

16. Recht und analoge Bilder auf Reisen

„Analoge Bilder auf Reisen“: Das assoziiert man zunächst mit dem physischen Transport materieller Bilder, insbesondere also Kunstwerke, im Zuge des heutigen Leihverkehrs und Ausstellungswesens. In den Blick kommen vor allem die Gefahren, denen die Materialität der Kunstwerke bei der damit verbundenen Ortsveränderung ausgesetzt ist. Stoß und Erschütterung können buchstäblich „an die Substanz gehen“, von Stürzen einmal ganz abgesehen. Wie Menschen kommen auch Kunstwerke nur schwer mit dem Klimawechsel zurecht. Gegenüber Zeitverschiebungen hingegen dürften sie immun sein und im Gegensatz zu Menschen jedenfalls keinen Jetlag kennen. „Kunst auf Reisen“: Diesen mit der Reise verbundenen Gefahren vorzubeugen stellt eine eigene, hochspezialisierte Dienstleistung dar, die über den reinen Transport physischer Objekte weit hinausgeht. So wirbt der Marktführer Hasenkamp: „Die Kunst lebt in ihren Werken. Wir bringen sie ans Ziel. ... So lässt sich's reisen: luftgefedert, klimatisiert, alarmgesichert.“⁵⁷¹ Bei einem anderen Unternehmen, der Hennefer Firma „VIA Logistik“, heißt es ähnlich: „Wenn Kunst auf die Reise geht, braucht sie einen kundigen Reiseführer.“ Angeboten werden „persönliche Betreuung und sensible, engagierte Durchführung des Transports einzelner Kunstgegenstände oder ganzer Ausstellungen,“ garantiert wird eine „umsichtige Planung, objektgerechte Verpackung, sichere Beförderung und pünktliche Übergabe.“⁵⁷² Aus rechtlicher Sicht geht es bei dieser überaus zärtlichen anthropomorphen Umhegung von Kunstwerken mithin insbesondere um Fragen des Frachtvertrags, um die Rechte und Pflichten im Rahmen der Rechtsbeziehungen des Auftraggebers zum Spediteur und zum Transporteur. Im Zentrum der rechtlichen Aufmerksamkeit stehen Fragen der Haftung für Schäden und der Versicherung.

Das Thema „Kunst auf Reisen“ greift jedoch weiter. Der Vorgang des „Reisens“ impliziert eine Ortsveränderung, von einem Ausgangsort A zu

⁵⁷¹ www.hasenkamp.com/de/kunst.

⁵⁷² www.kunst-geht-auf-reisen.de.

einem Zielort B – und gegebenenfalls wieder zurück. Diese Beobachtung wirft zwei grundsätzliche Fragen auf: Erstens, hat Kunst überhaupt einen Ort? Ist sie nicht in ihrer Immaterialität allgegenwärtig, also ubiquitär? Selbst wenn sich einem Kunstwerk ein Ort zuschreiben ließe, wo wäre es dann im konkreten Fall zu verorten? Am Ort seiner Entstehung, in der Regel also wohl im Atelier des Künstlers, oder am Ort seiner ersten bestimmungsgemäßen Aufstellung in einer Kirche, einem Schloss usw.? Sollte vielleicht der Ort des – ersten – musealen Verbleibs entscheidend sein? Zweitens: was heißt „auf Reisen“? Reisen klingt in Zeiten der Freizeitgesellschaft nach einem von einem Reiseveranstalter organisierten und vom Reisevertragsrecht rechtlich hinreichend abgesicherten Vergnügen, sei es zum Zweck der Bildung, sei es zur Revitalisierung verbrauchter Kräfte. Allein schon die überaus kontroverse Frage der Rückführung geraubter Kunstwerke zeigt jedoch: Ganz so harmlos geht es bei den Reisewegen der Kunst durchaus nicht immer zu. So verstanden geraten bei dem Thema „Kunst auf Reisen“ dann jenseits von Transport- und Versicherungsrecht eine Vielzahl weiterer Rechtsmaterien in den Blick.

Das gibt Anlass, das Thema „Kunst auf Reisen“ zum einen in seinen kunstimmanenten und kunstgeschichtlichen Dimensionen zu entfalten und zum anderen einen Überblick über diejenigen rechtlichen Regelungen zu verschaffen, die an den „Ort“ beziehungsweise an die Ortsveränderung von Kunst anknüpfen. Auch diese Gegenüberstellung dient dazu, das Verhältnis von Bild und Recht zu erhellen. Schließlich geraten zwei weitere Fragen in den Blick, nämlich diejenige nach dem Ort von Kunst im weltweit zugänglichen digitalen Raum sowie diejenige nach der Verortung von Kunst in Zeiten der geografischen Globalisierung.⁵⁷³

Kunst auf Reisen – kunsthistorisch

– Kunst, die auf Reisen entsteht

Googelt man den Begriff der „Kunst auf Reisen“, so finden sich an vorderster Stelle der Ergebnisliste zunächst Einträge zur Kunst, die auf Reisen entsteht. Wer wie insbesondere die nach Italien pilgernden nordeuropäischen Maler mit „hochgestimmten Erwartungen“⁵⁷⁴ ins erträumte Ar-

573 S. dazu Ullrich (2011 b).

574 Müller-Tamm (2010), S. 7.

kadien reiste, der transportierte im Kopf immer auch Bilder aus der eigenen Heimat, denen das reale Italien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts allerdings nicht durchweg zu entsprechen vermochte. Enttäuschungen waren vorprogrammiert und mussten ganz konkret in den einzelnen Bildern aufgelöst werden.⁵⁷⁵ Dabei lassen sich dann weder die Skizzen vor Ort, noch die nach der Rückkehr im heimischen Atelier ausgeführten Gemälde eindeutig im cis- oder im transalpinischen Raum verorten. Die in etwa zeitgleiche Bestandsaufnahme der Altertümer seitens der Wissenschaftler, die nicht nur Napoleon auf seinen Feldzügen begleiteten, sondern auch die übrigen europäischen Expeditionen nach Afrika und in den Orient, mag zwar weniger romantisch motiviert gewesen sein. Auch hier lässt sich im historischen Rückblick nicht selten eine eurozentristische Färbung, wenn nicht gar Trübung des Blicks erkennen.

In umgekehrter Richtung reisen Kunstwerke, wenn ihre Schöpfer nicht die Bilder vom Ziel der Reise mit nach Hause nehmen, sondern wenn die Bilder der Heimat den bereits Gereisten hinterhergeschickt werden. Ein solches Bedürfnis nach Memorabilia der im Zuge der Auswanderung nach Amerika auf immer verlorenen Herkunftsorte hat im 19. Jahrhundert vor allem die Düsseldorfer Malerschule recht erfolgreich zu befriedigen vermocht. Deutschen Auswanderern war es auf diese Weise möglich, sich ein Stück – wiederum idealisierter – alter Heimat in ihre neue Umgebung zu holen.

Im 20. Jahrhundert haben sich dann nicht nur die Zielorte der Reisen geändert, an deren Endpunkt neue Kunst entsteht. Die Hauptrouten verliefen zunächst zu den neuen Zentren der Moderne, nach Paris sowie nach Berlin und nach Moskau. In Folge des zweiten Weltkriegs, in dem Europa sich auch in kultureller Hinsicht verausgabt hatte, übernahm New York zeitweilig die Führung.⁵⁷⁶ Später boten erneut London und teilweise Paris erneute Orientierung. In Zeiten der Globalisierung verspricht Neues auch – und vielleicht sogar vor allem – China. Seit Picasso afrikanische Masken als Vorbilder seiner Werke nahm, spielt auch die Verortung von Kunst in Afrika eine Rolle, wie sie vor allem in den postkolonialen Studien und deren Kritik thematisiert wird. Auf die Folgen, welche die Globalisierung auf Bezugspunkte wie auf Absatzmärkte und mithin auf die Verortung von Kunst hat, wird noch zurückzukommen sein.

575 Paradigmatisch Goethe, *Italienische Reise*, 1816/17.

576 S. die Kataloge zu den Ausstellungen des Centre Pompidou „Paris–New-York“ (1977), Paris–Berlin (1978) und Paris–Moskau (1979).

Deutlich erkennbar ist bei all dem, wie sehr der Grad der Ortsgebundenheit der Künstler und mit ihnen der Kunstwerke an die Entwicklung der Verkehrsmittel und der Verkehrswege gebunden ist. Spielen Auslandsreisen in den Biografien der Künstler der Moderne noch eine zentrale Rolle, die ihre detaillierte Auflistung in den großen Retrospektiven rechtfertigt, so ermöglichte der in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts einsetzende Massentourismus nun auch weniger gut situierten Künstlern vermehrte und jeweils kürzere Reisen. Es wäre sich sicherlich lohnend, einmal der Frage nachzugehen, wie sich die Beschleunigung des Reisens – von der großen Reise mittels Postkutsche oder Schiff, die nicht selten das gesamte weitere Künstlerleben beeinflusst hat, bis zu den Kurztrips per Flugzeug, mit denen sich heute mühelos selbst fremde Kontinente erreichen lassen – auf die Ausbreitung und Verarbeitung künstlerischer Ideen ausgewirkt hat. Überdies folgten den nach Italien reisenden und zumeist namentlich bekannten Künstlern, die noch selbst zeichneten, auf ihrer „Grand Tour“ schon bald die Vertreter der europäischen, vornehmlich englischen Oberschicht nach, die nur in einigen Fällen noch selbst dilettierten, im Übrigen jedoch einem im Kern konsumptiven Kunstgenuss verpflichtet waren. Zu Zeiten der Eisenbahn und nachfolgend des Flugzeugs setzt sich dieser rezeptive Anspruch dann in Form von Studienreisen kulturell interessierter Bildungsbürger fort, ehe er angesichts demokratisierter Reisemöglichkeiten in die Kunstvermittlung durch Reiseführer und thematische Kunstbände abwandert. Die Tradition der künstlerisch aktiven Italienreise schließlich scheint in Zeiten digitaler Kameras ohnehin nur noch von Kunststudenten und Freizeitmalklassen mit mehr oder minder großem Anspruch fortgeführt zu werden.

– *Pilgerreise zur Kunst versus Kunst auf Reisen*

Diese kurze historische Betrachtung des Reisens lenkt das Augenmerk auch darauf, dass es wegen der fehlenden Transportmöglichkeiten und der Tatsache, dass die meisten Kunstsammlungen bis ins späte 17. Jahrhundert nur ausgewählten Personen zugänglich waren, zunächst weniger um ein Reisen *der* Kunst, als vielmehr um ein Reisen *zur* Kunst ging. Kunstgenuss hatte über lange Zeit den Charakter einer Pilgerreise zur Kunst. Diese behielt die Einzigartigkeit ihrer Aura gerade dadurch, dass der Betrachter

sich zu ihr hinbewegen musste und nicht umgekehrt.⁵⁷⁷ Zugleich steht die Pilgerreise zum Kunstwerk in der Tradition der weit älteren Pilgerreisen zu Stätten religiöser Verehrung, deren Ziel mit der heiligen Reliquie oder dem besonderen Bild immer auch ein visuell fassbares Objekt gewesen ist.⁵⁷⁸ Die Entfernung schafft – bei der religiösen Pilger- wie im Fall der Italienreise – Sehnsüchte, die durch die Beschwernisse der Reise und deren Ausnahmecharakter gegenüber der alltäglichen Sesshaftigkeit noch gesteigert werden. Dieser Zusammenhang zwischen Ort und Aura ist auch in manchen frühen Museumsbauten aufgegriffen worden, wenn, wie etwa bei der Walhalla, der Gedanke einer Pilgerstätte zugleich architektonisch inszeniert wurde. Auch heute noch lassen sich Museumsneubauten vereinzelt auf dieses Kalkül des Entfernten und der Entfernung ein, die reisend überwunden sein will. Genannt sei hier aus der Vielzahl solcher Museen etwa das Getty Museum in Los Angeles. Am Fuß des Hügels, auf dem die weithin sichtbare Museumsburg thront, muss der Besucher das Auto, sein alltägliches Fortbewegungsmittel, zurücklassen, und sich in einer eigens zu diesem Zweck konstruierten Bahn lautlos dem erstrebten Ziel näher bringen lassen. Auch in der künstlerischen Theorie wird das Museum als ein entrückter, isolierter utopischer Ort thematisiert, so wenn etwa Katharina Fritsch bei ihrem Beitrag zur Biennale 1995 das Modell eines idealen Museums ausstellte, das gleichfalls außerhalb der Stadt angesiedelt sein sollte.⁵⁷⁹

In den meisten Fällen wird eine „location“ abseits der gängigen Reisewege der Touristen heute jedoch als Nachteil angesehen. Nicht nur durch Geldmangel, sondern auch durch eine „kulturgeografische Randlage behindert“ sei – um nur ein Beispiel herauszugreifen – das vor einigen Jahren außerhalb des Zentrums der Hauptstadt der grünen Insel neu errichtete Irish Museum of Modern Art.⁵⁸⁰ In Zeiten, in denen Reisende aufgrund der Fortbewegungsmittel, die ihnen ein schnelles Reisen ermöglichen, nur noch wenig Zeit für jede einzelne Reise haben oder zu haben vermeinen,

577 Ein anschauliches Beispiel räumlich weit ausgreifender Reisetätigkeit mit dem Ziel des Kunstbesuchs eines römischen Kardinals von Rom nach Innsbruck, Augsburg, Mainz, Köln, Aachen, Gent bis nach Calais und zurück nach Rouen und schließlich Amboise findet sich bei Zapperi, Abschied von Mona Lisa, 2010, S. 11 ff.

578 Eingehend Freedberg (1989), S. 99 ff.

579 Fritsch (1995).

580 Semsek, City Trip Dublin, 2008, S. 75.

steht und fällt der Erfolg von Museen – und mithin der Sichtbarkeit der in ihnen ausgestellten Kunstwerke – in aller Regel mit deren rascher und müheloser Erreichbarkeit. Unter solchen Voraussetzungen soll Kunst idealerweise zum Betrachter gebracht werden und nicht umgekehrt. Dies ist der Hintergrund, vor dem sich das zeitgenössische Ausstellungswesen erklären lässt, bei dem nicht mehr der Betrachter zur Kunst, sondern vielmehr die Kunst zum Betrachter reist. Einhalt gebietet dieser historischen Umkehr der Bewegungsrichtungen vom Hin zur Kunst zum Her der Kunst weniger deren materielle Fragilität, als vielmehr der ins Unermessliche gestiegene Wert insbesondere der Spitzenwerke der klassischen westlichen Moderne. Dieser treibt die Versicherungssummen in Höhen, die von vielen, zumal den kleineren Institutionen nicht mehr aufgebracht werden können.

Zugleich entsteht bei der Reise der Kunst auch ein ästhetisches Problem. Nach Walter Benjamin kommt dem Ort eines Kunstwerks deshalb entscheidende Bedeutung zu, weil allein das Verhältnis des Kunstwerks zu dem Ort, an dem es sich befindet, seine Aura ausmacht. Denn „[n]och bei der höchstvollendeten Reproduktion“ falle „eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“⁵⁸¹ Die Kopie dagegen hat keinen Ort, sie ist demnach per definitionem virtuell, auch wenn sie ganz materiell daher kommt und sich nicht in der Cloud vernetzter Speicherkapazitäten in Form nur einzelner Bits und Bytes verliert. Diesen Gedanken Benjamins hat in jüngerer Zeit Boris Groys aufgenommen und aus der Charakterisierung der Reproduktionen durch Benjamin erneut Aussagen über das Original und dessen Ort abgeleitet. Denn wenn jede „Reproduktion Entortung, Deterritorialisierung“ ist, dann hat – so Groys – nur das Original einen bestimmten Ort, „und durch diesen besonderen Ort ist das Original als dieser einzigartige Gegenstand in die Geschichte eingeschrieben.“ Daraus lässt sich ableiten: „Wenn man sich zu einem Kunstwerk begibt, ist es ein Original. Wenn man das Kunstwerk hingegen zwingt, zu einem zu kommen, dann ist es eine Kopie.“⁵⁸² Ist man bereit, dieser radikalen These zu folgen, so wäre Kunst auf Reisen zwangsläufig immer nur eine Kopie. Oder anders: es verlöre das Original, wenn es auf Reisen geht, seine Eigenschaft als Original. Der Ort des Kunstwerks wäre demnach konstituierend für seine Ei-

581 Benjamin (1963; 1936), S. 11.

582 Groys (2002).

genschaft als Kunstwerk. Ein Kunstwerk wie die Mona Lisa – so sie denn reiste, sagen wir nach Berlin oder Tokyo – wäre danach trotz aller Versuche des Kunsttransporteurs Hasenkamp, sie in ihrer Materialität zu erhalten, an den jeweiligen Zielorten lediglich Reproduktion, weil es durch die Reise seine es allein als Original ausweisende Aura verloren hätte. Wie viele Gedankengänge, die in einem verblüffenden Ergebnis resultieren, hat auch diese These etwas Luftiges, um nicht zu sagen taschenspielerhaft Windiges an sich. Zumindest lässt sich mit ebensolcher Leichtigkeit problemlos auch das Gegenteil behaupten: dass nämlich der Besuch der Mona Lisa an ihrem gegenwärtigen Ort im Louvre – jener kurze Blick, den der durchschnittliche Betrachter aus der sich am Kultobjekt vorbei windenden Besucherschlange durch das schützende Panzerglas zu erhaschen vermag – lediglich dazu dient, dasjenige Bild im Kopf des Betrachters auf seine Richtigkeit hin zu überprüfen, das sich diesem schon längst aufgrund der zahlreichen zuvor gesehenen Reproduktionen eingeprägt hat. Mit anderen Worten, es wären die verdichteten Reproduktionen als eigentliches Bild nicht nur „wahrer“ als das Vorbild und Original, sondern es wäre mithin auch der Ort, an dem sich das Original befindet, nichts mehr als ein Ankerpunkt für die Verortung des reproduzierten Bildes, welches der Betrachter in seinem Kopf mitbringt und eben auch wieder davon trägt.

Zugleich ist nicht zu übersehen, dass selbst Kunst, die zum Betrachter gereist ist, am Endpunkt ihrer Reise nicht einfach nur ankommt und dort abgestellt, sondern dort mittels eines raffinierten Ausstellungsdesigns regelmäßig wiederum bewusst in Szene gesetzt wird. Eine solche Inszenierung mag einen Teil der Aura des Kunstwerks rekonstruieren, soweit diese aufgrund der Reise und die mit ihr verbundene Entfernung vom Herkunftsort verloren gegangen sein sollte. Eine solche Inszenierung hat aber gleichfalls zur Folge, dass selbst derjenige Betrachter, zu dem das Kunstwerk gereist ist, zu diesem dennoch andachtsvoll hin pilgert. Für eine kurze Zeit wird der Zielort des gereisten Kunstwerks zu dessen Ort. Reisen *der Kunst* und Reisen *zur Kunst* schließen sich also nicht notwendig aus.

Verbindet man dieses Ergebnis mit dem zuvor angedeuteten Gedanken des Ankerpunktes, den das Original für die erinnerten Reproduktionen darstellt, so ermöglicht das zuletzt den Schluss, dass Kunstwerke nicht nur einem bestimmten Ort zugeschrieben werden können, sondern dass sie vielmehr selbst Erinnerungsorte mit variabler örtlicher Präsenz darzustellen vermögen. Das gilt vor allem für die vielfach erinnerten Ikonen des kollektiven Gedächtnisses. Sofern sie in der Erinnerung mit einem bestimmten Ort in Verbindung gebracht werden, ist ihnen dieser Ort derart

eingeschrieben, dass sie ihn auch auf Reisen mit sich nehmen. So hat die berühmte Sammlung des New Yorker Museum of Modern Art ihren Ort – trotz anderweitiger Herkunft der einzelnen Sammlungsobjekte – eindeutig in den USA. Als sie während des Umbaus des heimischen Museums 2004 in die Staatsgalerie nach Berlin kam, brachte sie zugleich einen Teil von New York mit nach Deutschland.

Genau um diese Qualität als Erinnerungsort geht es auch bei dem Streit um den „richtigen“ Ort, an den ein Kunstwerk gehört, das mehrere Staaten als nationales Kulturgut für sich reklamieren. Die neu inszenierte Aufstellung der Nofretete im Neuen Museum in Berlin ist hier ein besonders anschauliches Beispiel dafür, wie sehr ein Kunstwerk für den ihn umgebenden Raum steht und mit ihm eins wird, und sei es auch nur als Rechtfertigung für den Besitzanspruch, den das deutsche kollektive Gedächtnis insoweit stellt.

– Kunst im Safe: und sie bewegt sich doch?

Einen Sonderfall gilt es noch zu erwähnen, nämlich den, bei dem Kunst weder selbst reist, noch der Betrachter sich zu ihr bewegt, sondern sie schlicht eingelagert ist. Auch der Banksafe und die Lagerhalle sind „Orte“ von Kunst, von denen freilich – da die Kunstwerke, wenn sie sich dort befinden, jedem Blick, selbst dem des Eigentümers entzogen sind – nur selten die Rede ist. Immerhin bewirbt der eingangs genannte Spediteur Hassenkamp auch diesen Ort recht plakativ: „Wo unbezahlbare Werte ein Zuhause haben. – In unseren Lagerräumen finden Ihre Werte einen sicheren Platz: Sie entsprechen dem modernsten Stand der Sicherheitstechnik (Sicherungsgruppe SG3), sind bewacht, klimatisiert, feuer- und wassergesichert und variabel einteilbar. Damit Ihre unbezahlbaren Werte sich bei uns wie zuhause fühlen.“ Wird hier also der kahle, unzugängliche Un- oder Nicht-Ort als das wahre Zuhause von Kunstwerken beschrieben, so ist damit das zeitgenössische Pendant und zugleich die totale Negierung des autistischen Ursprungsortes als einzig authentischem Ort formuliert.

Dennoch ist Kunst im Lagerraum und Banksafe beileibe nicht so unbeweglich, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Zu Beginn des Jahres 2011 wurde bei Sotheby's in London Giacomettis „Schreitender“ für 75 Mio € verkauft. Zuvor gehörte diese Plastik der Dresdner Bank, die dann von der Commerzbank übernommen wurde. Seitdem ist sie im Eigentum eines unbekannten Käufers. Auch hier ist Kunst offensichtlich

„auf Reisen“, auch wenn sie den Banksafe und insbesondere das Zollfreilager, in dem sie aus steuer- und abgabenrechtlichen Gründen eingelagert war, trotz zweimaligem Eigentümerwechsels möglicherweise nie verlassen hat. Freilich kommt Kunst bei dieser Art des Reisens keine ästhetische oder kommunikative Funktion mehr zu. Bei solchen Eigentümerwechseln geht es vielmehr um spekulative Kapitalvermehrung und um steuerrechtliche Erwägungen.

– Reisewege

Auch die Reisewege von Kunst geben Anlass zu einigen differenzierenden Bemerkungen.

Kunstgegenstände sind über Jahrhunderte hinweg meist als Gebrauchsgegenstände geschaffen worden. Erst nachfolgend wurden sie aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang gelöst und in einen reinen, zumeist musealen Kunstkontext eingestellt. Wo aber der Gebrauchszweck dominierte, da spielte es eine nur untergeordnete Rolle, ob ein Kunstwerk für einen bestimmten Raum – eine Kirche oder ein Herrscherhaus – geschaffen, also als ortsgebunden konzipiert worden war, oder ob es sich um mobile Kunstwerke handelte, die der Herrscher zumeist aus Gründen ihres Gebrauchszwecks auch auf seinen Reisen mit sich führte. Während die Kunst im ersten Fall erst nach Auflösung ihres ursprünglichen Funktionszusammenhangs zu reisen begann, tat sie dies im zweiten Fall von Anbeginn an, jedoch mit dem einzigen Ziel, sich gerade nicht von ihrem Betrachter und Benutzer zu trennen. Besonders augenfällig wurde dies im Fall Karls des Kühnen aus Burgund, bei dessen Niederlage in der Schlacht bei Grandson „der gesamte Troß mit Waffen und erlesensten Kunstschatzen sowie 2000 Troßmädchen“ in die Hände des eidgenössischen Gegners fielen. Neben den über 400 Geschützen zählten zu den mitgeführten Gegenständen auch kostbare Tapisserien, die heute im Historischen Museum von Bern ausgestellt sind.⁵⁸³

Aber auch nachfolgend hat die Geschichte des „Reisens“ von Kunstwerken, wie wir sie im heutigen Ausstellungsbetrieb kennen, gar nicht bei den Museen ihren Ausgangspunkt genommen. Treibende Kraft waren – zumindest in Deutschland – vielmehr die Kunstvereine, die in der ersten

583 Serexhe, Burgund, Nürnberg 1994, S. 34.

Hälfte des 19. Jahrhunderts die Grenzen der Kleinstaaterei zu überwinden begannen. Mit der Ausweitung der Absatzmärkte in Folge der vorangetriebenen Zirkulation von Bildern korrespondierte eine Ausweitung des Herkunftsgebietes der gezeigten wie auch der von Sammlern erworbenen Kunst. Grasskamp spricht insoweit sogar von einer „Freihandelszone der Moderne“. Dagegen kommen die Kunstmessen – nicht zuletzt wohl kriegsbedingt verzögert – erst erheblich später gegen Ende des 20. Jahrhunderts zur Entfaltung.⁵⁸⁴

Diese Vervielfältigung der Orte, welche die Kunstwerke erreichen konnten, hing schließlich wiederum eng mit der bereits angesprochenen Entwicklung der Transportwege und -mittel zusammen. Wirtschafts-, technik- und auch industriegeschichtlich lässt sich hier eine Entwicklungslinie von der militärischen Infrastruktur über die Eisenbahnen bis hin zu Lastkraftwagen und zuletzt den Flugzeugen ziehen. Ermöglichte überhaupt erst die militärische Logistik der Grande Armée die umfangreiche Überführung der im Zuge der napoleonischen Feldzüge nach Italien und Ägypten geraubten Kunstwerke in den Louvre, so organisierten insbesondere die Nationalsozialisten sowohl die Auslagerung deutscher Museumsbestände als auch den Abtransport der geraubten Kunstwerke vornehmlich mit Lastwagen. Das moderne Ausstellungswesen in Form der seit zwei oder drei Jahrzehnten rasant gestiegenen Zahl von Wander- und Wechselausstellungen wäre ebenfalls ohne Lastkraftwagen und das Transportmittel des Flugzeugs nicht denkbar.

Eine weitere Entwicklung des Reisens von Kunst ist Folge der Entwicklung der Reproduktionstechnologie. Freilich reisen bei dieser Art der Distanzüberwindung nicht die physischen Originale selbst, sondern lediglich deren unkörperliche Abbilder. Dennoch wird man auch diese Form dem „Reisen“ von Kunst zurechnen können. Diese Art des Reisens von Kunst ist dabei nicht nur so alt wie die Reproduktionstechniken selbst. Vielmehr standen Reproduktionen schon immer im Mittelpunkt der Kunstvermittlung, es erfolgte die primäre Kunstwahrnehmung sogar vor allem durch Reproduktionen.⁵⁸⁵ Von einer im Umfang dem modernen Massentourismus vergleichbaren „Reise von Kunstwerken durch die Medien“ kann jedoch erst ab dem Zeitpunkt die Rede sein, in dem Holzschnitt und Stahlstich durch Kunst- und Rotationsdruck ersetzt wurden. Genau zu diesem

584 Instrukтив Grasskamp (1989), S. 27 ff., 34 und 44.

585 Ullrich (2009).

Zeitpunkt setzt dann auch das bereits erwähnte Unbehagen an der Dematerialisierung und Entobjektivierung des Kunstwerks ein, jener romantische und in seinem Kern wohl anti-modernistische Affekt, der gegen die kalte technisierte Welt der maschinellen Reproduktion die Aura des Einzigartigen beschwört. Diese Befindlichkeit ist bis heute nicht wirklich verstummt. Gleichviel ob die künstlerische Strategie auf die Ortsfestigkeit des einzelnen Kunstwerkes abzielt, ob der Ortsbezug von Kunstwerken im „white cube“ des Museums als zu erforschender Leerstelle (wieder)entdeckt wurde, oder ob Künstler schlicht eine Aversion gegen den Markt hegen: eine solche Kunst im Zeichen einer „Wiedergewinnung des Stationären“⁵⁸⁶ verweigert sich nicht nur dem Markt, sondern zugleich auch dem Reisen.

Ein derartiger Widerstand und Protest scheint angesichts des durch Digitalisierung und Internet ermöglichten Bildgebrauchs freilich von vorne herein auf verlorenem Posten. Zu Recht ist der „pictorial turn“ als zeitgenössischer Paradigmenwechsel empfunden worden, dessen Tragweite sich im Wissen um die Bilderflut rückblickend gar nicht mehr genau ermessen lässt. Was Malraux in seinem imaginären Museum zunächst nur theoretisch zu formulieren vermochte, ist durch die entmaterialisierte, sämtliche Grenzen überwindende Zugriffsmöglichkeit auf Kunstwerke im virtuellen Raum längst Realität geworden. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass es dabei erneut um die Anbindung an ein Verkehrsnetz geht, diesmal an die „Datenautobahn“, wie man das Internet in seiner Frühzeit zunächst noch bezeichnet hat, um das technologisch noch unbekannte und etwas ungeheuer erscheinende Neue im Wege der Anknüpfung an Bekanntes fassbar und verständlich zu machen. Im Unterschied zu traditionellen Verkehrsnetzen vermag das Internet selbst den fernsten und abgelegensten Winkel der Welt zu erreichen, so dass die allgegenwärtig unkörperlich reisende Kunst die Vision einer globalen egalitären Teilhabe bereithält. Selbst Indianer in den Reservaten – so heißt es in einem Webdokument – könnten auf diese Weise den Anschluss an die internationalen Kunstmärkte finden und „eines Tages so viel Geld verdienen, ... mit ihrer Kunst auf Reisen gehen und sie direkt in Europa zeigen ... können.“⁵⁸⁷

586 Grasskamp (1989), S. 41.

587 „Indianische Künstlerkooperative sucht Kunden und Kontakt in Europa“, Newsletter des Verlags für Amerikanistik, August 2002, www.amerikanistik-verlag.de/News-aug-2002.doc.

– Museen als Orte der Kunst

Die meisten physischen Kunstobjekte haben als Ausgangspunkt ihrer Reise heute freilich ein Museum. Entsprechend neigen wir zumeist dazu, eine Kunst intuitiv im jeweiligen Museum, in dem es seinen gewöhnlichen Aufenthaltsort hat, zu verorten. In der Tat bezeichnet „Kunst auf Reisen“ eng verstanden – also im Sinne des Transports vom üblichen Aufbewahrungs- zu einem temporären Ausstellungsort – den Weg von einem Museum meist in ein anderes und wieder zurück.

Dabei gerät jedoch zweierlei in Vergessenheit. Zum einen, dass Kunst vor dem Zeitalter des Museums gar nicht für das Museum konzipiert war. Das Museum ist für die darin versammelten Kunstwerke insofern ein Un-Ort, als die darin versammelten Kunstwerke zumeist aus dem Funktionszusammenhang herausgelöst worden sind, für den Sie ursprünglich geschaffen worden waren. Dass Kunstwerke direkt aus dem Atelier Eingang ins Museum finden oder gar gleich für ihre museale Präsentation geschaffen werden, ist dagegen ein Phänomen jüngerer Datums, das seinen Ursprung in den Überhitzungen des Kunstmarktes hat. Zum anderen mag, wie Umberto Eco betont, „das Museum ... aus der Privatsammlung hervorgegangen“ sein, der Privatsammlung jedoch liegt „wiederum ... ein Raub zugrunde.“ In ihrem Ursprung ist Kunst über weite Strecken ohnehin Kriegsbeute. „Durch solchen Raub (oder, wenn man will, aus dem Recht zur Eroberung) entsteht die Anhäufung von ausgezeichneten Gegenständen.“⁵⁸⁸ Nimmt man noch die Wanderung ganzer Sammlungen aufgrund von Erbschaften hinzu, so haben einige Werke im Laufe der Zeit eine ganz erstaunliche Reise hinter sich gebracht.⁵⁸⁹ Die Frage drängt sich dann auf, an welchem dieser vielen Stationen ein solchermaßen vielgereistes Kunstwerk denn nun eigentlich zu verorten ist?

Das Museum ist aber nicht nur als *Ort* von Kunst unsicher. Als unsicher erweist sich auch der Charakter der darin befindlichen Objekte als *Kunst*. Denn es sind – wie einmal mehr Belting dargelegt hat – nicht alle Artefakte, die in westlichen Museen als Kunst aufbewahrt werden, ursprünglich als „Kunst“ im heutigen Sinn geschaffen worden.⁵⁹⁰ Das gilt nicht allein für Kultgegenstände nicht-westlicher Kulturen. Auch christliche Bildwerke waren zunächst in einen religiösen Zusammenhang eingestellt. Erst der

588 Eco, *Die unendliche Liste*, München 2009, S. 170.

589 Exemplarisch Watson, *Wisdom and Strength*, London, 1989.

590 Belting (1990).

Vatikan begann vor rund einem halben Jahrtausend, sie als isolierte Kunstwerke in seinen Museen zu sammeln.⁵⁹¹ Sofern die frühen Kabinette und Wunderkammern nicht nur Wunder und Raritäten enthielten,⁵⁹² erhielten die Objekte den Kunststatus also erst in dem Zeitpunkt, in dem sie in diese Vorformen musealer Sammlungen aufgenommen wurden. Damit aber ist für den Kunstcharakter entscheidend, ob der Beschluss, ein bestimmtes Objekt in eine Sammlung aufzunehmen, von der Intention des Sammelns von „Kunst“ getragen war oder nicht. Oder anders: der Ort, an dem sich ein Objekt befindet, und der institutionelle Zusammenhang, in den ein Objekt eingestellt ist, sind gleichermaßen entscheidend für den Charakter des betreffenden Werkes als Kunst.

– Kunst und Globalisierung

Bei umgekehrter Bewegungsrichtung stellt sich die Frage, wie es um den Kunstcharakter von Werken bestellt ist, wenn diese aus ihrem westlichen, institutionalisierten Kunst-Zusammenhang in einen anderen Kulturkreis überführt werden. Betroffen sind zunächst Objekte, die vor Zeiten einem fremden Kulturkreis entrissen und in westlichen Museen ausgestellt worden waren, und die nun wieder an ihren Ursprungsort zurückkehren. Ist eine solche Kunst noch dieselbe, wenn sie zu ihren Wurzeln zurückkehrt? Betroffen sind auch westliche Kunstwerke, die in einem gänzlich anderen kulturellen Umfeld ausgestellt werden, vielleicht gar in einem, das den westlichen Kunstbegriff gar nicht kennt. Und schließlich lässt sich fragen, was passiert, wenn sich westliche Museen „entorten“ und Dependancen an anderen Orten einrichten? Dabei mag es sich um nur einen kleinen regionalen Schritt handeln, wie ihn etwa das Centre Pompidou mit der Eröffnung einer Außenstelle in Metz getan hat. Problematischer sind jedoch Verpflanzungen von Kunstwerken über größere Distanzen, so etwa wenn das Guggenheim Museum in der westlichen Welt gleich mehrere Standorte in Venedig, Bilbao und Berlin unterhält oder aber wenn der Louvre seine Zelte im fernen und muslimischen Abu Dhabi aufschlägt?

Einstweilen erscheint die Fokussierung hier noch unscharf. Die programmatischen Begründungen der Expansionen weisen nicht allein bei

591 Belting (2007 a).

592 Schlosser (1978).

globalen, sondern selbst bei nur regionalen Ausdehnungsversuchen noch erstaunliche Unsicherheiten auf. So sieht sich die Schwesterinstitution zwar den Wertvorstellungen („valeurs“) des Centre Pompidou in Paris verpflichtet, zugleich jedoch weder als dessen Außenstelle („antenne“) oder Erweiterung („annexe“), sondern als „autonome Einrichtung“, die ihr eigenes Programm nach eigenen wissenschaftlichen und kulturellen Grundsätzen gestaltet.⁵⁹³ Der Spagat zwischen beiden Ausrichtungen ist offensichtlich, eine einheitliche Konzeption nicht wirklich erkennbar, es sei denn der Hinweis auf die Autonomie meinte lediglich die Hoheit über die eigene Programmgestaltung. Anders liegt es im Fall der Guggenheim Foundation. Diese zeigt in Venedig mit der Peggy Guggenheim Collection eine eigenständige Sammlung und auch das Haus in Bilbao operiert in relativer Eigenständigkeit. Insgesamt jedoch bleibt die Guggenheim Foundation als Ganzes dem Erbe der westlichen Moderne verpflichtet.⁵⁹⁴

Offen ist dagegen, was das westliche Verständnis von Kunst im globalen Rahmen unterschiedlicher Kulturen bedeutet. Einstweilen hält man sich insoweit an das übergeordnete Verständnis eines allgemeinen Menschheitserbes und versucht die offensichtlichen Kulturunterschiede durch das Postulat eines von allen Kulturen geteilten Wissens zu überbrücken. So ist der Louvre in den Vereinigten Arabischen Emiraten als „universelles“ Museum konzipiert, bei dem Objekte aus allen Gegenden und allen Zeiten unter gegenseitigem kulturellem Respekt ausgestellt werden sollen. Sollte auch das Guggenheim in Abu Dhabi zunächst ganz generell der „Förderung des Wissens und dem Verständnis der Kultur“ dienen, ist inzwischen von einem „inkludierenden und zugleich weitreichenderen Verständnis der Kunstgeschichte“ die Rede, das das „Zusammenwirken lokaler, regionaler und internationaler Quellen kreativer Inspiration“ betont anstatt geographische Räume oder Nationalitäten die Rede („a more inclusive and expansive view of art history that emphasizes the convergence of local, regional, and international sources of creative inspiration rather than geography or nationality“).⁵⁹⁵ Das bleibt jedoch nach wie vor unscharf, da

593 www.centrepompidou-metz.fr/la-vocation-du-cpm.

594 www.guggenheim.org/guggenheim-foundation.

595 www.guggenheim.org/about-us. – Zum Louvre in Abu Dhabi s. das Dekret Nr. 2008-879 v. 01.09.2008 zur Veröffentlichung des Kooperationsvertrages zwischen der französischen Regierung und der Regierung der Vereinigten Arabischen Emirate vom 6.3.2007; <http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000019417311>.

es zwischen Besonderheiten und Allgemeinheiten kultureller Hervorbringen oszilliert. Die Rolle der Museen und der in ihnen enthaltenen Kunstwerke im Zeitalter der Globalisierung ist damit aber noch nicht annähernd thematisiert.⁵⁹⁶ Dass sich das in seinem Kern eurozentristische Kunst- und Kulturverständnis im Zuge der globalen Ausdehnung westlicher Kunstinstitutionen wird wandeln müssen, daran zweifelt inzwischen wohl niemand mehr. Denn nach Auffassung der Kunsthistoriker steht der „Globalisierungsdiskurs ... für einen radikalen Bruch mit der Idee einer lokalen Verortung als Referenz für Identität.“⁵⁹⁷

Die vorstehenden Ausführungen sollten deutlich machen, dass sich bei „Kunst auf Reisen“ nicht nur der Ort des Kunstwerks verändert, sondern dass vielmehr zugleich auch das Kunstwerk selbst einem Wandel unterliegt. Das erinnert ein wenig an die Heisenbergsche Unschärferelation. Entweder der Ort eines Kunstwerks ist bekannt, dann gibt es keinen Wandel, oder aber das Kunstwerk wandelt sich, dann jedoch ist sein Ort unsicher. Oder anders: Es ist gerade der Zweck des Reisens von Kunst, dass sich der Charakter und mithin die Bedeutung eines einzelnen Werkes ändert, wenn es aus seinem angestammten Umfeld herausgelöst und an einem anderen Ort in einen neuen Wirkungszusammenhang eingestellt wird. Wenn also etwa die Exponate des Museum of Modern Art nach Berlin reisen, so gelangt damit nicht nur ein Stück neue Welt an ihre eigenen Ursprünge zurück, sondern es versichert sich zugleich die alte Welt ihrer Ahnenschaft wie auch ihrer Partizipation an der neuen Welt. Auch informationstechnisch – und mithin abstrakt – lässt sich dieser Zusammenhang von Ortsveränderung und Wandel des Seins erklären. Am jeweiligen Zielort des Reisens stößt ein Kunstwerk nämlich auf ein jeweils anderes Wissen, mit dem es verknüpft wird. Aus dieser Verknüpfung ergeben sich für das gereiste Kunstwerk dann zwangsläufig andere kommunikative Bedeutungsinhalte als am Herkunftsort des Kunstwerks.

Kunst auf Reisen – rechtlich

Im vorstehenden Sinn erweitert lautet die Frage nach dem Recht der „Kunst auf Reisen“ dann also: Wo und mit welchem Ergebnis wirkt das

596 Dazu Weibel/Buddensieg (2007); Belting/Buddensieg (2009).

597 Müller-Tamm (2010), S. 10.

Recht regulierend auf den Ort von Kunstwerken ein? Oder allgemeiner: in welcher Hinsicht ist das Recht am Ort von Kunstwerken überhaupt interessiert?

– *Recht und Territorialität*

Ein erster, offensichtlicher Ansatzpunkt für die Antwort auf diese Fragen ist die Territorialität des Rechts. Denn immer dann und in dem Umfang, in dem nationale Gesetze in ihrer Geltung durch die nationalstaatliche Territorialität begrenzt sind, ist der Ort des Gegenstandes, auf den eine gesetzliche Regelung zur Anwendung kommt, von entscheidender Bedeutung.

In den Fokus gelangen damit diejenigen Regelungen des internationalen Privatrechts (IPR), die auf das Recht verweisen, das am Ort der belegenen Sache gilt („lex rei sitae“). Allerdings findet auf Kaufverträge über bewegliche Sachen nach der Verordnung Rom I mangels Rechtswahl der Parteien nicht etwas das Recht desjenigen Staates Anwendung, in dem sich der betreffende Gegenstand zum Zeitpunkt des Vertragsschlusses befindet, sondern das Recht desjenigen Staates, in dem der Verkäufer seinen gewöhnlichen Aufenthalt hat. Das Recht des Staates, in dem eine Sache belegen ist, kommt dagegen nur bei Verträgen zur Anwendung, bei denen es um dingliche Rechte oder die Vermietung unbeweglicher Sachen geht. Entsprechendes gilt auch für die Formvorschriften, denen Verträge unterliegen.⁵⁹⁸ Mit anderen Worten, gerade die Reisefähigkeit – also die Ortsungebundenheit – eines Kunstwerkes verhindert, dass für die Frage des auf diesbezügliche Kaufverträge anwendbaren Rechts auf den Ort abgestellt wird, an dem sich das betreffende Kunstwerk befindet.

Konkretere Auswirkungen hat die Territorialität hingegen in den Bereichen des Steuer- und Zollrechts sowie des Urheberrechts.

Da im Umsatzsteuerrecht nur inländische Umsätze steuerbar sind, ist der Ort entscheidend, an dem die betreffende Lieferung oder sonstige Leistung erfolgt. Damit ist der physische Ort eines Kunstwerkes zwar nicht direkt angesprochen. Er ist jedoch zumindest bei Beförderungen und

598 Art. 4 Abs. 1 Buchst. a und c sowie Art. 11 Abs. 1, 2 und 5 der VO (EG) Nr. 593/2008 des Europäischen Parlaments und des Rates v. 17.6.2008 über das auf vertragliche Schuldverhältnisse anzuwendende Recht (Rom I), ABl. Nr. L 177 v. 4.7.2008, S. 6. – Zur Definition des gewöhnlichen Aufenthaltes s. Art. 19 der VO.

Versendungen sowie dann, wenn das Kunstwerk unmittelbar übergeben wird, mittelbar entscheidend, kommt es für die Bestimmung des Leistungsortes doch auf den Ort an, an dem die Beförderung oder Versendung an den Abnehmer beginnt beziehungsweise an dem die Sache sich im Zeitpunkt der Verschaffung der Verfügungsmacht befindet. Für sonstige Leistungen dagegen – also insbesondere das immaterielle Vorführen und die immaterielle Nutzung eines Kunstwerkes – ist hingegen grundsätzlich der Ort entscheidend, an dem der nutzende Unternehmer sein Unternehmen betreibt.⁵⁹⁹

Zollrechtlich können Kunstgegenstände aus anderen Mitgliedstaaten der Gemeinschaft im Gegensatz zu Einfuhren aus Nicht-EU-Mitgliedstaaten nach Deutschland verbracht werden, ohne dass hierfür Zölle oder Einfuhrumsatzsteuer zu entrichten wäre. Insoweit sind also zwei Orte entscheidend, der Herkunftsort eines Kunstwerks ebenso wie der Ort der Einfuhr in das Bundesgebiet. Aber auch dem Zielort kommt immerhin indirekt eine gewisse Bedeutung zu. Denn Kunstgegenstände, die nur vorübergehend, insbesondere für eine Ausstellung eingeführt werden, oder deren Verkauf an einen deutschen Erwerber etwa auf einer Kunstmesse bei der Einfuhr noch ungewiss ist, können zur vorübergehenden Verwendung auch von außerhalb der EU abgabenfrei eingeführt werden. Schließlich können Kunstwerke ohne Entrichtung von Einfuhrabgaben auch in ein Zollfreilager verbracht werden.

Ortsbezogene Regelungen würde man am ehesten wohl noch im Urheberrecht vermuten, handelt es sich dabei doch um das Recht zum Schutz von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst. Geschützt werden die Werke jedoch nicht um ihrer selbst willen – das wäre Aufgabe des Denkmalschutzes –, sondern zugunsten der Urheber, denen das Gesetz bestimmte Verwertungshandlungen exklusiv zuordnet. Aus diesem Grund knüpft das Urheberrecht bei grenzüberschreitenden Sachverhalten nicht an den Ort des physischen Verbleibs des konkreten Werkes oder Werkexemplars an, sondern mit dem Ort, für den Schutz beansprucht wird an den Ort der jeweiligen Verletzungshandlung.⁶⁰⁰ Die Verletzungshandlung kann jedoch – zumal in Zeiten des Internet – auch in Staaten und an Orten stattfinden, an denen sich das physische Werk gar nicht befindet, jedenfalls

599 § 3 Abs. 1, 6 und 7 UStG.

600 Art. 8 (1) VO (EG) Nr. 864/2007 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 11.7.2007 über das auf außervertragliche Schuldverhältnisse anzuwendende Recht („Rom II“), ABl. L 199 v. 31.7.2007, S. 40.

nicht das Original. Lediglich für die Frage der ersten Inhaberschaft lassen einige europäische Staaten wie insbesondere Frankreich das Ursprungsland des Werkes entscheidend sein. Fremdenrechtlich steht ohnehin die Nationalität des Rechtsinhabers im Vordergrund, und nur im Fall nicht-konventionsangehöriger Urheber ist nach der Revidierten Berner Übereinkunft (RBÜ) ausnahmsweise der Ort des Erscheinens eines Werkes entscheidend.⁶⁰¹ Beim sogenannten Folgerecht – also dem Recht des Urhebers eines Werkes der bildenden Kunst, prozentual an den Erlösen von Weiterverkäufen seines Werkes beteiligt zu werden – kommt es nach deutschem Recht auf den inländischen Ort der Weiterveräußerung an. Zur Weiterveräußerung zählt nach Auffassung des Bundesgerichtshofs nicht nur das dingliche, sondern auch das schuldrechtliche Rechtsgeschäft. Damit ist ein rechtlich relevanter Inlandsbezug nicht nur dann gegeben, wenn das dingliche Verfügungsgeschäft im Inland erfolgt, sondern auch dann, wenn im Inland der Kaufvertrag durch einen der Vertragspartner unterzeichnet wird.⁶⁰² Der Ort bloßer Vorbereitungshandlungen wie Beauftragung oder Bevollmächtigung reichen dazu allerdings ebenso wenig aus wie die Nationalität des Sammlers oder des Urhebers des betreffenden Werkes oder eben der Ort des Werkes selbst.

– Ortsbezug im Recht des Kulturgüterschutzes

Eine zentrale Rolle spielen der Ort und insbesondere der Ortsbezug von Kunstwerken demgegenüber im internationalen, europäischen und nationalen Recht des Kulturgüterschutzes. Hier sind zwei letztlich gegenläufige Arten der Verortung von Kulturgut und mithin den diesem unterfallenden Kunstwerken auszumachen, je nachdem, ob es um den Schutz vor Zerstörung oder um Fragen der Rückführung geht.

Die Schutzbemühungen zur Verhinderung von Verfall, Verunstaltung und Zerstörung werden in den entsprechenden internationalen Konventionen nicht etwa mit einem konkreten Ortsbezug der betreffenden Werke be-

601 Nach Art. 3 (1) (b) RBÜ genießen Werke nicht unionsangehöriger Urheber innerhalb der Union dann Schutz, wenn ihr Werk erstmals – oder binnen dreißig Tagen nach der Erstveröffentlichung (Art. 3 (4) RBÜ) – innerhalb der Union veröffentlicht worden ist.

602 BGH GRUR 1994, 798 – Folgerecht mit Auslandsbezug (für den Zahlungsanspruch) und GRUR 2008, 989 – Sammlung Ahlers (für den Auskunftsanspruch).

gründet, sondern damit, dass diese dem Erbe der gesamten *Menschheit* zugeordnet werden. Der lokale Ortsbezug spielt insoweit lediglich indirekt eine gewisse Rolle, als der Ort über die Zurechnung zum Kulturgut des betreffenden Landes entscheiden mag, in dem sich das betreffende Kunstwerk befindet, oder gerade die Besonderheit des Ortsbezugs ein bestimmtes Objekt überhaupt erst als ein auch über den Ort hinaus bedeutsames Kulturerbe ausweist. Einen Sonderfall stellen die Freilichtmuseen dar, bei denen eine Ortsveränderung gerade mit dem Ziel des Erhalts gefährdeter Bauwerke vorgenommen wird, so im Fall des beim Bau des Assuan-Staudamms versetzten Tempels von Abu Simbel in Ägypten und den zahlreichen regionalen Freilichtmuseen (Vogtsbauernhof, Glentleiten oder Komern u.a.) in Deutschland. Auf das Schutzinteresse der gesamten Menschheit berufen sich vor allem die UNESCO-Konvention aus dem Jahr 1972 über den Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt ebenso wie das 1992 aufgelegte UNESCO-Programm „Memory of the World“ (MOW), mit dem dokumentarische Zeugnisse von außergewöhnlichem Wert auf neuen informationstechnischen Wegen zugänglich gemacht und gesichert werden sollen, die Konvention zum Schutz des Kulturerbes unter Wasser aus dem Jahr 2001 sowie das Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes aus dem Jahr 2003 gleichermaßen.⁶⁰³ Diese Bindung an ein Interesse der Allgemeinheit bedeutet nicht notwendig eine Negation kultureller Unterschiede. Vor allem in der neueren Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen aus dem Jahr 2005 wird zunächst die kulturelle Vielfalt als solche anerkannt, ehe ihr Erhalt als ein Anliegen der Allgemeinheit verstanden wird.⁶⁰⁴ Das Problem der Bezugnahme auf die Allgemeinheit besteht freilich darin, dass damit ein allgültiger, anthropozentrischer Kunst- beziehungsweise Kulturbegriff postuliert wird. Dieser stößt bekanntlich nicht auf ungeteilte Zustimmung, nicht zuletzt weil er seine eurozentristischen beziehungsweise okzidentalen Wurzeln nicht leugnen kann. Besonders deutlich wird dies, wenn künstlerisch gestaltete Kultgegenstände, die in ihrem Ursprungskontext hätten zerstört werden sollen, in westlichen Museen als ethnografische Kunstgegenstände aufbewahrt werden. Mit dem Verweis auf ein der gesamten Menschheit gemeinsames Kulturerbe lässt sich demgegenüber

603 BGBl. 1977 II, 215; www.unesco.de/welterbekonvention.html; www.unesco.org/webworld/mdm; www.unesco.org/new/en/unesco/themes/underwater-cultural-heritage/the-2001-convention; und www.unesco.de/ike-konvention.html.

604 www.unesco.de/konvention_kulturelle_vielfalt.html.

ideologisch problemlos rechtfertigen, dass dem Kunstcharakter der in westlichen Museen so bezeichneten Artefakte der Vorrang gegenüber ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang eingeräumt wird. Die Berufung auf das „Erbe der Menschheit“ hat – so hat es Belting auf den Punkt gebracht – mithin den Zweck, die Gedächtnisstrategie der „reification“ und „objecthood“ gegenüber organischen und lebendigen Lebenszusammenhängen festzuschreiben.⁶⁰⁵

Geht es dagegen um die Ausfuhr und die Rückführung beziehungsweise Rückgabe illegal außer Landes verbrachten Kulturgutes, so ist der nationale Bezug von Kunstwerken Ausgangspunkt der betreffenden rechtlichen Regelungen. Dass den Staaten damit die Möglichkeit der souveränen Definition ihrer kulturellen Identität eingeräumt wird, erscheint angesichts unterschiedlicher, meist nationaler definierter kultureller Überlieferungen sinnvoll, ist im Lichte der Globalisierung und des partiellen Bedeutungsverlustes der Nationalstaatsidee jedoch nicht unproblematisch. Dabei geht es nicht allein um die Frage was geschieht, wenn Staaten unter- oder – wie vor allem im Zuge der Entkolonialisierung – übergehen⁶⁰⁶ oder sich territoriale Grenzen als Folge von Kriegen verändern. Problematisch ist vor allem, dass die Identitätszuschreibung über die Nationalstaatlichkeit als solche keine Aussage darüber macht, an welchen Zeitpunkt der Geschichte des betreffenden Kunst- beziehungsweise Kulturgutes anzuknüpfen ist. So ist etwa die Beutekunst, die Napoleon aus Ägypten und Italien nach Paris verbrachte, in Frankreich trotz ihrer ausländischen Herkunft nie anders denn als integraler Bestandteil der Kultur der Grande Nation verstanden worden. Damit wurde nicht nur zum ersten Mal die identitätsstiftende Bindung der Kunst an den Begriff der Nation vollzogen, sondern zugleich die rechtliche wie auch moralische Basis des Besitzanspruchs des beraubten Staates geleugnet. Verstärkt ist der nationale Anspruch noch dann, wenn der Staat, der – wie ebenfalls das napoleonische Frankreich – ein Objekt als nationales Kulturgut für sich reklamiert, aus einem selbstverständlichen Gefühl eigener kultureller Überlegenheit heraus den Anspruch erhebt, Sachwalter der ganzen Menschheit zu sein. Die Verknüpfung von universalistischer Begründung mit nationalen Interessen birgt zwangsläufig die Gefahr extraterritorialer Hegemonieansprüche in sich. Das zeigt sich etwa am Beispiel Italiens, das grundsätzlich alle auf seinem Staatsge-

605 Belting (2007 a), S. 16, 18 f.

606 S. Huguenin-Bergénat, Kulturgüter bei Staatensukzession, Berlin u.a., 2010.

biet befindlichen Kunstwerke zum nationalen Kulturgut erklärt. Das Europäische Recht sucht derartigen Verwerfungen und konfligierenden Zugehörigkeitsansprüchen – neben einer Absicherung nationaler Ausfuhrverbote in Bezug auf die Außengrenzen der Union – durch zwei unterschiedliche Schutzstandards zu begegnen, einem europäischen, der allein für Rückgabeforderungen zugrunde zu legen ist, und demjenigen in den einzelnen Mitgliedstaaten, der über die Frage der Illegalität der Ausfuhr aus dem jeweiligen Mitgliedstaat entscheidet.⁶⁰⁷ Noch immer offen bleibt damit allerdings die in jedem Rückführungsanspruch entscheidende Frage, inwieweit und unter welchen Umständen es legitim ist, den Besitzanspruch auf den aktuellen Aufenthaltsort zu gründen, beziehungsweise unter welchen Umständen für die rechtliche Zuordnung auf eine frühere staatliche Zugehörigkeit abzustellen ist.

Zumindest für Ausgrabungsgegenstände und Kunstgegenstände, die durch einen Raub aus ihrem Kontext gelöst werden, lassen sich nationale Ausfuhrverbote und entsprechender Rückführungsgebote durch das Interesse der Allgemeinheit legitimieren. Denn nationale Raubgrabungs- und Ausfuhrverbote schützen nicht allein die jeweiligen nationalen Besitzinteressen, sondern suchen durch Schaffung negativer Anreize zugleich zum Erhalt und zum Schutz vor der Zerstörung des Ortsbezugs der betreffenden Kulturgüter beizutragen. So beruft sich das Übereinkommen der UNESCO über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut von 1970 in seiner Präambel darauf, dass „das Kulturgut zu den wesentlichen Elementen der Zivilisation und Kultur der Völker gehört und dass sein wahrer Wert nur im Zusammenhang mit einer möglichst umfassenden Unterrichtung über seinen Ursprung, seine Geschichte und seinen traditionellen Hintergrund erfasst werden kann“ und dass „die unzulässige Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut der Verständigung zwischen den Nationen im Wege steht.“

Dennoch kommt diesen allgemeinen Grundsätzen der Zurechnung und Verortung keine allgemeingültige Wirkkraft zu. Gerade in besonderen Fäl-

607 Verordnung EG Nr. 116/2009 des Rates vom 18. Dezember 2008 über die Ausfuhr von Kulturgütern, ABl. Nr. L 39 v. 10.2.2009, S. 1, und Richtlinie 93/7/EWG des Rates vom 15.3.1993 über die Rückgabe von unrechtmäßig aus dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaats verbrachten Kulturgütern, ABl. Nr. L 74 v. 27.3.1993, S. 74. – Zu den Anknüpfungspunkten nach deutschem Recht s. das Kulturgutschutzgesetz (KGSG) v. 31.7.2016 (BGBl. I S. 1914).

len wird oft eine ad hoc-Entscheidung gefunden, von der – sofern es sich nicht um eine zwangsweise aufoktroierte Lösung handelt – die Beteiligten meinen, dass sie am besten auf den zu lösenden Konflikt passt. So war im Zuge der Abfassung des Versailler Vertrages, mit dem Deutschland verpflichtet wurde, seine Kriegsschuld des ersten Weltkriegs abzutragen, von französischer Seite zunächst offenbar erwogen worden, als Ersatz für die zerstörten Figuren der Kathedrale von Rheims die Naumburger Stifterfiguren zu beschlagnahmen und nach Frankreich zu verbringen. Dieses Ansinnen einer Reparation nationalen Kulturgutes vermochte die deutsche Seite unter Hinweis auf den konkreten Ortsbezug der Figuren mit der Begründung abzuwehren, dass allein dieser Ortsbezug deren Wert ausmache und die Figuren mithin an den Naumburger Dom binde.⁶⁰⁸

Bei den Konventionen in Bezug auf die Nutzung von Satellitendaten schließlich besteht eine mehrpolare Interessenlage, treffen dort doch Interessen der Allgemeinheit an einer Freiheit des Weltraums auf nationale Hoheitsinteressen sowie im Fall des Betriebs der Daten sammelnden Satelliten durch Private mit proprietären Individualinteressen zusammen.

Die Zuschreibung und gegebenenfalls rechtliche Verankerung von „Orten“ der Kunst erfolgt insoweit also durchaus nicht wertneutral. Die Zuschreibung eines Ortes bei Kunstwerken ist hier weit politischer als die Formulierung „Kunst auf Reisen“ dies zunächst vermuten lässt.

– Denkmalschutz

Um den Ort nicht nur von Gebäuden, sondern auch von beweglichen Objekten geht es weiterhin im Denkmalschutz. Da die Gesetzgebungskompetenz für den Denkmalschutz in Deutschland bei den Bundesländern liegt, sei hier beispielhaft das Denkmalschutzgesetz des Landes Baden-Württemberg herangezogen.⁶⁰⁹

Geschützt sind danach neben unbeweglichen auch bewegliche Kulturdenkmale wie etwa ganze Sammlungen und Sachgesamtheiten, an deren Erhaltung aus wissenschaftlichen, künstlerischen oder heimatgeschichtlichen Gründen ein öffentliches Interesse besteht. Allerdings geht das Gesetz nur implizit von der Ortsgebundenheit des betreffenden Denkmals

608 Ullrich (1998/2005) S. 152 f.

609 Gesetz zum Schutz der Kulturdenkmale (Denkmalschutzgesetz – DSchG) BW in der Fassung vom 6.12.1983, GBl. BW S. 797 mit nachfolgenden Änderungen.

aus. Erst indem es die unteren Baurechtsbehörden mit den Aufgaben der unteren Denkmalschutzbehörden betraut und die Zuständigkeit mithin den Gemeinden beziehungsweise Verwaltungsgemeinschaften zuweist, ist mit dem Gemeinde- beziehungsweise dem Gebiet der Verwaltungsgemeinschaft der Ort entscheidend, an dem sich das betreffende Kulturdenkmal jeweils befindet. Beim denkmalschutzrechtlich erfassten Zubehör ergibt sich der Ortsbezug durch die Verbindung zur geschützten Hauptsache, mit der es eine Einheit von Denkmalwert bildet. Im Rahmen der allgemeinen Schutzbestimmungen verweist das Gesetz darüber hinaus auf die Entfernung des geschützten Kulturdenkmals „aus seiner Umgebung ... soweit diese für den Denkmalwert von wesentlicher Bedeutung ist.“ Und schließlich begegnet man für bewegliche Kulturdenkmäler erneut der Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum, bestehen die allgemeinen Schutzpflichten gegen Zerstörung, Beseitigung, Beeinträchtigung des Erscheinungsbildes und die Entfernung für bewegliche Kulturdenkmäler doch nur dann, wenn sie „allgemein sichtbar oder zugänglich“ sind.⁶¹⁰

– Urheberrecht

Dass auch das materielle Urheberrecht nur wenige Vorschriften bereit hält, die auf den Ort eines Werkes abstellen, hat seinen Grund vor allem darin, dass es nicht das konkrete materielle Werkstück, sondern das in diesem verkörperte immaterielle Werk zum Ansatzpunkt seines Schutzregimes hat.

Um den Ort geht es zunächst aus persönlichkeitsrechtlicher Perspektive. So in dem berühmten Fall „Felseneiland mit Sirenen“ des Reichsgerichts aus dem Jahr 1912, in dem die Ehefrau des Bestellers eines Freskos unbekleideter mythologischer Frauengestalten im Treppenhaus seines Privathauses „die auf dem Bild angebrachten nackten Frauengestalten durch Anbringung von Gewändern“ hatte übermalen lassen.⁶¹¹ Für die urheberrechtliche Frage, ob der Künstler sich dagegen wegen Beeinträchtigung seines Integritätsinteresses am Werk zur Wehr setzen könne, kam es – da das Gesetz den Urheber lediglich gegen Fehldarstellungen seiner Werke in der Öffentlichkeit schützt – entscheidend auf die Qualifikation des Trep-

610 § 3 Abs. 1 Nr. 3 i.V.m. § 46 Abs. 2 Landesbauordnung (LBO) BW und § 2 Abs. 1 Gemeindeordnung (GO) BW; § 2 und 8 Abs. 2 DSchG BW.

611 RGZ 79, 397, 401.

penhauses als eines öffentlichen oder eines privaten Ortes an. Das Reichsgericht, das dem Künstler Recht gab, nahm an, dass das Bild im Treppenhaus eines „bewohnten Gebäudes der Großstadt“ den Blicken der Öffentlichkeit ausgesetzt gewesen sei. Zumindest ließe sich nicht ausschließen, „dass der Anblick einem unbestimmten und unkontrollierbaren Kreise von Personen zugänglich ist.“ Auf die Zugänglichkeit des Ortes kommt es übrigens auch für solche Werke an, die – meist Filme – der Pornografie zuzurechnen sind. Ein gänzliches Verbot der Präsenz statuiert das Gesetz nur für diejenigen Orte, an denen Jugendliche vom Zugang nicht ausgeschlossen werden können oder sollen.⁶¹²

Erkennt die Rechtsprechung wie das OLG Hamm in Übernahme des zeitgenössischen Kunstverständnisses auch für das Urheberrecht an, dass „bei standortbezogenen Werken auch deren Umweltbezug“ zum Werk selbst gehört, gegen dessen unverhältnismäßige Beeinträchtigung sich der Urheber gerichtlich zur Wehr setzen kann“, so erschöpfen sich „Form und Gestaltung des Werkes nicht im Werk selbst, wie bei einer Plastik, die für sich selbst spricht“, sondern es werden „der Rahmen und das Umfeld, in den der Urheber sein Werk stellt Teil des Werkes selbst, auch wenn Rahmen und Umfeld dem Urheber vorgegeben waren.“⁶¹³ In der Praxis bleiben derartige Fälle freilich schon deshalb eher selten, weil sie die Beweglichkeit nicht ortsfester Kunstwerke zulasten des jeweiligen Eigentümers erheblich einschränken.

Auf den Ort eines Kunstwerkes stellt schließlich auch die urheberrechtliche Straßenbildfreiheit ab, nach der es ohne Zustimmung des Urhebers und ohne Zahlung einer Vergütung zulässig ist, „Werke, die sich bleibend an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befinden, mit Mitteln der Malerei oder Graphik, durch Lichtbild oder durch Film zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich wiederzugeben.“⁶¹⁴ Hinter dieser Straßenbildfreiheit stand von Anbeginn an das Anliegen der Postkartenindustrie, lizenzfrei Aufnahmen anfertigen zu können. Erst in Zeiten der Smartphones wurde die Straßenbildfreiheit auch im Allgemeininteresse verteidigt.⁶¹⁵ Abgesehen von der Frage, wann sich ein Kunstwerk bleibend im öffentli-

612 §§ 184 (1) StGB; § 5 Abs. 1, 3-5 JMStV.

613 OLG Hamm ZUM-RD 2001, 443, 446, zur Installation „Keilstück“ von W. Hagebölling (1987) im Martinikirchhof, Minden.

614 § 59 UrhG.

615 <http://www.fakeblog.de/tag/julia-reda>. – Das Petitum der Urheber, im Gegenzug wenigstens eine Vergütung zu erhalten (s. die Forderung im Schlussbericht der

chen Raum befindet – im Sinne des Gesetzes „bleibend“ ist ein Kunstwerk an seinem öffentlichen Ort immer dann, wenn es im Sinne einer nicht lediglich zeitlich befristeten Ausstellung präsentiert wird – und der Frage, wieweit die Einsehbarkeit reicht – nur dasjenige, was ein normaler Passant einsehen kann –,⁶¹⁶ geht es auch bei dieser Vorschrift um die Abgrenzung von „öffentlichen“ Wegen, Straßen oder Plätzen. Der BGH versteht darunter Orte, die „für jedermann frei zugänglich sind, unabhängig davon, ob sie in öffentlichem oder privatem Eigentum stehen“ und „die sich – wie Wege, Straßen oder Plätze – unter freiem Himmel befinden“. ⁶¹⁷ Die weitere, beschränkende Voraussetzung der Einsehbarkeit wird dadurch allerdings nicht berührt.⁶¹⁸

– Zivilrecht

Schließlich finden sich auch im Zivilrecht neben den allgemeinen Regelungen etwa in Bezug auf den Leistungsort⁶¹⁹ spezielle, wenn auch ebenfalls nur wenige Vorschriften zum Ort von Kunstwerken. Zu nennen ist vor allem das Fundrecht. Mit dem Schatzfund enthält das deutsche Recht eine spezielle Regelung, die das Eigentum – vorbehaltlich allerdings der unter dem BGB fortgeltenden landesrechtlichen Schatzregalien – hälftig dem Entdecker und dem Eigentümer der Sache zuspricht, in welcher der Schatz verborgen war. Bei Kunstwerken – insbesondere bei archäologischen Fundstücken – im Boden ist also der Ort des Fundes entscheidend.⁶²⁰ Die Kritik an dieser, dem römischen Recht⁶²¹ entstammenden und

Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ v. 11.12.2007, BT-Drucks. 16/7000, S. 264 f., 267, <http://dipbt.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>), blieb dagegen bislang unerfüllt.

616 BGH v. 24.01.2002, I ZR 102/99, GRUR 2002, 605 – Verhüllter Reichstag; v. 05.06.2003, I ZR 192/00, GRUR 2003, 1035 – Hundertwasser-Haus. – Zu Aufnahmen im Rahmen von Google Street View Dreier/Spiecker gen. Döhmman (2010).

617 BGH v. 27.04.2017, I ZR 247/15, GRUR 2017, 798 – AIDA-Kussmund.

618 BGH v. 17.12.2010, V ZR 45/10, GRUR 2011, 323 – Preußische Gärten und Parkanlagen und v. 01.03.2013, V ZR 14/12 GRUR 2013, 623 – Preußische Gärten und Parkanlagen II.

619 § 269 BGB.

620 § 984 BGB und weitere Sonderregeln in den §§ 976, 978 BGB. Zu den Schatzregalien der Länder Art. 273 EGBGB.

621 *Corpus iuris civilis* in Inst. 2. 1. 39.

als „Hadrianische Teilung“ bekannten Eigentumszuordnung zielt hauptsächlich darauf, dass auf diese Weise die falschen Anreize für den Erhalt oder zumindest die wissenschaftlich korrekte Bestandsaufnahme des Ortszusammenhangs insbesondere von archäologischen Funden gesetzt werden. Regelungen, welche die Fundaneignung durch den Staat anordnen, erscheinen hier in der Tat als besser geeignet.

Vor allem aber wird über den Ort von Kunst zivilrechtlich im Wege privatautonomer Willensbetätigung entschieden. Da das Gesetz dieser von sittenwidrigen, wucherischen oder gegen sonstige gesetzliche Normen verstoßenden Fällen abgesehen einen überaus weiten Spielraum belässt, sind die denkbaren privatautonomen Ausformungen entsprechend vielfältig. So finden sich Ortsbestimmungen häufig in Stiftungsurkunden oder Testamenten. Ein schönes Beispiel ist das Reiseverbot, das der Bankier Johann Friedrich Schädel im Jahr 1815 als Bedingung der Schenkung seiner Kunstsammlungen an die Stadt Frankfurt in Form eines Ausleihverbots ausgesprochen hatte.⁶²²

Vor allem in Leihbestimmungen wird auf vertraglichem Wege befunden. Hier ergibt sich die Ortsbestimmung meist schon aus der Identität des Leihnehmers (ein bestimmtes Museum) wie auch der Zweckbestimmung der Leihe (Einschluss in eine bestimmte Ausstellung sowie in Einzelfällen gegebenenfalls auch in Bezug auf die Positionierung innerhalb einer Ausstellung). Im Rahmen der Sorgfalts- und Obliegenheitspflichten wird von den Parteien eines Leihvertrages in aller Regel auch über die Beschaffenheit des Zielortes – klimatische Voraussetzungen, Beleuchtungsstärken u.ä. – eine Regelung getroffen.

In Kaufverträgen ist dagegen regelmäßig allein der Übergabeort oder der Zielort des Transports zum Käufer benannt, verbunden mit Regelungen über die Transportmodalitäten, um eventuellen Beschädigungen vorzubeugen. Gesonderte Schutzvorschriften bestehen hier außerhalb des bereits genannten Denkmals- und Kulturgüterschutzes trotz der sonst gepflegten liebevollen Umhegung von Kunstwerken aus rechtlicher Sicht jedenfalls nicht.

622 Stiftungs-Brief v. 15.3.1815, § 5 Buchst. c; online unter http://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/rest/pdf/mets/PPN729516822.xml/LOG_0006/I_StiftungsBrief_des_Stdeischen_KunstInstituts_enthalten_in_dem_Testament_des_Herrn_Johann_Friedrich_Stdel_hiesigen_Handelsmanns_und_gewesenen_Mitglieds_lbl_Brgercollegs_.pdf.

Fazit

Auch wenn die angeführten rechtlichen Regelungsmaterien, die auf den Ort eines Werkes abstellen, nicht vollständig sein können, sollte doch deutlich geworden sein, dass sich das Recht nicht allen Aspekten des Ortsbezuges von Kunstwerken gleichermaßen widmet. Entgegen der unter Juristen gängigen Auffassung, das Recht erfasse die Gesamtheit der Wirklichkeit unter ihrem Aspekt der Subjekt-Objekt-Beziehungen und der daraus abgeleiteten Annahme, der Jurist könne und müsse mit Ausnahme von Konflikten, für die Sozialnormen einschlägig sind, alles entscheiden, erweist sich die rechtliche Regelung in der Frage der Ortsbestimmung von Kunstwerken doch als nur höchst punktuell. Sind schon nicht alle ortsrelevanten Aspekte von Kunst abgedeckt, so ist nicht einmal ein übergeordnetes Kriterium ersichtlich, aufgrund dessen das Recht in einigen Sachzusammenhängen eine Ortsbestimmung vornimmt und in anderen nicht.

Insoweit folgt die rechtliche Regelung also gerade nicht den Kriterien und Gesetzlichkeiten, die dem Kunstwerk immanent sind, mag sie von lebenswirklichen Problemlagen und Interessengegensätzen auch nicht gänzlich losgelöst sein. Die Logik des Rechts liegt zu den Gesetzlichkeiten, die dem Kunstwerk immanent sind, vielmehr orthogonal, und dies deshalb, weil sich die Motivation für ein gesetzgeberisches Handeln regelmäßig aus der besonderen Ziel- und Zweckrichtung ergibt, die jedem einzelnen Gesetz eigen ist. Wollte man der Verschränkung von Recht und Kunst weiter nachgehen, so mit umgekehrter Blickrichtung aus der Logik der Kunst heraus nachzufragen, welche rechtlichen Regelungen in Bezug auf den Ortsbezug des Proprium von Kunst und Kunstwerken adäquat abbilden würde.