

6. Copy, right?! Das Verletzen moralischer Urheber-Bestimmungsrechte durch Kopierhandlungen

Amrei Bahr

I.

Die Kopierhandlungen, die wir tagtäglich vollziehen, sind äußerst vielfältig. Unser Umgang mit digitalen Medien ist ohne Kopierhandlungen kaum denkbar: Wir kopieren Textpassagen via Copy & Paste, laden Kopien unserer mit dem Smartphone aufgenommenen Schnappschüsse auf Social-Media-Plattformen wie Instagram und Facebook hoch und retweeten Kurznachrichten auf Twitter. Aber auch außerhalb des digitalen Raums kopieren wir, etwa wenn wir mithilfe von Fotokopierern Duplikate von Dokumenten anfertigen, handschriftlich eine Reinschrift unserer Notizen erstellen oder die Coverversion eines Songs zu Gehör bringen. Kopierhandlungen sind ein integraler Bestandteil unseres Handlungsrepertoires¹ – was angesichts des vielgestaltigen Nutzens, den sie für uns zu entfalten vermögen, nicht verwunderlich ist.² Zugleich werfen diese Handlungen jedoch eine Reihe von ethischen Fragen auf, deren überzeugende Beantwortung keineswegs auf der Hand liegt. Denn Kopierhandlungen können mit einer Verletzung moralischer Urheber-Bestimmungsrechte einhergehen.³ Die ethischen Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, sind der juristischen Auseinandersetzung mit Urheberrechtsverlet-

-
- 1 Zu Eigenarten und Potenzialen von Kopierhandlungen vgl. *Eberhard Ortland*, *Kopierhandlungen*, in: Daniel Martin Feige/Judith Siegmund (Hrsg.), *Kunst und Handlung – Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld 2015, S. 233–258.
 - 2 Nützlich ist uns das Kopieren etwa als Mittel, um uns selbst oder Dritten Zugang zu Wissen oder kulturellen Gütern zu gewähren. Mit der zunehmenden Digitalisierung geht auch eine Erweiterung der Möglichkeiten des Kopierens zum Zwecke der Zugänglichmachung einher, die allerdings Herausforderungen für das geltende Urheberrecht mit sich bringt; vgl. hierzu *Thomas Dreier/Ellen Euler*, *Onleihe und virtueller Museumsbummel – Das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe im 21. Jahrhundert*, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hrsg.), *Der Vergangenheit eine Zukunft – Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, Berlin 2015, S. 192–206.
 - 3 Wenn ich hier und im Folgenden von „Urheber-Bestimmungsrechten“ spreche, meine ich damit moralische Bestimmungsrechte, die den Verwertungsrechten des

zungen vorgelagert, insofern rechtliche Regelungen einer plausiblen moralischen Basis bedürfen, um überzeugen zu können. Im Folgenden sollen Kopierhandlungen, die sich als ethisch problematisch erweisen, näher beleuchtet werden, um so eine mögliche moralische Fundierung für juridische Regelungen des Kopierens zu schaffen. Dazu werde ich in einem ersten Schritt zunächst diejenigen Gegenstände in den Blick nehmen, an denen Urheber-Bestimmungsrechte bestehen, die durch Kopierhandlungen verletzt werden können: Ich werde dafür argumentieren, dass es abstrakte Artefakte – sogenannte Design-Pläne⁴ – sind, die üblicherweise Gegenstände solcher Bestimmungsrechte sind.

In einem zweiten Schritt wende ich mich denjenigen Resultaten von Kopierhandlungen zu, deren Anfertigung die Bestimmungsrechte an abstrakten Artefakten zu verletzen vermag – den sogenannten *Artefaktkopien*, von denen ich unter Rückgriff auf den ontologischen Status der Kopien selbst sowie ihrer Vorlagen vier Typen unterscheide.⁵ Diese Typologie bildet die Grundlage zur Identifikation derjenigen Kopien, deren Anfertigung in moralisch problematischer Weise die Bestimmungsrechte von Urheberinnen bzw. Urhebern verletzt: konkreten Kopiefälschungen, konkreten Plagiaten und konkreten Schwarzkopien.

Urheberrechts und nicht etwa den im Englischen als „moral rights“ bezeichneten Persönlichkeitsrechten verwandt sind. Das juristische Pendant dieser moralischen Bestimmungsrechte bezeichne ich entsprechend der einschlägigen juristischen Terminologie als „Urheberrechte“.

- 4 Es liegt nahe, die hier als „Design-Pläne“ bezeichneten Gegenstände mit den immateriellen „Werken“ im Sinne des deutschen Urheberrechts zu identifizieren, vgl. § 2 UrhG. Um allerdings den vielfältigen, teils für diesen Kontext irreführenden Assoziationen vorzubeugen, die der Werkbegriff aus urheberrechtlicher, philosophischer, kunst- und literaturwissenschaftlicher Perspektive provoziert, verlege ich mich hier auf den *Terminus technicus* „Design-Plan“.
- 5 Meine in *Amrei Bahr*, Was heißt ‚ein Artefakt illegitim kopieren‘? – Grundlagen einer artefaktbezogenen Ethik des Kopierens, Deutsche Zeitschrift für Philosophie 61 (2013), S. 283–299, vorgelegte zweiteilige Typologie der Artefaktkopien, die lediglich konkrete Artefaktkopien (Exemplarkopien und Design-Plan-basierte Kopien) umfasst, erfährt durch die vorliegenden Ausführungen eine Erweiterung um zwei Typen von abstrakten Artefaktkopien (Exemplar-basierte Kopien und Design-Plan-Kopien). Eine entsprechende Erweiterung habe ich bereits in *Amrei Bahr*, What Is an Artifact Copy? – A Quadrinomial Definition, in: Reinold Schmücker/Darren Hudson Hick (Hrsg.), The Aesthetics and Ethics of Copying, London/New York 2016, S. 81–98, vorgeschlagen.

II.

Design-Pläne als Gegenstände moralischer Urheber-Bestimmungsrechte

Um der Frage nachzugehen, welche Kopierhandlungen das Potenzial haben, Urheber-Bestimmungsrechte zu verletzen, ist zunächst zu klären, woran solche Rechte überhaupt bestehen können. Denn mit dieser Klärung ist bereits ein erster Schritt zur Identifikation der fraglichen Kopierhandlungen unternommen: Diejenigen Kopierhandlungen, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzen, sind in einer noch zu spezifizierenden Weise auf Gegenstände von Urheber-Bestimmungsrechten bezogen. Im Folgenden werde ich dafür argumentieren, dass es sich bei diesen Gegenständen um abstrakte Artefakte handelt, die ich als *Design-Pläne* bezeichne: Es sind diese Design-Pläne, an denen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte bestehen. Was aber zeichnet Design-Pläne aus, sodass sich mit ihnen Urheber-Bestimmungsrechte verbinden können? Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es zunächst eines Blicks auf Artefakte generell. Denn es sind bestimmte Eigenschaften von Artefakten, aufgrund derer Urheber-Bestimmungsrechte allererst zustande kommen können.⁶ Unter Berücksichtigung verschiedener Einsichten, die sich aus der philosophischen Debatte um die Definition des Artefaktbegriffs gewinnen lassen, schlage ich folgende Begriffsdefinition vor:

(A) x ist ein Artefakt genau dann, wenn

(A1) es sich bei x um einen konkreten oder abstrakten Gegenstand handelt⁷,

6 Nach meinem Verständnis zeichnen sich Urheberinnen bzw. Urheber dadurch aus, dass sie Artefakte hervorbringen. Insofern stellt das Verständnis dessen, was Artefakte ausmacht, einen Schlüssel zum Verständnis der Bestimmungsrechte von Urheberinnen und Urhebern dar.

7 Dass es sich bei Artefakten um Gegenstände handelt, nehmen einige Autoren als gegeben an, ohne eine gesonderte Bedingung dazu in ihre Definitionen aufzunehmen. Formulierungen, aus denen hervorgeht, dass Artefakte als Gegenstände aufgefasst werden, finden sich etwa bei *Randall R. Dipert*, Some Issues in the Theory of Artifacts – Defining ‚Artifact‘ and Related Notions, *The Monist* 78 (1995), S. 119–135 (129); *Risto Hilpinen*, Authors and Artifacts, *Proceedings of the Aristotelian Society* 93 (1993), S. 155–178 (156); *Wybo Houkes/Peter E. Vermaas*, Technical Functions – On the Use and Design of Artefacts, Dordrecht 2010, S. 158, und *Ludger Jansen*, Artefact Kinds Need Not Be Kinds of Artefacts, in: Christer Svennerlind/Jan Almäng/Rögnvaldur Ingthorsson (Hrsg.), *Johanssonian Investigations*

- (A2) der das Resultat physischer und/oder geistiger Arbeit ist⁸,
- (A3) bei dessen Entstehung Intentionen maßgeblich waren⁹ und
- (A4) dessen Urheberin bzw. Urheber einige seiner Merkmale festgelegt¹⁰ und
- (A5) entschieden hat, dass *x*'s Entstehung abgeschlossen ist¹¹.

Für die Ausgangsfrage dieser Untersuchung sind im Wesentlichen zwei Aspekte der Definition von Belang. Erstens gibt die Definition in der Bedingung (A1) Aufschluss über die Ontologie der Artefakte, die sowohl Konkrete als auch Abstrakta umfasst. Gemäß der in diesem Sinne dualen Artefaktontologie, die ich vorschlagen möchte, handelt es sich bei konkreten Artefakten stets um Realisierungen abstrakter Artefakte, sogenannter Design-Pläne. Mit der ersten Komponente des Kompositums „Design-Plan“ ist dabei der Aspekt der *Gestaltung* der konkreten Artefakte mittels dieses abstrakten Artefakts angesprochen: Ein Design-Plan legt wesentliche Aspekte der Beschaffenheit der ihn realisierenden konkreten Artefakte fest. Er stellt insofern einen *Entwurf* für konkrete Artefakte dar. Diesem Umstand trägt die zweite Komponente des Kompositums „Design-Plan“ Rechnung: Es handelt sich hierbei um einen Plan, dessen Verwirklichung

– Essays in Honour of Ingvar Johansson on His Seventieth Birthday, Frankfurt 2013, S. 317–337 (321).

- 8 Die Philosophie kennt viele voraussetzungsreiche Arbeitsbegriffe; wenn ich an dieser Stelle von Arbeit spreche, verstehe ich darunter allerdings schlicht eine zielgerichtete Anstrengung, die als persönliche Leistung einer Akteurin bzw. einem Akteur zugeschrieben werden kann. In diesem Sinne findet sich eine entsprechende Bedingung etwa bei *Risto Hilpinen* (Fn. 7), S. 157; *Randall R. Dipert* (Fn. 7), S. 129; *Ludger Jansen* (Fn. 7), S. 321, und *Maria E. Reicher*, Wie aus Gedanken Dinge werden – Eine Philosophie der Artefakte, Deutsche Zeitschrift für Philosophie 61 (2013), S. 219–232 (225).
- 9 Die Notwendigkeit eines Vorliegens von Intentionen bei der Artefaktentstehung konstatieren u.a. *Risto Hilpinen* (Fn. 7), S. 157, 159; *Randall R. Dipert* (Fn. 7), S. 129; *Lynne Rudder Baker*, The Ontology of Artifacts, Philosophical Explorations 7 (2004), S. 99–111 (99); *Wybo Houkes/Peter E. Vermaas* (Fn. 7), S. 158; *Ludger Jansen* (Fn. 7), S. 321, und *Maria E. Reicher* (Fn. 8), S. 223 f.
- 10 Vgl. u.a. *Maria E. Reicher* (Fn. 8), S. 224 f. Die Festlegung von Merkmalen kann sowohl darin bestehen, dass Merkmale gezielt ausgewählt werden, als auch darin, bestehende Merkmale bewusst so zu belassen; vgl. dazu *Randall R. Dipert* (Fn. 7), S. 129.
- 11 Ein Artefakt ist insofern abgeschlossen, als seine Urheberin bzw. sein Urheber es als zufriedenstellende Realisierung ihrer bzw. seiner Intentionen begreift. Diese Auffassung findet sich u.a. bei *Risto Hilpinen* (Fn. 7), S. 161, und *Maria E. Reicher*, Zur Metaphysik der Kunst – Eine Logisch-Ontologische Untersuchung des Werkbegriffs, Graz 1998, S. 244 sowie *dies.* (Fn. 8), S. 225).

auf die Entstehung eines konkreten Artefakts abzielt. Die damit skizzierte duale Artefaktontologie ist für das Vorhaben, Kopierhandlungen zu identifizieren, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzen, in doppelter Hinsicht relevant: Zum einen ermöglicht sie ein tieferes Verständnis derjenigen Gegenstände, an denen solche Rechte bestehen. Zum anderen bildet sie die Grundlage für eine Typologie der Artefaktkopien, derjenigen Kopien also, deren Hervorbringung – wie sich im Folgenden zeigen wird – eine Verletzung von Urheber-Bestimmungsrechten nach sich ziehen kann.

Ein zweiter Aspekt der Definition, der für diese Untersuchung maßgeblich ist, betrifft die gestalterische Rolle der Urheberinnen bzw. Urheber von Artefakten, auf deren Basis sich das Bestehen von Urheber-Bestimmungsrechten begründen lässt: Mit den Bedingungen (A2), (A3), (A4) und (A5) gibt die Definition Aufschluss darüber, warum wir plausiblerweise davon ausgehen können, dass Urheberinnen bzw. Urhebern von Artefakten Urheber-Bestimmungsrechte zukommen. Laut Bedingung (A2) handelt es sich bei Artefakten um Resultate von Arbeit. Die Urheberin bzw. der Urheber eines Artefakts leistet diese Arbeit, indem sie bzw. er ein Artefakt im Rahmen eines gezielten, die Festlegung einiger Merkmale des Artefakts umfassenden Gestaltungsakts absichtsvoll hervorbringt (vgl. Bedingungen (A3) und (A4)), wobei der Artefaktstatus mittels einer Entscheidung über die Abgeschlossenheit der Entstehung des Artefakts gleichsam beglaubigt wird (vgl. Bedingung (A5)).

Warum aber ergibt sich aus dieser gestalterischen Rolle der Urheberinnen bzw. Urheber von Artefakten, dass Design-Plan-Urheberinnen und Design-Plan-Urheber Bestimmungsrechte an ihren Design-Plänen zukommen?¹² Den Ausgangspunkt meiner Argumentation für die These, dass sich mit Design-Plänen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte verbinden, bildet zunächst die Annahme, dass Leistungen im Allgemeinen einer

12 Ich gehe davon aus, dass sich aus der Definition ebenso auch Bestimmungsrechte an konkreten Artefakten ableiten lassen, sofern deren Herstellung von der Urheberin bzw. dem Urheber des realisierten Design-Plans erlaubt wurde. Wenn ich etwa auf der Grundlage des Design-Plans einer bzw. eines Dritten mit der Erlaubnis dieser bzw. dieses Dritten einen Tisch baue, so darf ich den Tisch bspw. platzieren wo ich will. Wenn allerdings die Urheberin bzw. der Urheber des Design-Plans mir den Verkauf des Tisches verbietet, sind meine Bestimmungsrechte über den Tisch insoweit eingeschränkt. Ebenso wie Design-Pläne ontologisch Vorrang gegenüber den sie realisierenden konkreten Artefakten haben, haben auch Bestimmungsrechte an Design-Plänen Vorrang gegenüber Bestimmungsrechten an konkreten Artefakten. Da letztere für die Fragestellung dieser Untersuchung keine Rolle spielen, werde ich sie hier nicht weiter thematisieren.

Entlohnung würdig sind.¹³ Wer eine Leistung erbringt, verdient dafür üblicherweise eine Belohnung.¹⁴ Diese Auffassung halte ich für intuitiv einleuchtend. Im Falle entlohnungswürdiger Leistungen, deren Resultat ein Design-Plan ist, dürfen die Leistenden – in Abwesenheit alternativer Entlohnungssysteme etwa in Form von Gehältern für die erbrachte Arbeit – nach Belieben über den aus ihrer Leistung resultierenden Design-Plan bestimmen. Darin besteht ihre Entlohnung.

Der Arbeitscharakter des gestalterischen Prozesses, aus dem Artefakte hervorgehen, ist jedoch nicht der einzige Grund für die Plausibilität der Annahme, dass an Design-Plänen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte bestehen. Mit der gezielten und absichtsvollen Gestaltung eines Design-Plans durch die Urheberin bzw. den Urheber, die eine Festlegung von Merkmalen der Artefakte einschließt, ist das Verdienst der Hervorbringung dieses neuen Gegenstands der Kultur der Urheberin bzw. dem Urheber eindeutig zuzurechnen. Ein Design-Plan trägt insofern nicht nur die Handschrift seiner Urheberin bzw. seines Urhebers; seine Existenz ist zudem untrennbar mit dem gestalterischen Akt der Urheberin bzw. des Urhebers verbunden. Es ist diese Besonderheit der Urheberschaft, die einer Annahme des Bestehens von Urheber-Bestimmungsrechten zusätzliche Plausibilität verleiht.¹⁵

Auch in der Bedingung (A5) können wir schließlich einen Grund für das Bestehen von Urheber-Bestimmungsrechten an Design-Plänen erblicken. Die Bedingung unterscheidet Design-Pläne von ihren unfertigen Vorstufen, an denen keine Bestimmungsrechte bestehen, denn Abgeschlossenheit spielt für das Bestehen dieser Rechte eine wichtige Rolle: Nicht abgeschlossene Vorstufen von Design-Plänen haben unscharfe Grenzen, während ein Design-Plan ein klar abgegrenzter und durch seine Urheberin bzw. seinen Urheber abgeschlossener Gegenstand ist. Handelt es sich bei einer Vorstufe etwa um eine Sammlung von Notizen, die eine Romanautorin oder ein Romanautor zur Vorbereitung eines neuen Romans über

13 Für eine ausführliche Begründung dieser These vgl. *Amrei Bahr* (Fn. 5). Eine vergleichbare Position mit Blick auf den Erwerb von Eigentum vertritt insbesondere auch *John Locke* im zweiten Buch seiner *Zwei Abhandlungen über die Regierung*.

14 Dies gilt, solange der Entlohnung keine zwingenden moralischen Gründe entgegenstehen; vgl. *Amrei Bahr* (Fn. 5), S. 294.

15 Daraus folgt selbstverständlich nicht, dass Urheberinnen bzw. Urheber ihre Rechte nicht an Dritte abtreten können; die Urheberschaft als solche allerdings lässt sich nicht abtreten. Auch, wenn die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans ihre bzw. seine Bestimmungsrechte Dritten überlässt, bleibt sie oder er weiterhin die Urheberin bzw. der Urheber dieses Design-Plans.

Monate anfertigt, so kann völlig unklar sein, welche Notizen feste Bestandteile dieser Sammlung sind und welche für das Konzept des späteren Romans letztlich unerheblich sein werden. Unabgeschlossene Vorstufen von Design-Plänen verfügen insofern nicht über klare Identitätsbedingungen – es ist somit unklar, was hier überhaupt als Gegenstand eines Bestimmungsrechts in Frage steht. Jemandem ein Bestimmungsrecht über eine amorphe, nicht klar begrenzte Vorstufe zuzusprechen, erscheint nicht sonderlich sinnvoll.

Im Lichte der soeben angestellten Überlegungen erweist sich die These, dass an den Design-Plänen üblicherweise Urheber-Bestimmungsrechte bestehen, somit aus unterschiedlichen Gründen als überzeugend. Inwiefern aber können Urheber-Bestimmungsrechte an Design-Plänen nun durch Kopierhandlungen verletzt werden? Kopierhandlungen können in der Verletzung zweier spezieller Urheber-Bestimmungsrechte resultieren, die im Folgenden einer genaueren Betrachtung unterzogen werden – es handelt sich dabei um das Recht, die Produktion vorgeblicher Exemplare zu verhindern, sowie das Recht, die Produktion nicht autorisierter konkreter Verbreitungskopien zu verhindern. Um diese Rechte näher zu betrachten, bedarf es zunächst eines Blicks auf zwei Fähigkeiten¹⁶, die der Urheberin bzw. dem Urheber eines Design-Plans zu eigen sind: die Fähigkeit, darüber zu entscheiden, wer genuine Realisierungen des Design-Plans hervorbringen kann, sowie die Fähigkeit, festzulegen, wer zur Verbreitung bestimmte konkrete Kopien herstellen kann, die diesen Design-Plan realisieren.

Inwiefern können und dürfen Design-Plan-Urheberinnen und -Urheber über ihre Design-Pläne verfügen? Es erscheint zunächst als äußerst plausibel, dass allein die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans in der Lage ist, darüber zu bestimmen, wer genuine Realisierungen ihres bzw. seines Design-Plans hervorbringen kann. Die hier in Rede stehenden genuinen Realisierungen bezeichne ich im Folgenden als Exemplare. Die Fähigkeit, potenzielle Urheberinnen und Urheber von Exemplaren zu bestimmen, führt etwa dazu, dass die Urheberin bzw. der Urheber des Design-Plans für eine innovative Kaffeemaschine eine Reihe von Fabrikarbeiterinnen und -arbeitern beschäftigen kann, die anhand dieses Design-

16 An anderer Stelle habe ich in diesem Zusammenhang noch von zwei „Rechten“ der Design-Plan-Urheberin bzw. des -Urhebers gesprochen; vgl. *Amrei Bahr* 2013 (Fn. 5), S. 286. Inzwischen scheint mir allerdings treffender zu sein, stattdessen von Fähigkeiten zu sprechen, da Rechte von Dritten verletzt oder eingeschränkt werden können, während Fähigkeiten wie diese gegen die Eingriffe Dritter immun sind.

Plans im Kollektiv Exemplare der Kaffeemaschine herstellen, ohne dass die Design-Plan-Urheberin bzw. der Design-Plan-Urheber jedes einzelne Exemplar von eigener Hand produzieren müsste. Unsere implizite Akzeptanz des Umstands, dass Urheberinnen und Urheber eines Design-Plans die Fähigkeit zur Festlegung potenzieller Urheberinnen und Urheber von Exemplaren zu eigen ist, trägt auch zur Erklärung bei, warum wir Gemälde, die unter Beteiligung diverser Personen in Werkstätten entstanden sind, als Originale auffassen: Solange die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans die Beteiligung (bestimmter) Dritter bei der Entstehung genuiner Realisierungen ihres bzw. seines Design-Plans gestattet oder gar die Produktion solcher Realisierungen allein durch Dritte erlaubt, zählen auch solche konkreten Artefakte als Exemplare, die wesentlich bzw. ausschließlich durch die Anstrengungen Dritter zur Existenz kommen. Sollten allerdings durch die Urheberin bzw. den Urheber eines Design-Plans keine zusätzlichen Urheberinnen bzw. Urheber von Exemplaren bestimmt worden sein, so kommt die Fähigkeit, genuine Realisierungen dieses Design-Plans hervorzubringen, einzig den Design-Plan-Urheberinnen bzw. Design-Plan-Urhebern selbst zu.

Obleich es metaphysisch unmöglich ist, dass jemand ein Exemplar eines Design-Plans hervorbringt, ohne von der Urheberin bzw. dem Urheber des Design-Plans dazu autorisiert worden zu sein, besteht durchaus die Möglichkeit, einen Design-Plan zu realisieren und das Ergebnis fälschlicherweise als Exemplar auszugeben. Eine solche Produktion vorgeblicher Exemplare stellt eine massive Gefährdung des generellen Anspruchs dar, den die Design-Plan-Urheberin bzw. der Design-Plan-Urheber an ihrem bzw. seinem Design-Plan hat. Das erste spezielle Urheber-Bestimmungsrecht, das in unserem Zusammenhang von Interesse ist, dient der Abwehr gegen diese Gefährdung – ich bezeichne es als *Recht, die Produktion vorgeblicher Exemplare zu verhindern*:

(RVE) Die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans hat das Recht, Dritte daran zu hindern, Realisierungen ihres bzw. seines Design-Plans mit der Absicht zu produzieren, diese Realisierungen als Exemplare auszugeben.

(RVE) stellt eine Voraussetzung dafür dar, dass der generelle Anspruch der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans, nach Belieben über ihren bzw. seinen Design-Plan zu bestimmen, gewahrt bleibt. Denn wenn Dritten die Produktion vorgeblicher Exemplare erlaubt wäre, ergäben sich daraus gravierende Einschränkungen hinsichtlich der Möglichkeiten, mit dem Design-Plan nach Belieben zu verfahren. Aus der Erlaubnis, vorgebliche Exemplare zu produzieren, ergäbe sich nämlich eine signifikant

erhöhte Wahrscheinlichkeit dafür, dass Dritte aus der Produktion vorgeblicher Exemplare in einer Weise Profit zögen, die mit gravierenden Nachteilen für die Urheberin bzw. den Urheber des Design-Plans einhergingen. So könnten Dritte vorgebliche Exemplare zu Spottpreisen anbieten und dadurch die Preise drücken, die Käuferinnen und Käufer für genuine Exemplare zu zahlen bereit sind. Auch ginge eine Erlaubnis der Produktion vorgeblicher Exemplare mit einem Erschwernis einher, die Rechte an einem Design-Plan an Dritte zu veräußern: Wenn der Erwerb dieser Rechte die Käuferin oder den Käufer nicht mit Privilegien hinsichtlich des Umgangs mit dem in Rede stehenden Design-Plan ausstattet, gäbe es von vornherein keinerlei Anreiz, überhaupt in die Rechte zu investieren. Denn solange es erlaubt ist, vorgebliche Exemplare zu produzieren, dürfte es für Dritte im Allgemeinen wesentlich attraktiver sein, dies zu tun, als die Rechte am Design-Plan zu erwerben, um tatsächliche Exemplare herstellen zu können. Daran zeigt sich die enorme Relevanz von (RVE) für die Urheberinnen und Urheber von Design-Plänen.

Eine zweite Fähigkeit, die allein der Urheberin bzw. dem Urheber eines Design-Plans zukommt, ist die Fähigkeit, festzulegen, wer zur Verbreitung bestimmte konkrete Kopien herstellen kann, die diesen Design-Plan realisieren: Wer – falls überhaupt jemand – derartige Kopien herstellen darf, liegt allein in der Hand der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans. Von der Anerkennung einer solchen Fähigkeit machen auch die *Creative-Commons*-Lizenzen Gebrauch, die es Urheberinnen und Urhebern ermöglichen, genau festzulegen, wer unter welchen Umständen zur Verbreitung bestimmte Kopien anfertigen darf. Sofern eine Urheberin bzw. ein Urheber von ihrer bzw. seiner Fähigkeit zur Festlegung entsprechend autorisierter Kopistinnen und Kopisten keinen Gebrauch macht, können wir davon ausgehen, dass die Urheberin bzw. der Urheber die Produktion von Kopien, die zur Verbreitung bestimmt sind, nicht gestattet.

Kopien, die mit der Absicht entstehen, verbreitet zu werden, bezeichne ich im Folgenden als Verbreitungskopien. Hat die Urheberin bzw. der Urheber deren Herstellung zugestimmt, handelt es sich um autorisierte Verbreitungskopien. Wie schon im Falle konkreter Exemplare gilt offensichtlich auch für autorisierte Verbreitungskopien, dass ihr Entstehen ohne die Erlaubnis der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans metaphysisch unmöglich ist: Eine Verbreitungskopie, deren Produktion ohne die Zustimmung der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans erfolgt, ist eben nicht autorisiert. Eine Autorisierung durch die Urheberin bzw. den Urheber des Design-Plans lässt sich nicht erzwingen. Nichtsdestotrotz ist auch eine nicht autorisierte zur Verbreitung bestimmte Kopie eine Verbreitungskopie, und als solche beschneidet sie potenziell die Möglichkei-

ten der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans, mit dem Design-Plan nach Belieben zu verfahren. Daraus ergibt sich das *Recht, die Produktion nicht autorisierter konkreter Verbreitungskopien zu verhindern*:

(RVK) Die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans hat das Recht, Dritte daran zu hindern, nicht von ihr bzw. ihm autorisierte zur Verbreitung bestimmte konkrete Kopien herzustellen, die ihren bzw. seinen Design-Plan realisieren.

Es erscheint plausibel, auch die Wahrung von (RVK) als Voraussetzung dafür aufzufassen, dass die Urheberin bzw. der Urheber eines Design-Plans über diesen nach Belieben bestimmen kann, da eine Erlaubnis der Herstellung nicht autorisierter konkreter Verbreitungskopien ebenfalls in einer Beschränkung der diesbezüglichen Möglichkeiten resultieren würde: Dritte könnten von der Produktion nicht autorisierter Verbreitungskopien profitieren, was mit Nachteilen für die Urheberin bzw. den Urheber des Design-Plans einherginge. Beispielsweise mögen sich nicht autorisierte Verbreitungskopien zwar weniger gut verkaufen als vorgebliche Exemplare – nichtsdestotrotz werden sie in vielen Fällen die Nachfrage decken, die anderenfalls von genuinen Exemplaren gedeckt würde. Dies gilt insbesondere dann, wenn die fraglichen Gegenstände einem Bereich entstammen, in dem Originalität zweitrangig ist, da Kopien die Funktionen genuiner Exemplare ebenso gut erfüllen können. Entsprechend ergäbe sich für die Urheberinnen bzw. Urheber eine signifikante Verringerung ihrer Optionen, mit ihrem Design-Plan nach Belieben zu verfahren.

Kopierhandlungen, die in Artefaktkopien resultieren, können Urheber-Bestimmungsrechte verletzen

Bei den Kopierhandlungen, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzen können, handelt es sich um solche Kopierhandlungen, die in Artefaktkopien resultieren. Was aber sind Artefaktkopien? Wir wollen uns dieser besonderen Klasse der Kopien in vier Schritten nähern (*Abb. 1*): Zunächst gilt es, die Kopien selbst danach zu unterscheiden, ob es sich bei ihnen um Artefakte handelt oder nicht. Kopien, die keine Artefakte sind – etwa natürlich entstandene DNA-Replikationen –, fallen aus der Klasse der Artefaktkopien heraus. Ihre Entstehung kann nicht mit einer Verletzung von Bestimmungsrechten einhergehen, da für sie keine Urheberin bzw. kein Urheber verantwortlich zeichnet, die bzw. der als Verletzerin oder Verletzer solcher Rechte in Frage käme. Auch unter den Kopien, die selbst Artefakte sind, finden sich allerdings nicht ausschließlich Artefaktkopien.

Denn Kopien von Nicht-Artefakten zählen auch dann nicht zu den Artefaktkopien, wenn sie selbst Artefakte sind. Ein Beispiel für eine solche Kopie ist etwa eine Kunstblume, bei der es sich um ein Artefakt handelt, das die Kopie einer nicht-artifiziellen Vorlage ist. Insofern an Nicht-Artefakten wie der Blume keine Bestimmungsrechte bestehen, die verletzt werden könnten, vermag die Hervorbringung derartiger Kopien ebenso wenig Bestimmungsrechte zu verletzen. Innerhalb der Klasse der Kopien, die Artefakte sind und Artefakte zur Vorlage haben, bedarf es einer weiteren Binnendifferenzierung, um die Artefaktkopien von anderen Kopien zu unterscheiden: Wählen wir als Maßstab einen weiten Kopiebegriff, so zählen zu den Kopien sämtliche Resultate von Kopierhandlungen, darunter auch genuine Musik-CDs, die Vervielfältigungen eines Glasmasters sind. Bei diesen CDs handelt es sich allerdings nicht nur um Kopierresultate, sondern zugleich auch um Originale, d.h. um als solche autorisierte genuine Realisierungen eines Design-Plans. Auch solche Kopierresultate, die Originale sind, wollen wir hier außer Acht lassen: Bei Artefaktkopien handelt es sich um Kopierresultate, die keine Originale sind. Dass die Produktion von Kopierresultaten, die Originale sind, nicht mit einer Verletzung von Urheber-Bestimmungsrechten einhergeht, liegt auf der Hand: Für die Entstehung von Originalen ist eine Einwilligung der Design-Plan-Urheberin bzw. des Design-Plan-Urhebers vorausgesetzt. Kopierresultate, die Originale sind, werden also stets im Einklang mit den Bestimmungsrechten von Design-Plan-Urheberinnen und Design-Plan-Urhebern hervorbracht.

Schließlich gilt es im letzten Schritt zugunsten eines für unsere Zwecke handhabbaren Begriffs der Artefaktkopie noch solche Kopien auszuschließen, die Kopien anderer Kopien sind, Kopien höherer Ordnung also. Zwar erscheint es als plausibel, dass sowohl Kopien erster als auch Kopien höherer Ordnung die Bestimmungsrechte von Urheberinnen bzw. Urhebern verletzen können. Allerdings gestalten sich Fälle, in denen wir es mit Kopien höherer Ordnung zu tun haben, äußerst kompliziert. So muss eine Kopie z , deren Vorlage y eine Kopie eines Originals x ist, mit x nicht sonderlich viel gemein haben – denn die Relation *Hat-signifikante-Ähnlichkeit-mit* ist nicht transitiv. Wir können uns dies an einem Beispiel vor Augen führen: Mein Arbeitszimmer zierte eine seinerzeit im Berliner Kunsthaus Tacheles erworbene Kopie der *Mona Lisa*, für die die Künstlerin Ludmila Michailovna Kalmaeva verantwortlich zeichnet. Die Kopie zeigt eine Frau, deren Gesichtszüge, Bekleidung und Pose denen der Frau in Leonardo da Vincis Gemälde unverkennbar ähneln, die jedoch vor einer Kachelwand posiert, vor ihr ein Teller mit einigen Münzen und über ihr ein Schild mit Piktogrammen und Pfeilen, das den Weg zur Damentoilette und zur Her-

rentoilette weist. Nun könnte ich ohne weiteres eine Kopie dieser Kopie anfertigen, indem ich minuziös den Bildaufbau, die Farbgebung und die vielen kleinen Details übernehme. Statt einer Frau könnte meine Kopie der Kopie jedoch einen Mann zeigen, der zwar die Pose der Frau übernimmt, aber statt eines Gewands einen Pullover und keine langen Haare, sondern eine Kurzhaarfrisur trägt. Es ist durchaus denkbar, dass es mir gelingt, auf diese Weise eine Kopie zu produzieren, die der *Mona-Lisa*-Kopie von Kalmaeva offenkundig sehr stark ähnelt, ohne jedoch der *Mona Lisa* selbst in nennenswertem Umfang zu gleichen. Meine Kopie zweiter Ordnung ist zwar eine Kopie der *Mona-Lisa*-Kopie von Kalmaeva, die dieser signifikant ähnelt, aber sie weist keine signifikante Ähnlichkeit mit Leonardo da Vincis *Mona Lisa* auf. Zur Vermeidung solcher Komplikationen beschränke ich mich hier daher auf Kopien erster Ordnung und schließe Kopien höherer Ordnung aus der Klasse der Artefaktkopien aus (Abb. 1).

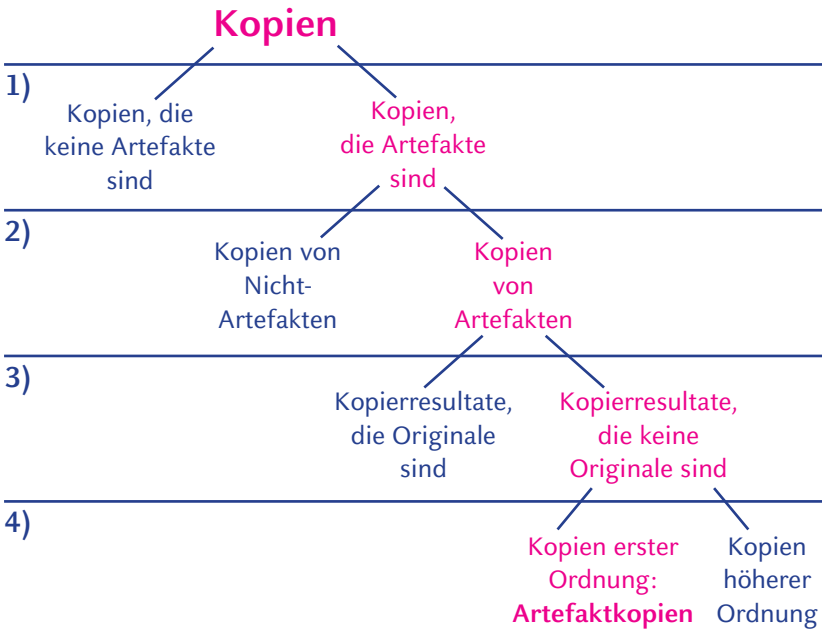


Abb. 1: Eingrenzung der Klasse der Artefaktkopien in vier Schritten

Artefaktkopien sind somit nicht-originale Kopien erster Ordnung, wobei sie selbst ebenso wie ihre Vorlagen Artefakte sind. Da es sich bei ihnen und ihren Vorlagen um Artefakte handelt, ergibt sich aus der oben skizzierten dualen Artefaktontologie eine viergliedrige Typologie der Artefaktkopien (Abb. 2).

| | | |
|--------------------------|-----------------------------------|--------------------------------|
| | konkrete Kopie | abstrakte Kopie |
| konkrete Vorlage | Exemplarkopie | Exemplar-basierte Kopie |
| abstrakte Vorlage | Design-Plan-basierte Kopie | Design-Plan-Kopie |

Abb. 2: Viergliedrige Typologie der Artefaktkopien

Am Beispiel der Exemplarkopie werde ich nun deutlich machen, was Artefaktkopien im Einzelnen auszeichnet, um auf dieser Grundlage schließlich aufzeigen zu können, warum die Produktion bestimmter Artefaktkopien Urheber-Bestimmungsrechte zu verletzen vermag. Exemplarkopien sind konkrete Kopien, deren Vorlage ein Exemplar ist. Wenn ich mein Smartphone als Vorlage nutze, um eine konkrete Kopie davon herzustellen, dann habe ich im Erfolgsfalle eine Exemplarkopie hervorgebracht. Die folgenden Bedingungen müssen erfüllt sein, damit wir es mit einer Exemplarkopie zu tun haben:¹⁷

Die Ähnlichkeitsbedingung

(ÄB) Exemplar und Exemplarkopie müssen einander in signifikanter Weise ähneln, d.h. beide müssen demselben generellen Typ perzeptiv

17 Zur ausführlichen Begründung und Erläuterung vgl. Amrei Bahr 2016 (Fn. 5).

zugänglicher Gegenstände angehören und die Signifikanz der Ähnlichkeit muss für einschlägige Expertinnen bzw. Experten ersichtlich sein.

Die Bedingung, dass Exemplar und Exemplarkopie demselben generellen Typ perzeptiv zugänglicher Gegenstände zugehörig sind, schließt aus, dass etwa eine Fotografie eines dreidimensionalen Gegenstands als dessen Exemplarkopie zählt – eine aus Expertinnen- bzw. Expertensicht als signifikant erscheinende Ähnlichkeit liegt ohne Frage auch hier vor, aber nichtsdestotrotz erscheint die Bezeichnung „Kopie“ nicht treffend für die zweidimensionale Abbildung von etwas Dreidimensionalem.

Die Bedingung des Vorliegens einer Intention als Ursache der signifikanten Ähnlichkeit

(BIUÄ) Eine Exemplarkopie muss mit der Intention hergestellt worden sein, einen dem fraglichen Exemplar signifikant ähnelnden Gegenstand zu produzieren, und unter den Ursachen der signifikanten Ähnlichkeit muss sich diese Intention finden.

Exemplarkopien können nicht versehentlich oder zufällig hervorgebracht werden. Ihre Entstehung bedarf – ebenso wie die Entstehung anderer Artefakte – des Vorliegens einer Intention. Überdies darf auch die Ähnlichkeit der Exemplarkopien zu genuinen Exemplaren sich nicht dem Zufall verdanken, sondern muss auf diese Intention zurückgehen. Anderenfalls wäre ein Gegenstand, den ich als entsprechend ähnlich intendiert habe, auch dann eine Exemplarkopie, wenn die Ähnlichkeit völlig unabhängig von meinen Absichten zustande kommt.

Die Bedingung der Hervorbringung durch eine nicht-autorisierte Exemplar-Urheberin bzw. einen nicht-autorisierten Exemplar-Urheber

(BHNU) Eine Exemplarkopie muss von jemandem hervorgebracht werden, der zum Zeitpunkt und im Kontext ihrer Entstehung keine autorisierte Exemplar-Urheberin bzw. kein autorisierter Exemplar-Urheber ist.

Die Bedingung (BHNU) stellt sicher, dass es sich bei den in Rede stehenden Gegenständen auch tatsächlich um eine Kopie handelt. Denn damit dies der Fall ist, muss ihre Urheberin bzw. ihr Urheber eine Kopistin bzw. ein Kopist sein und keine autorisierte Exemplar-Urheberin bzw. kein autorisierter Exemplar-Urheber. Wer dazu autorisiert ist, genuine Exemplare eines Design-Plans hervorzubringen, kann prinzipiell keine konkreten

Artefaktkopien hervorbringen, da alle den Design-Plan realisierenden Gegenstände, die sie oder er produziert, automatisch zu genuinen Exemplaren werden.

Die drei Bedingungen können nun als Grundlage dienen, um auch die anderen drei Typen von Artefaktkopien näher zu bestimmen (*Abb. 3*).¹⁸

| | Signifikante Ähnlichkeit zwischen ... | Intention zielt auf jeweilige Ähnlichkeit und zählt zu ihren Ursachen | Ausschluss des Originalstatus |
|-----------------------------------|---|---|---|
| Exemplarkopie (EK) | EK und Vorlage-Exemplar | | Kopist ist kein autorisierter Exemplar-Urheber |
| Design-Plan-basierte Kopie (DPBK) | DPBK und genuinen Exemplaren des Vorlage-Design-Plans | | Kopist ist kein autorisierter Exemplar-Urheber |
| Design-Plan-Kopie (DPK) | DPK und Vorlage-Design-Plan | | Kopist hat nicht die Rechte am Vorlage-Design-Plan |
| Exemplar-basierte Kopie (EBK) | Realisierungen der EBK und des Vorlage-Exemplars | | Kopist hat nicht die Rechte am Design-Plan, den das Vorlage-Exemplar realisiert |

Abb. 3: Definition des Begriffs ARTEFAKTKOPIE

*Das Verletzen moralischer Urheber-Bestimmungsrechte durch Kopierhandlungen, die in konkreten Kopiefälschungen, Plagiaten und Schwarzkopien resultieren*¹⁹

Wie sich gezeigt hat, erscheint es plausibel, Design-Pläne als Gegenstände von Bestimmungsrechten aufzufassen. Inwiefern aber kann sich die Produktion von Artefaktkopien auf die an ihnen bestehenden Bestimmungsrechte auswirken? Wie wir sehen werden, ist es die Anfertigung konkreter Kopiefälschungen, Plagiate und Schwarzkopien, die Urheber-Bestimmungsrechte verletzt. Dabei kommt dem Aspekt der signifikanten Ähnlichkeit eine Schlüsselrolle zu: Da eine so große Ähnlichkeit zwischen kon-

18 Zur detaillierten Übertragung der Bedingungen auf die drei verbliebenen Typen von Artefaktkopien vgl. *Amrei Bahr*, 2016 (Fn. 5).

19 In diesem Abschnitt entwickle ich einige Definitionen aus *Amrei Bahr*, 2013 (Fn. 5) weiter.

kreten Artefaktkopien und genuinen Exemplaren besteht, dass konkrete Artefaktkopien selbst von Expertinnen bzw. Experten für genuine Exemplare gehalten werden könnten, ist konkreten Kopien ein Substitutionspotenzial zu eigen, können sie doch genuine Exemplare ersetzen. Die Rechte (*RVE*) und (*RKV*) antizipieren dieses Substitutionspotenzial: Sie sollen Urheberinnen und Urheber von Design-Plänen vor den Gefahren schützen, die mit der Herstellung konkreter Artefaktkopien einhergehen, denen ein solches Potenzial in besonderer Weise zukommt. Während die Produktion konkreter Kopiefälschungen und konkreter Plagiate das Recht (*RVE*) verletzt, zieht die Produktion konkreter Schwarzkopien²⁰ eine Verletzung des Rechts (*RKV*) nach sich.

Betrachten wir zunächst das Recht (*RVE*) und seine Verletzung durch die Herstellung konkreter Kopiefälschungen und Plagiate. Zwar betrifft (*RVE*) nicht ausschließlich konkrete Artefaktkopien, denn vorgebliche Exemplare müssen nicht zwingend Kopien sein. Bei gefälschten Medikamenten etwa kann es sich um vorgebliche Exemplare handeln, die mit tatsächlichen Exemplaren dieser Medikamente annähernd nichts gemein haben. Jemand kann behaupten, dass es sich bei bestimmten Tabletten um genuine Exemplare eines Design-Plans zur Herstellung eines Medikaments gegen Kopfschmerzen handelt, selbst, wenn diese Tabletten tatsächlichen genuinen Exemplaren, die diesen Design-Plan realisieren, in keiner relevanten Hinsicht ähneln: Die fälschlicherweise als genuin ausgegebenen Tabletten könnten eine andere Farbe, Form und Größe haben als die Originaltabletten, sie könnten anders schmecken als diese und obendrein vollkommen andere oder gar überhaupt keine Wirkstoffe enthalten. Diesen gefälschten Tabletten fehlt somit eine wesentliche Eigenschaft von konkreten Artefaktkopien, nämlich die Eigenschaft der signifikanten Ähnlichkeit mit genuinen Exemplaren. Nichtsdestotrotz kann ihre Produzentin bzw. ihr Produzent die Tablettenfälschungen als Original-Exemplare des Medikaments ausgeben, selbst wenn der Mangel an Ähnlichkeit den Verkauf erschweren mag: Die signifikante Ähnlichkeit, die vorgeblichen Exemplaren zu eigen ist, die zugleich Kopien sind, erhöht ohne Frage die Chance, Kundinnen bzw. Kunden dafür zu finden. Aus diesem Grund sind viele vorgebliche Exemplare tatsächlich konkrete Artefaktkopien – ich bezeichne sie als *Täuschungskopien*. Die Täuschungsabsicht, die diesen Artefaktkopien zu ihrem Namen verhilft, betrifft ihren Status: Sie werden als Exemplare ausgegeben, obwohl es sich um Artefaktkopien handelt. Zwei Arten von konkreten Täuschungskopien lassen sich unterscheiden: kon-

20 Zur Definition des Begriffs der Schwarzkopie vgl. S. 193.

krete Kopiefälschungen und konkrete Plagiate. Betrachten wir zunächst die Kopiefälschungen. Sie werden von der Kopistin oder dem Kopisten als genuine Exemplare eines Design-Plans ausgegeben. Wir können den Begriff KONKRETE KOPIEFÄLSCHUNG wie folgt bestimmen:

(KKF) Eine Artefaktkopie y , die einen Design-Plan x realisiert, ist eine konkrete Kopiefälschung genau dann, wenn

(KKF1) für die Herstellung von y die Absicht leitend war, sie als genuines Exemplar von x auszugeben und

(KKF2) y von einer Expertin bzw. einem Experten für ein genuines Exemplar von x gehalten werden könnte.

Damit es sich bei einer konkreten Artefaktkopie um eine Kopiefälschung handelt, müssen somit zwei jeweils notwendige und zusammen hinreichende Bedingungen erfüllt sein. Die zweite Bedingung ist erforderlich, um sicherzustellen, dass die in Rede stehende Artefaktkopie tatsächlich für ein genuines Exemplar des Design-Plans x gehalten werden könnte, womit ihr ein besonders großes Substitutionspotential zukommt.

Konkrete Plagiate teilen eine Eigenschaft mit konkreten Kopiefälschungen: Auch sie werden von der Kopistin bzw. dem Kopisten als genuine Exemplare eines Design-Plans ausgegeben. Darüber hinaus kommt ihnen allerdings eine weitere charakteristische Eigenschaft zu: Die Kopistin bzw. der Kopist muss zudem behaupten, sie oder er sei die Urheberin oder der Urheber dieses Design-Plans, obwohl dies tatsächlich nicht der Fall ist. Daraus ergibt sich die folgende Definition des Begriffs KONKRETES PLAGIAT:

(KP) Eine Artefaktkopie y , die einen Design-Plan x realisiert, ist ein konkretes Plagiat genau dann, wenn

(KP1) für die Herstellung von y die Absicht leitend war, sie als genuines Exemplar von x auszugeben und

(KP2) y von einer Expertin bzw. einem Experten für ein genuines Exemplar von x gehalten werden könnte und

(KP3) die Urheberin bzw. der Urheber, die bzw. der y hervorbringt, fälschlicherweise behauptet, die Urheberin bzw. der Urheber von x zu sein.

Nun dürfte sich bereits abzeichnen, warum die Produktion konkreter Täuschungskopien – sei es konkreter Kopiefälschungen, sei es konkreter Plagiate – (RVE) verletzt und damit die Möglichkeiten der Urheberin bzw. des Urhebers des Design-Plans, nach Belieben mit ihrem bzw. seinem Design-Plan zu verfahren, limitiert. Die Problematik lässt sich anhand zweier Beispiele verdeutlichen.

Die Firma Fischer produziert den berühmten Fischer-Dübel, ein Produkt, das ausgesprochen häufig kopiert wird. Oft wird dabei sogar großer Aufwand betrieben: Selbst der Schriftzug, der sich auf einem genuine Exemplar des Dübels findet, wird regelmäßig von den Kopistinnen reproduziert.²¹ Es liegt auf der Hand, dass solche konkreten Kopiefälschungen des Dübels (*RVE*) verletzen und somit die Möglichkeiten der Firma Fischer einschränken, ihr Originalprodukt zu verkaufen. Dies ist allerdings nicht die einzige Hinsicht, in der das Bestimmungsrecht der Firma Fischer in Mitleidenschaft gezogen wird: Die konkreten Kopiefälschungen des Dübels sind oftmals billig produziert und von minderer Qualität, die Wahrscheinlichkeit, dass sie zerbrechen, ist daher sehr hoch. Diese Minderwertigkeit der Kopiefälschungen führt aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Schädigung der Reputation des Fischer-Dübels. Dies spielt eine entscheidende Rolle für das Bestimmungsrecht der Firma Fischer, zumal es sich bei dem Dübel um ein Produkt handelt, das eine durchschnittliche Kundin bzw. ein durchschnittlicher Kunde mehrfach erwirbt. Ist ein vermeintlicher Originaldübel der Firma Fischer fehlerhaft, so kann sich dies auf zukünftige Kaufentscheidungen der Kunden auswirken.

Es ist völlig klar, dass konkrete Kopiefälschungen wie die des Fischer-Dübels außerdem die Möglichkeiten zum Verkauf des Originalprodukts verringern. Dieses Problem tritt jedoch im Falle von konkreten Plagiaten sogar noch in verschärfter Weise auf, wie das folgende Beispiel zeigt. Die Firma Enercon produziert eine spezielle Windenergeturbinen, die E 40. Diese Turbinen sind nicht nur kopiert worden, sondern die Kopierenden aus den USA behaupteten sogar, die Urheber des Design-Plans für die Turbinen zu sein. Dies führte dazu, dass Enercon der Export seiner Turbinen in die USA untersagt wurde, da die Behauptung im Raum stand, dass es sich eigentlich um ein Produkt der USA handle, das Enercon widerrechtlich kopiert habe.²² Ein konkretes Plagiat erschwert es der tatsächlichen Urheberin bzw. dem tatsächlichen Urheber des Design-Plans somit nicht nur, weitere genuine Exemplare des Design-Plans zu veräußern, sondern schränkt unter Umständen auch die Möglichkeiten ein, diese Exemplare erfolgreich als die Originale anzubieten, die sie tatsächlich sind. Konkrete Täuschungskopien werfen somit eine ganze Reihe von Problemen auf.

21 Vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/NYXLI5ZPORQVAEQXFNCD2V7WARNUEJ4T>, abgerufen am 23.12.2019.

22 Vgl. <http://www.informatik.uni-oldenburg.de/~iug14/is/aktuell.html>, abgerufen am 23.12.2019.

Wie aber verhält es sich nun mit konkreten Kopien, die keine Täuschungskopien sind? Wie sich nachfolgend zeigen wird, hat auch die Produktion dieser Kopien ein gefährdendes Potenzial für die Bestimmungsrechte der Urheberinnen bzw. Urheber von Design-Plänen, und zwar insofern, als sie das Recht (*RKV*) betrifft.

Anders als das Recht (*RVE*), das sich nicht allein auf das Anfertigen von Kopien bezieht, betrifft das Recht (*RKV*) ausschließlich Kopierhandlungen: Es reguliert die Herstellung einer bestimmten Art von Kopien, nämlich von nicht autorisierten konkreten Verbreitungskopien. Solche Kopien werden auch als Raubkopien oder – etwas neutraler – als Schwarzkopien bezeichnet. Was aber ist eine Schwarzkopie? Wir können den Begriff **KONKRETE SCHWARZKOPIE**, der auf Realisierungen von Design-Plänen anwendbar ist, wie folgt definieren:

- (KSK) Eine Artefaktkopie *y*, die einen Design-Plan *x* realisiert, ist eine konkrete Schwarzkopie genau dann, wenn
- (KSK1) für die Herstellung von *y* die Absicht leitend war, *y* zu verbreiten und
 - (KSK2) die Urheberin bzw. der Urheber von *x* die Kopistin bzw. den Kopisten, die bzw. der *y* hervorbringt, nicht zur Herstellung von konkreten Verbreitungskopien autorisiert hat und
 - (KSK3) *y* von einer Expertin bzw. einem Experten für ein genuines Exemplar von *x* gehalten werden könnte.

Auch die Verletzung des an einem Design-Plan bestehenden Rechts (*RKV*) durch die Anfertigung einer nicht autorisierten konkreten Verbreitungskopie lässt sich anhand eines Beispiels deutlich machen: Simon's Cat ist eine animierte Katze, die aus der Feder des Trickfilmzeichners Simon Tofield stammt. Eine Firma bat Tofield, die erste kurze Animation mit dieser Katze ins Internet stellen zu dürfen, und Tofield willigte ein. Die Folge war, dass innerhalb weniger Minuten konkrete Schwarzkopien der Animation auf der Videoplattform YouTube verfügbar waren, die tausende Male angeklickt und angeschaut wurden, ohne dass Tofield davon profitiert hätte.²³ An diesem Beispiel zeigt sich, dass eine konkrete Verbreitungskopie auch dann eine Nachfrage befriedigen kann, wenn sie nicht als Original ausgegeben

23 Vgl. Matt Warman, Simon's Cat – Will viewers fund a longer film?, The Telegraph vom 19.7.2014, online unter <https://www.telegraph.co.uk/technology/news/10975708/Simons-Cat-will-viewers-fund-a-longer-film.html> (zuletzt abgerufen am 23.12.2019).

wird – und damit einen Verlust für die Urheberinnen bzw. Urheber von Design-Plänen erzeugt.

III.

Copy, right?! Moralische Urheber-Bestimmungsrechte und juristische Urheberrechte: Die vorangehenden Überlegungen haben zum einen gezeigt, dass es plausibel ist, Design-Pläne als Gegenstände moralischer Urheber-Bestimmungsrechte auszuweisen. Zum anderen haben sich konkrete Kopiefälschungen, Plagiate und Schwarzkopien als diejenigen Kopien erwiesen, deren Herstellung diese Bestimmungsrechte verletzt. Juristische Urheberrechte und ihre Verletzung durch Kopierhandlungen haben somit eine Entsprechung auf der Ebene der Moral. Inwieweit sich die juristischen Rechte durch die moralischen Urheber-Bestimmungsrechte fundieren lassen und wie mit etwaigen Diskrepanzen zwischen den entsprechenden moralischen und juristischen Rechten umzugehen ist, muss an dieser Stelle offenbleiben. Da eine Klärung dieser offenen Fragen sowohl philosophischer als auch juristischer Expertise bedarf, ist ihre überzeugende Beantwortung nur im interdisziplinären Austausch zu erwarten, wie er auch im Rahmen dieses Bandes geführt wird.