

Vierzehntes Kapitel

Die Zeit von 1856 bis 1860

Für die Entwicklung des musikalischen Urheberrechts waren die Jahre von 1856 bis 1860 eine außerordentlich bewegte und ereignisreiche Zeit. Neben den bereits geschilderten großen Prozessen, in denen das Urheberrecht freilich vor allem als Instrument zur Austragung des Machtkampfes der Pariser Opernhäuser eingesetzt wurde, gab es auf den verschiedensten Ebenen Entwicklungen, die das musikalische und rechtliche Leben erheblich umgestalteten. So zog die Erfindung eines mechanischen Klaviers durch Alexandre François Debain enorme Umwälzungen nach sich und schlug sich auch in den urheberrechtlichen Prozessen dieser Jahre nachhaltig nieder. Der SACD gelang es, mit den Pariser Theater- und Operndirektoren Verträge abzuschließen, in denen diese auf die Vorteile der *domaine public*-Regelung verzichteten; an den gerichtlichen Auseinandersetzungen, die dieser umstrittene Schritt hervorrief, wird deutlich, daß die Motive, die die Autorenvereinigung bei ihrem Handeln leiteten, ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren haben. Andere gewichtige und interessante Rechtsstreitigkeiten, über die hier aus Platzgründen nicht berichtet werden soll, betrafen Opern von Félicien David (*Herculanum*)¹ und Adolphe Adam (*Josefa*)².

Bevor die Musikprozesse dargestellt werden, soll zunächst jedoch von einem für die Schaffung eines grenzübergreifenden Urheberrechtsschutzes bedeutenden Ereignis die Rede sein, nämlich dem internationalen Urheberrechtskongreß, der 1858 in Brüssel stattfand.

a) Der internationale Urheberrechtskongreß in Brüssel 1858

In den 1850er Jahren war Europa, namentlich aufgrund der bereits dargestellten Bemühungen Frankreichs, von einem dichten Netz zwischenstaatlicher Urheberrechtsverträge überzogen.³ Mehr und mehr setzte sich aber die Erkenntnis durch, daß ein sachgerechter Schutz der Urheberleistung nur durch Abkommen gewährlei-

1 vgl. den Artikel von Gerhard: "Félicien David: Herculanum", Piper-Enzyklopädie, der diesen für die Entstehungsumstände des Werkes aufschlußreichen Prozeß zumindest erwähnt; ausführliche zeitgenössische Prozeßberichte bietet die Gazette des Tribunaux in ihren Ausgaben vom 10. und 11.6.1859

2 Hierbei handelte es sich um einen Schadensersatzprozeß, der von der Witwe Adams gemeinsam mit Eugène Scribe, dem Librettisten des Werkes, gegen die Leitung der Opéra-Comique geführt wurde, weil diese die Oper zwar angenommen und geprobt, letztlich jedoch niemals aufgeführt hatte. In einem Folgeprozeß gelang es Scribe, noch weitere Schadensersatzzahlungen herauszuschlagen, die auf einer zwischen ihm und dem Opernhaus bestehenden Sonderabmachung beruhten, wonach dem "grand facteur" zusätzlich zu den üblichen Urheberrechtsgebühren pro abgeliefertem Akt eines neuen Librettos 1000 fr. zustanden. Vgl. Le Droit, 26.8.1858 und 20.2.1859

3 Eine Synopse der bis zum Jahre 1859 abgeschlossenen Gegenseitigkeitsverträge gibt Romberg II, S. 231 ff. Zur internationalen Urheberrechtsentwicklung im 19. Jahrhundert vgl. Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4059 ff.

stet werden könne, die mindestens europa-, wenn nicht gar weltweite Dimension hätten. Ein entscheidender Markstein auf dem Weg zur Verwirklichung dieser Konzeption durch die sog. Berner Übereinkunft, die 1886 von zunächst zehn Staaten (Frankreich, Deutsches Reich, Großbritannien, Schweiz, Spanien, Italien, Belgien, Haiti, Liberia und Tunesien) unterzeichnet wurde, war der internationale Urheberrechtskongreß, der im Jahre 1858 in Brüssel stattfand.

Bei dieser Veranstaltung versammelten sich erstmals Künstler, Verleger, Rechtswissenschaftler und Politiker aller europäischen Länder, um die Zukunft des Urheberrechts zu diskutieren.⁴ Die Zusammenkunft war von einigen Betroffenen, die das Fehlen eines internationalen Urheberrechtsschutzes besonders anging, organisiert worden.⁵ In einem mit großer Mehrheit beschlossenen Abschlußkommunique wurden die europäischen Regierungen aufgefordert, den Weg zur internationalen Anerkennung der Rechte von Urhebern freizumachen; in einzelnen Sektionen des Kongresses waren Vorschläge dafür ausgearbeitet worden, welchen Standard das Urheberrecht in seinen Teilbereichen erfüllen sollte.

An dieser Stelle soll das Augenmerk vornehmlich auf die Arbeiten der Dritten Sektion des Brüsseler Kongresses gerichtet werden, der Fragen des musikalischen Urheberrechts und des Aufführungsrechts oblagen. Diese Sektion stand unter dem Vorsitz von Eugène Scribe (der zusammen mit Fromental Halévy, de Lamartine, Baron Taylor, Vater und Sohn Chaix-d'Est-Ange und vielen anderen zu den französischen Abgesandten bei der Zusammenkunft gehörte). Ihr waren vom Organisationskomitee des Kongresses vier Fragen vorgelegt worden:

- 1. Le droit de représentation des oeuvres dramatiques ou musicales est-il indépendant du droit exclusif de reproduction?*
- 2. Y-a-t-il lieu de faire une distinction entre les deux droits pour la durée de la jouissance?*
- 3. Le droit de propriété des compositions de musique met-il obstacle à l'exécution publique de toute partie de l'oeuvre musicale sans le gré de l'auteur, quelle que soit l'importance de l'ouvrage et quel que soit le mode d'exécution?*
- 4. Le droit de propriété des compositions de musique comprend-il le droit exclusif de faire des arrangements sur les motifs de l'oeuvre originale?"⁶*

1. Ist das Aufführungsrecht an dramatischen oder musikalischen Werken unabhängig vom Exklusivrecht auf Vervielfältigung?
2. Besteht Veranlassung, hinsichtlich der Dauer der Schutzfrist eine Unterscheidung zwischen den beiden Rechten vorzunehmen?
3. Verhindert das Eigentumsrecht an musikalischen Werken die vom Autor ungenehmigte Aufführung jeder Partie seines Werkes, unabhängig von der Bedeutung des Werkes und der Art der Aufführung?

4 Die folgende Darstellung stützt sich auf den zweibändigen Abschlußbericht des Kongresses, der 1859 von Romberg, a.a.O., vorgelegt wurde und eines der wichtigsten Dokumente zur Entwicklung des Urheberrechts im vergangenen Jahrhundert ist. Hingegen erschien es mir entbehrlich, in meiner Studie auch auf die nachfolgenden Urheberrechtskongresse, wie den 1860 in Rotterdam veranstalteten, einzugehen, da diese qualitativ nichts Neues erbrachten.

5 vgl. Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4060 f.

6 Romberg I, S. 5

4. Umfaßt das Eigentumsrecht an musikalischen Werken das Exklusivrecht, Arrangements von Motiven des Originalwerkes anzufertigen?"

Während die beiden letzten Fragen speziell auf das musikalische Urheberrecht ausgerichtet waren, betrafen die Fragen 1 und 2 allgemeine Probleme des Aufführungsrechts.⁷ Dieses Recht, das bis zu dem von Beaumarchais und anderen Autoren erkämpften Gesetz von 1791 nirgendwo geschützt war⁸, hatte sich gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts in den meisten Ländern Europas durchgesetzt. Allerdings fiel seine Ausgestaltung nicht einheitlich aus. Die Urheberrechtsexperten der Dritten Sektion verlangten in ihrem Abschlußbericht - der Dogmatik des damaligen französischen Rechts folgend -, daß das Aufführungsrecht als selbständiges Autorenrecht existieren solle, hinsichtlich der *jouissance* dem Veröffentlichungsrecht jedoch gleichgestellt werden müsse. Es sei an eine Rechtsdauer von 50 Jahren post mortem auctoris zu denken, die allerdings beim Fehlen von direkten Nachkommen des Urhebers verkürzt werden dürfe. Einem Komponisten oder seinen Erben solle, so wurde nach heftigen internen Diskussionen festgelegt, ein Tantiemenanspruch aus der Aufführung seines Werkes dann nicht erwachsen, wenn das fragliche Konzert ohne die Absicht der Gewinnerzielung, also zu gemeinnützigen Zwecken, veranstaltet worden sei.

Der letztgenannte Punkt erwies sich während der Sitzungen der Sektion als der bei weitem heikelste. Er problematisierte die Frage, ob die damals überall in Europa bestehenden *Sociétés Philharmoniques* (bzw. Philharmonischen Gesellschaften o.ä.), in deren Konzerten zu Bildungszwecken bei freiem (oder geringem) Eintritt bedeutende Werke der Musikliteratur aufgeführt wurden, tantiemenpflichtig seien. Einige Vertreter der französischen Verwertungsgesellschaften forderten dies mit dem Hinweis darauf, daß diese Konzerte den Komponisten die kommerzielle Nutzung des Aufführungsrechts ihrer dort gespielten Werke unnötig machen würden. Mehrheitlich waren die Sektionsmitglieder jedoch der Meinung, daß ein Komponist solche Beschränkungen im Interesse der Kunst und seines Ruhmes hinzunehmen habe.

Einig waren sich die Kongreßteilnehmer hingegen wiederum bei der Beantwortung der vierten Frage. Unter ausdrücklicher Verdammung der österreichischen Gesetze (nach denen musikalische Arrangements nach Ablauf eines Jahres nach Erscheinen der Originalkomposition generell erlaubt waren) forderten sie, daß die *droits d'auteur* auch den Schutz des Komponisten vor ungenehmigten Bearbeitungen seines Musikstücks umfassen müßten.

Außer in den Sitzungen der erwähnten Sektion wurden die besonderen Probleme des musikalischen Urheberrechts auch in verschiedenen Vorträgen angeschnitten, die vor dem Plenum des Kongresses gehalten wurden. Für diese Untersuchung soll davon der ausführliche Bericht von Titus Ricordi⁹ interessieren, der - vor allem aufgrund der von ihm erworbenen Veröffentlichungsrechte an den Opern Verdis - zum bedeutendsten Musikverleger seiner Zeit avanciert war. In einer schriftlichen Erklärung zu Ricordis Ausführungen hatten die bedeutendsten italienischen Kom-

7 zum folgenden Romberg I, 12 f., 65 ff., 205 ff.

8 vgl. oben I. Kapitel b), S. 28 ff.

9 Romberg I, S. 285 ff.

ponisten, darunter Rossini und Verdi, ausdrücklich darauf hingewiesen, daß sie mit den von Ricordi ausgedrückten Ideen vollständig übereinstimmten.

Ricordis Referat vermittelte einen lebendigen Eindruck davon, mit welchen Schwierigkeiten die Komponisten außerhalb Frankreichs um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts bei der Durchsetzung ihrer Rechte noch zu kämpfen hatten.¹⁰ So kam der Mailänder Verleger gleich zu Beginn seines *Rapports* auf die Probleme zu sprechen, die die in vielen Ländern übliche Klausel, daß das Aufführungsrecht eines Werkes nur bis zu seiner Drucklegung gewährleistet sei, mit sich brachte:

*"...par cette violente disposition l'intérêt moral de l'auteur est lui-même paralysé, parce qu'il est dans l'alternative cruelle de perdre les profits de l'impression, de se priver de la sanction générale, et de celle qui vient de la lecture particulière, de l'étude attentive de l'ouvrage, ou de devoir supporter après l'impression de son travail, des exécutions mauvaises, arbitraires et incomplètes, sans la faculté de s'y opposer."*¹¹

"...durch diese gewaltsame Verfügung wird das Persönlichkeitsinteresse des Autors paralytisiert, weil er sich vor die grausame Alternative gestellt sieht, die Erträge aus der Drucklegung zu verlieren, sich um die allgemeine Gutheißung seines Werkes und um die aus der privaten Lektüre und dem aufmerksamen Studium seines Werkes herrührende Billigung zu bringen, oder nach der Drucklegung seiner Arbeit schlechte, willkürliche und unvollständige Aufführungen ertragen zu müssen, ohne die Möglichkeit, sich diesen entgegenstellen zu können."

Diese Regelung führe letztlich zu einem beträchtlichen kulturellen Schaden, da die Verleger gezwungen seien, die Partituren von Opern und großen Orchesterwerken als handschriftliches Leihmaterial zurückzubehalten und Musikern und Musikamateuren nur Klavierauszüge und Bearbeitungen zugänglich zu machen.

Weiter wandte sich Ricordi Fragen der *Contrefaçon* zu. In diesem Zusammenhang erklärte er die französischen Regelungen für beispielhaft und forderte, diesen Straftatbestand überall extensiv auszulegen. Seiner Ansicht nach würden die Schäden, die den Komponisten bspw. durch die ungehinderte Ausbeutung erfolgreicher Opernarien entstünden, unterschätzt:

*"Nous entendons indiquer ici ces compositions musicales qui, sous le titre protéiforme de Fantaisies, Caprices, Illustrations, Rhapsodies, Transcriptions, souvenirs, Variations, Pots-pourris, études, etc., etc.; sous des formes arbitraires, avec l'attirail des ornements, quelquefois avec la simple altération des formes originaires, reproduisent la partie substantielle et mélodique de musiques célèbres."*¹²

10 vgl. zum musikalischen Urheberrecht, das in Italien um diese Zeit galt, auch die kurzen Darstellungen von Luzio in Verdi, Copialettere, S. 132 f. sowie in Carteggi Verdiani III, S. 6.

11 Romberg I, S. 287 f.

12 Romberg I, S. 291 f.

"Wir wollen damit die Kompositionen bezeichnet wissen, die, mit schillernden Titeln wie Fantasie, Caprice, Illustration, Rhapsodie, Übertragung, Souvenir, Potpourri, Studie etc. etc. und mit willkürlichen Formen, mit Verzierungen als Zubehör, manchmal bloß mit simplen Veränderungen der ursprünglichen Formen, die melodische Substanz berühmter Musik wiedergeben."

Die Komponisten müßten aber von den Gesetzen nicht nur gegen mißbräuchliche Arrangements ihrer Werke geschützt werden, sondern auch gegen andere gebräuchliche Formen der Contrefaçon:

"Il arrive souvent que les plus belles pensées de certaines opéras non encore représentés dans une ville, reçoivent d'avance la publicité par le moyen des musiciens ambulants, des orgues de rues, des intermèdes: d'ordinaire elles sont reproduites avec toutes sortes de coupures, avec d'horribles altérations d'harmonie et de modulations, avec des arrangements tellement mauvais, que non-seulement la musique perd son caractère lyrique, dramatique et local, mais encore les mélodies elles-mêmes subissent les plus étranges métamorphoses. - La première impression de cette musique sur le public a toute l'empreinte de la monotonie, de la discordance, de la vulgarité; il en est rassasié et dégoûté d'avance; c'est au point que, lorsqu'il vient plus tard à entendre la représentation originale, ce qui est neuf lui paraît vieux, le beau lui semble laid, la spontanéité n'est plus pour lui qu'une trivialité..."¹³

"Es kommt häufig vor, daß die schönsten Einfälle bestimmter, in einer Stadt noch nicht aufgeführter Opern, im Vorhinein Werbung erfahren durch ambulante Musiker, durch Straßenorgeln, durch Intermedien; normalerweise werden sie dann mit allen Arten von Schnitten wiedergegeben, mit furchtbaren Harmoniewechseln und Modulationen, in so schlechten Arrangements, daß die Musik nicht nur ihren lyrischen und dramatischen Charakter und ihr Lokalkolorit verliert, sondern auch die Melodien selbst die eigenartigsten Metamorphosen durchlaufen. Der erste Eindruck dieser Musik auf das Publikum hat gänzlich das Gepräge von Monotonie, von Mißklang, von Vulgarität; das Publikum wird dadurch im Vorhinein angeekelt und der Musik überdrüssig; deshalb erscheint ihm, wenn es später kommt, um die originale Aufführung zu hören, das Neue als alt, das Schöne als häßlich, und etwas Unmittelbares ist für es nicht mehr als eine Trivialität."

Besonders ereiferte sich Ricordi darüber, daß in vielen Staaten - u.a. in großen Teilen Italiens - das Fehlen eines auf modernem Stand befindlichen Urheberrechts den für Komponisten und Verleger überaus schädlichen Handel mit musikalischen Manuskripten zulasse:

"...le vide que la loi a laissé en ne déclarant pas contrefaçon les copies à la main des manuscrits musicaux, offre la plus belle occasion aux contrefacteurs d'usurper la propriété d'autrui, en commettant un abus non prévu par la loi, et en retirant d'immenses avantages dans les pays où il n'existe point de traité international ou de

13 Romberg I, S. 290 f.

loi sur la propriété ou bien dans ceux où il est difficile d'en appliquer la sanction. Ainsi, beaucoup des théâtres lyriques en Europe et en Amérique, au lieu d'acheter les opéras nouveaux des auteurs ou des ayants cause, les prennent à vil prix de ceux qui n'ont eu d'autre soin que d'en faire une copie frauduleuse. On ne peut pas s'imaginer à quel point aujourd'hui est arrivée cette plaie des contrefaçons par les moyens des copies à la main, et quels pernicieux effets il en résulte pour les éditeurs, si l'on considère combien il en coûte pour acquérir les oeuvres d'un auteur célèbre, les plus sujettes à l'avidité de ces voleurs impunis. On peut dire que c'est un système complet de corruption tout organisé qui a son siège dans les théâtres, et jusque dans les établissements eux-mêmes de commerce musical. Il n'y a pas de vigilance, quelque clairvoyante qu'elle soit, qui puisse empêcher un abus auquel la loi accorde l'impunité! L'art est le premier à en souffrir, car ces copies, outre qu'elles sont incorrectes et inexactes, sont souvent fausses et apocryphes; c'est au point qu'il s'est trouvé une main assez barbare et assez audacieuse pour fabriquer de fantaisie toute l'instrumentation d'un chef-d'oeuvre."¹⁴

"...das Loch, das das Gesetz gelassen hat, indem es handschriftliche Kopien musikalischer Manuskripte nicht für Contrefaçon erklärte, bietet den Fälschern die schönste Gelegenheit, das Eigentum anderer zu usurpieren, indem sie einen vom Gesetz nicht vorgesehenen Mißbrauch begehen und daraus in Staaten, wo kein internationaler Vertrag oder kein Gesetz über das geistige Eigentum existieren oder in solchen, in denen das Verhängen von Sanktionen für Fälschungen schwierig ist, enorme Vorteile ziehen. Auf diese Weise nehmen viele Opernhäuser in Europa und Amerika, statt die neuen Opern von den Autoren oder Rechtsinhabern zu kaufen, diese zu Spottpreisen von jenen, die nichts besseres zu tun haben, als davon eine widerrechtliche Kopie anzufertigen. Man macht sich keinen Begriff davon, welches Ausmaß heute die schweren Schäden erreicht haben, die von Contrefaçons in der Form handschriftlicher Abschriften ausgehen, und welch' schädlicher Effekt daraus für die Verleger resultiert, wenn man berücksichtigt, wieviel es kostet, die Werke eines berühmten Autors zu erhalten (die der Begierde dieser unbestraften Diebe am häufigsten zum Opfer fallen). Man kann sagen, daß dies ein vollständiges und durchorganisiertes Korruptionssystem ist, das seinen Sitz in den Theatern hat und bis in die Etablissements der Musikalienhändler selbst reicht. Es gibt keine Wachsamkeit, und sei sie noch so hellichtig, die einen Mißbrauch, der vom Gesetz straflos gestellt ist, verhindern könnte. Die Kunst hat darunter an erster Stelle zu leiden, da diese Abschriften, abgesehen davon, daß sie ungenau und unkorrekt sind, oft apokryph und falsch sind; dies geht soweit, daß sich eine hinreichend barbarische und verwegene Hand gefunden hat, um die ganze Instrumentation eines Meisterwerks aus freier Phantasie zu fabricieren."

Zusammenfassend erklärte der Verleger:

14 Romberg I, S. 295; vgl. zum Manuskriptenhandel auch oben 3. Kapitel, Fn. 24, S. 65

*"La condition des compositeurs en Italie, par l'insuffisance des lois intérieures, et le manque absolu de législation internationale, est telle, qu'elle réclame des améliorations promptes et efficaces."*¹⁵

"Die Bedingungen der Komponisten in Italien sind, aufgrund unzureichender nationaler Gesetze und des völligen Fehlens einer internationalen Gesetzgebung, dergestalt, daß sie sofortige und wirksame Verbesserungen erfordern."

In der Tat hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Urheberrechtsstandard in Italien durch das Urheberrechtsgesetz von 1865 und seine nachfolgenden Revisionen allmählich an das französische Niveau angeglichen, ebenso wie es 1886 zu der bereits geschilderten ersten internationalen Urheberrechtsunion kam. Es war vor allem die Sogwirkung des französischen Urheberrechts, die diese Anpassungen auf europäischer Ebene hervorgerufen und beschleunigt hat. An diesem Effekt waren nämlich zum einen die schon mehrfach erwähnten, oftmals übrigens durch Zugeständnisse in anderen Bereichen (Zoll, Niederlassungsfreiheit) erkaufte¹⁶ Gegenseitigkeitsverträge Frankreichs mit anderen europäischen Staaten beteiligt, welche die Vertragspartnerstaaten zur Anpassung ihrer eigenen Gesetze zwangen; zum anderen trug der bspw. auf dem Brüsseler Kongreß stattfindende internationale Austausch dazu bei, die Modernität und Vorteilhaftigkeit der Ausgestaltung der *droits d'auteur* in Frankreich erkennbar werden zu lassen. Gerade auf dem Gebiet des musikalischen Urheberrechts bekamen die französischen Entwicklungen so eine Ausstrahlungswirkung, die weit über die Landesgrenzen hinausreichte.

b) Die mechanischen Musikinstrumente und das Urheberrecht

Gegen Ende der 1850er und zu Beginn der 1860er Jahre wurden die französischen Gerichte gehäuft mit der Frage der urheberrechtlichen Behandlung mechanischer Musikinstrumente konfrontiert. Die Lösung dieser Fallgruppe war für die Rechtsprechung aus zwei Gründen besonders kompliziert: Einerseits schwiegen die Gesetze zu dem fraglichen Phänomen, das durch eine Erfindung des Pariser Instrumentenbauers Debain eine völlig neue Dimension erhalten hatte. Andererseits handelte es sich um Entscheidungen von außerordentlicher praktischer Bedeutung, von denen ein florierender Industriezweig abhing und die auf das ganze damalige Musikleben Einfluß nahmen.

Nach einer kurzen Einführung werden die wichtigsten Prozesse dieser Gruppe in ihren Grundzügen nachgezeichnet. Die Auswertung, die ich am Anschluß daran vornehme, wird sich im wesentlichen damit begnügen müssen, die Lücken aufzuzeigen, die in unserem Wissen um die Bedeutung der mechanischen Musikinstrumente für das alltägliche Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestehen.

15 Romberg I, S. 296

16 vgl. Dölemeyer, Handbuch der Privatrechtsgeschichte, S. 4060

aa) Einführung

Zum Verständnis der nun zu schildernden Prozesse müssen zunächst einige historische Daten in Erinnerung gerufen werden. Die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente geht - namentlich im Falle hydraulisch betriebener Orgeln - bis in die Antike zurück.¹⁷ Im 18. Jahrhundert tauchten Walzenorgeln und Drehorgeln vermehrt als Kircheninstrumente, aber auch als Renommierobjekte in vornehmen Salons auf (Händel, Mozart und Haydn haben Originalkompositionen für Orgelwalzen angefertigt). Dank verschiedener mechanischer Verbesserungen durch deutsche und englische Konstrukteure popularisierte sich das fahrbar gewordene und bald in großen Stückzahlen hergestellte Instrument schnell. Im 19. Jahrhundert wurde es in seiner trivialen Form in Europa zum typischen Instrument der Bettler. Auf ihren Drehorgeln brachten die ambulanten "Musiker" beliebte Opernarien und Chansons zu Gehör, und zwar - aufgrund technischer Zwänge - regelmäßig in veränderter, oftmals bloß verstümmelter Form.¹⁸

Die berichteten Typika bildeten den Grund dafür, daß die Drehorgeln und ihnen verwandte Instrumente wie Serinetten etc. urheberrechtlich niemals erfaßt wurden: Innerhalb der Kategorien des französischen Urheberrechts¹⁹ galt die verstümmelte Wiedergabe einer Melodie generell eher als strafloses Plagiat denn als strafbare Contrefaçon. Zudem bestand unter den Komponisten ein stillschweigendes Einverständnis darüber, daß aus Rücksicht auf die bettelnden Leierkastenmänner, die man nicht ihrer einzigen Einnahmequelle berauben wollte, kein Versuch der Eintreibung von *droits d'auteur* unternommen werden sollte.²⁰

Die Situation änderte sich, als Alexandre François Debain²¹ im Jahre 1846 ein Patent für seine Erfindung des sog. "Antiphonel" erhielt. Innerhalb weniger Jahre gelang es dem Instrumentenbauer, diese Konstruktion so zu verbessern, daß er schließlich normale Klaviere mit einem Mechanismus versehen konnte, mittels dem sich unter Verwendung von mit Metallstiften präparierten Holzplatten ("planchettes") sämtliche denkbaren Klavierstücke originalgetreu abspielen ließen.²² Ferner baute Debain ein sog. "Stummes Klavier", das die Herstellung der Platten in relativ leichter Weise ermöglichte, und ließ so eine Unzahl populärer Melodien und Klavierstücke einspielen.

17 vgl. hierzu wie auch zum folgenden Langwill, New Grove, Art. "Barrel-Organ" sowie Buchner, New Grove, Art. "Mechanical Instruments"

18 vgl. den eben unter a) wiedergegebenen Bericht von Ricordi, S. 290 ff.

19 vgl. oben I. Kapitel, Fn. 53, S. 38

20 Selbst nach der Entscheidung der französischen Gerichte, daß die Darbietung geschützter Werke durch ein mechanisches Klavier als Contrefaçon anzusehen sei, bekräftigten viele Komponisten, darunter Rossini, Auber und Halévy, auf eine Anfrage von Isaac-Adolphe Crémieux ausdrücklich, daß sie im Falle von Drehorgeln - aber auch Spieluhren etc. - nicht an einer Beitreibung von Tantiemen interessiert seien, vgl. Crémieux, S. 48 ff. Dessenungeachtet entschieden die Gerichte anders, vgl. sogleich S. 249

21 vgl. zu Debain den kurzen Artikel von Pereyra/Owen in "New Grove"

22 Eines der wenigen noch erhaltenen und funktionsfähigen Instrumente dieser Art befindet sich in der ausgezeichneten Sammlung des Pariser *Musée des Instruments mécaniques*.

bb) Verlauf und Ergebnis der Prozesse

Um Debain und seine mechanischen Klaviere rankten sich ab dem Jahre 1859 mehrere Rechtsstreitigkeiten, die nun dargestellt werden sollen. Besonders ausführlich werde ich dabei auf den "Musterprozeß" eingehen, den verschiedene Pariser Musikverleger unter Federführung der Gebrüder Escudier gegen den Instrumentenbauer anstrebten.

Zu den meistgefragten Platten, die Debain verkaufte, gehörten jene mit Arien aus Verdis *Les Vêpres Siciliennes*. Eigentümer der französischen Exklusivrechte an dieser Oper waren die Gebrüder Escudier²³. Diese sannens angesichts der enormen Absatzerfolge von Debain und anderen Herstellern sowie der Folgen, die die weite Verbreitung mechanischer Musikinstrumente für ihr Geschäft hatte, auf ein Mittel, den Instrumentenbauern ihr Handwerk zu legen. Anfang Mai 1859 erwirkten sie versuchsweise einen gerichtlichen Bescheid, aufgrunddessen ein Gerichtsvollzieher in Debains Fabrik zahllose *planchettes* mit Arien aus *Les Vêpres Siciliennes* (und anderen Titeln, für die der Musikverlag der Escudiers die Rechte besaß) sowie auch das "Stumme Klavier" beschlagnahmte.

In dem Prozeß, der die logische Folge dieses Vorgehens war und zu dem sich etliche weitere Musikverleger den Escudiers als Streitgenossen anschlossen²⁴, begründete der Advokat Nougier als Klägervertreter zunächst, warum die Verleger nicht unverzüglich gegen den Bau der mechanischen Klaviere eingeschritten seien:

*"On nous dira peut-être: Mais pourquoi donc l'avez-vous tolérée si longtemps? A cela, je répondrai que l'attention des éditeurs de musique a été éveillée sur ce mode de contrefaçon par l'accroissement prodigieux qu'il a pris dans ces dernières années. Paris, messieurs, ne compte pas moins de dix fabricants spéciaux de pianos mécaniques; il compte encore dix fabricants de boîtes, tableaux et horloges à musique. A Mirecourt, village du département des Vosges, on fabrique annuellement pour 2 millions d'orgues de Barbarie. Genève possède 6.000 ouvriers, occupés à la fabrication des boîtes à musique; et malgré l'énormité des droits qui pèsent sur cet article, il est importé en France pour plus de 800.000 francs de ces objets. En Allemagne, dans la Forêt-Noire, il existe encore une fabrique de ce genre qui inonde la France de moins ses produits (sic!). Enfin, la douane de Paris n'en a jamais pour de (sic!) 300.000 francs dans ses entrepôts."*²⁵

"Man wird uns vielleicht sagen: aber warum haben sie ihn (*den Verkauf mechanischer Musikinstrumente zum Abspielen geschützter Musik*) so lange geduldet? Darauf werde ich antworten, daß die Aufmerksamkeit der Verleger für diese Art von Contrefaçon durch die gewaltige Ausweitung, die sie in den letzten Jahren erfahren hat,

23 Während der erstinstanzlichen Verhandlung im Prozeß gegen Debain legte Léon Escudier den mit Verdi und Ricordi geschlossenen Vertrag über den Rechtserwerb vor, der auf einen Kaufpreis von 50.000 fr. lautete. Vgl. Gazette des Tribunaux, 28.5.1859

24 Dieser Rechtsstreit wird dokumentiert in der Gazette des Tribunaux, 28.5., 16.6. und 21.12. (zweite Instanz) 1859; vgl. ferner Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire VI (1860), S. 230 ff.

25 Gazette des Tribunaux, 28.5.1859

geweckt worden ist. Paris, meine Herren, hat nicht weniger als zehn auf mechanische Klaviere spezialisierte Fabrikanten in seinen Mauern, es hat weiterhin zehn Fabrikanten von Musiktruhen, klingenden Gemälden und Spieluhren. In Mirecourt, einem Dorf in den Vogesen, stellt man jährlich für zwei Millionen (*Francs*) Drehorgeln her. Genf besitzt 6.000 mit der Herstellung von Musiktruhen beschäftigte Arbeiter; und trotz des enormen Ausmaßes der Abgaben, die auf diesem Artikel lasten, werden nach Frankreich für mehr als 800.000 fr. von diesen Objekten importiert. In Deutschland, im Schwarzwald, existiert ferner eine Fabrik dieser Art, die Frankreich mit seinen Produkten überschwemmt. Denn schließlich hat der Pariser Zoll davon niemals weniger als 300.000 fr. an Einnahmen."

Eine eindrucksvolle Bestätigung erhielten die Schilderungen Nouguiers durch den von ihm als Beweis in den Prozeß eingeführten Pfändungsbericht. Danach befanden sich am Tag der Beschlagnahme in Debains Fabrik nicht weniger als 400 mechanische Klaviere und Orgeln im Bau. Der Gerichtsvollzieher hatte Schwierigkeiten, unter den über 2.000 käuflichen Melodien diejenigen herauszufinden, deren Urheberrechtsinhaber die Brüder Escudier waren.

Die klagenden Musikverleger hatten sich für den Prozeß insofern bedeutenden Beistand gesichert, als ihr Advokat eine von sämtlichen namhaften, in Frankreich lebenden Komponisten (darunter Auber, Berlioz, Boieldieu fils, Gounod, Halévy und Rossini) unterzeichnete Erklärung verlesen konnte. Auf die diesem Manifest zugrundeliegende Frage:

"Le piano-mécanique est-il un amoindrissement pour l'art et, pour les éditeurs de musique, la source d'un sérieux préjudice?"

"Ist das mechanische Klavier eine Minderung für die Kunst und die Quelle eines ernsthaften Schadens für die Verleger?"

antworteten die Komponisten:

"Non-seulement le piano-mécanique doit infliger et inflige aux éditeurs de musique un grave dommage, mais encore il porte atteinte aux droits des auteurs de compositions musicales.

Quel est, en effet, le but du piano-mécanique? de mettre l'amateur, même non musicien, à même de jouer de suite les morceaux les plus difficiles, soit ouvertures, airs variés, quadrilles, valse, polkas etc., etc. Quel est son résultat? De propager la musique, de la faire connaître, de la vulgariser.

En examinant ce but et ce résultat, quant aux éditeurs de musique et aux compositeurs, on arrive aux conséquences suivantes:

D'abord, ce ne sont pas seulement les amateurs non musiciens qui peuvent se servir et qui se servent du piano-mécanique: ce sont aussi les musiciens eux-mêmes. Dans bien des circonstances, celui-là, même qui sait toucher du piano, pour ne pas être obligé d'étudier et d'apprendre un nombreux répertoire de morceaux divers, a ou aura recours au piano-mécanique; par conséquent il n'achète pas ou il n'achètera plus la musique reproduite par cet instrument, et dont il aurait fait l'acquisition s'il n'avait pu se dispenser de l'exécuter lui-même.

Abb. 27: Giuseppe Verdi zur Zeit des "Don Carlos", Karikatur von Mailly, nach 1867



Auch an der zeitgenössischen Karikatur, die Verdi mit einer Spieluhr (mit dem berühmten "Miserere" aus dem *Trovatore*) zeigt, wird deutlich, welche enorme Verbreitung mechanische Musikinstrumente in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gefunden hatten.

Ensuite, les maîtres de maison qui veulent faire danser chez eux, et le nombre en est grand à Paris, achèteront ou loueront un piano-mécanique, même les plus modernes. Eh bien! si le piano-mécanique qui reproduira sans fatigue, à volonté et sans frais, tous les morceaux possibles, n'existait pas ou ne reproduisait que les airs tombés dans le domaine public, ces maîtres de maison seraient obligés, comme par le passé, de s'entendre avec des artistes qui achèteraient des masses de musique, afin de pouvoir l'exécuter. D'ailleurs, bien des amateurs qui étudiaient et qui auraient continué à étudier sans l'invention du piano-mécanique, se laisseront aller au premier moment de découragement et abandonneront leurs études, certains qu'ils se croiront (sic!) de trouver dans cet instrument mécanique l'équivalent d'un talent superflu. Ces amateurs, qui auraient acheté de la musique, n'auront plus besoin d'en faire l'acquisition.

Il est une autre cause de préjudice qui atteint plus directement encore les éditeurs et qui rejaillit d'une manière notable sur les auteurs de compositions musicales. Ce serait une grande erreur que de croire que plus une musique est populaire, plus elle enrichit l'éditeur et ajoute à la renommée du compositeur. Lorsqu'une musique est trop connue, on s'en fatigue, on cesse de l'exécuter, on ne l'achète plus. Quand le piano-mécanique aura joué dans les salons, dans les concerts, partout, les oeuvres qui ont obtenu la faveur du public, quand il les aura vulgarisées, on ne se présentera plus chez l'éditeur pour en faire l'acquisition. Cette lassitude qui remplace l'empressement est surtout fatale lorsque le succès, au lieu de se maintenir dans la région du goût et parmi les classes élevées, descend et se vulgarise: les airs que l'on chante dans la rue, les morceaux qui deviennent la proie des serinettes ou des orgues de Barbarie, les amateurs, c'est-à-dire ceux qui achètent la musique, n'en veulent plus à aucun prix. Or, le piano-mécanique conduira bien vite la musique nouvelle à cette dernière et déplorable limite du succès; par lui, la musique vieillira avant l'heure, et, si on lui permet de reproduire les compositions nouvelles, il deviendra une cause de décadence pour l'art et de ruine pour ceux dont l'art constitue l'existence."²⁶

"Das mechanische Klavier muß den Musikverlegern nicht nur einen schweren Schaden zufügen und tut das auch, sondern schadet auch den Urheberrechten an Kompositionen.

Was ist eigentlich das Ziel des mechanischen Klaviers? den Liebhaber, und zwar auch den Nicht-Musikanten, in den Stand zu setzen, gleichfalls auf Antrieb die schwierigsten Stücke, seien es Ouvertüren, variierte Arien, Quadrillen, Walzer, Polkas etc. zu spielen. Was ist sein Resultat? Die Musik zu verbreiten, sie bekannt zu machen, sie zu vulgarisieren.

Dieses Ziel und dieses Resultat untersuchend, gelangt man betreffs der Musikverleger und Komponisten zu folgenden Resultaten:

Zunächst sind es nicht nur die nicht selbst spielenden Musikliebhaber, die sich des mechanischen Klaviers bedienen können und bedienen: es sind auch die Musikanten selbst. Auch derjenige, der das Klavierspiel beherrscht, greift oder wird anlässlich etlicher Gelegenheiten auf das mechanische Klavier zurückgreifen, um nicht

26 Gazette des Tribunaux, 28.5.1859

verpflichtet zu sein, ein großes Repertoire diverser Stücke erlernen und studieren zu müssen; daher kauft er die für dieses Instrument veröffentlichten Noten nicht oder wird sie nicht mehr kaufen, die er erstanden hätte, wenn er sich nicht davon hätte dispensieren können, sie selbst auszuführen.

Weiterhin werden die *Maitres de Maison*, die bei sich tanzen lassen wollen - und in Paris ist deren Zahl groß! -, ein mechanisches Klavier, selbst eins der modernsten, kaufen oder mieten. Aha! wenn es das mechanische Klavier, das ohne Ermüdungserscheinungen, nach Wunsch und kostenlos alle möglichen Stücke wiedergeben wird, nicht gäbe oder wenn es nur Arien, die in die *domaine public* fallen, spielen würde, wären diese *Maitres* verpflichtet, sich, wie in der Vergangenheit, mit Musikern ins Einvernehmen zu setzen, welche massenweise Noten kaufen würden, um die Stücke aufführen zu können.

Übrigens werden sich viele Liebhaber, die (*Klavier spielen*) lernten und ohne die Erfindung des mechanischen Klaviers weitergemacht hätten, nun im ersten Moment der Entmutigung gehen lassen und ihre Studien abbrechen; gewiß werden sie sich vormachen, in diesem mechanischen Instrument das Äquivalent eines überbordenden Talents zu finden. Diese Liebhaber, die Noten gekauft hätten, werden solche Anschaffungen nun nicht mehr brauchen.

Es gibt (*zudem*) die Verursachung eines anderen Schadens, der die Verleger noch direkter trifft und der merklich auf die Urheber musikalischer Werke zurückfällt. Es wäre ein großer Irrtum zu glauben, daß Musik, je populärer sie ist, desto mehr den Verleger bereichert und das Renommée des Komponisten vergrößert. Sobald ein Musikstück zu bekannt ist, ermüdet man daran, hört auf, es aufzuführen und kauft es nicht mehr. Wenn das mechanische Klavier in den Salons, Konzerten und überall gespielt wird, wird man sich nicht mehr zu den Verlagshäusern begeben, um die Musikstücke, die die Gunst des Publikums erhalten haben und dann vom mechanischen Klavier vulgarisiert worden sind, zu kaufen. Dieser Überdruß, der den Eifer ersetzt, wird vor allem fatal, sobald der Erfolg, statt in den Regionen des guten Geschmacks und den gehobenen Schichten zu bleiben, absinkt und sich vulgarisiert: Arien, die man in den Straßen singt, Stücke, die zum Raub der Serinetten und Drehorgeln werden, wollen die Liebhaber, d.h. die, die Noten kaufen, um keinen Preis mehr haben. Nun steuert das mechanische Klavier die neue Musik aber sehr schnell an diese letzte und beklagenswerte Erfolgsgrenze; es läßt die Musik vorzeitig altern und wird, wenn man ihm gestattet, die neuen Kompositionen wiederzugeben, zur Ursache der Dekadenz der Kunst und des Ruins derjenigen, deren Existenzgrundlage die Kunst ist."

Schließlich wußte Advokat Nougier die Folgen der Verbreitung der mechanischen Klaviere auch wirkungsvoll an seinem eigenen Beispiel aufzuzeigen:

"Quand l'orgue de Barbarie a passé dans ma rue et écorché mes oreilles, quand l'exécutant en guenilles a reçu l'offrande que mérite sa misère, il s'en va, et me voilà soulagé; il m'a donné une fièvre, mais une fièvre intermittente. Mais votre piano de Barbarie, il est là, toujours là, dans l'intérieur de l'appartement; mon voisin tourne

la manivelle avec férocité²⁷, il me joue vingt fois le même air; puis, quand il est fatigué, il fait venir son fils ou son domestique, et cet air que j'aimais, que j'aurais acheté, reproduit à satiété, sans relâche et mécaniquement, m'agace le système nerveux et me devient intolérable. Grand Dieu! si l'on a pu dire spirituellement du piano ordinaire qu'il était une cause de résiliation de bail, que ne dira-t-on pas du piano mécanique?"²⁸

"Wenn die Drehorgel in meiner Straße vorbeigekommen ist und meine Ohren geschunden hat, wenn der in Lumpen gehüllte Ausführer das Opfer empfangen hat, das sein Elend verdient, macht er sich davon und hinterläßt mich erleichtert; er hat mich in ein Fieber versetzt, jedoch in ein vorübergehendes. Aber Ihr mechanisches Klavier ist da, ist immer gegenwärtig mitten in der Wohnung; mein Nachbar dreht die Kurbel mit Wildheit, er spielt mir zwanzig Mal dieselbe Arie; dann, wenn er müde ist, läßt er seinen Sohn oder seinen Diener kommen, und diese Arie, die ich gerne gemocht und gekauft hätte, stumpft, bis zum Überdruß unablässig und mechanisch reproduziert, mein Nervensystem ab und wird mir unerträglich. Großer Gott! wenn man vom normalen Klavier sinnreich hat sagen können, daß es ein Aufhebungsgrund für einen Mietvertrag wäre, was könnte man nicht alles vom mechanischen Klavier sagen?"

Mochten Debain und sein Anwalt all dem auch nicht widersprechen können, so hatten sie doch ihrerseits gute Gründe für eine Klageabweisung vorzutragen. Ihr stärkstes Argument lag darin, daß man weder im Gesetz von 1793 noch danach im Code pénal irgendeine Regelung zur Contrefaçon durch mechanische Musikinstrumente getroffen hatte, obwohl es diese Instrumente damals - wenn auch noch nicht in perfektionierter Form - bereits gab. In der allenfalls einschlägigen Vorschrift des Art. 425 des Code pénal war hinsichtlich des Straftatbestandes der Contrefaçon nur von "*toute édition*" bzw. von "*toute autre production imprimée ou gravée*" die Rede. Aus dieser Tatsache und dem Umstand, daß die Bestückung von Drehorgeln, Musiktruhen usw. mit urheberrechtlich geschützter Musik stets geduldet worden war, schloß man darauf, daß Debain sich keiner Contrefaçon schuldig gemacht habe.

Der *Tribunal correctionnel de la Seine*, dem der Streitfall zur Entscheidung vorlag, kam allerdings in Würdigung der von den Klägern vorgetragene schwerwiegenden Umstände zu der Ansicht, daß eine analoge Anwendung des Begriffes "*édition*" auf die von Debain hergestellten Platten (nicht jedoch auf sein "Stummes Klavier") geboten sei und verurteilte daher aus Art. 425 Code pénal.²⁹ Kernsatz des

27 Die folgende Beschreibung trifft allerdings auf die Betätigung eines Debain-Klavieres nicht genau zu, da dort nicht das Drehen der Kurbel, sondern das Durchschieben der mit Stahlstiften versehenen Platten durch die Abnahmemechanik im Mittelpunkt des Abspielvorgangs steht. Da die einzelnen Stücke bis zu vierzig solcher *planchettes* benötigten, mußten die Debain-Klaviere in Salons oder Tanzcafés stets von mindestens zwei Abspielern bedient werden.

28 Gazette des Tribunaux, 21.12.1859 (Plädoyer in zweiter Instanz)

29 Vgl. Gazette des Tribunaux, 28.5.1859. Obwohl die Problematik dieser Analogie zu Ungunsten des Täters - die nach heutiger Erkenntnis im Strafrecht generell unzulässig ist - auch damals durchaus gesehen wurde, fand die Rechtsprechung damit im rechtswissenschaftlichen Schrifttum fast einhelligen Beifall. Die quasi rein richterrechtliche Fortentwicklung des Urheberrechts, der wir in Frankreich vor 1957 begegnen, wäre ohne derartige Kunstgriffe allerdings auch nicht denkbar gewesen.

Strafauausspruches war die Verurteilung Debains, in Gegenwart der Escudiers, eines unabhängigen Musikfachverständigen und des Bezirksschutzmannes alle fraglichen Platten vorspielen zu müssen, um die endgültig zu beschlagnahmenden ausfindig machen zu können. Hingegen wies das Gericht die Schadensersatzforderungen der Kläger - allein die Escudiers hatten 25.000 fr. für sich reklamiert - ab und legte Debain nur den Mindestbetrag von 100 fr. Geldstrafe auf.

Gegen dieses Urteil legten beide Parteien Rechtsmittel ein. Die Berufungsinstanz hielt den erstinstanzlichen Ausspruch in vollem Umfang aufrecht. Daraufhin wurde - wieder von beiden Seiten - Revision eingelegt, um die Rechtslage endgültig zu klären.

Bevor die *Cour de Cassation* tätig werden mußte, kam es jedoch überraschend noch zu einer außergerichtlichen Einigung der Musikverleger mit Debain.³⁰ Die gefundene Einigungsformel war ein Zeugnis des Geschäftssinnes beider Seiten: Debain zahlte den Verlegern einen angemessenen Betrag³¹ und erhielt dafür die Exklusivrechte für die Wiedergabe der diesen gehörenden Stücke auf mechanischen Musikinstrumenten. Diese Übereinkunft versetzte den Instrumentenbauer in den Stand, seinerseits aus abgetretenem Recht gegen sämtliche Konkurrenten, die ebenso wie er geschützte Werke der betreffenden Komponisten zum Abspielen verkauften, vorzugehen und ihnen diese Verkäufe zu verbieten (bzw. vom Erwerb teurer Sublizenzen abhängig zu machen).

Im Gefolge dieses Vergleichs kam es Anfang der 1860er Jahre zu einer regelrechten Prozeßlawine vor den französischen Gerichten.³² Debain beschränkte sich nämlich nicht etwa darauf, nur gegen die Hersteller mechanischer Klaviere vorzugehen. Vielmehr weitete er die gerichtliche Verfolgung auch auf Drehorgeln, Musiktruhen (*Boîtes à musique*), Spieluhren etc. aus und scheute sich nicht, importierte mechanische Musikinstrumente in Häfen oder am Zoll abfangen zu lassen, um die Verkaufskommissionäre resp. Importeure zur Rechenschaft zu ziehen. Einer dieser Folgeprozesse³³ führte schließlich auch zur endgültigen Bestätigung der Rechtsprechung der Pariser Untergerichte durch die *Cour de Cassation*.

cc) Analyse

Trotz fehlender gesetzlicher Grundlage hat die französische Rechtsprechung bei ihrer Berührung mit dem Phänomen der (originalgetreuen) mechanischen Reproduktion von Musik die Schutzbedürftigkeit von Komponisten und Verlegern von Beginn an ohne Zögern anerkannt. In der seitdem vergangenen Zeit, innerhalb derer die Erfindung von Grammophon und Radio nur erste Marksteine auf dem Weg in unsere jetzige Mediengesellschaft waren, ist diese rechtliche Einschätzung immer weiter verfestigt und verfeinert worden. Inzwischen würde niemand mehr ernstlich

30 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VI (1860), S. 236

31 Die Höhe dieses Betrages konnte ich leider nicht ermitteln.

32 vgl. nur *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VII (1861), S. 422 f., VIII (1862) S. 309 ff., IX (1863) S. 49 ff. und S. 161 ff., teilweise m.w.N.

33 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VIII (1862) S. 309 ff., IX (1863) S. 49 ff. und S. 161 ff.

daran zweifeln, daß die "mechanische" Wiedergabe von Musik, die längst von der Ausnahme zur Regel geworden ist, zu Recht umfassenden Schutzvorschriften zugunsten der betroffenen Urheber unterliegt. Die Zahlungen, die Debain zur Abgeltung der Rechte an die Pariser Musikverleger leistete, sind insoweit Vorläufer der Transfers enormer Geldsummen aus den Taschen der Rundfunkanstalten und Plattenfirmen auf die Konten der heutigen Verwertungsgesellschaften.

Angesichts der späteren Entwicklung fällt es schwer, sich vorzustellen, daß die Pionierentscheidungen der französischen Rechtsprechung keinesfalls so selbstverständlich waren, wie sie uns heute erscheinen. Die Gewagtheit der von den Pariser Gerichten angewandten juristischen Konstruktion kann sich nur dem erschließen, der sich gedanklich in eine Zeit zurückversetzt, der explizite gesetzliche Regelungen von urheberrechtlichen Einzelproblemen gänzlich fehlten. Insofern ist die Rechtsprechung zur urheberrechtlichen Behandlung mechanischer Musikinstrumente ein Paradebeispiel dafür, wie in Frankreich bis weit in unser Jahrhundert hinein das Schweigen des Gesetzgebers - für das die drei fehlgeschlagenen Reformversuche der Jahre 1825³⁴, 1836³⁵ und 1861³⁶ stehen - durch richterrechtliche Rechtsfortbildung ausgeglichen wurde. Der richtungweisende Standard, den das französische Urheberrecht zur Zeit der "Grand Opéra" erreichte, war - neben der Tätigkeit der weltweit ersten Verwertungsgesellschaften - vor allem dem hohen Niveau der Judikative des Landes zu verdanken.

Die Prozesse um die mechanischen Musikinstrumente beweisen aber nicht nur die Flexibilität und Weitsicht, mit der die französischen Gerichte den gewandelten Anforderungen an die rechtliche Gestaltung des Musikbetriebes nachkamen, sondern sind auch wichtige Zeugnisse für die Bedeutung des Aufkommens perfektionierter mechanischer Musikinstrumente. Das oben wiedergegebene Manifest³⁷ vermittelt einen guten Eindruck von dem Erstaunen, das die neue Erfindung und ihre Folgen bei den Komponisten auslösten. Die Erkenntnis, daß die beliebige Reproduzierbarkeit aktueller Opernarien nicht zu einer förderlichen Popularisierung, sondern zu einer schädlichen Vulgarisierung führte, ist nur eine der Einsichten gewesen, die sich einige Zeit nach Entstehung des neuartigen Phänomens durchsetzten.

Obwohl auf der Hand liegt, daß das Aufkommen perfektionierter Musikautomaten ein tiefer Einschnitt in das Musikleben in ganz Europa gewesen ist, unterblieb die systematische Erforschung dieses Wandels bislang. Bis heute fehlt beispielsweise eine zumindest einigermaßen abgesicherte Erhebung über die Verbreitung und ökonomische Bedeutung mechanischer Musikinstrumente in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es läßt sich nicht verifizieren, ob und ggf. in welchem Umfang die neuen Instrumente zu Arbeitslosigkeit von Tanzmusikern und Klavierlehrern führten. Die Bezifferung der Verluste, die den Musikverlegern durch das Debain-Klavier und ähnliche Entwicklungen beim Absatz ihrer Ware entstanden, ist mangels geeigneten Datenmaterials unmöglich.

Aufgrund dieser Defizite ist die Forschung auch beim Beantworten weitreichenderer Fragen zu diesem Komplex auf Vermutungen angewiesen. Es kann kaum er-

34 vgl. oben S. 36 ff.

35 vgl. oben 4. Kapitel a), S. 66 ff.

36 vgl. unten 15. Kapitel c) bb), S. 272 ff.

37 vgl. soeben S. 244 ff.

messen werden, inwiefern die eingetretene Verfügbarkeit von Musik das Verhalten von Publikum und Musikern verändert hat. Die Reaktion, die das durch die Automaten ermöglichte beliebige Abrufen von Musik gerade bei denen hervorrief, die ursprünglich zwangsweise reine Konzert- oder Opernbesucher (und nicht auch Amateurmusikanten) waren, kann allenfalls hypothetisch ermittelt werden. Schließlich ist unbekannt, ob und ggf. wie die neuen Instrumente den gesellschaftlichen Umgang mit Musik und schichtspezifisches Hörerverhalten wandelten.

Ein fundierter Kommentar zu allen mit den Prozessen verbundenen Fragen kann aus diesen Gründen in dieser Untersuchung, die zudem vornehmlich an anderen Zielen orientiert ist, nicht abgegeben werden. Geht man allerdings davon aus, daß die damaligen rechtlichen Entwicklungen dem Musikleben der "Grand Opéra"-Zeit gewissermaßen einen Spiegel vorhalten, dann sollten die dargestellten Rechtsstreitigkeiten die Forschung dazu ermuntern, dem Phänomen des Auftauchens mechanischer Musikinstrumente und seinen Folgen mehr Aufmerksamkeit zu widmen, als dies bisher der Fall war.

c) Die "Abschaffung" der *domaine public* durch die SADC ab 1856

Am Ende dieses Kapitels ist von einem bemerkenswerten Ereignis zu berichten, das unter Librettisten und Übersetzern der "Grand Opéra"-Epoche für Aufregung sorgte und in der Geschichte des Urheberrechts bis heute einzigartig geblieben ist: der "Abschaffung" der *domaine public* durch die SADC ab dem Jahre 1856.

aa) Der Beschluß der SADC und seine Hintergründe

Die Mitglieder der SADC bemerkten in den 1850er Jahren, daß sich die Opern- und Theaterdirektoren zunehmend älterer Werke bedienten, um ihre Spielpläne zu füllen. Ein wesentlicher Grund dafür war die Tatsache, daß die Bühnen bei Stücken, die schon gemeinfrei waren, keine Tantiemen zu zahlen hatten. Auf diese Weise führte die Politik der SADC, die den Theatern jahrzehntelang immer höhere Abgaben zugunsten der Autoren abgerungen hatten, zu einer existentiellen Bedrohung ihrer Mitglieder, die aufgrund der Konkurrenz durch die kostenlos aufführbaren, beim Publikum immer beliebteren "Klassiker" nicht mehr genügend Aufträge erhielten.

Da eine Verlängerung der damals gültigen Schutzfrist von 30 Jahren *post mortem auctoris*, die das Problem hätte lindern können, nicht in Aussicht stand, erteilte die Vollversammlung der Gesellschaft im Jahre 1856³⁸ mit breiter Mehrheit den ausführenden Organen den Auftrag, in die Verträge mit den Direktoren eine Abhilfe schaffende Klausel einzubauen. So hieß es noch im selben Jahr im Vertrag mit Léon Carvalho, dem Leiter des Théâtre Lyrique, beispielsweise:

38 Le Senne, S. 173, nennt als Entstehungsdatum des entsprechenden Beschlusses den 29. Januar 1858. Dies dürfte jedoch unrichtig sein.

"Art. 20: Attendu que la loi actuelle n'attribue aux héritiers des auteurs et compositeurs que trente années de jouissance de leurs droits à partir du jour du décès de ces auteurs et du décès de leurs veuves, et qu'après ce temps leurs ouvrages composent ce qu'on appelle le domaine public, c'est-à-dire qu'ils peuvent être représentés sans payer aucun droit,

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, en traitant avec M. le directeur du Théâtre Lyrique, lui demande de renoncer à l'avantage qui résulte pour lui de la législation existante, en ce qui touche les ouvrages du domaine public pour le passé et pour l'avenir, lui exposant que c'est en vue de ces modifications que la société est restée dans les limites du droit pécuniaire porté en l'article 19.

M. le directeur du Théâtre Lyrique, convaincu de l'équité et de la convenance de cette demande, consent à ce que l'avantage qui résulte pour lui de la législation actuelle en ce qui touche les ouvrages du domaine public soit soumis aux conditions suivantes:

Toutes les fois que dans la composition du spectacle il entrera un ou plusieurs ouvrages du domaine public, les agents généraux de la société des auteurs percevront sur la recette un droit égal à celui qui serait alloué à ces ouvrages s'ils appartenaien à des auteurs vivants.

*Ces droits seront remunis (sic!) aux héritiers en ligne directe s'il en existe, et, à défaut de ces héritiers, ils seront versés dans la caisse de secours de la société."*³⁹

"Art. 20: Feststellend, daß das gültige Recht den Erben von Autoren und Komponisten nur eine Schutzfrist von dreißig Jahren ab dem Todestag dieser Autoren und ihrer Witwen zugestehet, und daß ihre Werke nach dieser Zeit das bilden, was man die *domaine public* nennt, d.h. daß sie ohne Tantiemenzahlung aufgeführt werden können,

fordert die "Société des auteurs et compositeurs dramatiques" bei ihren Vertragsverhandlungen mit dem Direktor des Théâtre Lyrique diesen auf, betreffs der gemeinfreien Werke für die Vergangenheit und die Zukunft auf den Vorteil zu verzichten, der für ihn aus der bestehenden Gesetzgebung resultiert, unter Verdeutlichung des Umstandes, daß die Gesellschaft aufgrund dieser Modifikationen im Rahmen der in Art. 19 wiedergegebenen Tarife geblieben ist.

Der Direktor des Théâtre Lyrique stimmt, von der Gerechtigkeit und Angemessenheit dieses Anliegens überzeugt, zu, daß der Vorteil, der für ihn aus der aktuellen Gesetzgebung betreffs der gemeinfreien Werke resultiert, folgenden Bedingungen unterworfen wird:

Jedes Mal, wenn in die Zusammensetzung eines Vorstellungsabends eines oder mehrere gemeinfreie Werke aufgenommen werden, werden die Generalagenten der Autorengesellschaft für diese Werke Tantiemen in derselben Höhe erheben, als wenn die Werke von lebenden Autoren stammten.

Diese Tantiemen werden den Erben ersten Grades, wenn solche existieren, zukommen; gibt es sie nicht, werden sie an die Sozialkasse der Gesellschaft abgeführt."

39 zitiert nach Gazette des Tribunaux, 6.2.1859

Die rhetorische Verbrämung dieser Klausel kann nicht überdecken, daß Carvalho unabhängig davon, ob er wirklich von der Gerechtigkeit des Anliegens der SACD überzeugt war, keine Wahl blieb, als sich auf einen solchen Vertrag einzulassen: Anderenfalls hätte die Autorenvereinigung, wie sie es ja bereits in einem anderen Fall vorexerziert hatte⁴⁰, ihren gesamten Mitgliedern verboten, für sein Haus zu arbeiten.⁴¹ Auf diese Weise gelang es der SACD, nach und nach allen französischen Bühnen eine solche Vertragsklausel zu oktroyieren.

Der Mehrheitsbeschluß verpflichtete zudem automatisch die Mitglieder der SACD, bei der Bearbeitung eines gemeinfreien Stückes (bspw. für ein Opernlibretto) die Abführung eines Teils ihrer Tantiemen an die Autorenerben bzw. die Sozialkasse der Gesellschaft hinzunehmen.

Diese einschneidende Maßnahme der Autorenvereinigung führte zu verschiedenen Prozessen, von denen nun zu berichten ist. Bezeichnenderweise kamen die Kläger, die an dem beschriebenen Vorgehen der SACD etwas auszusetzen hatten, dabei aus ihren eigenen Reihen.

bb) Der Prozeß gegen die Tantiemenzahlungen an die Söhne Mozarts und Webers

Der erste Rechtsstreit gegen die SACD⁴² entzündete sich an dem Teil der Regelung, der vorsah, daß im Falle des Vorhandenseins direkter Erben eines Autors, dessen Werke in die *domaine public* fielen, diese in den Genuß der von den Bühnen geleisteten Tantiemen kommen sollten. Aufgrund dieser Klausel wurden zunächst Carl Thomas Mozart, dem damals noch lebenden Sohn von Wolfgang Amadeus⁴³, 8.520 fr. für Aufführungen der *Noces de Figaro* am Théâtre Lyrique übersandt; wenig später erhielt Webers Sohn Max Maria für Aufführungen des *Oberon* eine ähnlich stolze Summe ausbezahlt.

Bereits auf der Vollversammlung der SACD, die die Regelungen beschlossen hatte, war Widerstand gegen diesen Passus wach geworden. Zwei der damaligen Opponenten, Choler und Siraudin, zogen - nachdem die Auszahlungen an die Nachkommen Mozarts und Webers erfolgt waren - vor Gericht, um die Verurteilung ihrer Gesellschaft wegen "*dilapidation des déniers*" zu erreichen. Sie argumentierten, daß sie grundsätzlich mit der beschlossenen Klausel einverstanden seien, solange die erwirtschafteten Gelder dem Sozialfond der SACD zugute kämen. Sobald die Beträge allerdings an Gesellschaftsfremde, die auf solche Zahlungen keinerlei Rechtsanspruch besäßen, ausgekehrt würden, verletze dies die Pflicht der Vereinigung, das gemeinsam erwirtschaftete Vermögen nicht zu verschwenden.

40 vgl. oben S. 73

41 Vgl. in der *Gazette des Tribunaux* vom 31.3.1859 die entsprechende Stelle aus dem Plädoyer des Anwalts Chaudéy in einem der späteren Prozesse, in der dieser Zusammenhang ebenfalls betont wird.

42 vgl. *Gazette des Tribunaux*, 6.2.1859, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* V (1859), S. 147 ff. sowie Bayet, S. 385 ff.

43 Zu Carl Thomas Mozart, der seinen Vater um 67 Jahre überlebte, vgl. den entsprechenden Artikel von Walter Hummel, MGG.

Diese Ansicht der Kläger wurde von der überwältigenden Mehrheit der Gesellschaftsmitglieder nicht geteilt. Daher hatte die Vollversammlung der SACD den zusätzlichen Beschluß gefaßt, daß im Falle einer Klage gegen diesen Teil der Regelung der fällige Prozeß im Namen und auf Kosten der gesamten Vereinigung - und nicht nur ihrer ausführenden Organe - geführt werden solle.

Der Rechtsstreit Cholers und Siraudins gegen die SACD war dadurch emotionalisiert, daß es die Erben Mozarts und Webers waren, die als erste unverhofft in den Genuß der großzügigen Geste der Gesellschaft kamen. Denn um beide Komponisten bestand schon damals der Mythos des verkannten und ausgebeuteten Genies, so daß es von vielen gleichsam als moralische Pflicht angesehen wurde, wenigstens an den direkten Erben noch das gutzumachen, was die vorigen Generationen den Schöpfern selbst verwehrt hatten. Besonders eklatant war dieses "Schuldgefühl" im Falle Carl Maria von Webers, da in Paris die Affäre *Freischütz/Robin des Bois*⁴⁴ keinesfalls in Vergessenheit geraten war. So hielt der Anwalt der SACD den Klägern voller Stolz das Dankeschreiben Max Maria von Webers für die Überweisung der *Oberon-Tantiemen* entgegen; dieses würde in den Archiven der Vereinigung verbleiben

*"comme un témoignage de cet esprit de dignité et de confraternité générale qui inspire la littérature dramatique en France"*⁴⁵.

"...als ein Zeugnis dieses Geistes von Würde und allgemeiner Brüderschaft, der die dramatische Literatur in Frankreich inspiriert."

Auch das Gericht mochte in der Willensbildung der Vollversammlung der SACD keinen Verstoß gegen Prinzipien des Vereinsrechts erblicken. Es wies die Klage kostenpflichtig zurück, da das von der Regelung verfolgte Ziel vollends im Einklang mit dem Grundgedanken der Autorenvereinigung, nämlich der Verbesserung der Lage dramatischer Autoren und ihrer Angehörigen, gestanden habe. Daher sei die SACD zu "rechtsgrundlosen" Zahlungen an Autorenerben berechtigt gewesen.

cc) Die Auseinandersetzungen um Opernlibretti und deren Übersetzungen

Wesentlich heikler war das juristische Problem, das bei einem anderen Prozeß⁴⁶, der von der "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD ausgelöst wurde, im Mittelpunkt stand. In dem neuen Rechtsstreit ging es abermals um die Aufführung der *Noces de Figaro* am Théâtre Lyrique. Allerdings standen nicht mehr die Zahlungen an Mozarts Sohn in Frage, sondern die Aufteilung der Tantiemen, die auf den Text der Oper entfielen.

Das Libretto des Werkes war im Auftrag des Théâtre Lyrique von Jules Barbier und Michel Carré übersetzt worden. Die Anwendung der *domaine public*-Klausel

44 vgl. dazu oben S. 173 ff.

45 Gazette des Tribunaux, 6.2.1859

46 vgl. Gazette des Tribunaux, 31.3., 1., 13. und 16.4.1859; Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire V (1859), S. 150 ff. und VII (1861), S. 20 ff. (Berufungsinstanz) sowie Bayet, S. 387 ff.

im Vertrag zwischen SACD und Théâtre Lyrique führte nun zu dem Ergebnis, daß die auf den Text entfallenden 6% der Aufführungseinnahmen zwischen den Übersetzern und dem Sozialfond der SACD (anstelle der nicht mehr lebenden direkten Erben Beaumarchais⁴⁷) aufzuteilen seien. Barbier, der der Meinung war, daß ein Einnahmenanteil von 3% in keinem Verhältnis zu der von den Übersetzern geleisteten Arbeit stünde, verklagte die SACD mit der Begründung, daß die von ihr verwendete *domaine public*-Klausel gegen den *ordre public* verstoße.⁴⁸

Dieser Prozeß, der von Barbier bis in die Berufungsinstanz getrieben wurde, hatte eine nicht unwichtige Vorgeschichte. Barbier und Carré waren nämlich bereits einmal mit der neuen *domaine public*-Klausel der SACD in Konflikt geraten, als sie für Charles Gounod Molières *Le Médecin malgré lui* zu einem Opernlibretto umarbeiteten. Schon anlässlich dieser Bearbeitung forderte der Agent der SACD eine Abgabe zugunsten des Sozialfonds der Gesellschaft von ihnen und begründete dies u.a. damit, daß auch die Bearbeiter eines gemeinfreien Werkes in schädlicher Konkurrenz zu den neuschöpfenden Autoren ständen. Damals hatte man sich schließlich auf einen Kompromiß geeinigt, wonach Barbier und Carré 1/4 ihrer Tantiemen abzugeben hatten. Gounod, der die Molière-Umarbeitung für sich bestellt hatte und zugleich innerhalb der SACD zu den Befürwortern der umstrittenen Klausel gehörte, hatte seine Mitarbeiter zusätzlich dadurch entschädigt, daß er ihnen einen Teil seiner eigenen Tantiemen abtrat.⁴⁹

Anlässlich des Prozesses um *Les noces de Figaro* wurde das Vorgehen der SACD schließlich nach heftigen Diskussionen vor Gericht gebilligt. In der umstrittenen Frage eines eventuellen Verstoßes gegen den *ordre public* zogen sich die Richter auf den Standpunkt zurück, daß Barbier nach einem Gesellschaftsaustritt die Vorteile der gesetzlich angeordneten Existenz einer *domaine public* ohne weiteres genießen könnte. Der SACD wurde konstatiert, daß sie sich bei Abschluß der Verträge mit den Theaterdirektionen noch im Rahmen der Vertragsfreiheit bewegt hätte. Mit diesen Urteilen, die die Problematik der Monopolstellung der SACD geflissentlich übergangen, wurde die jenseits der Gesetze stattfindende "Abschaffung" der *domaine public* für die Aufführungen französischer Bühnen letztlich legitimiert.

dd) Analyse

Die Vorgänge, die hier mit der vereinfachenden Bezeichnung "Abschaffung der *domaine public* durch die SACD" umschrieben wurden, sind in dreifacher Hinsicht interessant.

Zum einen hat die Autorenvereinigung mit ihrem Vorgehen bereits Mitte des vergangenen Jahrhunderts bis zu einem gewissen Grade das verwirklicht, was in der rechtswissenschaftlichen und allgemeinen Diskussion heute wieder (herbeigesehnte oder abgelehnte) Utopie ist: die Gleichbehandlung aller schutzfähigen geistigen

47 Mozarts Textdichter Da Ponte bzw. dessen Erben wurden bei den Berechnungen nicht berücksichtigt, da die Librettistenleistung Da Pontes als *Contrefaçon* galt!

48 Vereinfacht gesagt war er also der Ansicht, daß die von den französischen Gesetzen angeordnete Existenz einer *domaine public* von jedermann als nicht abdingbares Recht beachtet werden müsse.

49 vgl. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* VII (1861), S. 21

Leistungen unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Entstehung. Aktuell geblieben sind auch die Gründe, die die überwältigende Mehrheit der Mitglieder der SACD zur Befürwortung dieses Schrittes bewog: Die Maßnahme war nämlich nicht nur darauf gerichtet, die Idee der Gleichstellung von *propriété littéraire et artistique* und Sacheigentum zu verwirklichen. Vielmehr diente sie zwei "kulturpolitischen" Zielen: Die Ausgangsbedingungen zeitgenössischer Autoren in ihrer am freien Markt entstandenen Auseinandersetzung mit den "Klassikern" sollten durch sie ebenso verbessert werden wie die mangelhafte materielle Absicherung von freischaffenden Künstlern und ihren Angehörigen. Damit waren bereits zwei der Hauptprobleme benannt, die - wie wohl auch ohne vertiefte Erörterung festgestellt werden kann - bis heute noch keine rundum zufriedenstellende Lösung im modernen Urheberrecht gefunden haben.

Zweitens ist die Tatsache beachtlich, daß bereits in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts das Problem des Verschwindens des Zeitgenössischen aus dem Kulturleben so virulent geworden war, daß sich die Autoren zu energischen Interventionen veranlaßt sahen. Hiervon waren besonders die Komponisten betroffen. Der Beginn einer lebendigen Pflege der Musik vergangener Generationen hatte sich spätestens etwa ab 1820 vermehrt manifestiert. (Das Schlüsselereignis der deutschen Bach-Renaissance, Mendelssohns Aufführung der *Matthäuspassion* im Jahre 1829, ist mit Recht eines der meistgenannten Beispiele hierfür.) Die Auswirkungen dieses Wandels auf die Schaffensbedingungen der Komponisten der "Grand Opéra"-Epoche sind, wie die Bemühungen der SACD beweisen, unmittelbar und lebhaft spürbar gewesen. Allerdings fruchtete der von der Autorenvereinigung betriebene Protektionismus wenig: Denn während der Sozialfond der SACD in der Saison 1859/60 noch 3.165 fr. an *domaine public*-Einnahmen erhielt, waren es in der Spielzeit 1869/70 bereits 54.996 fr.⁵⁰ Den allgemeinen Trend zur vermehrten Aufführung von Schauspielen und Opern früherer Epochen konnte die SACD auch in Frankreich nicht aufhalten bzw. verzögern.

Schließlich war die Einführung der neuen *domaine public*-Regelung für die französischen Opernlibrettisten und -übersetzer eine gravierende Beschränkung ihrer Arbeits- bzw. Verdienstmöglichkeiten. Im Klartext bedeutete der Beschluß der SACD für sie, daß sie in allen Fällen der Bearbeitung präexistenter Vorlagen (und diese waren keinesfalls eine seltene Ausnahme!) auf einen wesentlichen Teil ihres vorherigen Verdienstes verzichten mußten. Der von Barbier gegen die SACD geführte Prozeß beweist, wie empfindlich die Operntextdichter und -arrangeure von den Auswirkungen dieses Beschlusses getroffen wurden. Letztlich blieb den Librettisten aber nichts anderes übrig, als die Maßnahme zu akzeptieren, da ein Austritt aus der SACD, der sie wieder in den Genuß der Vergünstigungen der gesetzlichen *domaine public*-Regelung gebracht hätte, mit dem Verlust der von der Gesellschaft gebotenen sozialen Sicherungen hätte erkauf werden müssen. Daß die "Abschaffung" der *domaine public* auch auf das Entstehen neuer Opern durchschlag, beweisen schon die am Rande erwähnten Auseinandersetzungen um Gounods Molière-Oper *Le Médecin malgré lui*. Eine umfassende Untersuchung der Folgen des Schrittes der SACD für die Geschichte der französischen Oper wäre zweifellos - ähnlich wie die Frage nach den Auswirkungen des *Lucrezia Borgia*-

50 vgl. Bayet, S. 169

Urteils und seiner Folgerechtsprechung⁵¹ - ein lohnendes Objekt für librettogeschichtliche Forschungen.

Alles in allem unterstreicht die geschilderte "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD nochmals die enorme Bedeutung der Autorenvereinigungen für die Entwicklung des Urheberrechts in Frankreich. Die monopolartige Stellung dieser Gesellschaften erlaubte es ihnen, mitunter förmlich als eine Art "Gegen-Gesetzgeber" zu agieren, in jedem Fall aber die Urheberrechtspraxis nachhaltig zu beeinflussen.⁵²

51 vgl. oben S. 119

52 Allerdings hielt die "Abschaffung" der *domaine public* durch die SACD im Jahre 1904 einer erneuten gerichtlichen Überprüfung nicht mehr stand. Die entsprechenden Klauseln durften danach nicht mehr verwendet werden; vgl. Bayet, S. 385 ff.