Werk

Titel: I. Dramatischer Dichter und Komponist

Ort: Freiburg i. B. ; Leipzig

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345574613_1896_0035|log22

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

XV.

Autorrechtliche Studien.

Von

Herrn Professor J. Kohler.

I.

Dramatischer Dichter und Komponist.

§ 1.

Das Gemeinschaftsverhältniß zwischen dem dramatischen Dichter und dem Komponisten ist schon Gegenstand mannigfacher Untersuchungen und gerichtlicher Entscheidungen gewesen; nicht immer hat man sich auf dem richtigen Wege befunden und der Gedanke des Miteigenthums hat vielfach zu irrigen Anschauungen geführt [1]).

Die richtige Auffassung ist insbesondere bei der Frage bedeutsam, ob, wenn die Oper vollendet ist, der Dichter das Drama als Drama, der Musiker die Musik als solche allein zur Aufführung bringen darf.

Die Frage ist unbedenklich zu bejahen: in dem Gemeinschaftsverhältniß liegt nichts, was dem widerspräche. Beide Theile: Text und Musik, gehören allerdings zusammen; aber sie gehören zusammen, wie zwei Theile eines Mechanismus, die in dieser Zusammensetzung besondere Funktionen voll-

1) Vgl. hierüber bereits mein Autorrecht S. 267.

ziehen, während jeder Theil für sich in seiner Weise funktioniren und seinen Effekt für sich bewirken kann. Diesem Verhältniß entspricht eine Ordnung des Rechts in der Art, daß ein jeder der Eigenthümer seines Stückes bleibt, daß aber zugleich ein gegenseitiges dingliches Gebrauchsrecht besteht: für jeden am Theile des Anderen. Ganz so ist das Verhältniß von Musik und Text.

Man könnte eine entgegengesetzte Behandlung — nicht der Poesie, aber der Musik — darauf bauen, daß die dramatische Musik dem Texte folgend, seine Scenen wiedergebend, selbst eine Art von allerdings verklärender Wiedergabe des Textes enthielte. Allein, so sehr die sekundäre Stellung der Musik in dieser Hinsicht anerkannt werden muß (vgl. unten S. 369 f.), so folgt hieraus nichts gegen die autorrechtliche Selbstständigkeit der dramatischen Musik: denn die Beziehung, daß die Musik, auch bei völliger Abstraktion von der Wiedergabe des Textes, diesen in verklärender Weise illustrirt, bewirkt ebensowenig eine autorrechtliche Abhängigkeit der Musik, als die Beziehung eines Bildes oder einer Bilderreihe zu einem Roman, sofern sie ohne die Worte veröffentlicht werden soll, oder als die Beziehung einer Programmmusik zu einem Märchen, sofern die Musik ohne das Märchen aufgeführt wird. Mit dem Sprung in das Gebiet einer anderen Kunst ist jedes Verhältniß abgebrochen, welches die Schöpfung kraft ihres Ideengehaltes einer anderen Kunstschöpfung autorrechtlich unterwerfen könnte.

Anders wäre es, wenn Dichter und Komponist sich nicht selbstständig gegenüberträten, sofern der Text selbst auf Kollaboration beider beruhte, oder auch die Musik: wenn z. B. der Dichter, der zugleich musikalisch ist, aber die Technik des musikalischen Dramas nicht beherrscht, dem Musiker Motive, Melodien, musikalische Skizzen böte, die dieser zur dramatischen Musik verarbeiten sollte.

Hier wäre ein dem Miteigenthum analoges Mitrecht des Einen am Theile des Anderen vorhanden, so daß keiner über seinen Theil allein verfügen dürfte.

Ich nenne dieses Verhältniß *vollständiges Miturheberrecht* im Gegensatz zum *getrennten Miturheberrecht mit Gesammtgebrauch*.

Zum ersteren würde aber nicht genügen, wenn der Komponist etwa dem Dichter einzelne Aenderungsvorschläge machte, so insbesondere, wenn diese Aenderungen um der besseren musikalischen Gestaltung willen vorgenommen werden sollen, oder wenn etwa der Dichter dem Musiker eine einzelne musikalische Idee gäbe. Man muß hier immer die Frage aufwerfen: wäre ein Miturheberrecht begründet, wenn ein *Dritter*, mit dem der Autor oder Komponist konferirte, ihm bestimmte Winke oder Vorschläge machte? — nicht alles, was zu einem Autorwerk helfend hinzutritt und zu seiner Förderung dient, ist autorrechtliche Mitarbeit[2]).

Darnach ist also zu beurtheilen, ob der eine der beiden Miturheber das Recht hat, sein Werk für sich ohne das Werk des anderen aufführen zu lassen; aber auch noch die weitere Frage hängt davon ab, ob das Werk des einen nach Ablauf der ihm geltenden Schutzfrist oder bei erbloſem Tod dieses Autors frei werden kann: es kann es, sofern und soweit es in der erwähnten Weise sein eigenes selbstständiges Werk ist, aber natürlich nur in seiner Vereinzelung, soweit es allein, ohne die Zuthat des Anderen, aufgeführt werden soll[3]). Nicht spricht hiergegen der § 9 unseres Gesetzes, denn dieser betrifft gemeinschaftliche Werke nur, soweit sie gemeinschaftlich sind.

---

2) So auch Seinetrib. vom 7. Januar 1890 bei Darras im Droit d'auteur III p. 37.

3) Dem widerstrebt kaum die für das Gegentheil angeführte Entsch. des Appellhofes Paris vom 27. Juni 1866 bei Dalloz, Supplém. v. Propr. littéraire nr. 39.

Ist doch das Verhältniß beim Lied, beim komponirten lyrischen Gedicht das gleiche. Niemand wird es hier dem Dichter verbieten, das lyrische Gedicht ohne Musik drucken und recitiren zu lassen; und wenn der Musiker seine Musik auf der Geige spielen lassen will, so wird es ihm auch nicht zu verwehren sein; und dies alles auch in den Ländern, die dem lyrischen Dichter und Komponisten mehr Sonderrechte geben, als unsere Gesetzgebung.

Ueber die ganze Materie hat die französische Jurisprudenz verschiedene Entscheidungen[4]). Am richtigsten ist die Entscheidung des Kassationshofes vom 4. Febr. 1881 (Pataille 1881 p. 240) und die neuerliche Entscheidung des Seinetribunals vom 17. Juni 1893[5]), die sich allerdings auf eine Pantomime bezieht.

Richtig entscheidet auch das spanische Gesetz von 1879 Art. 23 (Reglement vom 3. Sept. 1880 Art. 72), das ungarische von 1884 Art. 52, das belgische von 1886 Art. 18 und das norwegische Gesetz vom 4. Juli 1893 Art. 7.

§ 2.

Die Kollaboration kann also in der Art erfolgen, daß schon der Text oder die Musik beiden gemeinsam ist (vollständiges Miturheberrecht), oder in der Art, daß der Dichter selbstständig den Text liefert und der Tonkünstler die Musik, daß aber beide ihre Werke zusammenlegen, d. h., da der Text das ältere sein wird, daß der Dichter dem Musiker den Text zur musikalischen Verarbeitung gibt (getrenntes Miturheberrecht mit Gesammtgebrauch). Von diesem letzteren Fall soll hier die Rede sein: von der Gemeinschaftlichmachung durch Ueberlassung des Textes an den Musiker.

---

4) Zusammengestellt von Darras im Droit d'auteur VI p. 107. Vgl. auch die Citate in Dalloz, Supplém. v. Propr. littér. nr. 39. Ganz verkehrt Pouillet nr. 143, 794.

5) Referirt von Darras a. a. O. p. 107.

Dieſer Akt des Gemeinſchaftlichmachens kann definitiv oder widerruflich erfolgen. Die definitive Erklärung kann eine doppelte Wirkung haben:

a) in Bezug auf das Individualrecht: wenn das Werk des Dichters noch unveröffentlicht iſt, ſo tritt er mit der definitiven Erklärung an den Muſiker aus der Reſerve hervor und geſtattet ein- und für allemal die Veröffentlichung in der Form des Zuſammenwirkens von Muſik und Text;

b) in Bezug auf das Autorrecht: der Dichter gibt dem Muſiker damit jenes quaſidingliche Recht, welches dieſen dazu autoriſirt, den Text der Dichtung ſeiner öffentlich aufzuführenden Oper zu Grund zu legen[6]).

Eine Aufſicht über die nunmehr vom Komponiſten zu ſchaffende Muſik hat der Dichter nicht; es ſteht ihm nicht zu, die Muſik als ihm nicht paſſend oder gefällig zurückzuweiſen. Nur dann wäre es anders, wenn die Muſik nach objektiver Beurtheilung völlig unfähig und unbrauchbar wäre. Denn einerſeits ſoll man den Muſiker nicht in ſeiner Selbſtſtändigkeit unterbinden, anderſeits kann der Dichter doch gewiß verlangen, daß zu ſeinem Trauerſpiel keine Leierkaſtenmuſik geſpielt wird.

Außerdem ſteht dem Dichter trotz definitiver Ueberlaſſung der Rücktritt frei, wenn der Komponiſt die Herſtellung der Muſik übermäßig verzögert; die Zögerungsfriſt kann nur nach den Umſtänden des Falles beſtimmt werden.

Die Geſtattung kann aber auch eine bloß widerrufliche, rückziehbare ſein, und eine ſolche iſt dem vorſichtigen Dichter, der ſeines Komponiſten nicht ſicher iſt, unter allen Umſtänden räthlich, damit er ſich nicht eine Muſik, die ſeinen Intentionen völlig widerſpricht, gefallen laſſen muß: es iſt für ihn räthlich, ſich die Klauſel auszubedingen, daß

6) Vgl. auch das neue norwegiſche Geſetz vom 4. Juli 1893 Art. 6 u. 7, wornach die Veröffentlichung verlangt werden kann, ſobald der Mitarbeiter dazu die Autoriſation gegeben hat.

er ſich eine definitive Erklärung über die Gemeinſamkeit auf ſolange vorbehält, bis die Muſik (wenigſtens in den Grundzügen) feſtgeſtellt iſt.

Soweit die proviſoriſche und definitive Ueberlaſſung und die hierdurch eintretende Gemeinſamkeit des Geſammtgebrauches.

§ 3.

Die auf ſolche Weiſe eintretende Gemeinſchaft iſt eine Gemeinſchaft des guten Glaubens; daraus ergibt ſich Folgendes: ſolange die beiderſeitige Arbeitsgemeinſchaft gilt, und zwar bei der definitiven wie der proviſoriſchen Geſtaltung, iſt der Dichter nicht befugt, bezüglich ſeines Werkes mit einem dritten Komponiſten in weitere Beziehungen zu treten. Er iſt dazu erſt befugt, wenn die Gemeinſchaft gelöſt iſt; ſo bei proviſoriſcher Ueberlaſſung, wenn der Dichter zurücktritt, ſo bei der definitiven, wenn der Dichter wegen völliger Unſchicklichkeit der Muſik zurücktritt oder wenn er zurücktritt, weil der Muſiker in angemeſſener Zeit ſeine Oper nicht beendet. Iſt die Muſik zu Stande gekommen und war die Abrede eine definitive, oder wird bei proviſoriſcher Abrede die Muſik genehmigt, ſo beſteht die Unzuläſſigkeit der weiteren Kompoſitionsgeſtattung nunmehr auf die Dauer: aus der Arbeitsgemeinſchaft iſt ja jetzt eine Gegenſeitigkeit des Erarbeiteten geworden. Denn es wäre gewiß ein unkorrektes, allen Erwartungen widerſprechendes Verfahren, wenn der Dichter ſich nunmehr einen zweiten Muſiker ausſuchen wollte, der die Dichtung in anderer Weiſe komponirte, ſo daß von nun an daſſelbe Drama in drei, vier Opernweiſen in der Welt herumſchwärmte, von denen die eine der anderen Konkurrenz machte. Das könnte für den Dichter unter Umſtänden ſehr lukrativ ſein, es könnte mitunter auch der Tonkunſt und dem dramatiſchen Leben förderlich werden, würde aber auf der anderen Seite die Stellung des Komponiſten zu einer ſehr prekären geſtalten, ſo daß vielfach der Komponiſt ſich

nicht mit der gehörigen Liebe in sein Sujet vertiefen würde und leichtfertiges Haschen nach der Gunst des Publikums an der Tagesordnung wäre[7]).

Mit Recht nimmt darum auch die französische Praxis an, daß der Dichter des Textes, der mit dem Komponisten in eine feste Gemeinschaft getreten ist, nicht mehr in der Lage ist, seinen Text einem anderen Komponisten zu überliefern, in der Art, daß ein neues gemeinschaftliches Werk mit diesem veröffentlicht und aufgeführt würde[8]).

Diese Bestimmung hat auch in der Gesetzgebung ihren Ausdruck gefunden; so das neue belgische Autorgesetz vom 22. März 1886 Art. 18, so implicite das spanische Autorgesetz vom 10. Jan. 1879 Art. 23.

Zwei Ausnahmen aber müssen gelten. Ein Abgehen von dieser Gemeinschaftspflicht ist dann gestattet, wenn die erste Kollaboration zwar zwischen beiden Theilen definitiv geworden ist, aber das Werk in der „Premiere" durchaus scheitert und beim Publikum definitiv in's Wasser fällt. Dann ist es dem Dichter gestattet, in eine andere Zusammenarbeit einzutreten, denn es wäre ein völlig ungerechtes Begehren des Komponisten, daß ein Text lahmgelegt werde, weil er aus ihm nichts durchschlagendes gemacht hat[9]). Wie bedeutsam dies ist, geht aus der Thatsache hervor, daß Verga's Cavalleria rusticana zuerst zu einer Oper Mala

7) Gilt ein Aehnliches auch für den Komponisten, so daß er seine Musik nicht für eine andere Oper verwenden kann? Es wäre allerdings eine seltsame Art dramatischer Musik, die gleich auf einen anderen Text übertragen werden könnte; doch spricht das spanische Gesetz von 1879 Art. 23 den Satz aus, daß, wenn der Dichter das Ganze nicht aufführen lassen will, der Komponist die Musik für eine andere Oper verwenden kann!

8) Die französische Praxis geht hier allerdings von der copropriété d'indivision aus, vgl. Pouillet no. 142 f.

9) So nimmt man auch mit Recht an, daß ein vollständiges Durchfallen eines Dramas (chute) das Theater der Aufführungsverbindlichkeiten gegen den Autor enthebt; vgl. Dalloz v. Théâtre no. 285.

Pasqua verarbeitet wurde, die scheiterte, während später Mascagni in ihr seinen sicheren Treffer fand.

Statthaft ist es zweitens auch, daß der Autor, sobald er mit dem Komponisten in Verbindung tritt, sich zwar bezüglich der Befugniß des Komponisten zur musikalischen Gestaltung definitiv bindet, sich aber die Möglichkeit anderweitiger Kollaboration vorbehält. Dies wird insbesondere vorkommen, wenn der Dichter zunächst einen Roman, eine Novelle geschaffen hat, welche sich in verschiedener Weise dramatisiren läßt und wenn er nun die Dramatisirung selbst besorgt oder dem Komponisten überläßt: in diesem Falle wird es völlig der Sache entsprechen, daß sich der Dichter eine zweite verschiedene Dramatisirung zum Zwecke der Komposition durch einen zweiten Musiker vorbehält; ja ein Vorbehalt in dieser Richtung wird als sachgemäß unterstellt werden können: die Dramatisirung kann ja nach ganz anderer Richtung erfolgen, die Pointe nach einer ganz anderen Seite verlegt und nach dieser Seite musikalisch bedeutsam werden.

Soweit die in der Gemeinschaft liegende Beschränkung und Untersagung.

Natürlich gilt diese ganze Beschränkung nur bei dramatischer, nicht bei lyrischer Dichtung; denn während es nicht üblich ist, daß man eine Oper doppelt komponirt, so ist es eine täglich vorkommende Erscheinung, daß das Lied doppelt und dreifach musikalisch dargestellt wird. Für uns versteht sich übrigens der Satz für die Regel von selbst, weil der Musiker nach unserem Gesetz ohne Weiteres das Recht hat, den dichterischen Text unter die Noten zu schreiben und weil von einem Aufführungsrechte des Dichters keine Rede ist, mithin eine Gestattung zum Komponiren des Liedes und zur Aufführung der Musik ein superfluum wäre — es müßte denn sein, daß das Gedicht noch unveröffentlicht wäre, in welchem Fall der Komponist allerdings die Genehmigung

des Dichters nach bekannten Grundsätzen bedürfte (§ 48 Autorgesetz): diese Genehmigung kann der Dichter einer Mehrzahl Musiker beliebig ertheilen.

Fraglich ist es noch, ob wir die besprochene Beschränkung des Dichters als bloß obligationsrechtliche Verpflichtung anzusehen haben oder auch als quasidingliche Belastung seines Werkes: ersteren Falls wäre es keine Autorverletzung, wenn der Dichter vertragsbrüchig sein Werk einem anderen Musiker preisgäbe, es wäre bloßer Vertragsbruch, der ihn zur Ablassung und Entschädigung verpflichtete, etwa wie wenn Jemand die dem Einen zugesagte Sache zugleich einem Anderen zusagen würde. In der That ist dieses erstere anzunehmen; ist es schon ein nicht gerade sehr anmuthendes Resultat, daß der Autor im Verhältniß zu seinem Verleger einen Nachdruck begehen kann, so darf eine derartige Entfremdung des Autors von seinem Werke nicht als normal betrachtet und das Feld der jura in re aliena am Immaterialrecht nicht ohne Noth erweitert werden.

Soweit die eine Folge des Grundsatzes von der gutgläubigen Natur des Gemeinschaftsverhältnisses. Aber der Grundsatz reicht noch weiter: er geht dahin, daß überhaupt die starre Regel durch die Berücksichtigung der individuellen Verhältnisse durchbrochen werden muß. Daraus gibt sich Folgendes von selbst:

Auch bei der definitiven Ueberlassung des Textes hat der Dichter noch nicht Leib und Seele preisgeben: er behält insbesondere das Recht, kleine Aenderungen vorzunehmen; namentlich, wenn dies nicht in die Musik eingreift; aber auch wenn solches der Fall, ist er zur Aenderung berechtigt, sofern diese nicht eben tiefgreifend ist und er ein plausibles poetisches Interesse daran hat.

Eine Aenderung ist dem Dichter daher insbesondere gestattet, soweit der Musiker die Komposition noch nicht begonnen hat: denn insofern greift er überhaupt nicht in die

Musik ein; vorausgesetzt, daß der bereits komponirte Theil hiermit im Wesentlichen fortbestehen kann.

Dagegen hat natürlich kein Theil das Recht, das Werk des anderen Theiles zu verändern; der Dichter wird sich auch kaum herausnehmen, dem Komponisten in die Partitur hineinzukorrigiren; dagegen kommt es nicht selten vor, daß der Musiker solche Aenderungen vornehmen möchte, insbesondere da heutzutage, weil ein genialer Komponist auch ein unerreichter Dramatiker war, vielfach der Musiker ohne Weiteres annimmt, auch Dichter sein zu müssen. Nicht selten kommt es auch vor, daß eine etwaige leichte Aenderung des Textes dem Komponisten die Möglichkeit gibt, seine musikalischen Schwingen zu entfalten, insbesondere, wenn es ihm nicht gelingt, die „unendliche Melodie", den Panmelodismus zu erreichen, der ihm gestattet, dem Text in seinen kleinsten Theilen zu folgen: in solchen Fällen wird sich ja meist eine Vereinbarung mit dem Dichter erzielen lassen, wenn dieser nicht ästhetische Bedenken hat oder .... eigensinnig ist (wozu er eben auch ein Recht hat, wie andere Leute); aber, ohne den Willen des Dichters, Aenderungen zu machen, dazu ist der Musiker auch hier nicht befugt: um so weniger als es regelmäßig Mangel an musikalisch-dramatischer Befähigung sein wird, wenn der Musiker dem Text nicht folgen kann und eine Umgestaltung des Textes braucht, damit dieser zu einer ihm nach seinem Talente zugänglichen musikalischen Form passe: die Formalisten der Musik haben im musikalischen Drama kein stimmführendes Recht.

§ 4.

Im Uebrigen schafft das quasidingliche Gemeinsamkeitsrecht, sei es als vollständiges Miturheberrecht, sei es als getrenntes Urheberrecht mit Gesammtgebrauch, ähnliche juristische Beziehungen, wie das Miteigenthum oder das getrennte Eigenthum, das mit einem Mitgebrauchsrecht am Ganzen

(an der Kombination beider Dinge) verbunden ist. Mithin kommt insbesondere in Betracht

1. das Recht, über die Benutzung des Ganzen zu verfügen,

2. die Vertheilung des Erträgnisses.

Was ersteres betrifft, so ist ein dreifaches möglich: entweder hat jeder von beiden das Recht, die Gesammtaufführung zu gestatten[10]), oder der eine hat das Recht, der andere nicht, oder beide müssen zusammenwirken und die Gestattung zusammen ertheilen[11]).

Hier gilt nun in Deutschland der § 51 Abs. 2 des Autorrechtsgesetzes, und die Fassung desselben nöthigt uns, etwas weiter auszuholen.

Dieser § 51 Abs. 2 gehört ja zu den Räthseln unseres Gesetzes, zu den Räthseln — nicht mit Rücksicht auf die Schwierigkeit der Bestimmung, sondern mit Rücksicht auf das Mißverhältniß zwischen dieser Bestimmung und ihrer Motivirung; denn kaum läßt sich ein Fall unstichhaltigerer Begründung denken, und dies bei einem Satz, der dem Rechte des Dichters ein gutes Theil abzieht.

Die Bestimmung stammt aus dem bayerischen Autorgesetz von 1865 Art. 41: der Grund soll darin liegen, daß man die Aufführung dramatisch-musikalischer Werke nicht dadurch erschweren wollte, daß entweder die Einwilligung mehrerer Personen eingeholt oder eine „mitunter schwierige Entscheidung zwischen dem Prävaliren der musikalischen oder dichterischen Bestandtheile getroffen werden müßte“[12]).

Daß es den Theatern natürlich viel bequemer ist, wenn schon die Erlaubniß des einen der Miturheber gilt und ent-

10) Dies nehmen eine Reihe französischer Autoren an, vgl. die Citate bei Dalloz v. Théâtre no. 271.

11) Dies ist in Frankreich die herrschende Lehre, Pouillet nr. 795 u. a.

12) Mandry's Urheberrecht (Kommentar jenes Gesetzes) S. 317.

ſcheidet, iſt ja klar; aber noch viel bequemer wäre es für die Theaterverwaltungen, wenn es gar kein Urheberrecht gäbe! Nur der Gedanke, daß das Autorrecht mehr oder minder eine willkürliche Schöpfung des Geſetzes ſei, ſowie die Mißachtung der Operntexte vor 30—40 Jahren, wo man im Libretto nur das Vehikel für die Entfaltung reinmuſikaliſcher (nicht dramatiſcher) Pièçen erblickte, kann es uns begreiflich machen, wie man ſich bei dieſer Motivirung beruhigte.

Allerdings lag damals dieſe Idee, über die wir jetzt längſt hinausgewachſen ſind, in der Luft. Faſt gleichzeitig mit dem bayeriſchen Geſetze beſtimmte das italieniſche Autorgeſetz vom 25. Juni 1865:

> il compositore dell' opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata (a. 6),

eine Satzung, welche auch in den revidirten Text des Geſetzes von 1882 überging und den Dichter nicht nur bezüglich der Aufführung (der rappresentazione oder ripetizione della rappresentazione), ſondern auch bezüglich des Wiederabdrucks und der Verbreitung ſeines Textes (in Verbindung mit der Muſik) in die Hände des maëstro gibt. Damit geht das italieniſche Geſetz noch um ein beträchtliches über das deutſche hinaus, deſſen § 48 in letzterer Beziehung das Gegentheil beſtimmt. Wie das italieniſche Geſetz, ſo auch das neueſte Autorgeſetz von Venezuela vom 17. Mai 1894 Art. 20: ſonſt haben neuere Autorgeſetze eine ſolche Ordnung der Dinge nicht mehr; nur Ungarn 1884 § 52 läßt in der Regel die Einwilligung des Komponiſten zur Aufführung genügen, alſo wohl, wenn der Autor ſich nicht die Mitautoriſation vorbehalten hat. Das neue norwegiſche Geſetz vom 4. Juli 1893 Art. 6 und 7 verlangt Einwilligung von Dichter und Komponiſten.

Im Uebrigen iſt die Beſtimmung ein Ueberreſt aus alter Zeit, der künftig verſchwinden muß, aber bei uns allerdings

noch Gesetz ist. Aber auch bei uns muß sie auf ihren Fall beschränkt werden, nämlich auf den Fall der Kollaboration, also entweder derjenigen Kollaboration, wo der Komponist auch am Text mitgearbeitet hat (vollständigen Miturheberrechts), oder der Kollaboration, die eintritt, wenn der Dichter dem Komponisten den Text zur Tonsetzung überläßt (getrennten Urheberrechts mit Gesammtgebrauch).

Manche nehmen das nicht an: sie geben dem § 51 Abs. 2 den Umfang, daß, wenn der Komponist irgend eine Dichtung zu seinem Operntext erhebt (oder erniedrigt?), er auch ohne Zustimmung des Dichters, also ohne Kollaboration desselben das Recht hätte, dieses Werk zur Aufführung zu bringen und — die abfallenden Tantièmen für sich zu behalten; das sollte gelten, sei es, daß er die Dichtung direkt benutzt oder sie für seine Zwecke zustutzt! Da wäre kein dramatischer Dichter, kein Novellist vor Ausnutzung sicher.

Allerdings hat man entgegengehalten, die Gefahr sei weniger zu befürchten; denn der Musiker dürfe zwar das Ganze von sich aus zur Aufführung bringen, aber er dürfe nicht den Text, auch nicht in Verbindung mit den Noten, vervielfältigen; dies sei ja durch § 48 unseres Gesetzes ausdrücklich untersagt: nun sei aber doch eine Aufführung kaum möglich, ohne daß man den Text des Dramas unter die Noten schreibt[13]), und zwar nicht einmal, sondern so oft, als es noth thut, um den einzelnen Stimmen die musikalisch-dramatische Weisung zu geben; ein solches Abschreiben aber sei einer mechanischen Vervielfältigung gleich zu achten (§ 4 unseres Gesetzes).

Diese Erwägung ist nun ja richtig und wird in den meisten Fällen durchschlagen; und insbesondere was die Vervielfältigung durch das Abschreiben betrifft, ist auf das spätere (S. 417 f.) zu verweisen.

---

13) Vgl. auch Schuster, Urheberrecht der Tonkunst S. 257 f.

Immerhin aber ist dies nur ein palliativer Schutz, und wenn es dabei bliebe, so würde wohl da oder dort ein Ausweg gefunden werden, um ihm zu entgehen. Wie etwa, wenn der Autor für eine Privataufführung die Abschrift unter die Noten gestattet, oder wenn ohne seine Gestattung die Abschrift für eine Privataufführung gemacht ist, und nun diese Abschrift für die öffentliche Aufführung gebraucht oder mißbraucht würde? Oder, wenn etwa der Komponist die Abschriften in Erwartung der künftigen Genehmigung des Autors fertigte und der Autor nachträglich die Genehmigung zurückzöge? Allerdings könnte man hier entgegenhalten, daß, wenn auch die Abschrift eine rechtmäßige, doch die Verbreitung oder Benützung eine unrechtmäßige wäre. Hierüber ist später zu handeln[14]); aber wir kommen hier doch auf einen recht schwankenden Boden.

Und wie nun, wenn es einem Komponisten einfiele, um das Abschreiben der Worte zu ersparen, die Worte aus dem gedruckten Texte herauszuschneiden und unter die Noten zu kleben?

Wie man sieht, gäbe es hier bedenkliche Umgehungswege. Aber der ganze zu Grunde liegende Satz ist unrichtig: es ist unrichtig, daß der § 51 jeden Komponisten ermächtige, ein beliebiges Drama unter seine Noten zu setzen und das Ganze auf solche Weise aufzuführen. Das Gesetz spricht von musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört; das sind aber nur solche Werke, bei welchen der Text in legitimer Weise dem Tonwerk einverleibt ist, und diese Einverleibung ist eben nur anzunehmen in den Fällen der Kollaboration, wenn also entweder der Autor und der Komponist schon am Texte zusammengearbeitet haben, oder doch wenigstens der Autor dem Komponisten sein Werk zur musikalischen Verarbeitung überlassen und es dadurch zum Theil des Ganzen bestimmt

14) Darüber unten S. 435 f.

hat. Die Bedeutung des § 51 ist dann nur die, daß, sobald eine solche Zusammenarbeit stattgefunden hat, die Frage, wann, wo und wie aufgeführt ist, völlig dem Komponisten in die Hand gelegt wird: der Autor braucht nur zur Opernkomposition für irgend eine künftige Aufführung, er braucht nicht zur speziellen Aufführung seine Zustimmung zu geben.

Das ist um so plausibler, als das Gesetz auf dem technischen Standpunkte seiner Zeit steht und damals der Gedanke der unmittelbaren Benutzung eines fremden Dramas für die Musik nicht wohl auftauchte, die Opernlibretti vielmehr gerade dem bestimmten Komponisten auf den Leib geschrieben wurden: denn der Komponist brauchte Arien und Duette, um den Sängern dankbare Piècen zu schaffen. Auch der Gedanke der Benützung eines fremden Romans zum Opernlibretto in der Weise, daß solches einen Eingriff in das Autorrecht an diesem Roman enthielte, lag damals wohl noch ferne. Daher ist die lakonische Ausdrucksweise des Gesetzes sehr erklärlich. Das Gesetz geht eben von dem Fall aus, daß der Dichter das Libretto mit dem Komponisten geschrieben, oder daß er das Libretto zunächst geschrieben und es dann dem Komponisten übergeben, ihm mundgerecht gemacht hat.

Daher wäre es zweifellos auch nach unserem Gesetz eine Autorrechtsverletzung, wenn ein Komponist ohne Weiteres ein fremdes Drama sich zurechtlegte, komponirte und aufführen ließ, auch wenn er dabei bezüglich der Niederschrift Mittel und Wege finden würde, den drohenden Wächtern des Rechts zu entgehen.

Der § 51 Abs. 2 handelt also nur von der Kollaborationsgemeinschaft; in diesem Falle ist es nach unserem Gesetze so: der Komponist ist jedem Theater gegenüber autorisirt, die Aufführungserlaubniß zu ertheilen, ohne daß es der Miterlaubniß des Dichters bedürfte; ja selbst dann,

wenn der Dichter ausdrücklich widerſtrebte und dieſem Widerſtreben Ausdruck verliehe: er iſt autoriſirt, vorausſetzt, daß das Werk in obiger Weiſe gemeinſam geworden iſt — denn auf dieſe Gemeinſchaft bezieht ſich das Geſetz.

Aber dieſe geſetzliche Autoriſation des Komponiſten hindert natürlich nicht, daß der Komponiſt, welcher hiernach handelt, dem Dichter gegenüber obligationsrechtlich gebunden iſt aus dem Gemeinſchaftsverhältniß; denn was iſt die geſetzliche Autoriſation anders als Rechtsmacht? ſie bewirkt, daß die Verfügung des Komponiſten rechtlichen Erfolg hat: die Theater dürfen hiernach aufführen und von einer Autorverletzung gegen den Dichter iſt darum keine Rede mehr. Dieſe Rechtsmacht gleicht alſo den Autoriſationen des Handelsgeſetzbuchs, alſo der Autoriſation des Prokuriſten, des offenen Handelsgeſellſchafters, des Vorſtandes einer Aktiengeſellſchaft. Wie ſich eine auf ſolche Weiſe autoriſirte Perſon obligationsrechtlich verantwortlich machen kann, wenn ſie der Abrede oder der vom anderen Theil gegebenen Inſtruktion zuwiderhandelt, ſo kann auch der Muſiker verantwortlich werden, wenn er der mit dem Dichter getroffenen Abrede nicht entſpricht. Sind keine ſolche Abreden getroffen worden, dann allerdings iſt anzunehmen, daß der Dichter mit jeder loyalen Ausübung der geſetzlichen Autoriſation einverſtanden iſt.

Es können aber Vereinbarungen getroffen ſein: ſo daß der Muſiker überhaupt die Geſtattung nicht ohne den Dichter geben ſoll, oder daß er die Geſtattung gewähren dürfe, aber nur zu einem beſtimmten Preis: in dieſem Falle würde ihn die Geſtattung zu einem niederern Preiſe dem Dichter als ſeinem Partner verantwortlich machen; und dies führt uns zur Frage der Vertheilung des Erlöſes.

Was nämlich die Vertheilung des Aufführungserlöſes betrifft, ſo gilt Folgendes: Natürlich hat die Autoriſationsbeſtimmung des § 51 Abſ. 2 nicht die Bedeutung, daß nunmehr der Komponiſt den ganzen Erlös aus der von ihm

genehmigten Aufführung für sich behalten dürfte; ebensowenig als etwa der offene Gesellschafter, der kraft der ihm gesetzlich zustehenden Autorisation gehandelt hat. Vielmehr hat er den Erlös nach Maßgabe des Gemeinschaftsverhältnisses mit dem Dichter zu theilen. Allerdings ist der Komponist dem Theater gegenüber nicht nur zur Gestattung der Aufführung, sondern auch zur Bestimmung des Aequivalentes autorisirt, er ist auch autorisirt, dasselbe in Empfang zu nehmen; ebenso wie ein offener Gesellschafter die Gesellschaftsforderung einziehen kann: aber nunmehr ist er eben zu Ausgleichung verpflichtet.

Die Ausgleichung aber hat nach den obligationsrechtlichen Beziehungen der Partner in der Gemeinschaft zu erfolgen, und diese richtet sich zunächst nach der Uebereinkunft: so kann insbesondere der Dichter ein- und für allemal mit einer Summe abgefunden, oder es kann ausbedungen sein, daß er an der vom Theater zu bezahlenden Tantième zu einem bestimmten Theil, z. B. zur Hälfte oder einem Drittel berechtigt ist.

Es kann auch sein, daß Nichts ausgemacht wurde. In welcher Weise hier vertheilt werden soll, ist nunmehr zu untersuchen; und diese Untersuchung ist um so wichtiger, als sie auch in Betracht kommen muß, wenn der Komponist sich widerrechtlich eines Textes bemächtigt, ihn komponirt und zur Aufführung gegeben hat. Welche Rechtsverhältnisse sich hier im Allgemeinen ergeben, ist jetzt nicht darzustellen; sicher aber wird man sagen müssen, daß der Dichter hier jedenfalls so günstig gestellt sein muß, wie wenn er dem Komponisten das Drama zur Bearbeitung und Aufführung überlassen hätte, ohne daß sein Tantièmenantheil bestimmt worden wäre[15]). Mindestens kann sich der Dichter auf diesen Standpunkt stellen und verlangen, was er in solchem Falle verlangen könnte.

---

15) Also wie im Fall der Licenzertheilung; vgl. unten S. 456 f.

§ 5.

Eine beſondere Beſtimmung über den Tantièmenantheil haben manche Rechte, ſo insbeſondere das italieniſche Geſetz Art. 5 und 6, und dies iſt von beſonderer Bedeutung, denn es bildete den Hauptpunkt im Prozeſſe Verga-Mascagni (bezw. Sonzogno); dieſer Prozeß hat ſo hervorragendes autorrechtliches Intereſſe und beleuchtet unſere Frage in ſo treffender Weiſe, daß wir zunächſt darüber einiges mittheilen werden.

Daß Mascagni ſeiner Cavalleria rusticana einen Text zu Grunde legte, der weſentlich einem Drama Verga's entnommen war, darf als bekannt vorausgeſetzt werden. Sodann muß als ſicher ausgeſprochen werden, daß dieſer glückliche Text mit ſeiner kurzen zündenden Entwicklung, den ergreifenden Herzenstönen, der raſchen ſtürmiſchen Löſung, dem unruhvollen mächtig aufwallenden Temperament einen Hauptantheil am Erfolg der Oper hat, wenn auch nicht zu verkennen iſt, daß die Muſik mitunter durch kühne Harmonik, überraſchende Tonentwicklungen, originelle geiſtreiche Wendungen den Hörer erfaßt. Ohne Verga hätte Mascagni niemals dieſen Erfolg erlangt, und er wird einen ähnlichen nur erreichen, wenn ein zweiter poetiſcher Wurf, wie dieſer, ſeinen Genius zu befruchten vermag.

Das italieniſche Recht enthält nun, wie bereits bemerkt, eine Satzung, welche bei Opern dem Komponiſten daſſelbe Vorrecht gibt, wie das deutſche Geſetz; ja es geht noch weiter: der Art. 6 des Dekrets von 1882 beſagt:

> Lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque posto in musica, non può disporre del diritto di riprodurre e spacciare la musica; ma il compositore dell' opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata.

Dabei beſtimmt aber der Fortgang dieſes Artikels ausdrücklich, daß der Dichter hierfür ſeinen entſprechenden Vergütungsanſpruch hat.

Mascagni war nun mit Verga über die musikalisch-dramatische Behandlung seines Bühnenstückes übereingekommen, ohne aber eine bestimmte Art der Vertheilung der Gewinnerträgnisse zu vereinbaren, vielmehr wurde einfach die Betheiligung nach gesetzlichem Maßstabe bestimmt (quella parte di utili che la legge attribuisce) — an den großartigen Bühnen- und Kassenerfolg dachte damals wohl keiner. Die Umarbeitung des Verga'schen Textes zum musikalischen Libretto erfolgte durch zwei andere Italiener. Das Gesetz bestimmt nun in dem bereits erwähnten Art. 5 über die Betheiligung mehrerer Autoren, wozu auch der Fall des Zusammenwirkens von Dichter und Musiker gehört, folgendes:

> Quando il diritto esclusivo di pubblicare, di riprodurre o di spacciare un opera appartiene in comune a più individui, si presume sino a prova contraria, che tutti ne abbiano una parte eguale e ciascuno di essi può esercitare per intiero quel diritto, salva agli altri la facoltà di ottenere il compenso della parte che loro spetta.

Hierzu besagt der Art. 6 Abs. 2 bezüglich des Dichters ausdrücklich:

> Lo scrittore, in tal caso, ha il diritto medesimo concesso dall' art. precedente, a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera[16]).

Also der Antheil beider ist nach dem Gesetze gleich — vorausgesetzt natürlich, daß etwas anderes nicht vereinbart ist.

Als sich nun Differenzen entspannen, so wurde die Sache zuerst dem italienischen Autorverein zur Erörterung vorgelegt; dies ergab kein definitives Resultat: man erklärte hier, daß dem Dichter ein Prozentsatz an den Erträgnissen gebühre, über dessen Höhe die beiden Theile sich selbst verständigen möchten.

16) Aehnliches bestimmt das spanische Gesetz vom 10. Januar 1879 a. 22 und das neue Venezolaner Autorgesetz vom 17. Mai 1894 Art. 19.

Ein Einverſtändniß erfolgte nicht, und ſo kam die Sache vor die Gerichte.

Das Civilgericht Mailand erklärte am 12. März 1891, daß dem Dichter die Hälfte der Einkünfte zukomme[17]; hiergegen wurde Berufung ergriffen, und der Mailänder Appelhof entſchied am 16. Juni 1891 abändernd dahin, daß auf Mascagni (Sonzogno) zunächſt eine Hälfte der Einkünfte falle, die übrige Hälfte ſei als zu gleichen Theilen zwiſchen Verga und den Librettiſten getheilt zu betrachten, doch ſo, daß die beiden Librettiſten nur wie eine Perſon zu behandeln ſeien: alſo bekomme Verga ein Viertel des Geſammtgewinnes.

Die Entſcheidungsgründe des Gerichts ſind ſo intereſſant, daß uns geſtattet ſein mag, einen Theil derſelben hier anzufügen[18].

Zunächſt thut der Gerichtshof dar, daß das Recht Verga's am Gewinnantheil nicht zu beſtreiten ſei, wenn er auch Verſchiedenes aus Volksſage und Volkserzählung entnommen habe; denn ſein Verdienſt ſei die ſelbſtſtändige individuelle Geſtaltung, welche beſtehen bleibe auch in der von den Librettiſten erfolgten Ueberarbeitung. Er ſagt in dieſer Beziehung[19]:

> Ammesso pure infatti che il lavoro drammatico del Verga sia la riproduzione di scene popolari (espressione questa che appunto figura nel suo frontispizio) e che il soggetto in esso svolto fosse già stato tentato od adombrato in qualche composizione letteraria, dal momento però che il Verga mercè il suo

17) Bis hierher verdanke ich die Kenntniß des Verlaufs den freundlichen Mittheilungen Amar's in ſeiner gedruckten Denkſchrift. Ein Auszug des Urtheils I. Inſtanz findet ſich im Droit d'auteur IV p. 71.

18) Nach dem Monitore dei tribunali (Milano) XXXII (1891) p. 514 f., und der Giurisprudenza Italiana 1891 II p. 471 f.

19) Monitore a. a. O. p. 517, Giurisprudenza 1891 II p. 482.

talento è riuscito, come è notissimo, a dare al suo dramma una tale impronta da individualizzarlo nella sua forma ed a farne così una opera originale, non gli si può contestare l'ecercizio di quei diritti, che la legge accorda agli autori delle opere dell' ingegno, mentre poi è appena mestieri di notare, che le poche aggiunte e le modificazioni arrecate dai librettisti al dramma, trattandosi di cose aventi un' importanza affatto secondaria, non valevano ad impedire che qualora si fosse addivenuto, senza pria riportare l'autorizzazione del Verga, alla pubblicazione del libretto ed alla rappresentazione del melodramma, avrebbe ciò costituito un fatto abussivo a mente della legge 19 settembre 1882 sui diritti d'autore . . . .

Sodann kommt der Gerichtshof auf das Verhältniß von Muſiker und Komponiſten zu ſprechen und hebt hervor, er wolle nicht beſtreiten, daß bei ſolchen Opernwerken der muſikaliſche Theil überwiege: darum auch das Beſtimmungsrecht des Komponiſten, von dem ſoeben die Rede war; als Gegenſtück gegen dieſen Vorzug des Komponiſten ſei der Dichter bei der Vertheilung des Erlöſes dem Muſiker gleichgeſtellt, vorbehaltlich etwaiger ſpecieller Vereinbarung. Der Gerichtshof bemerkt[20]):

Non vuolsi qui certamente contendere che nei lavori melodrammatici l'elemento prevalente sia quello musicale, ed a ciò ebbe un giusto riguardo il patrio legislatore coll' accordare al compositore della musica il diritto di riprodurla e spacciarla congiuntamente alle parole, e col diniegare invece tale diritto allo scrittore del libretto, ma dal momento che la vigente legge, occupandosi nel surriferito art. 6 del caso di un libretto scritto da una persona e musicato da un altro individuo, e conferendo a quest' ultimo la esclusiva facoltà di riproduzione e spaccio della sua musica insieme alle parole, pone in quanto al compenso lo scrittore del libretto nella medesima condizione di chi, giusta il precedente art. 5, ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera, e dal momento che a termini dell' art. 5, allorquando i diritti inerenti alla qualità di autore appartengono in comune a più individui, ne sono questi (a meno ben inteso di una prova ossia convenzione in contrario) reputati investiti in eguali porzioni, riesce evidente che la presunzione

20) Monitore a. a. O. p. 518, Giurisprudenza 1891 II p. 485.

stabilita dell' art. 5 circa l'eguaglianza delle quote dove, secondo il concetto del legislatore, trovare la sua applicazione anche nella specie di un libretto scritto da una persona e posto in musica da un altra . . . .

Der Gerichtshof beſteht noch weiter auf dieſer Gleichſtellung und betont insbeſondere, daß ja das Geſetz eine andere Vereinbarung zulaſſe; in deren Ermangelung ſei es eine lobenswerthe Einrichtung des Geſetzes, daß es zur Vermeidung von Streitigkeiten Gleichtheilung einführe. Die Stelle heißt[21]):

Del pari non regge l'obiettare, che l'equità ed il senso comune si ribellano ad ammettere che l'autore od i coautori del libretto abbiano a percepire un compenso eguale a quello del compositore musicale, sia pel motivo della differenza intercedente fra i due lavori, sia perchè il librettista non concorre nelle spese di pubblicazione o rappresentazione del melodramma. Su di ciò si affaccia spontaneo il riflesso, che chi si accinge ad un componimento musicale è libero di stipulare col librettista quei patti che egli crede più convenienti, essendo soltanto pel caso in cui difettino apposite convenzioni che la legge, nel lodevole intento di risparmiare litigi e di evitare le gravissime difficoltà inerenti alla determinazione della parte attribuibile al poeta ed al musicista circa i diritti d'autore sull' opera melodrammatica da loro prodotta, ha adottato il sistema di agguagliare il compenso dell' uno a quello dell' altro nella stessa maniera in cui, fino a prova contraria, si presumono eguali a scanso di maggiori inconvenienti la quota dei due o più individui che hanno collaborato ad un' unica opera puramente letteraria o puramente musicale.

Nun kommt aber der weniger überzeugende Theil der Entſcheidung: Verga ſei zwar der Verfaſſer des Dramas, aber nicht der einzige Urheber des Opernlibrettos: dieſes beruhe auf einer Ueberarbeitung durch die zwei Librettiſten, folglich müſſe die dem Dichter zukommende Hälfte in zwei Theile getheilt werden, wovon der eine Theil den Librettiſten zukomme. Auch ſei bei der Vereinbarung zwiſchen Verga und Mascagni jener nicht als der einzige Autor der der

21) Monitore a. a. O. p. 519, Giurisprudenza p. 486.

Musik zu Grunde liegenden Dichtung aufgefaßt worden, vielmehr sei die Vereinbarung in dem Sinne zu deuten, daß hierbei die Umarbeitung zum Libretto anderen Personen vorbehalten wurde. Der Gerichtshof sagt[22]):

> Non regge adunque l'asserzione che il Verga sia il vero ed unico autore del libretto, e del pari devesi escludere che egli sia stato come tale considerato nella convenzione del agosto 1890, perchè ivi non si fece che parlare della parte d'utile spettante al Verga secondo la legge sui diritti di autore, senza l'aggiunta di qualsiasi espressione, dalla quale emergesse l'intendimento di riconoscere il Verga per unico autore del libretto; intendimento questo, che vuolsi anzi ritenere contraddetto dal fatto, che la riduzione del dramma in libretto per musica doveva a mente della istessa convenzione essere l'opera delle altre persone. Ciò posto la quota ossia la metà d'utile corrispondente all' elemento letterario, dalla cui unione con quello musicale è sorto il melodramma, anzichè competere integralmente al Verga, dovrà giusta la presunzione sancita dall' art. 5, essere suddivisa in due eguali porzioni fra il cav. Verga, che fornì col suo dramma il soggetto e l'essenza del libretto per musica, e i sigg. Targioni-Tozzetti e Menasci che insieme si associarono per compiere la funzione di ridurre il dramma del Verga in libretto versificato, e che devono quindi in rapporto al corrispettivo loro pertoccante giuridicamente riguardarsi come una sola persona, inquantochè avrebbe tale funzione potuto agevolmente essere compiuta da uno solo di essi. Al cav. Verga adunque non compete che il 25 per cento sugli utili netti ritraibili dal melodramma . . . .

Noch ein Punkt kam in Betracht: Die Rechte Mascagni's waren auf seinen Verleger Sonzogno übertragen und die Aufführungen fanden also auf Grund des übertragenen Rechtes dieses statt. Hatte Verga seinen Anspruch nur gegen Mascagni oder auch gegen seinen Rechtsnachfolger? Die Bejahung unterlag keinem Zweifel. Das Recht Verga's entspringt einer dem dinglichen Rechte analogen Antheilnahme am Immaterialgüterrecht am Ganzen, kraft deren ihm das Recht auf den betreffenden Theil der Nutzungen gegen jeden zusteht, in dessen Namen das ganze Immaterial-

22) Monitore a. a. O. p. 520, Giurisprudenza p. 488.

recht ausgeübt wird; vergleichbar dem Falle, wenn etwa ein Miteigenthümer seinen Theil veräußerte und nun der Erwerber dieses Miteigenthums kraft des einem jeden Miteigenthümer etwa zustehenden Verwaltungsrechtes das Ganze verpachtete und die Pachtzinsen erhöbe: dem andern Miteigenthümer stünde hierauf die Miteigenthümerklage zu; und analog ist es hier, wo zwar nicht ein völliges Miturheberrecht, aber doch ein quasidingliches Recht auf den Gesammtgebrauch vorliegt.

Zutreffend entwickelt daher der Appelhof in dieser Hinsicht[23]):

> Potriasi a questo proposito anzitutto osservare, che essendo il Verga, nella sua qualità superiormente dimostrata di coautore del libretto, un compartecipe sul melodramma la Cavalleria Rusticana di quei diritti che costituiscono, come usualmente si dice, la proprietà letteraria, e che rivestono quindi un carattere reale, sarebbe ripugnante l'ammettere, che il maëstro Mascagni abbia colla fatta cessione potuto pregiudicare le ragioni del suo comunista Verga coll' impedirgli di esercitarle verso il cessionario Sonzogno . . . .

Hievon könnte höchstens eine Ausnahme gelten, wenn der Cessionar des Autorrechts von dem konkurirenden Rechte des Mitautors keine Kenntniß hätte, so daß er in der Meinung des Erwerbs des ganzen Rechts wäre und demgemäß den Rechtsvorgänger vergütigte (Veräußerung titulo oneroso): in diesem Falle könnte die Gesetzgebung, entsprechend dem Satze: „Hand muß Hand wahren", eine Abweichung bestimmen.

In der That steht dies auch im Art. 5 des italienischen Autorgesetzes von 1882; hier heißt es:

> In caso di cessione sono tenuti in solido a questo compenso il cedente ed il cessionario, se a quest' ultimo era noto che il diritto cedutogli apparteneva in comune anche ad altri.

Von dieser Ausnahme kann aber hier abgesehen werden.

23) Monitore a. a. O. p. 521, Giurisprudenza p. 490.

Soweit der Appelhof. Der Kaſſationshof Turin[24]) beſtätigte unterm 9. September 1892 das Urtheil des Appelhofs.

Hier kam insbeſondere die Frage der Miturheberſchaft des Dichters in weitere Erwägung. Es war eingeworfen worden: iſt Verga wirklich als Miturheber zu betrachten, da er ja ſein Drama zu einer Zeit ſchuf, wo von der muſikaliſchen Behandlung deſſelben wohl noch keine Rede war, jedenfalls nicht von einer ſolchen durch Mascagni? Kann überhaupt Jemand Miturheber ſein, der einen Theil des Ganzen als Ganzes gemacht hat, ſo daß erſt ſpäter durch die hinzufügende That eines Anderen ein neues Ganze entſteht?

Bringt man die Frage auf dieſen Stand, ſo kann kein Zweifel ſein, daß es ohne Belang iſt, ob der Dichter ſofort im Einverſtändniß mit dem Muſiker gearbeitet oder ob er für ſich allein gearbeitet, aber nachträglich ſeine Schöpfung dem Muſiker zur muſikaliſchen Ausgeſtaltung dargeboten hat. Es iſt daſſelbe, wie wenn etwa zwei Erfinder nicht miteinander gewirkt haben, ſondern der eine die erſte Erfindung, der andere darauf die Verbeſſerungserfindung gemacht hätte und nun beide ihre Erfindungen zuſammenlegten, um ſie nach einer gewiſſen Richtung gemeinſam auszubeuten.

Wer alſo ſein ſelbſtſtändig erzeugtes Geiſteswerk dem anderen zu dem Zwecke preisgibt, daß dieſer ein Neues hinzufügt und das Ganze als Ganzes verwerthet wird, der iſt Miturheber und hat die Rechte des Miturhebers, wenn auch nur eines getrennten Miturhebers mit Geſammtgebrauch, wie in unſerem Falle.

Doch dies iſt bereits oben genügend erörtert worden.

---

24) Monitore dei tribunali XXXIII p. 661 f., Giurisprudenza 1892 I p. 675.

Der Kaſſationshof ſtimmte in dieſer Richtung dem Appelhof bei in ſeiner Ausführung[25]:

> Sebbene il Verga non abbia direttamente concorso nè cooperato nella stessa attualità di tempo coi verseggiatori Targioni e Menasci, e tanto meno col maëstro Mascagni, alla formazione del melodramma in questione, tuttavia non se gli può negare detta qualità di coautore per avere egli per primo ideato e composto il dramma dello stesso nome, che è l'identico per concetto, andatamento scenico, sviluppo e catastrofe, ridotto poi in versi con poche varianti e musicato.

Sodann kam das Verhältniß zwiſchen Text und Muſik, und insbeſondere auch das vielbehauptete Vorrecht der letzteren zur Erörterung. Der Kaſſationshof macht hier die intereſſanten, allerdings nach äſthetiſcher Seite hin etwas anfechtbaren Bemerkungen[26]:

> È verissimo ancora che i resultati finanziari delle rappresentazioni teatrali spettano assai più alla musica che al libretto, del quale anzi il pubblico frequentatore degli spettacoli poco o nulla s'interessa[27]; il che potrà essere deplorato o no (!!) secondo il modo di sentire. Ma senza ricercare il perchè la parte propriamente letteraria delle opere teatrali sia così oggi trascurata di fronte alla parte musicale, (!) e se forse appunto da questo dipende che emergano più facilmente gli eccellenti maëstri che gli eccellenti poëti (!), basterà sempre il dire che l'eguaglianza nei diritti di compenso fatta per togliere gli arbitrii e prevenire le liti, non è odiosa nè ingiusta, quando ammette la prova contraria o le particolari convenzioni . . . .

§ 6.

Sind nun dieſe Urtheile der oberen Inſtanzen richtig? insbeſondere richtiger als das Urtheil des Civilgerichts? das läßt ſich ſehr bezweifeln.

Zum erſten: Warum wurde Verga nicht mindeſtens zu

---

25) Monitore XXXIII p. 662, Giurisprudenza 1892 I p. 675.

26) Monitore XXXIII p. 664, Giurisprudenza 1892 I p. 679.

27) Wäre ſehr ſchlimm.

einem Drittel betheiligt, indem man ihm den einen, den zwei Librettiſten, die doch ſicher inſofern nur als eine Perſon gelten dürfen (da man ja ſonſt durch Einſchießen eines Dutzend Librettiſten die Antheile beliebig ändern könnte), den anderen, und dem Komponiſten den dritten Theil zuwies?

Woher dieſe Eintheilung, den maëstro auf die eine, den Dichter und die Librettiſten auf die andere Seite zu ſetzen?

Wenn der eine den Roman, der andere die Dramatiſirung, der dritte die muſikaliſche Geſtaltung unternähme, ſo würde ſicher die Theilung eine Dreitheilung werden; denn woher nach Laut und Sinn des Geſetzes der Grund, die Muſik um ein Sechſtel höher zu ſtellen als den Roman und die Dramatiſirung? Wenn es in Art. 6 heißt:

> Lo scrittore, in tal caso, ha il diritto medesimo concesso dall' articolo precedente, a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera,

ſo iſt damit zugleich geſagt, daß, wenn hierbei zwei Schriftſteller zuſammenwirken, von welchen der eine das Werk bis zum Stande des Romans, der andere bis zum Stande des kompoſitionsfähigen, dialogiſirten Dramas bringt, eben jeder Schriftſteller neben dem maëstro ſeinen Kopftheil hat, ebenſo wie wenn ſtatt des Muſikers ein ſonſtiger Mitautor hinzutreten würde.

Iſt aber dem ſo, ſo kann der Dichter, der das Werk nicht nur bis zum Stadium des Romans, ſondern bis zum Stadium des dialogiſirten Dramas im Ich- und Du-Styl gebracht hat, doch nicht geringere Rechte haben, als der Romanverfaſſer, auch wenn das Drama, um dem Muſiker gerecht zu werden, noch einer erheblichen Umgeſtaltung bedurfte. Je mehr die Schöpfung des Dichter dem, was der Komponiſt als Text zu Grunde legt, ſich nähert, deſto größere Anwartſchaft dürfte dem Dichter gebühren, — mindeſtens nicht eine geringere, als wenn das Dichterwerk dieſem Opern-

text ferner stünde. Verga hätte also mindestens ein Drittel erhalten sollen.

Die Frage dürfte daher nur noch die sein, ob es nach dem Stande des Gesetzes entsprechend war, die Librettisten wirklich mit einem Kopftheil zu bedenken, sei es direkt, indem sie den Kopftheil wirklich bekamen, sei es indirekt, indem dieser Kopftheil dem Komponisten ausgeworfen wurde, dem es dann überlassen blieb, sich mit den Librettisten um eine Pauschalsumme abzufinden. So muß die Frage gestellt werden: denn zieht man nur die letztere Komplikation in Erwägung, so daß auf solche Weise dem Musiker zwei Drittel (minus der vielleicht ganz unerheblichen Abfindungssumme für die Librettisten) zukommen, so gewinnt die Sache sofort ein unrichtiges Gepräge und der für die Entscheidung wesentliche Punkt hüllt sich in Nebel: man muß, um richtig zu entscheiden, den Normalfall zu Grunde legen, daß die Librettisten ihren Theil selbst beziehen.

Thut man aber dies, so zeigt sich sofort die Seltsamkeit des Resultates, daß man in der Betheiligung am Werke den Librettisten, der nur ziemlich geringe Aenderungen macht, etwa einige Ideen befügt, auch sonst einiges streicht oder zusetzt, im Ganzen aber das Gefüge läßt, dem wirklichen Dramatiker gleich stellt, ihm also ein Drittel des sich auf viele Tausende belaufenden Einkommens zuweist: denn es muß doch als sicher angenommen werden, daß ein Gesetz, das, um Zweifel und schwierige Diskussionen zu vermeiden, Gleichtheiligkeit vorschreibt, eine bestimmte Gleichstellung der Autoren in der Erarbeitung des Werkes voraussetzt.

Naturgemäß wird zunächst nur der betheiligt werden können, dessen Thätigkeit wirklich eine autorrechtliche ist, d. h. eine zum Autorrecht geeignete Leistung enthält; wer etwa bloße Korrekturen macht, ein Stück etwas bühnenmäßig zustutzt, mit seiner überlegenen Bühnenkenntniß einzelne Züge ändert, der ist darum noch kein Autor, ebensowenig wie der Vorsteher

eines Stenographenbureaus, der die Stenogramme redigirt[28]). Aber auch wenn die Thätigkeit das Gebiet des Autorrechtlichen berührt, so ist die Gleichstellung nicht immer durchzuführen: wie, wenn es sich bloß um Instrumentation einerseits oder um Uebersetzung oder leichtere dramatische Umgestaltung andererseits handelt?

Welcher Art hier die Umänderungen der Librettisten waren, soll nicht näher verfolgt werden; jedenfalls sind sie m. E. nicht so erheblich gewesen, daß nach dem italienischen Gesetz eine Gleichstellung mit dem Dichter und dem Musiker angezeigt gewesen wäre. Ist aber dies der Fall, so ist es auch nicht richtig, den Musiker zu zwei Dritteln (oder gar zu drei Vierteln) zu betheiligen; denn, was er über den Theil des Dichters erhielte, das wäre der ihm zukommende Theil der Librettisten; — dies um so weniger, wenn es sich um solche Umgestaltungen handelt, welche durch die Kompositionstechnik des Musikers veranlaßt wurden[29]), welche daher ebenso auf Rechnung des Musikers fallen, als etwaige Gesprächspausen oder eine Zwischenaktsunterbrechung, die der Musiker für nöthig hält, um seine Musikmassen auf die Fortsetzung des Dramas überzuleiten.

Soweit die italienischen Urtheile. Die Motivirung ist also unrichtig; vielleicht stimmt aber Mancher nach Billigkeitsgründen der Entscheidung zu, sofern man annehmen möchte, daß, wenn eine gesetzliche Vorschrift nicht bestünde, die Betheiligung des Dichters nach diesem Maßstabe von einem Viertel den Umständen und den Lebensverhältnissen entspräche und eine Betheiligung zu einer Hälfte übermäßig wäre.

Doch diese Anschauung wäre unrichtig, sie beruht auf der Verkennung ästhetischer und juristischer Sätze.

Allerdings kann es Fälle geben, wo die Zutheilung eines

28) Vgl. Kunstwerk S. 27 f. und oben S. 341.

29) Wozu er allerdings die Genehmigung des Dichters bedarf. Vgl. oben S. 348.

geringeren Betrages angemessen wäre, wenn beispielsweise das Drama nicht originell, sondern nur die Umarbeitung eines autorfreien Romanes oder eine bloße Uebersetzung einer autorfreien ausländischen dramatischen Schöpfung wäre. Abgesehen davon halte ich die Halbtheilung zwischen Dichter und Komponisten, falls nichts anderes bedungen, für das richtige, und ich muß dies besonders hervorheben, um einer Minderstellung des Operndichters entgegenzutreten, welche durch eine andere Auffassung genährt werden könnte.

Nicht darf man aus der Minderwerthigkeit so mancher Libretti älteren Styls Folgerungen ziehen; denn bestimmungsgemäß soll der Operntext ein musterhaftes Drama bilden, das nur eben durch seine musikalische Anlage, durch Schönheit und Reichthum der Sprache, durch Entwicklung der Gefühle, Bedeutung des Sujets und durch die richtigen Pausen und Abschnitte, die der Musik vorbehalten werden, sich zur Verklärung durch die Tonkunst eignet, und wohl auch dadurch sich der Tonkunst nähert, daß die Hauptrollen in der richtigen Stimmlage musikalisch bearbeitet werden können. Auch soll zwar nicht der Gelderwerb das leitende Moment sein, um gute Schöpfungen zu erzeugen; aber immerhin wird es für den Dichter nicht ohne Bedeutung bleiben, wenn er aus der dienenden Rolle, in die man ihn bisher versetzte, hervortritt zu gleichheitlicher Berechtigung und man auch im Rechte sein Werk nicht als untergeordnet und nebensächlich, sondern als fundamentalen Faktor der Gesammtwirkung betrachtet.

Ein anderer Einwand könnte allerdings darin liegen, daß die musikalische Verarbeitung größere Technik, Mühe, innere und äußere Arbeit verursache; so insbesondere die mehrstimmige Behandlung und die Instrumentation: man könnte betonen, daß der Komponist den poetischen Gedanken nicht einfach, sondern mehrfach zu verarbeiten habe; man könnte darauf hinweisen, daß die Musik nicht nur in der Melodik

und Recitation die Worte zu umkleiden, sondern kraft der Instrumentation eine Art begleitenden Chors zu bilden habe; daß sie in Pausen einsetze, wo nichts gesprochen wird, daß sie in der Ouvertüre und in Zwischenakten allein mächtig sei.

Indeß können diese Umstände kaum hinreichen, eine Minderstellung des Dichters zu begründen. Das erste Prinzip des Urheberrechts ist, daß nicht die Mühe, insbesondere nicht die äußerliche Mühe, sondern das Resultat entscheidet. Es gilt derselbe Grundsatz, wie beim Erfinderrecht: eine Konzeption von wenigen Augenblicken kann über das Resultat jahrelangen Nachsinnens und Grübelns obsiegen; und wenn zwei Erfinder sich zusammenthun, von denen der eine im Flug die leitenden Ideen zeichnet, der andere mühsam die Verwirklichungsformen ersinnt und beide zusammen ein Patent erlangen, so wird man schwerlich annehmen, daß dem zweiten ein größerer Theil an dem Erfindererträgniß zukomme, als dem ersteren.

Sodann ist nicht zu übersehen, daß der Dichter dem Ganzen die Richtung gibt: er schafft die Charaktere, die Situationen, die eigenartige Spannung und Lösung; was alles dem Komponisten die fruchtbare Gelegenheit gibt zur musikalischen Illustrationen, oder besser gesagt, zur musikalischen Verklärung und Erhebung[30]).

Das wiegt es reichlich auf, daß die Musik ihre Einleitungsakkorde anschlägt und Scenen verherrlicht und verinnerlicht, wo der Dichter das Wort schweigen läßt: denn auch hier ist die eigenartige Atmosphäre, die uns umgibt und der Musik die Nahrung verleiht, das Werk des Dichters. Und was die Polyphonie der Musik betrifft, so entspricht

30) Das steht mit dem Obigen S. 340 nicht in Widerspruch; denn wenn solches auch keine Abhängigkeit der Musik da begründet, wo diese allein eintritt, so ist es doch, wenn Musik und Text zusammenwirken, für die Werthung beider Theile von Bedeutung.

eben auch dieſe dem dramatiſchen Weſen der Scene: ſie veranſchaulicht die reichen Gegenſätze der Empfindungen und Spannungen, die der Dichter im Geflechte ſeines Dramas geſchaffen hat. Oder glaubt man, der Dramatiker ſei nur Dramatiker, ſoweit der Dialog reicht? Seine Kunſt liegt nicht nur in dem, was geſprochen, ſondern auch in dem, was nicht geſprochen wird: in dem ganzen fortlaufenden Scenenbild, das die auf der Bühne weilenden Perſonen entfalten, ob ſie reden oder ſchweigen: der wahre Dramatiker trägt im Geiſte das ganze Scenenleben in ſich, das Auf- und Abwogen der Menge, das Intriguenſpiel des Böſewichtes, die im ſtummen Blick ſich kundgebenden Schmerzen des Gequälten; er fühlt auch, obwohl vielleicht in dunklem Bilde, die ganze Ausſtattung der Scene, den Glanz der Farben, den Reichthum des Charakterbildes. Iſt er muſikaliſch, ſo ſchwirren ihm ſelbſt die Töne dunkel vor ſeinem Ohr als undeutliches, werdendes Bild der geſammten dramatiſchen Entwicklung.

Daher könnte eine Uebermacht der Muſik nur aus der verſchiedenen Werthung beider Künſte und und ihrer Bedeutung für das äſthetiſche Empfinden abgeleitet werden. Nun ſtellen auch wir die Muſik als den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung und zugleich als das Mittel der innigſten Verſenkung in das göttliche All metaphyſiſch am höchſten[31]); aber dies kann kein Grund ſein, dieſer Kunſt da eine Ueberſtellung zu geben, wo ſie ſich mit einer anderen Kunſt, mit der Poeſie, zu einem Geſammtwerke verſchwiſtert; dies um ſo weniger, wenn ſie ſich in ihrer ſpeziellen Art und Entwicklung dem poetiſchen Gedanken unterordnet, dieſem zu folgen, dieſen zu verherrlichen ſucht: denn hier hat eben die Dichtkunſt die leitende Hand, ſie zeigt dem Muſiker den Weg; ob Freud oder Leid, Wonne oder Weh, ob die Keuſch-

31) Vgl. Autorrecht S. 177.

heit des Werdens, oder die vornehme Kraft des Gewordenen, ob der Zauber der Weiblichkeit oder der Ernst männlicher Natur zum Ausdrucke kommen soll, das alles weist der Dichter an. Einer der Hauptvorwürfe gegen das musikalische Drama war es ja eben, daß man das Verhältniß der Musik als Dienerin, als Gefährtin des Wortes ablehnen zu müssen glaubte; aber mit Unrecht: denn gerade die metaphysische Höhe der Musik gibt ihr für unseren Geist eine Unbestimmtheit und einen Mangel an Konsistenz und Geschlossenheit, der durch die Verbindung mit Wort und Scene gehoben werden soll: dadurch daß die Musik Dienerin der Dichtkunst wird, wird sie ebenso befähigt, neue gewaltige Ziele zu erreichen, wie die verflüchtigende Luft, wenn sie gefaßt und ihr der bestimmte Weg, die bestimmte Entwicklung zugewiesen wird. Die metaphysische Höhe der Musik ist eben zugleich mit einer Schwäche verbunden: mit ihrer schillernden verflüchtigenden Eigenschaft, welche sie unfähig machen würde, das dramatische Leben, oder auch nur ein spezielles lyrisches Empfindungsleben in überzeugender Weise darzustellen, wenn sie nicht vom Wort und von der Scene, also von dichterischen Faktoren gefaßt und geleitet würde; weshalb man sich genöthigt sah, rein musikalischen Werken Programme, Erläuterungen beizufügen.

Hiernach kann von einer Priorität der Musik in der juristischen Beurtheilung nicht die Rede sein. Alles drängt, sofern nur das Verhältniß ein normales ist, zur Gleichstellung hin. Und diese Wahrheit kann auch nicht durch den Umstand erschüttert werden, daß beispielsweise Verga's Stück als solches durchaus nicht den gewaltigen Eindruck macht, wie die musikalische Gestaltung in der Cavalleria. Denn denke man sich umgekehrt die Handlung weg und spiele man die Cavalleria ohne die Sprache und Scene, so wird der Eindruck noch mehr geschwächt sein: ja, es wäre das Gefährlichste, was man dem Werke thun könnte: die Schwäche

der Musik im Aufbau, in der Instrumentation, in der Erfindungsgabe würde sofort ganz überwiegend hervortreten. Wie so häufig zwei zusammenwirkende Faktoren sich gegenseitig potenziren, so ist es auch mit der Verbindung von Drama und Musik. / Und wenn man dagegen etwa mit der Zauberflöte exemplificiren wollte, so wäre zu erwidern, daß hier einerseits der Text trotz seiner seltsamen Form wirksame Scenen bietet und daß andererseits solche Opern älteren Styles mit ihrer mehr musikalischen als dramatisch-musikalischen Tendenz keine Norm für unsere Beurtheilung des Zusammenwirkens beider Künste bilden können.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die Bedeutung der Musik noch in anderer Weise juristisch zu Tage tritt. Der Dichter kann sein Drama meist nur durch Druckmittheilung des Ganzen und durch Aufführung zur Verwerthung bringen; dem Musiker aber steht nicht nur das Gebiet des Druckes der Partitur und des Klavierauszuges (neben der Aufführung) zu Gebote [32]), sondern die Fülle von Möglichkeiten, in Transskriptionen, Potpourris, Phantasieen, Variationen, Marsch- und Tanzwendungen Theile seines Werkes zu lukrativer Darstellung zu bringen. Diese Arten der Verwerthung gehören gerade zu den hauptsächlichsten Thätigkeiten des Musikverlegers, für welche der musikalische Autor seine Vergütung verlangen kann — alles Dinge, die dem Dichter ziemlich verschlossen sind; denn höchstens der Abdruck einzelner lyrischer Parthien oder die Verwandlung des Dramas zu Roman und Novelle (etwas bis jetzt wenig Gebräuchliches) wäre in Betracht zu ziehen. Damit kommt eben die Vielseitigkeit der Musik (die auf der andern Seite wieder durch die Unbestimmt-

32) Man hat entgegengehalten, daß der Druck der Partitur unverhältnißmäßig mehr Kosten verursacht; das ist richtig: dafür besteht aber auch die Möglichkeit der Verwerthung der Einzelstimmen im großen Orchester, und die Möglichkeit, die Partitur nicht zu drucken, sondern in Abschrift zu verbreiten.

heit zur Schwäche wird) juriſtiſch und pekuniär zu bedeutungsvoller Geltung.

So weit die normalen Verhältniſſe[33]). Daß es auch Fälle genug geben kann, wo das Gleichgewicht geſtört iſt, geht ſchon aus dem Obigen hervor. So kommt insbeſondere der Fall in Erwägung, daß nicht das ganze Drama in Muſik geſetzt, ſondern nur einzelne Theile muſikaliſch bearbeitet ſind. Zwar die geſchmackloſe Art früherer Zeit, wornach der Dialog geſprochen und nur durch einige Arien und Duette unterbrochen wird, muß immer mehr verſchwinden: das geſprochene und das geſungene Wort gehören zwei verſchiedenen Welten an, und es iſt unäſthetiſch, ohne beſonderen dramatiſchen Grund von der einen Welt zur anderen auf- und abzuſteigen. Dagegen der Kunſt des Melodrams, bei der von Zeit zu Zeit die Muſik wie eine Tröſterin aufſteigt oder Momente hochbedeutender Spannung belebt oder die Wunder der Romantik begreiflich macht, ſteht noch eine große Zukunft bevor.

In ſolchen Fällen alſo kann das Gleichgewicht verrückt ſein und die Muſik muß, je nachdem ſie mehr oder minder am Erfolg des Ganzen Theil nimmt, weſentlich zurücktreten.

Man hat in ſolchen Fällen zunächſt die Frage aufgeworfen, ob auch hier der Komponiſt das Recht des § 51 Abſ. 2 habe, über die Aufführung des Ganzen Beſtimmung zu treffen. Dies iſt aber offenbar zu verneinen, denn dieſe Vollmacht hat der Komponiſt nur, ſoweit das Werk dramatiſch-muſikaliſch iſt, alſo nur bezüglich des zugleich muſikaliſchen Theiles, der gewöhnlich vom Ganzen nicht ablösbar ſein wird[34]).

---

33) So bezog auch, nach Mittheilung von Darras, der Verfaſſer der Cameliendame (Alexander Dumas) in Frankreich 4/10 von den Aufführungen der (bekanntlich daraus entnommenen) Traviata; Droit d'auteur III p. 7.

34) Vgl. bereits Autorrecht S. 239.

Was aber die Gewinnbetheiligung betrifft, so sind hier die Verhältnisse so mannigfaltig, daß bei Mangel besonderer Vereinbarung nur von Fall zu Fall entschieden werden kann. Eine Gleichstellung beider Künste würde hier gewiß nur in einigen Fällen gerecht und billig sein. Dabei darf man allerdings nicht mechanisch die Länge und Kürze der einzelnen Stücke, man muß ihre Bedeutung für das Ganze und was sie zum Gesammteindruck beitragen, in Betracht ziehen.

Schwer zu bestimmen ist auch das Verhältniß der Musik zur Pantomime und zum dramatischen Ballet. Daß Beide als dramatisch-musikalische Werke des Autorschutzes genießen, auch für ihren dramatischen Theil, kann jetzt als ausgemacht gelten: dies ist ja auch eine jener Thesen, die man, als ich sie im Autorrecht vertrat, lebhaft anfocht und denen die Zukunft, ja schon die Gegenwart gehört[35]). Der Verfasser der dramatischen Pantomime hat also das Aufführungsrecht mit allen choreographischen Einzelheiten, mit denen er sein Werk umkleidet; er gibt zugleich der Musik die Richte, analog wie der Verfasser eines Textes: und doch wird man eine gleichheitliche Betheiligung kaum für angezeigt halten können. Bei der Pantomime hat die Musik eine viel größere interpretative Bedeutung: der stumme Blick, die stumme Geberde drängt nach Aeußerung: es ist wie ein Unvermögen des dichterischen Ausdruckes, wie eine Welt, die der Mittheilungen bedarf und der das menschliche Wort gebricht, gleich dem Stummen, der uns so flehentlich anblickt und sich freut, wenn wir ihm Verständniß entgegenbringen. Hier würde wohl eine Betheiligung des Dramatikers von einem Viertel als gerechtfertigt erscheinen.

---

35) Literatur bei Opet in diesem Archiv Bd. 84 S. 169 f. Man hat mir seiner Zeit wegen dieser Aufstellung Willkür, Hinüberschreiten über den wirklichen Inhalt der lex lata und damit eben das vorgeworfen, was mir überhaupt die alte Juristenschule vorzuwerfen pflegt, welche noch nicht glaubt, daß wir deutsche Juristen ebenso