten, Partitur und Aufführungsmaterial nicht leichtfertig unzuverlässigen Bühnen anzuvertrauen.⁹ Schon bei der Londoner Aufführung hatte man jedoch ohne Genehmigung zusätzliche Stücke in die Oper eingebaut. Ferner gelangte von dort aus eine Kopie des Materials an Castil-Blaze, der damit freie Hand hatte, das Werk an seinem Theater zu produzieren.

Castil-Blazes *Freischütz*-Version kam am 7.12.1824 erstmals am Théâtre de l'Odéon zur Aufführung. Der Arrangeur hatte für diese Adaptation gravierende Eingriffe insbesondere in das Libretto der Oper vorgenommen: Die Handlung wurde -

5 zu Castil-Blaze vgl. Nazloglou, New Grove, Art. "Castil-Blaze" sowie Servières, S. 31 Fn. 2; vgl. auch oben 8. Kapitel Fn. 24, S. 139

6 zum Begriff "Pasticcio" vgl. oben S. 27

7 vgl. Nazloglou, New Grove, Art. "Castil-Blaze"; mit Vorliebe wurde dieser Begriff von Berlioz verwendet, der auch die gerne zitierte Titulierung "*Vétérinaire musicale*" für Castil-Blaze erfand.

8 vgl. die Ausführungen zur *domaine public* im französischen Urheberrecht oben S. 34 ff.

9 Dieser Brief ist wiedergegeben bei Jullien, Paris dilettante, S. 31 f. sowie bei Servières, S. 13. Webers Verleger Schlesinger (der Vater des Pariser Schlesinger) hat übrigens im Jahre 1822 versucht, gegen einen von dem Komponisten Maximilian Joseph Leidesdorf erstellten Klavierauszug des *Freischütz* vorzugehen. Dabei wurde es dem Verleger paradoxerweise zum Verhängnis, daß der Dichterkomponist (und Gerichtsrat) E.T.A. Hoffmann - bereits auf seinem Sterbebette liegend - das Rechtsgutachten zu der Streitsache entwarf. Dieser erkannte nämlich bei einem Vergleich des Leidesdorfschen Klavierauszuges mit der von Weber selbst gefertigten, bei Schlesinger verlegten Reduktion, daß Webers Art, Klavierauszüge zu machen, etwas "*ganz Eigenthümliches und Geniales habe*". Dagegen sei der "*Wiener Klavierauszug nach dem gewöhnlichen Schlandrian gearbeitet*". Hoffmanns Gutachten kam daher zu dem Ergebnis, daß kein Plagiat vorliege. Somit durfte Leidesdorf, da das Anfertigen eigenständiger Bearbeitungen der Werke anderer Komponisten nicht verboten war, mit seinem billigen Klavierauszug weiter den Erfolg der Weberschen Oper ausnützen. Vgl. zu E.T.A. Hoffmanns Rechtsgutachten Alfred Hoffmann, S. 217 ff. (Zitate auf S. 229).

dies stand in unübersehbarem Zusammenhang mit der damals aufgeflamnten Begeisterung für die Historienromane Walter Scotts - nach England verlegt und Titel wie Titelfigur in Anlehnung an die Robin-Hood-Legende *Robin des Bois* getauft.¹⁰ Einer der Rezensenten der Premierenvorstellung kommentierte die Tatsache, daß der Originallibrettist des *Freischütz*, Friedrich Kind, auf dem Plakat gemeinsam mit Castil-Blaze genannt wurden, daher mit den Worten:

*"Ah! Monsieur Castil-Blaze, ce n'est pas bien! Devrait-on se moquer des gens qu'on assassine?"*¹¹

"Ah! Herr Castil-Blaze, das ist nicht fein! Muß man sich über jemand lustig machen, den man ermordet?"

Auch die Musik Webers war nicht von Schnitten und Änderungen verschont geblieben, wobei ein Teil dieser Änderungen auf Wunsch der Sänger und Musiker des Odéon-Theaters erfolgte, die einige Arien Webers als "*caricatures indécentes*" von Werken französischer Komponisten (!) empfanden.¹² Unter anderem hatte Castil-Blaze an einer Stelle des *Freischütz* ein Duett aus Webers *Euryanthe* eingefügt, das er - da ihm von *Euryanthe* nur der Klavierauszug zur Verfügung stand - mit einer eigenen Orchestration versah.¹³

Nachdem die Premiere des *Robin des Bois* noch in einem Fiasko geendet hatte, schlug die Publikumsreaktion acht Tage später mit der Aufführung einer von Castil-Blaze wiederum modifizierten Fassung um.¹⁴ Der *Robin des Bois* avancierte nun zu einem der (auch finanziell) erfolgreichsten Pariser Bühnenstücke und erreichte in wenigen Jahren 329 Aufführungen. Webers eingängige Melodien kamen in Frankreich rasch in Mode¹⁵, was auch dem Verkaufserfolg der zahlreichen Klavierauszü-

10 Eine eingehende Analyse der von Castil-Blaze vorgenommenen Änderungen liefert Servières, S. 38 ff.

11 *Courrier des Théâtres*, 8. Dezember 1824, hier zitiert nach Servières, S. 52

12 vgl. Servières, S. 35 f.

13 Dies rügte Weber in seiner späteren Reklamation, von der sogleich die Rede sein wird.

14 Es soll an dieser Stelle offenbleiben, welche Umstände diesen erstaunlichen Wandel der Reaktion des Publikums hervorgerufen haben. Castil-Blaze selbst hat dafür die Erklärung gegeben, daß sich die erste Version des *Robin des Bois* noch zu eng an Webers Urtext angelehnt habe und somit zum Scheitern verurteilt gewesen sei, während die spätere Fassung aufgrund ihres freizügigeren Umgangs mit dem Original dem französischen Geschmack besser entsprochen habe. Diese Begründung ist bspw. von Servières, S. 35 ff., angegriffen worden, ohne daß dieser seinerseits eine überzeugende Erklärung des eigenartigen Phänomens vortragen konnte. Heidelberger (oben Fn. 4) nennt den Grund, daß Castil-Blaze nach der ersten Aufführung einige unfähige Sänger aus dem Ensemble entlassen und durch bessere ersetzt habe.

15 Dies ist u.a. durch den Bericht in Vérons *Memoiren*, Véron-Edition S. 42, bezeugt, wonach um diese Zeit in einer Zeitung folgende Annonce erschien: "*On désire trouver un domestique qui ne chante pas le chœur de 'Robin-des-Bois'.*" ("Wir wünschen einen Diener zu finden, der nicht den *Jägerchor* singt.").

ge des (rechtsfreien!) Werkes zugute kam¹⁶, die unter Titeln wie "*Le Franc Chasseur*", "*La Fiancée du Chasseur*", "*Le Chasseur noir*"¹⁷ etc. kursierten.

Weber selbst konnte sich von der Popularität des *Robin des Bois* ein Bild machen, als er im Februar 1826 auf seiner Reise nach England für eine Woche in Paris Station machte. Auf die (verkürzte) Melodie des Jägerchores aus dem *Freischütz* sang man nämlich um diese Zeit in den Kirchen der französischen Hauptstadt ein Marienlied mit dem Text:

"*Chrétien diligent,/devance l'aurore/à ton Sauveur encore/adresse
tes chants./Ave Maria,/Gratia plena,/La, la, la, la, la etc.*"¹⁸

"*Sorgfältiger Christ,/vor Sonnenaufgang/an deinen Retter noch/
richte deine Gesänge./Ave Maria,/Gratia plena,/La, la, la, la, la etc.*"

Zum Zeitpunkt von Webers Besuch in Paris hatte Castil-Blaze aufgrund des offensichtlichen Erfolges des *Robin des Bois* bereits zu Webers *Euryanthe* gegriffen, um aus Teilen dieser Oper unter Verwendung von Werken Beethovens, Rossinis, Mozarts, Lullys (!) und Meyerbeers ein Pasticcio mit dem Titel *La Forêt de Sénart* zusammenzustellen (dem allerdings die Gunst des Publikums versagt blieb).¹⁹ Obwohl Weber seiner Empörung über diese Behandlung seiner Werke in unbeantwortet gebliebenen Briefen an Castil-Blaze, die später auf sein Ersuchen hin in mehrere Pariser Zeitungen eingerückt wurden, laut werden ließ, gab ihm die französische Rechtsordnung wegen seines Ausländerstatus' kein Mittel an die Hand, wirkungsvoll gegen die "*Castilblazaden*" vorzugehen. Vergebens beklagte sich der Komponist, daß Castil-Blaze auf illegitime Weise in den Besitz seiner Partituren gelangt sei:

"*...Vous pouvez procurer la partition sur un chemin tout à fait
illégitime (pour légitime peut-être qu'il vous a paru), car mon
opéra n'étant ni gravé ni publié, aucun maître ni marchand de mu-*

16 Obwohl Maurice Schlesinger, dessen Vater den *Freischütz* in Deutschland verlegte, einen von Weber autorisierten Klavierauszug herausbrachte, bot Castil-Blaze die Partitur seines *Robin des Bois* später mit der Ankündigung an, daß es sich dabei um die einzige komplette - weil die in London und Paris unbefugt aufgenommenen Stücke enthaltende - Fassung handele (!).

17 Bei "*Le Chasseur noir*" handelte es sich genau genommen um eine weitere Bearbeitung des *Freischütz*, die Webers Werk zur Oper in einem Akt schrumpfen ließ.

18 vgl. Jullien, S. 16; Servières, S. 54. Der Text dieses Kirchenliedes lehnt sich an Castil-Blazes Übertragung des Jägerchores an: "*Chasseur diligent,/quelle ardeur te dévore?/Tu pars dès l'aurore,/ toujours content./L'effroi te devance,/ton coup est certain./La douce espérance/te guide en chemin./O peine cruelle!/Tu quittes ta belle,/mais le soir près d'elle/l'amour te verra, etc.*". ("Flinker Jäger,/ welche Hitze verzehrt dich?/Du gehst vor Sonnenaufgang aus,/immer zufrieden./Der Schrecken eilt dir voraus,/dein Schuß ist sicher./Die süße Hoffnung/führt dich deinen Weg./O grausame Pein!/Du verläßt deine Schöne,/aber am Abend bei ihr/wird die Liebe dich sehen, etc.")

Der Originaltext von Friedrich Kind lautet demgegenüber: "*Beim Klange der Hörner im Grünen zu liegen,/den Hirsch zu verfolgen durch Dickicht und Teich,/ist fürstliche Freude, ist männlich Verlangen./Es stärkt die Glieder und würzet das Mahl./Wenn Wälder und Felder uns hallend umfängen,/tönt freier und freud'ger der volle Pokal!/Io ho! Dralalalala! etc.*"

19 vgl. zu *La Forêt de Sénart* die ausführliche Darstellung von Jullien, Paris dilettante, S. 21 f.

*sique n'avaient le droit de le vendre...Ah! Monsieur, que deviendra tout ce qui nous est sacré...?"*²⁰

"Sie können sich die Partitur nur auf einem völlig illegalen Weg beschaffen (der Ihnen vielleicht als legitim erschienen ist), denn meine Oper ist weder gedruckt noch veröffentlicht, kein Dirigent noch Musikalienhändler hat das Recht, sie zu verkaufen...Ah! Mein Herr, was wird aus allem, das uns heilig ist...?"

Selbst sein auch von Schlesinger aufgegriffener Einwand, daß Castil-Blaze nicht das Recht habe, eine Partitur aufzuführen und zu drucken, die der Komponist nicht einmal "*seinem eigenen Vater*" anvertraut hätte, verhallte ungehört.²¹ Castil-Blaze blieb bei seiner Darstellung, daß ohne seine Eingriffe der *Freischütz* in Paris kläglich durchgefallen wäre und betonte zudem, daß er mit Webers Werk nicht anders umgegangen sei als umgekehrt die Stücke französischer Autoren in Deutschland behandelt würden.²²

Das Pariser Publikum lernte Webers *Freischütz* jedenfalls zunächst in Castil-Blazes Version schätzen. Ab dem Jahre 1829 traten dann vereinzelt wandernde deutsche Bühnen mit der Originalfassung der Oper in Paris auf; ferner wurden von einigen Pariser Opernhäusern in den 1830er Jahren neue französische Versionen des Stückes gezeigt. Der anhaltende Erfolg, den alle diese Produktionen hatten, ließ an der Opéra den Wunsch entstehen, gleichfalls den *Freischütz* zeigen zu können. Da die Académie jedoch aufgrund ihres Privileges keine Opern mit gesprochenen Dialogen aufführen durfte und außerdem in jeder Opernvorstellung die Darbietung eines Ballettes "*de rigueur*" war, kam es für dieses Haus von vorneherein nicht in Frage, lediglich eine Übersetzung der Weberschen Originalversion darzubieten.

Im Jahre 1841 erteilte der damalige Direktor der Opéra, Pillet, daher Hector Berlioz den Auftrag, die gesprochenen Dialoge des *Freischütz*, die Emilien Paccini ins Französische übersetzt hatte, für eine Aufführung des Werkes an der Académie mit Musik zu unterlegen.²³ Berlioz akzeptierte diese Offerte und fertigte die Rezitative an, mit denen der *Freischütz* am 6. Juni 1841 aufgeführt wurde. Als Kenner und Verehrer der Musik Carl Maria von Webers übernahm der Komponist, wie er in seinen Memoiren ausführlich geschildert hat²⁴, die Aufgabe allerdings nicht - wie noch Castil-Blaze - aus der Überzeugung heraus, dem *Freischütz* zum Erfolg verhelfen zu müssen, sondern um zu verhindern, daß dieser Auftrag an einen weniger begabten Kollegen geriet. Es gelang ihm sogar, die von Pillet geplante Streichung

20 offener Brief Webers an Castil-Blaze vom 15.12.1825, wiedergegeben bei Jullien, Paris dilettante, S.27 f.

21 vgl. Servières, S. 65; Jullien, Paris dilettante, S. 35 f.

22 Vgl. den Brief, den Castil-Blaze nach der Veröffentlichung der Vorwürfe Webers in das *Journal des Débats*, Ausgabe vom 25.1.1826, S. 3 f., einrücken ließ.

23 Paccini hat übrigens gegen die von der Opéra vorgenommene Honoraraufteilung, nach der Berlioz 2/3 und ihm lediglich 1/3 der *droits d'auteur* zustehen sollten, geklagt und gerichtlich durchgesetzt, daß auch für die Einrichtung des *Freischütz* "Komponist" (in diesem Fall Berlioz als Autor der Rezitative) und "Librettist" (er selbst als Übersetzer) je die Hälfte der Autorentantiemen erhielten, vgl. Gazette des Tribunaux, 22.10.1841. Daher sind die Angaben, die Schnoor, S.270, anhand der Unterlagen der Archives nationales zur Höhe von Berlioz' Honorar macht, unrichtig: Berlioz hat nicht 230 fr, sondern lediglich 175 fr. pro Vorstellung des *Freischütz* erhalten.

24 Berlioz, Mémoires, S. 163 ff. (=52. Kapitel)

einzelner Figuren der Opernhandlung und andere Eingriffe in die Substanz des Werkes zu vereiteln.

Noch vor der Premiere der Weber/Berlioz-Fassung des *Freischütz* erschien in der *Revue et Gazette musicale*²⁵ ein langer Artikel, der dem an der Académie begonnenen Unterfangen ein künstlerisches Scheitern vorhersagte. In diesem Beitrag hieß es, daß Berlioz zwar ohne Zweifel kompositorisches Genie und lautere Absichten zu unterstellen seien. Dennoch sei Webers Oper als solche bereits ein "*tout complet*", das durch jede Hinzufügung leiden müsse und in dem - anders als in den "Grands Opéras" Frankreichs - Rezitative nur stören könnten. Autor dieses Artikels, der im weiteren darauf abzielte, den Opernliebhabern Frankreichs einen Eindruck von dem nur einem Deutschen letztlich nachvollziehbaren Aussagegehalt des *Freischütz* zu vermitteln, war der junge Richard Wagner.

Es mag an dieser Stelle dahinstehen, inwieweit es in der Tat die Berliozschen Rezitative waren, die dazu beitrugen, daß der von der Opéra produzierte *Freischütz* keinen Publikumserfolg erzielen konnte. Fest steht, daß das Werk bereits nach nur zwölf Vorstellungen wieder vom Spielplan genommen wurde. Da die von der Académie für die mise-en-scène aufgewendeten Unkosten jedoch beträchtlich waren, diente die Oper zunächst in den folgenden Spielzeiten und dann ab 1851 wieder als "*lever de rideau*" an Ballettabenden²⁶. Dabei wurde sie durch Streichungen und Auslassungen auf die jeweils gewünschte Länge gekürzt. Eine so geartete Aufführung des *Freischütz*, zumal mit minderen Kräften besetzt und lustlos in heruntergepielten Dekorationen dargeboten, ist es gewesen, an welcher sich der nun zu schildernde Prozeß entzündete.

b) Sachverhalt und Verlauf des Rechtsstreites

Vorbote des *Freischütz*-Prozesses war ein Brief, der am 19. Oktober 1853 im angesehenen "Constitutionnel" erschien. Er war unterzeichnet von einem gewissen "Comte Thadée Tyszkiewicz" und hatte folgenden Wortlaut:

"Arrivée à Paris jeudi dernier, je bondis de joie en voyant afficher pour le lendemain l'annonce d'une représentation du Freyschutz à l'Académie impériale de musique. Le chef-d'oeuvre qui possède ma plus franche admiration, auquel j'ai consacré plusieurs années d'étude, j'allais l'entendre interpréter par la première troupe d'opéra de la grande ville. Je bénis le hasard qui me servait au delà de mes désirs, et j'attendis avec impatience l'ouverture des bureaux. Entré un des premiers dans la salle, je passai mentalement en revue

25 Ausgaben vom 23. und 30.5.1841

26 Die Opéra war im 19. Jahrhundert gleichzeitig das größte (und lange Zeit auch einzige) Balletthaus in Paris. Da das Publikum an die Länge eines Abends an der Académie bestimmte Erwartungen richtete, die das physische Vermögen einer Ballettruppe überstiegen, wurden an Ballettabenden als "Vorhangheber" meist ein- oder zweiaktige Opern bzw. einzelne Akte oder gekürzte Fassungen größerer Opern dargeboten. Dabei hatte es sich eingebürgert, daß ein Großteil des Publikums - das ja hauptsächlich das Ballett sehen wollte - nach dem in besseren Kreisen der Gesellschaft üblichen ausführlichen Diner verspätet im Opernhaus eintraf und die laufende Opernvorstellung durch Türenschlagen etc. störte.

toutes les représentations de cet opéra auxquelles j'avais assisté, savourant jusqu'aux imperfections dont j'avais eu à souffrir, dans la conviction que ce que j'allais entendre me dédommagerait amplement.

Le chef d'orchestre frappa les trois coups de rigueur. L'orchestra joua d'abord tout seul, puis on leva la toile à deux reprises. A deux reprises, on la fit retomber.

Aux sentiments que j'éprouvais en pénétrant dans la salle succéda tout d'abord une sorte d'hébètement. Je me crus sous l'empire d'un mauvais rêve, le jouet d'une mystification. Je me demandai si, en ce temps de tables tournantes, je n'avais pas été transporté dans un de ces laboratoires qu'on appelle théâtres de province, et par lesquels on fait passer toutes les grands oeuvres afin d'attirer le public et de remplir les vides de la caisse. Je venais d'entendre un gâchis instrumental et vocal sans précédent dans les annales musicales des pays que j'avais traversés jusqu'à présent: des choristes ne sachant plus leurs parties; un ténor introduisant des traits d'agrément et des cadences dans la musique de Weber; une troisième chanteuse chargée du rôle d'Agathe; la marche des paysans exécutée dans l'orchestre au lieu d'être sur le théâtre; je venais d'entendre enfin l'ouverture du Freyschutz, les deux premiers actes du Freyschutz dirigés sans la moindre intelligence musicale.

Je m'arrête. La conscience que j'ai du peu d'autorité de mon nom me fait renoncer à relever tous les défauts d'exécution qu'il m'a fallu subir. Jusque-là au moins la partition de Weber avait été intégralement jouée.

Le rideau se leva pour la troisième fois. On donna, au lieu du troisième acte, des lambeaux du troisième acte, des lambeaux cousus sans la moindre intelligence scénique, sans le moindre sentiment musical, un ridicule pot-pourri. La prière d'Agathe, supprimée; la romance d'Annette, supprimée; la ronde des villageois, supprimée; le chant de l'ermite, celui d'Ottokar, la narration si déchirante, si vraie de Max, le choeur: "Toujours ce fut un scélérat!" supprimés, tout, tout cela supprimé!

Mon indignation était à son comble. Je me demandai où le chef d'orchestre avait été chercher le sentiment inqualifiable qu'il faut à un artiste pour prêter la main à la consommation d'un pareil sacrilège! Je me demandai où M. Roqueplan, un négociant en productions scéniques, avait été chercher le droit de falsifier publiquement sa marchandise, de la vendre à faux poids, de m'insulter, moi, le public!

Quand naguère on donnait à Paris un acte de Moïse pour servir d'introduction à un ballet, l'affiche n'annonçait qu'un acte. Aujourd'hui on annonce le Freyschutz, opéra en trois actes, et l'on n'en donne que deux et quart, et des employés de l'administration vendent, dans le local même du théâtre des librettos du Freyschutz portant en tête du premier acte:

"En produisant sur la scène française le chef d'oeuvre de Weber, nous nous sommes scrupuleusement appliqués à en donner une traduction aussi fidèle que possible, poème et musique, et non pas un arrangement. La partition du maître n'a subi aucune altération; on en a respecté strictement l'ordre, la suite, l'intégralité, l'instrumentation."

J'ai eu à constater en Allemagne des délits de différents genres; jamais, dans la plus misérable bicoque, je n'y ai vu traiter un ouvrage comme on a traité le Freyschutz, de Charles-Marie de

Weber, à l'Académie impériale de musique de Paris, le vendredi 7 octobre 1853.

En profanant de la sorte cet ouvrage, M. le directeur se flatte peut-être de commettre tout bonnement un attentat musical. Qu'il ne se laisse pas abuser par son amour-propre et par la bénévolence du gros public; il ne commet qu'une action vulgaire et ridicule attestant le peu d'intelligence qu'il a de ses propres intérêts. Il sait bien, du reste, que l'auteur mort ne se défendra pas.

C'est au nom de la patrie du grand homme que je proteste, c'est au nom de l'Allemagne tout entière, ma patrie d'artiste, que je dénonce cette profanation à l'opinion publique.

P.S.: J'ai intenté à l'Académie impériale de musique un procès en dommages-intérêts. Les mille voix de la presse feront retentir dans le monde entier les faits qui seront révélés par l'instruction."²⁷

"Am letzten Donnerstag in Paris angekommen, hüpfte ich vor Freude, als ich für den folgenden Tag die Ankündigung einer Vorstellung des "Freischütz" in der Académie impériale de musique angeschlagen sah. Das Meisterwerk, dem ich meine offenste Bewunderung entgegenbringe, dem ich mehrere Jahre Studiums gewidmet habe, ich sollte es in einer Interpretation der ersten Operntruppe der Stadt hören. Ich segnete den Zufall, der mir über meine Wünsche hinaus zu Hilfe kam, und erwartete mit Ungeduld die Öffnung des Kartenverkaufsbüros. Als einer der ersten in den Saal eingetreten, ließ ich mental alle Aufführungen der Oper, denen ich beigewohnt hatte, Revue passieren, dies bis auf die Unzulänglichkeiten, die ich zu erleiden gehabt hatte, genießend, in der Überzeugung, daß ich im Begriff war, mich großzügig entschädigt zu sehen.

Der Orchesterchef gab die nötigen drei Schläge vor. Das Orchester spielte zunächst allein, dann hob man den Vorhang zu zwei Akten. Nach jedem der zwei Akte wurde er wieder gesenkt.

Auf die Gefühle, die ich beim Eintritt in den Saal verspürt hatte, folgte zuerst eine Art Stumpfsinnigkeit. Ich glaubte mich im Banne eines bösen Traums, als Opfer eines Täuschungsmanövers. Ich fragte mich, ob man, in dieser Zeit der spiritistischen Sitzungen, mich nicht in eines dieser Laboratorien versetzt hatte, die man Provinztheater nennt, und an denen man alle großen Meisterwerke abspielen läßt, um das Publikum anzuziehen und die Löcher in der Kasse zu stopfen. Ich war im Begriff, ein instrumentales und vokales Wirrwarr zu hören, ohne Beispiel in den musikalischen Annalen der Länder, die ich bis jetzt durchquert habe; die Chorsänger kannten ihre Partien nicht mehr; ein Tenor führte in Webers Musik Schnörkel und Kadenzen ein; eine drittklassige Sängerin gab die Agathe; der Bauernmarsch wurde nur vom Orchester ausgeführt statt auf der Bühne gezeigt; kurzum, ich war im Begriff, die Ouvertüre und die ersten zwei Akte des "Freischütz" zu hören, geleitet ohne die mindeste musikalische Intelligenz.

Ich halte ein. Das Bewußtsein, daß mein Name wenig Autorität genießt, läßt mich darauf verzichten, alle Makel der Aufführung anzuzeigen, die ich zu erleiden hatte. Bis zu diesem Moment hatte man wenigstens Webers Partitur vollständig dargeboten.

Der Vorhang hob sich zum dritten Mal. Man gab, anstelle des dritten Aktes, Fetzen des dritten Aktes. Fetzen, zusammengenäht ohne

27 Constitutionnel, 19.10.1853, hier zitiert nach Gazette des Tribunaux, 8.12.1853

das geringste szenische Verständnis, ohne das mindeste musikalische Gefühl, ein lächerliches Potpourri. Agathes Gebet, weggelassen; Anettes (=Annehmens) Romanze, weggelassen; der Tanz der Landleute, weggelassen; der Gesang des Eremiten, auch der Ottokars, die so ergreifende, so wahre Erzählung von Max, der Chor: "Er war von je ein Bösewicht", alles, alles das weggelassen!

Mein Unmut war auf seinem Höhepunkt. Ich fragte mich, wo der Dirigent das unqualifizierbare Gefühl her hatte, dessen ein Künstler bedarf, der seine Hand für die Begehung eines solchen Sakrilegs zur Verfügung stellt. Ich fragte mich, wo sich Herr Roqueplan, Händler in szenischen Produktionen, das Recht hernahm, seine Ware öffentlich zu fälschen, sie zu falschen Gewichten zu verkaufen, mich zu verhöhnen, mich, das Publikum!

Als man neulich in Paris als Einleitung zu einem Ballett einen Akt aus *Moïse* gab, kündigte das Plakat nur einen Akt an. Heute kündigt man den "Freischütz", Oper in drei Akten an, und man gibt nur zweieinviertel, und die Bediensteten der Administration verkaufen, sogar im Theater, Librettos des "Freischütz" mit folgender Überschrift vor dem ersten Akt:

"Das Meisterwerk Webers auf der französischen Bühne zeigend, haben wir uns dafür eingesetzt, Text und Musik in einer getreuen Übersetzung zu geben und kein Arrangement zu zeigen. Die Partitur des Meisters hat keine Veränderung erlitten; man hat ihre Ordnung, Reihenfolge, Integralität und Instrumentation strengstens befolgt."

Ich habe in Deutschland Delikte ähnlicher Art beobachten müssen; niemals, auch in der elendsten Bruchbude nicht, habe ich ein Werk so behandelt gesehen wie man den "Freischütz" von Carl Maria von Weber an der Académie impériale de musique in Paris am Freitag, dem 7. Oktober 1853, behandelt hat.

Dieses Werk auf eine solche Weise entweihend, schmeichelt sich der Herr Direktor vielleicht, ganz ehrenhaft ein musikalisches Attentat zu begehen. Er lasse sich nicht von seiner Eitelkeit und der Wohlmeinung des breiten Publikums irreleiten; er begeht lediglich eine vulgäre und lächerliche Handlung, die attestiert, wie wenig Einsicht er in seine ureigenen Interessen besitzt. Außerdem weiß er sehr wohl, daß sich der tote Autor nicht verteidigen wird.

Es ist im Namen des Vaterlandes des großen Künstlers, daß ich protestiere, es ist im Namen ganz Deutschlands, meiner künstlerischen Heimat, daß ich vor der öffentlichen Meinung diese Schändung anklage.

P.S.: Ich habe gegen die Académie impériale de musique einen Schadensersatzprozess angestrengt. Die tausend Stimmen der Presse werden in der ganzen Welt die Fakten widerhallen lassen, die von der Untersuchung an den Tag gebracht werden."

Die im Nachsatz dieses Briefes enthaltene Vorhersage sollte sich bereits lange vor dem eigentlichen Beginn des Prozesses bewahrheiten. Graf Tyszkiewicz hatte kaum seine Klageschrift bei Gericht eingereicht, als die Journale und Gazetten der französischen Metropole, aber auch des Auslandes, bereits über den kuriosen Rechtsstreit herfielen. Fast in jeder Pariser Zeitung fanden sich längere Artikel, deren Schreiber ihren Esprit darauf verwendeten, den sich anbahnenden Prozeß zu kommentieren.

Die Klage, die der Advokat Lachaud für Tyszkiewicz vorbrachte, rügte die schuldhaftige Nichteinhaltung des auf den Veranstaltungsplakaten angekündigten

Programms. Der Klageantrag lautete dahingehend, daß die Opéra den *Freischütz* in einer kompletten Fassung mit den besten Kräften des Hauses darzubieten habe; für jeden Tag, an dem dies nicht geschehe, schulde sie Tyszkiewicz 100 fr. Schadensersatz (!).

Die Verhandlung vor der 1. Kammer des *Tribunal Civil de la Seine* fand schließlich erst am 7. Dezember 1853 statt.²⁸ Die Verzögerung beruhte darauf, daß der Rechtsanwalt der Opéra während eines ersten Termins am 16. November zunächst gefordert hatte, daß Tyszkiewicz *judicatum solvi* 1000 fr. zu hinterlegen habe. Diesem Antrag, der die Anberaumung eines neuen Verhandlungstermins nötig machte, hatte das Gericht entsprochen.

Für die Académie beantragte deren Advokat Celliez Klageabweisung und Verurteilung des Klägers in die Kosten. Mittels einer Widerklage forderte er zudem von Tyszkiewicz die Zahlung von 3000 fr. als Ersatz für die Schäden, die dieser der Reputation der Bühne zugefügt habe.

Die juristischen Erfolgsaussichten der Klage Tyszkiewicz' waren, wie schon die (unübliche) Entscheidung des Gerichtes über die für die Prozeßkosten zu hinterlegende Kautions bewiesen hatte, ausgesprochen gering. Dennoch zählt das von innerer Überzeugung von der Sache seines Mandanten geprägte Plädoyer Lachauds zu den besten Reden, die in den von mir untersuchten Musikprozessen gehalten worden sind.

Diese Tatsache kann den nicht überraschen, der sich mit dem Lebensbild des berühmten Advokaten Charles-Alexandre Lachaud (1818-1882) befaßt.²⁹ Dieser Anwalt, der von seinen Zeitgenossen gemeinsam mit Berryer (fils)³⁰ und Chaix-d'Est-Ange (père)³¹ als hervorragendster Vertreter seiner Zunft angesehen wurde, spezialisierte sich früh auf das große rhetorische Künste erfordernde sog. "*plaidoyer sentimental*". Diese Art des Plädoyers war in Strafprozessen mit eindeutiger Beweislage das einzige Mittel zur Rettung von Kapitalverbrechern vor dem Schafott. Der Anwalt mußte in hoffnungsloser Lage versuchen, das Mitgefühl der Richter und Geschworenen für den Delinquenten zu wecken, um eine Strafmilderung zu erreichen. Die Berichte, wie es Lachaud mit seiner Redekunst vermochte, ganze Gerichtssäle in Tränenbäche zu verwandeln, waren schon zu Lebzeiten des Advokaten Legende, so daß seine Kanzlei traditioneller Ansprechpartner von Klienten in schwieriger rechtlicher Lage war.

Im *Freischütz*-Prozeß stellte Lachaud zunächst dar, wieviel Spott und Hohn sein Mandant öffentlich dafür habe einstecken müssen, daß er sich die Verstümmelung seiner Lieblingsoper durch das angeblich erste Opernhaus der Welt nicht habe gefallen lassen wollen. Teils sei er von den Zeitungen für verrückt erklärt worden, teils habe man von einer "*Querelle d'Allemand*" gesprochen. An der Ehrenhaftigkeit des

28 Gazette des Tribunaux, 8.12.1853; vgl. dort auch die Ausgabe vom 27.11.1853; vgl. ferner Revue et Gazette musicale, 20.11. und 11.12.1853, La France musicale, 27.11. und 11.12.1853; sehr ausführliche Angaben auch über die in Deutschland erschienenen Berichte über den Prozeß liefert der Bearbeiter (Yves Gérard) von Berlioz, Correspondances, S. 432, Fn. 1, anlässlich des unten zitierten Briefes Berlioz' an das *Journal des Débats*.

29 vgl. zum folgenden Jolly, a.a.O.; für weiterführende Hinweise habe ich wiederum Herrn Yves Ozanam, Archiviste à l'ordre des avocats de barreau de Paris, zu danken.

30 zu Berryer vgl. den Verweis oben 6. Kapitel Fn. 7, S. 106

31 zu Chaix d'Est-Ange vgl. oben S. 87 ff.

Abb. 19: Charles-Alexandre Lachaud, Karikatur von André Gill, um 1870



In Gills Karikatur, die in der satirischen Zeitschrift *La Lune* erschien, führt Lachaud gewissermaßen eine andere Spielart von "Grand Opéra vor Gericht" vor. Der Zeichner beobachtet den Advokaten bei einem seiner *plaidoyers sentimentals* (vgl. nebenstehenden Text). Während im Hintergrund des Bildes Witwen und Waisen sitzen, präsentiert der berühmte Strafverteidiger den Angeklagten in mitleidheischer Weise als armen Menschen, wobei die Tat unter seiner Rede zu einem harmlosen Marionettenspiel zu werden scheint. Es darf davon ausgegangen werden, daß das Erscheinen von Karikaturen wie dieser Lachaud schmeichelte und daß ihm daran gelegen war, sein Image zu pflegen. Die Veröffentlichung von Karikaturen bedurfte im vergangenen Jahrhundert in Frankreich nämlich der Einwilligung des Dargestellten, die Lachaud ausweislich eines handschriftlichen Zusatzes, den das hier abgebildete, in der *Bibliothèque de l'ordre des avocats de barreau de Paris* verwahrte Exemplar des Druckes trägt, gerne und ohne jede Einschränkung erteilt hat.

Grafen Tyszkiewicz könne aber kein Zweifel bestehen: Dieser stamme aus einem alten, geachteten litauischen Adelsgeschlecht. Da für ihn nicht die Notwendigkeit bestanden habe, einen Brotberuf zu ergreifen, habe er sein Leben in den Dienst der Musik, seiner großen Passion, gestellt. Als Musikkritiker der *Leipziger Musikalischen Zeitung* genieße Tyszkiewicz einen untadeligen Ruf.

*"Ainsi donc, continue M. Lachaud, notre situation est aussi triste que possible; non seulement mon client a eu les oreilles abîmées, mais il paiera pour avoir osé se plaindre et ne pas avoir applaudi la troisième chanteuse. Mais vous pouviez siffler, dit-on; en assistant jusqu'à la fin, vous avez accepté la pièce et la représentation. D'abord, répondons nous, les gens comme il faut ne sifflent plus, et quand on siffle un peu trop fort, le commissaire de police se charge de vous mettre à la porte. Nous n'avons pas voulu nous exposer au scandale. Il est critique, il a écrit; mais sa lettre n'est pas favorable à l'Opéra. Alors il paiera 3000 fr. de dommages-intérêts. A ce compte, M. Roqueplan va devenir millionnaire. Je vais lui en indiquer le moyen, et je l'engage à s'adresser tout d'abord à M. Berlioz qui dit quelque part: "Quand M. Pillet eut quitté la direction de l'Opéra, on en vint, pour le Freyschutz, à retrancher une partie de finale de son troisième acte; on osa supprimer, dans ce même troisième acte, tout le premier tableau où se trouvent la sublime prière d'Agathe et la scène de jeune fille, et l'air si dramatique d'Annette avec le solo d'alto."... "*³²

"So also, fährt Herr Lachaud fort, ist unsere Situation so trist wie nur eben denkbar. Nicht allein, daß mein Klient geschädigte Ohren hat, nein, er wird dafür zahlen, daß er es gewagt hat, sich zu beschweren, statt der drittklassigen Sängerin zu applaudieren. Sie hätten ja pfeifen können, sagt man; dadurch, daß Sie bis zum Ende zugehört haben, haben Sie Stück und Vorstellung akzeptiert. Zunächst, antworten wir, pfeifen Leute von Welt nicht mehr, und wenn man ein bißchen zu laut pfeift, beeilt sich der Schutzmann, einen vor die Tür zu setzen. Wir wollten uns keinem Skandal aussetzen. Er war kritisch, er hat geschrieben; aber sein Brief war der Opéra nicht günstig. Also wird er 3000 fr. Schadensersatz zahlen. Nach dieser Rechnung wird Herr Roqueplan Millionär. Ich werde ihm das Mittel dafür aufzeigen, und ich bewege ihn, sich zunächst an Herrn Berlioz zu richten, der irgendwo sagt: "Als Herr Pillet die Direktion der Opéra verlassen hatte, ging man dazu über, beim "Freischütz" einen Teil des Finales des dritten Aktes auszulassen. Man wagte, ebenfalls im dritten Akt, das ganze erste Bild auszulassen, wo sich das sublime Gebet der Agathe und die Szene der Mädchen befinden, und die so dramatische Arie der Annette (=des Ännchen) mit einer Solobratsche."..."

Der Advokat führte sodann Ausschnitte von Artikeln aus Pariser Zeitungen ein, die - wie *Constitutionnel*, *Siècle*, *Presse littéraire*, *Union* oder die *Revue contemporaine* - Partei für Tyszkiewicz ergriffen hatten und das Anliegen des Grafen unterstützten. So hatte Léon Kreutzer in der *Revue contemporaine* geschrieben:

"Oui, le Freyschutz est à l'Opéra mutilé et souillé de monstruosités indignes d'un peuple qui habite des maisons, se couvre des vêtements et marche sur deux pieds!

Oui, le coeur de tout amateur de musique doit ressentir comme une vive blessure l'outrage fait à la mémoire de Weber. Oui, les lansquenets barbares qui, au Vatican, lardaient de coups de piques la fresque de Raphaël ne commettaient pas une action plus féroce et plus insensée que celle qui fut commise le vendredi 7 octobre à l'Académie impériale de musique, cette soirée ayant été, hélas! précédée de bien d'autres...

Il y a des peuples, les Esquimaux, je crois, qui ont un goût très prononcé pour l'huile rance et le poisson gâté; que penseraient-ils d'un honnête marchand qui, faisant le commerce dans ces lointains parages, s'approvisionnerait des huiles les plus pures et des poissons les plus exquis et les plus frais? Il perdrait ses soins et son argent. M. Tyszkiewicz comprend-il maintenant pourquoi l'on exécute ainsi le Freyschutz à l'Opéra?"³³

"Ja, der "Freischütz" wird an der Opéra verstümmelt und mit Monströsitäten beschmutzt, die eines Volkes, das in Häusern wohnt, sich mit Kleidung bedeckt und auf zwei Beinen geht, unwürdig sind!

Ja, das Herz jedes Musikliebhabers muß die dem Gedächtnis Webers zugefügte Beleidigung als tiefe Verwundung empfinden. Ja, die barbarischen Landsknechte, die im Vatikan die Fresken Raphaels zerstoßen haben, begingen keine wildere und gefühllosere Tat als jene, die am Freitag, dem 7. Oktober, in der Académie impériale de musique begangen wurde, eine Veranstaltung, der - leider! - viele andere vorausgingen...

Es gibt Völker, die Eskimos, glaube ich, die einen ausgeprägten Geschmack für ranziges Öl und verdorbenen Fisch haben. Was würden diese von einem ehrenhaften Handelsmann denken, der - in diesen entfernten Gegenden Handel treibend - sich mit den reinsten Ölen und den erlesensten und frischesten Fischen versorgen würde? Er hätte seine Mühe und sein Geld verloren. Versteht Herr Tyszkiewicz nun, warum man den "Freischütz" so an der Opéra aufführt?"

Abschließend forderte Lachaud, daß der Direktion der Académie vom Gericht eine harte Lektion erteilt werden müsse. Nur so könne erreicht werden, daß sich ähnliche Skandale nicht mehr wiederholten.

Sein Gegenüber, Celliez, setzte die Akzente dagegen auf die nüchterne Schilderung der Rechtslage und führte aus:

"M. Tyszkiewicz est-il en droit d'obtenir ce qu'il demande? Le jugement qu'il sollicite est-il possible? Voilà la question.

Le contrat qui se forme entre les spectateurs a pour titre l'affiche; cela est incontestable et incontesté. Quel est l'engagement pris par le directeur? Il doit au spectateur, pour le prix fixé au tarif, la libre jouissance d'une place déterminée, et doit produire, sauf les accidents, les artistes dénommés sur l'affiche et représenter le spectacle annoncé.

Quel spectacle? La pièce annoncée doit être jouée comme elle est montée, comme elle est jouée habituellement; c'est ce qu'a fait M. Roqueplan.

Et il n'aurait pas pu faire autrement. Il est d'abord lié par un contrat avec les auteurs, sans le concours desquels il ne peut changer ni une virgule, ni une note. Les auteurs, ceux qui touchent la rétribution d'usage, ce sont MM. Pacini et Berlioz, et vous avez vu que les modifications opérées lors de la reprise sont leur ouvrage; ils ne toléreraient pas que M. Roqueplan altérât la pièce à la représentation.

De plus, M. Roqueplan est lié par son obligation envers le gouvernement. Les lois et les règlements, qui sont minutieusement exécutés, ne lui permettent pas de rien ajouter ni retrancher à la pièce, une fois autorisée. Il est surveillé par des fonctionnaires dépendants du ministère d'Etat, du ministère de l'Intérieur, de la préfecture de police;..."³⁴

"Hat Herr Tyszkiewicz ein Recht, das zu erhalten, was er begehrt? Ist das Urteil, das er anstrebt, möglich? So lautet die Frage.

Der Vertrag, der zwischen den Zuschauern und dem Direktor zustandekommt, richtet sich auf die angekündigte Vorstellung; das ist unbestreitbar und unbestritten. Welche Art Verpflichtung geht der Direktor ein? Er schuldet dem Zuschauer, zum tariflichen Preis, den freien Genuß eines festgelegten Platzes und muß - ausgenommen unvorhersehbare Ereignisse - die auf dem Plakat benannten Künstler auftreten lassen und die angekündigte Vorstellung zeigen.

Welche Vorstellung? Das angekündigte Stück muß so gespielt werden, wie es üblicherweise gezeigt und gespielt wird; genau das hat Herr Roqueplan getan.

Er hätte auch garnichts anderes machen können. Zunächst einmal ist er vertraglich an die Autoren gebunden, ohne deren Mitwirkung er weder ein Komma noch eine Note ändern kann. Die Autoren, jene, die das Benutzungsentgelt erhalten, sind die Herren Paccini und Berlioz, und so haben Sie gesehen, daß die bei der Wiederaufnahme vorgenommenen Veränderungen ihr Werk sind; sie würden es nicht tolerieren, wenn Herr Roqueplan das Stück bei der Aufführung veränderte.

Zudem ist Herr Roqueplan durch seine Verpflichtung gegenüber der Regierung gebunden. Die Gesetze und Verordnungen, die minutiös ausgeführt werden, erlauben ihm weder, etwas hinzuzufügen noch das Stück zu verkürzen, wenn es einmal genehmigt ist. Er wird von Beamten überwacht, die dem Staatsministerium, der Innenministerium, der Polizeipräfektur unterstehen;..."

Nicht alle Fakten, auf die sich Celliez bei seinem Plädoyer stützte, entsprachen jedoch der Wahrheit. Die - sowohl in Frankreich wie in Deutschland - Aufsehen erregende Behauptung, Berlioz selbst habe die von der Opéra am *Freischütz* vorgenommenen Kürzungen sanktioniert, wäre wohl schon während des Prozesses nicht ohne Widerspruch geblieben, wenn sich der französische Komponist nicht auf einer Konzertreise durch Deutschland befunden hätte. Nach seiner Rückkehr von dieser ihm als unerhörter Vorwurf erscheinenden Angabe informiert, beeilte sich Berlioz, folgenden Brief an den zuständigen Redakteur des *Journal des Débats* zu senden:

34 Gazette des Tribunaux, 8.12.1853

"Paris, 25 décembre 1853

Monsieur,

Le procès intenté à l'administration de l'opéra par M. le comte Tyczkiewickz, à propos de la représentation de "Freischütz" sur ce théâtre, a fait du bruit en Allemagne, et j'en ai été informé comme tout le monde. Mais j'ignorais, avant mon retour à Paris, de quelle façon je me trouve mêlé à ce procès. En lisant dans le Journal des Débats la plaidoirie de M. Celliez, et en me voyant accusé d'être l'auteur des mutilations du chef-d'oeuvre de Weber, j'ai éprouvé un instant d'indécision entre la colère et l'hilarité. Mais comment ne pas finir par rire d'une telle accusation lancée contre moi, dont la profession de foi en pareilles matières a été faite de tant de façons et en tant de circonstances!

Il faut que M. Celliez ait eu une grande confiance dans l'historien qu'il a consulté, pour accueillir de pareils documents en faveur de sa cause et leur donner place dans sa plaidoirie. Me croyant néanmoins à l'abri du soupçon à cet égard, et tenant compte de la profonde indifférence du public pour de telles questions, je n'eusse point réclamé contre l'imputation de ce méfait musical.

Mais j'apprends que les journaux de musique du Bas-Rhin y ajoutent foi (il faut avoir bien envie de me croire coupable!) et me maltraitent avec une violence qui les honore. L'un d'eux m'appelle brigand tout simplement! Or voici la vérité: Les coupures, les suppressions, les mutilations dont s'est plaint à si juste titre M. Tyczkiewickz furent faites dans la partition de Weber à une époque où je n'étais même pas en France; je ne les commis que longtemps après, par une représentation du chef-d'oeuvre ainsi lacéré, et ma surprise alors égala au moins celle que j'éprouve aujourd'hui de me les voir attribuer.

Une seule fois, plus tard, lors de la mise en scène d'un nouveau ballet, le "Freischütz", qui devait lui servir de lever de rideau, paraissant trop long encore, je fus invité à me rendre à l'Opéra. Il s'agissait de raccourcir mes récitatifs. En présence des ravages déjà faits dans la partition de Weber, la prétention de conserver intacts mes récitatifs eût paru singulièrement ridicule, pour ne rien dire de plus. Je laissai donc faire en disant que je serais honteux d'être mieux traité que le maître. Mais c'était déjà un point résolu; on m'avait appelé seulement pour indiquer les soudures à faire entre les divers tronçons du dialogue, procédé de pure politesse, car il y a, à l'Opéra, des soudeurs d'une rare habileté, grâce à l'extrême habitude qu'ils ont de cette sorte d'opération.

Je suis donc étranger aux attentats commis sur la partition de Weber autant que peuvent l'être MM. les rédacteurs des gazettes musicales du Bas-Rhin, et M. Celliez, et M. Tyczkiewickz lui-même.

Quelle que soit l'in vraisemblance de l'opinion contraire, il m'importe qu'elle ne puisse s'accréditer auprès des vrais amis de l'art en général et de ceux d'Allemagne en particulier, et je vous prie, Monsieur, de vouloir bien accueillir ma juste réclamation.

Agréez, etc.

H. Berlioz³⁵

35 Berlioz, Correspondance, S. 431 ff. mit Angabe der Veröffentlichungsorte dieses Briefes. Zu den interessanten Bezügen Berlioz' zu Weber, die auch dieser Brief beweist und die gelegentlich einer Über-Identifikation nahekamen, vgl. die demnächst erscheinende Dissertation von Heidelberger (oben Fn. 4).

"Paris, 25. Dezember 1853

Mein Herr,

der von Graf Tyczkiewickz gegen die Leitung der Opéra angestrenzte Prozeß, betreffend die Aufführung des "Freischütz" an diesem Theater, hat in Deutschland Lärm gemacht, und ich bin wie jeder andere darüber unterrichtet worden. Vor meiner Rückkehr nach Paris wußte ich jedoch nicht, auf welche Weise ich mich in diesen Prozeß verwickelt fand. Als ich im *Journal des Débats* das Plädoyer von Herrn Celliez las und mich darin angeklagt sah, der Autor der Verstümmelungen von Webers Meisterwerk zu sein, schwankte ich für einen Moment unentschieden zwischen Ärger und Heiterkeit. Aber wie sollte man schließlich nicht lachen angesichts einer solchen Anklage, gerichtet gegen mich, der sein Glaubensbekenntnis in diesen Dingen auf verschiedenste Weise unter verschiedensten Umständen abgelegt hat!

Herr Celliez muß wahrhaftig ein großes Vertrauen in den von ihm konsultierten Historiker gehabt haben, um solche für seine Sache streitenden Dokumente entgegenzunehmen und ihnen in seinem Plädoyer einen Platz einzuräumen. Da ich mich nichtsdestoweniger vor solchen Verdächtigungen geschützt glaubte und die tiefe Indifferenz des Publikums für solche Fragen in Rechnung stellte, reklamierte ich diese Beschuldigung einer musikalischen Missetat nicht.

Nun aber erfahre ich, daß die Musikzeitungen jenseits des Rheins dem Glauben schenken (man muß mich wirklich für schuldig halten wollen!) und mich mit einer Gewalttätigkeit malträtieren, die sie ehrt. Eine von ihnen nennt mich ganz einfach "*Schurke*". Hier nun also die Wahrheit:

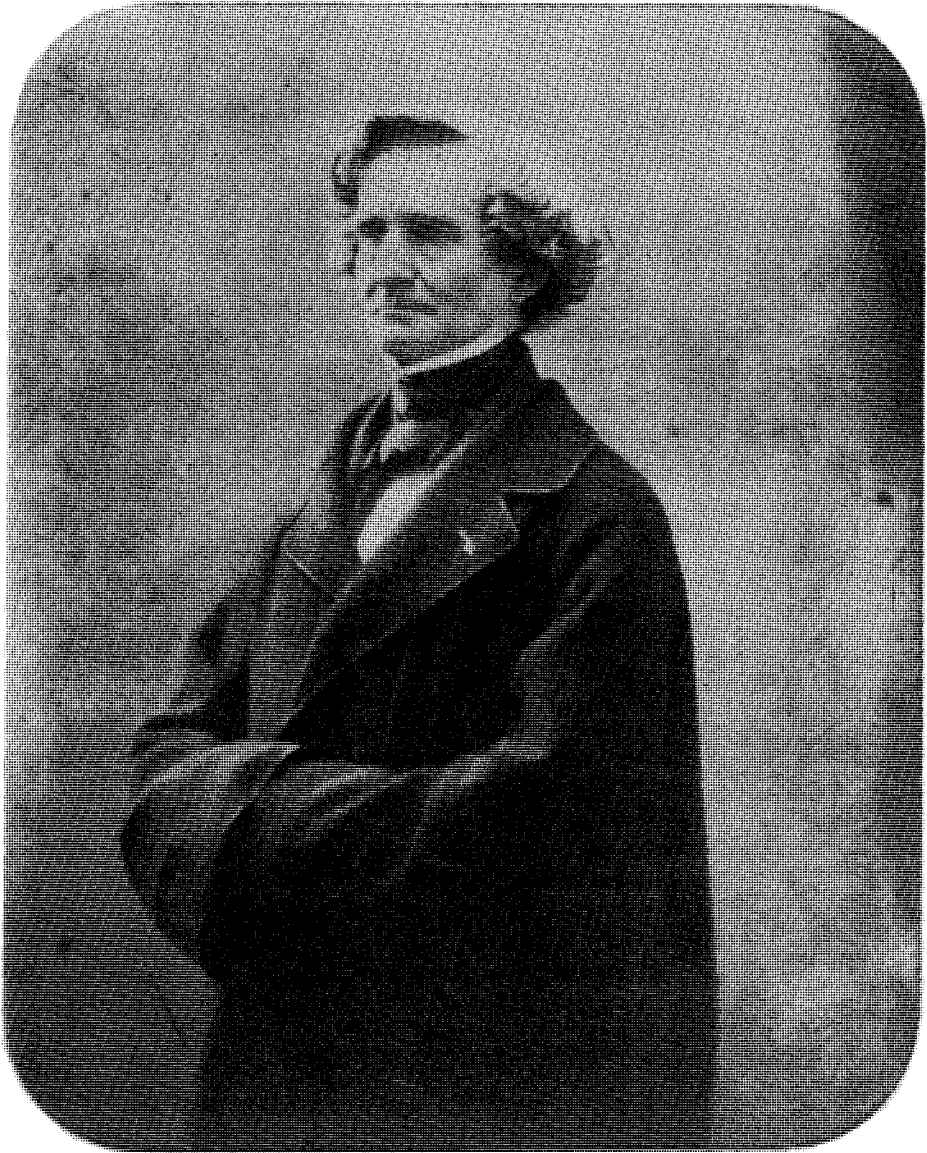
Die Streichungen, die Weglassungen, die Verstümmelungen, über die sich Herr Tyczkiewickz so zurecht beklagt, wurden in Webers Partitur zu einer Zeit vorgenommen, *als ich nicht einmal in Frankreich war*; ich habe sie erst viel später durch eine Aufführung des also verstümmelten Meisterwerkes kennengelernt, und meine damalige Überraschung glich derjenigen, die ich heute empfinde, wo man sie mir zuschreibt.

Ich wurde nur ein einziges Mal, später, während der Inszenierung eines neuen Ballettes, dem der immer noch zu lang scheinende "Freischütz" als Vorhangheber dienen sollte, aufgefordert, mich in die Opéra zu begeben. Es ging darum, *meine Rezitative* zu kürzen. Angesichts der in Webers Partitur bereits angerichteten Verwüstungen wäre der Anspruch, meine Rezitative zu bewahren, einzigartig lächerlich erschienen (um nicht noch Deutlicheres zu sagen). Ich ließ also machen und sagte, ich würde beschämt sein, wenn ich besser als der Meister behandelt würde. Aber es war ohnehin bereits beschlossene Sache; man hatte mich lediglich gerufen, um die Lötstellen zwischen den verschiedenen Dialogstücken anzuzeigen, eine Vorgehensweise aus reiner Höflichkeit, denn an der Opéra gibt es Schweißer von einer seltenen Geschicklichkeit, dank der außerordentlichen Übung, die sie mit dieser Art von Eingriff haben.

Ich bin also unbeteiligt an den auf Webers Partitur verübten Attentaten, genauso wie die Herren Redakteure der rechtsrheinischen Musikzeitschriften, oder Herr Celliez, oder gar Herr Tyczkiewickz persönlich.

Wie unwahrscheinlich die gegenteilige Auffassung auch immer sein möge, es liegt mir daran, daß sie von den wahren Kunstfreunden im allgemeinen und denen Deutschlands im besonderen nicht für

Abb. 20: Hector Berlioz, Photographie von Nadar, 1856



Vor der Kamera des Pariser Prominentenfotografen Nadar (eigentlich: Gaspar-Félix Tournachon) posiert Berlioz im überlangen schwarzen Mantel und gibt sich damit auch äußerlich das Gepräge eines romantischen Künstlers.

glaubwürdig gehalten wird, und ich bitte Sie, mein Herr, meine berechnete Reklamation entgegennehmen zu wollen.
Hochachtungsvoll
H. Berlioz"

Dieser Brief Berlioz' wurde jedoch, wie gesagt, erst zu einer Zeit geschrieben, als die Entscheidung des Gerichtes bereits Rechtskraft erlangt hatte.

Kehren wir zur Schilderung des Prozeßgeschehens zurück. Die Widerklage begründete Celliez zunächst mit der bloßen Tatsache des von Tyszkiewicz angestregten, rechtlich völlig aussichtslosen Prozesses. Der deutsche Graf habe selbst nicht an einen juristischen Erfolg seiner Klage geglaubt. Wie aus dem Postskriptum seines Briefes an den *Constitutionnel* klar hervorginge, sei es ihm ausschließlich darum gegangen, ein Podium für seine Unzufriedenheit zu finden. Er habe gehofft, daß das Gericht eine Untersuchung über die Qualität der Aufführung einleiten werde, die überall von der Presse verfolgt würde. Die Gerichte müßten sich in ihrem eigenen Interesse dagegen wehren, von enttäuschten Konzertbesuchern für die kostenlose Publizierung von deren Unmut eingesetzt zu werden. Zweitens habe Tyszkiewicz aber auch den Ruf der Académie geschädigt und deren Künstler beleidigt. So sei seine Verurteilung zur Zahlung von 3000 fr. Schadensersatz in zweifacher Hinsicht gerechtfertigt.

Der Urteilsspruch des Gerichtes wurde durch die Feststellungen des zu dem Prozeß hinzugezogenen *procureur impérial*³⁶ präjudiziert, der der Direktion der Académie attestierte, sich korrekt und rechtmäßig verhalten zu haben. Der *Tribunal Civil de la Seine* kam schließlich zu der salomonischen Entscheidung, beide Parteien mit ihren Anliegen abzuweisen, Tyszkiewicz jedoch die Prozeßkosten aufzuerlegen. Dem litauischen Grafen blieb immerhin der Trost, daß es die Direktion der Académie nach den allgemeinen Diskussionen über die Qualität ihrer *Freischütz*-Aufführung nicht mehr wagte, diese einem kritischer gewordenen Publikum anzubieten. Webers Oper wurde aus dem Repertoire zurückgezogen und erst 1876 nach dem Umzug des Hauses in den Palais Garnier als "*Reprise solennelle*" wieder gezeigt.³⁷

c) Anmerkungen zum Wandel von Urheberrecht und Urheberrechtsbewußtsein anhand des "Freischütz"-Prozesses

Eine juristische Analyse des Urteils des *Tribunal Civil de la Seine* würde, das wurde oben bereits angedeutet, nicht nur im Rahmen dieser Untersuchung wenig Gewinn erbringen können. Dennoch bieten der Prozeß und seine Hintergründe auf-

36 Das Auftreten eines *procureur impérial* in Zivilprozessen war übrigens eine Seltenheit, da es von der französischen Rechtsordnung nur für Fälle vorgesehen war, die das öffentliche Interesse unmittelbar und in hohem Maße berührten. Ein weiteres Beispiel dafür gibt der Prozeß um das Testament Giacomo Meyerbeers, vgl. unten 16. Kapitel, S. 274 ff.

37 vgl. Servières, S. 101 ff. Camille Saint-Saëns stellte in einer Rezension dieser Aufführung fest, daß dem *Freischütz* die Dimensionen einer "Grand Opéra", für die das neue Opernhaus berechnet sei, fehlten. Es sei verständlich, daß Webers Oper an der Académie nie mehr als ein *hors-d'oeuvre* gewesen sei.

schlußreiches Material zum Wandel des Urheberrechts und des Rechtsbewußtseins in der "Grand Opéra"-Epoche.

Die Diskussionen, auf die Graf Tyszkiewicz mit seiner Klageerhebung abgezielt hatte, fanden in den Pariser Journalen - und gewiß auch Salons - des Jahres 1853 in der Tat statt. Soweit diese Erörterungen nicht dadurch geprägt waren, daß es ein Deutscher gewagt hatte, den Ruf der *Académie impériale* in den Schmutz zu ziehen, galten sie der Frage, ob die in der Partitur des *Freischütz* vorgenommenen radikalen Kürzungen, die weit über die jahrhundertealte Bearbeitungspraxis von Werken des Musiktheaters hinausgingen (im dritten Akt fehlten 849 der insgesamt 1210 Takte), rechtens waren.

Nicht zufällig weist das Klagebegehren Tyszkiewicz erstaunliche Ähnlichkeiten zu den Forderungen auf, die ich anläßlich der Darstellung des *Fernand Cortez*-Prozesses Spontinis als Bemühen um die Durchsetzung einer autoritativen Ausführungstradition bezeichnet habe. Dem Anspruch der Autoren, die Pflege ihres Oeuvres steuern zu wollen, entsprach die Erwartung des Publikums, daß Aufführungen eine Werkgestalt bieten müßten, die vom Schöpfer autorisiert sei oder zumindest dessen Willen entspreche.

Symptomatisch für diesen Wandel sind die unterschiedlichen Intentionen der Autoren jener beiden Bearbeitungen des *Freischütz*, die Webers Oper in Frankreich popularisiert haben. Während Castil-Blaze in aller Öffentlichkeit die Notwendigkeit seiner Änderungen verteidigte, verstand Berlioz seine Aufgabe darin, das von Weber geschaffene "*tout complet*" weitestgehend zu wahren.

Auch die Veränderungen des Urheberrechts im 19. Jahrhundert spiegeln diesen Bewußtseinswandel wieder. Während die erste der beiden großen Entwicklungen die wirtschaftliche Stellung der Autoren verbesserte (durch Verlängerung der Schutzfristen, Schaffung effizienterer Schutzmöglichkeiten und die Einsetzung eines grenzübergreifenden Urheberrechtssystems), bestand die zweite in der allmählichen Ausbildung (bzw. planmäßigen Erweiterung) von "Persönlichkeits"rechten, die den ideellen Interessen der Künstler gerecht werden sollten. Das geltende Recht war insoweit Ausdruck der im 19. Jahrhundert immer weiter ins Bewußtsein der Allgemeinheit vorgedrungenen Vorstellung, daß neben der materiellen Existenz des Künstlers auch die Unverletzbarkeit seiner Werke von der Gemeinschaft zu schützen sei.

Was das vergangene Jahrhundert im Ganzen zeigt, beweist sich in der hier untersuchten Epoche im Einzelnen. Denn während Carl Maria von Weber bei seinem Paris-Aufenthalt im Jahre 1826 der wirtschaftlichen und künstlerischen Ausbeutung seines Oeuvres noch schutzlos gegenüberstand³⁸, hatte sich die Situation am Ende der "Grand Opéra"-Epoche grundlegend gewandelt. 1868 war das musikalische Urheberrecht bereits so weit vorangeschritten, daß in fast allen wesentlichen Punkten eine Gleichstellung der Rechte ausländischer Urheber mit denen französischer

38 Es wurde übrigens von vielen Franzosen als Schande empfunden, daß die Witwe Webers sich wirtschaftlich nach dem Tod ihres Mannes in einer allenfalls mittelmäßigen Lage befand, während Castil-Blaze durch die Aufführungen des *Robin des Bois* einen Reingewinn von ca. 100.000 fr. verbuchen konnte. Ein Hinweis darauf fehlte in kaum einer Diskussion zur Verbesserung der *droits d'auteur*; vgl. in diesem Zusammenhang auch unten S. 254.

Schöpfer erreicht war. Immerhin sollte, wie zu berichten ist³⁹, Webers Sohn Max Maria noch Nutznießer dieses im Recht ausgedrückten Bewußtseinswandels werden. Ein Phänomen wie die erwähnten "*Castilblazaden*" wäre gegen Ende der "Grand Opéra"-Epoche bereits undenkbar gewesen. Dies verdeutlicht, wie stark die Veränderungen des Urheberrechts das Repertoire der Pariser Bühnen geprägt haben.

39 vgl. unten 14. Kapitel c) bb), S. 253 ff.