

UFITA-Schriftenreihe

105

Hg. von Prof. Dr. Manfred Rehbinder, Institut für Urheber- und Medienrecht, München

Christian Sprang

Grand Opéra vor Gericht



Nomos

Schriftenreihe des Archivs für
Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (UFITA)
begründet von Prof. Dr. Georg Roeber
herausgegeben von
Prof. Dr. Manfred Rehbinder
Institut für Urheber- und Medienrecht, München
Band 105

Christian Sprang

Grand Opéra vor Gericht



Nomos Verlagsgesellschaft
Baden-Baden 1993

Gedruckt mit Unterstützung der Strohmeier-Stiftung und der Juristischen Fakultät
der Georg-August-Universität Göttingen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sprang, Christian:

Grand Opéra vor Gericht / Christian Sprang. – 1. Aufl. – Baden-Baden:

Nomos Verl.-Ges., 1993

(Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und
Theaterrecht (UFITA); Bd. 105)

Zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 1991/92

ISBN 3-7890-2923-8

NE: GT

D 7 – Göttinger philosophische Dissertationen

1. Auflage 1993

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 1993. Printed in Germany. Alle
Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der photomechanischen Wieder-
gabe und der Übersetzung, vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	11
a) Vorbemerkung	11
b) Musikalische und rechtliche Institutionen der "Grand Opéra"-Epoche	12
aa) Musikalische Institutionen	12
bb) Rechtliche Institutionen	12
c) Quellenlage	14
d) Beschaffenheit des Materials, Gang der Untersuchung	17
<i>Erstes Kapitel</i>	
Das musikalische und allgemeine Urheberrecht vor 1826	21
a) Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts	22
aa) Urheberverwertungsrechte	23
bb) Urheberpersönlichkeitsrechte	26
b) Die Entstehung der ersten französischen Urheberrechtsgesetze	28
c) Die Entwicklungen zwischen 1793 und 1826	33
<i>Zweites Kapitel</i>	
Die Zeit zwischen 1826 und 1830	40
a) Die Prozesse um Rossinis "Le siège de Corinthe" und "Moïse"	40
b) Der Vergne-Prozeß	46
c) Der Prozeß um die "Marseillaise"	48
d) Die Gründung der "Société des auteurs et compositeurs dramatiques" (SACD)	50
<i>Drittes Kapitel</i>	
Die Zeit von 1831 bis 1835	52
a) Die Prozesse Vérons	52
b) Der erste Prozeß um die Freiluftkonzerte an den Champs-Élysées	56
c) Der zweite Prozeß um die Freiluftkonzerte an den Champs-Élysées	62

<i>Viertes Kapitel</i>	
Die Zeit von 1836 bis 1840	66
a) Der Gesetzentwurf der Urheberrechtskommission des Jahres 1836	66
b) Das Ringen der Autorenvereinigungen um erhöhten Einfluß	71
c) Der Abschluß erster Verträge Frankreichs mit anderen Staaten zur gegenseitigen Anerkennung von Urheberrechten	73
d) Die Musikkurheberrechtsprozesse	74
aa) Schlesingers Vorgehen gegen Arrangements von Meyerbeers "Les Huguenots"	74
bb) Die Violinvariationen de Bériots	75

<i>Fünftes Kapitel</i>	
Der Prozeß um Spontinis "Fernand Cortez" 1840	79
a) Gründe und Ablauf des Rechtsstreits	79
b) Der "Fernand Cortez"-Prozeß aus musik- und rechtsgeschichtlicher Sicht	91
aa) Die Rezeption der Opern Spontinis nach Anbruch der "Grand Opéra"-Epoche	91
bb) Das Urheberrecht als Instrument zur Begründung einer "auktorativen Aufführungstradition"	94
cc) Anmerkungen zur Erfassung musikgeschichtlicher Sachverhalte mithilfe urheberrechtlicher Kategorien am Beispiel des "Fernand Cortez"-Prozesses	97

<i>Sechstes Kapitel</i>	
Der "Lucrezia Borgia"-Prozeß (1841)	100
a) Der Sachverhalt	100
b) Der Verlauf des Prozesses	106
c) Die Folgen des Prozesses	112
d) Zur Bedeutung des "Lucrezia Borgia"-Prozesses	113
aa) Der Wandel des Rechtsbewußtseins der Autoren	114
bb) Die Ausnutzung eines "Gewerberechts" als Urheberpersönlichkeitsrecht	115
cc) Die Folgen des Verlustes der freien Wahlmöglichkeit bei Opernvorlagen	117

Siebtes Kapitel

Die Auseinandersetzungen um Rossinis "Stabat mater" 1841-1844	120
a) Die Entstehung der ersten "Stabat mater"-Fassung	120
b) Das zweite "Stabat mater" und der Rechtsstreit von 1841	121
c) Die Fortsetzung des "Stabat mater"-Streites in "La France musicale" und "Revue et Gazette musicale"	125
d) Der zweite "Stabat mater"-Prozeß 1844	126
e) Die Aussagekraft der "Stabat mater"-Prozesse	130

Achtes Kapitel

Die Zeit von 1841 bis 1850	131
a) Der Prozeß der Witwe Le Sueurs 1842	131
aa) Sachverhalt und Prozeßverlauf	131
bb) Die Parallelen zum "Fernand Cortez"-Prozeß	134
cc) Der Prozeß der Witwe Le Sueurs als "Urheberrechts"prozeß	136
b) Die Nachfolgeprozesse zur "Lucrezia Borgia"-Affäre	138
c) Der Streit der Verleger um Verdis "I Lombardi" 1844	140

Neuntes Kapitel

Die Prozesse um Félicien Davids <i>Ode-Symphonie</i> "Le Désert" (1845/46)	145
a) Entstehung und Aufbau von Davids Komposition	145
b) "Le Désert" vor Gericht	149
aa) Die Prozesse um die Aufführungen im Théâtre Italien	149
bb) Die Prozesse Colins	153
cc) Die Prozesse gegen die Verwertung von "Le Désert" durch Dritte	155
c) Analyse	156

Zehntes Kapitel

Die Zeit von 1851 bis 1855	159
a) Die Gründung der "Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique" (SACEM) im Jahre 1851 und ihre Auswirkungen	160
aa) Die Struktur der Gesellschaft	160
bb) Die Rechtsdurchsetzungen der SACEM	162
cc) Die Zerwürfnisse innerhalb der Gesellschaft	163
dd) Zusammenfassung	168
b) Die Prozesse um die Aufführungen des Théâtre Italien	169
aa) Der Prozeß um Donizettis "La Fille du Régiment" (1852)	169
bb) Die Affäre Vatel/Ragini (1853-55)	170

<i>Elftes Kapitel</i>	
Der "Freischütz"-Prozeß (1853)	173
a) Der "Freischütz" in Paris	173
b) Sachverhalt und Verlauf des Rechtsstreits	178
c) Anmerkungen zum Wandel von Urheberrecht und Urheberrechtsbewußtsein anhand des "Freischütz"-Prozesses	190
<i>Zwölftes Kapitel</i>	
Der Verdi/Calzado-Prozeß	193
a) Sachverhalt und Prozeßverlauf	193
aa) Einführende Bemerkungen	193
bb) Sachverhalt	195
cc) Prozeßverlauf	197
b) Die Auslegung der Urheberrechte ausländischer Autoren im Verdi/Calzado-Prozeß	199
c) Der Verdi/Calzado-Prozeß vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen Opéra und Théâtre Italien	203
aa) Die strukturellen Unterschiede der beiden Opernhäuser	204
bb) Der Repertoirestreit zwischen den beiden Bühnen	206
cc) Die Auswirkungen der Affäre Verdi/Calzado auf die Wettbewerbsbedingungen der beiden Opernhäuser	210
d) Fazit	213
<i>Dreizehntes Kapitel</i>	
Die Prozesse Victor Hugos gegen die Aufführungen von "Ernani" und "Rigoletto" am Théâtre Italien (1855-1857)	215
a) Sachverhalt und Verlauf beider Prozesse	215
aa) Der Prozeß um die Aufführung von "Ernani" 1855	215
bb) Der Prozeß um die Aufführung von "Rigoletto" 1857	217
b) Die Entscheidungen der Hugo-Prozesse als "Justizirrtümer"	218
c) Hintergründe und Auswirkungen der Hugo-Prozesse aus musikgeschichtlicher Sicht	218
aa) Victor Hugo	220
bb) Calzado	224
cc) Verdi	226
dd) Crémieux und Paillard de Villeneuve	232

<i>Vierzehntes Kapitel</i>	
Die Zeit von 1856 bis 1860	235
a) Der internationale Urheberrechtskongreß in Brüssel 1858	235
b) Die mechanischen Musikinstrumente und das Urheberrecht	241
aa) Einführung	242
bb) Verlauf und Ergebnis der Prozesse	243
cc) Analyse	249
c) Die "Abschaffung" der <i>domaine public</i> durch die SACD ab 1856	251
aa) Der Beschluß der SACD und seine Hintergründe	251
bb) Der Prozeß gegen die Tantiemenzahlungen an die Söhne Mozarts und Webers	253
cc) Die Auseinandersetzungen um Opernlibretti und deren Übersetzungen	254
dd) Analyse	255
<i>Fünfzehntes Kapitel</i>	
Die Zeit von 1861 bis 1868	258
a) Der Prozeß um Marschners "Vampyr"	258
aa) Sachverhalt und Prozeßverlauf	259
bb) Anmerkungen zur Rolle der Musikverleger bei der Aufführung von Opern während der "Grand Opéra"-Epoche	264
b) Der Prozeß der Witwe Scribes 1863-67	268
c) Die übrigen Ereignisse	271
aa) Die Prozesse um Opernübersetzungen	271
bb) Die fehlgeschlagene Urheberrechtsreform der Jahre 1861/62	272
<i>Sechzehntes Kapitel</i>	
Der Prozeß um Meyerbeers "La jeunesse de Goëthe" 1868	274
a) Vorgeschichte	274
b) Prozeßverlauf	284
c) Der Prozeß um "La jeunesse de Goëthe" als Dokument des Nachruhms Meyerbeers	285
<i>Zusammenfassung und Schlußbetrachtung</i>	287
a) Zusammenfassung	287
b) Schlußbetrachtung	288

<i>Materialapparat</i>	290
a) Unveröffentlichte Dokumente	290
b) Gesetzestexte	303
 <i>Literaturverzeichnis</i>	 307
 <i>Nachweis der Abbildungen</i>	 311
 <i>Register</i>	 312
 <i>Nachwort</i>	 318

Einleitung

a) Vorbemerkung

Ausgangspunkt meiner Untersuchung waren ursprünglich die Prozesse, die in den 1850er Jahren um Verdis Opern in Paris geführt wurden. Die ersten Veröffentlichungen von Ursula Günther¹ und David Lawton², die sich mit diesen Rechtsstreitigkeiten befaßten, legten den Schluß nahe, daß sich aus einer eingehenderen Analyse der gerichtlichen Auseinandersetzungen wesentliche Erkenntnisse zum Zustandekommen der für Paris geschriebenen Opern und Opernbearbeitungen Verdis gewinnen lassen müßten und damit gleichzeitig neue Anhaltspunkte zum Verständnis des Phänomens "Grand Opéra".

Recht bald zeigte sich aber, daß eine nur auf die Prozesse Verdis beschränkte Untersuchung zu kurz greifen würde. Denn die urheberrechtlichen Schwierigkeiten, die sowohl das Vorgehen Verdis wie das Victor Hugos gegen den damaligen Direktor des Théâtre Italien, Calzado, begründeten, erwiesen sich als Glied einer ganzen Kette ähnlich gelagerter Prozesse. Diesen allen war gemeinsam, daß sie ein Licht darauf warfen, wie sich während der "Grand Opéra"-Epoche³ das Urheberrecht durch die Einflußnahme von Kräften des Pariser Musiklebens veränderte, wie aber auch Änderungen des Urheberrechts imstande waren, jahrhundertealte Traditionen des Musik- und Opernbetriebes aufzuheben. Es wurde deutlich, daß eine umfassende Dokumentation der musikurheberrechtlichen Streitigkeiten dieser Zeit eine Fülle größtenteils unbekannt gebliebenen Materials ans Tageslicht befördern würde, das sowohl musik- wie rechtsgeschichtlich von erheblichem Interesse wäre.

So basiert diese Studie jetzt auf einer Untersuchung sämtlicher Musikprozesse, die in Frankreich zwischen 1826 und 1868 geführt wurden und von denen sich in den Pariser Bibliotheken und Archiven Spuren erhalten haben. Welche Quellen bei der Anfertigung dieser Arbeit hauptsächlich benutzt wurden und unter welchen Aspekten eine Auswahl aus der überbordenden Materialfülle getroffen wurde, werde ich sogleich darlegen.

Ich habe mich bemüht, meine gesamten Ausführungen sowohl für allgemein historisch als auch für rechts- oder musikgeschichtlich interessierte Leser verständlich zu halten. Verwirrung stiften könnten allerdings die mit den jeweiligen Regierungssystemen Frankreichs im 19. Jahrhundert wechselnden Bezeichnungen unverändert fortbestehender musikalischer und rechtlicher Institutionen, die in den Prozeßberichten auftauchen.

1 Günther, Rigoletto, a. a. O.

2 Lawton, a. a. O.

3 Die Begriffe Grand Opéra-"Epoche" oder Grand Opéra-"Periode" werden in dieser Arbeit häufig zur Bezeichnung des Untersuchungszeitraumes verwendet. Dabei soll dahinstehen, ob bspw. der Begriff "Epoche" im strengen Sinne nur für ein allgemeines, grenzübergreifendes geschichtliches Phänomen anzuwenden ist und nicht für eine Erscheinung, die wie die "Grand Opéra" trotz ihrer weltweiten Ausstrahlungswirkung immer eine französische bzw. sogar Pariser Besonderheit blieb.

Um dem vorzubeugen, sollen im Anschluß an diese Vorbemerkung kurz die wichtigsten Synonymbegriffe angesprochen und grundlegende Erläuterungen zu den Einrichtungen gegeben werden.

b) Musikalische und rechtliche Institutionen der "Grand Opéra"-Epoche

aa) Musikalische Institutionen

Das komplizierte System der Pariser Opernhäuser ist neuerdings in dem verdienstvollen Katalog von Nicole Wild⁴ dargestellt worden. Es wird durchschaubar, wenn man sich vor Augen hält, daß Napoleon I., der 1807 die nach der Französischen Revolution eingeführte Niederlassungsfreiheit der Theater wieder abschaffte, eine bis 1864 geltende Regelung der Pariser Bühnen und ihrer Rangordnung in Kraft setzte. Danach gab es vier staatlich subventionierte Haupttheater (*Grands Théâtres*) und - zunächst - vier sekundäre Theater (*Théâtres Secondaires*), deren jedes ein bestimmtes Repertoire zugewiesen erhielt. Alle weiteren Theater hatten sich bei ihrer Gründung ebenfalls das geplante Repertoire genehmigen zu lassen. Für den Bereich der Oper hieß dies, daß nur am *Théâtre de l'Opéra* (der *Grand Opéra*) "*pièces nouvelles entièrement écrites en musique*" aufgeführt werden durften, d.h. Ballette oder Opern ohne Sprechleinlagen. Das *Théâtre de l'Opéra* wurde auch *Académie Impériale* (bzw. *Royal* oder *National*) *de Musique* genannt, weswegen ich es als "Académie" oder "Opéra" bezeichne.

Weitere, in Konkurrenz zur Académie stehende subventionierte Opernhäuser waren die *Opéra-Comique*, an der Opern mit Sprechleinlagen ("*parlé*") in französischer Sprache aufgeführt werden durften, sowie das *Théâtre Italien*, das an das italienische Opernrepertoire gebunden war (außerhalb der Saison durfte sein Direktor allerdings auch ausländische Operntruppen auftreten lassen, die Werke in anderen Fremdsprachen spielten). Die *Opéra-Comique* hieß offiziell *Théâtre Impérial* (bzw. *Royal* oder *National*) *de l'Opéra-Comique*, das *Théâtre Italien* auch *Théâtre de l'Impératrice*. 1851 trat zu diesen Häusern noch das *Théâtre Lyrique*, das hauptsächlich Werke junger französischer Komponisten spielte, jedoch erst ab 1864 subventioniert wurde.

bb) Rechtliche Institutionen

Die - bis heute in ihren Grundzügen unveränderte - Gerichtsverfassung Frankreichs⁵ schrieb einen dreizügigen Instanzenaufbau vor. Dabei wurde ein Gericht erster Instanz durch die Verwendung der Bezeichnung *Tribunal* gekennzeichnet. Ein *Tribunal correctionnel* hatte die Eingangszuständigkeit für Strafsachen, ein *Tribunal*

4 Wild, a.a.O.; auf dieses Werk sei auch bezüglich aller hier nicht entfalteten Details verwiesen.

5 vgl. Einzelheiten in der Darstellung von Hübner/Constantinesco, S. 14 ff.

Abb. 1: Foyer de la Danse der Pariser Opéra, Ölgemälde von Eugène Lami, um 1840



In den Rahmen des eleganten *Foyer de la Danse* der *salle de la rue Le Peletier*, in der die Pariser Opéra bis 1873 beheimatet war, gruppiert der Künstler wichtige Persönlichkeiten der Epoche der "Grand Opéra". Links im Bildvordergrund stehen (von links) der zeitweilige Operndirektor Nestor Roqueplan, der Komponist Fromental Halévy und der "Regisseur" und Operndirektor Edmond Duponchel. Neben sie (auf einem Stuhl sitzend) hat Lami den Komponisten Daniel François Esprit Auber plaziert, dessen Oper *La muette de Portici* eine der frühesten und bedeutendsten Schöpfungen der Gattung "Grand Opéra" war. Im Zentrum der in der Bildmitte stehenden Sechsergruppe erkennt man die berühmte Tänzerin Fanny Elßler und - rechts neben ihr - Docteur Louis Véron, den ersten *directeur-entrepreneur* der Opéra (1831-1835). Lamis Gemälde verdeutlicht dem Betrachter auch den gesellschaftlichen Ort, an dem die "Grand Opéra" angesiedelt war.

de Commerce diejenige für Handelssachen (unter die im 19. Jahrhundert die Prozesse der Theater- und Opernhäuser fielen, weil diese als Gewerbebetriebe angesehen wurden). Die für Zivilsachen zuständigen Gerichte nannten sich im 19. Jahrhundert *Tribunal Civil* oder auch *Tribunal de première Instance*. Hinzugefügt wurde den erwähnten Bezeichnungen oft noch eine Ortsangabe, für Paris zumeist der Zusatz "*de la Seine*".

Der unserer Berufung entsprechende "*appel*" führte einheitlich zur *Cour d'appel*. Über weite Strecken des Untersuchungszeitraumes wurden für die Berufungsinstanz allerdings die Bezeichnungen *Cour Impériale* bzw. *Cour Royale* verwendet.

Schließlich führte ein "*pourvoi en cassation*" zur Überprüfung der Rechtsanwendung durch die an der Spitze des Gerichtsaufbaus stehende *Cour de Cassation*. In den hier dokumentierten Streitigkeiten wurde allerdings der Rechtsweg nur sehr selten voll ausgeschöpft.

c) Quellenlage

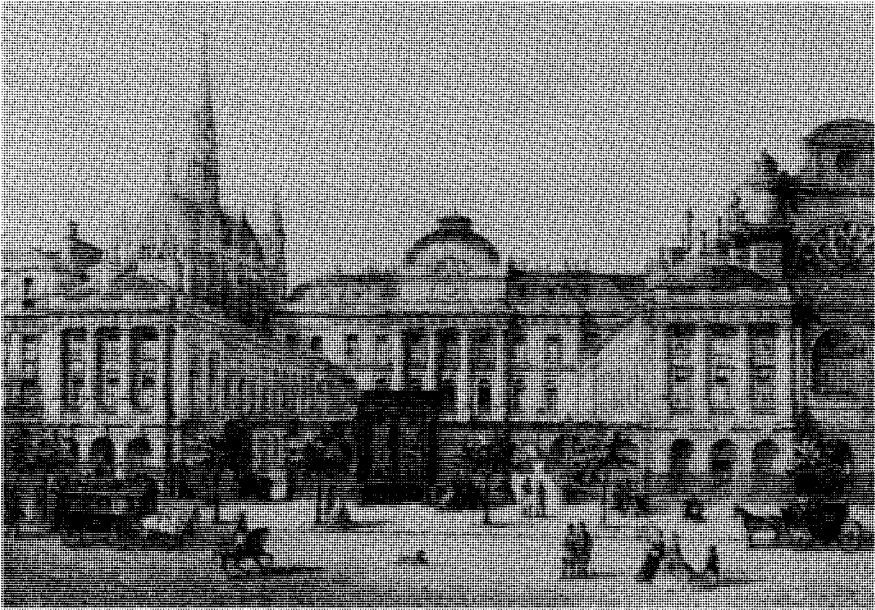
Die originalen Gerichtsunterlagen aus dem 19. Jahrhundert sind für weiträumige rechtshistorische Forschungen, wie sie für diese Arbeit betrieben werden mußten, ungeeignet. Dies liegt einerseits daran, daß die entsprechenden Archive mehrmals von schweren Verlusten betroffen wurden und dementsprechend lückenhaft sind. Andererseits enthalten die von Schreibern gefüllten Bände der einzelnen Gerichte neben den Vermerken über die aufgetretenen Parteien und die Prozeßhandlungen jeweils nur die Urteile des Spruchkörpers. Diese Urteile bringen den in oft sehr knapper Form vom Gericht festgestellten Sachverhalt, eine kurze Würdigung der ausschlaggebenden Rechtserwägungen und den Urteilsspruch. Oft sind sie nur wenige Zeilen lang, jedenfalls aber zu mager, um eingehenden Studien Nahrung zu bieten. Eigentliche Gerichtsakten haben sich nicht erhalten, was auch damit zusammenhängt, daß in Frankreich - im Gegensatz zum deutschen System des zum größten Teil schriftlichen Verfahrens - bis heute die mündliche Verhandlung Kernstück aller Prozesse geblieben ist.⁶

Wesentlich interessanter sind deshalb grundsätzlich die Unterlagen der in den Prozessen auftretenden Advokaten, die mit langen, fast durchgehend auf hohem Niveau stehenden Plädoyers der Sache ihrer Partei zum Sieg verhelfen wollten. Ihr Auftreten vor den Schranken des Gerichts bereiteten sie durch Schriftwechsel mit ihren Mandanten vor; von daher darf man mit Grund vermuten, daß in den Nachlässen diverser Pariser Anwälte bisher unbekannte Briefe von Komponisten, Schriftstellern und Künstlern ruhen. Dennoch liegt auf der Hand, daß ich entsprechende Forschungen schon wegen des damit verbundenen Aufwandes nur in Ausnahmefällen durchführen konnte⁷. Zudem ist es bis heute üblich und für einen französischen Advokaten Ehrensache, vor Gericht frei vorzutragen, so daß sich für die Plädoyers

6 vgl. dazu die grundlegende Darstellung von Ferid/Sonnenberger, a.a.O.

7 Gelungene Beispiele solcher Recherchen stellt das fast völlig unbekannte *Musée des Avocats de Barreau de Paris* aus.

Abb. 2: Palais de Justice de Paris, Lithographie eines unbekanntes Künstlers, um 1835



Die bis heute quasi unveränderte Anlage des Pariser *Palais de Justice*, dessen Vorderansicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Bild zeigt, befindet sich im Herzen der Stadt auf der Seine-Insel *Ile de Cité*, unweit der Kirche *Notre-Dame*. Der zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandene Justizpalast umschließt die ab 1244 als Aufbewahrungsort der vermeintlichen Dornenkrone Christi errichtete *Sainte-Chapelle*, eines der bedeutendsten Monumente des mittelalterlichen Paris'. Mit dieser gehört er zur Gesamtanlage des *Palais de Cité*, eines weitläufigen verschachtelten Gebäudekomplexes aus dem 18. und 19. Jahrhundert, der in seinen Mauern noch Reste der ältesten Pariser Residenz der französischen Könige aus dem frühen Mittelalter birgt.

Der westliche Teil der *Ile de Cité* war seit den Zeiten der Römer Zentrum der Macht und der Rechtsprechung. Im *Palais de la Cité* tagte bis zur Revolution das *Parlement*, der höchste Gerichtshof des Königreiches. Heute hat in ihm das höchste französische Gericht, die *Cour de Cassation*, ihren Sitz. Die Architektur des *Palais de Justice* repräsentiert mit ihrem wuchtigen Gleichmaß die Rolle der dritten Gewalt in Frankreich.

in solchen Unterlagen regelmäßig nur mehr oder weniger ausführliche Stichwortzettel finden lassen.

Wenn die französischen Musikprozesse des hier untersuchten Zeitabschnitts dennoch als ausführlich und zuverlässig dokumentiert gelten dürfen, dann hauptsächlich aufgrund der ab 1825 einsetzenden Berichterstattung verschiedener täglich erscheinender juristischer Zeitschriften.

Das Aufkommen dieser Blätter ist überhaupt für die Rechtspflege in Frankreich von großer Bedeutung gewesen⁸. Denn mit der französischen Revolution war auch der zuvor bestehende Anwaltszwang abgeschafft worden, der nicht mit den zur Geltung gekommenen neuen Idealen übereinzustimmen schien. Die in jedem Gerichtsbezirk existierenden Anwalts"zünfte", die sog. "*ordres*", wurden zwangsweise aufgelöst. Jeder Bürger sollte das Recht haben, in eigener Sache vor Gericht zu treten bzw. sich frei einen beliebigen Rechtsbeistand zu wählen. Die vormed tätigen Advokaten boten zwar auch weiterhin ihre Dienste an, hatten aber ihr Monopol verloren. Nachdem sich erwiesen hatte, daß dieses liberale System nicht tragbar war, weil es den Schutz der "privat" vertretenen Rechtssuchenden in vielen Fällen verkürzte und in den Gerichtsverhandlungen zu unzumutbaren Zuständen führen konnte, wurde 1810 - auch unter dem Einfluß der inzwischen wieder gewendeten politischen Verhältnisse - das alte System erneut eingesetzt. Aber auch die zurückgegebene Ordnung half den Advokaten nur bedingt, die aufgrund der Gewerbefreiheit und den mit der zunehmenden Technisierung verknüpften rechtlichen Problemen anschwellende Rechtsprechung zu übersehen. Da auch die Gerichtsberichterstattung in den allgemeinen Tageszeitungen bald als ungenügend erkannt wurde, brach nach 1820 das Zeitalter der "*Jurisconsults*", d.h. der von Rechtswissenschaftlern erstellten systematisierenden Bücher zu einzelnen Rechtsmaterien, und eben der juristischen Tageszeitungen an. Zeitweise konkurrierten um die Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu vier solcher Blätter in Paris.

Die älteste und reichste Quelle dieser Art ist die *Gazette des Tribunaux*, die ab 1. November 1825 wöchentlich sechsmal auf vier bis acht großformatigen Seiten erschien. In ihr finden sich Berichte über die laufenden Gesetzesberatungen von *Senat* und *Chambre des Députés*, vereinzelt auch wissenschaftliche Texte, hauptsächlich jedoch detaillierte Prozeßreportagen. Alle größeren und wichtigen Prozesse wurden in ihrem Verlauf von Anfang an verfolgt, die mitstenographierten Plädoyers zumindest in großen Teilen, wo nicht komplett, wiedergegeben. Die einführenden und verbindenden Abschnitte solcher Berichte sind in der Regel ausgewogen und mit hohem juristischen Verständnis angefertigt. Allerdings bemühte sich das Blatt auch darum, unterhaltsame Lektüre zu bieten, was sich in der - zeittypischen - Liebe zur Anekdote ausweist. Berichte über die Vernehmung von Straftätern oder gar die Hinrichtung von Delinquenten wurden oft mit moralisierenden Bemerkungen und Klagen über die Zustände der Zeit versehen. Daneben hatte die *Gazette des Tribunaux*, die auch als offizielles Organ für Amts- und Gerichtsmitteilungen für Paris diente, zahlreiche Auslandskorrespondenten, die für eine erstaunlich umfangreiche Berichterstattung über ausländische Gerichtsentscheidungen sorgten.

⁸ Die nachfolgenden Ausführungen beruhen im wesentlichen auf Hinweisen, die mir der Archivist à l'ordre des Avocats de Barreau de Paris, Herr Yves Ozanam, gegeben hat.

Die *Gazette des Tribunaux* hat mir bei meinen Untersuchungen als Hauptquelle gedient. Soweit die Parallelberichterstattung zu einem Prozeß in einer der anderen juristischen Tageszeitungen, insbesondere in dem 1837 hinzutretenden, ganz ähnlich strukturierten *Le Droit*, umfangreicher oder qualifizierter war, wurde auf dieses Blatt zurückgegriffen. Sehr fachkundige musikurheberrechtliche Prozeßberichte boten ab 1855 auch die im Jahresturnus erscheinenden *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*. Die Rechtsstreitigkeiten der berühmten Komponisten oder einflußreichen Verleger haben darüberhinaus in den musikalischen Wochenblättern und allgemeinen Journalen der Zeit ihren Nachhall gefunden; aus diesen Publikationen entspringen oft wesentliche Ergänzungen, die in meine Darstellung mit eingeflossen sind.

Zu einem gewissen Grade konnten aber auch Originalunterlagen der Prozesse Verwendung finden. Einerseits ließen sich diese eher zufällig im Fonds *Divers* der Bibliothèque nationale, der ein buntes Sammelsurium von mit Gerichtsverfahren zusammenhängenden Druckwerken enthält, auffinden. Zum andern und hauptsächlich waren solche Dokumente im Fundus AJ 13 der Archives Nationales, also im ehemaligen Archiv der Opéra, enthalten.⁹

Um die Darstellung abkürzen zu können und gleichzeitig dem Leser Gelegenheit zu bieten, die Quellen und ihre Auswertung selbst zu prüfen, sind alle hier zitierten unveröffentlichten handschriftlichen Dokumente sowie die wichtigsten Gesetzestexte am Ende der Arbeit zu einem eigenständigen Apparat zusammengefaßt worden.

d) Beschaffenheit des Materials, Gang der Untersuchung

Die Menge der im Untersuchungszeitraum dokumentierten "Musikprozesse", d.h. der Rechtsstreitigkeiten, die Sachverhalte aus dem Musikleben betreffen, ist kaum überschaubar. Sie reicht im Grunde genommen vom Urteil in der Frage, ob ein Limonadier, der das Recht erworben hat, in der Opernpause Erfrischungen zu verkaufen, den daneben stattfindenden Verkauf von heißen Eßkastanien dulden muß¹⁰, bis zur kriegsgerichtlichen Entscheidung darüber, ob ein Musiker, der sich für eine Militärkapelle verpflichtet hat und dann längere Zeit aus privaten Gründen dem Dienst fernbleibt, als Deserteur abzuurteilen ist¹¹. Bevor ich darlege, welche Auswahl ich aus den mehreren tausend Prozessen getroffen habe¹² und wie meine Darstellung gegliedert sein wird, will ich zur besseren Einsicht versuchen, das Material kurz zu systematisieren.

Der Löwenanteil der fraglichen Rechtsstreitigkeiten fällt auf die Prozesse der Pariser Opernhäuser und Musiktheater. Ohnehin haben Theaterstreitigkeiten die französischen Gerichte im 19. Jahrhundert in kaum vorstellbarem Ausmaß beschäftigt.

9 vgl. zu diesem Fundus den Katalog von Labat-Poussin, a.a.O.

10 *Gazette des Tribunaux*, 20.1.1834

11 *Gazette des Tribunaux*, 18.7. und 2.8.1863

12 In einem Artikel zu dem Stichwort "Droit" für einen in Kürze in den Editions Fayard erscheinenden "Dictionnaire de la musique en France en XIXème siècle" habe ich versucht, die Materie aus einem umfassenderen Blickwinkel heraus zu beleuchten.

Nach der am 13.1.1791 verkündeten Theaterfreiheit (die einige Jahre später wieder beschränkt wurde¹³) waren überall in Paris und in der Provinz Bühnen aus dem Boden geschossen, von denen die wenigsten organisatorisch und finanziell in der Lage waren, längere Zeit einen geordneten Spielbetrieb aufrechtzuerhalten. Vielfach fehlten in den Theaterdirektionen grundlegende Rechtskenntnisse.

So läßt sich beobachten, wie Theater, die über Jahre hinweg wieder und wieder Prozeßpartei waren, nach einem Direktionswechsel plötzlich nicht mehr in den Spalten der juristischen Zeitungen auftauchen; natürlich fehlt auch das gegenläufige Symptom nicht. Die Rubrik der Musiktheaterstreitigkeiten gliedert sich in:

- a) Prozesse "arbeitsrechtlicher" Art mit Künstlern und sonstigem Personal¹⁴; fast alljährlich finden sich Auseinandersetzungen mit Sängern, die sich weigerten, bestimmte Partien zu übernehmen; ganz ähnlich wie noch heute in der Bühnenschiedsgerichtsbarkeit wurde ein großer Teil dieser Streitigkeiten an aus dem Fach stammende unabhängige Schlichter überwiesen;
- b) Prozesse mit unzufriedenen Abonnenten oder Theaterbesuchern;
- c) Prozesse um Saalmietverträge;
- d) Prozesse zwischen Theaterdirektionen und Autoren; deren Häufung hatte mit einer Kehrseite der Theaterfreiheit zu tun, denn mit den Gesetzen vom 6.8.1790¹⁵ und 19.7.1791 hatte man das Rechtsverhältnis zwischen Theaterdirektor und dramatischem Autor, das in der vorherigen Monopol-situation durch *Arrêts des Conseil d'Etat* geregelt war, konsequenterweise der Vertragsfreiheit überantwortet;
- e) Prozesse, die aus Konkurrenzsituationen aller Art entstanden sowie
- f) Prozesse um die jeweilige "Claque"¹⁶.

Hingegen finden sich Zensurprozesse, die man vielleicht auch in dem Material vermuten könnte, so gut wie nie¹⁷, da gegen hoheitliche Maßnahmen dieser Art kein Rechtsweg zu den ordentlichen Gerichten führte¹⁸. Häufig mußten die Gerichte allerdings zu den vertragsrechtlichen Folgen, die Verbote der Zensurbehörde auslösten, Stellung beziehen.

13 vgl. unten S. 33

14 Ein typisches Beispiel aus dieser Prozeßgruppe sind die gerichtlichen Auseinandersetzungen des *directeur-entrepreneur* der Opéra, Véron; s.u. 3. Kapitel a), S. 52 ff.

15 dazu Vivien/Blanc, S. 247 ff.

16 Die damaligen Theater- und Operndirektionen schlossen Verträge mit Unternehmern ab, die sich verpflichteten, durch Vergabe ihnen zugestander Freikarten sowie Zahlung kleiner Honorare *Claqueurs* an strategisch wichtigen Stellen des Zuschauerraums zu plazieren. Mithilfe von deren genau vorprogrammierten Jubelkaskaden sollte der Publikumserfolg der Vorstellungen erhöht werden. Die Zahl von Prozessen, die daraus hervorgingen, muß schon deshalb erstaunen, weil die "Claque"-Verträge in ständiger Rechtsprechung als sittenwidrig beurteilt wurden, die Kläger also die von ihnen angestregten Rechtsstreitigkeiten ausnahmslos verloren haben.

17 Bekannteste Ausnahme auf dem Gebiet des allgemeinen Theaterrechts ist der Rechtsstreit Victor Hugos gegen die Zensur seines Stückes *Le roi s'amuse*; vgl. dazu die ausführliche Darstellung bei Krakovitch, S. 15 ff.

18 Den hier untersuchten Zeitraum berühren gleich mehrere Studien, die aus der Auswertung des Fundus F 21 der Archives Nationales (der die Unterlagen der ehemaligen Zensurbehörde enthält) hervorgegangen sind: Krakovitch, a.a.O.; Fulcher, a.a.O.; Archives Nationales (Hrsg.), a.a.O.

Ich werde mich auf die unter d) genannten Auseinandersetzungen zwischen Autoren und Theaterdirektionen beschränken, in denen es um urheberrechtliche Probleme ging. Unter diesen wiederum stelle ich jene ausführlicher dar, die besonders typische Beispiele für die urheberrechtliche Lage der Opernautoren der "Grand Opéra"-Epoche bieten oder zu Marksteinen im Wandel der Urheberrechtsentwicklung wurden. Auf andere Rechtsstreitigkeiten gehe ich nur ein, soweit diese im Sachzusammenhang mit dieser Materie stehen.

Allerdings sind auch viele dieser anderen Musiktheaterstreitigkeiten musik- und rechtsgeschichtlich aufschlußreich, zumal man diese Quellengruppe im Schrifttum bisher praktisch unbeachtet gelassen hat; jedoch war die genannte Reduzierung im Interesse einer schlüssigen Darstellung geboten. Es ist dringend zu wünschen, daß auch das verbleibende Material musikwissenschaftlich aufgearbeitet wird.

Neben den Musiktheaterprozessen stehen als zweitgrößte Gruppe von gerichtlichen Auseinandersetzungen um Musik die von den Pariser Musikverlegern geführten Prozesse. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um urheberrechtliche Streitigkeiten. Dazu kommen, zunächst vereinzelt, urheberrechtliche Klagen von Komponisten oder ihren Erben. Diese nehmen nach der Gründung der *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*¹⁹ 1851 rapide an Häufigkeit zu. Schließlich bleibt eine größere Anzahl von Klagen übrig, die sich mit anderen Problemen befassen.

Da auch die vorgenannten Streitigkeiten der Komponisten und Verleger in meine Darstellung miteinbezogen werden, gibt meine Untersuchung ein lückenloses Bild aller zwischen 1826 und 1868 in Frankreich geführten wichtigen musikurheberrechtlichen Prozesse. Die darin feststellbare Entwicklung wäre aber nicht verständlich, wenn nicht auch weitere Dokumente ausgewertet würden. Daher zitiere ich etliche Äußerungen, namentlich von Komponisten und Verlegern der Zeit, zu urheberrechtlichen Problemen. Vor allem aber verfolge ich auch die außergerichtliche Entwicklung des Urheberrechts in der Gesetzgebung, in der Rechtswissenschaft, auf Kongressen, durch zwischenstaatliche Verträge usw.

All dieses Material wird in meiner Darstellung, von unerheblichen Ausnahmen abgesehen, in chronologischer Ordnung dokumentiert und ausgewertet. Als Zeitrahmen dafür habe ich den gewählt, in den die Gattung "Grand Opéra" üblicherweise eingeordnet wird, nämlich die Periode zwischen 1826 und 1868²⁰. Dies soll einerseits verdeutlichen, daß ich diese Arbeit weniger als rechts- denn als musikhistorischen Beitrag verstehe. Es kam mir darauf an zu zeigen, daß sich durch urheberrechtliche Forschungen wichtige Quellen für die Musikwissenschaft erschließen lassen und daß sie neue Verstehensansätze für diese Epoche der französischen Musik bieten können. Andererseits soll meine Studie die "Grand Opéra"-Forschung auch insofern bereichern, als ich versuche, die neu erschlossenen Quellen in das bisher von den Entstehungsbedingungen dieser Gattung bestehende Bild einzuordnen.

19 vgl. dazu unten 10. Kapitel a), S. 160 ff.

20 Dabei soll diese Datierung nicht die Frage provozieren, ob man den Beginn der "Grand Opéra" nicht vielmehr erst mit Aubers *La muette de Portici* 1828 bzw. gar erst mit Meyerbeers *Robert le Diable* 1831 anzusetzen hätte; auch über das genaue Ende dieser Epoche, das im Schrifttum vereinzelt erst mit Massenets *Le roi de Lahore* 1877 gleichgesetzt wird, soll in dieser Arbeit nicht gerichtet werden.

Gegen die Ordnung dieser Studie lassen sich Einwände denken. Juristen könnten rügen, daß sie die von der Rechtswissenschaft herausgearbeitete Aufgliederung des Urheberrechts in verschiedene Institute²¹ vernachlässigt und auch keine scharfe Trennung von straf- und zivilgerichtlichen Schutzbemühungen, ja nicht einmal solchen *de lege lata* und *de lege ferenda*, d.h. durch Auslegung bestehender Urheberrechtsschutzvorschriften bzw. durch Schaffung neuer, vornimmt. Einem Musikologen wiederum mag nicht behagen, daß im rechtsgeschichtlichen Rückblick ein Prozeß um ein triviales Chanson oder eine banale Bravourvariation gleichbedeutend oder gar bedeutender sein kann als bspw. der große *Rigoletto*-Rechtsstreit Victor Hugos. Wenn meine Darstellung sich in gewisser Hinsicht jenseits ausgetretener Pfade bewegt, so liegt dies aber an der Eigenart der Fragestellungen, denen ich nachgegangen bin.

Bevor die chronologische Darstellung einsetzt, soll in einem Einführungskapitel die Frühgeschichte des musikalischen und allgemeinen Urheberrechts angesprochen werden, um die Situation des Jahres 1826, in dem meine Untersuchung beginnt, zu verdeutlichen.

21 dazu sogleich S. 22 ff.

Loi du 13 Janvier 1791:

Article 3: Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

Loi du 19 Juillet 1793:

Article premier: Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou desseins, jouiront leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

Gesetz vom 13. Januar 1791:

Artikel 3: Die Werke lebender Urheber können von den öffentlichen Theatern in ganz Frankreich nicht ohne deren ausdrückliche und schriftliche Genehmigung aufgeführt werden; dies gilt unter Strafe eines vollständigen Einzugs der Aufführungseinnahmen zugunsten der Autoren.

Gesetz vom 19. Juli 1793:

Erster Artikel: Die Urheber von Geschriebenem aller Art, die Komponisten sowie die Maler und Zeichner, die ihre Bilder oder Zeichnungen drucken lassen, genießen für ihr ganzes Leben das ausschließliche Recht, ihre Werke innerhalb des Staatsgebietes zu verkaufen, verkaufen zu lassen oder zu vertreiben und das Eigentum daran ganz oder in Teilen abzutreten.¹

Diese Vorschriften der französischen Gesetze von 1791 und von 1793² stellen neben der 1709 in England begonnenen Copyrightgesetzgebung - den Anfang der relativ jungen Geschichte des modernen Urheberrechts vor. Zugleich basieren auf diesen knappen Zeilen sämtliche hier untersuchten Musikurheberrechtsprozesse, und von ihnen nimmt überhaupt die Fortentwicklung des französischen Urheberrechts und eines neuartigen Musikurheberrechts ihren Ausgang.

Das Urheberrecht hat aber bereits Jahrhunderte vor seinen ersten schriftlichen Fixierungen, als es hauptsächlich in der Vorform hoheitlich erteilter Privilegien existierte, Veränderungen durchlaufen. Entsprechend hat auch das Musikurheberrecht als eines seiner Teilgebiete eine Frühgeschichte, deren Kenntnis ein besseres Verständnis seiner späteren Entwicklung ermöglicht.

¹ Sämtliche Übersetzungen stammen vom Verfasser.

² Im Apparat dieser Arbeit, S. 303 f., wird der Text der beiden Gesetze ausführlicher wiedergegeben.

Daher soll hier eingangs die Evolution des musikalischen und allgemeinen Urheberrechts in einer knappen dreiteiligen Zusammenfassung dargestellt werden. In einem ersten Abschnitt wird die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts beleuchtet, in einem zweiten soll kurz die Entstehungsgeschichte der ersten französischen Urheberrechtsgesetze wiedergegeben werden; schließlich handelt der dritte Teil von der Urheberrechtentwicklung zwischen 1793 und 1826 sowie insgesamt von der Situation, in der sich das Musikurheberrecht zu Beginn der "Grand Opéra"-Epoche befand.

a) Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts

Es ist das Verdienst von Hansjörg Pohlmann, mit seiner Studie *"Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts 1400 - 1800"*³ ein bis dahin dunkles Kapitel der Rechtsentwicklung erstmals systematisch durchleuchtet zu haben. Zugleich führte diese Arbeit der Musikwissenschaft vor Augen, welche wertvollen Erkenntnisse ihr aus der Auswertung scheinbar abseitiger Quellen erwachsen können.⁴

Wenn sich meine nachfolgenden Ausführungen vielfach auf Pohlmanns Erkenntnisse beziehen, so geschieht das doch nicht, ohne die im Schrifttum geäußerte berechtigte Kritik⁵ an dessen seit 1958 erschienenen Veröffentlichungen zu berücksichtigen. Denn bei aller Würdigung der Leistung Pohlmanns ist doch zu fragen, ob dieser Autor in der Tat, wie er mit dem ihm eigenen Enthusiasmus behauptet, ein *"neues Geschichtsbild"*⁶ geschaffen hat und den musikalischen Autoren eine *"soziologische wie rechtshistorische Ehrenrettung"*⁷ zuteil werden ließ.

Der Einfachheit halber folge ich bei meinem Abriß der Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts der heute allgemein gewordenen Einteilung der Urheberbefugnisse in Verwertungs- und Persönlichkeitsrechte (die bspw. auch dem deutschen Urheberrechtsgesetz von 1965 zugrundeliegt). Unter die Verwertungsrechte fallen vor allem das Vervielfältigungs-, das Verbreitungs- sowie das Aufführungsrecht, die allesamt den Interessen der Verkehrsfähigkeit eines Geistigesgutes dienen. Zu den Urheberpersönlichkeitsrechten hingegen zählen die Ansprüche auf Schutz

3 Pohlmann, Frühgeschichte, a.a.O.

4 Die daneben wohl beste Zusammenfassung des musikalischen Urheberrechts aus musikhistorischer Sicht bietet bis heute ein 1968 veröffentlichter Artikel von Unverricht, a.a.O. (mit umfangreichen Literaturangaben auf den Seiten 562-564). Eine auf neuem Stand befindliche Kurzdarstellung der Materie muß hingegen erst noch geschrieben werden, in die dann namentlich einige wertvolle Einzeldarstellungen, wie bspw. die von Sachs, a.a.O., sowie mit Einschränkungen auch die von McFarlane, a.a.O. einzuarbeiten wären. Allgemein kann für Untersuchungen zum deutschen Urheberrecht auf die grundlegende Untersuchung von Gieseke, a.a.O., sowie für die europäische Entwicklung auf die seit 1986 vorliegende wertvolle Materialsammlung und Darstellung von Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, a.a.O., zurückgegriffen werden.

5 so von Strömholm, S.94 ff., und insbesondere von Bappert, GRUR, a.a.O.

6 vgl z.B. den Titel von Pohlmann, Geschichtsbild, a.a.O.

7 Pohlmann in: Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1950 ff. (im folgenden zit.: MGG), Art. "Urheberrecht", Sp. 1163

der Komponisten- und der Werkehre, insbesondere gegen Veränderung und Verfälschung des Werkes oder einzelner Teile desselben.

Die allgemein übliche Benutzung dieser Kategorien wurde hier beibehalten, um eine geraffte, übersichtliche Zusammenfassung zu ermöglichen. Bei der Darstellung meiner eigenen Forschungsergebnisse hingegen verwende ich diese und ähnliche Begriffe nur vorsichtig, da wir mit ihnen Inhalte verbinden, die Rechtswissenschaft und Rechtswirklichkeit des 19. Jahrhunderts oft eigentlich noch unbekannt waren. Aus der Sicht des Historikers erscheinen die juristischen Zuordnungen, wie noch darzustellen ist⁸, als außerordentlich problematisch.

Allerdings ließe sich auch eine Darstellung des Musikurheberrechts der "Grand Opéra"-Epoche unter ausschließlicher Verwendung von Originalbegrifflichkeiten nicht bewerkstelligen. Einerseits nämlich vermischte man im 19. Jahrhundert urheberrechtliche Gedankengänge mit solchen, die wir heute verwandten Rechtsgebieten wie dem Patentrecht oder dem Leistungsschutzrecht zuordnen würden. Andererseits hielt man teilweise das Musikurheberrecht für ein Recht sui generis, da die zu regelnde Materie aufgrund ihrer Eigenart nicht einmal gemeinsam mit Kunst und Literatur erfaßt werden könne. Diese Divergenzen, die als symptomatisch für die generelle rechtsdogmatische Unsicherheit der Zeit gegenüber einer so neuartigen Materie angesehen werden können, würden eine überschaubare Darstellung verhindern. Ich habe mich daher für einen Mittelweg entschieden, der die Erkenntnisse der heutigen Rechtswissenschaft aufgreift, soweit sie wichtige Hilfen bieten können, ansonsten aber die Terminologie der Zeit beibehält.

aa) Urheberverwertungsrechte

Der Kampf von Komponisten um Urheberverwertungsrechte begann in dem Moment, als mit der Erfindung des Buch- und Notendrucks eine erste wirtschaftlich interessante Verwertungsform ihrer Schöpfungen ermöglicht wurde. Der enorme Aufwand an Arbeit und Kapital, den die Herstellung eines Drucks in dieser Frühzeit erforderte, war nur zu vertreten, wenn ein Nachdruckverbot den Absatz der Auflage sicherstellte. Ein solches Schutzrecht gegenüber möglichen Konkurrenten floß Druckern und Verlegern nach und nach aus den Druckprivilegien zu, die Reichsregimenten und Landesherren ihnen einräumten. Ursprünglich gedacht als polizeiliche Erlaubnisse, welche die Gefährdung von Staatswesen, Moral und Religion durch den Betrieb von Druckmaschinen und die Verbreitung von Drucken verhindern sollten, dienten die Druckprivilegien alsbald auch als Entschädigung für den gemeinen Nutzen, den die Veröffentlichung eines Werkes bedeutete, durch das Fernhalten von Konkurrenz für den Absatz der Druckwerke. Den Autoren nutzte diese Privilegienerteilung mittelbar, indem sie die Verleger in die Lage versetzte, Honorare zu zahlen, oder brachte ihnen sogar direkte Vorteile, wenn der nicht seltene Fall des Selbst- oder Kommissionsverlages vorlag. Allerdings schützten all diese Privilegien nicht das eigentliche Geisteswerk, sondern das Druckwerk bzw. sicheren Druckern oder Verlegern ein räumliches oder zeitliches Gewerbesmonopol; ein

8 vgl. unten 5. Kapitel b) cc), S. 97 ff.

mittelbarer Urheberschutz kam nur dadurch zustande, daß der Verleger bei der Privilegerteilung vielfach nachweisen mußte, daß der Autor seine Zustimmung zum Druck erteilt hatte. Infolge dieser Regelung entstand bei den Verlegern als eigentlich Begünstigten der mit einem entsprechenden Rechtsbewußtsein verknüpfte Gedanke an ein Verlagseigentum⁹.

Pohlmann¹⁰ ist nun der Nachweis geglückt, daß, insbesondere auf Drängen zahlreicher Komponisten, der kaiserliche Reichshofrat bereits ab Beginn des 16. Jahrhunderts auch "Autorenprivilegien" erteilt hat, auf deren Erteilung angesichts der großen Zahl paralleler Vorgänge anscheinend eine Art gewohnheitsrechtlicher Anspruch bestanden hat. Mittels dieser Privilegien konnten erstmals Urheber direkt verhindern, daß ihre Werke unbefugt veröffentlicht wurden. Wichtig war dabei, daß der Geltungsbereich dieser Verwertungsprivilegien die Stadt Frankfurt am Main erfaßte, deren Buchmesse der bedeutendste Umschlagplatz von Druckerzeugnissen war. Mit dem Zerfall der kaiserlichen Zentralgewalt im Dreißigjährigen Krieg ist diese Rechtsübung jedoch wieder verschwunden, ohne eine direkte Nachfolge zu finden.

Im urheberrechtsgeschichtlichen Schrifttum ist ein mit großer Erbitterung geführter Streit darüber ausgefochten worden, ob diese von Pohlmann aufgefundenen Dokumente von urheberverwertungsrechtlichen oder urheberpersönlichkeitsrechtlichen Bemühungen der frühen Komponisten zeugen. Walter Bappert¹¹ hat Pohlmanns verwertungsrechtlicher Zuordnung widersprochen und behauptet, daß man im Gefolge der Renaissance zunächst den Persönlichkeitswert der Urhebertat und viel später erst deren wirtschaftliche Schutzbedürftigkeit erkannt habe. Er deutet die besagten "Autorenprivilegien" demnach als Ausdruck eines aus persönlichkeitsrechtlichen und ideellen Komponenten zusammengesetzten Rechtsbewußtseins der Autoren.

An dieser Stelle sollen derartige interpretatorische Divergenzen, die geeignet sind, vollkommene Verwirrung zu stiften, jedoch nicht weiter vertieft werden. Ich werde in geeignetem Zusammenhang¹² darstellen, warum jene dem heutigen urheberrechtsdogmatischen Verständnis entspringende Diskussion müßig gewesen ist.

Daß sich auch im 17. und 18. Jahrhundert das bei den Autoren ausweislich der Vorreden vieler Druckveröffentlichungen durchaus schon vorhandene Bewußtsein um den eigenständigen Wert der Geistesleistung gegenüber seiner Verkörperung als Druckwerk nicht durchsetzen konnte, findet Parallelen in der Rechtsgeschichte dieser Zeit¹³. Denn die Rechtswissenschaft des 15. bis 18. Jahrhunderts war geprägt von der Rezeption des romanistischen Rechtsdenkens. Das römische Rechtssystem enthielt aber - da Geisteserzeugnisse in der Antike noch nicht verkehrsfähig waren - keine Urheberschutzbestimmungen, und war vor allem trotz seiner hohen Entwicklung nicht geeignet, geistige, der Persönlichkeit entspringende Schutzgegenstände zu berücksichtigen. Dies gelang erst im 18. Jahrhundert, als sich die zunächst im Völkerrecht eingebrachten naturrechtlichen Vorstellungen auch in allen

9 vgl. z.B. Hubmann, S. 13 ff.; zum Vorstehenden siehe auch Unverricht, S. 567

10 Pohlmann, Frühgeschichte, insb. S. 183 ff.

11 Bappert, GRUR, a.a.O.

12 unten 5. Kapitel b) cc), S. 97 ff.

13 vgl. zum folgenden die glänzende Darstellung von Wieacker, a.a.O.

anderen Rechtsgebieten Geltung verschafften. Mit der Hervorbringung des Begriffs des "geistigen Eigentums" baute sich die Rechtslehre eine Brücke, die die analoge Anwendung römischer Sachgüterrechtsvorschriften auf Geistesleistungen ermöglichte¹⁴. Nach und nach gelang es, auch Geisteswerk als selbständiges Rechtsgut am Handelsverkehr der übrigen Wirtschaftsgüter teilnehmen zu lassen; an die Stelle der ursprünglichen gewerberechtlichen Orientierung, die sich im Privilegienwesen ausdrückte, trat im Laufe der Zeit immer stärker die Einsicht der überwiegenden Bedeutung des Rechtsbandes zwischen Autor und Werk.

Auf die Vorstellung einer *propriété littéraire et artistique* bauen auch die Verwertungsschutzvorschriften der oben zitierten französischen Gesetze auf, von deren Entstehung gleich die Rede sein wird. Diese Vorschriften und ihre Auslegung wurden für die Entwicklung eines modernen Musikurheberrechts zum entscheidenden Markstein, obwohl auch in England seit 1777 die Erstreckung des Schutzes des Copyright-Gesetzes von 1709 auf Kompositionen gerichtlich anerkannt war.

Im 18. Jahrhundert war dann neben dem Musikdruck bereits eine andere Verwertungsform unübersehbar in das Blickfeld des musikalischen Urheberrechts getreten, nämlich das Aufführungsrecht. Diese Erweiterung hing untrennbar mit den Umwälzungen in der soziologischen Entwicklung des Komponistenstandes zusammen, die sich um diese Zeit vollzogen. Musik wurde nun immer öfter in öffentlichen Veranstaltungen gegen Eintrittsgeld zu Gehör gebracht und verließ den Kreis der reinen Hof- oder Kirchenmusikpflege. Der "freie" Komponist wurde, wirtschaftlich betrachtet, zum Unternehmer, für den die Anerkennung eines geldwerten, frei übertragbaren Aufführungsrechts von enormer Bedeutung war.

Meine Arbeit wird nachweisen, daß das französische Urheberrecht für die heutige Ausgestaltung des Aufführungsrechts fast mehr noch als für die des Veröffentlichungsrechts maßstabsetzend geworden ist. Dies hängt zum einen damit zusammen, daß das Gesetz vom 13. Januar 1791 überhaupt zum ersten Mal das dem englischen Copyrightdenken fremde Aufführungsrecht kodifizierte. Zum anderen rührt dies auch daher, daß Paris als "*Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*" (*Walter Benjamin*) in seinen Mauern einen riesigen Opernbetrieb unterhielt. Mit der Entstehung der Gattung "Oper" war nämlich nicht nur die Entwicklung einer öffentlichen Musikpflege eng verknüpft, sondern - als von dieser Entwicklung ausgelöste Folge - auch die Ausgestaltung des Aufführungsrechts, das ganz wesentlich von der Auseinandersetzung um Opern und ihre Aufführungen geformt wurde. Denn während sich ein Komponist bei kammermusikalischen Werken durch eine rasche Drucklegung Erträge aus der finanziellen Beteiligung am Absatz der Auflage bzw. ein Festhonorar des Verlegers versprechen konnte, hätten er oder sein Verleger sich im Falle des Drucks einer Opernpartitur zweifach geschadet: Einerseits hätte eine solche Veröffentlichung selten ein breites Publikum erreicht und daher die hohen Gestehungskosten kaum eingebracht, andererseits und vor allem hätte dies beim Fehlen eines gesetzlich vorbehaltenen Aufführungsrechts bedeutet, auf die wirtschaftlich eigentlich interessante Möglichkeit der vielfachen Vergabe des Aufführungsmaterials gegen eine hohe Gebühr zu verzichten. Wie sich die während der "Grand Opéra"-Epoche vorangetriebene Ausweitung des dritten Artikels des 1791er-Gesetzes durch die französische Rechtsprechung sowie die Bemühungen um

14 siehe hierzu auch Pohlmann, Frühgeschichte, S. 151 ff.

ein international geschütztes Aufführungsrecht auf den Opern- und Musikbetrieb auswirkten, wird im weiteren Verlauf dieser Ausführungen dargelegt werden.

bb) Urheberpersönlichkeitsrechte

Die Geschichte des musikalischen Urheberrechts hat aber eigentlich nicht mit dem Kampf um das Veröffentlichungsrecht an Kompositionen begonnen, sondern mit der Entwicklung des Rechts auf Anbringung des Urhebernamentens, das dem Kreis der Urheberpersönlichkeitsrechte entspringt.

Sind uns Leoninus und Perotinus als erste namentlich bekannte Komponisten bezeichnenderweise nicht durch Eigennennung, sondern durch die Überlieferung des "Anonymus IV", eines englischen Musiktheoretikers des ausgehenden 13. Jahrhunderts, ein Begriff, so tauchten schon in Musikhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts vermehrt Autorennamen in und bei einzelnen Stücken auf.¹⁵ Diese Praxis setzte sich dann langsam gewohnheitsrechtlich durch, beschleunigt durch die allgemeine "Profanisierung" des Kulturschaffens im Anschluß an die Renaissance. Mit ihrem Aufkommen häuften sich die - allerdings schon der Antike bekannten - Plagiatprobleme, die bis zum heutigen Tag zu den schwierigsten und interessantesten Problemkreisen des Urheberrechts gehören.

Die Bedeutung der ideell-persönlichkeitsrechtlichen Ansprüche der Komponisten erhöhte sich mit dem Wandel des Zeitgeistes, den die Aufklärung hervorrief. Hatte die Benutzung fremder Melodien in den Jahrhunderten, in denen das Problem der Mehrstimmigkeit im Vordergrund stand, nicht nur als nicht ehrenrührig gegolten, sondern wichtige musikalische Formen wie die Motette und die Parodiemesse förmlich konstituiert, so änderte sich die Sichtweise unter dem Einfluß des Geniegedankens der Aufklärung.¹⁶ Bekannt und symptomatisch ist Matthesons 1728 veröffentlichtes Postulat "*Jeder gute Componist muß ein Original seyn!*", das das neue Denken zusammenfaßte. Der gehobene Rang der Autoreneure führte ab dem 18. Jahrhundert zum Auftreten erster gerichtlicher Plagiatstreitigkeiten, da das neue Selbstverständnis der musikalischen Urheber im Widerspruch zu gängigen Praktiken

15 Vgl. Unverricht, S. 564, der in diesem Zusammenhang betont, daß die Abkehr von der bis dahin üblichen anonymen (mündlichen oder schriftlichen) Überlieferung auch die Grundbedingung für direkte Absprachen von Musikauteur und Kopist darstellte.

16 Inwieweit für die veränderte Betrachtungsweise wirklich nur der Zeitgeist des 18. Jahrhunderts ausschlaggebend war, ist allerdings noch nicht untersucht. Dabei liegt der Gedanke nahe, daß die verfemten Plagiate auch eine ganz andere Qualität besaßen als die Parodien der vorhergegangenen Jahrhunderte. Der Vorgang des Parodierens galt nämlich weithin als Prüfstein für Kompositionskunst, indem ein Komponist beweisen mußte, ob es ihm gelang, aus einem vorgegebenen Baustein ein neues Gebäude zu errichten (bspw. indem er die Sopranstimme der Motette eines berühmten Kollegen unverändert als Tenorstimme einer eigenen Meßkomposition verwendete). Demgegenüber wurde der Plagiateur des 18. Jahrhunderts auch mit der treffenderen Bezeichnung "*Clausurndieb*" belegt (vgl. Braun, S. 66), weil er vorgefundene Melodien und Melodieformeln ("Klauseln") als Melodien eigener Werke benutzte und somit, wie es Johann Joachim Quantz 1752 formulierte, seine "*Erfindungen nicht im Kopf, sondern im Koffer*" mit sich führte (in: "*Versuch einer Anweisung, die Flute traversiere zu spielen*", Einleitung, 14.). Dieser Plagiatakt galt also der Melodie als solcher, die zudem aufgrund des musikalischen Stilwandels im 18. Jahrhundert eine weitaus höhere Bedeutung im musikalischen Kunstwerk erlangt hatte.

und gebräuchlichen Formen des musikalischen Alltags wie der des in Kirchenmusik und Oper verbreitet anzutreffenden *Pasticcios*, d. h. des Zusammenschmelzens verschiedener Werkteile eines oder mehrerer Autoren zu einem neuen Gesamtwerk, stand.

An dieser Stelle ist jedoch zu betonen, daß von einem Urheberpersönlichkeitsrecht, das der Ausgestaltung des *droit moral* in heutigen Kodifikationen entsprechen würde, im 18. Jahrhundert noch keine Rede sein kann. Die Geschichte dieses Rechts begann vielmehr erst, wie Stig Strömholm in einer hochstehenden Publikation¹⁷ klar nachgewiesen hat, indem in Frankreich nach 1800 "*des décisions qui accordent une certaine protection aux intérêts personnels des auteurs*"¹⁸ ergingen. Diese Feststellung ließe sich allenfalls dahingehend ergänzen, daß das Recht auf Anbringung des Autorennamens schon vorher gewohnheitsrechtlich anerkannt war und daß im Rechtsbewußtsein der Autoren die Werkehre spätestens im 18. Jahrhundert durchgehend einen hohen Wert besaß.

Die Gefahren, die darin liegen, zu sehr auf das "Rechtsbewußtsein" früher Komponistengenerationen abzustellen, werden allerdings bereits an der grundlegenden Studie von Pohlmann¹⁹ deutlich. Pohlmann schafft in seinen Veröffentlichungen eine Konfusion, indem er breit auf die Äußerungen der Komponisten zu urheberrechtlichen Fragestellungen eingeht und dann darstellt, daß es "*die Rechtswissenschaft selbst*" gewesen sei, "*die wegen ihrer speziell römisch-rechtlichen Orientierung diese bereits vorentwickelten Bewußtseinsgehalte vom 16. bis 18. Jahrhundert nicht hatte transparent werden lassen können.*"²⁰

Zwar hatte die Rechtslehre mit der Herausarbeitung eines sowohl dogmatisch als auch in seinen wirtschaftlichen Auswirkungen tragfähigen Urheberrechts in der Tat bis in unser Jahrhundert hinein zu kämpfen und wirkte dadurch gewiß oft verlangsamend auf die Entwicklungen ein²¹. Jedoch halte ich es für verfehlt, darin die eigentliche Ursache für die späte Entwicklung eines kodifizierten Urheberrechtsschutzes zu sehen. Vielmehr läßt sich nachweisen, daß das Rechtsbewußtsein, das viele frühe Autorengenerationen zu erkennen gegeben haben, zwar inzwischen seine Erfüllung gefunden hat, für seine Zeit aber nicht repräsentativ war, sondern nur die Privatansicht einer unerheblichen Minderheit. Hätte es nämlich in weiten Kreisen bzw. zumindest bei den politisch Mächtigen bestanden, so hätten sich, wie das Beispiel der kaiserlichen "Autorenprivilegien" zeigt, auch Wege finden lassen, es ohne den Gedanken an ein "geistiges Eigentum" oder ein Copyrightsystem durchzusetzen. In Wirklichkeit aber hat bspw. keine der in einzelnen deutschen Staaten erlassenen Buchdruckerordnungen die Autoren direkt geschützt (erst 1685 erwähnte ein kaiserliches Nachdruck-Mandat die ordnungsgemäße Urheberrechts-Übertragung vom Autor auf den Verleger²²); aus anderen Teilen Europas sind Komponisten-Privilegien ohnehin kaum bekannt²³. So wird die Verfeinerung des Rechtsbewußtseins der

17 Strömholm, a.a.O.

18 Strömholm, S. 117

19 Pohlmann, Frühgeschichte, a.a.O.

20 so Pohlmann in MGG, Art. "Urheberrecht", Sp. 1163

21 Dies wird zum Beispiel anhand der Beratungen des französischen Gesetzentwurfes aus dem Jahre 1836 in der *Chambre des Députés* sichtbar, s.u. 4. Kapitel a), S. 66 ff.

22 Pohlmann in MGG, Art. "Urheberrecht", Sp. 1170

23 ebd., Sp. 1169

Autoren zwar in den ersten urheberrechtlichen Kodifikationen und vor allem in den auf deren Grundlage angestregten Prozessen fruchtbar. Bis dahin jedoch waren die frühen Komponisten nichts anderes als eine Interessengruppe, die ihre Anliegen durchsetzen wollte und an den gesellschaftlichen Realitäten scheiterte, ein Vorgang, der sich auch heute noch oft beobachten läßt.²⁴

b) Die Entstehung der ersten französischen Urheberrechtsgesetze

Die vorhergehenden Ausführungen haben gezeigt, welch entscheidender Schritt für die Autoren im Übergang vom bis zum 18. Jahrhundert herrschenden Privilegienwesen zu den ersten Urheberrechte gewährenden Kodifikationen lag. Für das musikalische Urheberrecht waren dabei die französischen Nachrevolutionsgesetze wesentlich folgenreicher als der 82 Jahre früher in England erlassene *Act 8 Anna, Cap. 19*, da das diesem zugrundeliegende Copyrightsystem z.B. eine Erfassung des Aufführungsrechts nicht zuließ²⁵. Von Interesse ist daher, wie es zu den französischen Kodifikationen kam. Da die Geschichte dieser Gesetze, vor allem durch die grundlegende Arbeit von Dock²⁶, auf deren Darstellung ich mich im folgenden stütze, als gut erforscht gelten darf, kann es hier bei einer kurzen Zusammenfassung bleiben.

Bereits vor der Französischen Revolution zeichnete sich ab, von welchen Seiten besonders starke Impulse im Kampf um einen staatlichen Urheberschutz ausgehen würden. Bei den fast ausschließlich gewerberechtlich ausgerichteten Verlegerprivilegien, die der Königshof in Form monopolisierter Druckerlaubnisse verlieh²⁷, wurde seitens der Schriftsteller und Komponisten allenfalls versucht, für den eigenen Fall günstige Bedingungen zu erreichen. Vor der Ausnutzung ihres öffentlichen Einflusses zugunsten generell besserer Schaffensbedingungen schreckten sie unter anderem zurück, weil ihnen ein solches Verhalten nicht im Einklang mit ihrem Selbstverständnis zu stehen schien, wie Boileau in einer Epistel seiner 1674 erschienenen *"Art Poétique"* ausdrücklich bekundet hatte:

"Je sais qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime/Tirer de son travail un tribut légitime,/Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés/Qui dégoûtés de gloire et d'argent, affamés,/Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire/Et font d'un art divin un métier mercenaire."²⁸

24 Eine anders betonte, im Ergebnis aber ähnliche Kritik an der Sichtweise von Pohlmann findet sich bei Strömholm, S. 94 ff.

25 Die ab 1783 in den Vereinigten Staaten von Amerika beginnende Copyrightgesetzgebung, die ab 1790 auch die Druckveröffentlichungen von Musik erfaßte, kann hier ebenfalls außer Betracht bleiben; einige Informationen dazu bietet die Darstellung von Fuld, S. 15 f.

26 Dock, a.a.O., mit umfassender Bibliographie S. 201 ff.

27 Einen Überblick bietet der Artikel von Brenet, a.a.O.

28 Zitiert nach Dock, S. 84; diese Verse Boileaus wurden schon im 19. Jahrhundert in juristischen Publikationen gerne verwendet

"Ich weiß, daß ein edler Geist ohne Scham und Verbrechen/aus seiner Arbeit einen legitimen Gewinn ziehen darf,/aber ich kann jene angesehenen Autoren nicht ausstehen,/die, vom Ruhm verdorben und nach Geld gierig,/ihren Apollon in den Lohn eines Buchhändlers stellen/und aus einer göttlichen Kunst ein käufliches Metier machen."

Ungeachtet dieses hemmenden Respektes der Autoren sind schon unter dem Regime des Privilegiensystems während des 18. Jahrhunderts entscheidende Schritte in Richtung der Anerkennung einer *propriété littéraire et artistique* unternommen worden. Einerseits gelang es in einer Reihe von Prozessen Erben von Urhebern, wie den Enkelinnen La Fontaines, die wirtschaftliche Nutzung der von ihnen geerbten Rechte gegen konkurrierende, auf Privilegien gestützte Ansprüche von Verlegern durchzusetzen. Andererseits führten zahllose Beschwerden von Verlegern aus der Provinz, die sich aufgrund der einseitig Pariser Kollegen zugesprochenen Privilegien mit immer wieder verlängerter Geltungsdauer benachteiligt fühlten, 1777 zum Erlaß von sechs *Arrêts* durch den *Conseil du Roi*. In ihnen wurde, bereits weitgehend im Geiste einer *propriété littéraire et artistique*²⁹, die Geltungsdauer von Druckprivilegien beschränkt und der Schutz gegen Contrefaçon, d.h. die unrechtmäßige Zueignung von Geistesleistungen, zugunsten von Privileginhabern und Autorenerven verschärft. Diese *Arrêts* wurden in der Folgezeit von den Pariser Verlegern und Buchhändlern heftig, aber erfolglos bekämpft. Es ist besonders bezeichnend zu sehen, daß selbst diese Opponenten bei allem Widerstand in der Sache das "heilige Recht" ("*droit sacré*") der Autoren anerkannten. Man sollte sich daher, wenn sogleich vom Durchbruch des Gedankens des Geistigen Eigentums in den Nachrevolutionsgesetzen die Rede sein wird, vor Augen halten, daß diese Wende bereits vorbereitet war, ehe sie durch das Werk der *Assemblée Nationale* eine bleibende Gestaltung fand.

Der wohl wichtigste Vorkämpfer der neuen Gesetze dürfte bekanntermaßen Beaumarchais gewesen sein. Dieser hatte sich schon vor der Revolution an die Spitze einer Gruppe dramatischer Autoren gestellt, die lautstark und mit einigem Erfolg ihre Rechte reklamierte.³⁰ Die Streitigkeiten entzündeten sich dabei an Regelungen, die in ihren Grundzügen bereits in den 1680er Jahren von den Schauspielern der *Comédie Française*³¹ auf Drängen des Hofes beschlossen worden waren, um die Rechte und Honorare der Schauspielautoren zu klären, deren Stücke in das Repertoiremonopol dieser königlich privilegierten Bühne aufgenommen worden waren. Nachdem es verschiedentlich zu Unmut bei den Autoren über das Gebaren der

29 Unter Rechtshistorikern ist die Frage, ob sich in den fraglichen *Arrêts* in der Tat schon der Gedanke des Geistigen Eigentums Bahn gebrochen hat, umstritten; vgl. zu der Diskussion, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 3977 (m.w.N. in Fn. 5)

30 vgl. zum folgenden auch Bayet, S. 3 ff.

31 Zu dieser Zeit bildeten die Schauspieler der *Comédie-Française* - ebenso wie die der meisten anderen Bühnen - gleichzeitig die Direktion ihres Theaters (und waren zumeist auch die Autoren der aufgeführten Stücke - Molière! -). Die Trennung in einen das Unternehmensrisiko tragenden Direktor und angestellte Schauspieler erfolgte erst nach der Französischen Revolution. Rechtlich bedeutete sie, daß die Theater von diesem Moment an als Handelsunternehmen angesehen wurden. Vgl. Agnel, S. 11 ff.

Comédiens gekommen war, beauftragte Richelieu 1776 Beaumarchais damit, eine Untersuchung der Lage der dramatischen Autoren anzustellen.

Die Wahl gerade Beaumarchais' für die Erfüllung dieser Aufgabe war dadurch zu erklären, daß er in ausgesprochen freundschaftlichen Beziehungen zu den *Comédiens* stand, denen er sogar zwei seiner Schauspiele geschenkt hatte. Zur Erfüllung seiner Mission wurde ihm denn auch freimütig zugestanden, die Register der *Comédie* zu konsultieren. Die aus dieser Lektüre herrührenden Einsichten dürften es gewesen sein, die einen grundlegenden Wandel seiner Einstellung hervorriefen und ihn zu einem der leidenschaftlichsten Kämpfer für die Urheberrechte der Bühnenautoren machten.

So hatten die *Comédiens* unter Louis XVI. anerkannt, daß der Autor zu einem Neuntel (in früheren Jahren zu einem Achtzehntel) an der Nettoeinnahme aus der Aufführung seines Stücks zu beteiligen sei. Bei der Errechnung der tatsächlichen Summe verstanden sie es aber, von den Bruttoeinnahmen die erstaunlichsten Abzüge vorzunehmen, indem sie unter anderem Abonnementeinnahmen generell nicht berücksichtigten etc. Effektiv hat die *Comédie* in der Zeit der Geltung dieser Regelung von einer Gesamteinnahme von über einer Million livres lediglich 38.000 livres an die Autoren abgeführt.³² In einem Falle, nämlich der Affäre um Louvain de la Saussaie aus dem Jahre 1774, ging die Rechenkunst der *Comédiens* besonders weit. Diesem Autor wurde, als er den ihm zustehenden Tantiemenanteil für die Aufführung seiner Komödie *La Journée lacédémonienne* - die Einnahmen von 1200 livres erbracht hatte - forderte, vorgerechnet, daß er aufgrund außergewöhnlicher Produktionskosten der *Comédie* vielmehr 101 livres, 8 sous, 8 deniers schulde.³³

Beaumarchais empörte nun nicht nur die Willkür, mit der die *Comédiens* ihre fantastischen Berechnungen anstellten, sondern mehr noch, daß die Schauspielautoren als eigentliche Urheber der großen kommerziellen Erfolge der *Comédie* für ihre Arbeit kein zureichendes Entgelt erhielten. Zwar wagte er unter den besonderen Umständen nicht, seine Kritik sofort in die Öffentlichkeit zu tragen, doch fand sich bald eine geeignete Gelegenheit, da die *Comédie* zu dieser Zeit seinen *Barbier de Séville* spielte. Nach der 32. Vorstellung dieses Stückes verlangte und erhielt er eine Abrechnung, die ihm von der Gesamteinnahme von 78.166 livres als *droits d'auteur* 5.418 livres zuwies.³⁴ Beaumarchais verweigerte die Annahme dieser Summe und strengte stattdessen einen Rechtsstreit an, den der *Conseil du Roi* dadurch beendete, daß er am 9. Dezember 1780 einen *Arrêt* erließ, der die Tantiemenfrage neu und für die Autoren günstiger regelte. Auch dieser *Arrêt* zeugt davon, daß man den Urhebern zu dieser Zeit bereits Rechte zugestand.

Folgenreicher noch als der von ihm geführte Rechtsstreit ist eine andere Maßnahme gewesen, die Beaumarchais im Kampf um die Rechte der dramatischen Autoren ergriff. Am 27.6.1777 richtete er ein Rundschreiben an alle Schauspielautoren, deren Stücke von der *Comédie* angenommen waren. Mit ihm lud er zu einem Treffen in seine Wohnung ein, bei dem eine gemeinsame Interessenvertretung gegründet werden sollte. Während seiner Untersuchungen über die Lage der Schauspielautoren

32 Despatys, S. 19

33 Despatys, S. 8 f.

34 Sämtliche Materialien zu der Auseinandersetzung Beaumarchais' mit der *Comédie-Française* dokumentieren D'Heylli/de Marescot, S. L1 (=51) ff.

hatte er die Überzeugung gewonnen, daß diese ihre internen Querelen überwinden müßten, um durch solidarisches Handeln ihre Situation verbessern zu können. Die *Comédiens* nahmen sich, dies seine Einsicht, deshalb alles Mögliche gegenüber den Schriftstellern heraus,

*"parce qu'ils agissent contre des gens isolés, dispersés, sans réunion, sans force et sans appui, contre des gens qui ont plus d'intelligence de leur art que de connaissance des affaires ou plus d'amour de la paix que de fermeté pour défendre leur droit. Ils veulent bien les auteurs en baguettes, ils les redouteraient en faisceaux."*³⁵

"weil sie gegen isolierte, zerstreute Menschen ohne Vereinigung vorgehen, ohne Kraft und ohne Einflußmöglichkeiten, gegen Menschen, die mehr Verständnis ihrer Kunst als Geschäftskennntnisse haben oder mehr Friedensliebe als Entschlossenheit zur Verteidigung ihrer Rechte. Die Autoren in (einzelnen) Ruten haben sie gern, die in Bündeln würden sie fürchten."

Den im gleichen Sinne gehaltenen Einladungen an die Standesgenossen³⁶ entsprach das Resultat der ersten Zusammenkunft: Die 21 Schauspielautoren konstituierten sich am 3. Juli 1777 zu einer Interessengemeinschaft, die aus ihrer Mitte vier Kommissare, darunter auch Beaumarchais, berief.

Diese Vereinigung war es, die nach der französischen Revolution ausschlaggebend auf die Urheberrechtsgesetzgebung der *Assemblée Nationale* einwirkte und nicht nur die für das französische Urheberrecht bis heute typische Trennung in ein *droit de représentation* und ein *droit de reproduction* mitverantwortete, sondern sogar dafür wirkte, daß - ganz anders als in England - das bis dahin überhaupt nicht geschützte Aufführungsrecht³⁷ sogar noch vor dem Vervielfältigungsrecht kodifiziert wurde. Wie eng die Verbesserung der materiellen und sonstigen Bedingungen auch bei den Komponisten mit der Bildung schlagkräftiger Interessenverbände nach dem Vorbild der Beaumarchais-Gruppe zusammenhing, wird meine Arbeit noch zeigen.

Die grundlegende Entscheidung der *Assemblée Constituante* vom 4. August 1789 brachte nach dem Sieg der neuen Ideale die Abschaffung sämtlicher Privilegien. Dies betraf sowohl den Buch- und Notendruck als auch Opern und Theater. Dennoch änderte sich aber an der Praxis der Privilegerteilung und -geltung für die *libraire-imprimeurs* zunächst nichts³⁸, weil der Umsturz des festgefügtten alten Systems völlig unvorbereitet gekommen war. Dagegen ergriffen die Schauspielautoren die Initiative, um nun auch jene Fesseln sprengen zu können, die ihnen der vergleichsweise liberale *Arrêt* von 1780 noch anlegte. Ihre ersten Forderungen bestanden darin, die völlige Theaterfreiheit einzuführen und die *propriété littéraire et artistique* als absolutes Prinzip anzuerkennen. Um dies zu bekräftigen, ließ Cailhava, ein Mitglied des Beaumarchais-Kreises, bereits Ende 1789 einige seiner

35 zit. nach Despatys, S. 20

36 vgl. Dock, S. 144 f.; den Text des Rundschreibens konnte ich leider nicht konsultieren.

37 vgl. Dölemeyer, Handbuch des Privatrechts, S. 3977

38 vgl. wiederum Brenet, a.a.O.

Stücke in Eigenregie im *Théâtre du Palais Royal* aufführen, wogegen sich die *Comédie* in scharfer Form verwahrte. Die Beaumarchais-Gruppe erstellte daraufhin eine Petition, mit der sie eine radikale Umgestaltung des bisherigen Rechtszustandes forderte, und reichte sie am 24. August 1790 bei der *Assemblée* ein, die damals schon verschiedene von anderer Seite her eingegangene *Mémoires* zu diesem Komplex diskutierte. Auf Drängen der *Comédie* hatten etwa zur selben Zeit auch 25 ihr nahestehende Autoren eine Denkschrift verfertigt, in der - trotz grundsätzlicher Anerkennung des Aufführungsrechts - doch wesentliche Gedanken des alten Systems bewahrt wurden.

Am 13. Januar 1791 fanden in der *Assemblée* Beratung und Beschlußfassung eines Gesetzes über die Neuregelung des Bühnenwesens statt. Zum Berichterstatter war Le Chapelier bestellt worden, der eingangs zu den anstehenden Problemen Stellung bezog. Zur Frage der *droits d'auteur* enthielt seine Rede die nachherade berühmt gewordenen Sätze:

*"La plus sacrée, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage fruit de la pensée d'un écrivain... Comme il est extrêmement juste que les hommes qui cultivent le domaine de la pensée tirent quelques fruits de leur travail, il faut que pendant toute une vie et quelques années après leur mort, personne ne puisse disposer sans leur consentement du produit de leur génie."*³⁹

"Das heiligste, persönlichste aller Eigentümer ist das Werk, die Frucht der Gedanken eines Schriftstellers... Genauso wie es aber höchst gerecht ist, daß die Männer, die die Domäne der Gedanken kultivieren, einige Früchte aus ihrer Arbeit ziehen können, darf auch während ihres ganzen Lebens und einige Jahre nach ihrem Tod niemand ohne ihre Zustimmung über den Ertrag ihres Genies verfügen dürfen."

Nach längerer Diskussion nahm die *Assemblée* dann den sechs Tage später vom König abgezeichneten *Décret* an, der - im wesentlichen mit den Forderungen der Beaumarchais-Gruppe übereinstimmend - die gesamte Materie des Bühnenrechts umfassend neu regelte. Zwar konnten die ihrer Privilegien beraubten Theaterdirektoren im Folgejahr noch einmal Einfluß auf die *Assemblée* ausüben und vorübergehend eine "Entschärfung" des Gesetzes erreichen, jedoch wurde es bereits 1793 - erneut auf Druck der Interessengemeinschaft dramatischer Autoren - in vollem Umfang wieder in Kraft gesetzt.

1793 war dann auch das Jahr, in dem die *Assemblée* dem *droit de représentation* ein *droit de reproduction* an die Seite stellte. Die Annahme des Gesetzes über das Veröffentlichungs- und Verbreitungsrecht der Künstler und Literaten erfolgte aufgrund eines Rapports von Lakanal ohne jegliche Diskussion am 19. Juli 1793; der König setzte es fünf Tage darauf in Kraft.

Welch historische Augenblicke das Urheberrecht in diesen Jahren erlebt hat, wird am ehesten deutlich, wenn man sich klarmacht, daß die lakonisch anmutenden Texte dieser beiden Gesetze bis zum Jahre 1957 kraft immer feinerer Auslegung durch

39 zit. nach Dock, S. 152

Rechtsprechung und Rechtslehre den Kern des französischen Urheberrechts gebildet haben. Noch bei der Schaffung des 1957er-Gesetzes hielt man am dogmatisch längst überholten Begriff der *propriété littéraire et artistique* fest. Die weit ausstrahlende Wirkung der beiden Nachrevolutionengesetze schließlich kann kaum ermessen werden.

c) Die Entwicklungen zwischen 1793 und 1826

Wenden wir uns nun der Zeit zwischen dem Erlaß der beiden Urheberrechtsgesetze und dem Jahr 1826, dem Beginn des Untersuchungszeitraumes, zu.

Die Annahme und praktische Umsetzung der Bestimmungen von 1791 und 1793 benötigte einen längeren Prozeß. Es zeigte sich, daß die noch überall bestehenden alten Vorstellungen nicht in kurzer Zeit aus der Welt zu schaffen waren und ferner, daß seitens des Staates Abstriche an dem revolutionären Geist der neuen Gesetze gemacht wurden. So blieb die gesetzlich verbürgte Theaterfreiheit zwar bestehen, wurde aber in zwei Richtungen ausgehöhlt: Einerseits führte man am 17. Mai 1794 die staatliche Zensur wieder ein, nachdem die ursprüngliche Idee des Gesetzgebers nur eine Unterwerfung der Bühnen unter die polizeiliche Gewalt vorgesehen hatte.⁴⁰ Andererseits etablierte Napoleon I. 1807 das System staatlich privilegierter Theater- und Opernhäuser wieder⁴¹, die sich zwar wachsender privater Konkurrenz zu stellen hatten, zugleich aber erhebliche Subventionen bezogen. Diese Zuschüsse stammten größtenteils aus Zwangsabgaben, die auf die privaten Spielstätten erhoben wurden.

Auch blieben die von den Autoren erhofften wirtschaftlichen Auswirkungen der neuen Urheberrechte zunächst aus. Insbesondere in der Provinz zahlten viele Theaterdirektoren den Autoren die ihnen zustehenden Tantiemen nicht. In dieser Situation war es wiederum die von Beaumarchais ins Leben gerufene Interessengemeinschaft, die den Schriftstellern die Durchsetzung ihrer Rechte ermöglichte. Sie stellte in allen größeren Städten Agenten an, die die Zahlung der *droits d'auteur* zu überwachen hatten. Ferner handelte sie mit den Schauspielhäusern Verträge über eine einheitliche prozentuale Beteiligung der Urheber aus. Als sich zeigte, daß sich einige Autoren auf ein Preisdumping einließen, um ihre Stücke gespielt zu sehen, verpflichtete die Vereinigung ihre Mitglieder am 28. Oktober 1806 vertraglich zu absoluter Loyalität gegenüber ihren Zielen.⁴²

Im Jahre 1810 wurde durch den *Décret* vom 5. Februar auf Drängen der Autoren die Geltung der *droits d'auteur* um 10 Jahre auf 20 Jahre post mortem auctoris verlängert. Diese Änderung betraf jedoch nur die Verwertung von Werken durch Veröffentlichung; die Erben von dramatischen Autoren konnten fast bis zur Jahrhundertmitte⁴³ nur fünf Jahre über den Tod des Autors hinaus Tantiemen für die Aufführung seiner Werke beanspruchen. Die verlängerte *jouissance* hinsichtlich der Verwertung durch Veröffentlichung bot Erben und sonstigen Inhabern von Urheberrechten zumindest einen begrenzten Schutz, nachdem sich gezeigt hatte, daß unter

40 vgl. Krakovitch in Archives Nationales (Hrsg.), S. 16 f.

41 vgl. oben S. 12

42 Despatys, S. 21 f.

43 vgl. unten S. 131

dem Regime der ursprünglichen Regelung mit Neuauflagen der Werke gestorbener Autoren sehr oft bis zum Ablauf der Schutzfrist gewartet wurde.

Die Frage der Geltungsdauer der Urheberrechte blieb aber stets im Zentrum der Auseinandersetzungen. An ihr entzündete sich schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine immer wieder auflebende, bei weitem nicht nur juristische Kreise beschäftigende Diskussion über die Natur der *droits d'auteur*. Die Künstler nämlich forderten, unterstützt von Stimmen aus Rechtswissenschaft und Politik, mit Hinweis auf den Begriff der *propriété littéraire et artistique* einen dem Sacheigentum gleichgestellten ewigen Schutz der geistigen Leistung. In der Betonung des Eigentumsgedankens bewies sich dabei ein gewandeltes Selbstbewußtsein der neuen Autorgeneration. Zugleich stellte diese Akzentuierung im Zeitalter des Liberalismus, dem eine gesellschaftliche Betrachtungsweise des Eigentums noch recht fremd war, die Anspruchsberechtigung der Urheber wirkungsvoll heraus. Dagegen wandten andere Kreise, gestützt auf die in der Philosophie des 18. Jahrhunderts angestellten Überlegungen⁴⁴, ein, daß Gedanken und ihr Ausdruck generell nicht eigentumsfähig seien; von daher könne einem Künstler allenfalls ein zeitlich begrenztes Privileg zur Ausbeutung seiner Leistung zugestanden werden. Schließlich hielt sich eine Mittelmeinung, die zumindest in der Rechtslehre im Laufe der Zeit vorherrschend wurde⁴⁵, wonach es sich bei der *propriété littéraire et artistique* um ein echtes Eigentumsrecht handele, das lediglich in seiner Ausnutzung beschränkt sei. Um diese Debatte, die hier nur skizzenhaft aufgezeichnet wurde, rankte sich die gesamte Urheberrechtsdiskussion des 19. Jahrhunderts.

Gleichfalls im Jahre 1810 wurde die Urheberschutzgesetzgebung durch die Schaffung des *Code pénal*, der eine Reihe von Vorschriften zur Strafbarkeit von *Contrefaçon* enthält⁴⁶, abgerundet.

Jedoch verliefen die Entwicklungen nicht einheitlich in Richtung einer stetigen Ausweitung des Urheberschutzes. Anhand einer Bestimmung des auch als *Code Napoléon* bekannten *Code Civil*, der im Jahre 1804 in Kraft trat, verstand es die Rechtsprechung, ausländische Autoren vom Genuß der *droits d'auteur* fernzuhalten und so die einschneidendste Beschränkung der neuen Rechte vorzunehmen. Da es für das Verständnis der urheberrechtlichen Situation zu Beginn der "Grand Opéra"-Epoche unabdingbar ist, sich die dabei verwendete delikate juristische Argumentation zu vergegenwärtigen, sei diese kurz vorgeführt.⁴⁷

Der oben angeführte dritte Artikel des Gesetzes vom 13. Januar 1791 ging nicht ausdrücklich darauf ein, ob die *droits d'auteur* auch Ausländern zustehen sollten. Der Geist der Revolutionszeit, der in der *Assemblée* zu dieser Zeit noch wirkte, legte aber nahe, daß vom Ideal der *Egalité* bei den Urheberrechten nicht abgewichen werden sollte; jedenfalls wurde in den Diskussionen zu dem Gesetzentwurf und in dem Rapport Le Chapeliers keine derartige Tendenz sichtbar. Das Problem stellte

44 Im Rahmen dieser Ausführungen kann den philosophischen Fundamenten der verschiedenen Urheberrechtstheorien nicht nachgegangen werden; für einen ausführlicheren Überblick über einen Teil der damaligen Diskussion in Frankreich empfiehlt sich die mit weiteren Nachweisen versehene Darstellung von Götz von Olenhusen in: Herschel/Rehbinder, S. 83 ff. Eine ausgezeichnete allgemeine Darstellung bietet Bappert, Wege zum Urheberrecht, a.a.O.

45 vgl. Villefort, a.a.O., Ausgabe vom 31.10.1851

46 Der Text dieser Normen findet sich im Apparat dieser Arbeit, S. 304 f.

47 vgl. auch Despatys, S. 213 ff.

sich dann ausdrücklich mit Einführung des *Code civil*, dessen elfter Artikel folgende Bestimmung enthielt:

"L'étranger jouira en France des mêmes droits civils que ceux qui sont ou qui seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra."

"Ein Ausländer genießt in Frankreich diejenigen bürgerlichen Rechte, die einem Franzosen durch die Verträge der Nation, der dieser Ausländer angehört, zugesprochen wurden oder werden."

Nach dem Wortlaut dieser Norm war angesichts des Fehlens zwischenstaatlicher Abkommen zum Schutz der Urheberrechte klar, daß Ausländer, sollte man die *droits d'auteur* als normale *droits civils* begreifen, vom Schutz der neuen Gesetze nicht erfaßt würden. Die Frage war aber, ob die *droits d'auteur* nicht als *droits naturels* begriffen werden konnten oder mußten; dann wäre, da derartige "Naturrechte" von der französischen Rechtsordnung unbedingt anerkannt wurden, der Weg zu einem alle Autoren umfassenden Urheberrecht frei gewesen. Rechtsprechung und Rechtslehre hatten zwei mögliche Orientierungspunkte: Einerseits hätten sie im Wege der historischen Auslegung auf den Willen der nachrevolutionären Gesetzgebungsversammlung abstellen können, in der Le Chapelier die *propriété littéraire et artistique* als das heiligste und persönlichste Eigentum bezeichnet hatte; dann wäre das Aufführungsrecht als *droit naturel* auch den ausländischen Autoren erhalten geblieben. Andererseits konnten sie die Unterscheidung zwischen Zivil- und Naturrechten auch danach treffen, ob es sich um Rechte handelte, die bei allen zivilisierten Völkern gleichsam "von Natur aus" anerkannt wurden; dann wäre wegen der Einzigartigkeit der französischen Regelung der Aufführungsrechte diesen nur der Charakter von *droits civils* zuzusprechen gewesen.

In der Tat hat man sich am Anfang des 19. Jahrhunderts für den zweiten Weg entschieden und so *de lege lata* die *droits d'auteur* in die Bahnen nationaler Begrenztheit gewiesen.⁴⁸ Noch auffälliger als beim Aufführungsrecht geschah dies beim Veröffentlichungsrecht. Zwar hatte es im gleichen Atemzug mit der in Artikel 39 des *Décret* vom 5. Februar 1810 verkündeten Schutzfristverlängerung in der nächsten Bestimmung geheißt:

"Art. 40: Les auteurs, soit nationaux, soit étrangers, de tout ouvrage imprimé ou gravé, peuvent céder leur droit."

"Art. 40: Die Autoren eines gedruckten oder gestochenen Werkes, seien sie Franzosen oder Ausländer, können ihr Recht (daran) abtreten."

48 Daß Frankreich dennoch in Bezug auf den Schutz ausländischer Autoren ein fortschrittlicher Staat war, verdeutlicht der Vergleich mit Österreich: Dort war es ab 1775 für einen Nicht-Österreicher unmöglich, für seine Druckveröffentlichungen Privilegienschutz zu erlangen. Damit war er gezwungen, seine Werke im Ausland erscheinen zu lassen; in Österreich konnten diese dann als kostengünstige Raubdrucke erscheinen und als solche gemäß der offiziellen Begründung den Bildungsstand des Volkes leichter erhöhen. Vgl. Unverricht, S. 569 f. sowie Sachs, S. 32 ff.

Der Wortlaut dieser Norm legt die Auslegung nahe, daß den ausländischen Autoren derselbe Schutz wie ihren französischen Kollegen zuteil werden sollte. Die Rechtsprechung aber interpretierte die Vorschrift so, daß sie sich nur auf Werke bezöge, die in Frankreich erstveröffentlicht waren.⁴⁹ Um die dennoch durch dieses Gesetz entstandene Ungleichbehandlung von Veröffentlichungs- und Aufführungsrechten der ausländischen Autoren zu beseitigen, gestanden die Gerichte Ausländern nun ein *droit de représentation* an den Werken zu, die diese in Frankreich uraufgeführt hatten. Alle anderen Bühnenwerke von Ausländern hingegen fielen nach dieser Auslegung ebenso wie die zuerst außerhalb Frankreichs gedruckten Kompositionen in die *domaine public*, waren also gemeinfrei.

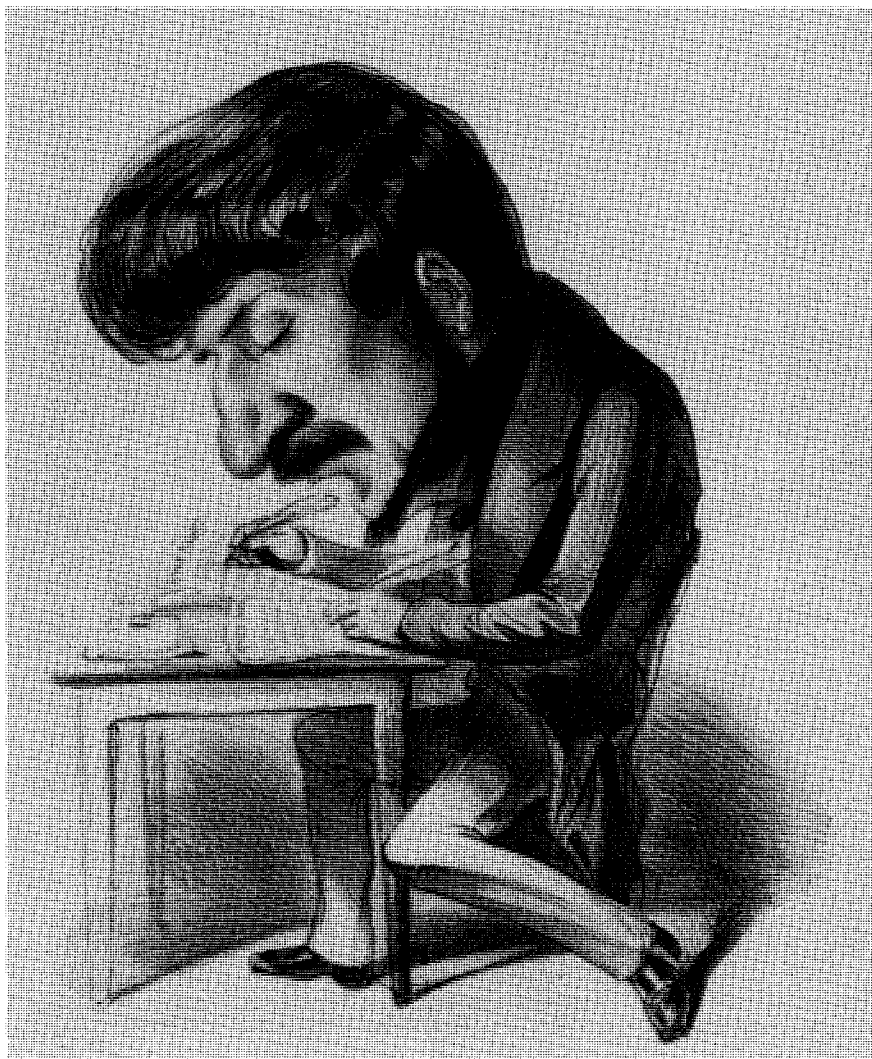
Die jungen, "revolutionären" Urheberrechte machten in ihrer Geltung nach diesen Kunstgriffen der Rechtsauslegung demnach - ähnlich den vorherigen Privilegien - an den Landesgrenzen halt. Daß es die Rechtsprechung war, die jenseits des Wortlautes der Urheberrechtsgesetze diese Einschränkungen schuf, sollte den Blick nicht davor verdunkeln, daß sie damit Vorstellungen zur Durchsetzung verhalf, die in der Gesellschaft des nachrevolutionären Frankreich noch Allgemeingut waren.⁵⁰ Denn wenn auch die "heilige" *propriété littéraire et artistique* den nationalen Autoren ohne weiteres zugestanden wurde, so daß z.B. der Kampf gegen die in Belgien in großem Umfang betriebene Contrefaçon französischer Bücher von jedermann unterstützt wurde, so fand sich doch zunächst keine Bereitschaft, die Folgen einer bedingungslosen Anerkennung der Rechte ausländischer Autoren zu tragen. Zu sehr wußte man die Vorteile zu schätzen, die die Existenz einer breiten *domaine public* mit sich brachte, und die sich zum Beispiel in dem günstigen Preis der populären Historienromane Walter Scotts oder in der Attraktivität von Opernbühnen, die wie das Théâtre Italien ein ausschließlich fremdsprachiges Repertoire pflegten, auswirkte. So konnte das Théâtre Italien die Summe, die es aufgrund der Rechtslage für Autorenabgaben an Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi etc. sparte, für das Verpflichten ausgezeichneter Sänger oder andere Aufwendungen einsetzen.

Im Jahre 1826 also fehlten in der Rechtsprechung zum neugeschaffenen französischen Urheberrecht Gedanken an die Anerkennung der Rechte von Ausländern noch weitgehend. Ferner waren die zu den Gesetzen von 1791 und 1793 ergangenen Urteile geprägt von einem "gewerberechtlichen" Verständnis der *droits d'auteur*: Während die verwertungsrechtliche Seite dieser Rechte schon weitgehend erfaßt war, wurde über andere als rein wirtschaftliche Interessen der Autoren betont einzelfallbezogen geurteilt.

Im November 1825 wurde eine Kommission damit beauftragt, ein neues Urheberrechtsgesetz für Frankreich auszuarbeiten. Zu ihren Mitgliedern zählten mit Rénouard, dem späteren Verfasser der ersten wichtigen Gesamtdarstellung des Urheberrechts, Portalis (fils), nachmalig Präsident der *Cour de Cassation*, sowie

49 Despatys, S. 216, m.w.N. Die enormen Auswirkungen, die diese Einschränkung für die ausländischen Autoren mit sich brachte, hat Sachs, S. 42 ff., am Beispiel Johann Nepomuk Hummels aufgezeigt: Einige von Hummels Werken kursierten gleich in zehn (!) verschiedenen Ausgaben, weil jeder der großen Pariser Musikverleger sich an der Popularität von dessen (gemeinfreier) Musik bereichern wollte.

50 vgl. dazu unten S. 199 ff.



Die abgebildete Karikatur, die den ungemein produktiven Komponisten mit der linken Hand eine *opera seria* und mit der rechten eine *opera buffa* schreiben läßt, erschien im Pariser Journal *Le Charivari*. In Anspielung auf den Verfall der nationalen Opernstile (mit dem das Bedürfnis nach einem grenzübergreifenden Urheberrechtsschutz entstand), war sie wie folgt untertitelt: "*Donizetti, dont le brillant genie/nous a donné cent chefs-d'oeuvre divers/n'aura bientôt qu'une patrie/et ce sera tout l'univers.*" ("Donizetti, dessen strahlendes Genie/uns hundert verschiedene Meisterwerke gegeben hat/wird bald nur noch ein Vaterland haben/und das wird das ganze Universum sein.")

dem berühmten Rechtsprofessor Pardessus überragende juristische Köpfe; die Leitung der Kommission lag in den Händen des Vicomtes Sosthène de la Rochefoucauld, der über viele Jahre das für sämtliche Bühnen Frankreichs zuständige *Ministère de la Maison du Roi* leitete. Die Diskussionen in dieser Kommission konzentrierten sich im wesentlichen auf die neuralgische Frage, ob es sich bei der *propriété littéraire et artistique* um eine "véritable propriété" handle, die ein ewiges Recht begründe. Dem König wurde daneben aber auch ein konkreter Vorschlag zur Gestaltung eines umfassenden Urheberrechtsgesetzes unterbreitet.⁵¹ Jedoch lehnte es die Regierung Charles X. schließlich ab, diesen Text an die *Chambres* weiterzuleiten, so daß die erste große Gesetzgebungsbemühung auf dem Gebiet der *droits d'auteur* bereits im Anfangsstadium steckenblieb.⁵²

Die eben aufgezeigte Situation des Urheberrechts vor 1826 trug, wie sich im Verlauf meiner Ausführungen noch zeigen wird, bereits die Keime für Auseinandersetzungen in sich, durch die sich das musikalische Urheberrecht während der "Grand Opéra"-Epoche verändern sollte. Vor allem war dadurch, daß die gesetzliche Regelung der *droits d'auteur* das Einklagen der Ansprüche von Autoren möglich machte, das neuartige Rechtsgebiet zu einem nicht mehr zu vernachlässigenden Faktor im Kultur- und Rechtsleben geworden.

So war das Interesse an der Materie bei den Advokaten, die die Wichtigkeit des Urheberrechts rasch erkannt hatten, bereits 1826 so groß, daß die Advokatenversammlung mehrmals zu fortbildenden Vorträgen auf diesem Gebiet zusammenkam. Zur Klientel der Advokaten gehörten neben Autoren und Autorenerben insbesondere die einflußreichen Pariser Musikverleger, die sich nicht scheuten, die ihnen abgetretenen Rechte der Komponisten gegen ihre Kollegen bzw. Konkurrenten gerichtlich durchzusetzen.

Zivil- und strafrechtliche Klagen fanden sich dabei etwa zu gleichen Teilen. Dies hing mit einer bis heute fortbestehenden Eigenheit des französischen Rechts zusammen, nämlich der Möglichkeit, gegen eine *Contrefaçon*, also die Verletzung des Autorenrechts⁵³ (sei es durch unbefugte Veröffentlichung oder widerrechtliche Auf-

51 Dessen Text ist wiedergegeben bei Romberg II, S. 236 ff.

52 vgl. zu den Arbeiten dieser Kommission Strömholm, S. 163 ff., insb. S. 165

53 Während das französische Recht unter *Contrefaçon* eine strafbare Urheberrechtsverletzung versteht, wird der Begriff "Plagiat" dort im Gegensatz zum deutschen Verständnis für eine straflose Nachahmung verwendet: "*La Contrefaçon porte atteinte au droit civil; le plagiat offense le moral; l'imitation enfreint les préceptes du gout.*" ("Die *Contrefaçon* schädigt das Zivilrecht; das Plagiat beleidigt die Moral; die Nachahmung übertritt die Gebote des Geschmacks.") (Renouard, hier zitiert nach Castelain/Rouanet de Vigne-Lavit, S. 15) "*C'est le préjudice que la reproduction illicite est susceptible d'apporter au droit exclusif d'auteur, qui sert de ligne de démarcation entre la contrefaçon et le plagiat. La loi punit le délit de l'amende et de la confiscation (Code pénal, art. 427 et 429); elle laisse à l'opinion publique le soin de juger le plagiat.*" ("Es ist der Schaden, den die unrechtmäßige Wiedergabe dem ausschließlichen Recht des Urhebers zuzufügen geeignet ist, der als Abgrenzungslinie zwischen *Contrefaçon* und Plagiat dient. Das Delikt straft das Gesetz durch Bußgeld und Einziehung (Code pénal, Art. 427 und 429); der öffentlichen Meinung überläßt es die Aufgabe, das Plagiat zu rechen.") (Villefort, a.a.O., Ausgabe vom 31.10.1851). In dieser Abgrenzung von *Contrefaçon* und Plagiat nach dem Tatbestandsfordernis eines wirtschaftlich meßbaren Schadens liegt im französischen Recht bis heute ein schwerwiegendes Hemmnis für die effiziente Geltendmachung eines "*droit moral*". Daher plädieren bspw. Castelain/Rouanet de Vigne-Lavit, S. 15, dafür, das Moment des "Schadens" stärker aus der Sicht des Autors zu definieren.

Zum Begriff des Plagiats im deutschen Recht vgl. Hanser-Strecker, S. 29 ff. (insb. S. 32 ff.).

führung eines geschützten Werkes), nach Wahl des Betroffenen zivil- oder strafgerichtlich vorzugehen⁵⁴.

54 Für die Wahl des Zivilrechtsweges spricht dabei neben der Scheu vieler Autoren, eine Strafklage gegen einen Verleger, Theaterdirektor oder Kollegen zu erheben, der Umstand, daß sich auf diese Weise regelmäßig leichter Schadensersatz einklagen läßt. Vgl. Castelain/Rouanet de Vigne-Lavit, S.19

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 wurde¹; 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.² 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 Gründen³ 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. I. sowie 16.4.1828

2 vgl. zu der folgenden Darstellung Gossett, 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 versprochen⁴. 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, intercallés 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 Prozeß⁵ 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 Druckstöcke erreicht. Dabei hatte er dargelegt, daß Rossini in Frankreich ungeachtet der Bestimmungen des *Code Civil*⁶ 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 Druckwerke⁷ zugeführt habe (und für deren absoluten Rechtsinhaber er sich deshalb hielt), nicht zu Contredances 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 Schadens⁸ 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 konfiszierten 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.⁹ 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."*¹⁰

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 I. 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.¹¹

Schließlich mußte Troupenas noch eine weitere gerichtliche Niederlage im Zusammenhang mit den Rossinischen Opernadaptationen hinnehmen.¹² 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 Gesamthonorars ausmachen könne.¹³

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 Tantiemenprozent 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 Mitautoren von Opern, wie ich noch berichten werde¹⁴, 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 Schmarotzens 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 vor¹⁵, 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".¹⁶

"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 der einen 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 Urheberrechtes 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..."¹⁷

Rossinis Entscheidung für Paris ist also auch vor dem Hintergrund zu sehen, daß dort erfolgende Erstaufführungen und Erstaugaben 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 Benyovsky, 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 wird¹⁸ 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.¹⁹

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^{er} Instance* obsiegte der Gläubiger mit seinem Anliegen.²⁰ 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 oeuvres, mais que pour la vente de ses ouvrages le consentement de ses héritiers n'est pas également nécessaire; qu'ils n'ont sucédé qu'aux droits matériels de l'auteur,..."

18 so von Strömholm, 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*.²¹

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.²² Wenngleich diese Argumentation im französischen Rechtsdenken der Zeit auch keinesfalls unüblich war²³, so gewinnt man doch zumindest bei der Lektüre des Prozeßberichts in der *Gazette des Tribunaux*²⁴ 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 musikalischen 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. Strömholm, S. 118 f., der alle wesentlichen Aspekte des Vergne-Prozesses zutreffend analysiert.

22 Gazette des Tribunaux, 12.1.1828

23 Vgl. die von Strömholm, S. 118 f., hinzugezogenen Parallelscheidungen

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.²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷ Ein entsprechender Vertrag wurde am 18. August unterschrieben; wenige Tage später brachte Schlesinger bereits die Sammlung der "*Chants français*" Rouget-Delisles auf den Markt.²⁸

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 konfiszierte 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 Lisles 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* erschienen²⁹ - 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 1829³⁰, 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.³¹ 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 über großen Abhängigkeit von den Theaterdirektoren zu lösen. Zugleich erkannte er, daß eine große, bühlen- 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."*³²

"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

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 musikalischen 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 Crostens, 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 Rechtsstreitigkeiten 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.")

rolde 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

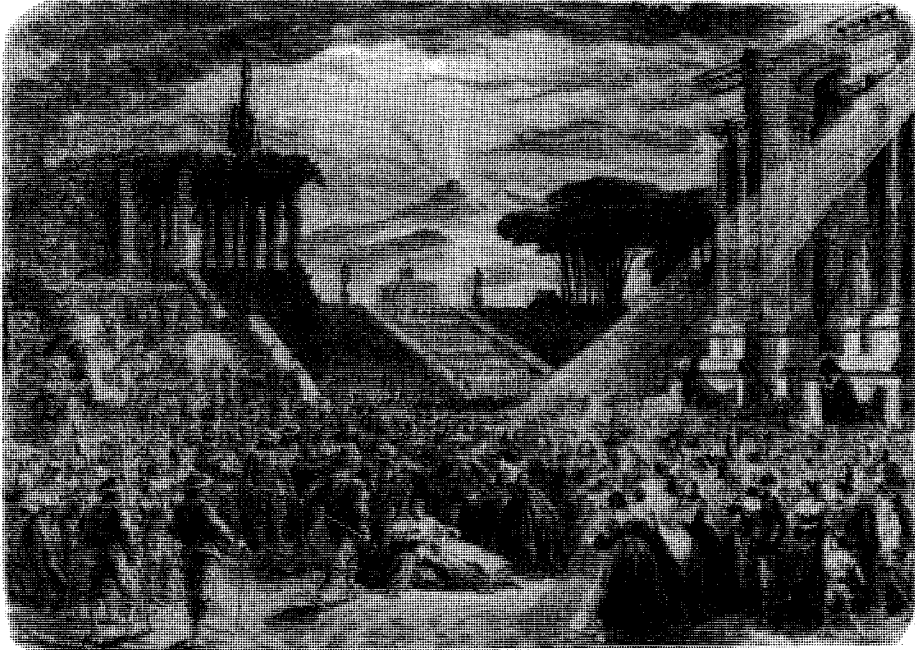
11 Gazette des Tribunaux, 3.9.1832; vgl. auch den ausführlicheren Bericht angesichts der späteren Berufungsverhandlung, Gazette des Tribunaux, 19.6.1833

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 "Stimmen 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, wieoft 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 Dekorateurs 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 intrigierenden Gefolgsleuten 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 Vesuvus die Katastrophe zeichenhaft wider. Während sich das *drame lyrique* in den 1860er Jahren bereits anschiebt, 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-Élysées

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 Roqueplan 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-Élysées Konzerte gab, bei denen es - neben Contredances 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 Operaufführungen 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 Élysées - 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 Zuwiderhandlung 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-Élysées 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'exécuter ou de faire exécuter 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 Manuskriptenhandel zu treiben. Ferner versuchten sie, sich gegen das Kursieren von Abschriften minderwertiger Werke mit falschen Autorenuweisungen 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 incidens plus ou moins pathétiques de l'intrigue; ce n'est que pour la musique, et même seulement pour quelques morceaux saillans, 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 réglemens 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 konzertante 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 vielmaligen 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 kopiertem 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 Opern 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 erstauflührende 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-Élysées

Auch das weitere Schicksal der Freiluftkonzerte an den Champs-Élysées 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 erklangen 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, Konträtänze 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.



Ein Höhepunkt der Laufbahn Philippe Musards (1793-1859) waren die Pariser Opernbälle 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 Konkurrenzunternehmen 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 vielmaliger 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 Zuwiderhandlung 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 vernachlässigenden 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-Élysées ne retentissaient plus de ces brillans

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-Élysées 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-Élysées, 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 banquettes 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-Élysées* 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 "Revue" zu einem wichtigen Bestandteil des Pariser Kultur- und/oder Nachtlebens.

Viertes Kapitel

Die Zeit von 1836 bis 1840

In der zweiten Hälfte der 1830er Jahre sind von verschiedenen Seiten energische Bemühungen um den Ausbau der Autorenrechte unternommen worden. Der französische König berief 1836 erneut eine Urheberrechtskommission ein; der von dieser Kommission ausgearbeitete Entwurf eines neuen französischen Urheberrechtsgesetzes wurde 1839 von der *Chambre des Pairs* und 1841 von der *Chambre des Députés* beraten, dort schließlich aber abgelehnt. Die SACD hatte währenddessen schwere und entscheidende Kämpfe gegen die Pariser Theater- und Operndirektoren zu bestehen, in deren Verlauf sie ein Schauspielhaus bestreikte. Mit der Gründung der *Société des gens des lettres* im Jahre 1838 begann der Kampf um die Geltendmachung der Autorenrechte gegenüber Verlegern von Tages- und Wochenzeitungen, die bis dahin das Recht des freien Nachdrucks einmal veröffentlichter Artikel für sich in Anspruch nahmen. Das Inkrafttreten des preußischen Urheberrechtsgesetzes im Jahre 1837 signalisierte, daß der Siegeszug gesetzlich verbürgter Urheberrechte quer durch Europa nicht mehr aufzuhalten war und gab gleichzeitig Impulse für die Bemühungen um einen zwischenstaatlichen bzw. internationalen Autorschutz.

All diese Entwicklungen sollen im folgenden Kapitel zur Sprache kommen; zugleich werden auch die Pariser Musikurheberrechtsprozesse weiter verfolgt. Allerdings stelle ich den Rechtsstreit, in dem Gasparo Spontini 1840 die Direktion der Opéra verklagte, in einem nachfolgenden eigenen Kapitel dar.

a) Der Gesetzentwurf der Urheberrechtskommission des Jahres 1836

Eines der wesentlichen Ziele, das Scribe und seine Gesinnungsgenossen im Jahre 1829 mit der Neustrukturierung der SACD verfolgt hatten, war es, auf ein neues, umfangreiches französisches Urheberrechtsgesetz hinzuwirken, das an die Stelle der fragmentarischen Nachrevolutionenbestimmungen treten sollte. Zwar hatte die Rechtsprechung aus den wenigen Vorschriften der Gesetze von 1791 bzw. 1793 zahlreiche Autorschutzansprüche abgeleitet, jedoch entsprach die Wirkungskraft dieser oftmals bloß einzelfallbezogenen Ansprüche nicht der einer breit angelegten Kodifikation. Nach dem Scheitern der Arbeit der Gesetzesberatungskommission von 1825¹, an der sich die Autoren ohnehin nur ungenügend beteiligt fühlten, lagen Befürchtungen nahe, daß nun eine lange Phase der Stagnation auf diesem Gebiet angebrochen sein könnte. Unter Geltendmachung des öffentlichen Einflusses ihrer Mitglieder gelang es der SACD aber bereits 1836, die neuerliche Bildung einer Kommission zu erreichen.

Dieser Kommission, die am 23. Oktober 1836 vom Innenminister per *Arrêt* einberufen wurde, gehörten als Abgesandte der *Société* namentlich Daniel François

1 vgl. oben I. Kapitel c), S. 36 ff.

Esprit Auber, Victor Hugo und Eugène Scribe an; das literarische Lager besaß zudem mit Lamartine einen auch politisch exponierten Kopf. Zu den juristischen Koryphäen zählten Männer wie Chaix-d'Est-Anges² und - wiederum - Rénouard; den Vorsitz führte der Comte Ségur. Da die Arbeiten dieser Kommission wesentlich dadurch erleichtert wurden, daß die vorhergehende Kommission des Jahres 1825 einen ausführlichen zweibändigen Abschlußbericht erstellt hatte, über dessen Sachgemäßheit weitgehende Einigkeit bestand, konnte der Comte Ségur bereits am 29. März 1837 den *Rapport der Commission de la propriété littéraire* vorlegen, und zwar mit folgender Vorrede:

*"Ce ne pouvait être surtout dans le moment où, par une grande et patriotique conception, un roi, célèbre par son amour éclairé des arts et des lettres, les fait succéder dans les plus magnifiques de nos palais, au plus puissants et au plus absolus des rois de l'ancienne France, que les intérêts les plus intimes des artistes et des auteurs, après ceux de leur gloire, pouvaient être plus longtemps négligés."*³

"Es konnte vor allem nur in dem Moment sein, in dem - mittels einer großen und patriotischen Konzeption - ein König, gefeiert wegen seiner aufgeklärten Liebe für Künste und Literatur, diese in die großartigsten unserer Paläste den mächtigsten und absolutesten Königen des alten Frankreich nachfolgen läßt, daß die allereigentlichsten Anliegen der Künstler und Autoren - nach jenen ihres Ruhms - nicht länger vernachlässigt werden konnten."

Aus dieser scheinbar belanglosen Eloge wird das politische Motiv erkennbar, das den König bzw. die Regierung bewegen hatte, sich des Kampfes der Autoren anzunehmen und ihn zur Staatsangelegenheit zu machen: Die bei den Intellektuellen nicht gut angesehene Juli-Monarchie wollte mit ihrem Eintreten für die *droits d'auteur* in den betreffenden Kreisen Boden gutmachen. Dieses Verfahren sollte im Frankreich des 19. Jahrhunderts Tradition bekommen: Schon die erste Kommission, die 1825 unter der Restauration tätig war, hatte unwillentlich zu solchen "Propagandazwecken" gedient. Schließlich sollte es im Jahre 1861⁴ das ebenfalls bei den Intellektuellen nicht sehr gelittene Second Empire sein, welches die dritte große Gesetzgebungsanstrengung auf dem Gebiet des Urheberrechts hervorbrachte.⁵

Die Ségur-Kommission nun bekannte sich grundsätzlich dazu, daß es ein dem Autor frei zur Disposition stehendes, übertragbares geistiges Eigentum gäbe. Dessen Schutz sei auf 50 Jahre post mortem auctoris auszuweiten, wobei im Interesse der Allgemeinheit zwei Einschränkungen zu machen seien: Falls die Erben eines Buchautors die Wiederauflage des Werkes verweigerten, sei ein Verfahren vorzusehen, mit dem eine solche erzwungen werden könne. Die Erben eines dramatischen Au-

2 zu Chaix-d'Est-Anges vgl. unten S. 87 ff.

3 Wiedergabe nach Gazette des Tribunaux, 30.3. 1837

4 vgl. unten 15. Kapitel c) bb), S. 272 f.

5 so Strömholm, S. 163; wenn auch die Propagandafunktion der Urheberrechtskommissionen gewiß nicht von der Hand zu weisen ist, bleibt Strömholm bei seiner Argumentation doch den (kaum fñhzbaren) Nachweis schuldig, daß es in Frankreich im 19. Jahrhundert auch Regierungen gegeben hat, die die fälligen Urheberrechtsreformen aufgrund ihres guten Einvernehmens mit Künstlern und *hommes des lettres* unversucht gelassen hätten.

tors hingegen sollten zwar einen einklagbaren, 50 Jahre währenden Tantiemenanspruch haben, dem Urheber aber nicht in dessen Genehmigungsrecht nachfolgen; die Aufführung dramatischer Werke sollte also insoweit mit dem Tode des/der Urheber in die *domaine public* fallen.

In diesem Zusammenhang hatte sich Victor Hugo bei den Beratungen der Kommission dafür eingesetzt, die letztgenannte Regelung zum generellen Prinzip zu erheben. Nach seiner Meinung sollte jede geistige Schöpfung von jedermann gegen Leistung einer finanziellen Abgabe an den Autor frei verwertet werden können. Dieser Gedanke hat seinerzeit als "Victor Hugo-Modell" Furore gemacht und ist insbesondere von Portalis (fils) - also dem seinerzeit ranghöchsten französischen Richter - in dessen Rede vor der *Chambre des Pairs* anlässlich der Beratungen des von der Kommission ausgearbeiteten Gesetzesentwurfs aufgegriffen worden⁶. Hugo konnte sich letztlich mit seiner Idee aber nicht durchsetzen. Nur einige Jahre später sollte, Ironie des Schicksals, der berühmte Schriftsteller selbst zum energischsten Kämpfer gegen eine bestimmte Art der Ausbeutung seiner Werke werden; in den von ihm angestrebten Prozessen hat er dabei immer wieder hervorgehoben, daß seinem Anliegen durch bloße Geldzahlungen in keiner Weise zu entsprechen sei⁷.

Ein weiteres Hauptziel des Ausschusses war es, wirksamere Maßnahmen gegen *Contrefaçon* durchzusetzen. Dazu schlug er vor, das gesetzliche Mindeststrafmaß für diese Tat rigoros anzuheben. Damit sollte zum einen die Abschreckungswirkung auf potentielle Täter erhöht werden, zum anderen bestand allgemeiner Unmut darüber, daß sich die Gerichte zu oft von den *Contrefacteurs*, die milde Urteile erließen, erweichen ließen.

Der Gesetzesentwurf, den die Regierung der *Chambre des Pairs* 1839 zuleitete, basierte auf den Beratungen der Ségur-Kommission.⁸ Allerdings hatten die verantwortlichen Regierungsmitglieder in Anbetracht der über Jahrzehnte mit großer Heftigkeit geführten Diskussion über eine legitime Schutzdauer für die *propriété littéraire et artistique* anstelle der von der Kommission vorgeschlagenen 50jährigen Schutzfrist nur eine Verlängerung der geltenden Frist um 20 auf 30 Jahre *post mortem auctoris* zur Abstimmung gestellt.

Während der Gesetzesentwurf am 31. Mai 1839 von der *Chambre des Pairs* ohne übermäßig lange Diskussionen mit 78 gegen 31 Stimmen angenommen wurde⁹, gestaltete sich die entsprechende Prozedur in der *Chambre des Députés* Anfang des Jahres 1841 erheblich komplizierter. Zunächst beriefen die Deputierten eine hauseigene neunköpfige Kommission ein, die verschiedene Interessenvertreter von Künstlern und Verlegern sowie den Erzbischof von Paris (hinsichtlich des Eigentums an theologischen Werken) zu dem Gesetzesentwurf anhörte. In diesem Ausschuß konnte Lamartine, den man aufgrund seiner Erfahrung mit der Materie zum Vorsitzenden gewählt hatte, die Forderung nach einer 50jährigen Schutzfrist bei einer mit 5:4

6 vgl. Gazette des Tribunaux, 30.5.1839; auch der nichtgenannte Schreiber des Berichtes über die späteren Beratungen in der *Chambre des Députés*, Gazette des Tribunaux 22.3.1841, hielt Hugos Vorschlag für eine vorzugswürdige Alternative.

7 vgl. unten 6. Kapitel, S. 100 ff.; vgl. ferner Hugos Einstellung zu dem Gesetzgebungsentwurf der Jahre 1861/62 (in dem die Idee einer *domaine public payant* bereits von weit radikaleren Forderungen überholt worden war) unten S. 273

8 Der Text dieses Gesetzesentwurfes wird wiedergegeben bei Romberg II, S. 238 ff.

9 vgl. Gazette des Tribunaux, 30. und 31.5.1839

Stimmen denkbar knapp verlaufenen Abstimmung doch noch durchsetzen. Ebenfalls erweiterte der Ausschuß den Gesetzentwurf um den Zusatz, daß mit den ausländischen Regierungen Verträge für einen gegenseitigen Urheberschutz ausgehandelt werden müßten.¹⁰

Am 14. März 1841 stellte Lamartine der *Chambre des Députés* schließlich das endgültige Projekt vor, und zwar in einer rhetorisch meisterhaften Rede voller idealistischer Gedanken, die mit den Sätzen endete:

*"Permettez-moi d'ajouter que la constitution sérieuse et légale de la propriété littéraire, artistique, industrielle, est un fait éminemment conforme à ces principes démocratiques qui sont la nécessité et le labeur de notre temps. Cette nature de propriété porte avec soi tout ce qui manque aux démocraties. C'est de l'éclat sans privilège; c'est du respect sans contrainte; c'est de la grandeur pour quelques uns sans abaissement pour les autres. On a supprimé la noblesse, mais on n'a pas supprimé la gloire. Ce don éclatant de la nature est, comme les autres dons de Dieu, accessible à toutes les classes. Le génie, qui naît partout, est le grand niveleur du monde; mais c'est un niveleur qui élève le niveau général des peuples. La propriété littéraire est surtout la fortune de la démocratie; la gloire est la noblesse de l'égalité."*¹¹

"Erlauben Sie mir hinzuzufügen, daß eine ernsthafte und legale Ausbildung des literarischen, künstlerischen und industriellen Eigentums ein den demokratischen Prinzipien, die die Notwendigkeit und harte Arbeit unserer Zeit sind, in höchstem Maße konformer Tatbestand ist. Diese Art des Eigentums bringt alles mit sich, was den Demokratien fehlt, nämlich Glanz ohne Privileg, Respekt ohne Zwang, Größe für einige ohne Erniedrigung der anderen. Man hat den Adel abgeschafft, aber den Ruhm hat man nicht abgeschafft. Diese glänzende Gabe der Natur ist, wie die anderen Gaben Gottes, allen Klassen zugänglich. Das Genie, das überall geboren wird, ist der große Gleichmacher der Welt; aber es ist ein Gleichmacher, der das allgemeine Niveau der Völker hebt. Das geistige Eigentum ist vor allem das Glück der Demokratie; der Ruhm ist der Adel der Gleichheit."

Die Einigkeit über die hehren Ziele, die mit dem neuen Gesetz verfolgt werden sollten, hielt in der *Chambre des Députés* jedoch nicht über die Rede Lamartines hinaus an.¹² Bereits bei der Diskussion des ersten Artikels brach unter den Deputierten ein heftiger Streit über die Dauer der Schutzfrist los, der auch nach mehreren Tagen voll gegenläufiger Anträge seiner Lösung nicht näher kam. Daneben trat immer stärker die Erkenntnis in den Vordergrund, daß die Einbettung der neuen *droits d'auteur* in das bestehende Rechtssystem eine ungeahnte Vielzahl schwierigster juristischer Probleme mit sich bringen würde. So war unklar, ob die Urheberrechte in das eheliche Gemeinschaftsgut fallen sollten und wie mit ihnen

10 Der von der *Chambre des Députés* diskutierte Gesetzentwurf wird wiedergegeben bei Romberg II, S. 243 ff.; vgl. zur Anbringung der Änderungen auch Gazette des Tribunaux, 19.2.1841

11 zitiert nach Gazette des Tribunaux, 17.3.1841

12 Zum folgenden Gazette des Tribunaux, 22., 24., 26., 30. und 31.3. sowie 3.4.1841; vgl. auch Strömholm, S. 163 ff., insb. S. 165 ff.

dann im Falle einer Erbaueinandersetzung zu verfahren wäre.¹³ Bei verheirateten Autorinnen trat das delikate Problem hinzu, ob dem Ehemann kraft der ihm nach der damaligen Rechtslage durch die Ehe verliehenen Rechtsmacht gar bereits mit der Entstehung eines Werkes seiner Gattin die *droits d'auteur* daran zufallen sollten. Umstritten war weiter, ob der Käufer eines Kunstwerks auch das (Urheber-)Recht auf Reproduktion desselben miterwerbe oder ob er sich mit einer "platonischen" Rechtsstellung begnügen müsse; in Zusammenhang damit wurde das Problem erörtert, ob nicht ein Künstler sein Leben lang das Recht behalten müsse, ein von ihm geschaffenes Werk verändern zu können. Schließlich konnte man sich auch nach langen Debatten nicht darüber einig werden, ob die "heiligen" Urheberrechte im Rechtsverkehr dem Zugriff von Gläubigern ausgesetzt seien, insbesondere im Fall der Pfändung eines Manuskriptes oder Gemäldes.¹⁴

Die Deputierten machten also bei der Diskussion des Gesetzentwurfes die Entdeckung, daß die bloße Einigkeit darüber, daß den französischen Autoren die besten Bedingungen gebührten, damit diese den Ruhm der Nation in Literatur und Künsten mehren könnten, die teilweise ausgesprochen komplizierten juristischen Probleme, die die Ausweitung der *droits d'auteur* mit sich brachte, nicht lösen half. Da sich auch die von den Abgeordneten gewählten Kommissionsmitglieder, namentlich aber deren Vorsitzender Lamartine¹⁵, nicht in der Lage zeigten, überzeugende Antworten auf rechtliche und wirtschaftliche Fragen zu geben, uferte die Diskussion in der *Chambre des Députés* in ein endloses Durcheinander aus, an dem Deputierte und Öffentlichkeit schließlich jegliches Interesse verloren. Selbst weitsichtige Forderungen wie diejenige des Marquis de Lagrange, in Frankreich auch die Contrefaçon aller ausländischen Werke verfolgen zu lassen, um so die ausländischen Staaten (Belgien!) ihrerseits zum Schutz der französischen Autoren auf deren Territorium zu bewegen, fanden in dieser Atmosphäre keine Zustimmung mehr:

*"Mais, dans l'état où était la Chambre, il a suffi qu'un député vint balbutier quelques paroles sur l'inconvénient d'acheter plus cher les livres étrangers, que l'on paie aujourd'hui bon marché, pour que les cinquante ou soixante membres qui pouvaient bien garnir la salle rejettent sans plus de façon l'amendement de M. de Lagrange."*¹⁶

-
- 13 Die damalige Rechtsprechung hat die Zugehörigkeit der Urheberrechte zum ehelichen Gemeinschaftsgut sogar im Fall einer Autorin bejaht, die noch unverheiratet unter ihrem Mädchennamen ein Buch geschrieben hatte, auf das die Gläubiger ihres Ehemannes, der es nach ihrem Tod veröffentlichte, zugreifen wollten; *Tribunal Civil de la Seine*, 26.7.1837 = *Le Droit* Nr. 586, 1837
- 14 Vgl. die Lösung einer verwandten Problematik durch die Rechtsprechung im Vergne-Prozeß, oben 2. Kapitel b), S. 46 ff.
- 15 Zu Lamartines Lebenstragik hat denn auch eine charakteristische Unfähigkeit zur wirtschaftlichen Ausbeutung seiner Geistesleistungen viel beigetragen. Der gefeierte romantische Poet, Kopf der 1848er Revolution und Gegenkandidat Napoleons III. bei der Präsidentschaftswahl 1848, endete in furchtbarer materieller Not, die er trotz unablässiger literarischer Produktion nicht abwenden konnte; vgl. La Fournière, a.a.O.
- 16 *Gazette des Tribunaux*, 1.4.1841

"Aber in dem Zustand, in dem die Kammer sich befand, genügte es, daß ein Abgeordneter einige zusammenhanglose Worte über den Nachteil stammelte, die ausländischen Bücher, die man heute billig kaufe, teurer bezahlen zu müssen, um zu erreichen, daß die 50 bis 60 Mitglieder, die den Saal wohl bevölkern mochten, ohne weiteres Aufheben den Strafvorschlag des Herrn de Lagrange zurückwiesen."

Schließlich wurde, obwohl zahlreiche Artikel bei den Einzelabstimmungen große Mehrheiten gefunden hatten, das gesamte Gesetzesvorhaben in der Sitzung vom 2. April 1841 abgelehnt. Damit hatte Frankreich die historische Chance vertan, durch die Verabschiedung des vorgeschlagenen modernen und umfangreichen Urheberrechtsgesetzes auf dem Gebiet der Autorenschutzgesetzgebung auf Jahrzehnte hinaus die Führungsrolle zu behalten. An die Stelle Frankreichs trat nun Preußen, dessen Urheberrechtsgesetz vom 11. Juni 1837 zwar weit hinter der Konzeption des gescheiterten französischen Gesetzes zurückblieb¹⁷, aber dennoch, wie beispielsweise Rénouard 1838 in seinem Lehrwerk zum Urheberrecht feststellte, "*la plus complète et la mieux rédigée de toutes celles qui existent*"¹⁸ war.

Die Ablehnung des Gesetzentwurfs bedeutete zugleich, daß die Bühnenautoren Frankreichs in ihrem Kampf um ihre Urheberrechte weiter an die Gerichte verwiesen bzw. aufgefordert waren, durch geeignete "außergesetzliche" Maßnahmen das Ausbleiben einer umfangreicheren Kodifikation wettzumachen. In diesem Zusammenhang sollte es abermals die SACD sein, die bei der Verstärkung der Rechtsposition der Autoren Maßstäbe setzte.

b) Das Ringen der Autorenvereinigungen um erhöhten Einfluß

Am 29.1.1838 gründete sich, nach dem Vorbild der SACD, auf Betreiben u.a. von Victor Hugo und Alexandre Dumas, eine Gesellschaft der *Gens de lettres*. Diese versuchte noch in ihrem Gründungsjahr, den Zeitungen Tarife vorzuschreiben, nach denen sie fortan den Autoren den - bis dahin unbezahlten - Nachdruck bereits an anderer Stelle veröffentlichter Artikel entgelten sollten. In dem daraufhin gegen zwei nicht zahlungsbereite Verleger geführten Rechtsstreit¹⁹ wurde von den Gerichten erstmals die Frage diskutiert, ob eine solche Société überhaupt prozeßführungsbefugt sei.

Noch grundsätzlicher war der Einwand, den die Direktoren des Théâtre du Gymnase, Poirson und Cerfbeer, im selben Jahr gegenüber der SACD erhoben: Da die

17 So erkannte das Preußische Gesetz das Aufführungsrecht nicht in vollem Umfang an: Wegen des Argumentes, daß der Druck eines Musikwerks nur zu Aufführungszwecken erfolge, bestand ein Aufführungsrecht nur, solange ein Werk noch nicht im Druck erschienen war. Immerhin war dieses Gesetz in Deutschland jedoch das erste, daß den Autoren zumindest grundsätzlich ein Aufführungsrecht zuerkannte. Von der Deutschen Bundesversammlung wurde dieser Passus später nicht übernommen. Vgl. Unverricht, S. 574; Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4013 f.

18 Rénouard, Bd.I, S. 268; leider fehlt zu den Bestrebungen um die Ausbildung des musikalischen Urheberrechts in den deutschen Staaten im 19. Jahrhundert jegliche Literatur von musikhistorischer Seite.

19 Gazette des Tribunaux, 15.9.1838

SACD keiner der im *Code du Commerce* genannten zulässigen Arten einer *Société* entspreche, könne dieses Syndikat der Autoren allenfalls als "Association" auftreten (dies hätte bedeutet, daß ihr Bestehen einer - frei widerruflichen - Genehmigung bedürft hätte; für die Mitgliedschaft in einer ungenehmigten *Association* sah das Gesetz Haftstrafen vor).

Die schwierigen Fragen des französischen Gesellschaftsrechts, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch bei Prozessen der Autorensyndikate erörtert wurden, interessieren für meine Darstellung weniger²⁰; aufschlußreich ist jedoch die zunehmende Härte, mit der von verschiedener Seite versucht wurde, den Autorenvereinigungen ihre Existenz zu erschweren. Dies belegt die ungeheure Bedeutung, welche die *Sociétés* gewonnen hatten. So wurde der erwähnte Prozeß von Cerfbeer und Poirson gegen die SACD durch eine Bestimmung aufgelöst, die seit Anfang der 1830er Jahre in den Formularverträgen der *Société* mit den Theaterdirektionen verwendet wurde und den Vertragsabschluß damit verknüpfte, daß von den Theatern jährlich eine bestimmte Anzahl von Benefizvorstellungen zugunsten der Sozialkasse der *Société* gegeben werden mußte. Die Theaterdirektoren fühlten sich durch die stetig wachsenden Forderungen der Autorensyndikate erdrückt; es klingt fast wie eine Umkehrung des Appells Beaumarchais²¹, wenn der Schlußsatz des Briefes eines anonymen Theaterdirektors an die Zeitschrift *Le Droit* 1838 lautete:

*"La Commission (der "Société des auteurs et compositeurs dramatiques") est bien puissante, elle dispose de ressources énormes, mais les Tribunaux sont là pour assurer justice à quelques entrepreneurs isolés contre des adversaires si nombreux et si forts."*²²

"Die Kommission (der "Société des auteurs et compositeurs dramatiques") ist wahrhaft mächtig, sie verfügt über enorme Ressourcen, aber die Gerichte sind dafür da, den wenigen isolierten Unternehmern Gerechtigkeit zuzusichern gegenüber so zahlreichen und starken Gegnern."

Der von Cerfbeer unternommene Versuch, die Standardverträge der SACD durch Individualabmachungen mit einzelnen Autoren zu umgehen, führte zum sofortigen Ausschluß dieser Schriftsteller aus der *Société* oder dazu, wie es wiederum in dem besagten anonymen Brief heißt, daß *"ils ont été excommuniés au temporel comme au spirituel"*. Die materiellen Vorteile, die ein - untertariflich - von einem Theater angenommenes Stück für die betroffenen Autoren hatte, konnten den Wegfall der Teilhabe am Einfluß der Autorenvereinigung aber allenfalls vorübergehend aufwiegen. Vorkommnisse wie dieses haben daher mit dazu beigetragen, daß die in Frankreich tätigen Bühnenautoren so gut wie ausnahmslos Mitglieder der SACD wurden; im Jahre 1878 sollte die von dieser Vereinigung allein in Paris eingetriebene Tantiemensumme bereits 2.500.000 fr. betragen²³.

20 vgl. dazu Despatys, S. 26 ff. sowie Bayet, S. 235 ff.

21 vgl. oben S. 31

22 *Le Droit*, 15.2.1838

23 vgl. Despatys, S. 26

Die *Société* scheute kein Mittel, ihren Alleinvertretungsanspruch auch den Theaterrichtungen aufzuzwingen: In einem wiederum gegen Cerfbeer geführten Kampf ließ sie das von diesem geführte Theater von ihren Autoren bestreiten. Indem die Gerichte diesen Boykott, in dem viele Juristen einen Verstoß gegen die Industriefreiheit sahen, tolerierten²⁴, trugen sie - ebenso wie mit der Anerkennung der Prozeßführungsbefugnis der Autorensyndikate - ihren Teil dazu bei, daß die Autorenvereinigungen im Kulturleben der "Grand Opéra"-Epoche zu machtvollen Institutionen werden konnten.

c) Der Abschluß erster Verträge Frankreichs mit anderen Staaten zur gegenseitigen Anerkennung von Urheberrechten

Am Ende der 1830er Jahre wurden seitens des französischen Staates die ersten Anstrengungen in Richtung eines grenzübergreifenden Schutzes der *droits d'auteur* unternommen. Da viele andere Staaten nun ebenfalls Urheberrechtsgesetze besaßen²⁵, konnten erste Abkommen ausgehandelt werden, die einen gegenseitigen Autorenschutz beinhalteten. Diese Praxis hatte sich innerhalb des Deutschen Bundes, dessen zahlreiche deutschsprachige Kleinstaaten in besonderer Weise auf einen solchen Autorenschutz angewiesen waren, bewährt. Einige Nationen, die sich gegenüber Frankreich zur Anerkennung der Urheberrechte verpflichteten, haben den entsprechenden Vertrag als Anstoß zur Schaffung eigener Urheberrechtskodifikationen genutzt.²⁶

Die Verträge sicherten die Rechte der französischen Autoren in dem jeweiligen Partnerstaat (und umgekehrt), waren aber noch mit einem schwerwiegenden Makel behaftet, da sie den Schutz gegen Contrefaçon nicht mitumfaßten. An einem Beispiel veranschaulicht hieß dies: Ein französischer Komponist hatte zwar nunmehr einen durchsetzbaren Tantiemenanspruch, wenn ein Theater in dem Partnerstaat seine Oper spielte oder ein dortiger Verlag sie druckte; jedoch war er nicht dagegen geschützt, daß ein billiger Raubdruck aus einem Drittstaat auf dem dortigen Markt erschien.

Bedenkt man, daß der größte materielle Schaden namentlich für die französischen Schriftsteller von den belgischen Contrefacteurs herrührte, waren diese reziproken Verträge also nur ein erster Schritt. Frankreich schloß die ersten dieser Abkommen mit Preußen (11.6.1837), England (31.7.1838), Holland (25.7.1840) und Sachsen (22.2.1844).

Der im Hinblick auf den Markt für französische Bücher nicht sehr drängende Vertragsabschluß mit Österreich (zu dem damals das norditalienische Gebiet gehörte) blieb hingegen lange Zeit aus. Diese Verzögerung begünstigte das privilegierte Théâtre Italien. Das tantiemenfreie Aufführen italienischer Opern in Paris wurde erst mehr als zwei Jahrzehnte später, und dann auch nicht durch einen zwischenstaatlichen Vertrag, unmöglich gemacht.²⁷

24 vgl. Gazette des Tribunaux, 31.12.1842 sowie 8.11.1843

25 Vgl. den Überblick, den Rénouard im ersten Band seines 1838 erschienenen Lehrwerks gibt.

26 vgl. Dölemeyer, Coing-Festschrift, a.a.O.

27 s.u. S. 268 ff.

d) Die Musikurheberrechtsprozesse

Abgesehen von dem weiter unten behandelten Prozeß um die Wiederaufnahme von Spontinis Oper *Fernand Cortez* an der Académie hat es in dem Zeitraum zwischen 1836 und 1840 hauptsächlich drei nennenswerte Musikurheberrechtsprozesse gegeben, die allesamt von Verlegern untereinander ausgetragen wurden. Diese Konstellationen kamen nicht zufällig zustande. Einerseits handelte es sich gewissermaßen um "Stellvertreterkämpfe" für die Komponisten, auf die die finanziellen Auswirkungen der Urheberrechtslage letztlich abgewälzt wurden. Andererseits wiesen die Prozesse bereits auf die Gewitter hin, die sich in den Folgejahren bei den immer häufiger werdenden Zusammenstößen der einflußreichen Pariser Musikverleger entladen sollten²⁸. Dabei schlug manche schwelende Rivalität in offene Feindschaft um.

aa) Schlesingers Vorgehen gegen Arrangements von Meyerbeers "Les Huguenots"

Am 29. Februar 1836 wurde Meyerbeers Oper *Les Huguenots* an der Académie uraufgeführt. Dieses Werk sollte die erfolgreichste "Grand Opéra" des 19. Jahrhunderts werden und allein an der Opéra bis 1914 1080 Aufführungen erleben.²⁹ Die Exklusivrechte für den Druck des Werkes hatte Schlesinger vom Komponisten erworben, und zwar - da Meyerbeer einer der geschäftstüchtigsten Autoren seiner Epoche war - für einen ausgesprochen hohen Preis. Wie schon im Falle der Rossini-Opern³⁰ wollte aber auch Schlesingers Konkurrenz von dem Erfolg des Stückes profitieren. Einen Ansatzpunkt dafür bot eine der populärsten Szenen der Oper, in deren Mittelpunkt der protestantische Choral "*Ein feste Burg ist unser Gott*" steht. Die von Luther erfundene Melodie dieses Chorals fiel in die *domaine public*. Als bald erschienen in den verschiedensten Verlagshäusern Ausgaben dieses Chorals, und zwar unter so deutlicher Hervorhebung des Bezuges zu Meyerbeers *Les Huguenots*, daß Schlesinger sich der Irreführung seiner potentiellen Kunden sicher war.

Obwohl er angesichts der eindeutigen Rechtslage keine Möglichkeit hatte, das schädigende Treiben seiner Konkurrenz zu unterbinden, überzog Schlesinger seine beiden Kollegen Troupenas³¹ - der den Choral mit Variationen Adolphe Adams veröffentlicht hatte - und Schonenberger³² - der von Henri Hertz eine *Fantaisie dramatique* über das Thema hatte schreiben lassen - mit Klagen. Die Gerichte erkannten in ihren Entscheidungen allerdings lediglich an, daß die Gestaltung der Titelblätter der fraglichen Editionen abzuändern sei: Die Worte *Les Huguenots*, *Meyerbeer* und *Le Choral de Luther* seien fünfmal(!) kleiner zu halten.

28 Einen umfangreichen Überblick über die im 19. Jahrhundert in Paris angesiedelten Musikverleger und deren Beziehungen zueinander enthält der Katalog von Devriès/Lesure, a.a.O.

29 vgl. Löwenberg, Sp. 777 ff.

30 vgl. oben 2. Kapitel a), S. 40 ff.

31 Gazette des Tribunaux, 13.4.1836

32 Gazette des Tribunaux, 4.12.1836

bb) Die Violinvariationen de Bériots

Auch der dritte Prozeß, der hier kurz erwähnt werden soll³³, wurde nur scheinbar von einem Komponisten geführt. Nominell war es zwar der bekannte Violinvirtuose und Komponist Charles-Auguste de Bériot, der die Pariser Musikverlegerin Lemoine verklagte, nicht von ihm stammende Werke unter dem Titel *Douze mélodies italiennes arrangées pour le violon avec accompagnement de piano, par Ch. de Bériot* herausgegeben zu haben. Motor dieses Rechtsstreits war aber offensichtlich de Bériots Verleger Troupenas. De Bériot selbst reiste zur Zeit des Prozesses ohnehin als Violinvirtuose durch ganz Europa. Troupenas Interessen an einem Prozeß werden hingegen an den vorausgehenden verbalen Auseinandersetzungen deutlich, die der Rechtsstreit in der von Léon Escudier herausgegebenen, Schlesinger feindlich gesinnten³⁴ Zeitschrift *La France musicale*³⁵ sowie Schlesingers eigener *Gazette musicale*³⁶ hatte.

Die beklagte Verlegerin Lemoine berief sich vor Gericht zu ihrer Verteidigung darauf, daß sie nur eine Ausgabe nachgedruckt habe, die wenig vorher bei dem Londoner Verleger Cocks erschienen sei, und daß dieser ihr versichert habe, daß de Bériot die Melodien zum Gebrauch auf der Violine eingerichtet habe. Ihr erstinstanzlicher Rechtsvertreter trug zudem vor, daß de Bériot als Belgier nicht in Frankreich gegen den Nachdruck einer vorher bereits in mehreren anderen Staaten veröffentlichten Ausgabe klagen könne.

Der *Tribunal de Commerce* berief Hector Berlioz zum *arbitre-rapporteur* und beauftragte ihn mit einem Gutachten zu der Frage, ob die umstrittenen Kompositionen von de Bériot stammen könnten. Berlioz' Antwort fiel eindeutig aus:

*"Il me paraît impossible que l'ouvrage ... soit réellement de M. de Bériot. Un artiste pareil ne saurait, quelque négligence dont on le suppose capable, laisser tomber de sa plume d'aussi ridicules niaiseries. Comme composition, cet ouvrage n'existe pas; comme emploi de l'art de violon, il est d'une égale nullité."*³⁷

"Es erscheint mir ausgeschlossen, daß das Werk ... wirklich von Herrn de Bériot ist. Ein solcher Künstler würde es, welcher Nachlässigkeit man ihn auch für fähig halten mag, nicht fertigbringen, aus seiner Feder ähnlich lächerliche Albernheiten fließen zu lassen. Als Komposition existiert das Werk nicht; als Anwendung der Kunst des Violinspiels ist es von gleicher Nichtigkeit."

Aufgrund dieser klaren Aussage verurteilte der *Tribunal de Commerce* die Verlegerin in drakonischer Weise, nämlich zur Vernichtung aller noch vorhandenen

33 Gazette des Tribunaux, 23.11.1839, 15.4.1840

34 Vgl. nur den im zweiten Heft des zweiten Jahrgangs der Zeitschrift veröffentlichten schmähenden Leitartikel Escudiers, *La France musicale*, 6.1.1839, der als erster klarer Hinweis auf den Beginn der nicht endenden Zwietracht zwischen den Verlegern und ihren Musikzeitschriften anzusehen ist.

35 Vgl. dort den aus Anlaß des erstinstanzlichen Urteils veröffentlichten zusammenfassenden Bericht, *La France musicale*, 8.12.1839.

36 Aus dieser sollte wenig später die *Revue et Gazette musicale* hervorgehen.

37 Gazette des Tribunaux, 23.11.1839

Exemplare und des Druckstocks der Ausgabe, zur Zahlung von 10.000 fr. Schadensersatz an de Bériot wegen der erlittenen Rufschädigung sowie dazu, das Urteil in drei vielgelesenen Zeitungen auf ihre Kosten veröffentlichen zu lassen.

Der offensichtliche Triumph Troupenas über seine Kollegin sollte aber nur von kurzer Dauer sein, denn schon in der sich über drei Sitzungstage hinziehenden Beru- fungsverhandlung vor der *Cour royale*, die ausweislich des Prozeßberichtes von zahlreichen Musikverlegern verfolgt wurde³⁸, wendete sich das Blatt zu seinen Un- gunsten. Vor der *Cour royale* wurde Madame Lemoine von dem berühmten Ad- vokaten Chaix-d'Est-Ange³⁹ vertreten. In seinem geistreichen Plädoyer versuchte dieser eingangs, de Bériot ob dessen zahlloser und oftmals in der Tat nicht sehr hochwertiger Kompositionen⁴⁰ in ein schlechtes Licht zu stellen:

*"Ainsi, par exemple, M. de Bériot et M. Osborne ont composé sur un air du "Comte Ory" ... une fantaisie pour violon et piano; qu'y voit-on de la composition de ces messieurs? Une introduction d'une étendue de quelque portée, sorte d'exorde comme celui des plai- doieries, qui pourraient souvent s'en passer; et du reste, c'est l'air de Rossini tout seul, rien de MM. Osborne et de Bériot."*⁴¹

"So haben zum Beispiel Herr de Bériot und Herr Osborne eine Fantasie für Violine und Klavier ... über eine Arie des "Comte Ory" komponiert; was erblickt man in der Komposition dieser Herren? Eine Introduction, die sich über einige Notenzeilen erstreckt, jene Art von Einleitung wie die von Plädoyers, die sich oft genauso ab- spielen; und der Rest, das ist einzig und allein die Arie von Rossini, nichts von den Herren Osborne und de Bériot."

Als neuen Trumpf präsentierte Chaix-d'Est-Ange sodann eine vor einem engli- schen Gericht abgegebene eidesstattliche Erklärung des Verlegers Cocks, die besag- te, daß de Bériot die fraglichen Melodien, die ursprünglich Flötenkompositionen eines gewissen William Forde gewesen seien, während einer Konzertreise nach London im Hause Cocks' für den Vortrag auf der Violine arrangiert habe. Auf diese Vorhaltungen hin mußte die Gegenseite eingestehen, daß Cocks dem berühmten Violinvirtuosen in der Tat einige Stücke mit der Frage vorgelegt hatte, ob diese auch auf der Geige spielbar seien; de Bériot habe sich die Noten kurz angesehen, flüchtig einige Doppelgriffe und Verbesserungen eingetragen und sodann bejaht.

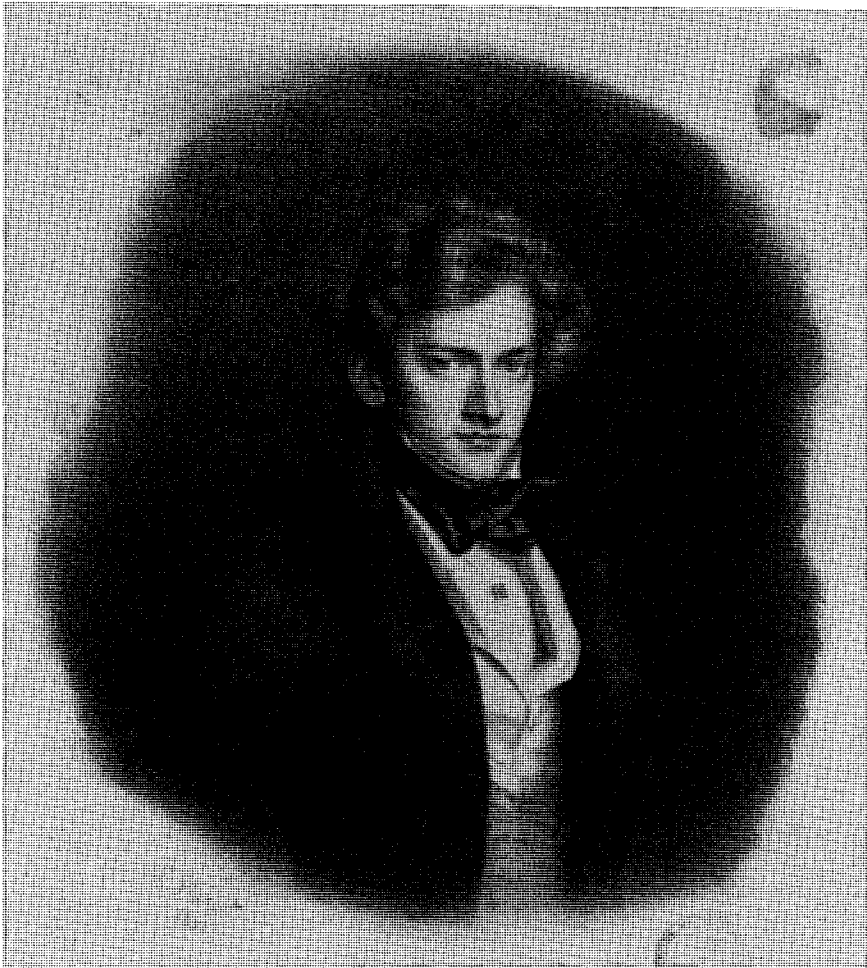
Dieses Eingeständnis genügte dem Gericht, um das erstinstanzliche Urteil umzu- kehren und nun de Bériot (bzw. dessen Verleger Troupenas) zur Zahlung einer Ent- schädigung an die Verlegerin zu verurteilen; auch dieser Rechtsspruch war auf Ko- sten der unterlegenen Partei zu veröffentlichen.

38 Audiences vom 6., 13. und 14.4.1840; Gazette des Tribunaux, 15.4.1840

39 zu Chaix-d'Est-Ange s.u. S. 87 f.

40 Das Urteil der Mitwelt wird bis heute geteilt: "Man würde vergeblich Tiefe oder Streben nach Ausdruck in seinen Kompositionen suchen." (Ferchault, MGG, Art. "de Bériot", Sp. 1703) "As a composer, Bériot aimed at effect rather than depth;..." (Schwarz, New Grove, Art. "Bériot", S. 560).

41 Gazette des Tribunaux, 15.4.1840



Die Abbildung zeigt den in Belgien geborenen Geiger und Komponisten im Alter von 28 Jahren, als er bereits ein in ganz Europa gefragter Virtuose war. Sein Violinspiel wird als technisch exzentrisch und außergewöhnlich klangschön beschrieben; es galt als Synthese der Brillanz Paganinis mit der Eleganz der Pariser Schule. Allerdings hatte de Bériot das Pariser Conservatoire, in das er 1821 als hochbegabter 19jähriger aufgenommen worden war, bereits nach wenigen Monaten wieder verlassen, da er sich der dort herrschenden Disziplin nicht zu fügen vermochte. Zur Zeit der Entstehung des Porträts verband den Künstler eine vor der Öffentlichkeit kaum verhohlene Liaison mit der berühmten Sängerin Maria Malibran. Das Paar unternahm zahlreiche gemeinsame Konzertreisen. Nach der Scheidung der Malibran von ihrem ersten Mann kam es 1836 zur Ehe zwischen beiden, die wenige Monate später durch den Unfalltod der Sängerin endete.

Der Rechtsstreit belegt, welche Methoden in Teilen der Musik"industrie" der "Grand Opéra"-Epoche gebräuchlich waren: In dem nach kapitalistischen Regeln ausgebeuteten Musikmarkt galt bereits die Erkenntnis, daß ein gut zu vermarktender Name allemal wichtiger als der musikalische Inhalt ist. Urheberrechtliche Ansprüche sollten in der Folgezeit immer öfter dazu dienen, die eifersüchtig gehüteten Reviere der Pariser Musikverleger voneinander abzugrenzen.

Im Juni 1840 fand vor den Pariser Gerichten der erste einer Reihe besonders aufsehenerregender Prozesse um die Rechte von Opernautoren statt. Dieser Rechtsstreit, der sich an den Umständen der Wiederaufnahme von Gasparo Spontinis Oper *Fernand Cortez* an der Académie entzündete, zeigt in sehr anschaulicher Weise einige charakteristische Aspekte der Einstellung der Bühnenautoren des 19. Jahrhunderts zum Urheberrecht auf.

a) Gründe und Ablauf des Rechtsstreites

Spontini war, nachdem seine ersten Bühnenwerke noch in seiner italienischen Heimat aufgeführt wurden, 1804 im Alter von 30 Jahren nach Paris gekommen¹. Drei Jahre später feierte er an der Opéra mit *La Vestale* einen derartigen Triumph, daß er nicht nur über Jahre zu einem der dort meistgespielten Komponisten wurde, sondern auch zum Günstling Napoleons und der Kaiserin aufstieg. Mit der 1809 unter riesigem Kostenaufwand und in Gegenwart Napoleons sowie der Könige von Westfalen² und Sachsen uraufgeführten Oper *Fernand Cortez* erreichte Spontinis Pariser Ruhm seinen Zenit. Nach der Aufführung dieses Werks wurde dem Komponisten die Leitung des Théâtre de l'Impératrice (also des späteren Théâtre Italien) übertragen.

In *La Vestale* und *Fernand Cortez* wird, ebenso wie in der 1815 entstandenen wenig erfolgreichen *Olympie*, ein Umformen der Gluckschen Musiktheatertradition in Richtung der "Grand Opéra" erkennbar. Die Chor- und Massenszenen dieser Werke, die großen szenischen Aufwand erfordern, kommen den Dimensionen späterer *tableaux*, d.h. der sich bis zur Aufbietung sämtlicher Kräfte steigenden Ensembleszenen in den Schlußbildern einer Oper, bereits recht nahe. Im Hinblick auf Spontinis *Fernand Cortez* kann zudem festgestellt werden, daß Sujet und Faktur des Librettos bereits alle jene Merkmale enthalten, die in den späteren "Grand Opéra"-

1 vgl. zum folgenden Fragapane, a.a.O.; Libby, New Grove, Art. "Spontini"; Pfannkuch, MGG, Art. "Spontini"; Mongrédién, Europe, a.a.O.

2 König von Westfalen war damals Napoleons Bruder Jérôme.

Textbüchern stereotyp wiederkehren.³ Der Stoff dieser Oper konnte im übrigen unschwer auf Napoleons Spanien-Feldzug bezogen werden, enthielt also gleichsam tagespolitische Implikationen.⁴

Mit dem Sturz Napoleons 1814 verlor auch Spontini an Erfolg und Einfluß. Sein letzter großer Pariser Erfolg lag in der Aufführung einer umgearbeiteten Fassung des *Fernand Cortez* 1817, die dieser Oper zahlreiche weitere Aufführungen sicherte. In dieser Version hat Spontini gemeinsam mit seinem Librettisten Jouy viele "*phrases de circonstances*"⁵ ausgemerzt und wiederum neue Bezüge auf das politische Tagesgeschehen eingearbeitet.⁶ 1820 verließ der zwei Jahre zuvor noch als Franzose naturalisierte Komponist Paris in Richtung Berlin, wo er die überragend ausgestattete Stelle eines "General-Oberintendanten der königlichen Musik" antrat.

Spontinis langjährige Tätigkeit in Berlin war von Beginn an mit zahllosen Querelen verbunden, die für den Komponisten gegen Ende der 1830er Jahre immer unerträglicher wurden. So liebäugelte der Italiener zunehmend mit der Rückkehr in seine Wahlheimat Paris (die er schließlich 1842 auch vollzogen hat). Allerdings wurden seine ehemals so erfolgreichen Opern an der Académie, an der nun die "Grand Opéras" Meyerbeers, Halévy's und anderer dominierten - von einigen halbherzigen und fruchtlosen Wiederaufnahmen abgesehen - nicht mehr gespielt. Vor diesem Hintergrund kam es zu dem nun zu schildernden Prozeß⁷, der seine Wirkung daraus bezog, daß beide Parteien nicht davor zurückschreckten, in aller Öffentlichkeit schmutzige Wäsche zu waschen.

Spontini hatte 1838/39 erhebliche Anstrengungen unternommen, den damaligen Direktor der Opéra, Duponchel, dazu zu bewegen, ihm den Auftrag für eine "Grand Opéra" zu erteilen oder zumindest eine seiner alten Opern in einer Neufassung zu

3 Finscher, S. 87, hat die Charakteristika eines "Grand Opéra"-Librettos wie folgt treffend beschrieben: "*Fünf kurze, möglichst ohne Verwandlung auskommende Akte, kurze Szenen, meist voll heftiger Aktion und in sich gesteigert, in scharfen Kontrasten gegeneinander abgesetzt und zu einem großen tableau führend, in dem jeder Akt kulminiert; die Aktschlüsse wiederum sich steigernd bis zum endlichen, alle Personen und szenischen Mittel aufbietenden Höhepunkt des letzten Finales; innerhalb der Szenen ein effektvoll-abruptes Gegeneinander von Aktionen und Emotionen und von Massen und Protagonisten auf engstem Raum; am Anfang des ersten Aktes ein ebenso effektvoll-abrupter Sprung in die sogleich zum Konflikt zugespitzte Handlung.*" Während Finscher betont, daß das Neue an der "Grand Opéra" primär eine Schöpfung des Librettisten Eugène Scribe sei, zeigt Gerhard, Spontini, a.a.O., auf, daß bereits das von Jouy stammende Textbuch des *Fernand Cortez* die später zur Norm werdende Konzeption in verblüffender Weise vorwegnimmt.

4 vgl. Gerhard, Spontini, a.a.O., m.w.N.

5 vgl. van der Linden, S. 225

6 vgl. Gerhard, Spontini, S. 94. Daß diese Wiederaufnahme einer im Auftrag Napoleons geschriebenen Oper in der Zeit der Restauration überhaupt möglich war, hing mit der Aufführungsgeschichte des *Cortez* zusammen. Weil das Libretto der Oper die Mexikaner (im übertragenen Sinne also die Spanier als Gegner Napoleons) zu günstig darstellte, wurde die Oper, die sich immer stärker als kontraproduktiv zu Napoleons Politik erwies, von diesem nach einigen Vorstellungen abgesetzt. Dieser Umstand ermöglichte ihre Wiederaufführung in einer Zeit, die dem *Empereur* nicht freundlich gegenüberstand. Vgl. dazu Mongrédien, Europe, S. 332 ff.

7 Die von mir bei der Dokumentation verwendeten Unterlagen stammen aus: Gazette des Tribunaux, 18., 21., 24. und 27. Juni 1840; La France Musicale, 21. und 28. Juni 1840; Revue et Gazette Musicale de Paris, 21. und 28. Juni sowie 5. Juli 1840; Le Ménestrel, 21. und 28. Juni 1840; in der neueren Literatur findet sich einzig eine wenig ergiebige Erwähnung des Prozesses bei Fragapane, S. 80 f.

Abb. 9: *Figurinen von François-Guillaume Ménégeot zur Uraufführung von Spontinis "Fernand Cortez" an der Pariser Opéra im Jahre 1809*



Die Materialien zur Uraufführung des *Fernand Cortez* sind fast vollständig in der Bibliothéque de l'Opéra bewahrt geblieben. Die drei oben gezeigten Figurinen bildeten Vorlagen zur Kostümierung von Chor und Statisten. Aufwand und Pracht der Aufführung werden besonders deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eine an Ort und Zeit der Handlung angepaßte Kostümierung von Statisterie und Chor damals noch eine Neuheit war. An vielen Pariser Theatern wurde noch um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts nur in Kostümen der Epoche gespielt. Als Komparsen zogen die meisten Pariser Bühnen Mitglieder aktiver Soldatenregimenter und Kriegsveteranen heran, die sich auf diese Weise ein Zubrot verdienen konnten. Das Gehalt dieser Statisten war mehr als gering; trotzdem wurde von ihnen in der Regel erwartet, daß sie die Kleidung für ihren Auftritt selbst stellten und in Stand hielten. Während der Pausen zwischen den einzelnen Auftritten mußten sich Chorsänger und Statisten in unbeheizten und nur notdürftig beleuchteten Räumen aufhalten. Beleuchtet und beheizt wurden lediglich die Garderoben von Ensemblemitgliedern, die sich vertraglich entsprechende Zulagen, nämlich eine bestimmte Anzahl von "feux", ausbedungen hatten. Nur diese Kräfte bekamen üblicherweise auch aus dem Fundus der Bühnen Kleidung gestellt bzw. traten überhaupt in wechselnden Kostümen auf. Eine Aufführung wie die des *Fernand Cortez*, bei der auch die auf die Bühne gebrachten Massen prachtvoll und stilschlecht gekleidet waren, konnte 1809 in Frankreich überhaupt nur an der hochsubventionierten Pariser Opéra herausgebracht werden.

produzieren.⁸ Während er mit seinem ersten Begehren scheiterte, wurde seine Bitte um die Neuproduktion eines seiner Stücke über einen Umweg erfüllt: Die *Chambre des Députés* beauftragte die Regierung 1839, die jährliche Subvention für die Académie nur unter der Bedingung zuzuweisen, daß ein früheres Erfolgswerk, namentlich eine der ehemals gefeierten Opern Spontinis, wieder ins laufende Repertoire genommen würde. Wie es zu diesem nicht eben gewöhnlichen Parlamentsbeschluß gekommen war, blieb im Prozeß umstritten. Denn während Spontinis Advokat es so darstellte, als hätte sich in der Anweisung des Hohen Hauses die Enttäuschung namentlich der älteren Deputierten darüber ausgesprochen, daß an der Opéra die alten Chef-d'Oeuvres nicht mehr gepflegt würden, führte die Gegenseite diesen Beschluß auf eine massive und unredliche Intervention seitens des Komponisten selbst zurück. Dieser habe am Vortage der Subventionsdebatte - zu einem Zeitpunkt, in dem keine entsprechende Reaktion mehr möglich gewesen sei - in der *Chambre des Députés* einen anonymen Brief verteilen lassen, worin eben die Vernachlässigung der Erfolgsoperen früherer Jahre durch die Direktion der Opéra gerügt wurde. An Spontinis Verfasserschaft dieses Schreibens hegte man in der Direktion der Académie umso weniger Zweifel, als in dem betreffenden Brief das Loblied der französischen Opern des damaligen Berliner Generalmusikdirektors gesungen wurde.

Jedenfalls wurde es für den Académie-Chef Duponchel unumgänglich, die Wiederaufnahme einer Spontini-Oper einzuleiten, und er faßte dafür zunächst *La Vestale* ins Auge. Dieser Plan wurde öffentlich bekannt und in den Zeitungen erwähnt bzw. diskutiert. Als Berlioz im *Journal des Débats* Ende 1839 den Hinweis gab, daß die Direktion der Opéra die bereits begonnenen Proben dieses Stückes wieder abgebrochen hätte, sah Spontini dies als Beweis dafür an, daß die Administration der Opéra, die ihm ohnehin übel gesinnt sei, an einer würdigen Wiederaufführung einer seiner Opern kein Interesse habe:

*"...il n'est pas difficile de deviner le dessin et le but malveillant de quelques meneurs de l'Opéra, qui par leurs procédés hostiles, menaçans, et par leurs plumes, se sont ouvertement constitués mes ennemis acharnés; ce que l'auteur de l'article des Débats sait encore mieux que moi."*⁹

"...es ist nicht schwierig, das Vorhaben und bösertige Ziel einiger Führungsleute der Opéra zu erraten, die sich durch ihr feindliches und drohendes Vorgehen und die Artikel aus ihrer Feder offen als meine erbitterten Feinde erwiesen haben, wie der Autor des "Débats"-Artikels noch besser weiß als ich."

Der Italiener befürchtete, daß die Führung der Académie die an sie ergangene Weisung zum Anlaß nehmen werde, den Abgeordneten mittels einer auf katastro-

8 Vgl. den langen Artikel, der am 21.7.1839 in der Spontini verbundenen Zeitschrift *La France musicale* erschien; in diesem wird Duponchel ob seiner Ablehnung Spontinis bei gleichzeitiger Protegierung Halévys scharf angegangen.

9 Brief an den Agenten der *Société des auteurs dramatiques*, Michel, zitiert nach dem im *Le Ménestrel*, Ausgabe vom 28. Juni 1840, wiedergegebenen Plädoyer Chaix-d'Est-Anges für die Opéra in der Berufungsverhandlung.

phale Weise durchfallenden Inszenierung zu beweisen, warum sie mit Recht nicht mehr auf die Opernerfolge aus den ersten Jahren des Jahrhunderts zurückgriffe. Um seine Interessen in optimaler Weise vertreten zu können, schaltete er den damaligen Agenten der SACD, Michel, ein. Diesem schrieb er einen langen Brief, dessen wesentliche Passagen wie folgt lauteten:

"...Mais la manière indigne dont on a fait représenter à différentes époques la "Vestale", "Cortès" et "Olympie" depuis mon éloignement de Paris, l'exécution plus que négligée (bien que les principaux rôles aient été parfois dignement remplis), et la mise en scène indécente, ignoble et détestable de ces opéras avec de vieux costumes en guenilles, des décorations effacées et tombant en lambeaux! les choeurs n'étant ni étudiés, ni appris, ni chantés et les choristes en très petit nombre, dont M... est le premier chef, sortant à peine et par hasard des coulisses. Ajoutez à cela des coupures, des retranchemens, des altérations désespérantes pour un compositeur! la pompe des marches, des cérémonies et des ballets supprimés ou rendus ridicules! Figurez-vous aussi quelques vieux comparses en haillons, représentant ces formidables légions romaines qui subjuguèrent le monde! Et le lendemain, voyez-les, et ayez-pitié de ces fiers conquérans du Mexique! ... Combien la voix publique et la presse ne se sont-elles pas élevées, même devant les Chambres et sur les tribunes de 1839, contre ce déplorable massacre lyrico-dramatique et d'autres énormes abus de même genre! Et nonobstant, lesdits meneurs de l'Opéra n'en crient pas moins audacieusement et sans cesse avec leur flétrissant argument, que les ouvrages classiques sont aujourd'hui sans nul effet ni intérêt, qu'ils sont frappés de mort et qu'il ne faut plus les exhumer au public. Eh! parbleu! je le crois bien, de la manière dont ils les ont montrés! Et voilà justement le nouveau piège que je crois avoir deviné, et ce qui me fait un impérieux devoir de m'opposer, me trouvant absent, à la remise en scène de mes opéras sur le théâtre de l'Académie royale de musique, à moins que je ne sois officiellement engagé moi-même par l'administration à me rendre à Paris, pour aider de mes conseils créateurs les artistes (la tradition de mes opéras étant perdue), pour assister aux répétitions et contribuer au succès de la "Vestale", puisque c'est d'elle qu'il s'agit...."¹⁰

"Aber die unwürdige Art und Weise, in der man nach meinem Weggang aus Paris in verschiedenen Epochen "Vestale", "Cortez" und "Olympie" aufgeführt hat, die mehr als vernachlässigte Ausführung (obwohl die Hauptrollen manchmal würdig besetzt worden sind) und die anstößige, unwürdige und verabscheuenswerte Inszenierung dieser Opern mit alten, zerlumpten Kostümen, verwischten und in Fetzen hängenden Dekorationen! die Chöre waren weder einstudiert noch gekannt noch gesungen, und die Choristen - deren erster Chef Herr... ist¹¹ - in kleiner Zahl, kaum und nur zufällig aus den Kulissen tretend. Fügen Sie dem Schnitte hinzu, Streichungen,

10 Gazette des Tribunaux, 18. Juni 1840

11 Die Auslassung der Namensnennung, die an dieser Stelle des Briefes bei den Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem Prozeß erfolgte, kann nur als rhetorischer Kniff angesehen werden, um den unverhohlenen Angriff Spontinis auf seinen - erfolgreichen - Komponistenkollegen Halévy noch wirksamer zu machen.

einen Komponisten zur Verzweiflung bringende Entstellungen! der Pomp der Märsche, der Zeremonien und Ballette unterdrückt oder lächerlich gemacht! Stellen sie sich weiter einige alte Komparsen in Lumpen vor, die glorreichen römischen Legionen, die die Welt unterwerfen, darstellend! Und beim folgenden Mal, sehen Sie sie an, und haben Sie Mitleid mit den stolzen Eroberern Mexikos! ... Wie oft haben sich nicht die Stimmen von Presse und Publikum gegen dies beklagenswerte lyrisch-dramatische Massaker und andere enorme Mißbräuche derselben Art erhoben, selbst in den Abgeordnetenhäusern und auf den Zuschauerrängen des Jahres 1839! Und trotzdem, die besagten Führungsleute der Opéra schreien nicht weniger kühn und ohne Unterlaß ihr geißelndes Argument dagegen an, daß die klassischen Werke heute ohne jeden Effekt und jedes Interesse seien, daß sie vom Tode befallen seien und daß man sie nicht mehr vor Publikum exhumieren müsse. Eh! weiß Gott! das glaube ich gerne, bei der Art und Weise, in der man sie gezeigt hat! Und nun gerade diese neue Falle, die ich erkannt zu haben glaube, und die in mir die unwiderstehliche Pflicht weckt, mich - angesichts meiner Abwesenheit - der Wiederaufnahme meiner Opern auf der Bühne der Académie royale de musique zu widersetzen, zumindest sofern ich nicht persönlich von der Verwaltung engagiert werde, mich nach Paris zu begeben, um mit den Ratschlägen des Schöpfers den Künstlern zu helfen (die Tradition meiner Opern ist verloren), an den Proben teilzunehmen und zum Erfolg der "Vestale" beizutragen, denn sie ist es, um die es sich handelt..."

Mit der Einschaltung der SACD wollte Spontini also das Recht erkämpfen, bei der geplanten Wiederaufnahme der *Vestale* an der künstlerischen und inszenatorischen Gestaltung beteiligt zu werden. Zu diesem Zeitpunkt hatten die Gerichte zwar im Fall eines Schauspielautors bereits entschieden, daß dem Autor der Zutritt zu und die Mitwirkung bei den Proben seines Stücks nicht verweigert werden durfte¹²; der unverhohlene Leitungsanspruch, den Spontini offensichtlich sowohl hinsichtlich von Musik wie *mise-en-scène* stellte, mußte angesichts der Animositäten im Verhältnis des Komponisten zur Führungsspitze der Opéra aber unweigerlich zu Schwierigkeiten führen. Infolgedessen ließ Spontini Duponchel, der inzwischen anstelle der ursprünglich geplanten *La Vestale* den *Fernand Cortez* vorbereitete, wissen, daß er einer von ihm ungeprüften und ungenehmigten Inszenierung seiner Opern nicht zustimme. Dabei wies der Komponist darauf hin, daß eine Aufführung von Werken ohne Genehmigung ihres Urhebers gemäß des dritten Artikels des Gesetzes von 1791¹³ unzulässig sei.

12 Die Rechte und Pflichten eines Autors beschrieb das 1830 erschienene Lehrbuch von Vivien und Blanc, S. 277, folgendermaßen: "*Mais il (l'auteur) doit assister aux répétitions, il peut donner aux comédiens les avertissements qui lui paraissent convenables, prescrire les changements dont l'aspect de la mise en scène lui démontrerait l'avantage, et, sur tous ces points, ses avis doivent être suivis. Tout ce qui concerne l'exécution de son ouvrage, les moyens de le produire, l'interprétation de ses pensées, lui appartient en propre; c'est son droit le plus intime.*" ("Aber er (der Autor) muß an den Proben teilnehmen, er kann den Schauspielern die Hinweise, die ihm angemessen scheinen, geben, Änderungen vorschreiben, deren Vorteilhaftigkeit ihm der Anblick der Inszenierung bewiesen hat, und seine Hinweise müssen hinsichtlich aller dieser Punkte befolgt werden. Alles, was die Aufführung seines Werkes betrifft, die Mittel, um es zu produzieren, die Interpretation seiner Gedanken, steht ihm selbst zu; es ist sein höchst eigentliches Recht.")

13 vgl. dessen Text oben S. 21 sowie im Materialapparat dieser Arbeit, S. 303

An der Académie liefen die Vorbereitungen für die Produktion des *Fernand Cortez* jedoch ohne Beteiligung des Komponisten weiter. Am 27. Mai 1840 teilte Spontini der Opéra brieflich aus Berlin mit, daß er die geplante Aufführung des *Cortez* untersage und überhaupt eine solche *remise-en-scène* nur unter drei Bedingungen gestatte: Erstens müsse er auf die Verteilung der Rollen Einfluß nehmen und die musikalischen Proben sowie die *mise-en-scène* leiten können. Zweitens müsse das Dekor und die *mise-en-scène* dem Aufwand entsprechen, der auf das Werk bei seiner Uraufführung verwendet worden sei. Drittens schließlich solle der dritte Akt in jener völlig umgearbeiteten Version gespielt werden, die er 1823 für eine Aufführung des *Fernand Cortez* in Berlin geschrieben habe (dieses Material aber war an der Opéra noch nicht vorhanden). Der Komponist erbot sich, umgehend aus Berlin anzureisen, um seinen Teil zur Erfüllung dieser Auflagen zu leisten.

An der Académie reagierte man auf diese Forderungen durch die Einberufung eines internen Schiedsgerichtsverfahrens, in dem Spontinis Forderungen zurückgewiesen wurden. Der neue Direktor Léon Pillet, dem zum 1. Juni 1840 von dem weiter in der Geschäftsführung verbleibenden Duponchel ein Großteil der Kompetenzen übertragen worden war, ließ den *Fernand Cortez* deshalb weiter unbeirrt proben und kündigte schließlich auf Plakaten die Premiere für den 17. Juni 1840 an. Spontini, der eine von ihm nicht autorisierte Aufführung um jeden Preis verhindern wollte, reiste daraufhin mit der Kutsche von Berlin an, um in Paris persönlich eingreifen zu können. Er beauftragte den Advokaten Amédée Lefebvre, auf eine Eilverhandlung des *Tribunal de Commerce* hinzuwirken, die gerade noch für den Tag der Premiere anberaumt werden konnte.

Für Pillet trat in dieser Sache der Advokat Durmont auf, der sich in seiner Verteidigungsrede auf die fortdauernde Wirksamkeit der 1809 von Spontini der Opéra erteilten Genehmigung zur Aufführung des *Fernand Cortez* berief. Nach den in den *Reglements* der Opéra festgeschriebenen Regeln hätte jeder Autor nach der 20. Vorstellung seines Stückes das Recht, sein Werk gegen Erstattung der Kosten der *mise-en-scène* zurückzuziehen. Auf ein solches Angebot Spontinis, so betonte er, wäre die Leitung der Académie jederzeit eingegangen; da es aber niemals ergangen sei, könne der Komponist nun nicht auf die angeblich fehlende Aufführungsgenehmigung rekurrieren. Im übrigen hätte Spontinis Mitautor, der Librettist Jouy, der Wiederaufnahme nicht nur ausdrücklich zugestimmt, sondern eigens noch um eine Loge für die Premiere gebeten. Zusammenfassend argumentierte Durmont:

*"L'auteur peut-il du jour au lendemain, selon sa caprice ou sa mauvaise humeur, retirer sa pièce? Assurément non; il existe alors entre l'auteur et le directeur un lien de droit qui oblige réciproquement les parties contractantes."*¹⁴

"Kann der Urheber von einem Tag auf den anderen, gemäß seinen Kapriren oder seiner schlechten Laune, sein Stück zurückziehen? Gewiß nicht; es besteht also zwischen dem Autor und dem Direktor ein Rechtsband, das die Vertragsparteien gegenseitig verpflichtet."

Spontini ließ durch seinen Advokaten Lefebvre dem Gericht mitteilen, daß er es der Opéra freistelle, das von Jouy verfaßte Libretto verlesen zu lassen. Eine Aufführung seiner Musik sei jedenfalls nach dem klaren Wortlaut des Gesetzes nicht ohne seine Zustimmung möglich, zumal die von der Gegenseite angeführten *Regléments* erst sieben Jahre nach der ersten Aufführung des *Fernand Cortez* in Kraft getreten seien.

Das Gericht folgte der Argumentation der Kläger und gab Spontini Recht. Für jeden Fall einer ungenehmigten Aufführung wurde der Opéra ein Schadensersatz von 6000 fr. auferlegt. Da mit einer Berufung seitens der Académie zu rechnen war, machten die Richter die sofortige Vollstreckbarkeit allerdings von einer Sicherheitsleistung des Komponisten an die Académie abhängig.

Dieses Urteil erging um vier Uhr nachmittags; Direktor Pillet war dabei nicht im Gerichtssaal anwesend, da er in der Opéra mit den letzten Vorbereitungen für die Premiere befaßt war. Um halb sieben Uhr, zu einer Zeit, als die Salle Le Peletier¹⁵ bereits zur Hälfte gefüllt war und ein großer Zustrom von Premierenbesuchern herrschte, erschien Spontini in Begleitung seines Schwagers Erard am Ort des Geschehens. Unter Vorlage des vom Gericht ausgefertigten Urteils verlangte er, daß Pillet die Vorstellung umgehend absage oder ihm noch aus der Abendkasse 6000 fr. zahle.

Dieser spektakuläre Auftritt sorgte für Aufsehen und Unruhe; hinter den Kulissen kursierte die Frage: "*Jouera-t-on? Ne jouera-t-on pas?*". Pillet, der unter den gegebenen Umständen um jeden Preis spielen lassen wollte, forderte seinerseits von Spontini die Erbringung der geforderten Sicherheitsleistung, worauf der Komponist auf seinen Schwager Erard, der als Immobilienmillionär in Paris kein Unbekannter war, als Bürgen hindeutete. Pillet weigerte sich aber, die Auszahlung vorzunehmen. Als Begründung gab er an, nicht juristisch abgesichert zu wissen, ob Erards Grundbesitz nicht von Hypotheken überfrachtet sei. Spontini mußte die Académie ohne sofortige Satisfaktion wieder verlassen.

Immerhin erreichte der Komponist durch seine Vorgehensweise, daß sich die Affäre zu einem handfesten Theaterskandal auswuchs, der in Paris zum Tagesgespräch wurde. Beide Parteien scharten ihre Partisanen um sich: Im *Journal des Débats* veröffentlichte Berlioz, bekanntermaßen ein Freund Spontinis, eine positive Rezension des *Fernand Cortez*, in der die Qualitäten des Stückes hervorgehoben wurden. Die Brüder Escudier scholten in ihrer musikalischen Wochenzeitung *La France musicale* (zu der Spontini häufiger Romanzen seiner Komposition beitrug) die Operndirektion, bei der Reprise des Erfolgsstückes des Italieners mit einer "*négligence impardonnable*" vorgegangen zu sein:

"Danses, orchestre, chœurs, chanteurs, tout cela a été une véritable parodie; et cependant, malgré une exécution grotesque, pour ne pas dire plus, le public, à plusieurs reprises, s'est levé avec enthousiasme, a applaudi des pieds et des mains, et lorsque Massol a entonné avec sa voix éclatante ce fameux passage: "Marchons! mar-

15 Dieser in der rue Le Peletier gelegene Saal war während der gesamten "Grand Opéra"-Epoche bis zum Umzug in den neuerbauten Palais Garnier 1875 der Sitz der Académie.

chons à des succès nouveaux!" la salle a été enbranlée par le bruit des bravos; c'était un cri général de surprise et d'admiration."¹⁶

"Tänze, Orchester, Chöre, Sänger, all das war eine wahrhafte Parodie; und dennoch, trotz einer - um nicht noch Stärkeres zu sagen - grotesken Aufführung, hat das Publikum sich mehrmals hintereinander voll Enthusiasmus erhoben, getrampelt und geklatscht, und als Massol mit seiner strahlenden Stimme die berühmte Passage: "*Marchons! Marchons à des succès nouveaux!*" angestimmt hat, ist der Saal vom Lärm der Bravos erschüttert worden; es war ein allgemeiner Aufschrei des Erstaunens und der Bewunderung."

Jedoch meldeten sich auch Gegenstimmen zu Wort. Der Redakteur der Musikrevue *Le Ménestrel* kritisierte zwar das Verhalten der Direktion der Opéra gegenüber Spontini, stellte aber gleichzeitig fest, die Wiederaufnahme habe "*nullement répondu à l'attente du public*"¹⁷.

Pillet, der sich nach dem Urteilspruch des *Tribunal de Commerce* Angriffen in der Presse ausgesetzt sah, weil er den *Fernand Cortez* in der von Spontini nicht autorisierten Version aufführen ließ, veranlaßte mehrere Zeitungen, einen rechtfertigenden Brief abzdrukken.¹⁸ In diesem stellte er zunächst klar, daß er einen bedeutenden finanziellen Nachteil in Kauf genommen habe, um die Erwartungen des bereits anwesenden Publikums nicht zu enttäuschen. Ferner habe er Berufung gegen das Urteil eingelegt, denn

*"c'est une question de principe, et une question si grave, que si les prétentions de M. Spontini devaient triompher, l'administration de l'Opéra deviendrait tout-à-fait impossible."*¹⁹

"das ist eine Frage des Prinzips, und zwar eine so schwerwiegende, daß - sollten die Anmaßungen des Herrn Spontini triumphieren - die Leitung der Opéra vollkommen unmöglich gemacht würde."

Die fällige Berufungsverhandlung fand bereits sechs Tage nach Verkündung des erstinstanzlichen Urteils vor der *Cour royale* statt. Eine immense Publikumsmenge bevölkerte den Gerichtssaal, in dem nunmehr der berühmte Advokat Chaix-d'Est-Ange die Sache der Opéra vertrat.

Gustave Chaix-d'Est-Ange (père, 1800-1876) trat bereits im Alter von 20 Jahren in den *ordre* der Pariser Advokaten ein.²⁰ Gleich mit seinen ersten Plädoyers, die der Verteidigung verschiedener Teilnehmer der Militärverschwörung des Augusts 1820 galten, begann seine glänzende, alle denkbaren Höhepunkte - 1844 wählte man

16 *La France musicale*, 21. Juni 1840

17 *Le Ménestrel*, 21. Juni 1840

18 vgl. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 28. Juni 1840

19 *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 28. Juni 1840

20 vgl. zum folgenden Rousset, a.a.O. Für weiterführende Angaben danke ich ferner Herrn Yves Ozanam, Archiviste à l'ordre des avocats de barreau de Paris, sehr herzlich.

Chaix-d'Est-Ange zum *Bâtonnier*²¹ - erreichende Anwaltslaufbahn. Chaix-d'Est-Ange spezialisierte sich im folgenden auf politische Prozesse, die zu der damaligen Zeit - in der die Freiheit der politischen Meinungsäußerung der Presse immer wieder eingeschränkt wurde - besonders von einem liberal oder regierungskritisch eingestellten Publikum mit größter Aufmerksamkeit verfolgt wurden. 1857 wechselte der großartige Redner in die politische Laufbahn, ohne dort jedoch die Erfolge erreichen zu können, die später seinem Sohn Gustave Chaix-d'Est-Ange (fils) - der gleichfalls als Advokat begonnen hatte - vorbehalten waren.

Chaix-d'Est-Ange verfolgte in seinem Plädoyer nach der erstinstanzlichen Niederlage eine geschickte Taktik: Er unterstrich, daß die Opéra jederzeit bereit gewesen sei, Spontini bei den Proben seiner Oper mitwirken zu lassen, daß aber dessen Begehrlichkeiten alles überstiegen hätten, was vernünftigerweise hätte akzeptiert werden können. Der Advokat scheute sich nicht, Spontini vor aller Öffentlichkeit zu diskreditieren: "*La vie est difficile avec M. Spontini.*"²² Spontini habe von Duponchel nicht nur verlangt, daß *Fernand Cortez* mit dem neuen dritten Akt gespielt werden solle, sondern daß die Académie danach seine neue Oper *La fiancée du Guelfe* aufzuführen habe und er darüber hinaus einen Vertrag für eine neu zu schreibende "Grand Opéra" erhalte.

"M. Duponchel, instruit de ce qui s'était passé à Berlin, érudait la demande; il cherchait des prétextes honnêtes; il n'était pas possible de dire à M. Spontini: "Votre musique est mauvaise!" mais on lui disait: "La place est prise, le répertoire est encombré, etc. etc."

"Herr Duponchel, der über das, was sich in Berlin abgespielt hatte, unterrichtet war, umging die Bitte; er suchte nach ehrenhaften Vorwänden; es war nicht möglich, Herrn Spontini zu sagen: "Ihre Musik ist schlecht!", aber man sagte ihm: "Der Platz ist besetzt, das Repertoire ist platzraubend, etc. etc."

Mit der Aufführung des *Fernand Cortez* sollte zudem nach dem Willen des Komponisten der Moment abgewartet werden, in dem die Asche Napoleons I. nach Paris überführt wurde²³; Spontini wollte zu diesem Anlaß eigens eine Apotheose in die Oper einfügen. Alle diese Forderungen hatte er laut der Darstellung Chaix-d'Est-Anges mit dem Hinweis versehen, daß auch Duponchel bekannt sein müsse, daß der Großteil des *Fernand Cortez* im Haus de Rémusat geschrieben worden sei. (de Rémusat, ein Freund Spontinis, war seinerzeit gerade Innenminister.) Diese Verhaltensweise sei zwar, so der Advokat, typisch für den Komponisten (um dies zu belegen, befriedigte Chaix-d'Est-Ange die Sensationslust des Publikums mit dem Vortrag verschiedener häßlicher Anekdoten aus dem Leben Spontinis), könne von der Académie aber dennoch keinesfalls hingenommen werden.

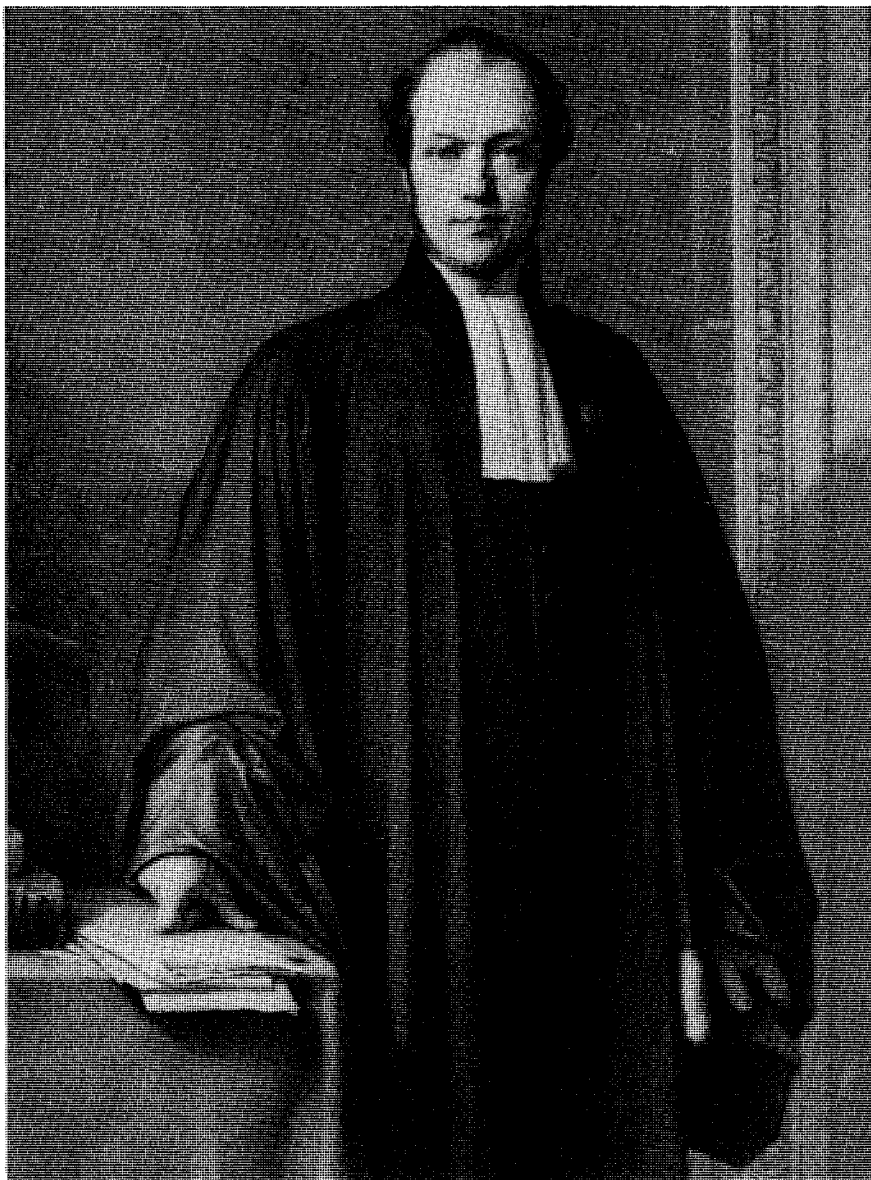
Demgegenüber habe die Opéra, so führte der Anwalt weiter aus, Spontini überhaupt erst zu dem gemacht, was er nun sei. So habe der Verlust bei jeder Auffüh-

21 Der *Bâtonnier* ist der Vorsteher der jeweiligen Advokatenzunft eines Gerichtsbezirks. Insbesondere bei der größten und wichtigsten dieser "Zünfte" (*ordres*), nämlich dem Pariser *ordre*, ist dieser Posten mit großem Einfluß und höchstem Prestige verbunden.

22 Gazette des Tribunaux, 24. Juni 1840

23 Die Trauerfeierlichkeiten für Napoleon I. fanden am 15. Dezember 1840 statt.

Abb. 10: Gustave Chaix-d'Est-Ange, Gemälde von Léon Noël, 1844



Die Hand auf Plädoyersentwürfe gestützt, stellt sich Chaix-d'Est-Ange im Alter von 44 Jahren dem Porträtisten, um sich als *Bâtonnier* für die Galerie des *ordres* der Pariser Advokaten abbilden zu lassen.

rung der *La Vestale* erwiesenermaßen über 2000 fr, bei der kaum gespielten *Olympie* insgesamt gar 124.000 fr. betragen. Daher sei für die Wiederaufnahme des *Fernand Cortez* kein neuer gigantischer Aufwand zu vertreten gewesen, und jedenfalls habe die Opéra hier wie auch hinsichtlich der künstlerischen Ausgestaltung - die zugegebenermaßen darunter gelitten habe, daß mit Duprez, Mario, Mme. Dorus-Gras und Fanny Elßler²⁴ die vier besten Kräfte nicht verfügbar gewesen seien - ihr Bestes gegeben. Die Aufführung sei um nichts schlechter gewesen als vorherige Wiederaufnahmen der Opern Spontinis, gegen die der Komponist auch nicht eingeschritten sei. Auf seine gesetzlichen Urheberrechte könne sich Spontini schon deshalb nicht berufen, weil seine Oper vertraglich ins Repertoire der Académie übergegangen sei und daher jetzt nur deren *Règlements* in diesem Rechtsstreit Anwendung finden könnten.

Spontinis Anwalt versuchte den Ausführungen Chaix-d'Est-Anges entgegenzuhalten, daß dem Direktorium der Opéra klar gewesen sei, daß der Komponist der geplanten Aufführung ob ihrer katastrophalen Qualität niemals zugestimmt hätte:

"...mais ce (la représentation de "Fernand Cortez") fut avec les costumes du ballet de "Brésilia", tombé malgré le talent de Mlle. Taglioni²⁵, en sorte que les prétendus Péruviens de "Fernand" furent vêtus comme on l'est au Brésil: puis on prodigua je ne sais quel badigeon sur les anciennes décorations; on ne se donna pas même le soin de discipliner les chœurs: quatre dames, qu'on appelle d'élite, étaient capables de chanter ces chœurs, que l'on dit difficiles²⁶; elles étaient absentes; on ne les attendit pas; aussi, lorsque arrivèrent ces sauvages misérables, détonant à l'envi, ce fut une immense huée que ne purent couvrir les applaudissemens accordés aux beaux morceaux de la pièce."²⁷

"...aber sie (die Aufführung des *"Fernand Cortez"*) geschah mit den Kostümen des Balletts *"Brésilia"* - das trotz des Talents der Taglioni durchgefallen war - auf die Weise, daß die vorgeblichen Peruaner gekleidet waren wie man es in Brasilien zu sein pflegt; dann hatte man was weiß ich für Tünche für die alten Dekorationen verschwendet; man gab sich nicht einmal die Mühe, die Chöre zu disziplinieren: vier Damen, die man die Elite nannte, waren in der Lage, die Chöre - die man als schwierig bezeichnete - zu singen; sie fehlten; man wartete nicht auf sie; auch gab es, als diese miserablen Wilden erschienen, um die Wette falsch singend, ein immenses Buhkonzert, das der den schönen Stücken des Werks zugedachte Beifall nicht überdecken konnte."

Die Richter der *Cour royale* zeigten sich von den scharfen und geistreichen Ausführungen Chaix-d'Est-Anges jedoch mehr beeindruckt und folgten insbesondere

-
- 24 Vgl. hinsichtlich der drei Sänger, die gegen Ende der 1830er Jahre die berühmtesten der Opéra waren, die entsprechenden Artikel bei Gourret, a.a.O. (Duprez, S. 64; Mario, S. 65 f.) und Kutsch/Riemens, a.a.O.; zu der legendären Tänzerin Fanny Elßler vgl. z.B. Véron III, S. 136 ff.
- 25 Hier ist die seinerzeit berühmte Primaballerina der Opéra angesprochen, deren Auftreten die Tanzkunst revolutionierte.
- 26 Hiermit dürfte vor allem der Chor *"Enfants du dieu"* im zweiten Akt der Oper gemeint sein, der mit einem Solo einiger Frauenstimmen beginnt.
- 27 Gazette des Tribunaux, 24. Juni 1840

dessen rechtlichem Argument, daß eine Anwendung des Gesetzes aus dem Jahre 1791 nach der von den Parteien vertraglich vereinbarten Aufnahme des *Fernand Cortez* in das Repertoire der Académie nicht mehr in Frage komme.

In den späteren Kommentaren der Presse wurde der Anteil Chaix-d'Est-Anges am Umkippen der erstinstanzlichen Entscheidung hervorgehoben, was diesem nicht immer zum Guten angerechnet wurde. So schrieb Escudiers *La France Musicale*:

"Cette jurisprudence pourra satisfaire les administrations théâtrales, mais elle sera certainement peu goûtée par les auteurs et compositeurs. M. Chaix-d'Estanges (sic!), défenseur de l'Opéra, a jeté à pleines mains de la boue sur la gloire de Spontini. Il a dépensé tout son esprit pour prouver que Fernand Cortez n'a jamais eu de succès, et nous avons vu le moment où il allait proposer à la Cour d'anéantir cette magnifique page de l'art national. Après la plaidoirie de M. Chaix-d'Estanges, qui voudra voir Fernand Cortez? Ce chef-d'oeuvre a été repris vendredi et déjà la salle était presque vide. Nous le disons avec douleur: M. Chaix-d'Estanges a fait plus de mal que de bien à l'Académie royale de musique en lui faisant gagner son procès."

"Diese Rechtsprechung wird die Theaterleitungen befriedigen können, aber sie wird von den Autoren und Komponisten gewiß kaum goutiert werden. Herr Chaix-d'Est-Ange, der Verteidiger der Opéra, hat den Ruhm Spontinis aus vollen Händen mit Schmutz beworfen. Er hat seinen gesamten Esprit verausgabt, um zu beweisen, daß "Fernand Cortez" niemals Erfolg hatte, und wir haben den Moment erlebt, in dem er der Cour vorgeschlagen hat, diese großartige Seite unserer nationalen Kunst zu vernichten. Wer wird nach diesem Plädoyer Chaix-d'Estanges' noch den "Fernand Cortez" sehen wollen? Dieses Chef-d'Œuvre ist Freitag wieder gespielt worden, und der Saal war bereits halb leer. Wir sagen es voll Schmerz: Herr Chaix-d'Est-Ange hat der Académie royale de musique mehr Schlechtes als Gutes zugefügt, als er ihr zum Gewinn ihres Prozesses verhalf."

b) Der "Fernand Cortez"-Prozeß aus musik- und rechtsgeschichtlicher Sicht

aa) Die Rezeption der Spontini-Opern nach Anbruch der "Grand Opéra"- Epoche

Der Prozeß um die Aufführungen des *Fernand Cortez* hat die damalige Öffentlichkeit keineswegs wegen seiner juristischen Problematik beschäftigt (auch wenn die juristischen Argumente letztlich für die Entscheidung der Richter den Ausschlag gaben). Vielmehr diskutierte sowohl die musikalische Fachwelt als auch das breite Opernpublikum schlechthin die Frage, ob Spontinis Musik von der Operndirektion zurecht als nicht mehr zeitgemäß abgeurteilt wurde, oder ob hier das ruhmreiche Werk eines großen Komponisten im Begriff war, persönlichen Mißliebigkeiten und Intrigen zum Opfer zu fallen.

Während der Komponist selbst davon überzeugt war, an der Opéra wieder reüssieren zu können, sobald erst die verlorene Tradition seiner Werke in diesem Hause wiederhergestellt und ihm der Auftrag zu einer "Grand Opéra" erteilt wäre, hatte die Leitung der Académie Spontini ihr vernichtendes Verdikt "*Votre musique est mauvaise!*"²⁸ bereits deutlich signalisiert. Zur Probe aufs Exempel, wie sie verschiedentlich dringend gefordert wurde,

*"...que M. Spontini écrive une partition nouvelle, et ses prétentions seront écoutées. Nous l'attendons à cette épreuve, et nous serons les premiers à lui rendre de sincères hommages s'il s'en montre digne."*²⁹,

"...daß Herr Spontini eine neue Partitur schreibe und seine Forderungen erhört werden. Wir erwarten diese Prüfung, und wir werden die ersten sein, die ihm aufrichtige Ehrenbezeugungen erweisen, wenn er sich dieser würdig erweist.",

ist es niemals gekommen. Deswegen und vor dem Hintergrund der Geschichte seines Berliner Wirkens, wo die Werke des der deutschen Sprache nur wenig mächtigen Italiens nach dem Aufkommen der Opern Webers gleichfalls an Gunst verloren, wird Spontini oft als "*Zuspätkommer*" bezeichnet:

*"Im "Zuspätkommen" und im anlagebedingten Nichtergreifenkönnen des Notwendigen liegt, nach den beiden großen Pariser Erfolgen, die persönliche Tragik des Künstlers Spontini."*³⁰

Hinsichtlich der Pariser Rezeptionsgeschichte der Opern Spontinis ist aber wohl weniger nach der "*persönlichen Tragik*" ihres Komponisten als danach zu fragen, inwieweit die Ablehnung des Musiktheaters im "Empire-Stil" ein charakteristisches Merkmal der Epoche der "Grand Opéra" gewesen ist. Wie ich später darlegen werde³¹, war von dieser Geringschätzung nämlich keineswegs nur Spontini betroffen, sondern mit Le Sueur zumindest noch ein anderer jener Musiker, deren Werke vor 1820 an der Académie *en vogue* gewesen waren. Wenn also Spontini, dem in Anbetracht seiner Orts- und Stilwechsel wohl eine erhebliche Assimilationsfähigkeit zu attestieren ist³², für ungeeignet gehalten wurde, eine erfolgreiche "Grand Opéra" zu schreiben, so äußerte sich hierin das weit verbreitete Bewußtsein, daß sich in der Zeit nach 1820 auf dem Gebiet des Musiktheaters ein grundlegender Wandel vollzogen hatte, dem - so zumindest die Überzeugung der Verkünder des neuen Zeitalters - Spontini als Exponent des verdrängten früheren Stils unter keinen Umständen zu folgen in der Lage war.

Allerdings steht außer Frage, daß die Ablehnung Spontinis auch einer Figur galt, die im Mittelpunkt zahlloser Querelen und Intrigen stand und schon deshalb von keinem der im Pariser Musikleben entscheidenden Köpfe ohne eine gewisse Partei-

28 vgl. die entsprechende Passage im Plädoyer Chaix-d'Est-Anges, oben S. 88

29 Le Ménestrel, 21. Juni 1840

30 Pfannkuch, MGG, Art. "Spontini", Sp. 1087

31 vgl. die Darstellung des Prozesses der Witwe Le Sueurs, 8. Kapitel a), S. 131 ff.

32 Pfannkuch, MGG, Art. "Spontini", Sp. 1087, spricht davon, daß Spontini "*äußerst assimilationsbegabt*" gewesen sei.

lichkeit angesehen wurde. So hatte der Komponist seine Bekanntheit beim Pariser Musikpublikum zugunsten der Escudier-Zeitschrift *La France musicale* eingesetzt, die sich in diesen Jahren gegen den Widerstand von Schlesingers *Gazette musicale* etablierte. Ferner hatte Spontini seine Kritik an Führungskräften der Opéra wie Duponchel oder Halévy nicht oder nur unwesentlich verheimlicht. Auch wenn es gewiß müßig ist, danach zu fragen, was bei einem Fehlen all dieser Faktoren aus der Pflege von Spontinis Oeuvre an der Opéra geworden wäre, so scheint doch festzustehen, daß die unter den Gesetzen eines (begrenzt) freien Musikmarktes arbeitende Direktion der Académie an Spontini nicht vorbeigegangen wäre, wenn dessen Werke einen Publikumserfolg mit ähnlicher Sicherheit hätten garantieren können wie ein Auftrag an Meyerbeer oder Rossini (der damals freilich bereits sämtliche Offerten der internationalen Opernhäuser ablehnte).

Die Beobachtung eines solchen Rezeptionsumbruchs führt zwangsläufig zur Frage nach dessen Hintergründen. Was ist am Stil der "Grand Opéra", so muß die Frage lauten, das eigentlich Neuartige gewesen, das die Werke von Komponisten der vorhergehenden Epoche wie Spontini und Le Sueur beim Publikum und bei den Musiktheatermachern zu ungeliebten "Altlasten" werden ließ (während zur gleichen Zeit sonst längst nicht nur das Neue, Zeitgenössische gepflegt wurde)?

Mit den gemeinhin für typisch erklärten Merkmalen der "Grand Opéra" läßt sich dies nicht ohne Weiteres begründen; vielmehr konnte Jouys *Cortez*-Libretto geradezu zum Prototyp eines Textbuches der "Grand Opéra" erklärt werden³³. Auch hat bereits die Uraufführung des *Fernand Cortez* wesentlich von einer prächtigen, großdimensionierten Inszenierung profitiert (weswegen Spontini auch "lediglich" forderte, daß der inszenatorische Aufwand bei der Wiederaufnahme des *Cortez* demjenigen bei der Premiere entsprechen solle).

Allerdings unterschied sich Spontinis *Cortez* trotz seiner Nähe zu den nach 1826 an der Opéra produzierten Erfolgswerken in einem Punkt erheblich von den späteren "Grand Opéras", nämlich im Hinblick auf die "politische" Funktion der Oper.³⁴ Während Spontinis "*phrases des circonstances*" mehr oder minder deutliche politische Anspielungen waren (auch die geplante Apotheose an Napoleon hätte wiederum diese Züge getragen), fehlten in den späteren historisierenden Opern solcherlei Bezüge: das historische Geschehen lieferte die Dramaturgie, seine Darstellung enthielt aber keinerlei politische Parteinahme. Dahlhaus kommt daher beispielsweise bei der Deutung von Meyerbeers Oper *Le Prophète* zu dem Schluß:

*"Meyerbeer ergreift zwar Partei, aber nicht innerhalb der Politik, sondern gegen sie. Im Grunde ist die Grand Opéra, wie Meyerbeer und Scribe sie konzipierten, eine politische Oper aus dem Geiste des Unpolitischen."*³⁵

Bei seinen ersten Vorstößen hatte Duponchel Spontini denn auch in der Tat entgegengehalten, daß die Académie generell keine Stücke mehr aufführen wolle, die vor der Juli-Revolution, also vor dem politischen Erdbeben von 1830, ihre erste

33 Gerhard, Spontini, S. 93f.; vgl. bereits oben S. 80 mit Fn. 3

34 Vgl. zum folgenden wiederum Gerhard, Spontini, a.a.O., der auch die auf aktuelle Tagespolitik bezugnehmende Konzeption von Rossinis *Le Siège de Corinthe* kommentiert.

35 Dahlhaus, S. 107; vgl. auch Gerhard, Spontini, S. 97

Aufführung an der Opéra erlebt hatten³⁶ (was in Anbetracht der weiter erfolgreichen Rossini-Opern oder Aubers *La Muette de Portici* jedoch kaum etwas anderes als eine Ausrede gewesen sein dürfte). Der *Fernand Cortez*-Prozeß jedenfalls enthielt nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß es etwa die "politische" Qualität gewesen sein könnte, deretwegen dem - von der *Chambre des Députés* "befohlenen" - Werk seitens der Führung der Opéra eine derart ungnädige Behandlung zuteil wurde.

Allerdings ist nicht auszuschließen, daß sich Spontini über die verhinderte Apotheose hinaus Gedanken über die politische Wirkung seines *Fernand Cortez* auf das Publikum des Jahres 1840 gemacht hat: Es muß nämlich verwundern, daß der Komponist die Académie zwar zur Vorführung einer neuen Version des dritten Aktes - derjenigen von 1823/24 - verpflichtet wollte, nicht jedoch zur Darbietung seiner 1832 angefertigten neuesten Umarbeitung, die er seitdem in Berlin spielen ließ³⁷. Hierfür böte sich die Vermutung an, daß sich Spontini im laizistischen Frankreich von dem Schlußbild der letzten Fassung, das die Aufrichtung eines riesigen "glänzenden Kreuzes" aus Anlaß des am Ende der Oper gefeierten spanischen Sieges zeigte, keine erhöhte Rührung der Zuschauer versprach.

Zu wiederholen ist jedoch, daß die Unterschiede hinsichtlich der "politischen" Konzeption, die zwischen dem *Fernand Cortez* und den Opern Meyerbeers, Halévy's oder Aubers bestehen, in dem hier behandelten Prozeß mit Sicherheit keine Rolle gespielt haben. Die Frage nach dem eigentlich Neuen an der "Grand Opéra", das den Umbruch der Pariser Spontini-Rezeption hervorrufen konnte, ist demnach nicht durch das Zurückgreifen auf die üblicherweise genannten Eigenheiten der "Grand Opéra" zu beantworten. Soviel Scharfsinn die Forschung bei der Diagnose der Spezifika der "Grand Opéra" auch aufgewandt hat, so wenig erschöpfend scheint diese noch immer zu sein.

Vermutlich würde es die Forschung zur "Grand Opéra" bereichern, wenn neben der Analyse der beachtlichen musiktheatralischen Neuerungen in verstärktem Maße auch die Frage erörtert würde, was die musikalische Sprache dieser Gattung eigentlich ausgezeichnet hat. Spontini wurde schließlich deshalb nicht für fähig gehalten, eine erfolgversprechende "Grand Opéra" zu schreiben, weil "*seine Musik schlecht*" sei. Die Unterschiede, die zwischen der Opernmusik Spontinis und der Tonsprache der "Grand Opéra" bestehen, sind jedoch noch weitgehend unerforscht. Hierzu dürfte wesentlich beigetragen haben, daß die eine wie die andere heute für eine breite Öffentlichkeit uninteressant scheint.

bb) Das Urheberrecht als Instrument zur Begründung einer "auktoritativen Aufführungstradition"

Nachdem in den vorausstehenden Ausführungen eine erste Bewertung des *Fernand Cortez*-Prozesses als Dokument zur Rezeption des Werks Spontinis während der Epoche der "Grand Opéra" erfolgte, soll nun hinterfragt werden, was aus diesem

36 Dies ergibt sich aus dem oben bereits erwähnten Artikel, der am 21.7.1839 in *La France musicale* erschienen ist.

37 vgl. Gerhard, Spontini, S. 95

Rechtsstreit hinsichtlich der Einstellung der Opernautoren zum musikalischen Urheberrecht herauszulesen ist. Dabei bediene ich mich bei meiner Interpretation des 1987 von Danuser eingeführten Begriffs der "auktorialen Aufführungstradition"³⁸.

Dieser Begriff bezeichnet "*als Kollektivsingular all diejenigen aufführungsgeschichtlichen Traditionen, die ihren Ursprung in bestimmten Maßnahmen von Komponisten mit dem Ziel einer Etablierung und Bewahrung einer besonderen, ihrer Musik spezifisch angemessenen Vortragsweise haben.*"³⁹ Danuser unterscheidet dabei vier typische Maßnahmen:

- a) Notationsgemäße Vortragsbezeichnungen ("*Nachdem bis ins 18. Jahrhundert Besetzung, Dynamik, Tempogestaltung u.a. dem Ermessen der Ausführenden anheimgestellt bzw. durch Normen der Vortragskunst geregelt waren, wurden diese zunächst aufführungspraktischen Dimensionen der Musik seit dem 18. Jahrhundert mehr und mehr notationell fixiert und damit zu Bestandteilen des Werk-Textes erhoben.*"⁴⁰)
- b) Musikalische Vortragslehren (schriftliche Fixierung von Regeln für den musikalischen Vortrag in Lehrwerken von Komponisten)
- c) Werkeinspielungen auf Tonträger (im 20. Jahrhundert) und
- d) Mustergültige Aufführungen.

Der letztgenannte Punkt ist an dieser Stelle von besonderem Interesse. Bevor aber näher auf ihn eingegangen wird, soll - wiederum mit den Worten Danusers - aufgezeigt werden, was zu den oben benannten, im 18. Jahrhundert beginnenden Bemühungen der musikalischen Autoren geführt hat: "*Daß ein Komponist versucht, eine von ihm als Autor bestimmte besondere Aufführungsweise für seine eigene Musik so in Geltung zu setzen, daß sie auch ohne sein unmittelbares Dazutun als eine "authentische Tradition" weiterwirken würde, dies setzt die Dauerhaftigkeit des Werkbegriffs der autonomen Musik und deren Institutionen voraus, eine Projektion des Komponisten auf zukünftige Geltung und Pflege seines Oeuvres, welche die bis ins 18. Jahrhundert bestehende Ineinssetzung der Musikkultur mit einem primär zeitgenössischen Musikleben ... sprengte.*"⁴¹

Das Bemühen um eine auktoriale Aufführungstradition ist wie für alle Opernautoren des 19. Jahrhunderts auch für die Komponisten der "Grand Opéra" prägend gewesen. Schon Richard Wagner, der selbst außerordentlich um die Verankerung einer solchen Tradition bemüht war - u.a. durch die Schaffung der einzig der authentischen Pflege seines musiktheatralischen Werks geweihten Bayreuther Bühne -, hatte die Gluck-Pflege am Pariser *Conservatoire* als Musterbeispiel einer gelungenen Begründung auktorialer Aufführungstradition erkannt.⁴² Was Gluck am *Conservatoire* gelingen konnte, wurde an der Opéra nicht unversucht gelassen: Auch an diesem Opernhaus ist es Komponisten wie Meyerbeer und Halévy, die der

38 Danuser, a.a.O.

39 Danuser, S. 348

40 Danuser, S. 349

41 Danuser, S. 348

42 Wagner in seinem "*Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*", a.a.O., Bd. 8, S. 125 ff., insbes. S. 144 ff.; vgl. auch Danuser, S. 351

Académie in charakteristischer Weise nahestanden, gelungen, eine solche Tradition zu errichten. Dabei waren von ihnen aber zwei wesentliche Hemmnisse zu überwinden, die mustergültigen, den Intentionen ihrer Urheber entsprechenden (Erst-) Aufführungen entgegenstanden: Wegen der in den *Reglements* der Opéra enthaltenen Vorschrift, daß es dem Komponisten nicht erlaubt war, die Aufführung seines Werkes zu dirigieren⁴³, bestand zum einen eine faktische Trennung von Komponist und Interpret⁴⁴; zum anderen setzte eine Einflußnahme auf die Art und Weise der Inszenierung gute Beziehungen zu den dafür maßgeblichen Kräften an der Académie voraus.

Spontini hatte bittere Erfahrungen damit gemacht, daß aufgrund des unbedenklichen Eingriffs in die Integrität seiner Opern die Pariser Aufführungstradition seiner Werke verloren gegangen war. Seine Erkenntnisse sprechen sich in dem oben zitierten Brief an den Agenten der SACD nur allzu deutlich aus. Ebenso war ihm, wie fast allen Tonsetzern des 19. Jahrhunderts, die Überzeugung zu eigen, daß sich durch eine auktoriale, Originalität und Individualität des Werkes zur Geltung bringende Aufführung diese Überlieferung unweigerlich (wieder-)herstellen ließe.

Es scheint mir charakteristisch zu sein, daß Spontini erwartete, daß es die gesetzlich verbrieften musikalischen Urheberrechte sein würden, die ihm zur Wiederherstellung einer auktorialen Aufführungstradition seiner Opern verhelfen würden. In seiner Vorstellung trägt das musikalische Aufführungsrecht nicht bloß verwertungsrechtliche (die Aufführung hängt von einer - kostenpflichtigen - Genehmigung ab), sondern vor allem persönlichkeitsrechtliche Züge (denn die Genehmigungspflicht soll "inhaltlich" sein). Hier spricht nicht der ehemalige italienische *compositore scritturato*, sondern der von den fortschrittlichen französischen und preußischen Gesetzen geprägte Opernautor.

Allerdings konnte sich Spontini mit seiner Rechtsansicht nicht durchsetzen, da die *Cour royale* in ihrer Rechtsabwägung den Einwand der Opéra, daß eine stattgebende Entscheidung auf alle Zeiten die Leitung von Opernhäusern unter das Joch und die Willkür der Autoren stellen und sie damit letztlich unmöglich machen werde, für schwerwiegender hielt. Das Gericht ordnete - im Gegensatz zur ersten Instanz - die Rechtsmacht der Autoren also praktischen, "pro-institutionellen" Erfordernissen unter. Dennoch hatten nicht nur die französischen Gerichte von diesem Augenblick an vermehrt ähnliche Klagen zu entscheiden - die Vorstellung eines "authentischen" Aufführungsstils hat mit ihrer zunehmenden Verankerung im Bewußtsein weiter Kreise immer wieder Prozesse hervorgerufen, bei denen das Recht als geeignetes Instrument zur Durchsetzung mustergültiger oder zur Unterdrückung nicht normgerechter Aufführungen dienen sollte⁴⁵. Letztendlich haben diese sich häufenden Begehren wesentlich dazu beigetragen, daß das Aufführungsrecht von der französischen Rechtsprechung, die zunächst nur dessen verwertungsrechtliche

43 vgl. dazu die bittere Anmerkung von Berlioz im 48. Kapitel seiner Memoiren, Berlioz, *Mémoires*, S. 26, Fn. 1

44 Unter Ausnutzung seiner Stellung als *premier chef du chant* der Opéra ist es Halévy jedoch gelegentlich gelungen, sich über diese Vorschrift hinwegzusetzen.

45 vgl. bspw. den *Freischütz*-Prozeß, unten 11. Kapitel, S. 173 ff.

Elemente begriff⁴⁶, auch hinsichtlich seiner persönlichkeitsrechtlichen Gesichtspunkte erfaßt wurde.

Schließlich sei noch auf ein spezielles Charakteristikum der von mir untersuchten urheberrechtlichen Streitigkeiten hingewiesen: Dank der Existenz der SACD war den Bühnenauführern die Sorge um ihre materiellen Ansprüche weitgehend abgenommen; ihre Klagen richteten sich daher fast immer auf die Durchsetzung eher persönlichkeitsrechtlich geprägter Urheberansprüche. (Die Durchsetzung des wirtschaftlichen Wertes der Urheberrechte erfolgte dagegen meist außergerichtlich - bei Verhandlungen und Vertragsabschlüssen der *Société* mit den Theaterdirektionen - und dabei oft auch "außergesetzlich"⁴⁷.) Dies bedeutete aber wohl auch, daß "persönlichkeitsrechtliche" Ansprüche vornehmlich von Autoren durchgesetzt wurden, die sich dies finanziell leisten konnten, da nach französischem Recht die Anwaltskosten unabhängig vom Ausgang des Prozesses von jeder Partei selbst zu tragen waren⁴⁸ (und bis heute zu tragen sind). Bevor das Urheberpersönlichkeitsrecht (*droit moral*) 1957 durch das neue französische Urheberrechtsgesetz erstmals gesetzlich fixiert wurde, erfuhr es seine richterrechtliche Fortbildung also nur in selektierten Fällen. Es läßt sich vermuten, daß viele krasse Fälle von Beugung persönlichkeitsrechtlicher Urheberinteressen die Gerichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts niemals erreichten.⁴⁹

cc) Anmerkungen zur Erfassung musikgeschichtlicher Sachverhalte mithilfe urheberrechtlicher Kategorien am Beispiel des "Fernand Cortez"-Prozesses

In der vorhergehenden Analyse wurde wiederholt die der modernen urheberrechtlichen Dogmatik zugrundeliegende Unterscheidung in "verwertungsrechtliche" und "persönlichkeitsrechtliche" Urheberansprüche verwendet. An früherer Stelle, nämlich im Zusammenhang mit dem durch die Verwendung eben dieser Begrifflichkeiten im Schrifttum ausgebrochenen Streit⁵⁰, hatte ich bereits darauf hingewiesen, daß ein solches Vorgehen Probleme aufwerfen kann. Daher soll nun eine eingehende Untersuchung dieser Frage folgen.

An deren Ausgangspunkt möchte ich zwei auf den ersten Blick banale Feststellungen treffen:

46 vgl. S. 36

47 vgl. unten 14. Kapitel c), S. 251 ff.

48 Es ist leider nicht möglich, nähere Angaben zu den Kosten eines der hier untersuchten Prozesse zu machen. Denn da die französischen Anwälte ihre Honorare bis heute frei aushandeln, verbietet sich auch eine ungefähre Schätzung. Selbst beim Vorhandensein von Rechnungen und Kostennoten in Archiven ist immer noch nicht auszuschließen, daß diese - aus steuerlichen Gründen - einen unzutreffenden Betrag ausweisen.

49 Ähnliches gilt übrigens auch für die Durchsetzung verwertungsrechtlicher Ansprüche: Solange ein Werk die Sphäre wirtschaftlichen Erfolges nicht erreichte, lohnte sich für die Urheber bzw. die Verwerter ein Prozeß in der Regel nicht. Erst wenn an einem Stück ein Profitinteresse bestand, rechtfertigte es für die Beteiligten das Kostenrisiko eines Prozesses. Daher standen in den hier nachgezeichneten Rechtsstreitigkeiten auch regelmäßig nur Erfolgsstücke bzw. -autoren im Zentrum der Auseinandersetzungen.

50 vgl. oben S. 24

- a) Die Rechtslehre hat mit der Unterscheidung in Urheberverwertungs- und Urheberpersönlichkeitsrechte die Autorenrechte zutreffend gegliedert⁵¹ (wenngleich auch im konkreten Fall eine reinliche Zuordnung selten gelingen wird, da ein Lebenssachverhalt gleichzeitig beide Arten von Ansprüchen auslösen kann). Anhand dieser Differenzierung läßt sich ermitteln, ob bei der Rechtsdurchsetzung eines Autors - in grober Vereinfachung gesprochen - "materielle" oder "ideelle" Aspekte überwiegen.
- b) Die genannte Unterscheidung, die sich nach 1950 zunehmend auch die nationalen Gesetzgeber zu eigen gemacht haben, ist ab Beginn des 19. Jahrhunderts auf der Basis der ersten Urheberrechtskodifikationen durch Rechtsprechung und Rechtslehre entwickelt worden. Erst im 20. Jahrhundert hat sie ihre volle Tragkraft erreicht.

Aus der ersten Prämisse ergibt sich, daß sämtliche urheberrechtlichen Bemühungen von Autoren, also auch schon die allerfrühesten, einer entsprechenden Qualifizierung zugänglich sind. Die zweite hingegen besagt, daß die Unterscheidung erst in jüngster Zeit auch im Rechtsleben ein erheblicher Faktor geworden ist, indem die verschiedenen Anspruchsarten neuerdings in den Gesetzen auseinandergelassen werden (wie dies vorher zum Teil schon in Rechtsprechung oder -lehre geschehen war).

Für historische Forschungen im Bereich des Urheberrechts heißt dies, daß eine Einordnung des geschichtlichen Sachverhalts in eine der beiden Kategorien nur dann erfolgen kann, wenn wir über ihn so viele Anhaltspunkte besitzen, daß wir die ursprünglich naturgemäß fehlende Klassifizierung im Nachhinein zuverlässig treffen können. Mit anderen Worten: Das, was im Recht der Zeit "zu wenig" gewesen ist, muß das Dokument, das eine Rechtsdurchsetzung bezeugt, "zu viel" haben.

Vor dieser Erkenntnis wird nun die Problematik des Streites von Bappert und Pohlmann⁵² in ihrer ganzen Schärfe sichtbar. Bappert attestiert den frühen Autoren "*Unmündigkeit in allen Fragen wirtschaftlicher Werknutzung*" und stellt die These auf, daß man im Gefolge der Renaissance zunächst den Persönlichkeitswert der Urheberart erkannt habe. Seiner Ansicht nach handelt es sich bei den frühen Zeugnissen urheberrechtlicher Bemühungen von Autoren daher um Dokumente eines Kampfes um Urheberpersönlichkeitsrechte. Pohlmann sieht sich dagegen als "*Ehrenretter*" der von den Musikologen und Musiksoziologen hinsichtlich der wirtschaftlichen Werknutzung unterschätzten Komponisten der Zeit vor 1800. Für ihn steht außer Frage, daß die kaiserlichen "Autorenprivilegien" und andere Urkunden vor allem auf verwertungsrechtliche Bestrebungen hindeuten. Nach dem eben Gesagten bewegen sich beide jedoch außerhalb des Terrains, das ihnen als sicherer Grund zur Verfügung gestanden hätte. Denn aus dem bloßen Text der frühen Ur-

51 Diese Differenzierung geht zurück auf die erstmals 1880 von Josef Kohler in seinem Autorrecht konsequent angewandte Dogmatik. Nach den von Ulmer 1951 in der ersten Auflage seines Lehrwerkes vorgetragenen neuen Erkenntnissen gilt das alte Verständnis einer starren Zweiteilung jedoch als überwunden; vgl. Ulmer, a.a.O. (=3. Aufl.), S. 3 ff., 11 ff., sowie zur alten Lehre Kohlers zusammenfassende Darstellung aus dem Jahre 1907, Kohler, a.a.O.

52 vgl. oben S. 24

kunden geht weder hervor, was die frühen Autoren bewog, sich um den Schutz ihrer Werke zu bemühen, noch haben wir eindeutige Anhaltspunkte, aus welchen Motiven oder aufgrund welchen Rechts- und Wirtschaftsverständnisses die Obrigkeit Privilegien erließ, die direkt urheberbegünstigend waren. Die Dokumente, um deren Auswertung Bappert und Pohlmann gestritten haben, stammen zwar - anhand der oben gefundenen Formel ausgedrückt - aus einer Zeit, deren Urheberrechtsdenken jenes "zu wenig" eigen war, enthalten aber gerade nicht das nötige "zu viel", das ihre Deutung als "persönlichkeitsrechtliche" oder "verwertungsrechtliche" Bestrebungen der frühen Autoren zuließe.

Die faszinierende Frage, was die von Pohlmann entdeckten Urkunden zur Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts über den soziologischen Status der Renaissance- und Barockkomponisten besagen, kann also beileibe nicht als beantwortet gelten, da unser Wissen um ihre Hintergründe unzureichend ist. Hingegen erlauben die umfangreichen Quellen, die bspw. im Zusammenhang mit dem *Fernand Cortez*-Prozeß erhalten sind, durchaus die Anwendung moderner juristischer Kategorien auch im Zusammenhang mit musikwissenschaftlichen Fragestellungen.

Sechstes Kapitel

Der "Lucrezia Borgia"-Prozeß (1841)

"Sie haben mit Ihren Opern inzwischen das Dutzend erreicht... Was wünschen Sie sich als Opus 104 ff.?" - "Eine sehr gute Handlungsvorlage (die Textvorlage ist nicht das Entscheidende; das kann man selber erarbeiten)... Ich habe momentan noch nicht den Text gefunden. Allerdings habe ich schon lange einen Stoff - wie man sagt - "auf der Pfanne", bekomme jedoch nicht die Rechte. ... Ob ich das Rechtsende noch erlebe und dann noch die Kraft habe, den Stoff zu komponieren... Aber ich werde ihn vorher nicht verraten!"

Diese Antwort, die der Komponist Giselher Klebe in einem Interview anlässlich seines 65. Geburtstags gab¹, mag den Kenner der Arbeitsbedingungen zeitgenössischer Opernkomponisten ebensowenig überraschen wie einen Praktiker des heutigen Urheberrechts. In der Geschichte des Musiktheaters ist die Frage nach eventuellen urheberrechtlichen Befugnissen des Autors der Handlungsvorlage einer Oper allerdings über zwei Jahrhunderte lang kaum je gestellt worden. Erst nachdem sich Komponisten und Librettisten eine rechtlich einigermaßen geschützte Stellung erkämpft hatten, konnte der Gedanke an einen Schutz weiterer geistiger Urheber lyrischer Musikwerke entstehen. Es ist Victor Hugo gewesen, der im Jahre 1841 mit einem Prozeß um die auf seinem Drama *Lucrece Borgia* beruhende Donizetti-Oper *Lucrezia Borgia* erstmals in diese neue Dimension des Urheberrechts vorgestoßen ist. Dieser Rechtsstreit, im Blick auf seine musik- wie rechtsgeschichtlichen Folgen sicher einer der bedeutsamsten im gesamten 19. Jahrhundert, soll nun eingehend behandelt werden.

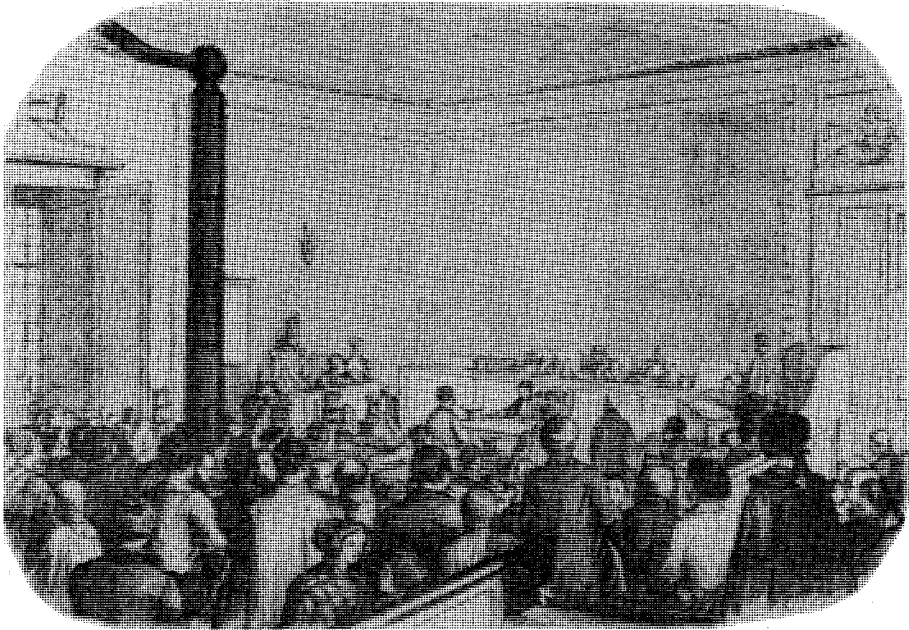
a) Der Sachverhalt

Der Sachverhalt, der dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß zugrunde lag, soll hier mit Victor Hugos eigenen Worten wiedergegeben werden, die gleichzeitig am Anfang der erstinstanzlichen mündlichen Verhandlung der Sache am 21. Juli 1841 vor der sechsten Kammer des *Tribunal correctionnel de la Seine* standen:

"Vous le savez, Messieurs, depuis soixante ans les compositeurs italiens empruntent les libretti de leurs opéras aux auteurs français. Cela tient-il à leur prédilection pour notre littérature ou à la disette de la littérature italienne? Je l'ignore, je ne fais que rappeler et constater le fait. Pendant un certain laps de temps les compositeurs italiens ont puisé dans le domaine public de la littérature française, mais celui-ci bientôt épuisé, ils ne se sont pas arrêtés; ils ont envahi le répertoire des auteurs vivants; leurs envahissements ont été nombreux et sont trop connus pour avoir besoin de les énumérer. Les ouvrages ainsi pillés par les Italiens n'étaient joués qu'à l'étranger et à Paris, mais seulement sur un théâtre spécial, le

1 Musica 1990, S. 302 ff. (304)

Abb. 11: Innenansicht des Gerichtssaales der sechsten Kammer des "Tribunal correctionnel de la Seine" im Pariser Palais de Justice, 1844



Drei Jahre vor der Entstehung dieser Zeichnung fand in dem abgebildeten Gerichtssaal die Verhandlung gegen die Arrangeure von Donizettis Oper *Lucrezia Borgia* statt. Der Blick des Zeichners fällt aus erhöhter Warte von der hinteren Ecke des Raumes in den Saal. Am Kopfende erkennt man die Richterbank mit den drei Berufsrichtern. Rechts davon befindet sich (auf gleichem Niveau) der nach hinten und zum Ausgang abgeschirmte Platz des *avocat impérial*, der für den Staat die Anklage vertrat. Zu seiner Linken kann man die erniedrigte Bank für die Nebenkläger und deren Anwälte erkennen, auf der während des *Lucrezia Borgia*-Prozesses Victor Hugo gesessen haben muß. Auf gleicher Höhe vor der Richterbank ist der wie Richter, Anwälte und *avocat impérial* mit Robe bekleidete Gerichtsschreiber plaziert. Vor diesem zu ebener Erde befinden sich der Zeugenstand, die Bank der Zeugen und Sachverständigen und die Plätze der Gerichtsreporter. An der linken Saalseite sind der Angeklagte - dieser bewacht von einem Sergeanten - und sein Verteidiger zu sehen. Anstelle von Saaldienern wurde in Strafprozessen die Überwachung der Verhandlung von Polizisten wahrgenommen, die auf der Zeichnung leicht daran erkennbar sind, daß sie volle Uniform mit Hut tragen, während ansonsten alle Männer ihre Kopfbedeckung abzunehmen hatten. Die Gerichtsverhandlungen im Pariser *Palais de Justice* bieten auch heute ein nur wenig geändertes Bild.

Théâtre Italien. Cela pouvait se tolérer, et moi-même, j'aurais continué à laisser jouer la "Lucrezia Borgia", de MM. Etienne Monnier et Donizetti, sur le Théâtre Italien, si bientôt cet ouvrage n'avait fait invasion sur les théâtres des provinces de France; il est nécessaire que vous sachiez comment.

En novembre dernier, je revenais de la campagne avec ma famille; j'appris la réouverture du Théâtre Italien par la représentation de "Lucrezia Borgia", opéra en quatre actes. Je dus être étonné de n'avoir pas été au moins informé de ce fait, auquel je ne pouvais être étranger; mais beaucoup d'affaires m'assiégeaient en ce moment, je ne m'occupai pas de celle-ci. La représentation eut lieu un certain nombre de fois sans que je m'en inquiétasse davantage. Un jour un directeur de théâtre de Paris vint me prévenir de ce qui se passait, et me fit réfléchir à la gravité du fait. Je crus alors devoir prendre une mesure conservatoire, par un acte extra-judiciaire, après huit ou dix représentations. Ma sommation faite, les représentations cessèrent absolument. Le directeur du Théâtre Italien avait compris la convenance de ma défense; sa conduite est déjà une preuve de mon droit; voici une autre preuve. Au mois de mars, je reçus la visite de M. Jamain, que je n'avais jamais vu; il venait de la part de M. Dormoy, directeur des Italiens, me demander la permission de jouer encore deux fois la "Lucrezia Borgia"; je l'accordai à l'instant, mais à la condition que M. Dormoy me ferait une demande par écrit. M. Jamain me répondit que M. Dormoy n'y consentirait pas, qu'il ne voudrait pas laisser de traces d'une demande qu'il ne voulait devoir qu'à mon obligeance. Sur ce refus, je maintins alors la défense d'une manière absolue.

Voici un autre ordre de faits qui m'a décidé à porter plainte; il ne s'agit plus seulement des Italiens, il s'agit de tous les théâtres de France. Dans le mois de novembre, M. Etienne Monnier vint me rendre une visite; il me dit avoir été chef d'orchestre à Rouen; qu'il avait l'habitude du théâtre, et qu'il avait fait des paroles pour transformer mon drame de "Lucrèce Borgia" en opéra; il venait me demander mon autorisation, et il m'offrait la moitié ou les deux tiers des droits d'auteur. Je refusai pour trois motifs: j'avais fait "Lucrèce", j'étais le seul auteur; à tort ou à raison j'y attachais quelque prix; et l'offre de m'associer pour la moitié ou les deux tiers de son produit devait me paraître fort étrange. Une autre raison de mon refus n'était pas personnelle, elle intéressait tous les auteurs dramatiques. Le jour où un pareil précédent serait établi, le droit des auteurs serait compromis; tous les drames français deviendraient des opéras avec de la musique italienne; et alors que deviendront les compositeurs français qui auront à soutenir une telle concurrence? Tels ont été les trois motifs de mon refus: Le premier m'est personnel; le second, c'est le grave dommage qui en résulterait pour les auteurs français; le troisième, c'est la musique française sacrifiée.

J'avais encore un autre motif, pour moi le plus sacré. "Lucrezia Borgia" n'est pas pour moi une affaire d'argent, c'est une oeuvre toute littéraire. Le jour où on lui substituera un opéra, mon oeuvre disparaîtra; il sera amélioré ou affaibli, peu m'importe, mais il ne sera plus mon oeuvre, ma production à moi, ma pensée. C'est cette raison surtout, toute d'honneur, qui dicta mon refus. Aux raisons de mon refus, M. Monnier me répondit qu'il était père de famille, auteur de beaucoup d'autres traductions, de pièces de théâtre, et même d'un de mes sujets, d'"Angélo". Je répliquai à M. Monnier que les questions que soulevait sa demande m'ayant paru d'un inté-

rêt général pour la littérature et les beaux arts, je devais persister dans mon refus; M. Monnier se retira.

Deux jours après, MM. Escudier frères, directeurs du journal la "France musicale", vinrent chez moi et m'apprirent qu'ils étaient auteurs (sic!) d'un opéra de "Lucrece Borgia", calqué sur mon drame, et me demandèrent l'autorisation de le faire représenter; je répétai à MM. Escudier frères les motifs de mon refus à M. Monnier. Ces messieurs apprécièrent la gravité de ma réponse; ils renoncèrent généreusement à leur travail et m'offrirent de prendre ma défense au besoin; ils ont tenu ce qu'ils ont promis avec une rare délicatesse et une rare loyauté.

A cette époque, je devais croire et je croyais que M. Monnier avait renoncé à son projet; je me trompais. Un jour, je lus une annonce qui prévenait tous les directeurs de théâtre d'avoir à s'adresser à M. Bernard Latte pour avoir l'opéra de "Lucrecia Borgia". Tout aussitôt, je priai M. Guyot, correspondant des auteurs dramatiques, de faire connaître à tous les directeurs de province que j'avais refusé mon autorisation, et qu'ils s'exposeraient en montant cette pièce. M. Guyot écrivit à tous les directeurs; il fit plus, par surcroît de précaution, il leur adressa une circulaire imprimée; ils étaient donc bien avertis, nous devons croire que les choses en resteraient là. Il n'en fut rien; en avril nous avons appris que l'opéra de "Lucrecia" avait été représenté à Metz et à Nancy, malgré les observations des agents des auteurs. En même temps d'autres théâtres montaient la pièce; Lyon même l'a représentée.

Alors j'ai prévenu la commission des auteurs dramatiques; son président, M. Viennet, a trouvé le cas très grave, et c'est armé de telles opinions que j'ai porté plainte contre MM. Monnier, Latte et Baptiste, non pas, je le répète, dans des vues personnelles, mais croyant remplir un devoir rigoureux. Du reste, j'abandonne de grand coeur toute indemnité du préjudice qui peut m'avoir été causé; je ne demande au tribunal qu'un jugement qui soit un avertissement aux contrefacteurs."²

"Wie Sie wissen, meine Herren, entleihen sich die italienischen Komponisten ihre Libretti seit sechzig Jahren bei unseren französischen Autoren. Hängt dies mit ihrer Vorliebe für unsere oder mit der Ärmlichkeit der italienischen Literatur zusammen? Ich weiß es nicht, ich rufe nur die Fakten in Erinnerung und konstatiere sie. Während eines bestimmten Zeitraumes haben die italienischen Komponisten in der *domaine public* der französischen Literatur geschöpft, aber als diese bald erschöpft war, haben sie sich nicht damit begnügt; sie haben das Repertoire der lebenden Autoren überfallen; ihre Überfälle sind zahlreich gewesen und zu bekannt, als daß ich sie hier aufzählen müßte. Die so von den Italienern geplünderten Werke wurden nur im Ausland gespielt und in Paris, dort aber nur in einem speziellen Theater, dem Théâtre Italien. Das ließ sich tolerieren, und ich selbst hätte fortgefahren, die "Lucrezia Borgia" der Herren Monnier und Donizetti im Théâtre Italien spielen zu lassen, wenn dieses Werk nicht bald darauf eine Invasion in

2 La France musicale, 25.7.1841; die Rede Hugos wird in der Gazette des Tribunaux, 22.7.1841, und in Le Droit, 22.7.1841, jeweils geringfügig anders wiedergegeben, ohne daß erkennbar wäre, welche Version dem Original am nächsten kommt.

die Theater der französischen Provinz erlebt hätte; es ist nötig, daß Sie wissen, wie es dazu kam.

Im letzten November kam ich mit meiner Familie von einem Landaufenthalt zurück; ich erfuhr von der Wiedereröffnung des Théâtre Italien mit der Vorstellung von "Lucrezia Borgia", Oper in vier Akten. Ich mußte erstaunt sein, nicht zumindest von dieser Tatsache, die mir nicht fremd sein konnte, informiert worden zu sein; aber zu diesem Zeitpunkt belasteten mich viele Geschäfte, und ich befaßte mich nicht mehr mit ihr. Die Vorstellung fand bestimmte Male statt, ohne daß ich mich deswegen stärker beunruhigte. Eines Tages erschien ein Direktor eines Pariser Theaters bei mir, um mich vor dem zu warnen, was sich zugetragen hatte, und gab mir über die Schwere des Sachverhalts zu denken. Darum glaubte ich, eine bewahrende Maßnahme in Form eines außergerichtlichen Aktes ergreifen zu sollen, nach acht oder zehn Vorstellungen. Nach ergangener Mahnung wurden die Aufführungen vollends eingestellt. Der Direktor des Théâtre Italien hatte die Angemessenheit meines Verbotes verstanden; sein Verhalten ist bereits ein Beweis meines Rechts³; hier noch ein weiterer: Im März erhielt ich den Besuch von Herrn Jamain, den ich nicht kannte; er kam im Auftrag von Herrn Dormoy, des Direktors des Théâtre Italien, um mich um die Erlaubnis zu bitten, noch zweimal die "Lucrezia Borgia" spielen zu dürfen; ich erteilte sie augenblicklich, aber unter der Bedingung, daß mir Herr Dormoy eine schriftliche Anfrage einreiche. Herr Jamain antwortete mir, daß Herr Dormoy dem nicht zustimmen werde, daß dieser keine Spuren einer Bitte hinterlassen wolle, die sich nur an meine Gefälligkeit richte. Aufgrund dieser Verweigerung ließ ich damals mein absolutes Verbot bestehen.

Hier ein anderer Tatsachenzusammenhang, der mich bewog, Klage zu erheben: Es handelt sich nicht mehr nur um das Théâtre Italien, es handelt sich um alle Theater Frankreichs. Im November stattete mir Herr Etienne Monnier einen Besuch ab; er sagte mir, daß er *Chef-d'orchestre* des Theaters in Rouen gewesen sei, daß er sich auf die Gebräuche des Theaters verstünde, und daß er Verse gemacht habe, um mein Drama "Lucrece Borgia" zu einer Oper umzuformen; er kam, um mich um meine Erlaubnis zu fragen, und bot mir die Hälfte oder zwei Drittel der *droits d'auteurs*. Ich lehnte aus drei Gründen ab: Ich hatte "Lucrece" gemacht, ich war der einzige Autor; zu Recht oder zu Unrecht maß ich ihr einigen Wert bei, und das Angebot, zur Hälfte oder zwei Dritteln an ihren Einnahmen beteiligt zu werden, mußte mir sehr eigenartig vorkommen. Ein weiterer Grund meiner Absage war nicht nur persönlich, er betraf alle dramatischen Autoren. An dem Tag, an dem sich ein vergleichbares Vorgehen etabliert hätte, wäre das Recht der Autoren kompromittiert; alle französischen Dramen würden Opern mit italienischer Musik; und was würde außerdem aus den französischen Komponisten, die eine solche Konkurrenz auszuhalten hätten? Das sind die drei Gründe meiner Absage gewesen: Der erste betrifft mich persönlich; der zweite ist der schwere Schaden, der daraus für alle französischen Autoren erwachsen würde; der dritte, das ist die aufgeopferte französische Musik.

3 Bei seiner Aussage im Prozeß bestritt der besagte Direktor später jegliches Handeln in Anerkennung eines Rechtes Hugos.

Ich hatte noch ein anderes Motiv, für mich das heiligste. "Lucrece Borgia" ist für mich keine Geldangelegenheit, sie ist ein ganz und gar literarisches Werk. An dem Tag, an dem man es durch eine Oper ersetzen würde, würde mein Werk verschwinden; es würde verbessert oder verschlechtert, das wäre mir egal, aber es wäre jedenfalls nicht mehr mein Werk, meine mir gehörende Produktion, mein Gedanke. Es ist vor allem dieser Grund, bei aller Ehre, der meine Absage bestimmte. Auf die Gründe meiner Absage antwortete Herr Monnier, daß er Familienvater sei, schon viele andere Übertragungen von Theaterstücken erstellt hätte und sogar eine eines Sujets von mir, des "Angelo". Ich entgegnete Herrn Monnier, daß die Fragen, die seine Bitte aufwürfe, mir von genereller Bedeutung für die Literatur und die Schönen Künste zu sein schienen, und daß ich bei meiner Absage bleiben müsse; Herr Monnier entfernte sich daraufhin.

Zwei Tage später kamen die Brüder Escudier zu mir, die Direktoren des Journals "La France musicale". Sie teilten mir mit, daß sie Autoren einer "Lucrece Borgia"-Oper seien, die mein Drama nachzeichne, und baten um die Erlaubnis, sie aufführen lassen zu dürfen; ich wiederholte gegenüber den Brüdern Escudier die Motive meiner Herrn Monnier erteilten Absage. Diese Herren würdigten das Schwergewicht meiner Antwort; sie verzichteten großzügig auf ihre Arbeit und erboten sich, mein Verbot, wenn nötig, zu akzeptieren; sie haben das, was sie versprochen haben, mit seltenem Taktgefühl und seltener Loyalität gehalten.

Zu dieser Zeit mußte ich glauben und glaubte ich, daß Herr Monnier auf sein Projekt verzichtet hätte; ich täuschte mich. Eines Tages las ich eine Anzeige, die alle Theaterdirektoren mahnte, sich baldmöglichst an Herrn Bernard Latte zu wenden, um die Oper "Lucrecia Borgia" haben zu können. Augenblicklich bat ich Herrn Guyot, den Korrespondenten der dramatischen Autoren, alle Direktoren in der Provinz wissen zu lassen, daß ich meine Zustimmung verweigert hätte und sie sich dem aussetzten, wenn sie das Stück zeigten. Herr Guyot schrieb an alle Direktoren; mehr als das, obendrein adressierte er aus Vorsicht ein gedrucktes Rundschreiben an sie; sie waren demnach gut vorgewarnt und wir mußten glauben, daß es dabei bliebe. Dem war jedoch nicht so; im April erfuhren wir, daß die "Lucrecia"-Oper in Metz und Nancy, trotz der Vorhaltungen der Agenten der Autoren, aufgeführt worden war. Zur selben Zeit zeigten auch andere Theater das Stück; sogar in Lyon wurde es aufgeführt.

Also mahnte ich die Kommission der dramatischen Autoren; ihr Präsident, Herr Viennet, fand den Fall sehr schwerwiegend. Bewaffnet mit solchen Meinungsäußerungen habe ich gegen die Herren Monnier, Latte und Baptiste Klage eingereicht, nicht, ich wiederhole es, aus persönlichen Gründen, sondern weil ich glaubte, eine unbedingte Pflicht erfüllen zu müssen. Übrigens verzichte ich großzügig auf jeden Ersatz des Schadens, der mir entstanden sein könnte; ich fordere von diesem Gericht lediglich ein Urteil, daß den Contrefacteurs einen Verweis erteilt."

Die in dieser Darstellung geschilderte Tatsachenlage war zwischen den Parteien - mit der erwähnten Einschränkung - unstrittig. Hingegen bestanden Differenzen in der Frage, ob nach dem Erscheinen von Donizettis Oper in der Tat die Einnahmen Hugos aus den Aufführungen seines Dramas zurückgegangen seien. In einer Zeugnisaussage wurde das von Guyot, dem Agenten der SACD, bestätigt und der Ein-

nahmerückgang - den jedes Stück nach einer gewissen Spieldauer zu verzeichnen hatte - im Falle der *Lucrece Borgia* direkt mit der zunehmenden Popularität von Donizettis *Lucrezia Borgia* in Zusammenhang gebracht.

Ferner ist den Fakten hinzuzufügen, daß Monnier vor der Übersetzung des Librettos von *Lucrezia Borgia* - das Schauspiel Hugos hatte er niemals gelesen - bereits verschiedene andere italienische Opern auf Vorlagen aus der zeitgenössischen französischen Literatur übertragen hatte, u.a. Bellinis *Norma* (Text nach Alexandre Soumet) und *I puritani* (Text nach einer Vorlage Ancelots und Saintinnes)⁴ sowie Donizettis *Robert Devereux* (nach Werken Lescènes des Maisons und Ancelots), ohne dabei je auf Schwierigkeiten gestoßen zu sein. Monnier betonte vor Gericht mehrmals, daß er die bittere Erfahrung gemacht habe, nur durch solche Opernübersetzungen seine vielköpfige Familie ernähren zu können. Hugo warf er zudem Inkonsequenz vor, da dieser gegen die Aufführung einer *Ernani*-Oper im Théâtre Italien (Musik von Gabussi) nicht vorgegangen sei (gegen die spätere, ungleich erfolgreichere Verdi-Version sollte er, wie noch zu berichten ist, hingegen prozessieren⁵).

b) Der Verlauf des Prozesses

Victor Hugo wollte aus den von ihm selbst angesprochenen Gründen nicht auf dem Zivilrechtsweg eine angemessene Entschädigung einklagen, sondern strebte die strafrechtliche Verurteilung seiner Gegner als *Contrefacteur* an.⁶ Das vor den Strafgerichten hierfür vorgesehene Verfahren unterschied sich in seinem Ablauf kaum von einem Zivilprozeß, da es wie dieser von den Parteien betrieben wurde. Allerdings kam zusätzlich ein "Staatsanwalt" (*avocat du roi* bzw. *procureur du roi*) nach den Plädoyers der Anwälte mit seiner rechtlichen Würdigung des Sachverhaltes zu Wort.

Die Bedeutung des von Hugo angestregten Rechtsstreites lag auf der Hand; bereits die erstinstanzliche Verhandlung am 20. Juli 1841 zog daher ein zahlreiches Publikum an, darunter neben Journalisten und Verlegern auch viele Mitglieder der SACD. Angesichts der weitgehend unstrittigen Fakten stand deren juristische Subsumtion im Brennpunkt des Interesses; nicht zufällig traten mit Berryer (fils)⁷, Hennequin (fils), Paillard de Villeneuve⁸ und Maud'heux gleich vier illustre Advokaten auf beiden Seiten vor dem *Tribunal correctionnel* in Erscheinung.

Maud'heux erreichte gleich in der ersten Instanz, daß sein Mandant, der Metzger Theaterdirektor Baptiste, aufgrund formaljuristischer Erwägungen aus der örtlichen Zuständigkeit des Gerichts ausschied und sich der Kreis der Angeklagten damit auf den Übersetzer Monnier und den Verleger Latte verkleinerte. Nach Anhörung der

4 vgl. dazu den Prozeß unten 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff.

5 vgl. unten 13. Kapitel a) aa), S. 215 ff.

6 vgl. zu den unterschiedlichen Klagewegen oben 1. Kapitel, Fn. 53, S. 38

7 zu Berryer (fils) vgl. die dreibändige Darstellung von Lacombe, a.a.O.; in Band III, S. 580 ff., geht der Autor dabei eingehend auf Berrys berühmten Salon und seine Beziehungen zu den hervorragendsten Musikern seiner Zeit ein.

8 zu Paillard de Villeneuve vgl. unten 13. Kapitel c) dd), S. 233 f.

Beteiligten, der Advokaten - auf deren Plädoyers ich bei der Darstellung der zweitinstanzlichen Verhandlung näher eingehe -, der Zeugen und des für eine Verurteilung votierenden *avocat du roi* fällt das Gericht am 4. August 1841 sein Urteil, dessen Strafausspruch wie folgt lautete:

*"...Qu'ainsi lesdits Etienne Monnier et Bernard Latte se sont rendus coupables du délit de contrefaçon prévu et puni par les articles 423, 426 et 427 du Code pénal; ...
Condamne Etienne Monnier et Bernard Latte chacun à 100 fr. d'amende;
Ordonne la confiscation de toute édition du poème de "Lucrèce Borgia", opéra en quatre actes et en langue française, dudit Etienne Monnier;
Autorise Victor Hugo à faire disparaître les traces de ce poème quelque part qu'elles puissent exister;
Fait défense à Etienne Monnier et à Bernard Latte de plus à l'avenir publier ni vendre ledit ouvrage;
Dit que le présent jugement sera inséré par extrait dans trois journaux de la capitale et dans trois journaux de province, au choix de Victor Hugo, aux frais de ses adversaires solidairement; ..."*

"...daß sich die besagten Etienne Monnier und Bernard Latte somit des Deliktes der Contrefaçon schuldig gemacht haben, angezeigt und bestraft von den Artikeln 423, 426 und 427 des Code pénal; ... verurteilt Etienne Monnier und Bernard Latte zu einer Geldstrafe von je 100 fr.; ordnet die Konfiszierung einer jeglichen Ausgabe der Dichtung "Lucrèce Borgia", Oper in vier Akten und in französischer Sprache des besagten Etienne Monnier, an; autorisiert Victor Hugo, die Spuren dieser Dichtung überall dort, wo sie anzutreffen sein könnten, verschwinden zu lassen; gebietet Etienne Monnier und Bernard Latte zudem, in der Zukunft das besagte Werk weder zu veröffentlichen noch zu verkaufen; bestimmt, daß dieses Urteil auszugsweise in drei Tageszeitungen von Paris und drei der Provinz, nach Wahl Victor Hugos und auf Kosten der Beklagten als Gesamtschuldner, veröffentlicht wird; ..."

Die Hoffnungen aller negativ Betroffenen richteten sich nach diesem Spruch nun auf die Berufung, die die Verurteilten gegen das Urteil eingelegt hatten und die am 5. und 6. November 1841 vor der *Chambre correctionnel* der *Cour royale* verhandelt wurde⁹. Über diese Verhandlung sind wir insofern ungewöhnlich genau unterrichtet, als der junge Advokat Hennequin sein glänzendes Plädoyer als Leistungsbeleg zur Erhöhung seines Bekanntheitsgrades drucken ließ und sich diese 84seitige Broschüre, die eines der interessantesten Zeitzeugnisse zum musikalischen Urheberrecht im 19. Jahrhundert ist, in der Pariser *Bibliothèque nationale*¹⁰ erhalten hat.

Hennequin entwickelte, da die Gesetze ebenso wie die Rechtsprechung zu dem präzedenzlosen Fall schwiegen, zwei Hauptargumente. Er führte einerseits aus, daß Contrefaçon nur innerhalb derselben Kunstform begangen werden könne, nicht aber

9 Gazette des Tribunaux, 6. und 7.11.1841

10 Fonds Divers, Signatur 8 Fm. 3797; ein weiteres Dokument zu diesem Prozeß trägt die Signatur 4 Fm. 35252.

zwischen verschiedenen Genres wie Drama und Oper. Andererseits hob er hervor, daß zwar Hugo durch Donizettis Werk nicht geschädigt worden sei, wohl aber die Komponisten schwere Nachteile erleiden würden, falls die *Cour* die erste Entscheidung unverändert beibehielte.

Die erste Gedankenführung begann der Advokat mit der Feststellung, daß neben der Erfindung die Nachahmung das zweite fruchtbare Element der Kunst sei. Jeder Künstler lasse sich von Vorlagen inspirieren, und es fehle nicht an Beispielen dafür, daß grundverschiedenen Werken identische Ausgangsstoffe zugrundelägen. Daher habe auch das Gesetz nicht die Imitation als solche strafen wollen, sondern nur die Nachahmung ohne Hinzutun eigener Erfindung. Donizettis Oper füge aber - da der Text in der italienischen Oper nur die Vorwände zur Entfaltung der Gesangskunst bieten solle - Hugos Vorlage etwas Wesentliches, nämlich die Musik, hinzu. Hugo selbst habe erfahren müssen¹¹, daß der Text nicht über Erfolg oder Mißerfolg einer Oper bestimme:

*"Est-ce que jamais le mérite d'un bon livret (je parle d'un opéra sérieux, et non pas d'un opéra comique) a fait réussir une partition médiocre? Mon adversaire est mieux instruit que personne pour répondre à cette question. M. Victor Hugo a tiré de son roman de Notre-Dame de Paris le sujet d'un poème lyrique, "Esmeralda"; cependant "Esmeralda" est tombé. A qui la faute? A M. Victor Hugo? Personne ne l'a dit, personne ne l'a pensé. Le compositeur a seul supporté l'affront de la chute, comme il eut recueilli seul l'honneur du succès. Rejeter sur le poète la moindre solidarité de ce revers, cela n'eut pas été moins inique que de lui accorder la moindre part dans la fortune de la partition de Donizetti."*¹²

"Hat ein gutes Libretto (ich spreche von einer ernsten, nicht von einer komischen Oper) jemals einer mittelmäßigen Partitur zum Erfolg verholfen? Mein Gegner ist eher als jeder andere in der Lage, auf diese Frage zu antworten. Herr Victor Hugo hat aus seinem Roman "Notre-Dame de Paris" das Sujet einer lyrischen Dichtung (=eines Librettos) entnommen, "Esmeralda"; gleichwohl ist "Esme-

11 1836 war an der Opéra die vieraktige große Oper *La Esmeralda* der Komponistin und Verlegerstochter Louise-Angélique Bertin gespielt worden, und zwar ohne nennenswerten Publikumserfolg (in der sechsten Aufführung erzwangen Feinde des *Journal des Débats*-Herausgebers Bertin durch Entfachung eines beispiellosen Tumults im Opernhaus den Abbruch; das Stück ist bis heute nicht wieder gespielt worden). Librettist dieser Oper, für die er seinen Erfolgsroman *Notre-Dame de Paris* adaptiert hatte, war Victor Hugo. Der berühmte Schriftsteller war nur einer der hochkarätigen Mitarbeiter der Komponistin (Berlioz stand der Bertin als Berater zur Seite, Franz Liszt erstellte den Klavierauszug). Nach dem Urteil fast aller Zeitgenossen reichte Hugos Operntext nicht an die "Grand Opéra"-Libretti Scribes heran, der gemeinsam mit Meyerbeer im selben Jahr *Les Huguenots* an der Académie herausbrachte.

Die genauen Entstehungsumstände der *Esmeralda* liegen ebenso wie die Figur der Komponistin noch weitgehend im Dunklen; so bleibt zu hoffen, daß die innerhalb der Musikwissenschaft in den letzten Jahren zunehmenden Bemühungen um das Werk und die Erhellung der soziologischen Position früher Komponistinnen bald auch die "Grand Opéra"-Forschung erreichen. Vgl. zu *La Esmeralda* jetzt jedoch immerhin den Artikel von Gerhard in: Dahlhaus/Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München 1986 ff. (im folgenden zit.: *Piper-Enzyklopädie*), Art. "Bertin: La Esmeralda".

12 Bibliothèque nationale 8 Fm. 3797, S. 60 f.

ralda" durchgefallen. Bei wem lag der Fehler? Bei Herrn Victor Hugo? Niemand hat das behauptet, niemand hat das gedacht. Einzig und allein der Komponist hat die Schmach des Durchfallens ausstanden, wie ihm auch die Ehre des Erfolges alleine zugekommen wäre. Auf den Dichter auch nur den kleinsten Teil dieser Kehrseite zurückfallen zu lassen, wäre nicht weniger ungerecht gewesen, als ihm den geringsten Anteil am Erfolg der Partitur Donizettis zukommen zu lassen."

Da es also schon theoretisch gar nicht möglich sei, so führte Hennequin weiter aus, daß eine Oper zur Contrefaçon eines Schauspiels werde, hätten die Richter der ersten Instanz geirrt. Ferner aber hätten diese auch die Konsequenzen ihrer Entscheidung nicht bedacht. Wollte man den Librettisten den Rückgriff auf zeitgenössische Schauspielvorlagen unterbinden, werde man nämlich, da die Operntexte für sich genommen keinen Eigenwert hätten, die Komponisten treffen. Sofern es sich wie im Falle Donizettis um einen italienischen Opernautor handele, löse ein solches Verbot dann gleich zwei schlimme Folgen aus: Einerseits verhindere es, daß die italienischen Komponisten die einzige Möglichkeit, in Frankreich aus ihren Werken Geld herauszuschlagen - nämlich Umarbeitungen ins Französische -, wahrnehmen könnten; andererseits grabe es den französischen Opernhäusern ein Repertoire ab, ohne das sie schlechterdings nicht existieren könnten:

*"L'opéra français ne produit que de rares et fastueux ouvrages; les administrations départementales manquent de subventions pour monter des pièces ruineuses par les frais de mise-en-scène; pour un public qui ne varie pas il faut souvent renouveler le spectacle: comment donc faire sans la ressource des opéras, que plusieurs théâtres élevés dans toutes les grandes villes d'Italie produisent en abondance, et qui se contentent, nous le savons tous par expérience, d'un appareil assez mesquin? D'un autre côté, les opéras joués d'abord à l'étranger tombent parmi nous dans le domaine public, du moins quant au droit de représentation avec des paroles italiennes. Pour Donizetti le seul moyen de tirer parti de sa musique et de la mettre à la disposition des troupes de province qui la réclament, c'est de la faire parodier en français; permettez-lui donc de se servir d'un interprète, d'un truchement, de M. Monnier, ..."*¹³

"Die französische Oper bringt nur wenige pompöse Werke hervor; den Verwaltungen in den Départements fehlt es an Subventionen, um Stücke zeigen zu können, die wegen der Kosten für die Inszenierung ruinös sind; bei einem Publikum, das gleich bleibt, muß man häufig das Programm erneuern: wie bitte soll man das tun ohne die Ressourcen an Opern, die von den in den großen Städten Italiens nebeneinander bestehenden Theatern in Hülle und Fülle hervorgebracht werden, und die sich, das wissen wir aus Erfahrung, mit einem dürftigen Apparat begnügen? Andererseits fallen die Opern, die zuerst im Ausland gespielt wurden, bei uns in die *domaine public*, zumindest hinsichtlich des Aufführungsrechts mit italienischen Worten. Das einzige Mittel Donizettis, aus seiner Musik Gewinn zu ziehen und sie den Theatertruppen der Provinz,

die danach verlangen, zur Verfügung zu stellen, ist es, sie auf französisch zu parodieren; erlauben Sie ihm also, sich eines Übersetzers zu bedienen, eines Dolmetschers, Herrn Monniers,..."

Während die Angeklagten ihr entlastendes Vorbringen vor allem auf diese beiden eben vorgeführten Hauptargumente stützten, hatten die Kläger die *Jurisconsultes*, also die Vertreter der damaligen Rechtslehre, hinter sich, was Hennequin auch unter Aufwendung großen rhetorischen Aufwandes nicht gänzlich wettmachen konnte:

"Je ne discuterai pas les opinions de jurisconsultes que l'on nous oppose, je laisserai à mon adversaire l'inoffensive satisfaction de vous les lire; inoffensive quant à nous, dangereuse pour lui: car, après avoir étudié ces monomanes de la contrefaçon, après les avoir vus, égarés par l'esprit de système, supposer et condamner partout le délit qu'ils étaient chargés de définir, je n'oserai, même pour la discuter, citer textuellement une seule de leurs opinions; je craindrai d'être accusé de les contrefaire. ... Imprudents amis de la propriété littéraire, ils n'ont pas compris que la force des droits particuliers est dans leur limite, dans la mesure qui rend le privilège de quelques uns compatible avec l'intérêt, avec la prospérité de tous!"¹⁴

"Ich werde die Meinungen der juristischen Kommentatoren, die man uns entgegenhält, nicht diskutieren; ich überlasse meinem Gegenüber die harmlose Befriedigung, sie Ihnen vorzulesen; harmlos für uns, gefährlich für ihn; denn, nachdem ich diese Monomanen der Contrefaçon studiert habe, nachdem ich gesehen habe, wie sie - verwirrt vom Geist des Systems - überall das Delikt, das sie definieren sollten, vermuten und verurteilen, würde ich nicht wagen - nicht einmal um sie zu diskutieren - auch nur eine einzige ihrer Meinungen wörtlich zu zitieren; ich würde fürchten müssen, als deren Contrefacteur angeklagt zu werden. ... Unkluge Freunde des geistigen Eigentums; sie haben nicht verstanden, daß die Kraft dieser eigentümlichen Rechte in ihrer Beschränkung steckt, in dem Maß, das das Privileg einiger mit den Interessen und dem Gedeihen aller vereinbar macht!"

In seiner Gegenrede betonte Paillard de Villeneuve für Victor Hugo, daß durch die unerlaubte Ausbeutung von Schauspielvorlagen für Opernlibretti dem dramatischen Autor sehr wohl ein immenser Schaden entstünde:

"...mais quand l'opéra aura fait passer devant les yeux du spectateur tous les incidens du drame, avec le calque le plus servile de ses moindres développemens, pense-t-on que le spectateur recherchera une seconde fois une émotion déjà satisfaite et que sa curiosité ne sera pas blasée?"¹⁵

"...aber wenn die Oper vor den Augen der Zuschauer bereits alle Ereignisse des Dramas vorbeiziehen läßt, mit der genauesten Nachzeichnung ihrer geringsten Entwicklungen, meint man, daß der Zuschauer noch ein zweites Mal nach einer bereits befriedigten Emo-

14 Bibliothèque nationale 8 Fm. 3797, S. 71

15 Gazette des Tribunaux, 6.11.1841

tion verlangen wird und daß seine Neugier nicht übersättigt sein wird?"

Nach den Plädoyers der Advokaten bat Victor Hugo am Ende der zweitinstanzlichen Verhandlung nochmals um die Gelegenheit, sein Anliegen zur Geltung zu bringen. Abermals kam er dabei auf das Schicksal von Beaumarchais *Barbier de Séville* zu sprechen:

*"Beaumarchais est un excellent écrivain; "Le Barbier de Séville" de Beaumarchais est un chef d'oeuvre d'esprit, de conduite et de style, et à coup sûr l'une des meilleures comédies du dix-huitième siècle. "Le Barbier de Séville", joué à son apparition avec un très grand succès, avait les qualités qui font vivre les ouvrages de la pensée, et s'était maintenu glorieusement sur tous les théâtres de France jusqu'au jour où, Beaumarchais étant mort, un librettiste fit représenter en français l'oeuvre de Beaumarchais, sans le style de Beaumarchais, mais avec la musique de Rossini. De ce jour, et ceci, Messieurs, est un fait grave, l'opéra se substitua à la comédie; le public, qui avait si longtemps applaudi l'oeuvre littéraire, ne voulut plus voir que l'oeuvre musicale. Aujourd'hui le fait est accompli, l'ouvrage charmant de Beaumarchais n'existe plus pour les spectateurs; aucun théâtre ne le représente en province; "Le Barbier de Séville" sans musique n'attirerait personne, et, pour le donner deux ou trois fois par an, la Comédie-Française a besoin de se rappeler qu'elle est par devoir conservatrice de l'ancien répertoire, et de se souvenir de sa subvention. ... Il n'y a donc dans la question qui est soumise à la Cour ni concurrence de deux génies, comme on l'a bien voulu dire, ni rivalité d'inspiration; il y a substitution d'un opéra à un drame, atteinte à la propriété, atteinte à la pensée. C'est la pensée que je défends encore plus que la propriété; Messieurs les conseillers, vous les défendrez l'une et l'autre. La situation de la littérature en France est grave. La contrefaçon belge dévore sa librairie; faudra-t-il maintenant que la contrefaçon italienne ruine son théâtre? ... Je suis peu de chose personnellement ici; vous voyez en moi le représentant momentané de la littérature française menacée dans son droit comme dans son honneur: rien de plus, mais aussi rien de moins."*¹⁶

"Beaumarchais ist ein exzellenter Schriftsteller; "Le Barbier de Séville" von Beaumarchais ist ein Chef-d'oeuvre an Esprit, Anlage und Stil und ganz gewiß eine der besten Komödien des 18. Jahrhunderts. "Le Barbier de Séville", bei seinem Erscheinen mit großem Erfolg gespielt, hatte die Qualitäten, die die gedanklich hochstehenden Werke leben lassen, und es hielt sich auf allen Theatern Frankreichs ruhmreich bis zu dem Tag, an dem - Beaumarchais war bereits gestorben - ein Librettist das Werk Beaumarchais auf französisch aufführen ließ, ohne Beaumarchais' Stil, aber mit der Musik Rossinis. Seit jenem Tag, und das, meine Herren, ist eine schwerwiegende Tatsache, ersetzt die Oper die Komödie; das Publikum, das so lange Zeit dem literarischen Werk applaudiert hatte, wollte nur noch das musikalische Werk sehen. Heute stehen wir vor vollendeten Tatsachen, das charmante Werk Beaumarchais' existiert für die Zuschauer nicht mehr; kein einziges Theater auf dem Land

führt es noch auf; "Le Barbier de Séville" ohne Musik würde niemand mehr anziehen, und um ihn zwei- oder dreimal im Jahr zu geben, muß sich die Comédie-Française erinnern, daß sie zur Wahrung des alten Repertoires verpflichtet ist, und sich ihrer Subvention entsinnen. ... In der Frage, die der Cour vorliegt, geht es deshalb weder um Konkurrenz zweier Genies, wie man es weismachen wollte, noch um Rivalität der Inspirationen; es geht um das Ersetzen eines Dramas durch eine Oper, um einen Anschlag auf das Eigentum, einen Anschlag auf den Gedanken. Der Gedanke ist es, den ich mehr noch als das Eigentum verteidige; meine Herren Richter, sie werden das eine wie das andere verteidigen. Der Zustand der französischen Literatur ist schlecht. Die belgische Contrefaçon verschlingt ihren Buchmarkt; soll jetzt die italienische Contrefaçon auch noch ihr Theater ruinieren? ... Ich bin zum wenigsten in eigener Sache hier; Sie sehen in mir den momentanen Repräsentanten der in ihren Rechten und ihrer Ehre bedrohten französischen Literatur: nichts mehr, aber auch nichts weniger."

Das Urteil der *Cour royale* fiel vorsichtiger aus als das des *Tribunal correctionnel*. Allerdings bejahte es den Contrefaçon-Tatbestand hinsichtlich des von Monnier verfertigten Librettos eindeutig; es verbat jedoch nur den - vor den Vorstellungen stattfindenden - Verkauf der *Lucrece Borgia*-Texthefte. Hingegen gestattete es Latte, den Klavierauszug der Oper wie auch einzelne Arien daraus mit dem Monnier-Text in den Verkauf zu geben, da Hugo dadurch kein Schaden entstände. Die Klausel "*Autorise Victor Hugo à faire disparaître les traces de ce poème quelque part qu'elles puissent exister*" wurde in dem zweitinstanzlichen Urteil folgerichtig nicht mehr verwendet.

c) Die Folgen des Prozesses

Das vergleichsweise milde Urteil gegen Latte wirkte auf den Musikalienhandel, den die Entscheidung des *Tribunal correctionnel* aufgeschreckt hatte, beruhigend, da es nicht zur Änderung gewohnter Praktiken zwang. Wegen des Ausscheidens des Theaterdirektors Baptiste aus dem Prozeß war die die Opernhäuser und insbesondere das Théâtre Italien betreffende Frage, ob die Aufführung der zahllosen auf geschützten französischen Schauspielen beruhenden Opern nunmehr "über einen Umweg" genehmigungs- und tantiemenpflichtig sei, hingegen nach wie vor ungeklärt.

Die damalige Direktion des Théâtre Italien, die die mit dieser Fragestellung verbundene existentielle Bedrohung des Hauses erkannt hatte, bemühte sich nach Kräften, eine neue und für sie dann womöglich mit einer Niederlage endende gerichtliche Konfrontation zu vermeiden. Nachdem sie bis dato lediglich im Falle von Auftragswerken die Urheberrechte entgolten hatte, erwarb sie nun die Rechte zahlloser geschützter Stücke, die von Opernkomponisten als Librettovorlagen verwendet worden waren, bei den (französischen) Autoren¹⁷.

17 vgl. dazu die Affäre Vatel/ Ragani, unten 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff.

Auf Aufführungen der *Lucrezia Borgia* verzichtete das Théâtre Italien nach diesem Urteil zunächst, da Hugo seine Zustimmung verweigerte¹⁸ und die Direktion das Risiko eines Rechtsstreites nicht eingehen wollte. So nahm man die Oper ganz aus dem Repertoire und beauftragte Donizetti, seine Musik auf einen neuen Text umzuschreiben. Hieraus entstand *La rinnegata*, die 1845 im Théâtre Italien Premiere hatte¹⁹.

Eine weitere Auswirkung des Rechtsstreites um *Lucrezia Borgia* waren die zahlreichen Folgeprozesse, die an identische oder doch benachbarte Sachverhalte anknüpften. Der einmal von Victor Hugo eingeschlagene Pfad wurde auch von anderen Autoren benutzt, so daß sich die Rechtsprechung zu diesem Komplex im Laufe der folgenden Jahre festigen konnte²⁰.

d) Zur Bedeutung des "Lucrezia Borgia"-Prozesses

Im Zuge der in der Musikgeschichte nachweisbaren Schutzbemühungen von Autoren markiert der *Lucrezia Borgia*-Prozeß jenen Moment, in dem erstmals das Verhältnis von Komponist bzw. Librettist zum Schöpfer einer Opernvorlage von der Rechtsordnung erfaßt wird. Je nach Standpunkt wird man dieses Ereignis eher - im Hinblick darauf, daß es 1841 in Frankreich bereits ein 50 Jahre altes Urheberrechtsgesetz und eine mindestens dreißigjährige Rechtsprechung dazu gab - mit dem Zusatz "erst" oder - angesichts der für einen solchen Wandel eingefahrener Traditionen und Vorstellungen erforderlichen Vorgeschehnisse - mit einem erstaunten "schon" kommentieren. Während ein Streit über die tatsächlich passende Kategorie sicherlich fruchtlos bliebe, lohnt es sich, im Zusammenhang mit dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß den folgenden Fragen nachzugehen: Welche Gründe verhinderten, daß eine solche Rechtsauseinandersetzung bereits früher stattfand? Welche wesentlichen Faktoren trugen demgegenüber im Frankreich der "Grand Opéra"-Epoche dazu bei, daß Victor Hugo ein entsprechendes Anliegen vortrug, dem die Gerichte zumindest in Teilen entsprachen? Hat das *Lucrezia Borgia*-Urteil (und die Folgerechtsprechung zu ähnlichen Fällen) im weiteren Verlauf der Operngeschichte möglicherweise eine Veränderung der Verfahrensweisen bei der Wahl von Opernstoffen zur Folge gehabt?

In den folgenden Abschnitten stelle ich mögliche Antworten bzw. Antwortansätze zu diesen Fragen zur Diskussion.

18 Dies ergibt sich aus dem Plädoyer des Advokaten Lan in einem späteren Rechtsstreit um einen Parallelsachverhalt, *Gazette des Tribunaux*, 8.1.1845; vgl. auch das 9. Kapitel dieser Arbeit (zu den Prozessen um Félicien Davids *Le Désert*), unten S. 145 ff., insb. S. 153 ff.

19 vgl. Miller, Piper-Enzyklopädie, Art. "Donizetti: Lucrezia Borgia" m.w.N.

20 vgl. unten 8. Kapitel b), S. 138 ff.

aa) Der Wandel des Rechtsbewußtseins der Schauspielautoren

Die erste Frage geht dahin, warum die Schauspielautoren, die bereits sehr früh für ihre Rechte eingetreten sind²¹, vor 1841 anscheinend niemals²² gegen den Gebrauch ihrer Stücke als Vorlagen für Opern protestiert haben. Hierauf ließe sich zunächst die einfache Antwort finden, daß sie vor diesem Zeitpunkt noch kein entsprechendes Rechtsbewußtsein ausgebildet hatten. Während nämlich bspw. aus den Vorreden früher Buch- und Musikdrucke²³ hervorgeht, daß die Urheber verschiedene Mißbrauchsformen lange vor deren gesetzlicher Pönalisierung als Angriff gegen ihre Rechte empfanden, ist die Verwendung von Schauspielen als Opernvorlage von den dramatischen Schriftstellern ausdrücklich oder stillschweigend gebilligt worden.

So hatte Beaumarchais, wie er in der Vorrede zur ersten Druckausgabe des *Barbier de Séville* - den Victor Hugo im Prozeß als Präzedenzfall für seine Theorien heranführte - mitteilt²⁴, sein Stück ursprünglich als Opernlibretto geplant, dann jedoch die französischen Komponisten als nicht zu dessen Vertonung fähig erachtet. In einigen Passagen dieser Vorrede läßt der große Pionier des Urheberrechts erkennen, daß ihm die Vertonung seines Schauspieles keinesfalls unrecht wäre. Im Jahre 1782, sieben Jahre nach der Erstaufführung des Schauspiels und 33 Jahre vor Rossinis Vertonung, hat Paisiello denn auch seine Oper *Il Barbiere di Siviglia ovvero La Precauzione inutile* komponiert, die von Petersburg ausgehend weltweit Erfolge feierte²⁵. Sie wurde bereits zwei Jahre darauf in Versailles in der französischen Übersetzung von Framery gespielt; für diese Aufführung wurden anstelle der Rezitative die Originaldialoge aus Beaumarchais Schauspiel verwendet. Beaumarchais sah darin offenkundig weder eine Urheberrechtsverletzung noch begriff er Paisiellos Oper, trotz ihres enormen Erfolges, als Konkurrenz zu seinem Bühnenwerk. Auch die von Moline 1786 für Lüttich angefertigte neue französische Version von Paisiellos Werk hat Beaumarchais niemals beanstandet.

Die Feststellung, daß die Schriftsteller noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein die Verwendung ihrer Texte als Librettovorlagen nicht als Unrecht empfanden, beschreibt jedoch nur einen Befund. Immerhin stellt sie klar, daß nicht etwa der "Richter" - d.h. die Gesellschaft bzw. deren Rechtssystem - einem Anliegen der Autoren kein Gehör schenkte, sondern daß es vor dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß anscheinend trotz der Häufigkeit entsprechender Sachverhalte niemals einen "Kläger", d.h. einen sich betroffenen fühlenden Urheber, gab. Es muß daher gefragt werden, warum es in den Jahrzehnten und Jahrhunderten vor 1841 bei den Schauspielautoren noch kein solches Rechtsbewußtsein gab und was die spezifischen Gründe waren, die es bei Victor Hugo und in dessen Autorengeneration entstehen ließen.

21 vgl. oben S. 28 ff.

22 Zumindest ist mir kein Fall bekannt; hätte es vor dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß bereits einen Präzedenzfall gegeben, wäre dieser sicherlich von einer der Prozeßparteien in den Rechtsstreit eingeführt worden.

23 Pohlmann, Frühgeschichte, a.a.O., gibt zahlreiche Beispiele hierfür wieder.

24 vgl. D'Heylli/de Marescot, S. 24 ff.; auf die dort enthaltenen ausführlichen Einlassungen Beaumarchais' zum Zustand der französischen Musik kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

25 vgl. hierzu wie auch zum folgenden Löwenberg, Sp. 399 f.

Daß Schriftsteller die Verwendung von nicht eigens dafür angefertigten Texten in Musikstücken lange Zeit nicht nur nicht als Rechtsverletzung, sondern oft sogar als Ehre empfanden, hat Parallelen in entsprechenden musikgeschichtlichen Symptomen (Parodiemessen und anderen unter dem Oberbegriff "Kontrafaktur" zusammengefaßten Erscheinungen).²⁶ Während sich dort aber - womöglich ausgelöst vom Einzug des Geniegedankens und verwandter Vorstellungen - ein Bewußtseinswandel vollzog, änderte sich die Einstellung gegenüber der Verwendung von Schauspielen als Vorlagen für Opernlibretti zunächst nicht, obwohl der Nachahmungstatbestand in diesen Fällen oftmals sogar besonders hervorgehoben wurde (Verwendung eines identischen Titels bzw. Heraushebung der Abkunft der Opernhandlung). Augenscheinlich wurde die Zugehörigkeit von Original und Nachahmung zu je verschiedenen Gattungen also als Schwelle verstanden, hinter der eine sonst bereits mißbilligte Tat den Charakter eines Ehrenerweises erhielt bzw., um das im *Lucrezia Borgia*-Prozeß verwendete Vokabular aufzugreifen, Imitation nur mehr als Inspiration erschien. Das Rechtsbewußtsein der Autoren hat sich im Hinblick auf die Einstellung zu Nachahmungen also nicht schlagartig, sondern nach und nach gewandelt.

Im nächsten Abschnitt werde ich versuchen, anhand einer Analyse des *Lucrezia Borgia*-Prozesses die Elemente herauszufiltern, die gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zu der beobachteten Änderung des Rechtsbewußtseins der Autoren führten. In diesem Zusammenhang stelle ich zunächst klar, in welchem Verhältnis das Rechtsbewußtsein der Urheber zum allgemeinen Rechtsempfinden der Zeit stand, da mir hierin der Schlüssel zum Verständnis des Problems zu liegen scheint.

bb) Die Ausnutzung eines "Gewerberechts" als Urheberpersönlichkeitsrecht

Die den Tatbestand der "Contrefaçon" betreffenden Strafvorschriften, um die sich die juristischen Probleme der Affäre *Lucrezia Borgia* drehten, setzten neben dem Vorliegen einer Nachahmung einen dadurch hervorgerufenen Schaden voraus. Von der Rechtsprechung uneinheitlich gehandhabt wurde die Frage, ob neben diesen Elementen auch noch ein besonderer Unwert der Tat gegeben sein mußte.

Die Auslegung des Schadenstatbestandes durch die französischen Gerichte des 19. Jahrhunderts erfolgte einheitlich so, daß ein materieller, wirtschaftlich meßbarer Schaden verlangt wurde. Gefordert war also eine konkrete Vermögenseinbuße, nicht etwa die Beeinträchtigung von "persönlichkeitsrechtlichen" Rechtsgütern wie Werkehre etc., die um die Mitte des 19. Jahrhunderts von der Rechtsprechung eben "entdeckt" waren und erst in unserem Jahrhundert vollends erfaßt und systematisiert wurden²⁷. Die Strafvorschriften zur Contrefaçon dienten bei dieser Auslegung also ausschließlich dem Schutz des mit den Künsten verbundenen Gewerbes. Besonders deutlich wird diese wirtschaftliche Orientierung an einer Entscheidung aus dem Jahre 1823: In diesem Jahr wurde der Schriftsteller Scarmouche als Contrefacteur eines eigenen Werkes (!) strafrechtlich verurteilt, weil er ein von einem Pariser

26 vgl. zum Ganzen oben S. 26 ff.

27 vgl. oben S. 26 ff.

Theater bestelltes und gespieltes Werk mit nur leichten Änderungen von Titel und Handlung ein zweites Mal an eine Konkurrenz Bühne verkauft hatte.²⁸

Aus dem Vorstehenden erklärt sich, warum Hugo - vermutlich auf Anraten seines Anwalts - im Prozeß den wirtschaftlichen Verlust betonte, den er durch die Donizetti-Oper erlitten habe. Ebenso dienten seine Ausführungen zu dem Umfang des Schadens, den die Komponisten und dramatischen Autoren Frankreichs durch die italienischen Opern erlitten, auch dazu, den Unwert der im Prozeß fraglichen Handlung zu betonen. Damit traf Hugo nicht nur den Nerv einer nationalistisch gesinnten Epoche, sondern wies gleichzeitig auf die Erfüllung auch dieses eventuellen weiteren Tatbestandselements hin.

Gewiß sind es unter anderem auch wirtschaftliche bzw. "verwertungsrechtliche" Beweggründe gewesen, die Victor Hugo und die ihn unterstützende SACD zur Klageerhebung veranlaßt haben. Schon aus Hugos Prozeßvortrag ergibt sich aber auch sein eigentlich ausschlaggebendes Motiv:

"...J'avais encore un autre motif, pour moi le plus sacré. "Lucrece Borgia" n'est pas pour moi une affaire d'argent, c'est une oeuvre toute littéraire. Le jour où on lui substituera un opéra, mon oeuvre disparaîtra; il sera amélioré ou affaibli, peu m'importe, mais il ne sera plus mon oeuvre, ma production à moi, ma pensée. C'est cette raison surtout, toute d'honneur, qui dicta mon refus. ... J'ai répliqué à M.Monnier que les questions que soulevait sa demande m'ayant paru d'un intérêt général pour la littérature et les beaux arts, je devais persister dans mon refus;..."²⁹

"...Ich hatte noch ein anderes Motiv, für mich das heiligste. "Lucrece Borgia" ist für mich keine Geldangelegenheit, sie ist ein ganz und gar literarisches Werk. An dem Tag, an dem man es durch eine Oper ersetzen würde, würde mein Werk verschwinden; es würde verbessert oder verschlechtert, das wäre mir egal, aber es wäre jedenfalls nicht mehr mein Werk, meine mir gehörende Produktion, mein Gedanke. Es ist vor allem dieser Grund, bei aller Ehre, der meine Absage bestimmte. ... Ich entgegnete Herrn Monnier, daß die Fragen, die seine Bitte aufwürfe, mir von genereller Bedeutung für die Literatur und die Schönen Künste zu sein schienen, und daß ich bei meiner Absage bleiben müsse;..."

Wollte man überspitzt formulieren, so hat Victor Hugo sich bei seinem Vorgehen gegen die Vertonung seiner *Lucrezia Borgia* zwar der gängigen Argumente bedient, eigentlich aber etwas Anderes, Neuartiges gewollt, nämlich einen erweiterten Urheberpersönlichkeitsschutz. Mit Sicherheit hing der beobachtete Wandel des Rechtsbewußtseins also mit dem Phänomen zusammen, das ich im Zusammenhang mit dem *Fernand Cortez*-Prozeß als Bemühen um die Durchsetzung einer auktorialen Aufführungstradition³⁰ beschrieben habe. Auch Victor Hugo setzte das Urheber-

28 Diese Entscheidung wurde in verschiedenen von mir angeführten Prozessen als Referenz herangezogen, so von Berryer, Bibliothèque nationale, 8 Fm. 3797, S. 79; ob sich zu ihr Originalunterlagen erhalten haben, ist mir nicht bekannt.

29 La France musicale, 25.7.1841; vgl. auch oben S. 102 f.

30 Es bestehen keine Bedenken, diesen Begriff hier auch auf einen Nicht-Komponisten anzuwenden, zumal er ursprünglich ohnehin der Literaturwissenschaft entlehnt wurde; vgl. Danuser, S. 348.

recht dazu ein, eine bestimmte Pflege seines Oeuvres vorzuschreiben bzw. eine davon abweichende zu unterbinden. Dabei hatte für ihn das Kriterium, ob die nicht-auktorialen Aufführungsformen schlechtere oder bessere Ergebnisse brachten, überhaupt keine Bedeutung, da deren Defizit schon im bloßen Fehlen der Auktorialität bestand.

Als Fazit dieses Abschnitts ließe sich also zweierlei festhalten: Noch während das Verbot der *Contrefaçon* ausschließlich als gewerbeschützende Regelung verstanden wurde, gelang es Victor Hugo und nach ihm anderen Autoren, es auch zu einem Instrument des Urheberpersönlichkeitsschutzes zu machen. Durch das im 19. Jahrhundert zunehmende Interesse der Autoren, auf die Aufführungsformen ihrer Werke Einfluß zu gewinnen, entstand ein entsprechendes, in den Jahrzehnten zuvor noch fehlendes Rechtsbewußtsein.

ce) Die Folgen des Verlustes der freien Wahlmöglichkeit bei Opernvorlagen

Der nächste Abschnitt befaßt sich mit den Auswirkungen der Rechtsprechung, die mit der *Lucrezia Borgia*-Entscheidung begonnen hat, auf Opernkomponisten und -librettisten. Es liegt nahe zu vermuten, daß das Recht eines Schauspielautors, über die Verwendung seines Werks als Opernvorlage zu bestimmen, in der Operngeschichte rasch große Bedeutung gewann. Jedoch müssen meine Ausführungen dazu in Teilen auf Mutmaßungen beruhen.

Wie folgenschwer der Rechtsspruch im *Lucrezia Borgia*-Prozeß war, wird schon daran erkennbar, daß dieses Urteil unmittelbar das Entstehen einer "neuen", d.h. neu textierten Oper nach sich zog. Zwar mußte Donizettis *Lucrezia Borgia*, zumeist aus Zensurgründen, in vielen Städten geändert werden und wurde so auch unter Titeln wie *Alfonso duca di Ferrara*, *Eustorgia da Romana*, *Giovanni I. di Napoli*, *Elisa da Fosco*, *Nizza di Granata* oder *Dalinda* in mehr oder weniger inhaltsgleichen Versionen gespielt³¹; die aus Urheberrechtsgründen erfolgte Umarbeitung in *La rinnegata* ist aber wohl die gravierendste gewesen, die das Werk erfahren hat.

Der Fall, daß ein bereits fertiges Werk aus solchen Gründen verändert werden mußte, scheint allerdings singular oder ist zumindest nicht häufig gewesen. Man kann jedoch annehmen, daß urheberrechtliche Erwägungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im Vorfeld der Entstehung (bzw. Nicht-Entstehung!) von Opern oft eine gewichtige Rolle gespielt haben. Hier ist nicht der Ort, diese These systematisch zu untersuchen. Es sollen aber jene Anhaltspunkte zusammengefaßt werden, die für sie sprechen:

Das *Lucrezia Borgia*-Urteil des Jahres 1841 ist der Ansatz zu einer bis heute gültigen Sichtweise, die Opernkomponisten bzw. ihren Librettisten aus urheberrechtlichen Gründen den Rückgriff auf einen geschützten Stoff als Vorlage für ihre Werke untersagt. Es hat Jahrzehnte gedauert, bis sich dieses Rechtsverständnis überall durchgesetzt hat, da sich - wie ich am Beispiel der weiteren französischen Rechtsprechung zeigen werde - die Ausweitung des Schutzes des "Originalautors" nicht schlagartig, sondern in der Regel schrittweise vollzogen hat. Mit der vorsichtigen

31 zur Aufführungsgeschichte von *Lucrezia Borgia* vgl. auch Kaufman, a.a.O.

Formulierung, daß sich das geltende Recht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa in diese Richtung verändert hat, wird man richtig liegen.

Mit der Anerkennung der Rechte des Vorlagenautors wurde das übliche Verfahren, daß ein Komponist ein Buch oder Schauspiel auswählte bzw. vorgeschlagen bekam, auf dessen Basis er ein Libretto (oder einen Vorentwurf dazu) anfertigen ließ, bezüglich aller geschützten Stoffe obsolet. Nunmehr hatten die Komponisten, die in einem literarischen Werk den geeigneten Ausgangspunkt für ihre nächste Oper gefunden zu haben glaubten, bei dessen Autor anzufragen, ob dieser mit einer Vertonung des Stoffes einverstanden war. Dem Gefragten stand es dann frei, eine - möglicherweise mit inhaltlichen Bedingungen verknüpfte - Genehmigung zu erteilen oder die Anfrage abzulehnen. Jedenfalls mußte er aber an den Tantiemen, die das Werk einspielte, beteiligt werden. Während der "Grand Opéra"-Epoche wurden 10-13% der Bruttoeinnahme jeder Aufführung an die Urheber ausgekehrt. Dieser Betrag verteilte sich je zur Hälfte auf Text und Musik. Gemäß der in den Folgejahren entwickelten Rechtsprechung hatte der Vorlagenautor Anspruch auf ein halbes Librettistenhonorar. Vorlagenautor und Librettist erhielten also je 2,5-3,25% der Aufführungseinnahmen; dazu kam noch die Beteiligung am Honorar für die Druckveröffentlichungen.

Victor Hugo, dem von Monnier eine Beteiligung in eben dieser Höhe angeboten worden war, fand diese Offerte - über deren Berechnungsgrundlagen er erst während des Prozesses aufgeklärt wurde - zu niedrig. Selbst wenn andere Vorlagenautoren die finanziellen Konditionen für eine (bloße) Einwilligung aber nicht unattraktiv gefunden haben mögen, so bedeutete diese Regelung jedenfalls für die Librettisten einen gravierenden Einnahmeverlust. Gerade professionelle Textdichter werden sich nach der *Lucrezia Borgia*-Entscheidung gut überlegt haben, ob sie für einen Komponisten ein geschütztes Stück arrangieren oder nicht lieber ein selbsterfundenes Textbuch erstellen bzw. ein Werk aus der *domaine public* bearbeiten sollten. Erschwerend kam hinzu, daß nach einem an der Opéra geltenden Usus stets zwei Textdichter an einem neuen Stück beteiligt waren, der Hauptlibrettist also noch einen (bloß nominellen oder tatsächlich aktiven) Mitarbeiter auszahlen mußte.

Vor diesem Hintergrund wird klar, inwiefern die freie Wahl eines Opernstoffes zunächst - etwa ab der Mitte des vergangenen Jahrhunderts - in Frankreich, bald darauf aber auch in anderen europäischen Staaten erschwert wurde und was dies für die Opernentwicklung und den Opernbetrieb bedeutete. Einerseits waren die Komponisten nun den urheberrechtlichen Einwänden von Vorlagenautoren (oder deren Rechtsnachfolgern) ausgesetzt; andererseits wurde es ihnen schwerer gemacht, qualifizierte und professionelle Textdichter zur Bearbeitung eines geschützten Werkes zu motivieren.

Es wäre zweifellos voreilig, wollte man nunmehr in jeder nach 1870 entstandenen Oper, die ein Originallibretto verwendet oder eine rechtsfreie Vorlage aufgreift, ein Produkt dieser Entwicklung des musikalischen Urheberrechts sehen. Schon vor diesem Zeitpunkt bildeten diese Werke vielmehr - man denke nur an die Scribe-Opern der hier untersuchten Epoche - die weitaus größte Gruppe. Das effektive Ausmaß der Folgen des Rechtswandels läßt sich zudem deshalb schlecht abschätzen, weil bestimmte künstlerische Tendenzen - etwa die zur Personalunion von Komponist und Librettist (Wagner, Berlioz, Schönberg u.a.) oder die zur direkten

Zusammenarbeit der Komponisten mit berühmten Schauspielautoren (Strauß/Hofmannsthal bzw. Zweig u.a.) - zu unabhängigen Gegenfaktoren der rechtlichen Entwicklung wurden. Besser greifen läßt sich diese "Kehrseite" der Urheberrechtsentwicklung daher an Einzelbeispielen, wie etwa dem zu Anfang dieses Kapitels angeschnittenen Fall des Komponisten Giselher Klebe.

Jedenfalls wäre dringend zu wünschen, daß sich die "Librettistik", obschon sie noch ein junger, Neu- bzw. Brachland beackender Zweig der Musikwissenschaft ist, bald eingehender der Untersuchung soziologischer Aspekte des Verhältnisses von Textdichter und Komponist zuwendet. Ohne Zweifel ließen sich dann durch die Erhellung der rechtlichen Schaffensbedingungen der Opernautoren der verschiedensten Epochen auch für deren Werke interessante Schlußfolgerungen ziehen.

Wenige Wochen nach der endgültigen Entscheidung der *Lucrezia Borgia*-Affäre beschäftigte die Pariser Gerichte ein Rechtsstreit um Rossinis *Stabat mater*.¹ Obwohl diesem Prozeß eine interessante urheberrechtliche Fragestellung zugrundelag, ist er niemals zu juristischer Berühmtheit gelangt. Seine Bekanntheit verdankte der Urheberrechtsstreit vielmehr der Tatsache, daß er den berühmten italienischen Opernkomponisten zur Vollendung seiner ursprünglich unvollständigen geistlichen Komposition zwang.

a) Die Entstehung der ersten "Stabat mater"-Fassung

Der *Stabat mater*-Prozeß hing eng mit der eigenartigen Entstehungsgeschichte dieses Werkes² zusammen, das neben den 1835 bei Troupenas erschienenen *Soirées musicales* das einzige blieb, das Rossini in den zwanzig Jahren zwischen seinem Rückzug als Opernkomponist und seiner späten Schaffensphase komponiert hat. In diesen von rätselhaften Krankheitszuständen geprägten Jahren lebte der Komponist, dessen Ruhm und Reichtum bereits Legende war, in seiner Villa in Bologna und unterbrach seinen Aufenthalt dort nur zum Zwecke gelegentlicher Reisen.

Eine dieser Reisen, auf der ihn ein Freund, der Pariser Bankier Alexandre Aguado³, begleitete, führte Rossini 1831 nach Spanien, wo er von Don Manuel Fernandez Varela, einem der höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Landes, empfangen wurde. Varela, Kunstmäzen und glühender Verehrer Rossinis⁴, bedrängte den Komponisten, als Gast zu bleiben und in seinem Auftrag ein geistliches Werk zu komponieren. Rossini begann darauf die Arbeit an einem *Stabat mater*. Nach einigen Tagen entschloß er sich jedoch weiterzureisen; Varela versprach er bei seiner Abreise, das fertige Werk zu geeigneter Zeit nach Madrid zu senden.

Während eines Aufenthaltes in Paris im folgenden Jahr hat der Komponist dann sechs Sätze des *Stabat mater* fertiggestellt. Aus ungeklärten Gründen, die mit seiner krankheitsbedingten mentalen Erschöpfung in Zusammenhang gestanden haben könnten, gelang ihm die Vollendung des auf zwölf Sätze angelegten Werkes jedoch nicht. Daraufhin bat er einen Freund, den Komponisten Giovanni Tadolini, die feh-

1 Meine Dokumentation dieser Prozesse beruht auf der Auswertung folgender Quellen: Gazette des Tribunaux, Ausgaben vom 9.12.1841, 29.1., 10.6. und 13.8.1842 sowie 8.1.1844; Revue et Gazette musicale, Ausgaben vom 28.11., 12.12 und 26.12.1841, 23.1., 30.1., 24.4., 5.6., 12.6., 19.6., 14.8., 4.12. und 11.12.1842 sowie 5.3.1843, La France musicale, Ausgaben vom 10.10., 24.10., 31.10., 7.11., 28.11. und 12.12.1841, 2.1., 9.1., 16.1., 23.1., 30.1., 19.6. und 14.8.1842.

2 vgl. Gossett, New Grove, Art. "Rossini", S. 240 f.

3 Alexandre Aguado war im Pariser Opernleben eine wichtige Gestalt von großem Einfluß. Seinen Bürgschaften bzw. Krediten verdankten Véron und verschiedene seiner Nachfolger ihre Wahl zum *directeur-entrepreneur* der Opéra.

4 Véron berichtet in seinen Memoiren anschaulich von der ungeheuren Pracht des Empfanges, den Varela Rossini bereitet haben soll; Véron I, S. 293 ff., Véron-Edition, S. 48 ff.

lenden Stücke zu ergänzen, kopierte eigenhändig das so entstandene *Stabat mater*, dessen Original er behielt, widmete es Varela und sandte es diesem nach Spanien⁵.

Der reiche Staatsrat und Erzdiakon bedankte sich bei Rossini, indem er diesem eine goldene, mit acht großen Diamanten besetzte Tabatiere im Wert von 12.000 fr⁶ zum Geschenk machte. Im Jahre 1833 wurde das Stück während eines Prachtgottesdienstes in Madrid uraufgeführt. Danach verschwand das Rossini/Tadolinische *Stabat mater* für einige Jahre von der Bildfläche, da es weder wiederaufgeführt noch - aufgrund Rossinis verständlicher Weigerung - veröffentlicht wurde.

b) Das zweite "Stabat mater" und der Rechtsstreit von 1841

Das Wiederauftauchen des Varela-Manuskripts löste 1841 dann gleichzeitig die Vollendung der eigentlich nur halbfertigen Arbeit durch den Komponisten und die endgültige Eskalation der Rivalitäten der großen Pariser Musikverleger aus. Ausgangspunkt der Ereignisse war der Tod Varelas bzw. die von diesem testamentarisch angeordnete Versteigerung seiner sämtlichen Besitztümer zugunsten der Armen. Die *Stabat mater*-Handschrift geriet auf einer großen Auktion⁷ gegen das Höchstgebot von 5.000 réaux de veillon⁸ an einen gewissen Oller, der es seinerseits wieder für 6.000 fr. an den Pariser Musikverleger Aulagnier weiterverkaufte⁹. Der spanische Auktionator hatte auf Anfrage ausdrücklich bestätigt, daß mit dem Erwerb des Manuskripts sämtliche Rechte (also auch das Veröffentlichungsrecht) übergehen würden.¹⁰

Aulagnier plante nun sogleich, der Pariser Öffentlichkeit die neue Komposition des Meisters, den häßliche Stimmen "*endormi dans les molles voluptés du 'far niente'*"¹¹ wähten, zu präsentieren. Der Kauf des Manuskripts und das damit verbundene Vorhaben blieb jedoch nicht geheim. Rossinis Verleger Troupenas, der von den Entwicklungen Kenntnis erlangt hatte, setzte alles daran, die geplante

5 Rossini versuchte sogleich danach, über spanische Freunde Informationen einzuziehen, welche Aufnahme sein Werk in Madrid gefunden habe; vgl. seinen am 18.8.1832 in Bordeaux entstandenen Brief an Valdès, wiedergegeben bei Véron I, S. 294 f., Véron-Edition, S. 49 f.

6 Der genaue Wert der Tabatiere war umstritten; Troupenas und Rossini behaupteten, daß er 1.500 fr. nicht überschritte (vgl. *La France musicale*, 31.10.1841). Divergenzen dieser Art finden sich häufig in den Berichten über den *Stabat mater*-Prozeß. Eine zuverlässige Rekonstruktion der Fakten kann daher allein aus diesen Quellen nicht gelingen.

7 Den genauen Termin dieser Versteigerung konnte ich nicht ermitteln; zusammen mit dem Rossini-Manuskript wurde Oller auch das Orchestermaterial der Madrider Aufführung zugeschlagen, das Aulagnier später zu verkaufen suchte.

8 Dies entsprach einem Gegenwert von etwa 1.200 fr.

9 Aus dem Prozeßbericht in der *Gazette des Tribunaux*, 9.12.1841, geht nicht hervor, auf welche Weise der Verleger den Hinweis auf die Versteigerung des Rossini-Manuskripts erhielt; mit Sicherheit läßt sich jedoch annehmen, daß auf der Auktion ein weit höherer Preis für die Handschrift erzielt worden wäre, wenn bspw. Troupenas hätte mitbieten lassen.

10 Dieser Auskunft lag offensichtlich die im 18. Jahrhundert herrschende, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts herein sogar von Rechtswissenschaftlern noch vertretene Theorie zugrunde, daß der Besteller eines Kunstwerkes automatisch auch dessen Eigentümer werde. Zu Entstehung und Verbreitung dieser Idee vgl. Unverricht, S. 570.

11 vgl. *Gazette des Tribunaux*, 9.12.1841

Veröffentlichung zu verhindern. Er schickte einen Boten zu Rossini nach Bologna, der den Komponisten über den Ernst der Lage unterrichtete und im Namen des Verlegers auf Abhilfe drängte. Am 22. September 1841 unterzeichnete Rossini in Bologna einen Vertrag, in dem er Troupenas das exklusive Veröffentlichungsrecht für die sechs originalen Teile der ersten *Stabat mater*-Fassung übertrug; der Vertragstext enthielt den ausdrücklichen Hinweis, daß der Komponist niemand vorher das Recht zur Veröffentlichung der fraglichen Sätze eingeräumt hätte. Ferner ging Rossini nun daran, sein 1832 begonnenes *Stabat mater* aus eigener Hand zu vollenden, da offensichtlich war, daß nur dies sein Renommée erhalten und für Ruhe sorgen konnte. Aus zwei Briefen Aulagniers hatte er nämlich erfahren, daß dieser die fürstlich honorierte Dedikation des Manuskriptes an Varela (dessen Rechtsnachfolger er geworden war) für einen Kaufvertrag hielt und für den Fall, daß sich der Komponist nicht mit ihm über die Modalitäten einer Veröffentlichung des Werkes verständigen wolle, dessen Aufführung in einem "concert-monstre" androhte.¹²

Noch bevor die Erstaufführung des komplettierten *Stabat mater*, die am Anfang des ungeheuren Siegeszuges des Werkes durch ganz Europa stehen sollte, am 7. Januar 1842 im Théâtre Italien stattfand¹³, hatte sich der Streit der Pariser Musikverleger um Rossinis Komposition vor die Gerichte verlagert. Aulagnier, dem Rossinis Einigkeit mit Troupenas nicht entgangen war, hatte sich angesichts der Übermacht der Gegner nach Hilfe umgeschaut, die er in dem mit Troupenas verfeindeten Schlesinger fand. Schlesinger sah die Gelegenheit gekommen, seinem Erzrivalen Troupenas dessen geneidetes Rossini-Monopol zu nehmen. Unter dem Vorwand, daß Aulagnier keinen in diesem Augenblick verfügbaren *graveur* fand, ließ Schlesinger in seinem Haus das Varela-Manuskript drucken. Um Rossini und Troupenas ihre eventuellen juristischen Argumente aus der Hand schlagen zu können, wurde für diesen Druck ein zweites Titelblatt angefertigt, das den Hamburger Verleger Schubert - einen Geschäftspartner Schlesingers - als Herausgeber nannte. Durch eine Erstveröffentlichung in Deutschland wollte Schlesinger erreichen, daß die erste Fassung des *Stabat mater* in Frankreich in die *domaine public* fiel. Troupenas seinerseits hatte deshalb schon Ende 1841, noch bevor Rossini mit seinen Ergänzungen fertig war, die "originalen" Teile des Varela-*Stabat mater* in Einzelausgaben veröffentlicht.¹⁴

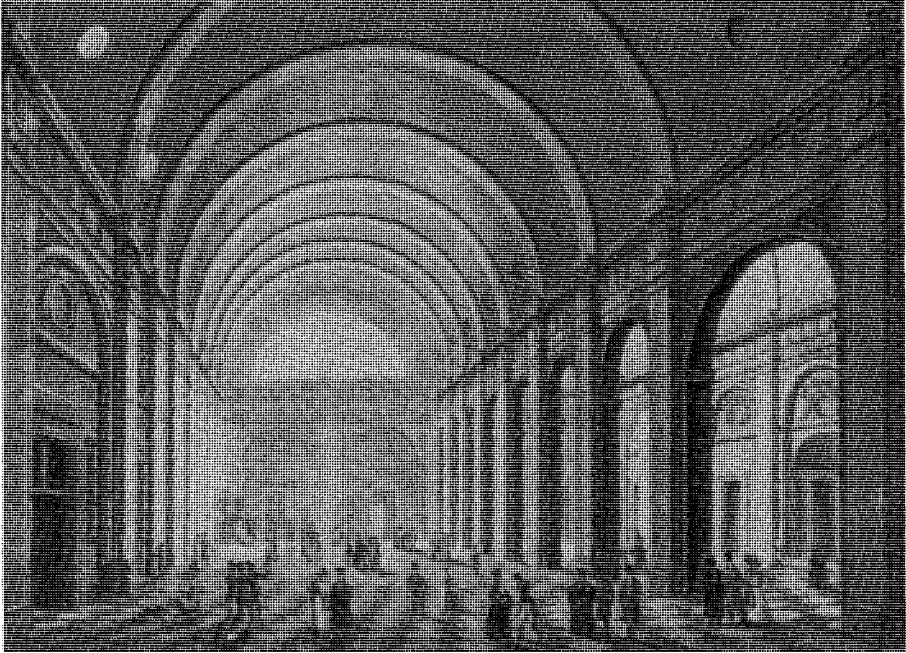
Noch während man in der Werkstatt Schlesingers an der Arbeit war, erschien ein von Troupenas gesandter Gerichtsvollzieher, der sämtliche Druckstöcke des *Stabat mater* beschlagnahmte. Am 8. Dezember 1841 verhandelte der *Tribunal correction-*

12 Nach Gossett, New Grove, Art. "Rossini", S. 241, hat es tatsächlich eine von Aulagnier arrangierte Aufführung des Varela-*Stabat mater* gegeben; auch in den Prozeßberichten finden sich verschiedentlich Hinweise auf eine angebliche Aufführung des *Stabat mater* anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Napoleon Bonaparte am 15. Dezember 1840. Zumindest diese letzte Darstellung ist aber mit Sicherheit unrichtig, da nach dem übereinstimmenden Bericht aller musikalischen und sonstigen Zeitungen bei diesem Anlaß das Mozart-Requiem aufgeführt wurde; auch ist unwahrscheinlich, daß Aulagnier bereits zu dieser Zeit im Besitz des Manuskriptes war. Erwiesen ist hingegen, daß bereits am 31. Oktober 1841 ein von Troupenas arrangiertes Konzert in der *salle Hertz* stattfand, bei dem die sechs originalen Stücke der ersten Fassung mit Klavierbegleitung musiziert wurden.

13 Bereits der Erfolg der ersten Konzerte in Paris war so groß, daß die Direktion der Opéra den an ihrer Bühne verpflichteten Sängern eine Mitwirkung an Aufführungen des *Stabat mater* im Théâtre Italien zu verbieten versuchte, da sie darin eine unlautere Konkurrenz zu ihren Vorstellungen sah.

14 Diese Drucke sind unter der Signatur Vm7 9806 in der Bibliothèque nationale erhalten.

Abb. 12: Ansicht der "salle des pas-perdus" im Pariser Palais de Justice, Lithographie eines unbekanntes Künstlers, um 1840



In dem hier in einer zeitgenössischen Ansicht gezeigten großen Saal des Pariser *Palais de Justice* kam es im Dezember des Jahres 1841 nach Ende der Verhandlung im ersten *Stabat mater*-Prozeß zu Handgreiflichkeiten zwischen den Prozeßparteien (vgl. den Text auf der nachfolgenden Seite). Die Bezeichnung "*salle des pas-perdus*" ("Saal der verlorenen Schritte"), die der Raum bereits im vergangenen Jahrhundert im Volksmund trug, rührt vermutlich aus dem Sprachgebrauch der Pariser Advokaten her. Diese mußten den weitläufigen Saal mehrmals täglich durchqueren, um von der Bibliothek und den Räumlichkeiten ihres *ordre*, in denen sich auch ihre Gerichtskästen befanden, zu den Gerichtssälen bzw. nach außerhalb zu gelangen. Auf der obigen Abbildung werden die an den charakteristischen weißen Halstüchern erkennbaren Advokaten hingegen schlenkernd im Gespräch mit Mandanten und Kollegen gezeigt. Die Errichtung der großen Halle im Zuge des Neubaus des *Palais de Justice* zu Beginn des 19. Jahrhunderts war ausschließlich auf das Repräsentationsbedürfnis der französischen Justiz zurückzuführen. In den Jahrhunderten zuvor hatten die Gänge und Hallen der französischen Gerichte dagegen auch als Markträume gedient, in denen ambulante Händler ihre Waren feilbieten durften.

nel über die von Troupenas gegen Aulagnier und Schlesinger erhobene Anklage wegen Contrefaçon. Das Gericht sah sich jedoch nicht imstande, ein Urteil zu sprechen, ehe nicht über die zivil- bzw. urheberrechtliche Frage, wem das Veröffentlichungsrecht an dem Varela-Manuskript zustand, entschieden war. Folgerichtig setzte es das Verfahren aus und verwies die Parteien an die Zivilgerichtsbarkeit.

Mit welcher kochender Wut die Verleger sich in dieser Verhandlung gegenübergestellt haben, verdeutlicht eine am 16. Januar 1842 in der *Revue et Gazette musicale* veröffentlichte Notiz:

"A l'issue de l'audience, il s'est passé dans la salle des Pas-Perdus une scène d'une nature plus singulière. MM. Schlesinger et Aulagnier ont été assaillis par un sieur Massé, commis de M. Troupenas, homme très fort et très robuste, qui s'est permis de leur lancer les éphitètes les plus grossières. En outre cet individu a frappé d'un coup de poing M. Schlesinger, qui a riposté vigoureusement, et immédiatement cité ledit sieur Massé en police correctionnelle, afin d'éviter à l'avenir un semblable guetapens. Si M. Troupenas entend ainsi sa défense, il aurait bien fait de choisir un avocat moins honorable que M. Marie, qui doit éprouver un profond chagrin de la conduite de son client, et de l'intervention d'un auxiliaire qui plaide à coups de poing."

"Am Ende der Sitzung trug sich in der "salle des Pas-Perdus" eine Szene singulärer Natur zu. Die Herren Schlesinger und Aulagnier sind von einem Herrn Massé, Angestellter des Herrn Troupenas, einem sehr starken und robusten Mann, angegriffen worden, der sich erlaubte, sie mit den flegelhaftesten Schimpfworten zu belegen. Im weiteren hat dieses Individuum Herrn Schlesinger einen Faustschlag versetzt. Herr Schlesinger hat einen energischen Gegenschlag geführt und den besagten Herrn Massé augenblicklich vor die Polizei zitiert, um für die Zukunft einen ähnlichen Hinterhalt zu vermeiden. Wenn Herr Troupenas seine Verteidigung so versteht, dann hätte er besser getan, einen weniger ehrenhaften Anwalt als Herrn Marie zu wählen, der tiefen Kummer über die Führung seines Mandanten und den Eingriff eines Helfers, der mit Faustschlägen plädiert, zeigen soll."

Mit der Entscheidung des *Tribunal civil de la Seine* vom 28. Januar 1842¹⁵, die die Deutung des Rossini von Varela gewährten Dedicationshonorars als Zahlung im Rahmen eines verkappten Kaufvertrages verwarf, wurde Aulagnier und Schlesinger die Veröffentlichung des teuer erstandenen Manuskripts versagt. Ein schwacher Trost blieb ihnen immerhin insofern, als der *Tribunal correctionnel*¹⁶ in einer von der *Cour royale*¹⁷ später bestätigten Entscheidung ihre Verurteilung als Contrefacteurs mit Hinweis auf die unübersichtliche Rechtslage im Zeitpunkt der Drucklegung ablehnte.

15 Gazette des Tribunaux, 29.1.1842

16 Gazette des Tribunaux, 10.6.1842

17 Gazette des Tribunaux, 13.8.1842

c) Die Fortsetzung des "Stabat mater"-Streites in "La France musicale" und "Revue et Gazette musicale"

Schon lange vor diesem Freispruch hatten die Beteiligten jedoch auch andere Methoden gesucht und gefunden, wie sie ihren Streit austragen konnten.

Zum einen fand die Auseinandersetzung dort statt, wo sie eigentlich ihren Ursprung hatte, nämlich in den Spalten von Schlesingers *Revue et Gazette musicale* und Escudiers *La France musicale* (der Troupenas nahestand). In diesen Journalen wurde über die Frage gestritten, ob es sich bei Rossinis *Stabat mater* um geistliche Musik im eigentlichen Sinne handele, oder ob der Meister - zu sehr den weltlichen Genres verhaftet - ein "joli Stabat" komponiert habe, wie Berlioz, Jules Janin und Blanchard¹⁸ behauptet hatten. *La France musicale* hatte dazu bereits nach der ersten Aufführung der sechs originalen Stabat-Sätze der ersten Fassung einen langen Artikel Adolphe Adams publiziert¹⁹, der das Werk als Chef-d'oeuvre geistlicher Musik lobte. Troupenas selbst veröffentlichte eigens eine Broschüre, in der im Anschluß an das Urteil Adams davon gesprochen wurde, daß das *Stabat mater* im "vrai style sacré" geschrieben sei, was Schlesingers *Revue et Gazette musicale* zu dem Ausruf veranlaßte:

*"C'est un véritable Puff de musique religieuse. M. Adam est nommé grand-prêtre de ce nouveau culte par M. Troupenas; lui seul se connaît en musique religieuse parce qu'il a fait "Le Postillon de Lonjumeau",..."*²⁰

"Das ist ein wahrhafter Puff der geistlichen Musik. Herr Adam ist von Herrn Troupenas zum Hohepriester des neuen Kultes ausgerufen worden; er alleine kennt sich in der geistlichen Musik aus, weil er "Le Postillon de Lonjumeau" geschrieben hat,..."

Um nachzuweisen, daß Rossinis Werk sich in seiner ganzen Machart nicht von einer Oper unterscheidet, ließen Schlesinger und Aulagnier die Melodien des *Stabat mater* zu Walzern, Kontratänzen etc. verarbeiten, und machten sich ein Vergnügen daraus, in die *Revue et Gazette musicale* kleine Notizen einzurücken wie:

*"Des danses très gracieuses, valse, galops, sur des thèmes du Stabat Mater de Rossini sont actuellement en vogue ici: plus de deux mille exemplaires ont été vendus en huit jours."*²¹
*"...à Berlin, des valse et galops sur le "Stabat mater" de Rossini se jouent dans tous les jardins publics, et obtiennent beaucoup de succès. Il faut attribuer cette vogue au fiasco complet produit dans cette ville par l'exécution du "Stabat mater"."*²²

18 vgl. dessen "Résumé des opinions de la critique littéraire sur le Stabat de Rossini", *Revue et Gazette musicale*, 23.1.1842

19 *La France musicale*, 7. und 28.11.1841

20 *Revue et Gazette musicale*, 24.4.1842

21 *Revue et Gazette musicale*, 24.4.1842; Rossini antwortete auf die Ankündigung, daß man das komplette *Stabat mater* in Form von Contredanses in Paris aufführen werde, mit der Drohung, ein solches Sakrileg von der Polizei verhindern zu lassen, vgl. *Gazette des Tribunaux*, 8.1.1844

22 *Revue et Gazette musicale*, 14.8.1842

*"Jusqu'ici, on valsait seulement à Berlin et à Vienne sur les motifs du fameux "Stabat mater" de Rossini. On vient de publier à Londres des quadrilles sur les motifs de cet ouvrage. Décidément, Rossini a écrit le "Stabat mater" pour favoriser les entrepreneurs de bals et des réjouissances publiques."*²³

"Sehr graziöse Tänze, Walzer und Galopps, auf Themen aus dem "Stabat mater" von Rossini, sind hier gerade in Mode: mehr als zweitausend Exemplare sind in einer Woche verkauft worden."

"...in Berlin werden in allen öffentlichen Anlagen Walzer und Galopps über das "Stabat mater" von Rossini gespielt und haben viel Erfolg. Diese Beliebtheit muß man dem kompletten Fiasko zuschreiben, den die Aufführung des "Stabat mater" in dieser Stadt gehabt hat."

"Bis heute tanzte man nur in Berlin und Wien Walzer auf Themen des berühmten "Stabat mater" von Rossini. Soeben sind nun in London Quadrillen über die Themen dieses Werkes erschienen. Offensichtlich hat Rossini das "Stabat mater" geschrieben, um die Unternehmer von Bällen und öffentlichen Vergnügungen zu begünstigen."

Die Frage, ob Rossinis Musik auf den *Stabat mater*-Text "geistlich" oder "weltlich" ist, hat die gesamte Rezeptionsgeschichte dieses Werkes bis heute geprägt. Einige Zeit später sollte Verdis *Requiem* ein ähnliches Schicksal erleiden; auch dieser Komposition eines italienischen, dem Belcanto nahestehenden Opernkomponisten wird vielfach die Qualität als "geistliche" Musik abgesprochen. Anhand beider Werke ist viel darüber gestritten worden, inwiefern sie sich stilistisch von der "weltlichen" Musik ihrer Schöpfer absetzen.²⁴ Es ist unverständlich, warum die tiefergehende (zweifellos aber auch heiklere) Frage nach den idealen Eigenschaften "geistlicher" Musik bzw. nach den an Sakralkompositionen gestellten Hörerwartungen und deren Wandel im Laufe der Musikgeschichte so viel seltener erörtert wird.

d) Der zweite "Stabat mater"-Prozeß 1844

Die zweite Weise, auf die Aulagnier und Schlesinger Rossini und dessen Verleger Troupenas düpierten wollten, war noch wesentlich subtiler. Nachdem bei Troupenas im Januar 1842 das *Stabat mater* in seiner kompletten Fassung erschienen war, brachte Aulagnier im Dezember ein Werk auf den Markt, dessen Titelblatt die Bezeichnung trug: "*Six morceaux du Stabat mater, dédié à son excellence Fernandez Varela*"²⁵. Eine Komponistenangabe trug diese Titelseite nicht; dafür wurde auf dem folgenden Blatt ein Faksimile der auf dem Varela-Manuskript befindlichen Widmung Rossinis wiedergegeben.

23 Revue et Gazette musicale, 4.12.1842

24 zu Rossinis *Stabat mater* vgl. zuletzt Gossett, New Grove, Art. "Rossini", S. 241

25 Ein Exemplar dieses Druckes läßt sich in der Bibliothèque nationale unter der Signatur Vm1 550 finden; die bei Troupenas verlegte Erstausgabe der zweiten *Stabat mater*-Version trägt dort die Signatur Vm1 551.

Der Aussagegehalt dieses Notendrucks war unmißverständlich: Das eigenartige Gebaren Rossinis, ein Werk unter Verschweigung seiner eigentlichen Abkunft zu dedizieren und dafür ein kostbares Geschenk entgegenzunehmen, sollte bloßgestellt werden. Zugleich erinnerte sich Aulagnier noch sehr wohl an das, was Rossini ihm nach dem Erwerb des Varela-Manuskriptes auf seine erste Anfrage geantwortet hatte:

"...Vous m'apprenez que l'on vous a vendu une propriété que j'ai seulement dédiée au révérend père Varela, en me réservant le droit de la faire publier lorsque je le jugerai convenable; sans entrer dans l'espèce d'escroquerie que l'on voudrait faire au détriment de mes intérêts, je dois vous déclarer, Monsieur, que si mon "Stabat mater" était publié à Paris ou en France par tout autre que M. Troupenas, à qui seul j'en ai cédé la propriété, je le poursuivrai jusqu'à la mort. Au surplus, Monsieur, je dois vous dire que dans la copie que j'envoyai au révérend père, il ne se trouve que six morceaux de ma composition, ayant chargé un de mes amis d'achever cet ouvrage, et, comme vous êtes bon musicien, vous les reconnaîtrez à la différence du style,..."²⁶

"...Sie unterrichten mich, daß man Ihnen ein Eigentum verkauft hat, das ich dem Révérend Père Varela lediglich gewidmet habe, mir dabei das Recht vorbehaltend, es veröffentlichen zu lassen, wann immer ich dies für angemessen halten würde. Ohne den Bereich der Gaunerei, die man zum Nachteil meiner Interessen begehen würde, zu berühren, muß ich Ihnen, mein Herr, erklären, daß, sofern mein "Stabat mater" in Paris oder Frankreich von irgend jemand anderen als Herrn Troupenas, dem alleine ich das Eigentum daran abgetreten habe, veröffentlicht wird, ich denjenigen bis zum Tode verfolgen würde. Zudem muß ich Ihnen, mein Herr, sagen, daß sich in der Kopie, die ich dem Révérend Père schickte, nur sechs Stücke von meiner Hand befinden, da ich einen Freund beauftragt hatte, das Werk zu vollenden; da Sie selbst ein guter Musiker sind, werden sie diese an dem Unterschied des Stils erkennen,..."

Mit der Veröffentlichung der Tadolini-Sätze versuchte Aulagnier, sich an Rossini und Troupenas, die ihm die Sensation der Veröffentlichung des *Stabat mater* nicht gegönnt hatten, zu rächen.

Um das Maß voll zu machen, ließ Schlesinger Aulagniers Veröffentlichung in der *Revue et Gazette musicale* mit den Worten ankündigen:

"M. Aulagnier vient de publier six morceaux du "Stabat mater", que Rossini avait dédié à F. Varela. Ces morceaux valent bien le "Stabat mater" publié par M. Troupenas, et sont bien plus religieux; ils prêtent moins à la valse et au quadrille."²⁷

26 vgl. *Revue et Gazette musicale*, 5.3.1843 und *Gazette des Tribunaux*, 8.1.1844; die erheblichen Abweichungen bei der Wiedergabe des Schreibens machen eine originalgetreue Rekonstruktion unmöglich; bei der Verlesung des Briefes in der Gerichtsverhandlung wurde an der Stelle, an der Rossini androht, die unbefugte Veröffentlichung seines *Stabat mater* "bis zum Tode" zu verfolgen, im Gerichtssaal heftig gelacht.

27 *Revue et Gazette musicale*, 11.12.1842

"Herr Aulagnier hat soeben sechs Stücke des "Stabat mater" veröffentlicht, das Rossini F. Varela gewidmet hatte. Diese Stücke halten dem von Herrn Troupenas veröffentlichten "Stabat mater" stand und sind wesentlich religiöser; sie eignen sich weniger für Walzer oder Quadrille."

Unter diesen Umständen ließ der nächste Contrefaçon-Prozeß nicht lange auf sich warten. Er endete am 8. Januar 1844 mit der Verurteilung Aulagniers zu 500 fr. Strafe durch die *Cour royale*. Zweifel an der juristischen Richtigkeit dieses schon von der Vorinstanz vorgeschlagenen Urteils mögen angebracht sein (hätte die Contrefaçon-Klage nicht vielmehr von Tadolini erhoben werden müssen?). Offensichtlich aber war die Streitsucht der Pariser Musikverleger und die Rivalität der hinter den jeweiligen Musikzeitschriften stehenden feindlichen Lager auch bei Gericht hinreichend bekannt²⁸, so daß es nicht für nötig gehalten wurde, auf die Lösung des Streits große juristische Sorgfalt zu verwenden.

Vermutlich war dem Gericht zudem zu Ohren gekommen, daß Aulagnier und Schlesinger im Februar 1843 eine Quadrille auf Melodien aus den Tadolini-Sätzen veröffentlicht hatte. Diese Ausgabe trug den beziehungsreichen Titel:

*"Quadrille anecdotique, énigmatique, allégorique, drôlatique, comique, critique, caustique, épigrammatique, satirique, historique et véridique sur les motifs des morceaux orphelins du Stabat Mater dédié à Fernandez Varela; composé, exécuté et raconté par Blagfor, chef d'orchestre des bals à Cracovie, membre de la Société "Lyricole et Otrecole", Chevalier de l'Ordre de la Tabatière, et commandeur de l'ordre de la Mélodie. Publié à Paris chez Aulagnier, à St. Petersbourg chez Puffmann, à Hambourg chez Cranz, à Pékin chez Vazivoirs."*²⁹

"Anekdotische, rätselhafte, allegorische, lachhafte, komische, kritische, kaustische, epigrammatische, satirische, historische und wahrheitsgetreue Quadrille über Motive verwaister Stücke des Fernandez Varela gewidmeten Stabat Mater; komponiert, ausgeführt und berichtet von Blagfor (frz. "blague"=Scherz, Witz), Dirigent der Krakauer Bälle, Mitglied der Gesellschaft "Lyricole et Otrecole", Ritter des Ordens der Tabatière und Kommandeur (das frz. Wort "commander" bedeutet auch "bestellen") des Ordens der Melodie. Veröffentlicht in Paris bei Aulagnier, in Petersburg bei Puffmann, in Hamburg bei Cranz, in Peking bei Vazivoirs."

Neben den beiden *Stabat mater*-Prozessen hat im Jahr 1842 noch eine dritte gerichtliche Auseinandersetzung zwischen Rossini und Schlesinger stattgefunden³⁰. Diese drehte sich um einen angeblichen Walzer Rossinis, den Schlesinger in einem

28 Hierfür spricht, daß die Berufungsverhandlung im ersten *Stabat mater*-Prozeß von den Richtern rigide gekürzt wurde, als erkennbar war, daß die Parteien nur ihre Ranküne austragen wollten; vgl. *Revue et Gazette musicale*, 14.8.1842.

29 Das Titelblatt des Druckes, der sich in der Bibliothèque nationale unter der Signatur Vm12 e 542 findet, wird nebenstehend wiedergegeben. Den Hinweis auf die sehenswerte Veröffentlichung verdanke ich Anne Randier und François Lesure.

30 Das zweitinstanzliche Urteil dieses Prozesses wird dokumentiert in *Gazette des Tribunaux*, 7.1.1844.

von seinem Verlag herausgegebenen Klavieralbum mit der Angabe veröffentlicht hatte, Rossini habe ihn für eine ausländische Prinzessin (!) geschrieben. Der Komponist stritt seine Urheberschaft energisch ab und beauftragte einen Anwalt mit der gerichtlichen Durchsetzung seiner Interessen. In dem Prozeß legte Schlesinger eine "facsimile"-Ausgabe des Walzers vor, die bereits vor der Veröffentlichung des Klavieralbums von seinem Vater (der in Berlin einen Musikverlag betrieb) publiziert worden war. Damit wollte er nachweisen, daß das Stück tatsächlich von Rossini stamme, und daß es in die *domaine public* falle. Die Gerichte mißtrauten jedoch schon seinem ersten Argument, da sie es für offensichtlich hielten, daß das fragliche "facsimile" ohne Einwirkung des Komponisten in Schlesingers Druckwerkstatt in Paris entstanden sei.

e) Die Aussagekraft der "Stabat mater"-Prozesse

Zur Fortentwicklung des musikalischen Urheberrechts haben die Prozesse um Rossinis *Stabat mater* gewiß kaum beigetragen. Denn während der erste Rechtsstreit aus einer ungewöhnlichen Sachverhaltskonstellation entstand, war der zweite zu offensichtlich von persönlichen Rachegehlüsten geprägt, um als typischer Urheberrechtsprozeß gelten zu können.

Allerdings interessieren die Prozesse sowohl in Zusammenhang mit dem bekannten Streit der Pariser Musikverleger³¹ als auch als Dokumente zur Entstehung und Wirkungsgeschichte von Rossinis *Stabat mater*, von dessen zweiter Version man immerhin sagen kann, daß sie ohne die veröffentlichungsrechtlichen Auseinandersetzungen um das Varela-Manuskript wohl nie entstanden wäre.

Um die ungewöhnlichen Entstehungsumstände dieses Werks letztendlich befriedigend klären zu können, bedürfte es allerdings einiger Nachforschungen, die über die hier ausgewerteten Dokumente hinausreichen. So wäre zu ermitteln, welche Partien des *Stabat mater* von Rossini schon in Spanien geschrieben wurden. Ferner müßte das Verhältnis des gefeierten Komponisten zu seinem wenig bekannten Landsmann und Kollegen Tadolini ergründet werden, insbesondere im Hinblick auf die vertraglichen Abreden, die die beiden Autoren bezüglich des ersten *Stabat mater* trafen. Auch harret die Frage, aus welchen Gründen Rossini später von der ursprünglich offensichtlich zwölfsätzigen Konzeption des Werkes abgekommen ist, noch der Beantwortung. Alle diese Fragestellungen können in dem hier interessierenden Zusammenhang nur angerissen werden und bleiben vorerst Aufgabe der noch fehlenden kritischen Edition des Werkes.

31 An dieser Stelle sei noch einmal auf die Anmerkungen in den entsprechenden Verlegerbiographien bei Devriés/Lesure, a.a.O., verwiesen.

Die 1840er Jahre lassen sich im Hinblick auf die Fortentwicklung des Schutzes musikalischer Urheber in zwei Abschnitte teilen. Während bis 1845 eine außerordentlich große Anzahl von urheberrechtlichen Streitigkeiten zu verzeichnen war, ebte diese Prozeßwelle danach rasch ab; gegen die Jahrhundertmitte verzeichnen die juristischen Journale - wohl auch aufgrund der politischen Wirren dieser Zeit - kaum noch Musikprozesse.

In diesen Zeitraum fallen zwei Erweiterungen des Urheberrechtsschutzes durch den Staat: Im Jahre 1844 wurde die *jouissance* der Erben dramatischer Autoren von fünf auf zwanzig Jahre verlängert. Damit galt auch für das Aufführungsrecht dieselbe Frist, die 34 Jahre vorher¹ bereits für das Veröffentlichungsrecht bestimmt worden war. Ferner gelang der französischen Diplomatie 1845 mit dem Königreich Sardinien der Abschluß eines ersten Vertrages, der die Verfolgung von *Contrefaçon* auch über die Grenzen Frankreichs hinaus möglich machte.

Ich beschränke mich bei der nachfolgenden Darstellung darauf, die wichtigsten Prozesse nachzuzeichnen. Den zahlreichen Rechtsstreitigkeiten, die mit der Erstaufführung von Félicien Davids *Ode-Symphonie "Le Désert"* im Jahre 1845 verbunden waren, widme ich im Anschluß ein eigenes Kapitel.

a) Der Prozeß der Witwe Le Sueurs 1842

Zwei Jahre nach dem Prozeß um die Aufführung von Spontinis Oper *Fernand Cortez* waren die Pariser Gerichte Schauplatz eines Prozesses, dessen Ausgang das Schicksal von Jean-François Le Sueurs Oper *Alexandre à Babylone*, die bis zum heutigen Tag niemals szenisch aufgeführt wurde, gewissermaßen besiegelte.

aa) Sachverhalt und Prozeßverlauf

Der Komponist schrieb dieses Werk im Auftrag Napoleons I., der ihn aufgefordert hatte, in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Baour-Lormian eine neue Oper zu erstellen.² Nachdem Le Sueur 1807 bereits gemeinsam mit dem Komponisten Persuis zur Feier von Napoleons Wiederkehr aus Preußen den Stoff *Le Triomphe de Trajan*³ vertont hatte und zwei Jahre darauf Spontinis *Fernand Cortez* an der Opéra Premiere hatte, sollte mit der Figur Alexanders des Großen erneut einer - unzweifelhaft Bezüge zu Napoleon I. wachrufenden - Eroberergestalt gehuldigt werden.

1 vgl. oben S. 33

2 vgl. hierzu und zum folgenden die ausgezeichnete Darstellung von Mongrédien, a.a.O., S. 765 ff.

3 vgl. dazu Mongrédien, Europe, S. 329 ff.

1814 hatte Le Sueur die Partitur des *Alexandre à Babylone* vollendet. Das Manuskript, das sich in Le Sueurs Ferienhaus in der Nähe von Versailles befand, wurde dort jedoch während des Eroberungszuges der Kosaken auf Paris zerstört. Von seiner Frau unterstützt, gelang es dem Komponisten, die Partitur in mühevoller Arbeit zu rekonstruieren. Die erneute Fertigstellung war eben vollendet, als Napoleons Verbannung nach Elba jeden Gedanken an eine Aufführung der Oper illusorisch werden ließ.

Mit der Rückkehr Bonapartes auf den Thron schien sich 1815 das Blatt zu wenden. Die auf Geheiß des *Empereurs* einberufenen Jurys⁴ beschlossen in geheimer Abstimmung, das Werk anzunehmen. Zehn Tage, nachdem Le Sueur dieses Ergebnis erfahren hatte, kam es zur Schlacht von Waterloo...

In den Folgejahren widersetzte sich die Zensurbehörde den Bestrebungen des Komponisten, eine Aufführung der Oper zu erreichen, da deren Sujet nun als zu kriegerisch und nicht in die neuen Verhältnisse passend betrachtet wurde.⁵ 1823 und 1825 wurde *Alexandre à Babylone* dann jeweils nochmals an der Opéra lanciert. 1825 hatte Ciceri sogar schon erste Entwürfe zu den Dekorationen des Stückes gemacht; da aber offensichtlich war, daß die Oper aufgrund ihrer monumentalen Anlage enorme Inszenierungskosten verursachen würde, nahm die Opernverwaltung eingedenk der hohen Unkosten der vorangegangenen Produktionen der Rossini-Opern *Armida* und *Le Siège de Corinthe* im letzten Moment von einer Aufführung Abstand. 1831 schließlich wurde die Académie privatisiert⁶; in den Verträgen der *directeurs-entrepreneurs* war keine Klausel enthalten, aus der sich eine Pflicht zur Aufführung von ehemals an der Académie angenommenen Opern ergeben hätte. Infolgedessen weigerten sich sowohl Véron als auch sein Nachfolger Duponchel, dem Begehren Le Sueurs nach einer Aufführung von *Alexandre à Babylone* nachzukommen.

1837 starb der Komponist, der *Alexandre à Babylone* für eines seiner besten, wenn nicht gar sein überhaupt bestes Werk gehalten hatte. Seiner Frau trug er noch auf seinem Sterbebett auf, sich für die Aufführung dieser Oper einzusetzen:

*"Mon mari, à son lit de mort, me fit promettre que j'emploierai tous les moyens et démarches en mon pouvoir pour parvenir à faire représenter son "Alexandre à Babylone", opéra qui, suivant lui, devait mettre le sceau à sa réputation. Je m'y engageai, et dès ce moment, j'ai pris la résolution de consacrer tous mes instants à obtenir l'accomplissement de ce pieux serment."*⁷

"Auf seinem Sterbebett ließ mich mein Gatte versprechen, daß ich alle in meiner Macht stehenden Mittel und Maßnahmen gebrauchen würde, um zu erreichen, daß "Alexandre à Babylone" aufgeführt werden würde, jene Oper, die nach seiner Meinung seinen Ruf versiegeln müßte. Ich habe mich dazu verpflichtet, und seit diesem Moment bin ich entschlossen, alle meine Zeit dazu zu verwenden, die Erfüllung dieses heiligen Schwurs zu erreichen."

4 vgl. sogleich unter cc), S. 137 f.

5 vgl. Gazette des Tribunaux, 23.7.1843

6 vgl. oben S. 52 ff.

7 Brief der Witwe Le Sueurs an die *Commission des auteurs de l'Opéra*, zit. nach Mongrédién, S. 770.



Zur Zeit der Entstehung des Porträts war Le Sueur 61 Jahre alt und einer der dominierenden Köpfe des französischen Musiklebens. 1786 hatte er als 26jähriger erstmals auf sich aufmerksam gemacht, als er die Kapellmeisterstelle in *Notre-Dame* errang. Diesen Posten mußte er bereits nach einem Jahr räumen, weil seine kühnen Versuche zur Erneuerung der katholischen Liturgie durch den Einbezug musikdramatischer Elemente keinen Anklang fanden. Am Ende seiner langen Karriere als Opernkomponist, in deren Verlauf er die Bühne der Académie über Jahre hinweg förmlich beherrschte, erhielt er 1818 den Lehrstuhl für Komposition am Pariser Conservatoire.

Auf die Anfrage der Komponistenwitwe hin erklärte sich auch der neue Operndirektor Pillet nicht bereit, *Alexandre à Babylone* produzieren zu lassen. Ähnlich wie Spontini wandte sich die Witwe Le Sueurs in dieser Situation mit ihrem Anliegen an die SACD.

Daraufhin wurden Scribe und Mèlesville⁸ für die *Société* bei Pillet vorstellig, ohne allerdings mit dem erneut vorgetragenen Anliegen mehr Erfolg zu haben. Schließlich schaltete die *Société* in Absprache mit der Witwe die *Commission spéciale des théâtres royaux* ein, um deren Beurteilung der Rechtslage zu erfahren. Die Stellungnahme dieser Kommission, die zwar die Schwere des Problems einräumte, fiel höflich aber negativ aus. Damit stand für die Komponistenwitwe endgültig fest, daß sie an der Académie die Erfüllung des ihr aufgetragenen Vermächtnisses nicht erreichen konnte.

Das ihrem Mann gegebene Versprechen und die tiefe Überzeugung vom Wert des *Alexandre à Babylone* ließen die Witwe Le Sueur aber noch nicht haltmachen. So kam es zu einem zwei Instanzen durchlaufenden Rechtsstreit gegen die Direktion der Opéra.⁹ In diesem Prozeß gelang der Klägerin, die beweislasterpflichtig war, jedoch nicht der Nachweis, daß über die bloße "Entgegennahme" hinaus auch eine formgerechte "Annahme" der Oper erfolgt war. Aufgrund der politischen Wirren hatte ihr Mann niemals eine schriftliche Bestätigung darüber erhalten; das Opernarchiv wies - aus welchen Gründen auch immer - ebenfalls keine Spur mehr auf. Ohne auf die Frage eingehen zu müssen, ob die Annahme eines Werkes durch die Opéra ein vererbbares, unverjährbares Anrecht auf die Aufführung desselben entstehen ließ, konnten die Gerichte die Komponistenwitwe mit ihrem Anliegen abweisen.

Der Prozeß der Witwe Le Sueurs interessiert hier aus zwei Gründen, nämlich aufgrund seiner erstaunlichen Parallelen zum *Fernand Cortez*-Prozeß und wegen der simplen Frage, wieso er eigentlich von den damaligen Gerichten als "Urheberrechts"prozeß behandelt worden ist.

bb) Die Parallelen zum "Fernand Cortez"-Prozeß

Bei der Erörterung des Rechtsstreites zwischen Spontini und der Direktion der Opéra wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Gründe für die Ablehnung, die die Komponisten der "Empire-Epoche" einige Jahre nach ihren großen Triumpfen an der Opéra erfahren haben, nur teilweise geklärt sind.

Wie im Falle des *Fernand Cortez* drängt sich auch bei Le Sueurs *Alexandre à Babylone* zunächst die Erklärung auf, daß dieses Werk wegen seiner politischen Tendenzen nicht mehr in die neue Zeit paßte. Diese Deutung wird im Falle von Le Sueurs Oper von einem besonderen Umstand bestätigt: Im Jahre 1853, am Vorabend des Second Empire also, ist ein letztes Mal daran gedacht worden, *Alexandre à*

8 Mèlesville war gleichfalls einer der erfolgreichsten Opernlibrettisten seiner Zeit, der mehrfach für die Académie gearbeitet hat. Er schrieb u.a. das Textbuch zu Hérolds *Zampa*.

9 Gazette des Tribunaux, 18.5.1842 und 23.7.1843; vgl. ferner die bei Mongrédién, S. 770 f., aufgezählten Artikel der damaligen Musikzeitschriften zu dem Prozeß.

Babylone an der Opéra zu produzieren. Die Musikzeitung *Le Ménestrel* begründete dies damit, daß

*"des scènes qui semblent expressément écrites pour les grands événements qui viennent de s'accomplir, donnant un intérêt d'actualité à l'oeuvre inédite de Le Sueur."*¹⁰

"(einige) Szenen, die ausdrücklich für die eben vollendeten großen Ereignisse geschrieben scheinen, dem unveröffentlichten Werk Le Sueurs ein aktuelles Interesse verleihen."

In jenen Tagen erlebte die Musik Le Sueurs eine kurzfristige Renaissance und wurde insbesondere bei Staatsfeierlichkeiten wieder aufgeführt.¹¹ Es ist also eindeutig, daß das Schicksal von Le Sueurs Musik im allgemeinen und des *Alexandre à Babylone* im besonderen, wie schon Mongrédien¹² treffend festgestellt hat, untrennbar mit den politischen Umständen ihrer Entstehung verbunden ist.

Das Studium der Prozeßberichte legt jedoch auch im Fall des Prozesses der Witwe Le Sueurs nicht den Schluß nahe, daß diese Erklärung allein hinreichend wäre. Von der engen Beziehung Le Sueurs zu Napoleon Bonaparte war im Zusammenhang mit der Ablehnung seines Werkes durch die Operndirektion zwar die Rede. Die eigentlichen Beweggründe, die die Académie gegen *Alexandre à Babylone* vorzubringen hatte, bestanden jedoch darin, daß ein 1814 entstandenes Werk zu den Zeiten Meyerbeers und Halévys musikalisch und dramaturgisch als überholt gelten müsse, wie Chaix-d'Est-Ange ausführte:

*"J'admets que "Alexandre à Babylone" soit un chef-d'oeuvre, un achevé il y a vingt-cinq ans. Or, rien n'est plus soumis aux caprices de la mode que la musique, et l'administration de l'Opéra en particulier en a fait la triste expérience. C'est ainsi que, contraint par autorité de justice à jouer "Fernand Cortez", et malgré le luxe des dépenses faites pour cette reprise, l'entrepreneur a vu alors la salle presque entièrement vide; et pour prendre un exemple plus récent, "Oedipe à Colone"¹³ est sans contredit un grand ouvrage qui renferme d'admirables beautés musicales; or, je puis dire que j'en sors, et que, quelque belle que soit la partition elle m'a paru profondément ennuyeuse."*¹⁴

"Ich gestehe zu, daß "Alexandre à Babylone" ein Chef-d'oeuvre sein mag, vor 25 Jahren ein vollendetes Werk. Nun ist aber nichts den Kapriolen der Mode mehr unterlegen als die Musik, und besonders die Verwaltung der Opéra hat diese traurige Erfahrung machen müssen. Es kam daher, daß - von der Autorität der Justiz gezwungen, "Fernand Cortez" zu spielen und trotz des Luxus der Ausgaben, die für diese Reprise gemacht wurden - der Unternehmer da-

10 *Le Ménestrel*, 16.1.1853; vgl. Mongrédien, S. 772 mit Fn. 42

11 vgl. Mongrédien, S. 772

12 Mongrédien, S. 772 f.

13 Hiermit ist die 1787 erstmals an der Pariser Opéra gespielte Oper Gasparo Sacchinis (1730 - 1786) gemeint, die als Chef-d'oeuvre des Meisters gilt. Vgl. Löwenberg, Sp. 420 f.

14 *Gazette des Tribunaux*, 23.7.1843

mals einen fast völlig leeren Saal hat sehen müssen; und um ein jüngeres Beispiel zu wählen: "Oedipe à Colone" ist ohne Widerspruch ein großes Werk, das bemerkenswerte musikalische Schönheiten enthält; aber, ich kann sagen, daß ich herausgelaufen bin und daß, wie schön die Partitur auch sei, sie mir doch vollkommen langweilig erschienen ist."

Leider ist, wie oben bereits erwähnt¹⁵, ein stilkritischer Vergleich der Oper der "Empire-Epoche" mit der "Grand Opéra" immer noch ein Desiderat der Forschung. Solange ein solcher nicht vorliegt, kann der Rezeptionsumbruch, für den die Prozesse um Spontini und Le Sueur zwei signifikante Beispiele bieten, lediglich konstatiert werden.

cc) Der Prozeß der Witwe Le Sueur als "Urheberrechts"prozeß

Den Juristen mag es wundern, wieso die Frage nach den Rechtswirkungen der "Annahme" (*reception*) eines Werkes an einer Bühne hier so bedenkenlos unter die Rubrik "Urheberrecht" gefaßt wird. Um dieses Erstaunen auch für den Nichtjuristen nachvollziehbar zu machen, muß erklärt werden, warum die Forderung der Witwe Le Sueur heute nicht als ein urheberrechtlicher, sondern als vertraglicher Anspruch gelten würde¹⁶.

Der französische Rechtsgelehrte Adrien Gastambide hat in seinem Werk zum Urheberrecht¹⁷ als Erster klar die Erkenntnis formuliert, daß die Druckpflicht eines Verlegers bzw. die Aufführungspflicht einer Bühne, die ein Stück eines dramatischen Autors angenommen hat, nicht aus dem geistigen Eigentum des Urhebers (*propriété littéraire et artistique*), sondern alleine aus Vertragsrecht zu begründen ist. Es hat nach dem Erscheinen von Gastambides Buch 1837 noch etliche Jahre gebraucht, bis diese Ansicht Allgemeingut geworden ist. Gastambides Meinung ging davon aus, daß sich der Urheber durch den Vertrag mit dem Theater/dem Verlag des Rechtes auf Aufführung/Druckveröffentlichung seines Werkes restlos entäußere. Nachdem die *propriété littéraire et artistique* insoweit aber auf den Vertragspartner rechtswirksam übergegangen sei (d.h. der Vertrag in keiner Weise mehr rückgängig gemacht werden könne), könne sie von dem Autor selbst nicht mehr als Anspruchgrundlage genutzt werden. An ihre Stelle träten dann vielmehr die (bei Fehlen ausdrücklicher Regelungen durch Auslegung zu ermittelnden) Rechte aus dem Vertrag.

Diese Lösung hat sich wegen ihrer juristischen Stichhaltigkeit (die frühere Konstruktion führte zu dem Dilemma, daß das Aufführungs- bzw. Vervielfältigungsrecht gleichzeitig auf das Theater/den Verlag übergegangen war und beim Autor weiterbestand) im Laufe des 19. Jahrhundert überall durchgesetzt. Hier sollen jedoch die Gründe interessieren, aus denen es zu der ursprünglichen Ansicht kommen konnte,

15 S. 94

16 Allerdings haben die urteilenden Gerichte in der Affäre Le Sueur nicht über die Natur des geltend gemachten Begehrens befinden müssen, da sie die Klage aus Tatsachengründen heraus abweisen konnten.

17 Gastambide, S. 130 ff.

daß ein Autor aufgrund seines "geistigen Eigentums" verlangen könne, daß sein einmal angenommenes Werk auch gedruckt/aufgeführt werde.

Prozesse um die Aufführungspflicht einer Bühne hat es in dem hier untersuchten Zeitraum - namentlich für den Bereich des Schauspiels - in großer Zahl gegeben.¹⁸ Dabei ist der Le Sueur-Prozeß insofern völlig untypisch, als es der Witwe Le Sueur nicht um die Einnahmen aus der Aufführung der Oper ihres Mannes, sondern um dessen Ruf und Ruhm ging. Im Normalfall standen materielle Motive hinter den Versuchen, eine Bühne gerichtlich zur Aufführung eines einmal angenommenen Werkes zu verpflichten.

Das Interesse der Autoren des 19. Jahrhunderts (sowie schon der vorhergehenden Autorengenerationen) an einem solchen Rechtsschutz ist leicht verständlich. In dem von ihnen geschriebenen Werken steckte die Arbeit von Monaten oder Jahren, die sich rentieren mußte, um die Existenz der Autoren zu sichern und zugleich die materielle Basis für die nächsten Vorhaben bilden zu können. Die Autoren konnten ihr Stück nur an eine einzige der zahlreichen Pariser Bühnen verkaufen; erst wenn es dort gespielt wurde, erhielten sie - zusätzlich zum am Marktwert des Autors und am Umfang des Stückes bemessenem Honorar, das regelmäßig bei Vertragsabschluß gewährt wurde - auch Tantiemen. Vor allem aber konnten sie ihr Werk im Falle seines Erfolges dann auch an einen Verleger und weitere Bühnen der Provinz verkaufen. Erst dies schuf die eigentlichen Einnahmequellen, aus denen sich ein Autor neben Ruhm und Ehre auch materielle Früchte seiner Arbeit versprechen konnte.

Demgegenüber wollten sich die Theaterdirektoren ihre unternehmerische Freiheit ungern durch die bindende Zusage der Produktion eines angenommenen oder gar bestellten Stückes rauben lassen. Die Vertragsverhandlungen mit den Autoren fanden regelmäßig zu einem Zeitpunkt statt, an dem sich der Publikumserfolg der vorigen Programme noch nicht übersehen ließ. Ferner waren personelle Wechsel in den Direktionen, die die Kontinuität der Programmplanung in Frage stellten, an der Tagesordnung.

Hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen Bedeutung stand die Frage nach der Aufführungspflicht in der Bühnenpraxis demnach fast gleichrangig neben den Ansprüchen aus *propriété littéraire et artistique*. Dies ist auch die Erklärung dafür, wieso sie ursprünglich nicht von dieser geschieden wurde. Insbesondere die Autoren erblickten in dem Anspruch auf Aufführung ihres Stückes nach Annahme durch eine Bühne den Ausfluß ihres geistigen Eigentums, da der Begriff *propriété littéraire et artistique* für sie gleichbedeutend mit der Summe aller Rechte war, die es ihnen möglich machten, sich auf dem nach kapitalistischen Regeln ausgebeuteten Kulturmarkt zu behaupten.

Eben wurde erwähnt, daß die Prozesse, die um die Frage der Aufführungspflicht geführt wurden, hauptsächlich Schauspiele betrafen. Neben der größeren Zahl an Schauspielbühnen in Paris hatte dies seinen Grund auch darin, daß die Opernhäuser fast sämtlich aufgrund staatlicher Privilegien betrieben wurden¹⁹. An den "staatlichen" Bühnen bestanden aber genaue *reglements*, die die Modalitäten der Annahme eines Werkes festlegten. So hatte der *Ministre de la Maison du Roi* bis zur

18 Vgl. die ausführlichen Zusammenstellungen zur Annahmepflicht eines Theaters bei Vivien/Blanc, S. 248 ff. sowie bei Constant, S. 145 ff.

19 vgl. oben S.12

Privatisierung der Opéra im Jahre 1831 drei Jurys eingesetzt, um die entgegengenommenen Stücke (es galt bereits als Ehre für einen Komponisten, wenn sein Werk nur entgegengenommen wurde) zu begutachten. In der ersten dieser Kommissionen wurde über den literarischen Wert des Librettos gerichtet²⁰; die zweite urteilte über die Qualität der Komposition; die dritte begutachtete schließlich die vorgeschlagenen Dekorationen. Hatten alle Jurys positiv votiert und war das Werk damit angenommen, so räumten die *reglements* den Autoren auch einen Aufführungsanspruch ein.

Hingegen bestand eine solche Regelung an den nicht-staatlichen Theatern - aber auch an der Académie nach ihrer Privatisierung - nicht. Daher hat die SACD in die von ihr ab 1829 verwendeten Standardverträge²¹ eine Klausel aufgenommen, die - in Verbindung mit Art. 1134 Code Civil - die Theater dazu zwang, ein angenommenes Stück innerhalb eines angemessenen Zeitraumes zu spielen. In den späteren Prozessen zu diesem Komplex wurde daher meist über bloße Sachverhaltsfragen oder über die Höhe einer zu gewährenden Entschädigung gestritten.

Jedenfalls schien, um zur Ausgangsfrage zurückzukehren, die Anführung des Rechtsstreites der Witwe Le Sueur im Rahmen dieser Arbeit geboten, obschon er aus heutiger Sicht kein "Urheberrechts"prozeß im strengen Sinne ist. Aus historischem Blickwinkel heraus kann dieser Prozeß nämlich durchaus als Streit um eine Frage der *propriété littéraire et artistique* begriffen werden.

b) Die Nachfolgeprozesse zur "Lucrezia Borgia"-Affäre

Im Gefolge des von Victor Hugo gewonnenen Rechtsstreits²² kam es bereits anfangs der 1840er Jahre zu mehreren ähnlich gelagerten Prozessen, die der Rechtsprechung Gelegenheit gaben, den Schutz der Urheber von Librettovorlagen auszuweiten.

Der wichtigste dieser Prozesse wurde 1844 von Beaudouin d'Aubigny gegen die Direktion des Théâtre Italien geführt.²³ Beaudouin d'Aubigny war Hauptautor des 1815 entstandenen Boulevardschauspiels *La Pie Voléuse*, das Rossini bzw. seinem Librettisten Giovanni Gherardini als Vorlage für die 1817 in Mailand uraufgeführte Oper *La Gazza ladra* gedient hatte. Dieses Werk wurde 1821 erstmals vom Théâtre Italien gespielt und zwar mit so großem Erfolg, daß der Autor und Operndirektor

20 Diese Jury nahm jedoch nicht die Aufgaben der Zensur wahr, die erst nach der Einreichung des endgültigen Librettos, d.h. mehr oder weniger kurz vor der Erstaufführung, tätig wurde.

21 Die Theaterdirektionen waren quasi gezwungen, sich an diese Formularverträge zu halten, vgl. oben 4. Kapitel b), S. 71. Einen Überblick über die von der SACD verwendeten Bestimmungen zur Annahme von Stücken gibt Bayet, S. 361 ff.

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

23 Gazette des Tribunaux, 16. und 23.3 sowie 21. und 28.6.1844 (in der Nummer vom 28.6.1844 trägt die den Prozeßbericht enthaltende Seite allerdings aufgrund eines Druckfehlers das Datum "27. Juin 1844")

Castil-Blaze bereits im Jahr darauf eine französische Adaption der Oper zur Aufführung brachte.²⁴

Nachdem Beaudouin d'Aubigny 22 Jahre lang gegen die Aufführungen der *Gazza ladra* am Théâtre Italien keinen Einspruch erhoben hatte, strengte er unmittelbar im Anschluß an die erste nach dem *Lucrezia Borgia*-Prozeß gelegene Wiederaufnahme der Oper einen Schadensersatzprozeß gegen Jules Janin, den damaligen Direktor des Théâtre Italien, an. Dieser Rechtsstreit endete abrupt durch den plötzlichen Tod Janins. Auf Anraten seines Anwalts wechselte Beaudouin d'Aubigny sodann seine Taktik und verklagte die Nachfolger Janins als Direktoren des Théâtre Italien - Vatel und Dormoy - strafgerichtlich als Contrefacteur. Mitangeklagt wurden zugleich die Verleger Hyppolyte Beaudouin, Thiboust und Buding, die das Textheft der Oper, das neben dem Originaltext natürlich auch eine französische Übersetzung enthielt, gedruckt und vertrieben hatten. Neben der Verurteilung wegen Contrefaçon verlangte Beaudouin d'Aubigny von der Theaterdirektion 38.000 fr. (die Summe sämtlicher Einnahmen aus den Vorstellungen der *Gazza ladra* seit dem Eingehen seiner schriftlichen Mitteilung, daß er als Autor diese nicht genehmige) und von den Verlegern 7.000 fr. Schadensersatz.

Von entscheidender Bedeutung für das Urteil wurde das Plädoyer des *avocat-général*. Dieser verneinte zunächst, daß den Angeklagten aufgrund des 22jährigen Schweigens Beaudouin d'Aubignys Gutgläubigkeit (*bonne foi*) zuzubilligen sei. Da bis zur Entscheidung der *Lucrezia Borgia*-Affäre völlig unklar gewesen sei, wie die Rechtsordnung die Frage der der französischen Literatur entlehnten italienischen Opernlibretti beurteile, könne es dem Kläger nicht zum Nachteil gereichen, daß er sich nicht vorher auf das Risiko eines teuren Prozesses eingelassen habe.

Zur Frage des Schadens wies der *avocat-général* das Argument der Verteidigung zurück, daß die Darbietung der Oper im Théâtre Italien das Publikumsinteresse an der Aufführung des Schauspiels auf den Boulevards nicht beeinträchtige, da diese Bühnen zwei ganz verschiedene Besucherkreise hätten. Zwar sei richtig, daß nur wenige Besucher der Boulevardtheater als potentielle Kunden des Théâtre Italien gelten könnten; wohl aber wäre das Umgekehrte nicht auszuschließen.²⁵

Allerdings stellte der *avocat-général* auch fest, daß der Anteil der auf Contrefaçon zurückgehenden Partien des Werkes angesichts der überragenden Bedeutung der Musik nur gering sei. Dies rechtfertige den geforderten Schadensersatz in keiner Weise. Zudem könnten die Librettoverleger nicht als selbständige Contrefacteur, sondern allenfalls als Komplizen des Operndirektors angesehen werden. Weiterhin könne sich eine Verurteilung nur auf den aktuellen Direktor des Théâtre Italien, Vatel, nicht aber auf dessen Amtsvorgänger beziehen.

24 Interessanterweise hat Castil-Blaze, dessen enorm erfolgreiche Opernbearbeitungen ohne eine künstlerisch gelegentlich bis zur Schamlosigkeit gehende Ausnutzung der *domaine public* (vgl. unten S. 173 ff.) nicht denkbar gewesen wären, Beaudouin d'Aubigny und dessen Mitautor Caignez an den Tantiemen für dieses Opernarrangement beteiligt. Bedenkt man freilich, daß Castil-Blaze die Anteile für die Komposition fast ohne Eigenleistung in voller Höhe abkassierte, erscheint die Teilung der Librettistentantiemen nicht unbedingt als Akt singulärer Großherzigkeit.

25 Hierin liegt eine interessante Beobachtung zum Verhalten des damaligen Pariser Theaterpublikums. Eine Untersuchung, die sich mit der soziologischen Schichtung des Stammpublikums der Pariser Theater des 19. Jahrhunderts befaßt und diese mit dem dort gespielten Repertoire in Beziehung setzt, gehört leider noch zu den *Desiderata* der Forschung.

Der Urteilsspruch des *Tribunal correctionnel*, den die *Cour royale* später gegen die von beiden Seiten eingelegte Berufung aufrecht erhielt, nahm auf die Ausführungen des *avocat-général* Bezug und verurteilte Vatel neben einer Strafe von 50 fr. nur zur Zahlung eines Schadensersatzes in Höhe von 40 fr. pro Vorstellung. Gleichzeitig legte er aber auch fest, daß das Théâtre Italien *La Gazza ladra* forthin nur noch mit ausdrücklicher Genehmigung Beaudouin d'Aubignys aufführen dürfe.

Mit dieser Entscheidung hat die Rechtsprechung die bereits in der *Lucrezia Borgia*-Affäre eingeschlagene Richtung weiterverfolgt. Neu waren jedoch wesentliche Erweiterungen gegenüber dem von Victor Hugo erkämpften Urteil: Für Aufführungen von aus geschützten Stoffen entstandenen Opern bedurfte man nunmehr ausdrücklich der Genehmigung der Autoren der Librettovorlagen. Die Strafdrohung der Contrefaçon-Vorschriften richtete sich damit hauptsächlich gegen die Operndirektoren; die Verleger der Texthefte rückten aus dem Blickfeld. Die Genehmigungspflicht bestand auch für Werke, die nicht in französischer Sprache aufgeführt wurden, betraf also das Repertoire des Théâtre Italien mit. Für dieses Opernhaus hatte die Entscheidung, wie oben im Zusammenhang mit dem *Lucrezia Borgia*-Urteil bereits erwähnt²⁶, gravierende wirtschaftliche Konsequenzen. So erklärte sich Victor Hugo in Absprache mit der SACD nur gegen Zahlung einer zehnpromzentigen Einnahmeteiligung bereit, die Zustimmung zur Aufführung von italienischen Opern, die auf seinen Schauspielen beruhten, zu geben; aus diesem Grunde kam es später zu zwei weiteren Prozessen.²⁷

War das Hauptmotiv, das Victor Hugo zur Klageerhebung bewogen hatte, noch ein ideelles gewesen²⁸, so hatten die ihm folgenden Autoren vornehmlich materielle Interessen. Sie sahen nach der *Lucrezia Borgia*-Entscheidung die Chance, Kapital aus der neuen Rechtsprechung zum Urheberrecht zu schlagen. In den meisten späteren Prozessen zu diesem Komplex²⁹ begriffen die klagenden Rechtsinhaber die Contrefaçon-Vorschriften somit als Instrument zur Durchsetzung ihrer Verwertungsinteressen.

c) Der Streit der Verleger um Verdis "I Lombardi" 1844

"Ce procès intéresse au plus haut point le commerce de musique en général, et les éditeurs d'ouvrages étrangers en particulier, et la question à résoudre est aussi neuve qu'importante.

Depuis la retraite de Rossini deux compositeurs semblaient vouloir se partager son héritage: Bellini et Donizetti se firent seuls remarquer par des oeuvres lyriques de premier ordre. L'un des deux est mort à la fleur de l'âge, et cette perte prématurée pour les arts avait laissé Donizetti maître de la scène italienne.

Mais aujourd'hui un jeune talent plein des plus brillantes espérances s'est tout à coup révélé: Joseph Verdi (sic!) vient d'obtenir en Italie deux immenses succès par la composition d'un opéra en quat-

26 6. Kapitel c), S. 112 f.

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

28 vgl. oben 6. Kapitel d) bb), S. 115 ff.

29 vgl. unten 10. Kapitel b), S. 169 ff.

re actes: "I Lombardi alla prima crociata", et d'un autre intitulé "Ernani".

MM. Escudier frères ont senti la faveur qu'obtiendrait en France l'opéra "I Lombardi", et ils ont traité avec Ricordi, éditeur de musique à Milan, et propriétaire de cette oeuvre, du droit de faire représenter l'opéra et d'en publier les morceaux ou la partition entière pour toute la France. Ricordi est une autre célébrité dans son genre, c'est le premier éditeur du monde; une fortune colossale est le résultat de ses nombreuses acquisitions d'opéras italiens, et il y a dans Milan un quartier tout entier qui ne se compose que de ses vastes magasins. C'est lui qui, en présence de Verdi l'auteur, a cédé aux frères Escudier le droit de publier "I Lombardi".
Cependant, le succès inattendu de cet ouvrage, et la réputation que l'auteur s'est acquis depuis par "Ernani", ont réveillé la jalousie envieuse des concurrents. ...³⁰

"Dieser Prozeß interessiert in höchstem Maße den Musikhandel im allgemeinen und die Verleger von ausländischen Werken im besonderen, und die zu lösende Frage ist ebenso neu wie wichtig.

Seit dem Rückzug von Rossini schienen sich zwei Komponisten sein Erbe teilen zu wollen: Bellini und Donizetti machten allein durch lyrische Werke erster Güte auf sich aufmerksam. Der eine der beiden ist in der Blüte seiner Jahre gestorben, und durch diesen vorzeitigen Verlust für die Künste war Donizetti zum Meister der italienischen Opernbühne geworden.

Aber heute hat sich ein junges Talent offenbart, das voll glänzendster Hoffnungen steckt: Joseph Verdi hat soeben in Italien zwei immense Erfolge gefeiert durch die Komposition einer Oper in vier Akten "I Lombardi alla prima crociata" und einer anderen, "Ernani" genannten.

Die Brüder Escudier haben die Gunst gespürt, die der Oper "I Lombardi" in Frankreich entgegengebracht werden würde, und sie haben mit Ricordi, Musikverleger in Mailand und Eigentümer dieses Werkes, über das Aufführungsrecht und das Recht, daraus Stücke oder die ganze Partitur für Frankreich zu veröffentlichen, verhandelt. Ricordi ist eine andere Berühmtheit in seinem Genre, das ist der erste Verleger der Welt; ein kolossaler Reichtum ist das Resultat seiner zahlreichen Akquisitionen italienischer Opern, und es gibt in Mailand ein ganzes Viertel, das sich nur aus seinen ausladenden Geschäften zusammensetzt. Er war es, der, in Gegenwart des Autors Verdi, den Brüdern Escudier das Veröffentlichungsrecht an "I Lombardi" abgetreten hat.

Unterdessen haben der unerwartete Erfolg dieses Werks und die Reputation, die sich sein Autor seither durch "Ernani" erworben hat, die neidische Eifersucht der Konkurrenten geweckt..."

Mit diesen Worten begann der Anwalt der Escudier-Brüder sein Plädoyer in dem ersten Rechtsstreit, der das Auftauchen von Verdis Opern in Paris widerspiegelt. Dieser Prozeß sollte die rechtliche Basis dafür legen, daß die Verlegerbrüder mit der

wachsenden Popularität Verdis zunehmend prosperierende Geschäfte machen konnten.³¹

Im Kern ging es im *I Lombardi*-Prozeß um die Frage, ob ein französischer Verleger, der als erster eine ausländische Oper publiziert, damit zugleich Inhaber des Veröffentlichungsrechts dieses Werkes für Frankreich werde, oder ob diese Musikstücke, die in die *domaine public* fielen, ebenso von jedermann frei gedruckt werden konnten, wie sie ein jeder ohne Erlaubnis aufführen konnte. Der *Tribunal de Commerce de la Seine*³² entschied sich für die erste Lösung. Sein Urteil wurde von dem unterlegenen Musikverleger Schonenberger nicht auf dem Wege der Berufung angefochten und offensichtlich von allen Pariser Verlegern akzeptiert.³³

Die Entscheidung beruhte auf folgendem Sachverhalt: Verdis erste Opern waren von seinem italienischen Verleger Ricordi an verschiedene Pariser Kollegen verkauft worden. So erwarb Schonenberger für einen relativ niedrigen Preis das Veröffentlichungsrecht an *Nabuchodonozor*, und dieses wurde von seinen französischen Konkurrenten auch respektiert. Als sich herausstellte, daß sich mit Verdis Musik gute Umsätze machen ließen, bewarben sich mehrere Pariser Verleger bei Ricordi um die Rechte an den nächsten Opern. Ricordi und Verdi entschieden sich schließlich für das von den Escudier-Brüdern unterbreitete Angebot, das ihnen am vorteilhaftesten erschien.

Die zurückgewiesenen Verleger, namentlich Schonenberger und Madame Launer, drohten Ricordi nun damit, sich an ihm dadurch zu rächen, daß sie den Escudiers den Genuß der teuer erworbenen Rechte verleiden würden. Ricordi reagierte, indem er die Verlegerbrüder in mehreren Briefen vor den Plänen seiner neidischen Konkurrenz warnte. (Diese Briefe ließ der Advokat der Escudiers später im Prozeß verlesen, was für dessen Ausgang womöglich entscheidend geworden ist.) Bereits als Schonenberger als ersten Versuchsballon einige Quadrillen auf Themen aus *I Lombardi* veröffentlichte, zogen die Escudiers vor Gericht.

Der *Tribunal de Commerce de la Seine* erkannte die Wichtigkeit des Sachverhaltes für den Musikhandel und sah sich aufgerufen, eine Entscheidung zu treffen, die für die Zukunft Rechtssicherheit gewährleisten würde. Er bestimmte, daß französische Verleger auch an Musikwerken Veröffentlichungsrechte erlangen konnten, die vor ihrer Veröffentlichung in Frankreich bereits in einem anderen Land verlegt worden waren, sofern sie diese Druckwerke nur dem gesetzlich vorgeschriebenen Depot zuführten. Bis zu dem Moment, in dem ein solches Depot begründet sei, falle ein entsprechendes Stück allerdings in die *domaine public* und könne von jedermann gedruckt und veröffentlicht werden.

31 vgl. Devriès/Lesure, Art. "Escudier", S. 163 ff.; daß Léon Escudier später hoch überschuldet gestorben ist - Verdi selbst war einer der Hauptnachlaßgläubiger -, hing, wie dort nachgewiesen wird, nicht direkt mit seinen Verlagsgeschäften, sondern mit seiner Tätigkeit als Opernunternehmer zusammen.

32 *Gazette des Tribunaux*, 13.6. und 11.7.1844

33 Dafür spricht das Ausbleiben von Prozessen, die dieselbe Rechtsfrage betrafen.

Abb. 15: "Les Verdistes et les Rossinistes n'étant pas d'accord", Karikatur von Quillenbois, 1846



Die Bildunterschrift der Karikatur lautet sinngemäß übersetzt: "Wenn sich Verdisten und Rossinisten nicht im Einklang befinden, wird die gute Harmonie davon etwas gestört.", wobei der Witz des französischen Satzes wesentlich auf dem Sprachspiel der Begriffe "*être d'accord*", "*accord*" und "*harmonie*" beruht.

Die Karikatur bezeugt, daß das Auftauchen der Werke Giuseppe Verdis auf der Bühne des Théâtre Italien und in den Pariser Musiksalons und Musikalienhandlungen nicht nur zu den geschilderten Auseinandersetzungen der Pariser Musikverleger führte. Auch in den Kreisen der Musikliebhaber keimten Diskussionen darüber auf, ob Verdis Opernstil mit seiner neuartigen Dramaturgie den Werken Rossinis, der sich nach der Premiere des *Guillaume Tell* an der Pariser Opéra 1829 von der Opernbühne zurückgezogen hatte, vorzuziehen sei. Freilich erreichten diese Streitigkeiten bei weitem nicht die Heftigkeit anderer opernästhetischer Auseinandersetzungen, die Paris vorher und nachher erschütterten (auch wenn der Texter der Karikatur dies durch die Verwendung der Begriffe "Verdisten" und "Rossinisten" - die Anklänge an die Parteien des berühmten Kampfes von "Gluckisten" und "Piccinisten" enthalten - suggerieren möchte). Zumeist dürfte es sich bei dem Streit für oder gegen die Neuheiten von Verdis Opern bloß um Gesprächsstoff für die Begegnungen passionierter Musikliebhaber in den Pariser Salons der Mitte des vergangenen Jahrhunderts gehandelt haben.

Das Gericht sah ferner - in Abweichung zu der oben erwähnten Entscheidung über die Contredanses über Themen aus Rossini-Opern³⁴ - in der Publizierung von Quadrillen generell bereits einen Verstoß gegen das Veröffentlichungsrecht an den Originalkompositionen. Für die den Quadrillen zugrundeliegenden Melodien aus *I Lombardi* bestand aber kein gesetzliches Depot, da die Escudier-Brüder die entsprechenden Teile der Oper noch nicht eingereicht hatten. Daher lehnte es die Verhängung des von den Escudiers geforderten Schadensersatzes ab, zumal es Schonenberger aufgrund seiner aufwendigen und letztlich vergeblichen Bemühungen um die Rechte an *I Lombardi* für hinreichend gestraft hielt.

Dieses Urteil war für die nichtfranzösischen Komponisten der "Grand Opéra"-Epoche von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn obschon nicht an dem Grundsatz gerüttelt wurde, daß ihre Kompositionen in Frankreich frei verwertet werden konnten, garantierte es doch die Position der Verleger, denen sie eine Konzession zur Verwertung ihrer Kompositionen erteilten. Mittelbar wirkte diese Rechtsprechung also auf ihre Position bei entsprechenden Vertragsverhandlungen zurück.

Unsicherheitsfaktor in dieser Rechnung blieb allerdings, daß der Schutz der konzessionierten französischen Verleger erst mit dem Moment des gesetzlichen Depots begann. Es galt also zu verhindern, daß eine Komposition zwischen ihrer Erstveröffentlichung im Ausland und ihrem Erscheinen bei einem autorisierten französischen Verlagshaus in fremde Hände fiel. Ricordi und Escudier bedienten sich dafür bei allen späteren Verdi-Opern eines Mittels, das schon populäre Komponisten wie Hummel³⁵ oder Chopin in ähnlichen Situationen angewendet hatten, und veröffentlichten die Werke zeitgleich in Italien und Frankreich.³⁶

Die Tragweite der *I Lombardi*-Entscheidung wird deutlich, wenn man sie mit dem Urteil in einem Rechtsstreit vergleicht, der etwa um dieselbe Zeit in England begann und schließlich im Jahre 1854 mit einer berühmten Entscheidung des *House of Lords* endete.³⁷ Dort wurde dem Verleger John Boosey, der die "Rechte" an mehreren berühmten italienischen Opern erworben hatte, eine exklusive Veröffentlichungsbefugnis für das Gebiet des Königreiches abgesprochen. Dies führte dann dazu, daß Boosey, der sich auf andere Weise gegen seine Konkurrenz behaupten mußte, zum Pionier auf dem Gebiet der *cheap edition* wurde. Bei den Verhandlungen um die Vergabe von Rechten an italienischen Opern mußte sich das für den verkaufenden Komponisten bzw. seinen Verleger preismindernd auswirken.

34 Vgl. 2. Kapitel a), S. 40 ff.; solche Abweichungen waren in der Rechtsprechung der damaligen Zeit, die sich weit stärker als die heutige an der Lösung des Einzelfalles orientierte, keine Seltenheit und betrafen insbesondere Seitenfragen eines Urteils. Im vorliegenden Fall war dem Gericht klar ersichtlich, daß die Publikation der Kontratänze mit Schädigungsabsicht erfolgt war, so daß es nicht näher auf die problematische Frage einging, wo die Grenze zwischen erlaubter und strafwürdiger Aneignung einer Melodie zu ziehen sei.

35 Vgl. Sachs, a.a.O., nach dessen Angaben die Praxis der Simultanveröffentlichung eines der wirksamsten Mittel war, die Hummel in seinem an Erfolgen nicht sonderlich reichen Kampf gegen die "pirates" zur Verfügung stand.

36 vgl. die Angaben zu den einzelnen Verdi-Opern bei Hopkinson, a.a.O.

37 Diese Entscheidung wird in der ausgezeichneten Bibliographie von Hopkinson, S. 89 f., erwähnt.

Neuntes Kapitel

Die Prozesse um Félicien Davids Ode-Symphonie "Le Désert"(1845/46)

Wohl kaum ein Musikstück des 19. Jahrhunderts dürfte eine ähnliche Gerichtsbarkeit erlangt haben wie Félicien Davids *Le Désert*. Innerhalb von nur zwölf Monaten nach ihrer Uraufführung entzündeten sich an Davids *Ode-Symphonie* (die trotz ihrer hohen musikgeschichtlichen Bedeutung im 20. Jahrhundert völlig in Vergessenheit geraten ist) mehr als zehn Prozesse und eine Unzahl außergerichtlicher Streitigkeiten. Diese kompliziert ineinander verschachtelten Auseinandersetzungen sollen im folgenden rekonstruiert werden, da sie wie ein Lehrbuchfall die Mechanismen des Musikmarktes der "Grand Opéra"-Epoche offenlegen und die große Bedeutung des musikalischen Urheberrechts in dieser Zeit illustrieren.

a) Entstehung und Aufbau von Davids Komposition

Félicien Davids (1810-1876) Werdegang war geprägt von dem Einfluß des Saint-Simonismus auf seine Musik und seine künstlerischen Ideale. Bereits als junger Mensch geriet David in den Bann dieser Bewegung, der er bis zu seinem Tod treu bleiben sollte.

Durch die grundlegende Arbeit von Locke¹ besitzen wir seit einigen Jahren detaillierte Erkenntnisse über den Saint-Simonismus, der neben David auch Musiker wie Liszt, Mendelssohn, Hiller, Halévy oder Berlioz beeinflusst hat. Nach dem Tode Saint-Simons im Jahre 1825 wurden dessen soziale und religiöse Utopien von einigen Anhängern, namentlich Léon Halévy (dem Bruder des Komponisten) und Barthélemy-Prospér Enfantin (der als religiöses Oberhaupt später "*Le Père*" genannt wurde), einer Bewegung zugrundegelegt, die zunächst weltanschauliche, dann aber immer stärker religiös-sektiererische Züge trug. Im Gedankengut der Saint-Simoniisten spielten die Künste und insbesondere die Musik, die nach dieser Lehre eine soziale Funktion zu erfüllen hatte, eine große Rolle.

Bereits als Zwanzigjähriger legte Félicien David das Kostüm der Saint-Simoniisten an und trat in eines ihrer Ordenshäuser ein, wo er zahllose Männerchöre für die Versammlungen der Vereinigung schrieb. Um diese Zeit nahmen die Schwierigkeiten, die aufgrund bestimmter "frühkommunistischer" Anschauungen zwischen dem französischen Staat und der Gruppe bestanden, bereits bedrohlich zu. Ende 1832 schließlich wurden die Saint-Simoniisten, in denen man die Anstifter einiger Demonstrationen erkannt zu haben glaubte, gerichtlich verfolgt und ihr Anführer, der *Père Enfantin*, vorübergehend ins Gefängnis geworfen. Daraufhin ging 1833 der harte Kern des Ordens ins Exil. Ein Großteil der Mitglieder, darunter auch David, brach in den Nahen und Mittleren Osten auf. Dort sollten auf Geheiß des *Père*, der

1 Locke, a.a.O.; neben dieser Arbeit stützt sich die nachfolgende Darstellung auch auf die Artikel von Lebeau, MGG, Art. "Félicien David", und Hugh MacDonald, New Grove, Art. "Félicien David".

sich inzwischen zum "Einzigem Obersten Vater" ausgerufen hatte, drei Missionen erfüllt werden, nämlich die Suche nach dem weiblichen Messias, der Bau eines Kanales durch den Suez und die Verkündung der saint-simonistischen Lehren vor den arabischen Völkern.

Wie der Großteil seiner Glaubensgenossen kehrte David 1835 von der gefährvollen Reise zurück. Seinen zweijährigen Aufenthalt in Kairo hatte der Komponist dazu genutzt, die Wüste kennenzulernen und die arabische Musik zu studieren. Nach seiner Wiederankunft in Paris veröffentlichte er zahlreiche Kompositionen, die nach Titel und Inhalt auf orientalische Themen anspielen, ohne freilich den Boden der europäischen Musiktradition zu verlassen.

Etlche Jahre später begegnete David dann Auguste Colin wieder.² Dieser, ehemals einer der führenden Saint-Simonisten in Marseille, war nach der Rückreise der Mehrzahl seiner Glaubensbrüder noch mehrere Jahre in Ägypten geblieben und hatte dort als Journalist gearbeitet. Nach Frankreich heimgekehrt, hatte Colin dann neben seiner journalistischen Tätigkeit vermehrt auch Gedichte und literarische Arbeiten veröffentlicht, in denen er die saint-simonistischen Kunsttheorien umzusetzen versuchte. Er machte David mit diesen Werken bekannt, unter denen auch die 92zeilige Ode war, die später zum Text von *Le Désert* wurde.

Diese Ode schildert die Wanderung einer Karawane durch die Wüste, ihr Nachtlager und Wiederaufbrechen nach Sonnenaufgang. Der Komponist muß von diesem Text unmittelbar begeistert gewesen sein, und zwar sowohl wegen des saint-simonistischen Einschlags³ wie auch aufgrund des orientalischen Themas, das mit seinen eigenen Bestrebungen korrespondierte, die Eindrücke des Ägypten-Aufenthaltes künstlerisch zu verwerten.

David vertonte Colins Ode für Tenor, Sprecher, Chor und Orchester. Während der Sprecher über liegenden Akkorden im Orchester die beschreibenden Teile des Gedichtes spricht, drückt der Text der durch längere Unisono-Passagen gekennzeichneten, weitgehend akkordisch gehaltenen Chöre⁴ das Lebensgefühl der Karawanengemeinschaft aus, das von der Gleichförmigkeit des Wanderlebens und der Gott- und Naturverbundenheit der Menschen geprägt ist. Der Tenorsolist trägt neben einem Muezzin-Gesang zwei lyrische Partien vor, deren eine die Kühle und Ruhe der Nacht thematisiert, während sich die andere an eine - abwesende - Geliebte richtet. Der Orchesterpart verselbständigt sich stellenweise, um die in der Ode beschriebenen Naturempfindungen - Weite und Einsamkeit der Wüste, Sonnenaufgang - auszudrücken; an verschiedenen Stellen des Werkes sind "orientalische" Tänze, Märsche und Fantasien (*Marche de la Caravane, Danse des Almées, Fantaisie Arabe*) eingebaut.

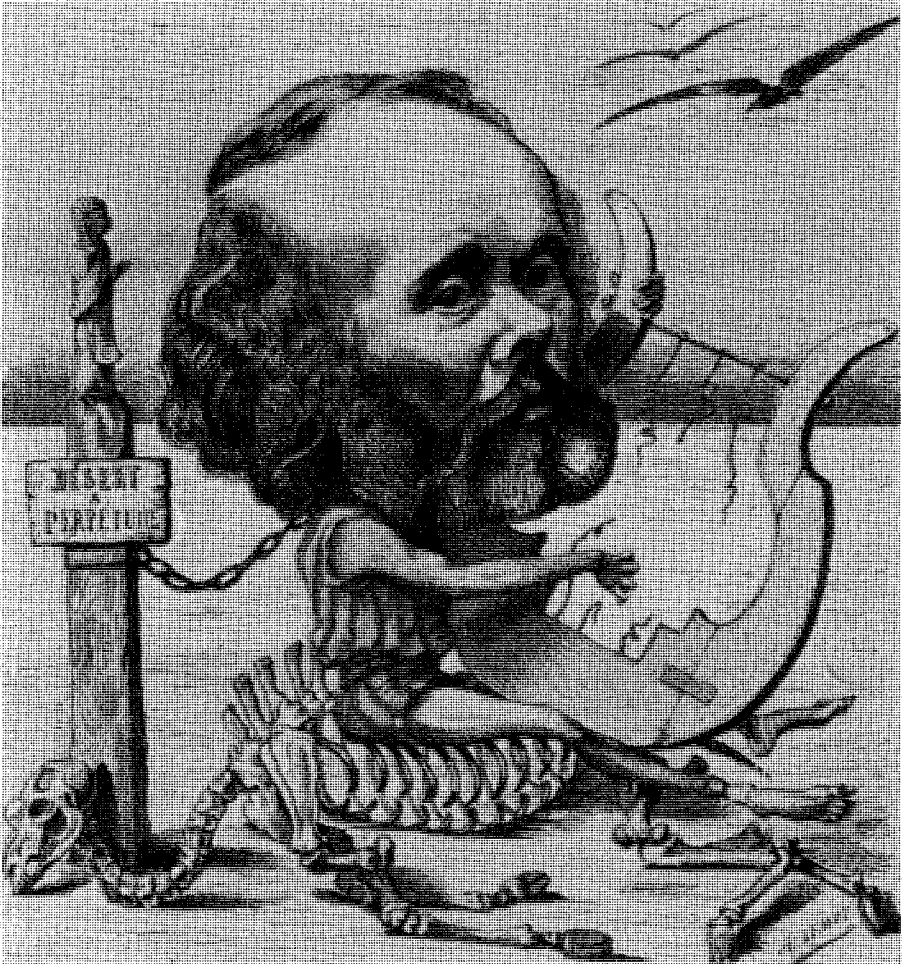
Die Wirkung von Davids *Ode-Symphonie* kann kaum überschätzt werden. Neben dem ungeheuren Publikumserfolg, den dieses Stück unmittelbar nach seiner Uraufführung in ganz Europa hatte, hat es verschiedene Komponisten so sehr beeinflusst, daß in der Musikwissenschaft im Zusammenhang mit dieser und nachfolgenden Kompositionen des 19. Jahrhunderts von "Exotismus" gesprochen wird. Einzelne

2 vgl. zum folgenden Locke, S. 208 ff.

3 auf diesen geht Locke, S. 208 f., ein

4 Locke, S. 209, weist auf die Parallelen hin, die in bezug auf diese Techniken zu Davids saint-simonistischen Männerchorsätzen bestehen.

Abb. 16: Félicien David, Karikatur von A. Lemot, 1876 (?)



Die abgebildete Karikatur ist nur ein Beispiel aus einer ganzen Reihe von Darstellungen, die sich in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts des Schicksals von Félicien David und seiner *Ode-Symphonie* "Le Désert" annahmen. Der wehmütige Gesichtsausdruck des Künstlers soll offensichtlich der Tatsache gelten, daß ihm ein an den Triumph seiner *Ode-Symphonie* anknüpfender Publikumserfolg nicht noch einmal vergönnt war und er sich von daher in den "Désert à Perpétuité" versetzt fühlen durfte. Andererseits kommentiert der Zeichner das von Davids Ratgebern mitverursachte Bestreben des Komponisten, immer neue Werke mit orientalischen bzw. exotischen Sujets auf den Markt zu werfen, nicht ohne Häme. Das skelettierte Kamel kann ebenso wie die kreisenden Aasgeier und die spieluntaugliche Lyra als Hinweis an den Komponisten verstanden werden, endlich "von seinem Kamel herabzusteigen" (vgl. Fn. 38, S. 156).

Teile von *Le Désert* sind außerdem vielfach nachgeahmt worden oder haben andere Schöpfer zu Ähnlichem angeregt: So geht die Sonnenaufgangsszene in Verdis Oper *Attila* auf Davids *Ode-Symphonie* zurück.⁵ (Ein ganz ähnliches Motiv hat Verdi dann auch in seiner folgenden Oper *I Lombardi alla prima Crociata*, die er für die Pariser Opéra 1847 zu *Jérusalem* umarbeitete⁶, verwendet.)

Der "Exotismus" des 19. Jahrhunderts, der von Davids Komposition begründet worden ist, hat allerdings wenig mit vordergründig ähnlichen Erscheinungen bspw. in der Musik der französischen Schule um die Jahrhundertwende und danach zu tun. Denn während Komponisten wie Debussy, Milhaud oder Koechlin zu exotischen Melodien und Titeln gegriffen haben, um harmonisches und klangliches Neuland betreten zu können, steht die Behandlung der orientalischen Elemente bei Félicien David und seinen Zeitgenossen in direktem Zusammenhang mit dem *couleur locale*-Prinzip der "Grand Opéra".⁷ Zu den prägenden Stilmitteln dieser Gattung gehörte bekanntlich die Verwendung eines Lokalkolorits, das *mise-en-scène*, Musik und Balletten Vorwände für die Entfaltung großen Aufwandes bot.

Wenn Davids Werk heute nur noch in musikwissenschaftlichen Gesprächszirkeln Gegenstand allgemeinen Interesses ist, mag dies damit zusammenhängen, daß sich die Hörerwartungen gegenüber "exotischer" Kunstmusik u.a. durch die erwähnten späteren Auseinandersetzungen mit orientalischen Sujets verändert haben. Ein weitgehend auf simplen harmonischen Schemata beruhendes Werk wie Davids *Le Désert* würde wohl ebensowenig als "orientalisch" identifiziert werden, wie man in Colins Versen:

"Allons, trottons, cheminons, marchons,/marchons gaiement et librement!/dans l'air si pur, dans ce ciel d'azur,/nous respirons à pleins poumons; etc."

"Gehen wir, trotten wir, ziehen wir, marschieren wir/marschieren wir fröhlich und frei!/in dieser so reinen Luft, unter diesem Himmel von Azur/atmen wir aus voller Brust; etc."

den Gesang arabischer Karawanenwanderer erkennen würde.

Die Rezeption von Davids Wüstensymphonie im 20. Jahrhundert ist also von Hindernissen geprägt, die jenen Schwierigkeiten ähneln, mit denen zeitgenössische Opernregisseure zu kämpfen haben, die sich einer "Grand Opéra" annehmen. Denn das Prinzip der *couleur locale* ist dem heutigen Publikum anscheinend nur noch in wenigen Ausnahmefällen vermittelbar. Dieser Umstand ist gewiß einer der Hauptgründe, die das Schattendasein der "Grand Opéra" im Opernbetrieb des 20. Jahrhunderts erklären.

5 vgl. Locke, S. 209 mit Fn. 52

6 vgl. unten S. 193 f.

7 zur *couleur locale* in der "Grand Opéra" vgl. Becker (Hrsg.), *Couleur locale*, a.a.O.

b) "Le Désert" vor Gericht

Inhalt und Bedeutung von Félicien Davids *Le Désert* wurde eben eingehend beschrieben. Dies geschah aber nicht nur, weil Davids *Ode-Symphonie* nicht mehr allgemein bekannt sein dürfte, sondern auch, um die Zusammenhänge zwischen Bedeutung und Erfolg des Werkes und der Vielzahl urheberrechtlicher Prozesse, von denen seine Aufführungsgeschichte geprägt ist, deutlicher hervortreten zu lassen.

aa) Die Prozesse um die Aufführungen im Théâtre Italien

Die Uraufführung von *Le Désert* fand am 8. Dezember 1844 in einem von David geleiteten Konzert im Saal des Pariser Conservatoire statt, dessen Programm sich ausschließlich aus eigenen Werken zusammensetzte. Trotz ihres erwähnten großen Erfolges, der sich unter anderem in einer begeisterten Rezension Berlioz' niederschlug, hinterließ die Veranstaltung beim Komponisten ein Defizit von 600 fr. Dieser Fehlbetrag, der in eine Phase wirtschaftlicher Marodität des Komponisten fiel, stand am Beginn der nachfolgenden Verkettungen.

Bereits an dieser Stelle des Berichts soll im Vorgriff erwähnt werden, daß David als Paradebeispiel eines Künstlers gelten kann, den die kommerzielle Verwertung seines Oeuvres überforderte. Der als weichherzig und sympathisch beschriebene Komponist hatte zeit seines Lebens keine Beziehung zu Geld und lieferte sich in wirtschaftlichen Fragen stets dem Urteil anderer aus.

So unterschrieb David wenige Tage nach dem Konzert im Conservatoire einen Vertrag, in dem den Verlegerbrüdern Escudier gegen Zahlung von lediglich 1200 fr. nicht nur die Veröffentlichungsrechte für *Le Désert*, sondern *in aeterna* auch die Rechte an allen nachfolgenden Kompositionen des Künstlers übertragen wurden.⁸

Die Escudiers erklärten sich weiter bereit, dem Komponisten bei der Organisation weiterer Aufführungen seiner *Ode-Symphonie* behilflich zu sein. Gemeinsam verhandelten die drei mit Auguste-Eugène Vatel, dem damaligen Direktor des Théâtre Italien. Mit diesem schloß David eine Übereinkunft, in der ihm gegen Zahlung von 1500 fr. Saalmiete gestattet wurde, sein Konzert auf eigenes finanzielles Risiko im Théâtre Italien zu wiederholen. Eine Klausel dieses Vertrages bestimmte, daß Vatel nach diesem Konzert, das auf den 29. Dezember 1844 terminiert wurde, bis zum Ende der Spielzeit des Théâtre Italien im April 1845 das Recht zustehe, die Veranstaltung beliebig oft, und zwar abgabefrei und exklusiv für Paris, auf eigene Kosten wiederholen zu lassen.

Der Erfolg des von David geleiteten Konzerts im Théâtre Italien übertraf alle Erwartungen. Bei einer Gesamteinnahme von nicht weniger als 13.500 fr. verblieb dem Komponisten ein Nettogewinn von 5.276 fr. Zudem steigerte dieses Konzert

⁸ In welchem Maße die Verleger bei diesem Vertrag die Geschäftsuntüchtigkeit des Komponisten ausnützten, wird u.a. daran deutlich, daß sie dem rechtsbewußten Textdichter Colin für dessen vergleichsweise unwesentlichen Urheberbeitrag immerhin 1000 fr. gezahlt haben.

die um David, den einige Stimmen als neuen Mozart feierten, und seine *Ode-Symphonie* entstandene Euphorie.

Der Direktor des Théâtre Italien, Vatel, hatte daraufhin nichts Eiligeres zu tun, als bereits für den 12. Januar 1845 eine Wiederholung des sensationellen Konzertes anzusetzen, und zwar diesmal - gemäß seinem vertraglich ausgehandelten Recht - in Eigenregie. David bot er an, gegen ein Honorar von 500 fr. die Einstudierung und Leitung des Orchesters zu übernehmen. Der Komponist war jedoch inzwischen von saint-simonistischen Freunden auf die Auswirkungen seiner Vertragsschlüsse mit den Escudiers und Vatel aufmerksam gemacht worden. Man hatte ihm klargemacht, welch' fatale Folgen seine Arglosigkeit und Unbedachtheit im Umgang mit diesen gewieften und skrupellosen Geschäftsleuten nach sich zog. Gegen wenige hundert Francs hatte er sich des wertvollsten Teils seines Aufführungsrechtes und des gesamten Vervielfältigungsrechtes an dem ersten Werk seiner Laufbahn, dem ein kommerzieller Erfolg beschieden sein sollte, begeben. Deshalb lehnte der Komponist es auf Anraten seiner Ordensbrüder ab, für karge 500 fr. dazu beizutragen, daß Vatel möglicherweise noch reichere Früchte aus dem verhängnisvollen Vertrag ziehen könne.

Auch den Escudiers war klargeworden, daß Vatel durch den in ihrer Gegenwart geschlossenen Vertrag mit David Rechte erworben hatte, deren Geldwert in keinem Verhältnis zu der erbrachten Gegenleistung gestanden hatte. Sie suchten deshalb nach einer Möglichkeit, den Vertrag aus der Welt zu schaffen, um selbst aus den Aufführungen der *Ode-Symphonie* in Paris Profit schlagen zu können. Einen natürlichen Bundesgenossen fanden sie in Auguste Colin, dem Textdichter von *Le Désert*, der seinen Anteil an dem Erfolgsstück nicht ausreichend entgolten fand.

So kam es am 7. Januar 1845 zu einem ersten Prozeß um Davids *Ode-Symphonie*, der vor dem *Tribunal de Commerce de la Seine* stattfand.⁹ Der Advokat der Escudiers focht in der Gerichtsverhandlung zunächst den Vertrag zwischen David und Vatel als *Obligation sans cause* an, da die Zurverfügungstellung des Saales durch die Zahlung von 1500 fr. hinreichend abgegolten worden sei. Davids Verzicht auf sein Aufführungsrecht für Paris sei also ohne Gegenleistung erfolgt und damit wirkungslos. Ferner brachte der Advokat vor, daß Vatel für die Aufführungen keine Genehmigung des Mitautors Colins habe. Auch könne der Direktor des Théâtre Italien über das im Eigentum seiner Mandanten stehende Aufführungsmaterial nicht ohne deren Zustimmung verfügen.

In allen drei Punkten blieben die Escudiers jedoch erfolglos. Zwar leitete das Gericht Colin und Vatel an einen Schiedsrichter weiter, der über die Höhe des dem Textdichter pro Aufführung zustehenden Honorars befinden sollte¹⁰; es ordnete aber gleichzeitig an, daß Vatel für alle von ihm organisierten Aufführungen das Orchestermaterial zur Verfügung zu stellen sei. Schließlich hielt es das von Vatel unterbreitete Angebot, David je Mitwirkung bei den Wiederholungen des Konzertes

9 zu diesem Prozeß: Gazette des Tribunaux, 8.1.1845; Revue et Gazette musicale, 12.1. sowie auch 26.1.1845; vergleiche ferner die Briefe Arles-Dufours an den Père Enfantin, wiedergegeben bei Prod'homme, S. 229 f.; in Escudiers *La France musicale* wird dieser - verlorene - Prozeß nicht erwähnt; vgl. dort aber die Wiedergabe eines Protestbriefes von Colin an Vatel in der Ausgabe vom 19.1.1845.

10 Colin ist gegen die ihn betreffende Partie dieses Urteils in die Berufung gegangen; zum Berufungsurteil, das ihm in vollem Umfang Recht gab, vgl. sogleich bb), S. 154

500 fr. zu zahlen, für ein hinreichendes Argument dafür, daß der Komponist auf seinen Vertrag mit dem Direktor des Théâtre Italien keine überschießenden Leistungen erbringen müsse.

Währenddessen hatte der *Père* Infantin, der die Ungeschicklichkeit Davids in allen wirtschaftlichen Angelegenheiten kannte, seinem Assistenten Arles-Dufour die Kontrolle über die Geschäfte des Komponisten übertragen.¹¹ Damit wollte Infantin David, den er in der Folgezeit immer stärker an sich band, einerseits vor weiteren Fehlgriffen bewahren. Andererseits plante der *Père* nach wie vor den Bau eines Kanals durch den Suez und hatte vor, mithilfe Davids und dessen *Le Désert* bei einer Reise nach Deutschland und Österreich Interessenten für dieses Projekt zu gewinnen.¹²

Infantin wurde von seinem Assistenten laufend mit Analysen der Situation versorgt:

"...Ces misérables Escudiers ont abusé de l'ignorance et de l'innocence de David; mais celui-ci est impardonnable de ne vous avoir pas consulté..." (12.1.1845)¹³

"...Il faut absolument le (David) conduire par la main, sans cela, non seulement sa vie matérielle serait compromise, mais encore son génie..." (31.1.1845)¹⁴

"...Il faut qu'il (David) aille en Allemagne; mais précédé par son ou par ses oeuvres et non pour les exploiter comme un juif..." (8.2.1845)¹⁵

"...Diese elenden Escudiers haben die Unwissenheit und die Unschuld von David mißbraucht; aber diesem ist nicht zu verzeihen, Sie nicht konsultiert zu haben..."

"...Man muß ihn (David) unbedingt bei der Hand nehmen, ohne das wäre nicht nur sein materielles Leben preisgegeben, sondern auch sein Genie..."

"...Er (David) muß nach Deutschland gehen; aber angekündigt durch Geräusch oder von seinen Werken und nicht, um sie wie ein Jude auszubeuten..."

Dufour gelang es, die verhängnisvolle Übereinkunft Davids mit Escudier insoweit rückgängig zu machen, als dieser Vertrag nur noch für *Le Désert* und nicht mehr für alle weiteren Werke des Komponisten Geltung behielt. Dabei kam Infantins Assistent zuhulfe, daß die Escudiers durch die Offenlegung des Kontraktes im Rah-

11 Augenscheinlich sind Dufour und Infantin dabei soweit gegangen, daß sie für den Komponisten dessen Vermögen verwahrten und diesem in bestimmten Abständen jeweils nur eine Art "Taschengeld" zukommen ließen; diese Deutung wird von einem Brief Davids an Infantin, Prod'homme S. 239, nahegelegt, in dem der Komponist den *Père* in dringlichem Ton um eine Geldzahlung angeht, da er sich infolge eines unumgänglichen Verleihgeschäftes auf dem Trockenen befinde.

12 Locke, S. 210

13 Prod'homme, S. 229

14 Prod'homme, S. 230

15 ibidem

men des ersten Prozesses unter erheblichen öffentlichen Druck geraten waren.¹⁶ Dem überall laut werdenden Vorwurf, daß sie Genie des Komponisten schamlos ausbeuteten, versuchten sie in der Folgezeit entgegenzutreten, indem sie auf das weiterbestehende Geschäftsverhältnis mit David hinwiesen.¹⁷ Zudem sicherten die Verlegerbrüder dem Komponisten zu, daß sie die Partitur des Werkes vorerst ungedruckt lassen würden. Dadurch konnte David die einzige Möglichkeit, die ihm zur Verwertung seines Werkes noch blieb, nämlich die Veranstaltung von Konzerten in der französischen Provinz und im Ausland, wahrnehmen.¹⁸

Nachdem Vatels Konzert am 12. Januar wie erwartet wieder einen glänzenden finanziellen und künstlerischen Erfolg hatte, begann der Direktor des Théâtre Italien, in kurzen Abständen weitere Reprisen dieser Veranstaltung anzusetzen. Darüber kam es am 21. Januar zu einem nächsten Prozeß¹⁹, der diesmal von Pillet, dem Direktor der Opéra, angestrengt wurde. Dieser rügte in den Aufführungen einen Verstoß gegen das Privileg des Théâtre Italien, da dieser Bühne die Aufführung französischsprachiger Werke nicht gestattet sei. Pillet konnte seinem Haus die unliebsame Konkurrenz damit jedoch nicht vom Halse schaffen, da nach Urteil des Gerichtes bloße Konzertaufführungen im Saal des Théâtre Italien nicht in den Geltungsbereich des Privilegs fielen.

Die Popularisierung und Vermarktung von *Le Désert* schritt auch jenseits der Konzerte im Théâtre Italien in hohem Tempo voran. Am 12. Februar 1845 wurde Félicien David vom Königshof durch die Veranstaltung eines Konzertes, auf dessen Programm neben der Wüstensymphonie noch andere seiner Werke standen, geehrt. *La France musicale*, die von den Escudiers herausgegebene Musikzeitschrift, unterließ es nicht, den Erfolg dieses Konzertes (wie auch den der zahlreichen Aufführungen von *Le Désert* in der französischen Provinz) in allen Einzelheiten hervorzuheben.²⁰ Durch diese subtile Publizitätskampagne in *La France musicale* haben es die Verlegerbrüder verstanden, den Verkaufserfolg der Klavierauszüge von *Le Désert*

16 vgl. hierzu einen Leserbrief der Escudiers an die *Gazette des Tribunaux*, in dem sich diese gegen die Darstellung ihrer Rolle bei der Verwertung von *Le Désert* verwahren, *Gazette des Tribunaux*, 10.1.1845

17 so *La France musicale*, 12.1.1845: "*C'est (die Veröffentlichung von einigen Quintetten Davids) la seule réponse que MM. Escudier aient à faire à toutes les calomnies et à toutes les insinuations malveillantes dont ils ont été l'objet, à propos de l'achat de la partition du "Désert"; c'est aussi la meilleure preuve des excellentes relations qui n'ont jamais cessé d'exister entre M. Félicien David et MM. Escudier.*" ("Das (die Veröffentlichung von einigen Quintetten Davids) ist die einzige Antwort, die die Herren Escudier auf alle Verleumdungen und auf alle böswilligen Anspielungen zu geben haben, deren Gegenstand sie anlässlich des Ankaufs der Partitur von "Le Désert" geworden sind; zugleich ist es der beste Beweis der hervorragenden Beziehungen, die zwischen Herrn Félicien David und den Herren Escudier ununterbrochen bestanden haben.")

18 Die Einnahmen, die den Escudiers durch den Verzicht auf die sofortige Drucklegung einer Partitur entgingen, erzielten sie stattdessen durch hohe Leihgebühren für das Aufführungsmaterial. So forderten sie für die zweimalige Aufführung der *Ode-Symphonie* in Aix, dem Geburtsort des Komponisten, 1000 fr. für das Material, die zudem im Voraus zu entrichten waren. Dies führte dazu, daß der dortige Konzertveranstalter Sylvain Saint-Etienne die ursprünglich vorgesehenen Preise erhöhen mußte. Vgl. den Briefwechsel Escudier/Saint-Etienne und Saint-Etienne/Enfantin, wiedergegeben bei Prod'homme, S. 231 ff.

19 *Gazette des Tribunaux*, 22.1.1845; *Revue et Gazette musicale*, 26.1.1845

20 *La France musicale*, 16.2.1845

(deren Preis immerhin 15 fr. betrug) zu steigern. Davids Konzertreise durch Deutschland ließen sie sogar eigens von Korrespondenten verfolgen.

Die Art der Berichterstattung über Davids *Ode-Symphonie* verdeutlicht eine wesentliche Funktion der musikalischen Wochenzeitungen Paris' im 19. Jahrhundert. Jedes dieser Blätter war für seine Herausgeber eine Quelle chronischer Defizite.²¹ Dennoch blieben *La France musicale*, *Revue et Gazette musicale* und *Le Ménestrel* jahrzehntelang nebeneinander bestehen, da sie eine große Meinungsmacht auf dem Musikmarkt besaßen und ideale Werbeträger für die von ihren Verlegern herausgegebenen Kompositionen waren.

bb) Die Prozesse Colins

In den Folgemonaten setzte sich der Siegeszug von *Le Désert* kontinuierlich fort. Gleichzeitig häuften sich die Prozesse um das Werk. Ausgelöst wurde diese Prozeßwelle hauptsächlich vom Textdichter Auguste Colin, der sich inzwischen mit David bzw. dessen Beratern überworfen hatte. Ab April 1845 ging Colin gegen jede Aufführung der *Ode-Symphonie*, die unter Davids Leitung in der französischen Provinz (Marseille, Aix, Lyon²²) stattfand, gerichtlich vor.

Aus den erhaltenen Quellen lassen sich drei Hauptmotive für die Streitlust Colins erschließen. Einerseits fühlte sich Colin hinsichtlich seines künstlerischen Anteils an *Le Désert* verkannt und unterbewertet. Während Félicien David allenthalben gefeiert wurde, beachtete man Colins dichterische Leistung wenig bzw. verspottete sie gelegentlich sogar²³. Der Dichter war hingegen der Überzeugung, daß es zwischen ihm und David bei der Entstehung von *Le Désert* zu einer "Kopulation" gekommen sei²⁴. Ohne seine Beteiligung, so trug Colin mehrfach vor, hätte David niemals den Anstoß zur Komposition der *Ode-Symphonie* erhalten.

Zweitens befand sich der Dichter im Frühjahr 1845 in finanziellen Schwierigkeiten:

*"M. Colin a eu le malheur de s'associer à un tailleur aussi saint-simonien, qui prétendait être l'inventeur d'un instrument appelé le "soumatomètre", à l'aide duquel on prenait d'un seul coup la mesure d'un habillement. La société a été mise en faillite,..."*²⁵

21 vgl. hierzu Devriès/Lesure, S. 10 f.

22 vgl. Gazette des Tribunaux, 13.4.1845, sowie den Leserbrief Colins zu diesem Bericht in der Ausgabe vom 17.4.1845; vgl. ferner die Briefe des Advokaten Dufour an seinen Mandanten David, Prod'homme S. 234f., sowie den Brief Davids an Enfantin vom 11.4.1845, in dem der Komponist den gewonnenen Lyoner Prozeß mit dem Ausruf "Victoire!" kommentiert, Prod'homme S. 233 f.

23 so im Plädoyer Dupins vor dem *Tribunal de Commerce de la Seine*, Gazette des Tribunaux 8.1.1845

24 Dies und die Prozeßsucht Colins kommentierte Davids Anwalt Lecour in einem Brief an Arles-Dufour vom 21.4.1845, Prod'homme S. 236 f., mit den Worten: "*Décidément Colin est fou*"; zur Bedeutung, die Colin seinem Anteil beimaß, vgl. den Leserbrief an die *Gazette des Tribunaux*, Ausgabe vom 17.4.1845, in der sich der Autor gegen die negative Darstellung seiner Rolle verwahrt.

25 so die Antwort seines Anwalts in der Verhandlung vor der *Cour royale* auf entsprechende Vorhaltungen der Gegenpartei, Gazette des Tribunaux 20.4.1845

"Herr Colin hat das Unglück gehabt, sich mit einem gleichfalls saint-simonistischen Schneider zusammenzutun, der vorgab, der Erfinder eines Instrumentes, genannt "Soumatometer", zu sein, mithilfe dessen man auf einen Schlag ein Kleidermaß feststellen könne. Diese Gesellschaft ist Konkurs gegangen..."

Auch wenn Colin vorgab, alle seine Gläubiger befriedigt zu haben²⁶, ist anzunehmen, daß er mit den Prozessen nicht zuletzt auch ökonomische Ziele verfolgte.

Schließlich kann man Colin als "*Licencié en droit*"²⁷ durchaus auch einen gewissen juristischen Ehrgeiz unterstellen. Der Dichter prozessierte nämlich nicht nur um eine höhere Bewertung seines Urheberanteils, sondern auch darum, daß *Le Désert* nirgendwo in Frankreich aufgeführt werden konnte, ohne daß - getreu dem Wortlaut des Gesetzes - seine vorherige schriftliche Zustimmung eingeholt wurde.

Dieser Rechtsansicht hat die *Cour royale* in der Berufungsverhandlung zu dem in erster Instanz verlorenen Prozeß gegen Vatel²⁸ in vollem Umfang zugestimmt. Obwohl Colin im gleichen Atemzug wegen der geringen Bedeutung seines Urheberanteils an *Le Désert* nur Tantiemen in Höhe von 100 fr. pro Aufführung zugesprochen wurden, erhielt er das ungeschmälerete Recht, sämtliche Aufführungen der *Ode-Symphonie* durch Nichterteilung seiner Zustimmung scheitern zu lassen.

Diese Rechtslage führte wenig später zu einem ungewöhnlichen Ereignis.²⁹ In Versailles sollte *Le Désert* bei einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Armen aufgeführt werden. Zum Dirigenten dieser Veranstaltung hatte der Bürgermeister von Versailles, der zugleich Vorsitzender des Wohlfahrtsvereins war, den Musiklehrer seiner Kinder, einen gewissen Herrn Eigenschenck (dem - parteiischen - Urteil der *La France musicale* zufolge "*un pauvre musicien de la localité*"³⁰), bestellt.

Da die Partitur von Davids Chef-d'oeuvre aus den oben erwähnten Gründen nicht im Handel erhältlich war, machte sich Eigenschenck daran, den bei Escudier erschienenen Klavierauszug zu orchestrieren und das Werk in dieser Fassung einzustudieren. Der Wohltätigkeitsverein hatte allerdings weder von den Autoren des Werkes noch vom Verlag eine Genehmigung für die Aufführung eingeholt. Während David von diesem Vorgang keine Kenntnis erhielt, da er sich auf seiner Konzertreise durch Deutschland befand, erwirkte Colin über seinen Anwalt einen Gerichtsbeschuß, der die Darbietung der *Ode-Symphonie* untersagte. Am Morgen des Aufführungstages erklärten die Escudiers ausdrücklich, ebenfalls nicht mit dem geplanten Konzert einverstanden zu sein.

Der Versailler Bürgermeister war über dieses Vorgehen derart entrüstet, daß er sich dem Beamten, der die Ausführung des Gerichtsbeschlusses durchsetzen sollte, gewaltsam entgensetzte. Um die wohltätige Veranstaltung zu retten, ließ er die Konzertbesucher durch einen Aushang im Saal wissen, daß der Text von Davids Komposition wegen angeblich unmäßiger finanzieller Forderungen des Dichters

26 wie vor

27 vgl. den in *La France musicale*, Ausgabe vom 6.7.1845, wiedergegebenen Brief Colins, der die Unterschrift trägt: "*A. Colin - Licencié en droit, homme de lettres*"

28 vgl. Gazette des Tribunaux, 19. und 20.4.1845; zum Urteil erster Instanz siehe oben unter aa), S. 150

29 vgl. den Bericht in *La France musicale*, 6.7.1845 (mit Hinweisen auf weitere Veröffentlichungen in der Tagespresse) sowie Gazette des Tribunaux, 2.7.1845

30 *La France musicale*, 6.7.1845

nicht zur Aufführung gelangen könne. Infolgedessen wurden alle Vokalpartien auf Tonsilben gesungen (!). Dem Bericht der *Gazette des Tribunaux*³¹ zufolge hat dies der Zufriedenheit des Publikums jedoch keinen Abbruch getan.

cc) Die Prozesse gegen die Verwertung von "Le Désert" durch Dritte

Der Triumphzug von *Le Désert* brachte schließlich noch eine weitere Art von Urheberrechtsprozessen hervor. Dies waren die Rechtsstreite, in denen die Rechteinhaber gegen Dritte klagten, die den Erfolg von Davids *Ode-Symphonie* für sich auszunutzen versuchten.

An erster Stelle standen dabei die Prozesse der Escudiers gegen Verleger, die Stücke mit Bezeichnungen wie *Le Batelier du Nil*, *Indiens Ioways*, *Les Bords du Nil* etc. herausbrachten und auf deren Titelblättern auf die Verwandtschaft zu dem Erfolgswerk hinwiesen. So hatte der Verleger Chabal herausgefunden, daß David für die *Rêverie du soir* (eine der Tenor"arien" in *Le Désert*) eine alte arabische Weise verwendet hatte, die außerhalb Frankreichs bereits seit vielen Jahren veröffentlicht war und von daher in die *domaine public* fiel. Diese Melodie druckte Chabal, wobei er hinsichtlich des Titelblattes seine ganze Sorgfalt darauf verwendete, "*d'écrire les mots "Désert" et "David" en caractères que l'avocat de MM. Escudier a qualifiés de cyclopiens*"³². Gemäß einem Gutachten, das Adolphe Adam für die Berufungsverhandlung dieses Prozesses vor der *Cour royale*³³ anfertigte, handelte es sich bei der von Chabal verlegten Musik um eine simple Transkription der Davidschen Vertonung von C-Dur nach A-Dur.³⁴ Die Gerichte rügten wegen der Rechtsfreiheit der arabischen Melodie diesen Umstand allerdings nicht; vielmehr wurde Chabal lediglich verurteilt, die Nennungen auf dem Titelblatt weniger auffällig zu halten.

Ein anderer Prozeß vereinte die untereinander teilweise zerstrittenen Rechteinhaber Escudier, Colin und David zum gemeinsamen Vorgehen gegen ein Konzert des Instrumentenbauers Debain. Diesem war soeben die Erfindung des Harmoniums gelungen. Um für die Vorzüge seines neuen Instruments zu werben, organisierte er eine Aufführung von *Le Désert*, bei der die Orchesterpartie von vier den Klavierauszug spielenden Harmoniumen (!) übernommen wurde. (Um die Kindgerechtheit des neuen Tasteninstrumentes zu beweisen - offensichtlich wollte Debain von dem Trend profitieren, höhere Töchter zum Klavierunterricht zu schicken -, saß an einem der Instrumente zudem eine erst dreizehnjährige Musikantin.)

David, Colin und die Escudiers verklagten Debain zunächst vor dem *Tribunal de Commerce de Paris* auf Zahlung von Tantiemen für seine Veranstaltung.³⁵ Dieses Gericht erklärte sich jedoch mit der schwachen Begründung für unzuständig, daß Debain für das Konzert keinen Eintritt verlangt habe und somit keine kommerzielle

31 *Gazette des Tribunaux*, 2.7.1845

32 *Gazette des Tribunaux*, 30.5.1846

33 *Gazette des Tribunaux*, 30.5.1846; über die erstinstanzliche Verhandlung berichtete die *Gazette des Tribunaux* am 11. und 25.6.1845

34 Dieser Umstand hat dazu geführt, daß Chabals *Batelier du Nil* bspw. in der Bibliothèque nationale (Signatur Vm7 47.099) fälschlicherweise als Komposition Davids geführt wird.

35 *Gazette des Tribunaux*, 16.5.1845

Aktion vorgelegen habe. Daraufhin überzogen die Rechtsinhaber den Instrumentenbauer mit einer Strafklage wegen Contrefaçon, von der Debain aber freigesprochen wurde.³⁶ Der geniale Konstrukteur sollte erst Jahre später, als er in Verbindung mit seiner Konstruktion eines mechanischen Klaviers erneut mit dem Urheberrecht in Konflikt kam, weniger glimpflich davonkommen.³⁷

c) Analyse

Im Vorigen habe ich versucht, das zu den zahllosen Prozessen um Félicien Davids *Ode-Symphonie "Le Désert"* vorliegende Material, das nicht leicht zu durchschauen ist, zu ordnen und verständlich zu machen. Nun soll die Frage den Erkenntnissen gelten, die es uns für das Verständnis der Bedeutung des musikalischen Urheberrechts in der "Grand Opéra"-Epoche bringt.

Es fällt ins Auge, in welch' engem Zusammenhang die Ballung der Prozesse um *Le Désert* mit dem großem Erfolg des Werkes steht. Die dokumentierten Rechtsstreitigkeiten zeigen wie ein Spiegelbild an, welche Triumphe Davids *Ode-Symphonie* nach ihrer Entstehung zuteil wurden. Dieser Erfolg sollte einige Jahre andauern. Ebenso wie *Le Désert* dann aber aus den Gerichtsakten verschwand, wurde es auch in den Konzertsälen zunehmend seltener gespielt. Es wich Nachfolgewerken, die die Gier des Publikums nach "exotischen" Kompositionen auf neue Weise befriedigten oder machte den Modekompositionen der Folgejahre Platz. David selbst versuchte zwar - auch auf Drängen seiner Ratgeber - an den Erfolg seiner *Ode-Symphonie* durch die Produktion weiterer Stücke mit orientalischen Sujets anzuknüpfen. Dies gelang ihm (vielleicht mit Ausnahme seiner 1862 entstandenen Oper *Lalla-Roukh*) jedoch nicht, sondern schadete eher seiner künstlerischen Glaubwürdigkeit.³⁸

Die Einnahmen, die aus der Verwertung von *Le Désert* in der Zeit seines größten Erfolges resultierten, müssen enorm gewesen sein. Dies wird - ohne daß sich genaue Zahlen ermitteln lassen - an zwei Tatsachen deutlich: Erstens an der Vielzahl der im Théâtre Italien erfolgten Aufführungen (für Konzertveranstaltungen erhielt dieses Haus, anders als für den Opernbetrieb, keine Subventionen). Zweitens daran, wie lange die Escudiers die redaktionellen Spalten in *La France musicale* zu einem beachtlichen Teil immer neuen Berichten über die Erfolge von *Le Désert* widmeten. Noch als die Verlegerbrüder 1847 ihre Veröffentlichungsrechte an Davids Werk an das Verlagshaus Heugel-Meissonier verkauften, berichtete *Le Ménestrel*, die Musikzeitung der Erwerber, über Monate über diesen Ankauf und den neuen, preisgünstigeren Klavierauszug, der daraufhin bei Heugel-Meissonier erschienen war.³⁹

36 vgl. Gazette des Tribunaux, 25.6.1845. Auch diese strafgerichtliche Entscheidung überzeugt nicht: Der Freispruch basierte darauf, daß Debain pro forma schriftliche Einladungen zu dem Konzert ausgesprochen hatte und sich deshalb darauf herausredete, daß die Veranstaltung nicht öffentlich gewesen sei. Aus den Ankündigungen des Konzertes, die in allen Musikzeitschriften erschienen, ging aber klar hervor, daß jeder Interessent eine solche Einladung erhalten würde.

37 vgl. unten 14. Kapitel b), S. 241 ff.

38 Bekannt ist die Frage Aubers, wann David endlich "von seinem Kamel hinunterstiege", vgl. Macdonald, New Grove, Art. "Félicien David".

39 vgl. *Le Ménestrel*, 28.2.1847 und Folgeausgaben

An den Umsätzen, die mit seiner *Ode-Symphonie* erzielt wurden, war David selbst kaum beteiligt. Die Konzerte, die unter Leitung des Komponisten in verschiedenen Städten Frankreichs stattfanden, brachten zwar gefüllte Säle, verursachten aber auch hohe Unkosten. So waren die Tantiemen an Colin abzuführen und die Kosten zu begleichen, die David durch seine Verwicklung in die Prozesse des Textdichters entstanden:

"P.S.: Savez-vous ce qui reviendra à David des 1500 fr? - Colin et les frais payés...500 f. - chien de fou de Colin!! Canailles d'avoués et d'avocats! Et puis qu'on dise que la justice luit pour le riche comme pour le pauvres!"⁴⁰

"P.S.: Wissen Sie, was David von 1.500 fr. übrig behält? - Colin und die Unkosten bezahlt...500 fr. - Schweinehund von Colin!! Knaullen von Rechtsanwälten und Advokaten! Und dann sagt man, daß die Justiz für den Reichen wie für die Armen kämpft!"

Während sich David durch die unglücklichen Verträge mit den Escudiers und mit Vatel seiner Urheberrechte weitgehend entkleidet hatte, zögerte Colin nicht, seine Rechte als Textdichter auch gegen den Komponisten zu richten. Bereits im Frühjahr 1845 hat David daher bei einem anderen Dichter einen neuen Text für seine *Ode-Symphonie* in Auftrag gegeben. In der Umgebung des Komponisten erhoffte man sich davon eine Verbesserung der Situation, wie aus den Vorschlägen hervorgeht, die der Konzertveranstalter Saint-Etienne dem *Père* Enfantin machte:

"...Editer le Moïse, mais avant le populariser inédit comme on a fait pour le Désert, faire une tournée au printemps prochain qui serait nécessairement très lucrative, en donnant à la fois le Moïse inédit, le Désert alors du domaine public, mais avec des paroles d'Autran, qui auraient d'abord le mérite de la nouveauté, et économiseraient en outre 100 f. par représentation;..."⁴¹

"...Den "Moses" (Davids nächstes großes Werk nach "Le Désert") herausgeben, aber ihn zunächst - wie man es mit "Le Désert" gemacht hat - unveröffentlicht populär machen. Im nächsten Frühjahr eine Tournee veranstalten, die notwendigerweise sehr lukrativ sein wird, indem man gleichzeitig den unveröffentlichten "Moses" und "Le Désert", das dann in die *domaine public* fällt (nach dem Erscheinen der gedruckten Partitur bei Escudier entfielen die Leihgebühren für das Aufführungsmaterial), gibt, aber mit dem Text von Autran, der zunächst das Verdienst seiner Neuheit haben und außerdem pro Aufführung 100 fr. sparen würde;..."

40 Brief von Dufour an Enfantin, Lyon, 18.5.1845, Prod'homme, S. 240

41 Brief von Saint-Etienne an Enfantin, Aix, 29.5.1845, Prod'homme, S. 243 ff.

Aus bisher nicht ermittelten Gründen ist es zu dieser Neufassung von Davids Werk letztlich anscheinend doch nicht gekommen.⁴² Der Vorgang selbst ist jedoch bereits ein weiterer erstaunlicher Beweis für die Bedeutung, die das Urheberrecht in der "Grand Opéra"-Epoche für das Verhältnis der Komponisten zu ihren Textdichtern hatte.

Ferner beleuchtet der Fall Davids, wie sehr die Komponisten konzertanter Musik dadurch benachteiligt waren, daß ihnen eine Organisation wie die SACD bis zur Jahrhundertmitte fehlte. Ohne Beratung und Schutz durch eine Organisation, die ihre Interessen vertrat, stand ein Teil dieser Autoren den oft rücksichtslos profitorientierten Verlegern und Konzertunternehmern hilflos gegenüber. Zudem fehlte diesen Komponisten in der Regel jegliche soziale Absicherung ihrer Tätigkeit, wie sie die dramatischen Autoren durch verschiedene Kassen und Unterstützungsfonds der SACD genossen. Es konnte daher nur eine Frage der Zeit sein, bis sich auch die Komponisten von Konzertmusik zu einer Verwertungs- und Schutzgemeinschaft zusammenschlossen.

42 Zumindest ist mir keine Fassung von *Le désert* mit einem anderen Text bekannt geworden. Allerdings deuten die Briefe aus Davids Umfeld daraufhin, daß Autran auf den entsprechenden Auftrag hin tatsächlich einen zweiten Text angefertigt hat. Es konnte von mir jedoch nicht rekonstruiert werden, wie dieser lautete und ob David ihn für sein Werk adaptiert hat.

Zehntes Kapitel

Die Zeit von 1851 bis 1855

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

aa) Die Struktur der Gesellschaft

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

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

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

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

7 vgl. oben S. 66

8 vgl. oben S. 28 ff.

9 vgl. oben S. 71 ff.

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

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

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

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

10 vgl. Despatys, S. 25

11 S. 61

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

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

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

bb) Die Rechtsdurchsetzungen der SACEM

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

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

13 vgl. *Revue und Gazette musicale*, 13.7.1845.

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

15 *Revue et Gazette musicale*, 9.1.1853

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

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

cc) Die Zerwürfnisse innerhalb der Gesellschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

*"Mon cher Henrichs,
Il y a quelques jours, M. Offenbach est venu me prier de signer je ne sais quel papier où j'aurais déclaré n'avoir jamais entendu appliquer la perception des droits de musique à d'autres concerts que ceux des cafés chantants. Je l'ai très nettement refusé.
Si, avant son concert, M. Offenbach m'avait demandé de renoncer à mes droits en sa faveur, j'aurais pu y consentir par égard pour sa personne et son talent; mais lorsqu'il s'agit d'une question de principe, et que M. Offenbach refuse de reconnaître un droit incontestable et veut plaider, je maintiens mon droit jusqu'au bout.
Les exécutants n'ont pas plus le droit d'user nos compositions, à leur seul bénéfice, que nous n'aurions le droit de les forcer à exécuter nos oeuvres, à notre profit, sans les rétribuer.
Malgré l'adhésion que quelques-uns de mes confrères ont eu la faiblesse de donner à M. Offenbach, j'entends que mon droit soit soutenu jusqu'au bout, et je vous autorise à faire de cette lettre l'usage que vous jugerez convenable.
Votre dévoué
Ad. Adam"*¹⁹

"Mein lieber Henrichs,
vor einigen Tagen ist Herr Offenbach zu mir gekommen, um mich um die Unterzeichnung irgendeines Papieres zu bitten, mit dem ich erklärt hätte, niemals im Sinne gehabt zu haben, die Durchsetzung meiner Musikrechte für andere Konzerte als jene der Musikcafés ermöglicht zu haben. Ich habe ihm dies rundheraus verweigert.
Wenn mich Herr Offenbach vor seinem Konzert gebeten hätte, zu seinen Gunsten auf meine Rechte zu verzichten, hätte ich dem - in Ansehung seiner Person und seines Talents - zustimmen können; aber da es sich um eine Frage des Prinzips handelt, und da Herr Offenbach sich weigert, ein unbestreitbares Recht anzuerkennen und klagen will, bestehe ich in vollem Umfang auf meinem Recht.

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

19 *Gazette des Tribunaux*, 11.7.1852

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



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

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

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

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

*"J'adhère complètement et surtout dans l'intérêt de nos confrères les compositeurs, aux principes contenus dans la lettre de M. Adam.
Eugène Scribe"*²⁰

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

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

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

20 *ibidem*

21 Gazette des Tribunaux, 11.7.1852 und 7.1.1853

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

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

24 vgl. *Gazette des Tribunaux*, 19.5. und 17.7.1855

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



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

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

dd) Zusammenfassung

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

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

25 Gazette des Tribunaux, 2.8.1855

26 Gazette des Tribunaux, 2.8.1855

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

b) Die Prozesse um die Aufführungen des Théâtre Italien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

bb) Die Affäre Vatel/Ragani (1853-55)

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

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

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

33 Gazette des Tribunaux, 26.1.1852

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

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

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

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

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

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

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

36 vgl. oben S. 52 ff.

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

38 Diese wurden in den Prozeßberichten nicht namentlich aufgeführt.

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

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

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

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

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

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

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

43 *Gazette des Tribunaux*, 25.2.1855

44 vgl. unten S. 268 ff.

45 vgl. unten S. 215 ff.

"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 Heidelberger 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 Heidelbergers leider nicht mehr vollständig einarbeiten.

François Henri Joseph Blaze (1784-1857)⁵ verknüpft. Dieser gelernte 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 Schlendrian 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 ausnutzen. 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 genaugenommen 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 stärket die Glieder und würzet das Mahl./Wenn Wälder und Felder uns hallend umfängen,/tönt frei und freud'ger der volle Pokal!/Io ho! Dralalalala! etc."*

19 vgl. zu *La Forêt de Sénart* die ausführliche Darstellung von Jullien, Paris dilcctante, 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, verhalte 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 heruntergespielten 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 Türeenschlagen 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 chœur: "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 fälschen 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 Kautionsbeweise 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.

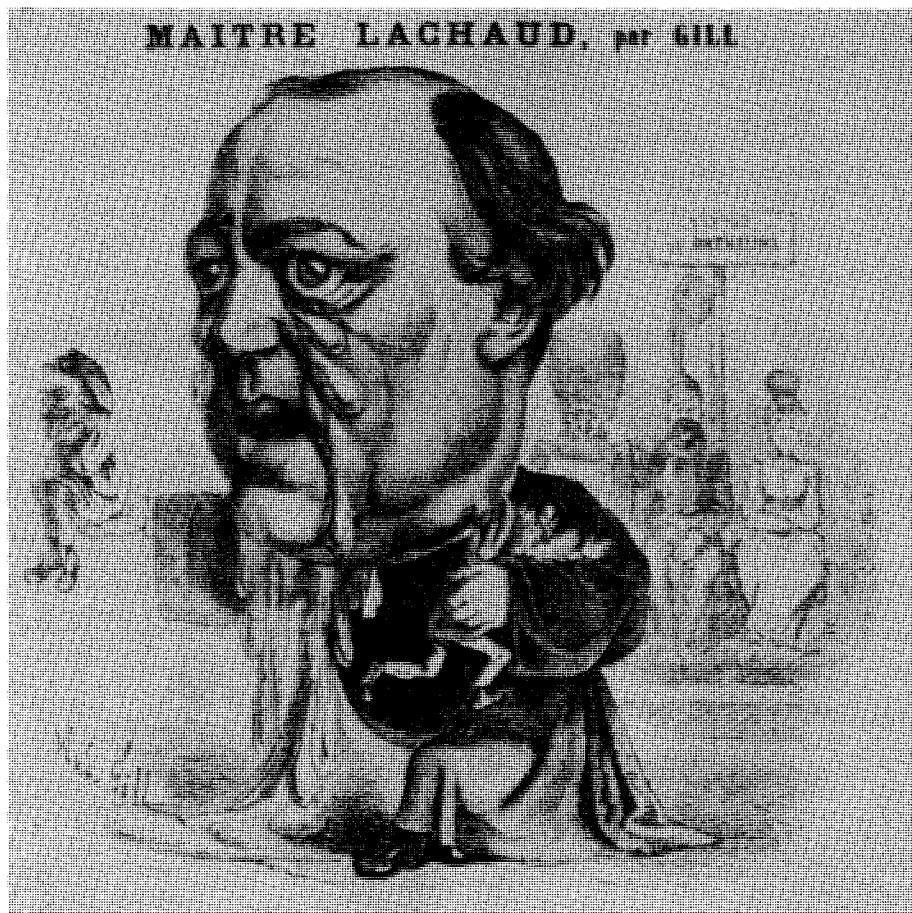
Im *Freischütz*-Prozeß stellte Lachaud zunächst dar, wieviel Spott und Hohn sein Mandant öffentlich dafür habe einstecken müssen, daß er sich die Verstümmelung seiner Lieblingsober durch das angeblich erste Opernhaus der Welt nicht habe gefallen lassen wollen. Teils sei er von den Zeitungen für verrückt 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, Archivist 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.



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 mitleidischer 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 abimées, 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:

32 Gazette des Tribunaux, 8.12.1853

"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 zerstoehen 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 Innenministerien, 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 connus 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 Heidberger (oben Fn. 4).

"Paris, 25. Dezember 1853

Mein Herr,

der von Graf Tyczkiewickz gegen die Leitung der Opéra angestrengte 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 malträtierten, die sie ehrt. Eine von ihnen nennt mich ganz einfach "Schurke". Hier nun also die Wahrheit:

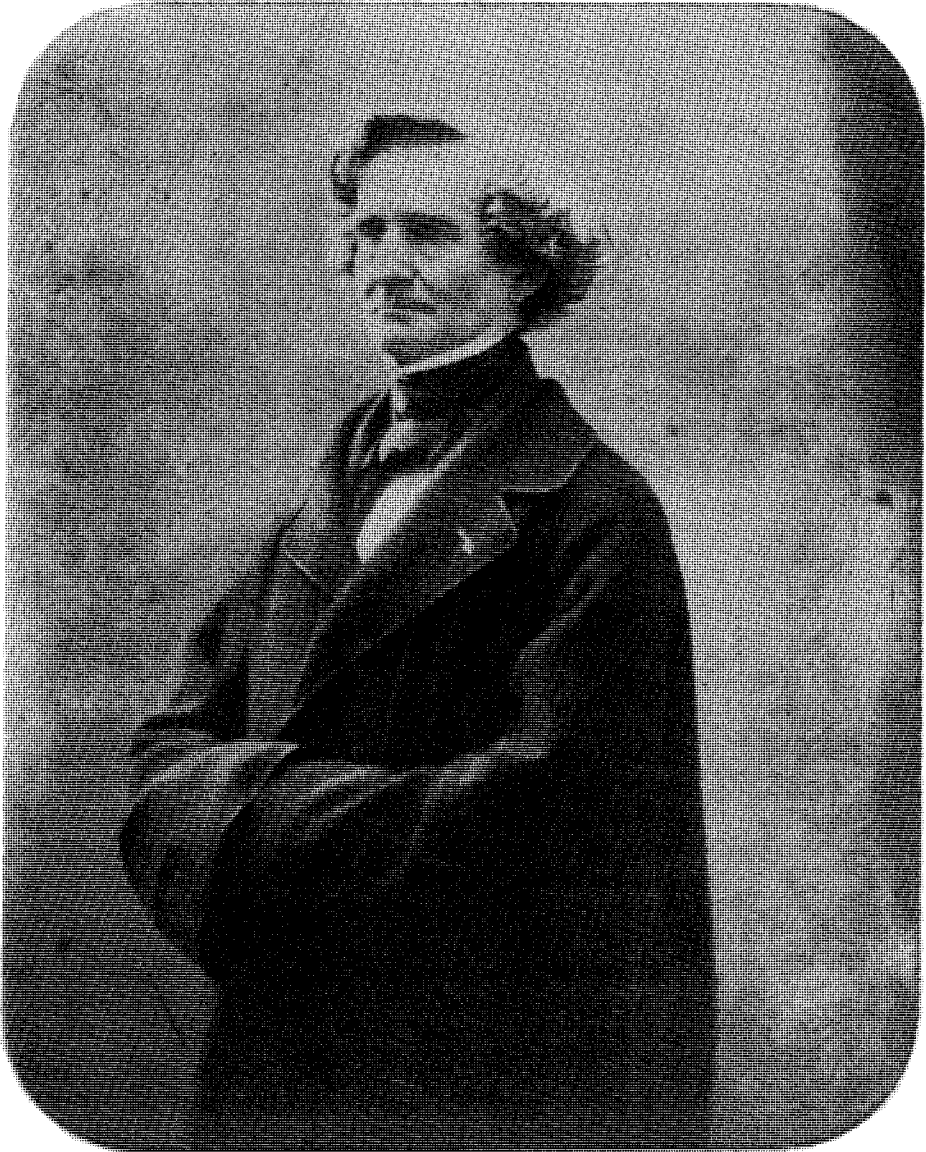
Die Streichungen, die Weglassungen, die Verstümmelungen, über die sich Herr Tyczkiewickz so zurecht beklagt, wurden in Webers Partitur zu einer Zeit vorgenommen, *als ich nicht einmal in Frankreich war*; ich habe sie erst viel später durch eine Aufführung des also verstümmelten Meisterwerkes kennengelernt, 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 Dialogstummeln 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 mußten, 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.

Zwölftes Kapitel

Der Verdi/Calzado-Prozeß (1856/57)

Der Prozeß zwischen Giuseppe Verdi und dem Direktor des Théâtre Italien, Torribio Calzado, der in den Jahren 1856/57 unter enormem Kostenaufwand bis zum französischen Revisionsgericht, der *Cour de Cassation*, ausgefochten wurde, ist einerseits ein bedeutendes Dokument für die Beziehung Verdis zu Paris und zur Pariser Opéra. Innerhalb der Geschichte des musikalischen Urheberrechts zeigt der Rechtsstreit andererseits, mit welchen Schwierigkeiten die Überwindung der nationalstaatlichen Orientierung der *propriété littéraire et artistique* verbunden war.

Da über diesen Prozeß 1985 und 1988 in zwei profunden Veröffentlichungen berichtet wurde¹, ist es - obwohl sich aus der Fülle zeitgenössischer Presseberichte immer noch einige Einzelheiten nachtragen ließen - unnötig, Sachverhalt und Prozeßverlauf nochmals breit zu schildern. Meine Darstellung beginnt daher mit einer so knapp wie möglich gehaltenen Zusammenfassung der komplexen Ereignisse. Daran schließt sich eine rechtsgeschichtliche Analyse an. In den Mittelpunkt meiner eigenen Deutung rücke ich dann einen ganz wesentlichen Aspekt des Prozesses, der in der Forschung bislang zu kurz gekommen ist, nämlich den Zusammenhang dieses Rechtsstreits (sowie einiger anderer urheberrechtlicher Auseinandersetzungen) mit den Konflikten zwischen Opéra und Théâtre Italien.

a) Sachverhalt und Prozeßverlauf

aa) Einführende Bemerkungen

Wie ich anhand der gerichtlichen Auseinandersetzung der Pariser Musikverleger um die Veröffentlichungsrechte an Verdis frühen Werken aufgezeigt habe², begründeten bereits die ersten Opern Verdis auch in der französischen Metropole seinen Ruf als führender italienischer Komponist. Insbesondere Verdis Pariser Verleger, die Brüder Escudier, waren sehr daran interessiert, den Komponisten - wie vordem seine berühmten Landsleute Rossini, Bellini und Donizetti - dafür zu gewinnen, nach Paris zu kommen, um dem Publikum dort unbekannte oder gar neue Opern des Meisters bieten zu können.

Im Jahre 1847 gelang es nach einem Wechsel in der Direktion der Opéra erstmals, Verdi zu bewegen, einen Kompositionsauftrag für die Académie anzunehmen, nämlich die 1843 an der Mailänder Scala uraufgeführten *I Lombardi alla prima crociata* mithilfe der erprobten Librettisten Royer und Vaéz zu einer französischen Oper mit dem Titel *Jérusalem* umzuarbeiten. Die neuen Operndirektoren Duponchel

1 Lawton, a.a.O. (1985); Günther, Rigoletto, a.a.O. (1988)

2 vgl. oben 8. Kapitel c), S. 140 ff.

und Roqueplan honorierten diese Partitur wie ein neues Werk.³ Die Aufführungen von *Jérusalem*, für die man Verdi eine erstrangige Sängerbesetzung zur Verfügung stellte und auch nicht an Inszenierungsaufwand sparte, wurden zu einem beachtlichen Erfolg. Spätestens bei der Komposition dieses Werkes kam es zudem, wie sich selbst in der Partitur von *Jérusalem* niedergeschlagen hat⁴, zur Liaison des Künstlers mit Giuseppina Streponi, die ein Jahr zuvor nach Paris gezogen war und dort als Gesangslehrerin arbeitete. Sie wurde Verdis langjährige Lebensgefährtin und später seine Frau.

Wenn sich Verdi in den nachfolgenden Jahren öfter und zum Teil längere Zeit in Paris aufgehalten hat, so war dies jedoch weniger auf seine privaten Bindungen an die Stadt als vielmehr auf die weiteren Arbeitsaufträge von den Pariser Opernhäusern zurückzuführen. Verdi hat in den 1850er Jahren sowohl für die Opéra als auch für das Théâtre Italien gearbeitet. Zudem stand er in diesen Jahren in besonders engem Kontakt mit den Gebrüdern Escudier (die für Frankreich den größten Teil seiner Werke verlegten), seinem italienischen Verleger Ricordi (der die Rechte an fast allen Kompositionen Verdis besaß) und mit dessen Pariser Agenten Blanchet.

Es ist sinnvoll, sich vor der Darstellung der im engeren Sinne mit dem Prozeß zusammenhängenden Ereignisse die wechselseitigen Interessen, die Verdi und seine Pariser Geschäftspartner verbanden (bzw. trennten), vor Augen zu führen:

Dem Komponisten kam es darauf an, daß seine Werke Aufführungen erlebten, die seinen Vorstellungen gerecht wurden. An Aufführungs- und Verlageeinnahmen wollte er angemessen beteiligt werden und für etwaige Kompositions- oder Leitungsaufträge ein seinem "Marktwert" entsprechendes Honorar erhalten. Es war für Verdi in Frankreich nicht einfach, diese Ziele durchzusetzen⁵: So hatte das Théâtre Italien im Dezember 1852 seine Oper *Luisa Miller* aus piratierem Material aufgeführt, wogegen er sich aufgrund seines Ausländerstatus nicht zur Wehr setzen konnte. Zum Verdruß des Künstlers hatte damals zwei Monate später auch die Académie diese Oper gezeigt, und zwar in einer französischen Übersetzung und mit Material, welches ihr Verdis Verleger Ricordi - der die Rechte an dem Werk besaß - dafür zur Verfügung gestellt hatte.⁶

Verdi hatte vergeblich versucht, die Operndirektion noch von ihrem Vorhaben abzubringen und ihm die Gelegenheit zu geben, die Aufführung selbst in die Hand zu nehmen. Dieses Vorkommnis hat den Komponisten, der fest davon überzeugt war, daß nur durch seine Mitwirkung würdige Aufführungen seiner Werke zu gewährleisten waren⁷, die in Paris mit der Pflege seines Oeuvres verbundenen

3 vgl. den Brief Emanuele Muzios an Verdis Schwiegervater und Gönner Antonio Barezzi: "... (die Direktoren der Opéra) *gli danno tutti i diritti d'autore come se fosse una nuova opera...*", Garibaldi S. 350

4 für Einzelheiten vgl. Günther, Verdis erster Erfolg, a.a.O.

5 vgl. zum folgenden Lawton, S. 80

6 Zu den Hintergründen dieser Doppelaufführung vgl. sogleich unter c) bb), S. 209 f.; vgl. auch den wütenden Brief Verdis an Ricordi betreffend der Aufführung von "Louise Miller" in: Verdi, I Copialettere di Giuseppe Verdi (hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio), Mailand 1913 (im folgenden zit.: Verdi, Copialettere), S. 137 f.

7 Auch am Beispiel Verdis ließen sich die für fast alle Komponisten des 19. Jahrhunderts typischen Bemühungen um die Errichtung einer auktorialen Aufführungstradition nachweisen; vgl. in diesem Zusammenhang die Darlegungen oben 5. Kapitel b) bb), S. 94 ff.

Schwierigkeiten vor Augen geführt. Es ist deshalb für das Verständnis der gleich zu schildernden Ereignisse nicht unwichtig.

Opéra und Théâtre Italien standen, wie weiter unten noch ausführlich darzulegen ist, bezüglich der Werke italienischer Komponisten in einer Rivalität, die zumindest im Falle des Théâtre Italien bis an die Existenzgrundlagen des Hauses reichte. Die Académie durfte gemäß des ihr per Privileg zugewiesenen Aufgabefeldes italienische Opern allenfalls in französischen Umarbeitungen zeigen (oder mußte italienische Musiker zur Komposition französischer Opern bewegen). Das Théâtre Italien hingegen konnte italienische Opern sogar tantiemenfrei aufführen⁸ (sofern es auf irgendeine Weise in den Besitz des Aufführungsmaterials gekommen war); wollte es allerdings auf die Mitwirkung des Komponisten nicht verzichten, mußte es diesem auch das geforderte Honorar zahlen.

Verdis Verleger versuchten naturgemäß, möglichst große Absätze mit dessen Musik zu erzielen. Daher hatten auch sie ein vitales Interesse daran, daß die Opern des Italieners in Paris erfolgreich aufgeführt wurden und lange in den Spielplänen blieben. Hatte Verdi - dies war regelmäßig der Fall - das Aufführungsrecht für eine seiner Opern gegen einen Pauschalbetrag an Ricordi abgetreten, dann lag Ricordi (bzw. den Pariser Verlegern, an die er dieses Recht weitergeleitet hatte) auch an ordnungsgemäßen Zahlungen der Opernhäuser (für Leihmaterial und/oder Tantiemen).

Es liegt auf der Hand, daß das soeben ansatzweise skizzierte Geflecht ein störanfälliges System bildete. Seine größte Schwachstelle lag in der Unvereinbarkeit der konkurrierenden Interessen von Opéra und Théâtre Italien, aus der heraus es dann in der Tat auch zu dem nun zu schildernden Prozeß kam.

bb) Sachverhalt

Am 13. Juni 1855 fand, in Gegenwart Napoleons III., die Uraufführung von Verdis französischer Oper *Les Vêpres Siciliennes* an der Académie statt. Um diese Produktion vorzubereiten, hatte sich Verdi bereits Ende des Jahres 1854 nach Paris begeben. Im Dezember 1854 besorgte er, trotz der Belastung durch die Arbeit an den *Vêpres*, die *mise-en-scène* für seinen *Trovatore* am Théâtre Italien. Damit wollte der Komponist vermeiden, daß es noch einmal, wie schon bei der erwähnten *Luisa Miller*-Aufführung, zu einer ungenehmigten Darbietung einer seiner Opern am Théâtre Italien kam. Dem damaligen Direktor des Théâtre Italien, Ragani, der von dem Komponisten geschätzt wurde, kamen Verdis Verleger entgegen, indem sie statt der üblichen Tarife nur 200 fr. pro Aufführung als Gebühr für die Zurverfügungstellung des Materials verlangten. Verdi selbst ließ sich zwar seine Mitwirkung bei der Einstudierung des *Trovatore* entgelten, verlangte darüberhinaus aber keine *droits d'auteur* oder sonstige Zusatzleistungen.

Raganis Direktion stand, trotz des Erfolges der *Trovatore*-Inszenierung, unter einem unglücklichen Stern. Im Juli 1855 mußte er, finanziell ausgelaugt, das Handtuch werfen. Sein Nachfolger wurde der reiche Spanier Torribio Calzado. Verdi sah

8 vgl. hierzu oben S. 36

mit diesem Direktionswechsel "*la ruina finale del Teatro Italiano*"⁹ herannahen und beschwor seinen Verleger Ricordi, Calzado nicht leichtfertig bei der Aufführung seiner Opern zu unterstützen.

In der Tat plante Calzado gleich für seine erste Spielzeit am Théâtre Italien die Aufführung von *La Traviata*, *Il Trovatore* und *Rigoletto*. Auf Einwände des Komponisten, an dessen Gunst dem Operndirektor zunächst viel gelegen war¹⁰, erklärte Calzado gegenüber Verdi am 21. September mündlich seinen Verzicht auf die Aufführung von *Traviata* und *Rigoletto*. Verdi erklärte sich im Gegenzug bereit, gegen ein Honorar von 10.000 fr. und die vertragliche Zusicherung der von ihm gewünschten Sängerbesetzung den *Trovatore* am Théâtre Italien erneut einzustudieren¹¹ und löste dieses Versprechen auch ein.

Im Dezember 1855 verließ Verdi Paris wieder. Kurz vor seiner Abreise hatte ihm Calzado noch eine Abschrift der *Traviata*-Partitur vorgelegt, die auf dunklen Kanälen in den Besitz des Spaniers gelangt war.¹² Verdi hatte den Operndirektor daraufhin bedrängt, ihm die mündliche Zusage des Verzichts auf Aufführungen von *Traviata* und *Rigoletto* schriftlich zu bestätigen. Calzado, der der französischen Sprache nur bedingt mächtig war, ließ von seinem Sohn nach Verdis Diktat einen entsprechenden Brief aufsetzen, unterschrieb ihn und übergab ihn dem Komponisten.

Verdis ungeachtet dieses Briefes fortbestehendes Mißtrauen gegenüber der Vertragstreue Calzados sollte sich unmittelbar nach seiner Abreise als begründet erweisen.¹³ Bereits in der ersten *Trovatore*-Vorstellung, die am Théâtre Italien nach Verdis Weggang stattfand, ließ der spanische Operndirektor nicht mehr die in dem Vertrag mit Verdi zur *conditio sine qua non* gemachte Solistenbesetzung auftreten. Am 22. Dezember 1855 wurde er deshalb auf Betreiben der Escudiers vom *Tribunal de la Seine* zu Zahlung von Schadensersatz und künftiger Unterlassung ähnlicher Vertragsbrüche verurteilt. Verdi versuchte - wohl schon in Vorahnung des Kommenden - im Februar 1856 vergeblich, das Herzogtum Parma zum sofortigen Abschluß eines zwischenstaatlichen Urheberrechtsabkommens mit Frankreich

9 Brief an Ricordi, hier zitiert nach Lawton, S. 82

10 Vgl. hierzu den Brief, mit dem sich Calzado an Verdi anzunähern versuchte und die schroffe Reaktion des Komponisten darauf, in: Verdi, *Copialettere*, S. 165 f.

11 Während der Aushandlung dieser Vereinbarung, die am 17. November 1855 schriftlich fixiert wurde, schenkte Calzado dem Komponisten ein "*rouleau*" im Wert von 6.000 fr. (vgl. das Plädoyer von Verdis Anwalt Ballot in der Berufungsverhandlung des späteren Prozesses, *Gazette des Tribunaux*, 2.12.1856) Der vollständige Text der schriftlichen Abmachung ist als Dokument Nr. 1 im Anhang von Günther, *Rigoletto*, a.a.O., wiedergegeben.

12 Einige Tage vorher war bei einem Einbruch in das Geschäft von Verdis Verleger Ricordi in Mailand die *Traviata*-Partitur gestohlen worden. Ein Zusammenhang zwischen diesem Diebstahl und der Calzado-Abschrift konnte jedoch nicht nachgewiesen werden, da Ricordi die Partitur vorher bereits zu Aufführungszwecken an verschiedene Opernhäuser ausgeliehen hatte. Vgl. Lawton, S. 84. Im späteren Prozeß, in dem ihm wieder vorgehalten wurde, unrechtmäßig in den Besitz des Aufführungsmaterials von *Rigoletto*, *Traviata* und *Trovatore* gekommen zu sein, legte Calzado zum allgemeinen Erstaunen einen Vertrag des Direktors des Theaters von Mexiko mit Ricordi über den Kauf der entsprechenden Partituren vor und wies nach, daß dieser ihm das Material abgetreten hatte. Vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire III* (1857), S. 47, und Günther, *Rigoletto*, S. 312 f.

13 vgl. zum folgenden Günther, *Rigoletto*, S. 273

(sowie eines weiteren mit England) zu bewegen, die ihn in diesen Ländern in den Genuß von *droits d'auteur* gebracht hätte.¹⁴

Im März 1856 ließ der Spanier vom Versuch einer neuerlichen Änderung der *Trovatore*-Besetzung erst ab, als sich das Publikum schon im Saal befand und dort erst unterrichtet wurde, daß die Vorstellung nicht stattfinden könne. Im selben Monat strengte Calzado aufgrund mehrerer in Escudiers *La France musicale* erschiener Artikel eine Beleidigungsklage gegen die Verlegerbrüder an und erreichte deren Verurteilung zur Zahlung von 10.000 fr. Schadensersatz an ihn.¹⁵ Bereits um diese Zeit hatte der Konflikt zwischen Calzado und Verdi bzw. dessen Pariser Vertrauenspersonen also das Stadium offener Feindseligkeit erreicht.

Die Auseinandersetzung eskalierte vollends, als sich Calzado entschloß, in der Saison 1856/57 alle drei fraglichen Verdi-Opern, nämlich *Rigoletto*, *Trovatore* und *Traviata* zu zeigen. Dabei hatte er nach der späteren Darstellung seines Anwalts¹⁶ zunächst vor, wiederum das Einverständnis Verdis einzuholen; davon wurde er jedoch von seinem Berater Saint-Salvi abgehalten, der den Direktor darauf aufmerksam machte, daß das Théâtre Italien Verdis Opern ohne Genehmigung und Mitwirkung des Komponisten weitaus kostengünstiger aufführen könne.

Unterdessen hatte Alphonse Royer, der damalige Direktor der Opéra, Verdi dafür gewinnen können, im Spätsommer 1856 abermals nach Paris zu kommen, um in der Académie eine französische Version des *Trovatore* zu produzieren. Am 22. September 1856 unterschrieb der Komponist in Paris den Vertrag mit der Opéra über Umarbeitung und *mise-en-scène* von *Le Trouvère*. In diesem Kontrakt¹⁷ - von dem weiter unten noch ausführlich die Rede sein wird - verpflichtete sich Verdi zudem, einen Prozeß gegen die ungenehmigten Aufführungen seiner Opern am Théâtre Italien zu führen. Es wurde vereinbart, daß die Académie den Komponisten dabei von allen Prozeßkosten freihalten werde.

cc) Prozeßverlauf

Anfang Oktober 1856 erhob Verdi, gemeinsam mit Ricordis Agenten Blanchet als Zessionar der Rechte der fraglichen Opern, vor dem *Tribunal Civil de la Seine* Klage auf Unterlassung der geplanten Aufführungen gegen Calzado. Von dem Advokaten Ballot vertreten, stützten die Kläger ihr Begehren einerseits auf den Brief Calzados an Verdi mit der Zusicherung, auf die Aufführung von *Traviata* und *Rigoletto* zu verzichten, andererseits auf das Urteil vom 22. Dezember, das Calzado eine vertragswidrige Aufführung des *Trovatore* untersagt hatte, insbesondere aber

14 vgl. Accademia Nazionale dei Lincei: Carteggi Verdiani (a cura di Alessandro Luzio), Rom 1947 (im folgenden zit.: Carteggi Verdiani), Band IV S. 133, Verdi, Copialettere, S. 169, sowie Abbiati II, S. 338 f.

15 Diesen Prozeß führte Calzado gemeinsam mit dem Leiter des Orchesters des Théâtre Italien, Bottesini.

16 vgl. *La France Musicale*, 2.11.1856

17 Der Wortlaut dieses Vertrages wurde erstmals wiedergegeben bei Günther, Documents inconnus, S. 568 f.

auf das Gesetz vom 28. März 1852¹⁸, das nach ihrer Ansicht Ausländer auch vor der Contrefaçon ihrer Werke im Wege der ungenehmigten Aufführung schützte.

Calzado erwies sich als von langer Hand auf diesen Prozeß vorbereitet. Bereits am 2. August 1856 hatte der renommierte Advokat Coin de Lisle in seinem Auftrag ein 27seitiges Rechtsgutachten angefertigt, in welchem er zu dem Ergebnis gelangte, daß das Théâtre Italien auch nach dem *Décret* von 1852 weiterhin alle in Italien erstaufgeführten Opern ohne Genehmigung der Autoren tantiemenfrei spielen dürfe.¹⁹ Dem Ergebnis dieses Gutachtens hatten sich weitere fünf als Spezialisten für urheberrechtliche Fragen geltende Advokaten angeschlossen, darunter Paillard de Villeneuve, der vor Gericht die Sache Calzados vertrat.

Nachdem die Parteien in zwei langen Sitzungen, die u.a. von zahlreichen Künstlern des Théâtre Italien verfolgt wurden²⁰, die gegenseitigen Argumente gewechselt hatten²¹, erließ das Gericht am 15.10.1856 sein Urteil. Den Ausführungen des *substitut de l'avocat impérial* folgend, stellte es betreffend des *Décrets* aus dem Jahre 1852 fest, daß "il ne s'agit nullement dans ce décret de la représentation théâtrale des oeuvres dramatiques ou musicales jouées antérieurement à l'étranger". Auch enthalte der Brief Calzados an Verdi keine rechtswirksame Verpflichtungserklärung. Da sich Verdi und Blanchet der Aufführung des *Trovatore* (um die es in diesem Prozeß in erster Linie ging) mithin zu Unrecht widersetzt hätten, seien sie aufgrund des durch ihren ungerechtfertigten Widerstand in der Öffentlichkeit entstandenen Schadens zur Zahlung von 1.000 fr. an Calzado verpflichtet.

Die Berufungsverhandlung vor der *Cour impériale*, die im Dezember 1856 stattfand, brachte für Verdi und Blanchet kein grundlegend anderes Ergebnis. Die Berufsrichter sahen lediglich davon ab, die Kläger zur Zahlung von Schadensersatz an Calzado zu verurteilen. In der Hauptsache blieb es jedoch dabei, daß dem Théâtre Italien das Recht zur Aufführung der fraglichen Opern ohne Genehmigung der Autoren zugesprochen wurde.

Ein Jahr darauf besiegelte die *Cour de Cassation* schließlich die Niederlage von Verdi und Blanchet. In einem knapp gehaltenen Bulletin bestätigte das höchste französische Gericht die von den Untergerichten vorgenommene Auslegung des *Décrets* vom 28. März 1852 und wies das Begehren der Kläger endgültig zurück.²²

18 vgl. den Text der wichtigsten Vorschriften dieses Gesetzes oben in der Einleitung zum 10. Kapitel, S. 159 f., sowie im Materialapparat der Arbeit, S. 306.

19 vgl. Günther, Rigoletto, S. 274; im Anhang des Aufsatzes wird als Dokument Nr.4 der Anfang des Gutachtens von Coin de Lisle wiedergegeben.

20 vgl. Gazette des Tribunaux, 16.10.1856

21 Einzelheiten dieses auch in seinem Verlauf hochinteressanten Rechtsstreits ergeben sich aus der mehrfach erwähnten Darstellung von Günther, Rigoletto, a.a.O.; ergänzend sei hier noch eine komplette Liste der (teilweise schon von Günther benutzten) Fundstellen in den juristischen Zeitschriften mitgeteilt: Über die Verhandlung vor dem *Tribunal civil de la Seine* (Sitzungen vom 11. und 15.10.1856) berichten Gazette des Tribunaux, 12. und 16.10.1856, und Le Droit, 16.10.1856; die Berufungsverhandlung, *Cour impériale de Paris*, 25.11., 2., 9. und 13.12.1856, ist wiedergegeben in Gazette des Tribunaux, 2., 3. und 14.12.1856, sowie Le Droit, 3. und 10.12.1856; das am 14.12.1857 ergangene Bulletin der *Cour de Cassation* wird von der Gazette des Tribunaux, Ausgabe vom 16.12.1857, mitgeteilt. Besonders detailliert sind zudem die Berichte in den *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, und zwar II (1856), 302 ff., III (1857), 46 ff., sowie IV (1858), 100 f.

22 Gazette des Tribunaux, 16.12.1857

b) Die Auslegung der Urheberrechte ausländischer Autoren im Verdi/Calzado-Prozeß

Während die Rechtsprechung bei der Auslegung anderer Urheberrechtsvorschriften zuweilen bis an die äußerste Grenze des Gesetzeswortlautes ging, wendete sie den Text des *Décrets* vom 28. März 1852 betont restriktiv an. Das neue Gesetz, das den ausländischen Autoren ohne Rücksicht auf das Bestehen zwischenstaatlicher Abkommen Schutz vor *Contrefaçon* gewährte, betraf nach der im Verdi/Calzado-Prozeß gefundenen Interpretation nur die Veröffentlichungs-, nicht aber auch die Aufführungsrechte von Ausländern.

Es gab in der französischen Rechtswissenschaft dieser Zeit durchaus Stimmen, die den durch das *Décret* geschaffenen *Contrefaçon*-Schutz für Ausländer auch auf das Aufführungsrecht ausdehnen wollten.²³ Neben verschiedenen rechtssystematischen Argumenten, die hier nicht vertieft werden sollen²⁴, konnten sich die Befürworter einer weiten Auslegung des unter Napoleon III. erlassenen Gesetzes vor allem auf die Entstehungsgeschichte des *Décrets* stützen. Der anlässlich des Gesetzesbeschlusses dem Prinzpräsidenten erstattete Rapport hatte nämlich u.a. davon gesprochen, daß die bisherige Rechtsstellung ausländischer Autoren "contraire à la justice universelle"²⁵ sei; dies aber galt keineswegs nur hinsichtlich der Veröffentlichungs-, sondern gewiß auch bezüglich der Aufführungsrechte ausländischer Urheber.

Mit der herrschenden Meinung im rechtswissenschaftlichen Schrifttum der Zeit neigten die Gerichte jedoch dazu, den Wortlaut des entsprechenden *Décrets* ernst zu nehmen. Hierfür wurden vor allem zwei Gründe genannt:

*"En 1852, les pouvoirs publics se montraient assez difficiles dans l'autorisation des pièces de théâtre. La censure allait se faire durement sentir (Décret du 9 décembre 1852). En prévision de cet état de choses, il n'y aurait rien d'extraordinaire à ce que le gouvernement n'ait pas consenti à protéger les auteurs étrangers. Ceux-ci, au cas d'une représentation contraire à la morale ou à l'ordre public sont à l'abri des poursuites; peut-être a-t-il semblé juste de ne point garantir des personnes qu'il était impossible d'atteindre par des lois répressives."*²⁶

"Im Jahre 1852 erwies sich die öffentliche Gewalt mit der Genehmigung von Theaterstücken als ziemlich schwierig. Die Zensur machte sich gravierend bemerkbar (Gesetz vom 9. Dezember 1852). Es wäre nichts Ungewöhnliches gewesen, wenn die Regierung in Vorahnung dieser Sachlage dem Schutz der ausländischen Autoren nicht zugestimmt hätte. Diese Autoren sind im Falle einer gegen Moral oder *ordre public* verstoßenden Vorstellung vor Verfolgung geschützt; vielleicht erschien es als angemessen, Personen nichts

23 vgl. die Nachweise bei Despatys, S. 220 ff.

24 vgl. dazu Despatys, *ibidem*

25 Dieser Rapport findet sich u.a. bei Despatys, S. 219; vgl. auch das Plädoyer Ballots für Verdi, *Gazette des Tribunaux*, 12.10.1856; die entsprechende Stelle wird ferner von Günther, *Rigoletto*, S. 276, wiedergegeben.

26 Despatys, S. 222, m.w.N. S. 222 f.

zuzusichern, die man mit den repressiven Gesetzen unmöglich hätte erreichen können."

Das zweite, weit wichtigere Motiv für eine restriktive Auslegung des Gesetzes sprach Paillard de Villeneuve in seinem Plädoyer für Calzado an:

"Or, quand notre législation n'a voulu admettre que le droit de réciprocité, c'est qu'elle ne voulait pas compromettre l'intérêt et les droits des nationaux au profit de la contrefaçon qui de tous les points de l'étranger s'abattait sur notre patrimoine littéraire. En 1844 (sic!), quand un nouveau projet de loi fut débattu sur la propriété littéraire et artistique, on proposa, en effet, de modifier sur ce point l'article 11 du Code Napoléon, et de donner aux étrangers le droit qu'ils nous contestaient. Cette proposition fut énergiquement combattue par deux grands orateurs qui étaient tout à la fois des hommes d'Etat et des grands écrivains, et qui n'étaient pas habitués, on le sait, à combattre sous le même drapeau. M. Guizot et M. de Lamartine insistèrent pour que le droit de réciprocité fût maintenu dans la loi; ils firent comprendre que c'était seulement en respectant ce principe que la France pouvait espérer la solution de la question par la voie des traités internationaux; et l'article du projet fut en effet rédigé dans ce sens. En 1852 la même pensée préoccupait encore le législateur, et ce fut précisément pour provoquer cet échange de traités diplomatiques depuis si longtemps sollicité, que le gouvernement prit une généreuse initiative en faisant à l'étranger la concession d'une partie des droits qui lui étaient jusque-là refusés. Il comprit que ce premier pas dans la voie de libre échange de la pensée écrite serait un encouragement à des concessions réciproques des législations étrangères, lesquelles auraient honte, à coup sûr, de rester en arrière en présence de cette initiative de la France. Mais, comme c'était surtout au point de vue des intérêts de la propriété dramatique que la France était partout victime de la contrefaçon étrangère, car le monde entier n'a pas d'autre répertoire que le nôtre, le décret de 1852 sur ce point ne dut pas faire de concession, afin précisément d'avoir à la faire plus tard en échange des traités diplomatiques auxquels la France faisait un généreux appel. Et ce fut, en effet, ce qui arriva. A peine le décret de 1852 fut-il promulgué, que immédiatement des conférences s'engagèrent avec celui de tous les pays qui était le foyer le plus actif de la contrefaçon en tout genre, et notamment de la contrefaçon dramatique. On comprend que je veux parler de la Belgique. Le traité fut signé avec elle le 12 août 1852.²⁷ Depuis, seize autres traités ont été conclus avec d'autres nations, en tête desquelles se place l'Angleterre. Que voit-on dans ces traités? Deux articles essentiellement distincts: l'un sur la propriété littéraire proprement dite ou le droit d'édition, et un article séparé qui déclare expressément les traités applicables au droit de représentation, et encore est-il dit expressément que ce dernier droit n'est garanti que pour les ouvrages représentés pour la première fois après la promulgation des traités diplomatiques; il y a de plus, dans l'esprit de tous ces traités, que l'auteur étranger ne pourra s'opposer à la représentati-

27 Die Darstellung Paillard de Villeneuves verschleiert hier allerdings die wahren Hintergründe, die zum Abschluß des Gegenseitigkeitsabkommens zwischen Frankreich und Belgien geführt hatten; vgl. dazu die Einleitung zum 10. Kapitel, Fn. 5, S. 160.

on, mais qu'il pourra seulement exiger un droit proportionnel sur la recette; quelques-uns de ces traités fixent même la quotité du droit. Et en présence du texte de ces traités on soutient que le droit de représentation est garanti au profit de l'étranger par le décret de 1852! Comment! le droit sera absolu, complet, sans restriction pour les nations qui n'ont pas traité avec nous, et il sera restreint, sans rétroactivité possible et limité à une simple perception pour celles qui ont traité!"²⁸

"Wenn unsere Gesetzgebung nun aber nur das Gegenseitigkeitsrecht zugestehen wollte, dann deshalb, weil sie das Interesse und die Rechte der Einheimischen nicht zugunsten der Contrefaçon, die sich aus allen Ecken des Auslands auf unsere literarischen Schätze niederschlug, bloßstellen wollte. Im Jahre 1844 (sic!), in dem ein neuer Gesetzentwurf über das geistige Eigentum debattiert wurde, schlug man tatsächlich vor, hinsichtlich dieses Punktes den elften Artikel des Code Napoléon zu ändern und Ausländern das Recht, das sie uns bestritten, zuzugestehen. Dieser Vorschlag wurde von zwei großen Rednern energisch bekämpft, die gleichzeitig Staatsmänner und große Schriftsteller waren und die es, wie man weiß, nicht gewohnt waren, unter derselben Flagge zu streiten. Herr Guizot und Herr de Lamartine beharrten darauf, daß das Gegenseitigkeitsrecht in dem Gesetz beibehalten werde; sie gaben zu verstehen, daß Frankreich einzig unter Wahrung dieses Prinzips eine Lösung der Frage über den Weg internationaler Verträge erhoffen konnte; der Artikel des Entwurfs wurde in der Tat in diesem Sinne redigiert. Derselbe Gedanke beunruhigte den Gesetzgeber noch 1852. Daß die Regierung großzügig die Initiative ergriff und Ausländern das Zugeständnis eines Teils der Rechte, die ihnen bis dahin verweigert worden waren, machte, geschah gerade, um diesen seit so langer Zeit erwünschten Austausch diplomatischer Verträge hervorzurufen. Sie begriff, daß dieser erste Schritt auf dem Weg zu einem freien Austausch geschriebenen Gedankenguts eine Ermutigung ausländischer Gesetzgeber zu gegenseitigen Zugeständnissen sein würde, da diese Gesetzgeber sich mit Sicherheit schämen würden, gegenüber einer solchen Initiative Frankreichs hintanzustehen. Wenn es aber vor allem vom Gesichtspunkt des Interesses am geistigen Eigentum an dramatischen Werken war, daß Frankreich überall Opfer der ausländischen Contrefaçon wurde (denn die ganze Welt hat kein anderes Repertoire als nur das unsere), durfte das Gesetz von 1852 in diesem Punkt kein Zugeständnis machen, um genau dieses später noch machen zu müssen als Austausch gegen diplomatische Verträge, an deren Zustandekommen Frankreich einen so großzügigen Appell richtete. Und dies traf in der Tat ein. Kaum war das Gesetz von 1852 verkündet, als unmittelbar Verhandlungen mit demjenigen aller Staaten begannen, der der aktivste Herd aller Art von Contrefaçon und besonders der Fälschung dramatischer Werke war. Man versteht, daß ich Belgien meine. Am 12. August 1852 wurde der Vertrag mit ihm unterzeichnet. Seitdem sind sechzehn andere Verträge mit anderen Nationen, allen voran England, abgeschlossen worden. Was erblickt man in diesen Verträgen? Zwei grundsätzlich unterschiedliche Artikel: Einen über das geistige Eigentum im eigentlichen Sinne oder

das Veröffentlichungsrecht und einen selbständigen Artikel, der die Verträge ausdrücklich für anwendbar auf das Aufführungsrecht erklärt. Ferner heißt es ausdrücklich, daß dieses letztgenannte Recht nur für nach Verkündung der diplomatischen Verträge erstaufgeführte Werke zugesichert würde; mehr noch, nach dem Geist all dieser Verträge wird sich der ausländische Autor einer Aufführung nicht widersetzen, sondern nur eine prozentuale Beteiligung an der Einnahme fordern können; manche dieser Verträge legen sogar den Umfang dieses Anspruchs fest.

Und angesichts des Textes dieser Verträge behauptet man, daß dem Ausländer durch das Gesetz von 1852 das Aufführungsrecht zugesichert wird! Wie das! Dieses Recht soll absolut, in vollem Umfang und ohne Einschränkungen für die Nationen, die nicht mit uns verhandelt haben, gelten, und es soll für die, die verhandelt haben, beschränkt, ohne mögliche Rückwirkung und begrenzt auf eine simple Einnahmeteiligung sein!"

Die Rücksichtnahme auf die zwischenstaatlichen Verträge Frankreichs dürfte in der Tat der entscheidende Faktor gewesen sein, welcher der französischen Rechtsprechung eine extensive Auslegung des Gesetzes von 1852 verbot. Oben²⁹ wurde dargestellt, wie die eigentlich vom revolutionären Ideal der Gleichheit aller Menschen geprägten Urheberrechtsgesetze von 1791 und 1793 eine Deutung erfuhren, die der dem 19. Jahrhundert eigenen Orientierung an nationalen Werten entsprach und den Ausländern den Genuß von *droits d'auteur* verwehrte. Aus demselben patriotischen Geist heraus erfolgte nun die Überwindung der territorialen Beschränktheit der *propriété littéraire et artistique*.

Auch in der Zeit des Second Empire war es nämlich nicht der (verschiedentlich durchaus geäußerte) Gedanke des Übernationalen im Charakter der Künste, der Frankreich zum Vorreiter der Bestrebungen um die Internationalisierung des Urheberrechts machte. Vielmehr verfolgte die Gesetzgebung Frankreichs das Ziel, Ruhm und Größe des Landes in den Künsten zu fördern und den einheimischen Autoren und Verlegern den unbehinderten Export von Geistesgut zu gewährleisten. Die Aufgabe des Urheberrechts wurde darin gesehen, allen französischen (sowie natürlich auch den im Inland tätigen ausländischen) Künstlern angemessene Schaffensbedingungen zu bieten; der Umfang des Rechtsschutzes importierter Werke bemaß sich hingegen danach, inwiefern Rücksichten auf ein Gegenseitigkeitsabkommen dagegen sprachen, eine freie, für das französische Publikum kostengünstige Ausbeutung dieser geistigen Leistungen zuzulassen.

Insofern verdeutlicht der Verdi/Calzado-Prozeß, daß die urheberrechtliche Praxis der Behandlung von Ausländern im 19. Jahrhundert von pragmatischem und nationalstaatlichem Denken geprägt war. Selbst für die hochentwickelte französische Rechtsprechung zur *propriété littéraire et artistique* war das "geistige Eigentum" ausländischer Autoren kein unbedingt zu schützender Rechtswert. Dieses vom Denken in nationalstaatlichen Kategorien geprägte Urheberrechtsverständnis war dabei keineswegs eine französische Eigenheit, sondern in allen Kulturnationen des 19. Jahrhunderts anzutreffen. Kleine Nationen, die ihren einheimischen Autoren keinen genügend großen Absatzmarkt bieten konnten, gerieten infolgedessen oft in eine merkwürdige Zwangslage: Schlossen sie, um ihre Autoren zu schützen und zu för-

29 1. Kapitel c), S. 34 ff.

dem, Abkommen mit den großen Kulturnationen, gefährdeten sie ihre kulturelle Infrastruktur, weil sie den wirtschaftlich oftmals maroden Theatern und Verlagen des Landes die Zahlung zusätzlicher Abgaben für Produktionen zeitgenössischer ausländischer Werke aufbürdeten.³⁰ Verweigerten sie sich dem Abschluß zwischenstaatlicher Verträge, erschwerten sie ihren Autoren deren Existenz und drängten sie außer Landes oder forderten sie zu Widerstand gegen ihr Heimatland heraus. So hat sich Verdi - wie erwähnt - 1856 energisch dafür eingesetzt, das Herzogtum Parma, in dem er beheimatet war, zum Abschluß solcher Verträge zu bewegen.

Wenn soeben darauf hingewiesen wurde, daß die wesentlich von Frankreich ausgehende Entwicklung eines internationalen Urheberrechtssystems paradoxerweise teilweise einem Denken in nationalen Kategorien entsprang, so darf bei einer Würdigung des Verdi/Calzado-Prozesses dennoch nicht übersehen werden, daß Verdi in Paris ein Recht einzuklagen versuchte, das ihm in seiner Heimat von vornherein nicht zugestanden hätte. Denn da dem österreichischen Recht ein gesondertes Ausführungsrecht bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts fremd war, genossen Verdi und andere italienische Komponisten bei Uraufführungen bspw. an der Mailänder Scala diesen Rechtsschutz nicht.³¹ Selbst die Tatsache, daß Verdi den Prozeß gegen Calzado verloren hat, sollte also nicht den Blick dafür trüben, daß Frankreich hinsichtlich des Urheberrechts im allgemeinen und des Ausführungsrechts im besonderen die führende Nation des 19. Jahrhunderts war.

c) Der Verdi/Calzado-Prozeß vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen Opéra und Théâtre Italien

"P.S.: Tu credi che mi possa dar fastidio il processo con Calzado?! ... Tu sei matto! Sapevo che si perdeva, so che si perderà ancora in appello: ma è mia intenzione di esser sbarazzato (sic!) di Calzado, e non potevo farlo che così. Stà pur tranquillo giammai processo perduto ha fatto meno dispiacere."

"P.S.: Du glaubst, daß mir der Prozeß mit Calzado Verdruß bereitet?! ... Du bist närrisch! Ich habe gewußt, daß ich so verlieren würde, ich weiß, daß ich auch in der Berufung noch so verlieren werde: aber es ist meine Intention, von Calzado befreit zu sein, und dies konnte ich nicht anders als auf diesem Wege machen. Bleibe ruhig: niemals hat ein verlorener Prozeß weniger Kummer gemacht."

30 Vgl. hierzu einen mit "A.Z." gezeichneten langen Artikel in der Revue et Gazette musicale, 23.5.1852, in dem anläßlich des Gegenseitigkeitsabkommens zwischen Frankreich und Belgien die Frage erörtert wird, ob es sich die belgischen Opernhäuser angesichts der neuen Verhältnisse überhaupt noch leisten könnten, französische "Grands Opéras" zu zeigen.

31 Aufgrund dieses Umstandes sind Partiturdrukke italienischer Opern auch in dieser Zeit noch völlig unüblich gewesen, da die Komponisten bzw. Verleger ihre Opern mit solchen Druckveröffentlichungen praktisch zur unentgeltlichen Aufführung freigegeben hätten.

Dieser nachschriftliche Vermerk eines Briefes, den Verdi am 31. Oktober aus Paris an seinen Librettisten Piave sandte³², beweist eindrucksvoll, wie wenig den Komponisten seine erstinstanzliche Niederlage gegen Calzado belastete. Dabei dürfte das vornehmliche Motiv dieser Unbeschwertheit weniger darin gelegen haben, daß Verdi sein Ziel, Calzado abzuschütteln, trotz seiner gerichtlichen Niederlage erreicht hatte, als vielmehr in dem Umstand, daß der Komponist aufgrund des oben bereits erwähnten Vertrages vom 22. September 1856 von der Académie von sämtlichen Prozeßkosten freigehalten wurde.³³ Ähnlich lax hat Verdi denn auch auf seine Niederlage in der Berufungsinstanz reagiert³⁴; schließlich überließ er es vollends seinem Verleger Ricordi und der Opéra, ob sie den Rechtsstreit in seinem Namen noch bis vor die *Cour de Cassation* treiben wollten.³⁵

Man tut angesichts dieser Tatsachen gewiß gut daran, den Verdi/Calzado-Prozeß weniger als Kampf eines Urhebers um die Durchsetzung seiner Rechte denn als Stellvertreterstreit für die beiden führenden Pariser Opernhäuser der "Grand Opéra"-Epoche, die Opéra und das Théâtre Italien, zu begreifen. Im folgenden werde ich einige wichtige Aspekte der Rivalität dieser beiden Bühnen unter Auswertung von Quellen dokumentieren, die sich im Fonds AJ¹³ der Archives Nationales erhalten haben.

aa) Die strukturellen Unterschiede der beiden Opernhäuser

Am Beginn dieser Darstellung sollen noch einmal kurz die Grundstrukturen dieser beiden Opernhäuser aufgezeigt werden.

Der Opéra oblag als staatlichem bzw. - unter Geltung des *directeur-entrepreneur*-Systems - zumindest halbstaatlichem Opernhaus die Wahrung der Tradition der französischen Oper, und zwar insbesondere der "Grand Opéra", d.h. der abendfüllenden, szenisch aufwendigen Musiktheaterwerke in französischer Sprache. In Abgrenzung zum Repertoire der Opéra-comique durfte sie nur durchkomponierte Werke ohne "*parlé*" darbieten.

Das Théâtre Italien hingegen diente als Spielstätte der italienischen Oper, in der Sommerpause zwischen Ende und Beginn der Opernspielzeiten mitunter auch fremdsprachiger, nichtitalienischer Opern. Dieses Opernhaus wurde zwischen 1827 und 1878, also praktisch während des gesamten hier untersuchten Zeitraumes, auf das unternehmerische Risiko seines jeweiligen Direktors, der vom Staat eine vertraglich festgelegte Subvention erhielt, betrieben.³⁶

Aus der Verschiedenheit des Repertoires von Théâtre Italien und Opéra folgten anfangs zwangsläufig unterschiedliche Darbietungsformen³⁷: Die italienische Oper war ursprünglich schon ihrer Präsentation nach eine reine Gesangsoper. Erst in den 1840er Jahren begann das Théâtre Italien, anscheinend eines vermuteten oder tat-

32 hier zitiert nach Lawton, S. 87; vgl. auch Günther, Rigoletto, S. 278, Fn. 12.

33 Vgl. den Wortlaut dieses Vertrages bei Günther, Documents inconnus, S. 568 f.

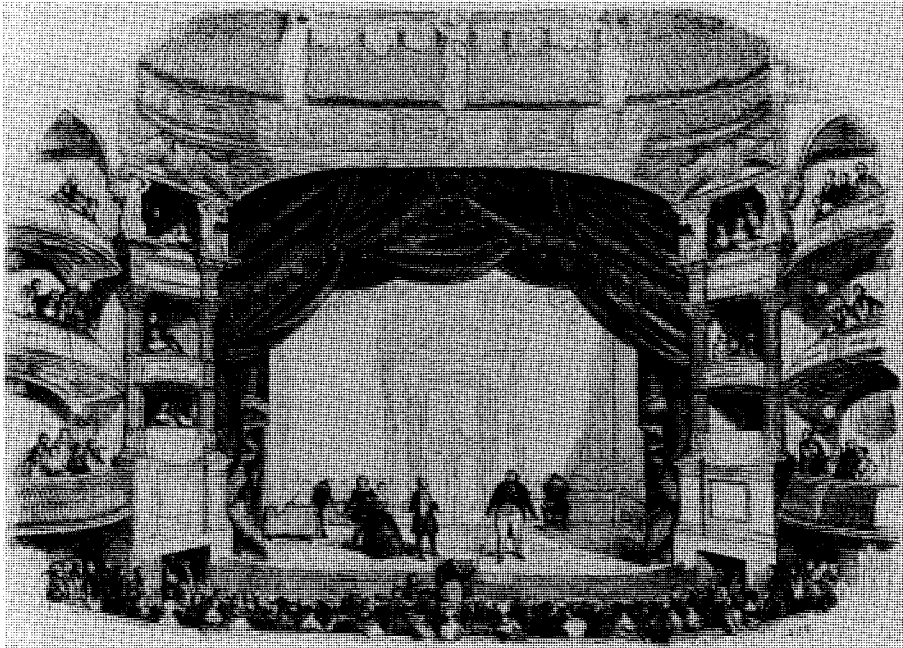
34 vgl. Lawton, S. 88

35 ibidem

36 vgl. Wild, S. 198

37 Die folgende Darstellung beruht im wesentlichen auf den Angaben von Wild, S. 202.

Abb. 21: Uraufführung der Oper "Don Pasquale" von Gaetano Donizetti am Pariser Théâtre Italien 1843, Zeichnung eines unbekanntes Künstlers



Am Vergleich der Abbildung der Uraufführung von Donizettis *Don Pasquale* am Pariser Théâtre Italien mit dem Bühnenbild einer im selben Jahr an der Opéra aufgeführten "Grand Opéra" (Abb.22, übernächste Seite) werden die unterschiedlichen Darbietungsformen der beiden Bühnen deutlich. Donizettis Oper verlangt - neben drei stummen Rollen - überhaupt nur fünf Solisten und kommt ohne Ballett und Statisterie aus. Orchester und Chor können vergleichsweise klein besetzt werden. Der "Regisseur" des Théâtre Italien begnügte sich mit einem Standard- (und Einheits-?) Bühnenbild, das für andere Werke des Repertoires wiederverwendbar war und nur gewöhnliche Requisiten erforderte. Darüberhinaus konnte der *Don Pasquale* in Kostümen der Epoche gespielt werden. Die Abbildung deutet auf eine konventionelle Führung der Personen im kleinen Bühnenraum hin: Die jeweiligen Solisten (im Bild oben Luigi Lablache als Don Pasquale) traten zu ihren Arien bzw. Ensembles an den Bühnenrand. Währenddessen verharren die anderen Darsteller weitgehend in ihren Posen, ohne daß das Spiel in nennenswerter Weise fortging. Als reine Gesangsoper erforderte die Italienische Oper Solisten, die das Publikum vor allem aufgrund ihrer sängerischen Qualitäten in den Bann schlagen konnten. Im Wettkampf der Pariser Bühnen um die Gunst der Opernbesucher bestand die Strategie des Théâtre Italien deshalb darin, die gefragtesten Interpreten des italienischen Opernrepertoires durch hohe Gagen für eine oder mehrere Spielzeiten an ihr Haus zu binden.

sächlichen Publikumsbegehrens wegen, damit, größeren Aufwand auf die *mise-en-scène* seines Repertoires zu verwenden. Ballette und Intermedien in Operaufführungen einzuschalten, war bis zur Zeit des Second Empire von Staats wegen der Opéra vorbehalten. Das Théâtre Italien lebte deshalb ausschließlich von der musikalischen Qualität seiner Truppe, für die seine Direktoren die weltweit führenden Interpreten italienischer Opern verpflichteten.

Finanziell gesehen bot die Führung des Théâtre Italien zu Beginn der "Grand Opéra"-Epoche drei wesentliche Unterschiede zu der Führung der (höher subventionierten und in einem größeren Saal spielenden) Opéra: Das Haus hatte weit geringere Ausgaben für seine Inszenierungen (Dekorationen, Kostüme etc.), die an der Académie schon zu Zeiten Vérons in Einzelfällen bis zu 200.000 fr. pro *mise-en-scène* betragen. Es unterhielt ferner ein etwas kleineres Orchester und kein Ballett. Schließlich zahlte es den italienischen Autoren keine *droits d'auteur*, während die Opéra mit den von der SACD durchgesetzten Bedingungen³⁸ kalkulieren mußte.

Bis zur Übergabe an einen *directeur-entrepreneur* im Jahre 1827 war das Théâtre Italien zusammen mit der Académie geführt und verwaltet worden³⁹. Ab 1827 handelte es sich bei Opéra und Théâtre Italien, trotz der beiden Häusern gewährten staatlichen Unterstützungen, um rivalisierende Einrichtungen. Der Konkurrenzkampf von Académie und Théâtre Italien wurde 1831 dadurch verschärft, daß auch die Opéra (mit einigen Unterbrechungen⁴⁰) auf das unternehmerische Risiko ihres Direktors hin geführt wurde. Die *directeurs-entrepreneurs* beider Häuser haben in der "Grand Opéra"-Epoche, von einzelnen Ausnahmen abgesehen⁴¹, durch ihre Amtsführung erhebliche finanzielle Verluste erlitten. Es war für sie eine Überlebensfrage, den konkurrierenden Bühnen jeden Vorteil, der ihr eigenes Haus bedrohen konnte, aus der Hand zu schlagen.

bb) Der Repertoirestreit zwischen den beiden Bühnen

Nach diesen grundlegenden Erläuterungen soll nun erklärt werden, inwiefern der Vertrag, mit dem sich Verdi gegenüber der Académie zur Umarbeitung des Trovatore und zur Führung des Prozesses gegen Calzado verpflichtete, das Verhältnis von Opéra und Théâtre Italien in besonderer Weise berührte. Dazu muß zunächst der Repertoirestreit, der in den 1840er Jahren zwischen den beiden Bühnen entbrannte, dargestellt werden.

Während noch die Abwerbung Rossinis vom Théâtre Italien zur Opéra⁴² nicht als problematisch erschienen war, da sie zwei gemeinsam verwaltete Häuser betraf,

38 Allerdings ist es den Autorenvereinigungen niemals gelungen, der Académie - ähnlich wie allen anderen Theatern - einen prozentual berechneten Tantiementarif aufzuerlegen. Vielmehr wurden die Urheberrechtsabgaben der Opéra noch bis in die 1870er Jahre hinein durch staatliche Dekrete festgelegt und lagen deutlich niedriger als die Zahlungen anderer Häuser. Vgl. zu der darüber geführten Diskussion La France musicale, 18. I. 1857.

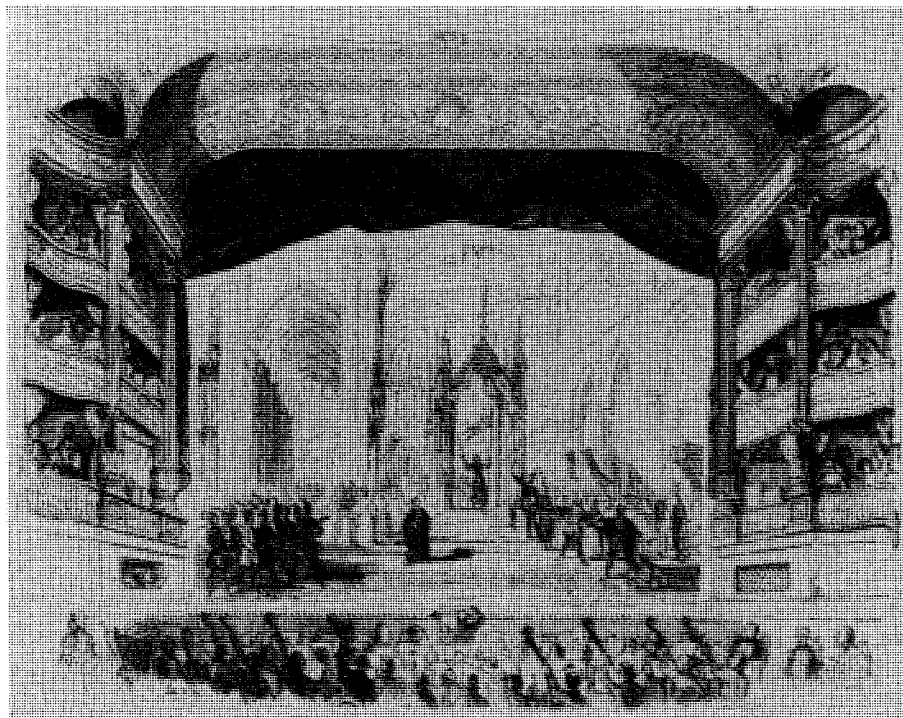
39 Wild, S. 198

40 vgl. oben S. 56

41 vgl. unten S. 265

42 vgl. dazu oben S. 40

Abb. 22: Aufführung der Oper "Charles VI" von Fromental Halévy an der Pariser Opéra 1843, Bühnenbild von Edouard Désiré Joseph Déspléchin



Die Abbildung verdeutlicht die Dimensionen, die Aufführungen von "Grands Opéras" an der Pariser Opéra um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts haben konnten (vgl. Abb. 21, S. 205). Déspléchins Bühnenbild für das 2. Bild des 5. Aktes von Halévys Oper *Charles VI*, den Schluß- und Kulminationspunkt des Werkes, schafft einen Dioramaeffekt, mit dem der Innenraum der Kathedrale *Saint-Denis* bei Paris, in dem die Handlung spielt, dargestellt wird. Damit griff der Bühnenbildner eine Erfindung auf, die seinerzeit von den Brüdern Daguerre in Paris in Mode gebracht worden war. Die Wirkung des Bildes auf das Publikum muß überwältigend gewesen sein: Théophile Gautier berichtet, daß die Illusion des Kirchenraumes so vollkommen gewesen sei, daß man die Weihrauchgerüche wahrzunehmen meinte. Inszenierungen wie die des *Charles VI* waren extrem aufwendig. Zu den Kosten für Dekor und Kostüme kamen die Ausgaben für eine große Sängerbesetzung (insgesamt 20 Partien, ein Großteil davon bei der Premiere erstklassig besetzt), stumme Rollen, Chor, Ballett, Statisterie, großbesetzte Bühnenmusik und großes Orchester. Wenn sich solche Ausgaben nicht durch das lange Verbleiben eines Werkes im Spielplan amortisierten - im Falle von Halévys Oper erschien das englandfeindliche Sujet alsbald als politisch unerwünscht -, konnten sie für den *directeur-entrepreneur* der Opéra trotz der hohen Subventionen, die seine Bühne erhielt, das finanzielle Aus bedeuten.

wurde die Wahrung eines Repertoiremonopols in der Folgezeit insbesondere für das Théâtre Italien existenzwichtig. Seine jeweiligen Direktoren wollten die Klausel, nach der an der Académie nur Opern in französischer Sprache aufgeführt werden durften, so gedeutet wissen, daß der Opéra damit auch die Aufführung übersetzter oder überarbeiteter italienischer Opern verboten sei.

Nachdem die 1834 von Véron veranlaßte Aufführung eines übersetzten *Don Giovanni* an der Académie noch keinen Anstoß erregt hatte (möglich, daß sie vorrangig als Akt der Mozart-Pflege verstanden wurde), kam es anläßlich der Aufführung einer französischen Version von Rossinis Oper *Othello* am 2. September 1844 zur ersten Auseinandersetzung zwischen Théâtre Italien und Académie.⁴³ Bereits im Mai jenes Jahres verlangte die Leitung des Théâtre Italien in einer schriftlichen Eingabe an den Innenminister ein Verbot dieser Aufführung, und zwar u.a. mit dem Hinweis darauf, daß man dem Théâtre Italien damals gerade seine Subvention entzogen hatte.⁴⁴ Der Minister ließ diesen Protest daraufhin von der *Commission spéciale des Théâtres Royaux* prüfen, die keine rechtliche Handhabe gegen das Verhalten der Opéra fand. Man befand es für ausreichend, der Direktion der Académie nahezu legen, Übersetzungen von Werken aus dem Repertoire des Théâtre Italien künftig nur nach vorheriger Genehmigung des Ministers zu spielen.⁴⁵

Die Opéra führte auch in den beiden folgenden Spielzeiten jeweils eine übersetzte italienische Oper auf, nämlich 1845/46 Donizettis *Lucia di Lammermoor* (Erstaufführung am 20. Februar 1826) und 1846/47 das Rossini-Pasticcio *Robert Bruce* (Erstaufführung am 30. Dezember 1846). Für die Aufführung der *Lucia di Lammermoor* erbat der damalige Direktor der Opéra, Pillet, die Genehmigung vom Minister mit der Begründung, daß ihm an einem möglichst reichhaltigen Repertoire seines Hauses gelegen sei. Ein Werk wie *Lucia di Lammermoor* war für ihn insofern unaufwendig, als es alle Protagonisten seines Hauses schon auf anderen Bühnen gesungen hatten. Pillet verlangte deshalb nicht, daß diese Neuproduktion bei der Berechnung der von ihm aufgrund seiner Vertragspflichten darzubietenden neuen Opern berücksichtigt werde.⁴⁶

Obwohl Pillet angesichts dieser Argumente die erwünschte Genehmigung erteilt wurde, ließ die vom Minister um ihre Stellungnahme gebetene *Commission spéciale des Théâtres Royaux* nunmehr deutlich ihren Unmut durchblicken:

*"Pourquoi s'exposer inutilement aux dangers de la concurrence? Pourquoi donner à un compositeur étranger le plan que les artistes nationaux réclament? Quel fruit en retira la Province, que l'Académie royale de Musique a pour mission d'alimenter de nouveaux ouvrages!"*⁴⁷

43 vgl. dazu die im Materialapparat unter 1) wiedergegebenen Dokumente des Fonds AJ 13 183 der Archives Nationales, S. 290 ff.

44 Materialapparat, Dokument 1a). Es gibt in der Forschung keine näheren Angaben darüber, wie lange dieser Subventionsentzug angedauert hat. Auch das vorzügliche Nachschlagewerk von Wild ist in dieser Hinsicht nicht genau genug (vgl. dort S. 198).

45 Materialapparat, Dokumente 1b) und 1c), S. 291 f.

46 Materialapparat, Dokument 2a), S. 292 f.

47 Materialapparat, Dokument 2b), S. 293

"Warum sich unnützlich den Gefahren der Konkurrenz aussetzen? Warum einem ausländischen Komponisten die Bühne geben, die die einheimischen Künstler für sich beanspruchen? Welche Früchte ziehen die Theater der Provinz, die von der Académie royale de musique gemäß ihrer Mission mit neuen Werken versorgt werden sollen, daraus?"

Nach der Darbietung des *Robert Bruce* zog das Ministerium schließlich einen Schlußstrich unter die ausufernden Darbietungen italienischer Opern an der Académie, indem es ab Juli 1847 in den *cahier des charges* des Direktors der Opéra folgende Bestimmung aufnahm:

*"Il ne pourra être donné d'ouvrages traduits que lorsque la musique n'en aura pas encore été exécutée en France, ou lorsque l'ouvrage, s'il appartient au répertoire du Théâtre Italien, n'aura pas été représenté depuis dix ans. Dans ce dernier cas, notre autorisation spéciale sera nécessaire."*⁴⁸

"Übersetzte Werke können nur gespielt werden, wenn deren Musik noch nie in Frankreich aufgeführt worden ist, oder wenn das Werk, sofern es dem Repertoire des Théâtre Italien angehört, seit zehn Jahren nicht mehr aufgeführt worden ist. In diesem letztgenannten Fall ist unsere spezielle Erlaubnis erforderlich."

Fünf Jahre lang sorgte die Existenz dieser Klausel für klare Verhältnisse⁴⁹, dann brach der Streit gelegentlich einer von der Académie vorbereiteten Aufführung von *Luisa Miller* in neuer Heftigkeit wieder auf. Verdis Oper schien als noch nicht in Frankreich aufgeführtes Werk unter den ersten Satz der Bestimmung zu fallen und daher an der Opéra ohne weiteres aufführbar zu sein. Als jedoch der kurz zuvor erst in sein Amt gekommene Direktor des Théâtre Italien, Alexandre Corti, von den Aufführungsplänen der Académie erfuhr, beeilte er sich, *Luisa Miller* augenblicklich auch an seinem Haus vorzubereiten.

In der Tat gelang es Corti, der Aufführung der Opéra noch zuvorzukommen. Seitens des Théâtre Italien sah man daraufhin das neue Werk Verdis für das eigene Repertoire als gerettet an. Zudem glaubte man sich im Besitz einer Handhabe, um die Aufführung der Opéra verbieten lassen zu können. Die im Anhang wiedergegebenen Dokumente 3a-d) belegen das Scheitern dieses Plans:

Dokument 3a) ist die Eingabe, die Corti am 10. Dezember 1852, drei Tage nach der Premiere der *Luisa Miller* am Théâtre Italien, beim Innenminister einreichte, um diesen zum Verbot der Aufführung der Académie zu veranlassen. 3b) ist der vom Innenministerium daraufhin angeforderte Auszug aus den Registern der Zensurbehörde, aus dem hervorgeht, daß die Académie den Text ihrer vieraktigen französi-

48 vgl. Wild, S. 309

49 Diese Klausel erklärt unter anderem, warum Verdi in Italien sehr erfolgreiche Oper *I Lombardi alla prima crociata* niemals in Paris aufgeführt wurde: Nachdem Verdi die *Lombardi* für die Opéra zu *Jérusalem* umgearbeitet hatte, war die primitivere Fassung für das Théâtre Italien nicht mehr von Interesse. *Gerusalemme*, die italienische Fassung von *Jérusalem*, war hingegen aufgrund der Klausel für das Théâtre Italien gesperrt! Vgl. zu *Jérusalem* die kurzen Ausführungen oben, S. 193 f., sowie Günther, Verdis erster Erfolg, a. a. O.

schen Fassung der Oper⁵⁰ zwei Tage vor der vom Théâtre Italien eingereichten dreiaktigen italienischen Version dort vorlegte. 3c) ist die am 17. Dezember 1852 vom damaligen Leiter der Académie, Roqueplan, verfaßte Stellungnahme zum Begehren Cortis. In dieser weist Roqueplan den gegen ihn erhobenen Schuldvorwurf an seinen Kollegen zurück:

"Si j'avais protesté le premier contre l'acte de M. Corti, j'aurais donc établi par des dates que je l'avais devancé depuis longtemps, qu'il s'est hâté, à son propre préjudice, de donner avant moi "Luisa Miller" pour déflorer cet ouvrage & que ma prise de possession était tellement authentique que mon manuscrit a été déposé à la censure avant le sien."

"Wenn ich als erster gegen die Handlung des Herrn Corti protestiert hätte, hätte ich anhand von Daten bewiesen, daß ich ihm um vieles zuvorgekommen war, daß er sich zu seinem eigenen Schaden beeilt hat, vor mir "Luisa Miller" zu geben, um dieses Werk zu deflorieren, und daß meine Besitznahme derartig authentisch war, daß mein Manuskript vor seinem bei der Zensurbehörde hinterlegt worden ist."

Von der Entscheidung des Ministers erhalten wir durch Dokument 3d), dem Entwurf eines Schreibens an den *Commissaire Impérial*, Kenntnis. Unter Berücksichtigung der Aufwendungen, die die Académie für die kurz bevorstehende *Louise Miller*-Aufführung bereits getätigt hatte sowie der Tatsache, daß Roqueplan bereits am 20. September 1851, über ein Jahr vor Cortis Amtsantritt beim Théâtre Italien, mit dem Übersetzer der Oper kontrahiert hatte, wurde ungeachtet der fraglichen Bestimmung im Vertrag des Direktors der Académie beiden Häusern das gleiche Recht an Verdis Werk zugesprochen. Als Folge davon konnte das Pariser Opernpublikum die Oper im Jahre 1853 sowohl in einer dreiaktigen italienischen als auch in einer vieraktigen französischen Version sehen - ohne daß auch nur eine der beiden vom Komponisten gutgeheißen war!⁵¹

cc) Die Auswirkungen der Affäre Verdi/Calzado auf die Wettbewerbsbedingungen der beiden führenden Pariser Opernhäuser

War es beim Kampf um die Aufführung von *Luisa Miller* (bzw. *Louise Miller*) noch der damalige Direktor des Théâtre Italien, Corti, gewesen, der sich einen entscheidenden Vorteil im Repertoirestreit mit der Académie verschaffen wollte, so sah sich dessen Nachfolger Calzado vier Jahre später bei der Auseinandersetzung um *Il Trovatore* (bzw. *Le Trouvère*) in die Verteidigung gedrängt. Denn der Auftrag der Académie an Verdi, seinen im aktuellen Repertoire des Théâtre Italien befindlichen

50 Gemäß den Bestimmungen des Privilegs des Operndirektors galten nur vier- oder fünftaktige Opern als "Grands Opéras"!

51 vgl. soeben S. 194.; die fehlende Genehmigung Verdis ist konkludent auch dem administrativen Schriftwechsel der Opéra zur Aufführung von *Louise Miller* zu entnehmen, da in diesem niemals der Autor, sondern stets nur der Titel der Oper genannt wird; vgl. Günther, Documents inconnus, a.a.O.

Trovatore zu einer "Grand Opéra" umzuarbeiten, lief auf eine krasse Mißachtung der Konkurrenzklausel des *Cahier des charges* des Leiters der Opéra hinaus. Einen solchen Vertrag mit Verdi konnte die Académie deshalb nur schließen, weil sich der Komponist gleichzeitig zu einem Prozeß gegen das urheberrechtlich zweifelhafte Gebaren Calzados verpflichtete. Denn nur, so schien es, wenn der *Trovatore* aus urheberrechtlichen Gründen aus dem Repertoire des Théâtre Italien ausscheiden sollte, konnte die erfolgreiche Oper als *Le Trouvère* im Spielplan der Académie erscheinen!

Die Taktik, die die Direktion der Opéra verfolgte, läßt sich also etwa wie folgt rekonstruieren: Ziel des Hauses war es, seine Bedingungen im Wettbewerb mit dem Théâtre Italien zu verbessern. Man hoffte, die ungleiche Behandlung der Pariser Opernhäuser hinsichtlich der Zahlung von *droits d'auteur* beseitigen zu können. Dabei setzte man darauf, daß die Rechtsprechung auch den *Décret* aus dem Jahre 1852 ähnlich weit auslegen würde wie alle damaligen Urheberrechtsgesetze. Vor allem aber sollte dem konkurrierenden italienischen Opernhaus der Vorteil streitig gemacht werden, den es dadurch besaß, daß es der Académie verboten war, Opern aus dem aktuellen Repertoire des Théâtre Italien in französischen Versionen zu zeigen. Denn solange das geltende Recht dem Théâtre Italien gestattete, Opern ohne Genehmigung der Autoren zu zeigen, konnte die Direktion dieses Hauses quasi auf die gesamte italienische Opernliteratur zugreifen und diese damit für die Opéra sperren. Wenn den italienischen Opernkomponisten aber in Frankreich ihr Aufführungsrecht anerkannt worden wäre, hätte sich zwischen Académie und Théâtre Italien ein freier Wettbewerb um alle in Italien uraufgeführten Opern entwickeln können, da dann ausschließlich die Genehmigung des Autors den Ausschlag in der Frage des Aufführungsortes gegeben hätte. Das Interesse der Opéra daran, den Geltungsbereich des 1852 in Kraft getretenen Gesetzes ermitteln zu lassen, war also verständlich. Es mußte ihrer Direktion umso dringlicher erscheinen, je mehr sie davon überzeugt war, in ihren Spielplänen auf Verdis Erfolgsoperen nicht verzichten zu können.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, daß sich die Académie gegenüber Verdi zur Übernahme aller Gerichtskosten für den Prozeß gegen Calzado verpflichtete und diesen Rechtsstreit bis zur *Cour de Cassation* treiben ließ. Für sie stand das damit verbundene Prozeßkostenrisiko in einem durchaus angemessenen Verhältnis zu den Vorteilen, die ihr ein juristischer Sieg des Komponisten eingebracht hätte.

Nachdem sich die gerichtliche Niederlage Verdis abzuzeichnen begann, war es dann umgekehrt das Théâtre Italien, das im Wettbewerb mit der Académie von der Entscheidung profitieren wollte. Dieses belegen die im Anhang dieser Arbeit wiedergegebenen Dokumente 4a-d):

Dokument 4b) ist das lange Schreiben, mit dem Calzado nach der zweitinstanzlichen Entscheidung seines Rechtsstreites mit Verdi beim Minister ein Verbot der Aufführung des *Trouvère* erreichen wollte. Aus diesem Brief geht hervor, daß der Direktor des Théâtre Italien bereits unmittelbar nach Bekanntwerden des Vorhabens der Opéra beim Minister Protest eingelegt hatte. Der Minister hatte damals entschieden, daß zunächst das Ende des Prozesses abzuwarten sei; hausintern ließ er zudem vorsorglich bereits ein Gutachten zu der Frage "*L'Opéra a-t-il le droit de*

jouer une pièce du répertoire du Théâtre Italien?" anfertigen (vgl. das fragmentarische Dokument 4a).

Calzados Schreiben malt weiterhin aus, welche Folgen es hätte, wenn der Académie der Zugriff auf Stücke aus dem aktuellen Repertoire des Théâtre Italien gestattet würde:

"...l'Académie Impériale de Musique, s'il pouvait lui être permis de venir à son gré prendre ce qui lui convient dans le répertoire d'un théâtre voisin, rendrait évidemment l'existence de ce théâtre impossible. Pour elle serait le profit sans le risque, pour l'autre serait le risque sans le profit, deux conditions également contraires à la justice. Cette concurrence, Votre Excellence l'a immédiatement reconnue, l'Académie Impériale de Musique ne saurait la faire à un Etablissement livré aux forces de l'industrie privée Votre Excellence n'ignore pas que la gestion de la dernière saison s'est réalisée pour moi en une perte sèche de près de deux cent mille francs, je ne résisterais pas à une seconde année semblable."

"...die Académie Impériale de Musique würde, wenn man ihr nach ihrem Belieben zu kommen erlaubte, um das zu nehmen, was ihr im Repertoire eines benachbarten Theaters gefällt, die Existenz dieses Theaters unmöglich machen. Für sie wäre dies Profit ohne Risiko, für das andere Theater hingegen Risiko ohne Profit, zwei gleichermaßen der Gerechtigkeit widersprechende Bedingungen. Diese Konkurrenz wird die Académie Impériale de Musique, Eure Exzellenz hat das gewiß unmittelbar erkannt, einer den Kräften des freien Marktes ausgelieferten Unternehmung nicht machen können ... Eure Exzellenz verkennt nicht, daß sich die Geschäftsführung in der letzten Spielzeit für mich in einem Gesamtverlust von fast zweihunderttausend Francs realisiert hat. Ein ähnliches zweites Jahr würde ich nicht überstehen."

Trotz des eindeutigen Wortlauts der Vorschrift des *Cahier des charges* mochte sich der Minister aber nicht zu einem Verbot der *Trouvère*-Inszenierung durchringen, möglicherweise, weil die Affäre sonst zu einem Politikum hätte werden können. Juristisch wurde das Nichteinschreiten des Ministers in einem weiteren für ihn angefertigten Gutachten (Dokument 4c) durch eine wenig überzeugende Argumentation begründet:

"Enfin, une observation beaucoup plus importante, et complètement décisive est à faire: c'est qu'aucun Cahier des Charges n'a été imposé à la Liste Civile Impériale quand elle a pris possession de l'Opéra, et que la disposition prescrite par l'Art. 22 ci-dessus relaté, ne lui est pas applicable; et si M. Calzado, en signant le 6 Octobre 1855, le Cahier des Charges de l'Entreprise du Théâtre

Italien, a ignoré cette circonstance, il ne peut s'en prendre qu'à lui-même."⁵²

"Schließlich ist eine wesentlich wichtigere und vollkommen ausschlaggebende Feststellung zu treffen, nämlich, daß von der Liste Civile Impériale, als sie Besitz von der Opéra ergriff, kein Cahier des charges auferlegt wurde, und daß die von dem oben erwähnten Artikel 22 vorgeschriebene Anordnung auf sie (die Opéra) deshalb nicht anwendbar ist; und daß Herr Calzado, wenn er beim Unterschreiben des Cahier des charges für die Führung des Théâtre Italien am 6. Oktober 1855 diesen Umstand verkannt hat, selbst schuld ist."

Immerhin sagte der Minister Calzado am 16. Januar 1857 brieflich zu, das Repertoiremonopol des Théâtre Italien für den Rest seiner Direktionszeit zu schützen (Dokument 4d). Auf diese Weise erbrachte die Auseinandersetzung schließlich das Resultat, daß die Académie in den Folgejahren zwar den *Trouvère*, nicht aber *Traviata*, *Rigoletto* und alle weiteren Opern aus dem Repertoire des Théâtre Italien spielen durfte.⁵³ Dies erklärt auch, weshalb Verdi zunächst keine weiteren seiner Opern für die Académie umarbeitete.

d) Fazit

Ungeachtet seiner Bedeutung für die Fortentwicklung des Urheberrechts war der Prozeß zwischen Verdi und Calzado in erster Linie Austragungsort eines gravierenden Konfliktes zwischen Académie und Théâtre Italien. Es kann als sicher gelten, daß weder Verdi selbst noch seine Verleger den Rechtsstreit von sich aus geführt hätten. Das wird schon dadurch bewiesen, daß sie sonst bereits im Jahre 1852 gegen die ungenehmigte Aufführung von *Luisa Miller* am Théâtre Italien hätten vorgehen müssen.

52 Eine interessante Zusatzinformation über die Hintergründe dieser Entscheidung enthält ein Brief Verdis an Ricordi vom 15. Januar 1857, in dem der Komponist mitteilt, daß ihm mehrere Mitglieder der *Commission spéciale des Théâtres royaux* mit den Worten "*c'est mal jugé, c'est mal jugé*" ihr Mißfallen an dem Urteil des Calzado-Prozesses signalisiert hätten (Abbiati II, S. 376). Da es nicht möglich gewesen wäre, dies als Grund dafür anzugeben, daß der Académie die Aufführung des *Trouvère* zu gestatten sei, mußte man sich einen juristisch akzeptablen Vorwand einfallen lassen.

53 Einige Monate nach den geschilderten Prozessen hat Calzado vergeblich versucht, eine Benefizvorstellung des Théâtre Lyrique zugunsten der gefeierten Sopranistin Caroline Duprez zu verhindern, weil während dieses Konzertes der zweite Akt aus *Rigoletto* in französischer Sprache aufgeführt wurde; vgl. *Gazette des Tribunaux*, 31.1.1858, *Le Droit*, 31.1.1858. Unmittelbar nachdem das Second Empire 1864 die Theater von der Festlegung auf ein bestimmtes Repertoire befreite, wurde, gleichfalls am Théâtre Lyrique, mit viel Erfolg eine französische Übersetzung des *Rigoletto* gespielt. Diese Aufführungen konnten von Calzado trotz heftiger Bemühungen angesichts des Wegfalls des Repertoiremonopols des Théâtre Italien nicht verhindert werden. Sie waren zugleich die ersten, bei denen Verdi für Darbietungen seiner Opern in Frankreich, an denen er nicht beteiligt war, *droits d'auteur* erhielt. (Wenngleich er darauf auch keinen Rechtsanspruch besaß: Die Tantiemen, die er sich mit Victor Hugo und dem Librettoübersetzer Duprez teilen mußte, wurden vom Direktor des Théâtre Lyrique auf Betreiben von Léon Escudiers als "*prime personnelle*" gezahlt.) Vgl. Carteggi Verdiani IV, S. 136 f. und S. 154.

Dagegen konnte aufgezeigt werden, wie schwerwiegend das Interesse war, das die Direktion der Opéra an der Anerkennung eines Aufführungsrechts ausländischer Komponisten in Frankreich hatte. Im Wettbewerb zwischen Académie und Théâtre Italien war deren urheberrechtliche Ungleichstellung über Jahrzehnte hinweg ein entscheidendes Element. Insofern bietet die Affäre Verdi/Calzado Anschauungsmaterial zur Bedeutung des musikalischen Urheberrechts für das Funktionieren dieser Institutionen.

Die Erörterungen dieses Kapitels haben bewiesen, wie sinnvoll es wäre, das Verhältnis der führenden Pariser Opernhäuser der "Grand Opéra"-Epoche grundlegend zu erforschen. Obschon der Verlust des Archivs des Théâtre Italien entsprechende Untersuchungen gewiß erheblich erschwert, ließen sich auch aus dem vorhandenen Quellenmaterial zweifellos noch bedeutende neue Erkenntnisse ziehen.

Dreizehntes Kapitel

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

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

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

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

a) Sachverhalt und Verlauf beider Prozesse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 *ibidem*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 ibidem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

aa) Victor Hugo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Gazette des Tribunaux, 29.1.1857

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 vgl. oben Fußnote 23

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

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

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

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

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

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

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

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

33 vgl. oben S. 195

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

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

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

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

bb) Calzado

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

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

34 Abbiati, S. 390 f.

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

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

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

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

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

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

35 vgl. oben S. 204 ff.

36 vgl. oben S. 196

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

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

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

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

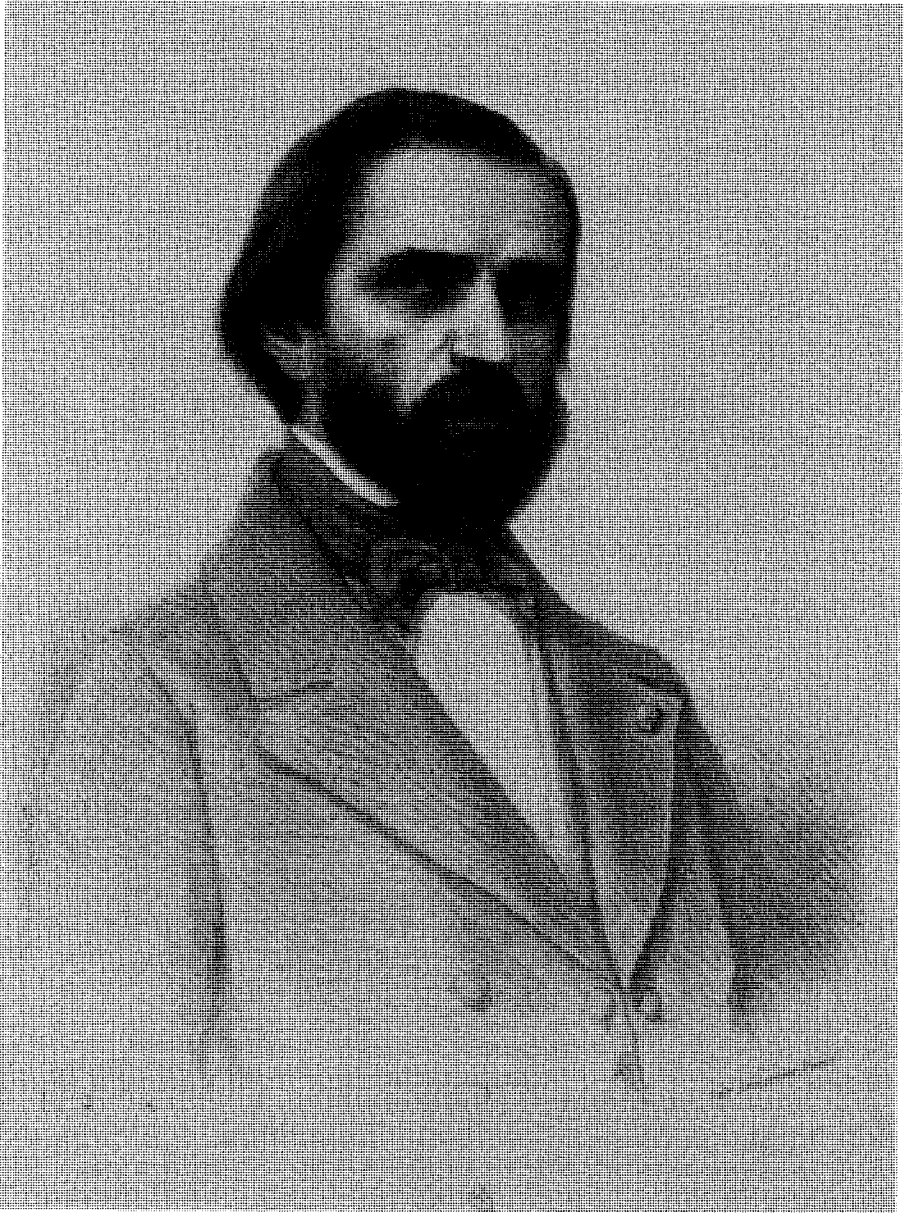
cc) Verdi

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

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

38 vgl. unten S. 272

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



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

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

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

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

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

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

39 *La France Musicale*, 4.1.1857

40 *La France Musicale*, 21.12.1856

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

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

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

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

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

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

42 Gazette des Tribunaux, 11.1.1857

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

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

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

46 vgl. Carteggi Verdiani IV, S. 135

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

dd) Crémieux und Paillard de Villeneuve

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

50 Amson, a.a.O.

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

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

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

Vierzehntes Kapitel

Die Zeit von 1856 bis 1860

Für die Entwicklung des musikalischen Urheberrechts waren die Jahre von 1856 bis 1860 eine außerordentlich bewegte und ereignisreiche Zeit. Neben den bereits geschilderten großen Prozessen, in denen das Urheberrecht freilich vor allem als Instrument zur Austragung des Machtkampfes der Pariser Opernhäuser eingesetzt wurde, gab es auf den verschiedensten Ebenen Entwicklungen, die das musikalische und rechtliche Leben erheblich umgestalteten. So zog die Erfindung eines mechanischen Klaviers durch Alexandre François Debain enorme Umwälzungen nach sich und schlug sich auch in den urheberrechtlichen Prozessen dieser Jahre nachhaltig nieder. Der SACD gelang es, mit den Pariser Theater- und Operndirektoren Verträge abzuschließen, in denen diese auf die Vorteile der *domaine public*-Regelung verzichteten; an den gerichtlichen Auseinandersetzungen, die dieser umstrittene Schritt hervorrief, wird deutlich, daß die Motive, die die Autorenvereinigung bei ihrem Handeln leiteten, ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren haben. Andere gewichtige und interessante Rechtsstreitigkeiten, über die hier aus Platzgründen nicht berichtet werden soll, betrafen Opern von Félicien David (*Herculanum*)¹ und Adolphe Adam (*Josefa*)².

Bevor die Musikprozesse dargestellt werden, soll zunächst jedoch von einem für die Schaffung eines grenzübergreifenden Urheberrechtsschutzes bedeutenden Ereignis die Rede sein, nämlich dem internationalen Urheberrechtskongreß, der 1858 in Brüssel stattfand.

a) Der internationale Urheberrechtskongreß in Brüssel 1858

In den 1850er Jahren war Europa, namentlich aufgrund der bereits dargestellten Bemühungen Frankreichs, von einem dichten Netz zwischenstaatlicher Urheberrechtsverträge überzogen.³ Mehr und mehr setzte sich aber die Erkenntnis durch, daß ein sachgerechter Schutz der Urheberleistung nur durch Abkommen gewährlei-

1 vgl. den Artikel von Gerhard: "Félicien David: Herculanum", Piper-Enzyklopädie, der diesen für die Entstehungsumstände des Werkes aufschlußreichen Prozeß zumindest erwähnt; ausführliche zeitgenössische Prozeßberichte bietet die Gazette des Tribunaux in ihren Ausgaben vom 10. und 11.6.1859

2 Hierbei handelte es sich um einen Schadensersatzprozeß, der von der Witwe Adams gemeinsam mit Eugène Scribe, dem Librettisten des Werkes, gegen die Leitung der Opéra-Comique geführt wurde, weil diese die Oper zwar angenommen und geprobt, letztlich jedoch niemals aufgeführt hatte. In einem Folgeprozeß gelang es Scribe, noch weitere Schadensersatzzahlungen herauszuschlagen, die auf einer zwischen ihm und dem Opernhaus bestehenden Sonderabmachung beruhten, wonach dem "grand facteur" zusätzlich zu den üblichen Urheberrechtsgebühren pro abgeliefertem Akt eines neuen Librettos 1000 fr. zustanden. Vgl. Le Droit, 26.8.1858 und 20.2.1859

3 Eine Synopse der bis zum Jahre 1859 abgeschlossenen Gegenseitigkeitsverträge gibt Romberg II, S. 231 ff. Zur internationalen Urheberrechtsentwicklung im 19. Jahrhundert vgl. Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4059 ff.

stet werden könne, die mindestens europa-, wenn nicht gar weltweite Dimension hätten. Ein entscheidender Markstein auf dem Weg zur Verwirklichung dieser Konzeption durch die sog. Berner Übereinkunft, die 1886 von zunächst zehn Staaten (Frankreich, Deutsches Reich, Großbritannien, Schweiz, Spanien, Italien, Belgien, Haiti, Liberia und Tunesien) unterzeichnet wurde, war der internationale Urheberrechtskongreß, der im Jahre 1858 in Brüssel stattfand.

Bei dieser Veranstaltung versammelten sich erstmals Künstler, Verleger, Rechtswissenschaftler und Politiker aller europäischen Länder, um die Zukunft des Urheberrechts zu diskutieren.⁴ Die Zusammenkunft war von einigen Betroffenen, die das Fehlen eines internationalen Urheberrechtsschutzes besonders anging, organisiert worden.⁵ In einem mit großer Mehrheit beschlossenen Abschlußkommunique wurden die europäischen Regierungen aufgefordert, den Weg zur internationalen Anerkennung der Rechte von Urhebern freizumachen; in einzelnen Sektionen des Kongresses waren Vorschläge dafür ausgearbeitet worden, welchen Standard das Urheberrecht in seinen Teilbereichen erfüllen sollte.

An dieser Stelle soll das Augenmerk vornehmlich auf die Arbeiten der Dritten Sektion des Brüsseler Kongresses gerichtet werden, der Fragen des musikalischen Urheberrechts und des Aufführungsrechts oblagen. Diese Sektion stand unter dem Vorsitz von Eugène Scribe (der zusammen mit Fromental Halévy, de Lamartine, Baron Taylor, Vater und Sohn Chaix-d'Est-Ange und vielen anderen zu den französischen Abgesandten bei der Zusammenkunft gehörte). Ihr waren vom Organisationskomitee des Kongresses vier Fragen vorgelegt worden:

- 1. Le droit de représentation des oeuvres dramatiques ou musicales est-il indépendant du droit exclusif de reproduction?*
- 2. Y-a-t-il lieu de faire une distinction entre les deux droits pour la durée de la jouissance?*
- 3. Le droit de propriété des compositions de musique met-il obstacle à l'exécution publique de toute partie de l'oeuvre musicale sans le gré de l'auteur, quelle que soit l'importance de l'ouvrage et quel que soit le mode d'exécution?*
- 4. Le droit de propriété des compositions de musique comprend-il le droit exclusif de faire des arrangements sur les motifs de l'oeuvre originale?"⁶*

1. Ist das Aufführungsrecht an dramatischen oder musikalischen Werken unabhängig vom Exklusivrecht auf Vervielfältigung?
2. Besteht Veranlassung, hinsichtlich der Dauer der Schutzfrist eine Unterscheidung zwischen den beiden Rechten vorzunehmen?
3. Verhindert das Eigentumsrecht an musikalischen Werken die vom Autor ungenehmigte Aufführung jeder Partie seines Werkes, unabhängig von der Bedeutung des Werkes und der Art der Aufführung?

4 Die folgende Darstellung stützt sich auf den zweibändigen Abschlußbericht des Kongresses, der 1859 von Romberg, a.a.O., vorgelegt wurde und eines der wichtigsten Dokumente zur Entwicklung des Urheberrechts im vergangenen Jahrhundert ist. Hingegen erschien es mir entbehrlich, in meiner Studie auch auf die nachfolgenden Urheberrechtskongresse, wie den 1860 in Rotterdam veranstalteten, einzugehen, da diese qualitativ nichts Neues erbrachten.

5 vgl. Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4060 f.

6 Romberg I, S. 5

4. Umfaßt das Eigentumsrecht an musikalischen Werken das Exklusivrecht, Arrangements von Motiven des Originalwerkes anzufertigen?"

Während die beiden letzten Fragen speziell auf das musikalische Urheberrecht ausgerichtet waren, betrafen die Fragen 1 und 2 allgemeine Probleme des Aufführungsrechts.⁷ Dieses Recht, das bis zu dem von Beaumarchais und anderen Autoren erkämpften Gesetz von 1791 nirgendwo geschützt war⁸, hatte sich gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts in den meisten Ländern Europas durchgesetzt. Allerdings fiel seine Ausgestaltung nicht einheitlich aus. Die Urheberrechtsexperten der Dritten Sektion verlangten in ihrem Abschlußbericht - der Dogmatik des damaligen französischen Rechts folgend -, daß das Aufführungsrecht als selbständiges Autorenrecht existieren solle, hinsichtlich der *jouissance* dem Veröffentlichungsrecht jedoch gleichgestellt werden müsse. Es sei an eine Rechtsdauer von 50 Jahren post mortem auctoris zu denken, die allerdings beim Fehlen von direkten Nachkommen des Urhebers verkürzt werden dürfe. Einem Komponisten oder seinen Erben solle, so wurde nach heftigen internen Diskussionen festgelegt, ein Tantiemenanspruch aus der Aufführung seines Werkes dann nicht erwachsen, wenn das fragliche Konzert ohne die Absicht der Gewinnerzielung, also zu gemeinnützigen Zwecken, veranstaltet worden sei.

Der letztgenannte Punkt erwies sich während der Sitzungen der Sektion als der bei weitem heikelste. Er problematisierte die Frage, ob die damals überall in Europa bestehenden *Sociétés Philharmoniques* (bzw. Philharmonischen Gesellschaften o.ä.), in deren Konzerten zu Bildungszwecken bei freiem (oder geringem) Eintritt bedeutende Werke der Musikliteratur aufgeführt wurden, tantiemenpflichtig seien. Einige Vertreter der französischen Verwertungsgesellschaften forderten dies mit dem Hinweis darauf, daß diese Konzerte den Komponisten die kommerzielle Nutzung des Aufführungsrechts ihrer dort gespielten Werke unnötig machen würden. Mehrheitlich waren die Sektionsmitglieder jedoch der Meinung, daß ein Komponist solche Beschränkungen im Interesse der Kunst und seines Ruhmes hinzunehmen habe.

Einig waren sich die Kongreßteilnehmer hingegen wiederum bei der Beantwortung der vierten Frage. Unter ausdrücklicher Verdammung der österreichischen Gesetze (nach denen musikalische Arrangements nach Ablauf eines Jahres nach Erscheinen der Originalkomposition generell erlaubt waren) forderten sie, daß die *droits d'auteur* auch den Schutz des Komponisten vor ungenehmigten Bearbeitungen seines Musikstücks umfassen müßten.

Außer in den Sitzungen der erwähnten Sektion wurden die besonderen Probleme des musikalischen Urheberrechts auch in verschiedenen Vorträgen angeschnitten, die vor dem Plenum des Kongresses gehalten wurden. Für diese Untersuchung soll davon der ausführliche Bericht von Titus Ricordi⁹ interessieren, der - vor allem aufgrund der von ihm erworbenen Veröffentlichungsrechte an den Opern Verdis - zum bedeutendsten Musikverleger seiner Zeit avanciert war. In einer schriftlichen Erklärung zu Ricordis Ausführungen hatten die bedeutendsten italienischen Kom-

7 zum folgenden Romberg I, 12 f., 65 ff., 205 ff.

8 vgl. oben I. Kapitel b), S. 28 ff.

9 Romberg I, S. 285 ff.

ponisten, darunter Rossini und Verdi, ausdrücklich darauf hingewiesen, daß sie mit den von Ricordi ausgedrückten Ideen vollständig übereinstimmten.

Ricordis Referat vermittelte einen lebendigen Eindruck davon, mit welchen Schwierigkeiten die Komponisten außerhalb Frankreichs um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts bei der Durchsetzung ihrer Rechte noch zu kämpfen hatten.¹⁰ So kam der Mailänder Verleger gleich zu Beginn seines *Rapports* auf die Probleme zu sprechen, die die in vielen Ländern übliche Klausel, daß das Aufführungsrecht eines Werkes nur bis zu seiner Drucklegung gewährleistet sei, mit sich brachte:

*"...par cette violente disposition l'intérêt moral de l'auteur est lui-même paralysé, parce qu'il est dans l'alternative cruelle de perdre les profits de l'impression, de se priver de la sanction générale, et de celle qui vient de la lecture particulière, de l'étude attentive de l'ouvrage, ou de devoir supporter après l'impression de son travail, des exécutions mauvaises, arbitraires et incomplètes, sans la faculté de s'y opposer."*¹¹

"...durch diese gewaltsame Verfügung wird das Persönlichkeitsinteresse des Autors paralytisiert, weil er sich vor die grausame Alternative gestellt sieht, die Erträge aus der Drucklegung zu verlieren, sich um die allgemeine Gutheißung seines Werkes und um die aus der privaten Lektüre und dem aufmerksamen Studium seines Werkes herrührende Billigung zu bringen, oder nach der Drucklegung seiner Arbeit schlechte, willkürliche und unvollständige Aufführungen ertragen zu müssen, ohne die Möglichkeit, sich diesen entgegenstellen zu können."

Diese Regelung führe letztlich zu einem beträchtlichen kulturellen Schaden, da die Verleger gezwungen seien, die Partituren von Opern und großen Orchesterwerken als handschriftliches Leihmaterial zurückzubehalten und Musikern und Musikamateuren nur Klavierauszüge und Bearbeitungen zugänglich zu machen.

Weiter wandte sich Ricordi Fragen der *Contrefaçon* zu. In diesem Zusammenhang erklärte er die französischen Regelungen für beispielhaft und forderte, diesen Straftatbestand überall extensiv auszulegen. Seiner Ansicht nach würden die Schäden, die den Komponisten bspw. durch die ungehinderte Ausbeutung erfolgreicher Opernarien entstünden, unterschätzt:

*"Nous entendons indiquer ici ces compositions musicales qui, sous le titre protéiforme de Fantaisies, Caprices, Illustrations, Rapsodies, Transcriptions, souvenirs, Variations, Pots-pourris, études, etc., etc.; sous des formes arbitraires, avec l'attirail des ornements, quelquefois avec la simple altération des formes originaires, reproduisent la partie substantielle et mélodique de musiques célèbres."*¹²

10 vgl. zum musikalischen Urheberrecht, das in Italien um diese Zeit galt, auch die kurzen Darstellungen von Luzio in Verdi, *Copialettere*, S. 132 f. sowie in Carteggi Verdiani III, S. 6.

11 Romberg I, S. 287 f.

12 Romberg I, S. 291 f.

"Wir wollen damit die Kompositionen bezeichnet wissen, die, mit schillernden Titeln wie Fantasie, Caprice, Illustration, Rhapsodie, Übertragung, Souvenir, Potpourri, Studie etc. etc. und mit willkürlichen Formen, mit Verzierungen als Zubehör, manchmal bloß mit simplen Veränderungen der ursprünglichen Formen, die melodische Substanz berühmter Musik wiedergeben."

Die Komponisten müßten aber von den Gesetzen nicht nur gegen mißbräuchliche Arrangements ihrer Werke geschützt werden, sondern auch gegen andere gebräuchliche Formen der Contrefaçon:

"Il arrive souvent que les plus belles pensées de certaines opéras non encore représentés dans une ville, reçoivent d'avance la publicité par le moyen des musiciens ambulants, des orgues de rues, des intermèdes: d'ordinaire elles sont reproduites avec toutes sortes de coupures, avec d'horribles altérations d'harmonie et de modulations, avec des arrangements tellement mauvais, que non-seulement la musique perd son caractère lyrique, dramatique et local, mais encore les mélodies elles-mêmes subissent les plus étranges métamorphoses. - La première impression de cette musique sur le public a toute l'empreinte de la monotonie, de la discordance, de la vulgarité; il en est rassasié et dégoûté d'avance; c'est au point que, lorsqu'il vient plus tard à entendre la représentation originale, ce qui est neuf lui paraît vieux, le beau lui semble laid, la spontanéité n'est plus pour lui qu'une trivialité..."¹³

"Es kommt häufig vor, daß die schönsten Einfälle bestimmter, in einer Stadt noch nicht aufgeführter Opern, im Vorhinein Werbung erfahren durch ambulante Musiker, durch Straßenorgeln, durch Intermedien; normalerweise werden sie dann mit allen Arten von Schnitten wiedergegeben, mit furchtbaren Harmoniewechseln und Modulationen, in so schlechten Arrangements, daß die Musik nicht nur ihren lyrischen und dramatischen Charakter und ihr Lokalkolorit verliert, sondern auch die Melodien selbst die eigenartigsten Metamorphosen durchlaufen. Der erste Eindruck dieser Musik auf das Publikum hat gänzlich das Gepräge von Monotonie, von Mißklang, von Vulgarität; das Publikum wird dadurch im Vorhinein angeekelt und der Musik überdrüssig; deshalb erscheint ihm, wenn es später kommt, um die originale Aufführung zu hören, das Neue als alt, das Schöne als häßlich, und etwas Unmittelbares ist für es nicht mehr als eine Trivialität."

Besonders ereiferte sich Ricordi darüber, daß in vielen Staaten - u.a. in großen Teilen Italiens - das Fehlen eines auf modernem Stand befindlichen Urheberrechts den für Komponisten und Verleger überaus schädlichen Handel mit musikalischen Manuskripten zulasse:

"...le vide que la loi a laissé en ne déclarant pas contrefaçon les copies à la main des manuscrits musicaux, offre la plus belle occasion aux contrefacteurs d'usurper la propriété d'autrui, en commettant un abus non prévu par la loi, et en retirant d'immenses avantages dans les pays où il n'existe point de traité international ou de

13 Romberg I, S. 290 f.

loi sur la propriété ou bien dans ceux où il est difficile d'en appliquer la sanction. Ainsi, beaucoup des théâtres lyriques en Europe et en Amérique, au lieu d'acheter les opéras nouveaux des auteurs ou des ayants cause, les prennent à vil prix de ceux qui n'ont eu d'autre soin que d'en faire une copie frauduleuse. On ne peut pas s'imaginer à quel point aujourd'hui est arrivée cette plaie des contrefaçons par les moyens des copies à la main, et quels pernicious effets il en résulte pour les éditeurs, si l'on considère combien il en coûte pour acquérir les oeuvres d'un auteur célèbre, les plus sujettes à l'avidité de ces voleurs impunis. On peut dire que c'est un système complet de corruption tout organisé qui a son siège dans les théâtres, et jusque dans les établissements eux-mêmes de commerce musical. Il n'y a pas de vigilance, quelque clairvoyante qu'elle soit, qui puisse empêcher un abus auquel la loi accorde l'impunité! L'art est le premier à en souffrir, car ces copies, outre qu'elles sont incorrectes et inexactes, sont souvent fausses et apocryphes; c'est au point qu'il s'est trouvé une main assez barbare et assez audacieuse pour fabriquer de fantaisie toute l'instrumentation d'un chef-d'oeuvre."¹⁴

"...das Loch, das das Gesetz gelassen hat, indem es handschriftliche Kopien musikalischer Manuskripte nicht für Contrefaçon erklärte, bietet den Fälschern die schönste Gelegenheit, das Eigentum anderer zu usurpieren, indem sie einen vom Gesetz nicht vorgesehenen Mißbrauch begehen und daraus in Staaten, wo kein internationaler Vertrag oder kein Gesetz über das geistige Eigentum existieren oder in solchen, in denen das Verhängen von Sanktionen für Fälschungen schwierig ist, enorme Vorteile ziehen. Auf diese Weise nehmen viele Opernhäuser in Europa und Amerika, statt die neuen Opern von den Autoren oder Rechtsinhabern zu kaufen, diese zu Spottpreisen von jenen, die nichts besseres zu tun haben, als davon eine widerrechtliche Kopie anzufertigen. Man macht sich keinen Begriff davon, welches Ausmaß heute die schweren Schäden erreicht haben, die von Contrefaçons in der Form handschriftlicher Abschriften ausgehen, und welch' schädlicher Effekt daraus für die Verleger resultiert, wenn man berücksichtigt, wieviel es kostet, die Werke eines berühmten Autors zu erhalten (die der Begierde dieser unbestraften Diebe am häufigsten zum Opfer fallen). Man kann sagen, daß dies ein vollständiges und durchorganisiertes Korruptionssystem ist, das seinen Sitz in den Theatern hat und bis in die Etablissements der Musikalienhändler selbst reicht. Es gibt keine Wachsamkeit, und sei sie noch so hellichtig, die einen Mißbrauch, der vom Gesetz straflos gestellt ist, verhindern könnte. Die Kunst hat darunter an erster Stelle zu leiden, da diese Abschriften, abgesehen davon, daß sie ungenau und unkorrekt sind, oft apokryph und falsch sind; dies geht soweit, daß sich eine hinreichend barbarische und verwegene Hand gefunden hat, um die ganze Instrumentation eines Meisterwerks aus freier Phantasie zu fabrizieren."

Zusammenfassend erklärte der Verleger:

14 Romberg I, S. 295; vgl. zum Manuskriptenhandel auch oben 3. Kapitel, Fn. 24, S. 65

*"La condition des compositeurs en Italie, par l'insuffisance des lois intérieures, et le manque absolu de législation internationale, est telle, qu'elle réclame des améliorations promptes et efficaces."*¹⁵

"Die Bedingungen der Komponisten in Italien sind, aufgrund unzureichender nationaler Gesetze und des völligen Fehlens einer internationalen Gesetzgebung, dergestalt, daß sie sofortige und wirksame Verbesserungen erfordern."

In der Tat hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Urheberrechtsstandard in Italien durch das Urheberrechtsgesetz von 1865 und seine nachfolgenden Revisionen allmählich an das französische Niveau angeglichen, ebenso wie es 1886 zu der bereits geschilderten ersten internationalen Urheberrechtsunion kam. Es war vor allem die Sogwirkung des französischen Urheberrechts, die diese Anpassungen auf europäischer Ebene hervorgerufen und beschleunigt hat. An diesem Effekt waren nämlich zum einen die schon mehrfach erwähnten, oftmals übrigens durch Zugeständnisse in anderen Bereichen (Zoll, Niederlassungsfreiheit) erkaufte¹⁶ Gegenseitigkeitsverträge Frankreichs mit anderen europäischen Staaten beteiligt, welche die Vertragspartnerstaaten zur Anpassung ihrer eigenen Gesetze zwangen; zum anderen trug der bspw. auf dem Brüsseler Kongreß stattfindende internationale Austausch dazu bei, die Modernität und Vorteilhaftigkeit der Ausgestaltung der *droits d'auteur* in Frankreich erkennbar werden zu lassen. Gerade auf dem Gebiet des musikalischen Urheberrechts bekamen die französischen Entwicklungen so eine Ausstrahlungswirkung, die weit über die Landesgrenzen hinausreichte.

b) Die mechanischen Musikinstrumente und das Urheberrecht

Gegen Ende der 1850er und zu Beginn der 1860er Jahre wurden die französischen Gerichte gehäuft mit der Frage der urheberrechtlichen Behandlung mechanischer Musikinstrumente konfrontiert. Die Lösung dieser Fallgruppe war für die Rechtsprechung aus zwei Gründen besonders kompliziert: Einerseits schwiegen die Gesetze zu dem fraglichen Phänomen, das durch eine Erfindung des Pariser Instrumentenbauers Debain eine völlig neue Dimension erhalten hatte. Andererseits handelte es sich um Entscheidungen von außerordentlicher praktischer Bedeutung, von denen ein florierender Industriezweig abhing und die auf das ganze damalige Musikleben Einfluß nahmen.

Nach einer kurzen Einführung werden die wichtigsten Prozesse dieser Gruppe in ihren Grundzügen nachgezeichnet. Die Auswertung, die ich am Anschluß daran vornehme, wird sich im wesentlichen damit begnügen müssen, die Lücken aufzuzeigen, die in unserem Wissen um die Bedeutung der mechanischen Musikinstrumente für das alltägliche Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestehen.

15 Romberg I, S. 296

16 vgl. Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4060

aa) Einführung

Zum Verständnis der nun zu schildernden Prozesse müssen zunächst einige historische Daten in Erinnerung gerufen werden. Die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente geht - namentlich im Falle hydraulisch betriebener Orgeln - bis in die Antike zurück.¹⁷ Im 18. Jahrhundert tauchten Walzenorgeln und Drehorgeln vermehrt als Kircheninstrumente, aber auch als Renommierobjekte in vornehmen Salons auf (Händel, Mozart und Haydn haben Originalkompositionen für Orgelwalzen angefertigt). Dank verschiedener mechanischer Verbesserungen durch deutsche und englische Konstrukteure popularisierte sich das fahrbar gewordene und bald in großen Stückzahlen hergestellte Instrument schnell. Im 19. Jahrhundert wurde es in seiner trivialen Form in Europa zum typischen Instrument der Bettler. Auf ihren Drehorgeln brachten die ambulanten "Musiker" beliebte Opernarien und Chansons zu Gehör, und zwar - aufgrund technischer Zwänge - regelmäßig in veränderter, oftmals bloß verstümmelter Form.¹⁸

Die berichteten Typika bildeten den Grund dafür, daß die Drehorgeln und ihnen verwandte Instrumente wie Serinetten etc. urheberrechtlich niemals erfaßt wurden: Innerhalb der Kategorien des französischen Urheberrechts¹⁹ galt die verstümmelte Wiedergabe einer Melodie generell eher als strafloses Plagiat denn als strafbare Contrefaçon. Zudem bestand unter den Komponisten ein stillschweigendes Einverständnis darüber, daß aus Rücksicht auf die bettelnden Leierkastenmänner, die man nicht ihrer einzigen Einnahmequelle berauben wollte, kein Versuch der Eintreibung von *droits d'auteur* unternommen werden sollte.²⁰

Die Situation änderte sich, als Alexandre François Debain²¹ im Jahre 1846 ein Patent für seine Erfindung des sog. "Antiphonel" erhielt. Innerhalb weniger Jahre gelang es dem Instrumentenbauer, diese Konstruktion so zu verbessern, daß er schließlich normale Klaviere mit einem Mechanismus versehen konnte, mittels dem sich unter Verwendung von mit Metallstiften präparierten Holzplatten ("planchettes") sämtliche denkbaren Klavierstücke originalgetreu abspielen ließen.²² Ferner baute Debain ein sog. "Stummes Klavier", das die Herstellung der Platten in relativ leichter Weise ermöglichte, und ließ so eine Unzahl populärer Melodien und Klavierstücke einspielen.

17 vgl. hierzu wie auch zum folgenden Langwill, New Grove, Art. "Barrel-Organ" sowie Buchner, New Grove, Art. "Mechanical Instruments"

18 vgl. den eben unter a) wiedergegebenen Bericht von Ricordi, S. 290 ff.

19 vgl. oben I. Kapitel, Fn. 53, S. 38

20 Selbst nach der Entscheidung der französischen Gerichte, daß die Darbietung geschützter Werke durch ein mechanisches Klavier als Contrefaçon anzusehen sei, bekräftigten viele Komponisten, darunter Rossini, Auber und Halévy, auf eine Anfrage von Isaac-Adolphe Crémieux ausdrücklich, daß sie im Falle von Drehorgeln - aber auch Spieluhren etc. - nicht an einer Beitreibung von Tantiemen interessiert seien, vgl. Crémieux, S. 48 ff. Dessenungeachtet entschieden die Gerichte anders, vgl. sogleich S. 249

21 vgl. zu Debain den kurzen Artikel von Pereyra/Owen in "New Grove"

22 Eines der wenigen noch erhaltenen und funktionsfähigen Instrumente dieser Art befindet sich in der ausgezeichneten Sammlung des Pariser *Musée des Instruments mécaniques*.

bb) Verlauf und Ergebnis der Prozesse

Um Debain und seine mechanischen Klaviere rankten sich ab dem Jahre 1859 mehrere Rechtsstreitigkeiten, die nun dargestellt werden sollen. Besonders ausführlich werde ich dabei auf den "Musterprozeß" eingehen, den verschiedene Pariser Musikverleger unter Federführung der Gebrüder Escudier gegen den Instrumentenbauer anstrebten.

Zu den meistgefragten Platten, die Debain verkaufte, gehörten jene mit Arien aus Verdis *Les Vêpres Siciliennes*. Eigentümer der französischen Exklusivrechte an dieser Oper waren die Gebrüder Escudier²³. Diese sannens angesichts der enormen Absatzerfolge von Debain und anderen Herstellern sowie der Folgen, die die weite Verbreitung mechanischer Musikinstrumente für ihr Geschäft hatte, auf ein Mittel, den Instrumentenbauern ihr Handwerk zu legen. Anfang Mai 1859 erwirkten sie versuchsweise einen gerichtlichen Bescheid, aufgrunddessen ein Gerichtsvollzieher in Debains Fabrik zahllose *planchettes* mit Arien aus *Les Vêpres Siciliennes* (und anderen Titeln, für die der Musikverlag der Escudiers die Rechte besaß) sowie auch das "Stumme Klavier" beschlagnahmte.

In dem Prozeß, der die logische Folge dieses Vorgehens war und zu dem sich etliche weitere Musikverleger den Escudiers als Streitgenossen anschlossen²⁴, begründete der Advokat Nouguier als Klägervertreter zunächst, warum die Verleger nicht unverzüglich gegen den Bau der mechanischen Klaviere eingeschritten seien:

*"On nous dira peut-être: Mais pourquoi donc l'avez-vous tolérée si longtemps? A cela, je répondrai que l'attention des éditeurs de musique a été éveillée sur ce mode de contrefaçon par l'accroissement prodigieux qu'il a pris dans ces dernières années. Paris, messieurs, ne compte pas moins de dix fabricants spéciaux de pianos mécaniques; il compte encore dix fabricants de boîtes, tableaux et horloges à musique. A Mirecourt, village du département des Vosges, on fabrique annuellement pour 2 millions d'orgues de Barbarie. Genève possède 6.000 ouvriers, occupés à la fabrication des boîtes à musique; et malgré l'énormité des droits qui pèsent sur cet article, il est importé en France pour plus de 800.000 francs de ces objets. En Allemagne, dans la Forêt-Noire, il existe encore une fabrique de ce genre qui inonde la France de moins ses produits (sic!). Enfin, la douane de Paris n'en a jamais pour de (sic!) 300.000 francs dans ses entrepôts."*²⁵

"Man wird uns vielleicht sagen: aber warum haben sie ihn (den Verkauf mechanischer Musikinstrumente zum Abspielen geschützter Musik) so lange geduldet? Darauf werde ich antworten, daß die Aufmerksamkeit der Verleger für diese Art von Contrefaçon durch die gewaltige Ausweitung, die sie in den letzten Jahren erfahren hat,

23 Während der erstinstanzlichen Verhandlung im Prozeß gegen Debain legte Léon Escudier den mit Verdi und Ricordi geschlossenen Vertrag über den Rechtserwerb vor, der auf einen Kaufpreis von 50.000 fr. lautete. Vgl. Gazette des Tribunaux, 28.5.1859

24 Dieser Rechtsstreit wird dokumentiert in der Gazette des Tribunaux, 28.5., 16.6. und 21.12. (zweite Instanz) 1859; vgl. ferner Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire VI (1860), S. 230 ff.

25 Gazette des Tribunaux, 28.5.1859

geweckt worden ist. Paris, meine Herren, hat nicht weniger als zehn auf mechanische Klaviere spezialisierte Fabrikanten in seinen Mauern, es hat weiterhin zehn Fabrikanten von Musiktruhen, klingenden Gemälden und Spieluhren. In Mirecourt, einem Dorf in den Vogesen, stellt man jährlich für zwei Millionen (*Francs*) Drehorgeln her. Genf besitzt 6.000 mit der Herstellung von Musiktruhen beschäftigte Arbeiter; und trotz des enormen Ausmaßes der Abgaben, die auf diesem Artikel lasten, werden nach Frankreich für mehr als 800.000 fr. von diesen Objekten importiert. In Deutschland, im Schwarzwald, existiert ferner eine Fabrik dieser Art, die Frankreich mit seinen Produkten überschwemmt. Denn schließlich hat der Pariser Zoll davon niemals weniger als 300.000 fr. an Einnahmen."

Eine eindrucksvolle Bestätigung erhielten die Schilderungen Nouguiers durch den von ihm als Beweis in den Prozeß eingeführten Pfändungsbericht. Danach befanden sich am Tag der Beschlagnahme in Debains Fabrik nicht weniger als 400 mechanische Klaviere und Orgeln im Bau. Der Gerichtsvollzieher hatte Schwierigkeiten, unter den über 2.000 käuflichen Melodien diejenigen herauszufinden, deren Urheberrechtsinhaber die Brüder Escudier waren.

Die klagenden Musikverleger hatten sich für den Prozeß insofern bedeutenden Beistand gesichert, als ihr Advokat eine von sämtlichen namhaften, in Frankreich lebenden Komponisten (darunter Auber, Berlioz, Boieldieu fils, Gounod, Halévy und Rossini) unterzeichnete Erklärung verlesen konnte. Auf die diesem Manifest zugrundeliegende Frage:

"Le piano-mécanique est-il un amoindrissement pour l'art et, pour les éditeurs de musique, la source d'un sérieux préjudice?"

"Ist das mechanische Klavier eine Minderung für die Kunst und die Quelle eines ernsthaften Schadens für die Verleger?"

antworteten die Komponisten:

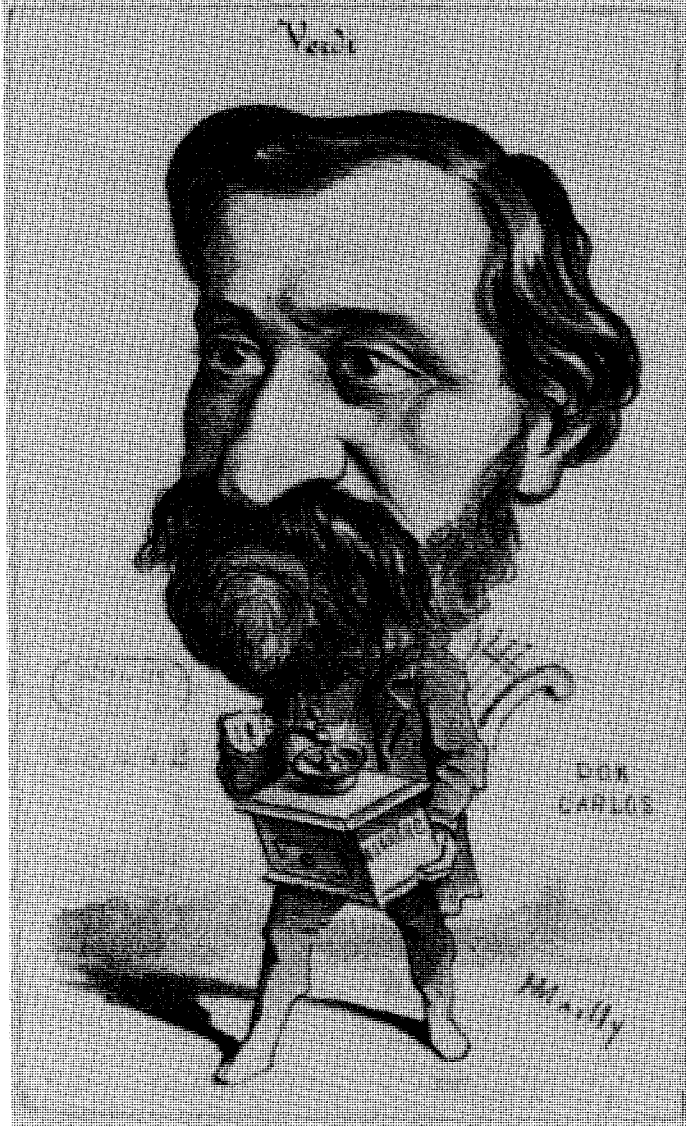
"Non-seulement le piano-mécanique doit infliger et inflige aux éditeurs de musique un grave dommage, mais encore il porte atteinte aux droits des auteurs de compositions musicales.

Quel est, en effet, le but du piano-mécanique? de mettre l'amateur, même non musicien, à même de jouer de suite les morceaux les plus difficiles, soit ouvertures, airs variés, quadrilles, valse, polkas etc., etc. Quel est son résultat? De propager la musique, de la faire connaître, de la vulgariser.

En examinant ce but et ce résultat, quant aux éditeurs de musique et aux compositeurs, on arrive aux conséquences suivantes:

D'abord, ce ne sont pas seulement les amateurs non musiciens qui peuvent se servir et qui se servent du piano-mécanique: ce sont aussi les musiciens eux-mêmes. Dans bien des circonstances, celui-là, même qui sait toucher du piano, pour ne pas être obligé d'étudier et d'apprendre un nombreux répertoire de morceaux divers, a ou aura recours au piano-mécanique; par conséquent il n'achète pas ou il n'achètera plus la musique reproduite par cet instrument, et dont il aurait fait l'acquisition s'il n'avait pu se dispenser de l'exécuter lui-même.

Abb. 27: Giuseppe Verdi zur Zeit des "Don Carlos", Karikatur von Mailly, nach 1867



Auch an der zeitgenössischen Karikatur, die Verdi mit einer Spieluhr (mit dem berühmten "Miserere" aus dem *Trovatore*) zeigt, wird deutlich, welche enorme Verbreitung mechanische Musikinstrumente in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gefunden hatten.

Ensuite, les maîtres de maison qui veulent faire danser chez eux, et le nombre en est grand à Paris, achèteront ou loueront un piano-mécanique, même les plus modernes. Eh bien! si le piano-mécanique qui reproduira sans fatigue, à volonté et sans frais, tous les morceaux possibles, n'existait pas ou ne reproduisait que les airs tombés dans le domaine public, ces maîtres de maison seraient obligés, comme par le passé, de s'entendre avec des artistes qui achèteraient des masses de musique, afin de pouvoir l'exécuter.

D'ailleurs, bien des amateurs qui étudiaient et qui auraient continué à étudier sans l'invention du piano-mécanique, se laisseront aller au premier moment de découragement et abandonneront leurs études, certains qu'ils se croiront (sic!) de trouver dans cet instrument mécanique l'équivalent d'un talent superflu. Ces amateurs, qui auraient acheté de la musique, n'auront plus besoin d'en faire l'acquisition.

Il est une autre cause de préjudice qui atteint plus directement encore les éditeurs et qui rejaillit d'une manière notable sur les auteurs de compositions musicales. Ce serait une grande erreur que de croire que plus une musique est populaire, plus elle enrichit l'éditeur et ajoute à la renommée du compositeur. Lorsqu'une musique est trop connue, on s'en fatigue, on cesse de l'exécuter, on ne l'achète plus. Quand le piano-mécanique aura joué dans les salons, dans les concerts, partout, les oeuvres qui ont obtenu la faveur du public, quand il les aura vulgarisées, on ne se présentera plus chez l'éditeur pour en faire l'acquisition. Cette lassitude qui remplace l'empressement est surtout fatale lorsque le succès, au lieu de se maintenir dans la région du goût et parmi les classes élevées, descend et se vulgarise: les airs que l'on chante dans la rue, les morceaux qui deviennent la proie des serinettes ou des orgues de Barbarie, les amateurs, c'est-à-dire ceux qui achètent la musique, n'en veulent plus à aucun prix. Or, le piano-mécanique conduira bien vite la musique nouvelle à cette dernière et déplorable limite du succès; par lui, la musique vieillira avant l'heure, et, si on lui permet de reproduire les compositions nouvelles, il deviendra une cause de décadence pour l'art et de ruine pour ceux dont l'art constitue l'existence."²⁶

"Das mechanische Klavier muß den Musikverlegern nicht nur einen schweren Schaden zufügen und tut das auch, sondern schadet auch den Urheberrechten an Kompositionen.

Was ist eigentlich das Ziel des mechanischen Klaviers? den Liebhaber, und zwar auch den Nicht-Musikanten, in den Stand zu setzen, gleichfalls auf Anhieb die schwierigsten Stücke, seien es Ouvertüren, variierte Arien, Quadrillen, Walzer, Polkas etc. zu spielen. Was ist sein Resultat? Die Musik zu verbreiten, sie bekannt zu machen, sie zu vulgarisieren.

Dieses Ziel und dieses Resultat untersuchend, gelangt man betreffs der Musikverleger und Komponisten zu folgenden Resultaten:

Zunächst sind es nicht nur die nicht selbst spielenden Musikliebhaber, die sich des mechanischen Klaviers bedienen können und bedienen: es sind auch die Musikanten selbst. Auch derjenige, der das Klavierspiel beherrscht, greift oder wird anläßlich etlicher Gelegenheiten auf das mechanische Klavier zurückgreifen, um nicht

verpflichtet zu sein, ein großes Repertoire diverser Stücke erlernen und studieren zu müssen; daher kauft er die für dieses Instrument veröffentlichten Noten nicht oder wird sie nicht mehr kaufen, die er erstanden hätte, wenn er sich nicht davon hätte dispensieren können, sie selbst auszuführen.

Weiterhin werden die *Maitres de Maison*, die bei sich tanzen lassen wollen - und in Paris ist deren Zahl groß! -, ein mechanisches Klavier, selbst eins der modernsten, kaufen oder mieten. Aha! wenn es das mechanische Klavier, das ohne Ermüdungserscheinungen, nach Wunsch und kostenlos alle möglichen Stücke wiedergeben wird, nicht gäbe oder wenn es nur Arien, die in die *domaine public* fallen, spielen würde, wären diese *Maitres* verpflichtet, sich, wie in der Vergangenheit, mit Musikern ins Einvernehmen zu setzen, welche massenweise Noten kaufen würden, um die Stücke aufführen zu können.

Übrigens werden sich viele Liebhaber, die (*Klavier spielen*) lernten und ohne die Erfindung des mechanischen Klaviers weitergemacht hätten, nun im ersten Moment der Entmutigung gehen lassen und ihre Studien abbrechen; gewiß werden sie sich vormachen, in diesem mechanischen Instrument das Äquivalent eines überbordenden Talents zu finden. Diese Liebhaber, die Noten gekauft hätten, werden solche Anschaffungen nun nicht mehr brauchen.

Es gibt (*zudem*) die Verursachung eines anderen Schadens, der die Verleger noch direkter trifft und der merklich auf die Urheber musikalischer Werke zurückfällt. Es wäre ein großer Irrtum zu glauben, daß Musik, je populärer sie ist, desto mehr den Verleger bereichert und das Renommée des Komponisten vergrößert. Sobald ein Musikstück zu bekannt ist, ermüdet man daran, hört auf, es aufzuführen und kauft es nicht mehr. Wenn das mechanische Klavier in den Salons, Konzerten und überall gespielt wird, wird man sich nicht mehr zu den Verlagshäusern begeben, um die Musikstücke, die die Gunst des Publikums erhalten haben und dann vom mechanischen Klavier vulgarisiert worden sind, zu kaufen. Dieser Überdruß, der den Eifer ersetzt, wird vor allem fatal, sobald der Erfolg, statt in den Regionen des guten Geschmacks und den gehobenen Schichten zu bleiben, absinkt und sich vulgarisiert: Arien, die man in den Straßen singt, Stücke, die zum Raub der Serinetten und Drehorgeln werden, wollen die Liebhaber, d.h. die, die Noten kaufen, um keinen Preis mehr haben. Nun steuert das mechanische Klavier die neue Musik aber sehr schnell an diese letzte und beklagenswerte Erfolgsgrenze; es läßt die Musik vorzeitig altern und wird, wenn man ihm gestattet, die neuen Kompositionen wiederzugeben, zur Ursache der Dekadenz der Kunst und des Ruins derjenigen, deren Existenzgrundlage die Kunst ist."

Schließlich wußte Advokat Nougier die Folgen der Verbreitung der mechanischen Klaviere auch wirkungsvoll an seinem eigenen Beispiel aufzuzeigen:

"Quand l'orgue de Barbarie a passé dans ma rue et écorché mes oreilles, quand l'exécutant en guenilles a reçu l'offrande que mérite sa misère, il s'en va, et me voilà soulagé; il m'a donné une fièvre, mais une fièvre intermittente. Mais votre piano de Barbarie, il est là, toujours là, dans l'intérieur de l'appartement; mon voisin tourne

la manivelle avec férocité²⁷, il me joue vingt fois le même air; puis, quand il est fatigué, il fait venir son fils ou son domestique, et cet air que j'aimais, que j'aurais acheté, reproduit à satiété, sans relâche et mécaniquement, m'agace le système nerveux et me devient intolérable. Grand Dieu! si l'on a pu dire spirituellement du piano ordinaire qu'il était une cause de résiliation de bail, que ne dira-t-on pas du piano mécanique?"²⁸

"Wenn die Drehorgel in meiner Straße vorbeigekommen ist und meine Ohren geschunden hat, wenn der in Lumpen gehüllte Ausführende das Opfer empfangen hat, das sein Elend verdient, macht er sich davon und hinterläßt mich erleichtert; er hat mich in ein Fieber versetzt, jedoch in ein vorübergehendes. Aber Ihr mechanisches Klavier ist da, ist immer gegenwärtig mitten in der Wohnung; mein Nachbar dreht die Kurbel mit Wildheit, er spielt mir zwanzig Mal dieselbe Arie; dann, wenn er müde ist, läßt er seinen Sohn oder seinen Diener kommen, und diese Arie, die ich gerne gemocht und gekauft hätte, stumpft, bis zum Überdruß unablässig und mechanisch reproduziert, mein Nervensystem ab und wird mir unerträglich. Großer Gott! wenn man vom normalen Klavier sinnreich hat sagen können, daß es ein Aufhebungsgrund für einen Mietvertrag wäre, was könnte man nicht alles vom mechanischen Klavier sagen?"

Mochten Debain und sein Anwalt all dem auch nicht widersprechen können, so hatten sie doch ihrerseits gute Gründe für eine Klageabweisung vorzutragen. Ihr stärkstes Argument lag darin, daß man weder im Gesetz von 1793 noch danach im Code pénal irgendeine Regelung zur Contrefaçon durch mechanische Musikinstrumente getroffen hatte, obwohl es diese Instrumente damals - wenn auch noch nicht in perfektionierter Form - bereits gab. In der allenfalls einschlägigen Vorschrift des Art. 425 des Code pénal war hinsichtlich des Straftatbestandes der Contrefaçon nur von "*toute édition*" bzw. von "*toute autre production imprimée ou gravée*" die Rede. Aus dieser Tatsache und dem Umstand, daß die Bestückung von Drehorgeln, Musiktruhen usw. mit urheberrechtlich geschützter Musik stets geduldet worden war, schloß man darauf, daß Debain sich keiner Contrefaçon schuldig gemacht habe.

Der *Tribunal correctionnel de la Seine*, dem der Streitfall zur Entscheidung vorlag, kam allerdings in Würdigung der von den Klägern vorgetragene schwerwiegenden Umstände zu der Ansicht, daß eine analoge Anwendung des Begriffes "*édition*" auf die von Debain hergestellten Platten (nicht jedoch auf sein "Stummes Klavier") geboten sei und verurteilte daher aus Art. 425 Code pénal.²⁹ Kernsatz des

27 Die folgende Beschreibung trifft allerdings auf die Betätigung eines Debain-Klavieres nicht genau zu, da dort nicht das Drehen der Kurbel, sondern das Durchschieben der mit Stahlstiften versehenen Platten durch die Abnahmemechanik im Mittelpunkt des Abspielvorgangs steht. Da die einzelnen Stücke bis zu vierzig solcher *planchettes* benötigten, mußten die Debain-Klaviere in Salons oder Tanzcafés stets von mindestens zwei Abspielern bedient werden.

28 Gazette des Tribunaux, 21.12.1859 (Plädoyer in zweiter Instanz)

29 Vgl. Gazette des Tribunaux, 28.5.1859. Obwohl die Problematik dieser Analogie zu Ungunsten des Täters - die nach heutiger Erkenntnis im Strafrecht generell unzulässig ist - auch damals durchaus gesehen wurde, fand die Rechtsprechung damit im rechtswissenschaftlichen Schrifttum fast einhelligen Beifall. Die quasi rein richterrechtliche Fortentwicklung des Urheberrechts, der wir in Frankreich vor 1957 begegnen, wäre ohne derartige Kunstgriffe allerdings auch nicht denkbar gewesen.

Strafaußspruches war die Verurteilung Debains, in Gegenwart der Escudiers, eines unabhängigen Musikfachverständigen und des Bezirksschutzmannes alle fraglichen Platten vorspielen zu müssen, um die endgültig zu beschlagnahmenden ausfindig machen zu können. Hingegen wies das Gericht die Schadensersatzforderungen der Kläger - allein die Escudiers hatten 25.000 fr. für sich reklamiert - ab und legte Debain nur den Mindestbetrag von 100 fr. Geldstrafe auf.

Gegen dieses Urteil legten beide Parteien Rechtsmittel ein. Die Berufungsinstanz hielt den erstinstanzlichen Ausspruch in vollem Umfang aufrecht. Daraufhin wurde - wieder von beiden Seiten - Revision eingelegt, um die Rechtslage endgültig zu klären.

Bevor die *Cour de Cassation* tätig werden mußte, kam es jedoch überraschend noch zu einer außergerichtlichen Einigung der Musikverleger mit Debain.³⁰ Die gefundene Einigungsformel war ein Zeugnis des Geschäftssinnes beider Seiten: Debain zahlte den Verlegern einen angemessenen Betrag³¹ und erhielt dafür die Exklusivrechte für die Wiedergabe der diesen gehörenden Stücke auf mechanischen Musikinstrumenten. Diese Übereinkunft versetzte den Instrumentenbauer in den Stand, seinerseits aus abgetretenem Recht gegen sämtliche Konkurrenten, die ebenso wie er geschützte Werke der betreffenden Komponisten zum Abspielen verkauften, vorzugehen und ihnen diese Verkäufe zu verbieten (bzw. vom Erwerb teurer Sublicenzen abhängig zu machen).

Im Gefolge dieses Vergleichs kam es Anfang der 1860er Jahre zu einer regelrechten Prozeßlawine vor den französischen Gerichten.³² Debain beschränkte sich nämlich nicht etwa darauf, nur gegen die Hersteller mechanischer Klaviere vorzugehen. Vielmehr weitete er die gerichtliche Verfolgung auch auf Drehorgeln, Musiktruhen (*Boîtes à musique*), Spieluhren etc. aus und scheute sich nicht, importierte mechanische Musikinstrumente in Häfen oder am Zoll abfangen zu lassen, um die Verkaufskommissionäre resp. Importeure zur Rechenschaft zu ziehen. Einer dieser Folgeprozesse³³ führte schließlich auch zur endgültigen Bestätigung der Rechtsprechung der Pariser Untergerichte durch die *Cour de Cassation*.

cc) Analyse

Trotz fehlender gesetzlicher Grundlage hat die französische Rechtsprechung bei ihrer Berührung mit dem Phänomen der (originalgetreuen) mechanischen Reproduktion von Musik die Schutzbedürftigkeit von Komponisten und Verlegern von Beginn an ohne Zögern anerkannt. In der seitdem vergangenen Zeit, innerhalb derer die Erfindung von Grammophon und Radio nur erste Marksteine auf dem Weg in unsere jetzige Mediengesellschaft waren, ist diese rechtliche Einschätzung immer weiter verfestigt und verfeinert worden. Inzwischen würde niemand mehr ernstlich

30 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VI (1860), S. 236

31 Die Höhe dieses Betrages konnte ich leider nicht ermitteln.

32 vgl. nur *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VII (1861), S. 422 f., VIII (1862) S. 309 ff., IX (1863) S. 49 ff. und S. 161 ff., teilweise m.w.N.

33 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VIII (1862) S. 309 ff., IX (1863) S. 49 ff. und S. 161 ff.

daran zweifeln, daß die "mechanische" Wiedergabe von Musik, die längst von der Ausnahme zur Regel geworden ist, zu Recht umfassenden Schutzvorschriften zugunsten der betroffenen Urheber unterliegt. Die Zahlungen, die Debain zur Abgeltung der Rechte an die Pariser Musikverleger leistete, sind insoweit Vorläufer der Transfers enormer Geldsummen aus den Taschen der Rundfunkanstalten und Plattenfirmen auf die Konten der heutigen Verwertungsgesellschaften.

Angesichts der späteren Entwicklung fällt es schwer, sich vorzustellen, daß die Pionierentscheidungen der französischen Rechtsprechung keinesfalls so selbstverständlich waren, wie sie uns heute erscheinen. Die Gewagtheit der von den Pariser Gerichten angewandten juristischen Konstruktion kann sich nur dem erschließen, der sich gedanklich in eine Zeit zurückversetzt, der explizite gesetzliche Regelungen von urheberrechtlichen Einzelproblemen gänzlich fehlten. Insofern ist die Rechtsprechung zur urheberrechtlichen Behandlung mechanischer Musikinstrumente ein Paradebeispiel dafür, wie in Frankreich bis weit in unser Jahrhundert hinein das Schweigen des Gesetzgebers - für das die drei fehlgeschlagenen Reformversuche der Jahre 1825³⁴, 1836³⁵ und 1861³⁶ stehen - durch richterrechtliche Rechtsfortbildung ausgeglichen wurde. Der richtungweisende Standard, den das französische Urheberrecht zur Zeit der "Grand Opéra" erreichte, war - neben der Tätigkeit der weltweit ersten Verwertungsgesellschaften - vor allem dem hohen Niveau der Judikative des Landes zu verdanken.

Die Prozesse um die mechanischen Musikinstrumente beweisen aber nicht nur die Flexibilität und Weitsicht, mit der die französischen Gerichte den gewandelten Anforderungen an die rechtliche Gestaltung des Musikbetriebes nachkamen, sondern sind auch wichtige Zeugnisse für die Bedeutung des Aufkommens perfektionierter mechanischer Musikinstrumente. Das oben wiedergegebene Manifest³⁷ vermittelt einen guten Eindruck von dem Erstaunen, das die neue Erfindung und ihre Folgen bei den Komponisten auslösten. Die Erkenntnis, daß die beliebige Reproduzierbarkeit aktueller Opernarien nicht zu einer förderlichen Popularisierung, sondern zu einer schädlichen Vulgarisierung führte, ist nur eine der Einsichten gewesen, die sich einige Zeit nach Entstehung des neuartigen Phänomens durchsetzten.

Obwohl auf der Hand liegt, daß das Aufkommen perfektionierter Musikautomaten ein tiefer Einschnitt in das Musikleben in ganz Europa gewesen ist, unterblieb die systematische Erforschung dieses Wandels bislang. Bis heute fehlt beispielsweise eine zumindest einigermaßen abgesicherte Erhebung über die Verbreitung und ökonomische Bedeutung mechanischer Musikinstrumente in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es läßt sich nicht verifizieren, ob und ggf. in welchem Umfang die neuen Instrumente zu Arbeitslosigkeit von Tanzmusikern und Klavierlehrern führten. Die Bezifferung der Verluste, die den Musikverlegern durch das Debain-Klavier und ähnliche Entwicklungen beim Absatz ihrer Ware entstanden, ist mangels geeigneten Datenmaterials unmöglich.

Aufgrund dieser Defizite ist die Forschung auch beim Beantworten weitreichenderer Fragen zu diesem Komplex auf Vermutungen angewiesen. Es kann kaum er-

34 vgl. oben S. 36 ff.

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

36 vgl. unten 15. Kapitel c) bb), S. 272 ff.

37 vgl. soeben S. 244 ff.

messen werden, inwiefern die eingetretene Verfügbarkeit von Musik das Verhalten von Publikum und Musikern verändert hat. Die Reaktion, die das durch die Automaten ermöglichte beliebige Abrufen von Musik gerade bei denen hervorrief, die ursprünglich zwangsweise reine Konzert- oder Opernbesucher (und nicht auch Amateurmusikanten) waren, kann allenfalls hypothetisch ermittelt werden. Schließlich ist unbekannt, ob und ggf. wie die neuen Instrumente den gesellschaftlichen Umgang mit Musik und schichtspezifisches Hörerverhalten wandelten.

Ein fundierter Kommentar zu allen mit den Prozessen verbundenen Fragen kann aus diesen Gründen in dieser Untersuchung, die zudem vornehmlich an anderen Zielen orientiert ist, nicht abgegeben werden. Geht man allerdings davon aus, daß die damaligen rechtlichen Entwicklungen dem Musikleben der "Grand Opéra"-Zeit gewissermaßen einen Spiegel vorhalten, dann sollten die dargestellten Rechtsstreitigkeiten die Forschung dazu ermuntern, dem Phänomen des Auftauchens mechanischer Musikinstrumente und seinen Folgen mehr Aufmerksamkeit zu widmen, als dies bisher der Fall war.

c) Die "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD ab 1856

Am Ende dieses Kapitels ist von einem bemerkenswerten Ereignis zu berichten, das unter Librettisten und Übersetzern der "Grand Opéra"-Epoche für Aufregung sorgte und in der Geschichte des Urheberrechts bis heute einzigartig geblieben ist: der "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD ab dem Jahre 1856.

aa) Der Beschluß der SACD und seine Hintergründe

Die Mitglieder der SACD bemerkten in den 1850er Jahren, daß sich die Opern- und Theaterdirektoren zunehmend älterer Werke bedienten, um ihre Spielpläne zu füllen. Ein wesentlicher Grund dafür war die Tatsache, daß die Bühnen bei Stücken, die schon gemeinfrei waren, keine Tantiemen zu zahlen hatten. Auf diese Weise führte die Politik der SACD, die den Theatern jahrzehntelang immer höhere Abgaben zugunsten der Autoren abgerungen hatten, zu einer existentiellen Bedrohung ihrer Mitglieder, die aufgrund der Konkurrenz durch die kostenlos aufführbaren, beim Publikum immer beliebteren "Klassiker" nicht mehr genügend Aufträge erhielten.

Da eine Verlängerung der damals gültigen Schutzfrist von 30 Jahren *post mortem auctoris*, die das Problem hätte lindern können, nicht in Aussicht stand, erteilte die Vollversammlung der Gesellschaft im Jahre 1856³⁸ mit breiter Mehrheit den ausführenden Organen den Auftrag, in die Verträge mit den Direktoren eine Abhilfe schaffende Klausel einzubauen. So hieß es noch im selben Jahr im Vertrag mit Léon Carvalho, dem Leiter des Théâtre Lyrique, beispielsweise:

38 Le Senne, S. 173, nennt als Entstehungsdatum des entsprechenden Beschlusses den 29. Januar 1858. Dies dürfte jedoch unrichtig sein.

"Art. 20: Attendu que la loi actuelle n'attribue aux héritiers des auteurs et compositeurs que trente années de jouissance de leurs droits à partir du jour du décès de ces auteurs et du décès de leurs veuves, et qu'après ce temps leurs ouvrages composent ce qu'on appelle le domaine public, c'est-à-dire qu'ils peuvent être représentés sans payer aucun droit,

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, en traitant avec M. le directeur du Théâtre Lyrique, lui demande de renoncer à l'avantage qui résulte pour lui de la législation existante, en ce qui touche les ouvrages du domaine public pour le passé et pour l'avenir, lui exposant que c'est en vue de ces modifications que la société est restée dans les limites du droit pécuniaire porté en l'article 19.

M. le directeur du Théâtre Lyrique, convaincu de l'équité et de la convenance de cette demande, consent à ce que l'avantage qui résulte pour lui de la législation actuelle en ce qui touche les ouvrages du domaine public soit soumis aux conditions suivantes:

Toutes les fois que dans la composition du spectacle il entrera un ou plusieurs ouvrages du domaine public, les agents généraux de la société des auteurs percevront sur la recette un droit égal à celui qui serait alloué à ces ouvrages s'ils appartenait à des auteurs vivants.

Ces droits seront remunis (sic!) aux héritiers en ligne directe s'il en existe, et, à défaut de ces héritiers, ils seront versés dans la caisse de secours de la société."³⁹

"Art. 20: Feststellend, daß das gültige Recht den Erben von Autoren und Komponisten nur eine Schutzfrist von dreißig Jahren ab dem Todestag dieser Autoren und ihrer Witwen zugesteht, und daß ihre Werke nach dieser Zeit das bilden, was man die *domaine public* nennt, d.h. daß sie ohne Tantiemenzahlung aufgeführt werden können,

fordert die "Société des auteurs et compositeurs dramatiques" bei ihren Vertragsverhandlungen mit dem Direktor des Théâtre Lyrique diesen auf, betreffs der gemeinfreien Werke für die Vergangenheit und die Zukunft auf den Vorteil zu verzichten, der für ihn aus der bestehenden Gesetzgebung resultiert, unter Verdeutlichung des Umstandes, daß die Gesellschaft aufgrund dieser Modifikationen im Rahmen der in Art. 19 wiedergegebenen Tarife geblieben ist.

Der Direktor des Théâtre Lyrique stimmt, von der Gerechtigkeit und Angemessenheit dieses Anliegens überzeugt, zu, daß der Vorteil, der für ihn aus der aktuellen Gesetzgebung betreffs der gemeinfreien Werke resultiert, folgenden Bedingungen unterworfen wird:

Jedes Mal, wenn in die Zusammensetzung eines Vorstellungsabends eines oder mehrere gemeinfreie Werke aufgenommen werden, werden die Generalagenten der Autorengesellschaft für diese Werke Tantiemen in derselben Höhe erheben, als wenn die Werke von lebenden Autoren stammten.

Diese Tantiemen werden den Erben ersten Grades, wenn solche existieren, zukommen; gibt es sie nicht, werden sie an die Sozialkasse der Gesellschaft abgeführt."

39 zitiert nach Gazette des Tribunaux, 6.2.1859

Die rhetorische Verbrämung dieser Klausel kann nicht überdecken, daß Carvalho unabhängig davon, ob er wirklich von der Gerechtigkeit des Anliegens der SACD überzeugt war, keine Wahl blieb, als sich auf einen solchen Vertrag einzulassen: Anderenfalls hätte die Autorenvereinigung, wie sie es ja bereits in einem anderen Fall vorexerziert hatte⁴⁰, ihren gesamten Mitgliedern verboten, für sein Haus zu arbeiten.⁴¹ Auf diese Weise gelang es der SACD, nach und nach allen französischen Bühnen eine solche Vertragsklausel zu oktroyieren.

Der Mehrheitsbeschluß verpflichtete zudem automatisch die Mitglieder der SACD, bei der Bearbeitung eines gemeinfreien Stückes (bspw. für ein Opernlibretto) die Abführung eines Teils ihrer Tantiemen an die Autorenerben bzw. die Sozialkasse der Gesellschaft hinzunehmen.

Diese einschneidende Maßnahme der Autorenvereinigung führte zu verschiedenen Prozessen, von denen nun zu berichten ist. Bezeichnenderweise kamen die Kläger, die an dem beschriebenen Vorgehen der SACD etwas auszusetzen hatten, dabei aus ihren eigenen Reihen.

bb) Der Prozeß gegen die Tantiemenzahlungen an die Söhne Mozarts und Webers

Der erste Rechtsstreit gegen die SACD⁴² entzündete sich an dem Teil der Regelung, der vorsah, daß im Falle des Vorhandenseins direkter Erben eines Autors, dessen Werke in die *domaine public* fielen, diese in den Genuß der von den Bühnen geleisteten Tantiemen kommen sollten. Aufgrund dieser Klausel wurden zunächst Carl Thomas Mozart, dem damals noch lebenden Sohn von Wolfgang Amadeus⁴³, 8.520 fr. für Aufführungen der *Noces de Figaro* am Théâtre Lyrique übersandt; wenig später erhielt Webers Sohn Max Maria für Aufführungen des *Oberon* eine ähnlich stolze Summe ausbezahlt.

Bereits auf der Vollversammlung der SACD, die die Regelungen beschlossen hatte, war Widerstand gegen diesen Passus wach geworden. Zwei der damaligen Opponenten, Choler und Siraudin, zogen - nachdem die Auszahlungen an die Nachkommen Mozarts und Webers erfolgt waren - vor Gericht, um die Verurteilung ihrer Gesellschaft wegen "*dilapidation des deniers*" zu erreichen. Sie argumentierten, daß sie grundsätzlich mit der beschlossenen Klausel einverstanden seien, solange die erwirtschafteten Gelder dem Sozialfond der SACD zugute kämen. Sobald die Beträge allerdings an Gesellschaftsfremde, die auf solche Zahlungen keinerlei Rechtsanspruch besäßen, ausgekehrt würden, verletze dies die Pflicht der Vereinigung, das gemeinsam erwirtschaftete Vermögen nicht zu verschwenden.

40 vgl. oben S. 73

41 Vgl. in der *Gazette des Tribunaux* vom 31.3.1859 die entsprechende Stelle aus dem Plädoyer des Anwalts Chaudy in einem der späteren Prozesse, in der dieser Zusammenhang ebenfalls betont wird.

42 vgl. *Gazette des Tribunaux*, 6.2.1859, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* V (1859), S. 147 ff. sowie Bayet, S. 385 ff.

43 Zu Carl Thomas Mozart, der seinen Vater um 67 Jahre überlebte, vgl. den entsprechenden Artikel von Walter Hummel, MGG.

Diese Ansicht der Kläger wurde von der überwältigenden Mehrheit der Gesellschaftsmitglieder nicht geteilt. Daher hatte die Vollversammlung der SACD den zusätzlichen Beschluß gefaßt, daß im Falle einer Klage gegen diesen Teil der Regelung der fällige Prozeß im Namen und auf Kosten der gesamten Vereinigung - und nicht nur ihrer ausführenden Organe - geführt werden solle.

Der Rechtsstreit Cholers und Siraudins gegen die SACD war dadurch emotionalisiert, daß es die Erben Mozarts und Webers waren, die als erste unverhofft in den Genuß der großzügigen Geste der Gesellschaft kamen. Denn um beide Komponisten bestand schon damals der Mythos des verkannten und ausgebeuteten Genies, so daß es von vielen gleichsam als moralische Pflicht angesehen wurde, wenigstens an den direkten Erben noch das gutzumachen, was die vorigen Generationen den Schöpfern selbst verwehrt hatten. Besonders eklatant war dieses "Schuldgefühl" im Falle Carl Maria von Webers, da in Paris die Affäre *Freischütz/Robin des Bois*⁴⁴ keinesfalls in Vergessenheit geraten war. So hielt der Anwalt der SACD den Klägern voller Stolz das Dankeschreiben Max Maria von Webers für die Überweisung der *Oberon*-Tantiemen entgegen; dieses würde in den Archiven der Vereinigung verbleiben

*"comme un témoignage de cet esprit de dignité et de confraternité générale qui inspire la littérature dramatique en France"*⁴⁵.

"...als ein Zeugnis dieses Geistes von Würde und allgemeiner Brüderschaft, der die dramatische Literatur in Frankreich inspiriert."

Auch das Gericht mochte in der Willensbildung der Vollversammlung der SACD keinen Verstoß gegen Prinzipien des Vereinsrechts erblicken. Es wies die Klage kostenpflichtig zurück, da das von der Regelung verfolgte Ziel vollends im Einklang mit dem Grundgedanken der Autorenvereinigung, nämlich der Verbesserung der Lage dramatischer Autoren und ihrer Angehörigen, gestanden habe. Daher sei die SACD zu "rechtsgrundlosen" Zahlungen an Autorenerben berechtigt gewesen.

cc) Die Auseinandersetzungen um Opernlibretti und deren Übersetzungen

Wesentlich heikler war das juristische Problem, das bei einem anderen Prozeß⁴⁶, der von der "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD ausgelöst wurde, im Mittelpunkt stand. In dem neuen Rechtsstreit ging es abermals um die Aufführung der *Noces de Figaro* am Théâtre Lyrique. Allerdings standen nicht mehr die Zahlungen an Mozarts Sohn in Frage, sondern die Aufteilung der Tantiemen, die auf den Text der Oper entfielen.

Das Libretto des Werkes war im Auftrag des Théâtre Lyrique von Jules Barbier und Michel Carré übersetzt worden. Die Anwendung der *domaine public*-Klausel

44 vgl. dazu oben S. 173 ff.

45 Gazette des Tribunaux, 6.2.1859

46 vgl. Gazette des Tribunaux, 31.3., 1., 13. und 16.4.1859; Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire V (1859), S. 150 ff. und VII (1861), S. 20 ff. (Berufungsinstanz) sowie Bayet, S. 387 ff.

im Vertrag zwischen SACD und Théâtre Lyrique führte nun zu dem Ergebnis, daß die auf den Text entfallenden 6% der Aufführungseinnahmen zwischen den Übersetzern und dem Sozialfond der SACD (anstelle der nicht mehr lebenden direkten Erben Beaumarchais⁴⁷) aufzuteilen seien. Barbier, der der Meinung war, daß ein Einnahmenanteil von 3% in keinem Verhältnis zu der von den Übersetzern geleisteten Arbeit stünde, verklagte die SACD mit der Begründung, daß die von ihr verwendete *domaine public*-Klausel gegen den *ordre public* verstoße.⁴⁸

Dieser Prozeß, der von Barbier bis in die Berufungsinstanz getrieben wurde, hatte eine nicht unwichtige Vorgeschichte. Barbier und Carré waren nämlich bereits einmal mit der neuen *domaine public*-Klausel der SACD in Konflikt geraten, als sie für Charles Gounod Molières *Le Médecin malgré lui* zu einem Opernlibretto umarbeiteten. Schon anläßlich dieser Bearbeitung forderte der Agent der SACD eine Abgabe zugunsten des Sozialfonds der Gesellschaft von ihnen und begründete dies u.a. damit, daß auch die Bearbeiter eines gemeinfreien Werkes in schädlicher Konkurrenz zu den neuschöpfenden Autoren ständen. Damals hatte man sich schließlich auf einen Kompromiß geeinigt, wonach Barbier und Carré 1/4 ihrer Tantiemen abzugeben hatten. Gounod, der die Molière-Umarbeitung für sich bestellt hatte und zugleich innerhalb der SACD zu den Befürwortern der umstrittenen Klausel gehörte, hatte seine Mitarbeiter zusätzlich dadurch entschädigt, daß er ihnen einen Teil seiner eigenen Tantiemen abtrat.⁴⁹

Anläßlich des Prozesses um *Les noces de Figaro* wurde das Vorgehen der SACD schließlich nach heftigen Diskussionen vor Gericht gebilligt. In der umstrittenen Frage eines eventuellen Verstoßes gegen den *ordre public* zogen sich die Richter auf den Standpunkt zurück, daß Barbier nach einem Gesellschaftsaustritt die Vorteile der gesetzlich angeordneten Existenz einer *domaine public* ohne weiteres genießen könnte. Der SACD wurde konstatiert, daß sie sich bei Abschluß der Verträge mit den Theaterdirektionen noch im Rahmen der Vertragsfreiheit bewegt hätte. Mit diesen Urteilen, die die Problematik der Monopolstellung der SACD geflissentlich übergingen, wurde die jenseits der Gesetze stattfindende "Abschaffung" der *domaine public* für die Aufführungen französischer Bühnen letztlich legitimiert.

dd) Analyse

Die Vorgänge, die hier mit der vereinfachenden Bezeichnung "Abschaffung der *domaine public* durch die SACD" umschrieben wurden, sind in dreifacher Hinsicht interessant.

Zum einen hat die Autorenvereinigung mit ihrem Vorgehen bereits Mitte des vergangenen Jahrhunderts bis zu einem gewissen Grade das verwirklicht, was in der rechtswissenschaftlichen und allgemeinen Diskussion heute wieder (herbeigesehnte oder abgelehnte) Utopie ist: die Gleichbehandlung aller schutzfähigen geistigen

47 Mozarts Textdichter Da Ponte bzw. dessen Erben wurden bei den Berechnungen nicht berücksichtigt, da die Librettistenleistung Da Pontes als *Contrefaçon* galt!

48 Vereinfacht gesagt war er also der Ansicht, daß die von den französischen Gesetzen angeordnete Existenz einer *domaine public* von jedermann als nicht abdingbares Recht beachtet werden müsse.

49 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VII (1861), S. 21

Leistungen unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Entstehung. Aktuell geblieben sind auch die Gründe, die die überwältigende Mehrheit der Mitglieder der SACD zur Befürwortung dieses Schrittes bewog: Die Maßnahme war nämlich nicht nur darauf gerichtet, die Idee der Gleichstellung von *propriété littéraire et artistique* und Sacheigentum zu verwirklichen. Vielmehr diente sie zwei "kulturpolitischen" Zielen: Die Ausgangsbedingungen zeitgenössischer Autoren in ihrer am freien Markt entstandenen Auseinandersetzung mit den "Klassikern" sollten durch sie ebenso verbessert werden wie die mangelhafte materielle Absicherung von freischaffenden Künstlern und ihren Angehörigen. Damit waren bereits zwei der Hauptprobleme benannt, die - wie wohl auch ohne vertiefte Erörterung festgestellt werden kann - bis heute noch keine rundum zufriedenstellende Lösung im modernen Urheberrecht gefunden haben.

Zweitens ist die Tatsache beachtlich, daß bereits in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts das Problem des Verschwindens des Zeitgenössischen aus dem Kulturleben so virulent geworden war, daß sich die Autoren zu energischen Interventionen veranlaßt sahen. Hiervon waren besonders die Komponisten betroffen. Der Beginn einer lebendigen Pflege der Musik vergangener Generationen hatte sich spätestens etwa ab 1820 vermehrt manifestiert. (Das Schlüsselereignis der deutschen Bach-Renaissance, Mendelssohns Aufführung der *Matthäuspassion* im Jahre 1829, ist mit Recht eines der meistgenannten Beispiele hierfür.) Die Auswirkungen dieses Wandels auf die Schaffensbedingungen der Komponisten der "Grand Opéra"-Epoche sind, wie die Bemühungen der SACD beweisen, unmittelbar und lebhaft spürbar gewesen. Allerdings fruchtete der von der Autorenvereinigung betriebene Protektionismus wenig: Denn während der Sozialfond der SACD in der Saison 1859/60 noch 3.165 fr. an *domaine public*-Einnahmen erhielt, waren es in der Spielzeit 1869/70 bereits 54.996 fr.⁵⁰ Den allgemeinen Trend zur vermehrten Aufführung von Schauspielen und Opern früherer Epochen konnte die SACD auch in Frankreich nicht aufhalten bzw. verzögern.

Schließlich war die Einführung der neuen *domaine public*-Regelung für die französischen Opernlibrettisten und -übersetzer eine gravierende Beschränkung ihrer Arbeits- bzw. Verdienstmöglichkeiten. Im Klartext bedeutete der Beschluß der SACD für sie, daß sie in allen Fällen der Bearbeitung präexistenter Vorlagen (und diese waren keinesfalls eine seltene Ausnahme!) auf einen wesentlichen Teil ihres vorherigen Verdienstes verzichten mußten. Der von Barbier gegen die SACD geführte Prozeß beweist, wie empfindlich die Operntextdichter und -arrangeure von den Auswirkungen dieses Beschlusses getroffen wurden. Letztlich blieb den Librettisten aber nichts anderes übrig, als die Maßnahme zu akzeptieren, da ein Austritt aus der SACD, der sie wieder in den Genuß der Vergünstigungen der gesetzlichen *domaine public*-Regelung gebracht hätte, mit dem Verlust der von der Gesellschaft gebotenen sozialen Sicherungen hätte erkauf werden müssen. Daß die "Abschaffung" der *domaine public* auch auf das Entstehen neuer Opern durchschlag, beweisen schon die am Rande erwähnten Auseinandersetzungen um Gounods Molière-Oper *Le Médecin malgré lui*. Eine umfassende Untersuchung der Folgen des Schrittes der SACD für die Geschichte der französischen Oper wäre zweifellos - ähnlich wie die Frage nach den Auswirkungen des *Lucrezia Borgia*-

50 vgl. Bayet, S. 169

Urteils und seiner Folgerechtsprechung⁵¹ - ein lohnendes Objekt für libretto-
geschichtliche Forschungen.

Alles in allem unterstreicht die geschilderte "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD nochmals die enorme Bedeutung der Autorenvereinigungen für die Entwicklung des Urheberrechts in Frankreich. Die monopolartige Stellung dieser Gesellschaften erlaubte es ihnen, mitunter förmlich als eine Art "Gegen-Gesetzgeber" zu agieren, in jedem Fall aber die Urheberrechtspraxis nachhaltig zu beeinflussen.⁵²

51 vgl. oben S. 119

52 Allerdings hielt die "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD im Jahre 1904 einer erneuten gerichtlichen Überprüfung nicht mehr stand. Die entsprechenden Klauseln durften danach nicht mehr verwendet werden; vgl. Bayet, S. 385 ff.

Fünfzehntes Kapitel

Die Zeit von 1861 bis 1868

Mit dem nun folgenden Kapitel, das den Musikprozessen und der Entwicklung des Urheberrechts in der Zeit von 1861 bis 1868 gewidmet ist, wird das Ende der "Grand Opéra"-Epoche, die den Rahmen meiner Untersuchung bildet, erreicht. Während die Premieren von Opern wie Meyerbeers *Africaine* 1865 oder Verdis *Don Carlos* 1867 die Tradition der Aufführung großer Opern an der Pariser Académie zu letzten Gipfelpunkten führten, waren es vor Gericht bereits die Erben Scribes und Meyerbeers, die die Urheberrechte dieser Protagonisten der "Grand Opéra" zu wahren suchten.

Der Prozeß, der aus Meyerbeers letztwilligen Verfügungen hinsichtlich seiner unaufgeführt gebliebenen Werke hervorging, erregte allerdings weniger seiner urheberrechtlichen Aspekte wegen als vielmehr deshalb Aufsehen, weil sein Ausgang der Pariser Öffentlichkeit (und der gesamten Nachwelt) ein bereits vollendetes Werk des berühmten Komponisten endgültig vorenthielt. Diesem Rechtsstreit widme ich im Anschluß ein eigenes Kapitel.

Die Klage, mit der die Witwe Eugène Scribes die Bemühungen ihres Mannes um die Ausweitung der *droits d'auteur* fortsetzte, ist dagegen in die Annalen der Urheberrechtsgeschichte eingegangen. Mit ihr schloß sich der von Victor Hugo mit seinen Prozessen gegen Aufführungen des Théâtre Italien begonnene Kreis.

In einem weiteren Rechtsstreit, von dem im Anschluß die Rede sein wird, ging der deutsche Komponist Heinrich Marschner 1861 anläßlich einer Reise nach Paris gegen eine ungenehmigte und verfälschte Druckausgabe seiner Erfolgsoper *Der Vampyr* vor. Diese Affäre gibt Anlaß zu einer näheren Betrachtung der Rolle, die den französischen Musikverlegern im vergangenen Jahrhundert beim Entstehungsprozeß einer Oper zukam.

Während die Prozesse Marschners und der Witwe Scribes ausführlich geschildert werden sollen, fasse ich mehrere andere Rechtstreitigkeiten sowie auch die staatlichen Bemühungen um den Ausbau des Urheberrechts in der fraglichen Zeit in meiner Darstellung lediglich zusammen.

a) Der Prozeß um Marschners "Vampyr"

Heinrich Marschners (1795-1861) Oper *Der Vampyr*, die der Komponist während seiner Tätigkeit am Leipziger Stadttheater schrieb, avancierte gleich nach ihrer Uraufführung im Jahre 1828 zu einem sehr erfolgreichen Bühnenwerk.¹ Die Oper erfreute sich in vielen Staaten Europas noch bis zum Beginn dieses Jahrhunderts einer großen Beliebtheit. In Paris wurde sie im Jahr 1861 zum Gegenstand eines Prozesses, dessen Endergebnis ein letztes Mal die Zeiten wachrief, in denen die

1 vgl. Köhler, Art. "Marschner", New Grove, Löwenberg, a.a.O., Sp. 713 f., sowie Rode, Piper-Enzyklopädie, Art. "Marschner: Der Vampir"

Komponisten aufgrund des Fehlens eines international wirksamen Urheberrechtsschutzes den künstlerisch rücksichtslosen Eingriffen ausländischer Musikverleger in ihr Werk schutzlos ausgeliefert waren.

aa) Sachverhalt und Prozeßverlauf

Marschner war 1859 als Hannoveraner Generalmusikdirektor pensioniert worden. In der Folgezeit versuchte er, für seine 1858 vollendete große romantische Oper *Sangeskönig Hiarne oder Das Tyrsingsschwert* einen geeigneten Uraufführungsort zu finden.² Da der Komponist hoffte, mit diesem Werk an der Pariser Académie reüssieren zu können, trat er 1861 eine Reise in die französische Hauptstadt an. Seine Bemühungen waren allerdings nicht von Erfolg gekrönt, da die Direktion der Opéra nach dem *Tannhäuser*-Skandal³ nichts mehr von deutschen romantischen Opern wissen wollte.

Kurz nach seiner Ankunft in Paris im April 1861 fiel Marschner ein Prospekt des Musikverlegers Aulagnier in die Hände, in der ein Klavierauszug und eine Partiturausgabe seines *Vampyr* sowie auch ein Klavierauszug seiner Oper *Der Templer und die Jüdin* angeboten wurden. Diese Tatsache mußte den Komponisten erstaunen, da er Aulagnier überhaupt nicht kannte. Zudem hatte er stets streng darauf geachtet, daß die Partituren seiner Opern nicht gedruckt wurden, um sein Aufführungsrecht (resp. die Einnahmen aus den Leihgebühren für das Aufführungsmaterial) nicht zu gefährden. Marschner begab sich daraufhin in Aulagniers Geschäft und erstand die besagten Ausgaben. Dabei stellte er fest, daß Aulagniers Drucke anstelle der gesprochenen Dialoge kompositorisch minderwertige Rezitative enthielten, ohne daß aus den Ausgaben hervorging, daß diese nicht original waren. Dies alles veranlaßte den Komponisten, gegen den Verleger Klage zu erheben.

Unmittelbar nach Klageerhebung erreichte Marschner ein Brief Aulagniers. In diesem bedauerte der Verleger, daß Marschner keine Verständigung im Guten versucht hätte. Weiter hieß es:

2 Die Oper wurde schließlich 1863 posthum in Frankfurt am Main uraufgeführt; vgl. Schläder, Piper-Enzyklopädie, Art. "Marschner: Das Schloß am Ätna"

3 Die Darbietung von Wagners Oper an der Académie hatte im März 1861 in einem Fiasko geendet und mußte nach drei Aufführungen abgesetzt werden. Lajarte, a.a.O., S. 230, merkte dazu in seinem 1876 erschienenen Katalog an: "*Tous nos contemporains se souviennent du vacarme indicible qui accueillit l'oeuvre de Wagner, qu'une haute influence étrangère avait imposée à l'administration de l'Opéra. Nous sommes loin d'accepter les théories musicales du soi-disant réformateur allemand; mais nous devons convenir que sa partition contient des beautés de premier ordre, au milieu d'insanités ridicules. La justice sommaire que lui a infligée le public parisien a été, par conséquent, une faute que nous n'essayerons pas d'excuser.*" ("Alle meine Zeitgenossen erinnern sich des unaussprechlichen Lärms, der das Werk von Wagner, das ein starker ausländischer Einfluß der Opernleitung auferlegt hatte, empfing. Ich bin weit davon entfernt, die Theorien des selbsternannten Reformators aus Deutschland zu akzeptieren; aber ich muß einräumen, daß seine Partitur - neben lächerlichen Verrücktheiten - Schönheiten ersten Ranges enthält. Das summarische Urteil, das das Pariser Publikum über ihn gesprochen hat, ist deshalb ein Fehler gewesen, den ich nicht zu entschuldigen versuche.")

"Vous ignorez peut-être les dispositions de la loi sur la propriété littéraire, et surtout les usages internationaux qui constituent le domaine public en France. Vous devez cependant savoir que les oeuvres de Beethoven, des Weber, Rossini, Meyerbeer, Mendelsohn, Spohr, Hummel, etc., ont été publiées en France exactement dans les mêmes circonstances que votre Vampire. ...

Si je me suis décidé, en 1843, à publier le Vampire et le Templier, c'est que j'ai été séduit par la beauté de ces ouvrages, et que les publications avaient pour but de vous rendre populaire en France, où vous êtes complètement inconnu et ignoré. J'attendais de vous des remerciements plutôt qu'une assignation. ...

Je subirai votre procès si vous y tenez; mais voulez-vous suivre un conseil dans lequel votre amour-propre, votre gloire et vos intérêts sont en commun? Eh bien! au lieu de me faire un procès pour avoir publié votre Vampire et le Templier, faites tous vos efforts pour faire montrer un de ces deux ouvrages sur le grand Opéra à Paris. La magnificence des sujets, et surtout la hauteur de votre musique, les rendent dignes d'une pareille scène, et alors, vous deviendrez le compositeur à la mode, on vous offrira 20.000 fr. pour le premier grand ouvrage qui vous sera commandé, et vous savez ce que rendent les droits d'auteur en France. Votre Vampire aura été le grain de blé abandonné dans un terrain, mais dont vous recueillerez une abondante moisson.

Je dois répondre maintenant au grief le plus important de votre assignation. Vous vous plaignez de la manière dont on a pu se procurer les parties d'orchestre. J'ignore quels ont été nos arrangements en Allemagne, mais je suis convaincu que moi, au-delà des frontières, je n'ai pas à m'en occuper. Quand un éditeur a besoin d'une partition, sans s'occuper si elle est publiée ou non, il en fait la demande à son correspondant, qui lui envoie ou ne lui envoie pas cet ouvrage, suivant les circonstances qui peuvent empêcher que cet envoi se fasse en toute loyauté... Si pour le Vampire il y a eu un dépositaire infidèle, je ne crois pas que l'éditeur, qui a dû l'ignorer, puisse en être recherché; mais je viens vous dire avec franchise que je n'ai été pour rien dans la demande, dans l'envoi et dans la traduction du Vampire; j'ai reçu cela tout fait à Paris...

Du reste, Monsieur, si vous croyez que votre intérêt soit compromis dans cette affaire, je vous dirai que, pour moi, elle n'est d'aucun intérêt; le Vampire a été joué une seule fois à Liège sans succès, et cette publication dont je m'étais enthousiasmé a eu pour moi un résultat si déplorable que depuis quinze ans j'ai détruit et fondu la partition et les parties d'orchestre, dont il ne reste que quelques exemplaires d'un seul tirage qui a été fait.

Un dernier mot sur le grief que vous me reprochez d'avoir ajouté au Vampire des récitatifs qui ne seraient pas de vous. D'abord je me déclare parfaitement innocent du fait; j'ignore même s'il est exact, mais à la rigueur, personne n'a jamais contesté à un arrangeur le droit d'ajuster un ouvrage étranger aux exigences de la scène française, de supprimer, d'allonger ou de modifier la musique, et même l'orchestration. Les exemples consacrés par le silence des auteurs et les succès obtenus ne manquent pas; témoins les mille représentations de Robin des Bois, arrangé, mutilé, augmenté par Castil-Blaze, mis en balance avec la chute et l'enterrement solennel du Freischütz, que les admirateurs imprudents de Weber ont voulu donner au grand complet, en y ajoutant même les récitatifs de Berlioz au grand Opéra... Je pourrais citer des milliers d'exemples qui prouvent que, quelque grand que puisse être le talent d'un

compositeur, il ne doit pas faire des lumières et de l'expérience d'un arrangeur éclairé, qui a le talent d'ajuster son oeuvre aux exigences d'un autre peuple, et je ne sache pas que Weber, ni Meyerbeer, ni Haendel aient jamais fait de procès à ces arrangeurs. En résumé, je tiens si peu à cet ouvrage que, tout en réservant mes droits sur la traduction, je vous offre volontairement de vous livrer tous les exemplaires qui peuvent rester en magasin... J'ai l'honneur de vous saluer, Aulagnier"⁴

"Sie kennen vielleicht die Vorschriften des Gesetzes über das geistige Eigentum und vor allem die internationalen Gebräuche nicht, aus denen sich in Frankreich die Gemeinfreiheit ergibt. Sie sollten dennoch wissen, daß die Werke von Beethoven, von Weber, Rossini, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr, Hummel etc. unter denselben Umständen wie ihr "Vampyr" veröffentlicht worden sind. ... Wenn ich mich im Jahre 1843 entschieden habe, den "Vampyr" und den "Templer" zu veröffentlichen, dann deshalb, weil ich von der Schönheit dieser Werke verführt worden bin und Sie mit diesen Publikationen in Frankreich, wo Sie vollkommen unbekannt und ignoriert sind, bekannt machen wollte. Ich hätte von Ihnen eher Dankesbekundungen als eine gerichtliche Vorladung erwartet. ... Ich werde mich Ihrem Prozeß stellen, wenn sie daran festhalten; aber wollen Sie einem Rat folgen, der Ihrer Eigenliebe, Ihrem Ruhm und Ihren Interessen in gleicher Weise gerecht wird? Also gut! unternehmen Sie, statt mir einen Prozeß zu machen, weil ich Ihren "Vampyr" und den "Templer" veröffentlicht habe, alle möglichen Anstrengungen, um eines dieser Werke in der großen Oper von Paris zeigen zu lassen. Die Großartigkeit der Sujets und vor allem die Klasse Ihrer Musik machen diese Werke einer solchen Bühne würdig, und Sie werden so der Komponist *à la mode* werden, man wird Ihnen 20.000 fr. für das erste Auftragswerk anbieten, und Sie wissen ja, wieviel die Urheberrechte in Frankreich einbringen. Ihr "Vampyr" wird das fallengelassene Weizenkorn in einem Terrain sein, von dem Sie reiche Frucht erhalten werden. Ich muß nun auf den schwersten Vorwurf Ihrer Klageschrift antworten. Sie beschwerten sich über die Art und Weise, mit der man sich die Orchesterstimmen beschaffen konnte. Ich weiß nicht, welches die Arrangements unseres Hauses in Deutschland gewesen sind, aber ich bin davon überzeugt, daß ich mich, jenseits der Grenzen, nicht darum zu kümmern habe. Wenn ein Verleger eine Partitur braucht, richtet er, ohne sich damit zu befassen, ob sie veröffentlicht ist oder nicht, eine Anfrage an seinen Korrespondenten, der ihm dieses Werk zuschickt oder nicht, je nach den Umständen, die einer Versendung in aller Aufrichtigkeit entgegenstehen können... Wenn es im Falle des "Vampyr" einen untreuen Verwahrer gegeben hat, glaube ich nicht, daß der Verleger, der dies nicht hat wissen können, deswegen belangt werden kann; ich habe Ihnen aber gerade mit aller Offenheit gesagt, daß ich nicht im mindesten in die Bestellung, die Versendung und Übersetzung des *Vampyr* verwickelt war; ich habe das alles fertig in Paris erhalten... Wenn Sie, mein Herr, indessen glauben, daß Ihre Interessen in dieser Angelegenheit kompromittiert worden sind, werde ich Ihnen sa-

4 zitiert nach Gazette des Tribunaux, 26.5.1861

gen, daß sie für mich nicht vom geringsten Interesse ist; der "Vampyr" ist einmal erfolglos in Lüttich gespielt worden, und diese Veröffentlichung, für die ich mich begeistert hatte, hat für mich ein so beklagenswertes Resultat erbracht, daß ich seit fünfzehn Jahren Ihre Partitur und die Orchesterstimmen, von denen nur noch ein paar Exemplare der einzigen Auflage übrig geblieben sind, zerstört und eingeschmolzen habe.

Ein letztes Wort zu dem Beschwerdepunkt, mit dem Sie mich tadeln, beim "Vampyr" Rezitative hinzugefügt zu haben, die nicht von Ihnen stammten. Zunächst erkläre ich meine vollkommene Unschuld an dieser Tatsache; ich weiß nicht einmal, ob sie zutrifft. Aber wenn schon: Niemand hat jemals einem Bearbeiter das Recht bestritten, ein ausländisches Werk den Erfordernissen der französischen Bühne anzupassen, zu streichen, zu verlängern oder Musik und sogar Orchestration zu modifizieren. An vom Schweigen der Autoren und dem erhaltenen Erfolg geweihten Beispielen fehlt es nicht; Zeugnisse sind die tausend Vorstellungen des *Robin des Bois*, arrangiert, verstümmelt und erweitert von Castil-Blaze, verglichen mit dem Reinfall und der heiligen Beerdigung des *Freischütz*, den die unklugen Bewunderer Webers als großes Ganzes geben wollten, ihm sogar noch die Rezitative Berlioz' in der großen Oper hinzuzufügend... Ich könnte tausend Beispiele anfügen, die belegen, daß - wie groß auch immer das Talent eines Komponisten sein mag - er doch der Lichte und der Erfahrung eines begnadeten Arrangeurs bedarf, der das Talent hat, sein Werk an die Erwartungen eines anderen Volkes anzupassen, und ich wüßte nicht, daß Weber noch Meyerbeer noch Händel diesen Arrangeuren jemals einen Prozeß gemacht hätten.

Alles in allem hänge ich so wenig an diesem Werk, daß ich Ihnen - unter Wahrung meiner Rechte an der Übersetzung - freiwillig anbiete, alle Exemplare auszuliefern, die im Magazin verblieben sein könnten.

Mit freundlichem Gruß,
Aulagnier"

In diesem Brief wurde bereits weitgehend die Linie vorgezeichnet, an die sich auch der Anwalt Aulagniers im erstinstanzlichen Prozeß hielt, der im Mai 1861 vor dem *Tribunal Civil de la Seine* stattfand⁵. Der Advokat wußte noch einige zusätzliche Präzision in die Verkaufsziffern der fraglichen Ausgaben des Verlegers zu bringen: Danach waren von den zehn zunächst erstellten Partituren des *Vampyr* acht unverkauft geblieben (außer der vom Komponisten erstandenen Ausgabe hatte lediglich der Direktor des Theaters in Lüttich ein Exemplar gekauft). Von den Klavierauszügen, deren Auflage 25 Stück betrug, waren drei in das gesetzlich vorgeschriebene Depot für Druckwerke geleitet worden, fünf weitere hatte der Übersetzer für sich ausbedungen, und lediglich ein einziges Exemplar dieser Auflage (eben das von Marschner erworbene!) war frei verkauft worden:

"Mon client fut donc très surpris lorsqu'en 1861 un acheteur se présente dans ses magasins et demande la partition du Vampire. Que se passait-il dans le monde musical pour que l'on tirât cette oeuvre de la poussière et de l'oubli où elle était ensevelie depuis longtemps? Hélas! c'était l'auteur lui-même qui venait acheter la

5 vgl. dazu Gazette des Tribunaux, 26.5.1861

*seule partition qui eût jamais été demandée, et cela pour faire à M. Aulagnier le procès actuel.*⁶

"Mein Mandant war also sehr überrascht, als sich 1861 ein Käufer in seinen Magazinen zeigt und eine Partitur des "Vampyr" verlangt. Was ging in der Welt der Musik vor, daß man dieses Werk aus dem Staub und der Vergessenheit zog, in der es seit langem beerdigt war? Es war - leider Gottes! - der Autor selbst, der kam, um die einzige jemals verlangte Partitur zu kaufen, und das, um Herrn Aulagnier diesen Prozeß zu machen."

Rechtlich argumentierte Aulagniers Anwalt damit, daß der *Vampyr* vor dem Jahre 1843 bereits außerhalb Frankreichs aufgeführt worden war und daher - da das Gegenseitigkeitsabkommen zwischen Frankreich und dem Königreich Hannover erst 1852 abgeschlossen wurde - in die *domaine public* gefallen wäre. In jedem Fall sei ein eventuelles Contrefaçon-Delikt Aulagniers aber - nach der damals noch geltenden Rechtsprechung⁷ - seit dem Jahre 1846 verjährt.

Marschners Advokat betonte demgegenüber die Tatsache, daß die Orchesterpartitur des *Vampyr*s nie veröffentlicht worden sei, weswegen sie auch zu keinem Zeitpunkt hätte gemeinfrei werden können. Da die Drucke weiterhin zum Verkauf angeboten würden, könne auch die Einrede der Verjährung kein Gehör finden. Dieser Argumentation schloß sich das erstinstanzliche Urteil an, das im übrigen mehr von gesundem Rechtsempfinden denn von einer sorgfältigen Auseinandersetzung mit der damals aktuellen Rechtsprechung geprägt war. Marschner erhielt für den von ihm erlittenen Schaden ("*à la fois moral et matériel*") eine Entschädigung in Höhe von immerhin 500 fr. zugesprochen, nicht jedoch die von seinem Anwalt geforderten 20.000 fr.

Gegen dieses Urteil ging Aulagnier in die Berufung. Bevor es zu einer zweitinstanzlichen Verhandlung kommen konnte, reiste Marschner - in der Erkenntnis, an der Opéra nichts erreichen zu können - aus Paris ab. Wenige Monate später starb der Komponist. Dieser Umstand verzögerte den Fortgang des Rechtsstreites erheblich. Schließlich kam es im März 1863 zur erneuten Verhandlung der Sache vor der *Cour Impériale de Paris*.⁸ Nachdem der Vortrag der Anwälte keine neuen Aspekte ans Tageslicht gebracht hatte, änderte die *Cour* in einem oberflächlichen und wenig engagierten Urteil die Entscheidung der ersten Instanz. Das Berufungsgericht ging ohne nähere Argumentation davon aus, daß der *Vampyr* zur Zeit der Drucklegung durch Aulagnier in Frankreich gemeinfrei gewesen sei und daher - auch mit Hinzufügungen - hätte gedruckt werden dürfen.

6 Gazette des Tribunaux, 26.5.1861

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

8 vgl. Gazette des Tribunaux, 23.3.1863

bb) Anmerkungen zur Rolle der Musikverleger bei der Aufführung von Opern während der "Grand Opéra"-Epoche

Der Rechtsstreit Marschners gegen den Pariser Musikverleger Aulagnier ist für die Entwicklung des musikalischen Urheberrechts allenfalls von marginaler Bedeutung gewesen. Dementsprechend hat der Prozeß, obschon er aufgrund seiner wenig überzeugenden Gerichtsentscheidungen durchaus Diskussionsstoff geboten hätte, in juristischen Kreisen niemals Aufsehen erregt und braucht auch hier nicht unter diesem Aspekt betrachtet zu werden.

So weit das Schicksal von Marschners *Vampyr* in Frankreich Licht auf die Auswirkungen des Fehlens eines grenzübergreifenden Urheberrechtsschutzes auf die Komponisten im allgemeinen und die Opernkomponisten im besonderen wirft, kann an dieser Stelle auf die entsprechenden Ausführungen anläßlich der Darstellung der Pariser Rezeptionsgeschichte von Webers *Freischütz*⁹ verwiesen werden.

Die folgende Betrachtung dieses Prozesses geht besonders auf die Rolle der Musikverleger im Opernbetrieb der damaligen Zeit und ihre Funktion bei der Produktion einer neuen Oper ein. Hierzu bietet der eben ausschnittsweise wiedergegebene Brief Aulagniers an Marschner einige interessante Anhaltspunkte, die mit anderem Material zu einer knappen Skizze zusammengefügt werden sollen.

Aulagniers Brief an Marschner, der hier nicht hinsichtlich der Triftigkeit der darin abgegebenen Darstellungen hinterfragt werden soll, ist das Zeugnis einer fehlgeschlagenen Spekulation: In der Annahme, daß Marschners *Vampyr*, der in den Jahren nach seiner Uraufführung in ganz Deutschland und auf vielen Bühnen Europas mit Erfolg gespielt wurde¹⁰, auch in Frankreich zu einem Publikumserfolg werden könnte, hatte sich Aulagnier die Partitur verschafft und - unter Ausnutzung der damaligen Urheberrechtslage - gedruckt. Die Investitionen in dieses Unternehmen - neben den Druckkosten verschiedene Ausgaben für die Anpassung des Werkes an den (vermuteten oder tatsächlichen) Geschmack des französischen Opernpublikums - hätten sich rentiert, sobald mehrere Opernhäuser das ihnen "mundgerecht" mit gedruckter französischer Partitur angebotene Werk gespielt und dabei Publikumszuspruch gefunden hätten. Dann nämlich hätte sich die Oper nicht nur auf immer weitere Bühnen verbreitet, sondern es hätte auch eine rege Nachfrage nach den eigentlich gewinnbringenden Klavierauszügen eingesetzt, auf die Aulagnier sich durch das gesetzliche Depot ein Exklusivrecht gesichert hatte. Von der unternehmerischen Strategie her gesehen war dieser Versuch, eine neue (bzw. unbekante) Oper aufgrund der Hoffnung auf eigenen Profit zu lancieren, ein ganz übliches Verhalten eines Verlegers auf dem damaligen Musikmarkt.

Als üblich kann übrigens auch durchaus bezeichnet werden, daß sich die Hoffnungen des Musikverlegers nicht erfüllten. Denn wenn es schon generell zu bezweifeln ist, ob das Prädikat "*an art and a business*" die "Grand Opéra" treffend umschreibt¹¹, so jedenfalls gewiß nicht in dem Sinne, daß sich mit Musiktheater zur Zeit der "Grand Opéra" immer oder auch nur häufig gute Geschäfte machen ließen.

9 vgl. oben S. 173 ff.

10 Genaue Angaben bei Löwenberg, a.a.O., Sp. 713 f. und Rode, Piper-Enzyklopädie, Art. "Marschner: Der Vampir"

11 vgl. dazu oben S. 52 ff.

Schon aus dem sehr lückenhaften Material, das heute zu diesem Punkt zur Verfügung steht, läßt sich eher das Gegenteil erschließen: Wie Devriès und Lesure erarbeitet haben¹², gelang es bei weitem nicht allen der zahlreichen Pariser Musikverlage, auch nur halbwegs solide zu wirtschaften, so daß zwischen 1827 und 1900 nicht weniger als 50 *éditeurs en musique* Konkurs anzumelden hatten. Selbst große und scheinbar florierende Verlagshäuser waren in Wirklichkeit von unheilbarer Marodität befallen; oftmals suchten Verleger in wirtschaftlichen Krisen mittels aberwitziger Kredite und Investitionen einen Ausweg.

Wie es um die Geschäfte der Operndirektoren bestellt war, beweist schon ein Blick auf die Tatsache, daß an den meisten Bühnen Direktionswechsel im Abstand weniger Spielzeiten an der Tagesordnung waren.¹³ Im Archiv der Opéra werden verschiedene "Brandschreiben" von Direktoren mit der Bitte um Erhöhung der staatlichen Subvention aufbewahrt, in denen die finanzielle Situation des Hauses teilweise drastisch beschrieben wird.¹⁴

Was die wirtschaftliche Situation der Opernkomponisten betrifft, so dürfte diese ebenfalls nur in einigen wenigen Ausnahmefällen befriedigend gewesen sein, während das Gros der musikalischen Autoren - trotz der für ihre Zeit vorbildlichen urheberrechtlichen Absicherung - von Nebentätigkeiten oder der Produktion absatzträchtiger Tanz- oder Salonmusik leben mußte.¹⁵ Schließlich war die Misere der breiten Masse von Orchestermusikern, Ballettänzern, Choristen, Bühnenarbeitern, Platzanweisern etc. groß.¹⁶

Der Brief Aulagniers dokumentiert insofern ein Stück Alltag eines Pariser Musikverlegers zur Zeit der "Grand Opéra". Auf der Suche nach einem Erfolgsstück, das - wie bspw. *Les Huguenots* oder *Robin des Bois* - Autor, Musikverlag und Opernhäuser aus allen finanziellen Misereen retten konnte, scheuten die Verleger weder vor Investitionen noch vor künstlerisch und rechtlich zweifelhaften Eingriffen zurück und versuchten, den Operndirektoren ihre Ware schmackhaft zu machen.

Dabei wußten die Verleger, daß die Operndirektoren bei ihrer Kalkulation auf ihre Mithilfe angewiesen waren, da jenen die Aufführungen alleine angesichts der hohen Unkosten nicht genügend Geld eingebracht hätten. Das Problem der Finanzierung von Opernaufführungen hatte sich nämlich durch die Trennung von Aufführungs- und Veröffentlichungsrecht verschärft. War es vor der Anerkennung eines eigenständigen Aufführungsrechts noch üblich gewesen, daß der Komponist seine Oper für einen Fixbetrag verkaufte und der Operndirektor danach Nutznießer beider

12 Devriès/Lesure, a.a.O., S. 9 f.

13 vgl. oben 3. Kapitel, Fn. 17, S. 56

14 Als Beispiel seien hier nur die zahllosen (unveröffentlichten) Dokumente genannt, die sich im Schuber 1185 des Fonds AJ 13 der Archives nationales (dem ehemaligen Archiv der Opéra) befinden, darunter - namentlich aus den 1850er Jahren - mehrere Gutachten zu der Frage, ob die Académie wegen ihrer Finanzschwierigkeiten geschlossen werden müßte.

15 Leider fehlen gerade hinsichtlich der wirtschaftlichen Situation der Komponisten der "Grand Opéra"-Epoche verläßliche Angaben dazu, wie und wieviel diese verdient haben. Es wäre zu wünschen, daß diese Lücke in der "Grand Opéra"-Forschung eines Tages geschlossen werden könnte.

16 Véron, a.a.O., schildert im dritten Band seiner Memoiren, in dem er ausführlich auf seine Tätigkeit als Direktor der Opéra eingeht, in anschaulicher Weise das Elend, dem er in der Alltagsarbeit dieser Bühne begegnet ist. Eindrucksvolle Zeugnisse hierfür sind auch die Rundbriefe und Aufrufe der von Baron Taylor 1839 und 1843 gegründeten Hilfsorganisationen für Schauspieler und Musiker, vgl. Agnel, S. 231 ff.

Rechte war¹⁷ - also auch alleiniger Vertragspartner des Verlegers -, so änderte die durch die Gesetze von 1791 und 1793 geschaffene neue Rechtslage diesen Zustand grundlegend. Nunmehr war dem Operndirektor von Rechts wegen eine Beteiligung an den Erlösen aus der Veröffentlichung einer Oper verwehrt.

In der Praxis verstanden es die Operndirektoren allerdings, die Verleger (die auf die Popularisierung der von ihnen verlegten Opern durch Aufführungen angewiesen waren) weiterhin zur Finanzierung ihrer Produktionen heranzuziehen. In den von mir untersuchten Prozessen finden sich hierfür zwei Modelle:

- a) Im ersten Fall rechnete eine Operndirektion dem Komponisten die Mindestlöse, die er von seinem Verleger zu erwarten hatte, in sein Honorar hinein. (Umgekehrt berechnete Verdis Verleger Ricordi, als er dem Komponisten auf dessen Wunsch die *Rigoletto*-Rechte für Frankreich, Holland und Belgien zurückübertrug, genauestens die Einnahmen, die Verdi jenseits der Veröffentlichungen für Aufführungen seiner Oper zu erwarten hatte.¹⁸)
- b) Die andere gebräuchliche Vorgehensweise führte 1830 zu einem (im Wege des Vergleichs entschiedenen) Prozeß des damaligen Direktors des Théâtre Italien gegen den Komponisten Michel Carafa.¹⁹ Zwischen den Parteien war vereinbart worden, daß der Komponist für die Aufführung seiner neukomponierten Oper *Le nozze di Lammermoor* 5.000 fr. erhielt; an den Einnahmen aus der Veröffentlichung des Werkes sollte der Operndirektor zur Hälfte beteiligt werden. Noch vor der Uraufführung erhielt Carafa das Angebot eines Verlegers, der ihm 8.000 fr. für das Veröffentlichungsrecht an dem neuen Werk bot. Diese Offerte lehnte der Komponist ab, da er darauf spekulierte, daß er seine Oper nach Beginn der Aufführungen zu einem höheren Preis würde verkaufen können. Nachdem das Théâtre Italien *Le nozze di Lammermoor* aber nach nur drei Vorstellungen aus seinem Spielplan nahm, sah sich Carafa schließlich gezwungen, sein Werk gegen Gewährung von 12 Freixemplaren zum Druck freizugeben, da alleine die Herstellung eines kompletten Klavierauszuges einer Oper damals Druckkosten in Höhe von 7.000 fr verursachte. Der Operndirektor strengte einen Prozeß an, da Carafa nach seiner Meinung nicht zu einer solchen Verfügung berechtigt gewesen war, ohne seine Genehmigung einzuholen.

17 Dieser Umstand war einer der Hauptgründe dafür, daß Komponisten wie Mozart u.a., die an den Klavierauszügen ihrer Opern nicht verdienten, Bearbeitungen ihrer eigenen Werke für beliebte Kammermusikbesetzungen schrieben. Durch das Recht auf freie Bearbeitung musikalischer Werke, das bspw. in Österreich bis in die zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hinein überlebt hat, wurden die Opernkomponisten daher in einem gewissen Sinne geschützt. Denn diese Regelung erlaubte es ihnen, von dem Erfolg ihrer Opern, an denen sie nach dem Verkauf an einen Operndirektor weder Aufführungs- noch Veröffentlichungsrecht mehr besaßen, wenigstens über Umwege noch zu partizipieren.

Vgl. Unverricht, S. 574, der das allmähliche Entstehen eines Aufführungsrechts für Opern - leider unter verfehlter Darstellung der Rechtslage in Frankreich - dokumentiert.

18 vgl. Verdi, Copialettere, S. 166 ff., insbes. S. 178 ff.

19 Gazette des Tribunaux, 28.10.1830

Schon die Tatsache, daß es unter den von mir untersuchten Rechtsstreitigkeiten um Opern kaum einen Prozeß gegeben hat, in den nicht auch ein Musikverleger in irgendeiner Weise verwickelt war, zeigt an, welchen Einfluß die Pariser Musikverleger auf die damaligen Opernaufführungen genommen haben. Im Falle einiger für Paris geschriebener italienischer Opern ging dies sogar so weit, daß - so bspw. bei Bellinis *I Puritani*²⁰ - der Verleger (in diesem Falle Troupenas) die Librettovorlage der Oper und die Zahl der Akte festlegte. Bellini erhielt für die komplette Übertragung aller Rechte - inklusive eines Anteils von 1.000 fr. für seinen Librettisten - 11.000 fr.; an dieser Summe war der Direktor des Théâtre Italien, der sich zur Aufführung des Werkes mit einem erstklassigen Gesangsensemble verpflichtete, mit (lediglich!) 2.000 fr. beteiligt.

Die genannten Beispiele bezeugen, daß die Verwicklung der Verleger in die Produktion einer Oper zumindest in Paris nicht erst nach dem Premierenabend begann. Vielmehr verlangten die Gesetze des Marktes von den Verlegern, schon weit im Vorfeld der ersten Aufführung einer neuen Oper zu investieren und Einfluß auf Autoren und Operndirektoren zu nehmen, um das Recht auf Veröffentlichung eines möglichst gewinnbringenden Werkes zu erhalten.

Faktisch mußten die Verleger zunächst versuchen, Komponisten und Librettisten zur Übertragung des Veröffentlichungsrechts von im Entstehen begriffenen Opern zu bewegen.²¹ Gegenüber den Operndirektoren ging es dann darum, diese zur Aufführung der fraglichen Oper zu bewegen, um auf diese Weise ihre Ware "an den Mann", nämlich den Opernbesucher als potentiellen Käufer eines Klavierauszugs, zu bringen.²²

Ungeklärt ist, inwieweit die Verleger durch Interventionen gegenüber Autoren und Operndirektoren auch Einfluß auf die künstlerische Ausgestaltung einer neuen Oper zu nehmen pflegten. Der erwähnte Fall von Bellinis italienischer Oper *I Puritani* kann gewiß nicht ohne weiteres auf die "Grand Opéra" oder die "Opéra Comique" übertragen werden. Allerdings wies Ursula Günther anhand der Umarbeitung von Verdis *Macbeth* nach, daß auch dort ein Verleger (Léon Escudier) entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung einer Oper nahm, teilweise sogar gegen Verdis Willen.²³

20 vgl. Gazette des Tribunaux, 25.2.1855 (Affäre Vatel/Ragani)

21 Die berühmtesten und erfolgreichsten Komponisten der Zeit der "Grand Opéra" (wie Rossini, Verdi oder Meyerbeer) ließen ihre Werke in der Regel immer in Zusammenarbeit mit demselben Verleger veröffentlichen, ohne sich allerdings durch einen Exklusivvertrag an diesen zu binden (dies ermöglichte es ihnen, bei jedem Werk in neue Preisverhandlungen einzutreten und hielt die Verleger darüberhinaus zur Wahrung eines hohen Qualitätsstandards an).

22 Freilich trägt der Fall Aulagnier/Marschner, bei dem es um eine für ein deutsches Opernhaus geschriebene und lediglich nachträglich übersetzte und eingerichtete Partitur ging, außergewöhnliche Züge, da den Operndirektoren hier eine bereits fertig gedruckte Partitur angeboten wurde.

23 Am 11.3.1865 schrieb Verdi an Escudier: "...V'ho scritto stamattina una lunga lettera, ed ora prima di partire vi scrivo queste poche righe perchè m'ha sorpreso il vostro foglio che annuncia 'Macbet opera en cinq actes'!!! En cinq actes? - da quando in quà?... "("...Ich habe Ihnen heute morgen einen langen Brief geschrieben, und schreibe Ihnen jetzt vor dem Weggehen diese wenigen Zeilen, weil mich Ihr Blatt überrascht hat, das ankündigt: "Macbeth, Oper in fünf Akten"!!!! In fünf Akten? - seit wann das denn?..."). Verdis Brief wird hier zitiert nach Rosen/Porter, S. 113; vgl. auch den Artikel von Günther, ibidem, S. 174 ff.

Ohne schon detaillierte Aussagen treffen zu können, wird man deshalb konstatieren dürfen, daß die Trennung von Veröffentlichungs- und Aufführungsrecht die Bedeutung der Verleger im Entstehungsprozeß einer Oper wesentlich erhöht hat.²⁴

b) Der Prozeß der Witwe Scribes 1863-67

Der Tod Eugène Scribes am 20. Februar 1861 bedeutete nicht nur für die damalige Opernwelt, die in ihm ihren mit Abstand bedeutendsten Librettisten verlor, sondern auch für die SACD einen schwerwiegenden Verlust. In seiner fast dreißigjährigen Amtszeit als Präsident dieser Autorenvereinigung hatte Scribe an sämtlichen wesentlichen Verbesserungen der Rechte von Bühnenaufgebern auf nationaler und internationaler Ebene mitgewirkt und sich dabei nicht gescheut, seinen persönlichen Einfluß bei Verhandlungen mit den Theaterdirektionen ins Spiel zu bringen.²⁵ Mit seinem Namen sollte schließlich, wie nun zu berichten ist, noch posthum die von seiner Witwe durchgesetzte Änderung der Rechtsprechung zur Verjährung von Contrefaçon verbunden sein.

Streitgegenstand des von Scribes Witwe geführten Prozesses war die im Februar 1859 in Rom uraufgeführte Verdi-Oper *Un Ballo in maschera*, deren von Antonio Somma verfertigtes Libretto auf dem aus Scribes Feder stammenden Textbuch von Aubers Oper *Gustave III* beruhte. Im Jahre 1860 ließ Calzado Verdis Werk auf den Spielplan des Théâtre Italien setzen. Dem Operndirektor war dabei bewußt, daß auch Verdis neuestes Opernlibretto nach französischen Maßstäben eine strafbare Contrefaçon darstellte. Es lag auf der Hand, daß Scribe die ungenehmigte Aufführung des Werkes unter Aufbietung aller verfügbaren Mittel verfolgen würde. Calzado, der eine Auseinandersetzung mit dem einflußreichen Librettisten vermeiden wollte, überredete Scribe deshalb zu einem "Gentlemen's Agreement": In einer schriftlich fixierten Übereinkunft erklärte sich Scribe mit der Aufführung von *Un Ballo in maschera* durch das Théâtre Italien einverstanden; als Gegenleistung dafür wurde ihm für alle Vorstellungen der Oper eine Loge zur Verfügung gestellt.

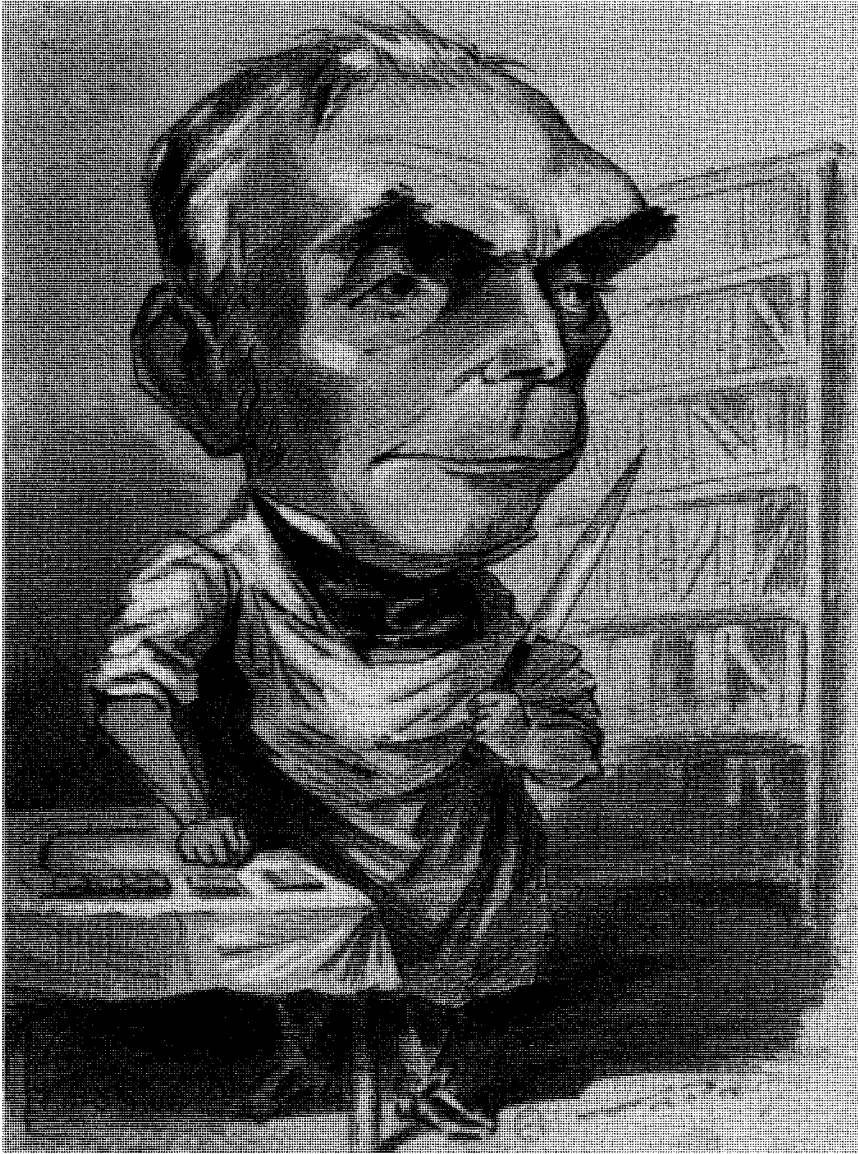
Nach dem Tod Scribes sandte Calzado die Logenplätze für die Vorstellungen des *Ballo in maschera* unaufgefordert weiter an die Witwe des Textdichters. Als der Spanier im März 1863 sein Direktorat beenden mußte²⁶, blieb die Belieferung jedoch abrupt aus, da der neue Direktor des Théâtre Italien, Bagier, sich an die in seinen Augen überflüssige Übereinkunft nicht gebunden fühlte. Er teilte der Witwe des Textdichters auf deren Beschwerde hin mit, daß *Un Ballo in maschera* in Frankreich bereits 1859 erstmals veröffentlicht worden sei, ohne daß ihr Mann dagegen Klage erhoben hätte. Nach der geltenden Rechtsprechung zur Verjährung von Con-

24 Nachdem der materialreiche Katalog von Devriès/Lesure eine zuverlässige Basis für Forschungen über die französischen Musikverleger geschaffen hat, wäre es nun an der Zeit, die Beziehungen dieser Verleger zu Komponisten, Librettisten, Übersetzern und Operndirektoren näher zu untersuchen. Erste auf der Basis solcher Studien - wie bspw. der in Vorbereitung befindlichen Monographie von Anne Randier über den Pariser Musikverleger Schlesinger - ließen sich viele grundlegende Fragen klären.

25 vgl. zur Bedeutung Scribes Pendle, a.a.O., mit einer kurzen Darstellung von Scribes Eintreten für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen der Autoren auf S. 10 ff.

26 vgl. oben S. 226

Abb. 28: Eugène Scribe, Karikatur von Nadarny (?), um 1860



Die Kunst Eugène Scribes (1791 - 1861), des produktivsten und bedeutendsten Librettisten der "Grand Opéra", beruhte - worauf auch die Karikatur anspielt - auf absoluter handwerklicher Perfektion. Der Schriftsteller, der seine ersten Werke bereits während seines später abgebrochenen Jurastudiums veröffentlichte, schuf insgesamt fast 400 Theaterstücke und Opernlibretti, von denen die meisten auf Anhieb erfolgreich waren.

trefaçon²⁷ könne das Werk daher nun überall ohne Genehmigung gespielt werden. Weiterhin kündigte er ihr an, daß das Théâtre Italien auch Donizettis Oper *L'Elisire d'amore* (deren Text eine Contrefaçon von Scribes Libretto für die von Auber vertonte Oper *Philtre* war) und Bellinis *Somnambula* (Text nach Scribes gleichnamigen Vaudeville) wieder ins Programm nehmen werde, ohne sie um Genehmigung zu fragen.

Die Witwe Scribes wandte sich daraufhin an den Advokaten Calmels, der ihr dazu riet, gegen das Verhalten Bagiers und die fehlerhafte Rechtsprechung anzugehen. Hieraus entstand ein Prozeß, der sich in vier Jahren über drei Instanzen hinzog²⁸.

Die Klägerin wußte dabei die juristisch interessierte Öffentlichkeit fast geschlossenen hinter sich versammelt. Einem von ihrem Anwalt Calmels angefertigten Rechtsgutachten, das die Änderung der Rechtsprechung zur Verjährung von Contrefaçon forderte, hatten sich nicht weniger als 15 namhafte Anwälte angeschlossen. In zum Teil deutlichen Worten wurde die bisherige Jurisprudenz geißelt. So hieß es in den Ausführungen von Celliez:

*"C'est le renversement de la loi et de la morale, obtenu à l'aide d'un jeu de mots. ...on rirait d'un étudiant qui, en matière criminelle (sic!), définirait la prescription un mode d'acquérir ce qu'on possède illégitimement. Que dirait-on, si ce novateur ajoutait: La prescription est un mode d'acquérir ce qu'on ne possède pas encore, ce qu'on pourra prendre à autrui? Tel est pourtant le droit qu'on veut créer au profit des contrefacteurs. ... On rougit d'être obligé d'affirmer des vérités aussi simples et des principes qui sont ceux de la plus vulgaire probité; mais quand ils sont méconnus devant la justice, c'est le cas pour chacun de concourir à proclamer ce qui est juste, afin d'affermir les juges dans leur décision, par le témoignage des esprits honnêtes."*²⁹

"Das ist die Umkehrung von Recht und Moral, erlangt mithilfe eines Wortspiels. ...man würde über einen Studenten lachen, der - im Strafrecht (sic!) - die Verjährung als eine Art und Weise definieren würde, etwas zu erwerben, was man unrechtmäßig besitzt. Was würde man sagen, wenn dieser Neuerer hinzufügte: Die Verjährung ist eine Art, etwas zu erwerben, was man noch nicht besitzt, was man aber von anderen nehmen können wird? Dergestalt ist trotzdem das Recht, das man zugunsten der Fälscher schaffen will. ... Man errötet, gezwungen zu sein, so einfache Wahrheiten und Prinzipien der vulgärsten Redlichkeit zu bekräftigen; aber wenn sie von der Justiz nicht anerkannt werden, ist es die Aufgabe jedes Einzelnen, zur Verkündung des Gerechten herbeizutreten, um die Richter durch das Zeugnis ehrenhafter Geister in ihrer Entscheidung auf feste Grundlagen zu setzen."

Nachdem sich die erste Instanz dieser Einsicht noch verweigerte und an der hergebrachten Rechtsprechung festhielt, brach die *Cour Impériale de Paris* in ihrem

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

28 vgl. Annales de la Propriété industrielle, littéraire et artistique X (1864), S. 155 ff., XI (1865), S. 5 ff. und XIII (1867), S. 65 ff., sowie Gazette des Tribunaux, 1.2.1865

29 Annales de la Propriété industrielle, littéraire et artistique X (1864), S. 170 f.

Berufungsurteil mit den Prinzipien der "Vatel/Ragani"-Entscheidung. Ihr Urteilspruch, den Bagier erfolglos mit einem *pourvoi en cassation* anfocht, erklärte, daß die Verjährung von Contrefaçon nur die mehr als drei Jahre zurückliegenden unbemängelten Aufführungen und Publikationen decke, nicht aber für alle Zeiten die Wiederaufführungen und den Verkauf eines gefälschten Werkes ermögliche.

Mit dieser Entscheidung war der "Justizirrtum" der französischen Gerichte, der zu etlichen musikurheberrechtlichen Prozessen von Bedeutung geführt hatte³⁰, endlich und endgültig beseitigt. Hauptleidtragender der neuen Rechtsprechung war der Direktor des Théâtre Italien, Bagier, der gleich nach Erlass des Urteils der *Cour Impériale* von der SACD zur Zahlung von Schadensersatz für alle von seinem Haus nach 1863 gespielten "contrefazierten" Opern herangezogen wurde.³¹ Dieser Umstand wirkte dann letztendlich daran mit, daß das Théâtre Italien im Jahre 1870 seine Pforten schließen mußte und danach - trotz mehrerer Wiederbelebungsversuche³² - nicht wieder auferstand.

c) Die übrigen Ereignisse

aa) Die Prozesse um Opernübersetzungen

Ab dem Ende der 1850er Jahre tauchte vor den französischen Gerichten eine neue Art von Urheberrechtsprozessen auf, nämlich die Prozesse um Opernübersetzungen. In diesen Affären ging es um die Rechte an Übersetzungen von Opern wie Webers *Oberon*³³, Wagners *Tannhäuser*³⁴, Mendelssohns *Heimkehr aus der Fremde*³⁵ oder Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor*³⁶. Die Rechtsprechung bekräftigte dabei die bis heute gültige Doktrin, daß auch die Übersetzerleistung Urheberrechte begründe (ursprünglich hatte man die Übersetzung nur als unselbständigen Anhang eines Werkes begriffen). Damit gelang es ihr - wie vordem schon bei Komponisten, Librettisten und Autoren von Handlungsvorlagen -, auch den Opernübersetzern bzw. ihren Rechtsnachfolgern eine Position einzuräumen, die deren geistige Leistung im Rechtsverkehr schützte.

30 vgl. oben 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff., sowie 13. Kapitel, S. 215 ff.

31 U.a. wurde Bagier von der SACD auch wegen der - von Victor Hugo bzw. dessen Umfeld noch vergeblich bekämpften - Aufführung von Verdis *Rigoletto* belangt; vgl. Gazette des Tribunaux, 21.4. und 18.5.1866

32 vgl. Wild, S. 200 f.

33 Gazette des Tribunaux, 16.12.1857

34 Le Droit, 7.3.1861; dieser Rechtsstreit nimmt insofern eine Sonderstellung unter den Übersetzungsprozessen ein, als in ihm ausschließlich um ein *droit moral* und nicht um Honorare oder Tantiemen gestritten wurde. Wagner hat die Mitarbeiter, die er mit der außerordentlich schwierig zu bewerkstellenden Übersetzung seines *Tannhäuser* betraute, gewechselt, weil er der ursprünglich von ihm geplanten Prosäübertragung schließlich doch eine gereimte (letztlich von Charles Nutter angefertigte) Fassung vorzog. Einer der vom Komponisten anstandslos ausgezahlten Ersteller der ursprünglichen Prosäübersetzung, Lindau, versuchte in dem besagten Prozeß vergeblich, die Opéra zur Nennung seines Namens als Mitübersetzer zu verpflichten.

35 Gazette des Tribunaux, 28.4.1866 und 9.3.1867

36 Gazette des Tribunaux, 2.7.1866

Zugleich trug diese Rechtsprechung den gewandelten Bedürfnissen des Pariser Opernlebens Rechnung: Etwa ab Mitte des vergangenen Jahrhunderts löste sich nämlich die vorher auf das Théâtre Italien konzentrierte Pflege ausländischer Opern aus ihren engen Grenzen. In den Programmen der Pariser Bühnen tauchten namentlich vermehrt deutsche Opern auf; umgekehrt wurde dem Théâtre Italien 1870 gestattet, italienische Opern in französischer Sprache aufführen zu lassen. 1874 wurde Prosper Bagier, dem Direktor des Théâtre Italien, für einen Versuch der Wiederbelebung dieser Spielstätte dann vom Staat freigestellt, italienische oder französische Opern auf seiner Bühne darzubieten.³⁷ Mit diesen Entwicklungen neigte sich der Antagonismus von Académie und Théâtre Italien, der die ganze Periode der "Grand Opéra" geprägt hatte, seinem Ende entgegen. Während die Opéra neben der Fortführung der Pflege des zeitgenössischen französischen Musiktheaters vermehrt auch ausländische Opern oder Meisterwerke vergangener Epochen aufführte, verlor das Théâtre Italien mit dem Monopol auf Aufführungen italienischer und ausländischer Opern seine Existenzberechtigung.

bb) Die fehlgeschlagene Urheberrechtsreform der Jahre 1861/62

Am 28. Dezember 1861 ordnete der Prinzpräsident Napoleon III. per Dekret die neuerliche Bildung einer Kommission zur Reform des Urheberrechts an und bestimmte unter anderem Auber, Ingres und Théophile Gautier zu deren Mitgliedern.³⁸

Die Arbeiten dieser Kommission wurden fast ausschließlich von der Frage beherrscht, ob auf die *propriété littéraire et artistique* das Ewigkeitsprinzip anzuwenden sei oder nicht.³⁹ In einer großangelegten Kampagne hatten die Autoren und ihre Interessenvereinigungen gefordert, das geistige Eigentum endlich dem Sacheigentum gleichzustellen und - nach dem Modell der SACD-Verträge⁴⁰ - seinen zeitlich unbeschränkten Schutz anzuordnen. Diese Forderung konnte sich in der Tat in einer modifizierten Form innerhalb der Kommission durchsetzen. Der vorgeschlagene Gesetzentwurf ging grundsätzlich vom Prinzip eines ewigen Schutzes aus, von dem allerdings in begründeten Fällen - insbesondere bei einer Kollision mit überragenden Interessen der Volksbildung etc. - Ausnahmen gemacht wurden.

Dennoch blieb es den französischen Autoren verwehrt, diesen Gesetzentwurf als Krönung ihres jahrzehntelangen Kampfes um bessere Schaffensbedingungen in Kraft treten zu sehen. Innerhalb der Regierung Napoleons III. wurden die von der Kommission gemachten Vorschläge überwiegend abgelehnt und als im internationalen Rahmen undurchsetzbar angesehen. Daher ließ man das 1862 von dem Ausschuß vorgestellte Gesetzesprojekt in einer Schublade verschwinden, ohne es den zuständigen Gesetzgebungsorganen weiterzuleiten. Stattdessen wurde im Jahre 1866

37 vgl. Wild, S. 200 ff.

38 vgl. Annales de la Propriété industrielle, littéraire et artistique VIII (1862), S. 5 ff.

39 ibidem

40 vgl. oben S. 251 ff.

durch ein Gesetz, das im wesentlichen eine einzige Vorschrift umfaßte⁴¹, die Schutzfrist der *droits d'auteur* auf 50 Jahre *post mortem auctoris* verlängert. Jenseits dieser Änderung überließ man es weiterhin der Rechtsprechung, das Urheberrecht den gewandelten Anforderungen anzupassen.

Es läßt sich wohl ohne Übertreibung sagen, daß die Idee einer "echten" *propriété littéraire et artistique* niemals so kurz vor ihrer Verwirklichung stand wie in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Den beharrlichen Bemühungen der Autoren und ihrer Vereinigungen war es gelungen, das Rechtsbewußtsein weiter Kreise für ihre Forderungen zu sensibilisieren. Die Entwicklungen führten schließlich sogar dazu, daß einige Autoren für die "Maximalforderungen", die man in den 1860er Jahren durchsetzen wollte, kein Verständnis mehr aufbrachten. So heißt es in einem Brief Victor Hugos an den Advokaten (und Komponistensohn) Ferdinand Hérold vom Juli 1862:

"C'est à moi que remonte l'idée du domaine public payant.⁴² Le droit étant très faible (un vingtième du prix de vente), la perpétuité est sans inconvénient. A tous les autres systèmes et surtout à la propriété pure et simple comme on semble la vouloir aujourd'hui, je préfère le domaine public gratuit; spoliation profitable du moins à tous..."⁴³

"Die Idee einer *domaine public payant* geht auf mich zurück. Bei einem sehr geringen Anspruch (ein Zwanzigstel des Verkaufspreises) hat seine Dauerhaftigkeit keine Nachteile. Hingegen ziehe ich allen anderen Systemen, und vor allem dem reinen und einfachen Eigentum, wie man es heute zu wollen scheint, die Gemeinfreiheit vor; eine Beraubung, die wenigstens allen Profit bringt. ..."

Das Ausmaß der urheberrechtlichen Fortschritte, die in der "Grand Opéra"-Epoche gemacht worden sind, läßt sich wohl kaum besser illustrieren als dadurch, daß ihnen mit Victor Hugo einer der energischsten Vorkämpfer für die *droits d'auteur* nicht mehr folgen wollte bzw. konnte.

41 vgl. dessen Text im Materialapparat, S. 306. Diese Kodifikation beseitigte übrigens auch eine erstaunliche Ungleichbehandlung: Da die Gesetze von 1810 und 1854, mit denen die Schutzfrist zugunsten der Erben verstorbener Autoren auf 20 resp. 30 Jahre verlängert wurde, die sonstigen Zessionäre von Rechten nicht eigens erwähnten, fielen die Werke lediger Autoren bis 1866 bereits nach der 1793 angeordneten Zehnjahresfrist in die *domaine public*.

42 Hugo spielt hier auf seine Anregungen an, mit denen er in der Gesetzgebungskommission des Jahres 1836 Aufsehen erregt hatte; vgl. oben S. 68.

43 Der entsprechende Brief wurde am 12. Juni 1991 bei der Versteigerung des Archivs der Familie Hérold in Paris einem unbekanntem Bieter zugeschlagen. Sein Text wird hier zitiert nach dem Katalog der Auktionare Néret-Minet und Coutau-Bégarie, Nr. 124.

Sechzehntes Kapitel

Der Prozeß um Meyerbeers "La jeunesse de Goëthe" 1868

*"Un opéra de Meyerbeer, la Jeunesse de Goëthe, quel titre plein de promesses! quel sujet pour un ami de Goëthe, comme l'a été Meyerbeer, pour l'auteur de Robert le Diable, des Huguenots, du Prophète et de l'Africaine! Cette partition, enfermée aujourd'hui dans un coffre spécial où reposent toutes les pensées musicales et les compositions inédites du grand maître, suivant sa volonté dernière, en sortira-t-elle pour éclater en puissante harmonie, sur la scène parisienne qui la réclame? Voilà la question du procès."*¹

"Eine Oper von Meyerbeer, "Die Jugend Goethes", welch vielversprechender Titel! welch ein Sujet für einen Freund Goethes, wie es Meyerbeer war, für den Autor von "Robert der Teufel", den "Hugenotten", dem "Prophet" und der "Afrikanerin"! Diese Partitur, heute in einer speziellen Truhe verschlossen, in der nach seinem letzten Willen alle musikalischen Entwürfe und unveröffentlichten Werke des großen Meisters ruhen, wird sie aus dieser Truhe hervorgehen, um in mächtiger Harmonie auf der Pariser Bühne, die nach ihr verlangt, zu erstrahlen? Dies die Frage des Prozesses."

So umschrieb die *Gazette des Tribunaux* den Inhalt eines Prozesses, der im August 1868, vier Jahre nach dem Tod Giacomo Meyerbeers (1794-1864), die Pariser Öffentlichkeit bewegte. Wegen seines musikgeschichtlichen Wertes werde ich den heute in Vergessenheit geratenen Rechtsstreit im folgenden nach den ausführlichen Berichten der juristischen Zeitschriften sowie verschiedenen anderen Dokumenten² rekonstruieren.

a) Vorgeschichte

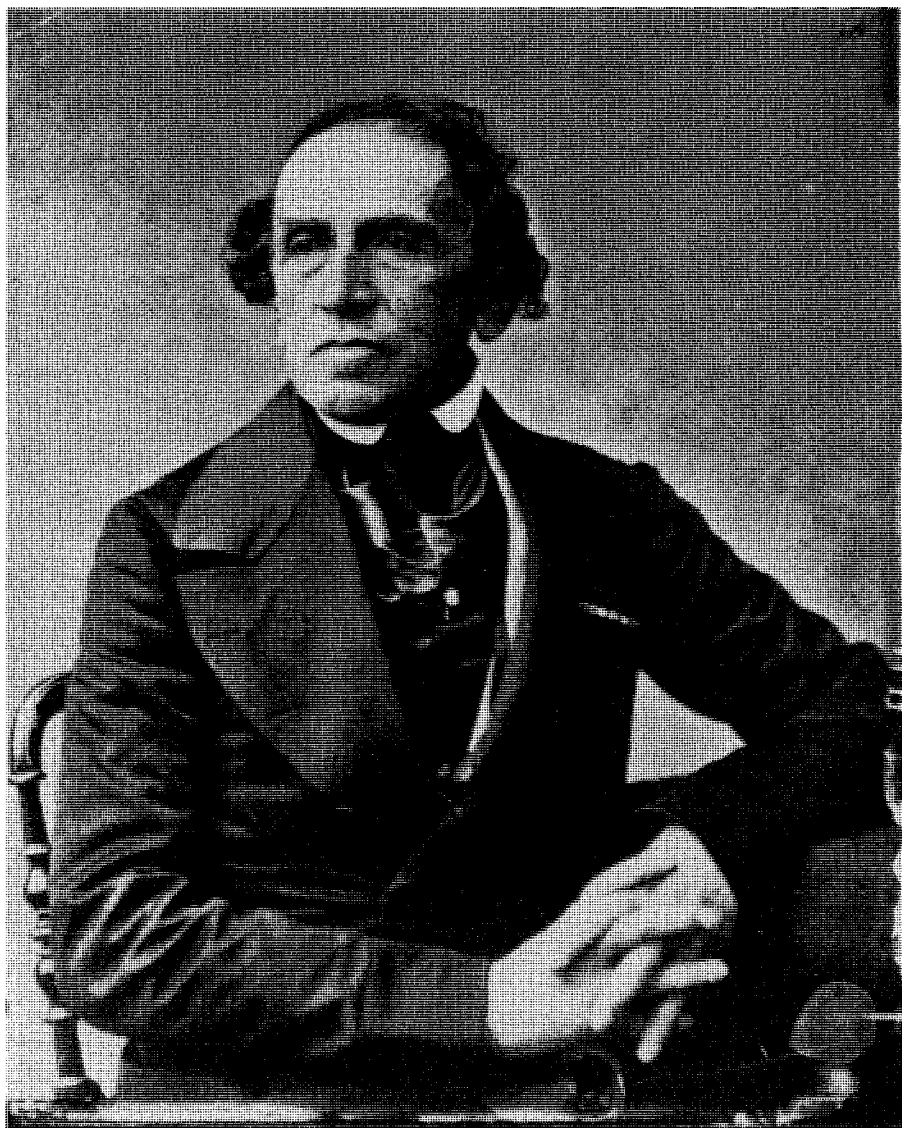
Zu Meyerbeers Pariser Freundeskreis gehörte auch der Sohn Castil-Blazes³, Henri Blaze de Bury, der sich durch seine schriftstellerischen Arbeiten in der französischen Hauptstadt ein gewisses Renommée erworben hatte. Dieser hatte im Jahre 1859 ein dreiaktiges Schauspiel mit dem Titel *La jeunesse de Goëthe* geschrieben, in dem das Leben des Dichturfürsten in teils biographisch abgestützten, teils fiktiven Szenen nachempfunden wurde. Nach Fertigstellung des Manuskriptes begab sich Blaze de Bury auf die Suche nach einer Bühne, die an seinem Werk interessiert war. Der Direktor des Théâtre de l'Odéon, de la Rounat, begeisterte sich für das Schauspiel; er war es auch, der Blaze de Bury auf die Idee brachte, zur Erhöhung der

1 Gazette des Tribunaux, 23.8.1868

2 vgl. insbesondere die faktenreichen Berichte der Gazette des Tribunaux, 23., 24. und 30.8.1868; weiteres Material enthalten die Darstellungen von Blaze de Bury, S. 281 ff., sowie Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer".

3 zu Castil-Blaze vgl. oben S. 173 f.

Abb. 29: Giacomo Meyerbeer, Photographie von Nadar, 1859 (?)



Die Zuschreibung dieser Daguerreotypie zum Werk des Pariser Prominentenfotografen gelang aufgrund des charakteristischen gedrehten Stuhles, den Nadar mehrfach in seinem Atelier verwendet hat. Die Aufnahme entstand vermutlich im Zusammenhang mit der Aufführung von Meyerbeers *Le Pardon de Ploërmel* 1859.

Wirkung einer Nachtszene im dritten Akt seines Stückes eine Bühnenmusik einzu-
fügen.

Blaze de Bury kam nun auf den Gedanken, Meyerbeer, der zufällig gerade in Paris weilte, den Vorschlag zur Vertonung der Szene zu machen. Bekannt war nämlich, daß der gefeierte Komponist Goethe bewunderte und sich viel darauf einbildete, daß der Weimarer Geistesheros nach dem Tode Mozarts einzig ihn für fähig erklärte hatte, den *Faust* zu vertonen. Da jedoch später Spohr in Deutschland und Gounod in Frankreich Faustoperen vorlegten, hatte Meyerbeer sich trotz seiner Affinität zu Goethe nie an die Verwirklichung eines solchen Projektes gegeben.

In der Tat zeigte sich Meyerbeer an dem Vorschlag, den Blaze de Bury an ihn herangetragen hatte, nicht uninteressiert und versprach, sich das Angebot durch den Kopf gehen zu lassen. Bereits eine Woche nach diesem ersten Treffen überraschte der Komponist den Schriftsteller dann mit einer komplett ausgearbeiteten Handlungsskizze eines vierten Aktes zu seinem Schauspiel. Meyerbeer stellte sich die Nachtszene so vor, daß dem schlafenden Goethe in Traumbildern seine literarischen Schöpfungen begegnen sollten⁴ und gab genaue Anweisungen für eine Textgrundlage, die sich musikalisch und szenisch wirksam umsetzen lassen sollte. Blaze de Bury beeilte sich, diesen Vorschlägen nachzukommen und Meyerbeer für die Vertonung des neuen Aktes das gewünschte Libretto zu liefern.

Es wurde vereinbart, daß der Komponist seine Arbeit im Herbst 1860 abgeschlossen haben sollte, was Meyerbeer Blaze de Bury im März 1860 aus Berlin brieflich bestätigte⁵. Am 2. September 1860⁶ schickte der Komponist, als er sich wiederum in Paris aufhielt, dem Schauspielautor, der von seinem Theaterdirektor um eine handfeste Absicherung des Projektes gebeten worden war, folgendes Schreiben:

"Mon cher Henri!

Je me rends avec plaisir au désir que vous m'avez manifesté de mettre en musique la grande scène qui forme le troisième (sic!) acte de votre drame: La jeunesse de Goëthe, que vous destinez maintenant au Théâtre-Français ou à l'Odéon; et je vous promets de vous livrer ma musique le 10 mai prochain, pour que l'ouvrage soit représenté dans le courant de la saison; mais sous la condition expresse que celui des deux théâtres ci-dessus mentionnés qui jouera La jeunesse de Goëthe engagera pour les représentations de cet ouvrage tout l'orchestre et tous les chœurs du Théâtre-Italien de

4 Crémieux, der Advokat der Erben Meyerbeers, beschrieb die Idee des mit ihm befreundeten Komponisten in seinem Plädoyer wie folgt: *"Il n'a pas écrit sa musique sur les paroles de M. Blaze de Bury, c'est Meyerbeer qui a eu l'idée d'un grand rêve musical, d'une vision magnifique. Au moment où Goëthe, fatigué, s'endort, il voit en rêve son avenir, ses grandes oeuvres lui apparaissent, se dressent devant lui et l'entourent comme un Olympe."* ("Er hat seine Musik nicht auf einen Text Blaze de Burys geschrieben, es war Meyerbeer selbst, der die Idee eines großen musikalischen Traumes gehabt hat, einer großartigen Vision. In dem Moment, in dem Goethe erschöpft einschläft, sieht er im Traum seine Zukunft, seine großen Werke erscheinen ihm, bauen sich vor ihm auf und umgeben ihn wie einen Olymp.") Zitiert nach Gazette des Tribunaux, 24.8.1868.

5 vgl. die Wiedergabe des Textes dieses Briefes in dem Plädoyer von Leberquier für Blaze de Bury, Gazette des Tribunaux, 23.8.1868

6 Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 251, datiert den Brief auf den 31.8.1860 und sieht erst in ihm die Zusage des Komponisten zur Anfertigung der Bühnenmusik. Meine abweichenden Angaben stammen aus dem vorerwähnten Plädoyer.

Paris, et, en outre, deux chanteurs à mon choix pour chanter les rôles de Mignon, de Gretchen, du Roi des Aulnes et du père. Si la pièce ne serait pas jouée le 15 juin, je ne pourrais plus donner ma musique que pour le 15 septembre. Je vous expliquerai de vive voix, cher Henri, la raison de cette dernière condition.

Il est convenu aussi que vous aurez la bonté de m'écrire le 10 mars à Berlin, si le théâtre a pris avec vous un engagement par écrit de représenter votre ouvrage à l'époque et aux conditions mentionnées sur cette lettre (pour ma gouverne).

*Veillez agréer, cher Henri, etc.
Meyerbeer*

"Mein lieber Henri!

Ich erfülle mit Vergnügen das Verlangen, das Sie mir bekundet haben, die große Szene in Musik zu setzen, die den dritten Akt Ihres Dramas "La jeunesse de Goëthe" bildet, das sie nunmehr dem Théâtre-Français oder dem Odéon zudenken; und ich verspreche Ihnen, Ihnen am 10. Mai kommenden Jahres meine Musik zu liefern, damit das Werk im Laufe der Saison gespielt wird; jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung, daß dasjenige der beiden oben erwähnten Theater, das "La jeunesse de Goëthe" spielen wird, für die Vorstellungen dieses Werks das ganze Orchester und den kompletten Chor des Pariser Théâtre Italien engagiert, und weiterhin zwei Sänger meiner Wahl für die Rollen der Mignon, des Gretchens, des Erbkönigs und des Vaters. Wenn das Stück am 15. Juni noch nicht gespielt würde, könnte ich Ihnen meine Musik erst für den 15. September geben. Ich werde Ihnen, lieber Henri, den Grund dieser letzten Bedingung mündlich erklären.

Ferner wird vereinbart, daß Sie die Güte haben werden, mir bis zum 10. März nach Berlin zu schreiben, wenn sich das Theater Ihnen gegenüber schriftlich verpflichtet hat, Ihr Werk zu der in diesem Brief erwähnten Zeit und unter den erwähnten Bedingungen aufzuführen (für meine Regierung⁷).

Mit herzlichen Grüßen,
Meyerbeer"

Der weitere Fortgang der Angelegenheit ergibt sich aus einem Schreiben, das Blaze de Bury Anfang 1861 von dem wieder nach Berlin zurückgekehrten Komponisten erhielt. Gleichzeitig instruiert uns dieser Brief auch über die musikalische Ausgestaltung des fraglichen Aktes durch Meyerbeer:

"Berlin, le 28 janvier 1861

Mon cher ami,

...Depuis six semaines j'ai complètement terminé la musique de l'acte que vous m'avez chargé de faire. J'attendais, pour vous l'annoncer, l'époque à laquelle vous m'aviez promis de me faire part si vous étiez parvenu à vous arranger avec un théâtre. Je vois par votre lettre que c'est l'Odéon; et, si vous trouvez pour vous les éléments nécessaires dans la troupe, ainsi que pour la mise en scène du quatrième acte, et que l'on puisse garantir pour l'exécution musicale les moyens qu'il me faut et que j'ai indiqués

7 Aufgrund einer Klausel seines Anstellungsvertrages mußte Meyerbeer längere Absenzen von seinem Berliner Amt (dort war er seit 1842 als Nachfolger Spontinis Preußischer Generalmusikdirektor) mit einer schriftlichen Begründung ankündigen.

dans la lettre que vous possédez de moi, je crois que la localité est bien choisie... Mais vous me dites qu'au mois d'avril, où nous étions convenus que je donnerais ma partition, M. de la Rounat a un engagement avec Mme Ristori, et que, par conséquent, il nous propose de donner l'ouvrage au printemps de 1862. A cette époque, je serai certainement libre, musicalement parlant, car l'opéra nouveau que je prépare devra être donné dans le courant de l'hiver prochain; je ne vois donc pas de difficulté, quant à présent. Toutefois, mon cher ami, prendre un engagement définitif pour une époque aussi éloignée que celle-là, qui n'échoit que dans quatorze mois, c'est ce que je n'oserais faire dans ma position: père de famille, n'habitant pas la France, et dans les conjonctures où nous vivons, qui sait, dans un avenir si lointain, ce qui pourrait me retenir chez moi? Si nous attendons jusqu'au 1^{er} octobre prochain à signer un traité pour avril 1862, époque que M. de la Rounat propose, il sera sûr sept mois d'avance d'avoir l'ouvrage, et, de notre côté, l'avenir ne sera pas enchaîné par un si long espace. Je pense, si comme vous dites qu'il a envie de l'ouvrage, que ça ne sera pas un empêchement.

Maintenant, mon cher ami, causons un peu de notre pièce. Le tableau que j'avais craint le plus et que je vous avais proposé de changer (celui de la cathédrale de Faust) est celui qui est venu le mieux de tous, et j'espère que vous n'en serez pas mécontent. Je n'ai aucun changement à vous demander non plus pour tous les autres tableaux et mélodrames, que j'ai pu faire tels que vous me les avez indiqués. Il n'y en a qu'un seul qui m'inquiète musicalement et sur lequel j'hésite encore maintenant: c'est celui du Roi des Aulnes. La musique de Schubert de cette ballade est devenu si populaire dans tout le monde qu'il me paraît impossible d'en faire adopter au public une nouvelle sur ces paroles, et moi-même j'en subi tellement l'influence que je n'ai pu parvenir à faire une autre musique qui me satisfait. Je pense donc de garder le tissu des mélodies de Schubert en mettant dessous des chœurs pour les filles du Roi des Aulnes et de partager les mélodies de Schubert entre les trois interlocuteurs, et en même temps, cela va sans dire, d'orchestrer ce morceau que Schubert n'a fait que pour le piano. Maintenant, il y a deux façons de le faire: l'une est de faire parler en mélodrame le père et le fils, et de donner pendant ce temps les dessins de mélodies de Schubert à l'orchestre et de ne faire chanter proprement dit que le Roi des Aulnes et ses filles; l'autre de faire chanter aussi les parties du père et du fils par des chanteurs. Ayez la bonté de m'écrire laquelle de ces deux versions vous préférerez. Au point de vue musical tout pur, il serait préférable que tous les trois chantassent; mais je me conformerai à votre décision. Veuillez aussi me faire savoir si, comme vous en aviez eu l'intention, vous avez ajouté un chœur d'étudiants au premier acte, et, dans ce cas, envoyez-le-moi de suite, car j'aimerais mieux de le faire maintenant, où l'impression du reste de la musique est encore chaude dans mon imagination, que plus tard quand d'autres travaux m'en auront éloigné. ..."⁸

8 vgl. die Wiedergabe dieses Brieftextes in dem Plädoyer von Leberquier für Blaze de Bury, Gazette des Tribunaux, 23. 8. 1868; derselbe Brief ist in Ausschnitten wiedergegeben bei Blaze de Bury, S. 305 ff.

"Berlin, 28. Januar 1861

Mein teurer Freund,

...seit sechs Wochen habe ich die Musik, mit der Sie mich beauftragt haben, vollständig fertig. Ich wartete, um es Ihnen zu sagen, den Moment ab, für den Sie mir die Mitteilung versprochen hatten, ob Sie sich mit einem Theater hätten einigen können. Ich entnehme Ihrem Brief, daß es das Odéon ist; und, wenn Sie für sich selbst in dessen Truppe die notwendigen Elemente finden, ebenso wie die für die Inszenierung des vierten Aktes, und wenn man Ihnen für die musikalische Ausgestaltung die Mittel garantieren konnte, die ich brauche und in dem in Ihrem Besitz befindlichen Brief benannt habe, so glaube ich, daß der Ort gut gewählt ist... Sie sagen mir aber, daß Herr de la Rounat im April, für den wir vereinbart hatten, daß ich meine Partitur bereitstellen würde, ein Engagement mit Frau Ristori hat, und daß er uns deshalb vorschlägt, das Werk im Frühjahr 1862 zu geben. Zu dieser Zeit werde ich, um vom Musikalischen zu sprechen, gewiß frei sein, denn die neue Oper, die ich vorbereite⁹, soll im Laufe des kommenden Winters gegeben werden; ich sehe also im Moment damit keine Schwierigkeiten. Auf alle Fälle aber, mein teurer Freund: ein definitives Engagement eingehen für eine so weit entfernte Zeit wie diese, die erst in vierzehn Monaten erreicht ist, ist etwas, das ich in meiner Position nicht wagen würde: ich bin Familienvater, wohne nicht in Frankreich, und wer weiß schon, bei der Lage, in der wir leben, was mich in einer so fernen Zukunft bei mir festhalten könnte? Wenn wir bis zum kommenden 1. Oktober warten, um einen Vertrag für April 1862 (die Zeit, die Herr de la Rounat vorschlägt) zu schließen, wird er sieben Monate im Voraus sicher sein, das Werk zu haben, und die Zukunft wird, aus unserer Sicht, nicht für einen so langen Zeitraum an der Kette liegen. Ich denke, wenn er - wie Sie sagen - auf das Werk aus ist, wird dies kein Hinderungsgrund sein.

Plaudern wir nun, mein teurer Freund, ein wenig von unserem Stück. Das Bild, das ich am meisten fürchtete und das ich zu verändern vorschlug (das der Kathedrale aus *Faust*), ist dasjenige, das am besten von allen gelungen ist, und ich hoffe, Sie werden damit nicht unzufrieden sein. Auch für die anderen Bilder und Melodramen, die ich so wie von Ihnen vorgeschlagen machen konnte, habe ich Ihnen keine Veränderungsvorschläge zu unterbreiten. Es gibt nur eines, das mich in musikalischer Hinsicht beunruhigt und mit dem ich noch immer zögere: das ist dasjenige des Erbkönigs. Die Musik Schuberts auf diese Ballade ist in aller Welt so populär geworden, daß es mir unmöglich scheint, dem Publikum eine neue auf diesen Text nahezubringen; ich selbst stehe so sehr unter ihrem Einfluß, daß es mir nicht gelang, eine andere Musik zu schreiben, die mich zufriedenstellte. Ich denke deshalb, das Gewebe der Schubertschen Melodien beizubehalten und darunter Chöre für die Töchter des Erbkönigs zu legen, sowie die Melodien Schuberts zwischen drei Gesprächspartnern aufzuteilen, und gleichzeitig, das versteht sich von selbst, Schuberts Musik, die er nur für Klavier geschrieben hat, zu orchestrieren. Nun gibt es zwei Arten, dies zu machen: die eine ist, Vater und Sohn melodramatisch sprechen zu lassen, gleichzeitig

9 Hiermit meint Meyerbeer die Grand Opéra auf Scribes Libretto "*Vasco de Gama*" (später = *L'Africaine*), mit deren Komposition er von der Pariser Opéra beauftragt worden war (vgl. den folgenden Text).

dem Orchester die Umrisse der Schubertschen Melodien zu geben und sozusagen nur den Erlkönig und seine Töchter singen zu lassen; die andere, auch die Partien von Vater und Sohn von Sängern ausführen zu lassen. Haben Sie die Güte, mich wissen zu lassen, welche der beiden Versionen Sie bevorzugen würden. Vom rein musikalischen Standpunkt aus wäre es vorteilhaft, wenn alle drei sängen; aber ich werde Ihre Entscheidung befolgen.¹⁰ Lassen Sie mich auch wissen, ob Sie, wie sie planten, im ersten Akt einen Studentenchor hinzugefügt haben, und senden Sie ihn mir in diesem Fall umgehend, denn ich würde ihn lieber jetzt machen, wo mir der Eindruck des Rests der Musik noch frisch im Gedächtnis ist, als später, wenn andere Arbeiten mich davon entfernt haben werden.
...

Aus einem Brief Meyerbeers an Blaze de Bury vom 31.8.1861 erfahren wir dann die Gründe für eine weitere Verzögerung der Aufführung des bereits vollendeten Werkes:

"... Vous devez savoir, cher Henri, car je vous l'ai dit l'année passée, et vous le trouverez aussi dans la lettre que vous avez de moi en mains sur ce sujet, que je ne puis venir à Paris que dans le courant du mois avril. Il nous faudra pour le moins six bonnes semaines de répétitions musicales, car, quand la musique, qui déjà par elle-même est assez compliquée (surtout dans la scène de l'église), sera apprise, il faudra encore la faire concorder avec les détails scéniques des visions et avec les positions tout exceptionnelles, dans cet ouvrage, des chanteurs, qui ne se trouvent jamais sur le devant de la rampe et par conséquent éloignés de l'orchestre. Il faudra beaucoup d'essais et peut-être des changements partiels avant que tout coïncide ensemble. Maintenant vous m'écrivez que le théâtre de l'Odéon ferme à la fin de mai. Vous ne pourriez donc avoir que huit ou dix représentations tout au plus avant la fermeture. Réfléchissez bien, cher ami, si c'est dans l'intérêt de votre ouvrage de l'interrompre après si peu de représentations, et s'il ne vaudrait pas mieux dans ces conditions, ou de donner la pièce à un autre grand théâtre qui pourrait vous jouer sans interruption tout l'été, ou, ce qui me paraît encore plus avantageux, de rester à l'Odéon, mais de ne donner pas (sic!) la pièce qu'à la réouverture, au mois de septembre, où vous auriez tout l'automne et l'hiver pour une longue série de représentations devant vous. Mais, entendons-

-
- 10 Meyerbeer hat dieses Stück später seinem Freund Crémieux vorgespielt, der sich in seinem Plädoyer daran wie folgt erinnerte: *"J'ai entendu cette musique de Meyerbeer et de Schubert, alternant, se mêlant d'une manière magnifique; il m'a semblé, si je me souviens bien, que la mélodie de Schubert se trouvait dans les accompagnements, et que la musique de Meyerbeer les dominait; quoi qu'il en soit, j'en suis bien certain, cela n'était pas fini."* ("Ich habe diese Musik von Meyerbeer und Schubert gehört, abwechselnd, sich auf großartige Weise vermischend; es schien mir, wenn ich mich recht entsinne, daß sich die Melodie Schuberts in der Begleitung befand und daß die Musik Meyerbeers diese dominierte; wie dem auch sei, ich bin sicher, daß dies noch nicht fertig war.") Zitiert nach Gazette des Tribunaux, 24.8.1868)

nous bien, cher ami, ceci n'est qu'un avis que j'émets et pas une condition. Votre intérêt est le plus important dans cet ouvrage, et il doit emporter comme importance de collaboration et comme quantité, car je n'ai fait que la musique d'un acte sur trois de drame. ..."¹¹

"...Sie müssen wissen, lieber Henri, denn ich habe es Ihnen im letzten Jahr gesagt und Sie werden es auch in dem Brief über dieses Thema, den Sie von mir in Händen haben, finden, daß ich erst im Laufe des Aprils nach Paris kommen kann. Wir werden für die musikalischen Proben mindestens sechs gute Wochen brauchen, denn wenn die Musik, die bereits für sich genommen ziemlich schwierig ist (vor allem in der Szene der Kathedrale), beherrscht wird, muß sie noch mit den szenischen Details der Visionen und den in diesem Werk ganz außergewöhnlichen Positionen der Sänger (die sich niemals im Bühnenvordergrund und also entfernt vom Orchester befinden) zur Übereinstimmung gebracht werden. Es wird vieler Versuche bedürfen und eventuell teilweiser Änderungen, bevor alles zusammengeht. Nun schreiben Sie mir, daß das Odéon-Theater im Mai schließt. Sie können also höchstens acht oder zehn Vorstellungen vor der Schließung haben. Überlegen Sie sich gut, teurer Freund, ob es im Interesse Ihres Werkes ist, es nach so wenigen Vorstellungen zu unterbrechen, und ob es sich nicht unter diesen Bedingungen eher lohnen würde, das Stück entweder an einem anderen großen Theater - das Ihr Werk ohne Unterbrechungen den ganzen Sommer spielen kann - zu geben, oder, was mir noch vorteilhafter zu sein scheint, am Odéon zu bleiben, aber das Stück erst nach der Wiedereröffnung im September zu geben, wenn Sie den ganzen Herbst und Winter für eine lange Vorstellungsserie vor sich hätten. Verstehen wir uns jedoch recht, lieber Freund, dies ist nur ein Hinweis, den ich gebe, und keine Bedingung. Ihr Interesse an diesem Werk ist das größte, und muß wegen der Bedeutung und des Ausmaßes der Mitarbeit den Ausschlag geben, denn ich habe nur die Musik zu einem Akt - gegenüber drei des Dramas - gemacht. ..."

Weiter lud Meyerbeer, der sich soeben zur Kur in Bad Ems aufhielt, Blaze de Bury in demselben Brief zu einem Besuch dorthin ein. Der Schriftsteller beeilte sich, dieser Aufforderung nachzukommen, und las dem Komponisten bei dieser Gelegenheit die Endfassung seines Dramas vor, während Meyerbeer ihm im Gegenzug die fertiggestellte Partitur zeigte.

Das Hemmnis, das die Aufführung von *La jeunesse de Goëthe* letztlich verhindern sollte, lag dann auch nicht etwa in künstlerischen Unstimmigkeiten der beiden Autoren oder darin, daß das Werk etwa nicht aufführungsreif gewesen wäre. Vielmehr bestand es in den Schwierigkeiten, die mit der Aufführung von Meyerbeers letzter Grand Opéra *L'Africaine* verbunden waren.¹² Das Projekt dieser Oper, die ursprünglich den Titel *Vasco da Gama* tragen sollte, wurde von Meyerbeer seit 1837 verfolgt, dem Jahr, in dem Scribe ihm den ersten Librettoentwurf geliefert hatte. 1851, zu einer Zeit, als in der Pariser Öffentlichkeit bereits laut über Meyer-

11 vgl. die Wiedergabe dieses Brieftextes in dem Plädoyer von Leberquier für Blaze de Bury, *Gazette des Tribunaux*, 23.8.1868;

12 vgl. zum folgenden Becker, *New Grove*, Art. "Meyerbeer", S. 250 ff.

beers Verzug mit dem jahrelang angekündigten neuen Bühnenwerk gespottet wurde, ließ sich der Komponist von seinem Librettisten ein stark revidiertes zweites Szenario anfertigen. Aber auch dies brachte ihn einer Verwirklichung des Projekts zunächst nicht näher, so daß er Scribe 1857 die für eine nicht fristgerechte Fertigstellung der Opernmusik festgesetzte Vertragsstrafe von 10.000 fr. zu zahlen hatte. Anfang der 1860er Jahre war Meyerbeer schließlich der Vollendung der *Africaine* sehr nahe gekommen, als Scribes Tod (Februar 1861) ihn in der Arbeit innehalten ließ. Trotz großer Bedenken, die dem Komponisten das Ausfallen seines Librettisten für die Anfertigung der in der Produktionsphase der Oper noch nötigen Textänderungen auferlegte, entschloß sich Meyerbeer zur Vollendung der Arbeit und glaubte (wie aus der vorerwähnten Briefpassage hervorgeht), daß die fertige Oper bereits im Winter des Jahres 1861 zur Uraufführung gelangen würde.

Daß sich dies als nicht möglich erwies, ja, daß *L'Africaine* schließlich sogar erst nach dem Tod des Komponisten an der Opéra Premiere hatte, hing mit der von absolutem künstlerischen Perfektionismus geprägten Arbeitsweise Meyerbeers¹³ zusammen. Meyerbeer schnitt beispielsweise die Hauptrollen seiner Oper auf bestimmte Sänger zu; konnte er diese dann für die Aufführung nicht bekommen, mußte er entweder solange warten, bis sie zur Verfügung standen, oder die Partien während der Proben umarbeiten.

Obwohl Napoleon III. Meyerbeer Ende 1862 brieflich darum bat, zur Vorbereitung der Aufführung seines neuen Werkes für die Opéra nach Paris zu kommen und ihm in Aussicht stellte, ihn nach dieser Premiere zum Offizier der französischen Ehrenlegion zu ernennen, verhinderten verschiedene Besetzungsschwierigkeiten abermals die sofortige Umsetzung dieses Plans.¹⁴ Immerhin war aber die Aufführung seines großen chef-d'oeuvres damit endgültig so nahegerückt, daß Meyerbeer *La jeunesse de Goëthe* nun nicht mehr vor *L'Africaine* produzieren wollte, um den Erfolg seiner Grand Opéra in keiner Weise zu gefährden.

Am 2. Mai 1864, mitten in den Proben zu *L'Africaine*, starb Meyerbeer überraschend in seinem Pariser Hotelzimmer.¹⁵ Er hinterließ mit der *Africaine* und mit *La jeunesse de Goëthe* zwei fertiggestellte Bühnenwerke, die noch nicht aufgeführt waren. In seinem im Mai 1863 aufgesetzten Testament, das nun in Kraft trat, hatte der Komponist genaue Verfügungen über seine sämtlichen Hinterlassenschaften getroffen. Seine musikalischen Skizzen und unvollendeten Werke, die er zeit seines Lebens in fünf großen, verschiedenfarbigen Mappen gesammelt hatte, ließ Meyerbeer in einen Tresor einschließen. Dazu bestimmte er letztwillig, daß diese Mappen grundsätzlich später zu verbrennen seien. Sollte jedoch einer seiner Enkel beim Eintritt in das Erwachsenenalter hoffnungsvolles musikalisches Talent verraten - worüber die Testamentsvollstrecker zu befinden hätten -, sei der Tresor zu öffnen und die Mappen diesem Enkel als Mitgift für seinen Berufsweg auszuhändigen. Für *L'Africaine* fand sich die Anordnung, daß das Werk posthum aufgeführt werden

13 vgl. Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 253

14 vgl. Becker, Meyerbeer, S. 176 ff., der einen Brief Meyerbeers aus Paris an seinen Freund Karl Kaskel vom 30.12.1863 wiedergibt, in dem Meyerbeer die Schwierigkeiten mit der Aufführung der *Africaine* und die damit zusammenhängende Verzögerung der Produktion von *La jeunesse de Goëthe* schildert.

15 Das Hotel wurde daraufhin umgehend werbewirksam in "Hotel Meyerbeer" umbenannt...

Abb. 30: Aufführung der Oper "Le Prophète" von Giacomo Meyerbeer an der Académie Impériale de Musique 1849, Stich von Gustave Janet



Die von der Musikwelt Europas gespannt erwartete Premiere von Meyerbeers Oper *Le Prophète* im Jahre 1849 an der Pariser Opéra wurde zu einem der Erfolge, die den Ruhm des Komponisten bereits zu Lebzeiten Legende werden ließen. Zugleich konnte die Opéra mit der extrem aufwendigen Inszenierung ihren Ruf als führende Opernbühne Europas festigen. Der Triumph des Werkes basierte auf dem perfekten Zusammenspiel verschiedener Faktoren. Das Libretto Scribes bot den Vorwand für sensationelle Schaulusteffekte wie Palastbrand, Krönungszug, Schneefall oder Sonnenaufgang. Die von Lucien Petipa für das eingelegte Schlittschuhballett kreierte Choreographie gehörte auf Anhieb zu den Zugnummern der Inszenierung. Meyerbeer entwickelte aus der Handlung, in der äußeres politisches und inneres privates Geschehen ineinandergreifen, eine neuartige musikdramatische Struktur, die maßstabsetzend für das damalige Musiktheater war. Auch die prachtvollen Bühnenbilder, mit deren Erstellung die Direktion der Opéra gleich vier der besten Dekorateur der Epoche beauftragt hatte, trugen zum Publikumserfolg des Werkes bei. Die oben wiedergegebene Abbildung von Gustave Janet läßt im Hintergrund Cambons Bühnenbild zur "Domszene" (4. Akt, 2. Bild) erkennen. Dieses vielfach imitierte und kodierte Tableau mit seinem raffinierten Entwurf des (perspektivisch gestaffelten) Bühnenraums als Klangraum galt forthin als Vorbild einer großen Repräsentationsszene. Der Blick des Zeichners rückt das Bühnengeschehen allerdings in den Hintergrund; seine Darstellung des eleganten Saales der Opéra und seiner vornehmsten Logen gilt der "Grand Opéra" als Bühne der Pariser Gesellschaft.

dürfe, wobei dann Fétis¹⁶ als Vertreter Meyerbeers die Aufsicht über die Proben zu übernehmen habe.

Zu *La jeunesse de Goëthe* fehlte in Meyerbeers letztem Willen jede explizite Äußerung. Die Partitur des Werkes wurde daher einer der Mappen hinzugefügt und mit ihr eingeschlossen.

b) Prozeßverlauf

Das Théâtre de l'Odéon und Blaze de Bury waren durch Meyerbeers Tod bzw. durch dessen testamentarische Verfügungen der Hoffnung auf eine Bühnensensation beraubt. Der Schriftsteller tröstete sich zunächst damit, daß er in verschiedenen Publikationen das Schicksal der in einem Berliner Safe verschlossenen Partitur nachzeichnete, wobei er den Hinweis auf seine Zusammenarbeit mit dem verstorbenen Genius nicht zu kurz kommen ließ.¹⁷

Der Stachel, den der Lauf der Ereignisse bei dem enttäuschten Literaten hinterlassen hatte, saß jedoch tief. Der Gedanke, die schon mehrmals greifbar nahe Ausführung des von so vielen Hoffnungen begleiteten Bühnenwerkes doch noch erreichen zu können, ließ Blaze de Bury nicht los. Im Jahre 1868 suchte er schließlich sein Heil bei den Pariser Gerichten, indem er die Erben Meyerbeers auf Herausgabe der nachgelassenen Partitur des Meisters verklagte.

Sein Advokat Leberquier trug in diesem von der Öffentlichkeit mit Spannung verfolgten Prozeß zwei Hauptargumente vor: Das Testament des Komponisten, in dem *La jeunesse de Goëthe* nicht ausdrücklich erwähnt werde, ordne nur für Meyerbeers unvollendete Werke die Verwahrung an. Hingegen sei bei der fertig abgeschlossenen Schauspielmusik eine Aufführung ebenso möglich wie im Falle von *L'Africaine*. Dazu bot der Kläger an, auch *La jeunesse de Goëthe* unter Aufsicht von François-Joseph Fétis einstudieren und aufführen zu lassen. Ergänzend sollte ein Gutachten von Berlioz, Auber und Ambroise Thomas den Beweis erbringen, daß Meyerbeers Partitur in der Tat abgeschlossen sei.

Juristisch wesentlich raffinierter war das zweite Argument Leberquiers. Unter Berufung auf die urheberrechtliche Jurisprudenz, nach der Libretto und Musik einer Oper untrennbar miteinander verbunden seien (weswegen Opernaufführungen stets von Komponist und Textdichter genehmigt werden mußten), forderte der Advokat das Gericht auf, Blaze de Bury ein Urheberrecht auf Herausgabe von Meyerbeers Partitur zuzusprechen.

Für die Erben Meyerbeers widersprach der langjährige Freund und Rechtsberater des Komponisten, Crémieux, mit einem glänzenden Plädoyer.¹⁸ Er wäre, so bekannte der Musikliebhaber, der erste, der dem Wunsch der Öffentlichkeit nach einer Freigabe des vieldiskutierten Werkes nachkommen würde, wenn dies nicht offensichtlich dem Willen des Meisters widersprechen würde. Da sich Meyerbeer nie-

16 Meyerbeers Vertrauter François-Joseph Fétis (1784-1871), Musikwissenschaftler und Publizist, Komponist und Musiklehrer, war eine zentrale Figur im belgischen und französischen Musikleben des 19. Jahrhunderts; vgl. Wangermée, New Grove, Art. "François-Joseph Fétis"

17 vgl. Blaze de Bury, S. 281 ff.

18 Gazette des Tribunaux, 24.8.1868

mals in einem wirksamen Vertrag zur Ablieferung seiner Partitur verpflichtet habe und lediglich im Falle der *Africaine* einer posthumen Aufführung eines seiner Werke zugestimmt habe, sehe er sich gezwungen, für die Witwe des großen Komponisten den Angriff Blaze de Burys abwehren zu müssen.

Auch der zu der Frage angehörte *avocat impérial* kam mit Bedauern zu dem Ergebnis, daß der letzte Wille Meyerbeers respektiert werden müsse. Den Verweis auf die Untrennbarkeit der Anteile von Komponist und Librettist an Werken des Musiktheaters wies er mit dem (zweifelhaften, jedenfalls aber zum richtigen Ergebnis führenden) Hinweis zurück, daß das Schauspiel Blaze de Burys und Meyerbeers Komposition unabhängig voneinander existieren könnten. Das erkennende Gericht machte sich diese Argumentation zu eigen und gab dem Antrag des Schriftstellers nicht statt.¹⁹

c) Der Prozeß um "La jeunesse de Goëthe" als Dokument des Nachruhms Meyerbeers

Der soeben dargestellte Prozeß um Meyerbeers *La jeunesse de Goëthe* enthält nicht nur einiges unbekanntes Material zu dem späten Gelegenheitswerk des Meisters, sondern ist auch ein weiteres Zeugnis für den Nachruhm des berühmten Komponisten. Vier Jahre, nachdem der Sarg mit den sterblichen Überresten Meyerbeers nach einer für einen Komponisten einzigartigen Huldigungszeremonie den Pariser Nordbahnhof verlassen hatte, wagte Blaze de Bury einen juristisch fast aussichtslosen Prozeß, um *La jeunesse de Goëthe* doch noch aufführen zu können.

Das Scheitern des Klageantrags an Meyerbeers Testament ist dabei fast symptomatisch. Schon zu Lebzeiten war es dem ausgesprochen organisationsbegabten Komponisten (gewiß auch dank der Hilfe eines Juristen vom Range Crémieux²⁰) gelungen, alle seine Geschäfte in Paris außergerichtlich zu regeln. Daß dies angesichts der urheberrechtlichen Stellung von Ausländern in Frankreich keine Selbstverständlichkeit war, beweisen die von mir geschilderten Prozesse hinreichend. Die Akribie, mit der Meyerbeer sein Vermögen²¹ bis über seinen Tod hinaus zu verwalten und zu mehren verstand, glich gewissermaßen dem Perfektionismus seiner künstlerischen Arbeit.

Aus heutiger Sicht hat es, dies sei abschließend bemerkt, einen doppelten Sinn, wenn wir den Prozeß um *La jeunesse de Goëthe* als Dokument des Nachruhms Meyerbeers begreifen. Denn die Zeugnisse der Glorie, die sich zu Lebzeiten und direkt nach dem Tode um Meyerbeer rankten, stehen im Widerspruch zu dem Urteil, das das heutige Opern- und Musikpublikum über den Protagonisten der "Grand Opéra" und die Musik seiner Epoche gefällt zu haben scheint. Obschon sich einige Musikwissenschaftler nach Kräften um diesen "zu Unrecht vergessenen" Abschnitt der Operngeschichte bemühen, und obgleich einige Werke Meyerbeers vielleicht auch im Plattenschrank manches Opernliebhabers anzutreffen sein mögen, sind die

19 vgl. Gazette des Tribunaux, 30.8.1868

20 zu Crémieux vgl. oben 13. Kapitel c) dd), S. 232 ff.

21 Zum Zeitpunkt seines Todes war Meyerbeer einer der reichsten Männer Europas, vgl. Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 253.

Opern Meyerbeers und anderer Exponenten der "Grand Opéra" doch weit davon entfernt, etwa in den Kanon jener "Meisterwerke" aufgenommen zu werden, die in keinem Operspielplan fehlen dürfen.²² So ist es schwer vorstellbar geworden, wie ein Prozeß wie jener um *La jeunesse de Goëthe* die musikalisch interessierte Pariser Öffentlichkeit des Jahres 1868 in Atem halten konnte. Heute würde der Partitur Meyerbeers - die in Beckers Werkliste den Vermerk "*not perf., lost*" erhalten hat²³ - trotz ihres originellen Sujets wohl allenfalls noch wissenschaftliches Interesse entgegenschlagen.

Es ist nicht Ziel meiner Studie gewesen, die Rezeptionsgeschichte der "Grand Opéra" darzustellen und einer kritischen Analyse zu unterziehen. Am Ende des letzten Kapitels dieser Arbeit - dem nur noch eine kurze Zusammenfassung folgt - mag dieser kleine Exkurs jedoch daran erinnern, wie wenig es 1868 vorhersehbar war, daß die "Grand Opéra"-Epoche im musikalischen Urheberrecht des zwanzigsten Jahrhunderts deutlichere Spuren hinterlassen sollte als im heutigen Musiktheater.

22 Daß das angesprochene Phänomen zumindest im Falle des Juden Meyerbeer auch wesentlich mit einer spezifisch deutschen Problematik der Rezeptionsgeschichte seines Oeuvres zusammenhängt, soll in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben.

23 Becker, New Grove, Art. "Meyerbeer", S. 255. Es ist mir unbekannt geblieben, ob die Mappen mit Meyerbeers musikalischen Skizzen tatsächlich verbrannt wurden, weil sich die Enkel des Komponisten dieser Mitgift nicht als würdig erwiesen haben, oder ob sie ein ähnlich kompliziertes Schicksal wie die Korrespondenz Meyerbeers (vgl. dazu die Angaben auf S. 15 des im Literaturverzeichnis erwähnten Werkes Beckers) genommen haben.

Zusammenfassung und Schlußbetrachtung

a) Zusammenfassung

In dieser Studie wurde versucht, über eine Auswertung aller während der Zeit der sogenannten "Grand Opéra" (1826 - 1868) geführten Musikurheberrechtsprozesse einen Zugang zum damaligen französischen (bzw. Pariser) Musikleben zu erreichen. Die bislang weitgehend außer Acht gelassenen Rechtsstreitigkeiten wurden auf ihren musikhistorischen Aussagewert hin befragt und in das Bild eingeordnet, das sich in der Forschung von diesem Abschnitt der Musikgeschichte gebildet hat. Übergreifender Aspekt der Untersuchung war dabei die Frage, wie sich das Musikurheberrecht entwickelt hat und welche Bedeutung ihm im Musikbetrieb der damaligen Zeit zukam.

In der Geschichte des Urheberrechts stellt das 19. Jahrhundert den Zeitraum dar, in dem die ersten Kodifikationen, die Fragen des "geistigen Eigentums" regelten, zu einem modernen, international wirksamen Autorenschutzsystem ausgebaut wurden. Die Notwendigkeit eines solchen Schutzes hatte sich ergeben, nachdem sich das Kunst- und Geistesleben aus seiner Anbindung an bestimmte "kulturtragende" Schichten (Hof, Kirche) gelöst hatte und die Künstler vermehrt gezwungen waren, ihren Lebensunterhalt aus dem Erlös ihrer Schöpfungen zu bestreiten.

Frankreich kam in dieser Entwicklung aus verschiedenen Gründen eine Schrittmacherrolle zu. Das Land besaß mit den Gesetzen von 1791 und 1793 Kodifikationen, die das vorherige Privilegiensystem durch den "revolutionären" Gedanken einer *propriété littéraire et artistique* ersetzt hatten. Vom künstlerischen Leben in Paris, das einem riesigen, weitgehend dem freien Spiel der Kräfte und "kapitalistischen" Regeln gehorchenden Kulturmarkt Platz bot, gingen starke Impulse zur Ausgestaltung der *droits d'auteur* aus. Den auf Beaumarchais zurückgehenden Autorenvereinigungen gelang es, die Interessen der Urheber in wirksamer Weise zur Geltung zu bringen und ihren Anliegen auf politischer Ebene und vor den Gerichten Überzeugungskraft zu verleihen. Schließlich bestand in Frankreich als kulturexportierendem Staat ein besonderes Interesse daran, daß das geistige Eigentum seiner Autoren auch außerhalb der Landesgrenzen respektiert wurde. Um Urhebern und Verlegern die Verbreitung ihres Geistesgutes zu ermöglichen, trieb der französische Staat die Internationalisierung des Urheberrechts durch den Abschluß zunächst zwei-, später auch mehrstaatlicher Abkommen voran. Auf diese Weise wurde der französische Urheberrechtsstandard in weiten Teilen Europas maßstabsetzend.

Den Gerichtsprozessen kommt für die Entwicklung des Urheberrechts insoweit eine besondere Bedeutung zu, als die Autorenrechte in Frankreich quasi ausschließlich richterrechtlich fortgebildet wurden. Die mehrmaligen Anläufe des Staates, das neuartige, dogmatisch noch unvollständig durchdrungene Rechtsgebiet in einer kompletten Kodifikation zu erfassen, scheiterten an inhaltlichen Schwierigkeiten wie der allgemeinen Uneinigkeit darüber, ob die *propriété littéraire et artistique* in Anlehnung an die Behandlung des Sacheigentums ewigen Schutz genießen sollte. In dieser Situation war es den Gerichten vorbehalten, das Urheberrecht an die gewandelten Anforderungen des kulturellen Lebens und das sich verändernde Rechtsbe-

wußtsein der Allgemeinheit anzupassen. Daß die Lösung dieser schwierigen Aufgabe im großen und ganzen gelang, ist schon daraus ersichtlich, daß die von der Rechtsprechung aus den unzureichenden Gesetzestexten abgeleiteten Grundsätze bis in das Jahr 1957 geltendes Recht waren.

Vor diesem rechtsgeschichtlichen Hintergrund wurden in meiner Arbeit die Wechselwirkungen untersucht, die sich zwischen Musikleben und Recht während der Zeit der "Grand Opéra" abgespielt haben. Die Nachzeichnung der dafür relevanten Vorgänge ergab ein Bild vielfältiger Abhängigkeitsbeziehungen, da sich die von den Komponisten, Librettisten, Verlegern, Operndirektoren, Autorenvereinigungen etc. erwirkten Erweiterungen oder Beschränkungen des Urheberrechts oft ganz unmittelbar auf den Opern- oder Konzertbetrieb niederschlugen und die Bedingungen veränderten, unter denen Musik entstand. Beispiele solcher einschneidenden Wandlungen sind die Einführung des Aufführungsrechts für alle Arten von Konzertaufführungen, die Anerkennung der Urheberrechte von Schauspiel- und Romanautoren, deren Werke als Grundlage von Opernlibretti Verwendung fanden, die Verbesserung der urheberrechtlichen Position ausländischer Autoren oder der Wandel bei der Bewertung der rechtlichen Zulässigkeit musikalischer Arrangements. Es wurde gezeigt, daß solche Veränderungen Erklärungen dafür bieten können, warum Donizetti seine Oper *Lucrezia Borgia* und Verdi seine *I Lombardi alla prima crociata* umarbeitete oder Verdi zwischen 1856/57 und 1864/65 keine französischen Bearbeitungen seiner Opern mehr anfertigte.

b) Schlußbetrachtung

Am Schluß dieser Arbeit bietet sich eine kurze Betrachtung der Bedeutung des musikalischen Urheberrechts im 19. Jahrhundert an.¹

Ich habe in den vorhergehenden Kapiteln mehrmals die Überzeugung vertreten, daß die Ausprägung weitreichender Urheberrechte, insbesondere der musikalischen Autoren, förderlich und im ganzen begrüßenswert gewesen ist. Dies geschah mit Blick darauf, daß das materielle Überleben der Komponisten in einer Epoche, in der sie längst als "Unternehmer" mit ihrer "Ware" handeln mußten, von der Fortentwicklung des Schutzes des geistigen Eigentums abhängig war. Insoweit man das Urheberrecht - mit einem Terminus der heutigen Rechtswissenschaft - als "Arbeitsrecht der geistig Schaffenden"² begreift, wird man nicht umhin können, das 19. Jahrhundert angesichts der besonders in Frankreich vollzogenen Wandlungen als eine seiner glänzendsten Epochen anzusehen.

Dennoch ist zu überlegen, ob nicht Rechtsunsicherheit, Rechtsversagung und Rechtszersplitterung beispielsweise in dem von mir beschriebenen Zeitabschnitt die vorübergehende Blüte der italienischen Oper in Paris - der wir Hauptwerke der Gattung verdanken - eigentlich erst ermöglicht haben. Hier wie auch an anderen Stellen in der Geschichte des musikalischen Urheberrechts steht man vor der bangen

1 Auf die in der folgenden Darstellung behandelte Fragestellung hat mich Prof. Dr. jur. Erwin Deutsch aufmerksam gemacht.

2 vgl. Ulmer, S. 23 ff.

Frage, ob wirklich mit der Gewährung eines umfassenden, grenzübergreifenden Urheberrechtsschutzes nur ein soziales Recht der Künstler verwirklicht wurde, oder ob nicht auch ein negativer Einfluß auf die Musik und ihre öffentliche Ausführung ausgeübt worden ist.

Es mag dem Leser dieser Untersuchung überlassen bleiben, über diese Frage selbst zu richten. Dabei sollte er allerdings nicht außer Acht lassen, daß wir der damaligen Rechtslage auch viele französischsprachige Werke von Ausländern - unter denen Verdis Pariser Opern die bekanntesten sind - verdanken.³

Hier sei nur darauf hingewiesen, daß das Auftauchen einer solchen Fragestellung ein Beweis dafür ist, welchen Rang sich das Urheberrecht spätestens im Musikleben des 19. Jahrhunderts eroberte (und bis heute behalten hat). Die *droits d'auteur* waren zur Zeit der französischen "Grand Opéra" bereits sehr wichtige Elemente eines Kulturlebens, in dem - trotz mannigfacher staatlicher Reglementierungen - die damals allgemein obwaltenden Prinzipien des Wirtschaftsliberalismus regierten.

So voreilig es war, der Grand Opéra das Etikett "*an art and a business*"⁴ anzuheften - zumal zumindest das Musiktheater schon lange vor Beginn des 19. Jahrhunderts ein "*business*" gewesen ist -, so deutlich liegt auf der Hand, daß erst die Kenntnis wirtschaftlicher und rechtlicher Zusammenhänge Licht auf die Bedingungen wirft, unter denen sich im vergangenen Jahrhundert die Gattung Oper - wie die Kunstmusik überhaupt - konstituierte.

3 Dieser Aspekt der Fragestellung war es, der meine Doktormutter, Frau Prof. Dr. Ursula Günther, bewog, mich zu dieser Untersuchung zu animieren.

4 Crosten, a.a.O.; vgl. auch oben 3. Kapitel a), S. 52 ff.

Materialapparat

a) Unveröffentlichte Dokumente

Dokument 1a)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Protestschreiben des Théâtre Italien gegen die Aufführung von Rossinis Othello an der Académie Royale de Musique, 25. Mai 1844:

Monsieur Le Comte Duchatel, Ministre de l'Intérieur:

Monsieur le ministre,

M. Vatel, Directeur, Entrepreneur du Théâtre Royal Italien momentanément absent de Paris, m'a chargé du soin de diriger et de surveiller les affaires de son entreprise. Permettez moi, Monsieur le Ministre, de vous soumettre en son nom quelques observations sur une atteinte dont le privilège du Théâtre Royal Italien paraît menacé, mais dont votre juste sollicitude saura le garantir.

Depuis quelques jours les journaux annoncent que l'Académie Royale de Musique doit représenter l'Otello de Rossini. J'ai peine à croire que cette administration puisse ainsi vouloir transporter sur son théâtre des ouvrages dont la représentation est spécialement réservée au Théâtre Royal Italien.

L'article 4 de votre arrêté du 30 avril 1841 portant concession du privilège du Théâtre Royal Italien est ainsi conçu:

"Pendant la durée de la dite concession, l'Administration s'engage à n'autoriser sur aucun Théâtre de Paris ou de la banlieue de Paris, la représentation d'ouvrages lyriques en langue étrangère. Le Directeur-entrepreneur devra, chaque année, au 1er avril, déclarer s'il entend ou non donner des représentations d'ouvrages lyriques étrangers. Dans le cas où il y renoncerait, l'Administration aurait la faculté de donner cette autorisation à d'autres entreprises, mais du 1er Avril au 1er Septembre seulement. Les ouvrages en langue italienne demeurent toujours exceptés."

Ce serait mal comprendre le but véritable de cette prescription que de renfermer son application au seul privilège de donner au public le libretto en langue italienne. Ce n'est pas seulement le libretto que cette disposition a voulu conserver au Théâtre Royal Italien, c'est l'ensemble même de l'ouvrage, c'est l'ensemble de la représentation qui a fait l'objet de la concession du privilège. Vos arrêtés fort sages ont renfermé les divers Théâtres dans leurs spécialités.

L'Académie Royale de Musique et le Théâtre Italien ont été réciproquement protégés par des mesures qui prévenaient les empiétements mutuelles de genre, de jour, de représentation &&c.

C'est contre les effets d'une telle concurrence que l'administration a voulu réciproquement garantir ces deux grandes entreprises destinées, dans l'intérêt de l'art, à rester émules dans la vaste carrière du chant sans avoir à se créer une lutte mesquine par la représentation simultanée de la même pièce sur les deux théâtres.

Une considération puissante, Monsieur le ministre, frappera votre esprit de justice et d'impartialité:

Le Gouvernement accorde à l'Académie Royale de Musique une subvention élevée. Le Théâtre Royal Italien a été privé de sa subvention. Les chances de l'entreprise en sont abandonnées à l'industrie privée. Mais l'industrie privée s'est reposée sur la foi des traités qui, depuis 1825, époque de l'ouverture de Théâtre Royal Italien, lui avait assuré la possession exclusive de son répertoire.

Je viens vous prier, Monsieur le Ministre, de faire mettre sous vos yeux les deux privilèges, de prescrire à l'Académie Royale de Musique de se renfermer dans le cercle de ses droits, et, par suite, de lui interdire la représentation de l'Otello de Rossini.

J'ai l'honneur d'être

Monsieur le Ministre,

avec un profond respect,

votre très humble et très obéissant serviteur

(Unterschrift)

Administrateur du Théâtre Royale Italien

Dokument 1b)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Brief der Commission Spéciale des Théâtres Royaux, 8. Juli 1844:

Monsieur le Ministre,

Vous avez renvoyé à l'examen de la Commission des Théâtres Royaux une réclamation formée par l'administrateur du Théâtre Italien contre la mise en scène de l'Otello, de Rossini, avec paroles françaises, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique. Cette réclamation ne lui a paru nullement fondée. En effet, si, d'un côté, le Directeur du Théâtre Italien est investi, par son cahier des charges du privilège exclusif de représenter des ouvrages lyriques en langues étrangères, de l'autre, il n'est pas moins certain que le Cahier des charges de l'Académie Royale de Musique, consacre, au profit de ce théâtre, dans ses articles 20 et 24, l'usage ----- en forme de droit de jouer des traductions d'ouvrages lyriques étrangers, et, dans le ----- actuelle, c'est d'une traduction qu'il s'agit. La commission ne pense donc pas qu'il soit possible de gêner le Directeur de l'Académie Royale de Musique dans l'exercice d'une prérogative dont il n'a pas abusé jusqu'ici. Seulement, et à l'avenir, pour conserver la bonne harmonie entre les deux théâtres et pour prévenir tout impiétement, toute concurrence qui pourrait préjudicier aux intérêts de l'un ou de l'autre, la commission est d'avis qu'il serait bon d'inviter le Directeur de l'Académie Royale de Musique à solliciter l'autorisation de Votre Excellence, toutes les fois qu'il se proposerait de monter un ouvrage appartenant au répertoire moderne du Théâtre italien.

Agréez, Monsieur le ministre, l'hommage de ma haute considération,

Le Pair de France,

Vice Président,

Kératry

Dokument 1c)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Schreiben Nr. 1459 des Ministère de l'Intérieur, Direction des Beaux-Arts, Bureau des Théâtres, Paris, le 29 Juilliet 1844:

Mr. Le C.(ommissionnaire) R.(oyale) v(ou)s invite à faire connaître à Mr. Le Directeur de l'opéra les conclusions de l'avis de la Commission sp.(eciale) des Th.(éâtres) Royaux sur la réclamation faite par Mr. Le D.(irecteur) du Th. Italien au sujet de la repr.(ésentation) prochaine d'une traduction d'Othello de Rossini. Conformément à cet avis Mr. Le Directeur est invité, lorsqu'à l'avenir il se proposera de monter un ouvrage appartenant au répertoire moderne du Th. Italien à solliciter préalablement mon autorisation.

Le M.

Dokument 2a)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Brief des Direktors der Académie, Pillet, an den Ministre de l'Intérieur, Paris, 16. Januar 1846:

Paris, le 16 janvier 1846

Monsieur le Ministre,

Le désir de varier autant que possible le répertoire des opéras qui peuvent être joués avant un ballet, m'a fait songer à un ouvrage de Donizetti, qui, depuis dix ou douze ans, fait partie du répertoire français en province; je veux parler de Lucie de Lammermoor. Cet ouvrage, dont la représentation ne dure pas plus de deux heures, pourra être joué très aisément avant le Diable à quatre, Giselle, la Peri, &.

Je n'ai pas besoin de vous rappeler, Monsieur le Ministre, qu'il a déjà été joué, il y a plusieurs années, au théâtre de la Renaissance; Donizetti y a même ajouté alors, plusieurs scènes de récitatif qui ne font partie de la partition italienne. C'est un des ouvrages les plus en faveur sur tous les théâtres des Départemens; il a même déjà été joué plusieurs fois presque entièrement sur la scène de l'opéra pour des représentations à bénéfice; ce ne sera donc pas à vrai dire une nouveauté. Aussi, bien que je me propose de le monter le plus convenablement possible, et de manière à ce que la mise en scène ne laisse rien à désirer, n'ai je pas l'intention de le faire figurer dans le compte des ouvrages nouveaux qu'exige mon cahier des charges. Tous les rôles sont sus par mes principaux artistes qui les jouent tous en province pendant leur congés. On s'étonnait, avec raison, depuis longtemps que je négligeasse un moyen si facile de varier mon répertoire; J'ajouterai que par l'éclat des succès qu'elle a obtenu sur tous les théâtres de province, cette partition a bien mérité de tenir une place honorable dans le répertoire de l'opéra de Paris; je ne fait que lui rendre une justice un peu tardive et j'espère bien, Monsieur le ministre, mériter en le faisant l'approbation de Votre Excellence.

Je compte jouer pour la première foi Lucie, le 26.

Un mois après, je compte faire jouer le ballet nouveau, dont j'ai eu l'honneur de vous soumettre le programme il y a quelque temps.

Je donnerai ensuite un opéra en deux actes de MM. de ---- et de St. Georges dont j'aurai l'honneur de vous soumettre le livret, aussitôt que M. de St. Georges l'aura terminé.

Puis nous reprendrons les études de David, de M. Mermet, qui sera joué certainement avant le mois de Juin.

Par ce moyen, j'aurai complètement rempli, vous le voyez, toutes les exigences de mon cahier des charges, sans compter pour rien la mise au théâtre de Lucie.

Je suis avec respect,

Monsieur le Ministre,

Votre très humble et très obéissant serviteur

Leon Pillet

Dokument 2b)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Stellungnahme der Commission Spéciale des Théâtres Royaux zur Eingabe Pillets vom 22. Januar 1846:

Paris, le 22 Janvier 1846:

Monsieur le Ministre,

Le Directeur de l'Académie Royale de musique, M. Léon Pillet, vous demande l'autorisation de faire représenter sur son théâtre la traduction française de Lucie de Lammermoor, dont la musique est de Donizetti.

Lorsqu'il fut question de produire sur le même théâtre l'Otello de Rossini, la Commission crut devoir signaler les divers inconvénients qu'elle apercevait dans une tentative de ce genre. L'événement n'a pas démenti ses prévisions, et nul avantage n'est résulté pour l'Opéra français de son excursion dans le répertoire de la scène italienne.

Aujourd'hui, les mêmes objections se présentent à l'égard de Lucie. Si, comme M. Léon Pillet le rappelle avec raison, cet ouvrage fait partie, depuis douze ans, du répertoire départemental, si tout le monde se souvient de l'avoir vu jouer au Théâtre de la Renaissance, si enfin le Théâtre Italien de Paris le représente encore souvent dans chaque saison, quel avantage peut-on trouver à le transporter sur la scène de l'Académie Royale de Musique? Pourquoi s'exposer inutilement aux dangers de la concurrence? Pourquoi donner à un compositeur étranger la place que les artistes nationaux réclament? Quel fruit en retirera la Province, que l'Académie Royale de Musique a pour mission d'alimenter de nouveaux ouvrages!

La Commission ne pense donc pas qu'en sollicitant l'autorisation de jouer Lucie de Lammermoor, M. Léon Pillet fasse une chose bonne et utile. Elle vous propose de ne la lui accorder que sous la condition expresse, consentie, d'ailleurs, par lui-même, que cet ouvrage ne figurera nullement dans le compte de pièces qu'il est tenu de monter, conformément à son cahier des charges.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'hommage de ma haute considération.

Le Pair de France, Vice Président

Kératry

Dokument 2c)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Schreiben des Ministère de l'Intérieur, Direction des Beaux Arts, Bureau des Théâtres, vom 28. Januar 1846:

Paris, le 28 Janvier 1846:

Mr. le C.R. - Je vs invite à annoncer à Mr. Le Dr. de l'opéra que conformément à sa demande je l'autorise à faire représenter Lucie de Lammermoor sous la condition expresse que cet ouvrage ne figurera nullement dans le compte des pièces qu'il est tenu de monter conformément à son cahier des charges. Vous voudrez bien lui faire savoir en même temps que la Commission des Théâtres Royaux pense que ce n'est une chose ni bonne ni utile, que cet ouvrage fait partie depuis douze ans du répertoire des Th. des départements, qu'à Paris il a été joué longtemps à la Renaissance et qu'il n'y a aucun avantage pour la Direction à le faire représenter.

Le M.

Dokument 3a)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Eingabe des Direktors des Théâtre Italien, Corti, an den Innenminister vom 10. Dezember 1852:

Direction du théâtre Italien de Paris, 10. Décembre 1852:

Monsieur le Ministre,

Parmi les sages dispositions prises par l'autorité pour protéger l'industrie théâtrale, autant que les intérêts de l'art le comportent, celle qui assure à chaque théâtre la jouissance exclusive de son répertoire spécial, est sans contredit une des plus importantes et des plus nécessaires. Cette disposition que l'autorité a, sans doute, imposée à tous les autres Directeurs du Théâtres est formulée en ces termes dans votre arrêté du 7 octobre, titre 9 Art. 38: "Il (le Directeur) ne pourra faire représenter aucun ouvrage appartenant au repertoire des autres théâtres....sans une autorisation spéciale du Ministre de l'Intérieur."

Or, si par répertoire d'un théâtre on entend surtout les ouvrages déjà représentés à ce théâtre depuis un temps donné et rentrant dans sa spécialité, il est impossible de ne pas reconnaître que l'opéra Luisa Miller de Verdi, écrit et représenté en Italie, compris dans la liste que j'ai eu l'honneur de soumettre, dès le 2 Novembre, à l'approbation de Votre Excellence, et enfin joué à mon théâtre le 7 de ce mois, doit être considéré comme un ouvrage de mon répertoire compris dans le privilège qui m'est accordé, et protégé par les lois en rigueur sur la propriété théâtrale.

Cependant il est à ma connaissance, Monsieur le Ministre, que l'administration de l'Académie Impériale de Musique, s'occupe en ce moment de monter le même opéra que nous venons de représenter à la Salle Ventadour, et que dans un temps donné, Si Votre Excellence n'y met bon ordre, l'affiche du Grand opéra annoncera au public les représentations de Luisa Miller concurremment avec le théâtre italien.

Je laisse juger à V. Ex. le préjudice considérable que cette concurrence peut causer au théâtre italien, qui ne se trouve pas déjà, dans les meilleures conditions de

prospérité; il est incontestable en effet que si on enlève aux Italiens le privilège exclusif des ouvrages qui ont été écrits pour leur Scène et représentés par eux, le Théâtre Italien n'a plus de raison d'être et sa fermeture devient inévitable.

J'ai respecté jusqu'ici, et j'entends respecter à l'avenir, la propriété quelle qu'elle soit de mes confrères; vous trouverez juste, Monsieur le ministre, que je demande de mon côté protection pour ce que je regarde comme ma propriété, contre les empiètements des entreprises rivales.

Votre Excellence ne souffrira pas dans sa loyauté qu'aucune atteinte soit portée à mon privilège et Elle voudra bien, je l'espère, donner les ordres nécessaires pour qu'aucun théâtre de Paris ne puisse s'emparer des ouvrages de mon répertoire ni porter atteinte en aucune façon aux intérêts de notre scène lyrique, regardée à juste titre comme nécessaire à la conservation et au progrès de l'art musical en France.

Veillez agréer Monsieur le Ministre, la nouvelle assurance de ma sincère reconnaissance ainsi que l'expression de ma haute considération

de Votre Excellence

le très-humble serviteur

Le directeur des Italiens

Alexandre Corti

Dokument 3b)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Auszug aus den Registern der Commission d'Examen des Ouvrages Dramatiques des Ministère de l'Intérieur, Direction des Beaux-arts, angefertigt am 15. Dezember 1852

Paris, le 15 Décembre 1852:

Extrait du registre d'inscription de la commission d'examen

1er décembre 1852. Louise Miller=Opéra en quatre actes==(Théâtre de l'Opéra)

3 Décembre 1852. Luisa Miller=Opéra en trois actes=(Théâtre Italien)

Portée sur le répertoire fourni le 2 Novembre, par Le Sr. Corti et soumis à l'approbation du ministre.

Dokument 3c)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Brief des Direktors der Académie Impériale de Musique, Roqueplan, an den Minister vom 17. Dezember 1852:

Paris, le 17 Décembre 1852:

Monsieur le ministre,

J'ai demandé l'autorisation de faire afficher Luisa Miller, opéra de Verdi que je fait répéter depuis le 11 novembre 1852.

On m'objecte que M. Corti proteste contre la représentation de cet opéra sur la scène de l'Académie Impériale de Musique.

Si le théâtre Italien n'était pas l'objet d'une Sollicitude très légitime de la part de l'autorité, si je n'étais moi-même très désireux de voir réussir une entreprise qui par de bonnes traditions & de bons exemples peut rendre de grands services à l'art musical, il eut été de mon devoir de protester moi-même le premier contre la représentation de Luisa Miller au théâtre Italien.

En effet je me suis procuré la partition de cet opéra vers la fin de l'année dernière.

J'ai fait un traité avec le traducteur le 20 Septembre 1852.

Les études ont commencé le 11 novembre.

Une cantatrice Mme Bosio avait été engagée le 20 Octobre: son contrat que M. le Commissaire impérial peut vérifier porte qu'elle s'est engagé à la condition de débiter dans Luisa Miller.

Quatre décors neufs & important sont peints. Les costumes sont presque finis.

En un mot, c'est une somme d'argent considérable engagée, c'est du temps employé, c'est une promesse faite au public bien avant que M. Corti eut représenté Luisa Miller, avant même que son privilège fut signé.

Si j'avais protesté le premier contre l'acte de M. Corti, j'aurais donc établi par des dates que je l'avais devancé depuis longtemps, qu'il s'est hâté, à son propre préjudice, de donner avant moi Luisa Miller pour déflorer cet ouvrage & que ma prise de possession était tellement authentique que mon manuscrit a été déposé à la Censure avant le sien.

Quant à mon droit de jouer une traduction, il n'est pas contesté, puisqu'il résulte de mon cahier des charges, & n'y fut-il pas on ne pourrait qu'en courager des emprunts qui ont produit Don Juan, le Comte Ory, Le Siège de Corinthe, Moïse, Lucie etc. etc.

En résumé, Monsieur le Ministre, la double représentation de Luisa Miller au théâtre Italien & à l'opéra loin d'établir une concurrence préjudiciable à mon confrère donne au contraire une grande valeur à un ouvrage que deux directeurs ont voulu donner au public.

Quant au dommage qu'une interdiction me causerait, il est immense, puis qu'il détruirait des études faites, entraînerait pour moi une perte d'argent considérable, et me mettrait dans une situation très périlleuse vis-a-vis des auteurs et de l'artiste principale qui peuvent répéter contre moi des dommages-intérêts pour défaut d'exécution de mes conventions.

Veuillez agréer, Monsieur le ministre, l'assurance des sentimens respectueux avec lesquels j'ai l'honneur d'être

de votre Excellence

le très humble & très obeissant serviteur,

N. Roqueplan

Dokument 3d)

Archives Nationales, AJ¹³ 183: Vorschrift eines Briefes aus dem Ministère de l'Intérieur, Direction des Beaux-arts, Bureau des Théâtres, vom 28. Dezember 1852:

Paris, le 28 Décembre 1852

Au Commissaire Impérial près des Th. Lyriques

Mr. le Commissaire, Mr. le directeur du théâtre Italien, par une lettre en date du 10 de ce mois, me demande de lui réserver le privilege exclusif de faire executer l'opéra de Verdi, Luisa Miller. Il me fait observer que son cahier des charges lui interdit la représentation d'ouvrages joués sur une autre scène, et que, par conséquent, les pièces de son répertoire doivent être interdites aux autres théâtres; il ajoute que, dès le 2 novembre dernier, Luisa Miller figurait sur la liste des opéras qu'il soumettait à mon approbation, et qu'enfin la première représentation qui remonte au 7 de ce mois, crée en sa faveur un droit de propriété.

J'ai examiné avec beaucoup d'intérêt la réclamation de Mr. Corti qui pouvait s'appuyer sur l'art. 22 du cahier des charges de l'opéra ---- interdit au Dr. de donner des ouvrages traduits lorsque la musique en aura été exécutée en France -----lui donner, en s'accueillant un nouveau témoignage de mon intérêt pour son entreprise. Mais, de son côté (sic!), Mr. le Dr. du Grand Opéra me demande l'autorisation de faire représenter une traduction de Luisa Miller et fait valoir des considérations dont je ne puis méconnaître la valeur:

Il y a un an qu'il s'est procuré la partition de cet ouvrage; le 20 Sbre. dernier, il a fait un traité avec le traducteur. Le 20 Octobre, une cantatrice, Made (sic!) Bosio a été engagée, à la condition qu'elle débiterait dans Luisa Miller; les études ont commencé le 11 novembre; quatre décors neufs ont été peints & des dépenses de costumes ont été faites.

Il est certain aussi que le manuscrit du Grand Opéra a été déposé à mon ministère, pour être soumis à la commission d'examen, deux jours avant celui du théâtre Italien, le 1er Décembre courant.

Dans un pareil état de choses; les deux directeurs ayant un droit égal quoique la partition de Luisa Miller ait été exécutée au Th. Italiens, et la question de fait étant aussi favorable à l'un qu'à l'autre, je ne saurais refuser au Directeur du Grand opéra l'autorisation qu'il sollicite & je vous invite à lui faire savoir que je consens à la représentation sur son théâtre d'une traduction de Luisa Miller. Vs voulez bien faire connaître au Dr. du Th. Italien les motifs de cette décision.

Agréé

Mr. Lem.

Le Dr.

Vermerk auf der Rückseite:

28 Décembre 1852

Envoyer à M. Roqueplan l'autorisation d'afficher Louisa Miller, et écrire à M. Corti par quels motifs cette autorisation n'a pas été refusée.
(Paraphe)

Dokument 4a)

Archives Nationales, AJ¹³ 1185: Fragment eines von der Division des Théâtres des Ministère d'Etat am 23 September 1856 ausgearbeiteten Gutachtens zu der Frage: "L'Opéra a-t-il le droit de jouer une pièce du Répertoire du Théâtre Italien?"

Note

pour le Ministre

L'article 22 du titre 3 du cahier des charges imposé le 11 Septembre 1847, à MM. Pillet, Duponchel et Roqueplan, qui venaient d'être nommés Directeurs entrepreneurs de l'Opéra, porte:

"Il ne pourra être exploité sur la scène de l'Académie Royale de Musique, que les genres attribués jusqu'à ce jour à ce théâtre"

Savoir: Le Grand Opéra, avec récitatif à orchestre, en deux, trois, quatre ou cinq actes, avec ou sans ballets.

"Il ne pourra être donné d'ouvrages traduits que lorsque la musique n'en aura pas encore été exécutée en France, ou lorsque l'ouvrage, s'il appartient au Théâtre Italien, n'aura pas été représenté depuis dix ans; dans ce dernier cas, notre autorisation spéciale sera nécessaire."

A la fin de l'année 1852, le Directeur de l'Opéra, M. Roqueplan, annonça qu'il allait faire représenter l'Opéra en deux actes de Verdi *Loïsa Miller*. Il le mit à l'étude, et fit les dépenses préparatoires nécessaires. A cette époque l'Opéra Italien était fermé et par suite de la retraite forcée de M. Lumley, il était à craindre que l'exploitation fut abandonnée pour quelque temps.

M. Corti ayant alors obtenu le privilège, s'empessa dès le 10 Décembre 1852 de réclamer auprès du Ministre de l'Intérieur, pour qu'il fut fait défense au Directeur de l'Opéra de donner à son théâtre un Opéra du répertoire Italien.

Cette réclamation fut réitérée le 29 et le 30 du même mois en forme de protestation contre le tort grave qui pouvait en résulter pour lui.

De son côté, M. Roqueplan invoqua sa bonne foi la cloture momentanée du Théâtre Italien, et le traité que, dans cette situation exceptionnelle, il avait cru pouvoir signer avec Mme. Bosio.

Dans ces circonstances et attendu que *Loïsa Miller* était à la veille d'être jouée, le Ministre de l'Intérieur décida que la représentation aurait lieu aux deux théâtres; mais pour rassurer le Directeur des Italiens, il lui écrivit que son répertoire ne souffrirait pas autrement, et qu'il veillerait à ce qu'il lui fut conservé.

Ainsi la défense contenue dans l'Article 22 du cahier des charges fut réellement confirmée par l'exception même dont la représentation de *Loïsa Miller* fut l'objet.

Il résulte de ces articles que l'Opéra ne doit être accessible qu'à des ouvrages nouveaux, faits exprès pour lui. On y repousse formellement tout ouvrage traduit, s'il

(Die weiteren Seiten des Dokuments sind nicht erhalten.)

Dokument 4b)

Archives Nationales, AJ¹³ 1185: Eingabe Calzados an den Minister vom 30.12.1856:

A Son Excellence
Monsieur le Ministre d'Etat
Monsieur le Ministre,

Aux termes de l'article 15 de mon cahier des charges, la direction du Théâtre Impérial Italien est tenue de monter, chaque année au moins deux ouvrages de musique italienne non encore représentée à Paris, et l'article 18 du même cahier des charges lui interdit de faire représenter aucun ouvrage appartenant au répertoire des autres Théâtres subventionnés.

En exécution du premier de ces deux articles, j'ai monté l'année dernière, l'opéra de musique italienne composé par Mr. Verdi, intitulé *Il Trovatore* qui a obtenu et continue d'obtenir au Théâtre Italien un grand et légitime succès.

Ce succès qui est une des meilleures espérances du Théâtre italien pour cette année a été conquis par moi au prix de sacrifices énormes venant s'ajouter aux frais considérables que m'ont nécessités la mise en scène de plusieurs ouvrages distingués qui ont eu le malheur de ne pas réussir auprès du public parisien.

Ayant été informé, il y a trois mois, que l'Académie Impériale de Musique avait l'intention de faire exécuter la musique de l'opéra *Il Trovatore* importée en France, en exécution du cahier des charges imposé au Théâtre Italien, j'eut l'honneur de m'adresser immédiatement à Votre Excellence, et de lui remettre une supplique dans laquelle je lui exposait mes titres à l'exploitation exclusive de la musique de cet opéra, et le dommage que me causerait une concurrence aussi redoutable que celle de l'Académie Impériale; faisant appel à la justice de Votre Excellence pour empêcher une telle iniquité.

J'étais alors en procès avec Mr. Verdi qui me contestait non seulement le droit exclusif, mais le droit de faire représenter, sans son consentement, son opéra *Il Trovatore*.

Aucune solution n'était possible avant la décision judiciaire à intervenir entre Mr. Verdi et moi, la première question à résoudre étant celle de savoir si malgré son opposition j'avais le droit de jouer son opéra représenté pour la première fois à l'étranger.

Votre Excellence a eu la bonté de me dire que jusqu'à cette décision, tout resterait en l'état, et qu'aucune dépense ne serait faite par l'Académie Impériale de Musique pour monter l'opéra *Il Trovatore*.

La mesure provisoire à laquelle s'était bien justement arrêtée Votre Excellence était évidemment dictée par cette pensée que si M. Verdi ne pouvait pas m'empêcher de représenter son opéra, le droit exclusif de le faire représenter devait m'appartenir. Vain en dans la lutte judiciaire, le Théâtre Italien ne pouvait en effet, éprouver aucun préjudice de ce qui aurait été fait ensuite à l'Académie Impériale, et la décision provisoire de Votre Excellence ne pouvait avoir en vue que le cas où le Théâtre Italien triompherait.

Or, par un arrêt en date du 6 courant, la Cour Impériale de Paris vient de débouter Mr. Verdi de son opposition et a consacré mon droit.

Cependant on m'assure que l'Académie Impériale de Musique n'a pas renoncé à faire représenter l'opéra Il Trovatore dont les paroles auraient été traduites en langue française et que la première représentation doit avoir lieu dans le courant de mois prochain.

Je viens de nouveau m'adresser à la justice de Votre Excellence et la supplier de vouloir bien empêcher un événement qui serait la ruine du Théâtre Italien.

Permettez moi, Monsieur le Ministre, de rappeler tout d'abord à Votre Excellence ce principe d'éternelle justice que là où sont les charges, là doit être l'émolument. Les deux termes de ce principe sont inséparable, et on ne les sépare jamais sans violer la justice elle-même.

En m'imposant l'obligation d'importer chaque année deux ouvrages au moins de musique italienne, l'article 15 du cahier des charges que j'ai accepté, n'a pu évidemment vouloir que lorsque j'aurais eu le bonheur de rencontrer un succès, un Théâtre rival put venir s'en emparer et l'exploiter concurremment avec moi.

Une telle conséquence ne serait pas moins contraire à l'esprit général de la législation qui régit les théâtres qu'à la justice elle-même. Elle se trouve du reste implicitement niée par l'article 18 du cahier des charges dont j'ai eu l'honneur en commençant de rappeler les termes à Votre Excellence.

La réserve que m'impose cet article n'est pas évidemment une mesure exceptionnelle, spéciale au Théâtre Italien, c'est une loi générale commune à tous les théâtres, indispensable à leur existence, pouvant seule sauvegarder les intérêts subventionnés par l'Etat et administrée pour le compte de la Maison de l'Empereur en est étroitement tenue.

Placée dans des conditions tellement exceptionnelles à ce dernier titre surtout, l'Académie Impériale de Musique, s'il pouvait lui être permis de venir à son gré prendre ce qui lui convient dans le répertoire d'un théâtre voisin, rendrait évidemment l'existence de ce théâtre impossible. Pour elle serait le profit sans le risque, pour l'autre serait le risque sans le profit, deux conditions également contraires à la justice. Cette concurrence, Votre Excellence l'a immédiatement reconnue, l'Académie Impériale de Musique ne saurait la faire à un Etablissement livré aux forces de l'industrie privée.

En imposant au Théâtre Italien, par les articles 14 et 15, l'obligation d'avoir un répertoire, le cahier des charges a évidemment entendu que de même que ceux de tous les autres théâtres sans exception, ce répertoire serait respecté, et pour qu'il en soit ainsi, il me suffira d'avoir appelé l'attention de Votre Excellence sur le fait que je viens d'avoir l'honneur de lui signaler.

Si Elle ne croyait pas devoir répondre immédiatement à la question, en principe, je la supplierais de vouloir bien au moins, maintenir l'interdiction provisoire précédemment ordonnée par Elle, pendant toute la saison commencée. En tout temps la concurrence qu'on veut me faire me serait nuisible; à cette époque de l'année, elle serait mortelle au Théâtre Italien.

Votre Excellence n'ignore pas que la gestion de la dernière saison s'est réalisée pour moi en une perte sèche de près de deux cent mille francs, je ne résisterais pas à une seconde année semblable.

J'ai l'honneur d'être avec un profond respect,
Monsieur le Ministre,

De Votre Excellence,
Le très humble et très obéissant serviteur
Le Directeur du Théâtre Impérial Italien,
T. Calzado
Paris, le 30 Décembre 1856

Dokument 4c)

Archives Nationales, AJ¹³ 1185: Gutachten des Ministère de la Maison de l'Empereur, Secrétariat général (fragmentarisch, ohne Datum und Unterschrift):

Note

Le Théâtre Impérial de l'Opéra se dispose, avec l'autorisation du Ministre, à jouer l'Opéra du Trovatore, traduit en français; et ce fait donne lieu aux plus vives réclamations de la part du Directeur du Théâtre Italien.

Aucune clause du cahier des charges du privilège du Théâtre Italien ne garantit à l'Entrepreneur actuel le droit exclusif de représenter les ouvrages d'Auteurs Etrangers qui ont été joués à ce Théâtre, et qui, dans l'état actuel de la législation, tombent dans le Domaine public, à moins de Stipulations contraires, résultant de traités internationaux.

Le Ministre est donc parfaitement libre d'accorder au théâtre de l'Opéra la faculté de jouer le Trovatore, traduit en français.

Si l'on consulte les précédens, on voit qu'à toutes les époques, et sous tous les régimes, le Théâtre de l'Opéra a été autorisé à jouer des opéras Italiens traduit en français.

En effet, sous la Restauration, lorsque l'Opéra était régi directement, comme aujourd'hui par la Liste Civile des traités interviennent entre l'Administration et M. Rossini, à la suite desquels, le siège de corinthe (Mahometto), Moïse (Mose), le Comte Ory (partition du voyage à Reims) adaptée à un sujet nouveau, sont exécutés au Théâtre de l'Opéra.

Sous le régime de l'Entreprise, Don Juan est représenté le 10 Mars 1834.

Othello, le 2 Septembre 1844.

Lucie de Lammermoor, le 20 février 1846.

Robert Bruce, le 30 Décembre 1846.

Louisa Miller, le 2 février 1853.

On dit, il est vrai, que l'Article 22 du Cahier des charges du 11 Septembre 1847, imposé à la dernière Entreprise de l'Opéra, interdisait en termes formels au Directeur, de jouer des opéras traduits.

Cet article est ainsi conçu:

"Il ne pourra être donné d'ouvrages traduits que lorsque la musique n'en aura pas été encore exécutée en France, ou lorsque l'ouvrage, s'il appartient au Théâtre Italien, n'aura pas été représenté depuis 10 ans; dans ce dernier cas, l'autorisation ministérielle sera nécessaire."

On fera remarquer d'abord, que nonobstant les termes de cet article du cahier des charges de M. Nestor Roqueplan, et sous la gestion même de cet entrepreneur, la

Représentation de Louisa Miller a été autorisée par M. le Ministre de l'Intérieur, le 2 février 1853.

Enfin, une observation beaucoup plus importante, et complètement décisive est à faire: c'est qu'aucun Cahier des Charges n'a été imposé à la Liste Civile Impériale quand elle a pris possession de l'Opéra, et que la disposition prescrite par l'Art. 22 ci-dessus relaté, ne lui est pas applicable; et si M. Calzado, en signant le 6 Octobre 1855, le Cahier des Charges de l'Entreprise du Théâtre Italien, a ignoré cette circonstance, il ne peut s'en prendre qu'à lui même.

Enfin, on croit devoir rappeler que l'Année dernière, à pareille époque, contrairement aux propositions de l'Administrateur Général de l'Opéra, l'autorisation de représenter le Mose Novo, dont la propriété appartient exclusivement à l'Opéra, et n'est pas, comme celle du Trovatore, tombée dans le Domaine Public, a été accordé à l'Entrepreneur du Théâtre Italien; et ce précédent, de date si récente, suffit pour détruire les critiques qu'il formule aujourd'hui, contre la décision autorisant la représentation du Trovatore à l'Opéra, puisqu'il prouve, en définitive, que l'Administration n'a de préférence ni pour l'opéra, ni pour le Théâtre Italien et qu'il cherche, dans une juste mesure à créer entre les deux théâtres une émulation salubre et profitable aux intérêts de l'Art.

(Weitere Seiten des Dokuments sind nicht erhalten.)

Dokument 4d)

Archives Nationales, AJ¹³ 501, Brief Calzados vom 13.10. 1859 an den Direktor der Académie Impériale de Musique:

Monsieur le Directeur et cher Collègue,

Lorsque vous fîtes traduire Il Trovatore, opéra d'origine italienne et acquis au répertoire du théâtre Impérial Italien, pour le faire représenter au théâtre Impérial de l'Opéra, j'ai protesté près de S. E. le Ministre d'Etat, au nom du droit, des règlements et de l'usage, contre une infraction aussi énorme qui ne pouvait être que préjudiciable à mes intérêts. En reconnaissant d'abord la légitimité de ma réclamation, S. Excellence me fit observer qu'elle était tardive en présence d'études déjà fort avancées et de dépenses assez considérables faites pour la mise-en-scène; mais, en dehors des faits accomplis, le Ministre a bien voulu m'assurer par lettre en date du 16 Janvier 1857, qu'il me ferait jouir à l'avenir, pendant la durée de mon exploitation, des avantages que le dernier cahier des charges de l'opéra, assurait à mes prédécesseurs, en n'autorisant la traduction des ouvrages appartenant au théâtre Impérial Italien que lorsqu'ils n'auraient pas été joués depuis dix ans.

Les journaux ont annoncé il y a quelque temps votre intention de faire traduire la Semiramide de Rossini, qui se trouve dans les mêmes conditions de répertoire du théâtre Italien, que Il Trovatore et de le faire représenter à l'opéra. J'ai cru d'abord, ne pas devoir attacher d'importance à cette nouvelle qui n'avait aucun caractère (sic!) d'authenticité; mais aujourd'hui que le bruit s'en répand avec une certaine persistance, j'ai pris la confiance de vous faire connaître, en temps opportun, les termes de la promesse de S. Excellence, qui assure mes intérêts contre le retour d'un

pareil abus et en vous déclarant que si votre intention était de transporter à l'opéra des ouvrages appartenant au répertoire du théâtre Italien, je me verrais obligé de recourir à l'intervention de S. Excellence le Ministre d'Etat, pour qu'il veuille bien, aux termes de sa lettre, faire respecter les prérogatives de mon exploitation, comme je respecte celles de mes confrères.

Veuillez, agréer, Monsieur et cher Collègue l'assurance de ma haute considération
Le Directeur du théâtre Impérial Italien
T. Calzado

b) Gesetzestexte¹

Loi du 13 Janvier 1791, relative aux théâtres et au droit de représentation et d'exécution des oeuvres dramatiques et musicales (Auszüge)

Art. 2: Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

Art. 3: Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

Art. 4: La disposition de l'art. 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens régléments; néanmoins les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivants, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés.

Art. 5: Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur.

Loi du 19 Juillet 1793, relative à la propriété littéraire et artistique:²

La convention nationale,

Après avoir entendu son comité d'instruction politique,

Décrète ce qui suit:

Art. 1^{er}: Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou desseins, jouiront leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

Art. 2: Leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs.

1 Die hier wiedergegebenen Texte sind entnommen aus Romberg II, S. 168 ff. und aus Desbois, S. 735 ff.

2 Die Vorschriften der Art. 3 ff. dieses Gesetzes wurden später durch den *Code pénal*, dessen Text weiter unten wiedergegeben ist, obsolet.

Art. 3: Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs ou autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs.

Art. 4: Tout contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de trois mille exemplaire de l'édition originale.

Art. 5: Tout débitant d'édition contrefaite, s'il n'est pas reconnu contrefacteur, sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de cinq cents exemplaires de l'édition originale.

Art. 6: Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage, soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la bibliothèque nationale ou au cabinet des estampes de la république, dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs.

Art. 7: Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartient aux beaux-arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années.

Code Pénal vom 12.-20. Februar 1810 (Auszüge):

Art. 425: Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon; et toute contrefaçon est un délit.

Art. 426: Le débit d'ouvrages contrefaits, l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger, sont un délit de la même espèce.

Art. 427: La peine contre le contrefacteur ou contre l'introducteur sera une amende de cent francs au moins et de deux mille francs au plus; et contre le débitant, une amende de vingt-cinq francs au moins et de cinq cents francs au plus.

La confiscation de l'édition contrefaite sera prononcée tant contre le contrefacteur que contre l'introducteur et le débiteur.

Les planches, moule ou matrices des objets contrefaits seront aussi confisqués.

Art. 428: Tout directeur, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artistes qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvrages dramatiques, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de cinquante francs au moins, de cinq cents francs au plus, et de la confiscation des recettes.

Art. 429: Dans les cas prévus par les autre quatre articles précédents, le produit des confiscations ou les recettes confisquées seront remis au propriétaire pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert; le surplus de son indemnité, ou l'indemnité entière, s'il n'y a eu ni vente d'objets confisqués ni saisie de recettes, sera réglé par les voies ordinaires.

...

Art. 463: Dans tous les cas où la peine de l'emprisonnement et celle de l'amende sont prononcées par le code pénal, si les circonstances paraissent atténuantes, les tribunaux correctionnels sont autorisés, même en cas de récidive, à réduire l'emprisonnement même au-dessous de six jours et l'amende même au-dessous de seize francs; ils pourront aussi prononcer séparément l'une ou l'autre de ces peines, et même substituer l'amende à l'emprisonnement, sans qu'en aucun cas elle puisse être au-dessous des peines de simple police.

Décret-Loi du 5 Février 1810, relatif à l'imprimerie et à la propriété littéraire (Auszüge)

NAPOLEON, par la grâce de Dieu et les constitutions, empereur des Français, roi d'Italie etc.,

Notre conseil d'Etat entendu,

Nous avons décrété et décrétons ce qui suit:

...

Titre VI

De la propriété et sa garantie

Art. 39: Le droit de propriété est garanti à l'auteur et à sa veuve pendant leur vie, si les conventions matrimoniales de celle-ci lui en donnent le droit, et à leurs enfants pendant vingt ans.

Art. 40: Les auteurs, soit nationaux, soit étrangers, de tout ouvrage imprimé ou gravé peuvent céder leur droit à un imprimeur ou libraire, ou à tout autre personne qui est alors substituée en leur lieu et place, pour eux et leurs ayants cause, comme il est dit à l'article précédent.

Titre VII

Section I^{re}: Des délits en matière de librairie

Art. 41: Il y aura lieu à confiscation et amende au profit de l'Etat dans les cas suivants, sans préjudice des dispositions du Code pénal:

...

7o Si c'est une contrefaçon, c'est-à-dire si c'est un ouvrage imprimé sans le consentement et au préjudice de l'auteur ou éditeur, ou de leurs ayants cause.

Art. 42: Dans ce dernier cas, il y aura lieu, en outre, à des dommages-intérêts envers l'auteur ou éditeur, ou à leurs ayants cause; et l'édition ou les exemplaires contrefaits seront confisqués à leur profit.

Art. 43: Les peines seront prononcées et les dommages-intérêts seront arbitrés par le tribunal correctionnel ou criminel, selon les cas et d'après les lois.

Loi du 3 Aout 1844, relative au droit de représentation et d'exécution des oeuvres dramatiques et musicales:

LOUIS-PHILIPPE, roi des Français,

A tous présents et à venir, salut;

Les chambres ont adopté, nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit:

Article unique: Les veuves et les enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques auront, à l'avenir, le droit d'en autoriser la représentation et d'en conférer la jouissance pendant vingt ans, conformément aux dispositions des art. 39 et 40 du décret impérial du 5 février 1810.

Décret-Loi du 28 Mars 1852, relatif à la propriété artistique et littéraire des ouvrages publiés à l'étranger

LOUIS-NAPOLÉON, président de la république française,
Sur le rapport du garde des sceaux, ministre secrétaire d'Etat au département de la justice,

Vu la loi du 19 juillet 1793, les décrets du 1^{er} germinal an XIII et du 5 février 1810, la loi du 25 prairial an III, et les articles 425, 426, 427 et 429 du code pénal,

Décète:

Art. 1^{er}: La contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés à l'étranger, et mentionnés en l'article 425 du code pénal, constitue un délit.

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

Art. 3: Les délits prévus par les articles précédents seront réprimés conformément aux articles 427 et 429 du code pénal.

L'article 463 du même code pourra être appliqué.

Art. 4: Néanmoins, la poursuite ne sera admise que sous l'accomplissement des conditions exigées relativement aux ouvrages publiés en France, notamment par l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793.

Art. 5: Le garde des sceaux, ministre secrétaire d'Etat au département de la justice, est chargé de l'exécution du présent décret.

Loi du 14 Juillet 1866 sur les droits des héritiers et des ayants cause des auteurs (Auszüge)

Article premier: La durée des droits accordés par les lois antérieures aux héritiers, successeurs irréguliers, donataires ou légataires des auteurs, compositeurs ou artistes, est portée à cinquante ans, à partir du décès de l'auteur. Pendant cette période de cinquante ans, le conjoint survivant, quel que soit le régime matrimonial et indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté, a la simple jouissance de droits dont l'auteur prédécédé n'a pas disposé par acte entre vifs ou par testament.

...

Lorsque la succession est dévolue à l'Etat, le droit exclusif s'éteint sans préjudice des droits des créanciers et de l'exécution des traités de cession qui ont pu être consentis par l'auteurs ou par ses représentants.

Literaturverzeichnis¹

- Abbiati, Franco*: "Giuseppe Verdi", 4 Bände, Mailand 1959
- Accademia Nazionale dei Lincei*: "Carteggi Verdiani" (a cura di Alessandro Luzio), 4 Bände, Rom 1947 (zit.: *Carteggi Verdiani*)
- Agnel, Emile*: "Code-Manuel des Artistes dramatiques et des Artistes musiciens", Paris 1851
- Amson, Daniel*: "Adolphe Crémieux: L'oublié de la gloire", Paris 1988
- Archives nationales (Hrsg.)*: "Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)", Inventaire par Odile Krakovitch, Paris 1982
- Bappert, Walter*: "Wider und für den Urheberrechtsgeist des Privilegienzeitalters", in: GRUR (Zeitschrift für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht) 1961, S. 441ff., 503ff., 553ff. (zit.: *Bappert, GRUR*)
- ders.*: "Wege zum Urheberrecht", Frankfurt am Main 1962 (zit.: *Bappert, Wege zum Urheberrecht*)
- Bayet, Jean*: "La Société des auteurs et compositeurs dramatiques", Paris 1908
- Becker, Heinz (Hrsg.)*: "Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts", Regensburg 1976 (zit.: *Becker (Hrsg.), Couleur locale*)
- Becker, Heinz und Gudrun*: "Giacomo Meyerbeer - a life in letters", London 1989 (zit.: *Becker, Meyerbeer*)
- Benyovsky, Karl*: "Johann Nikolaus Hummel. Der Mensch und Künstler", Preßburg 1934
- Berlioz, Hector*: "Correspondance générale" (hrsg. unter der Leitung von Pierre Citron), Band IV: 1851-1855, Paris 1983 (zit.: *Berlioz, Correspondance*)
- ders.*: "Mémoires" (hrsg. und eingeleitet von Pierre Citron), 2 Bände (Taschenbuchausgabe), Paris 1969 (zit.: *Berlioz, Mémoires*)
- Bibliothèque Nationale (Hrsg.)*: "La musique à Paris en 1830-1831", Paris 1983 (zit.: [Autor], *La musique à Paris à 1830*)
- Blaze de Bury, Henri*: "Meyerbeer et son temps", Paris 1865
- Blume, Friedrich (Hrsg.)*: "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", Kassel 1950 ff. (zit.: [Bearbeiter], *MGG*)
- Braun, Werner*: "Der Stilwandel in der Musik um 1600", Darmstadt 1982
- Brenet, Michel*: "La librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres des privilèges", in: SIMG VIII, 1907, S. 401-466
- Castelain, Raoul/Rouanet de Vigne-Lavit, André*: "Musique et Contrefaçon", in: Revue Internationale du Droit d'Auteur, LXII (Oktober 1969), S. 2 ff.
- Constant, Charles*: "Code des Théâtres", Paris 1876
- Crémieux, Isaac-Adolphe*: "Autographes" (Auswahl aus der hinterlassenen Korrespondenz des Autors, Herausgeber nicht genannt), Paris, 1885
- Crosten, William L.*: "French Grand opera - an Art and a Business", New York 1948

¹ In die nachfolgende Liste wurden aus Vereinfachungsgründen nur diejenigen Werke aufgenommen, die im Text oder in den Fußnoten der Arbeit erwähnt sind. Ausführliche Literaturhinweise bieten: Zur "Grand Opéra": Gerhard, "Grand Opéra", a.a.O.; zum musikalischen Urheberrecht: Unverricht, S. 562 f.; zur Entwicklung des allgemeinen Urheberrechts im 19. Jahrhundert: Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 3955 ff.

- Dahlhaus, Carl*: "Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", München 1982
- ders./Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth*: "Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters", Bände 1 - 3, München 1986 ff. (zit.: *Piper-Enzyklopädie*)
- Danuser, Hermann*: "Auktoriale Aufführungstradition", in: *Musica* 1988, S. 348ff.
- Desbois, Henri*: "Le Droit d'auteur en France", 2. Aufl. Paris 1966
- Despatys, Pierre*: "Du droit de représentation des oeuvres dramatiques", Paris 1897
- Devriès, Anik/Lesure, François*: "Dictionnaire des éditeurs de musique française", Volume II, Genf 1988
- D'Heylli, G./de Marescot, F.*: "Théâtre complet de Beaumarchais", 2. Band (Le Barbier de Séville - L'ami de la Maison), Paris 1872
- Dock, Marie-Claude*: "Etude sur le droit d'auteur", Paris 1963
- Dölemeyer, Barbara*: "Abschnitt: Urheber- und Verlagsrecht", in: Coing, Helmut (Hrsg.): "Handbuch der Quellen und Literatur der Neueren Europäischen Privatrechtsgeschichte", 3. Band: "Das 19. Jahrhundert", Teilband III, München 1986, S. 3955 ff. (zit.: *Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte*)
- dies.*: "Wege der Rechtsvereinheitlichung", in: Bergfeld, C. u.v.a. (Hrsg.): "Aspekte europäischer Rechtsgeschichte - Festgabe für Helmut Coing zum 70. Geburtstag", Frankfurt am Main 1982, S. 65 ff. (zit.: *Dölemeyer, Coing-Festschrift*)
- Farjon, M.*: "Paillard de Villeneuve - Sa Vie et son Oeuvre", Paris 1874
- Ferid, Murad/Sonnenberger, Hans-Jürgen*: "Das französische Zivilrecht" (Band I), Heidelberg 1986
- Finscher, Ludwig*: "Aubers "La muette de Portici" und die Anfänge der Grand-opéra", in: Schläder, Jürgen/Quandt, Reinhold (Hrsg.): Festschrift Heinz Becker, Laaber 1982, S. 87 ff.
- Fischer, Hermann Josef/Reich, Steven A.*: "Der Künstler und sein Recht", München 1992
- Fragapane, Paolo*: "Spontini", Florenz 1983
- Fulcher, Jane*: "The nations's image: French Grand opera as politics and politicized art", Cambridge 1987
- Fuld, James J.*: "The Book of World-Famous Music", New York 1966
- Garibaldi, L. A.*: "Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi", Mailand 1931
- Gastambide, Adrien*: "Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres", Paris 1837
- Gerhard, Anselm*: "Die französische "Grand Opéra" in der Forschung seit 1945", *Acta musicologica* LIX (1987), S. 220ff. (zit.: *Gerhard, Grand Opéra*)
- ders.*: "Fernand Cortez" und "Le Siège de Corinthe" - Spontini und die Anfänge der "Grand Opéra", in: *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani Maiolati Spontini/Jesi* 1983, Maiolati Spontini 1985, S. 93ff. (zit.: *Gerhard, Spontini*)
- ders.*: "Sortire dalle vie comuni" - Wie Rossini einem Akademiker den Guillaume Tell verdarb", in: Gier, Albert (Hrsg.), "Oper als Text", Heidelberg 1986 (zit.: *Gerhard, Rossini*)

- Gerhartz, Leo Karl*: "Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama", Berlin 1968
- Gieseke, Ludwig*: "Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts", Göttingen 1957
- Gourret, Jean*: "Dictionnaire des Chanteurs de l'Opéra de Paris", Paris 1982
- Günther, Ursula*: "Rigoletto" à Paris", in: Maria Teresa Muraro (Hrsg.): L'Opera tra Venezia e Parigi, Florenz 1988, S. 269ff. (zit.: *Günther, Rigoletto*)
- dies.*: "Giuseppe Verdis erster Erfolg in Paris", in: Lendemains 31/32 (1983), S. 53 ff. (zit.: *Günther, Verdis erster Erfolg*)
- dies.*: "Documents inconnus concernant les relations de Verdi avec l'Opéra de Paris", in: "Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Milano 1972", Parma 1974, S. 564 ff. (zit.: *Günther, Documents inconnus*)
- Hanser-Strecker, Carl Peter*: "Das Plagiat in der Musik", Diss. jur. Frankfurt 1968
- Hearitz, Daniel/Wade, Bonnie*(Hrsg.): "International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977", Kassel 1981
- Herschel, Wilhelm/Hubmann, Heinrich/Rehbinder, Manfred*(Hrsg.): "Festschrift für Georg Roeber zum 10. Dezember 1981", Freiburg 1982 = Bd. 63 der UFITA-Schriftenreihe
- Hoffmann, Alfred*: "E.T.A. Hoffmann. Leben und Arbeit eines preußischen Richters", Baden-Baden 1990
- Hopkinson, Cecil*: "A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi", Band II, New York 1978
- Hübner, Ulrich/Constantinesco, Vlad*: "Einführung in das französische Recht", München 1988
- Jolly, Jules*: "Eloge de Lachaud", Paris 1894
- Jullien, Adolphe*: "Paris dilettante au commencement du siècle", Paris 1884 (zit.: *Jullien, Paris dilettante*)
- dies.*: "Les Drames de Victor Hugo et la Musique", in: Revue et gazette Musicale, XXXIX, 1872 (zit.: *Jullien, Victor Hugo*)
- Kaufman, Thomas G.*: "Lucrezia Borgia - various versions and performance history", in: Journal of the Donizetti-Society 5 (1984), S. 37 ff.
- Kohler, Josef*: "Urheberrechte an Schriftwerken und Verlagsrecht", 1907
- Krakovitch, Odile*: "Hugo censuré - la liberté au théâtre au XIX^e siècle", Paris 1985
- Kutsch, Karl J./Riemens, Leo*: "Großes Sängerlexikon", zwei Bände, Bern 1987
- Labat-Poussin, Brigitte*: "Archives du Théâtre National de l'Opéra (AJ¹³ 1 à 1466), Inventaire", Paris 1977
- Lacombe, Charles de*: "Vie de Berryer" (drei Bände), Paris 1894-1895
- La Fournière, Xavier de*: "Lamartine", Paris 1990
- Lajarte, Théodore de*: "Bibliothèque musicale de Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique", Paris 1878 (Reprint Hildesheim 1969)
- Lawton, David*: "Le Trouvère" - Verdi's Revision of "Il Trovatore" for Paris", in: "Studi verdiani" 3, Parma 1985, S. 79ff.
- Löwenberg, Alfred*: "Annals of Opera 1597 - 1940", Cambridge/New York 1943 (Reprint: Totowa 1978)
- Locke, Ralph P.*: "Music, Musicians and the Saint-Simonians", Chicago 1986

- McFarlane, Gavin*: "Copyright: the development and exercise of performing right", Eastbourne 1980
- Mongrédien, Jean*: "Jean-François Le Sueur - Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française", Band 2, Bern 1980 (zit.: *Mongrédien, Le Sueur*)
- ders.*: "L'Opéra au Service de l'Empéreur", in: *Europe* (47. Jhg.), April 1969, S. 328 ff. (zit.: *Mongrédien, Europe*)
- Pendle, Karin Swanson*: "Eugène Scribe and French Opera of the nineteenth century", Phil. Diss. Urbana, Illinois 1970
- Pierre, Constant*: "La Marseillaise", comparaison des différentes versions, variantes de la mélodie, du rythme et de l'harmonie", Paris 1887
- Pohlmann, Hansjörg*: "Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung", Bd. 20 der UFITA-Schriftenreihe, Baden-Baden 1961 (zit.: *Pohlmann, Geschichtsbild*)
- derselbe*: "Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts", Kassel 1962 (zit.: *Pohlmann, Frühgeschichte*)
- Prod'homme, Jacques-Gabriel*: "Félicien David d'après sa correspondance inédite et celles de ses amis (1832-1864)", in: *Mercure musical et S.I.M.* 3 (1907), S. 105ff., 229ff.
- Rénouard, Augustin-Charles*: "Traité des droits d'auteurs", 2 Bände, Paris 1838/39
- Robert, Frédéric*: "La Marseillaise", Paris 1989
- Rosen, David/Porter, Andrew*: "Verdi's Macbeth - A Sourcebook", London 1984
- Rousset, Raoul*: "Eloge de Chaix-d'Est-Ange", Paris 1879
- Sachs, Joel*: "Hummel and the Pirates: The Struggle for musical Copyright", in: *The Musical Quarterly* LIX (1973), S. 31 ff.
- Sadie, Stanley (Hrsg.)*: "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", New York 1980 (zit.: [*Bearbeiter*], *New Grove*)
- Schnoor, Hans*: "Weber auf dem Welttheater - Ein Freischützbuch", Dresden 1943
- Servières, Georges*: "Freischütz", Paris 1913
- Strömholm, Stig*: "Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale", Band I: "L'évolution historique et le mouvement international", Stockholm 1966
- Tabanelli, Nicola*: "Verdi e la legge sul diritto di autore", in: *Rivista Musicale Italiana* XLVI (1942), S. 208ff.
- Ulmer, Eugen*: "Urheber- und Verlagsrecht", 3. Aufl., Berlin - Heidelberg - New York 1980
- Unverricht, Hubert*: "Autor - Komponist - Musikverleger", in: Richard Baum/ Wolfgang Rehm (Hrsg.): "Musik und Verlag - Karl Vötterle zum 65. Geburtstag", Kassel 1968, S. 562 ff.
- van der Linden, Albert*: "Notes de Madame Gaspere Spontini sur la vie et l'oeuvre de son mari", in: *Revue belge de musicologie* 28-30 (1974-76), S. 224ff.
- Verdi, Giuseppe*: "I Copialettere di Giuseppe Verdi" (hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio), Mailand 1913 (zit.: *Verdi, Copialettere*)
- Véron, Louis*: "Mémoires d'un bourgeois de Paris", 5 Bände, Paris 1853-1855 (zit.: *Véron*)

- Véron, Louis*: "L'Opéra de Paris 1820 - 1835" (von Jacques Bonnaure besorgter Neudruck von Auschnitten der Autobiographie Vérons), Paris 1987 (zit.: *Véron-Edition*)
- Villefort, Alfred*: "La propriété littéraire et artistique à l'étranger", in: *Gazette des Tribunaux*, 31.10., 1., 4., 6. und 11.11.1851
- Vivien/Blanc*: "Traité de la Législation des Théâtres", 2. Aufl. Paris 1830
- Wagner, Richard*: "Gesammelte Schriften und Dichtungen", Band 8, Leipzig 1907
- Warrack, John*: "Carl Maria von Weber", 2. Aufl. Cambridge 1976 (dt. Ausgabe: Leipzig 1986)
- Wendel, Hermann*: "Die Marseillaise - Biographie einer Hymne", Zürich 1936
- Wieacker, Franz*: "Privatrechtsgeschichte der Neuzeit", 2. Aufl., Göttingen 1967
- Wild, Nicole*: "Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX. siècle", Paris 1989

Nachweis der Abbildungen

Bibliothèque Nationale, Paris:

Abb. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 27, 28, 29, 30

Bibliothèque de l'ordre des avocats de barreau de Paris, Paris (Palais de Justice):

Abb. 2, 10, 11, 12, 19, 25, 26

Institut für Musiktheaterforschung der Universität Bayreuth, Thurnau:

Abb. 6, 21, 22

Register

- | | | | |
|-------------------------------|------------------------------|-------------------------------------|----------------------------|
| Académie impériale de Musique | | Berlioz, Hector | 56, 75, 82, |
| | s.u. Opéra | | 86, 108, 118, 125, 145, |
| Adam, Adolphe | 74, 125, 155, | | 177 ff., 186 ff., 244, 284 |
| | 161, 164ff., 167, 235 | Berryer (fils), Pierre Antoine | 106 |
| -Josefa | 235 | Bertin, Louise-Angelique | 108 |
| Advokaten | s.u. Frankreich | -La Esmeralda | 108 |
| Aguado, Alexandre | 120 | Blanchard, Henri-Louis | 125 |
| Alboni, Marietta | 219 | Blanchet, François | 194 |
| Ancelot, Jacques | | Blaze de Bury, Henri | 274 ff. |
| Arsène Polycarpe | 106, 171 | Boccherini, Luigi | 58 |
| Anelli, Angelo | 171 | Boieldieu, François Adrien | 244 |
| Anicet-Bourgeois, Auguste | 171 | Boileau-Despréaux, Nicolas | 28 |
| aria di baule ("Kofferarie") | 58 | Boilly, Jules | 133 |
| Arles-Dufour | 151 ff. | Boosey, John | 144 |
| Auber, Daniel François Esprit | 13, | Buding | 139 |
| | 55 f., 67, 94, 164, 168, | Bühenrecht | 17, 32, 56, 84, |
| | 229, 242, 244, 270, 272, 284 | | 96, 118, 136 ff., 186 |
| -Gustave III | 229 | Cafés-Concerts | 65 |
| -La muette de Portici | 55 f., 94 | Cailhava d'Estandoux, | |
| -Philtre | 270 | Jean-François | 31 |
| Auktoritative Aufführungs- | | Calmels, Antoine Edouard | 270 |
| tradition | 95 ff., 116 ff. | Calzado, Torribio | 193 ff., 215 ff., |
| Aulagnier, Antonine-Joseph | 42, | | 224 ff., 268 |
| | 121 ff., 259 ff. | Cambon, Charles Antoine | 55, 283 |
| Autran, Joseph | 157 | Carafa, Michel | 266 |
| avocat du roi | 106 | -Le nozze di Lammermoor | 266 |
| | | Carré, Michel | 254 f. |
| Bagier, Prosper | 271 | Carvalho, Léon | 251 |
| Baptiste | 103 ff. | Castil-Blaze (eigtl. François Henri | |
| Barbier, Jules | 254 f. | Joseph Blaze) | 139, 174 ff. |
| Beaudouin, Hyppolyte | 139 | -Robin des Bois | 174 ff. |
| Beaudouin d'Aubigny, | | Celliez, Henry | 182 ff., 270 |
| Jean-Marie-Théodore | 138 | Cerfbeer, Alphonse | 57, 71 |
| Beaumarchais (eigtl. | | Chabal | 155 |
| Pierre Augustin Caron) | 29 ff., 50, | Chaix-d'Est-Ange (père), Gustave | |
| | 111 f., 114, 255 | | 67, 76, 87 ff., 135, 236 |
| Beethoven, Ludwig van | 45, 176 | Charles X | 38, 40 |
| Bellini, Vincenzo | 106, 171, | Choler, Adolphe | 253 f. |
| | 267, 270 | Chopin, Frederic | 144 |
| -I puritani | 106, 171, 267 | Cicéri, Pierre-Luc-Charles | 52 ff. |
| -La somnambula | 270 | Claque, Claqueure | 18 |
| -Norma | 106, 171 | | |

Cocks, Robert	75 f.	Eigenschenck	154
Coin de Lisle, Jean-Baptiste César	198	Elssler, Fanny	13, 90
Colin, Auguste	146 ff.	Enfantin, Barthélemy-Prosper	145 ff.
Comédie Française	29 ff.	Escudier (frères)	75, 86, 103 ff., 125 ff., 141 ff., 149 ff., 154 f., 194, 220 ff., 243 ff., 267
Conservatoire	s.u. Paris	Exotismus	146, 156
Cornu, Francis	171	Fétis, François-Joseph	284
Corti, Alexandre	209 f.	Framéry, Nicolas-Etienne	114
Crémieux, Isaac Adolphe	217, 232 ff., 242, 276, 279, 284 ff.	<i>Frankreich</i>	
Crosnier, François-Louis	57	-Advokaten	14, 16, 38, 87
da Ponte, Lorenzo	255	-Gerichtssystem	12
Daumier, Honoré	233	Gabussi, Vincenzo	106
David, Félicien	145 ff., 235	-Ermani	106
-Herculanum	235	Gastambide, Adrien	136
-Le Désert	145 ff.	Gautier, Théophile	207, 272
Debain, Alexandre François	155 f., 241 ff.	Gerichte	s.u. Frankreich
de Bériot, Charles-Auguste	75 ff.	Gherardini, Giovanni	138
Debussy, Claude	148	Gill, André	183
Dennery, Adolphe Philippe	171	Gluck, Christoph Willibald	95
Despléchin, Edouard Désiré Joseph	207	Goethe, Johann Wolfgang von	274
Donizetti, Gaetano	37, 100 ff., 169 f., 171, 205, 208, 215, 270	Gounod, Charles	244, 255
-Don Pasquale	171, 205	-Le Medecin malgré lui	255
-La fille du régiment	169 f.	<i>Grand Opéra</i>	
-La rinnegata	113, 117	-Epoche	11, 19
-L'Elisire d'amore	270	-Libretto	80
-Linda di Chamounix	171	-Periode	11, 19
-Lucia di Lammermoor	208	-Rezeption	61 f., 148
-Lucrezia Borgia	100 ff., 215	-Spezifika	94
-Robert Devereux	106	Gripp, Carlo	165
Dormoy, Charles	102 ff., 139	Guillet	129
Dorus-Gras, Julie-Aimée-Josephine	90	Guyot (Agent der SACD)	103 ff.
Dumas, Alexandre	71, 229	Halévy, Fromental	13, 54, 83, 93, 96, 145, 164, 168, 207, 236, 242, 244
Duponchel, Edmond	13, 52, 80 ff., 93, 132	-Charles VI	207
Duprez, Caroline	90, 213	Halévy, Léon	145
Duprez, Edouard	213	Handlungsvorlage	s.u. Urheberrecht
Durand, Godefroy	55	Haydn, Joseph	58
Durat, Pierre	165	Hennequin (fils), Amédée	106 ff.
Durmont, François Marie Nicolas	59, 85		

Henrichs (Generalagent der SACEM)	163 ff.	Lemoine, Constance Berger (dite Veuve Lemoine)	75
Hérold (fils), Ferdinand	273	Le mot, A.	147
Hérold (père), Ferdinand	53	Lescènes des Maisons	106
-Le Pré aux Clercs	53	Le Sueur, Jean-François	92 ff., 131 ff.
-Zampa	53	-Alexandre à Babylone	131 ff.
Hertz, Henri	74	-Le Triomphe de Trajan	131
Hiller, Johann Adam	145	Lindau	271
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus	61, 174	Liszt, Franz	108, 145
Hofmannsthal, Hugo von	119	Louis XVI	30
Hugo, Charles	216	Louvain de la Saussaie	30
Hugo, Victor	67 f., 71, 100 ff., 140, 215 ff., 220 ff., 273	Lucas, Hyppolyte	164
Hummel, Johann Nikolaus	45, 144	Lully, Jean Baptiste	176
Ingres, Jean Auguste Dominique	272	Lumley, Benjamin	169
Janet, Gustave	283	Luther, Martin	74
Janin, Jules	125, 139	-Ein feste Burg ist unser Gott	74
Jouy, Victor Joseph Etienne de	44, 80, 85	Mailly, H.	245
Kind, Friedrich	175	Marie, Pierre Alexandre Thomas	60
Klebe, Giselher	100	Mario, Giovanni Matteo	90, 219
Koechlin, Charles	148	Marschner, Heinrich	258 ff.
Kreutzer, Léon	184 f.	-Der Tempel und die Jüdin	259 ff.
Lablache, Luigi	205	-Der Vampyr	258 ff.
Lachaud, Charles-Alexandre	181 ff.	-Sangeskönig Hiarne oder Das Tyringssschwert	259
Lafosse	231	Marseillaise, La	48 ff.
Lamartine, Alphonse de	67 ff., 234, 236	Massard	133
Lami, Eugène	13	Masson de Puitneuf	57 ff.
Latte, Bernard	103 ff.	Mattheson, Johann	26
Launer, Marie-Pierre Boissiere (dite Veuve Launer)	142	Maud'heux, Dieudonné	106
Leberquier, Jules Ambroise	279, 284	Mechanische Musik- instrumente	241 ff.
Le Chapelier	32	Mèlesville (eigtl. Anne Honoré Joseph Duveyrier)	134
Lefebvre, Amédée	58 f., 64, 85 ff.	Ménageot, François-Guillaume	81
Leidesdorf, Maximilian Joseph	174	Mendelssohn-Bartholdy, Felix	271
Lemoine, Gustave	171	-Die Heimkehr aus der Fremde	271
		Meyerbeer, Giacomo	52, 74, 93, 96, 108, 176, 234, 274 ff.
		-L'Africaine	278 ff.
		-La Jeunesse de Goëthe	274 ff.
		-Le Prophète	93, 283
		-Les Huguenots	74, 108
		Michel (Generalagent der SACD)	82 ff.

Milhaud, Darius	148	Paisiello, Giovanni	114
Molière (eigtl. Jean-Baptiste Poquelin)	255	-Il Barbiero di Siviglia	114
Moline, Pierre-Louis	114	Pardessus (fils), Jean-Marie	36
Monnier, Etienne	102 ff.	<i>Paris</i>	
Motette	26	-Conservatoire	95
Mozart, Carl Thomas	253 f.	-Palais de Justice	15, 101, 123
Mozart, Wolfgang Amadeus	58, 174, 176, 208, 253 ff.	-Theater, Theatersystem	12, 17
-Don Giovanni	174, 208	-Theaterfreiheit	12, 18, 33, 40
-Le nozze di Figaro	253 ff.	-Theaterpublikum	139
Musard, Philippe	62 ff.	Parodieverfahren	26
Musikprozesse	17	Pasticcio	27
Musikurheberrecht s.u. Urheberrecht		Pavesi, Stefano	171
Musikverleger	19, 25, 42 ff., 48 ff., 61, 74 ff., 121 ff., 140 ff., 153, 161, 195, 264 ff.	Petipa, Lucien	283
Nadany	269	Piave, Francesco Maria	204
Nadar (eigtl. Gaspar- Félix Tournachon)	183, 275	Pillet, Léon	85 ff., 152, 177, 184, 208
Napoleon I	12, 33, 79 ff., 88, 93, 131 ff.	Piroli, Giuseppe	229
Napoleon III	159, 195, 199, 272	Pleyel, Camille	42
Nicolai, Otto	171, 271	Poirson, Charles-Alexandre	71 f.
-Die lustigen Weiber von Windsor	271	Portalis (fils), Joseph Marie procureur du roi (procureur impérial)	36, 68 106, 190
-Il proscritto	171	Quillenbois	143
Nouguier, Louis	243	Ragani, César	170 ff., 195, 215 ff.
Nwitter, Charles	271	Rémusat, de	88
Offenbach, Jacques	163 ff.	Rénouard, Augustin-Charles	36
Opéra	12 f., 40, 48, 52 ff., 57 ff., 86, 132, 137, 177, 203 ff.	Ricordi, Titus	142, 194, 237 ff., 266
-Ballettabende	177	Rochefoucauld, Vicomte Sosthène de la	38
-Jury	132, 137	Romani, Felice	171
-"Privatisierung"	52 ff.	Roqueplan, Nestor	13, 181 ff., 210
-Publikumsgewöhnheiten	177	Rossi, Gaetano	171
Opéra-Comique	12, 57 ff.	Rossini, Giacomo	40 ff., 64, 93 f., 111, 120 ff., 132, 138 ff., 143, 174, 176, 206, 208, 234, 238, 242, 244
Paccini, Emilien	177	-Armida 132	
Paillard de Villeneuve, Adolphe-Victor	106, 110 f., 198, 200 ff., 231 ff.	-Guillaume Tell	42, 56, 234
		-Il Barbiero di Siviglia	111
		-La Gazza ladra	138 ff.
		-Le Comte Ory	42
		-Le Siège de Corinthe	40 ff., 132
		-Maometto II	40 ff.
		-Moïse	40

-Mosè in Egitto	40	Spontini, Gasparo	79 ff., 131, 134 ff.
-Othello	208	-Fernand Cortez	79 ff., 131, 134 ff.
-Stabat mater	120 ff.	-La fiancée du Guelfe	88
-Soirées musicales	120	-La Vestale	79 ff.
Rouget-Delisle, Claude-Joseph	48 ff.	-Olympie	88
Rounat, Charles de la	274	Strauss, Isaac	166
Royer, Alphonse	193, 197	Strauß, Richard	119
Ruffini, Giovanni Domenico	171	Strepponi-Verdi, Giuseppina	194, 225
Sacchini, Gasparo	135	Tadolini, Giovanni	120 ff.
-Oedipe à Colone	135	Tantiemen	s.u. Urheberrecht
Saint-Etienne, Sylvain	152, 157	Taylor, Baron	
Saint-Georges, Jules Henri Vernoy Marquis de	164, 169	Isidore-Justin Séverin	236
Saintine (eigtl. Joseph- Xavier Boniface)	106, 171	Theater, Theatersystem, Theaterfrei- heit, Theaterpublikum	s.u. Paris
Saint-Salvi	197	Théâtre de l'Odéon	274 ff.
Saint-Simonismus	145 ff.	Théâtre du Gymnase	71
Sax, Adolphe	218	Théâtre Impérial	
Scarmouche	115	de l'Opéra	s.u. Opéra
Scheffer, Ary	41	Théâtre Impérial de l'Opéra- Comique	s.u. Opéra-Comique
Scherrer, G.	49	Théâtre Italien	12, 36, 40, 53, 56, 100 ff., 112 ff., 138 ff., 169 ff., 203 ff., 219, 271
Schlesinger, Adolph Martin	174	Théâtre Lyrique	12, 213, 251 ff.
Schlesinger, Maurice	48, 74, 122 ff., 176	Thiboust	139
Schönberg, Arnold	118	Thierry, Edouard	55
Schonenberger, Georges	74, 142	Thomas, Ambroise	164, 284
Schubert, Franz	279	Troupenas, Eugène-Théodore	42 ff., 74 ff., 121 ff., 171, 267
Scott, Walter	36, 175	Tyszkiewicz, Comte Thadée	177 ff.
Scribe, Eugène	44, 52, 66 f., 108, 118, 134, 166, 168, 228 ff., 236, 268 ff., 278, 283		
Ségur, Comte de	67		
Siraudin, Paul	253 f.		
Société des auteurs et compo- siteurs dramatiques (SACD)	50 f., 66, 71 ff., 82 ff., 96 f., 103 ff., 134, 158, 162, 217, 251 ff., 271	<i>Urheberrecht</i>	
Société des auteurs, compo- siteurs et éditeurs de musique (SACEM)	19, 160 ff.	-Aufführungspflicht	136 ff.
Société des gens des lettres	66, 71	-Aufführungsrecht	25, 57 ff., 85 ff., 96 ff., 136 ff., 236 ff., 264 ff.
Solera, Temistocle	171	-Ausländerproblematik	34 ff., 40 ff., 73, 142, 191, 199 ff., 235 ff.
Soumet, Alexandre	106, 171	-Autorenprivilegien	24, 27
Spohr, Louis	45, 276		

-Bearbeitungen	42 ff., 62 ff., 238 ff.	Vaëz, Gustave	193
-Berner Übereinkunft	236, 241	Varela,	
-Besteller	121	Don Manuel Fernandez	120 ff.
-Brüsseler Kongreß 1858	235 ff.	Vatel, Auguste-Eugène	139, 149 f., 170 ff.
-Contrefaçon	34, 38, 68	Verdi, Giuseppe	106, 126, 140 ff., 171, 193 ff., 215 ff., 226 ff., 238, 243, 245, 266 ff.
-domaine public	251 ff.	-Ernani	106, 215 ff.
-Entstehung der französischen Urheberrechtsgesetze	28 ff.	-I Lombardi alla prima crociata	140 ff., 193
-Französische Gesetzes- vorhaben	36, 66 ff., 272 f.	-Il Trovatore	195
-Französisches Gesetz von 1791	21, 28 ff., 57	-Jérusalem	193
-Französisches Gesetz von 1793	21, 28 ff.	-La Traviata	196, 229
-Frühgeschichte des Musik- urheberrechts	21 ff.	-Les Vêpres Siciliennes	195, 243
-Gegenseitigkeitsabkommen	73, 131, 159 f., 196, 200 ff.	-Luisa Miller	194, 209 f.
-Geistiges Eigentum (propriété littéraire et artistique)	25, 29 ff., 33 f., 38, 273	-Macbeth	267
-Gesetzliches Depot	142	-Nabuchodonozor	142, 171
-Handlungsvorlage	100, 113 ff., 140	-Requiem	126
-Internationale Urheber- rechtsunion	235 f., 241	-Rigoletto	196, 217, 266
-Italien	229 ff., 237 ff.	-Un Ballo in maschera	229, 268 ff.
-Librettisten	229 ff.	Vergne, Alphonse	46 f.
-Manuskriptenhandel	58, 239 f.	Verleger	s.u. Musikverleger
-Persönlichkeitsrecht (droit moral)	26 ff., 46 f., 96 ff., 115 ff.	Véron, Docteur Louis	13, 52 ff., 57, 132, 208
-Plagiatprobleme	26 f.	Wagner, Richard	95, 118, 177, 259, 271
-Privilegienwesen	23 f.	-Tannhäuser	259, 271
-Schutzfrist	33 ff., 68, 131, 273	Weber, Carl Maria von	45, 173 ff., 253 f., 271
-Systematik	22, 31, 38 f., 97 ff.	-Der Freischütz	173 ff.
-Tantiemen	118	-Euryanthe	175
-Übersetzungen	271 f.	-Oberon	253 f., 271
-Veröffentlichungsrecht	264 ff.	Weber, Max Maria von	253 f.
-Verwertungsgesellschaften	50 f., 160 ff.	Zensur	18
-Verwertungsrechte	23 ff., 96 ff., 115 ff.	Zweig, Stefan	119

Nachwort

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine unwesentlich überarbeitete und um Illustrationen ergänzte Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 1991/92 dem Fachbereich Historisch-Philologische Wissenschaften der Georg-August-Universität Göttingen vorlag.

Nach außen hin mag dieses Buch als Leistung eines einzelnen erscheinen. In Wirklichkeit wäre mein Werk aber ohne die Hilfe und Unterstützung vieler nicht in Angriff genommen und beendet worden. Einige von ihnen möchte ich an dieser Stelle erwähnen.

Schon deshalb, weil diese Untersuchung auf ihre Anregung hin erfolgte, kommt meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. phil. Ursula Günther, die Nennung an erster Stelle dieses Dankeswortes zu. Frau Prof. Dr. Günther hat mich aber nicht nur zu meinen Forschungen ermuntert und mir Material zu den Pariser Prozessen Giuseppe Verdis zur Verfügung gestellt, auf dessen Aufarbeitung und Publikation sie selbst verzichtete, sondern meine Arbeit auch vom ersten bis zum letzten Tag ohne Nachlassen begleitet. Dafür bin ich ihr dankbar.

Die rechtsgeschichtlichen Aspekte meiner Studie hat Prof. Dr. jur. Dr. h.c. Erwin Deutsch im Promotionsverfahren begutachtet. Seinem enorm breiten juristischen Wissen und seiner hohen Allgemeinbildung verdanke ich eine Reihe wertvoller Anregungen, die in die vorliegende Version der Arbeit eingeflossen sind. In ähnlicher Weise konnte ich auch Hinweise und Anmerkungen eines weiteren Mitglieds meiner Prüfungskommission, Herrn Priv.-Doz. Dr. phil. Ulrich Konrad, verwerten.

Von den deutschen Wissenschaftlern, die mich auf die verschiedenste Weise unterstützten, will ich hier dankend Herrn Prof. Dr. phil. Heinz Becker und seine Frau Gudrun (Reinbek), Herrn Prof. Dr. phil. Sieghart Döhring (Thurnau), Herrn Dr. habil. Anselm Gerhard (Münster), Lucinde Lauer, M.A. (Berlin), stud. phil. Cora Engel (Heidelberg) und Frank Heidelberger (Würzburg) sowie stud. med. Sabine Kreß (Marburg) erwähnen. Mein Cousin Christoph Sprang hat in zeitraubender Arbeit die Druckvorlage des Buches erstellt und mir zuvor, ebenso wie mein Bruder Wilhelm, bei allen computertechnischen Fragen mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Mein besonderer Dank gilt aber auch dem DAAD, der mir sowohl für einen erheblichen Teil meines Pariser Aufenthaltes wie auch für einen Sprachkurs an der Ausländer-Universität in Perugia ein Stipendium gewährte.

Aussi bien en France qu'en Italie pour ma demande d'aide j'ai toujours trouvé un accueil favorable. Parmi les chercheurs et les collègues, auxquels je dois beaucoup de reconnaissances, je voudrais spécialement nommer M. Yves Ozanam, qui m'a donné accès aux trésors de la Bibliothèque des avocats au Palais de Justice à Paris. De même je remercie, sans nommer leurs fonctions et leurs titres académiques, François et Annik Lesure, Pierluigi Petrobelli, Brigitte Labat-Poussin, Nicole Wild, Anne Randier, Jens Rosteck, Patrick Gillis, Annegret Fauser, Véronique Champeil-Desplats, Regine Flasche, Nathalie Berton, Ann-Dominique Bousquet, Antonella Saja et tout le personnel du Département de musique de la Bibliothèque nationale.

Ich möchte dieses Buch Madeleine Li-Koechlin, der mittlerweile über achtzig-jährigen Tochter des Komponisten Charles Koechlin, widmen, bei der ich vom Beginn meiner Forschungen in Paris im März 1990 bis zur Vollendung der Dissertation im Juli 1991 gewohnt habe. Damit will ich allerdings nicht die Überzeugung bekunden, daß meine Arbeit widmenswert sei. Vielmehr möchte ich zum Ausdruck bringen, daß es die menschlichen Begegnungen waren, deretwegen die Jahre der Promotion für mich ihren Wert behalten.

Hamburg, im Januar 1993

Christian Sprang

