


<https://doi.org/10.18778/0208-6069.102.13>



*Dagmara Skrzywanek-Jaworska**

 <https://orcid.org/0000-0001-9599-704X>

*Konrad Tomasz Tadajczyk***

 <https://orcid.org/0000-0002-2487-8163>

LEX PARSIFAL – MELANŻ PRAWA, SZTUKI I POLITYKI

Streszczenie. Artykuł wskazuje na splot artystyczno-politycznych zależności, które miały pomóc Wagnerianom w zmianie obowiązującego prawa. Rzecz dzieje się na przełomie XIX oraz XX w. w Rzeszy Niemieckiej. Prawo uosabia zmianą czasu trwania praw autorskich, sztukę – *Parsifal* Ryszarda Wagnera, zaś politykę – grupa intelektualistów o wyrażnie narodowych poglądach.

Słowa kluczowe: prawa autorskie, Ryszard Wagner, *Parsifal*, Krąg Bayreucki, Leon Piniński

LEX PARSIFAL – A MELANGE OF LAW, ART AND POLITICS

Abstract. The article concerns a melange of artistic and political dependencies that were to help the Wagnerians to change the law in force. The story takes place at the turn of the 19th and 20th centuries in the German Reich. The law is personified by the change in the duration of copyright, art – by Richard Wagner’s *Parsifal*, and politics – by a group of intellectuals with strong nationalist views.

Keywords: Copyright, Richard Wagner, *Parsifal*, Bayreuth Circle, Leon Piniński

1. WPROWADZENIE

Melanż prawa, sztuki i polityki jest tyleż niebezpieczny, co intrygujący. W tym przypadku przybiera on postać historii, której ocena w znacznej mierze wymyka się naukowo obiektywnej argumentacji. Rzecz dzieje się na przełomie XIX oraz XX w. w Rzeszy Niemieckiej, prawo uosabia problematyka czasu

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Prawa i Administracji, Katedra Prawa Rzymskiego, dskrzywanek@wpia.uni.lodz.pl

** Uniwersytet Łódzki, Wydział Prawa i Administracji, Katedra Prawa Rzymskiego, tktdajczyk@wpia.uni.lodz.pl



trwania praw autorskich, sztukę – *Parsifal* Ryszarda Wagnera, zaś politykę – grupa intelektualistów o zdecydowanie narodowych poglądach, tworząca tzw. Krąg Bayreucki (*Der Bayreuther Kreis*).

2. PRAWO

Prawo autorskie – przynajmniej z punktu widzenia romanisty prawniczego – to młoda dyscyplina prawa, której rozwój zapoczątkowały humanizm oraz wynalezienie druku. Pierwsze ustawy o prawie autorskim pojawiły się dopiero w XVIII w. w Anglii, USA oraz Francji. Były to – odpowiednio – *Statut Królowej Anny* z 1710 r., wzorowany na nim *Copyright Act* z 1790 r. oraz szereg ustaw uchwalonych podczas Rewolucji Francuskiej w latach 1791–1793. Przewidywały one dwie różne koncepcje praw autorskich. Podczas gdy regulacje angielska i amerykańska eksponowały ochronę interesu publicznego, to prawo francuskie przyznało priorytet prawom twórcy i jego dobrom osobistym. Wprowadzenie podobnych regulacji w Niemczech opóźniało się w związku z istniejącym w tym czasie rozdrobnieniem państw, dzięki czemu kampanie Napoleona skutecznie torowały drogę rozwiązaniom francuskim. Ostatecznie ukształtowały się dwa konstrukcyjnie odrębne modele ochrony: dualistyczny we Francji, który wyodrębnił autonomiczne uprawnienia osobiste i majątkowe twórcy, różniące się m.in. czasem ich trwania i zagwarantowanymi w ustawie środkami ochrony, oraz model monistyczny w Niemczech, gdzie przyjęto niezbywalność oraz nierozdzielność praw osobistych – *Persönlichkeitsrechte* i majątkowych – *Verwertungsrechte* (Gehring, Djordjevic 2013).

Choć to Baden jako pierwsze uchwaliło w 1810 r. prawo autorskie wzorowane na *droit d'auteur*, to za najbardziej nowoczesną, wszechstronną i wzorcową regulację owych czasów uznano pruską ustawę z 11 czerwca 1837 r.¹ Z punktu widzenia tego opracowania istotne jest to, że właśnie *Ustawa o ochronie własności dzieł nauki i sztuki przed kopiowaniem i naśladowaniem* rozciągnęła ochronę także na kompozycje muzyczne (§ 19), a prawa autorskie (§ 6) przechodziły na spadkobierców i wygaszały trzydzieści lat po śmierci autora, niezależnie od tego, czy utwór opublikowano za jego życia, czy nie (Górnicki 2013, 134–142). W 1866 r. rozpoczął się czteroletni proces jednoczenia Niemiec. Jeszcze przed jego zakończeniem, pod naciskiem działającego do dziś stowarzyszenia reprezentującego interesy wydawców i sprzedawców książek – *Börsenverein des Deutschen Buchhandels* (Füssel, Jäger, Staub, Estermann 2000) 11 czerwca 1870 r. uchwalono *Ustawę o prawie autorskim do utworów pisanych, obrazów, kompozycji muzycznych*

¹ *Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*: Vom 11. Juni 1837, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10396057> (dostęp 23.05.2022).

*i utworów dramatycznych*². W zakresie czasu trwania ochrony nie zaszły tu żadne zmiany w stosunku do ustawy pruskiej. Prawa autorskie, w tym do powielania kompozycji muzycznych, wygasały po upływie trzydziestu lat od śmierci autora (§ 45 w zw. z § 8). Regulacja ta obowiązywała następnie na terenie Rzeszy Niemieckiej powstałej po zjednoczeniu państwa, aż do wejścia w życie *Ustawy o prawie autorskim do utworów literackich i muzycznych*³, uchwalonej 19 czerwca 1901 r. (Bandilla 2005). W odniesieniu do czasu trwania praw autorskich dotychczasowy stan prawny także tu nie uległ zmianie. Wygasały one po upływie trzydziestu lat od śmierci autora (§ 29). Ten z kolei akt prawny, razem z uchwaloną 9 stycznia 1907 r. *Ustawą o prawie autorskim do utworów z zakresu sztuk pięknych i fotografii*⁴ zostały zastąpione obowiązującą do dziś *Ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych*⁵ z 9 września 1965 r.

Próby polegające na wydłużeniu w Niemczech ustawowego czasu trwania praw autorskich podejmowano kilkakrotnie. Inspirowane były nadzwyczajną wręcz aktywnością na tym polu Cosimy Wagner – wdowy po Ryszardzie Wagnerze i administratorki jego majątku oraz ich wpływowych przyjaciół, tworzących tzw. Krąg Bayreucki. Będzie o tym mowa. Z drugiej strony inicjatywa wychodziła ze strony różnorodnych grup interesów oraz środowiska międzynarodowego tworzącego Związek państw sygnatariuszy *Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych*, do którego w kolejnych latach dołączały następne państwa⁶. Była to pierwsza umowa międzynarodowa, zawarta w Bernie 9 września 1886 r., w której strony zobowiązywały się do wzajemnego respektowania praw autorskich. Z punktu widzenia czasu trwania ochrony podstawowe znaczenie zachowała rewizja konwencji, która miała miejsce w Berlinie 13 listopada 1908 r. W jej brzmieniu ochroną był objęty okres życia autora i pięćdziesiąt lat po jego śmierci (art. 7 ust. 1). Jednakże w przypadku, w którym czas trwania ochrony nie byłby przyjęty jednolicie przez wszystkie państwa członkowskie Związku, powinno go określić

² *Das Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken: Vom 11. Juni 1870; mit den Verträgen zum Schutz des geistigen Eigentums zwischen Deutschland, Italien, der Schweiz, England, Frankreich und Belgien*, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11011870> (dostęp 23.05.2022).

³ *Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*, https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz_betreffend_das_Urheberrecht_an_Werken_der_Literatur_und_der_Tonkunst (dostęp 23.05.2022).

⁴ *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie*, https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz_betreffend_das_Urheberrecht_an_Werken_der_bildenden_K%C3%BCnste_und_der_Photographie (dostęp 23.05.2022).

⁵ *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*, <https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/BJNR012730965.html> (dostęp 23.05.2022).

⁶ Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie 13 listopada 1908 r. i w Rzymie 2 czerwca 1928 r., https://pl.wikisource.org/wiki/Konwencja_berne%C5%84ska_o_ochronie_dzie%C5%82_literackich_i_artystycznych (dostęp 23.05.2022).

ustawodawstwo kraju, w którym żąda się ochrony; okres ten nie może przekraczać czasu trwania ochrony ustalonego w kraju powstania utworu. Wobec tego państwa były zobowiązane stosować postanowienia ustępu pierwszego tylko w zakresie, w którym był on zgodny z ich prawem wewnętrznym (art. 7 ust. 2).

Dyskusja środowiska naukowego na temat wydłużenia czasu trwania ochrony dla dzieł literackich i muzycznych z trzydziestu do pięćdziesięciu lat rozpoczęła się w Niemczech w czasie procedowania ustawy z 1901 r. Choć ustawodawca niemiecki zdecydował się ostatecznie zachować dotychczasowy stan prawny, to – jak pisał w 1910 r. na łamach *Deutsche Juristen-Zeitung* Paul Laband – trwająca żywa agitacja na rzecz wydłużenia ochrony o kolejne dwadzieścia lat każe zbadać, dla których grup interesu i w jakim zakresie zmiana ta byłaby korzystna (Laband 1910, 223–227). Ten niemiecki konstytucjonalista zanalizował nierzadko sprzeczne względem siebie interesy publiczności, wydawcy, autora oraz jego spadkobierców w wydłużeniu okresu ochrony. Jego argumentacja oraz sformułowane wnioski były na tyle przekonujące, że literatura przedmiotu powoływała się na nie podczas kolejnych prób dokonania zmiany ustawy (Heymann 1926, 716; Hachenburg 1927, 1014; Liebmann 1927, 947–948; Nöldeke 1927, 1132–1135; Nöldeke 1930, 933–937). Dotyczyło to również projektów mających miejsce w latach 1911 oraz 1913, a więc bliskich czasowo upływowi trzydziestu lat od śmierci Wagnera. Narracja Labanda polegała na wyważonym i w tym sensie udanym poszukiwaniu równowagi pomiędzy korzyściami duchowymi oraz względami ekonomicznymi zainteresowanych grup. Wniosek sprowadzał się do konstatacji, że wydłużenie ochrony *per saecula saeculorum* jest niemożliwe, zaś trzydziestoletni okres ochronny w pełni wystarcza dla zaspokojenia wszystkich interesów uprawnionych stron (Laband 1910, 227).

Ustawodawca niemiecki ostatecznie ugiął się pod presją argumentów ekonomiczno-gospodarczych oraz prawno-porównawczych, aczkolwiek długo po tym, jak *Parsifal* Wagnera znalazł się w domenie publicznej. Zmiany prawa nie oczekiwała także Cosima. Dopiero *Ustawa przedłużająca okresy ochrony w prawie autorskim*⁷ z 13 grudnia 1934 r. wydłużyła czas trwania praw autorskich do pięćdziesięciu lat (§ 1 ust. 1), zaś aktualnie obowiązująca *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych* z 1965 r. – do siedemdziesięciu lat (§ 64).

3. PARSIFAL WAGNERA

Ryszard Wagner (1813–1883) to genialny kompozytor i reformator teorii muzyki, ale zarazem kontrowersyjny myśliciel i neurotyczna osobowość. *Parsifal* był ostatnim z jego dramatów muzycznych. W rzeczywistości jest to uroczyste

⁷ *Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht in der im Bundesgesetzblatt Teil III, Gliederungsnummer 440–5, veröffentlichten bereinigten Fassung*, <https://www.gesetze-im-internet.de/urhrrschfrverlg/BJNR213950934.html> (dostęp 23.05.2022).

misterium sceniczne (*Bühnenweihfestspiel*), będące ostatecznym wcieleniem wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk* – totalnego dzieła sztuki. Powstał w Bayreuth, gdzie w 1875 r. ukończono budowę teatru na Zielonym Wzgórzu, który w swym założeniu miał być środkiem do osiągnięcia wagnerowskiego ideału. *Parsifal* był wreszcie jedynym dramatem napisanym specjalnie, ale i – zgodnie z wyraźną wolą Wagnera – wyłącznie dla tego teatru. Kompozytor twierdził, że nie może on być wystawiany w miejscu beztroskich rozrywek, a jego odbiorcą może być wyłącznie artystyczno-religijne zrzeszenie, które pragnie odrodzenia (Jachimecki 1973, 341). Pisząc tak dwa lata przed premierą w liście do mecenasa swej muzyki i głównego fundatora teatru, króla Ludwika II, podkreślał, że chciałby ocalić *Parsifala* przed losem nędznej kariery operowej. Ciekawe, że wyjątek dopuścił Wagner właśnie dla Bajkowego Króla, który nie chcąc podróżować do Górnej Frankonii, obejrzał *Parsifala* w osobnym przedstawieniu w Monachium w 1884 r.

Poszukiwacz świętego Graala i rycerz króla Artura zainteresował Wagnera po zapoznaniu się z XIII-wiecznym eposem *Parzival* Wolframa z Eschenbach. Kompletując znacznie później libretto i komponując muzykę do dramatu, Wagner pracował równolegle nad teorią regeneracji rodzaju ludzkiego przez wzajemne uzależnienie od siebie religii i sztuki. Opublikował ją w postaci tzw. Pism regeneracyjnych (1880/1881) na łamach założonego wspólnie z Hansem von Wolzogenem w 1787 r. miesięcznika *Bayreuther Blätter*, z których to pism podstawowe znaczenie zachowała *Religia i sztuka*. W największym skrócie teoria Wagnera opierała się na połączeniu dogmatów religii chrześcijańskiej, buddyzmu oraz schopenhauerowskich tematów rezygnacji i ascezy (Jachimecki 1973, 337–340). Kompozytor głosił w niej współczucie dla cierpienia innych i wyrzeczenie się zmysłowej szczęśliwości w celu zbawienia. Postać naiwnego, prostego, ale odważnego Parsifala, który opierając się urokowi uwodzicielskiej i demonicznej Kundry, jako jedyny zdolny jest wybawić od cierpienia grzesznego Amfortasa, była meritum idei średniowiecznych romansów rycerskich, a zarazem konsekwencją głównych haseł z regeneracyjnych pism Wagnera (Jachimecki 1973, 341–364).

W styczniu 1882 r. *Parsifal* został ostatecznie ukończony, a jego premiera odbyła się 26 lipca – krótko przed śmiercią kompozytora w Wenecji 13 lutego 1883 r. Rozpoczęła ona batalię kręgu wagnerowskiego przeciwko temu, co sami zainteresowani nazwali „rabunkiem Graala” – *Gralsraub* (Schmitz, Ure 2018). Chodziło o to, że zgodnie z obowiązującą wówczas ustawą z 1870 r. scena w Bayreuth miała wyłączne prawo do wystawiania tego muzycznego dramatu tylko przez trzydzieści lat od śmierci kompozytora, a więc do końca 1913 r., a nie, jak wyraźnie zażyczył sobie tego Wagner, na wyłączność. Dla strażniczki Graala i epigonów Wagnera wola kompozytora była świętością. W całych Niemczech utworzono Komitety Ochrony Parsifala, a w miarę zbliżania się tego terminu kampania przybierała coraz bardziej „histeryczne oblicze” (Scharfenecker 2013). *Neue Musikzeitung* podaje ponadto, że gdy szanowany krytyk muzyczny Paul Bekker, Żyd, ostrzegał w owym czasie we *Frankfurter Zeitung* przed przekształcaniem oper Wagnera

w świecką religię, a Bayreuth w schronienie dla kulturalnych reakcjonistów, wybuchła przeciwko niemu fala antysemitycznej nienawiści (Scharfenecker 2013).

Warto zaznaczyć, że z punktu widzenia obowiązującego wówczas w Niemczech prawa kradzieże *Parsifala* faktycznie następowały w teatrach muzycznych, i to na długo przed wygaśnięciem praw autorskich do tego dzieła. Nowojorczyacy zobaczyli i usłyszeli go w Metropolitan Opera już w Wigilię Bożego Narodzenia 1903 r. Choć Cosima Wagner konsekwentnie nie wyrażała zgody na wystawianie *Parsifala* poza Bayreuth, to w tym wypadku miała ograniczone pole działania, ponieważ USA nie należały wówczas jeszcze do Związku państw sygnatariuszy Konwencji berneńskiej. Dzieło udało się wystawić dzięki sprytowi ówczesnego dyrektora Met, Heinricha Conrieda (Richter 1957, 341–342), który kazał skopionąć częściowo partyturę *Parsifala* z wydawnictwa Schott Music, wydającego wówczas muzyczne dzieła Wagnera. Cosima interweniować miała w tej sprawie osobiście u samego prezydenta Roosevelta, grożąc wszystkim zaangażowanym w ten proceder dożywotnim zakazem wystawiania utworów mistrza (Wildhagen 2014). W każdym razie proces sądowy z Met przegrała (Clark 2022). Ośmieliło to także inne teatry do wystawiania *Parsifala* jeszcze przed końcem 1913 r. Przedstawienia te można było jednak określić jako sporadyczne w porównaniu z wyścigiem, który rozpoczęły wszystkie ważniejsze sceny muzyczne w kraju i za granicą w Nowy Rok 1914, by zaprezentować *Parsifala* swojej publiczności. Jak podaje m.in. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, „niepodważalnym zwycięzcą został Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, który uczynił to w czasie gdy na Ramblas strzelały jeszcze sylwestrowe fajerwerki i korki od szampana” (Wildhagen 2014).

4. POLITYKA

Krąg Bayreucki to nieformalna nazwa, pierwotnie stosowana do wielbicieli muzyki Ryszarda Wagnera, którzy uczestniczyli w odbywających się od 1876 r. (corocznie, z niewielkimi przerwami) festiwalach w Bayreuth i je wspierali. Po śmierci kompozytora treści zawarte w jego twórczości muzycznej i publicystycznej stały się niepodważalnymi prawdami, a sakralizujący je fanatycznie Wagnerianie – coraz bardziej aktywnymi reakcjonistami. To *Bayreuther Blätter* okazały się znakomitym narzędziem do rozpowszechniania konserwatywnej wagnerowskiej interpretacji. Dokonywali jej na łamach tego czasopisma uczeni i filozofowie, publicyści i dziennikarze, pisarze, artyści malarze, kompozytorzy oraz historycy sztuki. Skutki były w każdym razie katastrofalne. Pod koniec lat dwudziestych XX w. Krąg Bayreucki identyfikowano, bez żadnego wyraźnego sprzeciwu ze strony rodziny Wagnerów, z nacjonalistyczną i antysemitką prawiącą. Dość wspomnieć, że publikowali tam Ludwig Schemann – tłumacz Arthura de Gobineau i propagandysta idei nadrzędnej rasy aryjskiej, który sympatyzował z przedstawicielami antysemityzmu politycznego oraz stowarzyszenia

panniemieckiego i utrzymywał z nimi bliskie kontakty; wreszcie Houston Stewart Chamberlain – zięć Wagnerów i autor dobrze przyjętej biografii kompozytora (1895) z jednej strony, z drugiej zaś autor *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1899), w których – w kontekście wagnerowskiej spuścizny – propagował idee rasistowskie i antysemickie. Stefan Rebenich w monografii pt. *Theodor Mommsen und Adolf Harnack: Wissenschaft und Politik im Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts* przybliżył kulisy działań podejmowanych przez Cosimę i jej otoczenie, odtwarzając przy tym, dzięki zachowanej korespondencji, ówczesny nastrój i wzajemnie istniejące zależności (Rebenich 2012, 411–415).

Już festiwalowego lata 1901 r., a więc dwanaście lat przed upływem czasu ochrony utworu Wagnera wdowa po mistrzu sformułowała petycję o jego wydłużenie i skierowała ją do niemieckiego parlamentu. W przygotowaniu wsparli ją znani ludzie sztuki: kompozytor Engelbert Humperdinck (Heussner 1974, 58–59), artysta malarz Hans Thoma (Mai 2016, 170–171), śpiewak operowy – tenor Albert Niemann (Brück 1999, 230–231) oraz Chamberlain. W piśmie podniesiono w zasadzie wyłącznie argumenty, które dotyczyły artystycznej wartości dzieła oraz woli samego kompozytora. Podkreślając konsekracyjny charakter dramatu wskazywała, wypełniając tym samym wolę męża, że tylko scena w Bayreuth jest w stanie udźwignąć i w pełni oddać artystyczną doskonałość dzieła oraz zapewnić wzorowy styl jego wykonania, zaś oddanie go komercyjnym scenom oznaczałoby profanację tego misterium. Z listu Chamberlaina do Cosimy z 30 października wynika, że sprawa *Parsifala* została poruszona także w bezpośredniej rozmowie z cesarzem Wilhelmem II, który zapewniać miał autora listu o swej woli i determinacji w staraniach o niedopuszczenie do wykonywania misterium na innej scenie (Rebenich 2012, 411–412).

Jak już wspomniano, sukces w niemieckim parlamencie odnieśli ostatecznie przeciwnicy wydłużenia czasu ochrony dla dzieł sztuki muzycznej. Podobnie zresztą, jak i przy kolejnych próbach nacisków ze strony Wagnerian, zarówno na władzę ustawodawczą, jak i wykonawczą, mających miejsce w latach 1911 oraz 1913. Co istotne, niematerialny charakter argumentacji Cosimy przepadł za sprawą wysuwanych przez oponentów na plan pierwszy interesów finansowych spadkobierców Wagnera, w tym tantiem za światowe wykonania jego dzieł, które uczyniły rodzinę Wagnerów milionerami. Złośliwie podnoszono, że odmowa wydłużenia ustawowego czasu trwania praw autorskich pozbawiła spadkobierców Wagnera prezentu o wartości nawet miliona ówczesnych marek. W kontekście prawa do swobodnego odtwarzania *Parsifala* na dowolnej scenie operowej prawo to z pewnością pociągało za sobą uszczuplenie rodzinnego majątku i rodziło – jak się wkrótce okazało – słuszną obawę o spadek popularności festiwalu. To jednak wcale nie wygaśnięcie ochrony, ale czerwcowy zamach na austriackiego następcę tronu Franciszka Ferdynanda w Sarajewie spowodował odpływ gości z teatru na Zielonym Wzgórzu festiwalowego lata 1914 r. W trakcie trwania festiwalu

wybuchła bowiem pierwsza wojna światowa, która pogrążyła w deficycie finansowym nie tylko Bayreuth, ale całą Europę.

Wagnerianie musieli pogodzić się ponadto z brakiem akceptacji dla swoich działań, a przede wszystkim przekonań ze strony intelektualistów o zdecydowanie odmiennych poglądach, także politycznych. Był wśród nich m.in. wybitny romanista prawniczy oraz historyk, ale też literat i laureat w 1902 r. nagrody Nobla w tej dziedzinie za *Römische Geschichte*, Theodor Mommsen (Demandt 1997, 25–27). Na fali protestów z 1900 r., które rozgorzały w Niemczech w związku z *lex Heinze* cenzurującej pod kątem obyczajności dzieła sztuki⁸, autor ten znalazł się w grupie artystów, polityków i uczonych, którzy w tym samym roku, w celu ochrony wolności artystycznej i naukowej założyli Związek Goethego (Goethe-Bund). Na odbywającym się w 1901 r. zebraniu delegatów stanęła również sprawa *Parsifala*. Ostro przeciwko wprowadzeniu dla niego ustawowego wyjątku przemówił nie tylko profesor prawa karnego Franz von Liszt – kuzyn węgierskiego kompozytora Franza Liszta, ojca Cosimy – ale także Mommsen (Rebenich 2012, 412). Odwołując się do twórczości Goethego, wyjaśnił przyczyny i wyraził swoje poparcie dla przeciwników wydłużenia okresu trwania praw autorskich. Jak podaje Rebenich, w odpowiedzi Cosima Wagner przesłała Mommsenowi egzemplarz sporządzonej petycji, dołączając do niej długi list. Wskazywała tam, że ze spuścizną Goethego obchodzono się haniebnie od czasu opublikowania jego dzieł i aby uniknąć tego dla *Parsifala*, spełnia wolę Wagnera, walcząc wspólnie z „najważniejszym współczesnym kompozytorem niemieckim (Humperdinck – przyp. autorów), najwybitniejszym malarzem (Thoma – przyp. autorów), najsłynniejszym śpiewakiem operowym (Niemann – przyp. autorów) i niezwykle uduchowionym pisarzem (Chamberlain – przyp. autorów)” o to, by dzieło, w którym przedstawia się święte misteria chrześcijaństwa, nie było wystawiane na zwykłych scenach operowych obok „produktów najbardziej pospolitych” (Rebenich 2012, 412). Jak twierdzi Rebenich, Cosima, zdając sobie sprawę, że nie przekona Mommsena do podpisania petycji, chciała przybliżyć mu powody jej powstania. Chodzić miało jej jednak przede wszystkim o publiczną replikę na krytyczne wypowiedzi Mommsena oraz Liszta na zebraniu Związku Goethego (Rebenich 2012, 412–413). Skutecznie sprowokowała do jej napisania Chamberlaina, który na łamach *Die Fackel*, jeszcze w końcu listopada 1901 r. opublikował obraźliwy artykuł pt. „Der voraussetzungslose Mommsen” (Chamberlain 1901, 1–7).

Theodor Mommsen miał przejrzeć tę zaplanowaną przez wdowę po mistrzu grę, pisząc do Lujo Brentano (Zahn 1955, 596–597), z którym walczył wspólnie przeciwko procesowi konfesjonalizacji uniwersytetów: „Rozgoryczenie Chamberlaina jest wagnerowskie: myślę, że nasze uniwersytety są mu całkiem obojętne.

⁸ *Gesetz, betreffend Aenderungen und Ergänzungen des Strafgesetzbuchs. Vom 25. Juni 1900*, https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz,_betreffend_Aenderungen_und_Erg%C3%A4nzungen_des_Strafgesetzbuchs (dostęp 23.05.2022).

Za to fanatyzm Parsifala przybiera dziwne kształty” (Rebenich 2012, 413). Odpowiedział ponadto na list Cosimy:

Laskawa Pani, – brak wyjątków jest trudem ludzkiego losu. – Z pewnością niesprawiedliwością jest to, że Goethego czytają nie tylko ci, którzy przynajmniej w przybliżeniu na to zasługują, ale także głupcy i wszelkiego rodzaju lumpy. Ale kto może temu przeszkodzić? To nie państwo ma do tego władzę, także sam Goethe jej <sic> nie miał. Poddanie się opinii publicznej jest z pewnością dla wielkiego człowieka dużym poświęceniem; kto tak czyni, musi ponosić konsekwencje. Byron powiedział kiedyś, że najlepsi poeci nie będą mieli spisanej inspiracji i prawdopodobnie ma rację. Kto ją spisuje, ujawnia i ją i siebie. Dotyczy to również Parsifala. Należę – niestety! – do ludzi, dla których muzyka jest zamkniętą księgą, ale chcę wierzyć, że Wagner miał rację zastrzegając to dzieło sztuki dla swojej własnej sceny, i że każde inne przedstawienie jest, z artystycznego punktu widzenia, niegodziwe. Ale czy to rodzi prawny wyjątek w postaci zakazania tego rodzaju przedstawień przez prawo? i to praktycznie sprawę kończy. (Rebenich 2012, 413)

5. PODSUMOWANIE

Atmosfera, która towarzyszyła Kręgowi Bayreuckiemu, rzucała cień na muzyczny dorobek Wagnera, zaś propagowane przez tę zbiorowość treści odbijały się szerokim echem w środowisku jego intelektualnych i politycznych przeciwników. Świadomie kreowane i sterowane przez Cosimę Wagner relacje towarzysko-zawodowe na pograniczu sztuki, prawa i polityki nie mogły w tych okolicznościach doprowadzić do osiągnięcia zamierzonego rezultatu. A przecież u podstaw agitacji stały przede wszystkim wola samego Wagnera oraz pozostające na granicy fanatyzmu oddanie jego przyjaciół osobie i twórczości mistrza. Pewną rolę, choć raczej nie pierwszoplanową, grały tu interesy finansowe rodziny. Tym niemniej, w sposobie myślenia i działania Cosima znacząco wyprzedziła swoją epokę. Świadczy o tym aktualnie obowiązujący siedemdziesięcioletni czas trwania praw autorskich, nie tylko w Niemczech.

O tym, że Cosima i jej otoczenie mieli dużo racji, walcząc o zatrzymanie *Parsifala* dla Bayreuth, zaświadcza znawca oraz prywatnie wielbiciel muzyki Wagnera, XIX-wieczny polski romanista, Leon Piniński:

Dziś jednak, kiedy już mieliśmy sposobność zapoznać się z Parsifalem poza Bayreuthem, trudno nie przyznać, że życzenie twórcy nie było mrzonką i kaprysem tylko, lecz miało głębsze, psychiczne i artystyczne uzasadnienie. Pomimo bowiem zewnętrznego wielkiego sukcesu przedstawień Parsifala na wszystkich scenach europejskich, coraz ogólniej objawia się zdanie, że przecież powodzenie to jest raczej zewnętrzne, w istocie zaś Parsifal nie sprawia na zwykłych scenach operowych ani w części tak silnego i odrębnego wrażenia, jak to miało miejsce w teatrze Wagnerowskim w Bayreuth. (Piniński 1914, 6)

Choć melanz prawa, sztuki i polityki okazał się w danym, konkretnym miejscu i czasie nieskuteczny, to prawo uległo z czasem zmianie, politykę zrewidowała

historia, sztukę – sami wielbiciele twórczości Wagnera, zaś działania Cosimy okazały się marketingowym sukcesem. Wspomniany Piniński podaje, że tak „wysoce napiętej ciekawości”, jaka towarzyszyła premierze *Parsifala* po wygaśnięciu monopolu teatru w Bayreuth, nie pamiętały annały życia teatralnego, a w zainteresowaniu najszerszych warstw publiczności dramat uzyskał „niezaprzeczenie rekord światowy” (Piniński 1914, 47).

BIBLIOGRAFIA

- Bandilla, Kai. 2005. *Urheberrecht im Kaiserreich. Der Weg zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien: Peter Lang.
- Brück, Marion. 1999. „Niemann, Albert”. *Neue Deutsche Biographie* 19: 230–231. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117001686.html#ndbcontent> (dostęp 23.05.2022).
- Chamberlain, Houston Stewart. 1895. *Richard Wagner*. Illustrationen Alexander Frenz. München: F. Bruckmann. (2019. *Richard Wagner – Eine Biografie*. Norderstedt: Vero Verlag).
- Chamberlain, Houston Stewart. 1899. *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. München: F. Bruckmann.
- Chamberlain, Houston Stewart. 1901. „Der Voraussetzungslose Mommsen”. *Die Fackel* 87: 1–7.
- Clark, Peter. 2022. „From the Archives: The Met Premiere of *Parsifal*”. *The Metropolitan Opera*. <https://www.metopera.org/discover/archives/notes-from-the-archives/from-the-archives-the-met-premiere-of-parsifal/> (dostęp 23.05.2022).
- Demandt, Alexander. 1997. „Mommsen, Theodor”. *Neue Deutsche Biographie* 18: 25–27. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118583425.html#ndbcontent> (dostęp 23.05.2022).
- Füssel, Stephan. Georg Jäger. Hermann Staub. Monika Estermann. Red. 2000. *Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels 1825–2000. Ein geschichtlicher Aufriss*. Frankfurt am Main: MVB GmbH.
- Gehring, Robert. Valie Djordjevic. 2013. „Geschichte des Urheberrechts”. <https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/urheberrecht/169977/geschichte-des-urheberrechts> (dostęp 23.05.2022).
- Górnicki, Leonard. 2013. *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*. Wrocław: Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hachenburg, Max. 1927. „Juristische Rundschau”. *Deutsche Juristen-Zeitung* 32(14): 1011–1016.
- Heussner, Horst. 1974. „Humperdinck, Engelbert”. *Neue Deutsche Biographie* 10: 58–59. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11855476X.html#ndbcontent> (dostęp 23.05.2022).
- Heymann, Ernst. 1926. „Verlängerung der Urheberschutzfrist auf 50 Jahre?”. *Deutsche Juristen-Zeitung* 31: 716.
- Jachimecki, Zdzisław. 1973. *Wagner*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Laband, Paul. 1910. „Die Verlängerung der Schutzfrist für literarische und musikalische Werke”. *Deutsche Juristen-Zeitung* 15: 223–227.
- Liebmann, Otto. 1927. „30 oder 50 Jahre Schutzfrist?”. *Deutsche Juristen-Zeitung* 32(13): 947–948.
- Mai, Ekkehard. 2016. „Thoma, Hans”. *Neue Deutsche Biographie* 26: 170–171. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118622064.html#ndbcontent> (dostęp 23.05.2022).
- Nöldeke, Arnoldt. 1927. „Der Kampf um die Dauer der Urheberschutzfrist”. *Deutsche Juristen-Zeitung* 32(16/17): 1132–1135.

- Nöldeke, Arnoldt. 1930. „Die Dauer der Urheberschutzfrist”. *Deutsche Juristen-Zeitung* 35(14): 933–937.
- Piniński, Leon. 1833. *O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera*. Lwów: W. Łoziński.
- Piniński, Leon. 1914. *Parsifal Wagnera po latach trzydziestu*. Lwów: Główny Skład H. Altenberg.
- Rebenich, Stefan. 2012. *Theodor Mommsen und Adolf Harnack: Wissenschaft und Politik im Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Edition und Kommentierung des Briefwechsels*. Berlin–Boston: De Gruyter.
- Richter, Karl. 1957. „Conried, Heinrich”. *Neue Deutsche Biographie* 3: 341–342. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116655577.html#ndbcontent> (dostęp 23.05.2022).
- Scharfenecker, Walter. 2013. „Vor 100 Jahren: „Parsifal” aus dem Bayreuther Verlies befreit”. *Neue Musikzeitung* z 27 listopada 2013 r. <https://www.nmz.de/online/vor-100-jahren-parsifal-aus-dem-bayreuther-verlies-befreit> (dostęp 23.05.2022).
- Schmitz, Rainer. Benno Ure. 2018. *Wie Mozart in die Kugel kam: Kurioses und Überraschendes aus der Welt der klassischen Musik*. München: Pantheon-Verlag.
- Wildhagen, Christian. 2014. „Der Gralsraub von Bayreuth”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 22 stycznia 2014 r. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/geschichte-des-parsifal-der-gralsraub-von-bayreuth-12762788.html> (dostęp 23.05.2022).
- Zahn, Friedrich. 1955. „Brentano, Lujo”. *Neue Deutsche Biographie* 2: 596–597. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118673874.html#ndbcontent> (dostęp 23.05.2022).

Źródła

- Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*. https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz_betreffend_das_Urheberrecht_an_Werken_der_Literatur_und_der_Tonkunst (dostęp 23.05.2022).
- Das Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken: vom 11. Juni 1870; mit den Verträgen zum Schutz des geistigen Eigentums zwischen Deutschland, Italien, der Schweiz, England, Frankreich und Belgien*. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11011870> (dostęp 23.05.2022).
- Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie*. https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz,_betreffend_das_Urheberrecht_an_Werken_der_bildenden_K%C3%BCnste_und_der_Photographie (dostęp 23.05.2022).
- Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*. <https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/BJNR012730965.html> (dostęp 23.05.2022).
- Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung. Vom 11. Juni 1837*. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10396057> (dostęp 23.05.2022).
- Gesetz zur Verlängerung der Schutzfristen im Urheberrecht in der im Bundesgesetzblatt Teil III, Gliederungsnummer 440–445, veröffentlichten bereinigten Fassung*. <https://www.gesetze-im-internet.de/urhschrfrverlg/BJNR213950934.html> (dostęp 23.05.2022).
- Gesetz, betreffend Aenderungen und Ergänzungen des Strafgesetzbuchs. Vom 25. Juni 1900*. https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz,_betreffend_Aenderungen_und_Erg%C3%A4nzungen_des_Strafgesetzbuchs (dostęp 23.05.2022).
- Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie 13 listopada 1908 r. i w Rzymie 2 czerwca 1928 r. https://pl.wikisource.org/wiki/Konwencja_berne%C5%84ska_o_ochronie_dzie%C5%82_literackich_i_artystycznych (dostęp 23.05.2022).