

Bilder als Teil der Erinnerungskultur

13. Das digitale Museum

Digitale Öffnung und Sichtbarkeit?

Im Frühjahr des Jahres 2004 musste das Amsterdamer Rijksmuseum aufgrund einer Asbestbelastung, die bei umfangreichen Sanierungs- und Renovierungsarbeiten entdeckt worden war, bis April 2013 seine Tore schließen. In dieser Zeit konnte mit den „Meisterwerken“ nur ein kleiner Teil der Sammlung der Öffentlichkeit gezeigt werden, die Besucherzahl war auf 650 zeitgleiche Besucher beschränkt. Angesichts dessen machte sich die Museumsleitung Gedanken, wie es im Lichte der Ökonomie der Aufmerksamkeit⁴⁷⁶ gelingen könnte, während der zehnjährigen Schließung den Kontakt zum Publikum nicht zu verlieren. Die Lösung bestand in einer möglichst offensiven Nutzung digitaler Angebote. Man beschränkte sich dabei nicht darauf, die Sammlungsobjekte zu digitalisieren und hochauflösende Digitalisate auf der Webseite des Museums für jedermann zum Abruf bereit zu stellen. Anstatt vom Objekt, der Sammlung und dem Museum als Institution aus zu denken, setzte die vom Rijksmuseum verfolgte Strategie von Anbeginn an darauf, erfolgreiche Trends im Verhalten des Publikums aufzunehmen, dessen Erwartungshaltungen inzwischen von der Kommunikation in sozialen Medien geprägt waren. So werden die virtuellen Besucher heute darüber hinaus ausdrücklich eingeladen, in sog. „Rijksstudios“ ihre Lieblingsbilder zusammenzustellen und diese selbst kreativ zu verändern. Sogar ein Preis für die kreativste Umarbeitung ist ausgebaut. Inzwischen lassen sich 633.527 Kunstwerke und 411.776 solcher Rijksstudios durchsuchen, täglich werden es mehr.⁴⁷⁷

Auch in den USA haben vor allem die großen, finanzkräftigen Museen digitale Strategien mit dem Ziel entworfen, die eigene Sammlung zu digitalisieren und der Allgemeinheit langfristig und nachhaltig zur freien Ver-

476 Franck (1998).

477 www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio (Stand: 26.5.2018); zur Strategie des Rijksmuseums insgesamt Gorgels (2013); zum Preis www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio-award.

fügung zu stellen. Auch das New Yorker Metropolitan Museum hat im Rahmen seiner Open Access-Initiative die Freigabe von rund 375.000 Fotos gemeinfreier Kunstwerke zu wissenschaftlichen und selbst zu kommerziellen Zwecken bekannt gegeben.⁴⁷⁸ Die EU will mit Plattformen wie der Europeana, über die digital verfügbare Bestände aufgerufen werden können, mit einer Stoßrichtung gegen das seit dem Projekt Google Books privatwirtschaftlich organisierte kollektive Gedächtnis „Europas reiches Erbe aufbauen und es Menschen einfacher machen, dieses zu nutzen, ob für die Arbeit, zum Lernen oder einfach nur zum Spaß“. In organisatorischer wie finanzieller Hinsicht hat man dies dann allerdings doch durch die grundsätzliche Einbeziehung auch der Kultureinrichtungen in das System der Weiterverwendung von Informationen der öffentlichen Hand durch private Unternehmen zu befördern gesucht.⁴⁷⁹ Zu Ende gedacht, führen diese Initiativen und Überlegungen dazu, ganz generell im Wege eines „digital outreach“⁴⁸⁰ über die Hülle des Museums hinaus mit Nutzern zu kommunizieren.

In Deutschland war es vor allem das Frankfurter Städel Museum, das eine digitale Erweiterung mit dem Ziel begonnen hatte, seine Sammlungen nicht einfach nur abzubilden, sondern mittels digitalen Angeboten die Voraussetzungen für einen „qualifizierten Besuch“ zu schaffen.⁴⁸¹ Im Übrigen fanden sich in Deutschland lange Zeit nur punktuelle Aktivitäten, obwohl die Zugänglichmachung in Museen ausgestellter und in deren Depots befindlicher Werke im Wege online abrufbarer digitaler Scans unter dem Gesichtspunkt eines generellen „open access“ zu wissenschaftlichem Wissen auch für Objekte des kulturellen Erbes schon vor mehr als einem Jahrzehnt eingefordert worden war.⁴⁸² Inzwischen sind viele Häuser dabei, digitale Strategien zu entwickeln und umzusetzen. Das Thema der digitalen

478 Murphy (2012); Kelly (2013); kritisch zum Metropolitan Museum Pogrebin (2017).

479 www.europeana.eu/portal/de; zu den Anfängen Jeanneney (2006) und zur Einbeziehung auch der Kultureinrichtungen in das IWG Wirtz (2016) sowie Fischer/Wirtz (2016).

480 Scharf/Wunderlich (2014).

481 Hollein, zit. nach N.N., Museum 2.0 – „Digitales Schlendern“ durch die Kunstgeschichte, Monopol-Magazin v. 3.01.2014; www.monopol-magazin.de/digitales-schlendern-durch-die-kunstgeschichte; s. auch www.staedelmuseum.de/de/digitale-strategie.

482 European Cultural Heritage Online (2003/2015). s. auch die Berliner Erklärung über den offenen Zugang zu wissenschaftlichem Wissen, <https://openaccess.mpg>.

Aktivitäten von Museen ist inzwischen – wenn auch mit einiger Verspätung – auch von der Politik identifiziert worden. Erst Ende 2016 hatte der Bund Mittel für das von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz geleitete Projekt „Museum 4.0 – Digitale Strategien für das Museum der Zukunft“ bereitgestellt, in dem „innovative Anwendungsmöglichkeiten digitaler Technologien für Museumsarbeit in einem gemeinsamen virtuellen Raum entwickelt und erprobt werden“ sollen. Parallel hat die Stiftung Preußischer Kulturbesitz angekündigt, im Projekt „museum4punkt0“ gemeinsam mit fünf Museen digitale Strategien für das Museum der Zukunft zu entwickeln. Im September 2015 schließlich hatte die Landesstelle für die nicht-staatlichen Museen in Bayern ein auf fünf Jahre angelegtes Projekt gestartet, das die „digitalen Strategien“ der bayerischen Museen im Netz sowie den Einsatz digitaler Medien bei Kommunikation und Vermittlung in Sammlungen beziehungsweise Ausstellungen analysieren sollte.⁴⁸³

Ein zweites Augenmerk gilt der Einrichtung mehr oder minder umfassender Portale. 2017 hat die Kulturstaatsministerin Monika Grütters eine knappe Million Euro für den Ausbau des bestehenden Portals der Bildagentur der Stiftung Preußischer Kulturbesitz als nationale Vermarktungsplattform bewilligt, über die hochwertig digitalisierte Scans der Kulturschätze aller bedeutenden deutschen Museen, Bibliotheken und Archive zugänglich sein sollen. Dass das Bildangebot über eine Bildagentur – wenn auch diejenige eines Museums – für die Nutzer kostenpflichtig sein soll, wurde dabei ebenso wenig begründet wie das Verhältnis dieses geplanten Portals zu den anderen bereits existierenden Portalen, auf denen Bilder von Objekten des Kulturerbes bereitgehalten werden, wie digiCULT, das Bildarchiv Prometheus, die deutsche Webseite der Europeana und die Deutsche Digitale Bibliothek.⁴⁸⁴

de/Berliner-Erklärung, und zuletzt die Hamburger Note, ein von Rechtsexperten und Vertretern deutscher Kulturinstitutionen, die sich mit der Bewahrung von Kulturgut beschäftigen, verfasster Appell zur Beseitigung rechtlicher Hindernisse für eine umfassende Digitalisierung des kulturellen Erbes, http://hamburger-note.de/?page_id=2; zur Entwicklung Hahn (2013), S. 13 ff., 26 ff.

483 Jöbstl, idw v. 15.11.2016, <https://idw-online.de/de/news663279>; PE v. 08.02.2017, www.preussischer-kulturbesitz.de/pressemitteilung/news/2017/02/08/jahrespressekonferenz-2017.html; und www.museen-in-bayern.de/die-landesstelle/projekte/digitale-strategien.html.

484 www.digicult-verbund.de; www.prometheus-bildarchiv.de; www.europeana.eu/portal/de; www.deutsche-digitale-bibliothek.de.

Aber auch außerhalb dieser nicht immer koordinierten Projekte bleibt es einstweilen bei Einzelaktivitäten und Insellösungen einzelner Museen. Manche Museen „haben nicht mal eine Datenbank, nur wenige stellen ihre Bestände online, in den sozialen Medien aktiv ist nur eine Minderheit“.⁴⁸⁵ Wenn man hier das Vorhandensein einer übergreifenden, allgemeingültigen Strategie vermisst, so muss das freilich nicht notwendig ein Nachteil sein. Vielmehr dürfte es nicht die eine Patentlösung geben, die als Passepartout für jedes Museum erhalten könnte. Angesichts der Vielfalt der Museumslandschaft dürfte es in der Tat zielführender sein, Lösungen zu entwickeln, die auf das jeweilige Museum, seine Geschichte und seine Sammlungsobjekte wie auch seine jeweilige Zielgruppe zugeschnitten sind.

Zuvor aber bedarf es einer klaren Antwort auf die Frage, ob museale Bestände überhaupt nach außen sichtbar gemacht werden sollten und inwieweit Museen als Orte für digitale Anwendungen der Nutzer – vor allem also für digitale Fotografie mittels Kameras und Smartphones – nach innen geöffnet werden sollten.

Das Kunstmuseum – Tradition und Bildpolitiken für das 21. Jahrhundert

Lange Zeit sind diese Fragen nur vereinzelt gestellt worden. So taucht das Stichwort „Digitalisierung“ beispielsweise in der überblickhaften Zusammenstellung der Theorien des Museums von te Heesen aus dem Jahr 2012 im Index als Stichwort nicht auf. Auch der Münchner Kunsthistoriker Walter Grasskamp widmet in seinem 2016 erschienenen Buch „Das Kunstmuseum – Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion“ der Digitalisierungsproblematik nur einige wenige Seiten, ohne insoweit zu einem eindeutigen Ergebnis zu gelangen.⁴⁸⁶ Nur vereinzelt finden sich zu Teilaspekten vertiefende Abhandlungen, meist in älteren museumskundlichen Mitteilungen und Berichten.⁴⁸⁷ Immerhin hat der Deutsche Museumsbund seine Jahrestagung 2017 unter den Titel „digital. ökonomisch. Museen verändern sich“

485 Hagedorn-Saupe, zit. nach *N.N.*, *Museum 2.0 – „Digitales Schlendern“* durch die Kunstgeschichte, a.a.O. (s. Fn. 481); s. auch www.staedelmuseum.de/de/digitale-strategie.

486 Te Heesen (2012); Grasskamp (2016), S. 91–98.

487 Hahn (2013); Hagedorn-Saupe (2012) und (2008); Klimpel (2009); Pfennig (2009).

gestellt und das Thema Digitalisierung im Plenum wie auch in diversen seiner Fachgruppen erörtert. Dieses weitverbreitete allgemeine Theoriedefizit stellt eine merkwürdige Lücke und Leerstelle in der Museumskunde und Museumsforschung dar, auch wenn die aktuellen Fortschritte einiger engagierter Verfechter einer digitalen Öffnung durchaus zu vermerken sind. Diese Lücke ist umso erstaunlicher, als die Technologien zur digitalen Kommunikation auch den Museen schon seit längerer Zeit zur Verfügung stehen. So befasst sich in den USA eine jährlich stattfindende Konferenz bereits seit 1997 mit dem Thema „Museum und Netz“.⁴⁸⁸

Freilich lässt sich die Frage, inwieweit Museen zur Erfüllung der ihnen angestammten Aufgaben digitale Technologien einsetzen sollten, nicht ohne Blick auch auf die Finanzierbarkeit und mithin der Museumsarbeit zugrunde liegende ökonomische Geschäftsmodelle beantworten. Vor allem die aus Mitteln der öffentlichen Hand finanzierten Museen – und das ist in Deutschland der weit überwiegende Teil – haben infolge der Konsolidierungszwänge der öffentlichen Haushalte meist nur wenig verfügbare Mittel, die sie für kostenintensivere Projekte einsetzen können.⁴⁸⁹

Nicht darum soll es hier jedoch gehen, sondern um die Aufgabe der Museen, anhand der sich Antworten auf die Frage ableiten lassen, ob, und wenn ja in welchem Umfang, sich Museen auf digitale Angebote einlassen und diese offensiv nutzen sollten. Als Gedächtnisorganisationen obliegt – dies der Ausgangspunkt – Museen das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Zugänglichmachen materieller Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt. Dabei ist nicht ganz ohne Interesse, dass die deutsche Übersetzung des „to communicate“ mit „bekannt machen“ übersetzt ist, könnte man „bekannt machen“ doch weniger weitreichend verstehen als „zu kommunizieren“.⁴⁹⁰ Entscheidend ist aber nach beiden Fassungen der Umschreibung der Aufgaben von Museen, inwieweit und mit welchem Ziel vor allem Kunstmuseen sich zur zeitgemäßen Erfüllung ihrer Aufgaben

488 www.museumsandtheweb.com/conferences.

489 S. die Zahlen des Statistischen Bundesamtes zu Museen und Zahl der Besuche nach Arten und Trägerschaft, www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStat/BildungForschungKultur/Kultur/Tabellen/MuseenBesucheTraegerschaft.html. – Zur geplanten Studie „Benchmarks zur Museumsfinanzierung“ www.benchmark4you.com/home/cm/static-v2/finanzierung.html.

490 S. www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php zum einen und zum anderen <http://icom.museum/the-vision/museum-definition>.

der technologischen Möglichkeiten von Digitalisierung und Vernetzung bedienen sollen und dürfen.

Auf den ersten Blick scheint eine Antwort einfach: Museen sollten sich zur Erfüllung der ihnen obliegenden Aufgaben aller aktuell vorhandenen Technologien, also auch der Digitalisierung und Vernetzung, bedienen dürfen. Auf den zweiten Blick ist die Frage aber doch nicht ganz so einfach zu beantworten, wie es auf den ersten Blick erscheint. Denn der Einsatz digitaler Technologien wird – ähnlich wie Benjamin dies zuvor für den Einsatz der Reproduktionstechnologien in seinen Auswirkungen auf das Verständnis der Kunstwerke festgestellt hat⁴⁹¹ – den Charakter des Museums selbst verändern. So mag die Erlaubnis der Nutzung digitaler Geräte innerhalb des Museums durch Smartphones, Tablets, Selfie-Sticks u.a. zwar den medialen Gewohnheiten vor allem jugendlicher Nutzer entsprechen, dem Selbstverständnis des Museums als ein Ort der kontemplativen Betrachtung einzelner Kunstwerke läuft sie jedoch zuwider. Und wenn die Zugänglichmachung im Museum ausgestellt und in dessen Depot befindlicher Werke im Wege online abrufbarer digitaler Scans unter dem Gesichtspunkt eines generellen „open access“ zu wissenschaftlichem Wissen auch für Objekte des kulturellen Erbes eingefordert wird, so widerspricht sie doch zugleich der auratischen Singularität der im Museum ausgestellten Kunstwerke ebenso wie dem besonderen Raumerlebnis, das nur der konkrete Ausstellungs-, nicht aber der beliebige Betrachtungsort vor einem Bildschirm zu vermitteln vermag. Schließlich mag man befürchten, dass die Möglichkeit des Zugriffs von außerhalb des Museums auf Kunstwerke, die sich innerhalb des Museums befinden, die Möglichkeiten einschränkt, die Betrachter im Wege einer ausgesuchten Anordnung der Werke zu belehren.

Diesen divergierenden Ansichten entsprechend stehen sich in der Theorie wie in der Praxis Digitalisierungsevangelisten und Digitalisierungsapokalyptiker gegenüber.

Werden erstere in ihren theoretischen Ausführungen nicht müde, die Notwendigkeit des Einsatzes digitaler Technologien inner- wie außerhalb des Museums einzufordern, damit sich das Museum auch in Zukunft im Wettbewerb um Aufmerksamkeit in einem immer weiter ausdifferenzierten Medienumfeld als eigenständige Institution behaupten kann, sehen letztere gerade diese Eigenständigkeit des Museums durch den Einsatz di-

491 Benjamin (1937/1971-1989).

gitaler Mittel bedroht, geben die Museen auf diese Weise doch dasjenige auf, was sie traditionell charakterisiert. Unternehmen erstere in der Praxis alle Anstrengungen, Sammlungsbestände zu digitalisieren und sie dem Zugriff von außen zu öffnen und unter Einsatz digitaler Mittel eine neue Qualität des internen Museumsbesuchs zu schaffen, suchen letztere die Einmaligkeit der Museumssituation etwa durch Fotografierverbote zu erhalten oder – wie die Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museen – die Kontrolle über die Bilder unter Aufbietung des Urheberrechts so gut es geht zu sichern.⁴⁹²

Analysiert man die Argumentation derer, die sich gegen eine Digitalisierung aussprechen, genauer, so werden vor allem zwei Argumentationsstränge erkennbar.

Zum einen legitimiert sich die noch vergleichsweise junge Institution des bürgerlichen Kunstmuseums, das aus der kosmologischen Gesamtschau der früheren Kunst- und Wunderkammern hervorgegangen ist und sich einer Kategorisierung und Klassifizierung der realweltlichen Objekte zugewandt hat,⁴⁹³ vor allem dadurch, dass sie den Betrachter bildet, belehrt und in der Einübung des etablierten Kanons schult. Der freie, unkontrollierte externe Zugriff auf Digitalisate von Museumsobjekten muss danach als ein Verlust von Deutungshoheit über das einzelne Bild wie auch über die museale Auswahl und Anordnung des Kulturgutes erscheinen. Die nach diesem Verständnis Provokation des Vorgehens des Amsterdamer Rijksmuseums lag daher nicht allein in der Digitalisierung und Zugänglichmachung der Werke in Form hochauflösender Scans, sondern vor allem darin, dass die Betrachter explizit aufgefordert wurden, ihr eigener Kurator zu sein, und mehr noch, in die Kunstwerke einzudringen, sie aufzubrechen und zu verändern. Das läuft einem elitären Verständnis der Kunstbetrachtung zuwider, die sich in stiller Versenkung und Kontemplation vor dem ausgestellten Original vollzieht, als „einsamer Genuss des Kunstwerks“ in „Konzentration auf die Hochkunst“, kurz: in Form der „feierlichen Andacht vor dem Bild“.⁴⁹⁴ Da diese besondere Wahrneh-

492 OLG Stuttgart v. 31.5.2017, 4 U 204/16, GRUR 2017, 905 – Reiss-Engelhorn-Museen und bereits die Vorinstanz LG Stuttgart ZUM-RD 2017, 201; ebenso LG Berlin GRUR-RR 2016, 318; für ein urheberrechtliches Freibleiben der Abbildung gemeinfreier Werke jedoch AG Nürnberg ZUM-RD 2016, 615 und LG München I ZUM-RD 2016, 610.

493 te Heesen (2012); Pomyan (1988); v. Schlosser (1908).

494 te Heesen (2012), S. 58.

mungs- und Organisationsform des Museums durch den Einsatz digitaler Technologien bedroht gesehen wird, wird lamentiert, dass Museen – nach Sloterdijk „Schulen des Befremdens“⁴⁹⁵ – „mit den integrierten Medien den Spielraum solcher Begegnungen [nivellieren] und die Distanz ein[ebnen], die sich der unkommentierten Konfrontation erkenntnisfördernd öffnen kann.“ Immerhin wird zugestanden, dass die Erkenntnisförderung der unkommentierten Konfrontation eine entsprechende Vorbildung erfordert, „die bei jedem Besucher voraussetzen unvertretbar elitär wäre“. Folglich geben „im wachsenden medialen Dramatisierungsbedarf der Vermittlung die Objekte vor allem zu erkennen, wie wenig sie noch von selber zu erkennen geben“. Oder anders: Wer schon in den inzwischen weit verbreiteten Audio-Guides keine sinnvolle Nutzung der Technologie zur Verbesserung des Verständnisses der ausgestellten Kunstwerke sieht, sondern diese als „ein verstohlen regressives Glücksangebot“ der Museen an die Erwachsenen versteht, „denen sonst niemand mehr etwas vorliest“, der fühlt sich durch jede Art von Technologie ebenso gestört und herausgefordert wie derjenige, für den Museums-Selfies nichts anderes sind als eine optische Entsprechung zur „Verinselung unter den Kopfhörern“, bei der „die Museumshängung zur Hintergrundtapete für das *urbi et orbi* versandte Besuchsbekanntnis vor den *Greatest Hits* der Sammlung“ wird.⁴⁹⁶

Zum anderen, so der zweite Argumentationsstrang, legitimiert sich das Museum traditionellerweise durch den „Naturalismus der Gegenständlichkeit“,⁴⁹⁷ durch die Unmittelbarkeit des materiellen Kunstwerkes und des dieses umgebenden Ortes. Es handelt sich um die „selbstinduzierte Befremdung“, den „kultischen Rang“, den das Original „in der Moderne erhalten hat und immer noch genießt“,⁴⁹⁸ für den Walter Benjamin den Begriff der „Aura“ geprägt hat, als Kürzel für die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.⁴⁹⁹ Die Aura betraf und betrifft jedoch nicht allein das einzelne Kunstwerk, sondern hängt zugleich auch dem Raum an, in dem das Kunstwerk aufbewahrt ist. Die Ortsgebundenheit der

495 Sloterdijk (2007).

496 Grasskamp (2016), S. 96 f. und in Anknüpfung an Vahland, Der Tiger lebt, SZ v. 27./28.9.2014.

497 Schlögel, Ende der Ausstellung, SZ v. 26.8.2014, zit. nach Grasskamp (2016), S. 96.

498 Grasskamp (2016), S. 96.

499 Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie (1931); in Gesammelte Schriften, Band II, 1977, S. 378.

Sammlungen war durchaus nicht nur historisch bedingt, sondern zugleich gewollt, vergrößerte sie doch die Aura jedes einzelnen, jeweils für sich einzigartigen, entfernten Kunstwerks, zu dem sich der Kunstliebhaber auf eine Pilgerreise begeben musste, wollte er es betrachten.⁵⁰⁰ Auf den heutigen Punkt gebracht, lautet dieser Einwand also wie folgt: Nur das Einzigartige des Kunstwerkes und des diesen umgebenden Museums vermag den Attraktionswert des Kunstwerks zu erhalten und gegebenenfalls sogar noch zu erhöhen. Und selbst wenn man davon ausgehen wollte, dass die Attraktion gerade für jüngere Besucher heute weniger vom statischen Objekt als vielmehr vom prozesshaften Erleben ausgeht, könnte gerade der fehlende digitale Zugriff von außen und das Verbot der Anfertigung von Fotografien im Innern den Eventcharakter des Museumsbesuchs verbürgen.

Die Erweiterung des Museums um technologische Präsentationsmittel – so zusammenfassend wiederum Grasskamp – „mag die Vermittlungsarbeit optimieren“, sie „liquidiert aber das Gründungsvertrauen, das man einst in das Sammeln von Objekten setzte, von denen man glaubte, dass sie sich in der unmittelbaren Anschauung erschließen würden. Gibt man diese Überzeugung auf“, so die Befürchtung von Grasskamp, „gibt man auch einen beträchtlichen Teil des Legitimationspotentials des Museums auf.“⁵⁰¹

Dennoch sprechen eine Reihe guter und vermutlich die besseren Gründe für eine Digitalisierung der Kunstmuseen. Ist man sich nämlich erst einmal der historisch bedingten und mithin kontingenten Art und Weise bewusst geworden, in der sich die Betrachter den in einem Museum gesammelten und ausgestellten Artefakten nähern, wird deutlich, dass das Festhalten an der Tradition der Erziehung, Belehrung und des Einübens eines festen Bildungskanons keine unumstößliche Notwendigkeit ist. Um elitären Kunstgenuss kann es in Zeiten einer egalitären Massengesellschaft ohnehin nicht mehr gehen, sind die Museen für ihre Legitimation auf den Zustrom von Besuchermassen doch geradezu angewiesen. Weiterhin ist nicht zu vergessen, dass Kunstvermittlung auch und gerade in der Vergangenheit nur für ganz wenige Spezialisten und Connaisseurs vor den Kunstwerken selbst stattgefunden hat und dass sie für die große Mehrheit der Kunstinteressierten einschließlich der Kunsthistoriker im Wesentlichen jedoch über Reproduktionen erfolgt ist.⁵⁰² Zugleich lässt sich bei der Beant-

500 S. näher Kapitel 16.

501 Grasskamp (2016), S. 96.

502 Ullrich (2009); Griffiths (2016).

wortung der Frage nach der Besucherentwicklung auch historisch darauf verweisen, dass der Erfolg der Kunstbildbände – jener Vorläufer einer visuellen Entortung im Museum ausgestellter Kunstwerke, infolge von Malraux‘ imaginärem Museum⁵⁰³ – die Besucherzahlen nicht vermindert, sondern im Gegenteil zu einem regelrechten Popularitätsschub der Museen geführt hat. Zugleich lehrt der Blick auf die Internetökonomie, in der sich die nachwachsende Generation jugendlicher Museumsbesucher bewegt, dass die Wettbewerber der Museen im Kampf um die angesichts des gesteigerten Angebots immer knappere Ressource Aufmerksamkeit – im vorliegenden Fall also die konkurrierenden aufmerksamkeits- wie zeitintensiven Informations- und Unterhaltungsangebote – nur vom oft benannten „Klick“ entfernt sind. Zwar wird es auch in Zukunft in der Gesellschaft beziehungsweise den Gesellschaften zentrale kulturelle Bezugspunkte geben, an denen sich das Bedürfnis nach individueller Identität und kollektiver Zusammengehörigkeit kristallisiert. Dennoch bedarf die Aufrechterhaltung der Bekanntheit selbst von Spitzenwerken der Kunst im Bewusstsein der jüngeren Generation zunehmend größerer Vermittlungsanstrengungen, die sich nur bei Erreichen einer zunehmend größeren Zahl potenzieller Betrachter als erfolgreich erweisen werden. Nicht zuletzt zeigen wahrnehmungs- und erinnerungspsychologische Studien, dass Besucher, die in Museen fotografieren, ein nachhaltigeres Erinnerungserlebnis zurückbehalten als Personen, die dies nicht tun.⁵⁰⁴

Angesichts dessen spricht vieles dafür, dass Museen die ihnen zukommenden Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Erforschens und eben auch des Präsentierens und Kommunizierens mit allen zur Verfügung stehenden technologischen, will sagen eben auch digitalen Mitteln erfüllen und erfüllen können sollen. Damit würden die Museen zugleich den gewandelten Erlebniserwartungen jüngerer Besuchergenerationen entgegenkommen und sich als Institution so auch künftig den Zustrom von Besuchern sichern. Der traditionelle Bildungsauftrag muss dabei nicht notwendig aufgegeben werden. Auch ein digitales Angebot lässt sich im Sinne der Intentionen der Museen strukturieren. Oder anders formuliert: Die virtualisierte Sichtbar- und Zugänglichmachung der Museumsbestände von außen führt nicht notwendig zu dem von ihren Gegnern befürchteten Bedeutungsverlust der materiellen Sammlungsobjekte. Ganz im Gegenteil. Angesichts ei-

503 Malraux (1947); Grasskamp (2014).

504 Diehl/Zauberman/Barasch (2016).

nes schwindenden allgemeinverbindlichen Bildungskanons und im Kampf um die begrenzte Ressource Aufmerksamkeit werden die Bilder ohne virtuelle mediale Vermittlung zum einen schon bald chancenlos untergehen. Zum anderen wächst den Museen durch die virtuelle Zirkulation ihrer Bestände eine weitere Bedeutung zu, die die einzigartige, nur vor Ort erfahrbare Atmosphäre der singulären Materialität von Sammlungsgegenständen ergänzt und gerade zu ihr hinführt, anstatt von ihr wegzuführen.

Juristische Fesseln

Diese museologischen Überlegungen leiten zu der Frage über, ob Museen denn auch rechtlich dürfen, was sie im Rahmen der Erfüllung ihrer angestammten Aufgaben tun sollten und was ihnen technologisch – immer vorausgesetzt, es ist auch finanzierbar – möglich ist.

Juristisch stoßen Museen jedoch sehr rasch an die Grenzen dessen, was sie ohne zeit- und geldraubende Lizenzierung durchführen dürfen.⁵⁰⁵ Ohne die Einholung entsprechender Nutzungserlaubnisse können Museen beim Einsatz digitaler Technologien die ihnen angestammten Aufgaben gegenwärtig nur zu einem kleinen Teil mit digitalen Mitteln wahrnehmen. Der weitaus größere Teil – insbesondere die Zugänglichmachung über das Netz – ist dagegen momentan nur zulässig, wenn die Museen zuvor für jedes einzelne Werk die Zustimmung des jeweiligen Urhebers beziehungsweise von dessen Erben eingeholt haben. Letzteres erweist sich in der Praxis angesichts der Vielzahl von Sammlungsgegenständen jedoch nicht als gangbarer Weg.

– Urheberrecht de lege lata: EU-Recht

Problematisch ist hier zunächst, dass der Spielraum, innerhalb dessen sich Mitgliedstaaten der EU bewegen können, vom europäischen Gesetzgeber in der Informationsgesellschaften-Richtlinie (InfoSoc-Richtlinie) aus dem Jahr 2001 vorgegeben ist. Diese zielt in Bezug auf die Museen in zwei

505 Dreier/Fischer (2018); dies. (2016); Dreier/Euler (2015); Dreier/Euler/Fischer/van Raay (2012); Hagedorn-Saupe (2012); Garbers-v.Boehm (2011); Euler (2011); Pfennig (2009); zur Lage in den USA College Art Association (2015), und allgemein Benhamou (2016).

Richtungen: Zum einen sollen Mitgliedstaaten vorsehen dürfen, dass Museen „bestimmte Vervielfältigungshandlungen“ vornehmen können, die „keinen unmittelbaren oder mittelbaren wirtschaftlichen oder kommerziellen Zweck verfolgen“, und zum anderen sollen Museen „die öffentliche Ausstellung ... von künstlerischen Werken in dem zur Förderung der betreffenden Veranstaltung erforderlichen Ausmaß unter Ausschluss jeglicher anderer kommerzieller Nutzung“ bewerben dürfen. Schließlich dürfen auch Museen ebenso wie Bibliotheken Werke, „für einzelne Mitglieder der Öffentlichkeit zu Zwecken der Forschung und privater Studien auf eigens hierfür eingerichteten Terminals in den [eigenen] Räumlichkeiten“ zugänglich machen, sofern „keine Regelungen über Verkauf und Lizenzen gelten“.⁵⁰⁶ Eine Zugänglichmachung digitalisierter Bestände im Netz hingegen ist danach ohne Lizenzierung im Einzelfall nicht zulässig.

Eine nachhaltige öffentliche Zugänglichmachung von Bestandsdokumentationen bedarf daher in jedem Einzelfall der Lizenzierung durch den betroffenen Rechteinhaber, sofern eine Nutzung nicht ausnahmsweise bei verwaisten Werken – also bei Werken, deren Urheber trotz umfänglicher Suche unbekannt oder unauffindbar ist – in Betracht kommt beziehungsweise die Rechte bei vergriffenen Werken nicht über eine Verwertungsgesellschaft erworben werden können. Die Zahl von Werken, die bislang nach der vom Gesetz vorgeschriebenen umfänglichen Suche den Status als verwaistes Werk erlangt haben, ist jedoch vergleichsweise gering.⁵⁰⁷ Eine

506 Art. 5 (2) (c), 5 (3) (j) und Art. 5 (3) (n) Richtlinie 2001/29/EG zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft, ABl. EU L 167 v. 22.6.2001, S. 10. – Zur Erlaubnis, in den Räumen der Museen elektronische Leseplätze einzurichten s. EuGH Rs. C-117/13, GRUR 2014, 1078 – *Eugen Ulmer* (einschließlich Annex-Kompetenz zur Vervielfältigung; Lizenzangebote setzen die Schranke nicht außer Kraft) sowie nachfolgend BGH GRUR 2015, 1101 – *Elektronische Leseplätze II* (auch USB-Anschlüsse erlaubt).

507 EU-Richtlinie 2012/28/EU v. 25.10.2012 über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke, ABl. L 299 v. 27.10.2012, S. 5 ff., im deutschen Recht umgesetzt in den §§ 61 ff. UrhG. Zur Zahl registrierter verwaister Werke s. die Orphan Works Database beim European Union Intellectual Property Office (EUIPO), <https://euipo.europa.eu/orphanworks>. – Zu vergriffenen Werken s. §§ 51 f. VGG; nach der Entscheidung EuGH C-301/15 – *Soulier und Doke* ist die EU-Rechtskonformität dieser Regelung jedoch fraglich. Zum entsprechenden Nachbesserungsversuch der Kommission s. Art. 7 des Vorschlags für eine Richtlinie „Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt“, Dok. KOM(2016) 593 endg. v. 14.9.2016.

flächendeckende Zugänglichmachung digitalisierter Werke lässt sich damit jedenfalls nicht bewerkstelligen.

– *Urheberrecht de lege lata: deutsches Recht*

Im deutschen Recht ist der Gesetzgeber im Rahmen des Urheberrechts-Wissensgesellschafts-Gesetzes (UrhWissG) den Bedürfnissen der Museen, so gut es im europäischen Rahmen geht, ein wenig entgegengekommen und hat zumindest zwei zuvor bestehende Beschränkungen beseitigt.⁵⁰⁸ Zum einen dürfen Museen fortan Werke „aus ihrem Bestand oder ihrer Ausstellung für Zwecke der Zugänglichmachung, der Indexierung, Katalogisierung, Erhaltung und Restaurierung“ auch „mehrfach und mit technisch bedingten Änderungen“ vervielfältigen. Damit soll es den Museen ermöglicht werden, ihre Bestände dauerhaft auch in elektronischer Form zu sichern und zu archivieren. Bereits zuvor war zwar die 1965 ursprüngliche Begrenzung zulässiger Archive als „Verzeichnisse“ gestrichen worden, nach der dazugehörigen Gesetzesbegründung sollten Archivkopien damit jedoch lediglich in Form von „digitalen Offline-Medien wie CD-ROM“ erlaubt sein.⁵⁰⁹ Zum anderen ist die Benutzung solcher Archivkopien jetzt nicht mehr auf den internen Gebrauch beschränkt.⁵¹⁰ Die Terminal-Nutzung, also die Zugänglichmachung von Werken aus dem jeweiligen Bestand in den Räumen des Museums für die Besucher zu deren Forschung oder privaten Studien, war auch vor dem UrhWissG bereits im Gesetz enthalten gewesen. Sie hat durch die jetzt vorgesehenen starren Grenzen des zulässigen Umfangs allerdings eine gegenüber früher etwas eingeschränkte Fassung erfahren.⁵¹¹

Wie schon zuvor bleibt die Neuregelung allerdings auf Museen beschränkt, „die keine unmittelbaren oder mittelbaren kommerziellen Zwecke verfolgen“. Die gesetzliche Erlaubnis gilt mithin nicht, „wenn Einrichtungen zu kommerziellen Zwecken handeln, also mit ihrer Tätigkeit Ge-

508 BGBl. 2017 I, S. 3346.

509 § 60 f Abs. 1 i.V.m. § 60 e Abs. 1 UrhG und zuvor §§ 53 Abs. 2 Satz 1 Nr. 2 und Satz 2 Nr. 3 sowie 58 Abs. 2 UrhG a.F. (zur Beschränkung auf digitale offline-Medien s. BT-Drucks. 15/38, S. 22.

510 § 60 f Abs. 2 und dazu die Gesetzesbegründung, BT-Drucks. 18/12329, S. 45.

511 § 60 f I i.V.m. § 60 e Abs. 4 (beschränkt auf bis zu 10% eines Werkes sowie einzelne Abbildungen sowie Beiträge aus einer Fachzeitschrift, nicht hingegen aus sonstigen Zeitschriften und Tageszeitungen).

winn erzielen wollen. Sie gilt hingegen, solange bloß Entgelte verlangt werden, die die Verwaltungskosten der Tätigkeit decken“.⁵¹²

Die Nutzungshandlungen sind mit Ausnahme der Vervielfältigungshandlungen zum Zweck der Indexierung, Katalogisierung, Erhaltung und Restaurierung jetzt sämtlich vergütungspflichtig und vorbehaltlich der schon bisher bestehenden Sonderregelung für Terminals vertragsfest ausgestaltet.⁵¹³ Gegenüber der vorherigen Rechtslage stellt dies aus der Sicht der Museen insoweit eine kleine Einschränkung dar, als auch für die Erstellung einer Ausstellungsbroschüre mit zeitlichem Bezug zu einer Ausstellung nun eine Vergütung zu zahlen ist. Regelungstechnisch freilich erscheint die Neuregelung angesichts der Aufsplitterung der die Museen betreffenden Vorschriften und den Verweis auf die Regelungen für Bibliotheken, sind diese doch mit teilweise anderen Fallkonstellationen konfrontiert als Museen, als wenig glücklich.

Ohne Einzellizenzierung unzulässig ist dagegen nach wie vor die öffentliche Zugänglichmachung von Bestandsdokumentationen. Auch wenn der Bundesrat deren Zulässigkeit mehrfach angemahnt hat,⁵¹⁴ wird sich hieran vorbehaltlich einer Änderung des europäischen Rechts jedoch nichts ändern. Das UrhWissG gestattet nicht einmal, dass Museen die Informationen zur Bewerbung von Ausstellungen, die sie über das Internet öffentlich zugänglich machen dürfen, nach Ende der jeweiligen Ausstellung weiter digital öffentlich zugänglich machen.⁵¹⁵

Eine andere Frage geht dahin, ob Museen nach den Informationsfreiheitsgesetzen (IFGs) des Bundes und der Länder sowie nach dem Informationsweiterverwendungsgesetz (IWG) umgekehrt verpflichtet sind, ihre Bestände auf Anforderung von Nachfragern oder gar aus eigenem Antrieb zu digitalisieren. Auch wenn Museen nach der Novellierung des IWG in dessen Anwendungsbereich inzwischen grundsätzlich einbezogen sind, wird man diese Frage wohl verneinen können. Zum einen besteht eine weitgehende Bereichsausnahme für Urheberrechte Dritter, zu denen selbst

512 § 60 f Abs. 1 UrhG. – Begründung, BT-Drucks. 18/12329, S. 44.

513 § 60 h Abs. 1 und 2 UrhG und § 60 g UrhG.

514 BR-Drucks. 565/16 (Beschluss) v. 16.12.2016, Ziff. 29; BR-Drucks. 312/17 (Beschluss) v. 12.5.2017, Ziff. 4 b.

515 Zur online-Bewerbung s. § 58 Abs. 1 UrhG und zur Lizenzierungspflicht einer Archivierung dieser Bewerbungen BGH v. 05.10.2010, I ZR 127/09, GRUR 2011, 415 – Kunstausstellung im Online-Archiv, verfassungsrechtlich nicht beanstandet von BVerfG Beschluss v. 17.11.2011, 1 BvR 1145/11, GRUR 2012, 389. – Zum Desiderat des Bundesrates s. BT-Drucks. 18/12329, S. 54.

solche Rechte an Abbildungen zählen, an denen die Museen lediglich Nutzungsrechte innehaben.⁵¹⁶ Zum anderen enthalten auch die IFGs Beschränkungen, „soweit“ Urheberrechte entgegenstehen. Eine Verpflichtung zur Digitalisierung wird sich aus den IFGs ohnehin nicht ableiten lassen.⁵¹⁷

– *Urheberrecht de lege ferenda*

Um die Ausgangslage nochmals zusammenzufassen: Grundsätzlich müssen die Museen für Handlungen, die sie mit dem Ziel der digitalen Sichtbarkeit ihrer urheber- oder designrechtlich geschützten Sammlungsgegenstände unternehmen, von jedem einzelnen Urheber, Designer oder von deren Erben oder Rechtsnachfolgern entsprechende Lizenzen erwerben. Das ist mitunter sehr aufwändig und oft nicht erfolgreich. Auch die erwähnte Regelung, nach der verwaiste Werke – also Werke, deren Urheber trotz umfänglicher Suche unbekannt oder unauffindbar ist – auch ohne explizite Zustimmung genutzt werden können, hilft nicht wirklich weiter. Einen Teil der Rechte, vor allem an Werken der bildenden Kunst, können sich Museen immerhin von der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst einräumen lassen, die diese Rechte für diejenigen Urheber wahrnimmt, die sie ihr zur treuhänderischen Wahrnehmung überlassen haben. Dazu zählen zwar Reproduktions- wie Online-Rechte, doch lassen sich nicht alle Künstler durch die VG-Bild-Kunst vertreten.⁵¹⁸ Vor allem aber sind die Reproduktionsfotos weitgehend nicht mit dabei. Das führt aufgrund der Überlappung vom Recht am abgebildeten Gegenstand und dem Recht an der Abbildung häufig dazu, dass zwar die Rechte am abgebildeten geschützten Werk, nicht aber die Rechte zugleich auch an der Abbildung von der VG Bild-Kunst erworben werden können.

Was also ist angesichts dessen rechtspolitisch geboten? Mit welchen Erweiterungen ihres Handlungsspielraumes in Bezug auf den Einsatz digita-

516 Wirtz (2017), S. 165, unter Berufung auf EG 9 der Richtlinie 2013/37/EU; Fischer/Wirtz (2016), S. 165, 182 ff.

517 § 11 Abs. 1 IFG sieht lediglich eine Sollensvorschrift zur Erstellung von Verzeichnissen bereits vorhandener Informationen vor, die nach § 11 Abs. 3 IFG in elektronischer Form zugänglich gemacht werden sollen.

518 Die VG Bild-Kunst bietet, wenn auch keine Gesamtliste, so immerhin eine automatisierte Künstlersuche an; www.bildkunst.de/service/kuenstlersuche.html.

ler Mittel können Museen zur Erfüllung der ihnen obliegenden Aufgaben rechnen?

Auf Ebene der EU schlägt die Kommission in Artikel 5 ihres aktuell diskutierten Richtlinienvorschlags vor, dass Mitgliedstaaten in ihrem nationalen Recht zum „Erhalt des Kulturerbes“ verpflichtend eine Ausnahme vom ausschließlichen Vervielfältigungsrecht bereithalten. Danach soll es den Einrichtungen des Kulturerbes – zu denen auch die Museen zählen – gestattet sein, „Werke und sonstige Schutzgegenstände, die sich dauerhaft in ihren Sammlungen befinden, unabhängig vom Format oder Medium, für den Zweck des Erhalts dieser Werke oder sonstiger Gegenstände in dem für diesen Erhalt notwendigen Umfang zu vervielfältigen“.⁵¹⁹ Das geht jedoch in zweierlei Hinsicht nicht weit genug.

Zum einen lässt die Beschränkung auf den Zweck des „Erhalts“ – mit der weiteren Beschränkung auf den für den Erhalt „notwendigen Umfang“ – eine Vervielfältigung nur in dem Umfang zu, in dem ohne analoge oder digitale Vervielfältigung der Erhalt gefährdet wäre. Daran ändert auch nichts, dass im Zuge der Beratungen die weitere Beschränkung auf den „alleinigen“ Zweck gestrichen wurde, ist in Erwägungsgrund 20 der Fassung vom Mai 2018 doch explizit klargestellt worden, dass Vervielfältigungshandlungen, die von den Gedächtnisinstitutionen zu anderen Zwecken als dem Zweck der Erhaltung vorgenommen werden, auch weiterhin der Zustimmung der Rechteinhaber bedürfen sollen, soweit keine Schrankenbestimmungen eingreifen. Das aber führt zum vorbestehenden Rechtsrahmen zurück, der überdies nicht einmal für alle Mitgliedstaaten für verbindlich erklärt worden ist. Immerhin dürfen solche, dem Erhalt dienende Kopien „zu jedem Zeitpunkt in der Lebensdauer eines Werkes“ angefertigt werden. Da kein Werkexemplar ewig Bestand hat, lässt sich das durchaus dahin gehend interpretieren, dass vorsorglich digitale Kopien aller Sammlungsgegenstände angefertigt werden dürfen. Für eine solcherart weitergehende Auslegung spricht immerhin, dass die jetzt vorgeschlagene neue Regelung bei engerer Lesart in ihrem Umfang hinter der bisherigen Regelung von Art. 5 (2) (c) der InfoSoc-Richtlinie zurückbliebe. Es würde also eine weiterreichende optionale durch eine engere verpflichtende Vorschrift ersetzt. Das wäre kein Fort-, sondern vielmehr ein Rückschritt, es sei denn, den Mitgliedstaaten bliebe die optionale weitere Regelung der Info-

519 Art. 5 und 2 (3) des Vorschlags für eine Richtlinie „Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt“, Dok. KOM(2016) 593 endg. v. 14.9.2016, im Wesentlichen wortgleich mit der Fassung v. 25.5.2018.

Soc-Richtlinie auch weiterhin erhalten. Dafür würde immerhin sprechen, dass die neue Regelung nach den Erläuterungen zum Richtlinienvorschlag die Vorschriften der InfoSoc-Richtlinie „ergänzt“. ⁵²⁰ Dem Ziel der Harmonisierung wäre durch eine derartige Parallelität freilich wenig gedient.

Zum anderen ist die vorgeschlagene Neuregelung nicht so mutig zu erlauben, dass die digitalisierten Sammlungsbestände auch über die bisher zulässigen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Terminals innerhalb des Museums hinaus öffentlich über das Internet zugänglich gemacht werden dürfen. Sollte die Regelung, so wie vorgeschlagen, Gesetz werden, führte das zu einer nur begrenzten Sichtbarkeit des kulturellen Erbes. Im Netz verfügbar wären im Wesentlichen nur Sammlungsobjekte, die entweder keinen Urheberrechtsschutz genießen oder deren Urheberrechtsschutz bereits abgelaufen ist.

Angesichts dessen hilft es wenig, wenn der Deutsche Bundesrat den entscheidenden Schritt weitergehen und die Vermittlung des kulturellen Erbes auch im Netz mit der Begründung für zulässig erklären will, es sei die öffentliche Zugänglichmachung von Museumsbeständen „zwingend erforderlich, da nationale Portale, wie die Deutsche Digitale Bibliothek und das Archivportal-D, sowie europäische Portale, wie die Europeana oder das ‚Archives Portal Europe‘, Inhalte nicht nur zum Zweck der Kulturvermittlung, sondern gerade auch zum Zweck der wissenschaftlichen Auswertung bereitstellen und sich zu einer umfassenden und allgemein zugänglichen Quelle des Wissens über das kulturelle Erbe Europas weiterentwickeln sollen.“ Offenbar haben sich Vertreter der deutschen Delegation bei den Verhandlungen in Brüssel nicht entsprechend durchsetzen können, um „Museen eine gesetzliche Erlaubnis einzuräumen, ihre Bestände über das Internet öffentlich zugänglich zu machen, um dadurch einer breiten Öffentlichkeit besseren Zugang zu urheberrechtlich geschützten Kulturgütern im Bestand der Museen zu ermöglichen.“ ⁵²¹ Gravierende Nachteile für die Rechteinhaber stehen nicht zu befürchten. Denn eine derartige Nachnutzung durch die Museen greift weder in die Primärverwertung der Museumsgegenstände noch in die der diese abbildenden Fotografien ein. Das Argument, den Fotografen werde dadurch gerade der Markt der Verwertung der abbildenden Fotografien genommen, erweist sich letztlich als Zirkelschluss. Denn ob den Fotografen diese Verwertungsmöglichkeit als

520 Ebda., S. 4, Text zur dortigen Fn. 8.

521 BR-Drucks. 565/16 (Beschluss) v. 16.12.16, Ziff. 27 und 28, sowie erneut BR-Drucks. 312/17 (B), Ziff. 4.

solche zur wirtschaftlichen Auswertung zugewiesen sein soll, ist überhaupt erst die Frage. Hinzu kommt bezüglich der bislang an Fotografien möglicherweise bestehenden Rechte schließlich noch das praktische Argument, dass der Lizenzierungsweg hier insofern regelmäßig verschlossen ist, weil die für die Nutzungsrechte an den abgebildeten Objekten in Teilen zuständige Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst die Rechte der Reproduktionsfotografen regelmäßig gerade nicht wahrnimmt, so dass eine Einzellizenzierung, wenn überhaupt, so nur mit unzumutbarem Aufwand vorgenommen werden könnte.

– *Ermöglichung der digitalen Sichtbarkeit: Ein Gesetzesvorschlag*

Wie ließe sich nun auch die Online-Zugänglichmachung urheberrechtlich geschützter Werke gesetzestechnisch bewerkstelligen?

Zu diesem Zweck haben der Verfasser und eine Mitarbeiterin im Rahmen einer Anhörung des Ausschusses für Kultur und Medien im Landtag Nordrhein-Westfalen im April 2016 den nachfolgend wiedergegebenen Vorschlag zur Änderung des europäischen wie des deutschen Rechts unterbreitet.⁵²²

Die Änderung auf europäischer Ebene könnte an Art. 5 (3) (j) der Info-Soc-Richtlinie ansetzen und wie folgt lauten (Änderungen kursiv):

Art. 5 (3) (j) der Richtlinie 29/2001/EG n.F.

- (3) Die Mitgliedstaaten können in den folgenden Fällen Ausnahmen oder Beschränkungen in Bezug auf die in den Artikeln 2 und 3 vorgesehenen Rechte vorsehen:
- (j) für die Nutzung zum Zwecke der Werbung für die öffentliche Ausstellung oder den öffentlichen Verkauf von künstlerischen Werken *und Lichtbildwerken* in dem zur Förderung der betreffenden Veranstaltung erforderlichen Ausmaß unter Ausschluss jeglicher anderer kommerzieller Nutzung *sowie zum Zwecke der Dokumentation von Sammlungsbeständen, sofern über technische Beschränkungen sichergestellt ist, dass über die Belegfunktion hinaus rechtlich unzulässige Werkwiedergaben ausgeschlossen werden.*

522 Dreier/Fischer (2016).

Der Vorschlag zur entsprechenden Änderung des deutschen Rechts bezog sich noch auf die Fassung des UrhG vor Inkrafttreten des UrhWissG (Änderungen erneut kursiv):

§ 58 – Werke in Ausstellungen, öffentlichem Verkauf und öffentlich zugänglichen Einrichtungen a.F.

- (1) Zulässig ist die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung von öffentlich ausgestellten oder zur öffentlichen Ausstellung oder zum öffentlichen Verkauf bestimmten Werken der bildenden Künste und Lichtbildwerken durch den Veranstalter zur Werbung oder zur Dokumentation, soweit dies zur Förderung *oder zur Dokumentation* der Veranstaltung erforderlich ist.
- (2) Zulässig ist ferner die Vervielfältigung und Verbreitung der in Absatz 1 genannten Werke in Verzeichnissen, die von öffentlich zugänglichen Bibliotheken, Bildungseinrichtungen oder Museen in inhaltlichem und zeitlichem Zusammenhang mit einer Ausstellung oder zur Dokumentation von Beständen herausgegeben werden und mit denen kein eigenständiger Erwerbszweck verfolgt wird.
- (3) *Zulässig ist ferner die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung von Werken der bildenden und der angewandten Künste und Lichtbildwerken zur Dokumentation von Sammlungsbeständen, sofern über technische Beschränkungen sichergestellt ist, dass über die Belegfunktion hinaus rechtlich unzulässige Werkwiedergaben ausgeschlossen werden.*

Nach Inkrafttreten des UrhWissG sollte die zunächst als § 58 Abs. 3 vorgeschlagene Regelung in § 60 f UrhG als deren Abs. 3 eingestellt werden.

Der am Ende angefügte Hinweis auf die technischen Beschränkungen, die sicherstellen, dass „über die Belegfunktion hinaus rechtlich unzulässige Werkwiedergaben ausgeschlossen“ sein müssen, hat seinen Grund darin, dass jede Beschränkung urheberrechtlicher Ausschließlichkeitsrechte nach internationalem und europäischem Recht den Vorgaben des sog. Drei-Stufen-Tests genügen muss. Danach sind urheberrechtliche Schranken auf bestimmte Sonderfälle zu beschränken und es dürfen die normale Verwertung nicht beeinträchtigt und die berechtigten Interessen des Rechtsinhabers nicht ungebührlich verletzt werden. Angesichts dessen ist bei der digitalen Dokumentation und Online-Zugänglichmachung von Sammlungsbeständen über technische Beschränkungen sicherzustellen, dass die Primärverwertung der Rechte an den Sammlungsgegenständen

durch die Urheber und Rechteinhaber nicht durch Nutzungen, die der Schranke unterfallen, über Gebühr beeinträchtigt werden.⁵²³

– *Das Problem des Leistungsschutzes für nicht-originale Lichtbilder*

Mit einem zusätzlichen Problem haben schließlich Institutionen zu kämpfen, die nicht eigene Bestände digital zugänglich machen wollen, sondern die, wie etwa Europeana oder die Deutsche Digitale Bibliothek, lediglich als Plattform oder Portal für die Zugänglichmachung dienen und dazu auf fremde Reproduktionen von Sammlungsbeständen zurückgreifen. Selbst wenn an den Objekten der Sammlung kein Urheberrechtsschutz mehr besteht, gewährt das Urheberrecht doch eigenständige Rechte an den Abbildungen dieser Objekte, sei es bei hinreichender schöpferischer Gestaltung als Lichtbildwerke, sei es bei fehlender Schöpfungshöhe als nichtschöpferische einfache Lichtbilder.⁵²⁴ Das hat zur Folge, dass Rechte an Abbildungen von Objekten bestehen und zu beachten sind, die ihrerseits selbst gemeinfrei sind. Das mag bei künstlerisch inszenierten Abbildungen von Skulpturen und Plastiken gerechtfertigt sein und auch bei Assemblages und Environments noch angehen. Problematisch ist es jedoch für die einfache Reproduktionsfotografie. Hier besteht die Gefahr, dass ein Objekt, das nie einen Schutz nach dem Urheber- oder Designrecht genoss oder dessen Schutz längst abgelaufen ist, wegen des an seiner möglichst detailgenauen Abbildung bestehenden Rechts nicht ohne Zustimmung des Fotografen gezeigt werden kann.

Nun hat zwar der BGH dieses europarechtlich ohnehin nicht harmonisierte und nur zögerlich anerkannte Leistungsschutzrecht – wie in Kapitel 9 bereits ausgeführt – für nichtschöpferische einfache Lichtbilder des § 72 UrhG nicht auch auf solche Lichtbilder erstreckt, „die sich lediglich als bloße Vervielfältigung anderer Lichtbilder (oder ähnlich hergestellter Erzeugnisse) darstellen“. Um den Schutz des § 72 UrhG zu erlangen, bedarf es insoweit zumindest eines „Mindestmaß[es] an – zwar nicht schöpferischer, aber doch – persönlicher geistiger Leistung“.⁵²⁵

523 Art. 13 TRIPS; Art. 10 WCT; Art. 16 (2) WPPT und Art. 5 (5) InfoSoc-Richtlinie 2001/29/EG. – Ebenso auch Deutscher Museumsbund (2012).

524 § 2 Abs. 1 Nr. 5 und § 72 UrhG.

525 BGH v. 08.11.1989, I ZR 14/88, GRUR 1990, 669, 673 – Bibelreproduktion (kein Schutz für Foto einer Reproduktion eines gemeinfreien Werkes);

Aus der Sicht der Zirkulationsfähigkeit von Bildern gefährlich überdehnt wird der Schutz nach § 72 UrhG jedoch dann, wenn nicht eine geistige, sondern – in Anlehnung an die kaufmännisch-organisatorischen Leistungsschutzrechte – eine handwerkliche, technische oder gar Investitionsleistung als schutzbegründend erachtet wird.⁵²⁶ Der Unterschied besteht darin, dass mit dem Abstellen auf die geistige Aktivität des Fotografen auf die Fotografie als Ergebnis abgestellt wird, wohingegen ein Abstellen auf den bloßen Investitionsaufwand bereits die vor der Aufnahme erbrachten Kosten für das Entstehen des Schutzes als Lichtbild gem. § 72 UrhG ausreichen lässt. Auch darauf ist in Kapitel 9 bereits hingewiesen worden. Da derartige Rechte zunächst beim Reproduktionsfotografen entstehen, wird diese Rechtslage für Museen jedenfalls dann zum Problem, wenn die Fotografien ihrer Bestände nicht von angestellten Fotografen angefertigt oder von den beauftragten Fotografen die Rechte an den Abbildungen nicht eingeräumt wurden.

Freilich lässt sich auch umgekehrt dahin gehend argumentieren, dass das Schutzrecht des § 72 UrhG den Museen und nicht zuletzt den Fotografen eine Grundlage bietet, im Wege der Lizenzierung wenigstens ein gewisses Maß an Einnahmen zu erzielen.⁵²⁷ Fraglich erscheint aber, ob das die Tatsache aufwiegt, dass Museen auf dieser Grundlage zwar gegen die Nutzung eigener Fotografien – die also von Fotografen, die im Angestelltenverhältnis des Museums arbeiten, aufgenommen sind wie auch von Fotografien, die von den Museen beauftragt worden sind und an deren Fotografien die Museen sich die Nutzungsrechte haben übertragen lassen – vorgehen können, nicht aber gegen die Verbreitung der Masse der in der Qualität durchwegs meist erheblich schlechteren Aufnahmen, die Dritte mit ihren eigenen Kameras und Smartphones in Museen aufgenommen haben.

v. 07.12.2000, I ZR 146/98, GRUR 2001, 755 – Telefonkarte (kein Schutz für Foto einer Grafik).

526 OLG Stuttgart v. 31.5.2017, 4 U 204/16, GRUR 2017, 905 – Reiss-Engelhorn-Museen und bereits die Vorinstanz LG Stuttgart ZUM-RD 2017, 201 (der Fall ist beim BGH anhängig unter Az. I ZR 104/17); ebenso LG Berlin GRUR-RR 2016, 318; für ein urheberrechtliches Freibleiben der Abbildung gemeinfreier Werke jedoch AG Nürnberg ZUM-RD 2016, 615 und LG München I ZUM-RD 2016, 610. Zur faktischen „Verlängerung“ des Schutzes gemeinfreier Werke durch die Zuerkennung von Fotografenrechten Stang (2011), S. 183 ff.

527 Zum wirtschaftlichen Wert der auf Wikipedia genutzten (nach ausländischem Recht) gemeinfreien Werke Head u.a. (2015); zu Lizenzierungshinweisen Crews (2012); zu einer Übersicht über die unterschiedlichen Nutzungsbedingungen von Fotografien auf Museumswebseiten Wallace/Deazley (2016).

– *Eigentum, Hausrecht und Fotografierverbote*

Das führt zu der weiteren Frage, ob sich ein Recht zum Fotografieren und eine diesbezügliche Kontrollmöglichkeit eventuell sogar unmittelbar aus dem Recht an der abgebildeten Sache ableiten lässt. Angesichts der Gefahr einer Beschränkung der Kommunikationsfreiheit erscheint es rechtspolitisch richtig, wenn der I. Zivilsenat des BGH in Deutschland zunächst die Fotografierebefugnis nicht den aus dem Eigentum fließenden Befugnissen zurechnet.⁵²⁸ Problematisch ist jedoch, wenn der an sich für Grundstücksangelegenheiten zuständige V. Zivilsenat dem insoweit zwar folgt, die Fotografierebefugnis dann aber gleichwohl aus dem Eigentumsrecht am Grundstück ableitet, auf dem sich die mit diesem fest verbundene Sache befindet.⁵²⁹ Noch problematischer wird es, wenn die Untergerichte in Erwägung ziehen, diese ausschließliche Befugnis auf bewegliche Sachen zu erstrecken, die sich auf fremdem, von öffentlichen Wegen nicht einsehbarem Grund befinden.⁵³⁰

– *Fotografiereverbots-Verbote?*

Und wie sieht es schließlich mit den rechtlichen Möglichkeiten der Museen aus, ihren Besuchern in Museen hinsichtlich der digitalen Nutzung entgegenzukommen? Erneut ist es neben finanziellen und technischen Restriktionen das Recht, das Probleme bereitet. Zwar lassen sich vor allem öffentlich-rechtlich organisierte Museen Fotografiereverbots-Verbote aufer-

528 BGH v. 09.03.1989, I ZR 54/87, GRUR 1990, 390 – Friesenhaus und erneut v. 17.12.2010, V ZR 45/10, GRUR 2011, 323, Rn. 10 – Preußische Gärten und Parkanlagen. – Eine solche Zurechnung zum Bündel eigentumsrechtlicher Befugnisse wäre freilich möglich, s. Dreier (2001).

529 BGH v. 17.12.2010, V ZR 45/10, GRUR 2011, 323 und v. 01.03.2013, V ZR 14/12, GRUR 2011, 323 und 2013, 623 – Preußische Gärten und Parkanlagen I und II sowie v. 17.12.2010, V ZR 44/10, GRUR 2011, 321 – Preußische Gärten und Parkanlagen auf Internetportal. – Kritisch vor allem Schack, JZ 2011, 375; Stieper ZUM 2011, 331; Lehment GRUR 2011, 327; Bullinger/Bretzel/Schmalfuß (2010), S. 85 f.; Massen GRUR 2010, 880; Ernst ZUM 2009, 434. Befürwortend hingegen Prengel (2011), S. 205 ff.; Wanckel NJW 2011, 1779.

530 So jetzt OLG Stuttgart v. 31.5.2017, 4 U 204/16, GRUR 2017, 905 – Reiss-Engelhorn-Museen und bereits die Vorinstanz LG Stuttgart ZUM-RD 2017, 201; BGH v. 19.12.2014, V ZR 324/13, GRUR 2015, 578, Rn. 9 – Preußische Kunstwerke.

legen, also die gesetzliche oder satzungsrechtliche Verpflichtung, keine Fotografierverbote auszusprechen, ohne dass man gleich auch die Selfie-Sticks zulassen müsste, die andere Besucher ebenso stören wie sie die ausgestellten Objekte potenziell gefährden.

Wie aber steht es dabei mit den Urheberrechten an noch geschützten Werken, deren Urheber also noch nicht mindestens 70 Jahre verstorben sind?⁵³¹ Da der Erwerb des Eigentums an einem urheberrechtlich geschützten Sammlungsobjekt nicht notwendigerweise zugleich urheberrechtliche Nutzungsbefugnisse vermittelt (§ 44 Abs. 1 UrhG), verfügen Museen in den meisten Fällen nicht einmal hinsichtlich ihrer eigenen Sammlungsbestände über urheberrechtliche Nutzungsrechte. Das gilt erst recht für Leihgaben, verfügen doch auch die Leihgeber – mit Ausnahme der Erben des Künstlers – ebenfalls nur selten über die entsprechenden Rechte.

Wie haben Museen nun diese Rechte fotografierenden Besuchern gegenüber zu schützen? Ausgangspunkt ist zunächst, dass zugunsten der Museumsbesucher die Schranke der Privatkopie wirkt (§ 53 Abs. 1 und 6 UrhG). Allerdings dürfen Privatkopien weder verbreitet noch zu öffentlichen Wiedergaben benutzt werden. Eine solche öffentliche Wiedergabe liegt nach allgemeiner Ansicht aber bereits beim Einstellen von Fotografien in sozialen Netzwerken vor, die Besucher im Museum von urheberrechtlich geschützten Werken angefertigt haben. Etwas anderes mag nur gelten, wenn die fotografierten Werke von den privaten Besuchern nicht als Ganzes ins Bild genommen wurden, sondern lediglich im Hintergrund als unwesentlicher Teil der Fotografie erscheinen. Zu einem anderen Ergebnis gelangt man wohl nur dann, wenn man das Teilen der von Besuchern angefertigten Aufnahmen in sozialen Netzwerken – wenn schon nicht bereits *de lege lata*, so zumindest *de lege ferenda* – als Geste des Zeigens erachten und mithin für urheberrechtlich zulässig erklären würde.⁵³²

Den Museen dürfte insoweit – entsprechend der Rechtsprechung zu den Kopiergeräten und den Grundsätzen der Störerhaftung⁵³³ – allerdings nur die Pflicht obliegen, ihre Besucher auf die Grenzen urheberrechtlich zuläs-

531 § 64 UrhG. – Im Jahr 2018 sind das alle Urheber, die am 1.1.1949 noch nicht verstorben waren.

532 S. dazu Kapitel 9.

533 BGH 09.06.1983, I ZR 70/81 GRUR 1984, 54 – Kopierladen. – Zur Störerhaftung s. nur etwa den Überblick bei Specht, in Dreier/Schulze (2018), § 97 Rn. 28 ff.

siger Nutzungen in geeigneter Form hinzuweisen. Ein Fotografierverbot muss von Seiten des Museums also nur dort ausgesprochen werden, wo Leihgeber – wie üblicherweise bei Sonderausstellungen – die Museen verpflichten, einen solchen Ausschluss im Wege der hausrechtlichen Benutzungsordnung an die Nutzer weiterzugeben. Dem steht auch ein den öffentlichen Museen gegebenenfalls satzungsgemäß aufgegebenes Fotografierverbots-Verbot nicht entgegen.

Kunstmuseum quo vadis?

Wie der passende Rechtsrahmen für die digitale Sichtbarkeit von Museumsbeständen aussehen soll, setzt letztlich die Beantwortung der Gretchenfrage voraus: „Wie hast Du’s mit der (Bilder)Religion?“ Verehrt man die hierarchisch strukturierte Kontrolle oder ist man Anhänger des Zugänglichkeitskultes? Strebt man nach Distinktion durch Erhaben- und Besonderheit oder glaubt man an die Besserung des Menschen durch direkten, egalitären Zugriff auf die Kunst?

Die Frage, welche Entwicklung das Kunstmuseum im 21. Jahrhundert nehmen wird, ist nicht einfach zu beantworten, setzte dies doch in mehrererlei Hinsicht verlässliche Daten voraus, die bislang nicht vorliegen und die auch nicht mit hinreichender Sicherheit zu prognostizieren sind. Welche Rolle wird die an der Bewahrung und Präsentation von Kunstobjekten ausgerichtete Kultur der Erinnerung und der kollektiven wie individuellen Identitätsstiftung in Zukunft noch spielen? Wird das Bedürfnis, sich in der nach gegenwärtigem Empfinden immer unüberschaubarer werdenden Welt an Objekten der Vergangenheit zu orientieren, zunehmen oder wird die Gesellschaft zunehmend geschichtsvergessener werden? Denkbar ist, dass zwar nicht die Kunst verschwindet, wohl aber dass es keine Museen mehr geben wird, auch wenn dies angesichts von deren gegenwärtiger Erfolgsgeschichte momentan wenig wahrscheinlich erscheint. Oder umgekehrt könnte die Kunst verschwinden, nicht aber die Museen, die sich stattdessen zu Kommunikationsräumen mit durchlässigen Grenzen wandeln. Denn wenn es, so der Kunsthistoriker Hans Belting, ein Bild im Zeitalter *vor* der Kunst gibt,⁵³⁴ dann ist deutlich, dass es Bilder auch in Zeiten *nach* der Kunst geben wird. Es könnte also gut sein, dass zwar nicht das Muse-

534 Belting (1990).

um, wohl aber die Kunst ihren Stellenwert unter den zur Auswahl stehenden Kristallisationspunkten gesellschaftlicher Selbstvergewisserung verliert. Auch das ist ungewiss. Ungewiss ist vor allem, wie sich die Ermöglichung des digitalen Zugriffs auf Sammlungsbestände der Kunstmuseen auf deren Besucherzahlen auswirkt. Werden die virtuellen Besucher das Aussterben der Generation bildungsbeflissener „Silver-Surfer“ wettmachen? Und welches Medienverhalten wird die jugendliche Generation an den Tag legen, wenn sie älter ist? „Normalerweise“, so Grasskamp, „meiden Jugendliche Institutionen, die von Grauköpfen dominiert werden, und auf Museen scheint das besonders zuzutreffen, zumal der Jugend eine gewisse Geschichtsallergie eigen ist. Und so könnte die gegenwärtige vielleicht die erste sein, die nicht mehr an die Institution des Kunstmuseums heranaltern wird. Dann wäre die gegenwärtige Rezipientenschwemme der Grauköpfe in den Museen nur der Scheitel einer Welle, der keine weitere folgen, die vielmehr einfach abebben würde.“⁵³⁵

In Museumskreisen scheint man sich ebenfalls nicht einig zu sein. So wird Max Hollein, der die Digitalisierungsaktivitäten des Frankfurter Städel Museums angestoßen hatte, mit dem Satz zitiert, „das Ziel, mehr Besucher anzulocken“, werde „nicht funktionieren“. Nach Aussage einer Mitarbeiterin des Digitalisierungsteams des Frankfurter Städel Museums dagegen lässt sich „kein Besucherrückgang feststellen, sondern eher ein Zuwachs des Interesses“.⁵³⁶ Wird es so kommen wie schon bei den Kunstbildbänden – die Vorform entlokalisierter Bildkommunikation – und bei Online-Shops, in deren Folge mehr Besucher ins Museum geströmt sind beziehungsweise in denen mehr gekauft wird, als in traditionellen Geschäften? Oder werden umgekehrt museale Online-Angebote die physischen Museen verdrängen, eine Entwicklung, wie sie sich in manchen Branchen als Auswirkung der Online-Shops auf die traditionellen Geschäfte schon jetzt beobachten lässt?

Gefahren dürften jedoch vor allem von anderer Seite drohen. Um eine noch größere Sichtbarkeit zu erzielen, hat selbst das Rijksmuseum die Scans seiner Schätze nicht nur auf der eigenen Webseite zur Verfügung gestellt, sondern sie zugleich auf der von Google eingerichteten Plattform „Arts & Culture“, der Webseite des Google Cultural Institute, eingestellt,

535 Grasskamp (2016), S. 92 f.

536 Hollein (s. Fn. 481); Eschenfelder, zit. in Südwestpresse v. 28.1.2017, www.swp.de/ulm/nachrichten/vermishtes/museen-digitalisieren-kulturgueter-14365854.html.

die sowohl per Computer als auch per Smartphone zugänglich ist. Dort finden sich die Bestände von inzwischen rund eintausend kulturellen Einrichtungen, die alle davon profitieren, dass die Google Website rund 40 Mio. Menschen pro Jahr erreicht. Das ist gegenüber den 6 Mio. der Website des Rijksmuseums ein deutliches Plus.⁵³⁷ Museen laufen damit Gefahr, im Angebot der Plattform aufzugehen und zu einem bloßen Lieferanten von Content zu werden, dessen Aufmerksamkeit und Einnahmen generierendes Potential – ähnlich wie bereits bei Ebay, Amazon oder dem Google Play Store – vor allem vom Plattformbetreiber als Gatekeeper abgeschöpft wird. Das mag solange zu verschmerzen sein, als Kunstmuseen nicht kommerziell, sondern vornehmlich auf Kunstvermittlung ausgerichtet sind und ihren in sich ruhenden Fixpunkt dann eben doch im ortsgebundenen Original haben. Dennoch ist die Gefahr nicht ganz von der Hand zu weisen. Schon jetzt versteht Wikipedia unter einem „digitalen Museum“ nicht etwa ein ortsfestes Museum, das seinen Besuchern innerwie außerhalb seiner Mauern die digitale Nutzung ermöglicht, sondern „ein digitales Informationssystem, welches häufig im WWW zu finden ist, das digitale Reproduktionen von Exponaten unter musealen Zielen zusammengefasst hat“,⁵³⁸ das sich vom klassischen Museum und seiner Sammlung weitgehend gelöst hat.

Sucht man, aus all dem ein Fazit zu ziehen, so dürfte klar geworden sein, dass – jenseits aller überaus begrenzten finanziellen Beschränkungen, die hier nicht ausgelotet werden konnten – und jenseits begrenzter rechtlicher Spielräume die Beharrungskräfte und Widerstände der Institution des Kunstmuseums gegenüber einer mit Entschlossenheit vorangetriebenen Digitalisierung nicht zu unterschätzen sind. Hier ist noch Einiges an Überzeugungsarbeit zu leisten. Vor allem bedarf es einer Fortschreibung der Theorie des Kunstmuseums im digitalen Zeitalter, in dem es seine Alleinstellung sowohl als Bildungs- als auch als Unterhaltungsinstitution im Sinne des von der Aufklärung des 18. Jahrhunderts aufgenommenen Horaz'schen „*prodesse et delectare*“ bereits verloren hat.

Wirklich digital wird das Kunstmuseum nur dann werden, wenn die Museums- und Kulturpolitik dies aktiv unterstützt und zunächst einmal sowohl den finanziellen als auch den rechtlichen Rahmen dafür schafft. Für letzteres sind die Zulässigkeit der Online-Zugänglichmachung, die Be-

537 www.rijksmuseum.nl/nl/nu-in-het-museum/nieuws/200.000-kunstwerken-rijksmuseum-te-bezichtigen-via-google.

538 https://de.wikipedia.org/wiki/Digitales_Museum.

grenzung des Leistungsschutzrechts für einfache Fotografien und nicht zuletzt die Verhinderung einer Überdehnung des Hausrechts unabdingbare Voraussetzungen.