

Post-IP Aesthetics.

Kunst und ihre veränderte Rolle in der ›Knowledge Economy‹

Veröffentlicht in Sandra Frimmel und Mara Traumane (Hrsg.), *Kunst vor Gericht. Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*, Matthes & Seitz, 2018, S. 149-176.

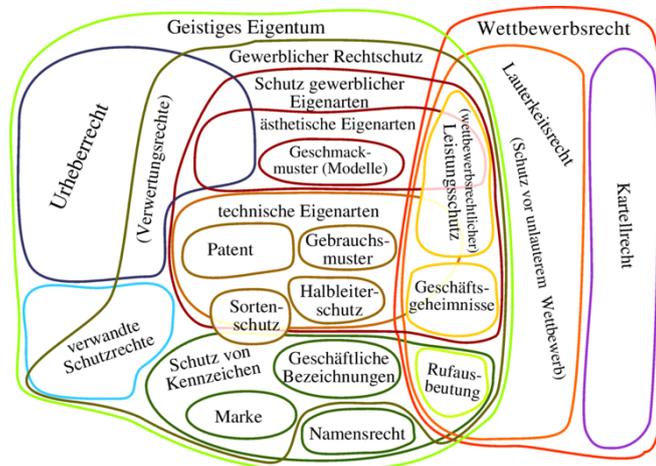
Kunst und Urheberrecht stehen nicht nur in einem engen Verhältnis, sondern bedingen sich als Systeme gegenseitig. Seit dem 18. Jahrhundert beruhen sie beide auf Vorstellungen von individueller Autorschaft und Originalität, die einerseits Eigentumsverhältnisse begründen und andererseits für die Autonomie des Kunstfeldes konstituierend sind. Ausgehend von der Annahme, dass das Urheberrecht im Rahmen der *Knowledge Economy* einen wesentlichen Bedeutungszuwachs erfahren hat und nun weniger ein kulturelles denn ein ökonomisches Recht ist, stellt sich die Frage, welche Konsequenzen dies für die Kunst hat. Der Begriff ›Post-IP Aesthetics‹ soll in diesem Text als Vorlage dienen für eine Diskussion über Kunst und ihre Funktion unter den veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen einer global vernetzten Welt.¹

Intellectual Property

Im Zentrum meiner Fragestellung steht der Begriff ›IP‹, die Abkürzung für *intellectual property*, zu Deutsch geistiges Eigentum. Mit geistigem Eigentum bezeichnet man im weitesten Sinn Erzeugnisse des menschlichen Geistes, und die damit verbundenen Rechte schützen die Interessen derjenigen, die diese Erzeugnisse hergestellt haben, indem ihnen Eigentumsrechte über diese Erzeugnisse eingeräumt werden. Unter den Begriff ›geistiges Eigentum‹ fallen so unterschiedliche Dinge wie literarische, künstlerische und wissenschaftliche Arbeiten, Radiosendungen und Werke der darstellenden Kunst, Erfindungen in allen Bereichen, wissenschaftliche Erkenntnisse, Industriedesign, Markenzeichen für Waren und Dienstleistungen, Schutz vor unfairem Wettbewerb sowie alle anderen Rechte, die aus Aktivitäten auf industriellem, wissenschaftlichem und literarisch-künstlerischem Feld entstehen. Die World Intellectual Property Organisation (WIPO)

¹ Dieser Text ist die überarbeitete Version eines Vortrags, den ich am 2. Oktober 2014 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft in Marburg als Keynote gehalten habe.

schlägt eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Urheberrecht (für künstlerische, literarische Werke etc.) und industriellem Eigentum vor, wie zum Beispiel Patente oder Schutzmarken



Quelle: Wikimedia (Autor: Cfaerber 2005), CC BY-SA 3.0

Nach der Definition der WIPO haben diese sehr unterschiedlichen Formen des geistigen Eigentums aber dennoch etwas gemeinsam:

Intellectual property relates to items of information or knowledge, which can be incorporated in tangible objects at the same time in an unlimited number of copies at different locations anywhere in the world. The property is not in those copies but in the information or knowledge reflected in them. Intellectual property rights are also characterized by certain limitations, such as limited duration in the case of copyright and patents.²

Den sehr unterschiedlichen Rechtsformen, die unter dem Begriff ›geistiges Eigentum‹ subsumiert werden, ist die Grundidee gemein, einen Ausgleich zwischen dem Schutz der ökonomischen und moralischen Interessen von kreativ Schaffenden und Erfindern aller Art zu schaffen, und gleichzeitig den Zugang der Öffentlichkeit zu diesen Gütern zu gewährleisten. Ein Charakteristikum dieser Art von Eigentum ist deshalb seine zeitliche Begrenztheit; zudem unterliegt es sogenannten Schrankenbestimmungen oder Fair-Use-Regeln, die die Verfügungsrechte des Eigentümers einschränken. Über den Gedanken des Ausgleichs zwischen widerstreitenden Interessen hinaus sollen geistige Eigentumsrechte dazu dienen, Kreativität und Innovation zu fördern, Immaterialgüter zu verbreiten und anzuwenden sowie fairen Handel sicherzustellen, welcher wiederum einen Beitrag zur wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung leisten soll. Diese Zusammenfassung entspricht im Wesentlichen dem Verständnis der WIPO.³

² World Intellectual Property Organization (Hg.): *Understanding Copyright and Related Rights*, No. 909, o. J., http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/intproperty/909/wipo_pub_909.pdf (17.11.2015).

³ Siehe www.wipo.int (12.11.2015).

Nach diesen Darstellungen könnte man meinen, der Begriff ›geistiges Eigentum‹ sei relativ neutral in seiner Funktion als Sammelbegriff für verschiedene Rechtsformen. Es ist jedoch so, dass der Begriff seit seiner Einführung gegen Ende des 18. Jahrhunderts – in Frankreich und Deutschland – immer wieder und aus unterschiedlichen Gründen kritisiert wurde und wird. Wesentlich in der Kritik ist die Tatsache, dass es sich bei den verschiedenen Arten des geistigen Eigentums um unterschiedliche Rechtsformen mit unterschiedlichen Regeln und Zielen handelt. Der Rechtstheoretiker Cyrill Rigamonti schlägt deshalb als Alternative den Begriff ›Immaterialgüterrecht‹ vor.⁴ Dadurch würde nicht nur die problematische Referenz zum Eigentumskonzept vermieden, sondern auch eine Differenzierung der damit verbundenen Rechtsformen nahegelegt.

Weiterhin gibt Rigamonti zu bedenken, dass dem Begriff ›geistiges Eigentum‹ eine »ideologische Befangenheit«⁵ innewohnt, insofern er – scheinbar – die Person des Erzeugers eines geistigen Werkes gegenüber den Interessen von Öffentlichkeit und Verwertern bevorzuge. Die Idee, dass der Urheber kraft eines Schöpfungsaktes ausschließliche und übertragbare Rechte am Geisteswerk erhält, speise sich aus einem nicht mehr zeitgemäßen naturrechtlichen Ansatz, dessen Grundanliegen es gewesen sei, den individuellen Autor gegen die Übermacht der Verwerter zu schützen. In einer veränderten postindustriellen ökonomischen Situation, in der Wissen und die Vermarktung von Wissen in industriellem Maßstab zu zentralen ökonomischen Kategorien geworden sind, sei der Begriff aber, laut Rigamonti, nicht mehr als eine unehrliche »Suggestivbezeichnung«⁶.

Während die seit Langem geführte Auseinandersetzung um den Begriff ›geistiges Eigentum‹ die längste Zeit in den Rechtswissenschaften ein Nischendasein genoss, hat sich die Debatte mit der veränderten Rolle von geistigen Eigentumsrechten im informationellen Kapitalismus ins Zentrum der Gesellschaft verlagert. Die technische Entwicklung digitaler, vernetzter Medien schuf die Grundlage dafür, dass Immaterialgüter zentrale Handelsware geworden sind.⁷ Da sich digitale Güter beim Gebrauch aber nicht verbrauchen, sondern im Gegenteil vermehren, stellt sich die Frage, wie eine Warenförmigkeit überhaupt sichergestellt werden kann. Um ihre Handelbarkeit zu gewährleisten, ist eine entsprechende juristische Konstruktion notwendiger denn je: »War Sacheigentumsrecht die bestimmende Rechtsform in der Industriegesellschaft, gilt nun in der ›Wissens- oder Informationsgesellschaft‹ geistiges Eigentum als zentrale Rechtsinstitution.«⁸ Mit dieser ökonomischen Verschiebung vom Industriekapitalismus zum informationellen Kapitalismus hat sich die Rolle vor allem auch des Urheberrechts von einem ursprünglich kulturellen Recht zu einem ökonomischen Recht vollzogen. Das In-Warenform-Bringen geistig-kreativer Schöpfungen, das heißt Information, Wissen und Kultur kommerzialisierbar zu machen, kommt nun vor allem den neu entstandenen Unterhaltungs- und Softwareindustrien zugute,

⁴ Vgl. Rigamonti, Cyrill P.: Geistiges Eigentum als Begriff und Theorie des Urheberrechts, Baden-Baden 2001.

⁵ Peukert, Alexander: »Besprechung von Cyrill Rigamonti: Geistiges Eigentum als Begriff und Theorie des Urheberrechts«, in UFITA III (2003), 888–891.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Castells, Manuel: The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. I, Oxford 1996.

⁸ Nuss, Sabine: Copright and Copyriot – Aneignungskonflikte um geistiges Eigentum im informationellen Kapitalismus, Münster 2006, 313.

obwohl sich die Begründungsansätze für geistiges Eigentum nach wie vor am Paradigma der persönlichen geistigen Schöpfung orientieren.

Kritiker des Begriffs ›geistiges Eigentum‹ aus dem Umfeld der Open-Culture- und Free-Software-Bewegung⁹ beanstanden, wie Rigamonti, dessen ideologische Tendenz, nämlich scheinbar die Kreativschaffenden und ihre Interessen ins Zentrum zu stellen – was die öffentliche Akzeptanz von geistigen Eigentumsrechten erhöhen soll – sowie die Absicht, durch die vom materiellen Eigentumskonzept geborgte Legitimität geistige Eigentumsrechte ausweiten und konsequenter durchsetzen zu wollen. In einer flächendeckenden Durchsetzung des Prinzips sehen sie eine politisch motivierte Strategie, die letztendlich zum Schaden seiner eigentlichen Funktion, die antagonistischen Interessen zwischen Rechteinhabern und der Öffentlichkeit auszugleichen, gereicht. Auch der Philosoph Odin Kröger spricht in Bezug auf den Begriff ›geistiges Eigentum‹ von einem »politisch motivierten Kampfbegriff«¹⁰. Und noch radikalere Kritiker wie Sabine Nuss und Christian Schmidt sehen in ihm einen weiteren Beitrag zur »Naturalisierung des Eigentumsbegriffs« schlechthin.¹¹

Trotz dieser vielfältigen Kritik hat sich der Begriff ›geistiges Eigentum‹ sowohl in wissenschaftlichen wie in populären Debatten durchgesetzt. Er steht nicht nur neutral für die Zusammenfassung verschiedener Rechtsformen, sondern auch für das inhärente Missverständnis, dass geistige Eigentumsrechte, ihre Ausweitung und verschärfte Durchsetzung die Interessen der individuellen Schöpfer, also der Künstler, Kreativen und Erfinder, repräsentieren. Die zunehmende wirtschaftliche Bedeutung von geistigem Eigentum und die damit verbundene Interessenverschiebung hin zu Medien- und Softwareunternehmen sorgte gleichzeitig für seine verminderte Glaubwürdigkeit und damit eine schwindende öffentliche Zustimmung zu den Urheberrechtsregimen, wie sie zum Beispiel in massenweiser Nutzung von Peer-to-Peer-Technologien zum Ausdruck kommen.¹²

Im Zentrum dieses Textes steht deutlich das Urheberrecht als eine Unterkategorie des geistigen Eigentums. Das Interesse daran hat sich aus meiner eigenen künstlerischen Praxis und der sich daraus ergebenden Konflikte mit dem Urheberrecht entwickelt. Dass ich trotzdem den Begriff *intellectual property* für meine Begriffsbildung benutze, liegt genau darin begründet, dass er stellvertretend geworden ist für eine Art von Kulturkampf, in dem es um die Neuordnung der Verhältnisse geht, eine Neuordnung nicht von Staat und Kirche, sondern vielmehr von öffentlichen und privatwirtschaftlichen Interessen, eine Verschiebung der Bedeutung des Urheberrechts von

⁹ Vgl. Lessig, Lawrence: *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*, New York 2001; Moglen, Eben: »The dotCommunist Manifesto«, 2003, <http://emoglen.law.columbia.edu/publications/dcm.html> (7.12.2015); Stallman, Richard M.: »Did You Say ›Intellectual Property‹? It's a Seductive Mirage«, 2004, <http://www.gnu.org/philosophy/not-ipr.html> (7.12.2015).

¹⁰ Kröger, Odin: »Kalkulierte Originalität: Legitimationsmythos und ökonomische Wirklichkeit geistigen Eigentums«, in *Geistiges Eigentum und Originalität: Zur Politik der Wissens- und Kulturproduktion*, hg. v. Odin Kröger, Günther Friesinger, Paul Lohberger u. Eberhard Ortland, Wien 2011, 79.

¹¹ Nuss, Sabine: »Naturalisierung als Legitimationsstrategie. Kritik der Debatte um geistiges Eigentum im informationellen Kapitalismus«, in: Ingo Elbe/Sven Ellmers (Hg.), *Eigentum, Gesellschaftsvertrag, Staat. Begründungskonstellationen der Moderne*. Westfälisches Dampfboot (2009), 333.

¹² Vgl. Rigamonti: *Geistiges Eigentum als Begriff und Theorie des Urheberrechts*.

einem Kulturrecht zu einem Industrierecht, eine Bevorzugung von Kontrolle und Privateigentum gegenüber der Idee des Gemeineigentums.

Urheberrecht und Ästhetik

In seinem Text »Urheberrecht und ästhetische Autonomie«¹³ zeigt der Philosoph Eberhard Ortland, dass zwischen den Konzepten von Urheberrecht und Ästhetik ein enges Verhältnis besteht. Ortland spricht von Interdependenzen, aber auch von Interferenzen. So bestände eine begriffliche Abhängigkeit, gleichzeitig aber entstanden zunehmend auch Spannungen.

Urheberrecht und Ästhetik sind im 18. Jahrhundert mit gegenseitiger Bezugnahme entstanden. Erstmals sind in dieser Phase eigentumsähnliche Rechte an geistigen Leistungen für individuelle Urheber kodifiziert worden, zum Beispiel in dem *Statute of Anne* (1709) oder dem *Engravers' Copyright Act* (1735).¹⁴ Die Aufgabe, geistiges Eigentum an »Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst«¹⁵ zu regeln, kann nicht sinnvoll erfüllt werden, ohne auf Grundbegriffe der Ästhetik zu rekurren. Zentral sind dabei die Begriffe ›Werk‹ und ›Urheber‹. Der schwierige Versuch, ein Kunstwerk im juristischen Sinn zu definieren, ist notwendig, um es als Rechtsobjekt abgrenzbar zu machen, und er zentriert sich, wie Ortland aufzeigt, um »einen Kunstbegriff, der [...] mit dem modernen Verständnis der (schönen) Künste als einer eigenständigen, originär schöpferischen Dimension poetischer Praxis eng verknüpft ist«. ¹⁶ Wie prägend ästhetische Vorstellungen für das Urheberrecht sind, macht er daran fest, dass Computerprogramme der Kategorie ›Literatur‹ (Sprachwerke) zugeschlagen werden mussten, um sie in den Katalog der schutzfähigen Werke aufnehmen zu können. Im Art. 10 Abs. 1 des Übereinkommens *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* (TRIPS)¹⁷ heißt es entsprechend: »Computerprogramme, gleichviel, ob sie in Quellcode oder in Maschinenprogrammcode ausgedrückt sind, werden als Werke der Literatur nach der Berner Übereinkunft [...] geschützt.«¹⁸

Die Anwälte der Software-Industrie sahen in dem Trick, sie unter den Literaturbegriff zu fassen und sie damit als persönliche geistige Schöpfungen zu klassifizieren, die einzige Möglichkeit, ihre Schutzfähigkeit zu begründen. Ein wesentliches Werkkriterium für das Urheberrecht ist, dass es

¹³ Ortland, Eberhard: »Urheberrecht und ästhetische Autonomie«, in Deutsche Zeitschrift für Philosophie 52/5 (2004), 773–792.

¹⁴ Das Forschungsprojekt Primary Sources on Copyright (1450–1900) hat eine detaillierte Aufarbeitung dieser juristischen Entwicklung betrieben und stellt alle Quellen frei zur Verfügung. Siehe Bently, Lionel a. Martin Kretschmer (Eds.): Primary Sources on Copyright (1450–1900), http://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/browser.php?view=year_record¶meter=&country=&core=all (7.12.2015).

¹⁵ § 2 Urheberrechtsgesetz. Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte, <http://dejure.org/gesetze/UrhG> (12.11.2015).

¹⁶ Ortland: »Urheberrecht und ästhetische Autonomie«, 784.

¹⁷ Das Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS), 1994, ist eine internationale Vereinbarung auf dem Gebiet der Immaterialgüterrechte. Vgl. https://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/t_agm0_e.htm (12.11.2015).

¹⁸ TRIPS 1994.

sich um eine »persönliche geistige Schöpfung« handelt, das Werk also einen »geistigen Gehalt aufweist«.¹⁹ Das entspricht nicht dem Gelungensein eines Werkes, sondern bezeichnet eine – im juristischen Sinn – Originalität, die rechtstechnisch als »Gestaltungshöhe« bezeichnet wird. Zudem bringt das Kriterium der persönlichen geistigen Schöpfung zum Ausdruck, dass es einen erkennbaren Urheber, also einen Schöpfer des Werkes geben muss. In den Grundbegriffen des Urheberrechts kommen also auch die für die Ästhetik wesentlichen Vorstellungen von Autorschaft, Kreativität, Persönlichkeit und ihrem Ausdruck zum Tragen.²⁰

Der Übergang vom mittelalterlichen Privilegienrecht zum Konzept des geistigen Eigentums sei, wie Ortland herausarbeitet, der Aufklärung zu verdanken. Für die Begründung der neuen Eigentumsform sei zwar einerseits auf die Lockesche Arbeitswertlehre verwiesen worden sowie auf utilitaristische Gedanken, die im Schutz des Urhebers die Grundlage für die wünschenswerte Entstehung und Verbreitung von Geisteswerken sahen. Wesentlich gewichtiger aber wurden persönlichkeitsrechtliche Argumente bewertet. Die Argumentation verwies auf die enge Verbindung zwischen Autor und Werk. Das Werk wurde verstanden als Ausdruck seines Urhebers, als »entäußerter Teil seiner unvertretbar eigentümlichen Person«,²¹ was erst im Kontext der Aufklärungsphilosophie und der darin wesentlichen Betonung des Individuums und seiner Freiheit möglich wurde.

Als Höhepunkt menschlicher Freiheit wird das Genie verstanden, das sich im Akt der Schöpfung offenbart und in der Gestalt des Werkes Form annimmt. Das Genie schafft vorbildloses Neues, es steht für kreative Invention per se. Am Genie verdeutlicht sich der Übergang von früheren Vorstellungen künstlerischen Schaffens, die in der meisterlichen Beherrschung von Regeln und Material bestanden, hin zu einer Abkehr von jeglichen äußeren Regeln und Maßstäben. In Kants »Kunst des Genies« ist es das Genie, das die Regeln zur Beurteilung seines Werkes selbst setzt – als Teil des Schöpfungsaktes und unabhängig von jeglichem äußerlichen Zweck. Einziges Kriterium für die Bewertung sei »Schönheit«; alle anderen in der Gesellschaft geltenden Normen – moralische, politische, religiöse – werden zurückgewiesen. Im »unvergleichlich Eigentümlichen« eines Originalwerks werden Autonomie und Freiheit verwirklicht.²² Diese autonomie-ästhetische Vorstellung von Kreativität begründet die enge Bindung von Urheber und Werk, wie sie im Urheberrecht als »persönliche geistige Schöpfung« beschrieben wird. Anders als der materielle Träger, in dem die Idee zwar Form annimmt, der aber grundsätzlich von seinem Urheber getrennt ist, kann das unsichtbare Band zwischen Autor und Werk niemals getrennt werden.

Die für die Einführung des Urheberrechts tragenden Grundkonzepte sind im Wesentlichen in der Sonderrolle, die die ästhetische Theorie der Rolle der Autonomie der Kunst zuschreibt, begründet. Den geschichtlichen Ausflug ins 18. Jahrhundert möchte ich mit einem Zitat von Friedrich Schiller beenden: »Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführen, ist die Kunst

¹⁹ Urheberrechtsgesetz.

²⁰ Vgl. Ortland: »Urheberrecht und ästhetische Autonomie«, 779.

²¹ Vgl. ebd., 781.

²² Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, in Werke (1790), Bd. 5, Darmstadt 1975, 405 u. 406.

wie die Wissenschaft losgesprochen und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkür der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht«. ²³

So wie das Urheberrecht nicht denkbar wäre ohne Bezüge auf die Grundkonzepte der ästhetischen Theorie, nimmt es umgekehrt wesentlich Einfluss auf die Etablierung dieses neuen Kunstverständnisses. Wie Ortland herausarbeitet, »hat es [das Urheberrecht, C. S.] wesentlich dazu beigetragen, die individualisierende, autor- und zugleich werkzentrierte Reorganisation der Kunsttheorie wie der kunstbezogenen Praktiken, die für die Moderne charakteristisch ist, durchzusetzen.« ²⁴ Dazu gehört die Vorstellung des Künstlers als eines aus sich herauserschöpfenden kreativen Subjekts sowie des seiner eigenen Logik unterliegenden distinkten Werkes. Möglich wird diese neue Ordnung erst durch die Ausdehnung des Eigentumsbegriffs auf intellektuelle und künstlerische Arbeiten. Durch die damit einhergehende »Konstituierung des Urhebers als Subjekt und des Werks als Rechtsobjekt« ²⁵ entstehen ganz neue Handlungsmöglichkeiten für die Künstler. Künstler unterstützen deshalb die Wendung enthusiastisch. Dazu kommt, dass die ihnen zugeschriebene Sonderrolle auch dazu dient, ihre ökonomische Situation zu sichern und damit die Bedingungen zu stabilisieren, unter denen sich die Kunst autonom entfalten kann. Wesen und Funktion von Kunst verändern sich grundsätzlich. Ortland spricht deshalb von einer »Neuordnung der gesellschaftlichen Kommunikationsverhältnisse« ²⁶ durch die Einführung des Urheberrechts. Von nun an ist die Rezeption von Kunst nicht mehr möglich, ohne das Verhältnis von Urheber, Werk, dessen geistigen Gehalt und dem Publikum/Betrachter mitzudenken. Interessant an dieser Verknüpfung ist auch der kaum übersehbare Widerspruch, dass nämlich künstlerische Autonomie durchaus von gesellschaftlichen Normierungsprozessen und der damit verknüpften gesetzlichen Regelung abhängt beziehungsweise erst durch diese entstehen kann. Was in Bezug auf die Kunst schon nicht unproblematisch ist – nämlich eindeutige Autorschaft zuzuschreiben und ein Werk als schutzfähig oder nicht einzustufen –, kann bei der Anwendung dieser Begrifflichkeiten auf Werke, die nicht der bildenden Kunst zuzuordnen sind, zum Beispiel angewandte Kunst, Kulturindustrie, Design, Computerprogramme etc., zu entsprechend absurden Szenarien führen.

Wie oben skizziert, sichert das Urheberrecht die rechtlichen und wirtschaftlichen Bedingungen ohne die sich die Freiheit der Kunst nicht realisieren ließe. Die künstlerische Freiheit stößt allerdings dann an ihre Grenzen beziehungsweise an die Grenzen des Urheberrechts, wenn künstlerische Praxis sich bereits bestehender Werke bedient. In diesem Zusammenhang sei verwiesen auf Arbeitsweisen, die ästhetische Grundwerte, vor allem das der Originalität, in Frage stellen, unterwandern oder schlichtweg übergehen. Stichworte wie Aneignung, Bearbeitung, oder Resignifizierung stehen für eine ganze Bandbreite von Kunstformen, bei denen Künstler seit Beginn des 20. Jahrhunderts neue Werke schaffen, indem sie sich – weit stärker als in früheren Jahrhunderten aufgrund der inhärenten Selbstreferenzialität der Kunst – auf vielfältige Weise auf

²³ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1794), Berlin 2013, 22.

²⁴ Ortland: »Urheberrecht und ästhetische Autonomie«, 785.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

andere Werke beziehen. Dazu gehören neben frühen Formen wie Collage, Montage und Readymade auch Plunderphonics, Détournement, Cut-Up, Found Footage und Objects trouvés sowie weitere Formen, die sich mit neuen Reproduktionsmedien und konzeptuellen Kunstansätzen entwickelt haben: Re-Fotografie, Bastardisation, Appropriation Art, Remix, Sampling etc. Für bestimmte Techniken des Weiterverarbeitens sind im Rahmen des Urheberrechts noch gewisse Freiheiten vorgesehen: § 24 des Urhebergesetzes »Freie Benutzung« besagt:

- (1) Ein selbständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.
- (2) Absatz 1 gilt nicht für die Benutzung eines Werkes der Musik, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werk entnommen und einem neuen Werk zugrunde gelegt wird.²⁷

Hier besteht die Schwierigkeit aber nicht selten darin, eine freie von einer unfreien Bearbeitung zu unterscheiden, wodurch ein juristischer Graubereich entsteht, der nur durch gerichtliche Rechtsprechung geklärt werden kann. Für konzeptuelle Kunstformen, für die es wesentlich ist, geringe oder gar keine Veränderungen am angeeigneten Werk vorzunehmen (Appropriation Art), oder für die juristische Konflikte und das Vorführen des Rechtssystems ein Teil der künstlerischen Strategie sind (ein aktuelles Beispiel ist Richard Princes *Canal-Zone-Serie*²⁸), findet das Recht keinen sinnvollen Umgang. Der Rückzug auf rein formale Aspekte funktioniert nicht, wenn Form und Inhalt nicht voneinander getrennt werden können. Folglich geraten derlei Kunstwerke zwangsläufig in Konflikt mit bestehenden Schutzrechten. Die Kunstfreiheit findet eine Schranke im Privateigentum, genauer gesagt, eben in dem Recht, das die Bedingungen für die Realisierung der Freiheit der Kunst sichern soll.

Das Urheberrecht kommt mit den Ansprüchen auf ästhetische Autonomie immer dann in Konflikt, wenn bestimmte urheberrechtlich begründete Ansprüche die Freiheit zur Produktion neuer Werke oder auch nur die Freiheit des Zugangs zu den bestehenden, urheberrechtlich geschützten Werken einschränken.²⁹ In diesem Konflikt stehen sich zwei grundgesetzlich geschützte Rechte gegenüber: die Kunstfreiheit und der Schutz des Eigentums. In einem juristischen Streitfall obliegt es dann dem Richter abzuwägen, welcher Rechtsanspruch gewichtiger ist. Der Behauptung Ortlands, dass in derlei Konflikten *immer* dem Eigentumsrecht des Urhebers die Priorität zugesprochen wird, muss widersprochen werden. Berühmtestes Gegenbeispiel im deutschen Rechtsraum ist wohl Heiner Müllers Theaterstück *GERMANIA 3 Gespenster am toten Mann*, für das er wesentliche Teile aus Bertolt Brechts *Das Leben des Galilei* unverändert übernommen hat. In letzter Instanz hat der

²⁷ Urheberrechtsgesetz.

²⁸ Eine ausführlichere Diskussion dieses Falls ist Teil meines Textes »Copyright Cowboys Performing the Law«, in Media-N: Journal of the New Media Caucus 8/2 (2012), <http://median.newmediacaucus.org/blog/current-issue-fall-2012-v-08-n-02-december-2nd-2012/copyright-cowboys-performing-the-law/> (12.11.2015).

²⁹ Ortland: »Urheberrecht und ästhetische Autonomie«, 787.

Dramatiker beziehungsweise sein Verlag im Jahr 2000 vor dem Bundesverfassungsgericht Recht bekommen.³⁰

Kunsthfreiheit besteht aber nicht automatisch, sondern muss juristisch erstritten werden, wenn sie im Widerstreit mit anderen Rechten steht. Damit besteht *de facto* eine Einschränkung künstlerischer Autonomie, die bei besagten Konflikten, im Namen der künstlerischen Autonomie durchgesetzt wird. Auf diese paradoxe Situation werde ich gleich noch einmal zurückkommen. Haben Künstler in Deutschland mit der im Grundgesetz verankerten Kunstfreiheit eine mächtige Handhabe, ist es dennoch nicht abzustreiten, dass sich mit der kontinuierlichen Ausweitung der Schutzrechte wie sie auf Betreiben der Industrie durchgesetzt wird, auch für die Künstler der Zugriff auf bestehende Werke verringert. Dieser Effekt des reduzierten Zugangs verläuft umgekehrt proportional zur Entwicklung in der aktuellen Kunstpraxis, in der – inspiriert durch die Möglichkeiten, die digitale vernetzte Medien bieten – immer neuen Kunstformen entstehen, die sich auf bestehende Werke beziehen oder diese ganz oder teilweise einbeziehen. Das Ergebnis ist ein zunehmendes Spannungsverhältnis zwischen Kunstpraxis und Recht und eine steigende Ablehnung beziehungsweise Infragestellung des Urheberrechts auch vonseiten der Künstler, die eine massive Einschränkung der Kunstfreiheit erfahren. Dazu kommt, dass viele Künstler ihre Interessen in den massiven Anti-Piracy-Kampagnen der Medienindustrie als verzerrt dargestellt empfinden; die Argumentationsfigur Künstler verschleiert die eigentlichen Interessen dieser Kampagnen und missbraucht Künstler eher als tatsächlich in ihrem Interesse zu agieren.

Performative Erforschung der Konflikte zwischen Kunst und Urheberrecht

Mein Interesse am Urheberrecht und seinem zunehmend komplexen Verhältnis zu bestimmten künstlerischen Praktiken hat seinen Ursprung in meiner eigenen Betroffenheit. Nachdem im Jahr 2004 eine geplante Einzelausstellung meiner Arbeiten im Medienforum *plug.in* in Basel aufgrund vermeintlicher Urheberrechtsverletzung abgesagt worden war, begann ich mich intensiv mit der Frage zu beschäftigen, worin genau sich der Konflikt zwischen meiner eigenen Praxis und dem Urheberrecht begründet. Ausgehend von der Grundannahme, dass Kunstwerke, die auf der Bearbeitung bereits vorhandenen urheberrechtlich geschützten Materials beruhen, die Paradoxien des geistigen Eigentums zur Wirkung bringen, entwickelte ich im Rahmen eines practice-based PhD die Methode der performativen Urheberrechtsverletzung als eigenständige künstlerische Forschungsmethode. Diese besteht darin, Rechtswissenschaften, Philosophie und Kunstpraxis interdisziplinär so zu verbinden, dass die konzeptuell bedingten Paradoxien in dramatisierter Form ›zur Aufführung‹ kommen.

³⁰ Vgl. Gerichtsbeschluss des Bundesverfassungsgerichts von 29.06.2000. https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2000/06/rk20000629_1bvr082598.html (12.11.2015).

Ausgangspunkt meiner Doktorarbeit mit dem Titel *Performing the Paradoxes of Intellectual Property* war ein von mir entwickeltes Computerprogramm. Dieses Programm, der *Netzkunstgenerator*,³¹ erstellt nach der Eingabe eines Suchbegriffs automatisch Collagen auf der Grundlage von im Internet gefundenen Bildern. Ins Zentrum stellte ich aufgrund ihrer reichen Aneignungsgeschichte die »Flowers« von Andy Warhol als exemplarisches Motiv.



anonymous_warhol-flowers, erstellt mit dem net.art generator

In einzelnen Arbeiten widmete ich mich zuerst der Frage nach der Autorschaft bei automatisch generierten digitalen Collagen, erstellte als Laiin eine juristische Expertise, befragte systematisch Experten, stellte Werke aus, deren Status juristisch umstritten war, um letztendlich die Genehmigungspflicht in einem Gespräch mit Warhol ad absurdum zu führen.

Eingebettet in den Grundkonflikt, dass appropriative und transgressive Kunstformen zunehmend Einschränkungen unterworfen sind und – in den Worten des amerikanischen Rechtswissenschaftlers Mark Lemley – »dynamische Ineffizienzen«³² produzieren, wodurch sie Innovation und Neuschöpfung auch im Wege stehen, ist die Fragestellung, wie Kunst nicht nur Opfer dieser Entwicklung sein kann, sondern selbst aktiv zum Diskurs um geistiges Eigentum beitragen kann.

³¹ Die Homepage des Projektes enthält diverse Hintergrundinformationen sowie Zugang zu den verschiedenen Variationen des Programms, <http://net.art-generator.com/> (12.11.2015).

³² Lemley, Mark: »Property, Intellectual Property, and Free Riding«, in *Texas Law Review* Vol. 83/1031 (2005).



I DON'T KNOW, video interview mit Andy Warhol (1969/2006)

Im Rahmen meiner Forschung habe ich mich hauptsächlich mit dem juristischen Graubereich von Aneignung und Bearbeitung bei digitalen Werken beschäftigt. Die Argumentation kreiste wesentlich um die Einschränkung künstlerischer Freiheit, also letztendlich um ein Konzept, das selbst sehr eng an die Ästhetik des 18. Jahrhunderts geknüpft ist. Einerseits mit zeitgenössischen Kunstformen argumentierend, die traditionelle Autorschafts- und Werkbegriffe hinter sich lassen, wurden diese aber wieder – durch den Verweis auf die Kunstfreiheit – an ein Künstlerbild gebunden, das dem Künstler und seinem Schöpfungspotential immer noch eine Sonderrolle zuschreibt. Der Künstler soll sich überall frei bedienen können, um wiederum neue Formen des Einschlusses produzieren zu können!? Selbst die kunsttheoretisch extrem radikale Appropriation Art hat letztendlich zu nichts anderem geführt, als durch Aneignung fremder Formen neues Privateigentum herzustellen.³³ Sicherlich muss hier ein Unterschied zwischen geistigem Eigentum und materiellem Werk berücksichtigt werden, aber die wesentliche Frage scheint mir doch zu sein, welche Rolle die Künstler für sich im informationellen Kapitalismus beanspruchen, und ob es mit dem Selbstverständnis kritischer Kunst wirklich noch vertretbar sein kann, in der Gemengelage widerstreitender Interessen mit dem Rekurs auf künstlerische Autonomie die Seite der Rechteinhaber einzunehmen.

Im Rahmen meines laufenden Projektes *Giving What You Don't Have*³⁴ verändere ich die Perspektive vom Nehmen zum Geben. Im Zentrum steht die Frage, wie Künstlerinnen und Künstler zu einer freien Kultur, einer Kultur der Commons, beitragen können, ohne auf Eigentumskonzepte zurückgreifen zu müssen. Bei dem Konzept der Commons handelt es sich, kurz gesagt, um Güter,

³³ Eindrücklichstes Beispiel dieser Entwicklung ist wieder der US-amerikanische Künstler Richard Prince, der für seine umstrittenen Re-Fotografien und Collagen Preise von über 1 Mio \$ erzielt.

³⁴ Die Homepage des Projektes beinhaltet Videointerviews mit Künstlerinnen und Künstlern, deren Arbeiten konventionelle Vorstellungen von Ästhetik hinter sich lassen und anstatt mit künstlerischer Autonomie mit der Vorstellung arbeiten, dass sie zu einer Idee der Commons beitragen. Siehe <http://artwarez.org/projects/GWYDH/> (12.11.2015).

die allen Mitgliedern einer Gemeinschaft zur Nutzung freistehen. Doch, anstatt diese Diskussion zu vertiefen, möchte ich kurz einige Projekte vorstellen, deren Hauptinteresse nicht darin besteht, in einer kulturellen Landschaft, die von vielfältigen Einschlüssen gekennzeichnet ist, nur symbolische Öffnungen herzustellen; die Öffnungen, die hier entstehen, sind reale. Jenseits der für Kunst oft typischen, rein symbolischen Interventionen, bieten diese Projekte tatsächlich Zugang zu Wissen, zum Beispiel durch die Zurverfügungstellung von Inhalten, der Vermittlung von Wissen oder dem Bereitstellen von Werkzeugen, beispielsweise in Form von Software-Programmen.

Die Künstlerinnen und Künstler, die ich in der ersten Phase des Projektes bat, im Rahmen eines Interviews ihre Projekte vorzustellen, arbeiten nicht mehr auf der Grundannahme einer privilegierten Stellung der Künstler, sondern sehen sich als Teil einer größeren sozialen Bewegung für Open Access und Free Culture. Es handelt sich dabei um kulturelle Produzenten mit unterschiedlichem Fachwissen, die teilweise innerhalb, mit, aber auch außerhalb von Institutionen arbeiten, um ihre Projekte zu realisieren. Ihre Arbeiten sind nicht Kunstwerke im klassischen Sinn, sondern bestehen zum Beispiel in Infrastrukturen wie Plattformen und Archiven, oder es handelt sich um Computerprogramme wie freie Software oder Fonts. Teilweise sind es Bildungsprojekte, freie Schulen, Workshops zur Weitergabe von Wissen oder Handbücher. Es können aber auch konzeptuelle Arbeiten sein, die einen veränderten Umgang mit Wissen und Kultur in der *Knowledge Economy* thematisieren. In jedem Fall aber geht es um die freie Zirkulation von Wissen und Kultur, von der nicht nur die einzelnen Künstlerinnen und Künstler selbst profitieren, sondern die gesamte Öffentlichkeit. In diesem Sinn kann man sie in die Nähe utilitaristischer Ansätze stellen, die ursprünglich beim Urheberrecht eine wichtige Rolle spielten, aber durch die Übermacht privatwirtschaftlicher Interessen in den Hintergrund geraten sind. Die Fragen, die ich an die Projekte herantrage, sind die nach ihrem juristischen Status, dem Autorschafts- und Werkbegriff, welchen sie verkörpern, sowie ihrer ökonomischen Einbettung. Bisher habe ich acht Interviews geführt, von denen sechs bereits online zugänglich sind.

Das erste Projekt, das ich beschreiben möchte, ist *UbuWeb*.³⁵ Seit 1997 ist der New Yorker Dichter und Schriftsteller Kenneth Goldsmith dabei, neben seiner literarischen Tätigkeit in einem Online-Archiv Kunstwerke und Texte zugänglich zu machen. Das Archiv enthält tausende von Werken, darunter 700 Filme und Videos, über 1000 Werke der Soundart, Dutzende von gefilmten Tanz-Produktionen, eine überwältigende Menge konkreter Poesie und konzeptueller literarischer Werke, aber auch Partituren, Patente, elektronische Musik sowie die *Ubu*-Editionen, eine Edition grundlegender Werke neuer Literatur. Die Klammer, mit der Goldsmith seine Sammlung zusammenfasst, ist ›Avantgarde‹, und die Werke umspannen einen Entstehungszeitraum von Anfang des 20. Jahrhunderts bis zur Jetztzeit. Alle Werke werden kostenlos zur Verfügung gestellt, und auch *Ubu* selbst wird rein ehrenamtlich betrieben. *Ubu* kontextualisiert die Arbeiten in kuratierten Sektionen und bietet zudem akademische Essays, die sich inhaltlich mit Arbeiten der Sammlung auseinandersetzen. Obwohl es sich bei *Ubu* um die Privatinitiative eines einzigen Künstlers handelt, ist es zu einer der wichtigsten Anlaufstellen für alle, die sich für die Avantgarde

³⁵ UbuWeb Archiv, <http://ubu.com/> (12.11.2015).

des 20. Jahrhunderts interessieren, geworden. Es hat den Ruf erlangt, all jene Dinge zu beherbergen, die man sonst nirgendwo finden würde. Existenzgrundlage des Projektes ist es, Urheberrecht ohne Rücksicht auf dessen Schutzdauer konsequent zu ignorieren. Wie Goldsmith in unserem Interview erläutert, wäre es unmöglich, ein vergleichbares Archiv aufzubauen, wollte man die Rechte jedes einzelnen archivierten Kunstwerkes abklären.

Das zweite Projekt ist *aaaaarg*, ein Online-Archiv und Forum für akademische Texte und Bücher aus den Bereichen Cultural Studies, Politikwissenschaften, Philosophie, Kunst und Architektur.³⁶ Das Archiv steht in engem Zusammenhang mit dem Projekt *The Public School*,³⁷ einer Kombination aus Online-Plattform und geografisch verstreuten selbstorganisierten Lerngruppen. Für das Bildungsprojekt bietet das Archiv *aaaaarg* eine aktive Lernumgebung beim experimentellen Umgang mit Wissen und Formen der Wissensvermittlung. Beide Projekte wurden von dem US-amerikanischen Künstler Sean Dockray ins Leben gerufen und basieren wesentlich auf digital vernetzter Technologie als Basis für ihre Infrastruktur. Unter Berufung auf einen nicht-kommerziellen und gemeinschaftsbildenden Bildungsansatz sind auch die Rechte für die in diesem Archiv vorhandenen Texte nicht abgeklärt worden.

Das dritte Beispiel ist *Let's Share Books* von dem kroatischen Künstler Marcell Mars. *Let's Share Books*³⁸ ist eine Software, die auf der freien Software *Calibre*, einem Buchmanagementsystem, basiert, das von End-Usern zur Verwaltung von E-Books benutzt wird. Die so entstehenden privaten Datenbanken von E-Books verbindet *Let's Share Books* mit dem Internet und macht die Inhalte so öffentlich zugänglich. Mit diesem Projekt bezieht sich Mars auf die Idee der öffentlichen Bibliothek, die er gefährdet sieht, und bietet neben seinem Software-Tool, das im Prinzip ein Stück Infrastruktur bereitstellt, auch Wissensvermittlung und Diskurs zum Thema öffentliche Bibliotheken. Als zentrale Figur entwickelt er den Bibliothekar, der wir alle werden können, wenn wir den öffentlichen Zugang zu Büchern und damit Wissen helfen zu sichern.

Kunst jenseits des Urheberrechts

Für die meisten Projekte, die ich im Rahmen von *Giving What You Don't Have* untersuche, gilt, dass sie juristisch umstritten sind, und die Künstlerinnen und Künstler jeweils eine eigene Strategie entwickeln müssen, um mit dieser Situation umzugehen. Die Anbindung der Projekte an künstlerische Kontexte sichert einerseits einen gewissen Freiraum, während sie andererseits wieder genau jene Widersprüche produziert, die beim Übergang von einem Regime zu einem anderen unvermeidbar scheinen.

³⁶ <http://aaaaarg.fail/> (12.11.2015).

³⁷ Das Projekt hat Realisierungen in verschiedenen Städten und verfügt über eine gemeinsame Website: <http://thepublicschool.org/user/2> (12.11.2015).

³⁸ Das Plug-in ist online verfügbar unter <https://github.com/marcellmars/letssharebooks> (12.11.2015).

Marcell Mars' Reklamation der Kunstfreiheit führt mich nun wieder zurück zu dem Begriff ›Post-IP-Aesthetics‹. Die in diesem Begriff enthaltene Frage ist, wie sich Kunstwerke, wie ich sie in dem Projekt *Giving What You Don't Have* vorstelle – also Kunstwerke, die sich kritisch-distanzierend zum Begriff des ›geistigen Eigentums‹ verhalten – im Hinblick auf Ästhetik konzeptualisieren lassen. Das zu klären, bedarf es eines Aufgreifens und Weiterdenkens der wesentlichen Begriffe der Ästhetik des Idealismus. Dazu gehören, die Konzeption des Werkes, der Geistigkeit der Kunst und ihrer Funktion in der Gesellschaft. Dabei geht es nun nicht mehr darum, Schutzfähigkeit zu klären und Schutz von geistigem Eigentum sicherzustellen, sondern die Autonomie der Kunst gerade in ihrer Rolle gegenüber der Gesellschaft zu begründen. Die Ambivalenz eines solchen Kunstbegriffs, der einerseits notwendig angewiesen ist auf ein Ausgenommensein aus den gesellschaftlichen Verhältnissen und andererseits beansprucht, auf diese einwirken zu wollen, ist dabei kein Novum. Sie ist bei allen Kunstformen vorhanden, die sich als politisch verstehen und den Anspruch haben, gesellschaftlich wirksam zu werden, die ihr Ideal also nicht im Erkennen, sondern im Handeln verwirklicht sehen.

Die neo-marxistische Ästhetik hat verschiedene Vorschläge für einen solchen Kunstbegriff gemacht, von denen insbesondere Herbert Marcuses Vorschlag als Vorlage für die Entwicklung der ›Post-IP Aesthetics‹ dienen kann. Er definiert die gesellschaftskritische Funktion der Kunst als Einheit von Kritik bestehender Verhältnisse einerseits und Aufzeigen einer Utopie andererseits.³⁹ Nach Marcuse ist die Funktion des Kunstwerks die der ›revolutionären Kritik‹. »Man kann ein Kunstwerk revolutionär nennen, wenn es vermittels der ästhetischen Formgebung die Unfreiheit des Bestehenden zugleich mit den Versuchen der Rebellion gegen diese Unfreiheit durch das Individuum ersichtlich werden lässt und so den Horizont der Veränderung sichtbar macht.«⁴⁰ s

Wesentlich ist hier die Aufrechterhaltung des Autonomieanspruchs, nur von dem aus Kunst ihrer Funktion gerecht werden kann. Autonomie im Marcuseschen System wird nicht mehr verstanden als Selbstgesetzlichkeit der Kunst, sondern als Entgegensetzung der Kunst gegen die reale Welt der Entfremdung. »Die Kunst ist nur autonom, weil ihre Welt die Realität im Sinne der Freiheit – also als Vorschein von Freiheit und mithin als hoffnungsrelevant für den Menschen – entwirft.«⁴¹ Die Kunst entwickelt sich womöglich auch ohne begleitende philosophische Begriffsbildung und reagiert auf die sich wandelnden Produktions- und Kommunikationsbedingungen auf ihre eigene Weise, aber gerade, wenn ihre Weiterentwicklung in Konflikt gerät mit positivem Recht, das widerstreitenden gesellschaftlichen Normen nicht gerecht werden kann, ist sie auf eine Sicherung ihrer Autonomie durch begleitende Theoriebildung angewiesen. Die Grundbegriffe der Ästhetik des Idealismus, ihre Weiterentwicklung durch Marcuse sowie andere geeignete Theoriepositionen und ihre Anwendung auf Kunst der Post-IP-Ära im Detail zu entwickeln und zu diskutieren, sprengt den Rahmen dieses Textes. Dass sowohl theoretische Ansatzpunkte dafür vorhanden sind als auch

³⁹ Vgl. Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München u. Berlin 1977.

⁴⁰ Gethmann-Siefert, Annemarie: Einführung in die philosophische Ästhetik, München 1995, 241.

⁴¹ Ebd., 242.

eine gewisse Dringlichkeit besteht, ist hoffentlich anhand der vorgestellten Thesen und Projekte deutlich geworden.

Dieser Text ist die überarbeitete Version eines Vortrags, den Cornelia Sollfrank am 2. Oktober 2014 bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft in Marburg als Keynote hielt.