

Achtes Kapitel

Die Zeit von 1841 bis 1850

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

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

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

a) Der Prozeß der Witwe Le Sueurs 1842

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

aa) Sachverhalt und Prozeßverlauf

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

1 vgl. oben S. 33

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 vgl. Gazette des Tribunaux, 23.7.1843

6 vgl. oben S. 52 ff.

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

Abb. 14: Jean François Le Sueur, Kupferstich von Jules Boilly, 1821



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

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

Daraufhin wurden Scribe und Mélesville⁸ für die *Société* bei Pillet vorstellig, ohne allerdings mit dem erneut vorgetragenen Anliegen mehr Erfolg zu haben. Schließlich schaltete die *Société* in Absprache mit der Witwe die *Commission spéciale des théâtres royaux* ein, um deren Beurteilung der Rechtslage zu erfahren. Die Stellungnahme dieser Kommission, die zwar die Schwere des Problems einräumte, fiel höflich aber negativ aus. Damit stand für die Komponistenwitwe endgültig fest, daß sie an der Académie die Erfüllung des ihr aufgetragenen Vermächtnisses nicht erreichen konnte.

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

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

bb) Die Parallelen zum "Fernand Cortez"-Prozeß

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 vgl. Mongrédien, S. 772

12 Mongrédien, S. 772 f.

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

14 *Gazette des Tribunaux*, 23.7.1843

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

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

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

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

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

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

15 S. 94

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

17 Gastambide, S. 130 ff.

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

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

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

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

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

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

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

19 vgl. oben S.12

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

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

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

b) Die Nachfolgeprozesse zur "Lucrezia Borgia"-Affäre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cependant, le succès inattendu de cet ouvrage, et la réputation que l'auteur s'est acquis depuis par "Ernani", ont réveillé la jalousie envieuse des concurrents. ...³⁰

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

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

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

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

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

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

wachsenden Popularität Verdis zunehmend prosperierende Geschäfte machen konnten.³¹

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

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

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

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

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

32 Gazette des Tribunaux, 13.6. und 11.7.1844

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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