

Fünfzehntes Kapitel

Die Zeit von 1861 bis 1868

Mit dem nun folgenden Kapitel, das den Musikprozessen und der Entwicklung des Urheberrechts in der Zeit von 1861 bis 1868 gewidmet ist, wird das Ende der "Grand Opéra"-Epoche, die den Rahmen meiner Untersuchung bildet, erreicht. Während die Premieren von Opern wie Meyerbeers *Africaine* 1865 oder Verdis *Don Carlos* 1867 die Tradition der Aufführung großer Opern an der Pariser Académie zu letzten Gipfelpunkten führten, waren es vor Gericht bereits die Erben Scribes und Meyerbeers, die die Urheberrechte dieser Protagonisten der "Grand Opéra" zu wahren suchten.

Der Prozeß, der aus Meyerbeers letztwilligen Verfügungen hinsichtlich seiner unaufgeführt gebliebenen Werke hervorging, erregte allerdings weniger seiner urheberrechtlichen Aspekte wegen als vielmehr deshalb Aufsehen, weil sein Ausgang der Pariser Öffentlichkeit (und der gesamten Nachwelt) ein bereits vollendetes Werk des berühmten Komponisten endgültig vorenthielt. Diesem Rechtsstreit widme ich im Anschluß ein eigenes Kapitel.

Die Klage, mit der die Witwe Eugène Scribes die Bemühungen ihres Mannes um die Ausweitung der *droits d'auteur* fortsetzte, ist dagegen in die Annalen der Urheberrechtsgeschichte eingegangen. Mit ihr schloß sich der von Victor Hugo mit seinen Prozessen gegen Aufführungen des Théâtre Italien begonnene Kreis.

In einem weiteren Rechtsstreit, von dem im Anschluß die Rede sein wird, ging der deutsche Komponist Heinrich Marschner 1861 anläßlich einer Reise nach Paris gegen eine ungenehmigte und verfälschte Druckausgabe seiner Erfolgsoper *Der Vampyr* vor. Diese Affäre gibt Anlaß zu einer näheren Betrachtung der Rolle, die den französischen Musikverlegern im vergangenen Jahrhundert beim Entstehungsprozeß einer Oper zukam.

Während die Prozesse Marschners und der Witwe Scribes ausführlich geschildert werden sollen, fasse ich mehrere andere Rechtsstreitigkeiten sowie auch die staatlichen Bemühungen um den Ausbau des Urheberrechts in der fraglichen Zeit in meiner Darstellung lediglich zusammen.

a) Der Prozeß um Marschners "Vampyr"

Heinrich Marschners (1795-1861) Oper *Der Vampyr*, die der Komponist während seiner Tätigkeit am Leipziger Stadttheater schrieb, avancierte gleich nach ihrer Uraufführung im Jahre 1828 zu einem sehr erfolgreichen Bühnenwerk.¹ Die Oper erfreute sich in vielen Staaten Europas noch bis zum Beginn dieses Jahrhunderts einer großen Beliebtheit. In Paris wurde sie im Jahr 1861 zum Gegenstand eines Prozesses, dessen Endergebnis ein letztes Mal die Zeiten wachrief, in denen die

1 vgl. Köhler, Art. "Marschner", New Grove, Löwenberg, a.a.O., Sp. 713 f., sowie Rode, Piper-Enzyklopädie, Art. "Marschner: Der Vampir"

Komponisten aufgrund des Fehlens eines international wirksamen Urheberrechtsschutzes den künstlerisch rücksichtslosen Eingriffen ausländischer Musikverleger in ihr Werk schutzlos ausgeliefert waren.

aa) Sachverhalt und Prozeßverlauf

Marschner war 1859 als Hannoveraner Generalmusikdirektor pensioniert worden. In der Folgezeit versuchte er, für seine 1858 vollendete große romantische Oper *Sangeskönig Hiarne oder Das Tyrsingsschwert* einen geeigneten Uraufführungsort zu finden.² Da der Komponist hoffte, mit diesem Werk an der Pariser Académie reüssieren zu können, trat er 1861 eine Reise in die französische Hauptstadt an. Seine Bemühungen waren allerdings nicht von Erfolg gekrönt, da die Direktion der Opéra nach dem *Tannhäuser*-Skandal³ nichts mehr von deutschen romantischen Opern wissen wollte.

Kurz nach seiner Ankunft in Paris im April 1861 fiel Marschner ein Prospekt des Musikverlegers Aulagnier in die Hände, in der ein Klavierauszug und eine Partiturausgabe seines *Vampyr* sowie auch ein Klavierauszug seiner Oper *Der Templer und die Jüdin* angeboten wurden. Diese Tatsache mußte den Komponisten erstauen, da er Aulagnier überhaupt nicht kannte. Zudem hatte er stets streng darauf geachtet, daß die Partituren seiner Opern nicht gedruckt wurden, um sein Aufführungsrecht (resp. die Einnahmen aus den Leihgebühren für das Aufführungsmaterial) nicht zu gefährden. Marschner begab sich daraufhin in Aulagniers Geschäft und erstand die besagten Ausgaben. Dabei stellte er fest, daß Aulagniers Drucke anstelle der gesprochenen Dialoge kompositorisch minderwertige Rezitative enthielten, ohne daß aus den Ausgaben hervorging, daß diese nicht original waren. Dies alles veranlaßte den Komponisten, gegen den Verleger Klage zu erheben.

Unmittelbar nach Klageerhebung erreichte Marschner ein Brief Aulagniers. In diesem bedauerte der Verleger, daß Marschner keine Verständigung im Guten versucht hätte. Weiter hieß es:

2 Die Oper wurde schließlich 1863 posthum in Frankfurt am Main uraufgeführt; vgl. Schläder, Piper-Enzyklopädie, Art. "Marschner: Das Schloß am Ätna"

3 Die Darbietung von Wagners Oper an der Académie hatte im März 1861 in einem Fiasko geendet und mußte nach drei Aufführungen abgesetzt werden. Lajarte, a.a.O., S. 230, merkte dazu in seinem 1876 erschienenen Katalog an: "*Tous nos contemporains se souviennent du vacarme indicible qui accueillit l'oeuvre de Wagner, qu'une haute influence étrangère avait imposée à l'administration de l'Opéra. Nous sommes loin d'accepter les théories musicales du soi-disant réformateur allemand; mais nous devons convenir que sa partition contient des beautés de premier ordre, au milieu d'insanités ridicules. La justice sommaire que lui a infligée le public parisien a été, par conséquent, une faute que nous n'essayerons pas d'excuser.*" ("Alle meine Zeitgenossen erinnern sich des unaussprechlichen Lärms, der das Werk von Wagner, das ein starker ausländischer Einfluß der Opernleitung auferlegt hatte, empfing. Ich bin weit davon entfernt, die Theorien des selbsternannten Reformators aus Deutschland zu akzeptieren; aber ich muß einräumen, daß seine Partitur - neben lächerlichen Verrücktheiten - Schönheiten ersten Ranges enthält. Das summarische Urteil, das das Pariser Publikum über ihn gesprochen hat, ist deshalb ein Fehler gewesen, den ich nicht zu entschuldigen versuche.")

"Vous ignorez peut-être les dispositions de la loi sur la propriété littéraire, et surtout les usages internationaux qui constituent le domaine public en France. Vous devez cependant savoir que les oeuvres de Beethoven, des Weber, Rossini, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr, Hummel, etc., ont été publiées en France exactement dans les mêmes circonstances que votre Vampire. ...

Si je me suis décidé, en 1843, à publier le Vampire et le Templier, c'est que j'ai été séduit par la beauté de ces ouvrages, et que les publications avaient pour but de vous rendre populaire en France, où vous êtes complètement inconnu et ignoré. J'attendais de vous des remerciements plutôt qu'une assignation. ...

Je subirai votre procès si vous y tenez; mais voulez-vous suivre un conseil dans lequel votre amour-propre, votre gloire et vos intérêts sont en commun? Eh bien! au lieu de me faire un procès pour avoir publié votre Vampire et le Templier, faites tous vos efforts pour faire montrer un de ces deux ouvrages sur le grand Opéra à Paris. La magnificence des sujets, et surtout la hauteur de votre musique, les rendent dignes d'une pareille scène, et alors, vous deviendrez le compositeur à la mode, on vous offrira 20.000 fr. pour le premier grand ouvrage qui vous sera commandé, et vous savez ce que rendent les droits d'auteur en France. Votre Vampire aura été le grain de blé abandonné dans un terrain, mais dont vous recueillerez une abondante moisson.

Je dois répondre maintenant au grief le plus important de votre assignation. Vous vous plaignez de la manière dont on a pu se procurer les parties d'orchestre. J'ignore quels ont été nos arrangements en Allemagne, mais je suis convaincu que moi, au-delà des frontières, je n'ai pas à m'en occuper. Quand un éditeur a besoin d'une partition, sans s'occuper si elle est publiée ou non, il en fait la demande à son correspondant, qui lui envoie ou ne lui envoie pas cet ouvrage, suivant les circonstances qui peuvent empêcher que cet envoi se fasse en toute loyauté... Si pour le Vampire il y a eu un dépositaire infidèle, je ne crois pas que l'éditeur, qui a dû l'ignorer, puisse en être recherché; mais je viens vous dire avec franchise que je n'ai été pour rien dans la demande, dans l'envoi et dans la traduction du Vampire; j'ai reçu cela tout fait à Paris...

Du reste, Monsieur, si vous croyez que votre intérêt soit compromis dans cette affaire, je vous dirai que, pour moi, elle n'est d'aucun intérêt; le Vampire a été joué une seule fois à Liège sans succès, et cette publication dont je m'étais enthousiasmé a eu pour moi un résultat si déplorable que depuis quinze ans j'ai détruit et fondu la partition et les parties d'orchestre, dont il ne reste que quelques exemplaires d'un seul tirage qui a été fait.

Un dernier mot sur le grief que vous me reprochez d'avoir ajouté au Vampire des récitatifs qui ne seraient pas de vous. D'abord je me déclare parfaitement innocent du fait; j'ignore même s'il est exact, mais à la rigueur, personne n'a jamais contesté à un arrangeur le droit d'ajuster un ouvrage étranger aux exigences de la scène française, de supprimer, d'allonger ou de modifier la musique, et même l'orchestration. Les exemples consacrés par le silence des auteurs et les succès obtenus ne manquent pas; témoins les mille représentations de Robin des Bois, arrangé, mutilé, augmenté par Castil-Blaze, mis en balance avec la chute et l'enterrement solennel du Freischütz, que les admirateurs imprudents de Weber ont voulu donner au grand complet, en y ajoutant même les récitatifs de Berlioz au grand Opéra... Je pourrais citer des milliers d'exemples qui prouvent que, quelque grand que puisse être le talent d'un

compositeur, il ne doit pas faire des lumières et de l'expérience d'un arrangeur éclairé, qui a le talent d'ajuster son oeuvre aux exigences d'un autre peuple, et je ne sache pas que Weber, ni Meyerbeer, ni Haendel aient jamais fait de procès à ces arrangeurs. En résumé, je tiens si peu à cet ouvrage que, tout en réservant mes droits sur la traduction, je vous offre volontairement de vous livrer tous les exemplaires qui peuvent rester en magasin... J'ai l'honneur de vous saluer, Aulagnier"⁴

"Sie kennen vielleicht die Vorschriften des Gesetzes über das geistige Eigentum und vor allem die internationalen Gebräuche nicht, aus denen sich in Frankreich die Gemeinfreiheit ergibt. Sie sollten dennoch wissen, daß die Werke von Beethoven, von Weber, Rossini, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr, Hummel etc. unter denselben Umständen wie ihr "Vampyr" veröffentlicht worden sind. ... Wenn ich mich im Jahre 1843 entschieden habe, den "Vampyr" und den "Templer" zu veröffentlichen, dann deshalb, weil ich von der Schönheit dieser Werke verführt worden bin und Sie mit diesen Publikationen in Frankreich, wo Sie vollkommen unbekannt und ignoriert sind, bekannt machen wollte. Ich hätte von Ihnen eher Dankesbekundungen als eine gerichtliche Vorladung erwartet. ... Ich werde mich Ihrem Prozeß stellen, wenn sie daran festhalten; aber wollen Sie einem Rat folgen, der Ihrer Eigenliebe, Ihrem Ruhm und Ihren Interessen in gleicher Weise gerecht wird? Also gut! unternehmen Sie, statt mir einen Prozeß zu machen, weil ich Ihren "Vampyr" und den "Templer" veröffentlicht habe, alle möglichen Anstrengungen, um eines dieser Werke in der großen Oper von Paris zeigen zu lassen. Die Großartigkeit der Sujets und vor allem die Klasse Ihrer Musik machen diese Werke einer solchen Bühne würdig, und Sie werden so der Komponist *à la mode* werden, man wird Ihnen 20.000 fr. für das erste Auftragswerk anbieten, und Sie wissen ja, wieviel die Urheberrechte in Frankreich einbringen. Ihr "Vampyr" wird das fallengelassene Weizenkorn in einem Terrain sein, von dem Sie reiche Frucht erhalten werden. Ich muß nun auf den schwersten Vorwurf Ihrer Klageschrift antworten. Sie beschwerten sich über die Art und Weise, mit der man sich die Orchesterstimmen beschaffen konnte. Ich weiß nicht, welches die Arrangements unseres Hauses in Deutschland gewesen sind, aber ich bin davon überzeugt, daß ich mich, jenseits der Grenzen, nicht darum zu kümmern habe. Wenn ein Verleger eine Partitur braucht, richtet er, ohne sich damit zu befassen, ob sie veröffentlicht ist oder nicht, eine Anfrage an seinen Korrespondenten, der ihm dieses Werk zuschickt oder nicht, je nach den Umständen, die einer Versendung in aller Aufrichtigkeit entgegenstehen können... Wenn es im Falle des "Vampyr" einen untreuen Verwahrer gegeben hat, glaube ich nicht, daß der Verleger, der dies nicht hat wissen können, deswegen belangt werden kann; ich habe Ihnen aber gerade mit aller Offenheit gesagt, daß ich nicht im mindesten in die Bestellung, die Versendung und Übersetzung des *Vampyr* verwickelt war; ich habe das alles fertig in Paris erhalten... Wenn Sie, mein Herr, indessen glauben, daß Ihre Interessen in dieser Angelegenheit kompromittiert worden sind, werde ich Ihnen sa-

4 zitiert nach Gazette des Tribunaux, 26.5.1861

gen, daß sie für mich nicht vom geringsten Interesse ist; der "Vampyr" ist einmal erfolglos in Lüttich gespielt worden, und diese Veröffentlichung, für die ich mich begeistert hatte, hat für mich ein so beklagenswertes Resultat erbracht, daß ich seit fünfzehn Jahren Ihre Partitur und die Orchesterstimmen, von denen nur noch ein paar Exemplare der einzigen Auflage übrig geblieben sind, zerstört und eingeschmolzen habe.

Ein letztes Wort zu dem Beschwerdepunkt, mit dem Sie mich tadeln, beim "Vampyr" Rezitative hinzugefügt zu haben, die nicht von Ihnen stammten. Zunächst erkläre ich meine vollkommene Unschuld an dieser Tatsache; ich weiß nicht einmal, ob sie zutrifft. Aber wenn schon: Niemand hat jemals einem Bearbeiter das Recht bestritten, ein ausländisches Werk den Erfordernissen der französischen Bühne anzupassen, zu streichen, zu verlängern oder Musik und sogar Orchestration zu modifizieren. An vom Schweigen der Autoren und dem erhaltenen Erfolg geweihten Beispielen fehlt es nicht; Zeugnisse sind die tausend Vorstellungen des *Robin des Bois*, arrangiert, verstümmelt und erweitert von Castil-Blaze, verglichen mit dem Reinfall und der heiligen Beerdigung des *Freischütz*, den die unklugen Bewunderer Webers als großes Ganzes geben wollten, ihm sogar noch die Rezitative Berlioz' in der großen Oper hinzufügend... Ich könnte tausend Beispiele anfügen, die belegen, daß - wie groß auch immer das Talent eines Komponisten sein mag - er doch der Lichte und der Erfahrung eines begnadeten Arrangeurs bedarf, der das Talent hat, sein Werk an die Erwartungen eines anderen Volkes anzupassen, und ich wüßte nicht, daß Weber noch Meyerbeer noch Händel diesen Arrangeuren jemals einen Prozeß gemacht hätten.

Alles in allem hänge ich so wenig an diesem Werk, daß ich Ihnen - unter Wahrung meiner Rechte an der Übersetzung - freiwillig anbiete, alle Exemplare auszuliefern, die im Magazin verblieben sein könnten.

Mit freundlichem Gruß,
Aulagnier"

In diesem Brief wurde bereits weitgehend die Linie vorgezeichnet, an die sich auch der Anwalt Aulagniers im erstinstanzlichen Prozeß hielt, der im Mai 1861 vor dem *Tribunal Civil de la Seine* stattfand⁵. Der Advokat wußte noch einige zusätzliche Präzision in die Verkaufsziffern der fraglichen Ausgaben des Verlegers zu bringen: Danach waren von den zehn zunächst erstellten Partituren des *Vampyr* acht unverkauft geblieben (außer der vom Komponisten erstandenen Ausgabe hatte lediglich der Direktor des Theaters in Lüttich ein Exemplar gekauft). Von den Klavierauszügen, deren Auflage 25 Stück betrug, waren drei in das gesetzlich vorgeschriebene Depot für Druckwerke geleitet worden, fünf weitere hatte der Übersetzer für sich ausbedungen, und lediglich ein einziges Exemplar dieser Auflage (eben das von Marschner erworbene!) war frei verkauft worden:

"Mon client fut donc très surpris lorsqu'en 1861 un acheteur se présente dans ses magasins et demande la partition du Vampyr. Que se passait-il dans le monde musical pour que l'on tirât cette oeuvre de la poussière et de l'oubli où elle était ensevelie depuis longtemps? Hélas! c'était l'auteur lui-même qui venait acheter la

5 vgl. dazu Gazette des Tribunaux, 26.5.1861

*seule partition qui eût jamais été demandée, et cela pour faire à M. Aulagnier le procès actuel.*⁶

"Mein Mandant war also sehr überrascht, als sich 1861 ein Käufer in seinen Magazinen zeigt und eine Partitur des "Vampyr" verlangt. Was ging in der Welt der Musik vor, daß man dieses Werk aus dem Staub und der Vergessenheit zog, in der es seit langem beerdigt war? Es war - leider Gottes! - der Autor selbst, der kam, um die einzige jemals verlangte Partitur zu kaufen, und das, um Herrn Aulagnier diesen Prozeß zu machen."

Rechtlich argumentierte Aulagniers Anwalt damit, daß der *Vampyr* vor dem Jahre 1843 bereits außerhalb Frankreichs aufgeführt worden war und daher - da das Gegenseitigkeitsabkommen zwischen Frankreich und dem Königreich Hannover erst 1852 abgeschlossen wurde - in die *domaine public* gefallen wäre. In jedem Fall sei ein eventuelles Contrefaçon-Delikt Aulagniers aber - nach der damals noch geltenden Rechtsprechung⁷ - seit dem Jahre 1846 verjährt.

Marschners Advokat betonte demgegenüber die Tatsache, daß die Orchesterpartitur des *Vampyr*s nie veröffentlicht worden sei, weswegen sie auch zu keinem Zeitpunkt hätte gemeinfrei werden können. Da die Drucke weiterhin zum Verkauf angeboten würden, könne auch die Einrede der Verjährung kein Gehör finden. Dieser Argumentation schloß sich das erstinstanzliche Urteil an, das im übrigen mehr von gesundem Rechtsempfinden denn von einer sorgfältigen Auseinandersetzung mit der damals aktuellen Rechtsprechung geprägt war. Marschner erhielt für den von ihm erlittenen Schaden ("*à la fois moral et matériel*") eine Entschädigung in Höhe von immerhin 500 fr. zugesprochen, nicht jedoch die von seinem Anwalt geforderten 20.000 fr.

Gegen dieses Urteil ging Aulagnier in die Berufung. Bevor es zu einer zweitinstanzlichen Verhandlung kommen konnte, reiste Marschner - in der Erkenntnis, an der Opéra nichts erreichen zu können - aus Paris ab. Wenige Monate später starb der Komponist. Dieser Umstand verzögerte den Fortgang des Rechtsstreites erheblich. Schließlich kam es im März 1863 zur erneuten Verhandlung der Sache vor der *Cour Impériale de Paris*.⁸ Nachdem der Vortrag der Anwälte keine neuen Aspekte ans Tageslicht gebracht hatte, änderte die *Cour* in einem oberflächlichen und wenig engagierten Urteil die Entscheidung der ersten Instanz. Das Berufungsgericht ging ohne nähere Argumentation davon aus, daß der *Vampyr* zur Zeit der Drucklegung durch Aulagnier in Frankreich gemeinfrei gewesen sei und daher - auch mit Hinzufügungen - hätte gedruckt werden dürfen.

6 Gazette des Tribunaux, 26.5.1861

7 vgl. oben 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff.

8 vgl. Gazette des Tribunaux, 23.3.1863

bb) Anmerkungen zur Rolle der Musikverleger bei der Aufführung von Opern während der "Grand Opéra"-Epoche

Der Rechtsstreit Marschners gegen den Pariser Musikverleger Aulagnier ist für die Entwicklung des musikalischen Urheberrechts allenfalls von marginaler Bedeutung gewesen. Dementsprechend hat der Prozeß, obschon er aufgrund seiner wenig überzeugenden Gerichtsentscheidungen durchaus Diskussionsstoff geboten hätte, in juristischen Kreisen niemals Aufsehen erregt und braucht auch hier nicht unter diesem Aspekt betrachtet zu werden.

So weit das Schicksal von Marschners *Vampyr* in Frankreich Licht auf die Auswirkungen des Fehlens eines grenzübergreifenden Urheberrechtsschutzes auf die Komponisten im allgemeinen und die Opernkomponisten im besonderen wirft, kann an dieser Stelle auf die entsprechenden Ausführungen anlässlich der Darstellung der Pariser Rezeptionsgeschichte von Webers *Freischütz*⁹ verwiesen werden.

Die folgende Betrachtung dieses Prozesses geht besonders auf die Rolle der Musikverleger im Opernbetrieb der damaligen Zeit und ihre Funktion bei der Produktion einer neuen Oper ein. Hierzu bietet der eben ausschnittsweise wiedergegebene Brief Aulagniers an Marschner einige interessante Anhaltspunkte, die mit anderem Material zu einer knappen Skizze zusammengefügt werden sollen.

Aulagniers Brief an Marschner, der hier nicht hinsichtlich der Triftigkeit der darin abgegebenen Darstellungen hinterfragt werden soll, ist das Zeugnis einer fehlgeschlagenen Spekulation: In der Annahme, daß Marschners *Vampyr*, der in den Jahren nach seiner Uraufführung in ganz Deutschland und auf vielen Bühnen Europas mit Erfolg gespielt wurde¹⁰, auch in Frankreich zu einem Publikumserfolg werden könnte, hatte sich Aulagnier die Partitur verschafft und - unter Ausnutzung der damaligen Urheberrechtslage - gedruckt. Die Investitionen in dieses Unternehmen - neben den Druckkosten verschiedene Ausgaben für die Anpassung des Werkes an den (vermuteten oder tatsächlichen) Geschmack des französischen Opernpublikums - hätten sich rentiert, sobald mehrere Opernhäuser das ihnen "mundgerecht" mit gedruckter französischer Partitur angebotene Werk gespielt und dabei Publikumszuspruch gefunden hätten. Dann nämlich hätte sich die Oper nicht nur auf immer weitere Bühnen verbreitet, sondern es hätte auch eine rege Nachfrage nach den eigentlich gewinnbringenden Klavierauszügen eingesetzt, auf die Aulagnier sich durch das gesetzliche Depot ein Exklusivrecht gesichert hatte. Von der unternehmerischen Strategie her gesehen war dieser Versuch, eine neue (bzw. unbekannt) Oper aufgrund der Hoffnung auf eigenen Profit zu lancieren, ein ganz übliches Verhalten eines Verlegers auf dem damaligen Musikmarkt.

Als üblich kann übrigens auch durchaus bezeichnet werden, daß sich die Hoffnungen des Musikverlegers nicht erfüllten. Denn wenn es schon generell zu bezweifeln ist, ob das Prädikat "*an art and a business*" die "Grand Opéra" treffend umschreibt¹¹, so jedenfalls gewiß nicht in dem Sinne, daß sich mit Musiktheater zur Zeit der "Grand Opéra" immer oder auch nur häufig gute Geschäfte machen ließen.

9 vgl. oben S. 173 ff.

10 Genaue Angaben bei Löwenberg, a.a.O., Sp. 713 f. und Rode, Piper-Enzyklopädie, Art. "Marschner: Der Vampir"

11 vgl. dazu oben S. 52 ff.

Schon aus dem sehr lückenhaften Material, das heute zu diesem Punkt zur Verfügung steht, läßt sich eher das Gegenteil erschließen: Wie Devriès und Lesure erarbeitet haben¹², gelang es bei weitem nicht allen der zahlreichen Pariser Musikverlage, auch nur halbwegs solide zu wirtschaften, so daß zwischen 1827 und 1900 nicht weniger als 50 *éditeurs en musique* Konkurs anzumelden hatten. Selbst große und scheinbar florierende Verlagshäuser waren in Wirklichkeit von unheilbarer Marodität befallen; oftmals suchten Verleger in wirtschaftlichen Krisen mittels aberwitziger Kredite und Investitionen einen Ausweg.

Wie es um die Geschäfte der Operndirektoren bestellt war, beweist schon ein Blick auf die Tatsache, daß an den meisten Bühnen Direktionswechsel im Abstand weniger Spielzeiten an der Tagesordnung waren.¹³ Im Archiv der Opéra werden verschiedene "Brandschreiben" von Direktoren mit der Bitte um Erhöhung der staatlichen Subvention aufbewahrt, in denen die finanzielle Situation des Hauses teilweise drastisch beschrieben wird.¹⁴

Was die wirtschaftliche Situation der Opernkomponisten betrifft, so dürfte diese ebenfalls nur in einigen wenigen Ausnahmefällen befriedigend gewesen sein, während das Gros der musikalischen Autoren - trotz der für ihre Zeit vorbildlichen urheberrechtlichen Absicherung - von Nebentätigkeiten oder der Produktion absatzträchtiger Tanz- oder Salonmusik leben mußte.¹⁵ Schließlich war die Misere der breiten Masse von Orchestermusikern, Ballettänzern, Choristen, Bühnenarbeitern, Platanweisern etc. groß.¹⁶

Der Brief Aulagniers dokumentiert insofern ein Stück Alltag eines Pariser Musikverlegers zur Zeit der "Grand Opéra". Auf der Suche nach einem Erfolgsstück, das - wie bspw. *Les Huguenots* oder *Robin des Bois* - Autor, Musikverlag und Opernhäuser aus allen finanziellen Misereen retten konnte, scheuten die Verleger weder vor Investitionen noch vor künstlerisch und rechtlich zweifelhaften Eingriffen zurück und versuchten, den Operndirektoren ihre Ware schmackhaft zu machen.

Dabei wußten die Verleger, daß die Operndirektoren bei ihrer Kalkulation auf ihre Mithilfe angewiesen waren, da jenen die Aufführungen alleine angesichts der hohen Unkosten nicht genügend Geld eingebracht hätten. Das Problem der Finanzierung von Opernaufführungen hatte sich nämlich durch die Trennung von Aufführungs- und Veröffentlichungsrecht verschärft. War es vor der Anerkennung eines eigenständigen Aufführungsrechts noch üblich gewesen, daß der Komponist seine Oper für einen Fixbetrag verkaufte und der Operndirektor danach Nutznießer beider

12 Devriès/Lesure, a.a.O., S. 9 f.

13 vgl. oben 3. Kapitel, Fn. 17, S. 56

14 Als Beispiel seien hier nur die zahllosen (unveröffentlichten) Dokumente genannt, die sich im Schuber 1185 des Fonds AJ 13 der Archives nationales (dem ehemaligen Archiv der Opéra) befinden, darunter - namentlich aus den 1850er Jahren - mehrere Gutachten zu der Frage, ob die Académie wegen ihrer Finanzschwierigkeiten geschlossen werden müßte.

15 Leider fehlen gerade hinsichtlich der wirtschaftlichen Situation der Komponisten der "Grand Opéra"-Epoche verlässliche Angaben dazu, wie und wieviel diese verdient haben. Es wäre zu wünschen, daß diese Lücke in der "Grand Opéra"-Forschung eines Tages geschlossen werden könnte.

16 Véron, a.a.O., schildert im dritten Band seiner Memoiren, in dem er ausführlich auf seine Tätigkeit als Direktor der Opéra eingeht, in anschaulicher Weise das Elend, dem er in der Alltagsarbeit dieser Bühne begegnet ist. Eindrucksvolle Zeugnisse hierfür sind auch die Rundbriefe und Aufrufe der von Baron Taylor 1839 und 1843 gegründeten Hilfsorganisationen für Schauspieler und Musiker, vgl. Agnel, S. 231 ff.

Rechte war¹⁷ - also auch alleiniger Vertragspartner des Verlegers -, so änderte die durch die Gesetze von 1791 und 1793 geschaffene neue Rechtslage diesen Zustand grundlegend. Nunmehr war dem Operndirektor von Rechts wegen eine Beteiligung an den Erlösen aus der Veröffentlichung einer Oper verwehrt.

In der Praxis verstanden es die Operndirektoren allerdings, die Verleger (die auf die Popularisierung der von ihnen verlegten Opern durch Aufführungen angewiesen waren) weiterhin zur Finanzierung ihrer Produktionen heranzuziehen. In den von mir untersuchten Prozessen finden sich hierfür zwei Modelle:

- a) Im ersten Fall rechnete eine Operndirektion dem Komponisten die Mindesterloöse, die er von seinem Verleger zu erwarten hatte, in sein Honorar hinein. (Umgekehrt berechnete Verdis Verleger Ricordi, als er dem Komponisten auf dessen Wunsch die *Rigoletto*-Rechte für Frankreich, Holland und Belgien zurückübertrug, genauestens die Einnahmen, die Verdi jenseits der Veröffentlichungen für Aufführungen seiner Oper zu erwarten hatte.¹⁸)
- b) Die andere gebräuchliche Vorgehensweise führte 1830 zu einem (im Wege des Vergleichs entschiedenen) Prozeß des damaligen Direktors des Théâtre Italien gegen den Komponisten Michel Carafa.¹⁹ Zwischen den Parteien war vereinbart worden, daß der Komponist für die Aufführung seiner neukomponierten Oper *Le nozze di Lammermoor* 5.000 fr. erhielt; an den Einnahmen aus der Veröffentlichung des Werkes sollte der Operndirektor zur Hälfte beteiligt werden. Noch vor der Uraufführung erhielt Carafa das Angebot eines Verlegers, der ihm 8.000 fr. für das Veröffentlichungsrecht an dem neuen Werk bot. Diese Offerte lehnte der Komponist ab, da er darauf spekulierte, daß er seine Oper nach Beginn der Aufführungen zu einem höheren Preis würde verkaufen können. Nachdem das Théâtre Italien *Le nozze di Lammermoor* aber nach nur drei Vorstellungen aus seinem Spielplan nahm, sah sich Carafa schließlich gezwungen, sein Werk gegen Gewährung von 12 Freixemplaren zum Druck freizugeben, da alleine die Herstellung eines kompletten Klavierauszuges einer Oper damals Druckkosten in Höhe von 7.000 fr verursachte. Der Operndirektor strengte einen Prozeß an, da Carafa nach seiner Meinung nicht zu einer solchen Verfügung berechtigt gewesen war, ohne seine Genehmigung einzuholen.

17 Dieser Umstand war einer der Hauptgründe dafür, daß Komponisten wie Mozart u.a., die an den Klavierauszügen ihrer Opern nicht verdienten, Bearbeitungen ihrer eigenen Werke für beliebte Kammermusikbesetzungen schrieben. Durch das Recht auf freie Bearbeitung musikalischer Werke, das bspw. in Österreich bis in die zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hinein überlebt hat, wurden die Opernkomponisten daher in einem gewissen Sinne geschützt. Denn diese Regelung erlaubte es ihnen, von dem Erfolg ihrer Opern, an denen sie nach dem Verkauf an einen Operndirektor weder Aufführungs- noch Veröffentlichungsrecht mehr besaßen, wenigstens über Umwege noch zu partizipieren.

Vgl. Unverricht, S. 574, der das allmähliche Entstehen eines Aufführungsrechts für Opern - leider unter verfehelter Darstellung der Rechtslage in Frankreich - dokumentiert.

18 vgl. Verdi, Copialettere, S. 166 ff., insbes. S. 178 ff.

19 Gazette des Tribunaux, 28.10.1830

Schon die Tatsache, daß es unter den von mir untersuchten Rechtsstreitigkeiten um Opern kaum einen Prozeß gegeben hat, in den nicht auch ein Musikverleger in irgendeiner Weise verwickelt war, zeigt an, welchen Einfluß die Pariser Musikverleger auf die damaligen Operaufführungen genommen haben. Im Falle einiger für Paris geschriebener italienischer Opern ging dies sogar so weit, daß - so bspw. bei Bellinis *I Puritani*²⁰ - der Verleger (in diesem Falle Troupenas) die Librettovorlage der Oper und die Zahl der Akte festlegte. Bellini erhielt für die komplette Übertragung aller Rechte - inklusive eines Anteils von 1.000 fr. für seinen Librettisten - 11.000 fr.; an dieser Summe war der Direktor des Théâtre Italien, der sich zur Aufführung des Werkes mit einem erstklassigen Gesangsensemble verpflichtete, mit (lediglich!) 2.000 fr. beteiligt.

Die genannten Beispiele bezeugen, daß die Verwicklung der Verleger in die Produktion einer Oper zumindest in Paris nicht erst nach dem Premierenabend begann. Vielmehr verlangten die Gesetze des Marktes von den Verlegern, schon weit im Vorfeld der ersten Aufführung einer neuen Oper zu investieren und Einfluß auf Autoren und Operndirektoren zu nehmen, um das Recht auf Veröffentlichung eines möglichst gewinnbringenden Werkes zu erhalten.

Faktisch mußten die Verleger zunächst versuchen, Komponisten und Librettisten zur Übertragung des Veröffentlichungsrechts von im Entstehen begriffenen Opern zu bewegen.²¹ Gegenüber den Operndirektoren ging es dann darum, diese zur Aufführung der fraglichen Oper zu bewegen, um auf diese Weise ihre Ware "an den Mann", nämlich den Opernbesucher als potentiellen Käufer eines Klavierauszugs, zu bringen.²²

Ungeklärt ist, inwieweit die Verleger durch Interventionen gegenüber Autoren und Operndirektoren auch Einfluß auf die künstlerische Ausgestaltung einer neuen Oper zu nehmen pflegten. Der erwähnte Fall von Bellinis italienischer Oper *I Puritani* kann gewiß nicht ohne weiteres auf die "Grand Opéra" oder die "Opéra Comique" übertragen werden. Allerdings wies Ursula Günther anhand der Umarbeitung von Verdis *Macbeth* nach, daß auch dort ein Verleger (Léon Escudier) entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung einer Oper nahm, teilweise sogar gegen Verdis Willen.²³

20 vgl. Gazette des Tribunaux, 25.2.1855 (Affäre Vatel/Ragani)

21 Die berühmtesten und erfolgreichsten Komponisten der Zeit der "Grand Opéra" (wie Rossini, Verdi oder Meyerbeer) ließen ihre Werke in der Regel immer in Zusammenarbeit mit demselben Verleger veröffentlichen, ohne sich allerdings durch einen Exklusivvertrag an diesen zu binden (dies ermöglichte es ihnen, bei jedem Werk in neue Preisverhandlungen einzutreten und hielt die Verleger darüberhinaus zur Wahrung eines hohen Qualitätsstandards an).

22 Freilich trägt der Fall Aulagnier/Marschner, bei dem es um eine für ein deutsches Opernhaus geschriebene und lediglich nachträglich übersetzte und eingerichtete Partitur ging, außergewöhnliche Züge, da den Operndirektoren hier eine bereits fertig gedruckte Partitur angeboten wurde.

23 Am 11.3.1865 schrieb Verdi an Escudier: "...V'ho scritto stamattina una lunga lettera, ed ora prima di partire vi scrivo queste poche righe perchè m'ha sorpreso il vostro foglio che annuncia 'Macbet opera en cinq actes'!!! En cinq actes? - da quando in quà?... "(...Ich habe Ihnen heute morgen einen langen Brief geschrieben, und schreibe Ihnen jetzt vor dem Weggehen diese wenigen Zeilen, weil mich Ihr Blatt überrascht hat, das ankündigt: "Macbeth, Oper in fünf Akten"!!! In fünf Akten? - seit wann das denn?..."). Verdis Brief wird hier zitiert nach Rosen/Porter, S. 113; vgl. auch den Artikel von Günther, ibidem, S. 174 ff.

Ohne schon detaillierte Aussagen treffen zu können, wird man deshalb konstatieren dürfen, daß die Trennung von Veröffentlichungs- und Aufführungsrecht die Bedeutung der Verleger im Entstehungsprozeß einer Oper wesentlich erhöht hat.²⁴

b) Der Prozeß der Witwe Scribes 1863-67

Der Tod Eugène Scribes am 20. Februar 1861 bedeutete nicht nur für die damalige Opernwelt, die in ihm ihren mit Abstand bedeutendsten Librettisten verlor, sondern auch für die SACD einen schwerwiegenden Verlust. In seiner fast dreißigjährigen Amtszeit als Präsident dieser Autorenvereinigung hatte Scribe an sämtlichen wesentlichen Verbesserungen der Rechte von Bühnenautoren auf nationaler und internationaler Ebene mitgewirkt und sich dabei nicht gescheut, seinen persönlichen Einfluß bei Verhandlungen mit den Theaterdirektionen ins Spiel zu bringen.²⁵ Mit seinem Namen sollte schließlich, wie nun zu berichten ist, noch posthum die von seiner Witwe durchgesetzte Änderung der Rechtsprechung zur Verjährung von *Contrefaçon* verbunden sein.

Streitgegenstand des von Scribes Witwe geführten Prozesses war die im Februar 1859 in Rom uraufgeführte Verdi-Oper *Un Ballo in maschera*, deren von Antonio Somma verfertigtes Libretto auf dem aus Scribes Feder stammenden Textbuch von Aubers Oper *Gustave III* beruhte. Im Jahre 1860 ließ Calzado Verdis Werk auf den Spielplan des Théâtre Italien setzen. Dem Operndirektor war dabei bewußt, daß auch Verdis neuestes Opernlibretto nach französischen Maßstäben eine strafbare *Contrefaçon* darstellte. Es lag auf der Hand, daß Scribe die ungenehmigte Aufführung des Werkes unter Aufbietung aller verfügbaren Mittel verfolgen würde. Calzado, der eine Auseinandersetzung mit dem einflußreichen Librettisten vermeiden wollte, überredete Scribe deshalb zu einem "Gentlemen's Agreement": In einer schriftlich fixierten Übereinkunft erklärte sich Scribe mit der Aufführung von *Un Ballo in maschera* durch das Théâtre Italien einverstanden; als Gegenleistung dafür wurde ihm für alle Vorstellungen der Oper eine Loge zur Verfügung gestellt.

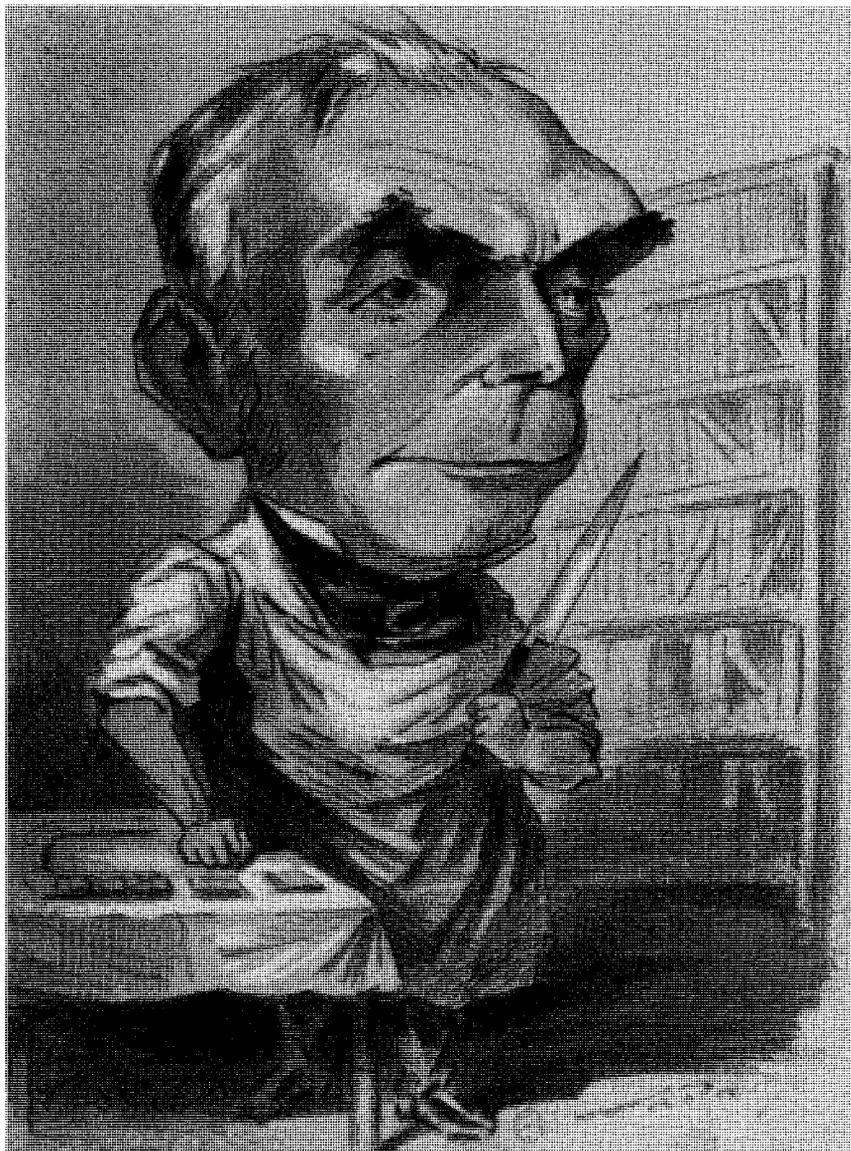
Nach dem Tod Scribes sandte Calzado die Logenplätze für die Vorstellungen des *Ballo in maschera* unaufgefordert weiter an die Witwe des Textdichters. Als der Spanier im März 1863 sein Direktorat beenden mußte²⁶, blieb die Belieferung jedoch abrupt aus, da der neue Direktor des Théâtre Italien, Bagier, sich an die in seinen Augen überflüssige Übereinkunft nicht gebunden fühlte. Er teilte der Witwe des Textdichters auf deren Beschwerde hin mit, daß *Un Ballo in maschera* in Frankreich bereits 1859 erstmals veröffentlicht worden sei, ohne daß ihr Mann dagegen Klage erhoben hätte. Nach der geltenden Rechtsprechung zur Verjährung von Con-

24 Nachdem der materialreiche Katalog von Devriès/Lesure eine zuverlässige Basis für Forschungen über die französischen Musikverleger geschaffen hat, wäre es nun an der Zeit, die Beziehungen dieser Verleger zu Komponisten, Librettisten, Übersetzern und Operndirektoren näher zu untersuchen. Erst auf der Basis solcher Studien - wie bspw. der in Vorbereitung befindlichen Monographie von Anne Randier über den Pariser Musikverleger Schlesinger - ließen sich viele grundlegende Fragen klären.

25 vgl. zur Bedeutung Scribes Pendle, a.a.O., mit einer kurzen Darstellung von Scribes Eintreten für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen der Autoren auf S. 10 ff.

26 vgl. oben S. 226

Abb. 28: Eugène Scribe, Karikatur von Nadarny (?), um 1860



Die Kunst Eugène Scribes (1791 - 1861), des produktivsten und bedeutendsten Librettisten der "Grand Opéra", beruhte - worauf auch die Karikatur anspielt - auf absoluter handwerklicher Perfektion. Der Schriftsteller, der seine ersten Werke bereits während seines später abgebrochenen Jurastudiums veröffentlichte, schuf insgesamt fast 400 Theaterstücke und Opernlibretti, von denen die meisten auf Anhieb erfolgreich waren.

trefaçon²⁷ könne das Werk daher nun überall ohne Genehmigung gespielt werden. Weiterhin kündigte er ihr an, daß das Théâtre Italien auch Donizettis Oper *L'Elisire d'amore* (deren Text eine Contrefaçon von Scribes Libretto für die von Auber vertonte Oper *Philtre* war) und Bellinis *Somnambula* (Text nach Scribes gleichnamigen Vaudeville) wieder ins Programm nehmen werde, ohne sie um Genehmigung zu fragen.

Die Witwe Scribes wandte sich daraufhin an den Advokaten Calmels, der ihr dazu riet, gegen das Verhalten Bagiers und die fehlerhafte Rechtsprechung anzugehen. Hieraus entstand ein Prozeß, der sich in vier Jahren über drei Instanzen hinzog²⁸.

Die Klägerin wußte dabei die juristisch interessierte Öffentlichkeit fast geschlossen hinter sich versammelt. Einem von ihrem Anwalt Calmels angefertigten Rechtsgutachten, das die Änderung der Rechtsprechung zur Verjährung von Contrefaçon forderte, hatten sich nicht weniger als 15 namhafte Anwälte angeschlossen. In zum Teil deutlichen Worten wurde die bisherige Jurisprudenz geißelt. So hieß es in den Ausführungen von Celliez:

*"C'est le renversement de la loi et de la morale, obtenu à l'aide d'un jeu de mots. ...on rirait d'un étudiant qui, en matière criminelle (sic!), définirait la prescription un mode d'acquérir ce qu'on possède illégitimement. Que dirait-on, si ce novateur ajoutait: La prescription est un mode d'acquérir ce qu'on ne possède pas encore, ce qu'on pourra prendre à autrui? Tel est pourtant le droit qu'on veut créer au profit des contrefacteurs. ... On rougit d'être obligé d'affirmer des vérités aussi simples et des principes qui sont ceux de la plus vulgaire probité; mais quand ils sont méconnus devant la justice, c'est le cas pour chacun de concourir à proclamer ce qui est juste, afin d'affermir les juges dans leur décision, par le témoignage des esprits honnêtes."*²⁹

"Das ist die Umkehrung von Recht und Moral, erlangt mithilfe eines Wortspiels. ...man würde über einen Studenten lachen, der - im Strafrecht (sic!) - die Verjährung als eine Art und Weise definieren würde, etwas zu erwerben, was man unrechtmäßig besitzt. Was würde man sagen, wenn dieser Neuerer hinzufügte: Die Verjährung ist eine Art, etwas zu erwerben, was man noch nicht besitzt, was man aber von anderen nehmen können wird? Dergestalt ist trotzdem das Recht, das man zugunsten der Fälscher schaffen will. ... Man errötet, gezwungen zu sein, so einfache Wahrheiten und Prinzipien der vulgärsten Redlichkeit zu bekräftigen; aber wenn sie von der Justiz nicht anerkannt werden, ist es die Aufgabe jedes Einzelnen, zur Verkündung des Gerechten herbeizutreten, um die Richter durch das Zeugnis ehrenhafter Geister in ihrer Entscheidung auf feste Grundlagen zu setzen."

Nachdem sich die erste Instanz dieser Einsicht noch verweigerte und an der hergebrachten Rechtsprechung festhielt, brach die *Cour Impériale de Paris* in ihrem

27 vgl. oben 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff.

28 vgl. *Annales de la Propriété industrielle, littéraire et artistique* X (1864), S. 155 ff., XI (1865), S. 5 ff. und XIII (1867), S. 65 ff., sowie *Gazette des Tribunaux*, 1.2.1865

29 *Annales de la Propriété industrielle, littéraire et artistique* X (1864), S. 170 f.

Berufungsurteil mit den Prinzipien der "Vatel/Ragani"-Entscheidung. Ihr Urteilspruch, den Bagier erfolglos mit einem *pourvoi en cassation* anfocht, erklärte, daß die Verjährung von *Contrefaçon* nur die mehr als drei Jahre zurückliegenden unbemängelten Aufführungen und Publikationen decke, nicht aber für alle Zeiten die Wiederaufführungen und den Verkauf eines gefälschten Werkes ermögliche.

Mit dieser Entscheidung war der "Justizirrtum" der französischen Gerichte, der zu etlichen musikurheberrechtlichen Prozessen von Bedeutung geführt hatte³⁰, endlich und endgültig beseitigt. Hauptleidtragender der neuen Rechtsprechung war der Direktor des Théâtre Italien, Bagier, der gleich nach Erlaß des Urteils der *Cour Impériale* von der SACD zur Zahlung von Schadensersatz für alle von seinem Haus nach 1863 gespielten "contrefazierten" Opern herangezogen wurde.³¹ Dieser Umstand wirkte dann letztendlich daran mit, daß das Théâtre Italien im Jahre 1870 seine Pforten schließen mußte und danach - trotz mehrerer Wiederbelebungsversuche³² - nicht wieder auferstand.

c) Die übrigen Ereignisse

aa) Die Prozesse um Opernübersetzungen

Ab dem Ende der 1850er Jahre tauchte vor den französischen Gerichten eine neue Art von Urheberrechtsprozessen auf, nämlich die Prozesse um Opernübersetzungen. In diesen Affären ging es um die Rechte an Übersetzungen von Opern wie Webers *Oberon*³³, Wagners *Tannhäuser*³⁴, Mendelssohns *Heimkehr aus der Fremde*³⁵ oder Nicolais *Lustigen Weibern von Windsor*³⁶. Die Rechtsprechung bekräftigte dabei die bis heute gültige Doktrin, daß auch die Übersetzerleistung Urheberrechte begründe (ursprünglich hatte man die Übersetzung nur als unselbständigen Anhang eines Werkes begriffen). Damit gelang es ihr - wie vordem schon bei Komponisten, Librettisten und Autoren von Handlungsvorlagen -, auch den Opernübersetzern bzw. ihren Rechtsnachfolgern eine Position einzuräumen, die deren geistige Leistung im Rechtsverkehr schützte.

30 vgl. oben 10. Kapitel b) bb), S. 170 ff., sowie 13. Kapitel, S. 215 ff.

31 U.a. wurde Bagier von der SACD auch wegen der - von Victor Hugo bzw. dessen Umfeld noch vergeblich bekämpften - Aufführung von Verdis *Rigoletto* belangt; vgl. Gazette des Tribunaux, 21.4. und 18.5.1866

32 vgl. Wild, S. 200 f.

33 Gazette des Tribunaux, 16.12.1857

34 Le Droit, 7.3.1861; dieser Rechtsstreit nimmt insofern eine Sonderstellung unter den Übersetzungsprozessen ein, als in ihm ausschließlich um ein *droit moral* und nicht um Honorare oder Tantiemen gestritten wurde. Wagner hat die Mitarbeiter, die er mit der außerordentlich schwierig zu bewerkstellenden Übersetzung seines *Tannhäuser* betraute, gewechselt, weil er der ursprünglich von ihm geplanten Prosaübertragung schließlich doch eine gereimte (letztlich von Charles Nuitter angefertigte) Fassung vorzog. Einer der vom Komponisten anstandslos ausgezahlten Ersteller der ursprünglichen Prosaübersetzung, Lindau, versuchte in dem besagten Prozeß vergeblich, die Opéra zur Nennung seines Namens als Mitübersetzer zu verpflichten.

35 Gazette des Tribunaux, 28.4.1866 und 9.3.1867

36 Gazette des Tribunaux, 2.7.1866

Zugleich trug diese Rechtsprechung den gewandelten Bedürfnissen des Pariser Opernlebens Rechnung: Etwa ab Mitte des vergangenen Jahrhunderts löste sich nämlich die vorher auf das Théâtre Italien konzentrierte Pflege ausländischer Opern aus ihren engen Grenzen. In den Programmen der Pariser Bühnen tauchten namentlich vermehrt deutsche Opern auf; umgekehrt wurde dem Théâtre Italien 1870 gestattet, italienische Opern in französischer Sprache aufführen zu lassen. 1874 wurde Prosper Bagier, dem Direktor des Théâtre Italien, für einen Versuch der Wiederbelebung dieser Spielstätte dann vom Staat freigestellt, italienische oder französische Opern auf seiner Bühne darzubieten.³⁷ Mit diesen Entwicklungen neigte sich der Antagonismus von Académie und Théâtre Italien, der die ganze Periode der "Grand Opéra" geprägt hatte, seinem Ende entgegen. Während die Opéra neben der Fortführung der Pflege des zeitgenössischen französischen Musiktheaters vermehrt auch ausländische Opern oder Meisterwerke vergangener Epochen aufführte, verlor das Théâtre Italien mit dem Monopol auf Aufführungen italienischer und ausländischer Opern seine Existenzberechtigung.

bb) Die fehlgeschlagene Urheberrechtsreform der Jahre 1861/62

Am 28. Dezember 1861 ordnete der Prinzpräsident Napoleon III. per Dekret die neuerliche Bildung einer Kommission zur Reform des Urheberrechts an und bestimmte unter anderem Auber, Ingres und Théophile Gautier zu deren Mitgliedern.³⁸

Die Arbeiten dieser Kommission wurden fast ausschließlich von der Frage beherrscht, ob auf die *propriété littéraire et artistique* das Ewigkeitsprinzip anzuwenden sei oder nicht.³⁹ In einer großangelegten Kampagne hatten die Autoren und ihre Interessenvereinigungen gefordert, das geistige Eigentum endlich dem Sacheigentum gleichzustellen und - nach dem Modell der SACD-Verträge⁴⁰ - seinen zeitlich unbeschränkten Schutz anzuordnen. Diese Forderung konnte sich in der Tat in einer modifizierten Form innerhalb der Kommission durchsetzen. Der vorgeschlagene Gesetzentwurf ging grundsätzlich vom Prinzip eines ewigen Schutzes aus, von dem allerdings in begründeten Fällen - insbesondere bei einer Kollision mit überragenden Interessen der Volksbildung etc. - Ausnahmen gemacht wurden.

Dennoch blieb es den französischen Autoren verwehrt, diesen Gesetzentwurf als Krönung ihres jahrzehntelangen Kampfes um bessere Schaffensbedingungen in Kraft treten zu sehen. Innerhalb der Regierung Napoleons III. wurden die von der Kommission gemachten Vorschläge überwiegend abgelehnt und als im internationalen Rahmen undurchsetzbar angesehen. Daher ließ man das 1862 von dem Ausschuß vorgestellte Gesetzesprojekt in einer Schublade verschwinden, ohne es den zuständigen Gesetzgebungsorganen weiterzuleiten. Stattdessen wurde im Jahre 1866

37 vgl. Wild, S. 200 ff.

38 vgl. *Annales de la Propriété industrielle, littéraire et artistique* VIII (1862), S. 5 ff.

39 ibidem

40 vgl. oben S. 251 ff.

durch ein Gesetz, das im wesentlichen eine einzige Vorschrift umfaßte⁴¹, die Schutzfrist der *droits d'auteur* auf 50 Jahre *post mortem auctoris* verlängert. Jenseits dieser Änderung überließ man es weiterhin der Rechtsprechung, das Urheberrecht den gewandelten Anforderungen anzupassen.

Es läßt sich wohl ohne Übertreibung sagen, daß die Idee einer "echten" *propriété littéraire et artistique* niemals so kurz vor ihrer Verwirklichung stand wie in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Den beharrlichen Bemühungen der Autoren und ihrer Vereinigungen war es gelungen, das Rechtsbewußtsein weiter Kreise für ihre Forderungen zu sensibilisieren. Die Entwicklungen führten schließlich sogar dazu, daß einige Autoren für die "Maximalforderungen", die man in den 1860er Jahren durchsetzen wollte, kein Verständnis mehr aufbrachten. So heißt es in einem Brief Victor Hugos an den Advokaten (und Komponistensohn) Ferdinand Hérold vom Juli 1862:

"C'est à moi que remonte l'idée du domaine public payant.⁴² Le droit étant très faible (un vingtième du prix de vente), la perpétuité est sans inconvénient. A tous les autres systèmes et surtout à la propriété pure et simple comme on semble la vouloir aujourd'hui, je préfère le domaine public gratuit; spoliation profitable du moins à tous..."⁴³

"Die Idee einer *domaine public payant* geht auf mich zurück. Bei einem sehr geringen Anspruch (ein Zwanzigstel des Verkaufspreises) hat seine Dauerhaftigkeit keine Nachteile. Hingegen ziehe ich allen anderen Systemen, und vor allem dem reinen und einfachen Eigentum, wie man es heute zu wollen scheint, die Gemeinfreiheit vor; eine Beraubung, die wenigstens allen Profit bringt. ..."

Das Ausmaß der urheberrechtlichen Fortschritte, die in der "Grand Opéra"-Epoche gemacht worden sind, läßt sich wohl kaum besser illustrieren als dadurch, daß ihnen mit Victor Hugo einer der energischsten Vorkämpfer für die *droits d'auteur* nicht mehr folgen wollte bzw. konnte.

41 vgl. dessen Text im Materialapparat, S. 306. Diese Kodifikation beseitigte übrigens auch eine erstaunliche Ungleichbehandlung: Da die Gesetze von 1810 und 1854, mit denen die Schutzfrist zugunsten der Erben verstorbener Autoren auf 20 resp. 30 Jahre verlängert wurde, die sonstigen Zessionäre von Rechten nicht eigens erwähnten, fielen die Werke lediger Autoren bis 1866 bereits nach der 1793 angeordneten Zehnjahresfrist in die *domaine public*.

42 Hugo spielt hier auf seine Anregungen an, mit denen er in der Gesetzgebungskommission des Jahres 1836 Aufsehen erregt hatte; vgl. oben S. 68.

43 Der entsprechende Brief wurde am 12. Juni 1991 bei der Versteigerung des Archivs der Familie Hérold in Paris einem unbekanntem Bieter zugeschlagen. Sein Text wird hier zitiert nach dem Katalog der Auktionare Néret-Minet und Coutau-Bégarie, Nr. 124.