

Michelangelo signiert seine Pietà

Die Pietà

Als Michelangelo (1475–1564) 1496 von Florenz zum ersten Mal nach Rom ging, schuf der junge Künstler die weltberühmte Pietà der Peterskirche (1498–1501). Die Pietà, die bewirkte, dass Michelangelo, bis dahin nur ein vielversprechender junger Mann, auf den ersten Platz in der Bildhauerkunst seiner Zeit vorrückte, ist das einzige von Michelangelo signierte Werk. Vasari berichtet über Michelangelo und die Pietà:

„Die Liebe zu diesem Werk und die dabei aufgewendete Mühe vermochte Michelangelo, was er sonst bei keinem anderen tat, zu dem Entschluss, seinen Namen quer durch in den Gürtel, der das Gewand der Madonna unter der Brust umschließt, einzugraben, und zwar bei folgendem Anlass: Er kam nämlich eines Tages nach dem Orte, wo das Werk aufgestellt war, und fand dort eine Anzahl Fremder aus der Lombardei, die es sehr rühmten und von denen einer auf die Frage, wer es gearbeitet habe, entgegnete: ‚Unser Gobbo aus Mailand‘. Michelangelo schwieg still, doch dünkte es ihm Unrecht, dass seine Mühen einem anderen angerechnet wurden; er schloss sich deshalb, mit Licht und Meißel versehen, eines Nachts in St. Peter ein und grub seinen Namen in den Gürtel der Madonna.“¹²⁴

Schöner und präziser kann man die Grundlagen des Urheberpersönlichkeitsrechts, hier des Rechts auf Anerkennung der Urheberschaft (heute geregelt in § 13 UrhG), nicht in eine Anekdote kleiden. Michelangelo wollte nicht hinnehmen, dass man statt seiner Christofano Solari, genannt „Il Gobbo“, für den Urheber seiner Pietà hält, und signiert deshalb nachträglich sein Werk. Und so trägt die Pietà auf dem quer über die Brust der Mutter Maria laufenden Band für alle Ewigkeit die Signatur des Künstlers:

¹²⁴ Vasari, Lebensgeschichten der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance, hrsg. von Jaffe, fotomechanischer Neudruck einer 1910 erschienenen Ausgabe, Diogenes-TB (detebe-Klassiker 21320), S. 331 f.

„Michael Angelus Bonarotus Florent Faciebat“

(Michelangelo Buonarotti aus Florenz hat es gemacht). Kein anderes seiner Werke hat Michelangelo später jemals signiert.

Das Namensnennungsrecht des Urhebers ist für bildende Künstler erstmals im UrhG von 1965 normiert worden. § 13 UrhG lautet:

„Der Urheber hat das Recht auf Anerkennung seiner Urheberschaft am Werk. Er kann bestimmen, ob das Werk mit seiner Urheberbezeichnung zu versehen und welche Bezeichnung zu verwenden ist.“

Das zuvor bis 1965 geltende Literatururhebergesetz (LUG) von 1901 enthielt in § 9 eine ansatzweise ähnliche Regelung, nicht aber das für Werke der bildenden Künste hier einschlägige, ebenfalls bis 1965 geltende KUG von 1907.

Künstler und Auftraggeber

Wenn Michelangelo auf der Pietà eingemeißelt hat, er habe dieses Werk geschaffen („... faciebat“), so ist das noch unter einem weiteren Gesichtspunkt bedeutsam. Denn den Ausdruck „faciebat“ (er machte) bezieht man auch in der Renaissance in erster Linie noch auf den jeweiligen Auftraggeber und nicht auf den Künstler. Es war üblich, dass Künstler und Auftraggeber einen förmlichen Vertrag schlossen. Nicht selten enthielten die Verträge eine Klausel, dass für ein Bild „gute“ Farbe verwendet werden musste oder eine Statue aus „Carrara-Marmor, neu, rein und weiß, ohne Adern darin“ zu sein hatte. Wenn Michelangelo also erklärte, er habe das Werk geschaffen, grenzt er sich auch gegenüber seinem Auftraggeber ab.

Auseinandersetzungen zwischen dem Künstler und seinem Auftraggeber um das Werk gab es seit jeher. Eine solche historisch sehr frühe Auseinandersetzung schildert eine Anekdote: Der griechische Dichter Simonides von Keos (ca. 557 – ca. 467 v. Chr.) wurde von dem Faustkämpfer Skopas beauftragt, auf dessen sportlichen Sieg ein Lied zu verfassen und es bei der Siegesfeier vorzutragen. Simonides, ein großer seines Fachs, verfasste das Preislied, aber der Faustkämpfer war nicht zufrieden. Denn Simonides hatte bezogen

auf die Länge des Liedes nur zu einem Drittel den Auftraggeber gelobt und gefeiert, während zwei Drittel des Liedes von den sportlichen Zwillingsgöttern Castor und Pollux handelten. (Die Anekdote¹²⁵ stammt aus einer römischen Quelle, denn Castor und Pollux hießen die beiden Götterbrüder in Rom, die Griechen nannten sie Kastor und Polydeukes.) Zusammen mit Castor und Pollux in einem Lied gepriesen zu werden, hätte der Faustkämpfer Skopas durchaus als hohe Ehre ansehen können. Aber er sah das nicht so, sondern wollte auch nur ein Drittel des vereinbarten Honorars bezahlen, die anderen zwei Drittel möge sich der Dichter doch von Castor und Pollux bezahlen lassen, die er so lobe. Das ist wahrscheinlich eine der ersten Auseinandersetzungen zwischen einem Urheber und einem „Verwerter“ bzw. Auftraggeber gewesen.

Nur der Vollständigkeit halber sei der Fortgang dieser Anekdote erzählt: Simonides wird nun während des Festes aus dem Saal gerufen. Zwei junge Männer seien eingetroffen, die ihn vor dem Haus erwarten. Kaum steht Simonides vor dem Saal, stürzt die Decke ein und begräbt den undankbaren Auftraggeber Skopas samt seinen Gästen unter den Trümmern. Die beiden jungen Männer, die Simonides angeblich heraufrufen ließen und die er nicht zu Gesicht bekam, waren Castor und Pollux! Erzählt wird diese Geschichte hauptsächlich unter einem weiteren Gesichtspunkt: Die Leichen der Festteilnehmer waren so verstümmelt, dass selbst die Angehörigen sie nicht identifizieren konnten. Aber der Dichter Simonides verfügte über ein so gutes bildhaftes Gedächtnis, dass er sich genau erinnerte, an welchem Platz welcher Gast gesessen hatte, so dass die Toten identifiziert und den Angehörigen zur Bestattung übergeben werden konnten. Seit dieser Gedächtnisleistung gilt der Dichter Simonides als Erfinder der Mnemotechnik, der Gedächtniskunst.¹²⁶

¹²⁵ Weinrich, *Lethe, Kunst und Kritik des Vergessens*, 1997, S. 21.

¹²⁶ Weinrich, *Lethe, Kunst und Kritik des Vergessens*, 1997, S. 22.

Das jüngste Gericht

Neben dem Recht auf Anerkennung der Urheberschaft ist ein weiterer grundsätzlicher Aspekt des Urheberpersönlichkeitsrechts das Recht, Entstellungen des Werkes zu verbieten. Auch hier bietet das Leben Michelangelos ein anschauliches Beispiel:

Nachdem Michelangelo 1508–1512 die Decke der Sixtinischen Kapelle ausgemalt hatte, ließ ihn Papst Paul III. die Wand hinter dem Altar mit dem Fresko „Das jüngste Gericht“ ausschmücken (1534–1541). Neben dem ungeheuren künstlerischen Eindruck, den das Werk machte, erregte es wegen der nackten Körper insbesondere bei der Geistlichkeit Anstoß. Vasari erzählt, dass der Papst zusammen mit dem Zeremonienmeister Biagio da Cesena das Werk besichtigt hat, als es zu drei Viertel fertig war. Der Zeremonienmeister, nach seiner Meinung gefragt, erklärte, dermaßen viele nackte Gestalten seien nicht einer Papstkapelle angemessen, sondern Bade- und Gasthäusern. Bei Vasari heißt es dann:

„Verärgert wollte Michelangelo sich dafür rächen, und nachdem jener fortgegangen war, machte er sich, ohne ihn noch vor sich zu haben, sogleich daran, ihn in der Figur des Minos in der Hölle zu porträtieren, inmitten einer Schar von Teufeln und mit einer großen Schlange, die seine Beine umschlingt. Da half es nichts, dass ... Biagio den Papst und Michelangelo anflehte, ihn zu entfernen, er blieb als Erinnerung an diese Begebenheit stehen und ist dort noch immer zu sehen.“¹²⁷

Der Papst soll dazu humorvoll erklärt haben, den Zeremonienmeister aus der Hölle zu befreien, ginge über seine Machtbefugnisse.¹²⁸

¹²⁷ Vasari, Das Leben des Michelangelo, hrsg. von Gabert, übersetzt von Lorini, Verlag Wagenbach, 2009, S. 123/124.

¹²⁸ Nardini, Michelangelo, Sein Leben und Werk, 2. Aufl., 1979, S. 157; anders die Darstellung bei Murray, Michelangelo, Sein Leben – sein Werk – seine Zeit, 1985, S. 159. Dort wird die Geschichte quasi umgekehrt dargestellt. Danach hatte zuerst Michelangelo der Figur des Minos das Antlitz des Zeremonienmeisters gegeben. Und der rächte sich, indem er das Werk vor dem Papst schlecht machte.

Letztlich siegte der Zeremonienmeister doch: Im Konzil von Trient (1563) wurden unpassende Darstellungen in Kirchen verboten. Papst Paul IV. ließ die nackten Gestalten „bekleiden“. Damit wurde der Maler Daniele de Volterra, ein Freund und Bewunderer Michelangelos, betraut, der sich bemühte, dieser Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit und Feingefühl zu entsprechen, und Schleier, Tücher, Schatten und Halbschatten auf die Blößen der Gestalten auftrug. Dies hatte zur Folge, dass der unglückliche Künstler als „Il Braghettone“, der „Hosenmacher“, in die Geschichte einging. Später erfolgten immer neue Übermalungen (1572, 1625, 1712 und 1762).¹²⁹

Dass wir trotz der Übermalungen eine Vorstellung von der Originalversion des Werkes Michelangelos hatten, beruht darauf, dass seinerzeit von anderen Künstlern Kopien hergestellt worden sind. So hat ein Schüler Michelangelos, Marcello Venusti, das Fresco vor dessen „Bekleidung“ kopiert. Seine Kopie befindet sich heute im Museum zu Neapel.¹³⁰ Damit wird auch in diesem Zusammenhang deutlich, dass das Verständnis von Antike und Mittelalter, welche im Kopieren von Werken nichts Unredliches, sondern etwas Selbstverständliches sahen, seine Berechtigung und Nutzen hatte. Nur auf diese Weise sind uns viele hervorragende Werke überliefert worden und überhaupt zur Kenntnis gekommen.

„Felseneiland mit Sirenen“ (1912)

Ca. 400 Jahre später hat ein sehr ähnlicher Sachverhalt, in dem es ebenfalls um das nachträgliche „Bekleiden“ nackter Figuren ging, zu einer Entscheidung des Reichsgerichts geführt, mit der das Recht, Entstellungen des Werkes zu verbieten, endgültig Anerkennung gefunden hat.

Ein Künstler hatte auf Bestellung im Treppenhaus eines Berliner Hauses ein Freskogemälde „Felseneiland mit Sirenen“ gemalt.¹³¹ Si-

¹²⁹ Nardini, aaO., S. 167; Murray, aaO., S. 166.

¹³⁰ Nardini, aaO., S. 167.

¹³¹ Verschiedentlich heißt es, dieser Künstler sei Arnold Böcklin gewesen, was aber unrichtig ist. Im veröffentlichten Urteil des Reichsgerichts wird der Kläger mit den Initialen „H. M.“ bezeichnet. H. M. steht für einen Professor Hans Meyer.

renen sind weibliche Fabelwesen aus der griechischen Mythologie, die durch ihren schönen Gesang den Menschen Verderben bringen. Der listige Odysseus, vor den Sirenen gewarnt, konnte ihrem Gesang widerstehen, als sein Schiff an deren Insel vorbeifuhr: Seine Männer mussten sich die Ohren mit Wachs verstopfen und ihn an den Mast fesseln. So konnte er zwar den Gesang der Sirenen hören, aber ihren Verderben bringenden Verlockungen, u.a. versprachen sie die Zukunft zu offenbaren, nicht folgen.

Unsere Sirenen saßen nun auf ihrer Insel in dem kalten Berliner Treppenhaus. Die Hauseigentümerin ließ das Freskobild ohne Zustimmung des Künstlers derart übermalen, dass die ursprünglich nackten Sirenen nunmehr bekleidet erschienen. Das Reichsgericht verurteilte die Hauseigentümerin, die Übermalungen zu entfernen.¹³² Denn die Hauseigentümerin – obgleich Eigentümerin des Gemäldes – ist nicht berechtigt gewesen, dieses zu verändern. Das Reichsgericht führt dazu aus: Die Hauseigentümerin „hat in die künstlerische Eigenart des Bildes eingegriffen, indem sie die auf den Bildern angebrachten nackten Frauengestalten durch Anbringung von Gewändern übermalen ließ. Damit hat sie das Werk des Künstlers verändert und sein trotz Übertragung des Eigentums fortbestehendes Urheberrecht verletzt ...“

Seitdem gilt, dass Urheberrecht und Eigentum am Werk unabhängig voneinander sind und selbstständig nebeneinander stehen. Die Sachherrschaft des Eigentümers findet dort ihre Grenze, wo die Urheberrechte verletzt sind, umgekehrt hat der Urheber das Eigentumsrecht und die daraus fließenden Interessen des Werkeigentümers zu achten.

Das Werk als „Kind“ seines Urhebers

Das Urheberpersönlichkeitsrecht wird auch damit begründet, dass das Werk „auch nach seiner Fertigstellung, seiner Veröffentlichung, ja selbst nach Weggabe aller Nutzungsrechte und des letzten eigenen Exemplars des Urhebers untrennbar mit seinem Schöpfer verbunden bleibt. Es ist Ausdruck seines Denkens und Fühlens, sei-

¹³² RGZ 79, 379 – Felseneiland mit Sirenen.

nes Temperaments, seines Stils, kurz seiner Persönlichkeit. Es ist gewissermaßen das geistige Kind seines Schöpfers; es trägt wie dieses die Wesenszüge seines Erzeugers auch dann noch an sich, wenn es sich von diesem für immer getrennt hat.¹³³ Die Vater/Kind-Beziehung zwischen dem Urheber und seinem Werk kann sogar als ein „Klischee im Urheberrecht“ gesehen werden.¹³⁴ Aus der Erkenntnis dieser engen Beziehung lassen sich die einzelnen Rechte ableiten, die dem Urheberpersönlichkeitsrecht zuzuordnen sind, etwa das Recht, zu bestimmen, ob und wie das Werk zu veröffentlichen ist, das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft oder das Recht, gegen Entstellungen vorzugehen.

Das Gleichnis vom Werk als Kind seines Schöpfers finden wir bereits bei Michelangelo:

*„Meine Kunst ist mein Weib, mehr als genug, denn sie hat mich zeitlebens gequält. Und meine Kinder sind die Werke, die ich hinterlasse. Sollten sie auch nicht viel taugen, so werden sie doch eine Weile leben.“*¹³⁵

Michelangelo stellt sogar die Vorzüge klar, die seine Werke als seine Kinder gegenüber natürlichen Kindern haben:

*„Wehe dem Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, hätte er nicht die Türen von San Giovanni geschaffen! Denn Kinder und Enkel haben alles, was er ihnen vermachte, verkauft oder verkommen lassen. Die Türen allein sind noch da.“*¹³⁶

Ghiberti hat zwei der Türen des Baptisteriums neben dem Florentiner Dom geschaffen. Ab 1403 widmete Ghiberti 25 Jahre seines Lebens den beiden Flügeln des Nordportals. Die Florentiner waren von der ersten Tür Ghibertis so begeistert, dass sie ihm 1425 ein weiteres Portal anvertrauten. Diese Tür wird Paradiespforte genannt, weil Michelangelo gesagt haben soll, sie sei so schön, dass sie an die Pforte des Paradieses gehöre.

¹³³ Hertin in: Fromm/Nordemann, Urheberrecht, 9. Aufl., 1998, Vor § 12, Rdn.1.

¹³⁴ Dazu: Larese, Klischees im Urheberrecht, FuR 1978, 595 ff.

¹³⁵ Zitiert nach Koch, Michelangelo, 1966, rororo-bildmonographien, S. 16.

¹³⁶ Zitiert nach Koch, Michelangelo, 1966, rororo-bildmonographien, S. 16.

Künstlerzeichen und Kunstfälschertum

Individualität und Kunstfälschung

Das beginnende Gefühl für die Individualität und das Entstehen eines besonderen künstlerischen Selbstbewusstseins ist eine Wurzel des beginnenden urheberrechtlichen Denkens gewesen. Dem entsprach ein Bestreben nach Originalität des Schaffens und beim Publikum der Wunsch nach Originalen. Ein Markstein bedeutet das Auftreten der Künstlersignatur. Später findet sich in einigen Werkverträgen die Bestimmung, dass der Künstler eigenhändige Arbeit oder zumindest Mitarbeit an dem bestellten Kunstwerk leisten müsse.

Die Lösung des Individuums aus den mittelalterlichen Bindungen lässt auch einen neuen, individualistisch orientierten Verbrechenstatbestand entstehen: die Kunstfälschung.¹³⁷ Besonders Albrecht Dürer mit seinem berühmten Monogramm (AD) ist Opfer dieser Entwicklung geworden.¹³⁸ Bereits 1512 musste der Rat der Stadt Nürnberg dazu einen Erlass bekanntgeben. Dabei handelte es sich um den ersten, urkundlich nachweisbaren Fall strafrechtlicher Ahndung einer Zeichenfälschung auf dem Gebiet der Kunst.

Bei der Kunstfälschung spielte nun auch die zur Verfügung stehende neue Technik der Vervielfältigung durch Druck eine entscheidende Rolle, da nun in großem Umfang Blätter angeboten werden konnten, die durch eine gefälschte Signatur als Originaldrucke ausgegeben wurden. So hat die Entstehung der ihrer Einzigartigkeit bewussten Künstlerpersönlichkeit, die stolz Namen und Zeichen auf das Werk setzte, in Verbindung mit der neuen Vervielfältigungstechnik nicht nur zum Entstehen urheberrechtlichen Gedankenguts, sondern auch zur Entstehung des Kunstfälschertums beigetragen. Beides beruht auf dem Wissen um die Individualität des künstlerischen Schaffens.

¹³⁷ So Radbruch/Gwinner, *Geschichte des Verbrechens*, 1951, S. 82.

¹³⁸ Zu Dürer und dem Schutz seiner Werke: Würtenberger, *Albrecht Dürer und das Strafrecht der Stadt Nürnberg*, ZStW 61 (1941), 139 ff., enthalten auch in: Würtenberger, *Albrecht Dürer, Künstler, Recht, Gerechtigkeit*, 1971, S. 50 ff; ders., *Das Kunstfälschertum*, 1940, fotomech. Nachdruck 1970, S. 187 ff.

Kunstfälschung und Urheberrecht

Die maßgebliche Entscheidung zum rechtlichen Verhältnis zwischen Kunstfälschung und Urheberrecht ist der 1989 vom Bundesgerichtshof entschiedene Fall Emil Nolde. Grundsätzlich betrifft Kunstfälschung nicht das Urheberrecht des Künstlers. Betroffen ist in Fällen der Kunstfälschung vielmehr das „Persönlichkeitsrecht der Nichturheberschaft“. Eine Anmerkung für Logiker: Es geht dann nicht um das Urheberpersönlichkeitsrecht, das wir im Zusammenhang mit Michelangelo kennengelernt haben, denn dieses regelt die Beziehungen des Urhebers zu seinem Werk, während es hier gerade um die Beziehungen zu einem untergeschobenen fremden Werk geht. Einschlägig ist das allgemeine Persönlichkeitsrecht (vgl. oben S. 50 ff das Kapitel „Bismarcks Tod und der Sachenspiegel“).

Grundsätzlich muss sich kein Urheber ein fremdes geistiges Kind unterschieben lassen. Denn neben der Gefahr, dass ihm etwas zugeschrieben wird, was gar nicht von ihm stammt, setzt sich der Urheber auch noch dem Verdacht aus, sich mit fremden Federn schmücken zu wollen. Ein Künstler kann also rechtlich dagegen vorgehen, wenn ihm ein fremdes Werk zu Unrecht zugeschrieben wird.

Gründe, einem anderen ein Werk unterschieben zu wollen, gibt es viele. Im Regelfalle wird es sich um Fälle der Kunstfälschung handeln, also um den Versuch zu behaupten, ein Werk stamme von einem bestimmten prominenten Künstler. Aber es gibt natürlich auch andere Motive.

Dürers „Marke“

Um 1495 gibt Dürer den Stich „Die heilige Familie mit der Heuschrecke“ heraus. Erstmals signiert er ein Werk mit seinem Monogramm, dem berühmten AD. Es wird zum Markenzeichen seiner Produktion. „Mit Kupferstich und Holzschnitt tritt eine grundsätzlich neue Produktionsweise von Bildern in den Vordergrund und erhält unter dem verschachtelten Namenszeichen AD ihre Autorität.“¹³⁹ Damit hat Dürer als einer der ersten Künstler eine Marke geschaffen.



¹³⁹ Rebel, Albrecht Dürer, 1996, S. 101.

Eine Marke ist ein Kennzeichen, das zur Unterscheidung der Waren eines Gewerbetreibenden von denen der Konkurrenz dienen soll. Vielfach kennen wir nur die Bezeichnung der „Marke“, während das dahinterstehende Unternehmen, welches Inhaber der Marke ist, viel weniger bekannt ist: „Niemand cremt sich mit Beiersdorf ein.“¹⁴⁰ Diese Aussage belegt plastisch die Bedeutung, die eine Marke haben kann. NIVEA ist die Marke aus dem Hause Beiersdorf, die jeder kennt, während das dahinter stehende Unternehmen keine vergleichbare Berühmtheit hat. Für andere berühmte Marken gilt ähnliches.

Die ersten Zeicheneintragungen werden in das 15. Jahrhundert datiert. Marken der Zünfte, Verbände, Familien und Personen dienten als Instrument einer staatlichen Qualitätskontrolle sowie dem Gewerbeschutz und – wie wir bei Dürer sehen – dem Kunstschutz.¹⁴¹

Die Marke als geistiges Eigentum

Zur Entstehungsgeschichte des geistigen Eigentums gehört auch die Geschichte der Entstehung der Marken. Auch sie verlief parallel zur Geschichte des Erfindungsschutzes und zur (frühen) Geschichte des Urheberrechts. Während die Bezeichnung als geistiges Eigentum beim Erfindungsschutz und besonders beim Urheberrecht nahe liegt, ist dies beim Markenrecht nicht ganz so einfach.

Die Marke – so sagen jedenfalls Markenrechtler – ist eine der tragenden Säulen im europäischen System des geistigen Eigentums. Marken (früher Warenzeichen genannt) seien nicht weniger wichtig und nicht weniger schutzwürdig als irgendeine andere Form des geistigen Eigentums. Nicht anders als bei Patenten fänden Warenzeichen ihre Rechtfertigung in einer harmonischen Verbindung zwischen öffentlichen und privaten Interessen. Während Patente die Kreativität des Erfinders belohnen und damit den wissenschaftlichen Fortschritt stimulieren, belohnen Warenzeichen den Hersteller, der

¹⁴⁰ So Burchardt, in: *Der Tagesspiegel*, 17. Dezember 1996, Rubrik: Medien.

¹⁴¹ Fezer, *MarkenG*, 4. Aufl., 2009; Einleitung A, Rn. 1 ff, 17, S. 61 ff. Zur Geschichte des Markenschutzes vgl. z.B. Wadle, *Entwicklungslinien des deutschen Markenschutzes im 19. Jahrhundert*, GRUR 1979, 383, und ders., *Das Markenschutzgesetz von 1874*, JuS 1974, 761.