

PD Dr. Dr. Grischka Petri*

Reproduktion gemeinfreier Kunst: Museumsfotos jenseits der Unterscheidung von Lichtbild und Lichtbildwerk

I. Historischer Rückblick

Die objektbasierten Kulturwissenschaften sind auf gute Reproduktionen ihrer Gegenstände angewiesen. Reproduktionen überbrücken Zeit und Raum, um das Reproduzierte vergleichbar und kulturwissenschaftliche Kontexte belegbar zu machen. Nichts geht über die Begegnung mit dem Original, aber nichts geht ohne die Reproduktion. Die Reproduktionsfotografie hat die Verfügbarkeit des Objekts nicht absolut ermöglicht, aber in der Praxis stark erleichtert. „Indeed, art history as we know it today is the child of photography,“ merkte der Kunsthistoriker Donald Preziosi 1989 an.¹ Bereits 1870 brachte es der langjährige Kurator am South Kensington Museum (heute das Victoria & Albert Museum), John Charles Robinson, auf den Punkt:

„[T]he invention of photography has in our time effected an entire revolution: the drawings of ancient masters may now be multiplied virtually without limit: and thus, what was before a practical impossibility, namely, the actual comparison of the numerous dispersed drawings of any particular master, has become quite practicable.“²

Zuvor erlaubten Reproduktionsstiche – einzeln und im Katalog gruppiert – das vergleichende Sehen, wenngleich die grafischen Verfahren hierfür weitaus aufwendiger waren. Eines der bekanntesten früh publizierten illustrierten Inventare ist das der Antikensammlung des englischen Adligen William Hamilton, der Ende des 18. Jahrhunderts Kataloge seiner Sammlung mit gelehrten Beschreibungen und Umrisszeichnungen veröffentlichen ließ. In dem Maße, in dem im immer wichtiger werden des Ausstellungsbetrieb Informationen über Sonderausstellungen zugänglich gemacht

* Der Verfasser ist Abteilungsleiter Urheberrecht im Bereich Immaterialgüterrechte bei FIZ Karlsruhe (Leibniz-Institut für Informationsinfrastruktur) und vertritt im SS 2025 eine Professur für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. Der vorliegende Beitrag ist eine Erweiterung und Präzisierung der 2023 in Münster auf der Tagung *Zugang gestalten!* gehaltenen Keynote. Herzlicher Dank gebührt Prof. Dr. Paul Klimpel für die Einladung und dem Auditorium für die ertragreiche Diskussion.

1 Preziosi, Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science, 1989, 72.

2 Robinson, A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, 1870, x.

wurden, wurden die dazugehörigen Kataloge ebenfalls illustriert. Ein englischer Katalog von 1891 legt deutlich die Aufgaben eines solchen Katalogs und der in ihm enthaltenen Illustrationen dar:

„The purpose is [...] to be descriptive rather than critical; to form a supplement to the official catalogue which should be interesting and useful for reference. The book is intended

- 1. for those who are unable to visit the exhibition*
- 2. for those who, having visited it, desire some memento*
- 3. for those who wish to save time and trouble in examining its contents [...].“³*

Der Anspruch der Reproduktionen ist ausdrücklich kein künstlerischer: „the illustrations are not [...] works of art“.⁴ Diese Abgrenzung ist für die weiteren rechtlichen Erwägungen signifikant. Sie unterscheidet zwischen künstlerischem und nicht-künstlerischem Bild. In urheberrechtlicher Übersetzung betrifft dies zunächst die Schöpfungshöhe, aber auch die Nutzungsart.

II. Schöpfungshöhe und Reproduktionsfotografie

Die Schöpfungshöhe für Fotografien bestimmt sich innerhalb der EU seit der Schutzdauer-Richtlinie (2006/116/EG) nach deren Art. 6:

„Fotografien werden gemäß Artikel 1 geschützt, wenn sie individuelle Werke in dem Sinne darstellen, dass sie das Ergebnis der eigenen geistigen Schöpfung ihres Urhebers sind. Zur Bestimmung ihrer Schutzfähigkeit sind keine anderen Kriterien anzuwenden. Die Mitgliedstaaten können den Schutz anderer Fotografien vorsehen.“

Können Reproduktionsfotografien das Ergebnis einer eigenen geistigen Schöpfung sein? Und welches sind die Kriterien dafür? Die urheberrechtlichen Kategorien reichen für die Wiedergabe anderer Werke von der Vervielfältigung (§ 16 UrhG) über die Bearbeitung oder Umgestaltung (§ 23 Abs. 1 S. 1 UrhG) bis zur freien Benutzung (§ 23 Abs. 1 S. 2 UrhG), die keine Reproduktion mehr darstellt, sondern eine eigenständige Anverwandlung. Während eine Vervielfältigung typischerweise gerade keine Schöpfung darstellt (ein Gegensatz, mit dem die Appropriation Art operiert), ist eine Bearbeitung sowohl eine Vervielfältigung als auch eine eigene Schöpfung: Paradigma ist die Übersetzung. Im Einklang mit der europarechtlichen Urheberrechtsdoktrin hat der EuGH 2011 in der Rechtssache Painer geurteilt, dass für Fotografien das gleiche Kriterium entscheidend ist wie in anderen Werksgattungen: Ob die Urheber freie kreative Entscheidungen treffen konnten.⁵ Mit anderen Worten: Es muss einen kreativen Spielraum geben, um die Schöpfungshöhe zu erreichen.

³ Blackburn (Hg.), Academy Notes 17 (1891), [3].

⁴ a.a.O.

⁵ EuGH v. 1.12.2011 – C-145/10 (Painer), ECLI:EU:C:2011:798.

Reproduktionen bedienen hier mithin ein breites Spektrum. Es gibt Reproduktionsmedien, deren kreatives Potential anerkannt ist, beispielsweise der Reproduktionsstich. Farbwerte werden hier in unterschiedliche Schraffuren, Strichstärken und Muster übersetzt, und dieser Vorgang hängt von kreativen Entscheidungen ab.⁶ Allerdings unterliegt diese Wertung dem historischen Wandel.⁷ Einige moderne Bearbeitungen der Mona Lisa sind selbst berühmt geworden, wie der von Marcel Duchamp applizierte Schnurrbart (1919)⁸ oder die in die Druckfarben Cyan, Magenta und Gelb separierten und kombinierten Mona Lisas von Andy Warhol (1963)⁹. Weder der Duchamp noch der Warhol sind als Abbilder der Mona Lisa geeignet, einen wirklich guten Eindruck des Originals zu verschaffen. Wir haben es also bei den beiden Bearbeitungen mit jeweils neuen Originalen zu tun, während es Reproduktionsfotografien der Mona Lisa gibt, die diesen Bearbeitungscharakter nicht zeigen, sondern ausschließlich als Repräsentanten des Originals verstanden werden.

Dabei lässt sich nicht aus dem Medium allein auf die Werkeigenschaft des Medienprodukts schließen. Nicht jede Fotografie ist eine persönliche geistige Schöpfung im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG. Die Schutzdauer-Richtlinie enthält in Art. 6 die Öffnungsklausel für die Mitgliedstaaten, die „den Schutz anderer Fotografien vorsehen“ können. § 72 UrhG sieht diesen Schutz für persönliche, aber nicht schöpferische Bilder vor; d.h., dass sie einerseits keine rein technisch determinierte Reproduktion (wie z.B. Fotokopien und Scans) darstellen dürfen, andererseits aber auch noch nicht das Resultat kreativer Entscheidungen sind.¹⁰ Weil nach herrschender Meinung alle Lichtbildwerke zusätzlich auch als einfache Lichtbilder geschützt sind,¹¹ ist der exklusive Anwendungsbereich für Lichtbilder schmal. Während Schnappschüsse („Knipsbilder“) lange als Fall des einfachen Lichtbilds angesehen wurden, müssen diese nach der Rechtsprechung des EuGH als Lichtbildwerke gelten, denn bereits die freie Wahl von Ausschnitt und Perspektive ist das Ergebnis kreativer Entscheidungen.¹² Es ist dabei

6 Petri, *Journal of Conservation and Museum Studies* 12 (2014), 5, abrufbar unter: <https://doi.org/10.5334/jcms.1021217>.

7 Petri, Privileg und fotografische Freibeuterei. Momentaufnahmen aus der Geschichte des Reproduktionsrechts an gemeinfreien Werken, in: *Effinger/Hoppe/Klinke/Krysmanski* (Hrsg.), *Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, 2019, 419 (421), abrufbar unter: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493.c6569>.

8 L.H.O.O.Q., fotografische Reproduktion und Bleistiftzeichnung, 19,7 × 12,4 cm, Privatsammlung.

9 *Colored Mona Lisa*, Siebdruck/Leinwand, 208,6 cm × 319,7 cm, Privatsammlung.

10 *Schulze/Dreier*, in: *Dreier/Schulze, Urheberrechtsgesetz*, 8. Aufl. 2025, § 72 Rn. 8; *Vogel*, in: *Schricker/Loewenheim, Urheberrecht*, 6. Aufl. 2020, § 72, Rn. 13; zur Kasuistik und dem Erfordernis einer natürlichen Person als Lichtbildner a.a.O., Rn. 27–33; *Thum*, in: *Wandtke/Bullinger, Urheberrecht*, 6. Aufl. 2022, § 68 Rn. 22–28.

11 *BGH v. 20.12.2018 – I ZR 104/17*, GRUR 2019, 284 (285f.), Rn. 15 (Museumsfotos); *A. Nordemann*, in: *Loewenheim, Handbuch des Urheberrechts*, 3. Aufl. 2021, § 9 Rn. 210; *Vogel*, in: *Schricker/Loewenheim, Urheberrecht*, 6. Aufl. 2020, § 72, Rn. 31.

12 Unklar bleibt *Nordemann*, a.a.O. Rn. 213, der einerseits die niedrige Gestaltungshöhe anerkennt, allerdings davon abgrenzen möchte, dass „nicht nur ‚geknipst‘ wurde.“ Diese Unschärfe spricht dafür, sich von dem Begriff des Knipsens und des Knipsbildes im Rechtskontext zu verabschieden.

nicht zielführend, der Reproduktionsfotografie denselben Schutz geben zu wollen wie simplen Urlaubsfotos, weil sie dies „verdienen“.¹³ Darin liegt eine Wertung abseits des Kriteriums der persönlichen geistigen Schöpfung – eine handwerklich gelungene Reproduktion ist zwar wertvoll, aber eben nicht aufgrund ihrer Kreativität. Originaltreue und individuelle Gestaltung schließen einander aus.¹⁴ Die gelungene Reproduktion reproduziert eine fremde Schöpfung, keine eigene.¹⁵ Ihr kommerzieller Wert ergibt sich aus ihrer Treue zum anderen Original, nicht aus ihrer eigenen Originalität.¹⁶ Der EuGH hat bestätigt, dass Arbeitsaufwand und Sachkenntnis die Originalität als Schutzgrund nicht ersetzen können.¹⁷

Ungeachtet seines schmalen exklusiven Anwendungsbereichs reicht der Lichtbildschutz doch weit in die Praxis der Reproduktionsfotografie hinein. Im Museumsfotos-Fall hat 2018 der BGH bestätigt, dass Reproduktionsfotografien unter den Lichtbildschutz fallen.¹⁸ Dieser Schutz ist für Reproduktionen gemeinfreier Werke seit 2021 abgeschafft. Zwar wurde nicht § 72 UrhG als Ganzes gestrichen, wie es verschiedentlich bereits gefordert wurde,¹⁹ doch ist seitdem § 68 UrhG in Kraft, der den Schutzbereich einschränkt, indem er anordnet: Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke werden nicht durch verwandte Schutzrechte nach den Teilen 2 und 3 geschützt.

Zu diesen verwandten Rechten zählt u.a. der Lichtbildschutz. Zu ergänzen ist freilich, was nicht im Gesetzestext steht, aber dennoch gilt, nämlich: Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke werden noch immer durch das Urheberrecht geschützt. Damit bleibt die Unterscheidung zwischen einem Lichtbildwerk und einem einfachen Lichtbild relevant.²⁰

III. Abgrenzung entlang der Dreidimensionalität: Praxis und Kritik

Die verbreitete und anerkannte Regel unterscheidet dabei zwischen Reproduktionen von zwei- und von dreidimensionalen Werken.²¹ Diese Verbindung zwischen Kreativität und der Dreidimensionalität ist sehr alt. Schon in den kunsttheoretischen und praktischen Traktaten von Leon Battista Alberti (1404–1472) und Benvenuto Cellini (1500–1571) spielte sie eine Rolle. Das Kopieren von Kunstwerken behandelt Alberti

13 So aber *Schack*, Kunst und Recht, 4. Aufl. 2024, Rn. 903; i.E. auch *Schiessel*, Reichweite und Rechtfertigung des einfachen Lichtbildschutzes gem. § 72 UrhG, 2020, 99.

14 W. Nordemann, GRUR 1987, 15 (17); *Klimpel/Rack*, RuZ 2020, 243 (245).

15 *Petri*, Journal of Conservation and Museum Studies 12 (2014), 6, m.w.N. aus der internationalen Literatur, abrufbar unter: <https://doi.org/10.5334/jcms.1021217>.

16 *Petri*, Jahrbuch für Recht und Ethik 26 (2018), 99 (108).

17 *EuGH* v. 01.03.2012 – C-604/10 (Football Dataco Ltd.), Rn. 46, ECLI:EU:C:2012:115.

18 *BGH* v. 20.12.2018 – I ZR 104/17, GRUR 2019, 284 (286f.), Rn. 26f. (Museumsfotos).

19 Siehe z.B. *Klimpel/Rack*, RuZ 2020, 243 (256); *Ohly*, Gutachten F zum 70. Deutschen Juristentag, 2014, 36–39; *Overbeck*, Der Lichtbildschutz gem. § 72 UrhG im Lichte der Digitalfotografie, 2018, 161–162; *Schack*, Kunst und Recht, 4. Aufl. 2024, Rn. 224.

20 So auch *Klimpel*, in dieser Ausgabe.

21 *OLG Düsseldorf* v. 13.2.1996 – 20 U 115/95; GRUR 1997, 49 (51) differenziert nach Zeichnungen und Fotografien vom Rauminstallationen.

im Zusammenhang mit der Ausbildung des Künstlers – und beurteilt es skeptisch. Wenn schon nicht die Natur, sondern Kunstwerke nachgeahmt würden, sei es vorzugs-
würdig,

„dass eine mittelmäßige Skulptur als ein hervorragendes Gemälde nachgebildet wird, denn von den gemalten Dingen erwirbst du nichts anderes als die Kenntnis der Ähnlichkeit, während du von den skulptierten Dingen sowohl die Ähnlichkeit lernen als auch die Kenntnis und Nachbildung von Licht [und Schatten] erwerben kannst.“²²

Auch Cellini bewertet die Komplexität der Skulptur höher, wenn er die Schwierigkeiten des Bildhauers erläutert, der darauf zu achten habe, dass die Skulptur von allen acht Seiten gut aussehen müsse. Im Gegensatz hierzu sei die Malerei „nur eine Seite der acht Hauptseiten, die die Skulptur haben muss.“²³ Die Unterscheidung nach Dimensionen zwischen Lichtbild und Lichtbildwerk ist in dieser Perspektive ein später Reflex des Paragone zwischen Malerei und Skulptur in der Renaissance. Womöglich wird die Unterscheidung entlang der Dimensionsgrenzen auch deshalb intuitiv verstanden, weil wir es mit mehrere hundert Jahre alten und insofern etablierten Ideen zu tun haben. Einer der Erfinder der Fotografie, Henry Fox Talbot, hat in seinem Mappenwerk „The Pencil of Nature“ (1844) die fotografischen Variationen der Skulpturenfotografie angepriesen, „how very great a number of different effects may be obtained from a single specimen of sculpture.“²⁴ Er konnte an eine lange Tradition der mehransichtigen Darstellung von Skulpturen in Stichwerken anknüpfen.²⁵

Diese traditionelle Abgrenzung erscheint außerdem gut handhabbar. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky äußerte sich 1930 am Ende seiner kurzen Abhandlung zu Original und Faksimilereproduktion im Museum zu fotografischen Reproduktionen mit einer Unterscheidung, die Teile der heutigen europarechtlichen Differenzierungen vorwegnimmt:

„Einer Photographie des Naumburger Ekkehard oder des Bamberger Reiters kann man es freilich ansehen, aus welcher Gesinnung heraus sie aufgenommen wurde [...]. Aber warum kann man das? Weil es sich in allen Fällen, in denen dreidimensionale Objekte photographiert werden, gar nicht um „Reproduktionen“ in dem hier einzig in Rede stehenden Sinne handelt, sondern um eine durchaus persönliche Umschöpfung, bei der der Photograph, wiewohl er sich an Stelle des Pinsels einer ‚Maschine‘ bedient, in bezug auf Ausschnitt, Distanz, Aufnahmerrichtung, Schärfe und Beleuch-

22 Alberti, Della Pittura. Über die Malkunst, Hrsg. Bätschmann/Gianfreda, 2002, § 58.

23 Das Zitat in der deutschen Übersetzung bei *Lein/Wundram*, Kunst-Epochen, Bd. 7: Manierismus, 2008, 229; zu weiteren Instanzen der Auseinandersetzung Cellinis mit diesem Thema siehe *Nova*, Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: *Nova/Schreurs* (Hrsg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, 2003, 183–202, insbes. Fn. 1.

24 *Talbot*, The Pencil of Nature, 1844, [Text zu Tafel V].

25 Zu dieser siehe Pfisterer, „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“. Der Beitrag der Antiquare im 16. und 17. Jahrhundert, 2022, abrufbar unter: <https://doi.org/10.11588/arhistoricum.1016>.

tung nicht sehr viel weniger ‚frei‘ ist als ein Maler. Der wirklichen Reproduktionsphotographie dagegen, d.h. der Photographie eines zweidimensionalen Gemäldes oder einer Zeichnung, kann man wohl ansehen, ob sie über- oder unterexponiert ist, ob das Gemälde bei der Aufnahme gespiegelt hat und ob sie mit orthochromatischen oder gewöhnlichen Platten hergestellt wurde, – nie aber kann hinsichtlich ihrer von einem ‚Element des Zeitstils‘ oder gar des Persönlichkeitsstils die Rede sein.“²⁶

In der Schweiz ist diese Abgrenzung nach Dimensionen seit 2020 sogar Gesetz.²⁷ Art. 2 Abs. 3bis URG lautet:

„Fotografische Wiedergaben und mit einem der Fotografie ähnlichen Verfahren hergestellte Wiedergaben dreidimensionaler Objekte gelten als Werke, auch wenn sie keinen individuellen Charakter haben.“

In der Tat hat diese Unterscheidung einiges für sich. Nicht zuletzt technische Standards engen den kreativen Spielraum für Reproduktionsfotografien flacher Werke gegen Null ein.²⁸ Zu nennen nicht nur der ISO-Standard 19264–1, gegenwärtig in der Fassung von 2021, sondern auch die in den Niederlanden entwickelten Metamorfoze Guidelines²⁹ sowie die die 2007 gegründete Federal Agency Digitization Guidelines Initiative (FADGI)³⁰ aus den USA, die strikte Vorgaben etwa zur Farbkalibrierung und gleichmäßigen Ausleuchtung machen, ganz zu schweigen von Selbstverständlichkeiten wie der genauen Ausrichtung. Demgegenüber bleibt bei der Fotografie dreidimensionaler Objekte, d.h. von Skulpturen, Bauwerken und ähnlichen Gegenständen, zumindest die freie Wahl der Perspektive und des Ausschnitts. Damit sind an sich die Mindestanforderungen erfüllt, um ein persönliches schöpferisches Werk annehmen zu können.³¹

Gleichwohl ist die Abgrenzung in Frage gestellt worden. Sie ist als Daumenregel keineswegs zu verabsolutieren.³² Tatsächlich hat sich ein nicht weniger prominenter Kunsthistoriker, nämlich Heinrich Wölfflin, vor über 120 Jahren zum Thema geäußert,

²⁶ *Panofsky*, Original und Faksimilereproduktion, 1930, [16].

²⁷ *Klimpel*, in dieser Ausgabe, zieht daraus den zutreffenden Schluss, die Unterscheidung zwischen Zwei- und Dreidimensionalität der fotografierten Sache impliziere deshalb nicht ohne weiteres diejenige zwischen Lichtbild und Lichtbildwerk, denn sonst sei die gesetzliche Fiktion überflüssig.

²⁸ Nicht sachgerecht deshalb *BGH* v. 20.12.2018 – I ZR 104/17, GRUR 2019, 284 (286), Rn. 26 (Museumsfotos), der „Standort, Entfernung, Blickwinkel, Belichtung und Ausschnitt“ als gestalterische Freiräume der Lichtbildreproduktion versteht; zutreffend die Kritik bei *A. Nordemann*, in: *Fromm/Nordemann, Urheberrecht*, 13. Aufl. 2024, § 72 Rn. 10.

²⁹ *van Dormolen*, *Metamorfoze Preservation Imaging Guidelines*, Version 2.0, Proceedings of Imaging Science and Technology Archiving 2019, 9–11, abrufbar unter: <https://doi.org/10.2352/issn.2168-3204.2019.1.0.3>.

³⁰ Abrufbar in der dritten Auflage 2023 unter: <https://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/digitize-technical.html>, zuletzt abgerufen am 10.05.2025.

³¹ *Petri*, *Jahrbuch für Recht und Ethik* 26 (2018), 99 (107).

³² So aber im Ergebnis *Schulze*, GRUR 2019, 779 (782), der Fotografien dreidimensionaler Gegenstände abspricht, originalgetreu sein zu können; ähnlich noch *Stang*, *Das urheberrechtliche Werk nach Ablauf der Schutzfrist*, 2011, 187.

und zwar in einer Aufsatzserie „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“. Wölfflin folgte hier Interessen kunsthistorischer Kontextualisierung und Information. Er beschwert sich zum Auftakt seines Aufsatzes:

„[E]s scheint die Ansicht verbreitet zu sein, dass plastische Kunstwerke von jeder beliebigen Seite her aufgenommen werden könnten, und es bleibt völlig dem Ermessen des Photographen überlassen, unter welchem Winkel zur Figur er seine Maschine aufstellen will.“³³

Wölfflin kritisiert sodann malerische Seitenansichten, welche die Wirkung der Hauptansicht vernichten, als Irreführung des Publikums. Stattdessen solle man die Ansicht wählen, die der Konzeption des Künstlers entspreche; in der guten Tradition sei dies die Vorderansicht. Wölfflin gelangen überzeugende Einzelanalysen, doch keine wirklich universalisierbare Regel der (einzig) richtigen Perspektive. Gleichwohl ist sein Ansatz erhellend, weil er für die Skulptur die kreativen Spielräume der Fotografie dort beschneiden möchte, wo die kunstwissenschaftliche Aussagekraft kompromittiert würde.³⁴ Dies bedeutet im Ergebnis eine Einschränkung der Gestaltungsmöglichkeiten zu Gunsten der kunsthistorischen Dokumentation. Mit diesem Gedanken lässt sich die Grenze zwischen Lichtbildwerk und Lichtbild anders ziehen als entlang der schematischen Unterscheidung von zwei- und dreidimensionalem Reproduktionsobjekt.³⁵

IV. Bildkritik: das Lichtbild als Dokumentation

Stattdessen kann auf die typische Nutzung der fotografischen Reproduktion abgestellt werden, nämlich die visuelle Dokumentation eines Objekts. Diese ist nur bei einer Teilmenge der Skulpturenfotografie gegeben, aber auf die wird es hier ankommen. Die dazu notwendige Differenzierung lässt sich anhand der fotografischen Praxis gut nachvollziehen. Das Thema der Skulpturenfotografie, „a special area of art historiography“,³⁶ hat bereits fundierte kunsthistorische Aufmerksamkeit erhalten.³⁷ Um nur wenige Beispiele zu nennen, stellen die Aufnahmen, die Eugène Druet von Skulptu-

33 Wölfflin, *Zeitschrift für bildende Kunst* 31 (1896), 224.

34 Wölfflin ist auch nicht der einzige Kritiker einer willkürlichen Skulpturenfotografie; siehe etwa den Verriss von *Pope-Hennessy* des Bildbands Donatello: Prophet of Modern Vision mit Fotografien von *David Finn* (*The New York Review of Books*, 24. Januar 1974, 7–9). *Pope-Hennessy* vergleicht den fotografischen Effekt der Fotografien darin mit einem Warhol-Film.

35 Deutlich auch die Kritik bei *Haberstumpf*, *Zeitschrift für geistiges Eigentum* 14 (2022), 117 (127): „wenig plausibel“; vgl. ferner *Schiessel*, Reichweite und Rechtfertigung des einfachen Lichtbildschutzes gem. § 72 UrhG, 2020, 117.

36 *Bergstein*, *The Art Bulletin* 74 (1992), 475.

37 Für eine ausführliche Auseinandersetzung ist hier nicht die Gelegenheit; vgl. nur die Beiträge in *Hamill/Luke* (Hrsg.): *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, 2017, und in *Johnson* (Hrsg.), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, 1998; ferner *Marcoci et al.*, *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute* (Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich), 2010; insbesondere zum Diskurs um 1900 *Dobbe*, *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, 2007, 31–70.

ren Rodins gemacht hat, zweifelsfrei persönliche geistige Schöpfungen dar. So wird der „Denker“ sehr atmosphärisch im Gipslager Rodins gezeigt; die Sonnenstrahlen modellieren den Körper, der entgegen Wölfflins Forderung nicht in Frontalansicht gezeigt wird. Die Fotografie ist offensichtlich nicht nur Reproduktion, sondern auch kreative fotografische Bildfindung, und würde mithin in die Kategorie der Bearbeitung fallen. Druet behält sich im Stempel auf dem Abzug alle Rechte vor. Es gibt ferner eine Tradition der virtuellen Skulpturenfotografie, die mit dramatischer Ausleuchtung, Details und Beschnitten operiert und in fotografischen Prachtbänden und Katalogen zuhause ist.³⁸

Während solche Fotografien von Skulpturen atmosphärisch wirken können, erscheinen andere Fotografien sehr viel nüchterner, beispielsweise – um beim Beispiel Rodin zu bleiben – die Fotografien Candida Höfers aller Fassungen der „Bürger von Calais“ an ihren jeweiligen Aufstellungs- und Sammlungsstandorten.³⁹ Es ist freilich bei Höfer ein Flirt mit der Rigidität der fotografischen Dokumentation, doch wird der künstlerische Aspekt keineswegs aufgegeben.

Dies wird sehr deutlich, wirft man den Blick wiederum vergleichend auf die Fotografien von Skulpturen in den gedruckten wie digitalen Sammlungskatalogen der Museen, deren Hauptzweck die dokumentarische und isolierte Wiedergabe eines Sammlungsartefakts ist, „as legibly as possible“.⁴⁰ Die Selbstbeschränkung der kreativen Spielräume geht in der Museumsfotografie aus nachvollziehbaren Gründen sehr viel weiter. Wo sich bei Höfer von einer dokumentarischen Ästhetik sprechen lässt, wird am Museum eine dezidiert sparsam-funktionale Dokumentationsästhetik erkennbar. Die Wölfflinschen Prinzipien scheinen hier weiter zu leben, denn die fotografischen Konventionen, nach denen man für eine museale Präsentation Skulpturen aufnehmen soll, treten unmissverständlich zutage. Freigestellt,⁴¹ vor einem neutralen, gerne lichtgrauen Hintergrund wird das Objekt in der Regel gezeigt, gesinnungsfrei oder zumindest gesinnungsarm, wenn man das Vokabular Panofskys ins Spiel bringen möchte. Es sei ferner an die Academy Notes erinnert, die über ihre Reproduktionen gesagt hatten, ihr Zweck sei „to be descriptive rather than critical“. Über das Dokumentarische in Kunst und Fotografie sowie über dessen Verhältnis zum Künstlerischen ist in Kunstgeschichte, philosophischer Ästhetik, Logik, Bildtheorie, Semiotik und verwandten Disziplinen intensiv nachgedacht und geforscht worden. Eine entsprechende Abgrenzung mit Rechtsfolgen ist deshalb praktikabel.⁴² Um nur ein Beispiel herauszugreifen, hat der französische Philosoph Jacques Rancière hilfreiche Überlegungen zum hier relevanten Unterschied angestellt. So gebe es Bilder, die eine

38 Bergstein, *The Art Bulletin* 74 (1992), 475 (492).

39 Als Fotobuch Höfer, *Zwölf/Twelve*, 2001.

40 Bergstein, *The Art Bulletin* 74 (1992), 475 (497).

41 Vgl. Stang, ZUM 2019, 668 (671), der anmerkt, Fotografien von Objekten, auf denen weitere Gegenstände oder Personen abgebildet sind, würden aus dem Schutzbereich des Art. 14 DSM-Richtlinie ausscheiden.

42 Siehe auch die Erörterung verschiedener fotografischer Gestaltungsmittel bei Lehment, *Das Fotografieren von Kunstgegenständen*, 2008, 52–57.

einfache Beziehung der Ähnlichkeit zum Original produziere, „etwas, das nicht unbedingt eine genaue Kopie des Originals sein muß, sondern einfach etwas, das den Platz des Originals einnehmen kann.“⁴³ Demgegenüber gebe es Bilder, welche Änderungen der Ähnlichkeit produzieren. Im gleichen Text skizziert Rancière Definitionen dieser Bildoperationen, indem er das nackte Bild vom ostensiven und dem metamorphischen Bild unterscheidet.⁴⁴ Höfers Rodin-Fotografien fallen in die Kategorie des ostensiven Bildes, das eine vorgeblich bedeutungslose Präsenz im Namen der Kunst zeigt.⁴⁵

Die visuell faktisch standardisierten Fotografien gemeinfreier Skulptur aus Museumsbeständen folgen demselben Zweck, nämlich die Skulptur visuell treu zu erfassen, und lassen sich deshalb auch als Abbildungen der Skulptur verstehen.⁴⁶ Die Fotografie kommuniziert eine Information über das abgebildete Objekt, statt einer künstlerischen Persönlichkeit einen schöpferischen, autonomen Ausdruck zu verschaffen.⁴⁷ Diese Art von Fotografie entledigt sich bewusst ihrer kreativen Spielräume und beschränkt sich selbst; wie Paul Klimpel und Fabian Rack formulieren, gilt es bei der originalgetreuen Reproduktionsfotografie darum, interpretative Eingriffe zu vermeiden.⁴⁸ Zutreffend hat Helmut Haberstumpf festgestellt, dass technische Regeln und nichttechnische Darstellungskonventionen gleich zu behandeln sind: In beiden Fällen werden bestehende Regeln und Gesetzmäßigkeiten befolgt. Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum, dessen Nutzung zur Annahme eines Werks führen würde, wird in beiden Fällen gerade nicht genutzt.⁴⁹ Damit sind andere fotografische Abgrenzungskriterien gefunden als die Zwei- oder Dreidimensionalität des abgebildeten Gegenstands.⁵⁰ Die Bildsprache ist unmissverständlich.⁵¹ Damit lassen sich museale Skulpturenfotografien in den allermeisten Fällen der Kategorie des einfachen Lichtbilds zuweisen und, sofern sie

43 Rancière, Politik der Bilder, 2. Aufl. 2009, 13.

44 a.a.O., 31–34.

45 Vgl. a.a.O., 32.

46 Vgl. zum Kriterium der Originaltreue Dreier, in: Dreier Schulze, Urheberrechtsgesetz, 8. Aufl. 2025, § 68 Rn. 3, 6. Im Übrigen ist Originaltreue keine ausschließlich fotografische Eigenschaft; siehe etwa die Beiträge in Putzger/Heisterberg/Müller-Bechtel (Hrsg.), Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900, 2018, abrufbar unter: <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110431148>.

47 Vgl. auch Raue, in: Dreier/Schulze, Urheberrechtsgesetz, 8. Aufl. 2025, § 2 Rn. 259: „Gegenstandsfotografien sind daher keine Lichtbildwerke, wenn sie die Vorlage möglichst naturgetreu und unverändert wiedergeben sollen“; ähnlich Vogel, in: Schricker/Loewenheim, Urheberrecht, 6. Aufl. 2020, § 72, Rn. 33.

48 Klimpel/Rack, RuZ 2020, 243 (244).

49 Haberstumpf, GRUR 2021, 1249 (1255). Siehe auch Ortland, Kopierhandlungen, in: Feige/Siegmund (Hrsg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, 2015, 233 (237), zum Aspekt der Übernahme festgelegter Eigenschaften der Vorlage durch die Kopie.

50 Lauber-Rönsberg, in: BeckOK Urheberrecht (Stand 1.11.2024), § 72, Rn. 19: „Grundsätzlich kommt es aber nicht darauf an, ob ein Kunstwerk zwei- oder dreidimensional ist [...], sondern darauf, ob die Abbildung ‚lediglich‘ handwerklich-technische Fertigkeiten erforderte oder darüber hinaus ein schöpferischer Gestaltungsspielraum bestand.“

51 Vgl. ähnlich zu erkennungsdienstlichen Polizeifotos Klimpel, in dieser Ausgabe.

gemeinfreie Skulpturen abbilden, auch dem Anwendungsbereich des § 68 UrhG.⁵² Auch Art. 14 der Richtlinie (EU) 2019/790 (Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt), dessen Umsetzung § 68 UrhG darstellt, spricht nicht gegen diese Schlussfolgerung, denn er unterscheidet gerade nicht zwischen zwei- und dreidimensionalem Reproduktionsgegenstand, sondern stellt auf die Schöpfungshöhe der Reproduktion ab,⁵³ mithin auf das Ausmaß zur Entfaltung gebrachter Kreativität. Insofern scheinen die vom Bundesjustizministerium herausgegebenen FAQ zur Urheberrechtsnovelle 2021 auch nicht als Versehen: Sie sprechen von Reproduktionen gemeinfreier Skulpturen als einem Beispiel für die in § 68 UrhG genannten visuellen Werke.⁵⁴

V. Das Museum als Institution im Dienst der Gesellschaft

Trotz der Nachvollziehbarkeit dieser Unterscheidung bleiben Zweifel, ob sie wirklich nach ausschließlich fotografischen Kriterien auch in schwieriger abzugrenzenden Fällen erfolgreich ist. In den Worten von Mary Bergstein: „To establish a codified program of scrupulous norms for the documentary photography of sculpture appears impossible given the slippery nature of visual perception.“⁵⁵ Dies muss eine rechtliche Kategorienbildung indes nicht unmöglich machen, sonst wäre der Werkbegriff urheberrechtlich ebenso wenig praktikabel. Es besteht keine Notwendigkeit, das Urheberrecht die Vorstellungen einer fotografischen Ontologie der abgebildeten Sache spiegeln zu lassen. Die neutralisierte Bildsprache kann deshalb zumindest als ein beitragender Faktor anerkannt werden. Es ist sehr gut möglich festzustellen, ob eine Fotografie schöpferisch oder abbildend verstanden werden soll.⁵⁶ Gleichwohl muss darüber hinaus von einer traditionellen Zurückhaltung der Jurisprudenz gegenüber ästhetischen Kategorien ausgegangen werden. Die vielzitierte Angst aus der Gesetzesbegründung für das UrhG, es würden sich, „wie von allen Sachverständigen bestätigt wird, unüberwindliche Schwierigkeiten“ bei der Abgrenzung zwischen Lichtbildwerken und Lichtbildern ergeben,⁵⁷ ist unhaltbar und grenzt an Rechtsverweigerung. Dennoch liegt aus Sicht der Rechtsprechung ein Sinn der Annahme eines einheitlichen Streitgegenstands für Ansprüche aus § 2 Abs. 1 Nr. 5, Abs. 2 UrhG und § 72 UrhG (d.h. für

52 Vgl. schon *Lehment*, Das Fotografieren von Kunstgegenständen, 2008, 50f.

53 *Wallace/Euler*, International Review of Intellectual Property and Competition Law 51 (2020), 823 (838); ferner *Bullinger*, in: Wandtke/Bullinger, Urheberrecht, 6. Aufl. 2022, § 2 Rn. 119.

54 Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): FAQ zum Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts, 2021, 18, abrufbar unter: https://www.bmj.de/SharedDocs/Downloads/DE/Gesetzgebung/RegE/RegE_Gesetz_Anpassung_Urheberrecht_digitaler_Binnenmarkt_FAQ.pdf?__blob=publicationFile&v=4 (archiviert bei archive.org), zuletzt abgerufen am 10.05.2025.

55 *Bergstein*, The Art Bulletin 74 (1992), 475 (498); vgl. ähnlich *Lehment*, Das Fotografieren von Kunstgegenständen, 2008, 56f.; *Thum*, in: Wandtke/Bullinger, Urheberrecht, 6. Aufl. 2022, § 72 Rn. 9.

56 *Haberstumpf*, Zeitschrift für geistiges Eigentum 14 (2022), 117 (129).

57 BT-Drucksache IV/270, 23.3.1962, 89.

Lichtbildwerke und Lichtbilder) in der Umgehung dieser Abgrenzungsschwierigkeiten.⁵⁸

Aus diesen Gründen soll nun eine weitere Überlegung aus dieser Situation des bewussten Ausweichens hinaus führen, indem auf die Rolle des Museums als Institution der Gesellschaft angeknüpft wird, um eine rechtssichere Schranke zu konstruieren.⁵⁹ Damit wird der Fokus von dem Werkbegriff genommen. Die Rolle und Funktion des Museums wird in der (2022 aktualisierten) Museumsdefinition des ICOM (International Council of Museums) definiert:

*„Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.“*⁶⁰

Diese gesellschaftlich erwünschte und geförderte Rolle wirkt sich urheberrechtlich bereits aus. Das Urheberrecht ist nicht nur auf dem Werkbegriff errichtet, sondern ebenso auf dem Konzept differenzierter Nutzungen. Der so umfangreiche wie detaillierte Katalog der Schranken belegt dies sehr eindrücklich. Museen und anderen Kulturerbe-Institutionen kommt hier eine Sonderrolle zu. §§ 60e-60h UrhG sehen gesetzlich erlaubte Nutzungen für GLAM-Institutionen (Galleries, Libraries, Archives, Museums) und Bildungsinstitutionen vor. Für Reproduktionen gemeinfreier dreidimensionaler Sammlungsobjekte lässt sich der Katalog sinnvoll und rechtssicher ergänzen.

Bereits jetzt können solche fotografischen Abbildungen unter eine offene Lizenz gestellt werden. Beispielsweise machen das Rijksmuseum (Amsterdam) und das Metropolitan Museum of Art (New York) Fotografien gemeinfreier Skulpturen unter einer CC0-Lizenz zugänglich, mit der auf bestehende Rechte verzichtet wird. Das ist zu begrüßen, doch ist es kein Geheimnis, dass Freiwilligkeit im Einzelfall ein schwaches Instrument sein kann, um rechtliche Hindernisse und – in der Praxis ein kaum zu überschätzender Faktor – das Gefühl der Rechtsunsicherheit abzubauen.

Damit kommt den Museen eine Schlüsselrolle in den langjährigen politischen Bestrebungen der EU zu, gemeinfreies Kulturgut offen zugänglich und kommunizierbar zu machen und zu erhalten – Andrea Wallace und Ellen Euler nennen in diesem Zusammenhang die Förderung von OpenGLAM, der Europeana und deren „Public Domain Charter“ sowie die Empfehlung der Kommission vom 27. Oktober 2011 zur Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler

58 BGH v. 20.12.2018 – I ZR 104/17, GRUR 2019, 284 (286), Rn. 16 (Museumsfotos).

59 Dies hat dem Ansatz nach bereits Thomas Dreier vorgeschlagen; siehe Dreier, Zeitschrift für geistiges Eigentum 9 (2017), 135 (143–145).

60 Abrufbar unter: <https://icom-deutschland.de/netzwerk/museumsdefinition/>, zuletzt abgerufen am 10.05.2025.

Bewahrung.⁶¹ Erwägungsgrund 53 der DSM-Richtlinie greift dies ausdrücklich auf: „Im Bereich der bildenden Kunst trägt die Verbreitung von originalgetreuen Vervielfältigungen gemeinfreier Werke zum Zugang zur Kultur und ihrer Förderung und zum Zugang zum kulturellen Erbe bei.“ Das Ziel, Reproduktionsfotos gemeinfreier Skulptur frei zugänglich zu machen, kann urheberrechtlich somit an der institutionellen Stellung der Museen verankert werden.

VI. Fazit und Vorschlag

Abschließend wird nun dieser Gedanke als konkreter Vorschlag *de lege ferenda* umgesetzt. Die Besonderheit der Museumsfotos gemeinfreier Objekte liegt darin begründet, dass ausschließlich ein Urheberrecht an der Fotografie betroffen ist. Im Regelfall hat hier, § 43 UrhG folgend, das Museum als Arbeitgeber die Lizenzhoheit an der Reproduktionsfotografie. So lag die Konstellation im vom BGH entschiedenen Museumsfotos-Fall, und so ist sie typischerweise.⁶² Daraus ergeben sich zunächst urheberpersönlichkeitsrechtliche Besonderheiten. Das Veröffentlichungsrecht (§ 12 UrhG) wird vertraglich den Museen eingeräumt. Das Recht auf Namensnennung (§ 13 UrhG) bleibt erhalten – es ist gerade in digitalen Publikationsumgebungen unproblematisch, den Namen der Fotografin oder des Fotografen anzugeben. Persönlichkeitsrechtlich relevante Entstellungen (§ 14 UrhG) liegen im Verantwortungsbereich der Nachnutzenden. Die Zugänglichmachung auf einer Sammlungswebsite stellt jedenfalls keinen solchen Fall dar.

Damit lässt sich das Ziel, den Museen die Publikation dieser Fotos zur Nachnutzung zu ermöglichen, mit wenigen Schritten erreichen. Zunächst ist die Frage nach dem Museumsbegriff und der Menge der betroffenen Objekte zu beantworten. Grundsätzlich denkbar ist es, an den Begriff des Kulturguts aus § 6 Abs. 1 KGSG anzuknüpfen, doch geht das UrhG bereits von einer eigenen Definition privilegierter Institutionen in den §§ 60e, f UrhG aus. Des weiteren ist es für die freie Nutzung nicht notwendig, das Urheberrecht für diese Art von Reproduktionsfotos gänzlich abzuschaffen. Zum einen stehen dem die §§ 13, 14 UrhG aus dem Urheberpersönlichkeitsrecht entgegen, zum anderen gibt es mit den Creative-Commons-Lizenzen etablierte Vorbilder, welche eine Nachnutzung regeln.

Es empfiehlt sich deshalb im Ergebnis die Formulierung als Schranke. Obwohl inhaltlich eine Nähe zu den bestehenden Schranken für Kulturerbe-Institutionen

61 Letztere ist abrufbar als Dokument 32011H0711 unter <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/ALL/?uri=CELEX%3A32011H0711>, zuletzt abgerufen am 10.05.2025; siehe zu diesen Initiativen Wallace/Euler, International Review of Intellectual Property and Competition Law 51 (2020), 823 (836 f.).

62 Lehment, Das Fotografieren von Kunstgegenständen, 2008, 163, mit Hinweis auf KG v. 29.11.1974 – 5 U 1736/74, GRUR 1976, 264 (265) (Gesicherte Spuren); Klimpel/Rack, RuZ 2020, 243 (252). Diesen Umstand ignoriert Haberstumpf, Zeitschrift für geistiges Eigentum 14 (2022), 117 (119 f.) in seiner alarmistischen Feststellung, hier würde illegitim in das Eigentumsrecht der Urheber eingegriffen.

besteht, zielt die freie Nutzung auf die Allgemeinheit. Darüber hinaus müsste bei einer Ergänzung von § 60e UrhG auch § 60 h UrhG angepasst werden. Sinnvoll erscheint deshalb ein neu einzufügender § 59a UrhG, Vervielfältigungen aus öffentlichen Kulturerbeinrichtungen:

Es ist zulässig, urheberrechtlich geschützte Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke zu vervielfältigen und zu verbreiten, die durch öffentlich zugängliche Bibliotheken, Archive, Einrichtungen im Bereich des Film- oder Tonerbes sowie öffentlich zugängliche Museen und Bildungseinrichtungen zugänglich gemacht werden.

Die Aufzählung der Institutionen entspricht denen, die sich auf die §§ 60e, f UrhG berufen können.

Um abschließend eine potentielle Lücke zu schließen, sei auf den Meinungsstreit hingewiesen, ob § 68 UrhG auch Reproduktionen solcher Objekte erfasst, die nie urheberrechtlich geschützt waren, beispielsweise Bratpfannen aus dem 18. Jahrhundert. Während einerseits argumentiert wird, die Regelung gelte auch für Rechte an Vervielfältigungen solcher visuellen Werke, die urheberrechtlich nie geschützt waren,⁶³ lehnen andere Autoren dies ab.⁶⁴ Zur Klarstellung und mit Blick auf die unerwünschte Remonopolisierung von Reproduktionen Kulturguts aus öffentlichen Sammlungen empfiehlt sich die ausdrückliche Erweiterung des Anwendungsbereichs. Sollen Fotografien solcher kulturell wertvollen Artefakte gleichfalls frei und rechtssicher verbreitet werden dürfen, müsste die neue Norm dahingehend ergänzt werden, dass auch Vervielfältigungen urheberrechtsfreier Sammlungsgegenstände erfasst sind und verbreitet werden dürfen:

Es ist zulässig, urheberrechtlich geschützte Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke und urheberrechtsfreier Sammlungsgegenstände zu vervielfältigen und zu verbreiten, die durch öffentlich zugängliche Bibliotheken, Archive, Einrichtungen im Bereich des Film- oder Tonerbes sowie öffentlich zugängliche Museen und Bildungseinrichtungen zugänglich gemacht werden.

63 Dreier, in: Dreier/Schulze, Urheberrechtsgesetz, 8. Aufl. 2025, § 68 Rn. 3; Klimpel/Rack, RuZ 2020, 243 (253); Siesmayer, in: Fromm/Nordemann, Urheberrecht, 13. Aufl. 2024, § 68 Rn. 6.

64 Lauber-Rönsberg, in: BeckOK Urheberrecht (Stand 1.11.2024), § 72, Rn. 24; Thum, in: Wandtke/Bullinger, Urheberrecht, 6. Aufl. 2022, § 68 Rn. 12.

Zusammenfassung: Der Reproduktionsfotografie kommt in der kulturwissenschaftlichen Praxis eine herausragende Bedeutung zu. Bereits im 19. Jahrhundert war man sich ihrer dokumentarischen Funktion bewusst. Fotografische Reproduktionen haben ein unterschiedlich großes kreatives Potential, was für die Annahme eines Lichtbildwerks, eines Lichtbilds oder einer Vervielfältigung relevant ist. Nicht das Medium bestimmt dabei die Einordnung, sondern das Bild. Der exklusive Anwendungsbereich für § 72 UrhG ist in der BGH-Entscheidung „Museumsfotos“ bestätigt worden, aber schmal; er ist gleichwohl mit Blick auf die Rechtsfolge des § 68 UrhG bedeutsam. Die verbreitete Unterscheidung entlang der Zwei- oder Dreidimensionalität des reproduzierten Objekts besitzt eine lange kulturhistorische Tradition, ist aber nicht immer zielführend. Hier lassen sich angemessenere Kriterien anwenden, die auf einer kompetenten Bildkritik aufbauen. Die typische Museumsfotografie beschränkt ihre Kreativität im Dienste der sorgfältigen Dokumentation des Objekts und folgt einer standardisierten Bildsprache. Alternativ wird abschließend für dokumentarische Reproduktionsfotografien gemeinfreier Werke und rechtfreier Objekte eine eigene Schranke vorgeschlagen, die bestehende Rechtsunsicherheiten in der Anwendung des § 68 UrhG beseitigen kann.

Summary: Reproduction photography holds a prominent place in cultural studies. As early as the 19th century, its documentary function was recognised. Photographic reproductions have varying degrees of creative potential, which is relevant for the classification of a photographic work, a non-creative photograph, or a reproduction. It is not the medium that determines the classification, but the image itself. The exclusive application area for § 72 UrhG has been confirmed in the BGH decision “Museum Photos”, but it is narrow; nevertheless, it is significant in view of the legal consequence of § 68 UrhG. The widespread distinction along the two- or three-dimensionality of the reproduced object has a long standing tradition but is not always effective. More appropriate criteria are suggested here, based on adept image analysis. Typically, museum photography limits its creativity in the service of careful documentation of the object and follows a standardised visual language. Alternatively, a separate limitation is proposed for documentary reproduction photographs of public domain works and rights-free objects, which can eliminate existing legal uncertainties in the application of § 68 UrhG.



© Grischka Petri