

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.

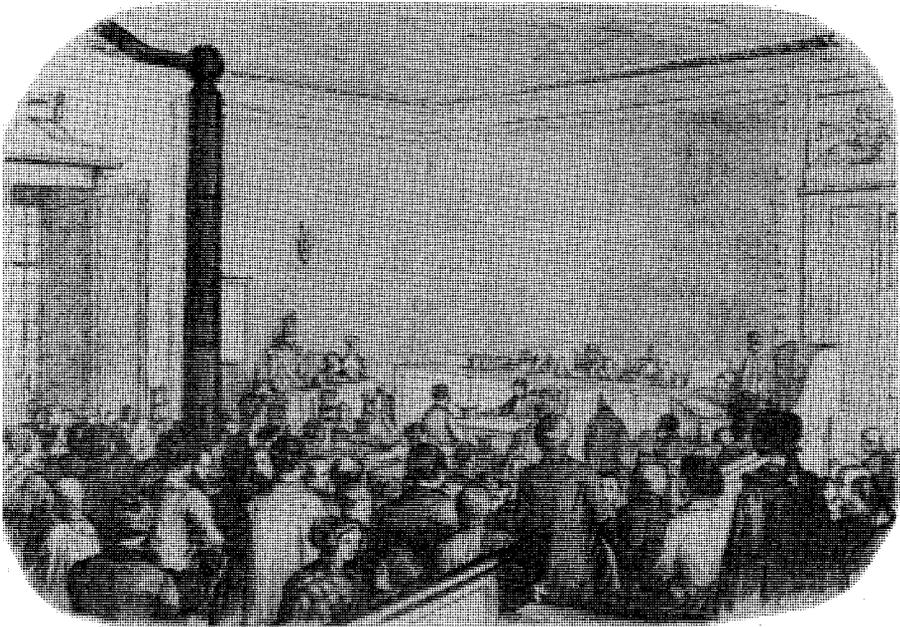
a) Der Sachverhalt

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 "Lucrece 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 "Lucrece", 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. "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. 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 répliquerai 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 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, oben drein 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 Zeugenaussage 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 Saintines)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 angestrebten 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 "Lucrece 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 Leistungsbe- weis 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 ausgestanden, 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. Wolle 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,

13 Bibliothèque nationale 8 Fm. 3797, S. 54

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 laisse 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 entstände:

"...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 défendez 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 momentanément 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 Konkurrenzbühne 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 Beryer, 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.

cc) 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 Opermentwicklung 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 beackernder 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.