

Zur neuen Sicht der Musikurheberrechtsentwicklung vom 15. bis 18. Jahrhundert

Ein Quellenbeitrag zur „Ehrenrettung“ früher Komponistengenerationen

VON HANSJÖRG POHLMANN, KIRCHSEEON/OBB.

I. EINFÜHRUNG

Die bisherige Beurteilung der Entwicklungsgeschichte des Musikurheberrechts, als Teil der gesamten Urheberrechtsentwicklung, konnte den Zeitraum vom 15. bis 18. Jahrhundert aus Quellenmangel in keinem günstigen Licht erscheinen lassen¹. Das bezog sich nicht zuletzt auf ein den hier wirkenden Komponistengenerationen angeblich noch völlig fehlendes oder zumindest doch äußerst fragwürdiges Rechts- bzw. Ehrbewußtsein bei der Ausbildung und Wahrnehmung ihrer Urheberinteressen².

Hierauf ließ allerdings zunächst schon rein äußerlich die so auffallend späte Durchsetzung eines gesetztechnischen Schutzes der Urheberbefugnisse schließen³. Die hierdurch naturgemäß sehr naheliegende und doch so bedenkliche psychologische wie Sozial-Beurteilung dieser frühen Komponisten schien dabei eher noch gestützt durch die bekannte Tatsache ihrer ja bis zu Haydn feststellbaren sozial-abhängigen Bindung im Rahmen von Anstellungsverhältnissen. Dies mochte allein schon für das angebliche Fehlen einer Ausbildung wirtschaftlicher, „urheberverwertungsrechtlicher“ Vorstellungen der Komponisten bei der Werknutzung ihrer Kompositionen sprechen⁴. Erst recht schien der oft geäußerte Hinweis auf die merkwürdige Unbedenklichkeit bei der Verwendung der überreich noch bis ins 18. Jahrhundert nachweisbaren Musikplagiate generell bezeichnend genug für die wirkliche „Rechtseinstellung“ der Komponisten.

Blieb demnach schon ihr inneres Urheberrechtsbewußtsein dunkel, so fehlten vor allem auch quellenmäßige Nachweise für äußere Rechtswahrungen der frühen Ton- schöpfer bei der Durchsetzung und rechtlichen Absicherung ihrer wichtigsten

¹ Vgl. für diese generelle Einstellung in der jur. Fachliteratur, die eine „eigentliche“ Urheberrechtsentwicklung erst ab dem 18. Jahrhundert datieren will, neuerdings und grundsätzlich noch L. Gieseke: *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, Göttingen 1957, S. 12, der allerdings lediglich eine Zusammenfassung der bisher bekannten Lit.-Ansichten zur Urheberrechtsgeschichte bringt.

² Noch E. Becker spricht in: *Plagiat*, Berlin 1959, S. 44 für diesen Zeitraum geradezu von einer „Eiszeit“ des Urheberrechts. Derartige, für die Beurteilung des Rechtsempfindens früher Komponisten bzw. Autoren abträgliche Auffassungen mußten aus Quellenmangel schließlich auch Eingang in die Musikliteratur finden; noch H. J. Mörsers *Musiklexikon*, Bd. 2, Hamburg 1955, S. 1331 nimmt an, daß überhaupt erst im 19. Jahrhundert „ein Bewußtsein von der Schutzzähigkeit und Schutzbedürftigkeit“ der Urheberinteressen entstand.

³ In Deutschland vermochte sich ein unmittelbarer Gesetzesschutz für die Urheber erst im ganzen Verlauf des 19. Jahrhunderts durchzusetzen.

⁴ Sogar in Spezialuntersuchungen finden sich derartige Auffassungen; z. B. bei H. Kunze: *Über den Nachdruck im 15. und 16. Jahrhundert* in *Gutenberg-Jahrbuch* 1938, S. 140–141, der „irgendwelche Erwägungen über Recht und Billigkeit der geschäftlichen Unternehmungen . . . in der Zeit literarischen Faustrechts“ fehlen läßt bzw. zur Entschuldigung der Nachdruckperiode hier noch nicht einmal das Bewußtsein der Unrechtmäßigkeit voraussetzen will. Der langeingeführte Urheberrechts-Kommentar von Ph. Allfeld, 1902/1928, S. 1, leugnet überhaupt die Wirksamkeit des Gedankens der Rechtsübertragung durch den Urheber bis zum 18. Jahrhundert. L. Gieseke, a. a. O., S. 14 und 34 verneint sogar generell ein Autorenhonorar in diesem Zeitraum.

Urheberinteressen, die insoweit zugleich Ausdruck für ihr Rechtsempfinden hätten sein können.

Der ganze Zeitraum schien allerdings auch für praktische Schutzdurchsetzungen noch nicht geeignet; denn bestenfalls kamen in dieser Zeit der mehr oder weniger unbedenklichen Nachdrucke wegen des noch lange fehlenden Gesetzeschutzes „Privilegien“ in Frage, die entsprechend ihrer mittelalterlich-feudalen Provenienz als Nachdruckprivilegien alle Züge einer willkürlichen, ungerechten Einzelbevorzugung weniger Begünstigter tragen mochten und überdies nur den Gewerbeschutz der Drucker im Auge hatten⁵.

Diese auch für das Rechtsgefühl der frühen Autorengenerationen so bedrückend ungünstige Geschichtsbetrachtung der Urheberrechtsentwicklung schlug sich denn auch bisher in ihrer äußeren Einteilung nieder, die das 15. bis 18. Jahrhundert urheberrechtlich für unbeachtlich hielt: Die eigentliche, erst zu nehmende Urheberrechtsgeschichte begann danach erst mit jenen Rechtsvorstellungen, die, durch die Rechtswissenschaft und Naturrechtslehre des 18. Jahrhunderts formuliert, jene sog. Lehre vom „geistigen Eigentum“ veranlaßten, wodurch das Geistesgut schließlich analog dem römisch-rechtlichen Materialgüterrecht behandelt wurde⁶.

Demgegenüber legten neue und umfangreiche Archivforschungen in jüngster Zeit ein völlig anderes Geschichtsbild der Urheberrechtsentwicklung frei, das eine späte Rechtfertigung für frühe Autorengenerationen erbringt⁷.

Für die Musikwissenschaft sind hierbei jene Forschungsergebnisse von überraschendem und nicht minder reizvollem Wert, mit denen das tatsächliche Rechtsgefühl der Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts Erhellung erfährt: Die erstmals systematisch erforschte Einstellung von über 300 Komponisten dieses Zeitraums berechtigt zu der neuen Erkenntnis, daß die Tonschöpfer hier schon unerwartet frühzeitig wesentliche Vorstellungen unseres modernen Urheberrechts entwickelt hatten und diese gegen alle Widerstände sogar systematisch durchzusetzen verstanden⁸. Das sei nachfolgend in der Behandlung der wichtigsten Urheberinteressen und als kurze Zusammenfassung bisheriger Archivforschungen dargestellt.

II. URHEBERRECHTSBEWUSSTSEIN UND RECHTSDURCHSETZUNG DER KOMPONISTEN

1. Urheberrechtsentwicklung schon seit der Renaissance

Die tiefgreifenden und alle Lebensbereiche erfassenden Einwirkungen der Renaissance haben auch für die Urheberrechtsentwicklung geradezu „grundlegende“ Bedeutung; für die Komponisten beginnt als Voraussetzung hierzu zugleich und

⁵ J. Kirchner: *Lexikon des Buchwesens*, Stuttgart 1952, S. 128 stellt ausschließlich nur Gewerbeprivilegien zum Schutze der Drucker fest. J. Kohler: *Urheberrecht*, Stuttgart 1907, S. 33, der wenigstens vereinzelte Privilegienerteilungen an Autoren einräumt, wertet diese zugleich ab, weil sie nicht in Anerkennung der Autorschaft, sondern in Ansehung der Druckveranlassung gegeben seien.

⁶ Diese Richtung in der Urheberrechtsauffassung führte schließlich auch in Kontinentaleuropa zur gesetzlichen Fixierung, während vorher schon in England das hiervon unterschiedliche Schutzsystem der Copyright-Praxis, das von einer Eintragung von Rechten ausging, zur gesetzlichen Anerkennung kam (sog. Act 8 Anne von 1709).

⁷ Vgl. hierzu H. Pohlmann: *Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung*, UFITA-Schriftenreihe Bd. 20, 1961; H. Pohlmann: *Privilegienwesen und Urheberrecht* in Archiv f. Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht 1961, S. 169–204; H. Pohlmann: *Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert* in Börsenblatt f. d. Deutschen Buchhandel 1961, S. 761–802.

⁸ Vgl. speziell hierzu H. Pohlmann: *Zur geschichtlichen Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, jur. Diss. Erlangen 1958; eine wesentlich erweiterte Fassung unter dem Titel: *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)* wird z. Z. zum Druck vorbereitet.

auffallend eine bisher noch wenig erforschte soziologische Entwicklungslinie: Die schöpferischen Kräfte treten nunmehr selbstbewußter aus der Geborgenheit des Mittelalters heraus, ihr künstlerisches Wertbewußtsein verfestigt sich im merkwürdigen Prozeß während des 15. Jahrhunderts zu einem ganz „eigenartigen“ Standesgefühl, — sie fühlen sich immer betonter als „Componisten“. Die soziologische Entwicklung zum Komponistenstand spaltet sich bereits hier von jenem Stand der bloß ausübenden Instrumentalisten bzw. Musikanten ab, der einer jeweils schwankenden Sozialbeurteilung unterlag.

Dieser bemerkenswerte Entwicklungsprozeß, der der Musikforschung noch ein reiches und dankbares Feld eröffnen dürfte, äußert sich urkundenmäßig zunächst in der sehr nachdrücklichen Hinzufügung der Angabe „componist“ zu der üblichen Berufsbezeichnung als Musiker; er bricht sich aber auch Bahn in der unerwartet frühzeitigen Schaffung regelrechter „Planstellen“ für Hofkomponisten, wodurch dem Standesgefühl unter Hervorhebung der musiksöpferischen Tätigkeit auch äußerlich Anerkennung zuteil wurde. Einen sehr frühen Nachweis hierfür gibt bereits die Bestallung Heinrich Isaaks zum kaiserlichen Hofkomponisten aus dem Jahre 1497 („zu seiner kuniglichen mayestat componisten aufgenommen“)⁹; diese Bezeichnung tritt neben anderen Quellen ausdrücklich auch noch 1515 in der Pensionsurkunde Isaaks hervor („dem Ysaakh vnserm Componisten alle Jar sein Lebenlang Anderthalbhundert guldein“). Auch Arnold Schlick ist schon 1483 urkundlich in der Innsbrucker Hofkapelle als „Componist“ bezeichnet¹⁰. Die selbstwertbezogene Setzung derartiger sehr aufschlußreicher Bezeichnungen, sei es in selbstgewählter oder „verliehener“ Form, läßt sich erst recht während des ganzen 16. Jahrhunderts nachweisen; so u. a. z. B. bei Senfl, Kugelman, Grunnenwald, Scandellus, Gastritz, Regnart, Hollander, Utendal, de Kerle, Lechner, Hassler wie auch bei Palestrina und Anerio. Natürlich tritt sie auch bei derart starken Persönlichkeiten wie Orlando di Lasso besonders in Erscheinung¹¹. Im 17. und 18. Jahrhundert erreichen solche Bezeichnungen wie auch die Planstellen für Hofkomponisten eine überreiche und nicht mehr übersehbare Zahl¹².

Ein letzter Schritt in der soziologischen Entwicklung des Komponistenstandes erfolgte übrigens während des 18. Jahrhunderts mit dem Versuch einer wirtschaftlichen „Verselbständigung“; hier sind die Bemühungen Telemanns¹³ wie die so tragisch endenden Versuche Mozarts¹⁴ von eindrucksvoller Nachhaltigkeit und finden ihr Ziel erst in jenem Endtypus, den erstmalig Beethoven ausprägte.

Der Beginn dieser soziologischen Entwicklungsreihe, wie sie unter dem Einfluß der Renaissance einsetzte, löste aber zugleich und unter entscheidender Verstärkung des Selbstwertgefühls der Komponisten ganz bestimmte, „urheberpersönlichkeitsrecht-

⁹ Vgl. F. Waldner in *MfM*, Jahrg. 30, S. 27; La Mara: *Musikerbriefe*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 3—5; H. J. Moser: *Paul Hofhaimer*, Stuttgart und Berlin 1929, S. 180 und DTB 1903, S. XXXI; Original der Pensionsurkunde im Österr. Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Reichshofratsprotokolle, Bd. 10, S. 38.

¹⁰ Vgl. W. Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 10.

¹¹ Die Eintragungen der bay. Hofkanzlei bezeichnen ihn bereits frühzeitig und betont als „Hofcomponist und Director der Hofmusic“ (Bay. Hauptstaatsarchiv München, Fürstensachen 363 I, fol. 384—389); bekanntlich wurde Lasso auch am Pariser Hof als „Cammer-Componist“ geführt.

¹² Vgl. hierzu eine erste umfangreiche Zusammenstellung im Rahmen der unter Anm. 8 angegebenen Veröffentlichungen.

¹³ Vgl. H. Pohlmann: *Telemann und das Urheberrecht*, Schriftenreihe der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Bd. 3, 1961 (z. Z. in Druckvorbereitung).

¹⁴ Vgl. H. Pohlmann: *Mozart und das Urheberrecht*, Acta Mozartiana 1959, S. 22—31.

liche“ Ehrvorstellungen und Beziehungen zum geschaffenen Geisteswerk aus. Insofern liegt hier die eigentliche Quelle der modernen Urheberrechtsgeschichte. Wie unmittelbar die Auswirkung dieses soziologischen Prozesses auf die Ausbildung der ehrbestimmten sog. Urheberpersönlichkeitsrechte war, zeigt sich besonders bei dem nachfolgend behandelten, entscheidenden Urheber-Recht.

2. Urheberpersönlichkeitsrechte

a) Urhebernamentenrecht

Mit der Verfestigung des Komponistenstolzes durchbrechen die Komponisten jene eigentümliche Anonymität künstlerischen Schaffens, die weitgehend noch für das ganze Mittelalter bestimmend gewesen war und die keinerlei persönliche Hervorhebung oder subjektive Identifizierung des Schöpfers mit seinem Werk zuließ¹⁵. Die Komponisten begreifen sich nunmehr bewußt als „Urheber“; das fällt spätestens für den Verlauf des 15. Jahrhunderts und massierter auch parallel im literarischen und künstlerisch-graphischen Bereich auf¹⁶.

Mit der Durchbrechung der Anonymitätsschwelle häufen sich auffallend die sehr betonten Namenssetzungen auf den alten Noten- bzw. Kopistenhandschriften. Derartige Nachweise, die auf eine bewußte namensmäßige Anerkennung der Urheberschaft hindrängen, lassen sich bei Dufay, Okeghem und Josquin Despres wie bei Adam von Fulda oder Oswald von Wolkenstein¹⁷. Auch Isaak oder seine Schreiber setzten betont „*Ysac Auctore*“ den kostbaren Notenhandschriften seiner Messen voran. Im Jahre 1518 vermag Adrian Willaert bereits gegen den Widerstand der sehr traditionsgebundenen päpstlichen Kapelle die ausdrückliche Anerkennung seines Urhebernamentenrechts bezüglich eines eigenen, fälschlich aber unter die Anonyma eingereihten Werkes durchzusetzen. Auch im Drucker- und Verlegerbereich wirkt dieses Recht. Der Augsburger Musikverleger Sylvester Raid bietet den Komponisten schon 1539 geradezu vertragsmäßig die Berücksichtigung ihres Namensrechts (neben der honorarmäßigen Vergütung von Freixemplaren) an¹⁸. Ähnliche ehrbestimmte Rechtsvorstellungen lassen sich nicht nur bei Luther, der bekanntlich auch als Komponist hervortrat¹⁹, sondern auch in einem frühen Urheberrechtsprozeß um die fragliche Urheberschaft an einem hinterlassenen Werk Palestrinas aufzeichnen²⁰. Praktisch scheint sich spätestens im Verlauf dieses

¹⁵ Vgl. eine erste Behandlung des musikalischen Anonymitätsproblems bei H. Hüsch, MGG, Bd. 1, S. 492 sowie in den unter Anm. 8 erwähnten Veröffentlichungen.

¹⁶ Die im 15. Jahrhundert auffallend zahlreich einsetzenden Bildsignierungen geben hierfür ein sprechendes Beispiel. Auch unter den frühen Kupferstechern häufen sich schon im 15. Jahrhundert die „Monogrammisten“, z. B. ab 1450 der Meister W mit der Hausmarke, Meister FVB, Meister I. A. von Zwolle, Meister P. W. und erst recht Israhel von Meckenem, Alart du Hameel, Martin Schongauer sowie durchgehend schon die Meister der Dürer-Zeit.

¹⁷ Musikgeschichtlich scheint sich dieser lange Entwicklungsprozeß etwa zu decken mit der Wende von der *ars antiqua* zur *ars nova*.

¹⁸ Vgl. R. Eitner in *MfM*, Jahrg. 8, S. 68—69.

¹⁹ Luther erklärt in der Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch, er habe die Lieder nunmehr „mit ausgedruckten namen gesetzt, welches ich zuvor *im me rhumes willen vermeiden, aber nu aus noth thun muß, damit nicht unter unserm namen fremde, untüchtige Gesenge verkauft würden*“; andererseits erkennt er sogar auch das moderne anmutende Widerrufsrecht in öffentlicher Erklärung bez. der Unterschlebung fremder Kompositionen: „... aber es ist nicht mein, und soll mein nam hinfurt davon gethan sein“ (Vorrede zu den 1545 bei Valentin Babst gedruckten „Geistlichen Liedern“). Schon auf Grund des notwendigen Unterscheidungsvermögens setzt sich dieses Recht durch, „damit man denn unterschiedlich erkennete, welches eines jeden gedicht und werck seie, ist für jeden Psalmen und geistlich Lied des dichters namen (wa er bewueßt gewesen) gesetzt, damit niemand dasjenige zugemessen würde, das nicht sein ist“ (Vorwort des bei Georg Messerschmid 1560 in Straßburg gedruckten „Großen Kirchen-Gesangbuchs“).

²⁰ Vgl. hierzu u. a. K. G. Fellerer: *Palestrina*, Regensburg 1930, S. 49.

16. Jahrhunderts das Urheberrecht der Namensnennung auf gewohnheitsrechtlicher Basis allgemein durchgesetzt zu haben, wenn sich auch die Anonyma noch lange Zeit später nachweisen lassen; hier allerdings meist infolge tatsächlicher Unkenntnis des Verfassernamens oder auf Grund eines bewußten Verzichts des Tonschöpfers auf die Geltendmachung des Namensrechts.

b) Einstellung zur Plagiatproblematik

„Ganz-Plagiat“

Die unmittelbare Auswirkung der Anerkennung des Urhebernamentenrechts zeigt sich gerade in der Einstellung der Komponisten zu dem ganzen und so merkwürdig schillernden Plagiatkomplex. Plagiat soll hier zunächst und grundsätzlich verstanden werden als Anmaßung der Urheberschaft unter Verletzung der Wahrheitspflicht: es betrifft also eigentlich nur die Rückseite und Folge des Urhebernamentenrechts²¹: Selbstverständlich verfiel schon frühzeitig die täuschende Ausgabe eines ganzen fremden Werkes als „eigenes“ der scharfen, ehrwidrigen Verurteilung und Mißachtung durch die Komponisten; bereits in der Troubadour- und Minnesängerzeit lassen sich hierfür Nachweise geben. Es galt zugleich als glatter Diebstahl. Luther drückte dieses natürliche Rechtsgefühl — das allgemeingültig, wenn auch noch keiner speziell „rechtssystematischen“ Erfassung zugänglich war — mit den einfachen Worten aus: „ . . . *ich will niemand sein arbeit mir zu eigen*“ (!). Heinrich Albert²² und Angelus Silesius²³ weisen daher zur Vermeidung des Plagiatverdachts ganz ausdrücklich darauf hin, daß es sich bei bestimmten Kompositionen in ihren Liedersammelbänden eben um „fremde“ Werke handelt. Diese strenge Ehrauffassung ist durchgängig wirksam, sie tritt z. B. auch bei ausgesprochenen Plagiat-Streitfällen zwischen Komponisten — u. a. im Streit zwischen Corbett und Granatta²⁴ oder Bononcini und Lotti²⁵ — offen zutage; dies erst recht bei der allgemeinen Verurteilung von Friedemann Bachs bekanntem Ganzplagiat²⁶ oder bezüglich Werkmeisters Grundregeln zur Plagiatfrage²⁷.

Plagiat bei „Werk-Teilen“

Ungleich anders und schwieriger verhält sich allerdings die Entwicklung von Vorstellungen der Komponisten über den Plagiatsvorwurf bezüglich der Verwendung von Werk-Teilen. Das darf allerdings nicht zu einer abqualifizierenden Beurteilung ihres Ehrbewußtseins verleiten. Hier wirkten jahrhundertlang tiefgreifende und nicht wenig komplizierte stilgeschichtliche Einflüsse entgegen, die seit dem Mittel-

²¹ Vgl. u. a. zur rechtswiss. Abhandlung der Plagiatproblematik H. v. Rauscher auf Weeg: *Das musikalische Urheberrecht und der Schutz von Werkteilen*, jur. Diss. Heidelberg 1954 sowie W. Becker-Bender: *Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht*, Heidelberg 1940.

²² Albert weist im Vorwort seines 1641 in Königsberg erschienenen 4. Teils des Arienwerks darauf hin, daß „*etliche wenige und zusammen 9 fremde Melodeyen*“ Aufnahme fanden, „*wie dannsolche auch überall notiret seyen. Were sonst gar übel getahnt, wenn man sich mit fremden Federn bestekken wolte*“ (!).

²³ Im Vorwort der von Silesius und Georg Josephus 1657 in Breslau herausgegebenen *Geistlichen Hirtenlieder* wird sogar auf die Anonymität „*etlicher Melodeyen*“ aufmerksam gemacht, „*welche von uns nicht erfunden sind . . . Und ob zwar ihre Erfinder uns nicht bewusst, so habe ich doch dir solches zu wissen thun gut befunden, damit du nicht denkest, wir haben uns mit fremden Federn zieren wollen und selbige vor unsere aussgegeben*“.

²⁴ Vgl. R. Eitner: *Biogr.-Bibliogr. Quellen-Lexikon*, Bd. 3, Leipzig 1900, S. 46—47.

²⁵ Vgl. F. Chrysander: *G. F. Händel*, Leipzig 1919, Bd. 2, S. 293.

²⁶ Vgl. u. a. M. Falk: *W. F. Bach*, Leipzig 1913.

²⁷ Im Vorwort seines 1700 erschienenen *Musikalischen Siebes* (bes. auch bez. der Unterschiebung eigener Werke unter die Autorschaft anderer, berühmter Komponisten).

alter und erst recht seit der Parodiemessen-Zeit bis ins 18. Jahrhundert den Aufbau auf bestimmten, möglichst bekannten und fremden Tonfolgen kompositionstechnisch und geradezu notwendig vorschrieben. Überhaupt schien hier in einem langen Entwicklungsgang die Hauptaufgabe kompositorischen Schaffens in der Bewältigung des Problems der Mehrstimmigkeit und in einer möglichst kunstreichen Durcharbeitung beliebiger, vorgegebener Werkelemente zu liegen²⁸; hieran wurde die eigentliche Meisterschaft des hervorragenden Komponisten gemessen und nicht in der möglichst eigenpersönlichen Erfindung der erforderlichen Keimzellen hierzu, wie dies auch noch weite Teile der Barockmusik bestimmt. Es war dies eine, ja mit die wichtigste Gemeinschaftsaufgabe der europäischen Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts.

Demgegenüber trat im großen Entwicklungsablauf eine grundsätzliche und entscheidende Wende erst mit der Verstärkung des Originalitätsbewußtseins im 18. Jahrhundert ein, das die Entdeckung des Eigenwerts der Melodie brachte; nunmehr mußte auch jedes noch so kleine Werkteil – gleich in welcher Ausformung und Verarbeitung – möglichst höchstpersönlicher Schöpfung sein. Es war persönlichster, ganz eigen-artiger Ausdruck, und die auch nur entfernteste Ähnlichkeit mit Tonfolgen anderer Komponisten wurde schließlich als ehrmindernd, als Plagiat empfunden.

Trotzdem läßt sich bereits im 17. Jahrhundert ein zunehmender Prozeß der Differenzierung der Plagiatvorstellungen erkennen, der bereits die Verwendung von Werkteilen erfaßt²⁹: Schon bei Heinrich Schütz zeigen sich derartige Ansätze, die auch die Verwendung einzelner Fremdelemente mit dem ehrenrührigen Begriff des „*Sich-Schmückens mit frembden Federn*“ begreifen³⁰ oder dies, wie bei Konrad Höffler, als „*mit fremder Sichel grasen*“ ansprechen³¹, ähnlich auch Printz, Kuhnau und Marburg; doch wird hier noch meist nicht so sehr die Tatsache der Verwendung fremder Werkteile an sich, sondern die mehr oder weniger fehlende eigenpersönliche Verformung dieser Elemente und „Bausteine“ verurteilt³². Es bleibt eben blos sklavische gestaltungslose Nachahmung. Werkmeister weist aber bereits auf die

²⁸ Vgl. zu dieser Entwicklung z. B. K. G. Fellerer: *Palestrina*, Regensburg 1930, S. 61: „Die künstlerische Originalität beschränkte sich in früheren Zeiten auf die Satzgestaltung, auch des fremden Materials, und die entsprechende Eingliederung und Verwertung des entlehnten Gutes. Die Übernahme fremder Themen zu selbständiger Gestaltung war im 16. Jahrhundert die Regel, und erst als die individuelle Gestaltung des Worts und Sinnsdrucks in den Mittelpunkt des Interesses rückte, da mußte sich die Komposition dieser rein musikalischen Bindung entledigen“; ähnlich ders. auch in *Mozart-Jahrbuch* 1952, S. 70.

²⁹ Für den ganzen Verlauf des 16. Jahrhunderts konnte ich bisher nur eine einzige Quelle für die bewußte Verurteilung bez. der Verwendung fremder Werk-Teile auffinden. Sie bleibt allerdings ganz merkwürdig; denn hiernach brandmarkte Kaiser Karl V. im Jahre 1556 Guerrero als Dieb und Plagiator, weil er fremde, ihm jedoch bekannte Passagen in dessen Werk zu erkennen geglaubt hatte. Sollte der sehr musikverständige Kaiser etwa den Charakter einer Parodiemesse Guerreros mißverstanden haben? Die spanische Originalstelle findet sich wiedergegeben in der alten spanischen Chronik des P. de Sandoval: *Historia de la vida y hechos del Imperador Carlos V.*, Bd. 2, Antwerpen 1681, § VII, S. 828.

³⁰ Vgl. das Vorwort im 2. Teil seiner *Symphoniae Sacrae*, Dresden 1647 bez. der Übernahme von Monteverdi-Themen.

³¹ Vorwort seiner 1695 erschienenen *Musikalischen Erstlinge für die Gambe*. „Ich protestire auch hiermit öffentlich, daß ich niemals gesuchet habe mit frembder Sichel zu grasen oder eines andern Arbeit abzustehlen. Es ist einem Prediger nicht verboten, eines andern seinen Text anders auszulegen, und wäre es, dass wider Verhoffen ein schon bekantes Thema ergreifen, so wird doch ohne allem Zweifel das Kleid anders ausstaffiret seyn, ob schon der Zeug von einerley Stücke ist“ (1).

³² Hier zeigt sich allerdings zugleich die Verzerrung der eigentlichen Plagiat- mit der hiervon zu unterscheidenden sog. Benutzungsproblematik; denn die Beseitigung des Plagiatverdachts (durch Genügen der Wahrheitspflicht bzw. Herkunftshinweis) vermag noch nicht die hiervon unabhängige Berechtigung zur Benutzung fremder Werkelemente zu geben.

entschuldigende Tatsache hin, daß jedenfalls ein „unbewußtes“ Plagiat von Werken nicht vorwerfbar sei³³.

Die Differenzierung von Plagiatvorstellungen erreicht schließlich in Matthesons urheberrechtlicher Konzeption einen Höhepunkt, wenn auch hier verschiedene Entwicklungsstufen zeit seines Lebens spürbar sind. Mattheson trennt die Plagiat- von der Benutzungsproblematik. Er weist u. a. sehr nachdrücklich auf die subjektive Komponente, den „Vorsatz“, bei der Bestimmung des Plagiatvorwurfs hin und geht endlich — entsprechend der immer stärkeren Voranstellung des Originalitätsgedankens — so weit, daß er ganz grundsätzlich jede, auch noch so eigenformende Verwendung von Fremdelementen ablehnt; nicht wenig reizvoll sind hierbei seine Darlegungen, zu denen er sich angesichts der Aufdeckung eines „Plagiats“ von Händel an einem seiner Opernwerke veranlaßt sieht.

Tatsächlich verschärfen sich denn auch im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Plagiatvorstellungen immer mehr auf breiter Grundlage und erfassen schließlich jede Form der Benutzung³⁴; Gluck und Sacchini streiten sich sogar lange um die an nähernde Ähnlichkeit ganz weniger Akkorde. Zugleich bilden sich dann u. a. auch Auffassungen über die Zulässigkeit des Musikzitats, wenn es in der ganzen Art seiner Anführung deutlich auf die fremde Urheberschaft hinweist und insoweit die Täuschung über die wirkliche Urheberschaft beseitigt.

c) Werkentstellung

Die Entwicklung ehrbestimmter Rechtsauffassungen in Verbindung mit dem Urhebernamentenrecht, wie dies seit der Renaissance auffällt, löste zugleich auch konkrete, urheberpersönlichkeitsrechtliche Vorstellungen über die Verletzung der Werke durch Entstellungen aus. Bereits Eike von Reggow hatte schon viel früher dieses Recht in Anspruch genommen, indem er vor Entstellungen seines Sachsenspiegels nachdrücklich warnte.

Bei den Komponisten läßt sich eine Wahrung dieses Urheber-Rechts eindeutig bereits bei Josquin Despres nachweisen, der sich scharf gegen die eigenmächtige Werkänderung durch Einfügung verfälschender Koloraturen wendet³⁵.

Am nachhaltigsten jedoch äußert sich ein dahingehendes Rechtsbewußtsein der frühen Tonschöpfer in den entsprechenden Druckvermerken auf ihren Werken: Sie geben zu erkennen, daß es sich um eine in Übereinstimmung mit dem Autor korrekte Ausgabe handelt; derartige Angaben, die besagen, daß der Komponist das Werk „selbst corrigiret“ habe, lassen sich im ganzen Verlauf des 16. Jahrhunderts u. a. bei Notendruckern von Elias Ammerbach, Orlando di Lasso, Jakob Regnart, Johann Macholdus, Johann Baptist Pinelli, Hieronymus Praetorius, Joachim a Burk wie auch bei Ambrosius Lobwasser oder Antonius Scandellus geben.

Der Straßburger Organist Bernhard Schmidt nimmt sogar schon, als Herausgeber verschiedener Werke des Clemens non Papa, Arcadelt, Richafort u. a., zur Frage

³³ In *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch*, Frankfurt u. Leipzig 1691, S. 19.

³⁴ Die umstrittene, scharfe u. z. Z. noch geltende Fassung des Lit.-Urheberrechts § 13 Abs. 2 verbietet speziell für Musikwerke „jede Benutzung, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird“. Demgegenüber bringt die gegenwärtige Urheberrechtsreform (vgl. § 20 des Min.-Entwurfs) den Grundsatz der freien Benutzung stärker zum Ausdruck.

³⁵ Nach einer Quelle von W. C. Printz bei J. Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 140 (zugleich in *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 242).

der Werkverfälschung durch Anpassung an den modernen Zeitgeschmack Stellung, indem er sehr ausdrücklich auf die „Auctoritet“ bzw. die Urheberlehre des Komponisten hinweist³⁶.

Erst recht wird in dieser Zeit die — später noch ausführlich behandelte — Verletzung des ausschließlichen Verwertungsrechts durch unbefugten Nachdruck wegen der hierdurch bedingten Gefahr einer Werkentstellung als ehrmindernde Rechtsverletzung von den Komponisten empfunden; so z. B. ausdrücklich in Form von Vorworten etc. bei Luther, Calvisius, Scheidt, Voigtländer, Schütz oder Albert.

3. Urheberverwertungsrechte

a) Honoraranspruch

Im Unterschied zu dem bisher behandelten und vorwiegend ehrbestimmten Komplex der unveräußerlichen Persönlichkeitsrechte standen der Ausbildung und praktischen Durchsetzung der mehr wirtschaftlichen Verwertungsrechte ganz besondere Schwierigkeiten entgegen: Schon die Verbindung eines Geisteswerkes mit profan-geldwerten Vorstellungen seitens der Urheber wurde — entsprechend einer aus dem Mittelalter her nachwirkenden und noch lange tiefverwurzelten Auffassung — als „Simonie“ angesehen³⁷. Neben diesen „inneren“, psychologischen Schwierigkeiten, die einer wirtschaftlichen Werknutzung durch die Komponisten anfangs im Wege standen, lagen äußere Hemmungen aber auch in der Tatsache der sozialen Bindung und Abhängigkeit der Tonschöpfer des 15. bis 18. Jahrhunderts. Diese Widerstände, die auch in der Kompositionspflicht vieler höfisch angestellter Komponisten beruhen, scheinen sich allerdings erst mit der zunehmenden „Merkantilisierung“ der Musikpflege und insbesondere erst im Jahrhundert des Absolutismus verstärkt zu haben³⁸.

All das aber muß unsere Achtung vor der erst jetzt quellenmäßig ersichtlichen breiten Ausbildung und Durchsetzung urheberverwertungsrechtlicher Vorstellungen durch die frühen Komponisten- (und überhaupt auch Autoren-) Generationen nur noch mehr wachsen lassen; sie waren eben nicht etwa noch zu unfähig hierfür, und hierin kann also keinesfalls die Ursache für die so auffallende Spätentwicklung der Urhebergesetzgebung gesehen werden³⁹.

Wider Erwarten lassen sich schon im 16. Jahrhundert Ansätze für die Durchbildung und praktische Anerkennung von Honoraransprüchen der Komponisten gegenüber den Druckern bzw. Drucker/Verlegern⁴⁰ finden. Immerhin sind mit der

³⁶ B. Schmid: *Einer Neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument . . .*, Straßburg 1577, Vorwort.

³⁷ Tatsächlich sind denn auch manche Komponisten bis ins 17. Jahrhundert hinein versucht, sich gegen den Vorwurf merkantiler Werknutzung ihrer Kompositionen zu wehren, insbesondere gegen den Vorwurf „Geltkram“ bzw. „privat Nutz und Gewinn“ hieraus gezogen zu haben (z. B. Michael Praetorius, 1610). Altenburg muß 1620 gegen den Verdacht des „Umbherstückens“ Stellung nehmen, und Esaias Reusner sieht sich gezwungen zu betonen, daß er „nemlich nicht etwa einen Gewinn davon haben“ wolle; ähnlich teilweise noch Kuhnau und Graupner. Doch scheint hier zunehmend das schließlich immer mehr entartete „Dedikationswesen“ bez. der Werkverwendung in Erwartung einer „Gegenverehrung“ angesprochen worden zu sein.

³⁸ Vgl. zu dieser Interessenwahrung der Komponisten gegenüber der Beschränkung ihrer Verwertungsrechte nachfolgend unter 4.

³⁹ In Wirklichkeit lag diese Unfähigkeit gerade bei den Juristen bzw. der herrschenden Rechtslehre der sog. Rezeptionszeit, die infolge des römisch-rechtlichen Einflusses (im Unterschied zum germanistischen „Rechts-Denken“) das Geistesgut bzw. zumindest Rechte hieran begrifflich nicht zu erfassen vermochte; die auf dieser Ebene wirksame und verhängnisvolle Vermengung des Sacheigentums am Druckwerk mit dem Recht am Geistesgut, die erst in der Rechtswissenschaft des 18. Jahrhunderts späte Abklärung erfuhr, hat hierin eine Ursache.

⁴⁰ Noch Gieseke, a. a. O., S. 14 u. 34 hält Honoraransprüche bzw. ihre Verwirklichung in dieser Zeit für völlig ausgeschlossen und kommt allein hieraus zum Fehlschluß bzw. einer Versagung jedweder, irgendwie urheberrechtlich beachtlicher Vorstellungen der Autoren bez. der wirtschaftlichen Werknutzung ihrer Geistesfrüchte.

Wende zum 16. Jahrhundert bereits erste, frühe Verlagsverträge bekannt, die eine rechtliche Ordnung der Beziehungen zwischen Autor und Drucker/Verleger zum Inhalt haben⁴¹; für den Musikbereich wurde neuerdings z. B. die bis ins einzelne gehende Vertragsregelung zwischen Carpentras und seinem Drucker Johann de Chamay aus dem Jahre 1532 bekannt⁴².

Eine regelrechte, vertragsmäßig zugesicherte Vergütung bietet erstmals der bereits erwähnte Sylvester Raid dem Komponisten 1539 bei der Verlagsplanung eines größeren Sammelwerks an; sie besteht zunächst in der damals immerhin beachtlich kostbaren Überreichung von geldwerten Freixemplaren⁴³, die von den Komponisten wiederum recht oft im Dedikationswege in klingende Münze umgesetzt wurden. Auch heute noch ist eine derartige Vergütung, die lediglich in einer mehr oder minder großen Anzahl von Autoren-Exemplaren besteht, zumindest nicht unbekannt; immerhin erfolgt hier eine gewisse geldwerte Gegenleistung. Im 16. und 17. Jahrhundert geschah das sehr häufig und brachte den Komponisten mitunter erheblichen Nutzen, zumal die Anzahl der Freixemplare bisweilen beachtlich schwankte. Aber auch Vergütungen in Form regelrechter Geldzahlungen für die Überlassung des Veröffentlichungsrechts sind in jener Zeit nachweisbar; sie bestätigen, daß der Honoraranspruch als solcher jedenfalls erkannt war und nur vom schwankenden „Marktwert“ der Komponisten bzw. ihrer Werke abhing, wie es schließlich heute nicht anders ist. So ist bekannt, daß Lasso über das Augsburger Bankhaus der Fugger beachtliche Geldeingänge aus der Veröffentlichung seiner Werke hatte, die u. a. aus dem renommierten Pariser Musikverlagshaus Le Roy & Ballard entsprangen, mit dem ihn nahe persönliche Beziehungen verbanden. Überhaupt ist Lasso bereits der Typ des souverän mit allen wichtigen europäischen Musikverlagen (in Deutschland vor allem Berg, München und Gerlach, Nürnberg) in Geschäftsbeziehung stehenden Komponisten. Ein sehr sprechendes Beispiel für die Wahrnehmung von Honoraransprüchen als Gegenleistung für die Übertragung der Veröffentlichungs- bzw. Druck- und Verlagsbefugnis bietet eine auffallende Quelle bei Samuel Scheidt: Er gibt geradezu in öffentlicher Ankündigung seine Bereitschaft bekannt, gegen Entgelt das Recht zur Veröffentlichung an Verleger oder Drucker zu übertragen; der ausdrückliche, quellenmäßige Nachweis einer derartigen Einstellung der Komponisten war, wie erwähnt, bisher von der Urheberrechtslehre für unmöglich gehalten worden⁴⁴. In einem Vorwort „An die Herrn Buchführer und Verleger“, das seinen 1635 in Hall/Sachsen beim Drucker/Verleger Melchior Oelschlegel erschienenen *Geistlichen Concerten*, Teil 3, vorangesetzt ist, weist Scheidt darauf hin, daß er noch weitere „Gesänge“ komponiert habe, die noch der Veröffentlichung harreten; er bemerkte dann jedoch, daß er „dazu aber noch keinen Verleger habe. Als ist mein bitten, es wollen sich die Herren Buchführer und Verleger, die hierzu Lust, bey mir angeben, soll mit ihnen also dann der Billigkeit nach gehandelt werden“. Insofern sind also auch die Äußerungen vieler Komponisten zu verstehen, die zum

⁴¹ Vgl. hierzu die Ausführungen im Rahmen der unter Anm. 7 angegebenen Veröffentlichungen.

⁴² Vgl. die Hinweise in MGG, Bd. 2, S. 867.

⁴³ Hier handelte es sich also sogar um eine Überreichung des ganzen umfanglichen Werkes jeweils an die Verfasser der einzelnen Beiträge.

⁴⁴ Vgl. z. B. noch neuerdings die sehr grundsätzliche Meinung L. Gieseke, a. a. O., S. 54–55, wonach den Autoren noch keinerlei übertragbares Ausschließlichkeitsrecht an ihren Schöpfungen bewußt gewesen sei bzw. das Verlagsrecht nicht als derivativ durch den Verleger vom Autor erworben behandelt worden sein könne, sondern ein Recht lediglich erst durch den Druck originär beim Drucker oder Verleger entstanden sei.

Ausdruck bringen, daß sie für ihre Mühe und Arbeit auch wirtschaftlichen Genuß von ihren Werken haben wollten; so z. B. die Einstellung Heinrich Alberts, der seine Schöpfungen reizend als „*Schäfchen*“ bezeichnete, die ihm „*Milch und Wolle*“ geben könnten und müßten. Parallel zeigen ebenfalls die Archivquellen für den literarischen Bereich, daß das Autorenhonorar — wenn auch entsprechend dem persönlichen Durchsetzungsvermögen schwankend — zumindest nicht unbekannt war und das Entgelt bildete für die Übertragung der Druckbefugnis; das äußert sich u. a. auch in Quellen wie „*von den Authoribus bono titulo zu drucken umb sein pahres geldt erkaufft*“ oder „*uf etzliche jahrlang an sich erkauffte Verlagsrecht von David Herlitti Calendaria*“⁴⁵.

Unabhängig hiervon — und doch in diesem Zusammenhang beachtlich — lief die Honorarentwicklung bezüglich der Honorare, welche die Komponisten für die auftragungsgemäße bzw. gewünschte Erstellung von verschiedenen Fürsten — meist auch fremder Höfe — oder anderen Kunstmäzenen erhielten: Zwar war das Honorar hier, entsprechend seiner ursprünglichen Bedeutung, „Ehrengeschenk“ als Anerkennung für die schöpferische Leistung; doch enthielt es sehr bald auch, zumindest zum Teil, eine gewisse Gegenleistung für die mit der Werkübergabe mitunter stillschweigend oder ausdrücklich eingeräumten Verwertungsmöglichkeiten, die wenigstens die unbeschränkte Aufführung des Werkes im höfischen Bereich erfaßte⁴⁶. Aber auch hier zeigt sich vom 15.—18. Jahrhundert allmählich ein ständiger Bedeutungsschwund des „Honorar“-Begriffs, der schließlich immer mehr zu einem profan-geldwerten Anspruch des Künstlers versachlicht wird. Die Archive bieten hierzu ein überreiches und größtenteils noch unerschlossenes Material.

Im Endergebnis bestätigt sich quellenmäßig das Bild, daß die Komponisten eben nicht etwa noch unfähig waren, wirtschaftliche Vorstellungen bei der geldmäßigen Nutzung ihrer Werke zu entwickeln, sondern vielmehr hierbei ganz bestimmte Honoraransprüche frühzeitig ausbildeten, die ein Entgelt für Rechtsübertragungen darstellten. Inwieweit eine tatsächliche Durchsetzung dieser Ansprüche gegenüber Druckern möglich war, blieb allerdings noch ganz dem subjektiven Einwirkungsvermögen und der betr. Persönlichkeitsstärke der Komponisten — nicht zuletzt aber auch ihrem musiksöpferischen Ruf und Rang — vorbehalten.

Sofern jedoch bisher in Juristenkreisen den Komponisten infolge angeblich noch fehlender Honorarvorstellungen überhaupt die Erwägung oder gar Möglichkeit der persönlichen Durchsetzung einer wirtschaftlichen Werknutzung im 16. und 17. Jahrhundert abgesprochen wurde, so sei bereits hier auf die überreiche Anzahl jener Tonschöpfer dieses Zeitraumes hingewiesen, die zur urheberrechtlichen Sicherung eben dieser wirtschaftlichen Werkverwertung, und sogar höchstpersönlich, abschließliche Schutzrechte erwirkten (vgl. hier die Übersicht der Anlage).

⁴⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen in den unter Anm. 7 erwähnten Abhandlungen.

⁴⁶ Das bedeutet noch nicht die Anerkennung eines selbständigen „Aufführungsrechts“ zu derartig frühem Zeitpunkt: Dieses konnte sich erst als wirtschaftliches Recht durchsetzen, nachdem mit der Wende zum 18. Jahrhundert die öffentlichen Aufführungen gegen Eintrittsgeld einsetzen. Vielmehr war hiermit ganz generell das potenzielle Recht zur beliebigen Werknutzung begriffen, wobei natürlich in der Praxis die Komponisten meist, trotz Werkübergabe, vom Recht einer späteren eigenpersönlichen Veröffentlichung Gebrauch machten. Scandellus allerdings fragte 1568 in einem Antrag an den Kurfürsten von Sachsen ausdrücklich an, ob ihm die Werknutzung durch Veröffentlichung jener Werke gestattet würde, die er in dienstlicher Eigenschaft für den Kurfürsten geschaffen hatte und die also dementsprechend mit der Abgabe auch honoriert worden waren.

c) Veröffentlichungs- und Vervielfältigungsrecht

Die bisherige Urheberrechtslehre versagte den Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts jedes Bewußtsein, mit ihren Schöpfungen zugleich ein ausschließliches Verwertungsrecht als „Recht“ innezuhaben. Dies sollte erst auf dem Boden der von der Rechtswissenschaft des 18. Jahrhunderts entwickelten Lehre vom „geistigen Eigentum“ möglich gewesen sein, wonach die Geistesschöpfungen als körperlich-sachähnliche Gegenstände behandelt wurden.

In Wirklichkeit zeigen die Quellen, daß die Komponisten wie überhaupt die Autoren das Urheber-Recht der ausschließlichen Verwertungs- und Verfügungsmacht spätestens schon im 16. Jahrhundert, mit dem sich ja weite Nutzungsmöglichkeiten durch die Erfindung des Notendrucks anbahnten, als selbständiges, ursprüngliches, vermögenswertes und übertragbares Recht empfanden, das unmittelbar mit der Werkschöpfung zugleich zur Entstehung kam. Dieses wichtigste Recht aus dem Komplex der Urheberbefugnisse war für sie von derart besonderem Wert, daß sie es gegen Rechtsverletzungen durch besondere obrigkeitliche Schutzrechte absicherten bzw. zur äußerlich-formellen Anerkennung brachten. Dies sogar in ungewöhnlich großer Zahl, wie die später angeführten Quellen zeigen.

Das mit der mühevollen Werkschaffung originär und verdient erworbene Alleinverwertungsrecht der ausschließlichen Veröffentlichungs- und Vervielfältigungsbefugnis stand überhaupt im Mittelpunkt ihrer Urheberinteressen.

Es wäre deshalb verfehlt zu glauben, und würde dem eigentlichen Rechtsbewußtsein der Komponisten dieser Zeit unrecht tun, wenn man der Auffassung wäre, die Urheber hätten mit der Übergabe ihrer Werke an die befugten Drucker oder Verleger zwecks Veröffentlichung lediglich die „kaufartige“ Eigentumsübertragung am papierenen Manuskript vor Augen gehabt; so mag sich das Bild vielleicht dem römisch-rechtlich geschulten Juristen jener Zeit geboten haben, der aus seiner Vorstellungswelt heraus die schwer „faßbaren“ urheberrechtlichen Tatbestände noch nicht in sein streng materialistisches Rechtssystem einordnen konnte (zumal es hierfür auch gar nicht aufnahmefähig war).

Die modern anmutende und im Unterschied hiervon nahezu „germanisch-rechtliche“ Auffassung der Komponisten kommt demgegenüber in zahlreichen Quellen zum Ausdruck, wonach die ausschließliche Verfügungsmacht über das geschaffene Werk bereits als selbständiges, eigen-artiges Recht „an sich“ empfunden wurde: Das drückt sich in den vielen Angaben auf den Titeln alter Notendrucke aus, die diese rechtmäßig an den Drucker oder Verleger übertragene Befugnis ansprechen mit Formulierungen wie z. B.: „*Cum Consensu Auctoris*“, „*permissu auctoris*“, „*mit des Authorn Bewilligung*“, „*authore concessio*“ u. ä. Diese aufschlußreichen Vermerke finden sich im 16. und 17. Jahrhundert u. a. auf Werken der Komponisten Bakfark, Dressler, Lasso, Ivo de Vento, Regnard, Sale, Aichinger, Albert, Stadlmayr oder Schütz⁴⁷. Die Tatsache ihres Vorhandenseins spricht für sich. Für den Drucker oder Drucker/Verleger brachten diese Angaben natürlich eindeutig die Berechtigung bzw. den offenen Nachweis der ordnungsgemäß vom Komponisten erworbenen Befugnis zur Veröffentlichung zum Ausdruck. Zugleich lag hierin sicher auch ein Beweis für die werkgetreue Art der Darbietung. Eine derartige Bezeichnung für das wichtigste

⁴⁷ Vgl. die exakten Quellenangaben im Rahmen der unter Anm. 8 angegebenen Veröffentlichungen.

Urheber-Recht schlechthin findet sich übrigens auch in Vermerken des kaiserlichen Reichshofrats bei der antragsgemäßen Erteilung von Nachdruckprivilegien an Verleger bzw. Drucker als Schutzerfordernis (z. B. „*apponat consensus auctoris*“). Sogar schon im Jahre 1544 hatte dieser „Autoren-Konsens“ als Ausdruck für den Erwerb des Urheberverwertungsrechts – wenn auch vorübergehend – Aufnahme gefunden in einer frühen Nachdruckprivilegien-Verordnung Venedigs.

Auf diesen Konsens als selbständiges, übertragbares Recht des Urhebers wird auch ganz entscheidungserheblich in einem komplizierten Prozeß abgestellt, der wegen des Nachdrucks von Werken Orlando di Lassos zwischen den Musikverlagen Berg und Gerlach in den Jahren 1581 bis 1582 lief und der sogar vor den Wiener Reichshofrat kam: Ausschlaggebend war hier, unabhängig von der zudem komplizierten und hier verwirrend hineinspielenden Privilegien-Problematik, ob der ordnungsmäßige Rechtserwerb vom Urheber Lasso nachgewiesen werden konnte.

d) Nachdruck-Verurteilung durch die Komponisten

Das obenerwähnte Rechtsempfinden der Tonschöpfer bestimmte aber auch ihre Einstellung zu den im 16. und 17. Jahrhundert vielfach vorkommenden Nachdrucken: Sie wurden von ihnen als Rechts-Verletzungen empfunden, die das ausschließliche Werknutzungsrecht des Urhebers gefährlich beeinträchtigten, ja ihn um die Früchte seiner Arbeit brachten. Bereits Luther äußert sich hierzu sehr nachdrücklich, indem er nicht so sehr auf die hierdurch bedingte Ehrbeeinträchtigung, sondern auch die wirtschaftliche Schädigung hinweist: „... *es ist ja ein ungleich ding, daß wir arbeit und kost darauf wenden und ander sollen den genoß und wir den schaden haben.*“ In scharfer Form lassen sich ähnliche Warnungen und Äußerungen auch bei Samuel Scheidt, Michael Altenburg, Gabriel Voigtländer, Heinrich Schütz und Heinrich Albert nachweisen; meist sind sie den Vorworten der Notendrucke zu entnehmen.

e) Schutzdurchsetzung der Komponisten

An dieser Stelle sei zunächst ein kurzer Blick auf die überraschende Vielzahl der von den Komponisten bewirkten Rechtssicherungen gestattet, wie dies in der Zusammenstellung der Anlage erstmals der Musikforschung dargeboten werden kann. Allein die ungewöhnliche und unerwartete Massierung dieser Rechtsdurchsetzungen beeindruckt und läßt zahlreiche neue soziologische wie psychologische Erkenntnisse zu, gleich welche speziell „urheberrechtliche“ Bedeutung ihnen zukommen mag.

Da es sich indes bei den vorerwähnten Rechtswahrungen der Komponisten (wie Autoren insgesamt) um ein sehr umfangreiches und äußerst vielschichtiges Gebiet handelt, das bereits in anderen Veröffentlichungen ausführlich behandelt wurde⁴⁸, können in dem hier gezogenen Rahmen nur ganz wenige Gedanken ausgeführt werden, die das allgemeine Verständnis der neu aufgedeckten Rechtsentwicklungen erleichtern sollen:

Infolge des im 16. und 17. Jahrhundert noch fehlenden gesetzlichen Urheberschutzes blieb den Komponisten zu Sicherung gegen Rechtsverletzungen ihres ausschließlichen Werknutzungsrechts lediglich der in bisheriger Beurteilung nur äußerst fragwürdige Privilegienweg (durch sog. Nachdruckprivilegien). Fragwürdig, weil es sich

⁴⁸ Vgl. die unter Anm. 7 angeführten Arbeiten.

beim Privilegienwesen, entsprechend der mittelalterlich-feudalen Herkunft, um völlig willkürliche, rechtlich unqualifizierbare und mehr oder weniger doch ungerechte Einzelbevorzugungen weniger Begünstigter vor anderen minder Glücklichen zu handeln schien. Überhaupt schienen hiervon lediglich die Drucker und Verleger positiv betroffen zu sein, deren Gewerbeschutz vorrangig bei derartigen Verleihungen berücksichtigt zu werden schien.

Dieses Bild schien das Nachdruckprivilegienwesen nach bisheriger Auffassung durchweg im Europa jener Zeit zu bieten.

Nun konnten allerdings, speziell für den deutschen Bereich, neuere Archivforschungen bereits auf dem Gebiet des frühen Erfinderschutzes zeigen, daß hier das Durchsetzungsvermögen der schöpferischen Kräfte bereits im 16. Jahrhundert diese äußere Form eines willkürlichen Privilegienwesens durchbrach und ein allgemeines antragsgebundenes Rechtsschutz-System schuf, das jedem Erfinder offen stand und das auf sachliche, fast patentrechtliche Erteilungsvoraussetzungen abstellte⁴⁹. Auch Hassler bediente sich zum Schutze seines neu erfundenen Orgelautomaten dieser Erfinder-Privilegien, die mit dem ursprünglichen Privilegienwesen nur noch den äußeren Namen gemein hatten und praktisch schon frühe Vorstufen unserer heutigen Patente waren. In Deutschland ging diese vorwiegend kaiserliche und kursächsische Rechtsentwicklung allerdings wieder unter den Folgen der Rechtszersplitterung des Dreißigjährigen Krieges verloren.

Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich nunmehr aber auch, jedenfalls zunächst für den deutschen Bereich, innerhalb des bisher nur sehr geringgeschätzt beurteilten Nachdruckprivilegienwesens: Neue Forschungen zeigen, daß in unerwartetem Ausmaß gerade Autoren unmittelbar auf diesem Wege ihre Rechte durchsetzten und zur Anerkennung brachten. Vor allem: Ihr massiertes Durchsetzungsvermögen erzwang bereits während des 16. Jahrhunderts ein regelrechtes Urheberrechtssystem, das am besten verständlich wird, wenn man seine auffallende Ähnlichkeit zur später in England gesetzlich fixierten sogenannten „Copyright“-Praxis berücksichtigt⁵⁰. Tatsächlich wurde in der kaiserlichen Rechtspraxis ein allgemeines Antrags- und Anmeldeverfahren für die Urheber durchgesetzt, das jedem Autoren für den formell-ausdrücklich kraft Urkunde anerkannten Schutz seiner Werke offen war; die Berechtigung zur Führung eines Schutzvermerks, der uns noch jetzt in Form von „*Cum gratia et privilegio caesaris Mayest.*“ u. ä. auf frühen Notendruckten entgegentritt, ist insofern und überraschenderweise nichts anderes als der heutige „C“-Vermerk bei dem Urheberschutz-System englischer Prägung⁵¹. Allerdings ging

⁴⁹ Vgl. hierzu H. Pohlmann: *Neue Materialien zur Frühentwicklung des deutschen Erfinderschutzes im 16. Jahrhundert*, in Zeitschrift f. Gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht 1960, S. 272—283.

⁵⁰ In diesen Privilegkunden für die Autoren und Komponisten wurde bereits die schöpferisch-geistige Leistung mit „*studio atque ingenio*“ etc. rechtlich ausdrücklich gewürdigt und anerkannt.

Aber auch bei den nunmehr ebenfalls unter Copyright-Gesichtspunkten mehr verständlich werdenden kaiserlichen Verleger- und Drucker-Privilegien stand in Wirklichkeit — und im Unterschied zur bisherigen Auffassung — nicht die gewerblich verhaftete Druckunternehmung im Vordergrund der eigentlichen Schutzbegründung, sondern die Tatsache der „Veröffentlichung“! Zu Hunderten zeigen daher die Urkundentexte bei Autoren wie Verlegern die entscheidenden Vermerke wie: „*in lucem edere*“, „*veröffentlichen*“, „*ans offene Licht bringen*“, „*in öffentlichen Druck veranlassen*“ usw.

⁵¹ Gleiche Merkmale liegen nicht nur in der Tatsache eines allgemeinen, jedem offenen Antrags- und Anmeldeverfahrens, sondern auch der generell gleichen Gebührenzahlung, der, wenn auch bisweilen noch schwankenden Schutzfrist, der Führung des Schutzvermerks und der Eintragung der Werke in bestimmte Register (hier sog. Reichsregister). Hierdurch gewinnt überhaupt das ganze Nachdruckprivilegienwesen in Deutschland völlig neue Aspekte, da unter den gleichen Copyright-Merkmalen auch die Verleger-Drucker-Privilegien verständlich werden.

auch hier wieder diese frühe Rechtsentwicklung verloren bzw. erfuhr zunehmende Auflösung durch die Vermengung mit der Zensurpraxis und die Verstärkung absolutistischer Tendenzen; sie konnte ohnehin nicht zu einer gesetzlichen Regelung kommen infolge der auch hier beeinträchtigenden Rechtsverwirrung und Dezentralisierung Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Kriege. Im Unterschied zu diesem copyright-ähnlichen Urheberschutz-System kraft Eintragung und Anmeldung von Rechten brachte die andersartige geistige Eigentumslehre des 18. Jahrhunderts einen automatischen Gesetzesschutz, der nicht von einer Anmeldung abhängig war und das Geistesgut, wenn auch unter Verlust mancher persönlichkeitsrechtlicher Bindung, entsprechend dem Sacheigentum behandelte.

Die deutschen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts hatten an dieser frühen Urheberschutzentwicklung kraft eigenen Durchsetzungsvermögens erheblichen Anteil. Für den übrigen europäischen Bereich zeigt sich diese Entwicklung allerdings, die bezüglich der massierten Rechtsdurchsetzung nur in Frankreich eine auffallende Parallele hat⁵², nur in sehr großen Abschwächungen.

Mit der urkundenmäßigen Anerkennung ihres Urheberrechts hatten die Komponisten zugleich ein beachtliches Instrument zur sofortigen Strafvollstreckung („*aus aignem Gewalt*“) gegenüber Rechtsverletzungen⁵³; praktisch kamen hierfür nur Frankfurt und Leipzig in Frage, weil sich hier die Rechtsverletzungen wegen der periodischen Büchermessen am ehesten konzentrierten und deshalb auch besser verfolgen ließen. Und viele Komponisten besaßen die hier gültigen kaiserlichen oder kursächsischen⁵⁴ Schutzrechte, wie die Übersicht zeigt.

Aber auch im Verhältnis zu den Verlegern und Druckern war das Komponistenprivileg von starkem Wert, sofern die Komponisten nicht selbst das Risiko eines kostenreichen Eigenverlags wagten. Einmal verstärkte schon, auch im wirtschaftlichen Interesse des Druckers, die Schutzabsicherung wegen der Minderung der Verletzungsgefahr die Chance der Drucklegung; zum andern aber hatte die Übertragung des Veröffentlichungsrechts hierdurch einen entsprechend höheren Wert, was auch in der Honorarfrage beachtlich wog⁵⁵.

Bei dieser frühen Rechtsschutzpraxis zugunsten der Komponisten, wie sie besonders in der Übung des kaiserlichen Reichshofrats zur Ausformung kam, finden sich sogar äußerst moderne urheberrechtliche Anschauungen, die fast der gegenwärtigen Urheberrechts-Reform entnommen sein könnten: Nicht nur Komponisten an sich erreichten Urheberrecht, sondern auch die Aussetzung des Generalbasses wurde bereits selbständig als schutzwürdig angesehen⁵⁶; so erhielt z. B. der Würzburger Organist Gaspar Vicentius am 15. Februar 1624 ein kaiserliches Schutzrecht für seine, nach eigener Angabe erstmals nach neuer Methode durchgeführte Generalbaß-Aussetzung von Lassos „*Magnum Opus*“, das 1625 „*Typis ac Sumptibus*

⁵² Auch hier wurde allerdings der urheberrechtliche Gehalt dieser frühen und bez. Registereintragung und Schutzvermerk ebenfalls copyright-ähnlichen Urheberschutzentwicklung zunehmend durch die Verbindung mit dem Zensurwesen aufgelöst.

⁵³ Heinrich Albert konnte nachweisbar, gestützt auf seine vollstreckbare (Privileg)-Urkunde, äußerst wirksam gegen Nachdrucker vorgehen und eine Beschlagnahme aller Werke erreichen.

⁵⁴ Vgl. speziell hierzu das neue, auch musikologisch interessante Archivmaterial bei H. Pohlmann: *Die kur-sächsischen Komponistenprivilegien*, in AfMw 1961, Heft 2.

⁵⁵ Vgl. hierzu bereits F. Lehne; *Zur Rechtsgeschichte der kaiserlichen Druckprivilegien*, in Mitt. d. Österr. Inst. f. Geschichtsforschung 1939, S. 401.

⁵⁶ Vgl. zu dieser erst jüngst abgeklärten Frage die Gutachten von K. G. Fellerer und K. Runge, in GEMA-Nachrichten 1958, Nr. 41, S. 29–39.

Johannis Volmari“ in Würzburg erschien. Auch die quellenmäßige Erarbeitung von Urtexten, oft unter behutsam „wissenschaftlich-sichtender Tätigkeit“, betrachtete man wegen des hier aufgewandten „studio atque ingenio“ bzw. „diligentia et accurantia“ für rechtlich schutzwürdig⁵⁷; z. B. bei Salminger, Joannelli oder Besardus. Ebenso wurde auch (im literarischen Bereich) die Übersetzerleistung für selbständig schutzfähig und schutzwürdig gehalten.

Im Endeindruck bezüglich der Komponistenprivilegien bleibt nachhaltig die neue und überraschende Erkenntnis, daß es einer unerwartet großen Zahl von Komponisten kraft eigenen Durchsetzungsvermögens möglich war, eine rechtliche Anerkennung und Absicherung ihres Alleinverwertungsrechts zu erwirken. Die Namen erfassen unbekannte, „kleine“ wie auch ebenso ganz berühmte Komponisten. Trotzdem kann es sich aber nur um eine allererste Bestandsaufnahme des einschlägigen Archivmaterials handeln, das in Zukunft noch weiter bereichert werden dürfte.

4. Kampf gegen die Beschränkung der Verwertungsrechte

Nicht nur gegen Rechtsverletzungen durch unbefugten Nachdruck vermochten sich die Komponisten wirksam durchzusetzen: Die Wahrnehmung ihrer Urheberinteressen kollidierte zunehmend und im gleichen Maße, wie die Merkantilisierung der öffentlichen Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert fortschritt, mit jenen Sozialbindungen, die durch die Natur ihrer Anstellungsverhältnisse gegeben waren; diese schienen sich im Zeitalter des Absolutismus bzw. im 18. Jahrhundert gegenüber dem 16. eher zu verstärken. Jedenfalls aber bedingten sie recht oft eine, mitunter sogar ausdrücklich im Anstellungsvertrag festgelegte Beschränkung der Urheberverwertungsrechte; Beispiele derartiger Verträge lassen sich bei Scandellus, Lechner, M. Praetorius, Froberger, Haydn und Telemann geben.

Es ist wieder sowohl soziologisch wie auch urheberrechtlich bemerkenswert, wie nachhaltig sich trotzdem die Komponisten gegen diese Widerstände durchzusetzen vermochten, die besonders im 18. Jahrhundert kulminierten. Beispielhaft hierfür die Prozesse Telemanns gegen derartige Widerstände, die in der Eigenart damaliger Anstellungsverhältnisse lagen⁵⁸ und noch bei Philipp Emanuel Bach ihre Fortsetzung finden; auch „Kleinkomponisten“, die in gleicher Weise bei allen hier untersuchten Rechtswahrungen vertreten sind, wagten mutig und erfolgreich gegen diese Beschränkungen vorzugehen, z. B. Johann Heinrich Rolle⁵⁹.

Ebenso nachdrückliche Interessendurchsetzungen, z. T. in sehr umfangreichen Prozessen, zeigen u. a. auch die Erben Graupners beim Kampf um dessen musikalischen Nachlaß⁶⁰ oder z. B. Jomelli⁶¹. Das ganze, so kurze Leben Mozarts ist ein Ringen mit diesen sozialen Fesseln⁶².

⁵⁷ Vgl. hierzu bereits K. Vötterle: *Aufführungsschutz musikwiss. Editionsarbeiten*, in *Mf* 1957, S. 246 ff. und H. Unverricht: *Die Situation d. Urheberschutzes f. musikwiss. Ausgaben*, in *Mf* 1958, S. 1 ff. sowie vorstehend erwähnte Arbeiten von Fellerer und Runge.

⁵⁸ Vgl. hierzu H. Pohlmann: *Telemann und das Urheberrecht*, Schriftenreihe der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Bd. 3, 1961.

⁵⁹ Vgl. die noch wenig bekannte Arbeit von E. Valentin: *J. H. Rolle*, in *Sachsen u. Anhalt, Jahrbuch d. Hist. Komm. f. Sachsen*, Bd. 9, 1933, S. 116–117.

⁶⁰ Vgl. W. Nagel in *SIMG*, Jahrg. 10, S. 610 ff.

⁶¹ Vgl. M. Fürstenau: *Zur Geschichte d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Dresden 1862, S. 115 ff.

⁶² Vgl. H. Pohlmann: *Mozart und das Urheberrecht*, *Acta Mozartiana* 1959, S. 22–31.

5. Aufführungsrecht

Als zeitlich letztes Werknutzungsrecht kam das Aufführungsrecht zur Ausbildung und rechtlichen Anerkennung. Das lag nicht etwa an fehlenden Rechtsvorstellungen der Urheber, sondern ganz einfach an der Tatsache, daß die allgemeine Entwicklung der Musikpflege öffentliche Aufführungen gegen Eintrittsgeld erst mit der Wende zum 18. Jahrhundert durchzuführen begann. Dieser Prozeß steht ja in Verbindung mit der Ablösung der höfischen durch die breite bürgerliche Musikpflege⁶³.

Immerhin erforderte es einen beachtlichen psychologischen wie soziologischen Schritt der Komponisten, Eintrittsgelder für die Aufführung ihrer Werke — mitunter gar selbst an der Kirchentüre stehend — zu verlangen. Hier zeigen sich aber auch zugleich die ersten Vortypen eines „freieren“ wirtschaftlichen Unternehmertums bei den Komponisten; so z. B. im Einsatz von Reinhard Keiser, von Händel, Telemann oder Gluck.

Ein starker Impuls für die Ausbildung des Aufführungsrechts als eines besonderen Urheber-Rechts ging von Frankreich aus: Hier war es bereits im Verlauf des 17. Jahrhunderts zur frühen, gewohnheitsrechtlichen Übung geworden, den Komponisten ausdrücklich gesonderte Geldansprüche bzw. Beteiligungen an der opernmäßigen Aufführung ihrer Werke an Pariser Bühnen einzuräumen. Corneille trennte bereits sehr bewußt dieses merkantile Aufführungsrecht beim Verkauf seiner Werke von den übrigen wirtschaftlichen Urheberbefugnissen ab. Tatsächlich fand auch das Aufführungsrecht zuerst in Frankreich, im Jahre 1791, gesetzliche Anerkennung.

III. ERGEBNIS

Eine völlig neue Sicht bezüglich der Stellung der Komponisten in der Urheberrechtsentwicklung bahnt sich an: Sie ermöglicht eine sehr späte Rechtfertigung ihres wirklichen und so eindrucksvollen Urheberrechtsbewußtseins. Im Unterschied zur bisherigen Auffassung bringen dabei neue Archivquellen den überraschenden Nachweis, daß die Komponisten bereits seit der Renaissance wesentliche Rechtsvorstellungen unseres modernen Urheberrechts entwickelt hatten und ihre Urheberinteressen geradezu systematisch durchzusetzen vermochten, trotz aller Widerstände.

*

ENTWICKLUNGSÜBERSICHT¹ DER VON DEN KOMPONISTEN IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT PERSÖNLICH DURCHGESETZTEN SCHUTZRECHTE

I. Deutschland²

1511 Arnold Schlick (kaiserl.)	1559 Melchior Neusidler (kaiserl.)
1535 Hans Neusidler (kaiserl.)	1565 Petrus Massenus von Massenbergl (kaiserl.)
1539 Sigmund Salminger (kaiserl.)	1565 Pietro Joannelli (kaiserl.)
1543 Hans Neusidler (kaiserl.)	1565 Valentin Bakfark (kaiserl.) ³

⁶³ Vgl. hierzu u. a. E. Preussner: *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel 1950.

¹ Diese Übersicht kann naturgemäß nur eine erste Grundlegung für weitere Forschungsarbeiten sein.

² Unter vorwiegender Auswertung von Beständen des Österr. Haus-, Hof- u. Staatsarchivs Wien, sowie des Sächs. Landeshauptarchivs Dresden. Bez. der ausführlichen Fundstellenangaben etc. vgl. meine bereits erwähnten Veröffentlichungen.

³ Bakfark erhielt 1565 auch poln. Schutz.

- | | |
|--|---|
| 1566 Christian Hollander ⁴ | 1628 Johann Hermann Schein (kursächs.) |
| 1581 Orlando di Lasso (kaiserl.) ⁵ | 1628 Heinrich Schütz (kursächs.) |
| 1588 Jacob Handl (kaiserl.) | 1630 Christoph Straus (kaiserl.) |
| 1591 Hans Leo Haßler (kaiserl.) | 1637 Michael Lohr (kursächs.) |
| 1592 Franciscus Sale (kaiserl.) | 1637 Heinrich Schütz (kaiserl.) |
| 1593 Franciscus Sale (kaiserl.) | 1638 Kaspar Kittel (kursächs.) |
| 1594 Sethus Calvisius (kursächs.) | 1638 Johann Stoppius (kaiserl.) ⁶ |
| 1598 Johann Steuerlein (kursächs.) | 1640 Johann Stoppius (kaiserl.) |
| 1600 Friedrich Scharding (kaiserl.) ⁶ | 1642 Heinrich Schütz (kaiserl.) |
| 1601 Melchior Vulpius (kaiserl.) ⁶ | 1642 Heinrich Albert (brandb.) ⁷ |
| 1601 Melchior Vulpius (kursächs.) | 1648 Heinrich Albert (kaiserl.) |
| 1603 Joan Baptist Besardus (kaiserl.) | 1651 Johann Stoppius (kaiserl.) |
| 1604 Ferdinand und Rudolf Lasso (kaiserl.) | 1651 Laurentius Erhard (kursächs.) |
| 1604 Adolf Weyßenhan (kaiserl.) | 1662 Andreas Hammerschmidt (kursächs.) |
| 1610 Sethus Calvisius (kaiserl.) | 1689 Jacob Kremberg (kaiserl.) |
| 1611 Melchior Vulpius (kursächs.) | 1689 Jacob Kremberg (kursächs.) |
| 1611 Johann Groppengießer (kursächs.) ⁶ | 1699 Ferdinand Ignatius Hinterleitner
(kaiserl.) |
| 1613 Christoph Straus (kaiserl.) | 1756 Johann Adolf Hasse (sächs.) |
| 1617 Johann Hermann Schein (kursächs.) | 1826 Carl Maria v. Weber (sächs.) |
| 1625 Gaspar Vincentius (kaiserl.) | |

II. Frankreich

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1575 Orlando di Lasso | 1684 Honoré Dambruis |
| 1581 Orlando di Lasso | 1686 Marin Marais |
| 1582 Orlando di Lasso | 1687 Jean Rousseau |
| 1658 René Ouvrard ⁸ | 1688 André Raison |
| 1658 Guillaume Gabriel Nivers | 1689 J. Henry d'Anglebert |
| 1661 Bénigne de Bacilly | 1689 Jacques Boyvin |
| 1661 François Martin | 1690 François Couperin de Crouilly |
| 1668 Bénigne de Bacilly | 1690 Gillès Jullien |
| 1669 Denis Gaultier | 1692 Marin Marais |
| 1670 Jacques Chambonnières | 1695 Jean de Bousset |
| 1670 Francisco Corbetta | 1695 Etienne Loulie |
| 1673 Francisco Corbetta | 1697 Claude Masson |
| 1675 Nicolas Le Bègue | 1698 Jacques-Denis Thomelin |
| 1677 René Ouvrard | 1699 Pierre Freillon-Poncein |
| 1677 Jean-Jacques Souhaitty | 1699 Jean Rousseau |
| 1683 Bénigne de Bacilly | 1699 Raoul Auger Feuillet ⁹ |
| 1684 Jean Le Brun | |

III. Übriges Europa

- | | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| 1555 Francisco Guerrero (span.) | 1642 Heinrich Albert (poln.) |
| 1559 Pedro Vila (span.) | 1642 Heinrich Albert (schwed.) |
| 1565 Valentin Bakfark (poln.) | 1684 Pedro Vilella (span.) |
| 1642 Gabriel Voigtländer (dän.) | 1763 Johann Christian Bach (engl.) |

⁴ Bisher lediglich Antrag nachweisbar.

⁵ Unbefristetes Schutzrecht auf Lebenszeit. Vgl. auch die franz. Privilegien Lassos von 1575/1581/1582.

⁶ Bisher nur Antrag nachweisbar.

⁷ Vgl. den poln. u. zugleich schwed. Schutz 1642.

⁸ Hier beginnen die Quellen von M. Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges*, in SIMG, Jahrg. 8, S. 401–466.

⁹ Vgl. weiter bez. der auch im 18. Jahrhundert noch überreich erfaßten Privilegien die Arbeit Brenets.