

Collage und Copyright

Von Sebastian Burdach

Ich hatte eine Film-Collage aus kurzen Fragmenten von 20 Spielfilmen hergestellt, die alle einen ähnlichen geografischen Ort und menschliche Projektionen auf diesen schildern. Die Spielfilme hatte ich zuvor als Material für diese Arbeit regulär in Form von Kauf-DVDs erworben. Ich ging mit den Film-Fragmenten so um, wie ich es von Papier-Collagen kannte, die aus vorgefundenen Bild- und Textfragmenten bestehen. Der Anordnung von Fragmenten auf einer Fläche entspricht dabei die filmische Anordnung auf der Zeitachse. Aus der Zusammenstellung sollte etwas entstehen, das über die ursprünglichen Filme hinausweist und anders funktioniert als die Filme selbst. Eine solche Vorgehensweise ist nicht neu, schon in den 60er Jahren hatte etwa Peter Roehr mit Filmfragmenten vergleichbar gearbeitet. Die fertige Arbeit konnte ich dann in einer Off-Galerie, also im Kunst-Kontext, ausstellen; als ich jedoch Ausschnitte und Stills davon für eine kommerziell vertriebene Publikation zur Verfügung stellen wollte, taten sich auf einmal rechtliche Fragen auf, die sich auch bei der Einsendung der Arbeit zu einem Filmfestival gestellt hätten: Wem gehört die Arbeit eigentlich, wer besitzt Rechte an ihr? Kann ich einfach eine Erklärung darüber unterschreiben, dass ich alle Rechte an ihr besitze, wenn das ihr zugrundeliegende Material aber selbst schon urheberrechtlich geschützt ist?

Die Form der Collage scheint, von heute aus betrachtet, als Konzept wenig Spektakuläres oder Neues mehr an sich zu haben. Mit dem Readymade, mit der Konzeptkunst und dem erweiterten Kunstbegriff, der Appropriation Art, mit Fluxus oder mit künstlerischen Interventionen im politischen und sozialen Raum ist man in der bildenden Kunst längst viel weiter gegangen. Es lohnt sich aber, auch im Hinblick auf gegenwärtige Diskussionen um »geistiges Eigentum« und Copyrights, um digitale Technik und »Digital Rights Management«, noch einmal einen Blick darauf zu werfen, was da im 20. Jahrhundert genau geschah und was es eigentlich bedeutet.

Techniken und Methoden der Collage waren schon lange vor dem 20. Jahrhundert in der europäischen und asiatischen Volkskunst benutzt worden, auch in der klassischen Musik (etwa die Verwendung folkloristischer Elemente bei Strawinsky und Bartók), kamen als bewusstes Experiment und demonstrativ eingesetzte Geste bildender Künstler aber erst in der Malerei des Kubismus auf: Nach der erfolgten malerischen Aufsplitterung des Raumes interessierte man sich hier zunehmend für die vordere Ebene und die Fläche des Bildes, für ihre Gliederung. Künstler wie Braque und Picasso mischten Sand, Sägemehl oder Metallspäne in die Farbe, um so neue Texturen zu erzeugen. 1912 fügte Picasso schließlich ein Stück Wachstuch in sein Bild *Stilleben mit Rohrstuhl* ein. Auch die damals bei Malern beliebten, ursprünglich aus der Dekorationsmalerei stammenden, simulierten Holz-, Marmor- oder Tapetenstrukturen wurden nun zunehmend durch reale Stücke der Materialien ersetzt und zersplitterten so weiter die Oberfläche des Bildes. Vor allem aber Fragmente aus Zeitungen und Magazinen, Plakaten und anderen Printmedien finden sich in den bekannten *Papiers Collés* dieser Zeit. Buchstaben und Texte wurden in diesen Collagen anfangs nur als rein grafische Flächen-Elemente eingesetzt, dann aber zunehmend auch als inhaltliche »Auslöser poetischer Assoziationen«, als Träger von Bedeutung.

Herta Wescher zitiert in ihrer *Geschichte der Collage* den damaligen Galeristen Kahnweiler, dieser sah »eine neue Welt der Schönheit [...], die unbeachtet schlief in den Maueranschlägen, Schaufenstern, Firmenschildern, die in unseren Gesichtseindrücken heute eine so große Rolle spielen«.

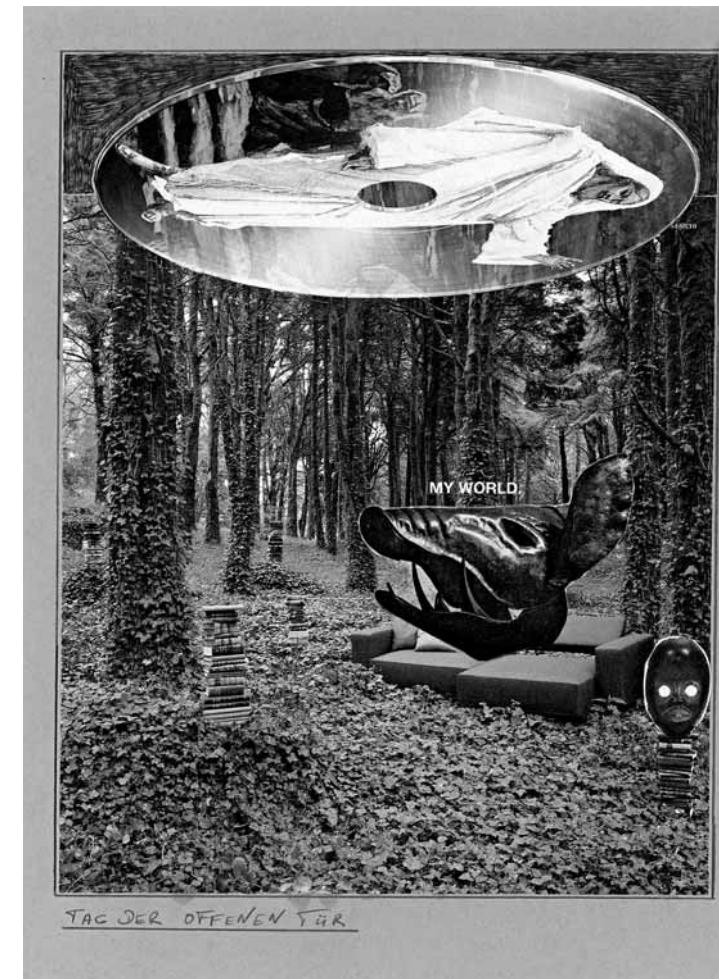
»Man kann mit allem Möglichen malen: mit Pfeifen, mit Briefmarken, mit Post- und Spielkarten, mit Kandelabern, mit Wachstuchfetzen, mit Bierschaum, mit buntem Papier, mit Zeitungen«, so Guillaume Apollinaire 1912. Kurt Schwitters schrieb 1919: »Die Merzmalerei bedient sich also nicht nur der Farbe und der Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werkzeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Materialien schon für irgend welchen Zweck geformt waren oder nicht.«

Wescher weist auch auf eine damalige Diskussion unter Künstlern hin: In der futuristischen Zeitschrift *Lacerba* wandte sich der Futurist Papini 1914 in seinem Artikel *Der Kreis schliesst sich* gegen den »Naturalismus«, den diese Einführung »realer« Gegenstände in die Malerei für ihn darstellte: Die verwendeten Materialien würden dabei nicht »rational oder lyrisch verwandelt«, wie es Sinn und Aufgabe der Kunst sei. Der Futurist Suffici zitiert in seinem Tagebuch wiederum ein Argument von Picasso: Die Einführung von vorgefundenen Papieren, Zeitungen, Plakaten, Textilien usw. in Malerei und Skulptur sei legitim, wenn der Künstler sie dabei einem »geistigen Umwandlungsprozess« unterwerfe. In dieser Diskussion wird auch mit der Grundstein gelegt für etwas, das sich als juristischer Begriff der »freien Bearbeitung« oder »freien Benutzung« schließlich auch im heutigen deutschen Urheberrecht niedergeschlagen hat:

»Ein selbstständiges Werk, das in freier Benutzung eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.« (§ 24 UrhG, Absatz 1)

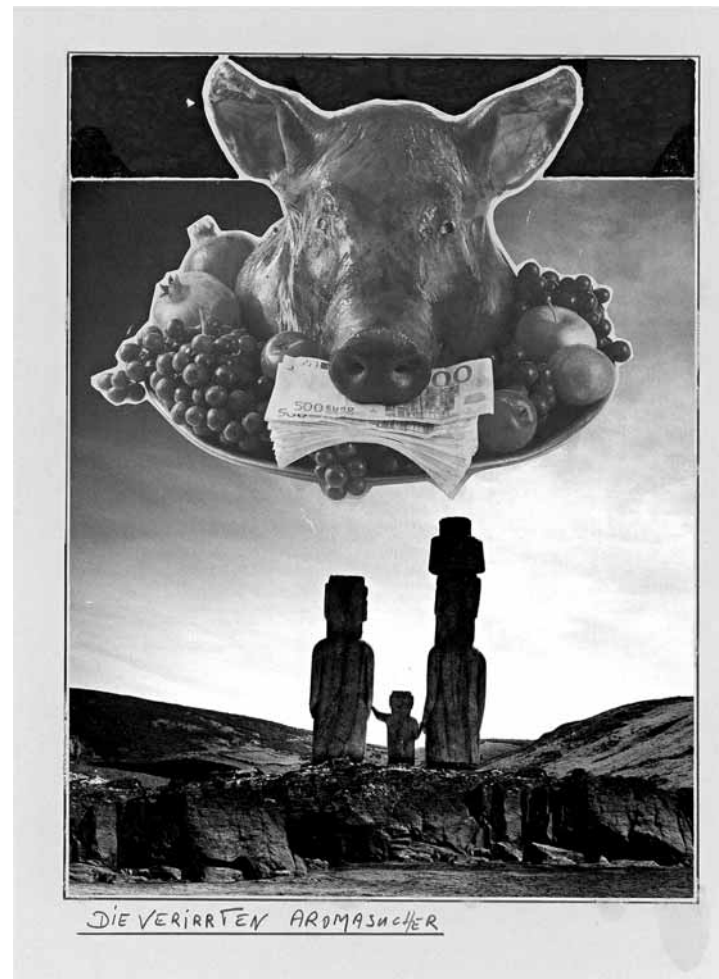
Etwas Merkwürdiges geschah hier: Es ist, als ob zwei große, parallele, jeweils für sich universelle Gültigkeit beanspruchende, aber einander an manchen Stellen widerstrebende Regel- und Denksysteme sich hier an einer Stelle berühren, miteinander überlappen, sich widersprechen und dann ineinander übersetzt werden müssen, eine Art Interface zueinander brauchen. Die eine Welt ist die der Kunst, die andere Welt ist die der juristischen Gesetze, die von Staat und liberal geprägtem Wirtschaftssystem. In dieser anderen Welt wird pragmatischer und in Begriffen von Eigentum, Arbeit, Leistung, Urheberschaft, Markt, Wert und Preis gedacht. Aus ihrer Perspektive handelt es sich bei der künstlerischen Aneignung und Verwendung von Fragmenten der Produkte anderer ohne deren Genehmigung zunächst nur um so etwas wie bloßen Diebstahl, um ein unrechtmäßiges Profitieren einer Person an den schutzwürdigen Leistungen einer anderen.

Deutlich wird dies an einem Gerichtsurteil in einem der bildenden Kunst benachbarten Gebiet, nämlich in der Popkultur und Unterhaltungsmusik: Der US-Hiphop-Künstler Biz Markie hatte für sein Musikstück *Alone again* (auf dem Album *I need a haircut*) ein Musik-Fragment des älteren Songs *Alone*



Werner Büttner
Tag der offenen Tür, 2005

294



Werner Büttner
Die verirrtten Aromasucher, 2006

again (Naturally) des Songwriters Gilbert O'Sullivan verwendet. Auf dem Samplen, Loopen, Collagieren, Dekontextualisieren und Verfremden von Fragmenten anderer, älterer Musikstücke beruhte vor 1991 zu weiten Teilen das musikalische Genre Hiphop. Zunächst entstanden die tanzbaren Musik- und Toncollagen als flüchtige handwerkliche Liveperformances eines geübten DJs an mehreren Plattenspielern. Dann wurden sie mit dem Aufkommen billiger digitaler Sampler technisch automatisierbar und reproduzierbar. Noch 1996 rühmte sich DJ Shadow, sein Instrumental-Album *Endtroducing* ausschließlich mit einem Sampler, zwei Schallplattenspielern und einem riesigen Archiv an Schallplatten hergestellt zu haben, »... wie eine kubistische Stilcollage«, schrieb die Fachzeitschrift *Audio* damals in einer Rezension. Biz Markie und seine Plattenfirma Warner gerieten durch seine Musik 1991 jedoch in einen Rechtsstreit mit den Vertretern O'Sullivans: der Präzedenzfall »*Grand Upright v. Warner 780 F. Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991)*«. Der Richter Kevin Thomas Duffy sprach hier schließlich ein Urteil, das das ganze Musikgenre grundlegend veränderte. Er befand Biz Markie der Verletzung eines Copyrights für schuldig und leitete seinen Urteilsspruch ein mit den Worten:

»Thou shalt not steal, has been an admonition followed since the dawn of civilization.

Unfortunately, in the modern world of business this admonition is not always followed.

Indeed, the defendants in this action for copyright infringement would have this court believe that stealing is rampant in the music business and, for that reason, their conduct here should be excused. The conduct of the defendants herein, however, violates not only the Seventh Commandment, but also the copyright laws of this country.«

Für Duffy spielte sich die ganze Angelegenheit scheinbar allein »in the world of business« ab. Die Vorstellung, jemand könnte eine solche collagierende Vorgehensweise aus irgendwelchen etwa ästhetischen Gründen für legitim halten, war für ihn offenkundig absurd. Die Bibel lieferte ihm schließlich letzte metaphysische Begründungen für eine bestimmte Ordnung des Eigentums. Sein Urteil geriet zum viel zitierten Präzedenzfall. Das Album *I need a haircut* musste vom Markt genommen werden. In der Folge wurde es für Musiker finanziell sehr riskant, selbst kleinste, kaum noch erkennbare Musiksnipsel ohne Genehmigung des ursprünglichen Rechteinhabers in eigener, kommerzieller (also: allgemein verfügbarer) Musik zu benutzen. Dies hatte musikalisch aber auch zur Folge, dass Musiker nun vermehrt ihre Hiphop-Musikstücke um ein einziges, prägnantes und längeres Sample herum bauten, welches sie zuvor ganz legal von den jeweiligen Rechteinhabern erworben hatten. Es wurden nun häufig ganze Refrains älterer populärer Chart-Hits gesampelt, die durch ihre Bekanntheit allein schon wirtschaftlichen Erfolg für den Remix garantierten, in ein paar Strophen wurde dazu noch etwas gerappt oder gesungen. Andere Musiker setzten nun auch wieder echte Bands und konventionell gespielte Instrumente ein oder vorgefertigte rechtfreie Samplebibliotheken, die extra dafür nun auf dem Markt angeboten wurden. Von Duffys Urteil war letztendlich die gesamte elekt-

295

ronisch erzeugte Musik betroffen, in der solche Samples zuvor vergleichsweise unbefangene genutzt worden waren. Nur wessen Werke in winzigen Auflagen erschienen und wirtschaftlich kaum eine Bedeutung hatten oder wer obskurstes unidentifizierbares Tonmaterial samplete, konnte es sich noch leisten, weiterhin solche Sample-Collagen ohne Rücksicht auf Eigentumsfragen zu produzieren und auch herauszubringen. Das »Bastard-Pop«-Genre, das um das Jahr 2000 kurzzeitig aufkam, bei dem Musikproduzenten zwei existierende, stilistisch völlig unterschiedliche Musikstücke kunstvoll miteinander kreuzten, um ein seltsames Hybrid aus ihnen zu erzeugen, blieb daher eine echte Underground-Angelegenheit. Anonyme Künstler stellten ihre Bastard-Tracks ohne Rücksicht auf die Urheberrechte und unter Pseudonym in Internet-Tauschbörsen frei zur Verfügung.

Für die bildende Kunst gelten scheinbar laxere Regeln. Die Freiheit der Kunst wird in vielen Ländern verfassungsmäßig garantiert, und die bildende Kunst bedient auch anders geartete Märkte. Aber auch hier musste bereits mehrmals vor Gericht geklärt werden, ob collageartiges Arbeiten eine eigenständige Leistung darstellte, ob dabei etwas Neues und Anderes entstanden war und damit eine Entwendung legitim. Es geht dann vor Gericht tatsächlich um künstlerische Fragen wie: Welchen Veränderungen wird der angeeignete Gegenstand durch die Collage unterworfen? Welchen Anteil hat er an der gesamten Wirkung der neuen Arbeit? Am 26. Oktober 2006 gewann Jeff Koons in den USA nach zweimaliger Berufung den Rechtsstreit Blanch v. Koons. Die Mode-Fotografin Andrea Blanch hatte ihn verklagt, weil er in seiner Collage *Niagara* einen Teil ihrer Fotografie *Silk Sandals by Gucci* verwendet hatte, die 2000 im Magazin *Allure* erschienen war. Blanchs Nahaufnahme zeigt die Beine einer Frau, von den Knien abwärts, die auf dem Schoß einer anderen Person ruhen, zentral dabei die Schuhe, im Hintergrund eine Flugzeugkabine. Koons hatte 2000 die Beine aus einem Scan der Fotografie ausgeschnitten und sie dann umgekehrt in sein Bild *Niagara* eingefügt, das ansonsten noch aus anderen, vergleichbaren Foto-Fragmenten besteht. Das Gericht entschied schließlich, dies sei innerhalb des so genannten »fair use« geschehen, Koons Arbeit also eine legitime freie Bearbeitung. »The case can be reduced to two fundamentals: Koons' use was highly transformative and the copyright owner suffered no harm to her market; the rest is window dressing« lautete ein Kommentar zum Urteil. Koons hat folglich nun auch die Rechte an dem reproduzierten Fragment des Fotos von Andrea Blanch, als einem Teil seiner Collage. Zugleich behält Blanch aber auch ihre Rechte. Auf eine für Außenstehende vielleicht magisch anmutende Weise hat sich hier durch einen künstlerischen Akt eine juristische Eigentums-Grenze verschoben, als späte Folge einer Diskussion unter Künstlern.

Häufig enden solche Rechtsstreits aber auch mit finanziellen Vergleichen, oder sie gehen vor Gericht verloren: »Nach § 24 UrhG ist eine Bearbeitung nur dann zulässig, wenn sie »frei« ist, d.h. wenn die dem Original entnommenen individuellen Züge gegenüber der Eigenart des neugeschaffenen Werks verblasen«, heißt es im Urteil 7 O 16110/01 des Landgericht München I, im Rechtsstreit um ein collagiertes Titelbild zwischen den Magazinen *Spiegel* und *Bunte*. Auch das Zitatrecht greife nicht: »Das Zitatrecht besteht nach allen drei Varianten



Werner Büttner
Das Laub des Schatzmeisters, 2006

des § 51 UrhG nur dann, wenn das Zitat in einem ›selbständigen‹ Werk verwendet wird und der Zitzweck diese Verwendung gebietet. Ein selbständiges Werk liegt nicht vor, wenn ohne das übernommene Bild nur ein semantisch leerer Rumpfverbleibt, dem keinerlei Aussagegehalt beigemessen werden kann.«

Wo also beginnt eine Collage und was macht sie aus? Einen Abschnitt eines Films mit einer Musikspur zu versehen, ist, genau betrachtet, auch schon eine Collage: die ästhetische Kollision zweier eigenständiger Elemente, die dabei etwas Drittes, Neues bilden, das mehr und anders ist als eine Addition der jeweiligen einzelnen Wirkungen. Als Stanley Kubrick 1968 Musikstücke des Komponisten György Ligeti für seinen Film *2001* verwendete, tat er dies, ohne Ligeti um Erlaubnis zu bitten. Heute schließt der § 24 des Urheberrechts im Absatz 2 »*Werke der Musik*« ausdrücklich von der in Absatz 1 gewährten Freiheit wieder aus – wohl vor allem aus pragmatischen, wirtschaftlichen Erwägungen, jedenfalls nicht aus ästhetischen.

Die Zwiespältigkeit der Haltung heutiger bildender Künstler (und vor allem die ihrer institutionellen Vertretungen) gegenüber diesen Copyrights und Eigentumsverhältnissen hat ebenso eher pragmatische Gründe: Auch die Künstler benötigen in den gegenwärtigen Gesellschaften einen rechtlichen Schutz ihres Autoren-Status und einen Schutz ihrer Werke, um sie als individuell hergestellte Waren verwerten und verkaufen zu können, um für sich selbst Einkünfte erzielen zu können, auch um ihre Arbeiten vor Entstellungen und Missbrauch zu schützen. Auch deswegen existieren Gesetze wie das Urheberrecht, und spezielle Organisationen wie die deutsche VG (*Verwertungsgesellschaft*) Bild, die ähnlich wie die GEMA in der Musik vorgeht, also stellvertretend wirtschaftliche Interessen von Rechteinhabern wahrnimmt. Zugleich werden diese Verhältnisse und Fragen der Urheberschaft und des Eigentums aber weiterhin in der aktuellen Kunst selbst auch thematisiert und kritisiert, besonders in der Appropriation Art. Cornelia Sollfranks *Netz-kunstgenerator*, ein Computerprogramm, das selbstständig Bilder und Texte aus dem Internet sampelt und rekombiniert und dabei auf Rechtfragen natürlich keine Rücksicht nimmt, geriet genau dadurch in juristische Schwierigkeiten. Für die Veranstaltungsreihe *copy-create-manipulate* des Baseler Medienforums *plug.in* im November 2004 hatte Sollfrank ihrem Generator Andy Warhols *Flowers* als Material vorgelegt. Die dabei entstandenen Arbeiten unter dem Titel *This is not by me* konnten in Basel dann jedoch nicht gezeigt werden, da man einen Rechtsstreit mit der Warhol-Foundation befürchtete, die heute die Rechte an Warhols Werken besitzt. Sollfrank in einem Interview mit dem *artwarez-Blog*:

»Das ging vom Vorstand des Medienkunstforums aus. Also gar nicht mal von der Direktorin selbst, mit der hatte ich das abgesprochen. Es war uns bewusst, dass es eventuell Probleme geben könnte. Sie meinte jedoch zunächst, bei etwaigem Ärger würden wir den Rechtsstreit als Teil des Projektes durchziehen. Im Vorstand war dann aber ein Jurist, der Bedenken äußerte und auf rechtliche Konsequenzen hinwies. Daraufhin musste die Ausstellung abgesagt werden. Uns waren die Hände gebunden. Ein typischer Fall von vorauseilendem Gehorsam. Es gab keine einseitige Verfügung oder so.«

Sollfrank führte dann Interviews mit vier juristischen Experten durch, die den Sachverhalt aber unterschiedlich beurteilten:

»So viele Kunstexperten es gibt, so viele Meinungen gibt es, so viele Juristen, so viele juristische Auslegungen. Von ›vollkommen unbedenklich‹ bis in ›jedem Fall rechtswidrig‹.«

Es ist also eine merkwürdige Grauzone entstanden. Auf den ersten Blick wirkt es zwar so, als müsste sich natürlich auch bildende Kunst den geltenden juristischen Gesetzen fügen, die folglich einfach über ihr stehen; aber es ist komplizierter: Da die bildende Kunst die ganze Kultur selbst als Teil mit ausmacht, die wiederum durch solche Gesetze auch dargestellt, bewahrt und geschützt werden soll, müssen auch solche Diskussionen und Forderungen innerhalb der bildenden Kunst von Wirtschaft und Recht schließlich anerkannt und berücksichtigt werden. Daher muss vor Gericht noch heute immer wieder neu darüber nachgedacht und verhandelt werden, ob in konkreten Fällen eine Entwendung legitim war. Kategorien müssen erfunden werden, gerade erst gezogene Grenzen verschwimmen gleich wieder und erweisen sich als untauglich. Ständig scheint durch das eine Gesetz wieder das andere hindurch, wie bei Schichten von zerfetzten und überklebten Plakaten an einer Mauerwand; keine der beiden Ordnungen ist realer als die andere, alles bleibt im Fluss. □