

No.6

Kopie und Original



I N H A L T

• • •

Simone Heller	Vorwort	4
Stefan Römer	Die Reproduktion des Kunstwerks im Kontext neuer Medien	9
Interview *	»Die alten Schemata greifen nicht mehr« Thomas Oberender <small>* Diesen Beitrag finden Sie ausschließlich in der Printversion, die Sie gegen einen mit 1,45 Euro frankierten Rückumschlag beim Landesverband Bildende Kunst e. V. bestellen können.</small>	12
Gespräch	Bild und Kopie Konstanze Caysa und Britta Schulze	19
Interview	»Freie Zugänglichkeit muss nicht zwangsläufig heißen: umsonst« Anke Schierholz	26
Gabor Mues	[Ausstattungsvergütung – revisited]	28
Eva-Marie König	Ist ein Kunst-Werk ein Werk? Zum urheberrechtlichen Werkbegriff in der Kunst	28
Interview	Zur Situation der freiberuflichen Journalistinnen und Journalisten in Sachsen Michael Hiller	34
Cornelia Posselt	Know your Copyrights. Das Urheberrecht im Museumsalltag	39
Felix Stalder	Urheberrecht gegen Kunst	40
Joachim Conradi	Leistungsschutzrechte und ihre Wahrnehmung in der Musik. Ein Überblick	45
Aus dem Netz gefischt	- Art-Lawyer Magazin/blog - European Digital Rights/EDRI.org/papers	51
Bildindex		
Impressum		

VORWORT

**Simone Heller, Vorsitzende des Landesverbandes
Bildende Kunst Sachsen e.V.**

»Mit Sorge und Unverständnis verfolgen wir als Autoren und Künstler die öffentlichen Angriffe gegen das Urheberrecht. Das Urheberrecht ist eine historische Errungenschaft bürgerlicher Freiheit gegen feudale Abhängigkeit, und es garantiert die materielle Basis für individuelles geistiges Schaffen (...)«, so der Einstiegs-Wortlaut des 2012 formulierten Aufrufs »Wir sind die Urheber. Gegen den Diebstahl geistigen Eigentums«, der von 100 Autoren und Künstlern zur Stärkung des Urheberrechts initiiert wurde.¹ Die Kampagne war nicht zuletzt eine Reaktion auf die digitale Realität, in der geistige Produkte in unzähligen Kopien über Plattformen wie *Facebook* oder *YouTube* veröffentlicht wurden, ohne dass die Urheber dafür ihr Einverständnis erteilt, geschweige denn finanziell an der Wertschöpfung beteiligt worden wären. Das Bekenntnis stieß jedoch selbst bei den Urhebern nicht nur auf einhellige Zustimmung, sondern veranlasste zum Gegenstatement der Autoren, für die das Internet zum selbstverständlichen Arbeits- und Repräsentationsmittel des digitalen Zeitalters gehört: »(...) Die Diskussion um vermeintliche Gefahren des Internets für Urheber/innen blendet Schaffensprozesse aus, die durch das Internet begünstigt oder überhaupt erst ermöglicht werden. Die Möglichkeiten für eine echte Weiterentwicklung kultureller Prozesse dürfen nicht wirtschaftlichen Interessen geopfert werden: Die Teilhabe an künstlerischem Schaffen hat Vorrang vor der Besitzstandswahrung einiger weniger oder der Bekämpfung (tatsächlicher oder angeblicher) wirtschaftlicher Schäden. (...)«²

■ Die Diskussion damals zeigte, wie wenig gut man beraten ist, in Urheberrechtsfragen und deren Nutzen in Schwarz-Weiß-Kategorien zu urteilen. Für Kunst- und Kulturschaffende ist das Internet Segen

und Fluch zugleich. Auf der einen Seite stellt es ein schnell zugängliches Archiv für Materialien aller Art dar. Es bietet einen preiswerten virtuellen Aktions- und Schauplatz incl. medienkonsistente Diskursumgebung für audiovisuelle Darbietungen, der zudem 24 Stunden geöffnet ist und ohne Aufsichtspersonal auskommt. Nicht zu vergessen die neuen Möglichkeiten für künstlerische Kooperationen über Länder- und Kulturgrenzen hinweg. Auf der anderen Seite unterliegt ein originäres Kunstwerk, das seinen Weg ins Netz gefunden hat, ganz gleich, ob es sich dabei um ein ursprünglich »analoges« oder bereits »digitales« Kunstwerk handelt, der permanenten Möglichkeit seiner Reproduzierbarkeit.

Der Jura-Professor und Mitinitiator der Urheberrechtsalternative *Creative Commons* Lawrence Lessig hat frühzeitig darauf hingewiesen, dass es in der technologischen Natur des Mediums Internet liegt, mit jeder digitalen Nutzung von Kulturgütern, eine Kopie zu erzeugen. Der Streiter für ein »lebendiges Internet« wurde nicht müde zu betonen, dass die neuen Kanäle für kulturelle Teilhabe eine Reform der Urheberrechtsvorschriften notwendig machen. Sowohl für die Kulturschaffenden als auch für deren Konsumenten – zu denen die Kreativen selbst auch gehören – müssen Lösungen gefunden werden, die Vergütung sichert, Teilhabe ermöglicht und eine Kriminalisierung gewöhnlicher Nutzer ausschließt. Nicht immer wird dem unbedarften Nutzer – lassen wir die, die durch das illegale Kopieren fremder Werke zu Internetprofiteuren werden, kurz außen vor – bewusst, in welche juristischen Untiefen er sich begeben kann, konsumiert und reproduziert er sorglos all das, was die digitale Welt an frischen Ideen, geistigen Ergüssen und manifesten Produktionen bereithält. Bereits Kinder, die Computer oder Smartphone nutzen, gehen potenziell mit der Gefahr der Urheberrechtsverletzung auf Tuchfühlung, ohne dass sie einschätzen können, ob und was beim Teilen, sprich Kopieren

eines Fotos oder eines Videoclips strafbar sein könnte.³ Die Zunahme von Angeboten für die Entwicklung von Medienkompetenz müsste die logische Konsequenz sein. Jedoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass wir als ältere Semester, gerade was den Umgang mit digitalen Technologien anbelangt, bildungspolitisch mit unseren »Digital Natives« schlichtweg überfordert sind.

Die Frage nach dem rechtmäßigen Umgang mit dem geistigen Eigentum anderer beschäftigt die Politik dauerhaft und auch Gerichte haben immer wieder gut zu tun, um zu klären zu wessen Gunsten im Dreiecksverhältnis von Urheber – Verwerter – Nutzer die Waagschale in Justitias Händen ausschlagen soll. Dabei handelt es sich keinesfalls um monetäre Bagatellangelegenheiten.

■ Werfen wir kurz einen Blick nach Übersee – wohlwissend, dass sich das im angloamerikanischen Raum gebräuchliche »Copyright« vom »Urheberrecht«, wie es in Deutschland und weiteren Staaten der EUROPÄISCHEN UNION Anwendung findet, u.a. darin unterscheidet, dass der Urheber sämtliche Rechte an seinem Werk einem »Rechteverwerter« übertragen kann, während in unserem Rechtsraum zwar die Nutzungsrechte, nie aber die Urheberschaft als solche, abgegeben werden können.

■ Die von Mark Getty – Sohn eines Ölmilliardärs und bezeichnenderweise Urheber des Ausspruches »Geistiges Eigentum ist das Öl des 21. Jahrhunderts« – gegründete Bildagentur *Getty Images* mahnte im Sommer 2016 die Fotografin Carol M. Highsmith ab, da diese auf ihrer Website Bildmaterial zeigte, für das der Fotodienst die Bildrechte beanspruchte. Wie sich herausstellte, stammte das Foto von Highsmith selbst. Dass die Fotoagentur, die bereits früher für ihre offensive Abmahnpolitik gegenüber Nutzern in die Kritik geraten war, nicht nur jene Aufnahme, für die sie ungerechtfertigter Weise eine 120 Dollar hohe Lizenzgebühr von der renommierten Fotografin forderte, sondern über 18.700 weitere Highsmith-Bilder kostenpflichtig anbot, die ihr die Fotografin definitiv nicht zum Zwecke der Gewinnmaximierung zur Verfügung gestellt hatte, muss für die Urheberin überraschend gewesen sein. Die hatte nämlich, um dem Gemeinwohl einen Dienst zu erweisen, ihre Fotos bereits als *Public-Domain-Lizenz* der amerikanischen LIBRARY OF CONGRESS gestiftet. Auf die Abmahnung von *Getty Images* reagierte die betagte Künstlerin ihrerseits mit einer Milliarden-Klage.

Der Fall ist trotz der Divergenzen zwischen den beiden Rechtstraditionen so interessant, weil er demonstriert, welche enorme Wirtschaftskraft hinter dem geistigen Eigentum kreativer Köpfe steckt. Außerdem zeigt er, auf welchen verschlungenen Pfaden sich der Vertrieb, in diesem Beispiel von Bildern, vom Verwerter zum Nutzer am Urheber vorbei seinen Weg bahnt und zu welchen teilweise unüberschaubaren Problemen die Nutzung von Lizenzmodellen in unterschiedlichen Rechtssystemen führen kann.⁴

■ Schlichtweg, die Materie ist komplex, ganz gleich ob wir uns auf dem Boden der »neuen« oder der »alten« Welt bewegen! Auch das am 1. Juni 2016 verabschiedete *Verwertungsgesellschaftengesetz* als Nachfolger des *Urheberrechtswahrnehmungsgesetzes* aus dem Jahr 1965, trägt nicht zur allseits glücklich machenden Lösung für Urheber, Verwerter und Nutzer bei. Es wird danach zu fragen sein, wie das Motto »Vergüten statt Verbieten«, das auch von Bundesjustizminister Heiko Maas in Mund und Feder geführt wird, realisiert werden kann.

Im Bereich der bildenden Kunst gilt es darüber hinaus zu diskutieren, wie man nicht nur für professionelle Bilderbereitstellungs- sondern ebenso für Verknüpfungs- und Aufführungsleistungen – in der die »Aufführung« von Werken nicht als Werknutzung, sondern als Werk selbst, betrachtet wird – Vergütung organisieren kann. Daran knüpft sich die Stellung der sogenannten »Verwerter« an, die in ernst zu nehmenden Kunstvereinen und Kunsträumen gesehen werden und bei professioneller Arbeit ein wichtiges Bindeglied zwischen Urheber und Nutzer darstellen können. Lässt man den Gedanken an eine produktive Kooperation zwischen Künstler als Urheber und Kunstraum als Verwerter zu, ohne einen von beiden zum alleinigen Profiteur zu stigmatisieren, ginge es darum, die eigentlichen Nutznießer zu bestimmen, die zur Mitfinanzierung verpflichtet werden müssten. Im Sinne einer gerechten Vergütungs- und Kooperationspraxis gilt es ganz besonders die Rechtsvorschriften im Urheberrecht unter die Lupe zu nehmen, durch die sowohl Vergütungen verhindert als auch

¹ <https://www.wir-sind-die-urheber.de>

² <http://urheberkongress2013.de/unsere-themen/privatnutzung/organisationen/auch-wir-sind-urheberinnen-aufruf>

³ <https://www.jetzt.de/urheberrecht/lessig-ist-laessig-lawrence-lessig-im-gespraech-378443>

⁴ <https://bildgerecht.de/die-milliardenklage-von-fotografin-carol-m-highsmith-gegen-getty-images>

<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/getty-verlangt-von-fotografin-geld-fuer-ihr-eigenes-bild-a-1105357.html>

das Mitspracherecht des Urhebers in Bezug auf Präsentation des künstlerischen Werk nach Verlassen des Ateliers, z. B. durch Verkauf eingeschränkt werden.⁵

Es bedarf also mehr als der Neufassung eines Gesetzestextes und der Wettbewerbsöffnung für europaweit agierende Verwertungsgesellschaften. Es braucht vielmehr einen politischen Willen, der unter Einbeziehung verschiedener Interessengruppen eine substantielle und zeitgemäße Reformierung der Rechtssituation befördert, denn »die Zeit läuft: Wenn sich niemand in der Kreativwirtschaft bewegt, werden die großen Internet-Player als Monopolisten den Markt übernehmen. Sie werden nicht nur die Preise bestimmen, sondern den gesamten Kulturprozess von der Entstehung bis zum Verkauf an sich reißen (...)«⁶, so Maximilian Probst und Kilian Troitier im Zuge der Urheberrechtsdebatte und ihrer Streitlager-Bildung 2012 in DIE ZEIT. ■ Das vorliegende Jahresmagazin möchte sich der Komplexität der Thematik unter dem Titel »Kopie und Original« ein Stück annähern, indem es sowohl auf rechtliche als auch auf kunsttheoretische Spezifika eingeht. Unser Dank gilt den Textautoren ebenso wie dem Künstler Fabian Reimann für die Entwicklung der Bildstrecke. Und Ihnen, dem Leser, wünschen wir spannende Einblicke und anregende Erkenntnisse bei dieser Lektüre.

⁵ Prominentes Beispiel für das darin enthaltene Konfliktpotential lieferten 2016 die in den Medien als »Skandal« betitelten Umstände der Anselm Kiefer -Schau in China, die von den deutschen Ausstellungsmachern, rechtlich legitimiert ohne Rückkoppelung mit dem Künstler durchgeführt wurde.

⁶ <http://www.zeit.de/2012/12/Urheberrechtsdebatte>

1 | Tafel C des *Bildatlas Mnemosyne* von Aby Warburg

2 | Einzoomen



1



2



3

| Paul Jaray mit dem Modell der Bodensee im Windkanal

Die Reproduktion des Kunstwerks im Kontext neuer Medien

Stefan Römer

1. Moderne Reproduktion

Einer der wirkungsvollsten Aufsätze in der Geschichte der Kunst ist Walter Benjamins »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936). Darin resonieren die wichtigsten Reproduktions-Paradigmen von Karl Marx und Sigmund Freud, die die kritische Moderne mit definiert haben. Benjamin erkennt hier nicht nur die Bedeutung der damals neuen reproduktiven Medien Fotografie und Film mit ihrer Schockwirkung in der Rezeption, sondern zieht auch Rückschlüsse auf den generellen Status des Originals und dessen Aura in der Kunst. Unter dieser Voraussetzung erfährt der Kunstbegriff des folgenden Jahrhunderts bis in die Gegenwart tiefgreifende Veränderungen, die Aspekte der Autorschaft, der Originalität und der Authentizität im Kontext des Internets betreffen. Mit in den Blick auf die künstlerische Produktion soll der Einfluss der Digitalisierung gerückt werden und so die Interessenlage eines aktuellen Reproduktionsbegriffs bestimmt werden.

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen nahezu alle Strategien, die innovative Differenzen in die Kunst einführen, in Relation zu reproduktiven Techniken: Von Andy Warhols Siebdrucken, über Elaine Sturtevant's strategische Plagiate, Gerhard Richters verwischte gegenständliche Malerei nach Fotografien, John Baldessaris zufällige Fotografien von Fernsehbildern mit geringen farblichen Bearbeitungen und die Arbeiten der *Appropriation art*, deren Fotografien sich oft nicht mit dem Auge erkennbar von ihrem angeeigneten Objekt (Kunstfotografie, Werbung) unterscheiden lassen, bis zu dem weiten Feld des persiflierenden, retro-manischen oder einfach wiederholenden *Mash-up* von Verfahrensweisen. Sie alle zielen auf einen Rezeptionsprozess, der die jeweilige künstlerische Reproduktionsstrategie offensichtlich erkennen lässt und ihm eine Interessantheit zuschreibt, die einen Lustgewinn bringt. Dass

diese künstlerische Selbstanzeige in ihrer Arbeit von erheblicher Bedeutung ist, wird oft von originalverliebten Modernisten, Literaturwissenschaftlern und Philosophen übersehen oder bewusst ignoriert. Dieser Rezipientengruppe fehlt anscheinend ein Verständnis für diese spezifische Form von Bildern und ihre materiellen und immateriellen Distributions- und Veröffentlichungsformen im Feld der Kunst, die sich von den Reproduktionsbedingungen für Texte unterscheiden. Diese, in den Werken selbst sichtbaren Kriterien sind aber unabdingbar zu berücksichtigen, will man die disziplinären Unterschiede der Reproduktion zwischen Texten und Bildern analysieren.

Dazu kommt noch ein zweiter wichtiger kunsttheoretischer Aspekt: War die traditionelle Kunstproduktion über den Modus der Mimesis und der Kopie definiert, existiert seit der *Appropriation art* der 1980er Jahre ein postmoderner Modus, der aneignend, nicht jedoch nachbildend verfährt. Schon Benjamin war der Auffassung, die Imitation mit der Hand sei durch die Reproduktion mit dem »Auge der Kamera« ersetzt worden. Zwar ist dazu theoretisch u.a. der Komplex der Kontextverschiebung voraussetzungsreich, wie sie Marcel Duchamp mit seinen *Readymade*-Strategien thematisiert hat. Doch lässt sich die postmoderne Ablösung der Mimesis durch die *Appropriation* und das *Fake* erst vollständig unter den Bedingungen der post-strukturalistischen Kritik nachvollziehen. Diese fundamentale Kritik an den modernistischen Denk- und Wissensformen vereinfachender Entweder-Oder-Schemata gilt der Auffassung, dass die institutionellen Konstanten Autor/Subjekt und Authentizität (d.h. einmalig und mit hochwertigem Handwerk von einem einzigen Individuum geschaffen) zur Produktion eines »meisterhaften Kunstwerks« tiefgreifend in Frage gestellt wurden.

2. Postmoderne (Re-)Produktion

Man kann soweit gehen zu sagen, dass in den 1960 bis 80er Jahren reproduktive Techniken in Verbindung mit Strategien der Aneignung die traditionelle Kunsttheorie, die von einer mimetischen Kopie ausging, abgelöst haben. Galt dann in den 1980er und frühen 90er Jahren der Fotokopierer als das standardisierte Reproduktionsmedium, entspricht in der Folge der an einen Computer angeschlossene Scanner mit Drucker und Internetzugang dem zeitgenössischen Medienkomplex der Reproduktion, in der Gegenwart durch einen 3D-Drucker ergänzt.

Der große Unterschied zwischen der Kopie auf einem Blatt Papier und einem digitalen Scan besteht darin, dass das *File* des Scans einfach übers Internet verfügbar gemacht werden kann. Digital zirkulierende Sound- und Videostücke sind kaum vor Aneignung zu schützen. Spätestens hier wurde die Frage eines neuen Copyrights aufgeworfen.

Die für das Feld der Kunst im 21. Jahrhundert stärkste Konsequenz aus der Reproduktionsdiskussion ist die Relativierung der institutionell hierarchisierenden, medienspezifischen Unterscheidungen: nach Vorbild und Kopie, nach Aura und Einzigartigkeit, nach Autorschaft und Plagiat. Denn wie sich seit den Verbindungen von Fotografie und Digitalität mit Drucktechniken zeigt, kann gegenwärtig keines der traditionellen Medien wie Malerei, Skulptur oder Zeichnung ohne digitale Medientechniken veröffentlicht werden. Die Druckerpresse ist durch den multimedialen Komplex von Computer, (3D-)Drucker und Internet abgelöst worden. Die entsprechenden neuen Prozesse und Operationen der (Re-)Produktion und Veröffentlichung sind jedoch der Kunstpraxis implizit, da die Existenzbedingung der Kunst ihre institutionelle Veröffentlichung ist, mit der eine Anerkennung als Kunst erfolgt (Pierre Bourdieu). Die medialen, strategischen oder/und vermittlungsrelevanten Kriterien – also die immateriellen

Konsequenzen der Reproduktion – die das Kunstwerk hervorbringt, übertreffen in der Gegenwart die materiellen Kriterien. Seine materielle Existenz ist somit nicht das entscheidende Kriterium eines Kunstwerks.

Ein zeitgenössisches Extrembeispiel für die rein ökonomisch motivierte Fetischisierung des Kunstwerks ist die sogenannte *Free-Port-Art*, also eine Kunst, die weder in Ausstellungen noch in Privatsammlungen präsentiert, sondern bei Auktionen erworben und anschließend zu Spekulationszwecken auf unbestimmte Zeit in zollfreien Lager aufbewahrt wird.

Dafür ist die Veränderung des traditionellen Gebrauchswerts des Kunstwerks in einen reinen Warenwert (Benjamins Baudelaire-Rezeption) entscheidend, der es ermöglicht, das Kunstwerk in Investitionsgut zu verwandeln. Berücksichtigt man dies für die öffentliche Kommunikation der Kunst im Sinne der Linguistik – Jean Baudrillards Interpretation von Saussures Äquivalenzverhältnis des Zeichens – dann kann das Kunstwerk als rein symbolischer Zeichenfetisch definiert werden. Diese poststrukturalistische Kritik des traditionellen, auf Mimesis basierenden Kunstbegriffs könnte eine Relativierung vom Aspekt der sozialen Macht bedeuten. Denn sie ging von einer statusdefinierenden Äquivalenz aus (Jonathan Crary), die im Sinne der (Re-)Produktion von Differenzen zur Erhaltung von sozialer Ordnung und Kontrolle beitrug (Michel Foucault).

In Bezug auf Marx' Kritik der politischen Ökonomie handelte es sich um eine Ausdehnung des Wertgesetzes der Ware auf das Zeichen (Baudrillard). Der Austausch der sprachlichen Zeichen in der Zirkulation von Sinn folgt dem Austausch der Waren im Kreislauf des Geldes. Die klassische Gestalt des linguistischen Zeichens wird dem Wertgesetz der Ware unterstellt. Der Austauschbarkeit aller Waren entspricht somit die Austauschbarkeit aller Zeichen. Daraus folgt mit dem institutionstheoretischen Argument von Pierre Bourdieu: Die Existenzbedingung eines Kunst-

werks in der Institution Kunst besteht darin, dass es öffentlich ausgestellt, rezipiert und diskutiert wird; dadurch kann es auch eine ökonomische Bewertung erfahren. Für diesen Komplex ist seine fotografische Reproduktion als Abbildung eine entscheidende Voraussetzung.¹ Dies bedeutet, dass ein Kunstwerk durch die Medien als Abbildung sowie als bezeichneter, beschriebener, theoretisierter und bewerteter Zeichenkomplex zirkuliert: Ohne (mediale) Reproduktion(stechnik) keine Kunst.

Umgekehrt lässt sich hieraus verstehen, weshalb von Computeralgorithmen erzeugte Arbeiten zunächst keine Kunst sind: Ihnen fehlt der Ausstellungswert (Benjamin), der sie erst als institutionell auktoriales Kunstwerk legitimiert. Dies versuchte die sogenannte *Internet art* mit umgekehrten Vorzeichen zu revidieren.

3. Konsequenzen der Digitalisierung

Welche Bedeutung hat der Reproduktionskomplex für die aktuelle Digitalisierung der Kunst?

Durch die Digitalisierung, die am Bildschirm stattfindet, kommt nun erstmals die Relation Rezeption-Aktion im *Screen* in Betracht. Hatte zuvor schon die Rezeptionstheorie die Betrachter »ins Bild« gebracht (insofern ist kein Bild unabhängig von der spezifischen Disposition des jeweiligen Betrachters zu begreifen), war die Kombination von Wahrnehmung und Performanz durch das Interface »Bildschirm-Tastatur-Maus-Programmumgebung« untrennbar geworden: Rezeption kann mittels Aneignung zur Produktion werden. Verkürzt gesagt, wurde das Subjekt als *Prosumer* verstanden – als ein Konsument, der auch produziert und vice versa. Dadurch wurde deutlich, dass der

¹ Genau dies widerspricht allerdings Benjamins falschem Schluss, dass die Aura an die Einmaligkeit eines Kunstwerks gebunden sei. Denn eine massenhafte symbolische Reproduktion des Kunstwerks ermöglicht erst seine Auratisierung als Original.

künstlerische Produktions-Rezeptions-Komplex durch eine Interessenrelation definiert ist. Zwei wichtige postmoderne Erkenntnisse dieses Komplexes sind, dass Zeichenprozesse niemals nur in eine Richtung ablaufen, sondern beide Kommunikationspartner davon infiziert werden können, und dass ein Individuum nicht immer mit einer eindeutigen Intention handelt, sondern diese sich im Feld der Interessen verändern kann. Auch ist das Individuum, das mit einer einzigen monolithischen Identität ausgestattet scheint, als eine modernistische Fiktion der Kontrolle zu verstehen. Der Begriff »Dividuum« (Gilles Deleuze) mit seinen vielfältigen Interessen löst den des »Individuums« ab. Dazu ist die grundsätzliche Aussage zu machen, dass kein Beteiligter ohne Interesse in einer Relation agiert. Das heißt, alle Entscheidungen sind von einem konkreten Interesse geleitet.

Bezieht man dies auf die Urheberrechtsdiskussion, lassen sich drei Beteiligte unterscheiden: Künstler als Urheber, Rezipienten und die Urheberrechtsindustrie. Der hier vorliegende Konflikt passt nur bedingt auf die mediale Verbreitung von Kunst. Der *Prosumer* sorgt im *Screen* für ein Feedback zwischen Urheber und Konsument, das u. U. das Missfallen der Urheberrechtsindustrie hervorruft. Wurde in der Vorinternetzeit die künstlerische Aneignung von Bildern oder Videosequenzen aus den Massenmedien im Sinne des Bildungsauftrags der Kunst akzeptiert, entsteht gegenwärtig durch die potenziell unkontrollierte Zirkulation im Netz ein Interessenwiderspruch der Urheberrechtsindustrie. Dabei ist es wichtig, die beteiligten Personen exakt nach ihren Interessen zu unterscheiden. Erst durch ihre Analyse wird ein konkreter Reproduktionskontext als Interessenüberschneidung deutlich. Leitend ist die Frage: Wer hat aus welchem Grund welches Interesse an der Reproduktion und wie werden die jeweiligen Interessen durchgesetzt?

Im Sinne des Benjaminschen und des digitalisierten Kunstbegriffs ist der traditionelle Werkbegriff ebenso wie der entsprechende Autorbegriff – als einer homogenen und unveränderbar mit sich identischen Person – nicht relevant. Der Paradigmenwechsel ver-

hält sich wie folgt: Im Interesse der Künstler ist eine möglichst weitverbreitete symbolische (Re-)Produktion ihrer Arbeiten. Damit ging bisher nur dann eine ökonomische Aufwertung der Arbeiten einher, wenn sie durch eine Institution (Galerie, Rechteverwertungsgesellschaft) eingefordert oder durch individuelle Verträge gewährleistet wurden. Dies ist unter den neuen Bedingungen der Internet-(Re-)Produktion und des veränderten Kunstmarkts nicht mehr gegeben. Deshalb erscheint der Urheberbegriff mit seinem antiquierten Kreativitätsverständnis für die Kunst obsolet. Stattdessen sollen die Leistungen für Ausstellungen an den aktuellen (Re-)Produktionsbegriff angepasst werden. Das Interesse der Künstler besteht in einem auf die spezifischen Ausstellungssituationen angepassten Honorarsystem. Das heißt, dass ein neues Urheberrecht durch ein adäquates Lizenzierungssystem für künstlerische Inhalte im Internet, im Ausstellungs- und im Printbereich ergänzt werden muss. Die Definition muss von den Künstlern und nicht von den vertreibenden Industrien vorgenommen werden. Dabei gilt es an Benjamins emanzipatorisches (Re-)Produktions-Interesse im Kunstverkaufsatz zu erinnern. Es richtet sich heute gegen jegliche Form von Verunglimpfung der künstlerischen Freiheit und der langwierig erarbeiteten Rechte von Randgruppen.

Prof. Dr. Stefan Römer
Künstler und Autor, war von 2003 bis 2009 Prof. für Praxis und Theorie der Neuen Medien an der AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN und lehrt seit dem an unterschiedlichen Institutionen.

» DIE ALTEN SCHEMATA GREIFEN NICHT MEHR « *

INTERVIEW Ijoma Mangold

Ein Gespräch mit THOMAS OBERENDER, dem Intendanten der *Berliner Festspiele*, über Etats, Konzepte und Arbeitsbedingungen.

* Ursprünglich erschienen: 28. November 2013, In: Wochenzeitung DIE ZEIT Ausgabe Nr. 49/2013, leicht gekürzt

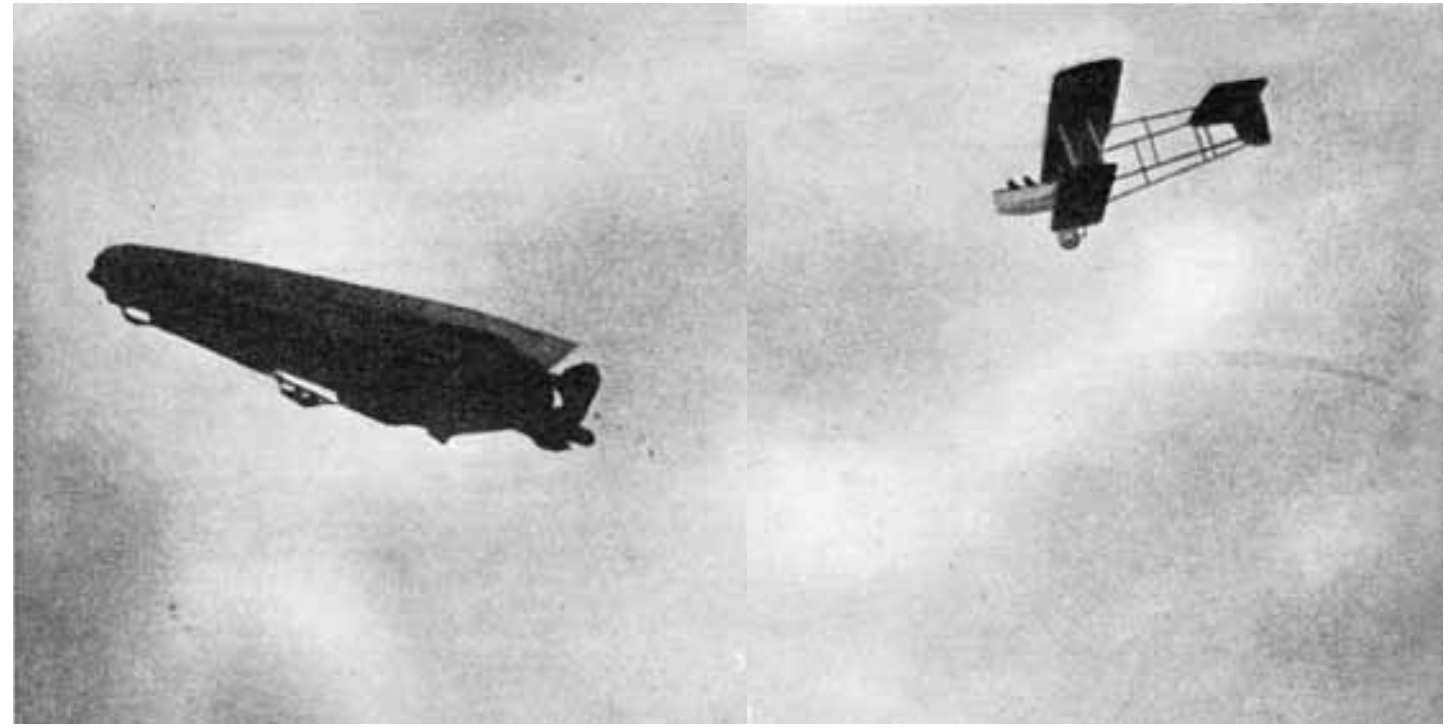
Diesen Beitrag finden Sie ausschließlich in der Printversion, die Sie gegen einen mit 1,45 Euro frankierten Rückumschlag beim *Landesverband Bildende Kunst e.V.* bestellen können.



5



4



7



6



8

- 4/5 | Airborne
- 6 | Airships ascending
- 7 | Attacke
- 8 | Feuer
- 9 | Gegenfeuer



9

BILD UND KOPIE

Gespräch zwischen KONSTANZE CAYSA und BRITTA SCHULZE,
bildende Künstlerin und stellvertretende Vorsitzende des LANDESVERBANDES
BILDENDE KUNST SACHSEN E.V.

KONSTANZE CAYSA studierte in Leipzig Philosophie und Germanistik und promovierte in Philosophie. Sie übernahm Lehraufträge am *Philosophischen Institut* und am *Kulturwissenschaftlichen Institut* der UNIVERSITÄT LEIPZIG. Darüber hinaus leitete sie die Lehrveranstaltung »Kunst und Philosophie« an der HGB LEIPZIG. Neben ihrer Habilitation zum Thema »Askese als Verhaltensrevolte« hält sie zurzeit eine Vertretungsprofessur im Studiengang Sportwissenschaften und arbeitet als freie Journalistin und Publizistin. Mit ihrem Mann Volker Caysa entwickelte sie den Begriff der »Empraxis« und des »Empraktischen«.

BRITTA SCHULZE Du nennst dich Künstlerphilosophin, was verstehst du darunter?

KONSTANZE CAYSA Die Philosophie, so wie sie sich universitär versteht, sieht sich als rationale Wissenschaft, das heißt als eine Wissenschaft, die sich nicht mehr groß von den Naturwissenschaften unterscheidet. Das, finde ich, trifft den Charakter der Philosophie, also der »Liebe zur Weisheit«, wie es aus dem Griechischen übersetzt wird, nicht mehr. Die Philosophie ist für mich etwas, was die Bedingungen von Möglichkeiten in der Wissenschaft überhaupt formuliert und hinterfragt. Das heißt, ich unterscheide von einer Wissenschaft, dass Weisheit noch eine andere Form des Wissens ist, z. B. Lebenswissen. Erfahrungswissen, wie wir das genannt haben: »empraktisches Wissen«, was ein Körperwissen, ein Vollzugswissen ist, das vor jeder Realität bereits leiblich existiert. Und ich schließe mich an die Ideen von Friedrich

Nietzsche an, der im strengen Sinne kein rational wissenschaftlicher Philosoph war, sondern Künstler. Seine Abhandlungen, wie z. B. den Zarathustra, kann man auch als große Gedichte lesen. Es gibt Grenzen des Sagbaren, die verwischen, wenn man versucht, ein Erfahrungs- und Lebenswissen auszudrücken, und da geht man, wie bei Nietzsche auch, in dichterische, malerische, also künstlerische Formen über.

BRITTA SCHULZE Unser Thema ist Bild und Kopie. Versuchen wir eine Überleitung mithilfe des Vergleichs zum Schreiben. Wenn ich eigene Gedanken niederschreibe, sind diese durch die Veröffentlichung unter eigenem Namen vor dem Kopieren geschützt. Es gibt keinen direkten Patentschutz für Schreibprodukte. Leider wird viel eins zu eins übernommen und umgeschrieben, ohne den ursprünglichen Autor zu nennen. In der bildenden Kunst ist das ähnlich. Man möchte schon, dass man mit den Bildern bekannt

wird, aber man will die Veröffentlichung in der Hand haben, was im Internet, wie beim Text, schwer zu kontrollieren ist. Gibt es einen Unterschied zwischen der Veröffentlichung von Texten und der Veröffentlichung von Bildern? Und in welchem Maß ist für dich die Kopie wichtig, um den Gedanken in die Welt zu bringen, bzw. wie weit würdest du diese zurückhalten?

KONSTANZE CAYSA Ich bin eine Vielschreiberin. Ich habe ganz viel Material, was ich nicht einfach so ins Netz setzen würde, auch nicht auf die Website, wo ziemlich viel steht. Ich gebe an der Uni jemandem Manuskripte von mir zum Lesen und überprüfe, ob ich es zulasse, dass diese vervielfältigt werden und ob Teile daraus zitierbar sind. Es gibt viele Sachen, die würde ich nicht herausgeben, die habe ich zu Hause liegen, um sie nochmal zu überarbeiten, das geht natürlich der Veröffentlichung voraus. Ich würde mich nicht blind der Kopie hingeben.



BRITTA SCHULZE Wenn du dann den Text herausgibst, wie weit lässt du zu, dass er kopiert wird?

KONSTANZE CAYSA Wenn ich Material ins Internet setze, ist es klar, dass ich es frei gebe, dann kann es kopiert werden. Ich bin natürlich sauer, wenn mein Name nicht darunter steht. So lange klargemacht wird, dass ich es geschrieben habe, kann es verwendet werden. Auf jeden Fall soll es unter die Leute gebracht werden, damit es Diskussionsstoff werden und in einer Debatte mit drin sein kann.

BRITTA SCHULZE Wie ist das beim Bild? Ich würde auch in den philosophischen Kontext gehen – wann würdest du von einem Bild als Kopie sprechen?

KONSTANZE CAYSA Im strengen Sinne gibt es keine Kopie. Im ganz strengen Sinne würde ich sogar sagen, selbst wenn jemand ein Bild abfotografiert, ist es immer noch aus seinem Blickwinkel fotografiert und damit ist es nicht mehr das Gleiche, das es vorher war. Es ist entweder ein neues Kunstwerk – oder man müsste sich mit dem Problem beschäftigen: was ist eine Fälschung? Sind Fälscher nicht auch Künstler? Selbst wenn es im Anschluss adäquat nachgemalt wird, wäre es doch eine eigene Kunst, es hergestellt zu haben. Das Bild gibt es deswegen als Original nur einmal. Es ist einzigartig. Eine Kopie ist eine andere Form, ein Abklatsch dieses Bildes, aber nicht eins zu eins, nicht eine Kopie, in dem es das Gleiche ist.

BRITTA SCHULZE Es gibt noch eine Unterscheidung. Ein Fälscher ist bemüht, auf hundert Prozent zu kommen und hundert Prozent geistige Eigenleistung, wie zum Beispiel Bildfindung und Komposition herauszulassen. Der ganze philosophische Prozess, was du als Worte niederschreiben würdest, ist in dieser Bildfindung nicht drin und diese Kopie ist als solche ein reines handwerkliches Absegnen, was vielleicht nur von einem Prozent eigener Handschrift geprägt ist. Was zu dem Bild geführt hat, ist nur kopiert und nicht nachempfunden und nicht gedacht worden. Darin würde ich eine Unterscheidung sehen und klare Maßstäbe für Fälschungen oder Kopien setzen. Das heißt, die gibt es im Rechtlichen auch, wenn es um das Handwerk geht. Du darfst ein Bild malend kopieren, wenn es nicht die Größe des Originals hat und wenn es deine Signatur trägt. Für mich ist spannend, was ist Kopie? Ab wann würde man sich vom Kopieren schützen lassen wollen und wo wäre für dich die Schutzgrenze? Du hast ein Bild entwickelt und steckst ganz viel von deiner Philosophieleistung rein. Wann würdest du sagen, ist es eine Kopie, die du nicht akzeptierst, weil sie von jemand anderem gemacht ist?

KONSTANZE CAYSA Bei mir ist es einfach, weil ich mit Text und Bild arbeite. Wenn der gleiche Spruch auf einem Bild steht, das genauso aussieht, ist es kopiert. Es ist genau mit den Worten eins zu eins nachmachbar.

BRITTA SCHULZE Das sind zwei Komponenten: du hast den Spruch, den du geistig geleistet hast und du hast das Bild, was du geschaffen hast. Wenn aber jemand deinen Spruch in einen anderen Bildkontext stellen würde und es als seines ausgeben würde, wie wäre es dann?

KONSTANZE CAYSA Der Spruch bleibt meiner. Im Gegensatz zum Bild ist es viel leichter zu sagen »das ist mein Spruch«, weil es Worte sind. Bei einem Bild hingegen muss zumindest eine kleine Veränderung drin sein und schon kann behauptet werden, von

dort aus geht der andere Gedanke los. Bei Bildern finde ich es ziemlich schwierig.

BRITTA SCHULZE Beim Text ist es leicht, weil wir gewöhnt sind, neue Gedankenleistungen zu bringen. Das ist beim Bild noch viel älter. Die Grenzen beim Bild sind noch schwieriger geworden durch *facebook* und andere *socialmedia* im Netz. Wann hört es auf, wann beginnt es? Alle Texte und alle Bilder, die man postet sind Eigentum von *facebook* und »die« können das verwenden, ohne nach den Bildrechten fragen zu müssen. Viele Bildurheber machen das trotzdem mit, um Öffentlichkeit zu haben. Wenn man diese neuen Medien sieht: wann würdest du sagen, ist eine Kopie nicht tragbar. Reicht eine kleine Veränderung schon aus, dass es zum eigenen Werk wird?

KONSTANZE CAYSA Das könnte die Argumentationsschiene des anderen sein. Für mich wäre es trotzdem kopiert, meine künstlerische Leistung, die nachgemacht wurde. Es ist das Skandalöse, dass es so einfach kopierbar ist, dass geistiges Eigentum in Bild und Wort gestohlen und instrumentalisiert wird, dass wir es als Originalautoren nicht mehr unter Kontrolle haben. Oder Bücher, die eingescannt werden und fast komplett im Netz stehen. Warum sollte sich jemand Bücher kaufen? Es ist skandalös. Die Frage ist, wie geht man damit um? Entweder sieht man das Ganze positiv: ich werde gelesen, gesehen oder eher resignierend: kann man es überhaupt stoppen, ist die Tendenz aufzuhalten?

BRITTA SCHULZE Das sind wichtige philosophische Gedanken, weil die Zeit sich so schnell ändert. Für mich stehen folgende Fragen: Wo würdest du die Grenze sehen? Hat es etwas mit Moral oder Bewusstsein zu tun? Wann fängt eine Kopie an und ist

eine Kopie als solche noch existent in unserem Zeitalter?

Wirft man einen Blick auf den chinesischen Markt, bekommt man den Eindruck, dass geistiges Eigentum dort völlig anders bewertet wird. Was da ist, wird verwendet und benutzt, wer dabei am schnellsten agiert, also derjenige ist, der es einfach kopiert, scheint der Gewinner.

KONSTANZE CAYSA Ich denke, es liegt an dem Künstler selbst, inwieweit er seine Einzigartigkeit als Künstler verteidigt und wie er es grundlegend für sein Werk ansieht, dass es nicht zu dreiviertel oder zu neunzig Prozent kopiert wird. Man kann keinen objektiven Maßstab ansetzen. Ich könnte keine genaue Definition geben, ab wann es eine Kopie ist. Es ist ein Empfinden des einzelnen Künstlers, wie mit seinem Werk umgegangen wird. Der eine findet es gut, dass er vervielfältigt wird, dass mit seinem Werk gearbeitet wird, der andere nicht.

BRITTA SCHULZE Hat unser eher kritischer Blick im Umgang mit dem Original vielleicht etwas mit unseren europäischen Maßstäben zu tun?

KONSTANZE CAYSA Ja, bei uns ist der einzelne Künstler und der Umgang mit seiner Kunst entscheidend. Ich finde es grundlegend wichtig, dass in westlichen Ländern das Individuum noch so eine große Rolle spielt und der Einzelne eben dadurch ein Bewusstsein für Selbstbestimmung, selbstbestimmtes Werk, selbstbestimmtes Leben und Umgang mit den Werten hat.

BRITTA SCHULZE Das Individuelle, das sich selbst Bewusste in unserer Gesellschaft, ist eine Form der Verantwortung für das, was man geschaffen hat. Wenn man zu sehr

in eine Masse eingeht, ist die individuelle Verantwortlichkeit nicht da und der Einzelne wird über die Masse benutzt. Dann geschieht das, wovor viele Angst haben, nämlich, dass wir über die Masse kontrollierbar und manipulierbar sind, das, was wir aus den Medien kennen, dass ein Gedanke losgeschossen wird und man nicht mehr weiß, woher er kommt.

Kann man sagen, dass Kopie und Verantwortung zusammenhängen? Dass im positiven Sinne der Einzelne gern verantwortlich sein will, für die Dinge, die er tut und im negativen Sinne verantwortlich sein muss. Wenn das verschwindet oder verschimmt und alles gleich wird, dann verschwinden die Wertigkeiten.

KONSTANZE CAYSA Das ist der Unterschied: jeder Einzelne ist für das, was er tut oder zulässt, verantwortlich. Und da gibt es klare rechtliche Linien.

BRITTA SCHULZE Über Verantwortlichkeiten wird bei uns in Bezug zur Gesellschaft und Staatlichkeit Recht gesprochen. Aber in wie vielen Fällen werden Texte oder Bilder kopiert, wo keine rechtmäßige Verantwortlichkeit vorherrscht. Wie kann eine Rechtsgrenze erzeugt werden, um unerlaubte Kopien zu verhindern?

KONSTANZE CAYSA Im Patentrecht.

BRITTA SCHULZE Es gibt Musterschutz für Design, ein Patentrecht fürs Bild gibt es nicht.

KONSTANZE CAYSA Beim Bild zählt meine Unterschrift, wenn jemand die weglässt, geht er gegen mein persönliches Autorenrecht vor.

BRITTA SCHULZE Wann fängt es an, ein anderes Bild zu sein, wieviel Veränderung muss sein, dass es als eigener künstlerischer Prozess oder eigenes Bild zu betrachten ist?

KONSTANZE CAYSA Erst mit dem eigenen Gedanken, eigener Ausdrucksform und daraus sich ergebenden Veränderungen... Das heißt, so kann diskutiert werden.

BRITTA SCHULZE Heute gibt es die Möglichkeit, dass man die Kopie in verschiedensten Materialien herstellen kann. Zum Beispiel, man fotografiert ein gemaltes Bild ab, da steckt das geistige Eigentum eins zu eins drin und es ist trotzdem eine neue Darstellung. Wenn es ins Digitale gespeichert wird, verschieben sich die Grenzen der Materialhaftigkeit, es passiert im fiktiven Raum, der sich schnell verändert, und wir brauchen eine neue Definition »Was ist Kopie?« Wie könnte die nach deiner Vorstellung aussehen?

KONSTANZE CAYSA Auf das »Empraktische« bezogen, gibt es bestimmte technische Formen, die natürlich handwerklich eingeübt sind, die man lernen kann oder so viel technisches Wissen bieten, um es mit anderen Materialien auszuprobieren. Das ist im »Empraktischen« für mich der künstlerische Eigenprozess und wäre so eine Art genial »empraktisches Moment« im Bild. Wenn ich als Künstlerin die Techniken des Malens aus allen Epochen beherrsche, dann ist das der künstlerische Mehrwert, eine Originalität muss darin noch nicht enthalten sein. Es ist das Abrufen von Fertigkeiten, das heißt aber noch nicht die Fähigkeit, originell zu sein. Es ist wichtig, ein paar Techniken zu beherrschen, der »geniale Strich« kommt nicht gewollt, sondern aus dem Prozess des Machens heraus und wenn der passiert, dann ist das etwas Eigenes des Künstlers, das dann nicht mehr wiederholbar, nicht mehr nachmachbar ist. Diesen »genialen Strich« kann keiner kopieren. Der »geniale Strich« ist nicht mal von demjenigen wiederholbar, der ihn gemacht hat. Er ist einmalig. Das wäre für mich Originalität.

BRITTA SCHULZE Eigene Handschrift, die abhängig ist von dem körperlichen und geistigen Prozess, der stattgefunden hat, mit den Dingen, die während des Prozesses einwirken, ist niemals gleich. Das ist das, was den künstlerischen Prozess ausmacht. Es ist der Zusammenhang von Gelerntem, körperlichem Ausdruck und Neuschöpfung

des Prozesses in Verbindung des malenden Körpers mit dem geistigen Prozess des Neuentwickelns.

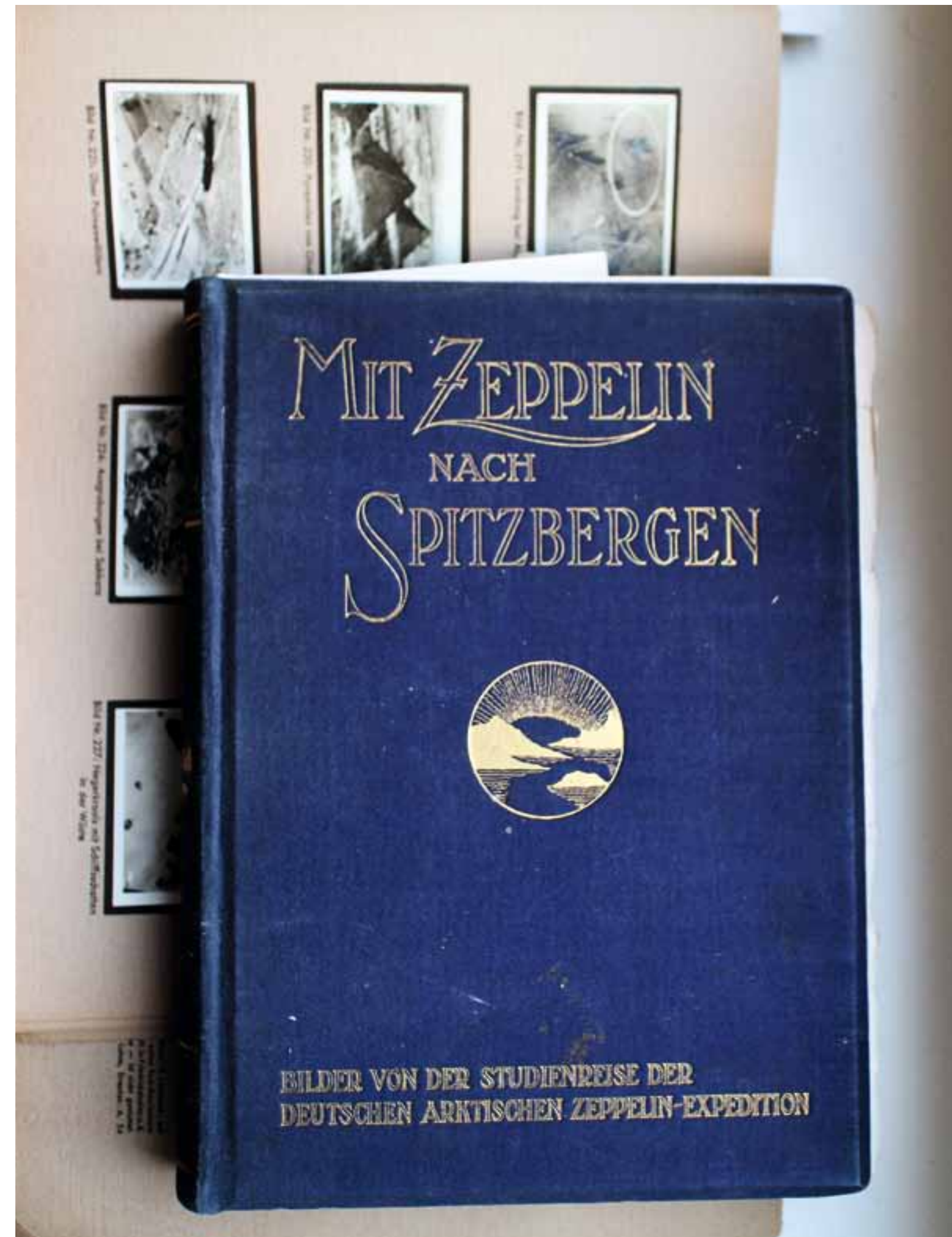
KONSTANZE CAYSA Der geistige Prozess des Neuentwickelns ist ein komplexer Prozess, wo alles auf einmal stattfindet. Der geistige Prozess ist in dem Moment auch nicht bewusst gewollt, sondern er passiert im Vollzug und man kann, wenn man gut ist, danach versuchen, ihn nachzuvollziehen oder zu beschreiben. Man wird es nicht hinbekommen, weil es keine adäquate Ausdrucksmöglichkeit gibt.

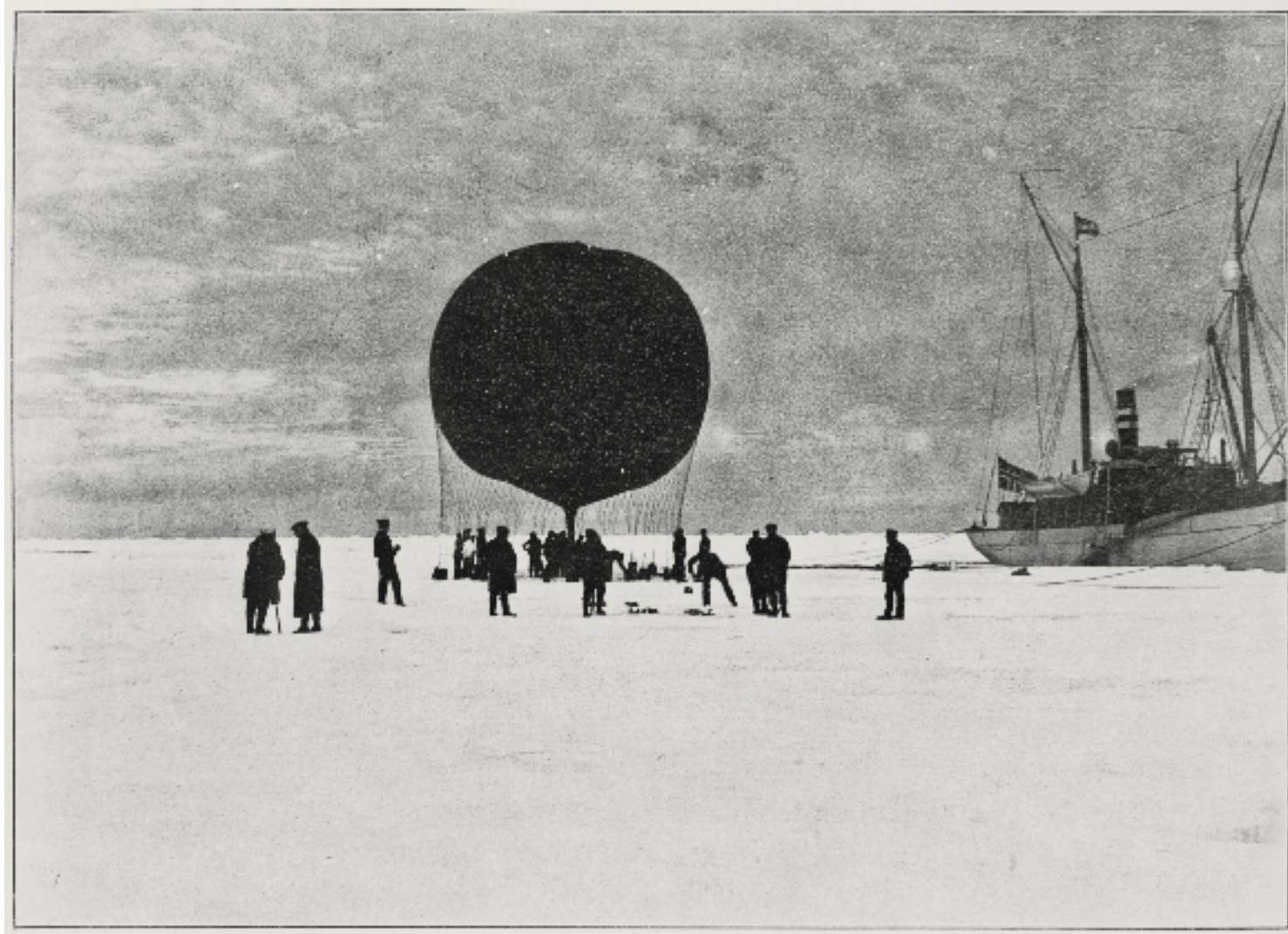
BRITTA SCHULZE Wie weit ist das messbar? Picassos Motive sind oft benutzt worden, er hat selbst viel von seinen Kollegen verwendet und übernommen. Er war ein geistiger und handwerklicher Energiefresser und ist eine Maschine des Verwertens gewesen. Aufgrund seiner Position und Genialität konnte er Vorhandenes sehen und neu nutzen. Wann vollzieht sich der Prozess des Stehlens von geistigem Eigentum und wann wird es ein eigener geistiger Prozess?

KONSTANZE CAYSA Stehlen kann man bestimmte Methoden, Handwerk, Theorien. Die künstlerische Fähigkeit zur Originalität oder der ganz eigene Ausdruck des Künstlers, was ihn vielleicht auch antreibt, überhaupt Ausdruck zu schaffen, kann man nicht stehlen. Das ist eben einmalig und wenn es jemand hinbekommt, seine individuelle Einmaligkeit auszudrücken, hat er was Originelles geschaffen.

Britta Schulze
bildende Künstlerin und stellvertretende
Vorsitzende des LANDESVERBANDES
BILDENDE KUNST SACHSEN E. V.

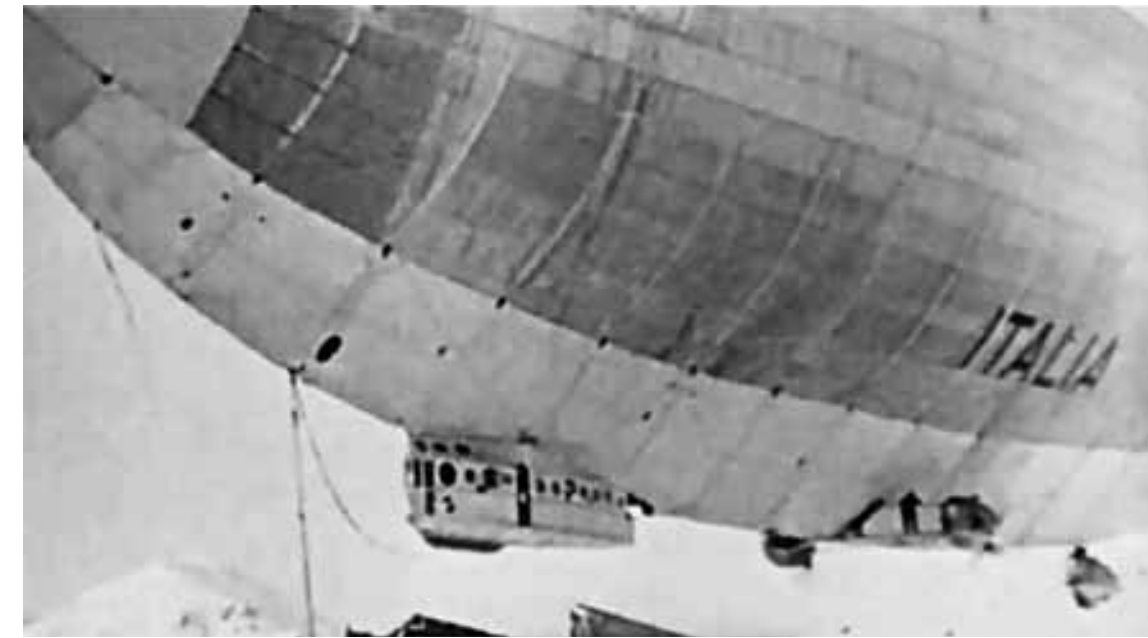
Dr. Konstanze Caysa
studierte in Leipzig Philosophie und
Germanistik. Promovierte und
habilitierte in Philosophie. Arbeitet auch
als freie Journalistin und Publizistin.





12

| Ballontest in der Arktis



13

13 | Aufstieg des Luftschiffs *Italia* im Jahr 1928



14

14 | Sensationelle Interpretation des *Italia*-Absturzes

15 | Nobiles verunglückter Arktisflug

Eckstein	Halpaus
Nr. 5	Rarität
ohne Mundstück	mit Goldmundstück
„Die Nachkriegszeit“	
Juli 1928	Nr. 127
Nobiles verunglückter Arktisflug	
<p>Mai/Juni 1928 wollte General Nobile mit dem Luftschiff „Italia“ eine große Arktisfahrt durchführen. Nach Überquerung des Nordpols mußte jedoch das Luftschiff nach 57stündiger Fahrt notlanden und wurde dabei durch eine unerklärliche Katastrophe vernichtet. Bei der Suche nach den Verunglückten fand auch Amundsen den Tod.</p>	
<p>Unser Bild zeigt General Nobile * mit drei der geretteten Expeditionsteilnehmer im Juli 1928.</p>	
<p>Album RM. 1,-, Postsch.-Konto 37061 Dresden</p>	
ECKSTEIN-HALPAUS · DRESDEN	

15

» FREIE ZUGÄNGLICHKEIT MUSS NICHT ZWANGSLÄUFIG HEISSEN: UMSONST«

INTERVIEW Lydia Hempel

Interview mit ANKE SCHIERHOLZ,
Justitiarin der VG BILD-KUNST

Die VG BILD-KUNST ist ein Verein zur kollektiven Wahrnehmung von Urheberrechten. Sie wurde 1968 von Bildurhebern gegründet. Sie hat derzeit über 58.000 Mitglieder: Künstlerinnen und Künstler, die Werke im visuellen Bereich schaffen und die sich zusammengeschlossen haben, um diejenigen urheberrechtlichen Ansprüche gemeinsam zu verwalten, die man sinnvollerweise nicht individuell wahrnehmen kann. Die VG BILD-KUNST vertritt die Urheberrechte der Bildurheber in Deutschland. Sie schließt mit Nutzern Lizenzverträge ab, in denen sie die Konditionen der Nutzung bestimmt. Sie überwacht den Eingang der vereinbarten Vergütung und verteilt die Vergütungen an die Berechtigten. Daneben engagiert sie sich auf nationaler und internationaler Ebene für die Stärkung der Urheberrechte.

In einer sich immer weiter ausprägenden Mediengesellschaft ist die Diskussion und Sorge um Urheber- und Verwertungsrechte an Bildprodukten hochgradig wichtig. Was kann zur Sicherung der Existenz der Bildproduzenten jenseits realer Werk-Verkäufe getan werden?

ANKE SCHIERHOLZ Wichtig ist der lückenlose Schutz der Urheberrechte auch im Internet. Gerade in diesem Bereich gibt es einige Fehlentwicklungen zu beklagen. Das größte Problem ist die Rechtsprechung des EUROPÄISCHEN GERICHTSHOFES zum *Framing*, denn sie zwingt die Künstler dazu, ihre Werke nur dann im Internet zu zeigen, wenn durch (aufwendige) technische Maßnahmen sichergestellt ist, dass die Arbeiten nicht einfach durch das Setzen von Frame-Links in dritte Webseiten eingebunden werden. Sonst muss man damit rechnen, dass die Arbeiten zur Werbung verwendet werden oder in Kontexten auftauchen, in denen man sie nicht wiederfinden will. Die VG BILD-KUNST arbeitet

auf nationaler Ebene und auf europäischer Ebene an einer Korrektur dieser Rechtsprechung.

■ Ebenso problematisch ist die geradezu dogmatische Erwartungshaltung, dass alle Inhalte im Internet (umsonst) frei verfügbar sein müssen. Gerade im Kulturbereich wird von den Künstlern erwartet, Ihre Werke umsonst zur Verfügung zu stellen, *Creative Commons-Nutzungen* zuzustimmen, *open Access* Projekte zu unterstützen und vieles mehr. Freie Zugänglichkeit muss aber nicht zwangsläufig heißen: umsonst. Und freier Zugang zu den Werken heißt nicht automatisch, dass jeder diese Werke dann beliebig weiter nutzen darf. Hier wird den Künstlern einiges abverlangt, denn es ist nicht einfach, in diesen Situationen auf die Wahrung der eigenen Rechte zu bestehen. Dennoch ist es wichtig, sich genau zu überlegen, welche Nutzungen man erlaubt und welche nicht – und eben auch einmal »nein« zu sagen.

Wie können Werknutzungs- und Verwertungsrechte auch in Bezug auf einen zunehmend erweiterten und performativen Bildbegriff geltend gemacht werden, der den Künstler zugleich als Urheber und Ausübenden versteht, und wie können aus dem diskursiven Angebot und der originären Aufführungsleistung in der Auseinandersetzung mit Räumen und Kontexten verbindliche Nutzungsentgelte gezogen werden?

ANKE SCHIERHOLZ Zunächst einmal ist der urheberrechtliche Schutz nicht an einen fixen Werkbegriff gebunden – die Performance und die Installation sind genauso geschützt wie das klassische Tafelbild. Auch partizipative oder rein konzeptuelle Interventionen können geschützt sein – bei diesen Formen künstlerischen Ausdrucks gibt es allerdings fließende Grenzen. ■ Eine Vergütung für die künstlerische Leistung hat aber zunächst einmal nicht mit dem urheberrechtlichen Werkbegriff zu tun – sondern mit einer Anerkennung der künstlerischen Tätigkeit. Deswegen ist die *Initiative Ausstellungsvergütung* wichtig, da sie ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Vergütung schafft. Ebenso wichtig sind die vom LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E.V. herausgegebene *Richtlinie zur Ausstellungsvergütung* und die *Leitlinie zur Vergütung im Rahmen von Ausstellungen* des BUNDESVERBANDES BILDENDER KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER E.V. Sie schaffen normative Rahmenbedingungen, denen sich Veranstalter von Ausstellungen auf Dauer nicht entziehen können.

Was kann bzgl. der Ausstellungsvergütung durch die VG BILD-KUNST geregelt werden und was bleibt als Ausstellungshonorar zwischen spezifischem Ausstellungshaus und ausstellendem Künstler privatrechtlich auszuhandeln?

ANKE SCHIERHOLZ Die Rolle der VG BILD-KUNST kann sowohl bei der *Initiative Ausstellungsvergütung* als auch bei einem spezifischen Ausstellungshonorar derzeit nur eine kulturpolitisch unterstützende sein. Erst wenn es tatsächlich einen gesetzlichen Anspruch auf z. B. einen festen Prozentsatz an den Eintrittsgeldern gibt, gibt es Raum für flächendeckende Verträge mit den Ausstellungsinstitutionen. Ohne einen solchen rechtlichen Rahmen bleibt es Aufgabe des Künstlers, privatrechtliche Vereinbarungen mit der spezifischen Institu-

tion zu treffen. Hier zeigt sich dann die besondere Bedeutung der *Richtlinie*, der *Leitlinie*.

Wo liegen ggf. Regulierungsnotwendigkeiten zwischen Erstverwertung und Zweitverwertung von Bildern und Werken?

ANKE SCHIERHOLZ Rechtlich versteht man unter »Zweitverwertung« alle Nutzungen, die sich an eine zulässige Erst-Nutzung anschließen, also z. B. das Verleihen eines rechtmäßig erschienen Buches durch eine Bibliothek, das Anfertigen von Privatkopien oder die Nutzung in Unterricht und Lehre. Hier sind wir gut aufgestellt – die gesetzlichen Regelungen in Deutschland sind sehr urheberfreundlich. Allerdings sind gerade die bildenden Künstler auch in besonderen Maße den genehmigungsfreien Schrankenregelungen ausgesetzt: die Abbildung ihrer Werke in wissenschaftlichen Publikation ist in der Regel von Zitatrecht gedeckt. Berichten die Medien über eine Ausstellung, so können sie sich in den meisten Fällen auf aktuelle Berichterstattung berufen. Und auch Werke im öffentlichen Raum dürfen ohne Zustimmung – und damit ohne Vergütung – abgebildet werden. ■ Dennoch berechtigen all diese – vergütungsfreien – Nutzungen zur Teilhabe an den gesetzlichen Vergütungsansprüchen (*Bibliothekstantieme*, *Privatkopievergütung*, Vergütung für Nutzungen in Unterricht und Lehre). Die VG BILD-KUNST überarbeitet gerade die einschlägigen Verteilungspläne, um die Meldungen für die Künstler spürbar zu erleichtern. Unrealistisch wäre es wohl, eine Änderung der sogenannten »Panoramafreiheit« zu erwarten, selbst im Hinblick auf kommerzielle Verwendung der Werke im öffentlichen Raum. Zu stark ist der Druck der Verlage und auch der Fotografen ...

Dr. Anke Schierholz

Justitiarin der VG BILD-KUNST

[Ausstellungsvergütung – revisited]

Gabor Mues

Der bildende Künstler hat es schwer. Anders als z. B. der Musiker, der bei Darbietungen seiner Werke von der GEMA laufend mit Ausschüttungen bedacht wird, partizipiert er an einer weiteren Verwertung seiner Werke nur sehr begrenzt. Zwar kann der Künstler die Reproduktionsrechte an seinen Werken individuell Dritten einräumen oder sich einer Verwertungsgesellschaft anschließen. In Deutschland ist das die VG BILD-KUNST mit Sitz in Bonn, die – ähnlich der GEMA auf dem Gebiet der Musik – kollektiv die Verwertungsrechte ihrer Mitglieder wahrnimmt. Doch sind die Erträge daraus überschaubar.

Dies liegt daran, dass in der bildenden Kunst das Original und der Handel mit diesem im Vordergrund steht – und ein Original kann man eben nur einmal veräußern. Verkauft der Künstler nun sein Original zu einem günstigen Preis, so kann er nicht nachträglich einen Anspruch auf Anpassung des Kaufpreises geltend machen. Das gilt auch, wenn das Werk nach dem Verkauf eine enorme Wertsteigerung erfährt; nur dann, wenn der Erwerber das Werk unter Einschaltung eines Kunsthändlers oder Versteigerers weiterveräußert, kann der Künstler sein sogenanntes Folgerecht aus dem *Urheberrechtsgesetz*

beanspruchen; er erhält dann fünf Prozent des Veräußerungserlöses. Die Folgerechtsregelung ist aber nicht neu; sie existiert seit 1965.

Auch in Bezug auf Ausstellungen hat der Künstler keine starke Position – das *Urheberrechtsgesetz* erkennt zwar das Ausstellungsrecht als Recht, ein Werk durch die Präsentation in der Öffentlichkeit zu bewerten, ausdrücklich an. Das Recht ist aber im Vergleich zu anderen Verwertungsrechten, wie dem der Vervielfältigung, vergleichsweise schwach ausgestaltet. Das Ausstellungsrecht (§18 *Urheberrechtsgesetz*) ist nämlich ein sogenanntes Einmalrecht, das mit der ersten Ausstellung erlischt. Der Künstler, der sein Werk einmal aus den Händen gegeben hat, wird demnach nach geltendem Recht nicht mehr finanziell bedacht, wenn das Werk später auf Ausstellungen gezeigt wird.

Mit Blick auf den Schutz der vermögensrechtlichen Interessen des Urhebers wird daher in der juristischen Literatur verstärkt für die Einführung einer gesetzlichen Ausstellungsvergütung plädiert. Der Urheber soll dadurch an den Einnahmen, die durch die Verwertung seiner Werke in kommerziellen Ausstellungen gezogen werden, angemessen beteiligt werden.

Aber auch von Seiten der Verbände wird und wurde die Forderung nach Vergütung der Künstler bei Ausstellungsleistungen (und der Nachfrage danach) immer wieder erhoben: Bereits 2004, im Rahmen der Neuregelungen des *Urheberrechts in der Informationsgesellschaft* (>Zweiter Korb<) wurde von der *Fachgruppe Bildende Kunst* der Dienstleistungsgewerkschaft VER.DI die Forderung nach einem gesetzlichen Anspruch auf Ausstellungsvergütung erhoben; die For-

derung erfuhr Unterstützung durch den DEUTSCHEN KÜNSTLERBUND und den BUNDESVERBAND BILDENDER KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER. Vorschläge dazu sind seitdem immer wieder von unterschiedlicher Seite unterbreitet worden: Vom BBK-BUNDESVERBAND in seiner *Leitlinie* (2014), in den Debatten der *Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«* (vgl. Schlussbericht von 2007) oder von den Bundestagsfraktionen SPD (2005), BÜNDNIS 90 / DIE GRÜNEN (2011) und DIE LINKE. (2012) und zuletzt von der *Initiative Ausstellungsvergütung* (2017).

Auf kommunaler Ebene können die Initiativen immerhin einen kleinen Erfolg verbuchen: 2016 wurde vom Land Berlin ein Fonds für Ausstellungshonorare für bildende Künstlerinnen und Künstler geschaffen, der 300.000,- Euro jährlich umfasst und ausschließlich für die Honorierung von bildenden Künstlern mit Hauptwohnsitz in Berlin für die Bereitstellung ihrer künstlerischen Werke bzw. Äußerungen in temporären Ausstellungsprojekten der Kommunalen Galerien Berlins bereitgestellt wird.

■ Auf Bundesebene ist die Linksfraktion indes im Juni dieses Jahres mit ihrer Forderung nach einer Ausstellungsvergütung für bildende Künstler im *Kulturausschuss* gescheitert.

Dies aus meiner Sicht zu recht, denn die Argumente der Befürworter der Ausstellungsvergütung überzeugen weder wirtschaftlich noch juristisch, zumindest, wenn man das Ganze aus der Perspektive des Handels betrachtet. Soweit es sich um – in der Regel hoch subventionierte – Ausstellungen von öffentlichen Museen handelt, wäre eine Ausstellungsvergütung eine zusätzliche Belastung für den Veranstalter, die im Extremfall dazu führen würde, dass die Ausstellung

mangels Budget nicht zustande käme. Das gilt auch bei privaten Ausstellungen in Kanzleien, Versicherungen oder Banken, die in erster Linie die Bekanntheit des ausgestellten Künstlers steigern sollen und bei Verkaufsausstellungen, die ja wirtschaftlich dem Künstler zugutekommen.

Auch die Forderung nach einer Erweiterung des in §18 *Urheberrechtsgesetz* formulierten Ausstellungsrechts auf veröffentlichte Werke vermag nicht zu überzeugen. Der Gesetzgeber hat mit dem Folgerecht die Verwertung des Originals abschließend geregelt.

■ Mit der Ausstellung eines Originals lassen sich jedoch aufgrund der immensen Kosten solcher Veranstaltungen, wie die Erfahrung immer wieder zeigt, keine Gewinne erzielen – damit sind die vermögensrechtlichen Interessen des Urhebers, die eine Teilhabe rechtfertigen würden, gar nicht berührt. Dem Künstler gibt man mit dieser Aussage vielleicht Steine statt Brot. Doch ist es nicht Aufgabe des Urheberrechts, über eine allgemeine Abgabepflicht für Aussteller die wirtschaftliche Situation der Künstler zu verbessern.

Dr. Gabor Mues M Jur (Oxon)

studierte Jura und Philosophie in München, Berlin und Oxford, Rechtsanwalt in München mit den Schwerpunkten Wirtschaftsrecht (Unternehmenskauf und Unternehmensnachfolge), Kunst- und Stiftungsrecht. Regelmäßige Veröffentlichungen zum Kunst- und Stiftungsrecht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sowie in Fachpublikationen.

Ist ein Kunst-Werk ein Werk?

Zum urheberrechtlichen Werkbegriff in der Kunst

Eva-Marie König

»Die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst genießen für ihre Werke Schutz nach Maßgabe dieses Gesetzes«, so lautet der erste Paragraph des deutschen *Urheberrechtsgesetzes*. Urheberrechtlich geschützt sind nur »Werke«. Was ein »Werk« im Sinne des Urheberrechts ist, beantwortet der Gesetzestext recht lapidar: Werke sind »nur persönliche geistige Schöpfungen« (§2 Absatz 2 *Urheberrechtsgesetz*). Dies können unter anderem »Werke der bildenden Künste, einschließlich der Werke der Baukunst und

der angewandten Kunst und Entwürfe solcher Werke«, Fotografien oder Filmwerke (§2 Abs.1 *Urheberrechtsgesetz*), oder auch Datenbanken und Software sein. Die Werkkategorie ist nicht entscheidend – was eine »persönliche geistige Schöpfung« ist, ist ein urheberrechtliches Werk. An die geschützten Objekte knüpft das Urheberrecht ein Ausschließlichkeitsrecht, das 70 Jahre über den Tod des Urhebers hinaus währt und ihm ermöglicht, über die Verwertung seines Werkes zu entscheiden und anderen die Nutzung zu

gestatten oder zu verbieten. Was aber macht nun ein Kunst-Werk zum Werk?

Der Jurist arbeitet mit Definitionen. Die Kunst ist frei, sie entzieht sich einer Definition. Das Künstlerische ist fluid, offen, wandelbar, traditionelle Kategorien wollen hinterfragt und verändert werden. Die Kunst muss auch nicht definiert werden. Der Werkbegriff des Urheberrechts ist ein Rechtsbegriff, der die Grenzen dessen festlegen soll, wo ein Ausschließlichkeitsrecht beginnt und wo es endet. Die

juristische Definitionsfrage ist nicht neu, verschiedene Ansätze sind gerade für die Kunst immer wieder diskutiert worden. So fasste der Urheberrechtler Eugen Ulmer im Jahr 1968 die Diskussion zusammen: »Können wir die Frage, wann ein Kunstwerk vorliegt, noch nach objektiven Maßstäben beantworten? Oder ist es hoffnungslos geworden, den Begriff der Kunst zu bestimmen, und müssen wir die Entscheidung und die Einordnung in den Bereich der Kunst letztlich dem Urheber selbst überlassen?«¹

Was eine »persönliche geistige Schöpfung« ist, beantworten die Jurisprudenz und die Gerichte. Theoretische Ansatzpunkte sind die Person des Urhebers und das Ergebnis seiner künstlerischen Betätigung. Die Anknüpfung nur an die Person des Künstlers, der durch

¹ Eugen Ulmer: *Der urheberrechtliche Werkbegriff und die moderne Kunst, Rezensionsabhandlung*. GRUR 1968, 527, 528, Rezension der Monographie *Das urheberrechtlich schützbares Werk* des Schweizer Professors Max Kummer.

die bloße Präsentation eines Produkts als »Kunstwerk« selbiges in den Schutzbereich des Urheberrechts hineindefiniert, ist in der Rechtswissenschaft diskutiert, aber als nicht praktikabel verworfen worden. Dies betrifft vor allem die rechtliche Einordnung von *ready mades*: Zwar musste sich bislang kein Gericht mit dem Urheberrechtsschutz eines *objet trouvé* auseinandersetzen, doch würde ein Marcel Duchamp wohl heute mit einer Klage scheitern, mit der eine Kopie »seines« Flaschentrockners untersagt werden sollte (ganz abgesehen davon, dass Duchamp forderte, die von ihm erworbenen, industriell gefertigten Gegenstände dürften keinen ästhetischen Reiz haben, damit sie gerade nicht zu einem »richtigen« Kunstwerk würden).² Duchamps *ready mades* wurden zwar in der Kunstgeschichte eine Sensation, »Werke« im Sinne des Urheberrechts wurden sie allerdings nie. Ausschließlichkeitsrechte sollen für eine schöpferische Leistung gewährt werden. Es reicht nicht, etwas Vorgefundenes nur zu präsentieren. Der Urheber muss gestalterisch tätig geworden sein und damit ein wahrnehmbares Ergebnis produziert haben. Eine gute Idee ist noch kein Werk – die Gedanken sind frei und so sind es auch Ideen, die jeder andere auch umsetzen können soll, auf seine Weise. Schutz genießt nur die konkrete Realisierung der Idee. Das Werk muss nicht einmal objektiv neu im Sinne einer Erfindung sein. Der Kunstmarkt reguliert dies

2 Heinz Peter Schwerfeln: *Duchamps Flaschentrockner: Geschichte einer modernen Ikone, Die Erfindung des Readymade*, art Magazin vom 26.10.2016, abrufbar unter <http://www.art-magazin.de/kunst/kunstgeschichte/17646-rtkl-duchamps-flaschentrockner-geschichte-einer-modernen-ikone-die>.

im Übrigen wohl selbst.³ Wer würde sich nach Duchamp noch für ein weiteres Urinal im Museum interessieren? Ebenso steht es jedem grundsätzlich frei, schwarze Quadrate auf weißem Grund zu malen, und doch ist dies seit Kasimir Malewitsch nichts Revolutionäres mehr.

Der urheberrechtliche Werkbegriff bezieht sich nicht nur auf handwerklich vollendete physische Objekte im klassischen Sinne der bildenden Kunst, sondern die künstlerische Leistung wird in verschiedenster Couleur geschützt. Keine Werke im Rechtssinne sind Produkte einer Maschine oder eines Computers – auch digitale Werke können aber durchaus urheberrechtliche Werke sein, solange der Künstler das Ergebnis steuert. Ein Laptop oder ein 3D-Printer können genauso künstlerisches Werkzeug sein wie ein Pinsel. Die Gestaltung kann auch flüchtig sein, in Aktionen oder im Arrangement von Objekten in bestimmtem Kontext liegen. Eine Arbeit des japanischen *Mono-ha*, wie etwa ein ephemeres Arrangement von Feldsteinen des japanischen Künstlers Kishio Suga, ist genauso schutzfähig wie ein ausgearbeitetes *Happening*, etwa Wolf Vostells *Happening* »Der Heuwagen« nach Hieronymus Bosch.⁴ Auf die Vergänglichkeit der Aktion kommt es nicht an, da (im Gegensatz zum britischen Urheberrecht) eine körperliche Fixierung für den Urheberrechtsschutz nicht erforderlich ist.

Das Ergebnis künstlerischen Schaffens muss sich durch »Individualität« auszeichnen.⁵ Das bedeutet, dass eigene Ausdrucksformen gefunden werden, anstatt nur zwingende äußere Vorgaben umzusetzen oder Vorhandenes schlicht zu übernehmen. Es muss ein gestalterischer Spielraum bestehen, innerhalb dessen Gestaltungselemente gewählt

3 Haimo Schack: *Kunst und Recht*, 2. Aufl., Mohr Siebeck, Tübingen 2004, S.18 f. Rn. 19.

4 BGH, Urt. v. 6.2.1985 – I ZR 179/82, NJW 1985, 1633, 1633 f. – *Happening*.

5 Siehe umfassend zum Werkbegriff Eva-Marie König: *Der Werkbegriff in Europa*. Mohr Siebeck 2015.

und umgesetzt werden. Es muss rechtlich eine Zuordnung des künstlerischen Schaffens zu einer bestimmten Person hergestellt werden, welche (auch im Kollektiv) gestalterisch tätig geworden ist. Ob das Ergebnis nun große Kunst oder ein eher bescheidener Wurf ist, darf rechtlich keine Rolle spielen. Der Richter, der weder Künstler noch Kunsthistoriker ist, hat sich eines ästhetischen Werturteils tunlichst zu enthalten, und doch zitieren Gerichte gerne einmal die »künstlerische Kraft«, den »ästhetischen Gehalt«⁶ oder die »kunstwissenschaftliche Diskussion«⁷, um die Einordnung als Werk der bildenden Kunst gemäß § 2 *Urheberrechtsgesetz* zu betonen. Die Anforderungen an den Urheberrechtsschutz sind in der Praxis bei künstlerischen Werken der bildenden Kunst nicht besonders hoch, ob es sich nun um Zeichnungen, Totenmasken, Graffitis, Comic-Figuren oder Sofas aus Gras handelt, zumal wohl kein Richter sich den Vorwurf gefallen lassen möchte, einem Kunstwerk aus etwaig mangelndem Kunst-sachverstand heraus den Schutz verwehrt zu haben. Ob etwas als »Kunst« gilt, beeinflusst die Entscheidung faktisch doch.

Da das Urheberrecht nicht die Idee, sondern deren Umsetzung schützt, stellen sich Abgrenzungsfragen bei künstlerischen Arbeiten, die das Konzept in den Vordergrund stellen, wie etwa in der *Fluxus*-Bewegung oder der *Conceptual Art*. Vor Gericht sind in diesem Kontext allerdings nur sehr wenige Streitigkeiten entschieden worden. Urteile ergingen zu Joseph Beuys' Aktion »Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet«, dem von Christo verhüllten Reichstag oder den Auftritten des Künstlerpaares EVA & ADELE, die sich selbst als lebendes Kunstwerk verstehen und unter dem Motto »wherever we are

6 OLG Düsseldorf, Urteil vom 30. Oktober 2007 – I-20 U 64/07, ZUM 2008, 140, 142 – Bronzengel.

7 OLG Düsseldorf, Urt. v. 30. 12. 2011 – I-20 U 171/10 (nicht rechtskräftig), GRUR 2012, 173, 175 – Beuys-Fotoreihe

is museum« in Erscheinung treten. Von der Beuys-Aktion durfte im Ergebnis zwar doch eine Fotoserie ausgestellt werden, das *Happening* war aber grundsätzlich ein Werk im Sinne des Urheberrechts.⁸ Auch der verhüllte Reichstag ist ein geschütztes Werk.⁹ Dennoch bleibt die Idee frei, Objekte durch Verhüllung zu verfremden, so lange es niemand genau so macht, wie es Christo gelungen ist (was ohnehin ein schwieriges Unterfangen sein dürfte). Fotos von EVA & ADELE durften dagegen ohne eine Lizenzgebühr im *ZEIT*-Magazin gedruckt werden, da das Künstlerpaar nach Ansicht des Gerichts kein Werk sei, die Auftritte auch kein choreographiertes *Happening* seien, sondern eine Lebenseinstellung; Urheber und Werk können aber nicht identisch sein.¹⁰

Ist ein »Werk« in der Kunst auch nicht immer ein »Werk« im Urheberrecht, so ist der Rechtsbegriff doch flexibel genug, um auch Arbeiten jenseits »klassischer« Kunstgattungen mit einem Monopolrecht auszustatten. Jüngstes Beispiel ist der Rechtsstreit um die Licht- und Rauminstallationen »HHole (for Mannheim)« und »PHaradise« von Nathalie Braun Barends, deren Eigenschaft als urheberrechtliche Werke das Feld für die komplizierte Abwägung zwischen Urheber- und Eigentümerinteressen eröffnet.¹¹ Die Frage »Was ist Kunst?« bedarf keiner Antwort, die Frage »Was ist rechtlich geschützt?« dagegen schon.

8 BGH, Urt. v. 16. 5. 2013 – I ZR 28/12, NJW 2013, 3789 – Beuys-Aktion.

9 BGH, Urt. 24. 1. 2002 – I ZR 102/99, GRUR 2002, 605 – Verhüllter Reichstag.

10 LG Hamburg, Urt. v. 7. April 1999 – 308 S 4/98, ZUM 1999, 658 – Eva & Adele II.

11 OLG Karlsruhe, Urt. v. 26.4.2017 – 6 U 92/15, GRUR 2017, 803 – HHole (for Mannheim); Urt. v. 26.4.2017 – 6 U 207/15, GRUR-RS 2017, 108288 – PHaradise (beide nicht rechtskräftig).

Dr. Eva-Marie König
Studium an der HUMBOLDT-UNIVERSITÄT zu Berlin und am KING'S COLLEGE, UNIVERSITY OF LONDON, Promotion an der HUMBOLDT-UNIVERSITÄT zu Berlin, Rechtsanwältin Kanzlei Raue LLP (seit 2015).



16



17



19



20



18



21



22

- 16 | General Nobile mit drei der geretteten Expeditionsteilnehmern im Juli 1928
- 17 | Roald Amundsen und Valeria
- 18 | Amundsen im Wrack der *Italia*
- 19 | Aby Warburg und Gertrud Bing mit Hausdiener Franz Alber im Hotelzimmer in Rom
- 20 | Studio in Olevano Romano
- 21 | *Spazio Aero*, Modell für einen Raumessay
- 22 | Kallibrieren des Windes für die Weltreise

ZUR SITUATION DER FREIBERUFLICHEN JOURNALISTINNEN UND JOURNALISTEN

IN SACHSEN

INTERVIEW Lydia Hempel

Interview mit MICHAEL HILLER, Geschäftsführer des DEUTSCHEN
JOURNALISTENVERBANDES – LANDESVERBAND SACHSEN E.V. (DJV SACHSEN)

Wie schätzen Sie die generelle Lage und die Verdienstbedingungen der von Ihnen in Sachsen vertretenen Bild- und Text-Journalisten ein?

MICHAEL HILLER Die Verdienstmöglichkeiten für Journalisten sind breit gefächert. Entscheidend ist, wie sich der Einzelne aufstellt, wo er sich verortet und auf welche Partner er trifft. Journalistische Arbeit unterliegt aufgrund der vielfältigen digitalen Informationsmöglichkeiten einer Fehlbewertung in weiten Kreisen der Bevölkerung. Qualitativ hochwertiger Journalismus ist nicht Ablichten oder Vermelden eines bestimmten Geschehens sondern bedarf oftmals weitgehender Recherchen und Überlegungen. Qualitätsjournalismus hat daher (s)einen Preis. Dem werden die Arbeits- und Vergütungsangebote für Text- und Bildjournalisten im Freistaat bei weitem nicht gerecht. Das betrifft vor allem den Printbereich aber auch elektronische Medien. Entscheidend für die Bewertung der Situation ist nicht nur der Jetzzeitstand sondern auch die Entwicklung der letzten Jahre. Da steht fest: Journalistische Arbeit wurde im Vergleich zu anderen Tätigkeiten immer schlechter vergütet. Das betrifft die festangestellten Redakteure und Mitarbeiter in den großen Medienhäusern ebenso wie die Freiberufler. Nur wenige Journalisten arbeiten hier in Sachsen unter echten tarifvertraglichen Bedingungen (weniger als 10 Prozent der Mitglieder des DJV SACHSEN). Realität sind dagegen Lohn- und Honorardumping, gepaart mit Einschnitten beim Auslagensatz und bei sozialen Leistungen.

Angesichts der weiteren Ausprägung der Mediengesellschaft wächst für im Wissenskontext bereit gestellte öffentliche Diskussionsbeiträge die Anforderung nach geregelter Leistungsvergütung, die die fachliche Qualität und die Existenz der Urheber sichert. Welche Regelungspraktiken gibt es für Journalisten und wie verbindlich sind sie?

MICHAEL HILLER Für freie und festangestellte Mitarbeiter beim MDR gibt es verbindliche tarifvertragliche Regelungen. Die meisten Redakteure der Tageszeitungen genießen in der einen oder anderen Form Nachwirkungen gekündigter oder nie echt angenommener Flächentarifverträge. Einzig die Altersversorgung ist aufgrund der Allgemeinverbindlichkeit bindend für alle sächsischen Tageszeitungsverlage.

Die Freiberufler können sich vergütungsmäßig an den bestehenden Regelungen (12a-Tarifvertrag, Vergütungsregeln, Mittelstandsempfehlungen) lediglich orientieren. Allerdings sind diese Orientierungen weit von der Realität in Sachsen entfernt. Dass die gemeinsamen Vergütungsregeln, die von Journalisten- und Verlegerorganisationen vereinbart und inzwischen von den Verlegern wieder gekündigt wurden, nicht angewandt werden, liegt oft an den Umständen unter denen es zu Vereinbarungen, Auftragserteilungen und der Leistungsabrechnung kommt. Im journalistischen Alltagsgeschäft ist es in der Regel nicht üblich, ein Angebot zu unterbreiten. Es wird vielmehr geliefert und dann nach »Gutdünken« honoriert. ■ Wird das Honorar angenommen, sind die Konditionen für die Zukunft meist »in Beton gegossen«. Der Freiberufler hat kaum eine Chance über die Honorierung zu verhandeln.

Das gilt auch für die Urheberrechte, einmal geliefert, angenommen und mäßig honoriert und die Nutzungsrechte sind allumfänglich beim Auftraggeber. Im tagesaktuellen Geschäft ist das so die Regel.

Anders im PR-Bereich oder bei höherwertigen Aufträgen. Hier ist meist ein Aushandeln oder einseitiges Festsetzen des Honorars möglich. Für unsere rund 1250 Mitglieder ist das aber die Ausnahme.

Wie verfolgen Sie als Interessenvertreter der Bild- und Text-Autoren die Debatte um die Rolle und Möglichkeiten der Verwertungsgesellschaften und wie unterscheiden sich hier die Sparten Wort und Bild auch ggf. in Hinsicht auf die Verwerterrolle?

MICHAEL HILLER Die Verwertungsgesellschaften VG WORT und VG BILD-KUNST sind für die Journalisten ein Segen. Wer sich nicht vor der Arbeit scheut, seine Aufträge aufzulisten, der kann über die Verwertungsgesellschaften erhebliche Zusatzeinnahmen generieren. Wir stellen allerdings immer wieder fest, dass selbst langjährig journalistisch Tätige diese Möglichkeiten leider nicht nutzen oder überhaupt nicht kennen.

Wie ist es um Bildrechte von Urhebern bei der »öffentlich zugänglichen« Darstellung bzgl. erstens von Originalen, zweitens von Bildreproduktionen und drittens von Rechten des Abbildenden bestellt?

MICHAEL HILLER In Bezug auf Fotoausstellungen kann ich hier sagen: Für Bildjournalisten ist das nicht das Hauptvermarktungsfeld. Journalistische Arbeiten entstehen immer für konkrete publizistische Projekte. Die Ausstellung ist die Zweitverwertung – die Ausnahme, beispielsweise bei Pressefotowettbewerben. Das Urheberrecht wird hier gewahrt und meist auch bei anderen Zweitverwertungen. Problematisch sind die Nutzungsrechte. Einmal vergeben (bezahlt) sind sie für den Journalisten meist für immer weg. Das gilt analog für Reproduktionen. Was die Rechte der Abgebildeten betrifft, so wird die Arbeit der Bildreporter immer schwieriger, weil durch die Möglichkeit der massenhaften (digitalen)

Verbreitung, die Bereitschaft, sich ablichten zu lassen, immer mehr abnimmt.

Worauf richtet sich eine Differenzierung zwischen Erstverwertung und Zweitverwertung?

MICHAEL HILLER Bildjournalisten erbringen in der Regel ihre Leistung für eine einmalige Verwertung. Die Zweitverwertung ist hauptsächlich das Recht zur Archivierung. Die meisten Auftraggeber lassen sich jedoch vom Urheber allumfängliche Nutzungsrechte übertragen. Teilweise werden auch für die Zweitverwertung (online oder in anderen Medien) Honorare gezahlt. Die Regel ist jedoch, dass mit der Honorierung für die Erstverwertung die Ansprüche der Autoren abgegolten sind. Die Honorarhöhe orientiert sich dabei allerdings an einer einmaligen Verwendung.

Was ist für Sie ggf. im Urheberrechtsgesetz nachbesserungsbedürftig?

MICHAEL HILLER Im Urhebervertragsrecht wurde 2002 erstmals ein Anspruch auf angemessene Vergütung geregelt. Dazu wurde das Instrument der gemeinsamen Vergütungsregeln geschaffen. Das ist von der gesetzlichen Seite okay. In der Praxis haben die Vergütungsregeln zumindest im journalistischen Bereich in Sachsen kaum Anwendung gefunden. Es sei denn, der Urheber hat diese eingeklagt. Die Gesetzgebung ist daher aus unserer Sicht ausreichend.

Allerdings hat der BUNDESVERBAND DER DEUTSCHEN ZEITUNGSVERLEGER die mit dem DJV und VER.DI vereinbarten Vergütungsregeln inzwischen gekündigt. Das auf gesetzlicher Basis neu geschaffene Instrument hat damit nur eine eingeschränkte Wirkung. Denn die meisten Freiberufler können oder wollen ihre Ansprüche nicht einklagen.

Die im März dieses Jahres wirksam gewordene Novellierung hat die Ansprüche der Urheber gestärkt und beispielsweise die Rückwirkung gesetzlich verankert. Das heißt, auch bei vor dem zeitlichen Anwendungsbereich der Vergütungsregeln abgeschlossenen Vereinbarungen können diese zur Ermittlung der Ansprüche heran gezogen werden. Des Weiteren hat der Urheber

ber nunmehr ein Auskunftsrecht. Die Neuregelungen bei den Verwertungsgesellschaften kommen den Interessen der Urheber entgegen. Eine umfassende Verbesserung der Situation vor allem der freiberuflichen Urheber ist allein mit Gesetzeskraft nicht erreichbar, sie bedarf auch in Zukunft der couragierten Mitwirkung der Urheber selbst. Berufsverbände wie der DJV leisten dabei Unterstützung.

Macht eine Unterscheidung zwischen Künstler-Leistungsvergütung und Bild-Nutzungsentgelt aus Ihrer Sicht Sinn?

MICHAEL HILLER Ja, es ist sinnvoll, verschiedene Vergütungsformen zu nutzen. Wird ein Bild beispielsweise über Monate im Internet genutzt, dann muss es anders vergütet werden als ein Foto, das einmalig in einer Tageszeitung publiziert wird. Die Leistungen von Bildautoren oder Künstlern allein beispielsweise auf eine Zeit-/Leistungsvergütung zu reduzieren, halte ich bei Freiberuflern allerdings nicht für zielführend. Der Freiberufler soll ja gerade eine ganz spezielle journalistisch- oder künstlerisch-schöpferische Leistung erbringen. Eine pauschalisierte Leistungsvergütung wird dem nicht gerecht.

Michael Hiller
Geschäftsführer des DEUTSCHEN JOURNALISTENVERBANDES – LANDESVERBAND SACHSEN E.V.



23



24



25

- 23 | Fortschritt und Technik
- 24 | Postraum der Hindenburg, rekonstruiert
- 25 | Der Kapitän geht an Bord der Hindenburg



Know your Copyrights.

Das Urheberrecht im Museumsalltag

Cornelia Posselt

Jedem, der heute auf der Online-Plattform *kinox.to* Filme streamt, ist mittlerweile bewusst, dass sein Verhalten gegen geltende Urheberrechtsbestimmungen verstößt. Umso verwunderlicher scheint die allgemeine Unwissenheit (oder das Desinteresse?) bezüglich gedruckter Reproduktionen von Werken, die schon lange Gegenstand des Urheberrechts sind. Welche Schwierigkeiten sich in der Praxis beim Umgang mit dem Urheberrecht ergeben – die vielleicht die fehlende Beschäftigung einiger Akteure mit dem Thema erklären – soll im Folgenden erörtert werden. Weiterführende Literatur findet sich beispielsweise als »Handbuch Urheberrecht im Museum« von Carl Christian Müller und Michael Truckenbrodt (ab Februar 2018 im Handel).

Für uns als Kuratoren spielt das Urheberrecht im Museum vor allem im Zusammenhang mit Ausstellungen eine Rolle. Neben der physischen Präsentation wird das Kunstwerk meist in einem begleitenden Katalog reproduziert. Bekanntlich erlöschen die Urheberrechte des Künstlers 70 Jahre nach seinem Tod. In den KUNSTSAMMLUNGEN CHEMNITZ haben Caspar David Friedrich (1774–1840) und sein »Segelschiff« diese Grenze somit längst passiert, die Urheberrechte von Künstlern der Klassischen Moderne oder der Gegenwart dagegen – in Chemnitz prominent vertreten – sind noch in Kraft. Grundsätzlich können sich Institutionen, die mit der Ausstellung keinen Erwerbszweck verfolgen, hier auf die Ausstellungs- sowie die sogenannte *Katalogbildfreiheit* berufen, »Schrankenregelungen« des Urheberrechts (zum Nachlesen im Wortlaut: §58 Abs. 1, 2 *Urheberrechtsgesetz*): sie besagen, dass Kunstwerke ohne Kosten oder Genehmigung ausgestellt und abgebildet werden dürfen, auch wenn der Künstler noch quicklebendig ist. Dies gilt jedoch nicht für das Urheberrecht im Sinne der Werkintegrität (§14 *Urheberrechtsgesetz*). Soll also in der Abbildung Text laufen, oder entfallen für Sonderseiten wie Frontispiz und Titelbild Teile eines Gemäldes, können der Künstler oder seine Rechtsnachfolger Einspruch erheben. Dem schöpferischen Elan der am Katalog beteiligten Grafikdesigner muss noch vor Drucklegung Einhaltung geboten werden, sonst riskiert der Herausgeber einen Rechtsstreit, der schlimmstenfalls mit der Vernichtung der gesamten Auflage einhergeht. Museum und Kuratoren bemühen sich deshalb um eine möglichst frühe Kontaktaufnahme mit dem Künstler oder seinem Rechtsnachfolger – auch wenn keine Veränderung geplant ist. Dabei führt der leichteste Weg für den »Nutzer« über die VERWERTUNGSGESELLSCHAFT BILD-KUNST und ihren Partnerorganisationen im Ausland. Gute Orientierung bieten auch eine klare Kontaktadresse im Internet (Telefonbuch) oder eine Galerie, die den Künstler vertritt. Ohne eine Möglichkeit, den Künstler zu benachrichtigen, bleibt nur die obligatorische Angabe der Urheberschaft mit der korrekten Bezeichnung des Werks und der Nennung des Schöpfers im Katalog (§13 *Urheberrechtsgesetz*).

Darüber hinaus werden für die Reproduktion Bilddaten benötigt. Vom Werk im Museumsbesitz wird sich im Idealfall ein Ektachrom, besser noch eine digitale Datei in der Dokumentationsabteilung oder in der ФОТОТЕК befinden. Alternativ beauftragt das Museum einen professionellen Fotografen. Dabei gilt: Je besser das Bild, umso mehr Zeit und Geld spart der Auftraggeber später bei der Retusche. Manche Rechteinhaber bestehen auch auf einer vorherigen Begutachtung des Bildmaterials (§14 *Urheberrechtsgesetz*). Mit dem Vertragsabschluss überträgt der »Museumsfotograf« das ausschließliche Nutzungsrecht der Bilder dauerhaft und exklusiv ans Museum. Im Bildnachweis wird er als Urheber der Fotografie erwähnt, denn in den meisten Fällen handelt es sich bereits um ein urheberrechtlich geschütztes Lichtbildwerk.

■ Für ausgestellte Leihgaben, die ebenfalls unter die *Katalogbildfreiheit* fallen, müssen die Bilddaten in jedem Fall eingekauft werden, wenn der Leihgeber sie nicht kostenlos zur Verfügung stellt. Die Gebühren für nicht-exklusive einmalige Nutzungslizenzen sind nach Auflage, Abbildungsgröße und Verbreitungsgebiet gestaffelt. In jüngster Zeit finden sich immer mehr auf museale Anforderungen spezialisierte Bildagenturen, die die Aufnahmen der Museen verwalten. Enthalten die Lizenzverträge undurchsichtige Klauseln (Gerichtsstand bei Streitfällen im Ausland u. a.) müssen wir diese mit einem Rechtsberater abklären. Neben dem Urheberrecht des Künstlers ist also auch die Angabe des Urhebers der Bilddaten, teilweise kombiniert mit der Angabe der Bildagenturen und der Museen, unerlässlich.

Wo beginnen die Grenzen der *Katalogbildfreiheit*? Für Museen problematisch ist die implizite Auflage, dass Kataloge nur im Zeitraum der

Ausstellung, meist zwischen drei bis sechs Monaten, verkauft werden können. Die mit dem Urheberrecht betrauten Verwertungsgesellschaften sind jedoch meist großzügig in der Auslegung – ganz im Gegensatz zu privaten Stiftungen, Nachlassverwaltern und sonstigen Rechteinhabern.

■ Nicht abgedeckt von der *Katalogbildfreiheit* sind weiterhin *Merchandise-Produkte* wie Postkarten und teilweise auch große, auffällige Werbemittel wie Banner. Künstler können solche »Begleitscheinungen« verbieten oder sie nur unter bestimmten Bedingungen zulassen. Zuletzt doch noch ein Wort zu Online-Reproduktionen: Die Präsentation von bis zu fünf ausgestellten Werken auf der Webseite des Museums gilt nach *Katalogbildfreiheit* als zulässig, alle weiteren Werke müssen durch den Urheber genehmigt und gegebenenfalls vergütet werden.

Ganz ausgenommen von der *Katalogbildfreiheit* bleiben Vergleichsbildungen oder Illustrationen für Künstlerbiografien. Nur ausnahmsweise können wir die Bilder trotzdem ohne Erlaubnis im Katalog zeigen: Im ersten Fall handelt es sich um ein Werk im öffentlichen Raum. Es fällt nach §69 *Urheberrechtsgesetz* unter die *Panoramafreiheit*, die es jedem erlaubt, das Werk von einem natürlichen Standpunkt aus zu vervielfältigen und zu veröffentlichen. Eine zweite Ausnahme ist die Schrankenregelung des Bildzitats (§51 *Urheberrechtsgesetz*). Sie gilt nur, wenn das Bild »nicht größer als nötig« und im direkten Zusammenhang mit dem besprochenen Kunstwerk steht. Diese Bedingungen erfüllt ein Ausstellungskatalog in der Regel nicht.

■ Aus diesem Grund ist die Vergleichsabbildung, Wunschtraum aller Kunsthistoriker, akut vom Aussterben bedroht. Das Problem wird

noch durch fehlende, uneindeutige oder veraltete Bildnachweise in der Literatur verstärkt. Doch auch wenn die online-Recherche bei großen Bildagenturen, »online-collections« der Museen oder direkt beim Künstler oder Rechtsnachfolger als praktische Alternative erscheint, kann es sein, dass trotz (kostenpflichtigem) Lizenzvertrag eine Reproduktion scheitert – weil noch die Erlaubnis des Urhebers eingeholt werden muss. Vorbildliche Museen und Archive weisen daher schon bei der Bildvergabe auf den Urheber hin – wenn es sich zum Beispiel um Fotografien handelt, von denen sie nur einen digitalen Abzug besitzen –, einige fordern sogar dessen Einverständnis vorab. Wieder stellt sich uns damit die Frage, wie wir den Urheber erreichen. Wenn es nicht möglich ist, ihn ausfindig zu machen, müssen wir uns mit einer Klausel behelfen, in der wir versprechen, berechnete Ansprüche abzugelten. Eine unbefriedigende Lösung für alle Seiten.

Ein theoretisches Beispiel zeigt, dass Urheberrechte auch zu einem undurchdringlichen Dickicht anwachsen können: Nehmen wir eine Reproduktion des Werkes eines Künstlers (Maler, Bildhauer o. ä.), der noch nicht 70 Jahre verstorben ist, als Vergleichsabbildung. Sein Werk stellt ein weiteres Kunstwerk und den Schöpfer dieses Kunstwerks dar. Zur Reproduktion nötig sind

- die Bilddaten,
- die Genehmigung des Fotografen oder des Rechteinhabers am Lichtbild,
- die Genehmigung des Künstlers, der das Werk geschaffen hat,
- die Genehmigung des dargestellten Künstlers für sein Werk – vor allem dann, wenn es deutlich erkennbar, aber beschnitten ist (§14 *Urheberrechtsgesetz*), sowie

e) unter Umständen die Einwilligung des Dargestellten bezüglich seiner Persönlichkeitsrechte (§22, 23 *Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie*). Wenn ein Glied der Kette nicht ermittelt werden kann, oder alle mitkassieren wollen, dann führt das umständliche, langwierige Prozedere am Ende lediglich dazu, dass das Werk nicht abgedruckt wird.

Die Bedeutung der *Katalogbildfreiheit* ist somit nicht zu unterschätzen und ermöglicht es uns, Künstler und Werk bekannt zu machen. Alles was darüber hinausgeht, ist jedoch mit steigenden Kosten, viel Zeit und Sorgfalt verbunden. Diese Faktoren könnten auch die eingangs erwähnte geringe Sensibilisierung für den Schutz von Werkreproduktionen bedingen. Dennoch sollte Museen und Ausstellungshäusern an reich bebilderten, rechtskonformen Publikationen gelegen sein. Das Gleiche gilt für den Künstler, dessen Werke nicht nur reproduziert werden, sondern der – gerade im Zuge von Digitalisierung und *Appropriation art* – selbst Nutzer und Multiplikator von Bildern ist.

■ Ungemein wichtig dabei ist aber, dass die Urheber ihre Rechte auch wahrnehmen – indem sie sie an Verwertungsgesellschaften übertragen oder sich selbst gut sichtbar vertreten.

Cornelia Posselt
Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Museologie in Dresden, Heidelberg und Paris. Lebt in Dresden, arbeitet in Chemnitz.

Urheberrecht gegen Kunst *

Felix Stalder

Auch wenn das Urheberrecht schon seit vielen Jahren großen gesellschaftlichen Konfliktstoff bietet, so haben sich viele Kunstschafer wenig bis gar nicht darum gekümmert. Zum einen gingen sie davon aus, dass ihre Kunstwerke meist kaum reproduzierbar sind, weil es sich um auratische Originale im klassischen Sinn oder kontextspezifische beziehungsweise performative Arbeiten handelt. Zum anderen schützte sie ihre privilegierte Position vor allfälligen Konflikten, sollten sie mit ihren Werken urheberrechtlich gesteckte Grenzen überschreiten, indem sie etwa geschützte Inhalte ohne erforderliche Geneh-

migungen verwendeten. Sogar die auf den globalen Markt ausgelegten Kopierwerkstätten für Malerei, etwa das als »Dorf der Fälscher« berühmte Dorf im Süden Chinas, erschüttern den Kunstmarkt in keiner Weise. Viele Künstler greifen auf diese neue Ressource gerne zurück.

Zensur und Selbstzensur

Das Arbeiten mit fremdem Material spielte während des gesamten 20. Jahrhunderts in der bildenden Kunst eine wichtige Rolle. Picasso verwendete 1912 erstmals den Ausschnitt einer Zeitung in einem Tafelbild, die

Collage war eine zentrale Technik im Dadaismus und Surrealismus, Pop-Art-Künstler setzten sich intensiv und direkt mit der Warenwelt und der kommerziellen Kultur auseinander und die *Appropriation artists* der 1980er Jahre – allen voran Richard Prince mit seiner berühmten »Cowboys«-Serie – ebenso. Solange die beiden Bereiche – bildende Kunst und kommerzielle Kultur – voneinander getrennt waren, tangierten diese Nutzungen die Interessen der Rechteinhaber kaum. Die Kunst hatte ihren Freiraum.

■ Doch seit den Achtzigerjahren vermischen sich diese Bereiche immer mehr. Einerseits

findet eine »Kulturalisierung der Ökonomie« statt, Werbung durchdringt alle öffentlichen Räume und Bereiche. Nicht nur Louis Vuitton arbeitet eng mit Künstlern zusammen, um den auratischen Wert seiner Produkte zu steigern. Andererseits wurde der Kunstbereich immer kommerzieller und die Beträge, die umgesetzt werden, steigen kontinuierlich. Es geht um richtig viel Geld. Durch das Internet ist diese Vermischung noch viel weiter vorangetrieben worden. Zwischen »Kunst« und »Wirtschaft« lassen sich keine festen Grenzen mehr ausmachen und entsprechend gerät der Anspruch der Kunst auf Freiraum un-

ter Druck. Rechteinhaber – Einzelpersonen, Firmen, Stiftungen oder Nachlassverwalter, direkt oder vertreten durch Verwertungsgesellschaften – gehen daran, ihre Ansprüche auf allen Gebieten immer aggressiver durchzusetzen. Als Folge davon werden Praktiken der Nutzung fremden Materials, die vor kurzem noch problemlos möglich waren, systematisch unterbunden, beziehungsweise von der Bewilligung der Rechteinhaber abhängig gemacht. Das schafft große, praktische Unsicherheiten.

■ Ich erlebe das im Alltag als Professor an der ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE im-

* Eine frühere Version dieses Artikel wurde als »Wenn das Urheberrecht kunstfeindlich wird« in *Kunstbulletin* 1-2, 2014 veröffentlicht.

mer wieder. Die gestellten Fragen – Was ist rechtlich noch erlaubt? Wie groß ist die Chance, erwischt zu werden? Welche Risiken geht man damit ein? – lassen sich seriös nicht beantworten. Zu viele unbekannte Variablen spielen mit, von der Rezeption der Arbeit, über das Verhalten der Rechteinhaber, bis hin zum Interpretationsspielraum des Richters. Auf der sicheren Seite ist man nur, wenn man extrem vorsichtig ist. Das ist nicht gerade die Haltung, die wir angehenden Künstlern vermitteln sollten.

Behinderung etablierter Kulturinstitutionen

Während es für einzelne Kunstschaaffende lohnend sein kann, ein Verfahren zu riskieren, sieht die Situation für Kunstinstitutionen ganz anders aus. Kaum eine ist bereit, sich dem Vorwurf auszusetzen, sie fördere mit öffentlichen Geldern die Verletzung von Urheberrechten. Die Folge ist, dass Künstler und Künstlerinnen, die bereit sind, sich in die Grauzone zwischen Urheberrecht und Kunstfreiheit zu begeben, kaum institutionelle Öffentlichkeit finden. Hier nur ein Fall, als Illustration eines Problems, das endemisch ist. So hat etwa das [plug.in] (das als HAUS DER ELEKTRONISCHEN KÜNSTE 2011 neu gegründet wurde) in Basel die Künstlerin Cornelia Sollfrank im Jahr 2004 gebeten, von ihrer geplanten Ausstellung Software-generierter <anonymous_Warhol-flowers> abzusehen. Die bekannte Aggressivität der WARHOL FOUNDATION in urheberrechtlichen Belangen und der heikle Stand der Budgetverhandlungen mit dem Kanton wurden damals als Gründe genannt. Heikle Budgetverhandlungen, welche Kunstinstitution kennt diese Situation nicht?

■ Auf ein solches Ansuchen gibt es drei Möglichkeiten. Erstens, Selbstzensur. Die Arbeit wird nicht gezeigt oder abgeändert um weniger risikoreich zu sein. Zweitens, und das passt meiner Erfahrung nach am häufigsten, die Künstler werden gezwungen, schriftlich zu bestätigen, dass sie alle Rechte geklärt hätten. Auch wenn alle wissen, dass das nicht der Fall ist. Aber es schützt die Institution. Sollfrank wählte die produktivste Strategie, sie entwickelte eine neue Arbeit »Legal perspective«, die anstelle der »gewagten« Bilder gezeigt werden konnte und diesen legalen Spannungsraum thematisierte. Für die neue Arbeit bat sie vier führende Urheberrechtler aus der Schweiz und Deutschland um eine Einschätzung des »rechtlichen Status« ihrer Warhol-Blumen. Deren Verdikt war, wenig überraschend, uneindeutig bis widersprüchlich, enthielt aber einige bemerkenswerte Erkenntnisse, wie etwa diese, dass letztlich nur das Gericht entscheidet, ob etwas Kunst sei. Dies ist mit der Aufgabe der Kunst, sich frei mit der Gegenwart – die immer mehr von urheberrechtlich geschützten Inhalten durchzogen ist – auseinanderzusetzen, nicht vereinbar. Eine Stärkung des Rechts zur »transformativen Werknutzung« (um frei aus bestehenden Werken neue machen zu können), steht ganz oben auf der Liste zur Reform des Urheberrechts, welche die Interessen lebender Künstler berücksichtigen muss.

Unlösbare Probleme

Die am Fall des [plug.in] geschilderte Situation, dass öffentlich geförderte Kulturinstitutionen sich dem Risiko einer Urheberrechtsklage nicht aussetzen können und deshalb gewisse Arbeiten lieber nicht zeigen, ist nicht der einzige Bereich, in dem ihre Handlungsfähigkeit eingeschränkt wird. Besonders eklatant sind die Probleme, wenn es darum geht, die eigene Sammlung, das eigene Archiv, ja sogar die eigenen Publikationen der letzten Jahrzehnte zugänglich zu machen.

■ Wenn dies über das Internet geschehen soll, was heute ja nicht nur naheliegend, sondern fast zwingend erforderlich ist, dann stellt das die meisten Institutionen vor unlösbare Probleme, denn entweder sind die Rechte an vielen (älteren) Werken nicht mehr mit einem vertretbaren Aufwand zu klären, oder dort, wo es möglich ist, sie zu klären, wirken sich die anfallenden Kosten abschreckend aus. Bei großen Beständen fallen auch kleinere einzelne Aufwände schnell ins Gewicht.

Kunstinstitutionen können ihren öffentlichen Auftrag nicht mehr erfüllen

Das führt dazu, dass Kulturinstitutionen ihren öffentlichen Auftrag immer weniger erfüllen können, und das Feld denjenigen überlassen müssen, die mit weniger urheberrechtlichen Bedenken agieren können. Seien es die *Piraten* und die »informellen Archivisten«, die hier glücklicherweise in die Lücke springen, oder die neuen globalen Informationsmonopolisten, die es sich leisten können, rechtliche Probleme einfach auszusitzen. Es ist kein Zufall, dass das bei weitem beste Online-Archiv der »Avantgarde«, *UbuWeb*, von einem Künstler, Kenneth Goldsmith, betrieben wird. Er nimmt sich einfach die Freiheit, das Urheberrecht zu missachten, denn, so schreibt er auf seiner Seite: »Seien wir ehrlich, wenn wir Erlaubnisse von allen KünstlerInnen sammeln müssten, die schon im *UbuWeb* sind, gäbe es kein *UbuWeb*.«

■ Auch wenn *UbuWeb* ganz großartig ist – wenn eine einzelne Person, noch dazu am Rande der Legalität, die Aufgabe übernehmen muss, ein ganzes Feld der Kunst zugänglich zu machen, dann ist das eine sehr instabile Situation. Gibt ein Privater auf, dann geht im besten Fall nur viel Wissen verloren. Im schlimmsten Fall gefährdet die Absenz der bestehenden öffentlichen Institutionen ihre politische Legitimierung. Denn warum sollen sie gefördert werden, wenn die Online-Archive

und Sammlungen am Ende von anderen betrieben werden? Vielleicht mit weniger Detailgenauigkeit und Fachwissen – Goldsmith etwa betont bei jeder Gelegenheit, dass er kein Kunsthistoriker ist – aber dafür in zeitgemäßer Form. Archive, Sammlungen, Museen und Bildungseinrichtungen brauchen dringend neue urheberrechtliche Freiheiten, um ihren Auftrag der Zugänglichmachung erfüllen zu können. Sonst fressen Gebühren und Abgaben immer größere Löcher in deren eh schon klamme Etats. Auch das müsste weit oben auf der Agenda einer Reform stehen.

Der Künstler als Propagandafigur

Auch wenn viele Kunstschaaffende hochgradig prekär leben und Kunstförderung politisch nicht gerade hoch im Kurs steht, so ist die soziale Position des Künstlers bzw. der Künstlerin immer noch mit einem beträchtlichen sozialen Prestige verbunden. Niemand will Kunstschaaffenden aktiv schaden und so besitzt das Argument, dass man das Urheberrecht stärken müsse, um die Position der Kunstschaaffenden zu stärken, hohes Ansehen. Dass es empirisch nur in Ausnahmefällen zutrifft, tut der Wirksamkeit des Arguments wenig Abbruch. Für Künstler ist diese Argumentation sehr zweischneidig. Wohl wird ihnen ein weiteres Mal ihre Ausnahmeposition und Wichtigkeit bescheinigt, gleichzeitig werden sie herangezogen, um eine soziale Ordnung – die multinationalen Verwerter und ihre globalen Stars – zu zementieren, die aus den oben genannten Gründen in keiner Weise ihre Interessen vertritt. Hier wäre ein aktiveres Auftreten der Künstler und eine kritischere Haltung gegenüber einer Politik, die mit ihrem symbolischen Kapital operiert, hilfreich.

Prof. Dr. Felix Stalder

Professor für digitale Kultur an der ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE, Forschungstätigkeit am WORLD-INFORMATION INSTITUTE in Wien.

<http://felix.openflows.com>



Leistungsschutzrechte und ihre Wahr- nehmung in der Musik

Ein Überblick

Joachim Conradi

Einführung

Das Musikwerk als Original ist weder Anknüpfungspunkt noch Gegenstand urheberrechtlicher Schutzvorschriften. Die Erklärung dafür ist denkbar einfach: Das originale Musikwerk gibt es nicht. Es existiert(e) vermutlich nicht einmal als Idee im Kopf des Komponisten, jedenfalls nicht in der Vollständigkeit, in der er es zu Papier gebracht hat. Es bedarf keiner Erläuterung, dass auch die Aufzeichnung, sei es als handschriftliches Noten-Manuskript oder mit maschineller Hilfe erstellte Druckvorlage, kein »Musikwerk« sein kann. Von Musik lässt sich nur reden, wenn Schallwellen erzeugt werden. Der mit seinem Instrument vor Publikum improvisierende Künstler – wie es z. B. von Franz Liszt berichtet und von George Gershwin sowie von ungezählten Jazz-Musikern bekannt ist – kommt der Vorstellung des »Originals« wohl am nächsten. Nur: diese zweifellos schöpferische Leistung ist rechtlich nur dann relevant, wenn sie reproduzierbar ist, sei es durch Schrift- oder durch Tonaufzeichnungen. Das Musik-Urheberrecht beschäftigt sich ausschließlich mit Reproduktionen in unterschiedlichen Erscheinungsformen: Als Notenbild – »graphische Aufzeichnung von Werken der Musik« heißt es in § 53 *Urheberrechtsgesetz* –, als Aufführung – einerlei ob Erst- oder Folgeaufführung – oder als Wiedergabe von Tonaufzeichnungen im Rundfunk oder in öffentlichen Räumen.

Werktreue – Werknähe

Hieraus ergibt sich die Frage nach der Nähe der Reproduktion zum – gedachten – Original, also nach der »Werktreue«, die in der Musik nicht nur bekannt ist, sondern eine große und seit mehr als 100 Jahren ständig wachsende Rolle spielt. Logischerweise – das Original gibt es ja nicht – schlägt sich diese Diskussion im rechtlichen Bereich kaum nieder. Das drittklassige Amateurorchester, das sich an ein Werk von Schostakowitsch oder von Richard Strauss heranwagt und im Konzert eine kaum identifizierbare Karikatur wie-

dergibt, ist selbstverständlich zur Bezahlung der Lizenzgebühr nach GEMA-Tarif verpflichtet. Es gibt dennoch zwei Sonderregelungen für Musikwerke, die die Werknähe betreffen und für andere Kunstrichtungen vielleicht interessant sind: Der Schutz, den der »eigenschöpferische« Bearbeiter eines Werkes neben dessen Urheber genießt, gilt nicht für »unwesentliche Bearbeitungen« von Musikwerken, jedenfalls wenn das Original nicht (mehr) geschützt ist, § 3 *Urheberrechtsgesetz*. Und: die nach § 24 Abs. 1 *Urheberrechtsgesetz* zulässige »freie Benutzung« eines Werkes für ein neues Werk ist bei Musikwerken drastisch eingeschränkt durch das Verbot, »eine Melodie erkennbar« zu entnehmen und einem neuen Werk zugrunde zu legen (§ 24 Abs. 2 *Urheberrechtsgesetz*).

Vervielfältigung und Verbreitung

Auf die Vervielfältigung und Verbreitung von Noten soll nicht näher eingegangen werden, hier sind kaum gravierende Unterschiede zu anderen Kunstrichtungen erkennbar. Mit einer gewichtigen Ausnahme allerdings: Vervielfältigungen zum eigenen – privaten – Gebrauch sind auch für einzelne Notenblätter nur mit der Einwilligung des Berechtigten zulässig, § 53 Abs. 4 *Urheberrechtsgesetz*. Dieses sogenannte totale Kopierverbot für geschützte Noten hat erst vor wenigen Jahren einen gewissen Nachdruck dadurch erhalten, dass die GEMA in Zusammenarbeit mit der eigentlich zuständigen VG MUSIKEDITION begonnen hat, pauschale Abgeltungsvereinbarungen für intern benutzte Kopien vornehmlich im Bereich der Aus- und Fortbildung durchzusetzen.

Aufführungen, GEMA-Problematik

Die Aufführung einschließlich der öffentlichen Wiedergabe von Tonaufzeichnungen ist der mit Abstand wichtigste Umsatzträger für den Urheber im Lizenzgeschehen der Musik.

endet bei 3.447€ – Saal bis zu 2.000 Personen Fassungsvermögen, Eintritt höher als 51€ und mehr als 9 Musiker –, kann sich aber nach Maßgabe des Fassungsvermögens weiter erhöhen. Ich versage es mir, die auf das jeweilige Tarifentgelt möglichen Nachlässe sowie die Ausnahmen von diesen aufzuzählen. Sie belegen mehr als die Hälfte der vierseitigen Tarifdarstellung, und begünstigen u.a. Benefiz-Veranstaltungen und Veranstaltungen ohne Zuschüsse der öffentlichen Hand.

Die GEMA versucht, durch Pauschalverträge mit Musikutzern und deren Dachverbänden, die ihr regelmäßige Einnahmen ohne übergroßen Kontrollaufwand sichern, ihren Verwaltungsaufwand zu mindern. Ebenso hat sie in der jüngeren Vergangenheit durch Reduzierung und personelle Ausdünnung ihrer über Deutschland verteilten Geschäftsstellen (früher: Bezirksdirektionen) einen fast dramatischen Rückzug aus der Fläche vollzogen. Infolgedessen dürften ihr so manche Lizenz-einnahmen entgehen, was sich aus kaufmännischer Sicht wohl vertreten lässt, aber nicht dazu beitragen kann, das Vertrauen der Urheber in ihre Verwertungsgesellschaft zu stärken. Ein weiteres Dilemma: Wie sollen die Lizenz-einnahmen gerecht an die Komponisten verteilt werden, wenn der konkrete Bezug zum aufgeführten Werk mehr und mehr hinter der pauschalen Abgeltung mengenmäßig definierter, aber ansonsten anonymer Werk-nutzungen zurückfällt? – Wir wollen es mit diesen Bemerkungen bewenden lassen ohne auf die nicht minder komplizierten Verteilungspläne der GEMA einzugehen.

Schutz der ausübenden Künstler

Sänger, Musiker, Dirigenten und weitere an einer Musikaufführung künstlerisch beteiligte Personen sowie Veranstalter haben unabhängig von ihren Arbeitsentgelten, Auftrittshonoraren und Eintrittserlösen Ansprüche gegen eventuelle Verwerter. Auch hierbei ist die Reproduktion – besser: die Reproduzierbarkeit – Ausgangspunkt und Voraussetzung des Schutzes. Die ›originale‹ Darbietung löst keine Schutzrechte aus, aber schon jenseits der Saaltür sieht es anders aus, wenn z.B. eine Audio- oder Video-Übertragung ins Foyer oder in den Außenbereich erfolgt (§ 78 *Urheberrechtsgesetz*), natürlich auch bei erlaubten oder unerlaubten Aufzeichnungen innerhalb des Saales oder bei direkter Rundfunkübertragung. Wichtig für das Verständnis ist, dass dieser Leistungsschutz keinen rechtlichen Zusammenhang mit dem aufgeführten Werk hat. Es ist einerlei, ob das Werk seinerseits noch urheberrechtlich geschützt ist oder nicht.

Da in der ausübenden Musik das Kollektiv – Chor, Orchester, Band etc. – eine bedeutende Rolle einnimmt, ist die Bündelung der Rechtswahrnehmung durch eine Verwertungsgesellschaft noch wichtiger als beim Urheber. Das geschieht durch die GVL - GESELLSCHAFT ZUR VERWERTUNG VON LEISTUNGSSCHUTZRECHTEN. Sie beschränkt sich überwiegend auf die sogenannte ›Zweitverwertung‹ von künstlerischen Leistungen, umfasst – von Sonderfällen abgesehen – nicht die direkte Aufzeichnung oder Übertragung von Musikdarbietungen oder Produktion und Vertrieb von Tonträgern, sondern ›nur‹ das Abspielen von Tonträgern, soweit es im öffentlichen Bereich stattfindet. Die GVL entstand nach dem letzten Weltkrieg und hat keine Vorläufer-Organisationen. Die Schutzvorschriften zugunsten des ausübenden Künstlers im *Urheberrechtsgesetz* sind erst vor wenigen Jahren neu gefasst und wesentlich erweitert worden. Es ist deshalb zu erwarten, dass der Umsatz der GVL, der derzeit zwischen 10 und 20%

des GEMA-Umsatzes liegt, überproportional steigen wird. Von Bedeutung ist dabei der Bereich der *Neuen Medien*. Jede Homepage, gleichgültig, ob privat oder geschäftlich oder ob sie selbst Urheberschutz beanspruchen kann, gilt als öffentliche Zugänglichmachung nach § 19a *Urheberrechtsgesetz* und kann eine Abgabepflicht z.B. dann auslösen, wenn für den Aufruf im Internet das Abspielen einer Hintergrundmusik aus fremder Quelle vorgesehen wird.

GEMA und GVL werden nicht nur in unterschiedlichen Rechtsformen betrieben, sondern haben auch eine kaum vergleichbare innere Struktur. Die GEMA gibt ihre Mitgliederzahl mit 70.000 Komponisten an, die GVL nennt mehr als 140.000 Partner von Wahrnehmungsverträgen. Bei beiden kommt die Wahrnehmung der Rechte ausländischer Komponisten und Künstler aufgrund von Abkommen mit Verwertungsgesellschaften in anderen Staaten hinzu. In der Unübersichtlichkeit ihrer Tarifwerke und ihrer Verteilungspraxis ähneln sich die Verwertungsgesellschaften dagegen. Bei einigen Tatbeständen greift das Urheberrechtsgesetz selbst in die ›Tarifautonomie‹ der Berechtigten ein, bemisst z.B. im § 79a die Höhe der Abgabe an ausübende Künstler nach dem Umsatz des Verwerter, was eine Quelle endloser Streitereien sein kann. Die Zeit ist noch nicht reif um objektiv abzuschätzen, ob sich derart manifestierte Regelungen für den ausübenden Künstler letztlich rechnen.

Dr. Joachim Conradi

promovierter Jurist, jetzt im Ruhestand, beschäftigte sich während seiner beruflichen Tätigkeit in einem Datenverarbeitungsunternehmen sowie in seiner langjährigen Funktion als Vorsitzender des *Bundesverbandes Deutscher Liebhaberorchester* eingehend mit urheberrechtlichen Fragen



28



31



32



29



30



33



34

- 28 | Anflug auf New York
- 29 | Zeppelin Überflug
- 30 | Ankunft in Manhattan
- 31 | Hangar in Lakehurst bei New York
- 32 | Die *Hindenburg* verbrennt in Lakehurst
- 33 | Cargolifter-Hangar
- 34 | Tropical Islands



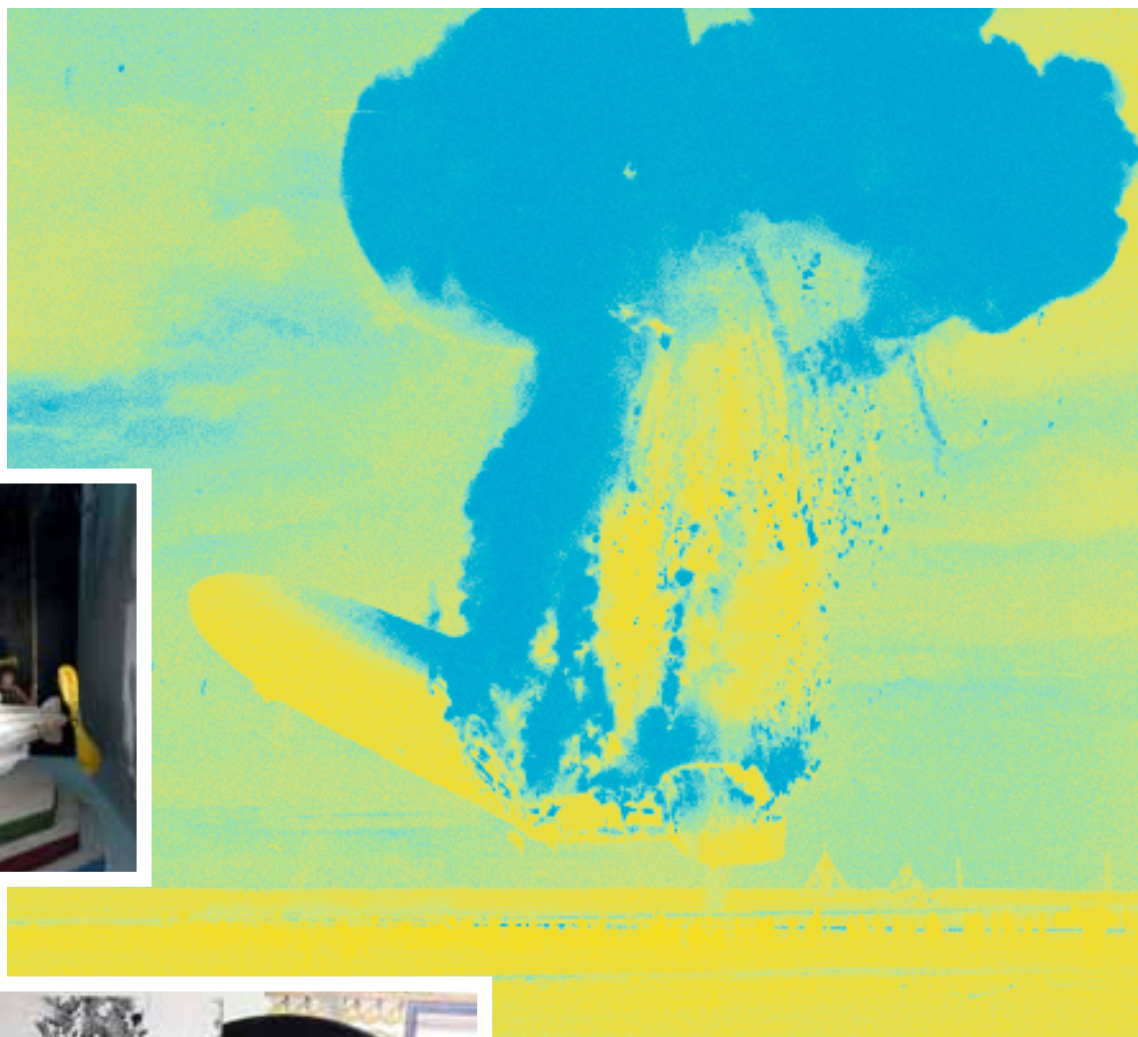
A U S D E M
N E T Z
G E F I S C H T

• • •

- Art-Lawyer Magazin/blog

- European Digital Rights/EDRI.org/papers

35



36



37

- 35 | Hindenburg-Katastrophe Lakehurst
- 36 | You spin me round (Like a record)
- 37 | First Album
- 38 | Aces High
- 39 | Mister Blow up



38



39

1

APPROPRIATION ART

— ZWISCHEN KÜNSTLERISCHEN ANEIGNUNGS-STRATEGIEN UND URHEBERRECHT *

Jens O. Brelle und Florian Freier
(Creative Commons Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 DE Autoren)

I. Die rechtliche Problematik

Bei *Appropriation Art* handelt es sich um eine zeitgenössische Kunstform. Sie hat sich aus den sogenannten New Yorker »Appropriationisten« in den 80er Jahren entwickelt. »Appropriation« wird in der Kunst mit Aneignung übersetzt. Künstler orientieren sich an den Werken anderer Künstler und schaffen so neue Werke. *Appropriation Art* zieht sich bereits durch alle bekannten Bereiche der Kunst, von Malerei über Musik bis hin zu Videokunst ist alles dabei. Bekannte Vertreter dieser Kunst sind unter anderem Jeff Koons, Sherrie Levine und Mike Bidlo. Die Meinungen

zu *Appropriation Art* gehen weit auseinander. Für die einen ist diese Kunstform zulässig und vor allem auch notwendig. Für die anderen stellen die Werke der *Appropriation Art* lediglich Plagiate ohne künstlerischen Nutzen dar.

Was von den Künstlern als Aneignung bezeichnet wird, könnte man daher ebenso als Diebstahl geistigen Eigentums künstlerischer Werke verstehen. Doch die Künstler der *Appropriation Art* verstehen den Akt des Kopierens und somit das Ergebnis an sich als Kunst. Auch wenn die künstlerische Freiheit verfassungsmäßig garantiert wird, stößt diese Kunstform jedoch schnell an die Grenzen

des Urheberrechts. Bislang kam es noch immer auf den guten Willen des Ersturhebers an, ob er dem »Appropriationisten« die Nutzung seines Werkes erlaubt oder verbietet. Eine eindeutige Rechtslage gibt es weder in Deutschland noch in anderen Ländern. Doch es bewegt sich etwas. 2006 haben sich in Kanada ca. 600 Angehörige der Kunstszene der Initiative »A Coalition of Art Professionals« angeschlossen. Die Initiative fordert die Anpassung des Urheberrechts an die Kunstpraxis und hat ihr Anliegen in einem offenen Brief an die kanadische Regierung herangebracht.

Das Spannungsfeld zwischen Kunstfreiheit und Urheberrecht ist

aber nach wie vor groß. Gemäß §5 *Urheberrechtsgesetz* besteht ein Bearbeitungsrecht und gemäß §14 Abs. 2 *Urheberrechtsgesetz* besteht ein Verwertungsrecht. Somit fällt allein das Schaffen eines solchen Werkes in diese Rechtsvorschriften. Jedoch muss dann noch eine Abgrenzung zu einer bloßen Bearbeitung eines Werkes erfolgen. Diese ist umso schwieriger, denn Sinn und Zweck der *Appropriation Art* ist, dass das Ursprungswerk noch erkennbar ist. Soll ein Bild lediglich bearbeitet werden, so ist die Zustimmung des Urhebers erforderlich. Ohne Zustimmung darf die Bearbeitung nicht verwertet werden. Entsteht sogar ein neues und vom Original un-

* Erschienen online in *Art-Lawyer Magazin* <http://www.art-lawyer.de> © 2001 - 2009 Art Lawyer Seite (1/7) , 16.06.2009

abhängiges Werk, ist die Zustimmung nicht mehr erforderlich.

Der Künstler darf die Bearbeitung folglich auch verwerten. Auch für die *Appropriation Art* gilt: mit Zustimmung des Urhebers gibt es keine rechtlichen Bedenken.

Allerdings widersprechen solche Zustimmungen dem Zweck dieser Kunstrichtung. Der »Appropriationist« will mit seiner Kunst aufregen, anecken, kritisieren.

Eine Zustimmung würde in diesem Fall die Absichten des Künstlers untergraben. Um für *Appropriation Art* eine rechtliche Grundlage zu schaffen, könnte man ein Werk dieser Kunstrichtung als freie Benutzung einordnen.

Denn auch wenn das Grundwerk erkennbar bleibt, geht es dem »Appropriationisten« um eine Weiterentwicklung des Ursprungswerkes. Er arbeitet mit Zitaten, kritisiert das Werk und die Gesellschaft durch sein eigenes Werk, ähnlich wie eine Parodie, welche durch die Rechtsprechung als freie Bearbeitung legitimiert ist.

■ Da bis heute noch keine eindeutige rechtliche Regelung existiert, liegt es nun bei den

Gerichten die für den Einzelfall erforderlichen Regelungen zu rechtfertigen. Das LANDGERICHT HAMBURG hat im Jahr 2008 in einem Streit zwischen einem

Presseunternehmen und einem Fotografen, einen Eingriff in den Schutzbereich des Fotografen verneint (Az.: 308 O 114 /08).

Hintergrund war das Werk dreier Künstler, die eine Plastik für die Neugestaltung des Mauer-Gedenkareals in Berlin geschaffen haben. Als Vorlage für diese Plastik diente ein Pressebild des

klagenden Fotografen, welches unter dem Namen »Sprung in die Freiheit« weltberühmt wurde. Es zeigt einen DDR-Grenzsoldaten beim Sprung über Stacheldraht in den Westen. Die drei

Künstler wurden mit samt ihrer Plastik fotografiert, anschließend wurde das Bild sowohl online, als auch in einer Zeitung veröffentlicht. Gegen diese Veröffentlichung hatte der Fotograf geklagt, er sah seine Urheberrechte verletzt. Das Gericht ging jedoch von einer freien Benutzung aus und bezeichnete das beanstandete

Werk als eine selbstständige und schöpferische Leistung. Weil die

Gestaltung der Plastik zulässig war, ist auch die Veröffentlichung durch die Zeitung nicht zu beanstanden.

■ Im Ergebnis bleibt nur festzustellen, dass auch durch dieses Urteil keine Rechtssicherheit entstanden ist. Für die »Appropriationisten« bleibt also immer ein Restrisiko bestehen, wenn sie Werke anderer Künstler bearbeiten. Um auch dieser Kunstform gerecht zu werden, sollte der Gesetzgeber eindeutige Regelungen schaffen. Zwar ist eine freie Nachnutzung gem. §5 Abs. 2

Urheberrechtsgesetz in der Regel anerkannt und eine Rechtfertigung über die Kunst- und Meinungsfreiheit möglich, eine gesetzliche Regelung würde

den »Appropriationisten« in seiner Arbeit jedoch freier und kreativer machen.

2

EIN INTERVIEW MIT DEM KÜNSTLER FLORIAN FREIER

ÜBER SEIN KUNSTPROJEKT »THE EYE OF GOD«

– RECREATING ANDREAS GURSKY

(GOOGLE EARTH REMIX)

INTERVIEW Jens O. Brelle

Vorlage für das *Remake* ist das Bild »Bahrain I« des Fotografen Andreas Gursky (geboren 1955). Das Original komponierte Andreas Gursky im Jahr 2005 aus einigen, eigens aus einem Hubschrauber angefertigten Luftaufnahmen der Formel-1 Strecke von Bahrain, welche er am Computer zu einem beinahe abstrakten Bild komponierte. Gurskys spektakuläre Fotografien und deren aufwändige Nachbearbeitung am Computer brachten ihm daher auch den Titel »Das Auge Gottes«. Er gilt als der derzeit teuerste Fotograf der Welt, und für viele junge Fotografen vielleicht als das prägendste Vorbild des vergangenen und laufenden Jahrzehnts.

■ Im Kontrast zu den aufwendigen und kostspieligen Luftbildaufnahmen des Originals basiert das *Remake* 2009 ausschließlich auf Materialien und Standardprogrammen, welche heute über das Internet jedem frei zugänglich sind (z. B. Luftaufnahmen aus *Google Earth*) und hinterfragt damit den Titel »Das Auge Gottes«. Das sichtbare Ergebnis unterscheidet sich optisch nur in wenigen Details vom Original, basiert jedoch auf einer vollkommen anderen Herangehensweise.

■ Mit der Aktion bewegt sich der Künstler bewusst in der Nähe der laufenden Copyright-Diskussion in der digitalen Kunst, möchte aber auch eine Diskussion um eine neue Generation von Fotografen und die Überwindung von allgegenwärtigen Vorbildern in der Fotografie anstoßen.

Welchen Zweck verfolgen Sie mit Ihrem Projekt »The Eye of God« – Recreating Andreas Gursky (Google Earth Remix)?

In erster Linie handelt es sich dabei um ein sehr persönliches Projekt. Wie viele junge Fotografen habe ich mir oft gewünscht, einmal so wie der Fotograf Andreas Gursky an die abgelegendsten und spektakulärsten Orte der Welt zu reisen, um aufwendige Bilder zu produzieren. Die Arbeit mit *Google Earth* ist eine Konsequenz daraus, wirft aber auch die Frage auf, ob es überhaupt noch relevant wäre das zu tun.

Was würde die Einwilligung des Urhebers an dem Projekt ändern? Was würden Einwilligungen generell für *Appropriation Art* bedeuten?

Über eine Einwilligung von Herrn Gursky würde ich mich natürlich sehr freuen. Vielleicht auch über eine Zusammenarbeit bei der nächsten Gelegenheit. Ein solches Projekt im Voraus von Wohlwollen einer Gegenseite abhängig zu machen liefe allerdings schnell Gefahr, Inhaltlich an Konsequenz zu verlieren und im Angepassten zu verlaufen.

Sehen Sie sich als Rebell, bzw. sehen Sie Appropriation Art als rebellisch oder als Ausbeutung fremder Leistungen?

Natürlich ist das in gewisser Weise auch ein rebellischer Akt. Jede Generation von Künstlern ist zu irgendeinem Zeitpunkt einmal so weit gewesen, sich mit ihren eigenen Vorbildern auseinander zu setzen. Auseinandersetzung ist in diesem Zusammenhang ein viel schöneres Wort als Ausbeutung.

Appropriation Art ist als Kunstrichtung anerkannt – sehen Sie das als ›Freibrief‹, urheberrechtlich geschützte Werke als Vorlage für Ihre eigenen Werke zu nutzen? Was hat der Preis eines Werkes eines Künstlers damit zu tun? Kann über den Preis eine Rechtfertigung erfolgen, ein Werk zu bearbeiten, bzw. zu kopieren?

Die Wurzeln meiner Arbeit sehe ich generell weniger in der Appropriation Art der 80er Jahre, als viel mehr in den aktuellen Fragestellungen, wie sie derzeit beispielsweise auch im Bereich der Musik oder in der Softwareentwicklung diskutiert werden. Neue Fragestellungen erfordern auch die Entwicklung neuer Regeln, insofern gibt es keinen Freibrief. Auch der Preis ist meines Erachtens ein wenig entscheidender Faktor.

Wie würden Sie reagieren, wenn jemand Ihr Werk bearbeiten bzw. kopieren würde? Wäre das ein Kompliment oder ein Problem?

Von meiner Seite aus gerne – offen für neue Vorschläge. Auch die verwendete Musik steht unter einer freien Lizenz, so dass es seitens der beteiligten Künstler keine Einwände geben dürfte. Vielen Dank an dieser Stelle an John Holowach und rjmarshall irgendwo da draußen für diesen grandiosen Beitrag.

Wer macht mehr Angst – Google oder Gursky?

Diese Frage ist für die eigentliche Aussage meiner Arbeit wenig relevant. Genau aus diesem Grund habe ich mich darauf beschränkt, lediglich den Entstehungsprozess meines Werks in Form eines frei zugänglichen Video-Clips zu veröffentlichen und das eigentliche Bild zurückzuhalten. Unabhängig davon denke ich, dass ein Künstler

wie Andreas Gursky so etwas verkraften sollte und vermutlich mit anderen Dingen beschäftigt ist, während Google ohnehin omnipräsent vertreten ist.

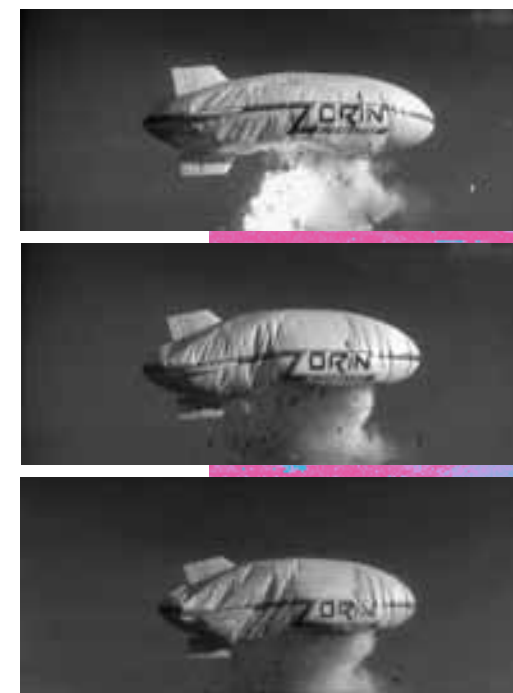
Auf Ihrer Homepage zeigen Sie das Video, in dem man sieht, wie ihr Werk hergestellt wird. Dabei arbeiten Sie mit Google Earth und einem Bildbearbeitungsprogramm, theoretisch könnte das Bild also jeder auf diese Art und Weise herstellen. Sollen andere es Ihnen nachmachen? Was meinen Sie, was der Urheber zu Ihrer Technik sagt, schließlich hatte er bei der Herstellung seines Werkes einen viel höheren Aufwand.

Vermutlich würde er sich ins Knie beißen, weil er nicht selber darauf gekommen ist. Ein Remake vom Remake? Wir werden sehen, ob jemand Ambitionen in diese Richtung haben sollte.

Vielen Dank für das Gespräch!

Jens O. Brelle
 Fachanwalt für Urheber- und Medienrecht und Gewerblichen Rechtsschutz, Rechtsanwalt in Hamburg, Herausgeber Art Lawyer Magazin

Florian Freier
 Fotograf (München / Barcelona), arbeitet zu Fragen kultureller und sozialer Veränderung vor dem Hintergrund von Fotografie, Kommunikation und Digitalisierung.
<http://ffre.de>



40-42



43



40-42 | Airship explodiert
 43 | Hindenburg-Katastrophe Lakehurst
 44 | Atomtest

44

* Computer und das Internet funktionierenieren, indem sie Kopien von Dateien erstellen. Kopieren zu bekämpfen bedeutet Internet und Computer neu zu erfinden

1

URHEBERRECHT ERNEUERN, UM AUTOREN ZU SCHÜTZEN UND KULTURELLE TEILHABE ZU ERMÖGLICHEN

Einführung in die Logik hinter der Vergabe von Monopolrechten zu Nutzung und Wiederverwertung von Ideen in der Marktwirtschaft und den wirtschaftlichen Wert alternativer Herangehensweisen, sowie zur Frage, was zu dem umfassenden Mangel an Respekt gegenüber dem gegenwärtigen Urheberrechtssystem und seiner Durchsetzung in der EU geführt hat.



Was ist Copyright / Urheberrecht?

Urheberrecht steht für eine Ansammlung von exklusiven und unantastbaren Rechten, die den Urhebern eines literarischen, musikalischen, künstlerischen oder sonstigen kreativen Werks gewährt werden, um ihnen somit Kontrolle über ihr Werk zu ermöglichen.

Warum haben wir überhaupt ein Urheberrecht?

Urheberrecht soll einen zusätzlichen Anreiz für Kreativität und Innovation bieten, indem bestimmte Monopolrechte festgelegt werden. Die Motive dahinter sind vielfältig. Eine Sichtweise ist, dass das Werk eines Autors eine Erweiterung seiner Person darstellt und diese Person demzufolge die Kontrolle darüber haben sollte. Dies sind sogenannte »moralische Rechte«.

Ein anderes Konzept besagt, dass einem Autor die wirtschaftlichen Vorteile seiner Arbeit zustehen sollten. Des Weiteren ist allgemein akzeptiert, dass

es von sozialem Wert ist, eine möglichst große Anzahl von politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Ansichten auszudrücken und zu publizieren. Und zu guter Letzt akzeptiert unsere marktbasierte Wirtschaft den Monopolansatz, da gehofft wird, dass die erkennbaren Nachteile der Monopolrechte durch gesteigerte Innovation und Wettbewerb ausgeglichen werden. Damit ein Urheberrechtssystem effektiv sein kann, muss es dem Urheber und der Gesellschaft nutzen, indem es Kultur fördert und Zugang gewährt. Urheberrechtssysteme, die zu bürokratisch sind, kulturelles Gut von der Gesellschaft fernhalten oder die Interessen von

Zwischenhändlern vor die des Autors oder der breiteren Öffentlichkeit stellen, sind per Definition reparaturbedürftig.

EDRI glaubt, dass die Legitimitätskrise des gegenwärtigen Urheberrechtssystems von Problemen herrührt, die das System selbst geschaffen hat. Es ist nicht in der Lage sich an bestimmte unabänderliche Tatsachen anzupassen:

- Kreatives Schaffen entsteht nicht in einem kulturellen Vakuum, alles baut auf den Kreationen Anderer auf.
- Die Förderung des Schaffens und die Bezahlung für den Vertrieb sind inzwischen unter-

schiedliche Angelegenheiten, die daher auch rechtlich unterschiedlich behandelt werden müssen.

- Untersuchungen haben wiederholt gezeigt, dass Werkschaffen zu finanziellen Zwecken auch durch alternative Wirtschaftsmodelle und nicht nur durch das lizenzierte System unterstützt werden kann.

- Ein zu großer Fokus auf das Lizenzmodell als Finanzierungsquelle ist nicht nur unhaltbar, sondern unterdrückt auch nicht-lizenzierte Wirtschaftsmodelle.

Größtenteils ist die Diskussion rund um die »Notwendigkeit« strengerer Durchsetzungsmethoden eine Folge des *file sharing*.

Während oft davon ausgegangen wird, dass jede heruntergeladene Datei einen verlorenen Verkauf darstellt, ist die Realität viel komplexer.

Der *UK Media Regulator*, die französische Urheberrechtsagentur *HADOPI* und die niederländischen Beratungsagentur *TNO* sind sich in ihren Berichten alle einig, dass die finanziellen Einbußen durch Herunterladen gravierend überschätzt wurden. Noch verstörender ist, dass diejenigen, die die meisten Inhalte »illegal« herunterladen, im Allgemeinen am meisten für kulturelle Güter ausgeben – was das Risiko birgt, durch strengere Durchsetzung der Gesetze die besten Kunden der Kulturindustrie zu bestrafen.

Kurzes Interview mit Diego Naranjo,
Senior Policy Advisor bei *European Digital Rights*

Warum und wozu ist Urheberrecht im Allgemeinen wichtig?

DIEGO NARANJO Das Urheberrecht ist einer der Zweige der sogenannten »Geistigen Eigentums«-Rechte, es umfasst die ausschließlichen und unangreifbaren Rechte für Autoren literarischer, musikalischer, künstlerischer oder kreativer Arbeit und schützt und erlaubt die Kontrolle über ihre Werke. Ein flexibles Urheberrechtssystem sollte beides garantieren: Vergütung für Autoren gleichermaßen wie Zugänglichkeit zu kulturellen Inhalten für interessierte Menschen.

■ Unser Ansatz bezüglich des Urheberrechts leitet sich aus dem Konzept der Redefreiheit ab, sowohl was die Veröffentlichung als auch den Empfang von Informationen betrifft. Wir haben ein kleines Handbuch zu diesem Thema verfasst (https://edri.org/wp-content/uploads/2013/10/papero7_web_20130202.pdf, Einleitung s.o.), in dem wir unsere Hauptansichten vorstellen und auch auf die Hauptfehler des gegenwärtigen EU Systems hinweisen: <https://edri.org/copyfails/>

Was waren die wichtigsten Veränderungen der letzten 20 Jahre in der Urheberrechtspraxis?

DIEGO NARANJO Die bedeutenden Veränderungen beziehen sich auf die Existenz und Entwicklung von Technologie (Internet, aber auch Geräte), die den Zugang zu Informationen einfach und kostengünstig ermöglicht. Urheberrechtsregelungen und die Industrie haben es jedoch versäumt, sich an dieses Umfeld anzupassen und versuchen immer noch, die Urheberrechte aus dem 19. Jahrhundert in der heutigen Ära anzuwenden.

Wieviel müssen Produzenten und Nutzer über Urheberrechte wissen?

DIEGO NARANJO Produzenten verstehen viel vom Urheberrecht, weil das der Weg ist, wodurch sie Einkommen erhalten nach ihren Investitionen. Nutzer sollten ein Grundverständnis haben, wofür Urheberrechte gemacht worden sind und wie man Werke legal nutzt, aber wie wir gesehen haben in der Analyse von immer wieder gestellten Fragen über das Urheberrecht, ist das eine unausführbare Aufgabe heute in der EU (<https://euipo.europa.eu/ohimportal/en/web/observatory/faqs-on-copyright>). Nutzer haben hier ihre Ansichten sehr offen geteilt und der Notwendigkeit einer angemessenen Reform Ausdruck gegeben: <https://edri.org/summary-report-responses-copyright-consultation/>

Wie schützt und verhandelt man die Interessen von Nutzern und Produzenten, falls diese auseinandergehen?

DIEGO NARANJO Die Interessen, die Schutz brauchen sind Autorenrechte und grundlegende Rechte der Bürger. Wir müssen beides schützen – die Grundrechte der Bürger (das beinhaltet das Recht auf Zugang zu Kulturgut) und die Autoren, damit sie produzieren können und von einem offenen Netz profitieren. Die Rolle des Vermittlers (Musikverlage z. B.) ist zu deren Leidwesen weniger wichtig geworden dank Technologien, die Autoren und Bürger direkt verbinden. Künstler nutzen diese Technologien (*YouTube*, *Spotify*...) um ihre Zuhörerschaft zu vergrößern.

BILD INDEX

Ist strenges Urheberrecht ein bloßer Vorteil für Produzenten?

DIEGO NARANJO Ein nicht modernisiertes Urheberrecht hilft weder den Künstlern noch den Bürgern dabei, allgemeinen Zugang zu Kultur und Informationen zu erlangen. Hauptsächlich stützt das jetzige System eher den *Status Quo* großer multinationaler Konzerne als individuelle Künstler.

Was halten Sie von *Creative Commons* Lizenzen als ein spezifisches großes Projekt im alternativen Urheberrecht?

DIEGO NARANJO *Creative Commons* Lizenzen haben den Autoren erlaubt, auszuwählen, welche Rechte sie für sich in Anspruch nehmen wollen. Anstelle von »alle Rechte vorbehalten« stehen *CC* Lizenzen für »einige Rechte vorbehalten«. Diese Lizenzen erlauben es, Kultur einfacher zu teilen und neu zu mischen und dennoch die Rechte der Autoren zu respektieren. Ich glaube, *CC* Lizenzen haben viele neue Sichtweisen geschaffen, um Autoren zu schützen, ohne den Zugang zu Werken zu beschränken, und sie sind Teil der Zukunft des Urheberrechts. Wie wir gesehen haben, wird Urheberrecht nicht nur festgeschrieben durch verfügbare *CC* Lizenzen, aber sie sind ein guter Startpunkt.

Wie würde für Sie eine ideale Lösung aussehen?

DIEGO NARANJO Es gibt viele Alternativen zum aktuellen System, beschrieben von Experten wie Lawrence Lessig oder Richard Stallman: <http://copyrightexceptions.eu/>. Eine weniger strenge Urheberrechtsregelung, wo das Recht des Nutzers urheberrechtlich geschütztes Material zu verwenden harmonisiert wird, wird mehr Kreativität und ein offeneres Internet ermöglichen. Es ist schwierig (und wahrscheinlich nicht ideal) für uns als Menschenrechtsorganisation Autoren zu erzählen, wie sie ihr Werk managen sollen, aber wir haben Studien vorangetrieben für alternative Formen des Urheberrechts auf EU-Ebene. Leider scheint es keinen großen Anreiz für deren aktuelle Anwendungsprüfung zu geben, geschuldet der gewaltigen Kraft von Lobbygruppen von Rechteinhaltern und Sammlergesellschaften, welche den *Status Quo* erhalten wollen.



Diego Naranjo
Senior Policy Advisor *European Digital Rights*



1 Tafel C des *Bildatlas Mnemosyne* von Aby Warburg, 1929, Fotografie (F. Reimann) aus: Warburg, Aby: *Der Bildatlas Mnemosyne*. Hrsg. v. Warnke, Martin unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2000



2 Einzoomen, Fotografie (F. Reimann), 2017



3 Paul Jaray mit dem Modell der *Bodensee* im Windkanal, 1919, Frottage (F. Reimann) / Ausschnitt, 2015



4 Airborne, Filmstill aus: *Aces High* (EN, FR 1976)



5 Airborne, Filmstill aus: *Aces High* (EN, FR 1976)



6 Airships ascending, Fotorepro (F. Reimann) aus: *World War. 1914-1918. A Pictured History*. Part 14, London 1933



7 Attacke, Fotorepro (F. Reimann) aus: *World War. 1914-1918. A Pictured History*. Part 12, London 1933



8 Feuer, Filmstill aus: *Aces High* (EN, FR 1976)



9 Gegenfeuer, Filmstill aus: *Hell's Angels* (US 1930)



10 Das Luftschiff *Bodensee* wird nach dem Ersten Weltkrieg als Reparationszahlung 1921 zur *Esperia*. Fotomontage (F. Reimann), 2015



11 Aeronautica Bibliothek, Fotografie (F. Reimann), 2017



12 Ballontest in der Arktis, Fotorepro (F. Reimann) aus: *Studienreise der deutschen Zeppelin-Expedition*. Berlin 1912



13 Aufstieg des Luftschiffs *Italia* im Film, 1928, Still aus Film-Material zu *La Tenda Rossa* (UdSSR, IT, 1969)



14 Sensationelle Interpretation des *Italia*-Absturzes, Titelbild aus dem italienischen Wochenmagazin *La Domenica del Corriere* vom 23.2.1964. MUSEION, MUSEUM FÜR MODERNE UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST Bozen, Fotografie (F. Reimann), 2015



15 Nobiles verunglückter Arktisflug, Sammelbilder der Zigarettensmarke *Eckstein*, Rückseite Fotorepro (F. Reimann)



16 General Nobile mit drei der geretteten Expeditionsteilnehmer im Juli 1928, Sammelbilder der Zigarettensmarke *Eckstein*, Vorderseite Fotorepro (F. Reimann)



17 Roald Amundsen und Valeria, Produktionsfoto des Filmes *La Tenda Rossa* mit Sean Connery Filmarchivbild



18 Amundsen im Wrack der *Italia*, Frottage (F. Reimann), 2015



19 Aby Warburg und Gertrud Bing mit Hausdiener Franz Alber im Hotelzimmer in Rom, 1929 Fotorepro (F. Reimann) aus: Michels, Karin: *Aby Warburg. Mit Bing in Rom, Neapel, Capri und Italien*. Hamburg, 2010. S.10



20 Studio in Olevano Romano, Fotografie (F. Reimann), 2015



21 Spazio Aero, Modell für einen Raumessay (F. Reimann), 2015



22 Kalibrieren des Windes für die Weltreise, Fotorepro (F. Reimann) aus: *Zeppelin-Weltfahrten. Vom ersten Luftschiff 1899 bis zu den Fahrten des LZ 127 Graf Zeppelin, 1932*. Dargestellt in einer Sammlung von 264 echten Bromsilber-Bildern und einem Metallfolie-Bild der Weltflug-Gedenkmünze. Dresden 1933. Bild Nr. 103



23 Fortschritt und Technik, Fotografie (F. Reimann) aus: *Männer deutscher Tat*, München 1935



24 Postraum der *Hindenburg*, rekonstruiert, ZEPPELIN-MUSEUM Friedrichshafen, Fotografie (F. Reimann), Oktober 2017



25 Der Kapitän geht an Bord, Filmstill aus: *Hindenburg* (US 1975)



31 Hangar in Lakehurst bei New York, Fotorepro (F. Reimann) aus: *Zeppelin-Weltfahrten. Vom ersten Luftschiff 1899 bis zu den Fahrten des LZ 127 Graf Zeppelin, 1932.* (...) Dresden 1933. Bild Nr. 144



37 First Album, Ebay-Auktionsartikel, Led Zeppelin-LP, 2017, <https://estatesales.org/thegoods/wp-content/uploads/2017/09/Led-Zeppelin.jpg>



43 *Hindenburg-Katastrophe* Lakehurst, 1937, https://cdn-images-1.medium.com/max/1600/1*vFR21KPywXDadGESEfBm5Q.jpeg



26 Rekonstruktion und Reproduktion, Dauerausstellung des ZEPPELIN-MUSEUM Friedrichshafen, Fotografie (F. Reimann), Oktober 2017



32 *Hindenburg-Katastrophe* Lakehurst, 1937, <https://news.nationalgeographic.com/content/dam/news/2015/09/25/booktalkhindenberg/01booktalkhindenberg.jpg>



38 Aces High, Die Band Led Zeppelin mit eigenem Flugzeug, 1973, <https://pbs.twimg.com/media/B3E85CllAAIqtg.jpg:large>



44 Atomtest Stoke, 1957, Fotografie (F. Reimann) aus: *Michael Light, 100 Sonnen.* Bild 45, München 2003



27 Die Hindenburg fliegt über die Nordsee, Fotorepro (F. Reimann) aus: *Zeppelin-Weltfahrten. Vom ersten Luftschiff 1899 bis zu den Fahrten des LZ 127 Graf Zeppelin, 1932.* (...) Dresden 1933. Bild Nr. 253



33 Cargolifter Hangar, Imagefoto, 2000, <https://www.welt.de/img/wirtschaft/mobile120812434/0542505117-c11021-w1024/Cargolifter-Halle-vor-Eroeffnung.jpg>, message:%3C879CC708-2BDB-4E7C-Bo31-30E594F1DFF7@icloud.com%3E.



39 Mister Blow up, Der Künstler Jeff Koons auf einem seinen Balloon Dogs, 1994, <http://animalnewyork.com/wp-content/uploads/jeff-koons-on-balloon.jpg>



28 Anflug auf New York, Fotorepro (F. Reimann) aus: *Zeppelin-Weltfahrten. Vom ersten Luftschiff 1899 bis zu den Fahrten des LZ 127 Graf Zeppelin, 1932.* (...) Dresden 1933. Bild Nr. 143



34 Tropical Islands, 2004, https://www.tropical-islands.de/fileadmin/_processed_/csm_2017-02-16_TI_stageattraktionen_8dbc185a17.jpg, message:%3CF950FAC4-21A8-48F1-A84E-670908EC57F2



40 Airship explodiert, Filmstill aus: *James Bond 007 – A View to a Kill* (US 1984)



29 Zeppelin Überflug, Filmstill aus: *James Bond 007 – A View to a Kill* (US 1984)



35 *Hindenburg-Katastrophe* Lakehurst, 1937, <https://bloximages.newyork1.vip.townnews.com/fredericknewspost.com/content/tncms/assets/v3/editorial/5/75/5755d77a-d5ee-5c31-b10e-f6cde348c548/590e86eb32181.image.jpg?resize=1200%2C826>



41 Airship explodiert, Filmstill aus: *James Bond 007 – A View to a Kill* (US 1984)



30 Ankunft in Manhattan, Filmstill aus: *Sky Captain and the World of Tomorrow*, (US 2004)



36 You spin me right round (Like a record), Dauerausstellung des ZEPPELIN-MUSEUM Friedrichshafen, Fotografie (F. Reimann), Oktober 2017



42 Airship explodiert, Filmstill aus: *James Bond 007 – A View to a Kill* (US 1984)

LED ZEPPELIN



Leichter als Luft, Weltfahrten

Wir tauchen ein, wir heben ab. Buckle up! Es geht auf zu einer neuen Reise ins Warburg-Universum. Dieses ist analog zu Marshall McLuhans Terminus der »Gutenberg-Galaxis« gewachsen. Meine Arbeit ist von meistens vorgefundenen Bildern charakterisiert: Bilder des kollektiven Gedächtnisses, deren Kontextverschiebung durch Bildkombinationen und Analogien zu Bildessays werden.

Aby Warburgs »Bildatlas Memnosyne« setzt eine historische Marke für die Violdimensionalität der visuellen Welt gegenüber der eindimensionalen Linearität sprachlicher Narration.

Warburgs Bilderatlas ist Ausgangspunkt des vorliegenden Bildessays, der mit einer Reproduktion der dritten Tafel des Bilderatlas beginnt. Wir sehen darauf Abbildungen von Planetenbahnen, dem Mars und von Luftschiffen. Ich zoomte heran, aus dem Buch heraus, auf das Luftschiff *Graf Zeppelin*, das 1929 auf Weltreise war. In diesem Jahr hat Warburg seinen Bilderatlas erstmals in der kunsthistorischen BIBLIOTHECA HERTZIANA in Rom vorgestellt (allerdings ohne diese »Tafel C«). Im Verlauf meines Essays werden wir der Luftschiffahrt und deren Mythenbildung durch Originale, Inszenierungen, Interpretation, Dopplungen und Fälschungen, Fiktion und deren Gegenteil begegnen. Die Bilder stammen von meinen Reisen nach Rom und Olevano Romano, Prag, Friedrichshafen, sowie aus Büchern und Filmen und aus dem Internet.

Fabian Reimann, 2017

Bildstrecke von
Fabian Reimann

Another freeman's journal: Leichter als Luft, Weltfahrten

Fabian Reimann
geb. 1975

studierte Germanistik, Kultur- und Kunstwissenschaften, Grafik-Design und Bildende Kunst in Bremen, Leipzig und Wien, arbeitete in den Formaten von narrativen Installationen oder Raumessays u.a. zu Atomforschung, Spionage, Kalter Krieg, Postkolonialismus, Utopieforschung. Mitbegründer des Magazins *Krachkultur*, der Produzentengalerie *Amerika* (Berlin) und *Projekt Kaufhaus Joske* (Leipzig). Zahlreiche Preise und Stipendien.

Diverse Publikationen, wie dem egozine »freeman's journal« seit 2004, bei *Spector Books*, Leipzig erschienen »The Surveyor«, 2011, »Another Earth Catalog«, 2012 »Amateur«, 2013, »Space Colonies«, 2017 und »The World Set Free«, 2018.

www.fabianreimann.de



LANDESVERBAND
BILDENDE KUNST
SACHSEN E.V.

Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.
Riesaer Str. 32, Zentralwerk B2.02.01
01127 Dresden
Tel.: 0351 563 57 42
kontakt@lbk-sachsen.de
www.lbk-sachsen.de

Impressum

Jahresmagazin No.6

Kopie und Original

Dresden 2018

Herausgeber Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.

Redaktion / Lektorat Verantwortlich Simone Heller, Lydia Hempel, Beratendes Gremium: AG Kommunikation des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e.V. (LBK)

Interviews Ijoma Mangold, stellvertretender Leiter des Feuilletons der Wochenzeitung *Die Zeit*

Lydia Hempel, Geschäftsführerin LBK
Grit Ruhland, Vorstand LBK

Bildstrecke Fabian Reimann, Leipzig

Gestaltung, Satz und Layout Anne Schmidt
Calysto-Gestaltung

Bildbearbeitung Falk Messerschmidt

Druck Elbe Druckerei Wittenberg GmbH

Auflage 2.000 Exemplare

Mit freundlicher Unterstützung des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushaltes.



Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde sich für die Vernachlässigung einer Geschlechter trennenden Schreibweise entschieden. Selbstverständlich ist die weibliche Form als inklusive anzusehen.

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben bei den Autoren. Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Autoren. Der Abdruck der Bildstrecke erfolgt mit Genehmigung der Fotografen, unter Abtretung der Vervielfältigungsrechte für den Zweck des Jahresmagazins.

ISBN 978-3-9819363-0-8

Bereits erschienene Hefte:

No. 1
Künstlerische Leistungen
Dresden 2012

No. 2
Künstlerische Bildung
Dresden 2014

No. 3
Gestaltung von Lebensräumen
Dresden 2015

No. 4
Künstlerische Nachlässe
Dresden 2016

No. 5
Kunst und Öffentlichkeit
Dresden 2017

