

BiKUR

Die Zeitschrift für
Bildkünstlerrechte
Heft 7 – 2. Quartal 2023



BiKUR Institut für Bildkünstlerrechte
Ziegelhüttenweg 19, D-60598 Frankfurt
Tel.: 069-68 09 76 55 Fax 069-63 65 79
E-Mail: info@verteidigung-der-urheberrechte.de

Titelbild
© Helga Müller, Die Philosophin, Steatit, 55 x
25 x 30 cm, 2019.

BiKUR Zeitschrift für Bildkünstlerrechte Nr. 7-
Quartalschrift - Zweites Quartal 2023
herausgegeben vom Institut für Bildkünstlerrechte, Frankfurt.

Inhalt

- 5 Editorial
- 10 Der Objektkünstler und Bildhauer Ákos Sziráki zu seinen Werken im öffentlichen Raum – ein Interview
- 25 Ist das Kunst? Kunstphilosophische Reflexionen mit Immanuel Kant und dem Urheberrecht der Bundesrepublik Deutschland – Angelica Horn
- 32 Mary O' Connor – Malerei mit Papier
- 42 Sacheigentum und geistiges Eigentum. Konkurrenz, Sozialbindung und Abwägung von Schutzgütern bei Bildwerken (Art. 14 Abs. 1 und 2 GG) – Helga Müller
- 50 Peter Deller – Von der Zeichnung zur Skulptur
- 60 Die Verbindung von Kunst während ihres Entstehens oder ihrer Darbietung mit fremdem Grund- oder Sacheigentum (§ 946-950 BGB) – Helga Müller
- 66 Vom Zeichnen und Zufallen: Irene Hardjanegara – Ramona Heinlein
- 76 Miturheberschaft in kollektiven, partizipativen und sozialen Kunstprojekten – Helga Müller

82 Internationale Gesetzestexte

88 Aktuelles aus der Rechtsprechung

88 - Herausgabe oder Ersitzung von gestohlenem Sacheigentum an Kunstwerken am Beispiel eines sog. Prätendentenstreits

92 - Bilder einer Ferienwohnung mit einer geschützten Tapete - kein unwesentliches Beiwerk (§ 57 UrhG)

95 Literaturempfehlung

- Kaiserin Friedrich und die Künste – Kronberger Malerkolonie
- Philipp Zitzlsperger, Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung

99 Impressum

Editorial

Wenn Künstler:innen mit ihren Urheberpersönlichkeitsrechten und ihrem geistigen (Werk-) Eigentum im Entstehungs- wie im Darbietungskontext auf das Eigentum anderer treffen, entstehen besondere Problemlagen, nicht nur in sozial-ästhetischer und psychologischer, sondern auch in rechtlicher Hinsicht. Am häufigsten sind Konflikte dort, wo das Privateigentum und die Persönlichkeitsrechte anderer oder öffentliche Interessen betroffen sind. Hier geht es um das Verhältnis zu Aussteller:innen mit eigenen Konzepten, z. B. im Museumsbereich, und Käufer:innen, die zu Sacheigentümer:innen werden bzw. geworden sind und mit dieser Rechtsposition den Anspruch verbinden, nunmehr frei über das Werk verfügen zu dürfen, bis hin zur Zerstörung. Dabei ist es gleichgültig, ob es um das Einbringen von Skulpturen/Plastiken/Installationen oder von Gemälden/Zeichnungen in private Räume oder Gärten geht oder um das Anbringen/Installieren von Skulpturen/Plastiken oder Gemälden gleich welcher Ausführungsart an Gebäuden¹ oder auf Plätzen. Die öffentliche Aufmerksamkeit für die Bedeutung des Konflikts ist gering, selbst dort, wo nicht allein Rechte von Künstler:innen betroffen sind, sondern ersichtlich Interessen von jedermann. Man denke nur an die Entfernung von Skulpturen aus Museums-gärten oder von öffentlichen Plätzen oder von Gemälden aus Ausstellungsräumen von Museen u.a., oftmals auf lange Zeit des

¹ Beispiele in diesem Magazin bei Nikolaus A. Nessler, BiKUR 3-2/2022, S. 15-24, und Anja Hantelmann, BiKUR 6-1/2023, S. 11 -21 [19-21].

Nichtwiedersehens. Das Ende der sog. Petersburger Hängung² in Treppenhaus und Räumen des Frankfurter Städelmuseums hat keinen Aufruhr erzeugt. Anders als die Demontage und Entfernung von Skulpturen im Stadelgarten, wie die vom Städelverein erworbene Skulptur *Erster Schornstein II* des schwedischen Künstlers Jan Svenungsson³, der darin eine Zerstörung sah⁴. Immerhin gab es im Frühjahr 2022 eine öffentliche Beschwichtigung der Museumsleitung im Städelblog: die Skulpturen würden alle zurückkehren⁵. Inzwischen sind einzelne von ihnen tatsächlich zurückgekehrt. In sehr beachtenswerter Weise hat Michael Hametner jüngst auf die besondere Problematik der weitgehend zerstörten Kunst an Gebäuden der ehemaligen DDR hingewiesen, zugleich auf eine Ausnahme, das Wandbild *Produktivkraft Mensch* von Hans-Hendrik Grimmling, der als Rebell gegen die DDR-Kunst gilt⁶. Die hieran sichtbar werdende Qualitäts- und Identitätsthematik eskaliert seit geraumer Zeit in der Auseinandersetzung um die Erhaltung des Mahnmals für Sinti

² Die sog. Petersburger Hängung geht auf die Petersburger Eremitage zurück, wo Gemälde in besonders enger Reihung, oftmals bis an die Decke gehängt wurden.

³ <https://www.jansvenungsson.com/>.

⁴ So dazu Eva-Maria Magel, „Zerstörung“ oder „Deinstallation“ im Stadelgarten?, FAZ vom 13.09.2022, Feuilleton, im Internet: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/staedel-streit-um-ein-werk-von-jan-svenungsson-18313866.html>.

⁵ Vgl. Städel-Blog: <https://blog.staedelmuseum.de/die-kunst-kehrt-zurueck-in-den-staedel-garten/>.

⁶ Michael Hametner, Gespenster der Vergangenheit. DDR-Kunst. Das Wandbild „Produktivkraft Mensch“ von Hans-Hendrik Grimmling taucht in Leipzig an einem neuen Ort wieder auf, in: der Freitag Nr. 9, 2. März 2023, S. 28; im Internet: <https://www.freitag.de/autoren/hami23/wandbilder-aus-der-ddr-die-gespenster-der-vergangenheit>.

und Roma in Berlin⁷, da dieses mit den Planungen eines Bauabschnitts für die neue S-Bahn-Linie S 21 kollidiert⁸. Die Problematik hier ist umfassender noch als die um die Stele „Standortmitte“ von Lutz Fritsch in Köln, deren werkbedingtes Ambiente der Planung der Stadtbahn Süd entgegensteht. Lutz Fritsch hatte sogar Bearbeitungen und Standortveränderungen im Werkvertrag von seiner Zustimmung abhängig gemacht⁹. Die herrschende Meinung, dass Sacheigentum stets vorgeht, muss angesichts der Rechte von Künstler:innen, aber auch der Kultur- und Identitätsinteressen der Allgemeinheit überprüft werden, weil sie nicht stimmen kann. Das gilt auch für Konflikte, die daraus entstehen, dass ein Werk, unzugänglich, in irgendeinem Verlies oder Grab eines Eigentümers verschwindet. Seltener, aber doch relevant sind auch Konflikte daraus, dass Künstler:innen Eigentum anderer be- oder verarbeiten, daraus eigene Werke erstehen lassen, u. U. einhergehend mit dem Anspruch, Eigentümer:in der Sache des anderen geworden zu sein. Man denke an die Verwendung von Materialien in Handwerksbe-

⁷ Das Mahnmal ist von dem im Jahr 2021 verstorbenen Bildhauer Dani Karavan erschaffen worden.

⁸ Zu den Anfängen und besonderen Konflikten bei öffentlichen Aufträgen, besonders auch durch sog. Staatsvandalismus ein Interview von Andrea Dernbach mit der Tochter des Künstlers Noah Karavan-Cohen im Tagesspiegel vom 06.07.2021: <https://www.tagesspiegel.de/politik/derzeit-gibt-es-keine-einigung-4262218.html> und ein Bericht zur Gefährdung der Erinnerungskultur vom 08.03.2021: <https://www.tagesspiegel.de/politik/die-bahn-bringt-die-erinnerungskultur-in-gefahr-4234804.html>.

⁹ Dazu jetzt Patrick Banners, Kunstgerecht wäre der Umweg, FAZ 23.03.2023, S. 13; Internet: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/koeln-die-skulptur-standortmitte-von-lutz-fritsch-ist-bedroht-18768391.html>.

trieben, das Anfertigen einer künstlerischen Zeichnung in der Handakte eines Rechtsanwaltes, das Einbeziehen von Mauern, Trafokästen oder Bäumen im privaten oder öffentlichen Raum in die eigene Werkgestaltung, aber auch an freie kollektive Werke. Eine andere Qualität haben Konflikte von Künstler:innen und Publikum, wo dieses zur Partizipation eingeladen worden war¹⁰. Nochmals anders gestalten sich Konflikte zwischen Künstler:innen selbst, die ein Werk gemeinschaftlich planen und umsetzen oder gar ohne Planung eine Gestaltung entstehen lassen. Hier stehen jeweils die Rechtsinhaberschaft, die Verantwortung, das Schutzgut und der Werkbegriff in Frage bis hin zur Versagung jeden Schutzes für Formen des Zusammenwirkens, die qualitativ in ein Gegeneinander münden.

Gemeinschaftliches/ kollektives Schaffen und Organisieren von Ästhetik erscheint in allen Reflexionen zur *documenta fifteen*. Der Abschlussbericht der eingesetzten Expertenkommission, jüngst der Öffentlichkeit übergeben¹¹, richtet – aus der übereinstimmenden Deutung verschiedener Werke als antisemitisch und der Wahrnehmung von Mängeln im Dialog – den Blick auf die Notwendigkeit von *Eindeutigkeit* in Verantwortung und Aufgabenteilung der Geschäftsführung und der künstlerischen Leitung, auf eine *Stärkung der inhaltlichen Kompetenz* der Geschäftsführung, auf eine *Formalisierung der Rahmenbedingungen* der kuratorischen Verantwortung der künstlerischen Leitung, auf Einführung eines formalisierten *Beschwerdemanagements* und auf eine Verständigung auf *Definitionen für und Stan-*

¹⁰ Ein Beispiel hat Achim Ripperger in BiKUR 3-2/2022, S. 33-40, vorgestellt.

¹¹ file:///C:/Users/mueller/Downloads/230202_Abschlussbericht.pdf.

dards im Umgang mit Antisemitismus und anderen Formen der Diskriminierung. Die Überlegungen wirken in alle Kollektivwerke hinein, z. B. die von Sarah Hegenbarth in ihrer Besprechung des Handbuchs zur *documenta fifteen*, des Katalogs zur Ausstellung *Gruppendynamik. Kollektive der Moderne* im Münchner Lenbachhaus und des Katalogs zur Ausstellung *Kollaborationen* im Museum Moderner Kunst in Wien, jeweils im Jahr 2022¹². Sie stellen zugleich eine Verbindung von Kunstrezeption und Demokratieverständnis her, und zwar anhand des an sich selbstverständlichen, doch in weiten Kreisen der Gesellschaft keineswegs sicheren Verständnisses von Demokratie als Resonanzverhältnis von Bürger:innen und Verantwortungsträger:innen, das mit Rechten, aber auch Pflichten einher geht¹³. Wichtig auch ihre aufzugreifende Definition des Kollektivs.

Das vorliegende Heft befasst sich mit verschiedenen der vorgenannten Problemlagen. Dabei soll deutlich werden, dass es stets der Anwendung grundsätzlicher Überlegungen zum Verhältnis von geistigem Eigentum und Sacheigentum in Konfliktsituationen bedarf.

Für die nächste/n Ausgabe/n lade ich erneut herzlich zu Beiträgen ein, in denen Positionen, Erfahrungen, Erlebnisse und Ideen beschrieben werden.

Helga Müller

¹² Sarah Hegenbarth, Kunsthistorikerin und Philosophin, z.Zt. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design an der TU München, Partizipation als Zumutung: Zur Ästhetik des Kollektivs, in: **KUNSTCHRONIK** 76. Jhrgg, Heft 2/Februar 2023, S. 63-75.

¹³ Hegenbarth nimmt insoweit Bezug auf den Soziologen und Philosophen Felix Heidenreich, Demokratie als Zumutung. Für eine andere Bürgerlichkeit, Stuttgart 2022.

Der Objektkünstler und Bildhauer Ákos Sziráki¹⁴ zu seinen Werken im öffentlichen Raum - ein Interview

Mein erster Eindruck des Künstlers Ákos Sziráki war der eines Bildhauers, der vor allem mit Arbeiten im öffentlichen Raum bekannt ist. Wie haben Sie aus Ihrer bildhauerischen Arbeit zu Lichtskulpturen gefunden?

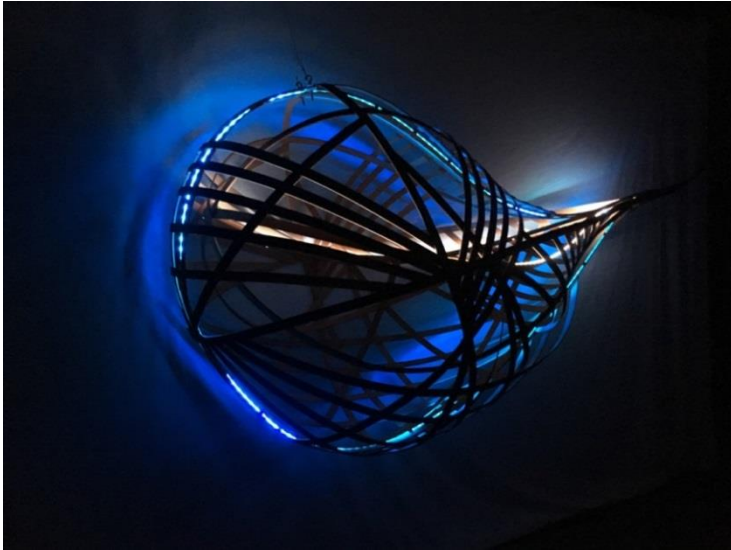
Die Lichtobjekte sind aus der konkreten Anfrage eines Investors entstanden. Die Idee war, im Entree aller Filialen einer Ladenkette unverwechselbare Objekte zu schaffen, die aus sich leuchten und die Umgebung im Wechsel von Licht und Schatten beeinflussen und verändern. Nach fünf Entwürfen, die ich erstellt und präsentiert hatte, wurde der Auftrag nicht realisiert. Das Ladenkonzept wurde nicht, wie beabsichtigt, verwirklicht. Jetzt stand ich da, mit all meinen Ideen nach einem irrsinnigen Aufwand an Energie, um diese Leuchtskulpturen aus Eiche, zu perfektionieren und zu filigranen, leichten und schwebenden Objekten für große Räume werden zu lassen. Einmal inspiriert habe ich dann ein Konzept für raumübergreifende Installationen entwickelt, die mit musikalischen Klangkompositionen ein audiovisuelles Erlebnis bieten. Die Besucher:innen können in dem Raum verweilen, die Lichtkompositionen mit der Klanguntermalung genießen und der Erzählung einer kleinen Geschichte folgen, die dazu einlädt, mit auf eine Reise zu gehen.

¹⁴ [http://www.art-by-myself.de/;](http://www.art-by-myself.de/)
[https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%81kos_Szir%C3%A1ki.](https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%81kos_Szir%C3%A1ki)

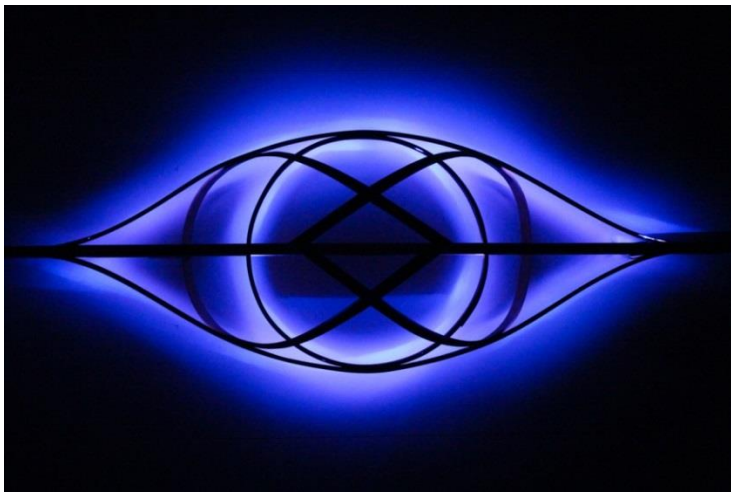


© Ákos Sziráki, Lichtskulptur Expo, Eiche mit LED-Technik, 200 x 70 x 70 cm, 2016

Obwohl ich die Skulpturen aus Eiche mit LED-Technik kombiniert habe, sind sie sehr leicht. Sie können mit Musik oder mit Geräuschen interagieren sowie miteinander im Verbund, durch das Wechseln der Farbigkeit. Ihr organisches Wesen wird durch Klang und wechselndes Licht virulent.



© Ákos Sziráki, „The Protozoan“, Lichtskulptur, Lightart - 1, Eiche mit LED-Technik, 300 x 110 x 150 cm, 2016



© Ákos Sziráki, „The Eye“, Lichtskulptur, Lightart – 3, Eiche mit LED-Technik, 200 x 70 x 40 cm, 2016

Sie schaffen kleinere Skulpturen in Stein und Bronze und Skulpturen für den öffentlichen Raum. Wo liegt weshalb Ihre Präferenz?

Skulpturen im öffentlichen Raum sind für die meisten Künstler:innen ein Traum und auch ein Lebensziel. Seit Anbeginn meines künstlerischen Schaffens hatte ich Visionen von sehr großen Skulpturen im öffentlichen Raum, Raum-übergreifend, Gebäude-überragend. Je größer desto besser, nicht in Metern gedacht, größer. Es gab immer wieder Chancen diese Träume zu verwirklichen: durch größere Aufträge, wie die Bronzestatue *Wilhelm Kaesen* im Volksgarten in Köln, die Granitskulptur in Seoul, Korea, oder das Wandbild „Weltausstellung in NRW“ in Bedburg, aber auch durch kleinere Projekte wie die beiden *Leuchtbänke* in Kaster/Bedburg oder der begehbaren Brücke *Bridge over troubled water*, die zuerst temporär aufgestellt wurde, aber nach zwei Jahren immer noch vor dem Rathaus in Bedburg steht.

Alle öffentlichen Aufträge sind nur eingeschränkt freie Projekte. Wenn a priori eine Funktion gegeben ist, wie bei den *Leuchtbänken*, geschaffen für die Stadt Bedburg, sollen sich die Passant:innen natürlich setzen können. Die Kreativität ist der Funktionalität des Objekts unterworfen – sie darf im Wechselspiel dominieren. Organisator:innen tun sich bei der Realisierung von Projekten im öffentlichen Raum leichter, mit spezifischen Themen zu arbeiten. Betrachter:innen finden Zugang über das Thema oder einen Titel, der wie eine Einladung ist, ein Tor zu durchschreiten und den eigenen Geist zu öffnen. Mit prägnanten Schlagworten lassen sich leichter Investoren und damit

eine Finanzierung finden. Eine Win-Win-Loose-Situation: Künstler:-innen verlieren zwar etwas von ihrer Freiheit, gewinnen dafür aber die Möglichkeit, ein großes Projekt zu verwirklichen.

Wie haben Sie im Fall der Rekonstruktion der Bronze Wilhelm Kaesen im Jahr 2002 gearbeitet¹⁵?

Die Chance, eine Bronzestatuette von Wilhelm Käsen für den Kölner Volksgarten zu realisieren, kam unverhofft. Für mich war es eine große Ehre und Bereicherung, mit Herrn Dr. J. R. Beines, dem Stadtkonservator von Köln, und Herrn Wilhelm H. Pickartz, Investor, die Büste von Willhelm Kaesen zu rekonstruieren. Diese war 1891 von Anton Werres¹⁶ in Bronze erstellt worden, doch nach dem zweiten Weltkrieg verschwunden. Es handelte sich zwar nicht um eine freie Arbeit. Doch gehörte eine gehörige Portion von Kreativität, Waghalsigkeit und Naivität dazu, anhand eines alten schwarz-weiß Fotos aus der Jahrhundertwende, eine Büste in der dritten Dimension zu erschaffen. Das Projekt hat meine Kreativität beflügelt und mich in meinem Schaffen sehr bestärkt. Zu Anfang habe ich mich an den Proportionen orientiert und versucht der Vorlage im Groben gerecht zu werden. Je konkreter der Herr Kaesen zu erkennen war, desto weniger habe ich mich mit dem Foto und der Vorlage befasst.

¹⁵ Zur Rekonstruktion auch: <https://skulpturen.kulturraum.nrw/koeln/anton-jacob-werres/wilhelm-kaesen.html>; https://www.pickartz-stiftung.de/portfolio_page/bronze-bueste/.

¹⁶ Anton Jacob Werres, dt. Bildhauer (1830-1900).

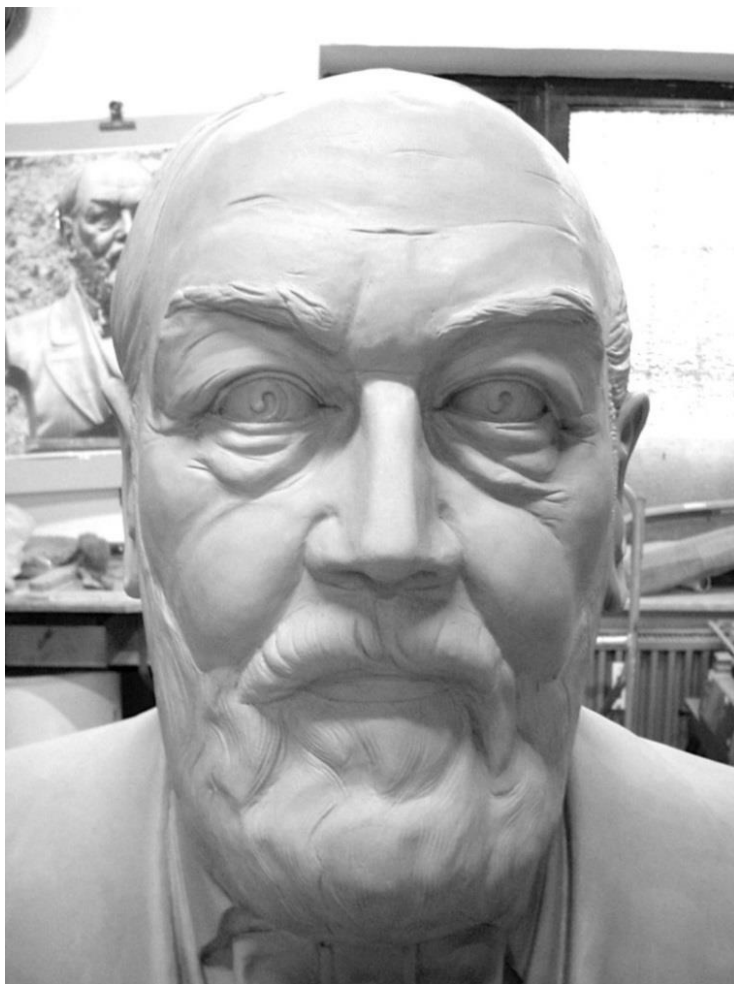


Original-
bild der
Büste
Wilhelm
Kaesen,
Bronze,
aus dem
Volks-
garten
Köln,
Histori-
sches
Archiv
Köln

Da ich von der Rückseite keinerlei Dokumentation hatte, konnte ich mich dort austoben und habe das Gesicht, die Augen, den Bart sowie die Ohren ganz nach meinen Vorstellungen geformt. Da ich mehr mit fließenden Linien arbeite und sanfte Übergänge mag, wurde die Büste etwas sanfter und freundlicher als die Vorlage.

Auch auf diese Weise zeigt sich für mich Kreativität und die Bedeutung des Kunstbegriffs: Kunst ist, wenn die individuelle

Fertigkeit, Fähigkeit und Kreativität in die Arbeit einfließen, egal ob bei der künstlerischen Arbeit oder bei einer anderen Tätigkeit im Leben.



© Ákos Sziráki, Tonmodell, Entwurf vor Abnahme, 80 x 60 x 30 cm



© Ákos Sziráki, Tonmodell, Ausschnitt, wie zuvor



© Ákos Sziráki, Bronzeguss nach dem Sandstrahlen mit Entlüftungskanälen



© Ákos Sziráki, Bronze Wilhelm Kaesen auf Granitsockel, 2002, Köln

Gehen wir zu einem zweiten Beispiel, der Skulptur, die Sie für Seoul/Südkorea erschaffen haben. Was mögen Sie dazu erzählen?

Einige Jahre später bekam ich eine Einladung aus Südkorea, in Seoul eine Granitskulptur nach meinen Vorstellungen vor Ort zu erschaffen. Eine sehr große Herausforderung, da die Kultur und die Mentalität des asiatischen Landes zu berücksichtigen war. Ich bin auch bei diesem Projekt über meine Grenzen hinausgegangen. Durch die Interaktion mit Einwohner:innen von Seoul, Künstlerkollegen vor Ort und durch die technischen Herausforderungen habe ich unendlich viele Erfahrungen sammeln dürfen. Drei internationale Künstler, Karl Emil Wiele¹⁷, Gottfried Höllwarth aus Österreich¹⁸ und ich wurden eingeladen im Nowon Distrikt in Seoul jeweils eine Skulptur zum Thema "Global Window" zu erschaffen. Mein Konzept basierte auf einer Bronzeskulptur, die ich bereits einige Jahre zuvor gemacht hatte und die ich in den ca. drei Wochen in Sandstein oder Marmor hauen wollte. Ein Körper, der über eine Rundung mit sich selbst in Kontakt tritt und sich in der Manifestation als unendlicher Kreis, fortwährend neu findet und erfindet. Leider gibt es in Südkorea nur einheimischen Granit und den Veranstalter:innen war es nicht möglich, in der Kürze der Zeit weicherer Gestein zu organisieren, sprich, aus China zu importieren. Ohne die Unterstützung von einheimischen Steinmetzen hätte ich in der Kürze der Zeit diese aufwendige und lebendige Skulptur nicht erschaffen können.

¹⁷ <http://wieleke.de>.

¹⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Gottfried_H%C3%B6llwarth.



© Ákos Sziráki, Tonmodell, 15 x 11 x 18 cm

© Ákos Sziráki,
Das vollendete
Werkstück,
Granit,
Höhe ca.
150 cm, 2008





© Ákos Sziráki, Der Transport zum Aufstellungsort



© Ákos Sziráki, Skulptur, Nowon Gallery Park, Seoul 2009

Sie haben sich in der Vergangenheit auch für Künstlerrechte sehr engagiert. Welche Überlegungen sollten hier Platz finden?

Bei Aufträgen, die für den öffentlichen Raum entstehen, gehen Künstler:innen in der Regel davon aus, dass diese für die Ewigkeit bestimmt sind, was ein Trugschluss sein kann. Bei zwei meiner Projekte war die Grundvoraussetzung eine andere oder wurde im Nachhinein geändert: Das landesweite Kunstprojekt „Weltbaustellen NRW in Bedburg“ ist ein positives Beispiel. Hier war es Ziel, für die „Sustainable Development Goals“¹⁹ der Vereinten Nationen zwar Aufmerksamkeit zu generieren, aber gleichzeitig war dies kein Projekt, welches ein Objekt für die Ewigkeit schaffen sollte. In Zusammenarbeit mit der südkoreanischen Künstlerin Bo Suk Lee²⁰, ist hierbei ein 10 x 10 Meter großes Wandbild entstanden, welches sich mit dem Konflikt „Braunkohletagebau unserer Region versus regenerative Energiequellen“ befasst. Lees und meine kulturellen Ursprünge und zum Teil völlig unterschiedliche Herangehens- und Denkweisen wurden in einem Bild zu einer Symbiose verbunden. Wir beleuchteten die Thematik von einer technisch-dynamischen und auch einer interkulturellen Seite. Bei diesem Projekt hervorzuheben ist, dass das Bild vertraglich nur zehn Jahre lang auf der Hauswand erhalten bleiben sollte. Der Eigentümer hat einen Vertrag für diesen Zeitraum unterzeichnet und sich bereit erklärt, in diesen zehn Jahren die Wand vor Veränderungen zu schützen. Danach steht ihm frei, die Wand wieder zu weißeln,

¹⁹ Sustainable Development Goals (SDG) = nachhaltige Entwicklungsziele: <https://sdgs.un.org/goals> (17 Ziele).

²⁰ <http://globalprintdouro.com/artists/bo.suk.lee>.

das Kunstwerk evtl. zu restaurieren oder das Haus baulich zu verändern, oder gar abzureißen. Durch die mediale Aufmerksamkeit aber und durch die Verbundenheit der Bevölkerung hat dieses Kunstwerk einen hohen Stellenwert erhalten. Durch die Anerkennung und Identifikation der Bevölkerung ist diese Wand in Bedburg zu einem Teil des Stadtbildes geworden. Daher würden weder der Besitzer der Wand noch die Stadt Bedburg auf die Idee kommen, die Wand nicht mehr erhalten zu wollen oder gar zu beseitigen. Allerdings gibt es auch Negativ-Beispiele in dieser Hinsicht, wie das vorbezeichnete Projekt in Seoul: Jeder Künstler hatte gemeinsam mit dem Kulturdezernenten der Stadt Seoul den Standort für sein Werk bestimmt. Wir waren mit der technischen Unterstützung und der Organisation der Logistik damals sehr zufrieden und dachten, dass dieser Park für immer bleiben würde. Leider gab es damals schon Pläne für ein Museum, das auf einem Teil des Parkgeländes errichtet werden sollte. Über diesen Umstand wurden wir nicht informiert. Zwei Jahre nach dem „Nowon Gallery Park International Sculpture Symposium“ habe ich zufällig, bei einem Besuch vor Ort, erfahren, dass die Skulpturen umgesetzt worden waren und dass diese



jetzt irgendwo in der Umgebung von Seoul stehen. Bis heute ist keinem der teilnehmenden Künstler bekannt, wo sich die Arbeiten zurzeit befinden. Korea ist sehr weit weg und rechtliche Schritte wären nicht zu finanzieren. Die Organisator:innen des Symposiums behalten sich vor, keine Informationen über die Weiternutzung der Kunstobjekte herauszugeben. Dort spiegelt sich eine andere Mentalität wider, wie mit Behörden verhandelt und in welchen Belangen widersprochen werden darf. Künstler:innen haben in diesem Beispiel keine gesetzlich normierten Rechte an ihrem Werk im öffentlichen Raum.



© Ákos Sziráki,
„Weltbaustellen
NRW“, mit
Bo Suk Lee,
Hauswand,
Lindenstraße,
Bedburg.

Das Interview führte
Helga Müller

Ist das Kunst? Kunstphilosophische Reflexionen mit Immanuel Kant und dem Urheberrecht der Bundesrepublik Deutschland von Angelica Horn²¹

Das künstlerische Handeln besteht wesentlich aus zwei Fähigkeiten, einer hervorbringenden und einer beurteilenden. Der Hervorbringende bestimmt selbst, was er macht, was er gelten läßt, was er für gelungen hält. Das tut er in der Regel bereits im Prozess seines Arbeitens, und er tut es, indem er sein Werk für fertig hält, aufbewahrt und anderen zeigt oder zu Gehör bringt. Er übernimmt faktisch, unabhängig davon, ob er darüber bewußt nachdenkt, die eigene Verantwortung für sein Werk und damit auch für den Werkcharakter als solchen. Das Ergebnis zeigt insofern beides: Was der Handelnde hervorbringen kann und hervorbringt, sowie, wie seine eigene beurteilende Fähigkeit beschaffen ist und was diese bestimmt hat.

Der Künstler ist sein eigener erster Rezipient: Er sieht zum Beispiel beim Zeichnen, was er selbst da gemacht hat, und sieht,

²¹ Angelica Horn M.A. studierte Philosophie, Soziologie und Zoologie in Frankfurt am Main. Derzeit unterrichtet sie an der FKaF/Freie Kunstakademie Frankfurt und arbeitet als freie Autorin. Forschungsschwerpunkte: Philosophie, Kunsttheorie, Ästhetik sowie das Verhältnis von Kunst und Philosophie. Texte zur Bildenden Kunst und einzelnen Künstlern.

[https://www.fkaf.de/dozenten/angelica-horn/;](https://www.fkaf.de/dozenten/angelica-horn/)

<https://www.perlentaucher.de/buch/angelica-horn-friedrich-niebel/descartes-im-diskurs-der-neuzeit.html>.

ob er das so stehen lassen möchte, und er bestimmt, wie er weiterhin vorgehen will. Dabei kann er das Ganze bereits in der eigenen Vorstellung in sich haben und sich an dieser Vorstellung oder Idee orientieren. Oder er überlässt sich der Arbeit an seinem Material und läßt sich gewissermaßen von diesem leiten. Das künstlerische Handeln besteht prinzipiell in einem fortlaufenden Entscheidungs- und Bestimmungsgeschehen. Wie bei jedem menschlichen Handeln besteht eine Begründungsverpflichtung oder ein Begründungszusammenhang, der sich in diesem Handeln zeigt oder offenbart. In solcher Weise zeigt die Handlung und deren Ergebnis auch die Natur oder den Charakter eines Menschen.

Der Geltungsanspruch, den der Hervorbringende selbst mit seinem Werk verbindet, besteht unabhängig davon, ob andere Menschen diesem beistimmen, das Werk auch für abgeschlossen, gültig oder gelungen ansehen, denn dieser Geltungsanspruch ist bereits objektiv in dem entstandenen Gebilde vorhanden. Anders gesagt: Das Werk selbst behauptet und beansprucht als solches bereits, ein Werk zu sein und als solches, Gültigkeit zu haben. Es beansprucht bereits als solches, auch anderen Menschen etwas sagen zu können. Es kann kein Kunstwerk geben, was nur für den Hervorbringenden selbst einen Ausdruck oder eine Darstellung sein könnte, sondern bezieht sich immer auch auf die anderen. Die eigene Beurteilung oder Urteilskraft, die sich im Werk niedergeschlagen hat, sagt zugleich, daß dieses Werk auch für andere Geltung und Gültigkeit haben soll.

Völlig unabhängig von den Absichten, Wünschen, Vorstellungen, die ein Künstler bereits vor der Aufnahme seiner realen Arbeit gehabt haben mag, währenddessen oder danach, gilt alleine dasjenige, was er wirklich gemacht hat und was dem Rezipienten vorliegt. Die Frage danach, was der Künstler wohl sagen wollte, zeigt an, daß sich dem Betrachter das Werk und dessen Aussage (noch) nicht erschlossen haben. Moderne und zeitgenössische Kunstwerke mögen die Betrachtererwartung enttäuschen oder überfordern, denn diese Erwartung entsteht durch dasjenige, was der Betrachter (oder Zuhörer, Leser) bereits kennt und nun wiederzufinden hofft, wünscht, verlangt. Der Künstler kann das Neue, um das es ihm selbst geht, dadurch deutlich machen, indem er gezielt in seinem Handeln solche Erwartungen unterläuft oder schockiert. Umgekehrt kann sich auch eine Erwartung nach dem Neuen einstellen, die ebenfalls unterlaufen werden kann.

Ob irgendein Gebilde, eine Tonfolge, wie eine einmalige Performance oder ein Gemälde, als Kunstwerk zu gelten hat, liegt alleine an und in der Beschaffenheit dieses Gebildes selbst – weder am subjektiven Denken des Hervorbringenden noch am subjektiven Denken des Rezipierenden. Diese Bestimmung des Kunstwerk- oder Werkcharakters ist gänzlich kultur- und kontextunabhängig, d.h. es kann gar nicht anders sein. Wohl mag es die größten Unterschiede und Divergenzen geben, was zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten sozialen Gruppe oder einer Gesellschaft als Kunst gilt und gelten gelassen wird. Für einen derartigen objektiven Kunstbegriff ist es sogar gleichgültig, ob irgendjemand das entsprechende Gebilde faktisch Kunst

nennt. Freilich mag es kulturelle und gesellschaftliche Kontexte geben, in denen der Kunstwerkcharakter als solcher kein Interesse findet und andere Aspekte eines solchen Gebildes im Vordergrund stehen, was aber nichts am Kunstwerkcharakter ändert. Auch ein missachtetes, weggesperrtes, zerstörtes Kunstwerk oder künstlerisches Werkstück ist ein solches oder zumindest ein solches gewesen. Zu einer selektiven Kunstvernichtung oder -verbannung tragen historisch betrachtet ideologische Verhältnisse bei, in denen eine bestimmte Funktion eines derartigen Gebildes im Vordergrund steht oder eine gesellschaftliche oder politische Macht Zensur ausübt.

Immanuel Kant nennt die beiden grundlegenden Fähigkeiten künstlerischen Handelns „Genie“ und „Geschmack“. Mit dem Wort „Genie“ bezeichnet Kant, daß es die Natur ist, die im Künstler die „Regel“ gibt. In der hier verwendeten Terminologie heißt das: Es sind nicht vorgegebene Regeln, Funktionen, Zwecke, die das künstlerische Handeln als solches ausmachen, sondern die Natur selbst bestimmt im Handeln die Regel dieses Handelns selbst, erzeugt die Originalität und Individualität eines Kunstwerkes und erreicht damit, daß das Resultat etwas zum Ausdruck oder zur Darstellung bringt, was zuvor noch nicht zum Ausdruck oder zur Darstellung gebracht wurde. Kreativität selbst ist derart als etwas Natürliches zu bestimmen, das nicht einfach regelgeleitet ist, denn sonst käme nur wieder dasselbe heraus und nicht etwas wirklich Neues. Schaffen ist nur denkbar und schöpferisches Schaffen vor allem, wenn es nicht einfach in der Fortsetzung von bereits Bekanntem besteht.

Ein solcher Genie-Begriff wendet sich gegen eine Regel-Ästhetik des Kunstwerkes, nach der dessen Hervorbringung wesentlich in der Umsetzung und Erfüllung vorgegebener Normen zu bestehen habe, wobei dann diese vorgegebenen Normen als Kriterium desjenigen zu gelten haben, was als Kunstwerk zu gelten hat. Es mag paradox klingen, aber es ist gerade die natürliche Grundlage, die Kunst zur Kunst macht. Diese natürliche Grundlage ist notwendigerweise eine individuelle, auch wenn das handelnde Subjekt ein Kollektiv oder eine sonstige Einheit ist. Es wird eine Regel dem Gebilde gegeben, und eine solche Regel gibt es, denn sonst gäbe es das Gebilde auch nicht.

„Geschmack“ nun ist die Urteilsfähigkeit in der Betrachtung eines solchen Gebildes. Dieser ist wichtig, denn es kann nach Kant auch „originalen Unsinn“ geben. Entscheidend für einen solchen Begriff ist, daß es sich nicht um den bloßen Privatgeschmack eines oder mehrerer oder vieler Menschen handeln kann, was als Kunst zu gelten hat. Dann würde eine solche Bestimmung in den Bereich bloßer willkürlicher Beliebigkeit geraten: Dem einen gefällt das, dem anderen das. Das ist dann aber nicht mehr Kunst, sondern etwas anderes. Was nach Kant beurteilt wird, das ist die allgemeine Mitteilbarkeit und zwar des Gefühls selbst, was mit Kunst verbunden ist, und das ist ein Gefühl von Lust, einer Steigerung der Lebenskraft.

Daß es zu einer solchen Lust kommen kann, das liegt an derjenigen Bestimmung von Kunst, die für Kant fundamental ist: Kunst ist eine Darstellung von ästhetischen bzw. sittlichen Ideen, was hier mit den Begriffen von Freiheit, Menschheit und

Menschlichkeit umrissen sein mag. Das Werk referiert in sich selbst, sofern es ein solches ist, auf die Freiheit des Menschen, aus Vernunft zu handeln und diese Freiheit in sich selbst und im anderen zu achten. Es geht um eine universelle oder universale Freiheit, deren Achtung Grundlage des Menschseins und aller empirischen Freiheit ist. Auch das muß nicht bewußt sein – Kunstphilosophie ist eine Möglichkeit der Bewusstmachung solcher Zusammenhänge, im Allgemeinen wie auch im Einzelfall. Künstlerisches Handeln ist in exemplarischer Weise Handeln aus Freiheit. Der Geschmack ist ein Urteilsvermögen, das ausgebildet und gebildet werden kann. Das Urteil, „Das ist Kunst“ oder „Das ist ein Kunstwerk“ beansprucht die Beistimmung aller, kann aber nicht den zwingenden Charakter anderer Urteile haben.

Das Urheberrecht der Bundesrepublik Deutschland bestimmt die Rechte der Urheber an ihren Werken. Der Werkbegriff, der dabei zugrunde gelegt wird, ist dezidiert ein objektiver. Das Urheberrecht gibt Kriterien dessen an, was im Rahmen dieses Rechtes als Kunst gelten kann und in welchem Grade entsprechende Schutzwürdigkeit besteht. Dazu bestimmt das Recht Originalität und Individualität, bzw. Komplexität des Werkes und seine Gestaltungshöhe. Entscheidend ist ihm, daß es sich bei dem Werk um eine persönliche geistige Schöpfung handelt, die in ihrer Form die Individualität und Persönlichkeit des Hervorbringenden widerspiegelt. Der Beurteilende, der dabei als Maßstab gesetzt ist, ist der gebildete oder orientierte Rezipient. Es geht nicht darum zu sagen, was Kunst ist, sondern, was ein Werk ist.

Die Frage, was Kunst ist, läßt sich genau genommen nur am Einzelfall beantworten. Die Kunst selbst bringt dabei stets Neues hervor und damit auch stets neue Bestimmungen dessen, was Kunst ist. Der Rezipient, der dem Kunstwerk mit Offenheit begegnet, vermag dieses Neue zu erkennen und zu erfahren. Das Schöne daran ist, daß er dadurch eine Bereicherung seiner selbst und seiner individuellen Freiheit und Lebendigkeit erfährt. Es ist gerade eine objektive Auffassung von Kunst, die das bewirkt und dazu be trägt.

Angelica Horn

Literatur:

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, 1. Aufl., Berlin, Lubau 1790.

Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheberrecht, 6. Aufl., München 2022.



Gottlieb Doebler,
Immanuel Kant,
Öl auf Leinwand,
36,8 x 31 cm, 1791,
Ostpreußisches
Landesmuseum mit
Deutschbaltischer
Abteilung,
Lüneburg.

Mary O'Connor²² - Malerei mit Papier

Meine Kunst verbindet die Elemente Kraft, Schönheit, Vergänglichkeit und Erneuerung. In Aachen tauche ich in das entsprechende Ambiente ein. Hier finde ich die grösste Inspiration. Es gibt herrliche Bäume, die trotz der Schäden durch Naturgewalten trotzig verwurzelt bleiben. Mit der von mir entwickelten Methode der Papiercollage kann ich diese verwunschenen Waldlandschaften nachbilden. Mein Geist haucht jeder meiner Kreationen ein eigenes Leben ein.

Hintergrund und Einflüsse

Geboren worden bin ich im rauen Westen Irlands, in Galway, das sich rühmt, eine der längsten definierten Küstenrouten der Welt zu besitzen. Die Natur ist hier gleichermaßen ungestüm, wild und bezaubernd. Meine Liebe und Anerkennung für diese Natur gründen in der Tatsache, dass ich sie in meiner Kindheit so erleben durfte. Ich bin mit fünf Geschwistern aufgewachsen und erinnere mich daran, wie ich mich draußen an der frischen Luft frei bewegte und Erkundungen anstellte.

Künstlerischer Weg und Stil

Ich war von klein auf begeistert von Kunst und davon, mich kreativ auszudrücken. Nach meinem Umzug nach Deutschland habe ich zunächst hobbymäßig gearbeitet, während ich als Head Visual Merchandiser für ein großes Bekleidungsunternehmen

²² www.moc-art.de; www.instagram.com/moc.art.

tätig war. In diesen 15 Jahren entwickelte ich in meinem Drang nach Kreativität einen ausgeprägten Sinn für Details, wobei die Arbeit mit Farbpaletten, Texturen und Stoffen den Grundstein für meine heutige Kunst legen sollte.

Ich habe mich kontinuierlich autodidaktisch fortgebildet. Als autodidaktische Künstlerin glaube ich, besonders authentisch und unverwechselbar in meiner Arbeit sein zu können. Ich habe mit einer Vielzahl verschiedener Materialien und Techniken experimentiert. Ich erkannte im Laufe der Zeit, dass ich mich mit einigen Medien länger beschäftigte als mit anderen. Methoden, die mehr Handarbeit und Geduld erfordern, interessierten mich zum Beispiel besonders. Ich habe die Herausforderung genossen, diese Techniken in meine Kunst einfließen zu lassen. Einige dieser Methoden nutze ich bis heute, etwa bei der Verwendung von Papier als Medium oder bei dem Einsatz von Blattgold als mittlerweile festem Bestandteil meiner Arbeiten.

Das Blattgold fand vor über sieben Jahren nach einem Besuch in Irland seinen Weg in meine Kunst. Wie bei allen meinen Heimatbesuchen wurde ich von Erinnerungen aus meiner Kindheit und einem Gefühl der Vertrautheit überwältigt. Mir wurde bewusst, wie sehr ich das einladende Leuchten eines offenen Kaminfeuers vermisst hatte. Das hypnotisierende Flammenspiel wirft intensive Farbnuancen von Orange, Rot und Gold an die Zimmerwände. In Irland werden am Feuer traditionell Geschichten erzählt, die von Generation zu Generation weitergegeben werden.



© Mary O'Connor, „AN CLÁIRSEARCHH“ (THE HARP), Papiercollage auf Leinwand mit Blattgold, 100 x 100 cm, 2021.

Im Gälischen gibt es ein sehr altes irisches Sprichwort:

„Níl aon tinteán mar do thinteán féin,“

was wörtlich übersetzt so viel heißt wie „Es gibt kein Kaminfeuer wie das eigene Kaminfeuer“. Im Kern bedeutet es jedoch „Eigener Herd ist Goldes wert“. Diese Nostalgie wirkt beruhigend und einladend auf mich, und ich möchte diese Wärme in meiner Kunst zum Ausdruck bringen. Durch die Verwendung von Blattgold in einem Kunstwerk kann ich diese visuelle Wärme und Behaglichkeit abbilden und so meine Botschaft vermitteln.

Schaffenskrise

An der Kumulus-Schule in Maastricht studierte ich diverse Stile von Künstler:innen. Dabei haben mich vor allem Wayne Thiebaud²³ und Andy Goldsworthy²⁴ beeinflusst. Mein persönlicher Favorit ist Masayasu Uchida²⁵, der seine Papiercollagen mit so

²³ Wayne Thiebaud (1920-2021) war ein USamerikanischer Maler, der mit seinen graphischen Arbeiten auch als Proto-Pop Künstler bezeichnet wird; <https://artlyst.com/news/wayne-thiebaud-american-proto-pop-painter-dies-age-101/>; <https://www.csus.edu/news/013103thiebaudbiography.htm>; <http://alephino.documentaarchiv.de/alipac/EIMRDLLSUNYJKDYNRIIJ-00019/sysfull?BASE=B-ART&IDN=000009547>.

²⁴ Andy Goldsworthy (*1956) ist ein englischer Künstler, der für seine meist schnell vergänglichen Werke in der Natur vorkommende Materialien verwendet. Seine Werke dokumentiert er fotografisch. Er gilt als einer der wichtigsten Vertreter der Natur-Kunst als Variante der Land-Art; <https://andygoldsworthystudio.com/>.

²⁵ Uchida Masayasu (1922-2019) war ein japanischer Maler, der vor allem durch sog. Klebebilder bekannt wurde; <http://uchidamasayasu.com/>.

viel Leidenschaft füllte. Ich verstand, dass all diese erfolgreichen Künstler:innen einen eigenen Stil hatten und eine deutliche Botschaft zum Ausdruck brachten. So beschloss ich, auch meinen eigenen Stil zu finden sowie eine überzeugende Botschaft, die mir wirklich am Herzen liegt. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich das Gefühl, dass meine Kunst keine echte Bedeutung für mich hatte, weil ich unsicher war, was ich eigentlich vermitteln wollte. Ich kämpfte mit dem Glauben nicht gut genug zu sein, um Kunst zu schaffen, die bedeutungsvoll und inspirierend ist. Ich fragte mich ständig, was ich mit meiner Kunst eigentlich sagen möchte. Da ich keine Antwort auf diese Frage hatte, fühlte ich mich ziemlich konzeptlos und begann, an meinen Fähigkeiten und an meinem Talent zu zweifeln. Mein Selbstvertrauen wankte.

Wie ich meine Botschaft fand

Mit der Covid-Pandemie wurde mir bewusst, welche Bedeutung die Natur in meinem Leben hat. Während der Einschränkungen hatte ich den Luxus, täglich in den Wäldern in der Nähe meines Hauses spazieren gehen zu können. Da ich während dieser Zeit nicht nach Irland reisen konnte, fühlte ich mich durch die erlebte Natur mit meiner Heimat verbunden. Ich sah mir die Bäume ganz bewusst an und bewunderte die spektakuläre Vielfalt an Farben und Texturen, die jeder einzelne von ihnen aufwies. Was mich am meisten überraschte, war jedoch, dass ich nicht nur von den hoch gewachsenen, gesunden Bäumen angetan war. Ich sah mir auch die umgestürzten, beschädigten Bäume genau an, die so viel Schönheit, Rätselhaftigkeit und das Potenzial der Wie-



© Mary O'Connor, „TIME TO WONDER“, Papiercollage auf Leinwand mit Blattgold, 140 x 100 cm, 2023.

dergeburt in sich barge. Einmal traf ich auf eine umgestürzte Kiefer, in deren Rinde ich bei näherer Betrachtung deutlich das Bild eines Apfels erkennen konnte. Dies geschah immer wieder – Markierungen und Formen repräsentierten alles Mögliche, von menschlichen Gesichtern über Tiere bis hin zu leblosen Gegenständen. Die Bäume erzählen mit ihrer natürlichen Schönheit eine Geschichte und ich war neugierig, was das mit mir zu tun hatte. Ich wollte diese Geschichten unbedingt durch meine Kunst zum Leben erwecken. Von da an wusste ich ohne jeden Zweifel, was das Ziel meiner Kunst sein sollte. Ich würde die Menschen durch meine Kunst mit der Natur in Verbindung bringen und es Mutter Natur ermöglichen, durch mich ihre Ge-

schichten zu erzählen. Ich wusste, dass ich endlich meine eigene Stimme gefunden hatte. Die Natur und die Verbundenheit, die ich von Geburt an mit ihr fühle, ist meine Muse. Ich hatte meine Botschaft gefunden.

Verfeinerung meiner Technik

Jetzt, da ich eine klare Botschaft hatte, musste ich mir überlegen, wie ich diese in ein Kunstwerk umsetzen konnte. Meine anfängliche Beziehung zur Collage war nicht so selbstverständlich und unkompliziert, wie sie es heute ist. Ich konnte zwar vor meinem geistigen Auge sehen, was ich kreieren wollte, es wurde aber nicht zur Realität; meine Kreationen entsprachen einfach nicht meiner Vorstellung. Das frustrierte mich sehr und ich kann mich lebhaft daran erinnern, wie entmutigt ich war. Doch etwas zwang mich dazu, weiterzumachen. Die langanhaltende Pandemie ermöglichte mir, mich intensiv mit allen Aspekten der Collage auseinanderzusetzen und nach Lösungen für die Probleme zu suchen, denen ich begegnete. Ich ließ nun alle üblichen „Regeln“ links liegen und entwickelte meine ganz eigene Methode. Diese beschreibe ich folgendermaßen:

- ich verwende nur das feinste und zarteste Papier, das ich finden kann;
- ich erstelle und verwende ausschließlich organisches Material;
- ich verstecke meine Arbeit nicht hinter Glas;
- ich ziehe meine Collagen auf Leinwand auf;
- ich zerreiße das Papier mit der Hand.



© Mary O'Connor, „FORTITUDE“, Papiercollage auf Leinwand mit Blattgold, 100 x 100 cm, 2022.

Da die Natur ihre Geschichte erzählen soll, bemale ich kein Papier von Hand. Aber ich fertige durch verschiedene Malerei und Druckverfahren mein eigenes Collagenmaterial. So kann ich schrittweise und allmählich ein organisches Muster erzeugen, das in jeder Hinsicht einzigartig ist und nicht reproduziert werden kann. Die Muster bestimmen den Weg der Schöpfung. Mit jedem gelegten Papier überlasse ich es der Natur, das Ergeb-

nis selbst zu entscheiden. Ich verlasse mich – ohne irgendein Referenzfoto – ganz auf meine Intuition. Indem ich transparente Schichten auftrage und wieder zurückschabe, kann ich bescheidenem, dünnem Papier neues Leben einhauchen und es aufwerten. Dieser Prozess mahnt unsere Aufgabe an, die Natur um jeden Preis zu schützen, so wie sie sich selbst regeneriert.



© Mary O'Connor, „NOT ALL THAT GLITTERS IS GOLD“, Papiercollage auf Leinwand mit Blattgold, 100 x 100 cm, 2021.

Jeder Kunstschaffende sollte unverwechselbar und integer sein. Wer ein Kunstwerk kopiert und der Welt als sein eigenes präsentiert, umgeht all die wichtigen Entscheidungen, Hürden und Entbehrungen, die der wahre Urheber auf sich genommen hat. Der eigene Stil ist die persönliche Vision des Kunstschaffenden von der Welt, wie er sie mit anderen teilen möchte. Sie dokumentiert seinen Lebensweg und verdient unbedingten Schutz.



© Mary O'Connor, „BEST BUDS“, Papiercollage auf Leinwand mit Blattgold, 100 x 100 cm, 2021.

Sacheigentum und geistiges Eigentum. Konkurrenz, Sozialbindung und Abwägung von Schutzgütern bei Bildwerken (Art. 14 Abs. 1 und 2 GG²⁶)

Sacheigentum und geistiges Eigentum treten in verschiedenen Konstellationen miteinander in Konkurrenz. Zu denken ist an den Verkauf der „Sache“, d.h. des physischen Werkstücks. Der Verkauf der Sache belässt die Urheberpersönlichkeitsrechte und die Verwertungsrechte beim Schöpfer. Käufer erwerben dennoch Verfügungsfreiheiten, die bis in eine berufliche oder unternehmerische Betätigung wirken können und nicht nur bestimmte Nutzungen umfassen, sondern gar in die Vernichtung/Zerstörung des physischen Werks münden können. Gesichtspunkte persönlichen Geschmackswandels, Nutzen-/Kosten-/Profit-Erwägungen oder polizeiliche Notwendigkeiten stehen kulturellen Erwägungen gegenüber. Die Konkurrenz der Güter betrifft stets das „Ob“ und das „Wie“ der Nutzung sowie die Pflege/ Erhaltung des einzelnen Werkstücks. Geistiges Eigentum als wirtschaftliche Seite der Urheberrechte bedeutet eine Teilhabe an der grundrechtlichen Eigentumsgarantie²⁷ und ist dem Sacheigentum per se gleichrangig, wenngleich es im Grundgesetz nicht ausdrücklich genannt wird, anders als in der Europäischen Grundrechtecharta. Als eine solche Teilhabe ist es unausweichlich mit den Urheberpersönlichkeitsrechten und den Kommuni-

²⁶ Mitzudenken ist der im Grundgesetz fehlende ausdrückliche Grundrechtsschutz durch die Europäische Grundrechtecharte (GRCh) in Art. 17 Abs. 2.

²⁷ Vom Bundesverfassungsgericht z. B. definiert in BVerfGE 31, 229 ff. – Beschluss vom 07.07.1971, 1 BvR 765/66, - Schul- und Unterrichtsgebrauch: <https://www.servat.unibe.ch/dfr/bv031229.html>.

kationsgrundrechten der Meinungs-, Kunst- und Wissenschaftsfreiheit (Art. 2 Abs. 1, Art. 5 GG²⁸) verbunden. Ob die Rechte des geistigen Eigentums ausgeübt werden, hängt immer auch von Entscheidungen auf der vorgenannten ideellen Ebene ab. Im Konfliktfall zu realisieren sind die gravierendsten Unterschiede von Sacheigentum am Bildwerk und geistigem Eigentum an seinem eigentümlichen Ausdrucks-/Mitteilungsgehalt:

Das *Sacheigentum* am physischen Bildwerk unterliegt im Gegensatz zum geistigen Eigentum dem Verbrauch und dem Verfall, keiner begrenzten Schutzdauer, aber Bestandsschutz. Es ist in seiner Nutzung weltweit exklusiv auf den/die Eigentümer beschränkt, während das *geistige Eigentum* am Ausdrucks-/Mitteilungsgehalt von vielen genutzt werden kann und, territorial begrenzt, die Schutzdauer 70 Jahre nach dem Tod des/r Urheber:in endet. Nur die angemessene Vergütung für die Nutzung kann allein dem einen Eigentümer zufließen, der die Sache mit Arbeit „auf dem Gebiet des Denkens“²⁹ hervorgebracht hat³⁰.

Wie nun sind die beiden Rechtsgüter in Einklang zu bringen, wenn sie aufeinanderstoßen? Wer muss in welcher Weise nachgeben und aus welchem Grund? Wo geht welches Eigentum

²⁸ Mitzudenken ist hier der Grundrechtsschutz durch Art. 7, 11, 13, 14 GRCH.

²⁹ Vgl. die Begründung des Schutzes zum französischen Gesetz von 1793, wie in BiKUR 6-1/2023, S. 40, vorgestellt.

³⁰ Weitere Unterschiede sollen hier zunächst übergangen werden. Das gilt besonders für die Unmöglichkeit eines Gutgläubenserwerbs der Einzelrechte des geistigen Eigentums wie er beim Sacheigentum möglich ist. Das gilt auch für die eingeschränkte Pfändbarkeit und die sog. Erschöpfung der Rechte beim Verkauf.

dem anderen Eigentum vor? Eine sinnvolle Antwort fordert den Blick auf die Funktion von Eigentum und auf dessen Schranken, der Sozialbindung und anderer Verfassungsgüter, denen nach dem Prinzip praktischer Konkordanz³¹ optimale Wirksamkeit möglich sein soll. Dabei wird zwischen Privateigentum und öffentlichem Eigentum zu unterscheiden sein.

1. Die Funktion von Privat- und öffentlichem Eigentum

Privateigentum als Schutzgut einer freiheitlichen Grundordnung hat traditionell vier individuelle Funktionen: eine Ertrags-, eine Sicherungs-, eine Freiheits- und eine Anreizfunktion. Mit anderen Worten: Privateigentum ist eine Quelle von Einkommen und von Sicherheit für Individuen. Sein Gebrauch ermöglicht dem Einzelnen Autonomie, Unabhängigkeit und Identität zur Unterscheidung von anderen. Es erlaubt Expertentum und Spezialisierung in dessen Gestaltung und Entwicklung. Die Aussicht auf seinen Erwerb bildet einen Anreiz für Anstrengung und Verzicht. Privateigentümer von Kunstwerken sind einzelne Bürger:innen, Vereine, Stiftungen oder Unternehmen. Öffentliches Eigentum nimmt Sachen aus der privaten Nutzung heraus und überführt sie unter Gemeinwohlaspekten in die ständige Nutzung durch die Allgemeinheit. Bedeutsam sind bei der Auftragsvergabe oder Zulassung der Aufstellung Aspekte der kulturellen Bildung, der Identitätsstiftung, der Erinnerungskultur, und der Dekoration. Zu unterscheiden ist öffentliches Eigentum von Pri-

³¹ Bei dem Prinzip der praktischen Konkordanz (von lat. concordare übereinstimmen) handelt es sich um eine Anwendungsregel des Verfassungsrechts im Falle der Kollision *gleichrangiger* Verfassungsgüter.

vateigentum und Finanzvermögen der öffentlichen Hand, das der Allgemeinheit durch Gesetze, Satzungen oder Benutzungsverträge zugänglich gemacht wird oder dessen Erträge ihr nur mittelbar zugutekommen. Kunstwerke stehen auch im Privateigentum der öffentlichen Hand, diese vertreten durch Länder, Gemeinden oder Anstalten des öffentlichen Rechts, bei Kunst am Bau, im Stadtraum, in Schulen oder in Behördenfluren und –büros, die von der öffentlichen Hand zur Förderung einer regionalen Kunstszene, der Kunstrezeption ihrer Bürger oder zur identitätsstiftenden Ortsgestaltung erworben worden ist³², aber nur selten ständig allgemein zugänglich ist. Kunstwerke im öffentlichen Raum, also in Parks, auf Straßen, Plätzen oder an einem Bau, werden oft von Privatpersonen finanziert oder von Künstler:innen als Leihgabe zur Verfügung gestellt³³. Bleiben

³² Siehe z. B. die Handreichung des Dt. Städtetages: https://www.kultur-in-westfalen.lwl.org/media/filer_public/31/a6/31a63867-40a3-4e6f-9f25-5db257954692/393_kunst_im_oeffentlichen_raum_handreichung.pdf; und/oder die Informationen zu Mitteln und Auswahlverfahren in Berlin: file:///C:/Users/mueller/Downloads/2019_leitfaden_kunstambau_final.pdf; die Informationen zu Kunst- und Bauprojekten des Landes NRW: <https://www.blb.nrw.de/fileadmin/Home/Service/Publikationen-Downloads/Dokumente/ohne-kunst-kein-bau-download.pdf>; den Bericht zum Verleih erworbener Werke durch die Stadt Dachau in Bayern: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/dachau/artothek-dachau-kunst-ausleihen-1.5752929>; zur jährlichen Ausstellung erworbener Werke der Stadt Dortmund: <https://dortmund-kreativ.de/event/ein-blick-die-ausstellung-zum-staedtischen-kunstankauf-2022/>; zu den Kriterien der jährlichen Ankäufe in Heidelberg: <https://www.heidelberg.de/hd/HD/Rathaus/kunstankaueufe.html>;

³³ Anders als in Frankreich mit der sog. 1 % artistique-Regel im öffentlichen Vergaberecht (<https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Aides-demarches/1-artistique-et-commande-publique>) gibt es in Deutschland keine Verpflichtung der öffentlichen Hand zu Auftragsvergaben an Künstler:innen, nur Empfehlungen. Die Risikostrukturen künstler-

sie im Eigentum der Privatpersonen, die die Werke zugunsten der Allgemeinheit zur Verfügung gestellt haben, sind andere Rechtsfragen zu verfolgen, als sie hier zunächst in den Blick genommen werden.

2. Schranken des Eigentums

Schranken sind erforderlich, wo Bürger:innen nicht von sich aus im Sinne des Bildes des *Citoyen*³⁴ eigenverantwortlich Sorge für das Gemeinwesen tragen, soweit es nicht um den unmittelbaren Kernbereich ihrer Existenz geht. Verfassungsimmanent bestehen zwei Ansätze für Schranken des Eigentums. Das ist (1) die sog. Junktim-Klausel der Sozialbindung (Art. 14 Abs. 2 GG) bei überwiegenden Interessen der Allgemeinheit. Im Verhältnis zu einzelnen Künstler:innen kann sie wegen des Schutzes der Urheberpersönlichkeit nur dann eine Rolle spielen, wenn die Individualinteressen ausnahmsweise mit Interessen der Allgemeinheit zusammenfallen. Ein individueller Selbstausdruck im Werk ist der Sozialbindung unzugänglich, solange er Sacheigentum von Schöpfer:innen ist³⁵. Das ist (2) das Verhältnis zu anderen Rechtsgütern im Rahmen praktischer Konkordanz, d.h. unter Abwägung der verschiedenen beteiligten Grundrechte. Hilfreich

scher Selbständigkeit sind immer noch nicht hinreichend aufgearbeitet; s. dazu bereits Dieter Haselbach, *Muss die öffentliche Hand Kreative fördern?*, Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 145-II/2014, S. 42-45; Internet: https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi145/kumi145_42-45.pdf.

³⁴ *Citoyen* ist der Staatsbürger, der im Geist der Werte der französischen Revolution der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aktiv und selbstverantwortlich am Gemeinwesen teilnimmt und dieses mitgestaltet.

³⁵ Vgl. dazu die Überlegungen in BiKUR 6-1/2023m S. 31-44.

ist dazu der Blick auf diverse Fälle der unzweifelhaft bereits erlaubten Einschränkungen von Eigentumsrechten:

- Dort, wo Schaden für andere oder die Allgemeinheit von einem Eigentum ausgeht, z.B. durch Lärm- und Geruchsimmissionen, ist die Nutzung nach Maßgabe des bürgerlichen Rechts eingeschränkt oder kann nach Polizeirecht an Bedingungen geknüpft werden; Verstöße lösen Schadensersatzpflichten aus oder rechtfertigen die Vernichtung oder Einziehung³⁶, wenn es zu Straftaten gekommen ist, die Kriminalstrafen auslösen.
- Wo Eigentum zur Kommerzialisierung von Bereichen eingesetzt wird, die nicht kommerzialisiert sein sollten, z. B. soziale Beziehungen, darf der Staat regelnd eingreifen, wie dies beim Handel mit Kindern, der Prostitution oder beim Handel mit Organen/Gewebe praktiziert wird.
- Wo Eigentum genutzt wird, um ein Übermaß an Ungleichheit innerhalb der Gesellschaft herbeizuführen, darf etwa mit dem Steuerrecht umverteilt werden.
- Ist Privateigentum aus Kriterien des Kulturgut-/Denkmalschutzes von Interesse für die Identität einer örtlichen Gemeinschaft, darf es im Erhaltungsinteresse nach nationalen³⁷ und internationalen³⁸ Regelwerken an Auflagen zur Restaurierung und Pflege

³⁶ §§ 98, 110 UrhRG, § 74a StGB.

³⁷ Kulturschutzgesetz (KGSG); Denkmalschutzgesetze der Bundesländer.

³⁸ Z.B. das Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Menschheit/die Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, wie am 16.11.1972 von der Generalversammlung der UNESCO verabschiedet und von dem größten Teil der UN-Mitgliedsländern, auch Deutschland, ratifiziert, mitsamt den dazu erlassenen Richtlinien. Im Internet auf Deutsch: <https://www.unesco.de/sites/default/files/2018->

gebunden werden³⁹. In diesem Sinne werden Angriffe auf Kulturdenkmäler auch als Kriegsverbrechen und Barbarei betrachtet⁴⁰. Die Beispiele demonstrieren Strategien der Konfliktlösung.

3. Folgerungen

Zwei Aspekte verbinden das Sacheigentum und das geistige Eigentum mit der Sorge für das Gemeinwohl auf jeden Fall. Kunst als wichtiges Element von Demokratie lehrt, sich auf Neues, Unbekanntes einzulassen und darin einen Wert zu entdecken. Sie begründet dadurch geistige Traditionen. Die Begrenztheit menschlicher Schöpfungsressourcen verlangt eine Nachhaltigkeit im Umgang mit Kunst in Abgrenzung zu reinem Profitdenken.

1999 titelte Wieland Wagner in *Der Spiegel*: *Demütigender Ausverkauf*⁴¹ und traf mit der Nennung des japanischen Papierfabri-

02/UNESCO WHC %C3%9Cbereinkommen%20Welterbe dt.pdf; auf Englisch: <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>;

³⁹ Dahinter steht die Funktion des kulturellen Erbes, anhand dinglicher und sinnlich wahrnehmbarer historischer Zeugnisse über die Geschichte der Gesellschaft zu informieren und durch historische Bauten eine bestimmte Lebensqualität zu erhalten.

⁴⁰ So auch Felix Heidenreich, a.a.O. [S. 7, Fn 9], S. 33.

⁴¹ Wieland Wagner, *Demütigender Ausverkauf*, *Der Spiegel* 21/1999, 23.05.1999, im Internet: <https://www.spiegel.de/wirtschaft/demuuetigender-ausverkauf-a-fb451d67-0002-0001-0000-000013436431>. Nicht teilte er tiefere Hintergründe mit, die aus dem Handel des Künstlers Vincent van Gogh und seines Bruders mit billigen japanischen Drucken teilweise großer japanischer Künstler, van Goghs und anderer europäischer Künstler Besessenheit vom Japonismus und der zerstörerischen Wirkung resultierten, mit der van Gogh mit Arbeiten, die er behielt umgegangen war: zum Einfluss japanischer Kunst auf van Gogh z.B.: <https://kintaro-publishing.com/de-de/blogs/news/the-influence-japanese-prints-had-on-vincent-van-gogh>.

kanten, der van Goghs Gemälde *Portrait des Dr. Gachet* 1990 für eine Rekordsumme ersteigert hatte, hoch verschuldet bereits 1996 verstorben war, das Gemälde aber bei seinem Tod mit sich selbst verbrennen zu wollen angekündigt hatte, die Seele von Künstler:innen und Kunstfreund:innen. Es war zu diesem Zeitpunkt tatsächlich nur weiterverkauft worden, hatte aber ein Schicksal vieler Werke, die lediglich in Safes von Banken und dergleichen gelagert werden. Die Geschichte weist ein Dilemma im Verhältnis von Sach- und geistigem Eigentum: die Bedeutung der Geldmacht gegenüber den Rechten der Kreativen und Interessen der Allgemeinheit. Ähnlich wie im Denkmalswesen, sind hier Kriterien zu entwickeln, die die Bedeutung der Geld- und mit ihr einhergehender Verfügungsmacht im Sinne von Herrschaft über das geistige Eigentum zurückdrängen. Geldmacht ist zwar Voraussetzung dafür, dass lebende Künstler:innen Werke verkaufen oder ausstellen können, aber sie ist keine Rechtfertigung für (1) willkürliche Zerstörung ohne Bestandschutz, (2) eine willkürliche dauerhafte Verbannung von Werken auf Bauhöfe, in Bankschließfächer oder Keller oder (3) ein willkürliches verfallen lassen. Das gilt für Werke, die durch den Kunsthandel einen hohen wirtschaftlichen Wert gewonnen haben, wie für Werke, die lediglich im privaten Umfeld einen Liebhaber gefunden haben. Hierzu sind Kriterien zu entwickeln, die einerseits die Begrenztheit der Schöpfungsressourcen und die Bedeutung für Identität und Geschichtsbewusstsein berücksichtigen, die andererseits aber auch eine veränderte Deutung im demokratischen Wertewandel einbeziehen, gleichsam als Leitfaden für jedermann. Solche Kriterien werden Themen auch der nächsten Hefte sein.

Helga Müller

Peter Deller⁴² - Von der Zeichnung zur Skulptur

Schon als Kind hatte ich das Glück, in einem Bildband meiner Eltern anatomischen Zeichnungen von Leonardo da Vinci zu begegnen. Die handwerklichen Fähigkeiten dieses genialen Künstlers haben mich ebenso begeistert wie die Visualisierung seiner konstruktiven Ideen und medizinischen Studien. Während meines Studiums an der Fachhochschule für Gestaltung in Würzburg lag mein Schwerpunkt entsprechend auch in der illustrierenden Zeichnung. „Anatomische Formen und Strukturen“ war Thema meiner Diplomarbeit. Dabei entstanden erste Holz- und Metallplastiken – sehr zum Missfallen meiner Dozenten: Bildhauerei war eigentlich kein Teil des Studiengangs.



Gelenkknochen,
verschiedene
Kupferrohre, PU-Schaum,
Höhe ca. 70 cm, 1986

Hasentorso,
Buntstiftzeichnung,
80 x 60 cm, 1986



Hasentorso,
Fichtenholz,
Kupferrohr,
Höhe ca. 70 cm,
1986

⁴² <https://www.peterdeller.de>.

Nach dem Studium war ich als Grafiker in verschiedenen Werbeagenturen tätig. Erst im Jahr 2012 kam ich zurück zur Bildhauerei. Bei einem Bildhauerkurs von Willi Bauer im Sandsteinbruch der Firma Picard im Pfälzerwald entstand meine erste Arbeit in Stein:

Die Skulptur „Sitzkissen“ überträgt die kuschelige Anmutung eines Kissens auf das harte Material Sandstein. Die Arbeit lebt von der Irritation, einen vertrauten Gegenstand in einem qualitativ widersprechenden Material zu erleben.



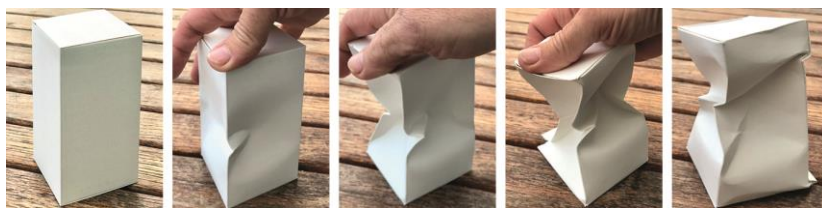
© Peter Deller
Arbeitsskizze „Sitzkissen“

Sitzkissen, Buntsandstein/Pfälzerwald,
50 x 45 x 45 cm, 2015

Die Spannung zwischen objektspezifischen Qualitäten und Materialeigenschaften rückte in den vergangenen Jahren immer mehr in den Fokus meines Interesses. Als besonders inspirierend erwies sich für mich die Phänomenologie der Faltenbildung.

Druck macht Falten

Eine zunächst banal erscheinende Beobachtung weckt meine Aufmerksamkeit: Übt man auf einen Körper genügend Druck aus, wird er deformiert. Das „Nachgeben“ hat – abhängig vom Material – ganz unterschiedliche Folgen. Ein Pappkarton z.B. wirft Falten.



Verformung einer Pappschachtel, 2014

Dem Stein jedoch fehlt die „Knautschzone“. Er würde brechen. Um das Phänomen des Faltschlagens auf den Stein zu übertragen, wäre „Druck ausüben“ also keine adäquate Methode. Die Formgebung erwuchs daher aus der Bearbeitung der Oberflächen und Volumina mit Hammer und Eisen.



Gipsabdrücke von zusammengedrückten Pappkartons, Höhe ca. 10-20 cm, 2014

Der erste Faltenstein entstand dann im Jahre 2018. Daraus entwickelte sich schließlich auch das Konzept der „Faltensäule“.



© Peter Deller, Faltenstein Gipsmodell, 20 x 5 x 5 cm, 2016; Faltenstein aus Korallenkalk, 45 x 12 x 15 cm, 2016; Faltenstein aus Granit, 160 x 25 x 20 cm, 2016

Säule statt Serie

Schon mit den ersten Gipsmodellen kam mir die Idee, einzelne Steine nicht nur als Ensemble auszustellen, um unterschiedliche Deformationsstufen zu demonstrieren, sondern mehrere Faltensteine aufeinander zu stapeln. Das erweitert die Gestaltungsaufgabe um eine sorgfältige Abstimmung der Querschnitte und Formübergänge.



© Peter Deller, Verschiedene Arbeitsskizzen mit Bleistiften und Buntstiften, 2021 und 2022; Faltensteine 3, 4 und 5, 2020-2022

Jeder Stein ist Teil des Ganzen

Bei der Formgebung der einzelnen Säulenelemente achtete ich darauf, dass die Intensität der Falten von oben nach unten zunimmt. Denn der unterste Stein erfährt den größten Druck und wirft daher die stärksten Falten, muss er doch das gesamte Gewicht aller über ihm stehenden „er“tragen. Je weiter oben die Steine positioniert sind, umso schlanker und leichter erscheinen sie.



Bisher entstand eine Säule von 5 Steinen, die jeweils als Solitärskulpturen konzipiert sind. Jeder Stein entwickelte seine eigene Dynamik und Formensprache.

Die Linienführung gab er quasi als Impuls an den jeweils darüber liegenden Stein weiter. Die Säule entwickelte sich also von unten nach oben.

Das hier verwendete Material ist ein Kalkstein aus Belgien. Der „Belge Noir“ – fälschlich auch „Belgischer Marmor“ genannt – erscheint im ungeschliffenen Zustand hellgrau, wird aber mit jedem Schleifvorgang dunkler, bis hin zum bläulichen Schwarzton. Auf einen feingradigen Politurschliff habe ich bewusst verzichtet, um allzu dominante Lichtreflexionen zu vermeiden.

Individuen formen ein Ganzes

Auch wenn sich alle Steine gemeinsam zu einer Gesamtform vereinen, steht doch jeder einzelne Stein auch für sich allein, als autonome Skulptur.



Der erste Faltenstein (geschliffen)

Er trägt die Last aller darüber liegenden Steine und gibt seine eigene kraftvolle Bewegung sichtbar nach oben weiter. Wegen des großen Druckes von oben wirft er die tiefsten Falten.



Der zweite Faltenstein (geschliffen)

Er nimmt die Bewegung des ersten Steins auf und ändert für den dritten spürbar die Richtung. Der Schwerpunkt seiner Faltenführung liegt im oberen Drittel. Die Falten werden insgesamt etwas weniger einschneidend.



Der dritte Faltenstein (ungeschliffen)

Seine Körperform wird bestimmt durch eine einzige horizontale Falte. Vertikal ist auch er markant geviertelt. Zum vierten Stein hin wird die klare Kantenführung weitergegeben.



Der vierte Faltenstein (ungeschliffen)

Er ist wesentlich leichter, schlanker und weniger deformiert als die Steine, auf denen er steht. Auch er strebt in seiner Bewegung nach oben und initiiert die Fortsetzung seiner eigenen Linien.



Der fünfte Faltenstein (ungeschliffen)

Dies ist der Abschluss der Säule. Ohne deutlichen Faltenwurf nimmt er die Bewegung der gespannten Flächen und Linien von unten auf. Er strebt weiterhin nach oben, scheint aber von dort keinem Druck mehr ausgesetzt.

Eigentum mit Teilungserklärung

Jeder einzelne der fünf Steine sucht einen eigenen Besitzer. Üblicherweise geht mit dem Kauf eines Kunstwerks dieses ins Eigentum des Käufers über. Im Falle der Faltsäule gibt es jedoch eine Zusatzklausel im Kaufvertrag. Darin wird vereinbart, dass sich der Käufer bereit erklärt, seine Skulptur zum Zweck der erneuten Zusammenführung der Säule für eine bestimmte Zeit zur Verfügung zu stellen. Der Käufer übernimmt damit eine Verpflichtung, die über das Bezahlen des Werkes hinausgeht. Die Kosten für Transport, Montage und Rücklieferung übernehmen natürlich ich als Künstler und Verkäufer.

Wenn der letzte, oberste Stein einen Besitzer gefunden hat, werde ich alle noch einmal „einsammeln“ und an geeigneter Stelle zur „Faltensäule“ zusammenführen.

So ist jeder Faltenstein einzigartig und gleichzeitig Teil eines gewachsenen Ganzen.



In unserem Garten wurden die ersten vier Faltensteine schon einmal probeweise aufgestellt. Für die Präsentation der vollständigen Säule suche ich derzeit nach einer geeigneten Location.

Peter Deller



© Peter Deller. Die ersten vier Steine aus unterschiedlichen Perspektiven, jeweils 50 x 30 x 20 cm, 2020-2022

Die Verbindung von Kunst während ihres Entstehens oder ihrer Darbietung mit fremdem Grund- oder Sacheigentum (§§ 946-950 BGB)⁴³.

Das Überführen von Gedanken in eine Sichtbarkeit verlangt den handwerklichen Einsatz von Stoffen, gleichgültig welcher Zustandsform, ob fest, flüssig, gas- oder plasmaförmig. Die Stoffe können, wie die Atmosphäre oder die Luft, im Gemeingut stehen, d.h. für jedermann frei zugänglich sein. Sie können von

⁴³ BGB = Bürgerliches Gesetzbuch: § 946 Wird eine bewegliche Sache mit einem Grundstück dergestalt verbunden, dass sie wesentlicher Bestandteil des Grundstücks wird, so erstreckt sich das Eigentum des Grundstücks auf diese Sache. § 947 (1) Werden bewegliche Sachen dergestalt verbunden, dass sie wesentliche Bestandteile einer einheitlichen Sache werden, so werden die bisherigen Eigentümer Miteigentümer dieser Sache; die Anteile bestimmen sich nach dem Verhältnis des Wertes, den die Sachen zur Zeit der Verbindung haben. (2) Ist eine Sache als die Hauptsache anzusehen, so erwirbt ihr Eigentümer das Alleineigentum. § 948 (1) Werden bewegliche Sachen untrennbar miteinander vermischt oder vermengt, so finden die Vorschriften des § 947 entsprechende Anwendung. (2) Der Untrennbarkeit steht es gleich, wenn die Trennung der vermischten oder vermengten Sachen mit unverhältnismäßigen Kosten verbunden sein würde. § 949 Erlischt nach §§ 946-948 das Eigentum an einer Sache, so erlöschen auch die sonstigen an der Sache bestehenden Rechte. Erwirbt der Eigentümer der belasteten Sache Miteigentum, so bestehen die Rechte an dem Anteil fort, der an die Stelle der Sache tritt. Wird der Eigentümer der belasteten Sache Alleineigentümer, so erstrecken sich die Rechte auf die hinzutretende Sache. § 950 (1) Wer durch Verarbeitung oder Umbildung eines oder mehrerer Stoffe eine neue bewegliche Sache herstellt, erwirbt das Eigentum an der neuen Sache, sofern nicht der Wert der Verarbeitung oder der Umbildung erheblich geringer ist als der Wert des Stoffes. Als Verarbeitung gilt auch das Schreiben, Zeichnen, Malen, Drucken, Gravieren oder eine ähnliche Bearbeitung der Oberfläche. (2) Mit dem Erwerb des Eigentums an der neuen Sache erlöschen die an dem Stoff bestehenden Rechte. § 951 Entschädigung für Rechtsverlust...

Künstler:innen vor der Ver- oder Bearbeitung zu Eigentum erworben worden sein, wie dies in den meisten Fällen mit Steinen, Holz, Bildträgern und Farben geschieht. Sie können von Künstler:innen produziert werden, wie im Falle von Nebel- und Lichtmaschinen. Sie können aber auch, wie im Falle der Land oder Nature Art, von Künstler:innen auf Grundeigentum anderer gefunden werden, wie dies häufig bei Bäumen, Gras- oder Felsformationen oder Ästen, Blättern und Blüten geschieht, oder auf Grundeigentum anderer fundiert oder dauerhaft fest verbunden werden. Schließlich kommt es mitunter dazu, dass Material anderer in unbearbeiteter oder bereits bearbeiteter Form von Künstler:innen zu Entwürfen oder Werkstücken verwendet werden. Einige dieser Konstellationen verhindern, dass Künstler:innen das Sacheigentum an ihrem Werk erwerben. Einige andere Konstellationen führen dazu, dass Künstler:innen das Eigentum an der fremden Sache erwerben, die Eigentumsrechte des anderen also erlöschen. Auf der Ebene des Entstehens wie der Darbietung. Die Eigentumsverhältnisse im Einzelfall richten sich einerseits nach Regeln des Bürgerlichen Rechts und andererseits danach, ob es und zu welchen vertraglichen Gestaltungen es im Sinne eines Interessensausgleichs gekommen ist, soweit solche vom Gesetz zugelassen werden.

Bestimmend sind zwei Gründe des Erwerbs von Eigentum: dem Arbeitsaufwand und der Erhaltung einer Wirtschaftseinheit an einer beweglichen Sache oder Sachgesamtheit oder an einem Grundstück. Die beiden Gründe lassen entweder Alleineigentum erstehen oder erlöschen oder bewirken das Entstehen von Miteigentum. Im Falle des Auseinanderfallens von Grund-/Sacheigentum und geistigem Eigentum, unter Umständen auch im

Fälle von Miteigentum, kommt es für Künstler:innen strukturell bedingt zu einer gewaltvollen Enteignung der physischen Werksubstanz, die ungeachtet der ansonsten nötigen freien Verfügung stattfindet. Das ist anhand von drei Fallgruppen aufzuzeigen.

Ausschluss von Sacheigentum an der Werksubstanz

An der physischen Substanz ihrer Schöpfung können Künstler:innen in zwei Situationen kein Eigentum erwerben, ohne dass diese Regel vertraglich abbedungen werden könnte. Die Verfügung über die Werksubstanz liegt ausschließlich in der Hand des Grundeigentümers, es sei denn Künstler:in und Grundeigentümer einigen sich vertraglich auf eine Mindestdauer des Bestandes. Wo ein solcher Vertrag fehlt – zu Beweis Zwecken sollte er schriftlich abgeschlossen werden –, darf der Grundeigentümer das Werkstück derzeit willkürlich vernichten. Ob aus der Teilhabe des geistigen Eigentums an der grundrechtlichen Eigentumsgarantie ein Bestandschutz für dessen physische Darbietung zu folgern ist, besonders bei Gebäuden und deren Boden, war bisher noch nicht Gegenstand von Rechtsprechung und Literatur.

(1) Im klassischen Fall ist eine künstlerische Arbeit dadurch Teil einer Grundstückseinheit, dass sie mit dem Grund und Boden als fest verbunden anzusehen ist (§§ 946, 94 BGB). Das betrifft qua Gesetz zugleich die Gebäude und Erzeugnisse des Grundstücks, solange sie mit dem Boden zusammenhängen, aber auch alle wesentlichen Bestandteile eines Gebäudes, die zur Herstellung des Gebäudes eingefügt worden sind. Einzelfälle:

- Skulpturen/Plastiken, die das natürliche Wachstum von Bäumen, Pflanzen und Gräsern in das Werk einbeziehen;
- Kunst am Bau, also Fassadenmalerei und –farbgestaltungen, Mosaikböden und –wände, Treppengeländer, Skulpturen/Plastiken, die als Teil von Wänden oder Böden dauerhaft eingefügt sind, also nicht nur Zubehör (§ 97 BGB) sind oder Sachen, die zu einem nur vorübergehenden Zweck mit dem Grund und Boden verbunden worden sind (§ 95 BGB);
- Gemälde auf Trafokästen und dgl.

(2) Im weiteren häufigen Fall wird eine künstlerische Arbeit mit einer beweglichen Sache verbunden. Die andere Sache behält dabei die Qualität einer Hauptsache, weil nur sie – unabhängig vom Wertverhältnis – über die Wesenseigenschaften der Sache verfügt, die sie als solche auch bei Trennung von der künstlerischen Arbeit fortbestehen lässt⁴⁴ (§§ 947 (2), 93 BGB).
Beispiele:

- auf beweglichen Plakattafeln, Kartons oder Dosen aufgeklebte oder aufgeschraubte Plakate oder Schilder, gedruckt oder gemalt;
- künstlerische Lackarbeiten auf einem Kfz.

Die Entstehung von Miteigentum

Konstellationen, in denen es zu Miteigentum nach Bruchteilen nach dem Wert der eingebrachten Einzelteile kommt, sind keineswegs selten. Dabei werden verschiedene bewegliche Sachen

⁴⁴ BGHZ 20, 159, 163 = NJW 1956, 788.

so miteinander verbunden, gleichgültig ob fest oder lose, dass sie zu wesentlichen Bestandteilen einer neuen Sache oder Sacheinheit werden, d.h. nicht wieder voneinander getrennt werden können, ohne dass einer der Teile, der abgetrennte oder der verbliebene Teil zerstört oder in seinem Wesen verändert wird (§§ 947 (1), 93, 741 ff., 1008 ff. BGB). Auch diese Regel lässt sich vertraglich nicht abbedingen. Das Miteigentum geht vielfach mit einer Miturheberschaft (§ 8 UrhG) einher und bedingt, dass die beteiligten Künstler:innen nur gemeinsam über die Sacheinheit verfügen können, es sei denn, es ist zu abweichenden vertraglichen Vereinbarungen gekommen, nicht nur solchen, wie sie in Arbeitsverhältnissen üblich sind, in denen die künstlerische Arbeit Teil der Pflichten aus dem Arbeitsverhältnis ist und der/die Arbeitgeber:in in der Regel Eigentum an den urheberrechtlich geschützten Werken des/ Arbeitnehmer:in erwirbt⁴⁵. Die Konstellation taucht außerhalb von Arbeitsverhältnissen häufig bei Arbeiten relationaler Ästhetik von Kollektiven auf: mit Montagen von Werken auf Papier, Leinwand, Holz oder Stein, oder unter Zusammenführung von natürlichen Sachen, Fundstücken oder technischen Mechanismen in Assemblagen, bei denen die Einzelteile nach einem Plan, einer Vision oder einem gemeinsamen Handlungsziel ein Gemeinschaftswerk bilden.

Der Erwerb alleinigen Sacheigentums auf Künstlerseite

Ein spannender Fall der Aneignung ist die künstlerische Be- und Verarbeitung fremden Materials zur Schaffung einer neuen Sache (§ 950 BGB). Die Eigentumsrechte des ursprünglichen Ei-

⁴⁵ KG Berlin, Urteil vom 11.04.1997, 5 U 4627/96.

gentümers von Bildgründen und Farbmitteln gehen unter, wenn im Verhältnis zum Stoffwert ein höherer Verarbeitungswert vorliegt. Wenn Veranstalter von Wettbewerben oder Kunstaktionen Papier, Leinwände und Farben oder Stein-/Holzblöcke stellen, damit Künstler:innen unter Verwendung bzw. Bearbeitung der Stoffe Werke erschaffen, erlöschen die Eigentumsrechte der Veranstalter zweifellos mit dem Entstehen eines Werkes. Das gilt auch, wenn auf dem Bildträger mehrere Künstler:innen tätig werden. Mit dem von einem/r Künstler:in bearbeiteten Stein oder Papier entsteht eine neue Sache. Problematisch wird es bei Werken relationaler Ästhetik, die ohne Festlegung eindeutiger und für alle gleichermaßen verbindlicher Bedingungen durch eine Vielzahl einzelner Künstler:innen erschaffen werden sollen. An einem Gemeinschaftswerk, das zu Miteigentum führt, fehlt es, wenn jeder frei ist zu tun, was ihm einfällt. Die ersten Mitwirkenden behauen die Marmorstele oder fertigen Zeichnungen oder Malereien auf Papierbahnen, die an einer Wand befestigt worden sind, mit viel Liebe und mehr oder minder hohem Platzanspruch. Es kommt noch zu keinen Beeinträchtigungen der Arbeit anderer, so dass Teilbarkeit möglich ist. Für später Hinzukommende bleibt u.U. nur ein Hinein- oder Hinwegarbeiten über die ersten Arbeiten bis hin zur radikalen Übermalung oder bildhauerischen Destruktion der früheren Beiträge, also deren Beeinträchtigung. Jede weitere Arbeit lässt eine neue Sache entstehen. Ob es zur Enteignung im Wege der Aneignung durch Arbeit kommt, lässt sich nur durch eine Bewertung der einzelnen Beiträge entscheiden. Es kann zu Eigentum der Letzten und zu Ausgleichsansprüchen der Ersten kommen, weil ihre Arbeit gegen ihren Willen beeinträchtigt worden ist. *Helga Müller*

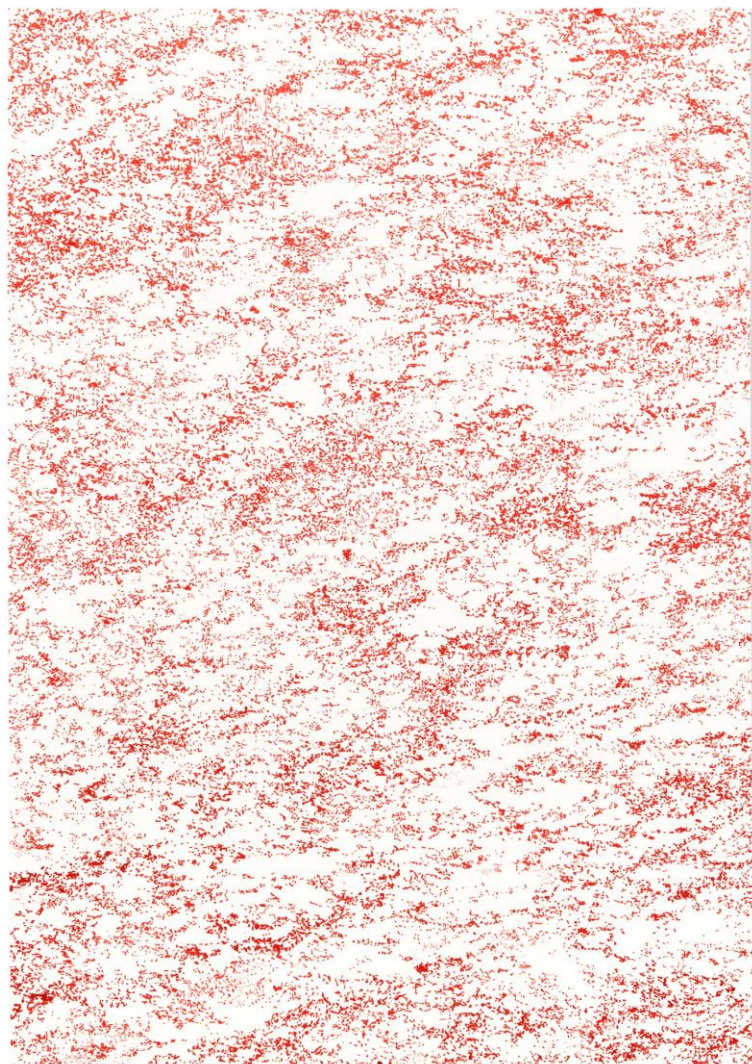
Vom Zeichnen und Zufallen: Irene Hardjanegara⁴⁶

Die Formensprache der Zeichnungen von Irene Hardjanegara könnte kaum einfacher sein: Linien, Punkte oder Striche – jeweils ausgeführt in nur einer Farbe, Tusche, Blei- oder Filzstift auf Papier.

Die Sparsamkeit der Materialien und die geduldige Wiederholung der zeichnerischen Grundelemente verleihen den Arbeiten eine ruhige Konzentriertheit. Und doch, so könnte man behaupten, ist zugleich das Maßlose, das Exzessive die Sache dieser Zeichnungen. Ein wandfüllender Papierbogen, um ein Vielfaches größer als der ausgestreckte Körper, trägt unzählige grüne Tuschepunkte. Mal locker gestreut, mal zu dunklen Farbinseln verdichtet verbinden sich die winzigen Markierungen zu einem zarten und zugleich monumentalen Gebilde von topographischer Anmutung, das wie organisch gewachsen über die Ränder des Blattes hinausdrängt. Andere Zeichnungen zeigen kurze, orangefarbene Striche, Zeile für Zeile, entlang einer dahingeworfenen Linie.

Die einzelnen Filzstiftspuren schieben sich wie Gesteinsschichten gegeneinander und bilden im Zusammenklang feine Farbverläufe. In einer weiteren Serie ziehen sich vertikale Linien von oben nach unten, noch eine und noch eine. Mit ihren zunehmenden Unebenheiten wölben sie sich in einem unregelmäßigen Rhythmus über das Blatt und verleihen der Komposition eine fast körperliche Textur.

⁴⁶ <http://irenehardjanegara.com/>.



© Irene Hardjanegara, Yesterday, Today and Tomorrow 13, Zeichen-
Tusche auf Papier, 29,7 x 21 cm, 2017

Formale Reduziertheit geht stets Hand in Hand mit überbordendem Detailreichtum. Mit den feinen Farbabstufungen ist keine der Arbeiten tatsächlich einfarbig, und jede Linie, jeder Punkt, jeder Strich sieht bei genauer Betrachtung anders aus als der nächste. Die Künstlerin praktiziert das Zeichnen als tägliches Ritual. Ihre Werke entstehen meist über Monate hinweg. In ihrer beharrlichen Langwierigkeit und repetitiven Systematik speichern sie Stunde um Stunde, Tag um Tag an Zeichenzeit. Dabei wirken sie intim und distanziert zu gleich. Zwar sind sie eng an die Künstlerin und ihre Hand geknüpft. Dennoch vermitteln sie mit der sturen Wiederholung des immer Gleichen nicht den Eindruck von spontanen, expressiven Gesten. Auch scheint das Rückgrat der Zeichnungen – Punkte, Striche und Linien – keine Frage des Könnens, keine Sache von Virtuosität zu sein. Die Zeichnungen entstehen, ohne ihre endgültige Form, ohne das Erreichen von bereits Erdachtem oder Gewolltem im Kopf zu haben. Stattdessen ist es das *Aussetzen* eines bestimmten Bildzieles, das ins Herz dieser Arbeiten trifft.

Der Handzeichnung⁴⁷ wird klassischerweise eine äußerst enge Verbindung zum schöpferischen Geist des/r Künstler:in nachgesagt - eine unmittelbare Nähe zum Fühlen und Denken, die in

⁴⁷ Zum klassischen Dispositiv der Zeichnung vgl. Johannes Meinhardt, Spätmoderne Zeichnung. Untersuchung von Intentionalität, Hand und Lesbarkeit, in: Katalog der Ausstellung Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2004; Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Werner Buch /Oliver Jehle/Carolin Meister (Hrsg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 231-255.

der besonderen „Transparenz“ des Mediums begründet liegt. Anders als in der Malerei, wo der anfänglich leere Grund in der Regel zugunsten der Darstellung zum Verschwinden gebracht wird, bleibt das Weiß des Papiers auch nach Fertigstellung der Zeichnung noch sichtbar. So hält die Handzeichnung jede Bewegung ihres Zustandekommens und damit scheinbar auch die inneren Impulse und Ideen des/r Künstler:in präsent. Das spezifi-



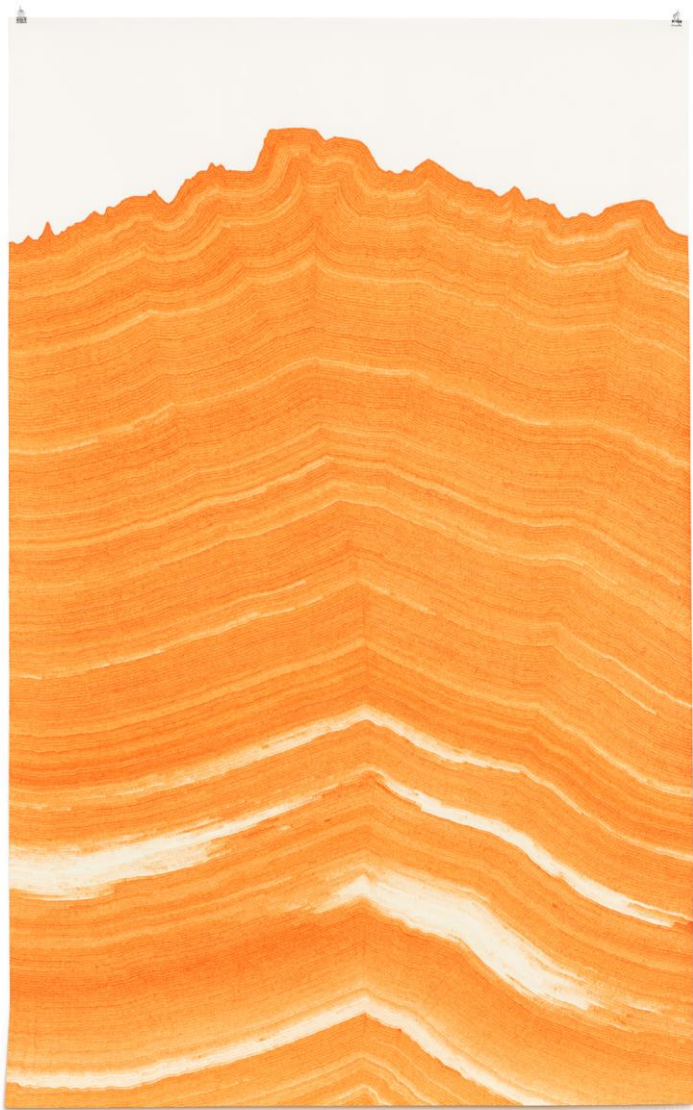
© Irene Hardjanegara, Structure and Dynamics Of Large Scale Cascading Failure 07, Zeichentusche auf Papier, 51 x 73 cm, 2017.

sche Potential der Zeichnung machte diese schon im neuzeitlichen Disegno-Ideal zum paradigmatischen Medium der Einbildungs- und Schöpferkraft des sich selbst entwerfenden Subjekts. Dabei wurde Erkenntnis und Subjektivierung nach dem berühmten Diktum des „Cogito, ergo sum“ als geistige Fähigkeit eines

denkenden Ichs und damit eines körperlosen, von der Aussenwelt abgegrenzten Bewusstseins verortet. Gerade die vermeintlich immaterielle Linie – und nicht das stoffliche Farbmateriale – stand wie keine andere Ausdrucksform für die direkte Verknüpfung zum künstlerischen Intellekt, die die Kunst so am trennschärfsten vom materialen Handwerk abzugrenzen vermochte.

Hardjanegaras Arbeiten knüpfen an die klassische „Transparenz“ der Zeichnung an, um ihr zugleich fundamental zu widerstreben. So speichern die Linien, Punkte und Striche minutiös ihren eigenen Entstehungsprozess: so, wie sich der Stift mit dem Druck der Hand und dem Papier vertrug – jedes Zittern, jedes Stocken, die kleinste Abweichung. Sie sind Zeugnisse der anhaltenden Auseinandersetzung der Künstlerin mit ihren Zeichnungsmitteln. Sie tragen das Wissen darüber in sich, dass noch die einfachste Linie, je nach Winkel und Druck der Feder auf dem Papier, minimal dünner oder dicker, heller oder dunkler ausfallen kann, dass sie grün oder schwarz erscheint, je nachdem wie viel Flüssigkeit sich in der Feder angesammelt hatte, bevor diese auf die Oberfläche traf. Und doch erzählen die Zeichnungen nicht vom Beherrschen des Materials, ihre Spuren führen nicht zurück zum wirkenden Geist einer „genialen“ Schöpferin, die aus ihrem Inneren auf das leere Blatt projiziert. Stattdessen zeugen die Werke von Irene Hardjanegara von einem wechselseitigen Austausch mit den Materialien und einer dezidiert körperlichen Dimension des Zeichnens.

Als Bildanlass wählt die Künstlerin zunächst ein möglichst simples Set an Regeln, die sich im Prozess des Zeichnens selbstständig:



© Irene Hardjanegara, Ewige Teufe 02, Faserstift auf Papier, 160 x 100 cm, 2016.

Die Serie *Ewige Teufe* beginnt mit dem schlichten Vorhaben, fünf millimeterlange Striche entlang einer willkürlich gesetzten Linie aneinanderzureihen. Die detailreichen, orangenen Farbschattierungen der Werke sind nicht intentional gesetzt, sondern ergeben sich aus dem zunehmenden Schwinden der Filzstiftfarbe. Das Zeichenmaterial und dessen Abnutzung gehen unbehelligt in die Zeichnung ein, ja werden zum maßgeblichen Gestaltungselement.

Für die Serie *Structure And Dynamics Of Large Scale Cascading Failure* heißt es: „Die erste Linie beginnt an der linken Bildkante. Jede weitere Linie kopiert die vorherige Linie. Jede Form der Abweichung wird übertragen. Der Abstand zwischen zwei Linien soll parallel bleiben. Die Linie wird in einem Zug gezeichnet. Sobald eine Linie die rechte Bildkante berührt, ist das Bild beendet“. Am linken Rand dieser Arbeiten lässt sich das ursprüngliche Bestreben noch deutlich ablesen, bis die Zeichnung nach rechts hin immer weiter aus der idealen Form gerät. Die tadellose Umsetzung des Regelwerkes bleibt unerreicht. Stattdessen werden Abweichungen, ja „Fehler“, zum Motor einer Bildwerdung, die nicht linear funktioniert, sondern von einer wechselseitigen Bedingtheit geprägt ist. Jeder Strich verweist zurück und voraus, nimmt die Abweichung des vorherigen auf, fügt ihm eine neue hinzu, bedingt den nächsten. Neues entfaltet sich in Reaktion auf Dagewesenes und wird selbst wieder definiert durch Darauffolgendes. Im ersten Strich ist damit bereits angelegt, was den Letzten ausmacht, ohne dass dessen Gestalt vorherzusehen wäre. Das Ergebnis ist ein kontingentes, flirrendes Gewebe.

Bewusst nutzt die Künstlerin häufig Formate, die die maximale Spannweite ihres Körpers einfordern oder gar übersteigen. So sind die zeichnerischen Markierungen immer auch Körperspuren der sich über und um das Blatt bewegenden Künstlerin.



© Irene Hardjenagara, Interim I, Zeichentusche auf Papier, 8 Blätter, je 42 x 29,7 cm, Außenmaß gesamt 86,7 x 124,7 cm, 2018

Während der Entstehung einer Arbeit ihrer Serie *Interim* sitzt die Künstlerin gar auf dem am Boden liegenden Bild und ist so nah am Gezeichneten, dass das Papier beim Setzen der einzelnen Punkte niemals im Ganzen zu überschauen ist. Nicht das abgeschlossene Bild, sondern den Ausschnitt eines sich potentiell fortsetzenden Prozesses thematisiert die Künstlerin auch in dem

8-teiligen Werk derselben Serie. Über die Ränder hinaus zeichnet sie auf den benachbarten Bögen weiter und belässt so jedes Blatt für sich, um es zugleich als Teil eines Kontinuums zu markieren. Für die Arbeiten der Interim-Serie ist die Regelmäßigkeit des Anfangs gegenüber den Linien- und Strichzeichnungen eine lockerere, nur: blitzschnell und möglichst ungerichtet sollen die Tuschepunkte gesetzt werden. Dabei arbeitet die Künstlerin immer wieder auch mit geschlossenen Augen. Das Absehen vom Gezeichneten ist zugleich ein Ablassen vom prüfenden, urteilenden Blick, das schon das unüberschaubare Format selbst mit sich bringt. Einmal mehr kehrt es den taktilen, körperlichen Moment des Zeichnens hervor und wird zum Gestaltungselement in einer weiteren zeichnerischen Versuchsanordnung, bei der die Künstlerin ihrem eigenen Tun als erwartungsvolle Unwissende gegenübersteht und das Loslassen des rein geistigen Schöpfungsgedankens zur Herausforderung werden lässt. Mit ihren Arbeiten schafft die Künstlerin auf diese Weise einen Zwischenraum, der eine Öffnung zum Unkontrollierten, Kontingenten ermöglicht. Ihre Zeichnungen zeigen sich nicht als Umsetzung von bereits Gefundenem, als Ausführung einer geistigen Form, oder als Vorstudie für das eigentliche Werk. Vielmehr erstrecken sie sich in einer tastenden Bewegung, die die Emphase des Entstehens – die erst im Zeichnen selbst stattfindende Suche nach der Form – ins Werk setzt. So sind Hardjanegaras Zeichnungen hart erarbeitete und zugleich „zugefallene“. Erst nachträglich kann die Künstlerin ihr eigenes Tun überblicken. Sie teilt das Staunen über die Mannigfaltigkeit der Formen, das nachträgliche Verfolgen der einzelnen Pfade, die die Linien, Striche und Punkte einschlagen, mit den Betrachtenden. Was



© Irene Hardjanegara, A Note to Self 11, Detail, Acryl und Zeichentusche auf Leinwand, 140 x 230 cm, 2022

sich dabei erspüren lässt, ist eine (Ein-) Dringlichkeit, eine Sturheit, die zugleich eine Offenheit, ein Vertrauen ist. Mit den Worten von Jean-Luc Nancy⁴⁸: „‘Auf dass eine Form erscheine‘, das ist die Formel der Zeichnung“.

*Ramona Heinlein*⁴⁹

⁴⁸ Jean-Luc Nancy, Die Lust an der Zeichnung, Wien 2011, S. 13.

⁴⁹ Ramona Heinlein ist Kunsthistorikerin, Teil des Editorial Teams von Passe-Avant und studiert und arbeitet zur Zeit im Bereich der Publishing der Kunsthalle in Wien, <https://passe-avant.net/authors/ramona-heinlein>.

Miturheberschaft⁵⁰ bei kollektiven, partizipativen und anderen sozialen Kunstprojekten

In Zeiten neuer Formen sozialer Formen künstlerischen Schaffens mutet die gesetzliche Regelung von Miturheberschaft im Einzelfall vielleicht antiquiert an. Aus demokratischer Sicht ist sie keineswegs überholt. Nicht nur, weil es unverändert die *einheitliche Schöpfung* gibt, die gemeinschaftlich durch gewollte Zusammenarbeit der Miturheber entsteht, zu der sich die Miturheber über die gemeinsame Aufgabe verständigt, sich der Gesamtidee, ein einheitliches Werk zu schaffen wechselseitig untergeordnet haben, also mit einem gemeinsamen Plan, einem gemeinsamen Willen und einem gemeinsamen Ziel schöpferisch tätig geworden sind⁵¹. Die *Verständigung* ist eigentümliches

⁵⁰ § 8 UrhG (1) Haben mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen, ohne daß sich ihre Anteile gesondert verwerten lassen, so sind sie Miturheber des Werkes. (2) Das Recht zur Veröffentlichung und zur Verwertung des Werkes steht den Miturhebern zur gesamten Hand zu; Änderungen des Werkes sind nur mit Einwilligung der Miturheber zulässig. Ein Miturheber darf jedoch seine Einwilligung zur Veröffentlichung, Verwertung oder Änderung nicht wider Treu und Glauben verweigern. Jeder Miturheber ist berechtigt, Ansprüche aus Verletzungen des gemeinsamen Urheberrechts geltend zu machen; er kann jedoch nur Leistung an alle Miturheber verlangen. (3) Die Erträgnisse ... (4) Ein Miturheber kann ... Verzicht ist den anderen Miturhebern gegenüber zu erklären...

⁵¹ Zu den Voraussetzungen der Miturheberschaft Schulze in: Dreier/Schulze, UrhG, 7. Aufl., München 2022, § 8, Rn 2 unter Bezug auf BGH, NJW 2003, 665, 668 – Staatsbibliothek; BGH GRUR 1994, 39, 40 – Buchhaltungsprogramm, und BGH GRUR 1959, 335 – Wenn wir alle Engel wären, und zu Werken der bildenden Kunst auf LG Köln, Urteil vom 09.08.2006, 28 O 63/06, – Schwammskulptur (anknüpfend an die Schwammskulpturen in Blau von Yves Klein, die an Karfreitag und Joh. 19, 16-30 erinnern) in: ZUM-RD 2007, 201, 203; online: <https://openjur.de/u/116165.html>.

Merkmal demokratischen gemeinschaftlichen Tuns. Der Begriff leitet sich von *Verstand* in der seit dem 16. Jhdt. und besonders im 18. Jhdt. geprägten Bedeutung von „Auffassungsgabe, Denkfähigkeit, rechnender Klugheit“ und dem Adjektiv *verständlich* im Sinne von „mit Verstand begabt, klug“ ab. *Sich verständigen* verlangt eine Einigung⁵². Miturheber können folgerichtig nur solche Personen werden, die sich untereinander durch geistiges Erarbeiten einer gemeinsamen Aufgabenstellung im Sinne einer übergeordneten Gesamtidee, der Bedingungen und der Art und Weise des arbeitsteiligen Vorgehens, also der gemeinsamen Linie einigen⁵³. Alles andere läuft entweder auf ein Konglomerat von Einzelschöpfungen, auf eine egozentrisches Ausschöpfen von räumlichen Möglichkeiten durch die Ersten und/oder auf eine teilweise Unterdrückung von Einzelschöpfungen im Wege der Beschädigung oder Zerstörung durch später ans Werk Gehende hinaus, die andere durch Überzeichnen, -malen oder -hauen zu dominieren bereit oder bestrebt sind, sprich‘ so wenig, wie die Ersten, auf die Zustimmung der anderen Wert legen. Es

⁵² Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, München 1984, Band 25 V-Verzwunzen, Nachdruck von Bd. 12, Abt. 1.V., Stichwort: Verständigen; Duden, Band 7, Etymologie, Herkunftswörterbuch der dt. Sprache, Mannheim u.a. 1963, Stichwort: Verstand; Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Berlin u.a. 1977, Stichwort: Verstand; Mackensen, Deutsches Wörterbuch, München 1991, Stichwort: Verstand, spricht von übereinkommen; Dornseiff, Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen mit alphabetischem Generalregister, Berlin 1959, ordnet *sich verständigen* dementsprechend im Abschnitt 12. Das Denken unter 47. *Übereinstimmung*, und im Abschnitt 16. Gesellschaft unter 48. *Friede* und 49. *Vermittlung* ein.

⁵³ In diesem Sinne auch Ahlberg in: Möhring/Nicolini, UrhG, § 8, Rn 2-4, bereits in der 2. Aufl., München 2000, des inzwischen in 4. Aufl., München 2018, erschienenen Kommentars; und LG Köln, - Schwammskulptur, a.a.O. [Fn 51], Rn 30.

kommt dabei im unglücklichsten Fall, wie bereits oben im Kontext der Eigentumsproblematik angesprochen⁵⁴, zu diversen Aneignungsakten durch die beteiligten Einzelkünstler:innen, die denjenigen mit dem größten Herrschaftswillen abschließend zum Eigentümer des Gesamtwerkes werden lässt, eine Demütigung aller anderen. Rechtsprechung und Lehre verlangen deshalb vollkommen zu Recht, dass die Einzelnen in der Miturheberschaft gleichsam wie zu einem Alleinurheber zusammenwachsen, ohne dass sich ihre jeweiligen Anteile getrennt voneinander verwerten lassen. Dabei zählt nicht jede Mitarbeit als Miturheberschaft. Es muss eine geistige Gemeinschaft erarbeitet worden sein. Ein Beispiel hierfür hat Ákos Sziráki in dieser Ausgabe zu seiner Zusammenarbeit mit Bo Suk Lee geschildert⁵⁵.

Die Moderne hat Formen des schöpferischen Zusammenwirkens hervorgebracht, die (1) teilweise dazu dienen, zum Schutz von Künstler:innen alleinige individuelle, aber auch gemeinschaftliche Urheberschaft zu verdecken, oder die (2) unter Einbeziehung Außenstehender auf soziale Erlebnisse angelegt sind (a) oder – unter Aufhebung sämtlicher Regeln friedvollen Umgangs miteinander experimentell – auf eine – psychodynamisch – Sozial- oder Denkverhältnisse aufdeckende Ästhetik zielen (b).

(1) *Künstler:innen eines Kollektivs* können selbstverständlich unter bestimmten Voraussetzungen Miturheber sein. Der Begriff

⁵⁴ S.o. S. 65.

⁵⁵ S.o. S. 10-24 [23-24]

des Kollektivs ist dabei ein Begriff, der unabhängig von einzelnen Werken zu denken ist. Sarah Hegenbarth⁵⁶ hat das Kollektiv in einer Arbeitsdefinition als eine Zusammensetzung von Individuen definiert, deren gemeinschaftliche Arbeit durch die Realisierung einer langfristig angelegten gesellschaftlichen Vision geprägt ist. Eine langfristig angelegte gesellschaftliche Vision ist nicht notwendig in gemeinschaftlichen Werken zu verwirklichen. Arbeitet das Kollektiv lediglich räumlich, zeitlich und ideologisch in der Weise zusammen, dass die Individuen, die sich zu ihm zählen, sich nur allgemein über ihre Vision verständigen und sich nur darüber austauschen, ob diese Vision in Einzelwerken zum Ausdruck kommt, entsteht keine Miturheberschaft. Es entsteht nicht einmal eine Werkverbindung (§ 9 UrhG). Zur Urheberschaft kommt es nur, wenn zwei oder mehr tatsächlich „gemeinsam“ an einem bestimmten Werk arbeiten. Es braucht nicht betont zu werden, dass die Verwertung zwar anonym erfolgen kann, im Streitfall dann aber doch der Nennung der Urheber:innen bedarf.

Auch partizipative Kunstprojekte, die Außenstehende einbeziehen, diesen womöglich das Gefühl für einen Selbsta Ausdruck geben, aber ausschließlich auf dem geistigen Konzept desjenigen Künstlers beruhen, der den Außenstehenden den Anstoß zur Mitwirkung gegeben hat, sind nicht zu Miturheberschaft angelegt. Die beteiligten Außenstehenden geben zwar relevante Erklärungen ab. Diese Erklärungen sind jedoch nicht selbständig. Sie wären ohne das Kommunikationsangebot des/r Künstler:in

⁵⁶ Sarah Hegenbarth, a.a.O. S. 9 [Fn 11], hier S. 65 f.

zur gesetzten Zeit am gesetzten Ort und mit der von ihm/r eröffneten Beteiligungsmöglichkeit nicht zustande gekommen. Das Agieren der Außenstehenden stellt lediglich eine Reaktion dar. U.U. unterläuft, problematisiert oder thematisiert der/die Künstler:in mit dem Angebot sogar die Partizipation und Teilhabe⁵⁷. Diese erweist sich tatsächlich als Illusion. Achim Ripperger hat in einer früheren Ausgabe dieses Magazins ein partizipatives Projekt vorgestellt⁵⁸. „Er“ hat den Ort ausgewählt, die Art und Weise der Installation, den Kreis, dem er das Angebot zur Kommunikation gemacht hat und damit zugleich den Kreis der absehbaren Antworten.

Gelegentlich anzutreffen ist eine Form von Kunstprojekt, zu dem zwei oder mehrere Künstler:innen Einzelwerke nach Maßgabe eines einheitlichen Themas erarbeitet haben, ihre Unikate dann aber in Ausstellungen nicht als Einzelstücke darbieten, sondern in verbundener Hängung. Die Arbeiten dienen dabei zwar einer Gesamtidee, können aber jederzeit wieder voneinander getrennt werden und entsprechend auch verwertet werden, d.h. als Unikat oder Replik ausgestellt, vervielfältigt oder veräußert werden. Hier ist das Gemeinschaftsrecht der Miturheberschaft nicht anzuwenden, auch wenn aus der Verbindung infolge der vorangegangenen Vereinbarungen rechtliche Verpflichtungen entstehen, wie die Zustimmung zur Veröffentlichung, Verbreitung, Verwertung und Änderung des Verbundes nach

⁵⁷ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 60 ff. [68 f.] erläutert Beispiele von Rirkrit Tiravanija und Felix Gonzalez-Torres.

⁵⁸ S. Achim Ripperger zur Installation „Warten“, *BiKUR* 3-2/2022, S. 33-40.

Maßgabe von Treu und Glauben (§ 9 UrhG), d.h. u.a. nach den vertraglichen Vereinbarungen der beteiligten Künstler:innen. Die Konstellation der bloßen Verbindung von Einzelwerken verschiedener Individuen hebt die von Angelica Horn in ihrem Beitrag in diesem Magazin beschriebene Hervorbringung durch ein einzelnes Individuum⁵⁹ nicht auf.

Miturheberschaft hat günstige Auswirkungen auf die Schutzdauer des Werkes von 70 Jahren nach dem Tod von „Urheber:innen“ (§ 64 UrhG). Sie richtet sich nach dem Tod des Längstlebenden (§ 65 (1) UrhG). In der Praxis kommt es auf die Nachweisbarkeit der Miturheberschaft an, da in Streitfällen häufig die Rechtsinhaberschaft bestritten wird. Eine Veröffentlichung ist nicht erforderlich, kann den Nachweis aber erleichtern. So, wie die gesetzliche Beweiserleichterung der widerleglichen Vermutung der Urheberschaft (§ 10 (1) UrhG) bei einer üblichen Urheberbezeichnung auf dem Original oder bei erschienenen Vervielfältigungsstücken (§ 6 (2) UrhG)⁶⁰. Probleme im Falle des Verlustes eines Originals und des Fehlens erschienener Vervielfältigungsstücke verlangen eine Revision der Regelung. Diese ist in einem Beitrag in einer späteren Ausgabe zu bedenken.

Helga Müller

⁵⁹ S.o. S. 25-31.

⁶⁰ § 6 (2) UrhG: Ein Werk ist erschienen, wenn mit Zustimmung des Berechtigten Vervielfältigungsstücke des Werkes nach ihrer Herstellung in genügender Anzahl der Öffentlichkeit angeboten oder in Verkehr gebracht worden sind. Ein Werk der bildenden Kunst gilt auch dann als erschienen, wenn das Original oder ein Vervielfältigungsstück des Werkes mit Zustimmung des Berechtigten bleibend der Öffentlichkeit zugänglich ist.

Internationale Gesetzestexte

Italien – Codice Civile (CC) Libro Terzo, Titolo II, Della Proprietà, Capo III Dei modi di acquisto della proprietà⁶¹

Art. 939 Verbindung/Vermischung (Unione e Comistione)

Sind mehrere Sachen, die verschiedenen Eigentümern gehören zu einem Ganzen verbunden oder vermischt worden, behält jeder das Eigentum an seiner Sache und hat das Recht, die Trennung zu verlangen, wenn die einzelnen Sachen ohne erhebliche Verschlechterung trennbar sind. Ist das nicht der Fall, so entsteht gemeinschaftliches Eigentum im Verhältnis zum Wert der einem jeden zustehenden Sachen.

Lässt sich jedoch eine der Sachen als Hauptsache ansehen oder hat sie einen viel höheren Wert, obwohl sie der anderen nur als Zubehör/Zierde dient, so erwirbt der Eigentümer der Hauptsache das Eigentum am Ganzen. Er ist verpflichtet, dem anderen den Wert der mit ihm verbundenen oder vermischten Sache zu erstatten; ist die Verbindung oder Vermischung ohne Zustimmung des Eigentümers der Nebensache erfolgt, so ist dieser nur verpflichtet, die Differenz zwischen dem Wertzuwachs der Hauptsache und dem Wert der Nebensache auszugleichen. Im Fall grober Fahrlässigkeit besteht darüber hinaus die Verpflichtung zum Ersatz des Schadens.

⁶¹<https://www.altalex.com/documents/news/2013/04/29/dei-modi-di-acquisto-della-proprietà>; Deutsch und Italienisch: https://www.provinz.bz.it/politik-recht-aussenbeziehungen/recht/downloads/ZGB_JULI_2022.pdf.

Art. 940 Verarbeitung (Specificazione)

Wenn jemand aus einem ihm nicht gehörenden Material eine neue Sache gebildet hat, erwirbt er unabhängig davon, ob das Material seine ursprüngliche Form wieder annimmt oder nicht, das Eigentum durch Zahlung des Preises für das Material an den Eigentümer, es sei denn, der Wert des Materials übersteigt den der Handarbeit erheblich. Im letzteren Fall ist es Sache des Eigentümers des Materials, den Arbeitspreis zu zahlen.

Frankreich – Code Civile (CC)⁶² Livre II Titre II De la propriété Chapitre II

Art. 552

Das Eigentum am Boden umfasst das Eigentum an dessen Ober- und Unterseite. Der Eigentümer kann diejenigen Anpflanzungen und Bauten vornehmen, die er für angemessen hält, vorbehaltlich der im Titel „Dienstbarkeiten oder Landleistungen“ bestimmten Ausnahmen.

Er kann alle Bauten und Ausgrabungen durchführen, die er für geeignet hält, und dem Boden alle Produkte entnehmen, vorbehaltlich der Abweichungen, die sich aus den Gesetzen und Vorschriften zu Bergwerken und aus den Gesetzen und Vorschriften des Polizeirechts ergeben.

Art. 553

Alle Bauten, Pflanzungen und Arbeiten auf oder unter einem Territorium gelten als vom Eigentümer auf seine Kosten ausgeführt und gehören ihm, wenn nicht das Gegenteil bewiesen wird;

⁶²https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006429163/2023-04-03 , nicht autorisierte Übersetzung aus dem Französischen.

unbeschadet des Eigentums, das ein anderer an einem unterirdischen Gang unter dem Gebäude oder an einem anderen Teil des Gebäudes erworben hat oder durch Überschreibung erwerben kann.

Art. 554

Der Grundstückseigentümer, der Bauten, Pflanzungen und Arbeiten mit Stoffen vorgenommen hat, die ihm nicht gehören, muss den angemessenen Wert ausgleichen; er kann notfalls auch zu Schadensersatz verurteilt werden: der Eigentümer der Stoffe hat kein Recht, diese zu entfernen.

Art. 570

Wenn ein Handwerker oder eine andere Person ihm nicht gehörende Stoffe verwendet hat, um daraus eine neue Sache herzustellen, so hat der Eigentümer dieser Stoffe unabhängig davon, ob die Stoffe in ihre ursprüngliche Form zurückgeführt werden können, das Recht, die neue Sache gegen einen Ausgleich der Arbeit heraus zu verlangen.

Art. 571

War die aufgewandte Arbeit jedoch so groß, dass sie den Wert des verwendeten Materials bei Weitem übersteigt, ist das Werk als der Hauptteil anzusehen; derjenige, der die neue Sache gefertigt hat, hat das Recht, diese zu behalten, gegen Erstattung des Wertes des Materials.

Art. 572

Wenn jemand einen Teil seines Eigentums und einen Teil fremden Eigentums verwendet hat, um eine neue Sache zu schaffen, und zwar so, dass die Stoffe nicht ohne weiteres wieder voneinander getrennt werden können, gehört die neue Sache den beiden Eigentümern gemeinsam, dem Verhältnis der Werte der

Arbeit und der Materialien entsprechend. Der Preis der Arbeit ist nach Maßgabe von Artikel 575 zu bestimmen.

**Österreich – Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch (ABGB),
Stand: 03.04.2023⁶³**

§ 414

Wer fremde Sachen verarbeitet; wer sie mit den seinigen vereinigt, vermengt, oder vermischt, erhält dadurch noch keinen Anspruch auf das fremde Eigenthum.

§ 415

Können dergleichen verarbeitete Sachen in ihren vorigen Stand zurückgebracht; vereinigte, vermengte oder vermischte Sachen wieder abgesondert werden; so wird einem jeden Eigenthümer das Seinige zurückgestellt, und demjenigen Schadloshaltung geleistet, dem sie gebührt. Ist die Zurücksetzung in den vorigen Stand, oder die Absonderung nicht möglich, so wird die Sache den Theilnehmern gemein; doch steht demjenigen, mit dessen Sache der Andere durch Verschulden die Vereinigung vorgenommen hat, die Wahl frey, ob er den ganzen Gegenstand gegen Ersatz der Verbesserung behalten, oder ihn dem Andern ebenfalls gegen Vergüthung überlassen wolle. Der Schuld tragende Theilnehmer wird nach Beschaffenheit seiner redlichen oder un-

⁶³ Bei dem Österreichischen Gesetz handelt es sich um das Älteste Zivilgesetzbuch des deutschen Rechtskreises. Es wird noch in der originalen Schreibweise geführt. Es wurde vielfältig rezipiert, durch Liechtenstein, die Tschechoslowakei, Serbien, Bosnien, Slowenien, Kroatien und Rumänien.

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001622>.

redlichen Absicht behandelt. Kann aber keinem Theile ein Verschulden beygemessen werden, so bleibt dem, dessen Antheil mehr werth ist, die Auswahl vorbehalten.

§ 416

Werden fremde Materialien nur zur Ausbesserung einer Sache verwendet, so fällt die fremde Materie dem Eigenthümer der Hauptsache zu, und dieser ist verbunden, nach Beschaffenheit seines redlichen oder unredlichen Verfahrens, dem vorigen Eigenthümer der verbrauchten Materialien den Werth derselben zu bezahlen.

§ 417

Wenn jemand auf eigenem Boden ein Gebäude aufführet, und fremde Materialien dazu verwendet hat, so bleibt das Gebäude zwar sein Eigenthum; doch muß selbst ein redlicher Bauführer dem Beschädigten die Materialien, wenn er sie außer den im § 367 angeführten Verhältnissen an sich gebracht hat, nach dem gemeinen; ein unredlicher aber muß sie nach dem höchsten Preise, und überdieß noch allen anderweitigen Schaden ersetzen.

§ 418

Hat im entgegen gesetzten Falle jemand mit eigenen Materialien, ohne Wissen und Willen des Eigenthümers auf fremdem Grunde gebaut, so fällt das Gebäude dem Grundeigenthümer zu. Der redliche Bauführer kann den Ersatz der nothwendigen und nützlichen Kosten fordern; der unredliche wird gleich einem Geschäftsführer ohne Auftrag behandelt. Hat der Eigenthümer des Grundes die Bauführung gewußt, und sie nicht sogleich dem redlichen Bauführer untersagt, so kann er nur den gemeinen Werth für den Grund fordern.

§ 419

Ist das Gebäude auf fremdem Grunde, und aus fremden Materialien entstanden, so wächst auch in diesem Falle das Eigenthum desselben dem Grundeigenthümer zu. Zwischen dem Grundeigenthümer und dem Bauführer treten die nähmlichen Rechte und Verbindlichkeiten, wie in dem vorstehenden Paragraphen, ein, und der Bauführer muß dem vorigen Eigenthümer der Materialien, nach Beschaffenheit seiner redlichen oder unredlichen Absicht, den gemeinen oder den höchsten Werth ersetzen.

Schweiz – Zivilgesetzbuch (ZGB) Stand: 23.01.2023⁶⁴

Art. 726 – Verarbeitung

- (1) Hat jemand eine fremde Sache verarbeitet oder umgebildet, so gehört die neue Sache, wenn die Arbeit kostbarer ist als der Stoff, dem Verarbeiter, andernfalls dem Eigentümer des Stoffes.
- (2) Hat der Verarbeiter nicht in gutem Glauben gehandelt, so kann das Gericht, auch wenn die Arbeit kostbarer ist, die neue Sache dem Eigentümer des Stoffes zusprechen.
- (3) Vorbehalten bleiben die Ansprüche auf Schadenersatz und aus Bereicherung.

Art. 727 – Verbindung und Vermischung

- (1) Werden bewegliche Sachen verschiedener Eigentümer so miteinander vermischt oder verbunden, dass sie ohne wesentliche Beschädigung oder unverhältnismäßige Arbeit und Ausla-

⁶⁴https://fedlex.data.admin.ch/filestore/fedlex.data.admin.ch/eli/cc/24/233_245_233/20230123/de/pdf-a/fedlex-data-admin-ch-eli-cc-24-233_245_233-20230123-de-pdf-a.pdf.

gen nicht mehr getrennt werden können, so entsteht für die Beteiligten Miteigentum an der neuen Sache, und zwar nach dem Werte, den die einzelnen Teile zur Zeit der Verbindung haben.

(2) Wird eine bewegliche Sache mit einer andern derart vermischt oder verbunden, dass sie als deren nebensächlicher Bestandteil erscheint, so gehört die ganze Sache dem Eigentümer des Hauptbestandteiles.

(3) Vorbehalten bleiben die Ansprüche auf Schadensersatz und aus Bereicherung.

Aktuelles aus der Rechtsprechung

Herausgabe oder Ersitzung von gestohlenem Sacheigentum an Kunstwerken am Beispiel eines sog. Prätendentenstreits

Von Künstler:innen und ihren Rechtsnachfolger:innen immer wieder als unbefriedigend empfunden wird die als bürokratisch eingestufte, aber doch dem Rechtsstaat geschuldete Beweislast, die ihnen von Gesetz und Rechtsprechung im Falle des Diebstahls eines ihrer Werke aus ihrem Privatbesitz auferlegt wird. In Strafermittlungen und besonders in Rechtsstreiten um Herausgabe werden von der Verteidigung immer wieder die gleichen Angriffe vorgebracht. Mit ihnen muss umgegangen werden, zumal immer die Möglichkeit besteht, dass ein Gericht sich eher vom Vortrag des Verteidigers überzeugen lässt.

Die immer wieder gleichlautenden Angriffe der Verteidigung sind: die sachliche Befugnis zu klagen (sog. Aktivlegitimation) fehlt – mit Nichtwissen wird bestritten, dass ein Gemälde oder

ein anderes Werkstück überhaupt von der/m Künstler:in stammt oder eine Rechtsnachfolge durch Schenkung, Erbschaft oder Vermächtnis eingetreten ist – mit Nichtwissen bestritten wird die Übereinstimmung des herausverlangten Werkstücks mit dem Original, obgleich eine Signatur vorliegt – geltend gemacht wird, dass es sich bei dem herausverlangten Werkstück auch um eine Fälschung oder eine Kopie handeln könnte – mit Nichtwissen bestritten wird bei Dritten selbst der Diebstahl⁶⁵. Die Rechtsprechung, die im Kontext dieses Heftes vorgestellt werden soll, ist nicht mehr ganz neu, doch immer noch einschlägig. Sie bringt die Besonderheit der Dauer des Fremdbesitzes und die daraus erwachsende Notwendigkeit der Künstlerseite, dem Besitzer Bösgläubigkeit in Hinsicht auf sein Eigentumsrecht nachzuweisen. Die Implikationen für den Schutz des geistigen Eigentums bis 70 Jahre nach dem Tod des/r Künstlers/in ist in keiner Weise mitbedacht worden.

Es handelt sich um das Urteil des Bundesgerichtshofes vom 19.07.2019, V ZR 255/17⁶⁶, das auf ein Urteil des OLG Nürnberg vom 06.09.2017, 12 U 2086/15⁶⁷, ergangen ist. Geklagt

⁶⁵ Hilfreich sind die regionalen Polizei-Archive zu gestohlenen Werken, die infolge von Strafanzeigen gegen Unbekannt entstehen, die Datenbank des BKA „Sichergestellte Kunst- und Wertgegenstände“ (Securius), https://www.bka.de/DE/IhreSicherheit/Fahndungen/Securius/securius_teaser.html, die Lost Art Datenbank von Interpol/Stolen Works of Art Database, <https://www.interpol.int/en/Crimes/Cultural-heritage-crime/Stolen-Works-of-Art-Database>, oder das private Art Loss Register, der Sammel- und Recherchefirma für gestohlene Kunst, <https://www.artloss.com/>.

⁶⁶ Im Internet nachzulesen unter: <https://openjur.de/u/2179273.html>.

⁶⁷ Im Internet unter: <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/Y-300-Z-BECKRS-B-2017-N-125571?hl=true>.

hatte der Enkel des Malers Hans Purrmann⁶⁸, um die Freigabe von zwei polizeilich beschlagnahmten Gemälden, Originale aus den Jahren 1924 und 1939, die 1986 neben weiteren Werken bei einem Einbruch in das Elternhaus des Klägers entwendet worden sein sollten und qua Erbfolge ihm zustünden. Die Tochter des Beklagten, eines Autoteile-Großhändlers, hatte eines der Bilder einem Auktionshaus angeboten. Ein Mitarbeiter des Auktionshauses hatte nach Besichtigung die Polizei benachrichtigt. Es war zu einem staatsanwaltlichen Ermittlungsverfahren wegen des Verdachts der Hehlerei gekommen – die Gemälde standen auf der Vermissten-Liste eines Polizei-Archivs –, das mangels hinreichenden Tatverdachts eingestellt worden war. Die beiden Gemälde waren beim Amtsgericht mit dem Vermerk hinterlegt worden, dass der Beklagte und seine Tochter mögliche Empfangsberechtigte seien. Der Beklagte beantragte widerklagend Bewilligung der Freigabe mit der Behauptung, er habe die Gemälde 1986/87 von seinem Stiefvater geschenkt bekommen, der die Gemälde nach eigenem Bekunden von einem Antiquitäten-, nicht Kunsthändler erworben hatte. Landgericht Ansbach und Oberlandesgericht Nürnberg⁶⁹ hatten die Klage abgewiesen und der Widerklage stattgegeben. Das OLG hatte Nachweise des Klägers für sein Eigentumsrecht/die Echtheit der hinterlegten Gemälde vermisst. Der Beklagte profitierte von 10-jährigem

⁶⁸ Hans Marsilius Purrmann (1880-1966), deutscher Maler, Graphiker, Kunstschriftsteller und Sammler, Schüler und Freund von Henri Matisse. Sein Oeuvre umfasst Stilleben, Landschaftsgemälde, Akte, Portraits in Öl und Aquarell, Grafiken und Plastiken.

⁶⁹ OLG Nürnberg, Urteil vom 26.07.2017, 12 U 2086: <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/Y-300-Z-BECKRS-B-2017-N-125571?hl=true>.

Eigenbesitz, der sog. Ersitzung (§ 937 BGB⁷⁰), da der Kläger dessen Bösgläubigkeit nicht hatte nachweisen können und dieselbe vor allem nicht daraus hätte abgeleitet werden können, dass die Gemälde mit H. Purrmann signiert sind, der Beklagte den Wert zumindest hätte erkennen müssen, aber nicht erkannt hatte, da er die Gemälde sonst weder im Verkaufsraum seines Betriebes aufgehängt noch sie einem Auktionshaus zum Ankauf angeboten hätte. Der BGH bestätigte im Ergebnis das klageabweisende Urteil des OLG. Er gestand dem Beklagten zu, die Echtheit mit Nichtwissen bestreiten zu dürfen, da die Echtheit keinen Umstand darstelle, „der sich für einen auf künstlerischem Gebiet nicht vorgebildeten Laien durch eigene Wahrnehmung beurteilen lässt“. Hinsichtlich des Nachweises der Bösgläubigkeit kam der Senat dem Beklagten mit Rücksicht auf seine fehlenden Kenntnisse auf dem Gebiet der Kunst nochmals entgegen. Nicht gewichtet wurde, dass es schon längst Brauch geworden ist, dass sich Besitzer von Kunstwerken um deren Wert kümmern, man denke nur an die entsprechende Fernsehshow Kunst + Krempel des Bayerischen Rundfunks⁷¹. Es lässt sich nicht ausschließen, dass mangelnde eigene Erfahrung der Richterseite dazu geführt hat, dass der Seite des Künstlers/

⁷⁰ § 937 (1) BGB: Wer eine bewegliche Sache zehn Jahre im Eigenbesitz hat, erwirbt das Eigentum (Ersitzung). (2) Die Ersitzung ist ausgeschlossen, wenn der Erwerber bei dem Erwerb des Eigenbesitzes nicht in gutem Glauben ist oder wenn er später erfährt, dass ihm das Eigentum nicht zusteht.

⁷¹ <https://www.br.de/br-fernsehen/sendungen/kunst-und-krempel/index.html>; <https://www.ardmediathek.de/video/kunst-krempel/sensation-anbetung-der-koenige-oder-ovids-metamorphosen-oder-madonna-mit-segelohren-oder-dudelsack-ohne-gedudel/br-fernsehen/Y3JpZDovL2JyLmRIL3ZpZGVvLzE3MmVjNjZiLTFiNjAtNGRI04ZmZiLTAyZjkzOWRkNmU2OA>.

Urhebers bzw. seines Rechtsnachfolgers mehr Misstrauen entgegen gebracht worden ist als dem Vortrag der Seite des beklagten Kunstkonsumenten.

Bilder einer Ferienwohnung mit einer geschützten Tapete – kein unwesentliches Beiwerk (§ 57 UrhG)⁷²

Das Landgericht Köln⁷³ hatte über eine Sache zu entscheiden, in der es um die im Bereich der bildenden Kunst wichtige Regel des § 57 UrhG ging. Konkreter Streitgegenstand war eine Fototapete, die von Tulpen-Fotografien hergestellt worden war. Kläger war der Fotograf, der dem Unternehmer, der die Wandtapete produziert hatte, eine einfache Nutzungslizenz für den Druck der Fotografie auf verschiedenen Materialien eingeräumt hatte. Die Beklagte hatte eine derartige Wandtapete für ihre Ferienwohnung erworben und diese mit einem Foto der Wandtapete im Internet beworben. Zu Recht sah der Kläger darin eine Vervielfältigung, die die Beklagte ohne die notwendige Erlaubnis öffentlich zugänglich gemacht hatte (§§ 16 (1), 19a UrhG). Der Kauf der Tapete beinhaltet kein entsprechendes Nutzungsrecht. Die Beklagte konnte sich nicht darauf berufen, dass es sich bei der Tapete lediglich um ein unwesentliches Beiwerk handelte. Denn die Tapete war dominant im Foto zu sehen und konnte im Sinne

⁷² § 57 UrhG: Zulässig ist die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Wiedergabe von Werken, wenn sie als unwesentliches Beiwerk neben dem eigentlichen Gegenstand der Vervielfältigung, Verbreitung oder öffentlichen Wiedergabe anzusehen sind.

⁷³ LG Köln, Urteil vom 18.08.2022, 14 O 350/21, im Internet:

https://www.justiz.nrw.de/nrwe/lgs/koeln/lg_koeln/j2022/14_O_350_21_Urteil_20220818.html.

der Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes nicht einfach weggelassen oder ausgetauscht werden, ohne dass dies die Gesamtwirkung des Hauptgegenstandes in irgendeiner Weise beeinträchtigt hätte. Der Kläger obsiegte.

Literaturempfehlung

Kaiserin Friedrich und die Künste, Katalog zur Ausstellung im **Museum Kronberger Malerkolonie** vom 16.10.2022 bis 05.03.2023 in Kooperation mit der Kulturstiftung des Hauses Hessen, hrsgg. von der Stiftung Kronberger Malerkolonie, Konzeption Dr. Ingrid Ehrhardt, mit Beiträgen von Ingrid Ehrhardt, Christi-ne Klössel und Esther Walldorf.

Die künstlerische Leiterin, Frau Dr. Ingrid Ehrhardt, des selbst im Rhein-Main-Gebiet wenig bekannten Museums Kronberger Malerkolonie⁷⁴ hat im vorliegenden Katalog die Gelegenheit genutzt, nicht nur die Kronberger Malerkolonie mit ihren bedeutenden Vertretern Anton Burger und Ferdinand Brütt bekannter zu machen. Am Beispiel der Kronprinzessin Victoria und späteren Kaiserin Friedrich, die sich selbst für eine bessere Bildung von Frauen engagierte, hat sie auch frühen künstlerischen Unterricht für Frauen in Deutschland vorgestellt. Die Kaiserin, Tochter der englischen Queen Victoria und ihres deutschen Gemahls Prinz Albert, lebte im Taunusstädtchen Kronberg von 1894-1901. Als Kronprinzessin in England in der Malerei bereits vorgebildet und in einer Vorliebe zur figürlichen Arbeit ge-

⁷⁴ Die Autorin ist auf dieses Museum selbst erst durch einen Hinweis des Künstlers und Bibliothekars im Städelmuseum Michael Mohr aufmerksam geworden.

prägt lernte sie von und mit den Künstlern der Malerkolonie, vorneweg Norbert Schrödl, in dessen Atelier die Kaiserin regelmäßig arbeitete. Durch ihren Umgang mit einer Vielzahl berühmter und weniger bekannter Künstler, wie Franz Xaver Winterhalter, Franz von Lenbach und ihrem Lehrer Heinrich von Angeli hatte sie bereits in Berlin ein kritisches Verhältnis zu künstlerischen Fähigkeiten entwickelt. Sie war Porträtierte, Auftraggeberin, Mäzenin und kunstbegeisterte Kollegin diverser Künstler⁷⁵. Nach dem Tod ihres Mannes, des Deutschen Kaisers für 99 Tage, Friedrich III., König von Preußen, begründete sie im Schloss Friedrichshof in Kronberg ihre Sommerresidenz und nannte sich fortan Kaiserin Friedrich. Aus Berlin war sie von ihrem Sohn vertrieben worden, Umsonst hatte sie versucht, diesen zur konstitutionellen Monarchie zu überzeugen. Von den verschiedenen Schülerinnen von Anton Burger, denen der Zugang, laut Katalog, zur Akademie noch verwehrt war, begegnete die Kaiserin Mathilde Knoop-Spielhagen. Deren künstlerischer Werdegang ist, wie die Rolle überhaupt der Künstlerinnen in Kronberg, bisher noch kaum erforscht. Das lässt für die Forschungen zur Malerkolonie noch einiges erwarten. Ausstellung und Katalog zeig(t)en neben Arbeiten von Künstler:innen der Malerkolonie besonders Aquarelle der Kaiserin mit Motiven aus Kronberg und Impressionen von ihren Italienreisen, entstanden zwischen 1894 und 1901, ferner beeindruckende Porträtarbeiten in Öl u.a. von Familienmitgliedern. Genannt⁷⁶ wird auch ein

⁷⁵ Klössel, Katalog, S. 23.

⁷⁶ Klössel, Katalog, S. 38.



Kronprinzessin Victoria, Prinzessin Margarethe von Preußen (1872-1954), Öl auf Leinwand, 143 x 98 cm, 1876, FRDH B 3114, Abdruck mit freundlicher Genehmigung Andreas Dobler/Schloss Fasanerie in 36124 Eichenzell/Kulturstiftung des Hauses Hessen in Kronberg

lebensgroßes Brustbild von Mary Fiedler, der Frau des Juristen und Kunsthistorikers Konrad Fiedler⁷⁷. *Helga Müller*

Philipp Zitzlsperger, Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung, Berlin 2021.

Der Autor war Professor für Kunst- und Designgeschichte am Fachbereich Design der Hochschule Fresenius und ist seit März 2022 Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck, Österreich. Er identifiziert den Design-Begriff beginnend mit dem künstlerischen Disegno und endend im Design als Sammelbegriff für Gestaltung und Formgebung, aber auch für Kunstgewerbe, Gewerbekunst, Gebrauchskunst oder angewandte Kunst und macht dadurch auf ein Problem aufmerksam, das Zentrum seiner Untersuchung ist, den mentalen und institutionellen Graben zwischen Kunst und Design, die Verdrängung der Kunst aus dem Design (die „Entkunstung“ des Designs) und ihre Ursachen. Diese Entfremdung dürfte jahrzehntelang ein Grund dafür gewesen sein, weshalb Kunst und Design im Recht unterschiedlich behandelt wurden. Davon kann inzwischen keine Rede mehr sein⁷⁸. Aber die Grundlagen sind immer noch interessant. Design-Kunst-Synthesen nach Gottfried Semper, der Avantgarde der 1910er-1920er oder 1960er Jahre oder der Gegenwart haben nach Auffassung von Zitzlsperger

⁷⁷ S. zu Konrad Fiedler BiKUR 4-3/2022, S. 22-29.

⁷⁸ BGH, Urteil vom 13.11.2013, I ZR 143/12 – Geburtstagszug, hat das Erfordernis erhöhter Anforderungen im Bereich der angewandten Kunst aufgegeben; im Internet abrufbar unter: <http://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&nr=66284&pos=0&anz=1>.

keinen guten Stand gegenüber einer Kultur der Trennung, die zu einem zutiefst marktkonformen, rationalisierten und lösungsorientierten Design geführt hätte. Die materialreiche Trennungsgeschichte, die Zitzlsperger anhand der vergangenen 600 Jahren ausbreitet, erweist sich als eine Konflikt- und Problemgeschichte, in der es um den Gegensatz von Selbstverwirklichung, Zweckfreiheit, ästhetischer Autonomie und Mammon, um Ansehen, Pfründe und deren Verteilung, um den Umgang mit der Veränderung von Ästhetik und dadurch mit Fremdem geht. Die Abhandlung, die sich auf einen Fundus an Quellen stützt ist in drei große Abschnitte aufgeteilt, *Kunst* – vom Kunstgewerbe zum Design, *Industrie* – vom Design zur Dienstleistung und *Pragmatismus* – Design im amerikanischen Stil. Zitzlsperger geht bei seiner Analyse von der Praxis aus. Das liest sich nicht nur gut, sondern ist auch gut nachvollziehbar. Ein Beispiel in Kapitel 1.3 mit der Überschrift *Vom Designo zum Design* sind die Unterabschnitte *Idee und Zeichnung* (S. 139 ff.) und *Denkende Hand* (S. 142 f.):

„Die Ästhetik der Design-Kunst-Dichotomie ist eine Problemgeschichte, die ihre Ursache in den Gegensätzen von Berührbarkeit und Unberührbarkeit, Heteronomie und Autonomie bzw. Abstraktion und Nachahmung hat.“ Und weiter sind solche kostbaren, erdenden Sätze zu lesen wie: „Ohne eine Zeichnung ist es nicht möglich, ein Haus zu bauen, eine Skulptur zu formen oder ein Bild zu malen. Die Formung der Materie läuft über die denkende Hand. Vasaris Zeitgenosse Anton Francesco Doni, der 1549 den Traktat „Il disegno“ publizierte, brachte die Zeichnung sogar mit der Schöpfungsgeschichte in Zusammenhang und mutmaßte, dass der Erschaffung der Welt ein Disegno zugrunde

gelegen haben müsse. Höher ist die Bedeutung der Zeichnung nicht einzuschätzen.“ Und: „Die erste Visualisierung einer Idee und ihre Weiterentwicklung in der Zeichnung (oder im Modell) ist eine hohe Disziplin, die in der Frühneuzeit nicht nur die Künste, sondern auch die Wissenschaften anführte.“ Aus solchen Sätzen ist herauszuspüren, dass sie von einem Autor stammen, der sich über die Grundlagen Gedanken gemacht hat, der Fachbereiche zu verbinden sucht und daraus zu Lösungen gelangt, die nicht jedermann eröffnet sind.

Helga Müller

BiKUR Die Zeitschrift für Bildkünstlerrechte

Herausgeber:

BiKUR Institut für Bildkünstlerrechte

BiKUR Verlag

Dr. Helga Müller

Ziegelhüttenweg 19, D-60598 Frankfurt

Tel.: 069-68 09 76 55 Fax 069-63 65 79

E-Mail: info@verteidigung-der-urheberrechte.de

Redaktion:

Dr. Helga Müller (Verantwortlich)

Korrektur:

Ruth Wörner-Mediouni et al.

Auflage: 500 Stück

Bestellungen einzelner Hefte und Abonnements werden ausschließlich per E-Mail erbeten:

info@verteidigung-der-urheberrechte.de

Das einzelne Heft kostet 7,50 € zzgl. Porto. Ein Jahresabonnement kostet 30,-- €.

Reservierte Kontoverbindung für mögliche Unterstützer:

Dr. Helga Müller: Stichwort: BiKUR, IBAN DE41 3101 0833 5849 422420.