

Inke Arns

Use = Sue¹

Von der Freiheit der Kunst im Zeitalter des ‚geistigen Eigentums‘

„You can’t use it without my permission ...
I’m gonna sue your ass!“

Negativland & Tim Maloney, *Gimme the Mermaid*,
Musikvideo, 4:45 min., 2000

Diese Sätze schreit die kleine Meerjungfrau von Disney mit der wütenden Stimme eines Urheberrechts-Anwaltes in dem Musikvideo *Gimme the Mermaid*² der Band Negativland und des Disney-Animationsfilmers Tim Maloney zum Black Flags Song *Gimme Gimme Gimme*. Das Video ist im Stil der Video-Ästhetik der frühen 1980er Jahre gehalten und ist bewusst – als quasi politisches wie quer zum Zeitgeist liegendes ästhetisches Statement – an den Anfang der Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* gesetzt.

1970er/1990er: Plunderphonics

Negativland ist eine kalifornische „Plunderphonics“-Band, die in den späten 1970er Jahren gegründet wurde und mit Collage- und Samplingtechniken arbeitet. 1991 erschien die nicht-kommerzielle Single *U2*, die unter anderem Samples aus dem U2-Song *I Still Haven't Found What I'm Looking For* verwendete. Diese Veröffentlichung brachte der Band eine Klage des Labels Island Records im Namen der Rockband U2 wegen Verletzung des Urheber- und Markenrechtes ein. Negativland versuchte zwar, die Verwendung der Samples als „Fair Use“ zu bezeichnen, kam damit aber nicht durch und musste die gesamte Auflage zurückrufen und vernichten. Die Prozesskosten brachten die Band an den Rand des finanziellen Ruins.

„Plunderphonics“ (dt. etwa „Plünderphonik“) bezeichnet Musik, die ausschließlich aus Samples anderer Musik besteht. Der kanadische Musiker Jon Oswald prägte den Begriff 1985 auf einer Konferenz in Toronto.³ „Plunderphonics“ sind konzeptuelle Musikstücke, die für Oswald – im Gegensatz zur heutigen Verwendung des Sampling-Begriffs – ausschließlich aus Samples eines einzigen Künstlers bestehen – zum Beispiel nur aus musikalischem Material (typischen Gesangsparts oder Rhythmen) von James Brown. Oswalds 1989 erschienenes, nicht-kommerzielles Album *Plunderphonics* enthielt 25 solchermaßen ‚verdichteter‘ Stücke, für die er jeweils Material eines einzigen Künstlers gesampelt hatte. So hatte er unter anderem den Song *Bad* von Michael Jackson in kleinste musikalische Einheiten zerschnitten und unter dem Titel *Dab* wieder neu zusammengesetzt. Oswald führte jedes Sample auf dem Cover minutiös auf. Das *Dab*-Albumcover bestand aus einer ‚entblößenden‘ Montage des Covers von Michael Jacksons Album *Bad*. Nachdem die Canadian Recording Industry Association Jon Oswald wegen Verstoßes gegen das Copyright mit harten juristischen (und daraus

¹ Eigentlich „to use“ = „to get sued“; „benutzen“ = „verklagt werden“.

² Musikvideo des gleichnamigen Songs, publiziert auf der Negativland-CD *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2*, 4:49 min., 2000.

³ Oswald, Jon: Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative. In: *Wired Society Electro-Acoustic Conference*, Toronto 1985, <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

folgend: finanziellen) Konsequenzen drohte, musste er alle noch nicht in den Umlauf gelangten Platten vernichten.⁴

1960er: Cut-Up

Eine wichtige Inspiration für Oswalds Konzept der Plunderphonics war die Technik des „Cut-Up“. Am 1. Oktober 1959 erfanden Brion Gysin und William Burroughs, dessen Buch *Naked Lunch* gerade erschienen war, im Beat Hotel in Paris den Cut-up. Diese Technik besteht darin, vorgefundenes Text- und Audiomaterial willkürlich auseinander zu schneiden und nach dem Zufallsprinzip wieder zusammenzufügen.⁵ Dabei kommen durchaus vollständige Sätze zustande, die teils erheiternden Nonsens enthalten, teils aber auch einen verschlüsselten Sinn zu haben scheinen. Gysin und Burroughs setzten auch Tonbandgeräte ein, deren Bänder von Hand über die Tonköpfe gezogen wurden, so dass auf einmal ganz neue Laute und Wörter zu hören waren. »Es war, als würde ein Virus das Wortmaterial von Mutation zu Mutation treiben«,⁶ und Burroughs fand es durchaus nahe liegend, in seinen ersten Textmontagen einen Bericht über den Stand der Virusforschung zu verwenden.

1950er/1980er: Détournement, Plagiarism

Ein weiterer historischer Strang – der des situationistischen *Détournement* (Entwendung) und des neoistischen Plagiarism – geht auf den französischen Dichter Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846-1870) zurück. In seinen *Poésies* (1870) schreibt er: „Das Plagiat ist notwendig. Es ist im Fortschritt inbegriffen. Es geht dem Satz eines Autors zu Leibe, bedient sich seiner Ausdrücke, streicht eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige Idee.“⁷ Florian Cramer weist darauf hin, dass Lautréamonts Konzept des Plagiats in den 1950er Jahren zum situationistischen *Détournement* wurde und wiederum 30 Jahre später die Anticopyright-Subkulturen⁸ es zurück übersetzten in „plagiarism“. Die „Festivals of Plagiarism“ 1988-89 definieren „Plagiarismus“ als „conscious manipulation of pre-existing elements in the creation of 'aesthetic' works. Plagiarism is inherent in all 'artistic' activity, since both pictorial and literary 'arts' function with an inherited language (...) Plagiarism enriches human language.“⁹ Die in den Festivals of Plagiarism (die ihrerseits die Fluxus-Festivals und die neoistischen Apartment-Festivals plagiierten) verwendeten analogen Medien wie Fotokopierer, bedruckte T-Shirts, VHS- und Audiocassetten ähneln denen der Mail Art, die mit Collagen und Fotokopien arbeitete. Diese Bewegung, in der sich an Dada und Fluxus orientierte Amateurkünstler vernetzten, ging in den 1960er Jahren aus Ray Johnsons New York Correspondence School hervor. Während die Mail Art und insbesondere der Neoismus das Konzept der Originalität durch den Akt des bewussten Wiederholens zu unterlaufen

⁴ Anlässlich der Gerichtsverfahren gegen Oswald und Negativland erschien 1993 der *CVS Bulletin* („Copyright Violation Squad Bulletin“). Er stellt eine Art Manifest der Plunderphonics dar. Vgl. <http://cvs.detritus.net/>.

⁵ Als rein poetisches Verfahren zur Erzeugung ungewöhnlicher Bilder haben „Cut-up“ und „Fold-in“ zahlreiche Vorläufer: bei den Dadaisten und Surrealisten, bei den Lettristen und in der Konkreten Poesie der 1950er Jahre, im Gesellschaftsspiel der ›Crosscolumn readings‹, das um 1770 in England aufkam, sowie in der ›ars combinatoria‹ der europäischen Manieristen, die im 16. und 17. Jahrhundert mit Kombinationstabellen so genannte ›Oppositionsmetaphern‹ erzeugten.

⁶ Weissner, Carl: Das Burroughs-Experiment. In: *Burroughs, eine Bild-Biografie*, Berlin 1994, S. 62.

⁷ "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste." (Isidore Ducasse, *Poésies*, 1870, <http://www.gutenberg.org/etext/16989>).

⁸ Vgl. dazu das Panel zu Art as Anticopyright Activism, *Wizards of OS 3*, Berlin 2004,

http://www.wizards-of-os.org/archiv/wos_3/programm/panels/freier_content/art_as_anticopyright_activism.html

⁹ „Plagiarism“, Festival of Plagiarism – London, January/February 1988

versuchten, wurde jedoch erstaunlicherweise die „unbegrenzte Kopier- und Plagierbarkeit von digitaler Information (...) von keinem der Beteiligten reflektiert.“¹⁰

Eine breite Kultur der Aneignung

Dafür war es womöglich Ende der 1980er Jahre noch zu früh. Die oben geschilderten – für eine größere Öffentlichkeit zugegebenermaßen obskuren – Beispiele sind Vertreter einer breiten Kultur der Aneignung des 20. Jahrhunderts, die unter Verwendung von Bildern, Texten, Aufnahmen und anderen Fragmenten der Kultur über eben diese Kultur spricht – fast im Sinne eines „close reading“. Bekanntester Vertreter dieser Kultur der Aneignung ist die Pop Art, die in den späten 1950er Jahren in Großbritannien von Richard Hamilton und in den USA unter anderem von Andy Warhol begründet wurde. Diese Kunstrichtung, die als einer der Vorläufer der Postmoderne gilt, verwendet Bilder aus der westlichen Konsum- und Warenwelt und eignet sich diese an. Analog dazu entwickelte sich in der Sowjetunion in den 1970er Jahren die so genannte „Soz Art“, die sich des Bildarsenals der sozialistischen Waren- und Propagandawelt bediente. Die VertreterInnen der US-amerikanischen „Appropriation Art“ (dt.: „Aneignungskunst“) der 1970er und 1980er Jahre kopieren bewusst und mit strategischer Überlegung die Werke anderer Künstler (so z.B. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1971), um damit Begriffe wie Originalität und Authentizität zu unterlaufen. „Found Footage“ wiederum bezeichnet filmische Arbeiten, die vorgefundenes Filmmaterial übernehmen und manipulieren (zum Beispiel Martin Arnold, Douglas Gordon, Oliver Pietsch). Radikale Konzepte der Appropriation formulieren die frühen Erzählungen von Jorge Luis Borges wie auch die Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva in ihrer 1966 publizierten poststrukturalistischen Intertextualitäts-Theorie: „[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.“¹¹ Sowohl die explizite (d.h. als bewusste Strategie gewählte) als auch die implizite Intertextualität (dass „jeder Text aus einem Mosaik von Zitaten besteht und Übernahme und Transformation eines anderen Textes ist“¹²) unterlaufen das romantische Konzept des autonom aus sich selbst heraus schaffenden Künstler-Genies des 19. Jahrhunderts und ersetzen es durch ein zeitgemäßeres, für das die Rezeption (und Verarbeitung des Vorhandenen) wichtiger als Produktion von genuin Neuem ist.

Geistiges Eigentum als „Öl des 21. Jahrhunderts“

In einer postindustriellen Gesellschaft werden nicht mehr allein materielle Güter (wie Stahl, Kohle etc.) produziert, sondern zunehmend immaterielle Güter. Zwischen diesen gibt jedoch einen signifikanten Unterschied: Immaterialgüter wie Wissen und Informationen lassen sich – im Gegensatz zu materiellen Gütern – verlustfrei reproduzieren. Um jedoch in einer Wertschöpfungskette funktionieren zu können, müssen diese Immaterialgüter in ihrer Verbreitung eingeschränkt werden – und zwar mit Hilfe des Patent-, des Urheber- und des Markenschutzrechts. All dies sind Formen ‚geistigen Eigentums‘. Mark Getty, Gründer von Getty Images, der – neben Corbis – weltweit größten Bildagentur mit über 70 Millionen digitalisierten Bildern, hat ‚geistiges Eigentum‘ daher treffend als „Öl des 21. Jahrhunderts“ bezeichnet.

¹⁰ Cramer, Florian: *Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen*, Vortrag, 22.9.2000, http://plaintext.cc:70/all/anticopyright_in_kuenstlerischen_subkulturen/anticopyright_in_kuenstlerischen_subkulturen.html

¹¹ Kristeva, Julia: *Le mot, le Dialogue et le Roman*. In: Dies. *Σημειωτική. [Sémeiotikè] Recherches pour une Sémanalyse*. Paris 1969, S. 146.

¹² Von der Verfasserin übersetztes Zitat von Julia Kristeva.

Das Urheberrecht ist als „hart umkämpfte(r) Faktor unserer Volkswirtschaft“¹³ dabei, zum Marktordnungsinstrument der postindustriellen Gesellschaft zu werden. Die Konsequenzen dieser Entwicklung sind erheblich: „Die Ausweitung der Urheberrechte führt zu einer beispiellosen Konzentration von Ressourcen bei global agierenden Quasi-Monopolisten in den Medien- und IT-Märkten.“¹⁴ Der Philosoph Eberhard Ortland vergleicht daher die Frage nach dem zukünftigen Zugang zu ‚geistigem Eigentum‘ mit der Frage nach dem Zugang zum lebenswichtigen Rohstoff Wasser: „Die Frage, wer den Zugang zu den immateriellen Gütern und Datenströmen kontrollieren kann – und an welche Bedingungen der Zugang jeweils gebunden ist –, wird zu einer der zentralen Machtfragen des 21. Jahrhunderts. Es geht nicht nur um viel Geld; auch elementare bürgerliche Freiheiten stehen auf dem Spiel – wie das Recht, sich im Rahmen des verfügbaren Wissens ungehindert zu informieren, und das Recht, sich anderen mitzuteilen.“¹⁵ Einen Ausblick auf die beispiellose Privatisierung von Geistesgütern gibt in der Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* Kembrew McLeods Projekt *Freedom of Expression*TM, für das sich der amerikanische Hochschulprofessor 1998 den englischen Begriff für „Meinungsfreiheit“ als Markenzeichen¹⁶ schützen ließ und jedem, der sein Markenzeichen ohne ausdrückliche Erlaubnis des Rechteinhabers verwendete, mit juristischen Konsequenzen drohte. Bereits 1997 hatte der spanische Künstler Daniel García Andújar für sein Projekt *Language (Property)* (gezeigt in der Ausstellung *The Wonderful World of irrational.org*, 2006) Unmengen von Sätzen gesammelt, die heute eingetragene Warenzeichen und damit Eigentum ihrer jeweiligen Besitzer sind, wie z.B. „Where do you want to go today?TM“ (Microsoft) oder „What you never thought possibleTM“ (Motorola). Konsequenterweise lautete das Motto der Arbeit: „Remember, language is not freeTM“.

Asymmetrische Ausweitung der Urheberrechte zugunsten der Verwerter

In den letzten zehn Jahren fand ein fortlaufender Ausbau des Urheberrechts statt – „jedoch keineswegs im Interesse kreativen Werkschaffens, und schon gar nicht unter Berücksichtigung der Interessenlage der Allgemeinheit.“¹⁷ Der Jurist Reto Hilty, Direktor des Max-Planck-Instituts für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht, spricht von einer „gefährlichen Fiktion, der wir uns fast leidenschaftlich – aber unreflektiert – hingeben, nämlich die Vorstellung, dass wir mit dem Urheberrecht den Urheber schützen.“¹⁸ Vielmehr muss man zwischen drei Akteuren unterscheiden, deren Interessen das Urheberrecht zu berücksichtigen hat: Urheber (Kreative), Konsumenten und die „Urheberrechtsindustrien“ (Hilty), sprich: die Verwerter. Hilty weist darauf hin, dass es die letztgenannte Gruppe in „unglaublich geschickter Art und Weise versteht, unter der Bezeichnung ‚Urheber‘ wahrgenommen zu werden“¹⁹, indem sie nämlich den Sammelbegriff „Rechteinhaber“ verwendet, der jedoch die Tatsache verdeckt, dass Urheber und Verwerter „keineswegs stets übereinstimmende Interessen haben“.²⁰ Es ist verständlich, dass die Verwerter die Schutzrechte ausdehnen wollen. „Die übliche Formel ‚Mehr Schutz = mehr Kreativität‘ ist

¹³ Hilty, Reto M.: Sündenbock Urheberrecht?. In: *Geistiges Eigentum und Gemeinfreiheit*. Ansgar Ohly und Diethelm Klippel (Hg.), Tübingen: Mohr Siebeck 2007, S. 107-144. Hier: S. 111.

¹⁴ Ortland, Eberhard: Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht. In: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, bearbeiten, selber machen / iRights.info*, Valie Djordjevic, Robert Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreuzer, Matthias Spielkamp (Hg.), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2008, S. 311-315. Hier: S. 311.

¹⁵ Ortland 2008, S. 312.

¹⁶ Wörter können durch das Markenrecht geschützt werden, nicht aber durch das Urheberrecht.

¹⁷ Hilty 2007, S.144.

¹⁸ Hilty 2007, S.113.

¹⁹ Hilty 2007, S.113.

²⁰ Hilty 2007, S.114.

eben in hohem Maße salonfähig, ist sie doch ungemein einfach zu verstehen.“²¹ Dass genau damit aber den Urhebern – den eigentlichen Kreativen – die Hände gebunden werden, fällt dabei meist unter den Tisch. Kreativität ist nicht erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts – wie oben geschildert – eben oft ‚Re-Kreativität‘, deren Urheber auf einen offenen Zugang zu Wissen und kulturellen Artefakten angewiesen sind. Dies bestätigt auch Hilty: „(B)ekanntlich ist niemand in der Lage, ohne Rückgriff auf Vorbestehendes Neues zu kreieren. Folglich darf es nicht sein, dass wir den Rechtsschutz soweit treiben, dass die Entstehung von neuen Werken ausgerechnet durch das Urheberrecht behindert wird. Wir sind aber (...) auf dem besten Wege, genau dies zu tun.“²²

„Digitales Dilemma“: Spannung zwischen Teilhabe und Verwertung

Verschärft wird diese Situation durch das so genannte „digitale Dilemma“. In dem Moment, da sich die Digitalisierung und die Möglichkeit des weltweiten Zugriffs auf Wissen positiv auf die Verfügbarkeit von Inhalten auswirken könnte, wird paradoxerweise der Zugang in erheblichem Maße eingeschränkt, so dass Digitalisierung regelrecht zu einer Verknappung führt. Der Grund hierfür ist in der scharfen Reaktion der Rechteindustrie auf die verlustfreie Kopier- und Verbreitbarkeit digitaler Werke zu finden. Seit 1990 setzen sich die Verwerter für die Einführung von Kopierschutzsystemen (Digital Rights Management, DRM) ein. Diese technischen Schranken verhindern jedoch nicht nur das massenhafte Kopieren digitaler Daten z.B. in Internet-Tauschbörsen, sondern verunmöglichen darüber hinaus auch Handlungen, die durch das bestehende Urheberrecht garantiert sind – z.B. das Recht auf die Erstellung einer Privatkopie.²³ 1996 verabschiedete die Weltorganisation für Geistiges Eigentum (WIPO) zwei Internetverträge, die ein ‚Knacken‘ dieses Schutzes unter Strafe stellen.²⁴ Darüber hinaus wurde für digitale Werke das Weiterverkaufsrecht abgeschafft.²⁵ Nachdem sich heute jedoch herausgestellt hat, dass DRM nicht funktioniert, zielt die Rechteindustrie (v.a. der internationale Dachverband der Musikindustrie IFPI) derzeit auf die Infrastrukturebene der Internet-Service-Provider (ISPs) ab – und zwar mit Forderungen nach Internetfilterung und endgültigem Ausschluß von der Internetnutzung für wiederholte Urheberrechtsverstöße. Diese und weitere Maßnahmen versucht die US-amerikanische, europäische und japanische Rechteindustrie aktuell mittels des multilateralen Anti Counterfeiting Trade Agreement (ACTA) weltweit durchzusetzen, und das in Geheimverhandlungen vorbei an den nationalen Parlamenten und den zuständigen UNO-Agenturen, der WIPO und der Welthandelsorganisation (WTO). Eine Diskussion in diesen Gremien würde Öffentlichkeit bedeuten – die den Anliegen der Verwerter jedoch nicht förderlich wäre. Kehren wir jedoch zu der paradoxen Situation des „digitalen Dilemmas“ zurück, die auch Hilty als höchst problematisch beschreibt: „Je mehr Werke online verfügbar sind, desto mehr Nutzungsmöglichkeiten hätten wir theoretisch; doch erweist sich die Nutzung praktisch als immer schwieriger, je weniger traditionelle, d.h. physische Werkexemplare produziert werden.“²⁶ Denn wenn Werke nur noch online genutzt werden können, ist man den Bedingungen der Rechteinhaber ausgeliefert – und diese sind, wie bereits oben erwähnt, meistens nicht die Urheber, sondern die Verwerter, die die Ausdehnung von Schutzrechten, digitale Rechtekontrollsysteme (DRM) und Zugangskontrolle zum Internet – also ein faktisches Kopierverbot (und mehr als das) – favorisieren. Daher berührt das gegenwärtig

²¹ Hilty 2007, S.137. Genau das behauptet auch der Offene Brief an die Bundeskanzlerin zum Tag des Geistigen Eigentums, V.i.S.d.P.: Bundesverband Musikindustrie e.V., In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. April 2008.

²² Hilty 2007, S.118-119.

²³ Vgl. www.privatkopie.net.

²⁴ Sie wurden in den USA mit dem Digital Millenium Copyright Act (DMCA), 1998, und der EU Richtlinie zum Urheberrecht in der Informationsgesellschaft, 2001, umgesetzt.

²⁵ Im Unterschied zu digitalen Daten können materielle Tonträger wie Schallplatten, CDs oder DVDs z.B. in Second Hand Läden weiterverkauft werden.

²⁶ Hilty 2007, S.110.

geltende Urheberrecht, das dem digitalen Zeitalter noch nicht adäquat angepasst wurde, den „Zugang zum Wissen im Netz in viel weitreichenderer und fundamentalerer Art und Weise“, so Jeanette Hofmann, „als dies in der analogen Welt der Fall ist.“²⁷ Hofmann beschreibt das digitale Dilemma wie folgt: „In der viel zitierten Informationsgesellschaft entwickeln sich der Besitz an und die Zugangsrechte für Wissen aller Art gleichermaßen zur Sollbruchstelle der Demokratie wie auch zur wachstumsintensiven Wertschöpfungsquelle. In dem Spannungsverhältnis zwischen demokratischen Teilhabeansprüchen und ökonomischen Verwertungsinteressen liegt (...) der Kern des digitalen Dilemmas. Wie exklusive Verwertungs- und öffentliche Nutzungsansprüche an Wissen bzw. Wissenswaren künftig ausbalanciert werden, ist ein Politikum, das sich zu einer der zentralen Verteilungsfragen der neuen Ökonomie entwickeln dürfte.“²⁸

Über die Zukunft der Kunst im Zeitalter des ‚geistigen Eigentums‘

„Das Urheberrecht hat zum Ziel, die Erzeugung von Wissen sicherzustellen, indem es den Produzenten die Kontrolle über die Nutzung und Verbreitung ihrer Werke einräumt. Gleichzeitig verfolgt es jedoch die Absicht, den öffentlichen Zugang zu diesem Wissen sicherzustellen – nicht nur, weil die Erzeugung von Wissen anerkanntermaßen ein arbeitsteiliger Prozeß ist, sondern natürlich auch, weil alle, die Wissen erzeugen oder verbreiten, notwendigerweise auf bereits vorhandenes Wissen zurückgreifen.“²⁹

Mit der Ausweitung der Urheberrechte, die derzeit faktisch auf eine Ausweitung der Verwerteransprüche hinausläuft, „nehmen die Gelegenheiten zu, bewusst oder fahrlässig fremde Urheberrechte zu verletzen, wie auch das Risiko, fälschlich der Verletzung fremder Urheberrechte bezichtigt zu werden (...): insbesondere, wo Collage- oder Samplingtechniken eingesetzt werden, oder in der konzeptuellen Kunst.“³⁰ Daher mehren sich die Stimmen, die der Ausweitung der geistigen Eigentumsrechte kritisch gegenüber stehen – insbesondere dort, wo sich ‚geistiges Eigentum‘ in seiner heutigen Form „gegen die Freiheit der Kunst (und der Wissenschaft) wendet und der Produktion neuer Werke im Wege zu stehen droht.“³¹

Die Ausstellung *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums* in der 2.200 qm großen PHOENIX Halle in Dortmund-Hörde auf dem Gelände des ehemaligen Stahlwerks Phoenix-West fragt angesichts dieser Entwicklungen, was mit Kunst und Musik, die appropriierend, sampelnd und zitierend mit Vorbestehendem verfährt, im Zeitalter eines Urheber- bzw. Immaterialgüterrechts passiert, das immer stärker exklusiven Verwertungs- denn öffentlichen Nutzungsansprüchen verpflichtet ist. Entgegen der Behauptung der Urheberrechtsindustrie, die besagt, dass die Ausweitung der Schutzrechte (für wen?) mehr Kreativität bedeutet, stellt die Ausstellung die These auf, dass Kreativität nur dann möglich ist und bleibt, wenn Künstlerinnen und Künstler in der Lage sind, mit Rückgriff auf Vorbestehendes Neues zu schaffen. Aneignende Kunst, die über Kultur spricht, indem sie sich auf kulturelle Artefakte bezieht und vorgefundenes ästhetisches Material verwendet, wird weiterhin nur dann entstehen können, wenn auch in Zukunft gewährleistet ist, dass neben den gerechtfertigten ökonomischen Interessen der

²⁷ Hofmann, Jeanette: Das ‚Digitale Dilemma‘ und der Schutz des Geistigen Eigentums. Beitrag zur Tagung *Wem gehört das Wissen?*, Heinrich-Böll-Stiftung, 10/2000
<http://www.wissensgesellschaft.org/themen/publicdomain/dilemma.html>

²⁸ Hofmann 2000.

²⁹ Hofmann 2000.

³⁰ Ortland, Eberhard: Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht, in: *iRights.info*, 16.6.2006,
<http://www.irights.info/index.php?id=530>.

³¹ Ortland 2008, S. 314.

Urheber und der Verwerter die demokratischen Teilhabeansprüche (von Konsumenten – und Urhebern!) ausreichend berücksichtigt werden.

Sollte die Entwicklung des Urheberrechts und der anderen geistigen Eigentumsrechte so weiter betrieben werden, wie es derzeit der Fall ist, wird dies durchaus in Frage gestellt. Ein solchermaßen im Sinne der Verwerter verschärftes Urheberrecht würde sich gegen die Freiheit der Kunst wenden und zu einem effektiven Instrument der Unterbindung von Neuemutieren. Es würde immer schwieriger, über Kultur unter Verwendung von Bildern, Logos oder Soundschnipseln eben dieser Kultur zu sprechen. Einen Vorgeschmack auf diese Entwicklung gibt bereits die Tatsache, dass Sampling im Hip Hop stark abgenommen hat, seitdem Rechtsabteilungen von Majors aggressiv gegen unlizenzierte Samples von Musikern anderer Labels vorgehen. In diesem Sinne ließe sich im Hinblick auf die in der Ausstellung vertretenen Arbeiten fragen: Was passiert z.B. mit Fred Fröhlichs digitaler Animation *Volume 1*, die eine verschärfte Form von „plunderphonics“ oder found footage darstellt – die nämlich aus über zehntausend so genannten „stock photographs“ besteht? Diese Arbeit spricht, wie auch das Karaoke-Musikvideo von Der Plan, *Hohe Kante* (2004), explizit und kritisch über unsere Zeit – unter Verwendung von Bildern ihrer Alltagskultur.

Happy Birthday To You

Die fiktive Zeitungsmeldung über den Tod des Ex-Tennisprofis und Models Anna Kournikova im Jahr 2067, auf die sich der Ausstellungstitel *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System* bezieht, beschreibt nicht eine ferne Zukunft, sondern ansatzweise bereits unsere Gegenwart. Die perfide formulierte Meldung berichtet in knappen Worten, dass Kournikova, die ihr Aussehen bzw. ihre ‚Marke‘ gegen illegale Lookalikes hat schützen lassen, auf einer nicht angemeldeten Reise in den asien-pazifischen Raum als unerlaubte Kopie ihrer selbst identifiziert wird und von dem starken Laserstrahl eines Satelliten des Memeright Trusted System ausgelöscht wird.

Dieses Szenario könnte sich nach erfolgreicher Einrichtung eines solchen Systems allerdings auch auf Ihrer nächsten Geburtstagsparty ereignen. Wussten Sie, dass das Lied *Happy Birthday To You*³² Time Warner gehört, dem weltweit größten Unternehmen im Bereich der Unterhaltungsindustrie? Jedes Mal, wenn Sie diesen schönen Song ohne Erlaubnis des Rechteinhabers singen, begehen Sie eine Urheberrechtsverletzung. Insofern ist der Cut-up im Titel dieses Textes nicht nur ein Wortspiel. Denken Sie bei der nächsten Party dran und bezahlen Sie die Lizenzgebühren. Die Alternative? Singen Sie das Lied einfach nicht mehr.

³² Die Melodie wurde von den Lehrerinnen Mildred und Patty Hill 1893 unter dem Titel *Good Morning to All* in ihrem Buch *Song Stories for the Kindergarten* veröffentlicht. Kinder fingen an, das Lied bei Geburtstagsfeiern mit eigenen Texten zu singen. Vgl. dazu in der Ausstellung: *Illegal Art*, CD. Vgl. hierzu auch: McLeod, Kembrew: Copyright and the Folk Music Tradition. In: Ders.: *Owning Culture. Authorship, Ownership & Intellectual Property Law*, New York: Peter Lang 2001, S. 39-69.