

Amrei Bahr

Was ist eine Kopie?

Meiner

Bahr

Was ist eine Kopie?

Amrei Bahr

Was ist eine Kopie?

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-7873-4056-9
ISBN eBook 978-3-7873-4057-6

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein.

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten.
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.
Umschlaggestaltung: Andrea Pieper, Hamburg. Satz: Type & Buch Kusel,
Hamburg. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Werkdruckpapier.
Printed in Germany.

Inhalt

Einleitung	7
1. Vorüberlegungen	15
1.1 Inhaltliche Vorüberlegungen	16
1.1.1 Zur Vielschichtigkeit der Klasse der Kopien	17
1.1.2 Eine grundlegende Einteilung der Klasse der Kopien auf der Basis der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht- Artefakten	23
1.1.3 Der Gegenstandsbereich dieser Studie: Artefakte und Artefaktkopien	39
1.2 Methodologische Vorüberlegungen	43
1.2.1 Das Definieren von Begriffen	44
1.2.2 Die explikative Definition des Begriffs ARTEFAKT und die analytische Definition des Begriffs ARTEFAKTKOPIE	47
2. Was ist ein Artefakt?	53
2.1 Zur Definition von ARTEFAKT	54
2.1.1 Eine Schnittmenge philosophischer Artefaktdefinitionen	55
2.1.2 Weitere Kandidatinnen für notwendige Bedingungen	81
2.1.3 Meine Definition von ARTEFAKT	116
2.2 Zur Ontologie der Artefakte	122
2.2.1 Abstrakte Artefakte: Design-Pläne	124
2.2.2 Konkrete Artefakte	153
2.3 Artefakte als Gegenstände von Bestimmungsrechten	179
2.3.1 Der generelle Anspruch der_des Design-Plan-Urhebenden	180
2.3.2 Zwei moralische Bestimmungsrechte der_des Design-Plan- Urhebenden	192
3. Was ist eine Artefaktkopie?	201
3.1 Zur Definition von ARTEFAKTKOPIE	203
3.1.1 Anforderungen an eine Definition von ARTEFAKTKOPIE	205
3.1.2 Meine viergliedrige Definition von ARTEFAKTKOPIE	274
3.2 Zur Ontologie der Artefaktkopien	300

3.2.1 Abstrakte Artefaktkopien	302
3.2.2 Konkrete Artefaktkopien	319
3.3 Die Verletzung von Bestimmungsrechten durch die Anfertigung von Artefaktkopien	337
3.3.1 Die moralisch illegitime Verletzung von Bestimmungsrechten durch die Anfertigung konkreter Schwarzkopien, konkreter Plagiate und konkreter Kopiefälschungen	339
3.3.2 Die moralisch legitime Verletzung von Bestimmungsrechten durch die Anfertigung abstrakter Artefaktkopien	359
Resümee und Ausblick	365
Literaturverzeichnis	373

Einleitung

Kopien sind omnipräsent – in allen Bereichen unseres Lebens sind wir mit einer Vielzahl von unterschiedlichen Kopierpraktiken und ihren Resultaten konfrontiert. Zu unserem Alltag gehören mit einem Fotokopiergerät hergestellte Fotokopien von Schriftstücken, Kopien von Computerdateien, von Kopist_innen mit Farben und Pinseln manuell hergestellte Kopien von Gemälden (bei denen es sich mitunter um Fälschungen handeln mag), Vervielfältigungen von Film- oder Tonträgern (etwa in Form von gebrannten CDs, CD-Roms und DVDs), Generika von Medikamenten und Kopien anderer Produkte, Kopien von Spielzügen im Sport und in Spielen (im Fußball¹ etwa oder auch im Schach) sowie Phänomene, die uns als integrale Elemente der Popkultur vertraut sind, wie Coverversionen von Songs, Remixes bereits vorhandener Tonspuren oder auch aus Aufnahmen extrahierte Samples und Mashups, bei denen ein DJ zwei oder mehr Lieder miteinander verschmilzt.

Dass Kopien uns in so großer, wachsender Anzahl umgeben, kommt nicht von ungefähr: Es ist keineswegs verwunderlich, dass sich eine Vielzahl absichtsvoller menschlicher Anstrengungen auf das Kopieren von Entitäten unterschiedlichster Art richtet. Denn das Anfertigen von Kopien bringt im Allgemeinen viele Vorteile für die Kopierenden und/oder die Nutzer_innen der Kopien mit sich. Kopierhandlungen können (vor allem den Nutzer_innen digitaler Medien) zur Identitätsfindung und zur Selbstverwirklichung dienen – etwa, wenn Memes², *Reaction GIFs*, Fotos oder Statusmeldungen kopiert und über Soziale Netzwerke wie Twitter, Instagram, Facebook, Tumblr o.ä. geteilt werden. Kopien verfügen aber auch über das Potenzial, ihre Nutzer_innen und Rezipient_innen zu bilden: Durch sie werden Kulturgüter, Informationen und Nachrichten einer großen Zahl von Menschen zugänglich, denen so Wissen vermittelt und Bildung ermöglicht wird. Auch für das Sichern von Informationen stellen Kopien ein geeignetes, mitunter sogar unverzichtbares Mittel dar: Printversionen von raren Büchern, deren Fortbestand aufgrund der Brüchigkeit des alternden Papiers gefährdet ist, können heute etwa dank digitaler Kopien für die Nachwelt erhalten werden. Die Beiträge, die Kopien zur Verwirklichung konservatorischer Vorhaben leisten können, beschränken sich jedoch keineswegs auf Bücher: Auch viele Kunstobjekte verdanken

¹ Dirk von Gehlen erinnert zum Beispiel daran, dass ein berühmter Spielzug von Diego Maradona, mit dem dieser eindrucksvoll ein Tor erzielte, 21 Jahre später von Lionel Messi kopiert wurde (vgl. von Gehlen 2011, 9 ff.).

² Vgl. von Gehlen 2020.

ihre Erhaltung speziell zu diesem Zweck angefertigten Kopien, die an ihrer Stelle ausgestellt werden, um die Originale vor den Strapazen der Ausstellung zu bewahren.³

Die Kontexte, in denen Kopien ihre vielgestaltigen Funktionen entfalten, beschränken sich also bei Weitem nicht auf die digitale Welt. Auch im Analogen spielen Kopien und die diversen Praktiken ihrer Herstellung für Kopierende, Rezipierende und Nutzende eine entscheidende Rolle. Das künstlerische Anfertigen von Kopien zu Übungszwecken kann eine Reihe von Vorteilen mit sich bringen: Kopieren kann der Verbesserung der malerischen, zeichnerischen und bildhauerischen, aber auch der musikalischen Technik, der Förderung der Kreativität und der Inspiration dienen und auf diese Weise sogar zur Schöpfung neuer Werke führen. Insofern dienen Praktiken des Kopierens nicht nur der Vermittlung propositionalen Wissens – auch praktisches Wissen kann durch das Anfertigen von Kopien erworben und erweitert werden.

Jenseits von (Pop-)Kultur, Bildung und Informationsübermittlung kommt dem Kopieren mitunter sogar eine existenzielle Rolle zu: Dank günstiger Kopien von Medikamenten, sogenannter Generika, kann auch Menschen, die sich teure Pharmazeutika nicht leisten können, die Medikation ermöglicht werden, auf die sie zur Genesung oder zur Erhaltung und Förderung ihrer Gesundheit angewiesen sind. Insofern kann das Anfertigen von Kopien sogar Leben retten.

In Anbetracht des vielfältigen Nutzens, den Kopien für uns haben, überrascht es nicht, dass Menschen diverse, immer komplexere und präzisere Kopiertechniken entwickelt haben, deren Resultate mitunter eine solche Treue zu ihren Vorlagen aufweisen, dass häufig selbst Expert_innen die Kopie nicht mehr von ihrer Vorlage zu unterscheiden vermögen. Die technischen Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit sind schon heute immens – mit der Erfindung von 3D-Druckern, die längst auch für Privatpersonen bezahlbar sind, hat die Entwicklung der Reproduktionstechnik eine weitere Stufe erklommen.

Aber das Anfertigen von Kopien wirft zugleich eine Reihe von Problemen auf, deren Lösung mit der Zunahme der Kopiermöglichkeiten sowohl der Art als auch dem Umfang nach immer drängender gefordert ist. Denn es ist

³ In der Albertina findet sich etwa eine Kopie von Dürers Aquarell *Feldhase*, die anstelle des Originals ausgestellt wird, um dieses zu schonen. Damit gelegentlich auch das Original von den Besucher_innen der Albertina bewundert werden kann, wird das lichtempfindliche Aquarell alle paar Jahre hervorgeholt und jeweils für kurze Zeit ausgestellt. Eine Analyse der zahlreichen Formen und Funktionen von Ausstellungskopien bietet Tietenberg 2015.

anzunehmen, dass sich jedenfalls in vielen Fällen mit den Gegenständen, die kopiert werden, Bestimmungsrechte von Urheber_innen verbinden, die, unabhängig davon, ob bzw. wie das jeweils geltende Recht ihnen Rechnung trägt, von einem moralischen Standpunkt aus Respekt und Anerkennung verdienen: Mit den industriell gefertigten Produkten, den wissenschaftlichen Abhandlungen, den Kunstobjekten, den musikalischen Werken und den vielfältigen anderen durch Menschen hervorgebrachten Entitäten, die als Vorlagen von Kopien dienen, scheinen zumeist gewisse Rechte ihrer Urheber_innen verknüpft zu sein, die durch die Anfertigung der Kopien verletzt werden können. Dabei geht es weniger um die Rechte an konkreten Hervorbringungen als um die Rechte an geistigen Schöpfungen: Die Rede vom geistigen Eigentum der Urheber_innen sucht dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Urheber_innen von Artefakten billigerweise ein Bestimmungsrecht in Bezug auf ihre geistigen Schöpfungen zuerkannt werden muss, das in gewisser Weise den Rechten vergleichbar ist, die sich dem materiellen Sacheigentum verdanken. Analog zu Eigentümer_innen einer konkreten Sache, die »mit der Sache nach Belieben verfahren und andere von jeder Einwirkung ausschließen [können]«⁴, scheinen wir Urheber_innen etwa das Recht zuzubilligen, darüber zu entscheiden, ob und wie Dritte sich ihre Schöpfungen zunutze machen dürfen. So können Urheber_innen diesen Dritten die Verwertung ihrer Schöpfungen zu eigenen Zwecken teilweise oder vollständig einräumen oder untersagen. In der nicht durch die Urheber_innen autorisierten Anfertigung von Kopien durch Dritte können wir insofern eine Verletzung der Urheber_innen-Bestimmungsrechte erblicken, als Kopieren eine Form des Verwertens sein kann: Wer kopiert, macht sich oftmals die geistigen Schöpfungen Dritter zunutze.

Aufgrund der weitreichenden Konsequenzen, die das Anfertigen von Kopien in der Wirtschaft, der Kultur, der Wissenschaft und anderen Lebensbereichen für die Urheber_innen, aber auch für die Kopist_innen sowie die Nutzer_innen und Rezipient_innen von Kopien mit sich bringt, ist die Frage nach der Legitimität von Kopierhandlungen in den letzten Jahrzehnten immer wieder zum Gegenstand breiter öffentlicher Debatten geworden. Darüber, woran sich im Einzelnen ermeszen lässt, ob eine in einer Kopie resultierende Handlung moralisch erlaubt, verboten oder sogar geboten ist, ließ sich im Rahmen dieser Debatten jedoch bisher kein Konsens erzielen. Auch die einschlägige Gesetzgebung und Rechtsprechung halten nicht in jedem Fall eine eindeutige Antwort auf die Frage nach der Legalität einer Kopierhandlung bereit. Zudem stehen die Erlaubnisse und Verbote von Kopierhandlungen, die gegenwärtig in Gesetz und Rechtsprechung Geltung für sich beanspruchen,

⁴ § 903 BGB.

zu den moralischen Intuitionen der Hersteller_innen sowie der Nutzer_innen und Rezipient_innen von Kopien oftmals in einem prekären Spannungsverhältnis. Davon zeugt etwa die Selbstverständlichkeit, mit der viele Nutzer_innen digitaler Medien gegen das geltende Urheberrecht verstoßen, indem sie Fotografien, Filme, Musik und Software kopieren und verbreiten. Aber auch die generellen Zweifel an der Legitimität urheberrechtlicher Regelungen, die einige Kopist_innen, Nutzer_innen und Rezipient_innen von Kopien hegen, lassen die Diskrepanzen zwischen geltendem Recht und moralischen Überzeugungen erkennen.

Diese komplexe Sachlage lädt dazu ein, zu erwägen, inwieweit sich die aufgeworfenen Schwierigkeiten mit den Mitteln der Philosophie bewältigen lassen. Denn als Disziplin mit Klärungs- und Ordnungspotenzial hält die Philosophie die Möglichkeit bereit, das Feld der Gegenstände von Urheber_innen-Bestimmungsrechten und der Resultate womöglich diese Rechte verletzender Kopierhandlungen zu strukturieren und so eine Grundlage für die Lösung einschlägiger Probleme zu schaffen. Will die Philosophie auf diese Weise einen Beitrag zur Lösung der Probleme leisten, die die Gesellschaft im Hinblick auf Kopien und die durch ihre Anfertigung potenziell gefährdeten Rechte von Urheber_innen umtreiben, so stellt sich ihr eine Reihe von Fragen begrifflicher und ontologischer, aber auch normativer Art: Welche Begriffe vermögen die Phänomene, um die sich die Probleme drehen, angemessen zu erfassen? Unter welche Begriffe also fallen Gegenstände, mit denen sich Urheber_innen-Bestimmungsrechte verbinden, und Kopien, deren Herstellung diese Rechte verletzen mag? Wie lassen sich die entsprechenden Begriffe definieren? Welche Einsichten hinsichtlich der Ontologie der unter sie fallenden Gegenstände lassen sich gewinnen? Inwiefern erscheint die Annahme, dass Urheber_innen moralische, von der Rechtslage in einem bestimmten Staat unabhängige Bestimmungsrechte zukommen, die durch Kopierhandlungen verletzt werden können, überhaupt als plausibel?

In Anbetracht der Tatsache, dass eine philosophische Beschäftigung mit dem skizzierten Themenkomplex *prima facie* als äußerst aussichtsreich erscheint, ist es durchaus verwunderlich, dass die Zahl der philosophischen Forschungsbeiträge, die sich dieses Themenkomplexes annehmen, bis dato sehr überschaubar ist. Die Beiträge, die bis zu diesem Tage vorgelegt worden sind, widmen sich vor allem Teilfragen und -problemen⁵ – eine umfassende

⁵ Die bis dato vorliegenden Beiträge, die die Thematik aus der Perspektive der theoretischen Philosophie beleuchten, beschränken sich auf die Ontologie der Gegenstände von Urheber_innen-Bestimmungsrechten, ohne zugleich die Ontologie der Kopien einzubeziehen (vgl. Hick 2011; Reicher 2016). Auch gibt es jenseits der umfangreichen, auf geltendes Recht beschränkten Literatur zum Urheberrecht bzw. Copyright nur wenige

philosophische Studie, die die Gegenstände von Bestimmungsrechten ebenso würdigt wie die Kopien, deren Anfertigung diese Bestimmungsrechte zu verletzen vermag, liegt bislang hingegen nicht vor. Die vorliegende Studie sucht diese Lücke zu füllen. Sie zielt auf die Entwicklung einer philosophischen Theorie der Gegenstände von Urheber_innen-Bestimmungsrechten sowie der basalen Kopierphänomene, deren Genese diese Bestimmungsrechte potenziell verletzt.

Der erste Teil der Studie ist einer Reihe von Vorüberlegungen inhaltlicher und methodologischer Art gewidmet. Im Rahmen der inhaltlichen Vorüberlegungen (1.1) gebe ich zunächst anhand von Beispielen einen Überblick über die Vielschichtigkeit der Gesamtklasse der Kopien (1.1.1). Die Gesamtklasse teile ich dann auf der Basis der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten, die ich sowohl auf die Kopien selbst als auch auf deren Vorlagen anwende, in vier Unterklassen ein: Kopien von Artefakten, die selbst Artefakte sind, Kopien von Artefakten, die selbst keine Artefakte sind, Kopien von Nicht-Artefakten, die selbst Artefakte sind, und Kopien von Nicht-Artefakten, die selbst keine Artefakte sind (1.1.2). Eine grundlegende Theorie der Artefakte und ihrer Kopien, wie sie hier intendiert ist, muss von den Kopien, die selbst Artefakte sind und Artefakte zur Vorlage haben, zunächst diejenigen *erster Ordnung* in den Blick nehmen – diese Kopien bezeichne ich als Artefaktkopien. Da Artefakte diejenigen Gegenstände sind, mit denen sich die Bestimmungsrechte von Urheber_innen verbinden können, und die Genese von Artefaktkopien über das Potenzial verfügt, diese Bestimmungsrechte zu verletzen, liegt es nahe, die Untersuchung auf die Klasse der Artefakte im Allgemeinen und die Klasse der Artefaktkopien im Speziellen zu fokussieren (1.1.3). Aus den inhaltlichen Vorüberlegungen ergibt sich, dass für die nachfolgenden Überlegungen zwei Begriffe von zentraler Bedeutung sind, nämlich ein bestimmter Begriff des Artefakts und ein bestimmter Begriff der Artefaktkopie – Begriffe, die einer Definition bedürfen. Im Rahmen der methodologischen Vorüberlegungen (1.2) lege ich zunächst dar, was ich im Rahmen dieser Studie unter einer Definition verstehe (1.2.1). Anschließend begründe ich, warum ich den dieser Studie zugrunde liegenden Artefakt-

Arbeiten, die normative Aspekte der Thematik betreffen. Diese beschränken sich allerdings größtenteils auf generelle Überlegungen im Hinblick auf digitale Medien bzw. geistiges Eigentum im Allgemeinen (vgl. u. a. Moore 2009, Ess 2009) oder diskutieren lediglich spezielle normative Fragen, die das Kopieren bestimmter Artefakte betreffen, etwa das Kopieren von Texten (vgl. Theisohn 2009) oder das Kopieren geliehener Filme (vgl. Bringsjord 1989). Erst in jüngerer Zeit sind Vorschläge zu einer Ethik des Kopierens mit allgemeinerem Fokus erschienen (vgl. Schmücker 2016; Giblin und Weatherall 2017; Bahr 2016, 2018, 2020).

begriff explikativ definiere, während ich den Artefaktkopiebegriff, auf den die Studie aufbaut, einer analytischen Definition unterziehe (1.2.2).

Der zweite Teil der Studie ist den Artefakten gewidmet, denen im Rahmen dieser Studie ein allgemeines Erkenntnisinteresse gilt, insofern es sich bei ihnen um Gegenstände handelt, mit denen sich Bestimmungsrechte von Urheber_innen verbinden können. Leitend für meine Überlegungen ist die Frage »Was ist ein Artefakt?«, die der zweite Teil in dreifacher Hinsicht entfaltet: erstens als Frage nach der Definition des Begriffs ARTEFAKT, zweitens als Frage nach dem ontologischen Status der Gegenstände, die unter den Begriff ARTEFAKT fallen, und drittens als Frage danach, was Artefakte auszeichnet, insofern es sich bei ihnen um Gegenstände von Urheber_innen-Bestimmungsrechten handelt. Der Beantwortung der Frage in ihrer ersten Lesart dient Kapitel 2.1. Zunächst lege ich eine Schnittmenge philosophischer Artefaktdefinitionen aus vier gemeinhin als für Artefaktizität notwendig aufgefassten Bedingungen zugrunde (2.1.1), die ich anschließend um weitere aussichtsreiche Kandidatinnen für notwendige Bedingungen ergänze (2.1.2). Die so gewonnenen Erkenntnisse führe ich schließlich zusammen und entwickle daraus eine viergliedrige Definition des Begriffs ARTEFAKT (2.1.3). Im Kapitel 2.2 lege ich eine Antwort auf die Frage in ihrer zweiten Lesart vor; dazu unterscheide ich abstrakte von konkreten Artefakten. Den Ausgangspunkt meiner ontologischen Erwägungen bilden die abstrakten Artefakte, deren Existenz ich zunächst gegen skeptische Argumente verteidige, um dann die Besonderheiten ihrer Entstehung und ihrer Beziehungen zu geschaffenen Konkreta zu beleuchten (2.2.1). Anschließend lege ich dar, warum es als plausibel erscheint, von der Existenz geschaffener Konkreta auszugehen, und komme auf die Charakteristika ihrer Herstellung sowie ihre Beziehungen zu abstrakten Artefakten zu sprechen (2.2.2). Das Kapitel 2.3 dient der Beantwortung der Frage in ihrer dritten Lesart: Unter Bezugnahme auf die Entlohnungswürdigkeit von Leistungen begründe ich, warum die Urheber_innen abstrakter Artefakte üblicherweise einen generellen Anspruch auf das von ihnen Geschaffene haben (2.3.1). Aus diesem generellen Anspruch leite ich zwei spezielle Bestimmungsrechte ab, die das Anfertigen von Kopien betreffen (2.3.2).

Im dritten Teil wende ich mich den Artefaktkopien zu, auf die sich ein spezielles Erkenntnisinteresse dieser Studie richtet, insofern ihre Genese mit der Verletzung von Bestimmungsrechten einhergehen kann, die an abstrakten Artefakten bestehen können. Analog zum zweiten Teil wird auch dieser Teil durch eine leitende Frage strukturiert – sie lautet: »Was ist eine Artefaktkopie?« Auch diese Frage lässt drei Lesarten zu: In ihrer ersten Lesart betrifft sie den Begriff ARTEFAKTKOPIE und seine Definition; in ihrer zweiten Lesart

erfragt sie die Seinsweise der Artefaktkopien; die dritte Lesart schließlich zielt darauf ab, die Charakteristika offenzulegen, die Artefaktkopien eignen, insofern es sich bei ihnen um Kopien handelt, deren Genese potenziell Bestimmungsrechte verletzt. Das Kapitel 3.1 dient der Beantwortung der Frage in ihrer ersten Lesart: Den Begriff ARTEFAKTKOPIE bestimme ich als Teilbegriff des alltäglichen Begriffs KOPIE, unter den Kopierresultate fallen, die keine Originale sind, wobei die Genese von Artefaktkopien damit potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen verletzt (3.1.1). Auf der Grundlage dieser Bestimmung erarbeite ich eine Definition des Begriffs ARTEFAKTKOPIE (3.1.2). Die Überlegungen in Kapitel 3.2 leitet die Frage in ihrer zweiten Lesart: Um die Ontologie der Artefaktkopien zu erhellen, unterscheide ich zunächst abstrakte von konkreten Artefaktkopien. Mithilfe der Unterscheidung zwischen Fremdkopien und Selbstkopien arbeite ich die je spezifischen Relationen heraus, die abstrakte Artefaktkopien mit ihren Vorlagen verbinden; zudem erfahren die Beziehungen zwischen abstrakten Artefaktkopien und den sie realisierenden konkreten Artefakten eine Würdigung (3.2.1). Auch zum Verständnis der Relationen zwischen konkreten Artefaktkopien und ihren Vorlagen greife ich auf die Unterscheidung zwischen Fremdkopien und Selbstkopien zurück. Den Beziehungen zwischen konkreten Artefaktkopien und den durch sie realisierten abstrakten Artefakten gilt ebenfalls besondere Aufmerksamkeit (3.2.2). Kapitel 3.3 ist schließlich der Beantwortung der Frage in ihrer dritten Lesart gewidmet: Ich zeige auf, was Artefaktkopien als Entitäten auszeichnet, deren Produktion mit der Verletzung von Bestimmungsrechten einhergehen kann, und unterscheide moralisch illegitime und moralisch legitime Verletzungen von Bestimmungsrechten. Dabei zeigt sich, dass die Herstellung konkreter Kopiefälschungen, konkreter Plagiate und konkreter Schwarzkopien mit einer illegitimen Verletzung von Bestimmungsrechten einhergeht (3.3.1), während die Herstellung abstrakter Artefaktkopien allenfalls eine legitime Verletzung von Bestimmungsrechten darstellt (3.3.2).

Den Schluss dieser Studie bildet ein Resümee, das die Pointen der im Rahmen der Studie entfalteten Gesamtargumentation auf den Begriff bringt. Daraus entwickle ich eine Reihe von weiterführenden Fragen theoretischer und normativer Art und zeige auf, inwiefern die vorgelegten Überlegungen als Grundlage zur Beantwortung dieser Fragen dienen können.

Eine Vorbemerkung sei der nachfolgenden Untersuchung noch vorangestellt. Sie betrifft die Vernachlässigung von Teilkopien, die keine Artefaktkopien im Sinne des dieser Studie zugrunde liegenden Begriffs ARTEFAKTKOPIE sind. Einige Teilkopien fallen unter diesen Begriff, da es sich bei den Teilen selbst um Artefakte handelt. So mag ein innovativer Motor zwar Teil eines Autos sein, aber er ist zugleich selbst ein Artefakt. Eine Kopie eines

Motors kann also durchaus eine Artefaktkopie sein. Aber nicht jede Teilkopie ist auch eine Artefaktkopie: Fertigt ein Kopist eine Kopie eines 2x2cm großen Ausschnitts aus einem Gemälde an – oder übernimmt er einen 30-sekündigen Ausschnitt aus einem Musikstück –, so mögen die Ausschnitte zwar Teile sein; jedoch dürfte es sich bei diesen Teilen für gewöhnlich nicht um Artefakte handeln. Wie ich in dieser Studie darlegen werde, bestehen Bestimmungsrechte nur an vollständigen Artefakten. Die Frage, inwiefern auch das Kopieren von Teilen, die keine Artefakte sind, mit der Verletzung solcher Bestimmungsrechte einhergehen kann, verdient eine umfassende Untersuchung, die jedoch hier nicht geleistet werden kann: Die vorliegende Studie gilt ausschließlich der Untersuchung von Ganzkopien.

1. Vorüberlegungen

Der erste Teil dieser Studie entfaltet inhaltliche und methodologische Vorüberlegungen, die für mein Vorgehen in den beiden folgenden Teilen maßgeblich sind. Die inhaltlichen Vorüberlegungen dienen der Eingrenzung des Gegenstandsbereichs der Studie – dabei geht es zunächst darum, die Kopien herauszugreifen, die in diesen Gegenstandsbereich fallen: Die Klasse der Kopien ist komplex und vielschichtig, und nicht alle Entitäten, die dieser Klasse angehören, sind Gegenstand der nachfolgenden Analyse. Die philosophische Erschließung einer derart heterogenen Klasse setzt erst einmal deren Untergliederung in handhabbare Kategorien voraus. Meine inhaltlichen Vorüberlegungen zielen entsprechend darauf ab, die Klasse der Kopien grundlegend einzuteilen, um auf der Basis dieser Einteilung den Gegenstandsbereich zu umgrenzen, den es im Rahmen der Studie zu erfassen und zu verstehen gilt. Wie sich zeigen wird, erscheint es als sinnvoll, den Gegenstandsbereich der Studie nicht allein auf eine Teilklassse der Klasse der Kopien zu beschränken, obgleich es eine solche Teilklassse ist, die einen Teil des Gegenstandsbereichs ausmacht und auch für dessen restliche Extension maßgeblich ist. Grundlegend für die Einteilung, die ich vorschlage, ist die Unterscheidung von Kopien, deren Genese potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen verletzt, und solchen Kopien, deren Genese dieses Potenzial nicht eignet. In den Gegenstandsbereich der Studie fallen zum einen die basalen Kopierphänomene des ersten Typs. Für ein umfassendes Verständnis dieser Kopien bedürfen wir allerdings auch einer Theorie über die geistigen Schöpfungen, die Gegenstände von Bestimmungsrechten sein können. Daher fallen in den Gegenstandsbereich zum anderen auch diese Entitäten.

Aber es sind nicht allein inhaltliche Grundlagen, denen ich mich im Rahmen der Vorüberlegungen widmen möchte: Meine inhaltlichen Vorüberlegungen betreffen die Frage, *worüber* ich im Folgenden sprechen werde, was also der Gegenstandsbereich dieser Studie ist. Darüber hinaus ist mir daran gelegen, auch eine Antwort auf die Frage vorzulegen, *wie* ich über diesen Gegenstandsbereich sprechen werde. Denn zu welchen Ergebnissen uns die philosophische Untersuchung eines Gegenstandsbereichs führt, wird von der Wahl der Untersuchungsmethoden wesentlich mitbeeinflusst. Daher beschränke ich mich nicht auf die inhaltliche Auswahl des Gegenstandsbereichs, sondern motiviere im Folgenden auch die Wahl der definitiven

Methoden, deren ich mich bei der Untersuchung des Gegenstandsbereichs bediene.

1.1 Inhaltliche Vorüberlegungen

Zur Eingrenzung des Gegenstandsbereichs dieser Studie gehe ich wie folgt vor: In Abschnitt 1.1.1 illustriere ich die Vielschichtigkeit der Klasse der Kopien anhand verschiedener Beispiele. Um dieser Vielschichtigkeit in zielführender Weise zu begegnen, bietet es sich an, eine Unterscheidung heranzuziehen, die eine grundlegende Einteilung der Klasse der Kopien erlaubt und so als Basis zur Beschränkung des Gegenstandsbereichs dieser Studie dienen kann. Nun können wir offenkundig auf verschiedene Unterscheidungen zurückgreifen, um die Klasse der Kopien einer grundlegenden Einteilung zu unterziehen. Zu Beginn von Abschnitt 1.1.2 etabliere ich daher zunächst ein Kriterium, das mich bei der Suche nach einer Unterscheidung zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien leitet: Kopien, deren Genese das Potenzial hat, die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen zu verletzen, sollen gemäß diesem Kriterium von solchen Kopien unterschieden werden, deren Genese dieses Potenzial nicht aufweist. Sodann lege ich dar, warum die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem, die im Hinblick auf dieses Kriterium *prima facie* als gleichermaßen naheliegend und geeignet erscheint, eine entsprechende grundlegende Einteilung der Klasse der Kopien wider Erwarten gerade nicht zu leisten vermag. Die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten hingegen ermöglicht eine elementare Aufgliederung der Klasse entsprechend dem zuvor etablierten Kriterium, wie sich im Rahmen der Diskussion dieser Unterscheidung zeigen wird.¹ Aus diesem Grunde fällt meine Wahl auf die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten, mit deren Hilfe ich die Klasse der Kopien einer Einteilung unterziehe. Dazu beziehe ich die Unterscheidung nicht nur auf die Kopien selbst, sondern auch auf ihre Vorlagen, und nehme so zunächst eine viergliedrige Kategorisierung der Klasse der Kopien vor. Mithilfe dieser viergliedrigen Kategorisierung grenze ich in Abschnitt 1.1.3 schließlich den Gegenstandsbereich der Studie ein: Er umfasst zunächst solche Kopien, die einer der vier Unterarten von Kopien zuzuordnen sind, nämlich diejenigen Kopien, die ich als »Artefaktkopien« bezeichne – Artefaktkopien sind

¹ Auch, wenn es auf den ersten Blick anders erscheinen mag, halte ich die Annahme, dass die Unterscheidung zwischen Künstlichem und Natürlichem und die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten zusammenfallen, nicht für überzeugend. Auf diesen Umstand komme ich im Folgenden ausführlich zu sprechen.

Kopien erster Ordnung, die sowohl selbst Artefakte sind als auch Artefakte zur Vorlage haben. Für ein Verständnis dessen, was diese Kopien auszeichnet, spielen Artefakte somit in doppelter Hinsicht eine Rolle. Da die Vorlagen von Artefaktkopien potenziell Gegenstände der Bestimmungsrechte von Urheber_innen sind – es sind abstrakte Artefakte, an denen Urheber_innen Bestimmungsrechte haben, und konkrete Artefakte, deren Produktion durch diese Bestimmungsrechte reguliert wird –, kann die Genese von Artefaktkopien mit einer Verletzung von Bestimmungsrechten einhergehen. Insofern erscheint es als zwingend, in den Gegenstandsbereich der Studie auch Artefakte generell einzubeziehen.

1.1.1 Zur Vielschichtigkeit der Klasse der Kopien

Die Klasse der Kopien umfasst eine Vielzahl ausgesprochen disparater Entitäten², die sich etwa im Hinblick auf ihren ontologischen Status oder auch das Maß ihrer Ähnlichkeit zur Vorlage³ stark voneinander unterscheiden und die ihre Existenz ganz unterschiedlichen Entstehungsgeschichten verdan-

² Bei den im Folgenden genannten Beispielen für Kopien unterschiedlichster Art handelt es sich um Entitäten, die als »Kopie« zu bezeichnen mir in der Alltagssprache (bzw. z. T. auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch) etabliert zu sein scheint: Ich gehe davon aus, dass im Hinblick auf die hier genannten Beispiele ein weitreichender Konsens darüber besteht, dass sie sich gerechtfertigterweise als Kopien bezeichnen lassen. Freilich ließe sich auch an dieser Stelle schon eine Einschränkung vornehmen, etwa, indem Entitäten, die überwiegend natürlich bzw. ohne das Vorliegen von Absichten entstanden sind, von vornherein aus der Klasse der Kopien herausgenommen werden (so beschränken sich etwa Massimiliano Carrara und Marzia Soavi bei den in ihrem Artikel unter dem Label »copy« verhandelten Entitäten auf Kopien, für deren Entstehungsprozess Absichten maßgeblich sind, vgl. Carrara und Soavi 2010). Bereits an dieser Stelle Entitäten aus der Klasse der Kopien auszuschließen, etwa, weil sie keine Produkte menschlicher Einwirkung sind o. ä., erscheint mir allerdings vor dem Hintergrund des Sprachgebrauchs inzwischen als eine *ad hoc* vorgenommene Einschränkung, die im Hinblick auf die diesem Abschnitt zugrunde liegende Zielsetzung, die Klasse der Kopien zunächst möglichst in ihrer Ganzheit und Diversität zu erfassen, auch nicht zielführend wäre. In Bahr 2013 habe ich noch einen engeren Kopiebegriff zugrunde gelegt, der ausschließlich Artefakte einschließt (vgl. Bahr 2013, 284). Die Einsicht, dass ein solcher Kopiebegriff eine Vielzahl von Gegenständen – darunter DNA-Kopien – ungerechtfertigterweise nicht erfasst, obgleich über den Kopiestatus dieser Gegenstände ein weitreichender Konsens besteht, der sich auch im Sprachgebrauch widerspiegelt, verdanke ich Ulrich Krohs.

³ Es erscheint allerdings als plausibel (und entspricht daher auch unserer alltäglichen Auffassung von Kopien), dass eine Entität ein gewisses Mindestmaß an Ähnlichkeit zur Vorlage aufweisen muss, um überhaupt als Kopie gelten zu können; vgl. dazu Abschnitt 3.1.1.

ken. So gibt es eine Reihe von Kopien, bei deren Genese die Handlungen von Akteur_innen sowie ggf. technische Hilfsmittel eine wesentliche Rolle spielen: Einige der Vorgänge, die Kopien hervorbringen, finden unter Beteiligung komplexer technischer Geräte statt – etwa, wenn Kopiergeräte bei der Duplikation eines Originaldokuments zum Einsatz kommen oder wenn digitale Kopien einer Software mithilfe eines Computers angefertigt werden. Andere Kopiervorgänge kommen mit der Nutzung weniger, simpler Werkzeuge aus; ihre Resultate bezeugen oftmals die handwerklichen Fähigkeiten der Kopist_innen. Einige Kopien kommen ganz ohne menschliches Zutun in die Welt. So lassen sich etwa innerhalb von Organismen Vorgänge ausmachen, deren Resultate Kopien sind – dies ist zum Beispiel bei der DNA-Replikation der Fall.

Unter den Entitäten, die wir als Kopien bezeichnen, finden sich auch in ontologischer Hinsicht ganz unterschiedliche Dinge: Kopien können konkrete Gegenstände sein, wie im Falle des Duplikats einer Wagenfeld-Leuchte⁴ oder der Kopie einer Jacke des Designers Balmain, produziert für die Mode-

⁴ Die Firma Tecnolumen, die gegenwärtig laut eigener Auskunft alleinig zur Produktion autorisierter Wagenfeld-Leuchten berechtigt ist, warnt auf ihrer Website unter der Überschrift »Original und Fälschung der Wagenfeld[-]Leuchte« ausdrücklich vor »(unerlaubten) Billig-Kopien« (vgl. <https://tecnolumen.de/original>, abgerufen am 2.8.2021). Es ist allerdings nicht klar, ob es sich nicht auch bei den von Tecnolumen produzierten Leuchten, die von der Firma mit dem Terminus »Reeditionen« bezeichnet werden, um (freilich keineswegs billige) Kopien handelt. Auf meine per E-Mail an die Firma Tecnolumen gerichtete Nachfrage hin, ob es sich bei den sogenannten Reeditionen um Kopien oder Originale handle, wurde mir mitgeteilt, dass es sich »bei der von [Tecnolumen] produzierten Leuchte [...] um ein Original, jedoch nicht um ein Original aus den 20igern« handle – eine Feststellung, die angesichts des offensichtlich späteren Herstellungsdatums der in Frage stehenden Leuchten kaum zu überraschen vermag. Die firmeninterne Einschätzung, dass es sich bei den von Tecnolumen produzierten Leuchten aber dennoch um Originale handle, gründet allerdings offenbar auf einer fragwürdigen und nicht sehr differenzierten Auffassung hinsichtlich der Rolle von Autorisierungen für die Frage, ob etwas eine Kopie oder ein Original ist – so teilte mir der Mitarbeiter der Firma ferner Folgendes mit: »[W]enn die Herstellung der Leuchte autorisiert ist[,] kann es sich nicht um eine Kopie handeln.« Diese Behauptung lässt vermuten, dass Tecnolumen nicht zwischen autorisierten Originalen und autorisierten Kopien unterscheidet. Die Vielfalt von Fällen autorisierter Kopien, die als Kopien, nicht aber als Originale autorisiert wurden und die sich etwa in der Industrie, aber auch in der Kunst (man betrachte etwa Kunstdrucke oder andere Fälle nicht-genuiner, autorisierter Duplikate von Kunst) finden, zeigt jedoch, dass die Behauptung, jegliche Autorisierung sei hinreichend dafür, dass eine Entität zum Original wird, nicht zutreffend ist. Ausschlaggebend für die Frage nach dem Status der Reeditionen ist vielmehr, ob der Urheber des Design-Plans für die Wagenfeld-Leuchte, Wilhelm Wagenfeld, bzw. der Rechteinhaber an besagtem Design-Plan die Firma Tecnolumen zur Herstellung von Kopien oder zur Herstellung von Originalen autorisiert hat. Zum Konzept des Design-Plans und den Rechten, die Urheber_innen bzw. Rechteinhaber_innen daran haben, vgl. Abschnitt 2.2.1, in dem ich ausführlich darlege, was einen

kette Zara, oder auch im Falle einer Zahnprothese, die fehlende Zähne nachbildet und ersetzt. Ereignisse oder Prozesse können ebenfalls kopiert werden – etwa, wenn durch die Verabreichung eines aktiven Impfstoffs die Infektion mit einer Krankheit in abgeschwächter Form nachgeahmt wird. Aber auch Kopien von kulturellen Ereignissen lassen sich ausmachen, bspw. die seit einigen Jahren nicht nur in Deutschland zunehmend verbreiteten Kopien des Münchener Oktoberfests an diversen Orten außerhalb Bayerns⁵ oder die Holi-Festivals, Kopien des indischen Frühlingsfests, bei dem sich die Besucher_innen mit Farbpulver bewerfen.⁶ Zudem können Kopien auch abstrakter Natur sein, etwa, wenn sich Hacker_innen über Spionage-Programme in die Server von Firmen einloggen, dort Baupläne ausspähen und auf der Grundlage dieser Baupläne eigene Baupläne anfertigen, um mithilfe dieser Pläne Produktfälschungen herzustellen. So ist es etwa der bayrischen Firma *clearaudio electronic* ergangen, der die Baupläne für ein innovatives Plattenspielerlager bei einem Hackerangriff gestohlen wurden.⁷ Auch bei dem Plan zur Anfertigung der im Rahmen der Donaугartenschau 2014 in Deggendorf gezeigten Nachbildung eines Auwaldes handelt es sich um eine abstrakte Kopie, die eine bestimmte, tatsächlich existierende Landschaft zur Vorlage hat.⁸

Kopien können zudem ganz unterschiedliche Grade von Originaltreue aufweisen. Mitunter ist die exakte Ähnlichkeit zur Vorlage gar nicht angezielt und es werden bewusst nur einzelne Aspekte einer Vorlage kopiert; so etwa im Falle der in diversen Social-Media-Kanälen kursierenden Kopien des 1939

Design-Plan auszeichnet, und Abschnitt 2.3.2, in dem ich auf zwei moralische Bestimmungsrechte von Design-Plan-Urheber_innen zu sprechen komme.

⁵ Auf der Internetpräsenz der Augsburger Allgemeinen erschien bereits im Jahr 2007 ein Artikel zum Oktoberfest mit dem Titel »Es gibt schon 3000 Kopien« (Krawinkel 2007). Diese Angabe geht auf eine Auskunft der damaligen Wiesen-Chefin Gabriele Weishäupl zurück; in dem Artikel ist die Rede von Oktoberfest-Kopien in Brasilien, China und Russland.

⁶ Festivals dieser Art gibt es inzwischen in vielen Ländern Europas, etwa auch in Deutschland und der Schweiz. Obwohl auch die in der Schweiz stattfindenden Festivals klarerweise nach dem indischen Vorbild gestaltet sind, treten offenbar einige Organisator_innen mit einem gewissen Originalitätsanspruch im Hinblick auf das von ihnen organisierte Festival auf. So finden sich auf der Website *students.ch* unter der Überschrift »Zwei Holi-Festivals in Zürich: Original oder Kopie?« Interviews mit zwei Veranstaltern, die beide für ihr Holi-Festival beanspruchen, dass es sich dabei um das »Original aus der Schweiz« handle (vgl. <https://www.students.ch/magazin/details/69602/Zwei-Holi-Festivals-in-Zuerich-Original-und-Kopie>, abgerufen am 2.8.2021).

⁷ Vgl. Vielmeier 2016.

⁸ Vgl. <https://www.wochenblatt.de/archiv/ein-auwald-entsteht-61639>, abgerufen am 12.8.2021.

entworfenen und bis zum Jahre 2000 unveröffentlichten britischen Propaganda-Posters mit der Aufschrift »Keep Calm and Carry On«, die zwar die Gestaltung des Posters übernehmen, den Slogan aber ersetzen, etwa durch »Now Panik and Freak Out« oder auch »Keep Calm and Copy on«. Aber auch in der Bionik werden die Eigenschaften einer Vorlage absichtlich nur in Teilen übernommen, etwa wenn bei der Gestaltung von Flugzeugflügeln bestimmte Merkmale von Vogelflügeln adaptiert werden.⁹ Auch in der Tierwelt findet sich Kopierverhalten, bei dem nicht angestrebt wird, dass sein Ergebnis der Vorlage genau entspricht: Angehörige der Delfinart *Tursiops truncatus* (Atlantischer Großer Tümmler) etwa kopieren die Signaturpfeife ihrer Artgenossen, bauen dabei aber gezielt bestimmte, mit signifikanter Häufigkeit auftretende Abweichungen ein.¹⁰

Andere Kopien gleichen der Vorlage zunächst exakt, werden aber durch weitere Bearbeitung so verändert, dass sie zusätzliche Eigenschaften erhalten, die die Vorlage nicht aufweist. Dazu zählt etwa Duchamps Ready-made *L.H.O.O.Q.*, bei dem es sich um eine Reproduktion der Mona Lisa von Leonardo da Vinci handelt, der Duchamp mit einem Bleistift einen Schnurrbart sowie einen Spitzbart gemalt hat. Auch den (häufig nicht legalen) digitalen Kopien von Spielfilmen, mit denen in Internet-Tauschbörsen gehandelt wird, werden mitunter weitere Merkmale hinzugefügt, z. B. Untertitel.¹¹

Einige Kopien haben nicht nur einen einzelnen Gegenstand zur Vorlage, sondern zwei oder mehr Gegenstände. Solche sogenannten *Mashups*¹² sind vor allem in der Musik, besonders im Bereich der DJ- und Clubmusik, verbrei-

⁹ Einigen Autor_innen ist offenbar sehr daran gelegen, klarzustellen, dass in der Bionik gerade keine Kopien erzeugt würden. So betonen etwa Werner Nachtigall und Göran Pohl, dass die Natur lediglich Anregungen liefere, »die der Ingenieur nicht kopiert (das wäre unwissenschaftlich), sondern in die konstruktive Gestaltung [...] einbringt« (Nachtigall und Pohl 2013, 4). Bionik stehe unter dem Motto »Lernen von der Natur für eigenständiges ingenieurmäßiges Gestalten« (Nachtigall und Pohl 2013, 4); es wird zudem betont, dass die »direkte Kopie [...] nie zum Ziel führ[e]« (Nachtigall und Pohl 2013, 4). Ein Argument dafür, dass in der Bionik nicht kopiert wird, liefert Nachtigall an anderer Stelle: Bionik zeichne sich dadurch aus, dass nicht einfach äußerliche Ähnlichkeiten übertragen, sondern dass Prinzipien abstrahiert und übertragen werden (vgl. Nachtigall und Qutter 2009). Zu der Frage, inwiefern sich diesem Argument zum Trotz auch in der Bionik von Kopien sprechen lässt, vgl. Abschnitt 3.1.1.

¹⁰ Vgl. King et al. 2013.

¹¹ Laut Entscheidung eines Gerichts in Norwegen stellt es sogar eine Urheberrechtsverletzung dar, wenn nur die (selbst erstellten) Untertitel – ohne die Kopien der Filme, die sie untiteln – im Internet zugänglich gemacht werden: Im Jahre 2012 wurde ein Student aus Norwegen für das Zurverfügungstellen von Untertiteln zu einer Geldstrafe in Höhe von 2.000 Euro verurteilt (vgl. Mühlbauer 2012).

¹² Vgl. von Gehlen 2011, 206.