

Wem gehört die Mona Lisa?

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Akademie-Mitglieder,

schon mit dem Titel habe ich – einer restriktiven Auffassung zufolge – das Urheberrecht verletzt. „Wem gehört die Mona Lisa?“ fragte am 8. Januar 2004 Rita Gudermann in der *ZEIT* (Abb. 1).



Abbildung 1
Leonardo da Vinci: Mona Lisa,
1503-1505; Paris, Louvre.
Repro nach Lawrence Gowing,
Die Gemäldesammlung des
Louvre. Köln 2001, S. 163.

Die Formulierung ist nicht ohne intellektuellen Witz, und daher dürfte die Autorin vermutlich einen urheberrechtlichen Schutz beanspruchen können, der erst in sechsundsechzig Jahren erlischt. Erkennbarerweise habe ich die Frage nicht als Zitat eingesetzt (womit sie gemeinfrei wäre). Zwar befinden wir uns in einem als gemeinfrei definierten akademischen Raum – was mich bei einem Rechtsstreit schützen würde –, da unsere Beiträge aber gedruckt werden, beginnen die Probleme bereits mit der Frage, ob die Beiträge ausschließlich wissenschaftlichen Zweck und Wert haben.

Natürlich ist der Fall so fiktiv wie absurd, aber in der Welt der reproduzierten Bilder spielen sich Vorgänge dieses Kalibers jeden Tag in ungezählter Häufigkeit ab. Der *ZEIT*-Artikel wies darauf hin, dass, da Leonardo da Vinci vor mehr als 70 Jahren gestorben sei, seine Werke frei zugänglich und frei reproduzierbar sein müssten. Von dieser Selbstverständlichkeit könne jedoch keine Rede sein. Diese Diagnose trifft heute mehr denn je zu, aber zugleich zeigen sich Gegentendenzen. Beide Extreme sollen in aller Kürze dargestellt werden. Zunächst aber noch eine kurze Begriffsklärung und ein Überblick über die – zugegebenermaßen verwirrenden – Fakten.

Der Schöpfer/Hersteller eines Werkes (eines Kunstwerkes, geistigen Werkes o. ä.) besitzt an diesem seinem „Werk“ das unveräußerliche *Urheberrecht*.

Daraus leitet sich das *Verwertungsrecht* ab, das der Schöpfer/Hersteller von Fall zu Fall („einfach“ oder „nicht ausschließlich“) abtreten kann: an Verlage, Fotografen, Wissenschaftler und andere Interessierte.

Hinsichtlich der Abbildungen von Kunstwerken – und nur um diese soll es im Folgenden gehen – muss man außerdem unterscheiden zwischen dem

- Verwertungsrecht *am Kunstwerk selbst* (das im Urheberrecht allgemein als „Werk“ bezeichnet wird)
- und dem Verwertungsrecht *am Foto* des Kunstwerks (im Urheberrecht „Lichtbild“ genannt).

Das *Urheberrecht am Kunst-Werk* erlischt 70 Jahre nach dem Tod des Künstlers. Werke von Künstlern, die länger als 70 Jahre verstorben sind (wie Leonardo da Vinci), sind also gemeinfrei.

Für die Dauer des *Urheberrechtes am Lichtbild* gibt es zwei Möglichkeiten:

- Handelt es sich um ein Foto, das durch einfaches technisches Abfotografieren einer meist zweidimensionalen Vorlage entstanden ist, entsteht ein sog. Lichtbild. Dessen Schutz erlischt 50 Jahre nach Herstellung des Lichtbildes bzw. 50 Jahre nach dem ersten erlaubten Erscheinen.

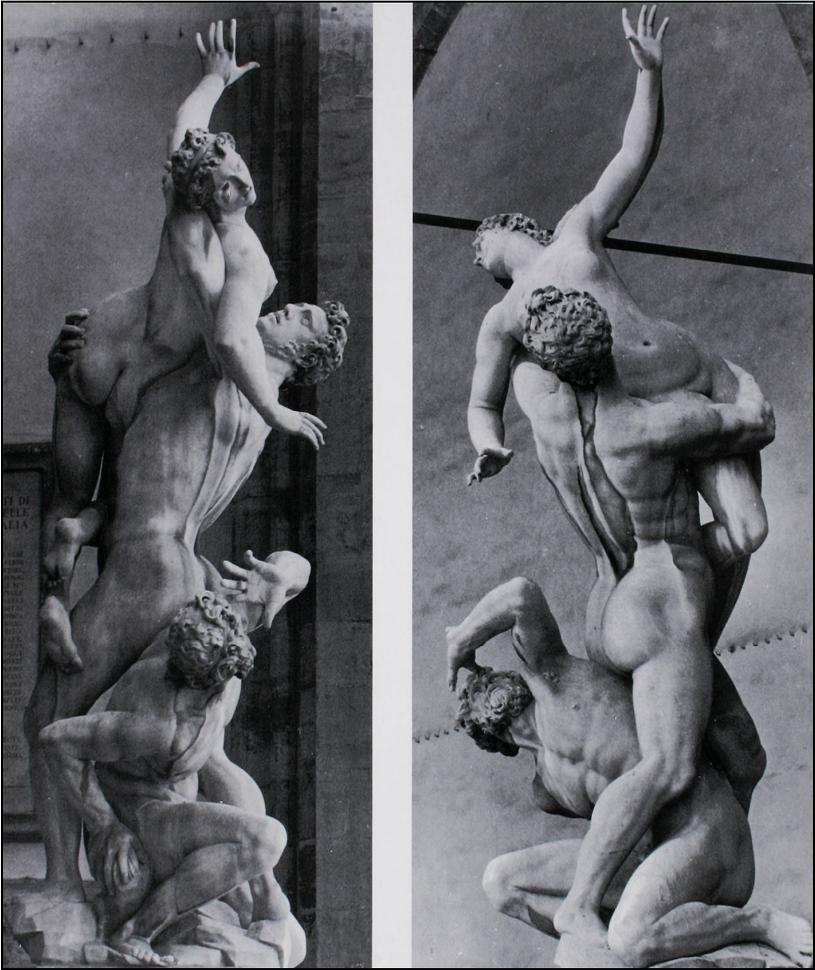


Abbildung 2

Giambologna: Der Raub einer Sabinerin, 1581–1583; Florenz, Loggia dei Lanzi. Repro nach Charles Avery, Giambologna: The complete sculpture. Oxford 1987, S. 110, Abb. 104/105.

- Handelt es sich um ein Foto, das beispielsweise durch die Wahl des Blickwinkels und der Beleuchtung eine eigene Werkqualität aufweist (wie bei einem Foto von Architektur oder Skulptur) (Abb. 2), gilt es als sog. Lichtbildwerk. Als solches ist es bis 70 Jahre nach dem Tod des Fotografen geschützt (§ 64 UrhG). Lichtbildwerke werden behandelt wie eigenständige Kunst-Werke, was sie häufig ja auch tatsächlich sind.



Abbildung 3

Hubert Robert: Projekt für die Umgestaltung der Grande Galerie im Louvre, 1796; Paris, Louvre. Repro nach Lawrence Gowing, Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 2001, S. 574.

Für ein Foto der Mona Lisa ist also nicht das Verwertungsrecht des Künstlers, wohl aber das des Fotografen zu beachten. Hier kommt nun die bewahrende Institution ins Spiel, die – über Verträge mit Fotografen oder Firmen – das Verwertungsrecht ausübt und damit die Konditionen der Abbild-Erstellung festlegen, also etwa die Möglichkeit für Privatfotos gestatten oder aber untersagen kann.

Dieses Verwertungsrecht wird in den letzten Jahren durch die Museen zunehmend pervertiert. Auslöser war der Zwang zur Erwirtschaftung von Mitteln, der vielen Institutionen auferlegt wurde. Dieser Zwang kollidiert aber entschieden mit dem Auftrag der Häuser zur Bewahrung der öffentlichen Kunst- und Kulturschätze. Dieser Auftrag geht zurück ins frühe 19. Jh. und gilt, außer für die Mona Lisa, z. B. auch für den übrigen Bestand des Louvre. Die meisten Kunstwerke des Louvre (Abb. 3) und viele Bücher der öffentlichen Bibliotheken gelangten um 1800 durch die Eroberungen der Revolutionsheere und dann

der Armee Napoleons nach Paris. Als Besitz der gesamten Menschheit sollten diese Werke den Forschern aus allen Kulturen zur Verfügung stehen. Dieser Grundsatz gilt noch immer. Bis heute sind Museen und Bibliotheken der Öffentlichkeit – von der sie finanziert werden – zutiefst verpflichtet. Nur aus der Bewahrung, Erschließung und Vermittlung der Artefakte, Mentefakte und Naturalia rührt ihre Legitimation. Eine Einschränkung der Zugänglichkeit der Werke in Form von überhöhten, zum Teil gewinnorientierten Reproduktionskosten steht dem Auftrag der Museen fundamental entgegen. Welche Folgen das für Fächer wie die Kunstgeschichte hat, die vorwiegend mit Abbildungsmaterial arbeitet, sei kurz an einigen Beispielen skizziert.

Vor dreißig Jahren war es möglich, in alten Bibliotheken mit der eigenen Kamera aus historischen Büchern Aufnahmen zu machen.¹ So konnte Horst Bredekamp in den siebziger Jahren für seine Untersuchungen des Zusammenhanges von Kunst und Technik zum Selbstkostenpreis ganze Bücher zusammenstellen, wie zum Beispiel Athanasius Kirchers Katalog von Maschinen, die frühen Projektionsgeräten ähneln (Abb. 4).

Der Schock kam mit jener Ökonomisierung aller Lebensbereiche, die im Namen Margaret Thatchers ein Symbol gefunden hat. In den Jahren, in denen sie in einer veritablen Revolution von oben alle Formen des Bildungs- und Forschungsgutes in den Rahmen der Selbstfinanzierung zwang, wurden kostengünstige Reproduktionen zunehmend erschwert. Da die kostendeckende Finanzierung der Aufnahmen mit dem Auftrag, das Kulturgut der forschenden Gemeinschaft zur Verfügung stellen zu können, kollidierte, wurden die Aufnahmerechte an Firmen vergeben. Diese hatten nicht nur die eigenen Kosten zu decken, sondern zudem einen Tribut an die besitzenden Institutionen abzugeben. Damit aber stiegen die Gebühren für die einzelnen Photos in exorbitanter Weise, zum Teil um den 50fachen Faktor. Das Recht auf Verwendung von Reproduktionen alter Werke und Bücher wurde in der Praxis durch eine geradezu aberwitzige Kostensteigerung ausgehebelt.

Horst Bredekamp erlebte dies erstmals Mitte der neunziger Jahre, als er im Londoner British Museum und in anderen Bibliotheken einen Katalog sämtlicher Illustrationen der Werke von Thomas Hobbes zu Lebzeiten zusammenstellte (Abb. 5).

¹ Dies geschah im Einklang mit dem Urheberrecht, demzufolge die Anlegung eines eigenen Archives (53 II Nr.2 UrhG) ebenso gemeinfrei ist wie das Zitatrecht (51 UrhG) und das Recht der öffentlichen Verwendung in Unterricht und Forschung (52a UrhG). Diese relativ weitgehende Definition der Gemeinfreiheit urheberlich geschützter Werke betrifft alle Werke, deren Schöpfer im Laufe der letzten 70 Jahre verstorben sind. Sie gilt umso mehr für Werke, die vor diesem Zeitraum liegen.

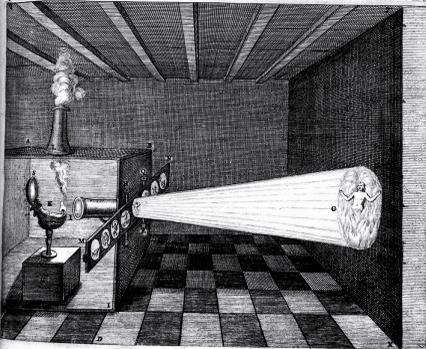
Ca. VII. delatum, aut Imperatoria Majestas in throno conspiciat cernitur, aut centum aliam simulacra venant.

Quoniam hinc ut videtur in parte hinc in parte

Demonstrat hic solertissimus Author Elliptico speculo quam mirifice haec figura conducit ad traiectionem radiorum solarium in longinqua distantia ignis pabula, unde inceptat horribiles flammis succendit.

Ad Dioptrica tandem divertere oportet, inter que non parca hic lade. re videtur areno, & quidem intra Crystallinae Sphaerae septum. Miraberis Christi relucens effigiem sine omni subiecta materia comparere: Aviculari inter aequam caveam garrulam luminari & circumfutare absque eo, quod

madennis aquae irrigatione maderat. Part. II. Exangit in medio Athos Ara Magnetica, cujus tres vitreae Sphaerae aqua purissima repletae nituntur, quae & caelestium circularum systemata defuerunt, ex quibus non exiguo splendore irradiate videntur effigies purissimi gregem Dei patennis, & ad vana universae Christianorum Republicae, Sanctissimi, & Clementissimi Patris, & Pontificis Opt. Max. Clementis IX. ac ejusdem Pontificis Nepotis Emmanuelissimi Cardinalis Jacobi Ruffinij inter lauricum corymbum, quorum species ea arte spectantur, ut unde origo nascatur, ignoretur, ac vix perceptibile fiat delapsientibus.



Laterna Magica. Instrumentum est, quo, ope unius aut plurium lentium crystallinarum superficies, quibusfuntque tandem, diaphanis tamen coloribus,

Abbildung 4
Aus: Athanasius Kircher,
Ars magna lucis et umbrae,
Amsterdam 1671, S. 39 (Laterna Magica).
Repro nach Vorlage von Horst Bredekamp.

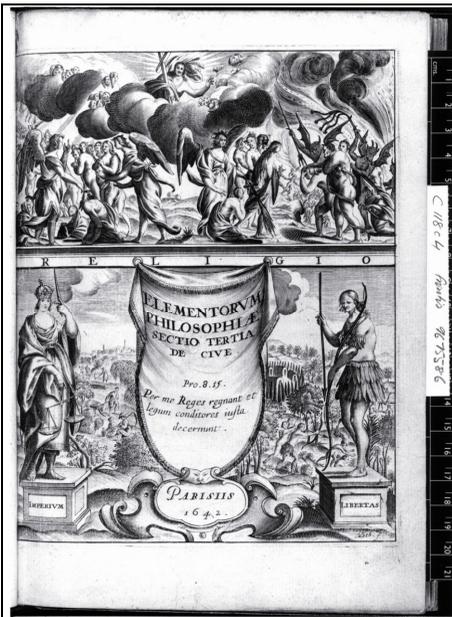


Abbildung 5
Jean Matheus,
Titelblatt zu Thomas Hobbes – De Cive,
Paris 1642. London, British Library.
Repro nach Vorlage von Horst Bredekamp.

Imaging Services: Remote services price list

Product	UK Price (net)	VAT	UK Total Price	International Price *
Paper Copies A4/A3 OR Scanned Copies on CD 1-100 Pages	£23.50	£4.11	£27.61	£25.50
Duplicate Microfilm or Low resolution digital images	£50.00	£8.75	£58.75	£55.00
Prints up to A4 Colour or black and white	£29.70	£5.20	£34.90	£33.50
Prints up to A2 Colour or black and white	£41.50	£7.26	£48.76	£46.00
Prints up to A0 Colour or black and white	£46.00	£8.05	£54.05	£49.70
Standard digital image Medium resolution	£23.50	£4.11	£27.61	£27.00
Premium digital image High resolution	£43.00	£7.53	£50.53	£46.00

Registered Mail	£3.19	£0.56	£3.75	£3.50
Airsure	N/A	N/A	N/A	£4.20
Courier	£30.64	£5.36	£36.00	£41.00

* Customers based in the European Union must comply with the VAT and statistical reporting routine for the EU single market, and we therefore need your VAT number for our records. If you have not told us your VAT number, we are required to charge you VAT at 17.5%. VAT is not charged to customers based outside the European Union.

Abbildung 6

Preise für Reproduktionen des British Museums in London, 2006. Repro nach Vorlage von Horst Bredekamp.

Die Summe für Photos aus publizierten Werken des 17. Jahrhunderts betrug plötzlich 8.000 DM, und diese Summe umfasste lediglich die Reproduktionsgebühren, die Publikationsgebühren kamen gegebenenfalls noch extra dazu. Während der Zusammenstellung sämtlicher Zeichnungen Galileo Galileis bestellte Horst Bredekamp vor zwei Jahren Reproduktionen aus den in London liegenden Manuskripten. Der Preis für die Reproduktion auch nur einer einzigen Seite, die vor dreißig Jahren außer dem Film buchstäblich nichts gekostet hätte, betrug 27 Pfund, also etwa 70 Euro (Abb. 6). Für die Digitalaufnahmen eines verwaschenen, weitgehend wertlosen Mikrofilms (Abb. 7) war ein Preis von 485 Pfund, seinerzeit über 1.200 Euro, zu bezahlen.

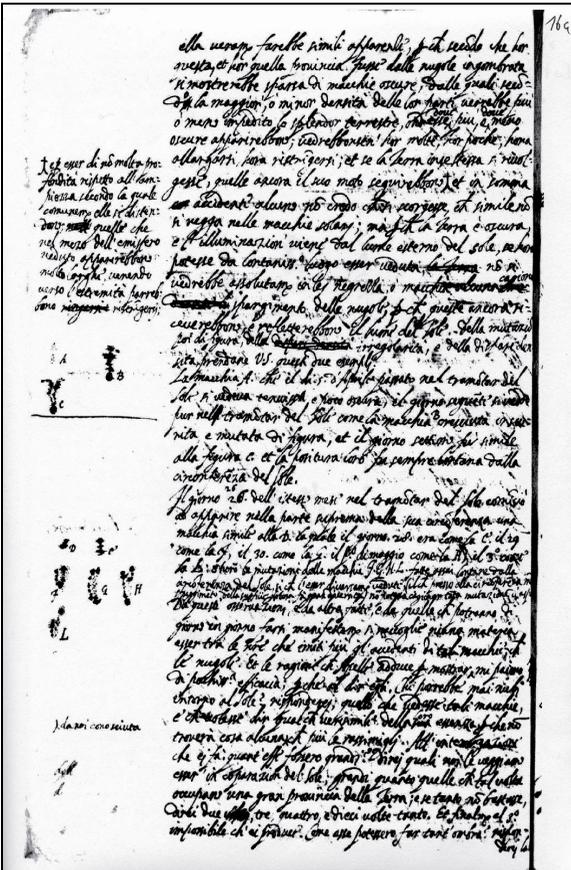


Abbildung 7
 Digitalaufnahme einer Manuskriptseite Galileo Galileis (nach einem Microfilm); London, British Museum. Repro nach Vorlage von Horst Bredekamp.

Diese Entwicklung war und ist für Bildforscher schmerzlich, für Doktoranden fatal. Kostbare Zeit geht bereits während der Abfassung der Dissertation damit verloren, durch Stiftungen Mittel einzuwerben, um Reproduktionen von Werken herzustellen, die dann erst analysiert werden sollten. Der vielbeklagte Niedergang der Buchmalereiforschung hat auch damit zu tun, dass Studenten finanziell nicht mehr in der Lage sind, ihr Abbildungsmaterial zusammenzustellen. Die Möglichkeiten der Digitalisierung hätten hier Abhilfe schaffen können, aber sie haben eine nochmalige Verschärfung der Lage bewirkt. Die erhoffte Geldabschöpfung hat dazu geführt, dass Bilder mit Verweis auf das Urheberrecht zum Objekt einer Privatisierung geworden sind, die die über Jahrhunderte eingeführten Zugänge blockiert. Kustoden und Institutionen benehmen sich unter steigendem ökonomi-



Abbildung 8

Le Corbusier: Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1955. Foto: Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur.

schem Druck wie die Schöpfer/Hersteller der Werke, deren Vermittlung doch eigentlich ihre Kernaufgabe ist. Die Extremform liegt darin, dass selbst der Sichtraum, der freistehende Werke umgibt, als Rechtszone des Eigentümers oder Verwalters dieses Objektes definiert wird.

So erhebt die Fondation Le Corbusier Gebühren auf jedwedes Foto, das von einem der Bauten des Architekten geschaffen wurde (Abb. 8). Zudem gibt es erste Fälle, die nach dem Kontext der möglichen Veröffentlichung fragen und nach Prüfung die Reproduktion verweigern.² Das Medium der weltweiten Verallgemeinerung, das digitale Bild, ist zum Mittel einer unglaublichen Geldabschöpfung und auch einer nie zuvor dagewesenen Restriktion und Bürokratie geworden.

² Eine Auflistung dieser Vorgänge ist zu finden in der Kunstchronik, dem Organ des Verbandes deutscher Kunsthistoriker (Kunstchronik 11/2007, S. 506).

Leider muss man sagen, dass sich hieran auch die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci beteiligt (ein Artikel dazu erschien am 3. Juli 2008 im Berliner Tagesspiegel). Ihrerseits in den Zwang gestellt, immer neue Geldquellen aufzuspüren, erlaubt sie das stativbewehrte Fotografieren im Bereich der Schlösser und Gärten nur auf Antrag und – bei kommerzieller Nutzung – gegen Gebühren. Als vor einem Jahr die Fotografin des Kunstgeschichtlichen Seminars für Bredekamps Vorlesung zur Geschichte der Skulptur Aufnahmen von Schlüters Großem Kurfürsten vor dem Charlottenburger Schloss zu machen begann (Abb. 9), wurde sie nach kurzer Zeit daran gehindert, weil sie keinen Erlaubnisschein vorweisen konnte. Nach Briefwechseln, der Unterzeichnung eines Vertrages und der Versicherung, die Aufnahmen auf CD-Rom an die Schlossverwaltung zu übergeben, wurde das Fotografieren dann aber gestattet. Auch Detailaufnahmen konnten hergestellt werden.

All dies sind keine Ausnahmen, sondern Symptome. Das Recht, gemeinfreie Bilder zu erschwinglichen Preisen reproduzieren zu können, ist ein wesentliches Element der Tatsache, dass die Forschung als schützenswerte Sphäre definiert ist. Wird sie unter den Zwang zur Gewinnerschöpfung gestellt, wird sie beschädigt. Diese Aushöhlung der Gemeinfreiheit ist ein besonders markantes Zeichen eines allgemeinen Angriffs auf einen über Jahrhunderte gültigen Kulturbegriff. Ein digital gestütztes Bild-Besitzdenken hat die freie Verwendung von Bildern in einer Weise restringiert, dass hier von einer Preisgabe von Grundüberzeugungen der Forschung gesprochen werden kann.

Aber es gibt auch eine Gegenbewegung, die Anlass zu vorsichtigem Optimismus bietet. So stehen in der Umsetzung des 2003 formulierten Manifestes von ECHO (European Cultural Heritage Online) (<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de>) gegenwärtig über 206.000 Dokumente und 265.000 Abbildungen verschiedener internationaler Institutionen in hochauflösender Form kostenfrei im Netz.

Bereits seit 2002 ist das digitale Bildarchiv *prometheus* (www.prometheus-bildarchiv.de) online, ein Verbund zahlreicher Datenbanken, an dem das Kunstgeschichtliche Seminar der HUB in der Verantwortung von Dorothee Haffner maßgeblich beteiligt ist. Zielgruppe sind Studenten und Wissenschaftler in Lehre und Forschung, und der Verbreitungs- und Nutzungsgrad innerhalb der Fachgemeinschaft ist mittlerweile sehr hoch. Die Zusammenführung zahlreicher Datenbanken umfasst über eine halbe Mio. Bilder (Stand: Juli 2008), und die Anzahl steigt stetig.

Neben zahlreichen Museums- und Forschungsdatenbanken sind seit einem Jahr auch Bilder des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz (bpk) in *prometheus* vertreten. Das bpk, das sonst für die wissenschaftliche Nutzung der Reproduktionen nicht unerhebliche Gebühren



Abbildung 9
Andreas Schlüter: Der Große Kurfürst, 1696–1706; Berlin, Schloß Charlottenburg.
Foto: Barbara Herrenkind.

berechnet, hat im Rahmen von *prometheus* die Reproduktionen aus den Berliner Museen für wissenschaftliche Zwecke freigegeben, und die Publikationsrechte sind für nichtkommerzielle Zwecke und bis zu einer Auflage von 1.000 Exemplaren ebenfalls kostenfrei.

Es kommt schließlich einer erneuten Revolution gleich, wenn im letzten Jahr ausgerechnet das British Museum begonnen hat, seine knapp 1,7 Millionen Objekte im Open Access online in ordentlicher Qualität und für wissenschaftliche Publikationen kostenfrei zur Verfügung zu stellen (www.britishmuseum.org/research.aspx). Damit, vorangetrieben durch die Berliner Erklärung von 2003, könnte sich ein Umdenken einstellen, das die Kultur in ihrer Ursprungsbestimmung neu definiert. Kultur ist nur, wenn Bilder frei sind.

Martin Grötschel: Vielen Dank. Ich schlage vor, dass wir zwei, drei Fragen speziell zu diesem Thema zulassen.

Mitchell G. Ash: Nur zwei konzeptionelle Fragen, die nicht lang sind. Am Beginn des Vortrages stand Kostendeckung, am Ende stand Gewinnerschöpfung. Ich würde sie lieber unterschieden wissen und nicht gleichgesetzt. Auch kulturelle Institutionen sind zur Kostendeckung verpflichtet, aber nicht unbedingt zur Gewinnerschöpfung getrieben. Das würde ich schon unterscheiden wollen; auch wenn die Wissenschaftler das Gebaren gleichartig finden oder erleben, ist die Intention dahinter möglicherweise doch eine andere.

Zweitens: Wissenschaftsfreiheit und Pressefreiheit sind zwar beide wertvolle Güter, aber auch voneinander verschieden. Den Streit mit der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten beispielsweise habe ich jedenfalls, beim zugegebenermaßen ersten flüchtigen Lesen des erwähnten Artikels, eher als einen Streit zwischen zwei Institutionen verstanden und nicht zwischen zwei Rechtsgütern, und hier wäre auch zu unterscheiden. Denn die Pressefreiheit, so wertvoll das Gut sein mag, in Händen von Medien, ist ein eigenes Thema; die Medien verdienen ja Geld an ihren Stories.

Dorothee Haffner: Das ist genau der Punkt. Nach meiner Kenntnis der Sachlage geht es bei diesem Streit der SPSP mit der Agentur Ostkreuz tatsächlich um die Frage, wie weit das Verwertungsrecht der verwaltenden Institution geht. Es ist meiner Kenntnis nach ein Rechtsstreit über verschiedene juristische Fakten und eben nicht nur ein Rechtsstreit zwischen zwei Institutionen. Ich bin sehr gespannt, wie das ausgeht, denn es ist wirklich eine strittige Frage.

Was nun den Zusammenhang von Kostendeckung und Gewinnabschöpfung betrifft, so möchte ich betonen, dass es bei der Frage nach Reproduktionskosten nicht darum geht, Reproduktionen kostenfrei zu erhalten. Natürlich gibt es angemessene Bearbeitungsgebühren, die auch Wissenschaftler zu zahlen in der Lage sein müssen. Aber wenn man für eine digitalisierte Seite 70 Euro bezahlen soll, ist das keine angemessene Bearbeitungsgebühr mehr, sondern Gewinnabschöpfung. Dahinter steht die Frage, wie die Museen finanziert werden. Wenn den Museen nicht ausreichend Mittel zur Verfügung gestellt werden, um ihre Aufgaben zu erfüllen, und wenn die Museen verpflichtet werden, mit der Verwertung der ihnen anvertrauten Güter Gewinne zu erzielen, dann führt das genau zu diesen Auswüchsen. Ich halte das für eine fatale Entwicklung.

Martin Grötschel: Vielen Dank nochmals. Das waren spannende Informationen aus der Welt der Kunstgeschichte, die mir so auch nicht bekannt waren. Und jetzt kommt Herr Großmann mit einem Bericht aus der Physik und den Entwicklungen dort.