

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 Vaëz 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 Verlagseinnahmen 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 Aufgabenfeldes 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, Ragni, 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.

Ragnis 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 detailreich 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 dût 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.

dern, 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 Urheberschutzsystems 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 Aufführungsrecht 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 Aufführungsrechts 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 Urheberrechts 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.

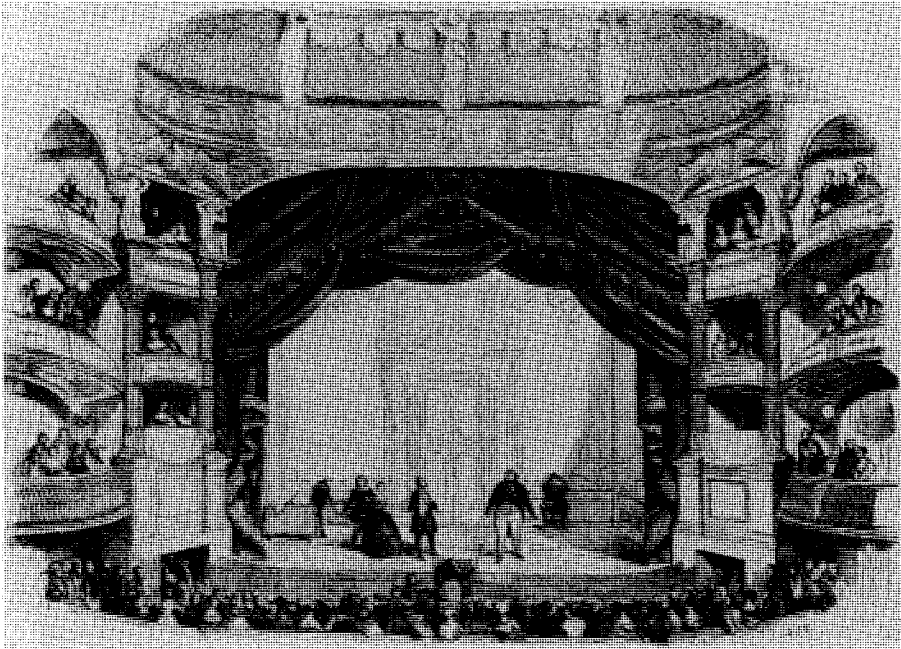
34 vgl. Lawton, S. 88

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 unbekannten 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* betrugen. 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, 18.1.1857.

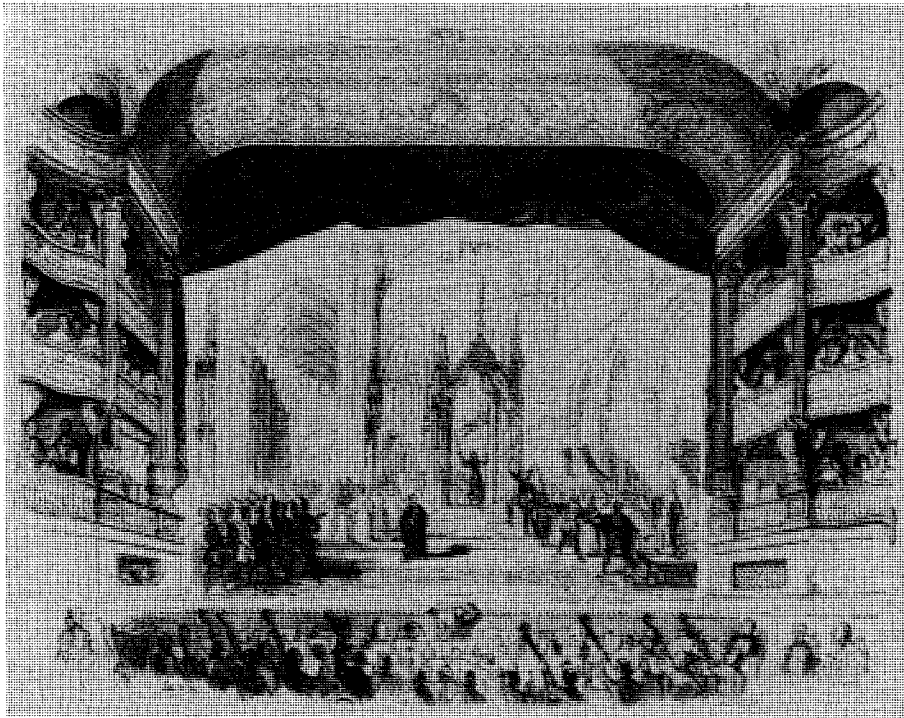
39 Wild, S. 198

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 nahezulegen, 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 retirera 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 andauerte. 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 unnütz 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 Verdis 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 Urfassung 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

Italie, 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.