

Einleitung

a) Vorbemerkung

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

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

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

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

1 Günther, Rigoletto, a.a.O.

2 Lawton, a.a.O.

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

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

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

aa) Musikalische Institutionen

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

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

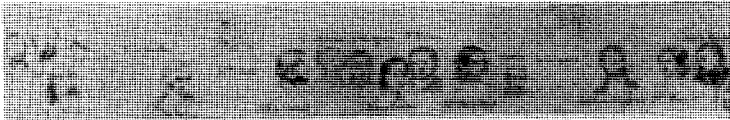
bb) Rechtliche Institutionen

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

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

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

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



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

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

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

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

c) Quellenlage

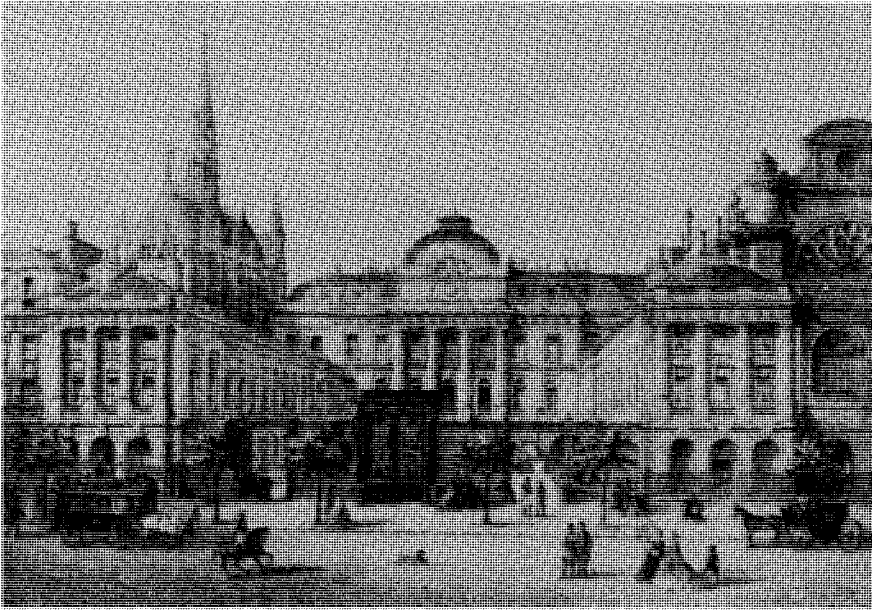
Die originalen Gerichtsunterlagen aus dem 19. Jahrhundert sind für weiträumige rechtshistorische Forschungen, wie sie für diese Arbeit betrieben werden mußten, ungeeignet. Dies liegt einerseits daran, daß die entsprechenden Archive mehrmals von schweren Verlusten betroffen wurden und dementsprechend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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

d) Beschaffenheit des Materials, Gang der Untersuchung

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

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

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

10 *Gazette des Tribunaux*, 20.1.1834

11 *Gazette des Tribunaux*, 18.7. und 2.8.1863

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

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

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

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

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

13 vgl. unten S. 33

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

15 dazu Vivien/Blanc, S. 247 ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 dazu sogleich S. 22 ff.