

Loi du 13 Janvier 1791:

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

Loi du 19 Juillet 1793:

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

Gesetz vom 13. Januar 1791:

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

Gesetz vom 19. Juli 1793:

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

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

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

¹ Sämtliche Übersetzungen stammen vom Verfasser.

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

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

a) Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts

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

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

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

3 Pohlmann, Frühgeschichte, a.a.O.

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

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

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

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

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

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

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

aa) Urheberverwertungsrechte

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

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

mittelbarer Urheberschutz kam nur dadurch zustande, daß der Verleger bei der Privilegerteilung vielfach nachweisen mußte, daß der Autor seine Zustimmung zum Druck erteilt hatte. Infolge dieser Regelung entstand bei den Verlegern als eigentlich Begünstigten der mit einem entsprechenden Rechtsbewußtsein verknüpfte Gedanke an ein Verlageigentum⁹.

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

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

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

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

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

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

11 Bappert, GRUR, a.a.O.

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

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

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

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

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

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

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

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

bb) Urheberpersönlichkeitsrechte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Strömholm, a.a.O.

18 Strömholm, S. 117

19 Pohlmann, Fröugeschichte, a.a.O.

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

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

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

23 ebd., Sp. 1169

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

b) Die Entstehung der ersten französischen Urheberrechtsgesetze

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Despatys, S. 19

33 Despatys, S. 8 f.

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

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

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

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

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

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

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

35 zit. nach Despatys, S. 20

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 zit. nach Dock, S. 152

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

c) Die Entwicklungen zwischen 1793 und 1826

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

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

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

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

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

41 vgl. oben S. 12

42 Despatys, S. 21 f.

43 vgl. unten S. 131

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

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

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

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

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

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

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

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

47 vgl. auch Despatys, S. 213 ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

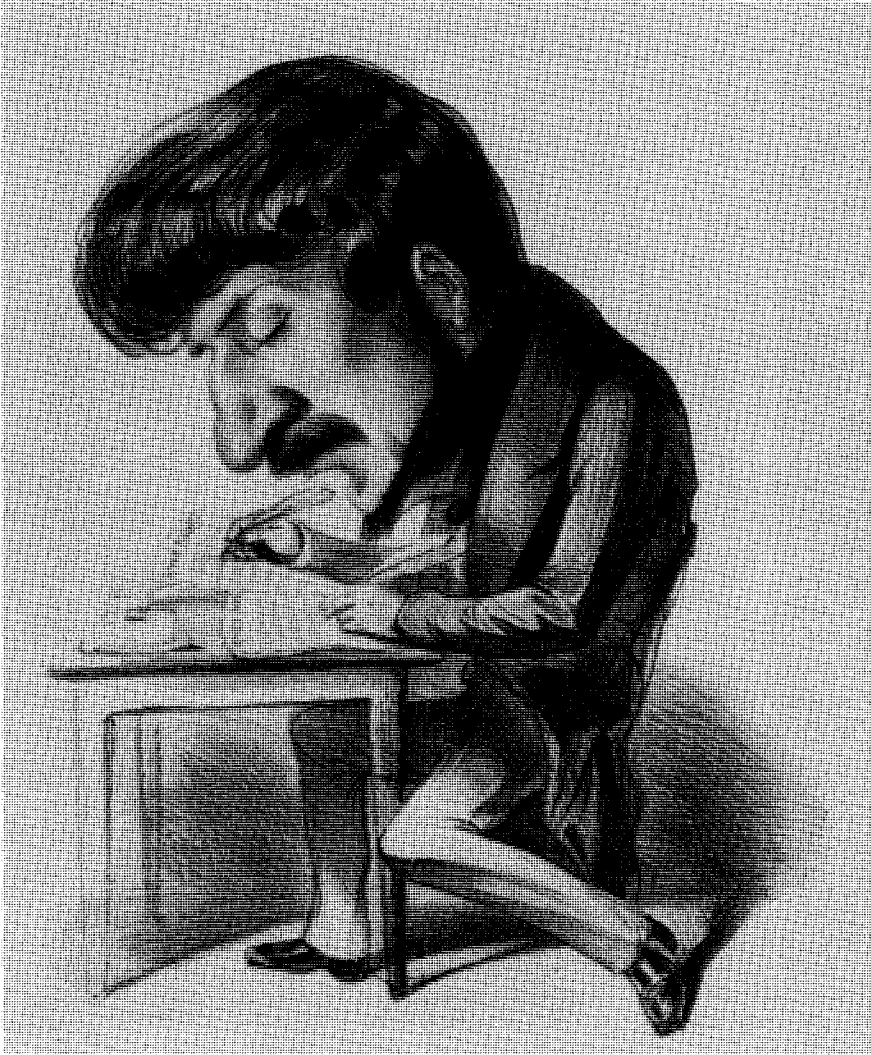
Im Jahre 1826 also fehlten in der Rechtsprechung zum neugeschaffenen französischen Urheberrecht Gedanken an die Anerkennung der Rechte von Ausländern noch weitgehend. Ferner waren die zu den Gesetzen von 1791 und 1793 ergangenen Urteile geprägt von einem "gewerberechtlichen" Verständnis der *droits d'auteur*: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

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

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

50 vgl. dazu unten S. 199 ff.

Abb. 3: Gaetano Donizetti, Karikatur von unbekannter Hand, April 1840



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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