

BiKUR

Die Zeitschrift für
Bildkünstlerrechte
Heft 8 – 3. 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. 8-
Quartalschrift - Drittes Quartal 2023
herausgegeben vom Institut für Bildkünstlerrechte, Frankfurt.

Inhalt

- 5 Editorial
- 10 Die Mixed-Media-Künstlerin, Kuratorin und Gründerin der Raw Art Foundation Elizabeth Coleman-Link zur Arbeit mit Patina und Gedächtnis
- 22 Maria Bashkirtseff – Auszüge aus ihrem Tagebuch
- 31 Der Fotograf Jo Albert zu seiner Werkgruppe der „Antiportraits“
- 40 Bestandsschutz für Kunstwerke angesichts der geltenden Konkurrenz von geistigem und Sach-Eigentum. Einige Überlegungen zur Handhabung im Rahmen der Schutzfristen – Helga Müller
- 50 Der Bildhauer Niklas Klotz zu Erfahrungen mit Auftraggebern und Öffentlichkeit
- 60 Das Entstellungsverbot als Beseitigungs- und Vernichtungsverbot (§ 14 UrhG) – Helga Müller
- 66 Der Tonkünstler Arno Lindemann zum vergessenen Bildkünstler Heinrich Fischer (1898-1978)
- 75 Bildrechte bei Verkauf des Originals eines Bildwerkes (§ 44 UrhG) – Helga Müller

78 Martin Lange – Praktiziertes Aktzeichnen

85 Internationale Gesetzestexte zum Verbot der Entstellung und Beeinträchtigung eines Werkes

88 Aktuelles aus der Rechtsprechung

- Panoramafreiheit (§ 59 UrhG)
- Recht am eigenen Bild (§§ 22, 23 KUG)

95 Literaturempfehlungen

- Fabienne Meyer & Sibylle Wulff, WIE RETTET MAN KUNST?
- Ute Liesenfeld, Spaziergänge zur Kunst in Frankfurt

97 Ausstellungsempfehlung

- Basel, Roger Ballen

99 Impressum

Editorial

Das Thema „Bestandsschutz für Kunstwerke“ ist in der vorigen Ausgabe von BiKUR sehr deutlich von Akós Sziráki angesprochen worden¹. Ich selbst habe bereits auf verschiedene Gefahren für den Bestand von Werken der Bildkunst, besonders als Elemente der Gestaltung von Bauwerken oder öffentlichen Gartenanlagen hingewiesen. Die Thematik des Bestandsschutzes lässt sich nicht mit Sinnbildern dafür abhandeln, dass nichts in unserer Welt Bestand hat, selbst die Berge nicht, die so unverwüstlich erscheinen und dennoch, gerade auch in Zeiten des Klimawandels, der Vergänglichkeit preisgegeben sind. Die Thematik des Bestandsschutzes ist dort, wo es nicht lediglich um die Haltbarkeit von Materialien geht, eng verwoben mit Fragen zu Erhaltungspflichten aus dem Entstellungsverbot (§ 14 UrhG)² und ihrer Dauer, der unerlaubten Zensur von Meinungen (Art. 5 (2) GG)³ und deren Rechtfertigung aus höheren Werten/Gütern und der Konkurrenz von Sacheigentum und geistigem Eigentum. Dazu sollen einige Erwägungen in dieser Ausgabe zusammengestellt werden. Bestandsfragen sind kulturelle Fragen, mit denen sich Künstler:innen selbstverständlich auch dort befassen, wo sie mit dem gesellschaftlichen Gedächtnis arbeiten, wie Elizabeth Coleman-Link es tut, indem sie „Funde“ an Bildstücken wie Fotos, geklöppten Deckchen, alten gewobenen Teppichen

¹ BiKUR 7-2/2023, S.

² § 14 UrhG: Der Urheber hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden.

³ Art. 5 (1) S. 2 GG: Eine Zensur findet nicht statt.

und Betttüchern aus Leinen mit Sprachfragmenten aus Literatur und Sozialgeschichte verbindet und zu Artefakten zusammenführt, die Ausdruck *ihrer* Gedanken und Emotionen und damit auf ihre Art neu sind. Dabei greift sie auf Techniken zurück, die traditionell eher Frauen zugeschrieben werden, aber keineswegs per se weiblich sind. Das anknüpfend an Textauszüge aus dem Tagebuch der russischen Malerin *Marie Bashkirtseff*, die, in Frankreich geschult, zusammen mit Angelika Kaufmann⁴ zu den ersten Frauen in der Royal Academy in London gehören sollte, und mir zum ersten Mal in einer Ausstellung in London begegnet ist. Der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt (1850-1938) meinte, dass man es bei ihr „mit einer jener Frauennaturen zu thun habe, die am Erstreben des ihrem Geschlechte Versagten ihr großes Talent und ihre unzureichende Kraft zerstörten“⁵. Immerhin bekannte er auch, dass es ihn vor den Schöpfungen von Frauen „immer eine gewisse (Ü)berwindung kostet, den herablassenden Zug männlicher (Ü)berlegenheit, jenes Wohlwollen zu überwinden, das für den Betroffenen bitterer ist, als ein Angriff“⁶. Künstlerinnen werden doch bekannt. Im Frankfurter Städelmuseum wird jetzt *Eugenie Bandell* (1858-1918)⁷ mit den Werken *Sonne am Mittag* und *Japanische Puppen* gezeigt.

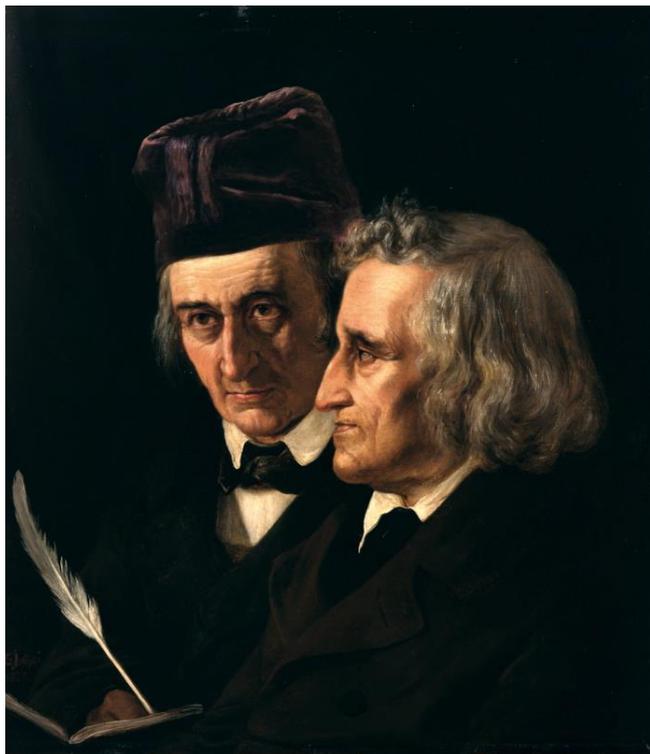
⁴ S. dazu bereits BIKUR 6-1, S. 8.

⁵ Cornelius Gurlitt (C.G.), Ausstellung von Werken berühmter Malerinnen, 1891, zitiert nach Carola Muysers (Hrsg.), *Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten. 1855-1945.* Dresden 1999, S. 59-61 [60].

⁶ A.a.O. [Fn 2], S. 59.61 [59].

⁷ Eugenie Bandell studierte am Städelischen Kunstinstitut im Privatatelier von Wilhelm Trübner; s. <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/person/bandell-eugenie>.

Das *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen hat mich auf die deutsch-dänische oder polnisch-dänische Künstlerin *Elisabeth Jerichau-Baumann* stoßen lassen, die mir doch eigentlich hätte bekannt sein können⁸, und doch noch nie in mein Bewußtsein gelangt war.



Elisabeth Jerichau Baumann, Die Gebrüder Grimm, Öl auf Leinwand, 63 x 54 cm, 1855, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen Berlin⁹.

⁸ Ihr Gemälde der Gebrüder Grimm diente als Vorlage für den 1.000 Mark-Schein der vierten und letzten Serie der Deutschen Mark. Dazu bereits Julia Voss, Ein Fund und seine unbekannte Künstlerin. Aus dem Berliner Museumsdepot: Das berühmte Portrait der Grimms stammt von Elisabeth Jerichau-Baumann. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Juni 2015, S. 11.

⁹ Zur Geschichte des Doppelporträts:

In polnischer und englischer und in dänischer Sprache existieren diverse Kataloge, nach denen man in deutschen Bibliotheken umsonst sucht¹⁰.

Wir haben es also immer wieder mit Frauen besonders des 19. Jhdts. zu tun, die sich extensiv dem Portrait verschiedenster Menschen gewidmet haben, einer Kunst, die heute besonderen Herausforderungen unterliegt. Besonders aufgrund des Persönlichkeitsrechts der informationellen Selbstbestimmung des Bildpersonals und des stets mitzudenkenden Datenschutzes, also zwei rechtliche Ansätze, die nicht nur gegen jede öffentliche Darbietung durch analoge oder elektronische Ausstellung wirken können, sondern Portraitkunst in der Praxis gleich einer Vorzensur behindern. Spontane Portraits sind faktisch ausgeschlossen, wie in diesem Magazin Jo Albert thematisiert. Portraitkunst sucht sich heute andere Wege, mal durch eine schwerpunktmäßige Konzentration auf Ahnen oder auf nicht identifizierbare Figuren in Fotografie, Malerei und Bildhauerei. Elizabeth Coleman-Link, der Fotograf Jo Albert, der Bildhauer Niklas Klotz, aber auch Martin Lange zeigen Beispiele. Aber es ist zu bedenken, ob Menschen von heute in Zukunft daneben wirklich nur durch Selfies repräsentiert werden sollen.

Besonders Niklas Klotz weist darüber hinaus, wie schon Bashkirtseff, auf Probleme der Urhebernennung und der Vervielfältigung von Werkstücken hin. Diese Probleme treten

<https://artsandculture.google.com/asset/double-portrait-of-the-brothers-jacob-and-wilhelm-grimm-elisabeth-erich-jerichau-baumann/hgFvQo6jZAPZYw?hl=de>.

¹⁰ Z. B. Jerzy Misko, Elisabeth Jerichau-Baumann, Olszanica 2020; Tinne Vammen, Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881), in: Dansk Kvindebiografisk Leksikon, im Internet abrufbar unter:

https://kvindebiografiskleksikon.lex.dk/Elisabeth_Jerichau_Baumann.

nicht nur bei Werken im öffentlichen Raum auf. Insgesamt ergeben sich aus den Beiträgen vielzählige Themen für die weiteren Hefte: Überlegungen zu Portraitkunst und Persönlichkeitsschutz des Bildpersonals, das Problem der Urhebernennung, der Reiz der Vervielfältigung durch Unberechtigte. Kunst hat auch viel mit der Faszination dafür zu tun, was Menschen in Vergangenheit und Gegenwart mit bildnerischen Mitteln auszudrücken verstanden haben, ... und mit dem Glück, das eine oder andere davon erleben zu dürfen. Es liegt deshalb nahe, gerade in der vorliegenden Ausgabe von BiKUR auch die Rezeption vergessener Künstler:innen anhand eines Beispiels zu thematisieren und einen Blick auf die Realität des Urheberrechtsschutzes nach dem Tod eines Künstlers zu werfen. Der Tonkünstler Arno Lindemann hat vor vielen Jahren Arbeiten eines solchen vergessenen Künstlers entdeckt und dieses Vergessen produktiv zu einer Recherche genutzt. Seine Erkenntnisse laden zu einem Beitrag über sinnvolle Regelungen in Verträuzum Verkauf von Bildwerken ein.

Zur Diskussion steht auch immer noch die Überlegung des Künstlers Nikolaus Nessler, dass es für Künstler:innen ein allgemein zugängliches Werkarchiv geben müsste, in das sie ihren Nachlass einbringen können, wo keine Walter ihrer Interessen existieren.

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

Helga Müller



© E. Coleman-Link, Tempus Fugit, Fotografie auf Leinwand und gebrauchtem Teppich mit aufgesticktem Text, 60 x 80 cm, Unikat, 2023

Die Mixed-Media-Künstlerin, Kuratorin und Gründerin der Raw Art Foundation¹¹ Elizabeth Coleman-Link¹² zur Arbeit mit Patina und Gedächtnis

Ich bin auf der kleinen englischen Insel aufgewachsen, die weltweit als Isle of Wight bekannt ist. Ich habe schon früh das Bedürfnis empfunden, die Enge der Insel zu verlassen, trotz der Künstler:innen, die dort ihren Wohnsitz hatten¹³ und mich auch kulturell geprägt haben. Ich hatte das Glück, am *Dartington College of Arts* in Devon angenommen zu werden. Es ist eine berühmte Kunstschule, die für mich aufgrund ihrer Intimität und Abgeschiedenheit und ihrer einzigartigen Geschichte von prägender Bedeutung wurde¹⁴. Aus dem, was ich dort gelernt habe, schöpfe ich in meiner Arbeit für die Raw Art Foundation. Das Ziel: einen eigenen Ausdruck finden, Fähigkeiten zeigen, in Gruppen und mit anderen Individuen arbeiten und einen Dialog

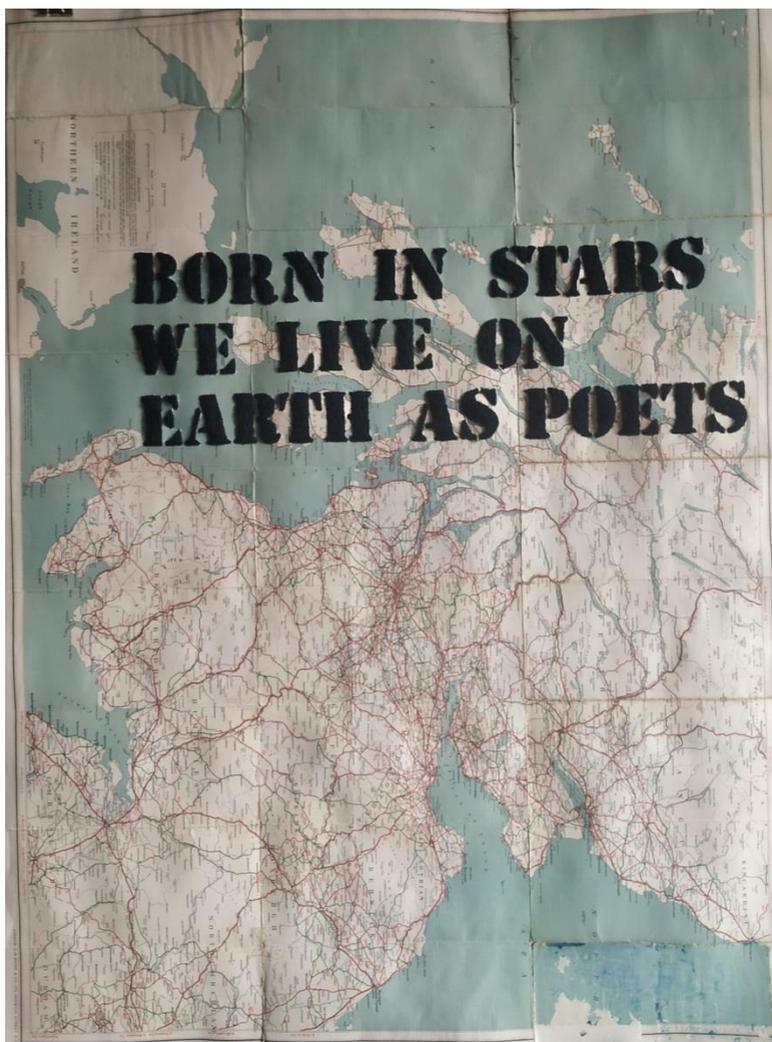
¹¹ Bei der Raw Art Foundation handelt es sich um ein unabhängiges Kunstkollektiv mit Sitz im Atelier Frankfurt, das sich an ungeschulte, autodidaktische Künstler:innen richtet und kollaborative kreative Prozesse unterstützt.

¹² https://www.atelierfrankfurt.de/portfolio_page/liz-coleman-link-stay-gold/; <http://www.rawartfoundation.de/>; <https://www.hempelarts.com/lizzie-coleman-link>; <https://www.friendsoffriends.com/profiles/liz-coleman/>; <https://www.youtube.com/watch?v=7wLwTTTWe18>; <https://www.kunstaspekte.de/person/elizabeth-colemanlink>; <https://www.youtube.com/watch?v=bFVHeExIO-c> – New generation performances, curated by E. Coleman-Link, Film von Christiaan Tonnis.

¹³ Z. B. die Fotografinnen Julia Margaret Cameron (1815-1878) und Emma Barton (1872-1938) sowie der Dichter Alfred Tennyson (1809-1892)

¹⁴ Die Geschichte von *Dartington* und die Atmosphäre beschreibt Jessica Lack, *The Avant Gardens of the English Countryside*, in: *Frieze, Masters, Opinion*, 18 Sep 19, im Internet: <https://www.frieze.com/article/avant-gardens-english-countryside>.

entwickeln. Es geht stets darum, verschiedene Prozesse zu entwickeln, um zu Projekten zu gelangen.



© E. Coleman-Link, Zitat: William Blake, Vintage Map of Scotland, 76 x 101 cm, 2023

© E. Coleman-Link,
Hockneys Familie,
gestickte Zeichnung auf
Leinwand, Acrylfarbe,
80 x 130 cm, 2016



Meine künstlerische Arbeit heute ist inspiriert von meinen Lebenserfahrungen. Ich experimentiere mit Bild- und Textebenen. Ich gebe verschiedenen Materialien neue Aufgaben, widme sie um. Ich reagiere auf Standorte. Ich schaffe Konzepte für ortsgebundene Projekte, wie Klangcollagen für Radio- und Lichtinstallationen sowie Ausstellungen. Durch die Kombination von Stickerei aus Zitaten von William Blake¹⁵, von John Donne¹⁶, Robert Montgomery¹⁷, Tom Waits¹⁸, S.E.Hinton¹⁹ und

¹⁵ William Blake (1757-1827), englischer Dichter, Maler und Radierer.

¹⁶ John Donne (1572-1631), englischer Schriftsteller und Dichter.

¹⁷ Robert Montgomery (1972-), schottischer Dichter, Künstler, Bildhauer.

aus meinen eigenen Gedichten²⁰ mit Fotografie und Malerei entstehen Wandbehänge, Wandteppiche, Vintage-Flaggen und Seekarten.



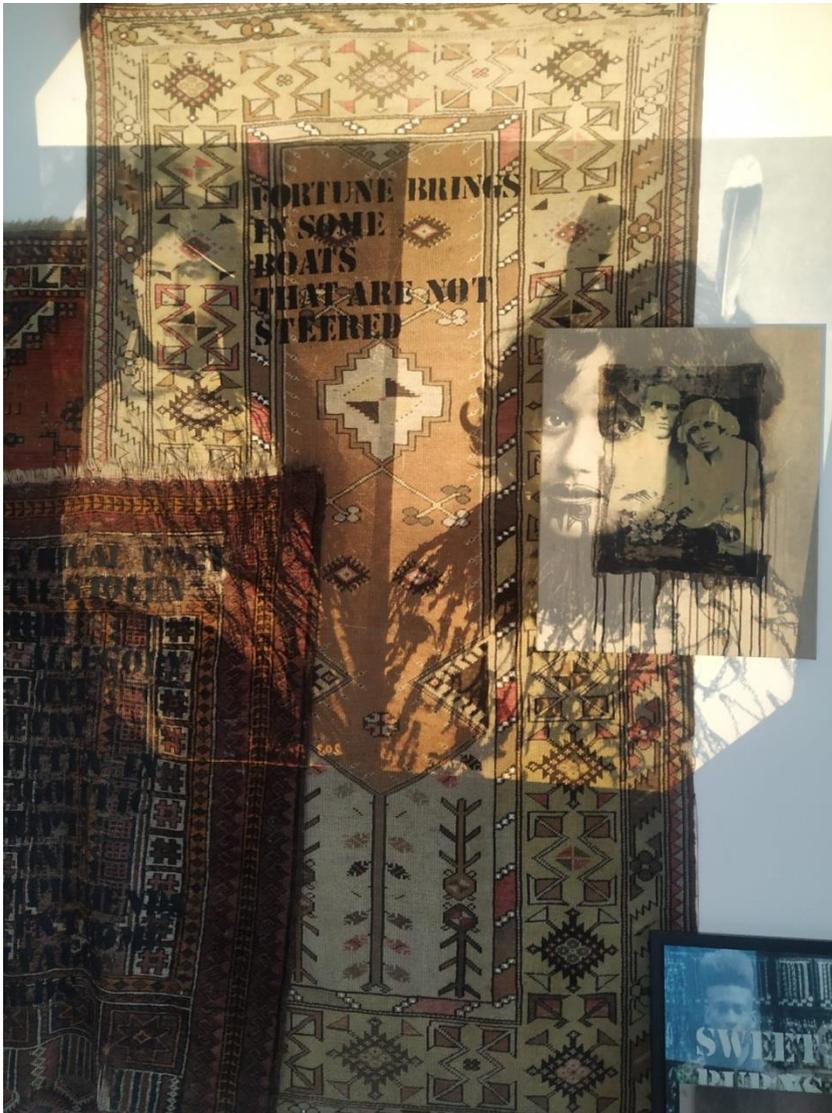
© E. Coleman-Link, The pandemic fairy tales, gestickter Text auf alten Teppichen, Installation zum Tag des Offenen Ateliers, November 2022

Während der Pandemie begann ich Geschichten aus Fakten und Erfahrungen zu verweben. Ich verknüpfte eigene Gedichte und Wortcollagen mit Fotografien und Recherchen von Orten, die ich vor der Pandemie besucht hatte. Mein Ausgangspunkt waren

¹⁸ Tom Waits (*1949), USamerikanischer Sänger und Schauspieler.

¹⁹ Susan Eloise Hinton (*1948), USamerikanische Schriftstellerin.

²⁰ Eine größere Auswahl meiner Gedichte ist im literarischen Online-Magazin 100subtexts nachzulesen: <https://100subtextsmagazine.blogspot.com/>.



© E. Coleman-Link, FORTUNE BRINGS IN SOME BOATS THAT ARE NOT STEERED, Projektion auf einen persischen Teppich, No. 3, Zitat: William Shakespeare, 300 x 400 cm, Installation 2022



© Elizabeth Coleman-Link, Brave New World, Vintage Fotografie auf geklöppelten Leinendeckchen, verschiedene Größen, 2022

und sind jeweils Fundstücke, Texte und Objekte, Spontanfunde von Flohmärkten und Antiquitätenläden, Fotografien, Textilien, Karten von Reisen, Gegenstände mit Geschichte und Patina, manches Mal zerrissen und fleckig, gewobene Geschichten und mündliche Überlieferungen. Sie werden zu Sammlungen, einem Kabinett von Kuriositäten, indem sie den Stoff des Lebens in Gestalt einer Installation beschreiben und verborgene Beziehungen vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Gescheh-

nisse freilegen. Sie stützen sich auf mündliche Überlieferungen, weitergegeben von Generation zu Generation, persönliche Geschichten, Zeitungsartikel, Erbe und Tradition. In ihrer Anbindung an den Lauf der Zeit entziehen sich die Textilarbeiten jeder normativen Kategorisierung. Sie sind weder reine Gemälde oder Installationen noch bloße Eingriffe in den öffentlichen Raum. Sie haben Archivcharakter.



© E. Coleman-Link, HIRAETH²¹, gesticktes Wort auf verbrauchtem Jutestück, 82 x 60 cm, 2021

²¹ Walisisches Wort, das sich, nach Auffassung von Linguisten, in keine andere Sprache genau übersetzen lässt, nahe an engl. homesickness tinged with grief and sadness of the lost or departed, also longing, deutsch Sehnsucht, portugiesisch saudade; vgl. Marguerite Itamar Harrison/Pamela Petro, HIRAETH, SAUDADE and THE CONCEPT OF LONGING, April 2023, Smith College, Kahn Chronicle Online, abrufbar unter: https://web.archive.org/web/20150103072254/http://www.smith.edu/kahninstitute/shortterm_projects_hiraeth.php.

Das kollektive Gedächtnis konfrontiert den Betrachter mit unangenehmen Assoziationen, teilt einen Schatz und stellt zugleich den Status Quo in Frage. Ich ermögliche dem Betrachter, mich auf einer Reise durch viele Vergangenheiten zu begleiten.



© E. Coleman-Link, Vintage Frauen, Fotografie auf Leder, gestickter Text, 30 x 43 cm, 2022.

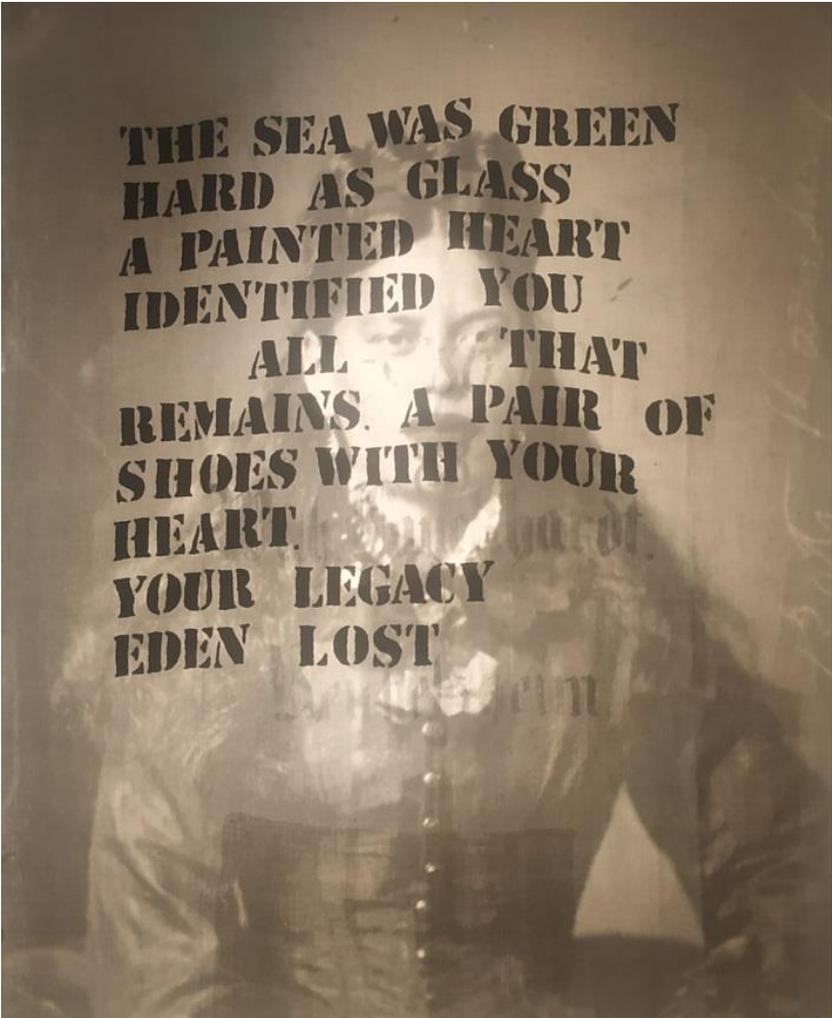
To Zagreb with love/salt of the heart/Zadar's sunsets burn/brightest, on vacation,/ according to Hitchcock/ fear drove the master./ Observing civilizations,/balanced on ice.

Silently woven lace/ A thousand knotted scars/ diaphanous histories/ under the surface, never resolved/An allegory of love poetry/written in glagolith script/no longer taught/ Secret words, hidden meanings/ Lost/Salt of the earth.

One hundred national flowers/On your threshold/ Will you live a hundred years?/Curated lyrics, just a memory/dust choking thoughts/white gold/salt blinding light

salvage this love./Of those stories untold,/trusted without words/ tears for the lost/ crumbling archives/time devoured,/ But never goodbye. Will fortune always/ favour the brave?/ Scent of an Iris lingers/ salt on my skin/ take me home,/ to Zagreb with love.

E. Coleman-Link, 2021.



© E. Coleman-Link, Eden Lost, Embroidery onto vintage linen grain sack, projection of vintage photograph, Zitat: die Autorin, 116 x 150 cm, 2023

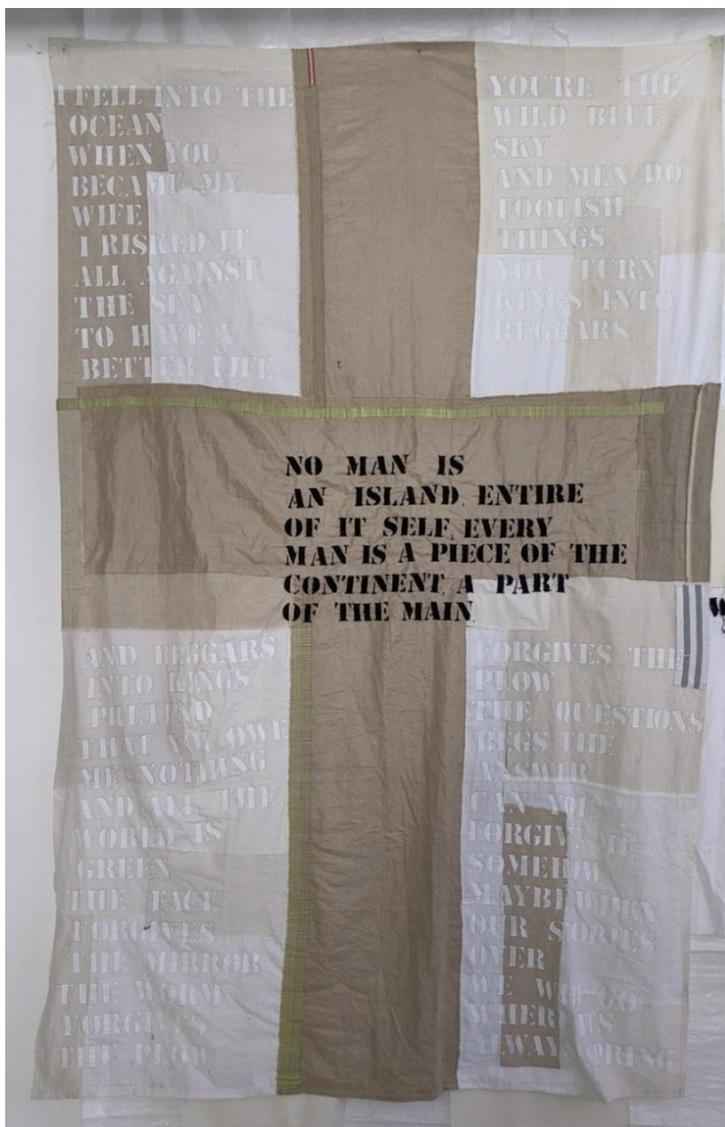
Salve temple fortune

allegory of humanity
trust the magic
imperfect,
accidental fragments

Secrets discovered
at base level
deep oceans combed
plates of glass
silently resting
on the seabed
cold currents
flow
preserving

Salve Temple Fortune, Poem, Extract *E. Coleman-Link, 2022*

Meine Werkreihe mit dem Titel *Flags of No Nation* nimmt auf ein soziales System der Vergangenheit Bezug. Von der heutigen Generation wird es für ungerecht erklärt. Ich stelle dieses System durch jahrhundertealte Textilien dar, die ich jeweils zusammengenäht habe. Sie haben Ähnlichkeit mit Flaggen, sind ein Synonym für eine Staatsmacht. Ich rufe sie in den Zeugenstand unserer eigenen Zukunft. *Elizabeth Coleman-Link*



© E. Coleman-Link, NO MAN IS AN ISLAND, Zitat: John Donne, Serie von drei Exemplaren, Flags of No Nation, handgesticktes UV Gemälde mit Fluro-Faden, 142 x 230 cm, 2020

Marie Bashkirtseff (1858-1884)²² – Auszüge aus ihrem Tagebuch²³

14. Januar 1876: Um 11 Uhr ist Katorbinsky, mein junger, polnischer Malprofessor gekommen und hat ein Modell gebracht, einen wahren Christuskopf. Der Unglückliche hat nur ein Bein. Er posiert nur für den Kopf. Katorbinsky hat mir gesagt, dass er ihn für alle seine Christusbilder verwende. Ich muss gestehen, ich war ein wenig eingeschüchtert, als man mir sagte, ich sollte sogleich ohne Vorbereitung nach der Natur zeichnen. Ich nahm die Reißkohle und zeichnete tapfer die Umrisse. – „Es ist gut“, sagte der Lehrer. „Jetzt machen Sie dasselbe mit dem Pinsel“. Ich nahm den Pinsel und tat wie er sagte. „Gut“, sagte er wiederum, „jetzt malen Sie“. Und ich malte, und nach anderthalb Stunden war's getan. Mein unglückliches Modell hatte sich nicht gerührt, und ich traute meinen Augen nicht. Bei Binsa brauchte ich zwei oder drei Lektionen für den Kreideumriss und für die Kopie einer Leinwand, während hier alles auf einmal und noch dazu nach der Natur geschah, das Zeichnen des Umrisses, das Auftragen der Farbe und des Untergrundes. Ich bin zufrieden mit

²² Marie Bashkirtseff war eine adlige, ukrainische Malerin und Bildhauerin, die in Frankreich und Italien aufgewachsen ist. Trotz ihres kurzen Lebens hat sie beachtliche Werke hinterlassen, die zu den wenigen Arbeiten von Frauen in Museen zählen.

²³ Französischer Originaltitel: *Journal de Marie Bashkirtseff*, 1898. Den Auszügen ist die Übersetzung aus dem Französischen von Lotar Schmidt zugrundegelegt, neu hrsgg. und mit einem Nachwort versehen von Gottfried M. Daiber, Frankfurt u.a. 1983. Das Journal ist ein interessantes Zeitzeugnis, auch wegen der Beschreibung des Verhältnisses der Autorin zu Chocolat, ihrem dunkelhäutigen Dienerjungen, und der Sicht auf Juden in Russland.

mir, und wenn ich das sage, dann verdiene ich es auch. Ich bin streng, und es ist schwer, mich zufriedenzustellen.

2. *Juli 1876*: Soll also mein armes Leben so zwischen Speisesaal und Dienstbotengeklatsch dahingehen? ... Ich zittere bei dem Gedanken, dass ich auch nur einen Monat von meinem Leben verlieren könnte. Warum habe ich denn studiert? Warum habe ich versucht, mehr zu wissen als die anderen Frauen? Warum war ich darauf versessen, alle Wissenschaften kennenzulernen, von denen man in den Lebensbeschreibungen der berühmten Männer spricht? Ich weiß von allem, aber ich habe nur eingehende Kenntnisse in Geschichte, Literatur, Physik, so dass ich alles Interessante lesen kann... Habe ich denn keinen anderen Lebenszweck, als mich kunstvoll zu kleiden und an den Eindruck zu denken, den ich damit hervorbringe? ... Ein berühmtes Leben! Törichter Traum, hervorgebracht durch die Einsamkeit, durch historische Lektüre und durch eine lebendige Phantasie. Ich kenne keine Sprache vollständig. Mit der meinigen bin ich nur bezüglich meines Verkehrs mit den Dienstboten vertraut. Ich habe Russland im Alter von zehn Jahren verlassen. Ich spreche gut Englisch und Italienisch; ich denke und schreibe französisch...

28. *Juli 1876*: Berlin... Vor allem habe ich das Museum besucht. Ich machte mich auf nichts Ähnliches in Preußen gefasst, entweder weil ich zu unwissend, oder weil ich zu voreingenommen war. Wie immer verweilte ich bei den Statuen am längsten, und es schien mir, als besitze ich einen Sinn mehr als die anderen Menschen, eine besondere Fähigkeit für das Verständnis der



Marie Bashkirtseff, Selbstportrait mit Palette, Öl auf Leinwand, 114 x 95,2 cm, 1883, Musée des Beaux Arts Jules Chéret, Nizza, Frankreich, <https://tresors.nice.fr/oeuvre/autportrait-a-la-palette>.

Statuen.... Es gibt außerdem ein ganz neues Genre, welches darin besteht, durch Auftupfen zu malen. Es ist dies eine arge Verirrung, doch erzielt man dadurch immerhin einige Effekte. In den neuen Gemälden sind die positiven Gegenstände, wie Möbel, Häuser oder Kirchen, nicht gut erfasst. Man verachtet die Genauigkeit in der Ausführung der Dekoration und bringt eine Art Depravation der Linien hervor. Man wischt zu viel. Das bewirkt, dass die Gesichter wenig miteinander kontrastieren und ebenso tot als die sie umgebenden Gegenstände scheinen. Denn diese Gegenstände haben nicht genügend Schärfe, scheinen nicht genügend fest und beweglich. ...

26. August 1876: Auf dem Land (Russland) kommt man um vor Langeweile. Mit großer Schnelligkeit habe ich zwei Porträts von meinem Vater und Paul gezeichnet. Die Geschichte hat im Ganzen fünfunddreißig Minuten gedauert. Mein Vater, welcher glaubt, daß mein Talent nur auf eitler Ruhmredigkeit beruhe, erkannte dasselbe endlich an und war zufrieden. Auch ich war ganz glücklich, denn Malen heißt so viel, wie auf mein Ziel loszugehen. Jede Stunde, die ich ohne zu malen und ohne zu kokettieren verbringe (denn die Koketterie führt zur Liebe...), scheint mir verloren. Lesen? Nein! Handeln? Ja!...

22. September 1876: ...Ich bin das Gegenteil von denen, welche sagen: „Aus den Augen, aus dem Sinn!“ Wenn mir ein Gegenstand aus den Augen kommt, so gewinnt er einen doppelten Wert für mich. Ich stelle ihn mir genau vor, ich bewundere, ich liebe ihn! ...

9. November 1876: Mein Aufenthalt hierselbst wird mir wenigstens den Vorteil gebracht haben, die herrliche Literatur meines

Landes kennenzulernen. Doch wovon reden die Schriftsteller und Dichter hier? Von da unten! ...

11. Dezember 1876: Jeden Tag begeistere ich mich mehr für die Malerei. ...

15. Juli 1877: Ich langweile mich so, dass ich sterben möchte. Ich langweile mich so, dass nichts auf der Welt mich mehr interessieren und amüsieren kann. Ich wünsche nichts, ich will nichts! Ja, ich hätte doch einen großen Wunsch, nämlich den, dass ich mich nicht vor mir selbst zu schämen hätte. ...Lesen, zeichnen, musizieren, und trotzdem Langeweile, Langeweile, Langeweile! Man braucht eben außer dieser Beschäftigung noch etwas Lebendes.

7. August 1877: ...Ich bin eine Törrin, welche nicht sieht, was Gott beabsichtigt. Gott will, dass ich auf alles verzichte und mich der Kunst widme! ...

23. August 1877: ...Die Kunst! Wenn mir nicht von ferne diese vier magischen Buchstaben entgegenleuchteten, so wäre ich schon lange tot. In der Kunst bedarf man keines Menschen, man ist nur von sich selbst abhängig, und wenn man unterliegt, so war eben alles vergebens. Die Kunst! Ich stelle sie mir vor als ein großes Licht, welche da unten weit in der Ferne brennt, und ich vergesse alles andere, und ich schreite zu auf dieses Licht unverwandten Blickes. ...

4. Oktober 1877: ...Endlich arbeite ich mit Künstlern, mit wahren Künstlern, die im Salon ausgestellt haben, deren Bilder und Porträts man bezahlt und die selbst unterrichten. Julian ist mit meinem Debüt zufrieden: „Am Ende des Winters werden Sie sehr hübsche Porträts machen können“, hat er mir versichert. Er sagt, dass seine Schülerinnen manchmal ebenso tüchtig sind

wie seine Schüler. Ich würde mit den letzteren zusammenarbeiten; doch sie rauchen. Und es ist ja sonst auch kein Unterschied im Unterricht... Ein solcher war vorhanden, als die Frauen nur nach bekleideten Modellen arbeiteten; aber sobald der akademische Unterricht beginnt, ist hier wie dort der nackte Mensch vorhanden....

6. Oktober 1877: ...Im Atelier verschwindet alles; man hat weder Namen noch Familie; man ist nicht mehr Tochter seiner Mutter, man ist man selbst; man ist ein Individuum und hat vor sich die Kunst und sonst nichts. Man ist so froh, so frei, so stolz! Endlich bin ich so, wie ich es mir seit langem gewünscht habe...

8. Oktober 1877: für den Kopf ein neues Modell, vormittags. Es ist eine Art Soubrette aus einem *Café chantant*, ... Nachmittags ein junges Mädchen zu Aktstudien. Man sagt, sie sei erst siebzehn Jahre; ... Ihre Büste ist bereits sehr mitgenommen. Diese Geschöpfe sollen ein geradezu unglaubliches Leben führen. Die Pose ist schwierig; ich habe meine liebe Not. ...

10. Oktober 1877: ...Alle meine Mitschülerinnen zeichnen besser als ich; aber keine bringt solche Ähnlichkeit heraus, keine hat solche Treffsicherheit...

13. Oktober 1877: „Nun, Fräulein? Rief Julian... Aber das ist ja prächtig: Sie arbeiten des Sonnabends bis zum Abend, wenn alle Welt sich ein wenig erholt!“ „Ja; mein Herr, „ich habe nichts vor, ich muss wohl etwas tun“. „Das ist sehr hübsch, von Ihnen. Sie wissen, dass Robert-Fleury durchaus nicht unzufrieden mit Ihnen war?“ „Ja, er hat mir’s gesagt“.... „Er hat mir gesagt, sie hätten sehr intelligente Arbeiten gemacht und...“

3. November 1877: Robert-Fleury... sagte mir: „Das ist ja freilich noch naiv in den Konturen, doch bereits von einer erstaun-

lichen Weichheit und Wahrheit. Natürlich fehlt es Ihnen noch an Übung. Doch Sie besitzen alles, was man nicht lernen kann. Verstehen Sie mich: *alles, was man nicht lernen kann*. Was sie noch nicht besitzen, das kann man lernen, und Sie werden es lernen. Wenn Sie nur tüchtig arbeiten...

4. *September 1878*: Kant behauptet, dass die Dinge nur in unserer Einbildung existieren. Das heißt zu weit gehen; aber ich lasse sein System auf dem Gebiet des Gefühlslebens gelten... wirklich, die Gefühle werden hervorgebracht durch den Eindruck, welchen die Objekte hervorrufen. Aber Kant sagt, dass die Objekte an sich nicht so oder so sind, dass sie mit einem Wort keinen objektiven Wert haben und nur in unserem Geist Wirklichkeit besitzen...

30. *September 1878*: Ich habe mein erstes offizielles Gemälde gemacht. Ich sollte Stilleben malen; ich habe also, wie ihr bereits wisst, eine blaue Vase und zwei Orangen gemalt. Und dann noch einen Männerfuß, das ist alles. Ich habe mich selbst davon dispensiert, nach Gipsmodellen zu zeichnen, vielleicht werde ich auch die Stilleben übergehen....

19. *November 1879*: Robert-Fleury... Über mich sagt er nur Gutes... Er bleibt dabei, dass ich mit dem Studium fortfahren soll, und fügt hinzu, dass es sicher wäre, dass ich es zu etwas bringen würde, dass ich für eine Dilettantin schon viel Talent hätte, aber dass ich höher hinaus müsste; ... er wird sich besonders mit mir beschäftigen und mir im eigenen Haus Unterricht erteilen; ich sollte nicht immerzu im Atelier arbeiten und mir von Zeit zu Zeit ein Modell nach Haus kommen lassen; abends könnte ich dann Bildhauerei treiben. ...

26. April 1880: Ich habe keinen Platz im Atelier. Eine entzückende Amerikanerin will mir Modell stehen unter der Bedingung, dass ich ihr dann das Bild gebe, ich träume bereits von einem allerliebsten Arrangement, und die Kleine ist so liebenswürdig, mir zu versprechen, dass sie mir posieren wird und sich mit einem kleinen Bild begnügen will, das ich nach dem großen machen werde....

2. September 1880: Ich habe einen Garten in *Passy Rue du Ranelagh 45* gemietet, um Freilichtstudien zu machen. ...

21. Oktober 1880: Ich habe das Bild, das ich in Mont-Dore gezeigt habe, Julian gezeigt. Er hat natürlich wieder kein Blatt vor den Mund genommen, obwohl er meinte, dass gewisse moderne Künstler das sehr gut finden möchten... Zu der Skizze des jungen Weibes, das sein Kind nährt, hat er nur gesagt, dass eine Mutter nicht mit ganz nacktem Körper nährt. Ich hatte das in einem ruhigen Ton komponiert. Das Weib saß auf einem niedrigen Lehnstuhl von gelbem Plüsch. Es hatte die Beine ausgestreckt, die Füße waren nackt, ein Fuß stand auf einem Schemel; der Kopf war im Profil, die Büste in dreiviertel Ansicht. Das Kind trinkt, indem es mit seiner kleinen Hand an dem Busen herumfingert. Der Hintergrund ist gebildet von dem Bettvorhang, und weiter hinten im Schatten sieht man in blauer chinesischer Vase eine Palme. ... „Doch sie können das nicht mit Ihrem Namen unterzeichnen. Das würde Skandal machen“.

6. April 1881: Mein Vater versteht nicht, dass man ein Künstler sein kann und dass das Ruhm einbringen kann. ...

13. Juni 1881: Ich habe das Bild einer Bäuerin in Lebensgröße angefangen: sie steht an eine Hecke gelehnt und hat trockenes Holz unter dem Arm. ...

27. Juni 1881: ... Ich habe die Skizze eines Bildes für den Salon entworfen. Das Sujet reizt mich und ich brenne vor Ungeduld, es auszuführen.

6. Juli 1881: Ich habe mein Bild beendet, es ist besser als alles, was ich bisher gemacht habe, besonders der Kopf, den ich dreimal gänzlich umgeändert habe. Da ich aber nicht mit genügender Sorgfalt gezeichnet habe, so ist der Arm ein wenig kurz, und in der Stellung ist einiges linkisch. Diese Fehler sind unverzeihlich, da ich genügend Talent habe, um sie zu vermeiden. ...

Marie Bashkirtseff, Der Regenschirm, Öl auf Leinwand, 93 x 74 cm, 1883, Russisches Museum, St. Petersburg, Russland.



Der Fotograf Jo Albert²⁴

zu seiner Werkgruppe der „Antiportraits“

Als ich anfang mich verstärkt mit der Digitalfotografie zu beschäftigen, und ich schließlich meine analoge Kamera zunehmend zur Seite legte, interessierte mich vor allem ein Aspekt und das war die Konstruktion fotografischer Bilder. Vor der Kamera eine Situation zu inszenieren und durch die Entscheidung, was für den Betrachter zu sehen sein sollte und was nicht - dadurch bestimmte Aspekte herauszustellen und eine Situation oder eine Illusion zu erzeugen.

Eigentlich hatte ich von 1989 bis 1996 in

Marburg Malerei und Psychologie studiert und später von 2002



²⁴ <https://joalbert.wordpress.com/>; <https://www.rotmagazin.de/hypostasis/>;
<https://www.feuilletonfrankfurt.de/2015/10/25/jo-albert-hypostasis-fotografie-und-collage-im-ausstellungsraum-eulengasse/>;
<https://www.eulengasse.de/kunstler/joalbert/>;
https://www.atelierfrankfurt.de/portfolio_page/jo-albert/.

bis 2003 nochmal Malerei an der HFG in Offenbach. Ich war dabei an einen Punkt gekommen, an dem mich die Fotografie wieder mehr interessierte. Beim Fotografieren war man, mit zumindest einem Bein, erstmal in etwas Gegenständlichem, Konkretem; und es schien mir hier sehr viel leichter, mich in der



Fotografie den Menschen zuzuwenden. Für meine Arbeit war es außerdem immer wichtig, gesellschaftliche Vorgänge zu reflektieren und mein Erleben in einen anderen Zusammenhang zu stellen. Deswegen beschäftigte ich mich immer wieder mit Philosophie oder auch mit soziologischen, psychologischen Themen, um andere Perspektiven zu gewinnen.

Eines dieser Themen war natürlich Identität und hier war ich beeinflusst durch Michel Foucault, Jean Baudrillard und Ludwig Wittgenstein. Und fraglos hat das auch biographische Bezüge. Ich selber hatte, wie bestimmt auch viele andere, erlebt, wie abhängig Identität vom Zufall ist und von Menschen, die uns umgeben. Wie einem manchmal

Eigenschaften und eine bestimmte Persönlichkeit zugesprochen werden, aufgrund von Äußerlichkeiten oder einem Missverständnis und man sich dadurch dann verändert. Die Erfahrung, dass wir Identität nicht einfach besitzen, sondern, wie sie sich verändern und auch wegrutschen kann, durchzieht wahrscheinlich meine gesamte Arbeit.

Als ich aus der Kleinstadt Marburg in die Banken-Metropole zog, fielen mir natürlich die Bankerinnen und Banker auf, die das Stadtbild in Frankfurt zum Teil sehr bestimmten. Ihre Kleidung und ihr Auftreten als Business-Man und -Woman unterliegt strikten



Regeln und darüber wird ein Stück Identität inszeniert oder vielleicht zeigten sie auch nur eine Pseudoidentität. War das also

nur Outfit, nur Maskerade oder war es ein Teil der Persönlichkeit? Die Business-Menschen faszinierten mich, auch weil mir das Tragen eines Anzugs überhaupt nicht lag. Um sie zu fotografieren stellte ich einen Raum aus unterschiedlichen, zum Teil bemalten Flächen her, die den realen Raum durch einen poetischen Raum aus sich überlagernden Flächen ersetzten. Ich arbeitete mit Doppelbelichtungen. Für die Aufnahmen brachte ich die Personen aus ihrer aufrechten Haltung in die Hocke und gab ihnen Flächen in die Hand, die den Körper mit einer geometrischen Konstruktion, wie ein Gerüst oder wie Teile eines Rahmens, umgaben und durchzogen. Durch die Doppelbelichtung verwob sich das Material mit dem Körper. Die am Outfit als Business-Man/



-Woman erkennbaren Personen zeigen sich in den entstandenen Fotoarbeiten als fragmentiert und unvollständig zusammengesetzt. Damals hatte ich die Idee, dass es gelingen könnte, in den Aufnahmen ein bisschen hinter die Masken zu blicken und etwas vom wahren Selbst vor die Kamera zu bekommen. Meine Hoffnung erfüllte



sich nicht. Im Gegenteil: die Fotografien, die in der Serie "room" (2014-2015) entstanden waren, zeigten ein konstruiertes Bild, zufällige Konstellationen, in denen die jeweiligen Personen auftauchten, nur zum Teil sichtbar, immer irgendwie verdeckt und von Anderem überlagert. In den Bildern schien vieles in Bewegung, das Innere blieb aber unzugänglich.

Vielleicht muss ich an dieser Stelle kurz etwas zur Arbeitsweise sagen. Niedergeschrieben klingt es so, als ob ich sehr konzeptio-

nell vorgehe, aber eigentlich experimentiere ich sehr viel. Wenn bestimmte Rahmenbedingungen feststehen, experimentiere ich und verwerfe dann oft sehr viele Aufnahmen, bis mich ein Bild fesselt. Dann versuche ich zu verstehen, was mich ausgerechnet an diesem Bild interessiert - und so kam es, dass ich zwar von der Idee ausging, hinter "die Maske" blicken zu wollen, die künstlerische Arbeit führte mich aber stattdessen zu einer Reihe von Fotografien, die zeigten, dass "das Äußere", das wir von jemandem wahrnehmen, viel mit Zufall, Bewegung und Konstruktionen zu tun hat, und dass man eben nicht dahinter blickt.

Es schien mir also zunehmend aussichtslos, Menschen in einer Fotoaufnahme, einem Portrait, gerecht zu werden. Das, was man von jemandem sah, war immer zu oberflächlich und trügerisch. Verstärkt wurde das noch durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung, in Lightroom, Photoshop und anderen: Farben aufpeppen, Figuren raus- oder reinkopieren, Gesichter verändern, die Lippen größer, Flecken retuschieren, den Himmel austauschen... Es wurde quasi das Merkmal des digitalen Fotos, ein durch zahlreiche Programme und Eingriffe verändertes, „optimiertes“, aber kein "ehrliches" Bild zu sein.

Und dazu kam noch ein weiterer Punkt, das war damals die Verschärfung der rechtlichen Situation. Einige Fotos entstanden in "Events", ohne größere Vorgespräche, sondern: "wir machen ein Foto". Darunter waren manchmal Personen, von denen ich keine Adresse, keine Kontaktdaten hatte. Nach ein oder zwei Jahren, als plötzlich gefordert wurde, dass von jeder erkennbar abgelichteten Person eine Erlaubnis, zur Nutzung des mit ihr aufgenommenen Bildmaterials vorgelegt werden konnte, da waren die Leute für mich zum Teil nicht mehr auffindbar und rechtlich

durfte ich die Fotoarbeiten also eigentlich nicht mehr zeigen. Die Verträge, die ich von da an verwendete, waren einfache *Model-Release-Verträge*²⁵.

Ich verwendete diese Verträge vor allem, damit geregelt war, dass ich künstlerische Freiheit bei der Arbeit mit dem entstandenen Bildmaterial hatte. Außerdem klärte der Text darüber



auf, was die Nutzungsrechte am Fotomaterial einschloss, z. B., dass ich entstandene Arbeiten auch im Internet zeigen durfte, davon Einladungskarten oder Flyer mit Motiven bedrucken durfte etc. Was wichtig war, um nicht jedes Mal nachfragen zu müssen, bevor eine Einladungskarte gedruckt werden konnte oder ich meine Homepage aktualisieren konnte.

Entgegen meiner Befürchtung hatten die überwiegend meisten Menschen wenige oder gar keine Probleme mit diesen Verträgen. Es war ja eh klar, dass sie sich auf ein Kunstprojekt einlassen wollten. Ich erinnere keinen Fall, in dem mir jemand den

²⁵ Der Model-Release-Vertrag ist ein schriftlicher Vertrag, der die Vereinbarungen zwischen Modell und Fotograf festlegt.

Vertrag nicht unterschreiben wollte.

Ab 2013 entwickelte sich immer mehr die Idee zur Werkgruppe der "Antiportraits". Anstatt den Personen mehr gerecht zu werden, verzichtete ich jetzt zunehmend darauf. Längst war klar, dass es hinter den Masken nichts anderes gab, dass sich Zufall und Konstruktionen nur weiter fortsetzten.

Ich verabschiedete mich von der Idee des Portraits und versuchte nicht mehr hinter die Masken zu schauen und das Wesen einer Person zu finden und zu zeigen. Stattdessen wollte ich Menschen möglichst weitgehend zu einer Art Oberfläche werden lassen. Ich wollte Personen abbilden ohne in ihre Geschichte und ihre Befindlichkeiten einzutauchen und auf diese Weise wieder ein ehrlicheres Bild machen. Dazu bat ich die Personen vor der Kamera, für die Aufnahme ihren Kopf zu verhüllen oder zu bedecken. In mehreren Serien benutzte ich dazu ein Tuch aus grauem Anzugstoff oder wir verwendeten einfach den/das Sakko. Für "Hypostasis" (2015) arbeitete ich mit einem Tänzer, der für die Aufnahmen komplett mit einem Anzugstoff verhüllt war. Nur Schuhe, eine Anzughose und ein Aktenkoffer deuteten ein Thema, aber keine Identität an. Als Person war er in diesen Aufnahmen nicht mehr zu identifizieren. Unter dem Tuch zeichnete sich nur noch ein Teil des Körperumrisses ab - der Kopf, Arme und Beine, eine Körperhaltung. Es war schließlich eine recht kleine Gruppe von ernsthaft Kunstinteressierten, mit denen ich diese Aufnahmen machen konnte. Viele, die ich gerne fotografiert hätte, verloren sofort das Interesse, wenn ich erklärte, dass wir Fotos machen würden auf denen sie eigentlich nicht zu sehen sein würden. Auch für die Aufnahmen zu dieser Werkgruppe benutzte ich meistens einen Vertrag, obwohl dies

aufgrund der Verhüllung und der dadurch erfolgten Unkenntlichkeit, eigentlich nicht notwendig gewesen wäre. Aber damit waren die Bedingungen für die Aufnahmen klarer geregelt. Das entstandene Fotomaterial durchlief mehrere Auswahlprozesse, in denen ich begann Collagen, Figurengruppen und Konstellationen zu entwickeln. Ich experimentierte damit, wie lange eine



Person unter dem Stoff noch das Bild bestimmte, bzw. wo der Punkt war, an dem der "Actor" immer mehr hinter dem Stoff und den Tuch-Skulpturen verschwand. Zwischen 2015 und 2018 entstand diese größere Werkgruppe von Collagen in denen es schließlich immer mehr darum ging ein Individuum zu verbergen, anstelle es zu zeigen. *Jo Albert*²⁶

²⁶ Das © sämtlicher Fotoaufnahmen in diesem Beitrag liegt bei Jo Albert.

Bestandsschutz für Kunstwerke angesichts der geltenden Konkurrenz von geistigem und Sach-Eigentum (Art. 14 GG). Einige Überlegungen zur Handhabung im Rahmen der Schutzfristen²⁷

Künstler:innen befassen sich bereits seit Jahrhunderten mit Themen des Verfalls und der Zerstörung, verbunden mit den letzten Fragen: *Wer sind wir?* und *Wohin gehen wir?* Die entsprechenden Arbeiten rangieren unter dem Sujet *Eros und Thanatos*²⁸



Johannes de Castuo, Fresken in Sveti Trojica, Hrastovlje/Slowenien, 1490²⁹.

²⁷ Der Beitrag knüpft an Überlegungen in BiKUR 7-2/2023, S. 5 f., 42 ff. an.

²⁸ Die Thematik ist der Autorin vor vielen Jahren erstmals durch die hierauf konzentrierte Künstlerin Isolde Klaunig bewußt geworden, s. BiKUR 1-4/2023, S. 5, Fn 1. Eros und Thanatos gehen auf die Forschungen zu Lebens- und Todestrieben von Sigmund Freud, Erich Fromm, Melanie Klein u.a. zurück, erfassen aber gleichfalls mythische Bedeutungen.

²⁹ Eigene, in zwei Teilen bearbeitete Fotos von 1980, die Namensnennung folgt einem in Hrastovlje erworbenen Laporello; vgl. zu der Freskenmalerei

und kulminieren in Arbeiten in der Tradition des Totentanzes. Es lässt sich an die Fresken in der Wehrkirche Sveti Trojica in Hrastovle/Slowenien denken, in dem vom Bettler bis zum König und Bischof allen das demutgebietende gleiche Schicksal bevorsteht. Und, es ist u. a. an die *Basler Totentanztradition* seit dem 15. Jhdt. zu denken, der neben einer moralischen auch eine satirische Funktion zugeschrieben wird³⁰. Selbst das phänomenale Alterswerk von Jean Tinguely, der *Mengele Totentanz* von 1986/87, ist auf diese Tradition zurückzuführen. Es wird heute im Tinguely-Museum in Basel mit seinen sämtlichen 18 Figuren ausgestellt³¹. In diesen Figuren vereinen sich die im Eros liegenden Kreativkräfte mit Symbolen zerstörerischer gesellschaftlicher Fehlentwicklungen. Tinguely's Skulpturengruppe ist entstanden aus verkohlten Balken, versengten Eisenteilen, Knochen und bis zur Unkenntlichkeit deformierten Geräten und Landmaschinen. In der Folge eines verheerenden Brandes eines Bauernhofes in der Nachbarschaft des Ateliers. Ein Blitzeinschlag hatte den Brand ausgelöst. Der Gestank verbrannter Tiere, eine Landmaschine der Firma Mengele³², eine Herzoperation am eigenen

in der Kirche auch online: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Sakralbauten/Slowenien/Hrastovlje_Wehrkirche.

³⁰ Sophie Oosterwijk, „DIE TIEF VERANKERTE FANTASIE VOM TOD“ DIE GESCHICHTE UND DAS WESEN DES TOTENTANZES IM EUROPA DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE, in: MUSEUM TINGUELY, MENGELE TOTENTANZ JEAN TINGUELY, Katalog, Basel 2017, S. 42-49 [bes. S. 46].

³¹ S. die Website des Museum Tinguely: <https://www.tinguely.ch/>.

³² Die Landmaschinenfirma Mengele aus Günzburg gehörte der Familie des ärztlichen Kriegsverbrechers von Auschwitz Josef Mengele, s. dazu Sven Keller, MÖRDER, MYTHOS, MASCHINE. DER TÄTER MENGELE, in: Katalog, a.a.O. [Fn 23], S. 50-53.

Leib zwischen Leben und Tod hatten auf Tinguely wie eine Initialzündung gewirkt³³. Ein „Reichtum ikonografischer Verweise“ deutet u.a. auf eine „korrumpierte häusliche Idylle“, auf ein „Folterinstrument“ als „sinnlose Extension einer gewalttätigen Maschinerie“, auf „Tinguelys Aversion gegen die Scheinheiligkeit des Katholizismus“, auf das „Unpolitische“ in *Der Fernseher*, in *Die Gemütlichkeit* und in *Die Schnapsflasche*, die „für den passiven Konsum von Information und Unterhaltung, für den individuellen Rückzug ins Private oder für die Meinungsbildung am Stammtisch“ stehen, also für „Mechanismen, die Ausgrenzung in Gang setzen können und damit Populismus und Totalitarismen durch Ignoranz begünstig(en)“³⁴. Künstler:innen schaffen selbst aus Müll Neues, legen damit u.U. den Finger auf tödliches Wirken in gesellschaftlichem Handeln, mitunter auch durch eine inszenierte Zerstörung eigener Artefakte³⁵. Aus einem Ausdruck der Lebendigkeit im Interesse von Lebendigkeit. Wie anders aber wirkt künstlerisches Handeln, wenn Bildwerke als Symbole in den Dienst von Menschenverachtung und Rassismus gestellt worden sind, wie dies, beginnend vor 90

³³ Margret Hahnloser im Gespräch mit Jean Tinguely, in: Katalog, a.a.O. [Fn 23], S. 56-61.

³⁴ Roland Wetzel, DER MENGELE TOTENTANZ. EIN SPÄTES HAUPTWERK JEAN TINGUELYS, in: Katalog, a.a.O. [Fn 22], S. 16-19 [17 f.].

³⁵ Auch Tinguely hat zu diesem Instrument gegriffen, als er im Herbst 1961, also in einer Zeit weltpolitischer Verwerfungen, im Park des Louisiana Museums in Humlebaek bei Kopenhagen die Zerstörungsaktion *Étude pour une fin du monde No.1* inszenierte; zusammen mit Niki de Saint Phalle hatte er dazu fünf große und einige kleinere Elemente aus Schrott, Gips, Dynamit und Feuerwerken, teils weiß bemalt, teils mit Aluminiumfolie umwickelt, zusammengebaut, und in einem Pleinair-Spektakel mit Sprengstoff explodieren lassen; s. den Plan im Centre Pompidou in Paris online: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9n4dey>.

Jahren, im Nationalsozialismus oder nun in aktuelleren Bildern geschehen ist, die Juden mit Raffzähnen, Schweinerüsseln und SS-Runen zeigen. In der Geschichte der Kunst hat es immer auch Künstler:innen gegeben, die sich durch Anpassung bis hin zur Selbstaufgabe in den Dienst autoritärer, politischer Macht/Ideologien gestellt haben³⁶. In den 1980er Jahren kam in Bezug auf solche Werke der Begriff der „Entmachtung von Kunst“³⁷ auf. Gemeint war das Bedürfnis, Werke, besonders aus Architektur und Bildhauerei, die im öffentlichen Raum die Symbolwirkung des zerstörerischen Systems des Nationalsozialismus fortsetzen, in Zeiten der Demokratie für das öffentliche Bewusstsein als systemwidrig zu kennzeichnen und möglichst funktional auf eine Nutzung in musealen Räumen zu begrenzen. Der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin kommt bis heute in-soweit eine wichtige Bedeutung zu, aktuell mit der Ausstellung *MACHT RAUM GEWALT. Planen und Bauen im Nationalsozialismus*. Diese befasst sich mit den „rassistischen Inklusions- und Exklusionspraktiken“, die „ideologisch und propagandistisch hoch aufgeladen“, „bestimmen, wer wie leben

³⁶ S. dazu z. B. Wolfgang Schuster, Kunst Macht Architektur, in: Magdalena Bushart, Bernd Nicolai und Wolfgang Schuster (Hrsg.), *ENTMACHTUNG DER KUNST. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung. 1920 bis 1960*, Berlin 1985, S. 44-54; Wolfgang Pehnt, Die Dienstbarkeit der Kunst, in: a.a.O., S. 55-60; Martin Damus, Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch in der skulpturalen Auffassung, in: a.a.O., S. 119-140, und Christine Fischer-Defoy, Widerstehen – überleben – mitgestalten – selbstgestalten. Zur Bildhauerausbildung 1933-1945, in: a.a.O., S. 141-155; vgl. auch BiKUR 6-1/2023, S. 92-96.

³⁷ S. Vorwort der Herausgeber zu Magdalena Bushart, Bernd Nicolai und Wolfgang Schuster (Hrsg.), *ENTMACHTUNG DER KUNST. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung. 1920 bis 1960*, a.a.O. [Fn36].

durfte – und wer wie sterben musste“³⁸. In dieselbe Richtung weist die Forschung u.a. am DHM³⁹ und am Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg⁴⁰. Nicht alle der herausgehobenen und im öffentlichen Raum nicht nur im musealen Kontext fortbestehenden Artefakte sind eindeutig in die Straftatbestände der Verbreitung und Verwendung von Symbolen und Parolen aus der Zeit des Nationalsozialismus und von verbotenen Neonazi-Organisationen (§§ 86, 86a, 130 StGB) einzuordnen. Die Sozialadäquanzklausel kommt nicht zum Tragen, die von Strafe nur freistellt, wenn die Darbietung der staatsbürgerlichen Aufklärung, der Wissenschaft, der Berichterstattung über Vorgänge des Zeitgeschehens, der Geschichte oder ähnlicher Zwecke dienen (§ 86 (3) StGB). Bei manchen fehlt es auch am politischen Willen zu einer entsprechenden Einordnung⁴¹. Wenn es um einen Bestandsschutz von Werken der bildenden Kunst im Rahmen der urhebergesetzlichen Schutzfrist

³⁸ Die Ausstellung dauert bis zum 16.7.2023, online:

https://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=65069.

³⁹ Vgl. dazu bereits BiKUR 6-1/2023, S. 92 ff.

⁴⁰ Siehe die Website des Dokumentationszentrums:

<https://museen.nuernberg.de/umbau-dokuzentrum/zeppelinfeld/einfuehrung/>.

⁴¹ S. die Beispiele in Wolfgang Brauneis und Raphael Gross (Hrsg.), Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik, Katalog zur Ausstellung im DHM vom 27. August bis zum 5. Dezember 2021, München u.a. 2021, oder die Ereignisse um einzelne Werke des globalen Südens etc. auf der documenta 2022. Kunst, die, wie durch die stets von Künstler:innen dominierte Deutsche Akademie der Künste zu DDR-Zeiten vertreten, stets im Widerspruch zu normativen Stilvorstellungen war, wird von solchen Überlegungen niemals betroffen sein. Vgl. dazu z.B. Uta Grundmann, Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft, 06.09.2012: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr/55784/die-ddr-kunst-im-kontext-von-geschichte-politik-und-gesellschaft/>

geht, dann sind, u.a. solche schwierigen standortbezogenen Skulpturen/Plastiken von Bildhauern wie Arno Breker, Richard Scheibe und Josef Thorak oder Gemälde/Kunst am Bau *im öffentlichen Raum* von Künstlern wie Hermann Kaspar und Werner Peiner betroffen, deren vornehmlich männliche Urheber noch keine 70 Jahre verstorben sind. Das gilt für Werke im Eigentum der öffentlichen Hand wie in privater Hand. Erfasst werden alle Werke von Künstler:innen, die solche Symbole auch noch nach dem Untergang des Regimes produziert haben und erst nach 1953 verstorben sind.

Anders gelagert sind Konfliktlagen zu Bestandsschutzfragen, wenn es um funktionale Interessenskonflikte im öffentlichen Raum geht, die aus Aspekten der Befriedigung anderer Bedürfnisse⁴² als solchen visueller Meinungskundgabe und ihrer Wahrnehmung folgen, z. B. solche bau- oder verkehrsrechtlicher Art. Auch hier ist zwischen öffentlichem und privatem Eigentum zu unterscheiden.

Nochmals anders sehen Konfliktlagen zu Bestandsschutzfragen aus, wo es um Bildwerke geht, die ausschließlich im privaten Rahmen, in Wohnräumen oder Gärten, zur Darbietung kommen, also in Räumen, in denen private Geschmacksfragen vorherrschen.

Was ist mit Bestandsschutz für Bildwerke gemeint?

Der Begriff des Bestandsschutzes stammt aus dem öffentlich-rechtlichen *Bau- und Umweltrecht* und steht in einem inhaltli-

⁴² S. hierzu bereits BiKUR 7-2/2023, S. 6 f. mit Beispielen zur Einrichtung von öffentlichem Nahverkehr.

chen Zusammenhang zur Eigentumsgarantie⁴³ (Art. 14 GG). Bestandsschutz besagt, dass eine formell⁴⁴ und materiell⁴⁵ rechtmäßig errichtete oder seit längerem in Einklang mit dem Bau-recht bestehende bauliche Anlage *zum Schutz des Eigentümers* auch dann nicht durch bauaufsichtliche Maßnahmen angegriffen werden darf, wenn sich das Recht ändert. Geschützt wird die aktuelle Form einer bestehenden Baute, sofern sie funktions-gerecht nutzbar ist, bei ihrer Errichtung den Bauvorschriften entsprach und seitdem fortdauernd genutzt worden ist. Als sol-che darf die bauliche Anlage auch instandgesetzt werden⁴⁶. Den Erhalt und die Nutzung beschränkende Anordnungen dürfen vom Staat in solchem Fall nur unter sorgfältigster Abwägung der beteiligten Interessen erfolgen. Auch im privatrechtlichen Arbeitsrecht⁴⁷ ist das Institut des Bestandsschutzes bekannt. Es schützt das Vertrauen in einen einmal erreichten Status als Ar-beitnehmer. Unter Bestandsschutz⁴⁸ ist also ein Recht zu ver-stehen, das Rechtsverhältnisse, die bereits vor nachteiligen ge-setzlichen/vertraglichen Neuregelungen bestanden haben, unver-ändert auch dann fortbestehen lässt, wenn sie in der Gegenwart nicht mehr bestehen sollen. Einen entsprechenden Vertrauens-schutz können Urheber grundsätzlich auch beanspruchen.

⁴³ Das Institut des Bestandsschutzes ist von der Rechtsprechung zunächst aus der Eigentumsdogmatik entwickelt worden

⁴⁴ Es liegt die Erteilung einer Baugenehmigung vor.

⁴⁵ Der Bau entspricht den baurechtlichen Anforderungen an Bauplanung und Bauordnung.

⁴⁶ BVerwG, Urteil vom 18.10.1974, IV C 75.71, online:

⁴⁷ § 613a BGB: und § 1 (1) KSchG:

⁴⁸ Auch Bestandssicherung, Bestandsgarantie, Besitzstandswahrung, Besitz-standsschutz, grandfathering im Englischen.

Im *Urheberrecht* ist für das geistige Eigentum sogar explizit eine Art von Bestandsschutz geregelt. Die Schutzfrist von 70 Jahren nach dem Tod von Urheber:innen (§ 64 UrhG) greift jedenfalls, wenn das physische Bildwerk, mindestens aber ein Vervielfältigungsstück noch vorhanden ist. Bildkünstler:innen können dann unter Nachweis ihres Anspruchs über Ob und Wie der Darbietung des Werkes verfügen (§§ 11 ff. UrhG), sich in Verteidigung ihrer persönlichen und geistigen Interessen gegen Entstellungen und andere Beeinträchtigungen des Werkes wehren (§ 14 UrhG) und über dessen wirtschaftliche Verwertung entscheiden. Im Sinne der Einheit der Rechtsordnung liegt es auf der Hand, dass nicht nur Sacheigentümer:innen, sondern auch Urheber:innen für ihr geistiges Eigentum einen Bestandsschutz beanspruchen können. Geistiges Eigentum ist mit Blick auf die Funktion künstlerischer Artefakte kein minderes Eigentum. Einschränkungen können nur nach Maßgabe einer Interessensabwägung im Geiste des Grundgesetzes erfolgen.

Die Bedeutung der Funktion von künstlerischen Artefakten

Im Rahmen einer Interessensabwägung im Einzelfall sind die Funktion und der aktuelle Respekt vor dieser Funktion ohne Zweifel von essentieller Bedeutung im Leben von Kunstwerken. Die Funktion bestimmt die Bedeutung im Sinne der grundgesetzlich geschützten Kunst- und Meinungsfreiheit (Art. 5 Abs. 3 und 1 GG). Der Streit darum, ob Kunst/ein Kunstwerk überhaupt eine Funktion hat⁴⁹, ist zu vernachlässigen. Er entspinnt

⁴⁹ Hierzu z. B. Amrei Bahr, Funktionen der Kunst, in: Kulturelle Bildung online, Erscheinungsjahr 2013/2012, abrufbar unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/funktionen-kunst>.

sich aus Einordnungen von Kunst, die anderen Kategorien folgen. Die Bedeutung der Funktion ergibt sich aus dem, was eine Funktion eines Kunstwerkes im Sinne des Grundgesetzes überhaupt sein kann, also unter der Überschrift der Meinungsfreiheit und in einem Atemzug mit der Wissenschaftsfreiheit: ein Erkenntnis- und ein Kommunikationsgrundrecht. Die Funktion betrifft das, was ein Werk für Schöpfer:innen im Erkenntnisprozess und für Rezipient:innen und/oder Konsument:innen im Wahrnehmungs- und Gebrauchskontext ist (Art. 5 Abs. 3 i.V.m. Art. 5 Abs. 1 GG). Wo es im rechtlichen Sinne um Kognition und Kommunikation geht, kann es nicht auf einen biologischen, anatomischen, morphologischen oder mathematischen Funktionsbegriff ankommen. Im Zentrum stehen notwendig ein ästhetisch-kognitiver und ein ästhetisch-linguistischer Begriff. Diese beiden Begriffe sind diejenigen, die das gesellschaftliche Interesse an Kunst als rechtlichem Schutzgut begründen. Es geht um die Wandlung eines Zustandes des Nichtwissens, Nichtverstehens oder Nichtkönnens in einen solchen des Wissens, Verstehens oder Könnens und es geht um die Aufgabe und Leistung sprachlicher Zeichen, d. h. die semantischen, syntaktischen und stilistischen Aufgaben von Sprachzeichen bzw. Symbolen⁵⁰, als welche jeder gezeichnete, gemalte, geschnittene, geschlagene, inszenierte oder performte Strich, Punkt oder Bewegungsabschnitt zu verstehen ist, in aller Komplexität. Darin liegt das geistige Eigentum (Art. 14 GG), das in Konkurrenz

⁵⁰ Vgl. dazu Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch, 9., vollständig neu bearb. Aufl., Tübingen 1992, Stichwort: Funktion.

zu Sacheigentum treten kann, wenn diese beiden auseinanderfallen⁵¹.

Die Bedeutung der Bestandsfähigkeit von Bildwerken

Es liegt auf der Hand, dass Artefakte, deren Zerstörung zur künstlerischen Inszenierung gehört, nicht Gegenstand von Bestandsschutzfragen sein können. Ein anderes gilt für diejenigen Erscheinungen, die auf mangelnde Pflege oder auf Umwelteinflüsse zurückzuführen sind und Pflichten der Sacheigentümer aus dem Entstellungsverbot (§ 14 UrhG) auslösen. Diese Pflichten dienen der Abwendung von Beeinträchtigungen und folglich dem Erhalt des Bestandes von Werken.

Die Bedeutung der Auflage und des Gebrauchszwecks

Bildwerke, die in Auflagen in den Verkehr gelangen, unterliegen typischerweise geringeren Anforderungen an die Erhaltung des Einzelstückes als Unikate oder Werkstücke, die nicht reproduzierbar sind. Betroffen sind Werke der Gebrauchskunst. Die Bestandsschutzfrage konzentriert sich auf das Modell, die Platte oder die Aufzeichnungen. Gefahren unterliegt Kunst am Bau. Eigentümer:innen des Baus können aus wirtschaftlichen Erwägungen daran interessiert sein, durch bauliche Veränderungen eine weitreichendere Nutzung zu erreichen und Werke beseitigen wollen. Aufgrund technischer oder bauordnungsrechtlicher Anforderungen an die Gebäudenutzung können Eigentümer:innen gezwungen sein, Kunst am Bau zu verändern, zu versetzen oder zu entfernen⁵².

Helga Müller

⁵¹ Dazu bereits BiKUR 7-2/2023, S. 42 ff.

⁵² Zu Einzelheiten s. BiKUR 8-3/2023, S. 60 ff.

Der Bildhauer Niklas Klotz⁵³ über seine Erfahrungen mit verschiedenen Auftraggebern und der Öffentlichkeit

Ich möchte in diesem Beitrag über meine Erfahrungen mit zwei Aufträgen für Kunst im öffentlichen Raum bzw. am Bau berichten. Schon während meines Studiums kam ich durch die Freundschaft zu einem Architekten und einige Ausschreibungen für Studierende mehrfach mit dem Thema Kunst im öffentlichen Raum in Berührung. Viele dieser Wettbewerbsarbeiten wurden am Ende leider nicht realisiert. Aber ich habe durch meine Teilnahme an diesen Wettbewerben viele Dinge gelernt.

Das Julius-Otto-Denkmal in Dresden

Der erste Wettbewerb, den ich gewonnen habe, und nach dem ich den Entwurf auch realisieren durfte, war die Wieder-Aufstellung des Julius-Otto-Denkmal in Dresden im Jahr 2010. Schon die Ausschreibung war in sich widersprüchlich. Einerseits wollte die Stadt ein gegen Ende des zweiten Weltkrieges eingeschmolzenes Denkmal möglichst genau wieder aufbauen lassen. Und andererseits sollte das Denkmal eindeutig gegenwärtig sein. Was mich aber an dem historischen Denkmal, welches nur noch auf Fotos existierte, am meisten störte oder

⁵³ Niklas Klotz studierte von 1992 bis 1997 Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Von 1998 bis 1999 war er Meisterschüler bei Eberhard Bosslet, ebenfalls an der HfBK in Dresden. Nachdem er 13 Jahre in Frankfurt lebte und arbeitete, ist er inzwischen in Wien künstlerisch tätig.



Julius-Otto-Denkmal, An der Kreuzkirche, Dresden, 2010, Gustav Kietz (1886), erneuert und durch Chorjungen ergänzt von Niklas Klotz (2010), Foto Helga Müller

sogar provozierte, war die Darstellung von vier Chorknaben unterhalb der monumentalen Büste des in Dresden bekannten ehemaligen Chorleiters Julius Otto. Die etwa lebensgroßen Chorknaben in Bronze vermittelten mir den Eindruck großer Heiterkeit. So, als bestünde das Leben in einem Knabenchor nur aus der Freude am Singen. Ich hatte im Gegenteil bei Auftritten des heutigen Dresdner Kreuzchores oft den Eindruck, dass vor allem die jüngeren Mitglieder ihr „privilegiertes“ Leben im Chor mit vielen Reisen und der großen öffentlichen Anerkennung nicht so genießen können. Nicht nur die uniformierenden Anzüge, sondern auch das ganze Setting bei den Auftritten, ließ mich eher die Enge der Institution spüren. Ich sah dabei eher das einzelne Kind, welches auch Dinge in Frage stellt. Aufgrund dessen entschloss ich mich zu den heiteren historischen Chorknaben einen eher nachdenklichen Jungen in der gegenwärtigen Uniform des Chores hinzuzufügen. Diese Hinzufügung sollte auch in einem anderen Material und farbig sein, weil mir Bronze als Material schon sehr „besetzt“ erschien. Mit der farbigen Fassung hoffte ich meiner statischen und melancholischen Figur doch etwas Heiteres und Bewegtes zu geben. Obwohl die Jury meinem Vorschlag bzw. Entwurf eindeutig den Zuschlag gegeben hatte und ich den Auftrag zur Realisierung bekommen hatte, wird die zusätzliche Figur bis heute von Seiten der Institution „Kreuzchor“ in Frage gestellt. Sie entspräche nicht dem Bild, wie der Chor sich wahrnimmt und gesehen werden möchte. Die Darstellung vermittele eher ein negatives Image: „Das ist nicht unser Chor“. Erschwerend für die Akzeptanz von dieser Seite kommt hinzu, dass der Dresdner Kreuzchor inzwischen als Marke aufgebaut und somit auch professionell vermarktet wird.



Nichtsdestotrotz hat die Skulptur inzwischen auch viele Anhänger in der Stadt. Ein Pfarrer der benachbarten Kreuzkirche, welcher nicht zur Institution des Chores gehört, fand im Jahr 2017, die Figur könne doch in klein nachempfunden und als Auflage angefertigt, in der Kirche zum Verkauf angeboten werden. Mit viel Enthusiasmus übernahm er die Initiative und beauftragte einen erzgebirgischen Kunsthandwerker mit der ersten Auflage in bemaltem Holz. Als die ersten Exemplare fertig waren, plante er ein erstes Event zur öffentlichen Präsentation und lud mich dazu ein. Ich hörte zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal von dem Projekt und war einigermaßen überrascht und verärgert. Den Beteiligten war bis dahin scheinbar

überhaupt nicht bewusst, dass es sich hierbei um eine Urheberrechtsverletzung handelte. Sie waren im Gegenteil davon überzeugt, mir einen Gefallen zu tun. Schließlich würden sie meine Skulptur würdigen und bekannter machen. Und wenn ich das wünschte, würden sie mir einen Teil des Gewinns abtreten. Dass mir die kunsthandwerkliche Kopie in Holz eventuell nicht gefallen könnte, und dass ich gerne von Anfang an in das Projekt eingebunden gewesen wäre, hat sie total überrascht. Aber sie haben dann verstanden, dass sie einen Fehler gemacht haben. Und die produzierten Figuren wurden zurückgezogen. Der Pfarrer hat sich dann später noch einmal bei mir gemeldet, ob ich für die Idee einer solchen Auflage von der Skulptur vor der Kirche noch zu gewinnen sei. Wir könnten die Figur ja nach

meinen Vorstellungen anfertigen lassen. Ich ließ daraufhin tatsächlich zwei Prototypen in Bronze gießen und bemalte diese. Inzwischen hatte aber die Institution „Kreuzchor“ Wind davon bekommen und wollte unbedingt verhindern, dass diese Figur, welche nicht ihren Vorstellungen entspricht, als Auflage in Dresden angeboten wird. Auch wenn das Chormangement damit nicht im Recht war, hatte ich alle Lust daran verloren, die Edition in Dresden anzubieten. Die beiden kleinen Chorknaben befinden sich inzwischen bei Frankfurter Kunstsammlern.

*Hoher Bruder in Frankfurt am Main*⁵⁴

2016 kamen die Mönche des Frankfurter Kapuziner-Klosters am Liebfrauenberg auf mich zu, ob ich Lust hätte und mir vorstellen könnte, für eine Nische an der Fassade ihres Klosters eine Skulptur des „Heiligen Franziskus“ anzufertigen. Allerdings sei die Person des Heiligen dermaßen komplex, dass ich unbedingt sehr viel Zeit für die Recherche und die Konzeption der Skulptur einplanen solle. Eigentlich sei der „Povere“ niemals von dieser Welt gewesen und sein Leben und Wirken erst nach vielen Jahren des Studiums vollauf verständlich. Ich begann also mit der Recherche. Und, es eröffnete sich mir ein völlig neues Universum. Ein Mensch, der bis in die heutige Zeit eine enorme Wirkung und Ausstrahlung hat, der gleichzeitig Künstler, Philosoph, Wanderprediger und Ordensgründer war, um nur einige

⁵⁴ Vgl. dazu auch LiebfrauenBrief vom 26. November 2016, Nr. 776, S. 3, online Archiv:

http://www.liebfrauen.net/upload/Liebfrauenbrief/Archiv%20der%20Ausgaben/Ausgabe_776.pdf.



Frankfurt am Main, Schärfengässchen 3, Eingang zum Kapuziner Kloster Liebfrauen mit der Skulptur von Niklas Klotz, Hoher Bruder, Foto Helga Müller. Es fehlt leider ein Schild an der Pforte, das den Urheber nennt.



Niklas Klotz, Hoher Bruder, 2016, Foto Helga Müller

Bezeichnungen für seine Handlungen zu benennen zu versuchen⁵⁵. Sein Verständnis von Gott, von der Welt und den Men-

⁵⁵ Bei einem meiner Gespräche mit den Brüdern stellte ich fest, dass viele der überlieferten Handlungen des heiligen Franziskus von Assisi eigentlich auch Performance-Kunst sein könnten. So, wie er diese plante, wie diese dann auf die Menschen wirkten und was er damit erreichen wollte. Die Mönche pflichteten mir bei. Sie waren auch der Meinung, dass dieser Heilige ebenso als Künstler gesehen werden könne.

schen geht über den katholischen Glauben (so wie ich diesen, als in der DDR aufgewachsener Agnostiker, kannte) hinaus und schließt sämtliche Formen von Religion mit ein, obwohl er ein bekennender Katholik war. Anthropozentrismus, Tier-Ethik, Gleichberechtigung, Kolonialismus, die Folgen jeglicher Ausbeutung und viele andere dieser eigentlich erst jüngst populär gewordenen Themen haben diesen Menschen im Mittelalter der Überlieferung nach schon umgetrieben. Gleichzeitig soll ihn eine große Toleranz ausgezeichnet haben. Seine Willensstärke und die gleichzeitige Fragilität, in welche sich Franz von Assisi durch seine Handlungen immer wieder begeben hat, galt es irgendwie in eine Form zu bringen. Ich wollte ihn auf keinen Fall als Heiligen in die Nische stellen. Er sollte eher die Nische verlassen, so wie er als Mensch alle Gewissheiten in Frage gestellt und sein komfortables Leben hinter sich gelassen hat, als Fragender, als Suchender. Wichtig schien es mir auch, ihn trotzdem klar und bestimmt darzustellen. Deswegen wählte ich frontal eine symmetrische Körperhaltung.

Seitlich wirkt die Skulptur dagegen statisch instabil. So, als könnte sie nach vorne kippen. Franziskus brachte sich mit vielen seiner Aktionen selbst oft in prekäre Situationen, wo er sich durch Nacktheit oder unbewaffnet gegenüber einem Wolf bewusst verletzlich zeigte.

Die Zusammenarbeit mit den Brüdern/Mönchen war bei diesem Auftrag hilfreich und konstruktiv. Im Gegensatz zu vielen anderen Auftraggebern waren sie sehr am Austausch und der Kommunikation interessiert. Sie hatten natürlich ihre Vorstellungen von der Skulptur und versorgten mich mit umfangreichem

Material. Sie waren aber auch offen und bereit für Neues. Ursprünglich war ihr Wunsch, dass der Heilige nackt, wie bei vielen seiner Aktionen abgebildet würde, weil Franziskus auch jeglichen Besitz ablehnte und die Dinge, die er verwendete – selbst das Wasser, das er trank –, nur als Leihgabe, als Teil eines großen Kreislaufes betrachtete.

Ich versuchte anfangs diesem Wunsch nachzugehen, weil ich die Argumente nachvollziehbar und logisch fand. Aber unser Blick auf die Nacktheit hat sich gewandelt und meine Entwürfe eines unbedeckten Heiligen funktionierten nicht. Sie wirkten entweder wie bekannte klassische Vorbilder aus der Kunstgeschichte oder sie thematisierten das Nacktsein zu sehr. Bei einer Diskussion über meine verschiedenen Entwürfe für die Skulptur konnte ich dann die Brüder vom Entwurf eines bedeckten Franziskus überzeugen, welcher mir auch am passendsten erschien.

Fazit

Schon im Vorfeld der Realisierung haben sich bei den beiden Projekten Dresden und Frankfurt ganz unterschiedliche Positionen der Auftraggeber abgezeichnet. Während bei der Stadt Dresden das Grünflächenamt mein Ansprechpartner war, welches jedes noch so kleine Detail in der Ausführung vertraglich regelte und vor allem auf technische Details sehr genau achtete, waren beim kirchlichen Auftraggeber die Hausherrn die Ansprechpartner. Die Brüder, welche zum Teil auch selbst künstlerisch publizistisch tätig sind, waren eher am künstlerischen Prozess interessiert.

Niklas Klotz



Niklas Klotz, Hoher Bruder, Ausschnitt, 2016, Foto mit Zoom-Funktion des Smartphones Helga Müller

Das urheberrechtliche Entstellungsverbot als Beseitigungs- und Vernichtungsverbot (§ 14 UrhG)

Dass die Veränderung von Bildwerken in ihrer Erscheinung wie in ihrer vom Urheber gewollten Darbietung per se gegen das urheberrechtliche Entstellungsverbot verstoßen kann und Handlungspflichten (Tun oder Unterlassen) eines Sacheigentümers auslöst, ist heute kaum noch ein Streitpunkt. Das Übermalen von Teilen eines Wandfreskos ist eine unzulässige Veränderung, die zu unterlassen ist⁵⁶. Schon im Jahr 1912 vertrat das Reichsgericht die Ansicht, dass dort, wo es zu einem „Zwiespalt zwischen dem Urheberrecht des Künstlers und dem Eigentumsrecht des Besitzers des Kunstwerkes“ kommt, „grundsätzlich das Urheberrecht nicht unbeschadet des Eigentumsrechts, das Eigentumsrecht nur unbeschadet des Urheberrechts ausgeübt werden“ darf. Allerdings meinte das Reichsgericht in Widerspruch zu der hier vertretenen Ansicht noch in einem Nebensatz, dass der Eigentümer eines Bildwerks in dem Augenblick, in dem sich sein Geschmack ändert oder er aus irgendwelchen Gründen des Werks überdrüssig geworden ist, dieses nicht nur seinem und anderer Anblick durch Beseitigung aus den genutzten Räumen entziehen, sondern „wohl auch“ völlig vernichten dürfe. Er greife dadurch nicht in die künstlerische Eigenart des fortbestehenden Werkes bzw. in das Urheberpersönlichkeitsrecht des Künstlers ein. Tatsächlich durchbricht diese Ansicht das Urheberpersönlichkeitsrecht massiv. Dieses ist nicht an einen wirt-

⁵⁶ Reichsgericht, Urteil vom 08.06.1912, Rep. I. 382/11, abgedruckt in: RGZ 79, 397 ff. – Felseneiland mit Sirenen, online:

[https://de.wikisource.org/wiki/Reichsgericht - Felseneiland mit Sirenen](https://de.wikisource.org/wiki/Reichsgericht_-_Felseneiland_mit_Sirenen).

schaftlichen Wert eines Werkes gebunden und geht auch nicht verloren, wenn für das physische Werk ein Entgelt gezahlt worden ist. Das Reichsgericht argumentierte jedoch noch, der Künstler, der das Werk zu Eigentum veräußert und dafür *in der Regel* ein Entgelt empfangen hat, müsse von vornherein mit diesem möglichen Schicksal seines Werkes rechnen. Doch, wie kann das sein, wenn Urheberpersönlichkeitsrechte nicht übertragbar sind, was heute unstrittig ist, und das geistige Eigentum eines Bildwerkes ohne dessen visuelle Wahrnehmbarkeit tatsächlich schwerlich realisiert werden kann? Dass Bestands- und Integritätsinteresse von Bildkünstler:innen, die nicht lediglich performativ arbeiten, ist unausweichlich an die Physis des Werkes gebunden. Das Bestands- und Integritätsinteresse ist dabei nicht nur in Beziehung zum Gesamteindruck des Werkes im Wirkungsbereich der Kunstfreiheit zu denken, sondern zugleich in Beziehung zur Stellung des einzelnen Werkes in der prozessualen Schöpfungsdynamik des Werkbereichs⁵⁷. Das ist ein Aspekt, der trotz des absoluten Schutzes eben der Dynamik des Schöpfungsprozesses durch den absoluten Schutz des Werkbereichs der Kunstfreiheit erst langsam in Rechtsprechung und juristische Lehre hineingefunden hat. Und das, obgleich schon lange anerkannt ist, dass die Schöpfungsdynamik des besonderen Schutzes bedarf, im individuellen Interesse zur Meidung persönlicher Blockaden und im kollektiven Interesse zur Entwicklung der Kultur. Ohne Anbindung eines Erfinders an den

⁵⁷ In diesem Gedanken der Verbindung des urheberrechtlich geschützten Werkes mit der Dynamik des prozessual fortdauernden Schöpfens und Schaffens bringt, folgt die Autorin der Künstlerin Isolde Klaunig, BiKUR 1-4/2023, S. 5 Fn 1, die dies bereits vor 30 Jahren immer wieder betont hat.

Stand älterer Erfindungen ist Erfinder:innen der Vergleich verunmöglicht, aus dem heraus neue Wege gefunden werden. Jede Reproduktion eines physischen Unikates ist ein bloßes *aliud*. Die Ausübung des Werkzugangsrechts (§ 25 UrhG) bezieht sich aus gutem Grund vor allem auf Originale.

Die vom Reichsgericht in die Welt gesetzte Auffassung, dass Sacheigentümer auch das Recht zur Vernichtung erlangen, hat sich im Recht der Bundesrepublik unreflektiert gehalten, während das Urheberrecht der DDR schon längst einen anderen Ansatz verfolgte. Im Falle drohender Vernichtung hatten Künstler:innen dort Rückkaufsrechte (§ 43 URG)⁵⁸. Das Werkzugangsrecht war im Absatz davor⁵⁹ in einen unmittelbaren Kontext zum Verkauf des Originals gebracht. Die Vernichtung, also die Tötung einer Selbstmitteilung von Künstler:innen, die noch in der Dynamik von Schöpfungsprozessen stehen, als etwas zu betrachten, das keine wesentliche Beeinträchtigung darstellt⁶⁰, widerspricht der Einheit der Rechtsordnung. Eine Analogie zu den Straftatbeständen des Tierschutzgesetzes, in denen

⁵⁸ § 43 Eigentum an Original und Werkstück (4) Droht dem Original des Werkes durch Verhalten seines Eigentümers eine Gefährdung oder Vernichtung, so steht dem Urheber ein Rückkaufsrecht zu dem Zeitwert zu. Online: https://beck-online.beck.de/?vpath=bibdata/komm/WandtkeBullingerUrhRKO_3/ges/Dummy1/cont/WandtkeBullingerUrhRKO.Dummy1.htm.

⁵⁹ a.a.O. [Fn 55] ... (3) Der Eigentümer des Originals eines Werkes ist verpflichtet, dem Urheber auf sein Verlangen Zugang zu seinem Werk zu gestatten.

⁶⁰ So z. B. auch noch implizit LG München I, Urteil vom 08.12.1981, 7 O 17562/79 - Hajek ./ ADAC, NJW 1982, 655 ff.; OLG Schleswig, ZUM 2006, 426 f.; LG Leipzig, GRUR-RR 2012, 273 f. – Kulturpalast.

die Tötung ohne vernünftigen Grund und die Zufügung von Schmerzen gleichwertig sind (§ 17)⁶¹, drängt sich auf.

Erstmals durch eine Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes aus dem Jahr 2019 zur Erhaltung von Installationen in einem musealen Kontext ist in der Rechtspraxis anerkannt worden, dass die Vernichtung als der schwerste Fall der Beeinträchtigung im Sinne des Entstellungsverbots anzusehen ist⁶². Ist eine Vernichtung die schwerste Beeinträchtigung im Sinne der Verbotsnorm des Urheberrechts (§14), dann bedarf es, sollte man meinen, besonderer Vorkehrungen zum Schutz von Urheber:innen, die im Verletzungsfall Schadensersatzansprüche auslösen. Solche machte auch die klagende Künstlerin in den vorstehend genannten Sachen gegen den Träger des Museums geltend, nachdem ihre – gemäß vertraglicher Vereinbarung – permanent angebrachten Installationen im Zuge von Umbauarbeiten entfernt und nicht reinstalliert worden waren. Doch sie scheiterte damit. Durch die neue Rechtsprechung hat jetzt zwar eine Abwägung der beteiligten Interessen zu erfolgen, des Sacheigentümers, mit seinem Eigentum nach eigenen Wünschen zu verfahren, auf der einen Seite und der Träger:innen des geistigen

⁶¹ § 17 TierSchG: Mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe wird bestraft, wer 1. ein Wirbeltier ohne vernünftigen Grund tötet oder 2. einem Wirbeltier a) aus Rohheit erhebliche Schmerzen oder Leiden oder b) länger anhaltende oder sich wiederholende erhebliche Schmerzen oder Leiden zufügt.

⁶² BGH, Urteil vom 21.02.2019, I ZR 98/17 – HHole; NatHalie Braun Barends gegen Kunsthalle Mannheim - <http://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&nr=94479&pos=0&anz=1>; BGH, Urteil vom 21.02.2019, I ZR 99/17 HParadies; NatHalie Braun Barends gegen Kunsthalle Mannheim; BGH, Urteil vom 21.02.2019, I ZR 15/18; im Anschluss an OLG Karlsruhe, Urteil vom 26.04.2017, 6 I 92/15.

Eigentums am Bestand des Werkes auf der anderen Seite, sei es aus Kriterien, die den schöpferischen Prozess im Werkbereich betreffen, sei es aus Kriterien, die die Integritätsinteressen im öffentlichen Wirken betreffen. Systematisch unterstellt die vom BGH vorgenommene Interessensabwägung jedoch im Werk noch lebender schöpferischer Künstler:innen immer noch eine tote Sache, für die als geistiges Eigentum nicht einmal solche Schutzrechte bestehen, wie sie sogar für eine solche bauliche Anlage Gesetz sind, die formell und materiell rechtswidrig errichtet worden ist. Hier gibt es zwar auch verhältnismäßige Beseitigungsanordnungen. Die Abrissbirne darf allenfalls bei Gefahr im Verzug ohne jede Vorankündigung zur Anwendung gebracht werden. In der Beseitigung zur Durchsetzung des Bauordnungsrechts wird selbst dann ein schwerwiegender Eingriff gesehen, wenn es sich um eine *illegale* bauliche Anlage handelt. Die Abbruchverfügung erfordert eine Gesetzesgrundlage in den Bauordnungen der Länder, eine vorherige Anhörung (§ 28 VwVfG) des betroffenen Eigentümers, eine formelle oder materielle Bauordnungswidrigkeit und eine Verhältnismäßigkeit der Verfügung. Der betroffene Bürger hat die Möglichkeit, Widerspruch einzulegen (§§ 68 ff, VwGO), eine Anfechtungsklage zu erheben (§ 42 VwGO) und zur Abwehr eines Sofortvollzugs einstweiligen Rechtsschutz zu beantragen (§ 80 VwVfG). Nicht so Künstler:innen, die legal Kunst im/am Bau installiert haben. Einstweiliger Rechtsschutz ist rechtzeitig oft nicht zu erlangen. Die Argumentation der Rechtsprechung mit der Wahrung der Ethische(n) Richtlinien für Museen des International Council of

Museums (ICOM)⁶³ geht an der Sache vorbei. Dennoch ist die Einordnung der Vernichtung als stärkste Form der Beeinträchtigung als ein Etappensieg zu bewerten. Sie muss Auswirkungen auch auf Kunstwerke haben, die nicht orts- oder standortbezogen innerhalb eines Gebäudes installiert worden sind oder an eine Fassade eines Gebäudes montiert oder aufgemalt worden sind. Ich meine damit sämtliche beweglichen Werke im Privatbesitz, gleichgültig ob Gemälde, Zeichnung, Lithographie, Skulptur oder Plastik. Der Respekt vor der Schöpfung gebietet es, dass Künstler:innen vor einer Vernichtung kontaktiert werden und ihnen die Gelegenheit gegeben wird, das betroffene Werk zurück zu nehmen. Werke, die vernichtet werden sollen, weil sich der Geschmack von Eigentümer:innen verändert hat oder diese keine anderweitige Nutzung erkennen, werden von solchen Eigentümer:innen offenkundig als wertlos angesehen. Die Einschätzung von solchen Eigentümer:innen kann sich von derjenigen von Urheber:innen deutlich unterscheiden. Die Rückgabe kann Künstler:innen daher allenfalls einen noch vorhandenen Materialwert kosten, wo ein solcher überhaupt anzunehmen ist. Einen Materialwert haben etwa Skulpturen und Plastiken aus wieder verwertbaren Metallen, Plastiken oder Holzmaterialien. Verbrauchte Farben und Leinwände haben keinen eigenen Materialwert mehr.

Helga Müller

⁶³ Die Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM vom 04.11.1986, einstimmig angenommen in Buenos Aires, Argentinien ergänzt am 06.07.2001 in Barcelona, Spanien, und revidiert am 08.10.2004 in Seoul, Korea, bilden die Grundlage der professionellen Arbeit von Museen und Museumsfachleuten, online abrufbar unter: https://icom-deutschland.de/images/Publikationen/Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf.

Der Tonkünstler Arno Lindemann zum vergessenen Bildkünstler Heinrich Fischer (1898-1978)

Seit seinem Tod sind 45 Jahre vergangen, seit dem Ende des „Tausendjährigen Reiches“ 78 Jahre, ohne dass der Künstler Heinrich Fischer einen angemessenen Platz in der Kunstgeschichte erhalten hat. Heinrich Fischer gehört zu jener „verloren gegangenen Generation“, die gerade dabei war ihre künstlerischen Möglichkeiten auszuloten, als ihre Entwicklung brutal zerschlagen wurde. Die Nazis konnten die Bewegung zwar nicht völlig aufhalten, doch sie bewirkten, dass ein Großteil dieser Künstler – darunter Heinrich Fischer – nicht ihrer Bedeutung gemäß gewürdigt und beachtet wurden und werden.

Es war in der Galerie Rosenberg in Offenbach, als ich zum ersten Mal Ende der 1980er Jahre vor einem Bild von Heinrich Fischer stand. Ich war eingefangen von der Ausdruckskraft dieses Malers. Ich stand vor einer der Liegenden aus den 1970er Jahren: Da liegt nicht einfach eine Frau. Sie scheint nahezu auf nichts zu liegen. Es ist gesetzt, wie Bettina Kneller im Main-Echo⁶⁴ es beschrieben hat, dass es „gälte aus der Tiefe die Persönlichkeit eines Menschen zu formen“. Die Liegende wirkte auf mich eher hingeworfen als liegend und drückt für mich bis heute ein wesentliches Moment der Situation von Frauen aus. Es war für mich Anlass, mehr über diesen Künstler erfahren zu wollen und zu ihm zu recherchieren.

⁶⁴ Bettina Kneller, Heinrich Fischer, Main-Echo von 1988, nähere Fundstelle nicht mehr bekannt. .



Heinrich Fischer, *Liegende*, Öl auf Leinwand, 51 x 66 cm, ca. 1970, im Eigentum des Autors

Heinrich Fischer wurde 1898 als Sohn eines Porzellanmalers in Aschaffenburg geboren. Nach dem Tod seines Vaters verließ er trotz guter Noten die Schule und begann eine kaufmännische Lehre in einer Kleiderfabrik, da die finanzielle Situation der Familie angespannt war. 1918 besuchte er die Kunstgewerbeschule in Würzburg. 1920 – 1921 gelangte er an die Kunstakademie in München in die Klasse von Peter Holm⁶⁵ und an die Hans-Hofmann-Schule für Bildende Kunst⁶⁶. 1923 hatte er ein eigenes

⁶⁵ Peter Holm (1890-1963), dänischer Maler.

⁶⁶ Eine der ersten Schulen für moderne Kunst, gegründet 1915 in München. Leiter war der Maler Hans Hofmann (1880-1966). Er übersiedelte 1932 in die Vereinigten Staaten, wurde dort zu einem der einflussreichsten Kunstlehrer

Meisteratelier in der Kunstgewerbeschule Hamburg, Eine Studienreise führte ihn 1923 – 1924, zusammen mit seiner Frau, nach Spanien, Portugal, Südamerika und Paris.



Heinrich Fischer, *...übertrage ich die Befugnisse*, Öl auf Holz, 40 x 50 cm, 1933, Stadtmuseum München, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Kirchberger vom Stadtmuseum München, Abbildung aus: Sina Hofmann-Ginsburg (Hrsg.), *Eine deutsch-jüdische Künstlerfamilie. Mit einem kunstwissenschaftlichen Beitrag von Karla Bilang, Teetz 2005, S. 143*

und gilt heute als wesentliches Bindeglied zwischen der Kunst Wassily Kandinskys (1866-1944) und den Vertretern des Abstrakten Expressionismus. S. Historisches Lexikon Bayerns, online:

<https://hdbg.eu/glossare/eintrag/hans-hofmann-schule-fuer-bildende-kunst/2097>.

Die Nationalsozialisten versuchten ihn zu vereinnahmen. Er widersetzte sich jedoch. So wurde sein künstlerisches Schaffen 1936 als entartet eingestuft⁶⁷. Wegen seiner jüdischen Ehefrau, der Künstlerin Elsa-Bertha Fischer-Ginsburg, wurde Heinrich Fischer aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen. Danach verwüstete eine Nazi-Horde sein Atelier im Schloss, das ihm der bayerische Staat zur Verfügung gestellt hatte, und beschmierte und vernichtete viele seiner Bilder.

Ab diesem Erlebnis arbeitete Heinrich Fischer als kaufmännischer Angestellter und war nach seinem Umzug nach Frankfurt am Main zuletzt Prokurist bei Haniel im Osthafen. Er malte nur noch nachts oder in seiner Freizeit, stellte aber nicht mehr aus. 1978 starb er bei einem Verkehrsunfall in Frankfurt am Main.

In seinen Anfängen an der Kunstgewerbeschule Würzburg arbeitete Heinrich Fischer noch sehr naturalistisch. Seine Zeichnungen erreichen in ihrer Genauigkeit oft Fotoqualität. In der Hans-Hofmann-Schule erhielt er wichtige weitere Impulse für seine künstlerische Entwicklung. Hans Hofmann⁶⁸ „trat nicht als der große Meister auf, dem die Schüler nacheiferten, sondern als Vermittler moderner Methoden der Bildgestaltung.

⁶⁷ Quelle inkl. dem Schreiben auf S. 70: Peter Ruthenberg (Hrsg.), Heinrich Fischer. Gemälde und Grafik 1919-1978, Hamburg-Frankfurt 1988, Beiträge zur Geschichte der >Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann<, München 1915-1932: Vol. 4.

⁶⁸ Hans Hofmann emigrierte 1933 in die USA und gründete in New York die *Hans-Hofmann-School of Fine Arts*. Er wurde zu einem Mitbegründer des abstrakten Expressionismus.

Der Präsident
der Reichskammer der bildenden Künste

Berlin W 35, den 1. OKT. 1936
Blumeshof 8
Telefonnummer: B 1 Rufloch 9271
Postfachkonto: Berlin 144430

Offenseiden: IV M 6299

(On der Titelmast anzuheben)

Herrn
Heinrich Fischer
Aachaffenburg
Schillerstr. 11

Einschreiben.

Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Verhältnissen begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken. Sie erfüllen somit nicht die Voraussetzung für eine Mitgliedschaft bei der Reichskammer der bildenden Künste

Auf Grund des § 10 der ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1.11.1933 (RGBl. I, S. 797) schließe ich Sie mit Wirkung vom 15.5.36 aus der Reichskammer der bildenden Künste, Fachgruppe Maler und Graphiker, aus und unterzage Ihnen die weitere Ausübung des Berufes als Maler und Graphiker:

Das auf Ihren Namen lautende Mitgliedsbuch M 6299 der Reichskammer der bildenden Künste wollen Sie umgehend an mich einschicken.

Im Auftrag
gez. M a i



Beiglaubigt:
J. Müller

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	Sch	Sp	St	T	U	V	W	X	Y	Z
Familien- und Vorname: Fischer		Stand, Beruf oder Gewerbe: Malen	Geburtsort und -Ort: Tag: 22. November 1871 Mond: Aschaffenburg		Relig. K.		Eltern des Ehemannes: Heinrich Fischer, geb. am 11. 11. 1834 in Hamburg, ledig, Kaufmann										Karte											
I. Ehefrau: Sina Hofmann		Geburtsort und -Ort: Tag: 15. Juni 1871 Mond: Aschaffenburg		Relig. K.		I. Eheschließung: 6. 3. 88 in Hamburg										Karte												
II. Ehefrau:		Geburtsort und -Ort:		Relig.:		II. Eheschließung:										Karte												
Familienstand: verh.		Staatsangehörigkeit: Bayern		Heimat am 31. XII. 1915: Aschaffenburg										Bürgerrecht: 1. 1. 1909														
Erstmals zugezogen am von: gebürtl. Frau		Aufenthaltsverhältnisse der letzten Jahre: gebürtl. 1871 in Aschaffenburg, 1872-73 in Würzburg, 1874-75 in Würzburg, 1876-77 in Würzburg, 1878-79 in Würzburg, 1880-81 in Würzburg, 1882-83 in Würzburg, 1884-85 in Würzburg, 1886-87 in Würzburg, 1888-89 in Würzburg, 1890-91 in Würzburg, 1892-93 in Würzburg, 1894-95 in Würzburg, 1896-97 in Würzburg, 1898-99 in Würzburg, 1900-01 in Würzburg, 1902-03 in Würzburg, 1904-05 in Würzburg, 1906-07 in Würzburg, 1908-09 in Würzburg, 1910-11 in Würzburg, 1912-13 in Würzburg, 1914-15 in Würzburg										Legitimationsnummer: 1170098																
Tag	Mon.	Jahr	Strasse	Haus-Nr.	Tag	Mon.	Jahr	Strasse	Haus-Nr.	Tag	Mon.	Jahr	Strasse	Haus-Nr.														
12.	7.	13	Straße 36	15	7.	13	Frankfurt a. M., Gießenstr.	11	11.	13	13	13	13	13														
10.	11.	13	Mühlbühlweg (Aschaff.)	15	11.	13	13	13	13	13	13	13	13	13														
10.	11.	13	13	15	11.	13	13	13	13	13	13	13	13	13														
1.	9.	13	Hellendamm	15	9.	13	13	13	13	13	13	13	13	13														
24.	5.	14	Dr. Dingeldey'sche	15	5.	14	13	13	13	13	13	13	13	13														
			Bele. Anzeigung	15			13	13	13	13	13	13	13	13														
Unterschrift am: 11. 11. 13										Fischer																		

Meldebe-
scheinigung
von
Heinrich
Fischer in
Aschaffen-
burg.

Quelle:
Stadtarchiv
Aschaffen-
burg

Gerade das machte den Schülern Mut zum Experimentieren und zum Finden ihrer künstlerischen Eigenart; er sei, so Arnold Fiedler, ein fabelhafter Pädagoge gewesen, der die Individualität seiner Schüler in jeder Weise gefördert habe und in seinem eigenen Kunstschaffen ganz zurückgetreten sei⁶⁹. An der Hans-Hofmann-Schule lernte Fischer auch seine spätere Ehefrau Elsa-Bertha Ginsburg kennen. Diese vermittelte ihm großstädtische Anregungen aus Hamburg und Berlin. Laut seiner Tochter Sina, selbst Künstlerin, hatte ihre Mutter wichtigen Anteil an der Entwicklung der eigentlichen Abstraktion ihres Vaters.

Ein wichtiges Element der Hans-Hofmann-Schule waren die Gespräche der Schüler über Fragen der Kunst. Bei diesen Gesprä-

⁶⁹ Sina Hofmann-Ginsburg: Eine deutsch-jüdische Künstlerfamilie, Teetz 2005, S. 188.

chen ging es oft um Fragen der Abstraktion. Cezanne, die Kubisten und alte Meister waren in der Diskussion. Hofmann wurde gewahr, wie seine Tochter beschreibt, dass ein Bild immer nur einen Teilaspekt des abgebildeten Gegenstandes darstellt, die bestimmte Art, wie dieser den Künstler bewegt, wie er das Objekt anschaut und hinterfragt und damit den Betrachter zu Fragen anregt.

Diese Vorgehensweise erinnert mich an *Ernst Bloch*. In *Subjekt Objekt* heißt es zu *FRAGEN*, „Auch aus nichts wird etwas. Aber es muß in ihm zugleich angelegt sein. So lässt sich keinem etwas geben, was er nicht vorher hat. Mindestens als Wunsch, sonst wird das Gereichte nicht als Geschenk empfunden. Gefragt muß es gewesen sein, wenn auch nur in einem dunklen Gefühl. Nichts wirkt als Antwort, was nicht vorher gefragt gewesen ist. Daher bleibt so viel Helles ungesehen, als wäre es nicht da.“⁷⁰

Schon in den 30er Jahren begann Heinrich Fischer, ein *Sujet*, z. B. das Bildnis seines Malerfreundes Marquart, mehrmals auszuarbeiten. Er experimentierte mit unterschiedlicher Farbgebung und mit Varianten der Auflösung des Gegenstandes zur Abstraktion. Ruthenberg schreibt „tatsächlich ist es reizvoll diesem Bild die ersten der – allerdings viel späteren – Bilder der `Woman` Serie von Willem deKooning gegenüberzustellen. Es zeigt sich, daß Fischer auf der Höhe seiner Zeit, ja ihr um zehn Jahre voraus war“⁷¹. Diese Serien setzte Fischer auch nach dem

⁷⁰ Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt*, Frankfurt 1972, Kapitel Fragen, S. 17.

⁷¹ Ruthenberg, a.a.O. [Fn 67].

Krieg fort. Von den Liegenden gibt es ca. 200 Varianten, die übrigen 19 Serien in je 11 – 80 Exemplaren.

Abstraktion als Verfahren zum Eigentlichen des Gegenstandes in der Beziehung zum Betrachter vorzudringen, erinnert mich an den Hegelschen Begriff „aufheben“.

Bei Fischer zielt das Bild nicht einfach auf eine Abbildung. Es geht vielmehr um die Frage, wie wir etwas wahrnehmen bzw. um die Beziehung zwischen dem Künstler und dem Objekt und zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter. Seine Kunst ist dadurch ein Politikum, wenngleich nur ein einziges Bild mit deutlichem Bezug auf Tagesgeschehen erhalten ist, das Bild *...übertrage ich die Befugnisse* von 1933. In der Mitte des Bildes ein sich auflösender Kopf, links Flammen; die Gestalten insgesamt zerfahren und diffus; die Szenerie düster und bedrohlich. Martha Engel berichtet, dass Heinrich Fischer in seiner Berliner Zeit viele politische Bilder gemalt habe⁷².

Seine Vorgehensweise weckt in mir Assoziationen zu Rilkes Versen aus der 4. Elegie: „Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz,/ist schon des Andern Aufwand fühlbar. Feindschaft/ist uns das Nächste. Treten Liebende/nicht immerfort an Ränder, eins im anderen,/die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat/Da wird für eines Augenblickes Zeichnung/Ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,/daß wir sie sähen; denn man ist sehr deutlich/mit uns. Wir kennen den Kontur/des Fühlens nicht; nur was ihn formt von außen“.

⁷² In: Sina-Hofmann-Ginsburg, a.a.O. [Fn 69], S. 196.

Sina Hofmann schreibt dazu „...die farbliche Delikatesse und der Nuancenreichtum eines Bildes ist kein Kriterium zur Bewertung als Kunstwerk, da der Ausdrucksgehalt, der [der] äußeren und inneren Wirklichkeit entnommen ist, einen überzeugenderen Bewertungsmaßstab darstellt als derjenige, der in erster Linie vom Sinn für das Dekorative bestimmt wird. Das trifft dann zu, wenn Kunst mehr sein soll als Zimmerschmuck, nämlich Ausdruck des Humanen in einer Zeit der Naturzerstörung“⁷³.

Ein Teil meiner Recherchen betraf auch die Bildrechte. Im Verzeichnis der VG Bild bin ich nicht fündig geworden. Die einzige mir bekannte Tochter – sie hatte mich vor Jahren anlässlich des Kaufs meiner *Liegende(n)* von Heinrich Fischer besucht – war leider schon verstorben. Im Stadtarchiv Aschaffenburg fand ich den Namen einer mit der Familie von Heinrich Fischer eng befreundeten Familie. Über diese erhielt ich eine Adresse der Schwiegertochter und fand damit eine Telefonnummer. Frau Fischer vermittelte mich weiter an Heinrich Fischers Tochter Therese, die im Rheinland wohnt. Ich hatte mit ihr ein sehr informatives Telefonat. Sie machte mich auf das Buch ihrer Schwester aufmerksam und bedauerte, daß sie nur ein Exemplar besäße, sonst würde sie mir eines schicken. Ich rief im Verlag an, erfuhr, dass noch 15 Exemplare existieren und konnte somit eines erwerben. Dabei stellte sich heraus, daß die Nachkommen von Heinrich Fischer davon ausgehen, die Bildrechte lägen bei den jeweiligen Eigentümern der Bilder. *Arno Lindemann*

⁷³ Sina Hofmann-Ginsburg, a.a.O. [Fn 69], S. 104,

Urheberpersönlichkeits- und Verwertungsrechte bei Verkauf des Originals eines Bildwerkes (§ 44 UrhG)

Es braucht Mut, um als Bildkünstler:in bei Verkauf des Originals eines Werkes, bei Malerei regelmäßig eines Unikats, darauf zu bestehen, einen schriftlichen Vertrag abzuschließen. Es braucht Kenntnisse davon, dass dies bei Bildwerken, bei denen es um die Übertragung des Sacheigentums am physischen Werkstück (§ 929 BGB) geht, erforderlich ist, um Rechte vorzubehalten. Ohne nachweisbaren Vorbehalt gehen nach der gegenwärtigen Gesetzeslage wichtige Rechte verloren. Der Verkauf kann bei Auslieferung des Werkes an eine Gemeinde vor Abschluss des Vertrages laut Rechtsprechung sogar durch konkludentes Handeln zustande kommen⁷⁴, so dass Künstler:innen keine Möglichkeit zur Anbringung von Bedingungen bleiben. Beim Auftrag einer Werkleistung zur Fertigung von Fotografien besteht aber kein Eigentumsverschaffungsanspruch an den Negativen⁷⁵.

§ 44 UrhG⁷⁶ entzieht im Fall des Verkaufs des Originals wichtige Rechte. Absatz 1 enthält nur einen gewissen Schutz. Ein Nut-

⁷⁴ OLG Frankfurt, Urteil vom 25.06.2013, 11 U 94/12 – Isolde Klaunig gegen Stadt Frankfurt zum Portrait des früheren Oberbürgermeisters Rudi Arndt (amtierende Oberbürgermeisterin Petra Roth), online:

<https://www.rv.hessenrecht.hessen.de/bshe/document/LARE190016919>.

⁷⁵ AG Essen, Urteil vom 31.10.1988, 12 C 562/88, online:

http://www.justiz.nrw.de/nrwe/lgs/essen/ag_essen/j1988/12_C_562_88urteil19881031.html.

⁷⁶ § 44 UrhG: (1) Veräußert der Urheber das Original des Werkes, so räumt er damit im Zweifel dem Erwerber ein Nutzungsrecht nicht ein. (2) Der Eigentümer des Originals eines Werkes der bildenden Künste oder eines Lichtbildwerkes ist berechtigt, das Werk öffentlich auszustellen, auch wenn

zungsrecht, d. h. ein Recht zur Nutzung des Werkes im Sinne der Verwertungsrechte, also durch Vervielfältigung, Verbreitung, Ausstellung, Sendung, Wiedergabe durch Bildträger etc. (§§ 32 ff. i.V.m. §§ 15 ff. UrhG) erwirbt ein Käufer im Zweifel nicht, stillschweigend nur, wenn der Vertrag dieses zum Gegenstand hat. Der Kauf eines Bildes oder einer Skulptur zielt typischerweise auf eine visuelle Nutzung durch den privaten Käufer oder auch auf eine Darbietung im privaten oder öffentlichen musealen Raum oder am Bau. Der zukünftige Eigentümer eines Kunstwerks erwirbt dieses in der Regel – anders der gewerbsmäßige Händler – zu dem Zweck, sich an dem Besitz zu erfreuen und den ästhetischen Eindruck, den das Werk hervorzurufen geeignet ist, auf sich und auf andere, die bei ihm verkehren, wirken zu lassen⁷⁷. Darüber hinausgehende Nutzungsrechte, wie Abdrucke in Katalogen, Werbebroschüren etc., müssen explizit erworben werden, es sei denn, sie unterliegen der sog. Panoramafreiheit (§ 59 UrhG)⁷⁸ oder es geht um Vervielfältigungen zum privaten Gebrauch und sonstigen eigenen Gebrauch (§ 53 UrhG) aus den Schrankenbestimmungen zum Urheberrecht. Der Erwerb sollte schriftlich vereinbart werden.

Tückisch ist Absatz 2. Im Hinblick besonders auf das Urheberpersönlichkeitsrecht der Erstveröffentlichung (§§ 12, 6 UrhG⁷⁹)

es noch nicht veröffentlicht ist, es sei denn, daß der Urheber dies bei der Veräußerung des Originals ausdrücklich ausgeschlossen hat.

⁷⁷ So bereits RG vom 08.06.1912 - Felseneiland mit Sirenen – s. S. 60, Rn 53.

⁷⁸ Vgl. dazu in diesem Heft, S. 88 f. zur Rechtsprechung.

⁷⁹ § 12 UrhG: (1) Der Urheber hat das Recht zu bestimmen, ob und wie sein Werk zu veröffentlichen ist. (2) Dem Urheber ist es vorbehalten, den Inhalt seines Werkes öffentlich mitzuteilen oder zu beschreiben, solange weder das

und das nur unzureichend geregelte Recht auf Darbietung eines Werkes durch Ausstellung. So als ob Maler:innen, Bildhauer:innen, Fotograf:innen oder sonstige bildende Künstler:innen immer mit der öffentlichen Darbietung durch Ausstellung einverstanden wären, gleichgültig ob sie ihr Werk bereits selbst veröffentlicht hatten, und gleichgültig in welchem Kontext und auf welche Weise es ausgestellt wird, wird das Recht ohne nachweisbaren, also schriftlichen Vorbehalt entzogen. Die Integritätsinteressen von bildenden Künstler:innen werden schlichtweg ignoriert. Ausstellungen bewirken aber, dass ein Werk in der Öffentlichkeit bekannt wird, auch wenn es nicht zu den Werken gehört, denen der/die betroffene Künstler:in Bedeutung für die Öffentlichkeit beimisst. Ausstellungen ermöglichen Entstellungen (§ 14 UrhG) und wecken wirtschaftliches Interesse an einem Weiterverkauf, ohne dass Urheber:innen im Rahmen ihres Folgerechts (§ 26 UrhG) informiert und beteiligt werden. Es droht ohne schriftlichen Vorbehalt in einem Vertrag also ein Verlust der Kontrolle eigener Rechte und der eigenen Rechte. *Helga Müller*

Werk noch der wesentliche Inhalt oder eine Beschreibung des Werkes mit seiner Zustimmung veröffentlicht ist. § 6 UrhG: (1) Ein Werk ist veröffentlicht, wenn es mit Zustimmung des Berechtigten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist. (2) 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 Künste gilt auch dann als erschienen, wenn das Original oder ein Vervielfältigungsstück des Werkes mit Zustimmung des Berechtigten bleibend der Öffentlichkeit zugänglich ist.

Martin Lange⁸⁰ – Praktiziertes Aktzeichnen

Gemalt und gezeichnet habe ich schon als Kind sehr gerne, ausgewählte Zeichnungen von damals finden sich heute noch in einem alten Aktenordner. Diesen hatte meine Mutter in weiser Voraussicht angelegt und einige meiner frühen „Werke“ mit Informationen zu Datum und Titel versehen. Sonst wüsste ich heute wohl nicht mehr, was ich damals, kindlich unbedarft, zu Papier gebracht hatte, zu Papier, das wie in den 1960ern üblich, oft gebraucht war, wie Rückseiten bedruckter Bögen oder nicht mehr benötigte Tabellenblätter. Künstlerische Vorbilder waren mein Vater, der selbst sehr gut zeichnete, und mein Großvater, der zeichnete, Gedichte dazu verfasste oder auch in Öl malte.

In meiner Jugend hielt ich eigene Erlebnisse zeichnerisch fest, im jahreszeitlichen Ablauf, und sehr gerne auch Szenen mit Personen aus Romanen - ich war ein leidenschaftlicher Bücherwurm - oder aus Kinofilmen, darunter auch Wimmelbilder von Menschen im Schwimmbad oder aus anderen Szenen des täglichen Lebens. Durch die Anforderungen von Beruf und Familie wurde das zeichnerische Schaffen jahrelang unterbrochen. Andererseits zeichnete ich von Berufswegen immer noch als Naturwissenschaftler. Dabei eignete ich mir ein analytisches Erfassen von Details an. Die Fotografie als Medium kam später dazu. Nach Erreichen des Ruhestands sind die alten Leidenschaften wieder aufgeflammt. Ich zeichne jetzt wieder regelmäßig, unter anderem an der Freien Kunstakademie Frankfurt, die mir Raum

⁸⁰ MLange1@gmx.de.

zur Selbstverwirklichung in künstlerischen Dingen und auch Gelegenheit zum Austausch mit Gleichgesinnten bietet.



© Martin Lange, Rote Luise, Digitale Zeichnung, Format Quadrat, 5-2023

Als nicht-professioneller Künstler schätze ich besonders die Möglichkeit, unabhängig von kommerziellem Druck oder zeitlichen Vorgaben frei und gelöst agieren zu können. Nach Experimenten mit Fotografie, Video, Bildhauerei und anderen Kunstformen konzentriere ich mich momentan auf die Akt-

zeichnung. Mich fasziniert der menschliche Körper in der ursprünglichen Form und in seinen Facetten. Dabei reizt mich die Kürze der Posen des Modells, die zum schnellen Sehen und Zeichnen zwingen.



© Martin Lange, Das Mädchen mit den Perlenohrringen, Digitale Zeichnung, Format Quadrat, 5-2023



© Martin Lange, Schöne Füße, Farbstift auf blauem Karton, DIN A5, 1-2023

Oft stelle ich fest, dass längere Posen nicht unbedingt zu besseren Ergebnissen bei meinen Zeichnungen führen. Hingegen funktionieren spontane und direkte Zeichnungen gut und sind für mich auch sehr zufriedenstellend. Im Gegensatz zur Aktfotografie erlaubt mir die Zeichnung einen Bruch und eine reizvolle Entfernung von der Realität. Gerne verwende ich dabei Stilmittel, wie perspektivische Verkürzung, Verschiebung und Verschmelzung nicht zusammengehöriger Körperteile sowie andere Übertreibungen in Linie, Farbe und Form - ich nenne das „morphen“.

Oft versuche ich mit schneller klarer Außenlinie die Form zu finden und zeichne oft mit Kugelschreiber, Brushpen oder Filzstift auf recht glattem Papier. Das führt in den meist dreistündigen Zeichen-Sessions zu recht „viel Papier“ und Ausschuss, was ich durch das eher kleine DinA4-Format und gelegentlich auch DinA5-Skizzenbücher in Grenzen zu halten versuche. Andere Formate wie DinA3 oder Zeichen-Techniken mit Graphit oder Kohle sind bei mir derzeit selten zu finden. Als Gegenpol zu meinen comic-haften Zeichnungen mit teils krassen „outlines“, versuche ich mich auch in zarten Aquarellen. Diese unterlege ich gerne mit einer leichten Vorskizze mit einer wasserlöslichen Farbe in schwarz, blau oder grün, die dann mit wenigen Aquarellfarben, wie ocker, rot, gelb, orange, übermalt wird. Hier findet sich dann gegenüber meinen Stift-Zeichnungen ein eher zarter, suchender und andeutender Stil.

Als dritter Malstil kommt nun seit einiger Zeit auch zunehmend die digitale Zeichnung hinzu. Diese habe ich für mich gefunden, als während der Pandemie die öffentlichen Zeichenabende und life drawings zwangsläufig ausfallen mussten. Ich nutzte diese

Zeit, um mich mit Tablet und Zeichen-Software in die für mich neue Technik einzuarbeiten.

Selbst bei einer Beschränkung auf das Sujet des Aktes scheint mir das Thema generell noch eine Menge Aufgaben zu stellen. Da gibt es noch eine Reihe von Dingen, an denen ich arbeiten und feilen möchte. So habe ich mir vorgenommen, künftig mehr wegzulassen als explizit auszuführen. Dies erlaubt dem Betrachter mehr an eigenen Ideen und Suchen in das Bild zu stecken, statt etwas komplett serviert zu bekommen. Es geht mir darum, mehr nur anzudeuten, mehr Raum zu lassen und damit mehr eigene Interpretation des Betrachters zuzulassen.

Abgesehen vom Aktmodell selbst erfasse ich in der Zeichnung manchmal auch andere Teilnehmer oder das Ambiente des Ateliers. Das möchte ich noch weiter ausbauen. Auch einfache und schnelle Druckverfahren, wie die Monotypie sollen ergänzend dazu kommen.

Seit einiger Zeit poste ich ausgewählte Zeichnungen und Fotografien auf Instagram. Damit stelle ich mich einerseits dem Feedback einer kleinen Zahl treuer Follower. Andererseits habe ich die Möglichkeit, unterwegs Teile meines Werkes wie in einem kleinen Katalog zu präsentieren.

Als geborener Frankfurter, der in Stockstadt am Rhein wohnt, kehre ich regelmäßig in meine Geburtsstadt zurück, um die Kunstaussstellungen und Museen zu besuchen. Besonders anregend fand ich zu Beginn des Jahres die Ausstellung der Arbeiten des Malers Carl Theodor Reiffenstein (1820-1893), der mit seinen faszinierend feinen und chronistisch exakten Zeichnungen das Frankfurt des 19. Jahrhunderts dokumentierte.

Martin Lange



© Martin Lange, Der Blick nach oben, Aquarell auf Papier, DIN A4, 7-2022

Internationale Gesetzestexte

zum Verbot der Entstellung und Beeinträchtigung eines Werkes

Italien – Schutz des Urheberrechts, Gesetz vom 22.04.1941 Nr. 633⁸¹

Art. 18

Das ausschließliche Bearbeitungsrecht ist das Recht, das Werk in allen von Artikel 4 vorgesehenen Formen zu ändern, zu bearbeiten und umzuarbeiten. Der Urheber hat auch das Recht, seine Werke gesammelt zu veröffentlichen. Er hat ebenso das ausschließliche Recht, sein Werk in irgendeiner Weise zu verändern.

Art. 20

Unabhängig von den im vorhergehenden Teil vorgesehenen ausschließlichen Verwertungsrechten auf das Werk bleibt es dem Urheber auch nach Abtretung dieser Rechte vorbehalten, die Urheberschaft am Werk für sich in Anspruch zu nehmen und sich jeder Entstellung, Verstümmelung oder sonstigen Änderung sowie jeder anderen Beeinträchtigung des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf abträglich sein könnten. Bei Werken der Architektur darf der Urheber jedoch nicht Einspruch gegen Änderungen erheben, die sich bei der Verwirklichung als notwendig erweisen. Ebenso darf er nicht gegen sonstige Änderungen Einspruch erheben, die sich am bereits verwirklichten Werk als notwendig erweisen. Ist das Werk jedoch

⁸¹ Online in deutscher Sprache abrufbar:
file:///C:/Users/mueller/Downloads/G_1941_633_Juli_2022-1.pdf.

von der zuständigen staatlichen Behörde als bedeutendes Kunstwerk anerkannt worden, so ist die Ausarbeitung und Durchführung der Änderung dem Urheber vorbehalten.

Schweiz – Bundesgesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (URG) Stand: 01.01.2017⁸²

Art. 11 Werkintegrität

(1) Der Urheber oder die Urheberin hat das ausschließliche Recht zu bestimmen;

a.) ob, wann und wie das Werk geändert werden darf;

b.) ob, wann und wie das Werk zur Schaffung eines Werks zweiter Hand verwendet oder in ein Sammelwerk aufgenommen werden darf.

(2) Selbst wenn eine Drittperson vertraglich oder gesetzlich befugt ist, das Werk zu ändern oder es zur Schaffung eines Werkes zweiter Hand zu verwenden, kann sich der Urheber oder die Urheberin jeder Entstellung des Werks widersetzen, die ihn oder sie in der Persönlichkeit verletzt.

(3) Zulässig ist die Verwendung bestehender Werke zur Schaffung von Parodien oder mit ihnen vergleichbaren Abwandlungen des Werks.

⁸² Online abrufbar unter:

https://fedlex.data.admin.ch/filestore/fedlex.data.admin.ch/eli/cc/1993/1798_1798_1798/20170101/de/pdf-a/fedlex-data-admin-ch-eli-cc-1993-1798_1798_1798-20170101-de-pdf-a.pdf.

Österreich – UrhRG, Fassung vom 30.06.2023⁸³

§ 21 Werkschutz

(1) Wird ein Werk auf eine Art, die es der Öffentlichkeit zugänglich macht, benutzt oder zum Zweck der Verbreitung vervielfältigt, so dürfen auch von dem zu einer solchen Werknutzung Berechtigten an dem Werke selbst, an dessen Titel oder an der Urheberbezeichnung keine Kürzungen, Zusätze oder andere Änderungen vorgenommen werden, soweit nicht der Urheber einwilligt oder das Gesetz die Änderung zulässt. Zulässig sind insbesondere Änderungen, die der Urheber dem zur Benutzung des Werkes Berechtigten nach den im redlichen Verkehr geltenden Gewohnheiten und Gebräuchen nicht untersagen kann, namentlich Änderungen, die durch die Art oder den Zweck der erlaubten Werknutzung gefordert werden.

(2) Für Urstücke von Werken der bildenden Künste gelten die Vorschriften des Absatzes 1 auch dann, wenn die Urstücke nicht auf eine Art benutzt werden, die das Werk der Öffentlichkeit zugänglich macht.

(3) Die Erteilung der Einwilligung zu nicht näher bezeichneten Änderungen hindert den Urheber nicht, sich Entstellungen, Verstümmelungen und anderen Änderungen des Werkes zu widersetzen, die seine geistigen Interessen am Werke schwer beeinträchtigen.

⁸³ Online:

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>.

Aktuelles aus der Rechtsprechung

Keine Panoramafreiheit bei Aufnahmen von Kunstwerken mit Hilfe von Drohnen (§ 59 Abs. 1 S. 1 UrhG)⁸⁴

Der Gesetzgeber war einst um eine zu weitreichende Einschränkung der Straßenbild- oder Panoramafreiheit besorgt und schuf deshalb eine Ausnahmeregelung. In der amtlichen Begründung des Gesetzentwurfs heißt es, ...“die Aufstellung eines Kunstwerkes an öffentlichen Orten zum Ausdruck bringt, dass damit das Werk der Allgemeinheit gewidmet wird. Aus dieser Zweckbestimmung rechtfertigt sich eine Beschränkung des Urheberrechts in der Weise, dass jedermann das Werk abbilden und die Abbildung verwerten darf⁸⁵. Das Ergebnis dieser Regel ist zu lasten der Künstler:innen eine Ungleichbehandlung von Werken, die im öffentlichen Raum ausgestellt sind, gegenüber solchen, die in Galerien oder Museen gezeigt werden, und ferner der Maler, Zeichner und Bildhauer im Vergleich zu Fotografen. Bezugnehmend auf diese Vorschrift hat das OLG Hamm durch Urteil vom 27.04.2023, 4 U 247/21⁸⁶, nun aber entschieden, dass Luftaufnahmen unter Zuhilfenahme einer Drohne nicht erfasst sind. Geklagt hatte die VG BildKunst gegen einen Verlag, der

⁸⁴ § 59 (1) 1 UrhG lautet: Zulässig ist, Werke, die sich bleibend an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befinden, mit Mitteln der Malerei oder Graphik, durch Lichtbild oder durch Film zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich wiederzugeben.

⁸⁵ BT-Drs. IV/270 (23. März 1962, S. 13 zu § 60, online: <https://dserver.bundestag.de/btd/04/002/0400270.pdf>.

⁸⁶ Online abrufbar:

http://www.justiz.nrw.de/nrwe/olgs/hamm/j2023/4_U_247_21_Urteil_20230427.html.

Fotoaufnahmen einer Drohne von Kunstwerken und Installationen von Jan Bormann, dem Vater der Haldenkunst, mit den Titeln *Sonnenuhr mit Geokreuz*, *Spurwerkrturm*, *Nachtzeichen* und *Himmelstreppe*, die sich auf Bergehalden, Aufschüttungen aus dem Steinkohlebergbau, befinden, in zwei sog. Haldenführern veröffentlicht hatte. Der Senat hat den Verlag zu Unterlassung und Schadensersatz verurteilt, aber die Revision an den Bundesgerichtshof (BGH) zugelassen. Zwar hat sich der BGH bereits mit der Panoramafreiheit befasst. Er hat sie verschiedentlich bejaht, wo von der Straße aus fotografiert wurde, aber verneint, wo fotografische Aufnahmen aus einer anderen als der öffentlich zugänglichen Perspektive, z. B. aus einer Privatwohnung erfolgt waren⁸⁷. Die erlaubten Hilfsmittel sind aber noch nicht so definiert, dass auch in Zeiten, in denen in jedem Smartphone und jeder kleinen digitalen Kamera eine Zoomfunktion eingebaut ist, Zweifelsfragen ausgeschlossen sind. So wird die Verwendung von Teleobjektiven mal als zulässig behandelt⁸⁸, mal als unzulässig⁸⁹, mal nur bei starken Teleobjektiven⁹⁰. Aus diesseitiger Sicht, kann allenfalls ein sehr starkes Teleobjektiv in Zeiten verboten sein, in denen die Nutzung eines Fernglases, Feldstechers oder Opernglases schon als altmodisch angesehen wird. HM

⁸⁷ BGH, Urteil vom 05.06.2003, I ZR 192/2000 - Hundertwasserhaus, online <https://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&nr=27285&pos=0&anz=1>.

⁸⁸ Dreier in Dreier/Schulze, UrhG, 2022, § 59, Rn 4; a.A.

⁸⁹ Fromm/Nordemann-Czychowski, Urh, 2014, § 59, Rn 7.

⁹⁰ Hense: <https://www.spiritlegal.com/de/aktuelles/details/paris-sehen-und-dann-sterben-kleiner-leitfaden-zur-panoramafreiheit-im-deutschen-recht.html>.

Der Gebrauch eines Bildnisses zur Eigenwerbung unter dem Aspekt des Rechts am eigenen Bild des künstlerischen Vorbildes - Tina Turner gegen Coco Fletcher

Die Regelungen zur Berechtigung Bildnisse zu fertigen, zu veröffentlichen und zu verbreiten, §§ 22, 23 KUG (Kunsturhebergesetz), sind seit Jahren immer wieder Auslöser zu Streit von Abgebildeten und Porträtkünstler:innen. Deshalb war es an der Zeit, dass es zu einer neuen Entscheidung des höchsten deutschen Gerichtes kam. Der BGH hatte allerdings in einem Fall Gelegenheit zur Äußerung⁹¹, dessen Eignung im Sinne der Kunstfreiheit, für die sich der Senat entschieden hat, zweifelhaft ist, zumal die Kunstfreiheit der Künstlerin, deren Rechte ausgebeutet worden sind, kurz vor ihrem Tod womöglich keine ausreichende Berücksichtigung gefunden hat. Worum ging es? Eine Werbeagentur, tätig für die Sängerin Dorothea „Coco“ Fletcher, die als „Tina Turner“ bzw. Double/Tina Turner Imitatorin u.a. durch Deutschland tourt⁹², gestaltete ein Werbeplakat mit einem Bild der Sängerin „Coco“, die dem Vorbild verblüffend ähnlich sieht. Sie überschrieb dieses Plakat mit den Worten < Die *tina turner* Story >. Foto wie Werbeplakat waren ohne die Zustimmung der Sängerin Tina Turner entstanden und verbreitet worden. Tina Turner machte Unterlassungsansprüche geltend. In erster Instanz obsiegte sie vor dem LG Köln, in zweiter Instanz

⁹¹ BGH, Urteil vom 24.02.2022, I ZR 2/21, - Tina Turner, im Internet: <https://openjur.de/u/2388558.html>; und mit Abbildungen zum Antrag zu 1.: <https://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&sid=9e8662c7df474ab6f2c823f0ff1397fb&nr=127972&pos=0&anz=1>.

⁹² <https://www.tina-turner-story.com/coco-fletcher-tina-turner-double.html>.

verlor sie, ebenso nach zugelassener Revision vor dem Bundesgerichtshof. Streit bestand über die Ausbeutung des sog. vermögensrechtlichen Zuweisungsgehaltes des Rechts von Tina Turner am eigenen Bild, d.h. ihrer Entscheidung darüber, ob und in welcher Weise das eigene Bildnis zu Werbezwecken genutzt wird. Eine fehlende Erlaubnis bewirkt auch dann einen Unterlassungsanspruch, wenn mit dem Bildnis die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das beworbene Produkt, hier die Imitation von Tina Turner, gelenkt werden soll. OLG und BGH nahmen ein *Bildnis* der Klägerin Tina Turner an. Durch das Foto von „Coco“ werde der täuschend echte Eindruck erweckt, es handele sich um die dargestellte Tina Turner selbst, analog dem Einsatz eines *Doppelgängers*, eines *look-alike* oder dem *Nachstellen einer berühmten Szene oder Fotografie*, unter Umständen auch unter Verwendung des Namens der dargestellten Person⁹³. Maßstab: „der Glaube eines nicht unerheblichen Teils des angesprochenen Publikums“, in Einklang mit der Rechtspraxis des Präsumtivs der Durchschnittsrezipienten, einem subjektiven richterlichen Kriterium. Der Altersunterschied der beiden Sängerinnen war dennoch ein Thema. Der Klägerin ist dagegen ein Recht am eigenen Lebensbild im Sinne eines Rechts, nicht zum Vorbild einer Werkfigur zu werden, eingeräumt worden. Doch dann kam das abgestufte Schutzkonzept der §§ 22, 23

⁹³ Bezugnahme auf die Entscheidungen BGH, Urteil vom 1.12.1999, I ZR 226/97 – Der blaue Engel, Internet: <https://lexetius.com/1999,503>; Urteil vom 9.06.1965, Ib ZR 126/63 – Spielgefährtin, Internet: https://www.prinz.law/urteile/bgh/Ib_ZR_126-63.

KUG (Kunsturhebergesetz)⁹⁴ zum Tragen, ausgelegt als spezialgesetzliche Ausprägung des allgemeinen Persönlichkeitsrechts. Fehlt die Einwilligung der abgebildeten Person zur Verbreitung und Schaustellung muss einer der Ausnahmetatbestände des § 23 Abs. 1 KUG gegeben sein. Berechtigte Interessen der Abgebildeten dürfen nach § 23 Abs. 2 KUG nicht verletzt worden sein. Die Ausnahmen: ‚Bildnisse aus dem Bereich der Zeitgeschichte‘ und ‚Bildnisse, die nicht auf Bestellung angefertigt worden sind, sofern die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient‘. Hier hätten rechtspolitische Erwägungen zu Tragweite und Bedeutung der Ausnahmen anknüpfen können. Es blieb jedoch bei der Feststellung, dass das abgestufte Schutzkonzept mit den verfassungsrechtlichen Vor-

⁹⁴ § 22 KUG: Bildnisse dürfen nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden. Die Einwilligung gilt im Zweifel als erteilt, wenn der Abgebildete dafür, daß er sich abbilden ließ, eine Entlohnung erhielt. Nach dem Tode des Abgebildeten bedarf es bis zum Ablaufe von 10 Jahren der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten. Angehörige im Sinne dieses Gesetzes sind der überlebende Ehegatte oder Lebenspartner und die Kinder des Abgebildeten und, wenn weder ein Ehegatte oder Lebenspartner noch Kinder vorhanden sind, die Eltern des Abgebildeten. § 23 KUG: (1) Ohne die nach § 22 erforderliche Einwilligung dürfen verbreitet und zur Schau gestellt werden: 1. Bildnisse aus dem Bereiche der Zeitgeschichte; 2. Bilder, auf denen die Personen nur als Beiwerk neben einer Landschaft oder sonstigen Örtlichkeit erscheinen; 3. Bilder von Versammlungen, Aufzügen und ähnlichen Vorgängen, an denen die dargestellten Personen teilgenommen haben; 4. Bildnisse, die nicht auf Bestellung angefertigt sind, sofern die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient. (2) Die Befugnis erstreckt sich jedoch nicht auf eine Verbreitung und Schaustellung, durch die ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten oder, falls dieser verstorben ist, seiner Angehörigen verletzt wird.

gaben und mit der Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte im Einklang stehe. Festgehalten hat der Senat an der Position, dass ein von einer Kamera aufgezeichnetes Portraitbild unter den Begriff der personenbezogenen Daten im Sinne des § 4 Nr. 1 Datenschutz-Grundverordnung (DSGVO)⁹⁵ falle⁹⁶. Ob darunter auch Bilder fallen, die zur Identifizierung der tatsächlich nicht abgebildeten Person führen können, weil diese „von einem nicht unerheblichen Teil des Publikums für diese Person gehalten werde, ließ er offen, weil bisher nicht geklärt und nicht zweifelsfrei zu beantworten. Der Senat beschränkte sich auf eine Abwägung der widerstreitenden Grundrechtspositionen von Klägerin und Beklagter. Der Beantwortung der brennenden Frage, ob und inwieweit die Darbietung eines von Künstler:innen fotografierten oder in Malerei bis hin zu digitaler Malerei erschaffenen Bildnisses unter der Geltung der DSGVO möglich ist bzw. im Sinne der Kunstfreiheit möglich sein muss, hat sich der Senat unter Hinweis auf den für den vorliegenden Sachverhalt ausreichenden Maßstab von Art. 6 Abs. 1 Unterabsatz 1 lit. f DSGVO explizit entzogen⁹⁷. Ebenso

⁹⁵ Verordnung (EU) 2016/679 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG; abrufbar unter: https://www.bmj.de/DE/Themen/FokusThemen/DSGVO/_documents/Amtsblatt_EU_DSGVO.html.

⁹⁶ So auch der EuGH, Urteil vom 14.02.2019, C-345/17, Rn 31 – Buivids, im Internet: <https://curia.europa.eu/juris/liste.jsf?language=de&num=C-345/17>.

⁹⁷ Art. 6 (1) S. 1 lit. f DSGVO: Die Verarbeitung ist nur rechtmäßig, wenn mindestens eine der nachstehenden Bedingungen erfüllt ist: f) die Verarbeitung ist zur Wahrung der berechtigten Interessen des Verantwortlichen oder eines Dritten erforderlich, sofern nicht die Interessen oder Grundrechte und Grundfreiheiten der betroffenen Person, die den Schutz personen-

zur Frage *künstlerischer Zwecke* zur Wahrung der Meinungs- und Kunstfreiheit im Sinne der Öffnungsklausel in Art. 85 DSGVO⁹⁸. Es blieb auch bei der unzureichenden Erklärung, das Merkmal „auf Bestellung“ betreffe lediglich diejenige Person, die zu einem Künstler in ein schützenswertes Vertrauensverhältnis eingetreten ist. Die Abwägung des Senats mündete in die Abweisung der Klage von Tina Turner, weil die Verbreitung oder Schaustellung des Bildnisses einem Interesse der Kunst diene. Zu keinem Zeitpunkt ging es explizit um eine Abwägung der anerkannt hohen musikalischen Qualität der Darbietungen beider Parteien und ihrer aktiven Phasen. Explizit ging es lediglich um die Bewerbung der Auftritte von Coco Fletcher. Nach diesseitiger Ansicht ist nicht hinreichend gewürdigt worden, dass die Bewerbung mit dem Bildnis von Tina Turner natürlich ausschließlich aus eigenen Geschäftsinteressen von Coco erfolgte, also aus einem Bedürfnis, das nach Auffassung des Senats gerade nicht in den Schutzbereich der Kunstfreiheit fällt. Der Senat hat in der Abwägung nach diesseitiger Auffassung auch nicht angemessen gewürdigt, dass die künstlerische Darbietung von Coco Fletcher gerade aus der Nachahmung der klagenden

bezogener Daten erfordern, überwiegen, insbesondere dann, wenn es sich bei der betroffenen Person um ein Kind handelt.

⁹⁸ Art. 85 DSGVO: (1) Die Mitgliedstaaten bringen durch Rechtsvorschriften das Recht auf den Schutz personenbezogener Daten gemäß dieser Verordnung mit dem Recht auf freie Meinungsäußerung und Informationsfreiheit, einschließlich der Verarbeitung... zu künstlerischen... Zwecken, in Einklang. (2) Für die Verarbeitung, die ...zu künstlerischen... Zwecken erfolgt, sehen die Mitgliedstaaten Abweichungen oder Ausnahmen von ... vor, wenn dies erforderlich ist, um das Recht auf Schutz der personenbezogenen Daten mit der Freiheit der Meinungsäußerung und der Informationsfreiheit in Einklang zu bringen.

Tina Turner besteht. Ohne Tina Turner wäre die Imitation und Vermarktung von deren künstlerischen Darbietungen überhaupt nicht denkbar. Es liegt eine Art von Imagetransfer vor, was jedoch bereits in der Vorinstanz verneint worden war. Zum Zeitpunkt der Entscheidung lebte Tina Turner noch. Der Name Tina Turner war ein reiner Künstlername. Das Portfolio von Musik-, Namens- und Bildrechten hatte sie erst kurz vor der Entscheidung des BGH verkauft. Ungeachtet der Entscheidung des Bundesgerichtshofes hat der Streit, der beide Künstlerinnen belastet haben dürfte, besonders weil „Coco“ Fletcher ihrem Vorbild sicher nicht schaden wollte, eine Veränderung in der Bewerbung der Auftritte bewirkt. Die Werbung lautet jetzt „Starring **Dorothea Fletcher** als Tina Turner“⁹⁹. Das zeigt um ein weiteres Mal, dass Rechtsprechung weit vom Rechtsempfinden von Künstler:innen entfernt sein kann. *HM*

Literaturempfehlung

Fabienne Meyer & Sibylle Wulff, WIE RETTET MAN KUNST? Mit Illustrationen von Martina Leykamm, Düsseldorf 2023.

Der erste Blick auf den Einband erinnert stark an einen Band von David Hockney und Martin Gayford, *Die Welt der Bilder für Kinder*, illustriert von Rose Blake, nach der Englischen Originalausgabe von 2018. Und so liest sich auch gleich das Vorwort, das erklärt, dass es um die Arbeit derjenigen Leute geht, der Restauratoren, „die sich darum kümmern und darauf aufpas-

⁹⁹ <https://www.tina-turner-story.com/termine.html>.

sen“, dass „die Kunst als großes, gemeinsames Gedächtnis“ „erhalten bleibt“. Die von einer Kommunikationsdesignerin illustrierten Erläuterungen der beiden Autorinnen, zwei Gemälde- und Papierrestauratorinnen, setzen an einem wohl selteneren Fall an, der Schilderung eines Diebstahls, bei dem das im Stil von Christian Andersens kleinem Tannenbaum personalisierte Bild namens Hugo erst bei einem Unfall und dann auch noch über unbestimmte längere Zeit in einer Garage unter trockener Kälte und schließlich feuchter Hitze leidet. Hugo wird gerettet und in das Restaurierungsatelier gebracht. Auch für Erwachsene, die mit dem Thema noch nicht viel zu tun hatten, ist der folgende Überblick über die Einrichtungen des Ateliers, die Arbeitsinstrumente und Untersuchungsmethoden mit diversen Licht- und Leuchtmitteln interessant. Sie wird ergänzt durch eine kleine Materialkunde zu diversen Mal- und Zeichenmitteln von Künstler:innen auf Papier, Leinwand und Holz, zum Aufbau einer Holzskulptur und zu Besonderheiten zeitgenössischer Kunst. Auch die Arbeit von Restauratoren im Kontext von Ausstellungen wird geschildert. Der Band mündet in eine Einführung in die Krankheiten, unter denen ein Werk Schaden nehmen kann. Insgesamt ein nettes Buch zum Weiterverschenken. *HM*

Ute Liesenfeld, Spaziergänge zur Kunst in Frankfurt, Stuttgart 2023.

Der anspruchsvolle Titel führt touristisch zu Fotos von 90 Bildwerken im öffentlichen Raum, hauptsächlich Skulpturen. Die Begleittexte bleiben flach. Kaum etwas erfährt man über die Schöpfer:innen der Werke. Teilweise werden sie nicht einmal

genannt, so der Bildhauer und Tierplastiker Reinhard Dachlauer, der die Bronzen *Bulle und Bär* vor der Frankfurter Börse geschaffen hat. Ausgerechnet der *Nachguss des Denkmals für Friedrich Ebert* von Richard Scheibe (1926) an der östlichen Außenfassade der Paulskirche wird als „Verkörperung des jungen demokratischen Staatswesens“ der Weimarer Republik hofiert¹⁰⁰ (S. 42), offenbar im Einklang mit einer (von der Berliner und Nürnberger deutlich abweichenden) Position¹⁰¹ im Frankfurter Historischen Museum¹⁰². Der *Hohe Bruder* von Niklas Klotz fehlt. Das hinterlässt ein beklemmendes Gefühl. *HM*

Ausstellungsempfehlung

Roger Ballen. Call of the Void (Danse macabre No. VIII), kuratiert von Andres Pardey, Museum Tinguely, Paul Sacher-Anlage 1, CH-Basel, 19. April – 29. Oktober 2023.

Das Museum Tinguely zeigt die Ausstellung als achte Folge einer Serie mit dem Titel ‚Danse macabre‘, die auf Tinguelys *Mengele Totentanz*¹⁰³ Bezug nimmt. Roger Ballen¹⁰⁴, geboren

¹⁰⁰ Der Blick auf Richard Scheibe, der von 1925-1933 Leiter der Städelschule war, wird auf seine Absetzung im Jahr 1933 und die Einlagerung seiner Skulptur beschränkt. Dass er ab 1934 zu den exponierten Bildhauern im Dienste des nationalsozialistischen Staates gehören sollte, wäre aus der Entwicklungslinie gleichfalls erforderlich gewesen. S. o. S. 43 ff. [45].

¹⁰¹ Vgl. zu den Positionen am DHM und der Akademie der Künste in Berlin sowie dem Dokumentationszentrum in Nürnberg in diesem Heft, S. 43 f. mit Fn 36 bis Fn 41.

¹⁰² Vgl. die Schilderung von Nathalie Angersbach vom 31.01.2023, mit der das Frankfurter Historische Museum für das Denkmal wirbt:

<https://blog.historisches-museum-frankfurt.de/zwischen-bewunderung-und-ablehnung-das-friedrich-ebert-denkmal-1926/>.

¹⁰³ Vgl. in diesem Heft S. 41 f.

1950 in New York City, lebt und arbeitet in Johannesburg. Er gilt als profilierter und eigenständiger Fotograf. Dabei sprengen seine Arbeiten längst die Grenzen der Fotografie. Ballen begann seine Arbeit mit Portraits südafrikanischer Dörfer und Menschen und arbeitet inzwischen fast nur noch im Studio. Dort entstehen Bilder aus diversen Objekten, Möbeln, Wänden mit Zeichnungen, Drähten, Masken, ausgestopften Tieren und Tierteilen, lebenden Ratten, Vögeln, Schlangen, Hunden, Katzen und Schauferpuppen. Fragen nach dem Sein und Werden führen Betrachter:innen der Bilder unmittelbar in ihr eigenes Unterbewußtes. Roger Ballen selbst zur Ausstellung: „Wenn man sich der Hütte in der Mitte des Ausstellungsraums nähert, ist man von Schwarz-Weiss-Fotografien umgeben, die ich meinen Foto-Serien *Asylum of the Birds* und *Roger's Rats* entnommen habe. Einfach ausgedrückt haben Ratten und Vögel im Laufe der Menschheitsgeschichte Gut und Böse, Dunkelheit und Licht symbolisiert. Vögel verbinden den Himmel mit der Erde und Ratten werden zu Unrecht mit Schmutz, Krankheit und Dunkelheit in Verbindung gebracht. Jede Tierart bringt ihre eigene Mythologie mit sich, und wenn man diese in eine Fotografie einfließen lässt, bietet sie unbegrenzte Möglichkeiten, tiefere Bedeutungen zu schaffen, die für die menschliche Existenz relevant sind“ (Roger Ballen). Leere (Void) fühlen Besucher:innen dieser Ausstellung hiernach gewiss nicht. HM

¹⁰⁴ <https://www.rogerballen.com/>; <https://www.artnet.com/artists/roger-ballen/>;
<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2023/ballen.html>.

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:

Renate Klöppinger-Todd, Anja Schaum, Ruth Wörner-Mediouni

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,-- €.