

Sabine Zentek

GESCHICHTE DES DESIGNSCHUTZES

Industrialisierung
Beginn der Moderne
Nationalsozialismus
Nachkriegsjahre
Bis heute



LELESKEN

**Titelbild: Türdrücker
von Walter Gropius.
Foto: TECNOLINE**

Gestaltung/Herstellungskoordination
Technische Umsetzung
Druck

Büro für grafische Angelegenheiten
Berno Buff, Norbert Lauterbach, Regelindis Westphal
LASERLINE Druckzentrum Berlin KG

ISBN 978-3-9812326-9-1
© 2016 LELESKEN-Verlag

VORWORT DER AUTORIN

Das Buch beinhaltet die Dissertation „Acht Jahrzehnte verkanntes Design im deutschen Urheberrecht – Die Geschichte des Schutzes von Gebrauchsgestaltungen unter besonderer Berücksichtigung des Nationalsozialismus“ (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2015). Eine Zusammenfassung erschien in der UFITA 1/2016.

Die Arbeit wurde erstmals vorgelegt im Januar 2010 und während des Promotionsverfahrens 2014 ergänzt um die Geburtstagszug-Entscheidung des BGH von November 2013 (Teil V C). Eine Auskoppelung zur Designentwicklung erschien in „Design(er) im Dritten Reich – Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung“ (LELESKEN, 2009)

Die Dissertation ist

Dr. Wolfgang Maaßen

gewidmet, der sich mit Herz und stets sorgsamem Blick für das Urheberrecht einsetzte und mit dem ich während meiner anwaltlichen Arbeit viele vertiefende interessante Gespräche führte. Leider erlebte Dr. Maaßen, der mich zur Promotion motiviert hatte und gleichsam als deren „Geburtshelfer“ anzusehen ist, den Abschluss des Verfahrens und die vorliegende Veröffentlichung nicht. Er verstarb am 30. April 2015.

Danke Wolfgang auch für die gemeinsamen schönen Buchprojekte, insbesondere „Designschutz“. An diese kreativen Zeiten denke ich besonders gerne. Vor allem an unsere ausgelassene Freude über erfolgreich recherchierte Abbildungen von Streitgegenständen, die in juristischen Fachbüchern lange nur mit Worten umschrieben wurden.

Dr. Sabine Zentek, Juni 2016

WEG DURCH DIE GESCHICHTE

Die Geschichte des urheber- und muster- bzw. designrechtlichen Schutzes von Gebrauchsgestaltungen kann nicht ohne Blick auf kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen in den verschiedenen Zeitabschnitten des 19. und 20. Jahrhunderts erzählt werden. Dabei hatten zwei Ereignisse besonders starken Einfluss auf den Schutz geistigen Eigentums ausgeübt: Die 1830 einsetzende Industrialisierung und der beginnende Nationalsozialismus ein Jahrhundert später. Dazwischen lag die Gründung des Bauhauses mit seinen revolutionären Veränderungen in Ausbildung und Formensprache, welches im Dritten Reich ausgelöscht wurde, aber in seinem ideologischen Fortwirken nicht aufgehalten werden konnte. Unsere Reise verläuft durch insgesamt fünf Epochen:

- Industrialisierung
- Beginn der Moderne
- Nationalsozialismus
- Nachkriegsjahre
- Bis heute

Der Gesetzgeber hatte bis Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Bedürfnisse von Kunstschaffenden und „Kunstreicher Industrie“ stets mit Regelwerken reagiert, erstmals wirksam in Folge der für Deutschland verheerend verlaufenden Londoner Weltausstellung 1851. Seinen Höhepunkt erreichte der urheberrechtliche Schutz vor Nachbildungen im KUG von 1907, wonach Erzeugnisse des Kunstgewerbes mit Werken bildender Kunst gezielt gleichgestellt wurden. Diese Gleichstellung war notwendig, um aufkommenden neuen Formensprachen gerecht zu werden. Was 1907 für die „angewandte Kunst“ erreicht war, wurde allerdings in den 1930er und 1940er Jahren aufgrund Bestrebungen nationalsozialistischer „Elite“-Juristen und überhöhter Anforderungen in der Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG zunichte gemacht. Man sperrte sich gegen den Schutz der im Bauhaus ausgelösten sachlich-strengen Form, und die in diesem Zusammenhang aufgestellten strengen Kriterien wirken trotz dringend benötigtem Nachahmungsschutz bei industriellem Design bis heute nach. Am Ende stehen fast acht Jahrzehnte verkanntes Design.

Die vorliegende Arbeit beginnt daher nicht mit der Erläuterung des ersten Urheberrechtsgesetzes von 1837, sondern dort, wo der Grund für dessen Entstehung lag. Auch die weitere Entwicklung von Schutzregeln wird seit der Industrialisierung und vor dem Hintergrund sozialer und technischer Veränderungen erläutert. Somit findet immer wieder ein Blickwechsel von den tatsächlichen Umständen zu den Reaktionen des Gesetzgebers, eingeschlossen der Rechtslehre und Rechtsprechung statt. Was sich in der Kultur und Wirtschaft ereignete, spiegelte sich in juristischen Diskussionen und gesetzlichen Regelungen wider. Diese positive Dynamik wurde zu Zeiten des Nationalsozialismus in die andere Richtung verkehrt, und seit der großen Urheberrechtsreform 1965 war trotz erheblicher Umwälzungen in der Kunst und im Design ein überwiegender Stillstand festzustellen. Selbst eine Grundsatz-Entscheidung des BGH aus dem Jahr 2013, mit der die jahrzehntelange Forderung strenger urheberrechtlicher Schutzkriterien für angewandte Kunst aufgegeben wurde, bringt für Gebrauchsprodukte keine spürbaren Vorteile mit sich. Denn der BGH baut zeitgleich mit dem Schutzausschlussgrund technischer Gestaltungsspielräume andere Hürden für die zum Gebrauch bestimmten Designs auf.

INHALT

TEIL I Industrialisierung	13
A. Einleitung	14
B. Vom Kunstgewerbe zum Design	16
C. Frühindustrialisierung und Preußisches Gesetz von 1837	18
I. AUFSPALTUNG DES PRODUKTIONSPROZESSES	18
II. KUNSTRICHTUNGEN	19
1. Klassizismus	20
2. Biedermeier	22
III. VORLAGENWESEN	24
IV. NEUE PRODUKTIONSMETHODEN	28
V. GESETZ ZUM SCHUTZ DES EIGENTUMS AN WERKEN DER WISSENSCHAFT UND KUNST GEGEN NACHDRUCK VOM 11. JUNI 1837	30
1. Ursprünge des Urheberrechts	30
2. Geistiges Eigentum und Kunstschutz	31
3. Bildende Kunst als Muster zu gewerblichen Erzeugnissen	35
4. Unzufriedenheit mit dem Preußischen Gesetz	37
D. Hochindustrialisierung und urheberrechtliche Reformbestrebungen	39
I. AUFKOMMENDER HISTORISMUS	39
II. ERSTE WELTAUSSTELLUNG 1851	40
1. Öffentliche Kritiken	47
2. Deutschland unter Konkurrenzdruck	50
III. WELTAUSSTELLUNGEN 1873 UND 1876	51
IV. URHEBERRECHTSGESETZ-ENTWURF VON 1870	54

V. ANSTÖSSE ZUM MUSTERSCHUTZ	58
1. Situation bis 1815	58
a. Frankreich	58
b. England	59
c. Deutschland	59
2. Situation von 1815 bis 1870	61
VI. KUNSTSCHUTZ- UND MUSTERSCHUTZGESETZ VON 1876	64
1. Entstehung	64
2. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste vom 9. Januar 1876	67
a. Bildende Kunst	67
b. Definitionen des Reichsgerichts	69
c. Abgrenzung zwischen Kunstschutz und Musterschutz	74
<i>aa. Prävalenztheorie bei zum Gebrauch konzipierten Produkten</i>	75
<i>bb. Ausschluss der Prävalenztheorie bei Kunstwerken</i>	77
d. Nachbildung „an“ oder „zu“ einem gewerblichen Erzeugnis	80
e. Dreiteiliger Schutz	82
3. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen vom 11. Januar 1876	82
4. Kritik und Folgen	86
a. Urheberrechtsgesetz	86
b. Musterschutzgesetz	87
VII. GEBRAUCHSMUSTERGESETZ VOM 1. JUNI 1891	87
1. Notwendigkeit eines Gebrauchsmusterschutzes	87
2. Schutzgegenstand	89
3. Abgrenzungsprobleme in der Rechtsprechung	91
a. Gegenüber dem Geschmacksmuster	91
b. Gegenüber dem Patent	92
E. Blütezeit des Historismus und der Massenproduktion	95
I. WELTAUSSTELLUNGEN 1883 BIS 1900	100
II. AUSBLICK	102
1. Befreiung von Zierrat	102
2. Internationale Urheberrechtsabkommen	104

TEIL II Beginn der Moderne	105
A. Jugendstil	106
I. VORLÄUFERBEWEGUNGEN	106
II. STRÖMUNGEN	107
1. Expressiver Jugendstil	108
2. Rationaler Jugendstil	109
III. FUNKTIONALITÄT	111
B. Übergang zur Form ohne Ornament	114
I. GRÜNDUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES	116
II. GESETZ BETREFFEND DAS URHEBERRECHT AN WERKEN DER BILDENDEN KÜNSTE UND DER PHOTOGRAPHIE VOM 9. JANUAR 1907 (KUG)	119
1. Gesetzesentwurf	121
a. Gleichstellung angewandter mit bildender Kunst	121
b. Doppelschutz durch Urheber- und Musterrecht	126
c. Kritische Stimmen	127
2. Inkrafttreten des KUG	129
3. Abgrenzung zwischen Kunst- und Musterschutz	130
a. Lehre	130
b. Rechtsprechung	132
<i>aa. Einklang mit dem KUG</i>	133
<i>bb. Erster Zivilsenat des RG: „Ästhetischer Überschuss“ und gradueller Abstand</i>	133
<i>cc. Dritter Strafsenat des RG: Einbeziehung kunstgewerblicher Erzeugnisse in den Kunstschutz</i>	135
4. Sachverständigenkammern	137
5. Überwiegend schutzfreundige Rechtsprechung der 1920er / Anfang der 1930er Jahre	138
C. Neue Sachlichkeit	144
I. BAUHAUS	144
1. Staatliches Bauhaus in Weimar	144
a. Chancengleichheit	145
b. Ausbildungsschwerpunkt Werkstätten	147
c. Wirtschaftliche Ausrichtung der Werkstätten	150

d. Richtungswechsel und Gründung der Bauhaus-GmbH	153
e. Bauhaus-Leuchte	154
aa. Modelle von Jucker	155
bb. Weiterentwicklung durch Wagenfeld	156
2. Städtisches Bauhaus in Dessau	157
II. DISKUSSIONEN UM KUNSTSCHUTZ	162
1. Ablehnung des „ästhetischen Überschusses“ in der Rechtslehre	162
2. Diskussionen in künstlerischen Fachkreisen	164
a. Radikale Haltung des Deutschen Werkbundes	164
b. Forderung nach Stärkung des Sachverständigenwesens	166
III. STREITIGKEITEN UM BAUHAUS-PRODUKTE	167
1. LG Berlin Ende 1928	167
2. Erster Zivilsenat des RG Anfang der 1930er Jahre	168
a. Juni 1932: Stahlrohrstuhl unter Kunstschutz	168
b. Januar 1933: Ablehnung der „Neuen Sachlichkeit“ im Türdrücker-Fall	170
c. Fazit	177
IV. VERFOLGUNG DES BAUHAUSES DURCH DIE NATIONALSOZIALISTEN	178
V. GESCHICHTE DER FIRMA S. A. LOEVY	183
VI. GLEICHSCHALTUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES	189
VII. AUSBLICK	196
TEIL III Nationalsozialismus	197
A. „Gute“ und „böse“ Gestaltungen	198
I. BILDENDE KUNST	198
1. Wanderausstellung „Entartete Kunst“	198
2. Große Deutsche Kunstausstellung	203
II. GEBRAUCHSFORMEN	203
1. „Entartete“ Produkte	204
2. Propaganda der „ewigen“ Gebrauchsformen	208
a. Einheitliche Weltanschauung	208
b. Übernahme einfacher Formen	209
c. Bruch mit der Moderne	212

B. Restriktiver Schutz angewandter Kunst	214
I. SOZIALE GEBUNDENHEIT DES URHEBERS	214
II. ERHÖHUNGEN IN DIE BILDENDE KUNST	216
III. REICHSKULTURKAMMER	218
1. Reichskulturkammergesetz	218
2. Organisation	221
IV. REFORMBESTREBUNGEN	223
1. Urheberrecht	223
a. Regierungsentwurf von 1932	223
b. Entwurf des Nationalsozialistischen Juristenbundes von 1934	224
c. Entwurf der Akademie für Deutsches Recht von 1939	227
<i>aa. Akademie für Deutsches Recht</i>	227
(1) <i>Fachausschüsse</i>	229
(2) <i>Akademie-Mitglieder</i>	232
<i>bb. Die „große Linie“</i>	236
(1) <i>Ersatz der Sachverständigenkammern</i>	236
(2) <i>Verschärfung der Schutzkriterien</i>	239
2. Musterschutz	243
a. Regierungsentwürfe von 1929 und 1932	243
b. Entwurf der Akademie für Deutsches Recht von 1940	243
C. Rechtsprechung zum Schutz industrieller Erzeugnisse 1935 bis 1940	245
I. STRAFSENAT UND ZWEITER ZIVILSENAT DES RG	245
II. INSTANZGERICHTE	246
III. ERSTER ZIVILSENAT DES RG	247
1. Verfestigung überhöhter Anforderungen	247
2. Nationalsozialistische Maßstäbe	250
a. Ersatz der Sachverständigenkammern durch „Volksgenossen“	250
b. Vertragsauslegung zugunsten rassepolitischer Anschauungen	254
c. „Wirken“ auf die Volksgemeinschaft	258
d. Erleichterte Kriterien für Hitler-Portrait	260
3. Besetzung des ersten Zivilsenates des RG	261
a. Vorsitzender Richter Fritz Lindenmaier	261
b. Hermann Weinkauff	264
D. Rechtsprechung zum Kunstschutz in den 1940er Jahren	266

TEIL IV Nachkriegsjahre	267
A. 1945 bis 1950	268
I. KONTINUITÄTEN NATIONALSOZIALISTISCHER FORM-IDEOLOGIEN	268
II. SCHUTZ VON GEBRAUCHSPRODUKTEN IN DER RECHTSLEHRE	271
1. Weiterwirken nationalsozialistischer Grundsätze	271
2. Kritik an der Rechtsprechung des RG	273
III. NAHTLOS STRENGE RECHTSPRECHUNG	274
B. 1950er Jahre	276
I. DESIGN	276
II. DISKUSSIONEN UM URHEBERRECHTLICHE SCHUTZKRITERIEN	280
1. Gestalter und Industrie	280
2. Rechtslehre	282
III. URHEBERRECHTLICHE REFORMARBEITEN	286
1. Berliner Entwurf von März 1951	287
2. Rengsdorfer Entwurf von September 1951	291
3. Forderung der Wiedererrichtung von Sachverständigenkammern	292
4. Referentenentwurf von 1954	295
5. Sachverständigenfrage in der Schlussphase der Reform	298
6. Stellungnahmen zum Referentenentwurf	302
IV. RECHTSPRECHUNG ZUM URHEBERRECHT IN DEN 1950er JAHREN	303
1. Kontinuitäten beim ersten Zivilsenat des BGH	303
a. Aufrechterhaltung überhöhter Kriterien	303
<i>aa. 14. Dezember 1954: Damenmäntel</i>	303
<i>bb. 27. November 1956: Europapost</i>	304
<i>cc. 29. März 1957: Ledigenheim</i>	307
<i>dd. 9. Dezember 1958: Rosenthal-Vase</i>	308
b. Ersatz von Sachverständigen	310
<i>aa. 27. November 1956: Europapost</i>	310
<i>bb. 30. Mai 1958: Candida-Schrift</i>	311
2. Instanzgerichte	313
a. Anfang der 1950er Jahre	313
b. Mitte der 1950er Jahre	313

V. FRITZ LINDENMAIER NACH DEM DRITTEN REICH	317
C. 1960er Jahre	323
I. DESIGN	323
II. RECHTSLEHRE	325
III. GESETZ ÜBER URHEBERRECHT UND VERWANDTE SCHUTZRECHTE VOM 9. SEPTEMBER 1965	327
TEIL V Bis heute	331
A. Rechtsprechung bis November 2013	332
I. SILBERDISTEL	333
II. LAUFENDES AUGE	335
III. FOLGEN DES GESCHMACKSMUSTERREFORMGESETZES VOM 12. MÄRZ 2004	336
B. „Vergessenes“ Recht in der Rechtsbereinigung	339
C. Geburtstagszug-Entscheidung des BGH vom 13. November 2013	342
D. Rückblick, Kritik und Aussicht	344
ANHANG	
Literaturverzeichnis	350

TEIL I

Industrialisierung

„Warum sollte eine Nachbildung des Morghenschen
Abendmahls auf seidenen Schnupftüchern erlaubt seyn,
während sie auf Papier schlechthin verboten wäre?“

Friedrich Carl von Savigny

*über die Verwendung von Kunstwerken als Muster auf gewerb-
lichen Erzeugnissen, zitiert nach Elmar Wadle, Savignys Beitrag
zum Urheberrecht, in: Gerhard Lüke, Grundfragen des Privat-
rechts, 1989, S. 131.*

A. Einleitung

Der Schutz von Gebrauchsgestaltungen ist im Urheberrechtsgesetz (UrhG) über den Begriff der angewandten Kunst in § 2 Abs. 2 Nr. 4 und im Designgesetz (DesignG)¹ über neue und eigenartige Designs in den §§ 1, 2 geregelt.² Die Werke der angewandten Kunst stellen im UrhG keine eigenständige Gruppe dar, vielmehr werden sie von der bildenden Kunst eingeschlossen. Dass Gebrauchsgestaltungen nur über diese Weiche Urheberrechtsschutz genießen können, hängt mit ihrer Entstehungsgeschichte zusammen. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es das handwerklich geprägte Kunstgewerbe, welches mit voranschreitenden technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten in die Kunstindustrie übergang und sich schließlich zum modernen Produkt- bzw. Industrialdesign entwickelte. Innerhalb eines Jahrhunderts entstanden neue Formensprachen, auf die der Gesetzgeber mit Regeln zum Nachahmungsschutz mehrfach reagierte. Besonders hervorzuheben ist dabei die Gleichstellung von bildender und angewandter Kunst im Kunstschutzgesetz von 1907 (KUG).

Obwohl im Verlauf des 20. Jahrhunderts sachlich-schlichte, dekorlose bis minimalistische Designs zunahmen und verzierte Gegenstände verdrängten, müssen die Gerichte urheberrechtliche Schutzfähigkeit bis heute unter dem Gesichtspunkt der „Kunst angewendet auf Gebrauchsgegenstände“ (angewandte Kunst) prüfen. Der Schutz industrieller Produkte, welcher mit der genannten Gleichstellung von Kunstindustrie mit bildender Kunst so verheißungsvoll begonnen hatte, wurde seit dem verstärkten Aufkommen moderner Sachlichkeit in den 1920er Jahren in der Gerichtspraxis nicht einheitlich vorangetrieben. Insbesondere die Zeit des Nationalsozialismus brachte fortschrittliche Diskussionen in der Rechtslehre und eine überwiegend schutzfreudige Rechtsprechung avantgardistisches Design betreffend gründlich zum Erliegen. Nach 1945 blieben restriktive Haltungen, die auf nationalsozialistischen Ideologien und Strukturen beruhten, bestehen.

Eine Auseinandersetzung mit dem Schutz von Produktdesign bzw. dem im UrhG noch immer verankerten Begriff der angewandten Kunst macht daher eine Reise in die Vergangenheit unumgänglich. Nachfolgend wird zunächst die jeweilige Epoche mit ihren kunst- und kulturgeschichtlichen Besonderheiten vorgestellt, und daran schließen sich Untersuchungen der Reaktionen von Gesetzgebern und Rechtsprechungspraxis an. Das Wort Design wird vorliegend entsprechend seinem tatsächlichen historischen Kontext erst für die Zeit ab 1914 benutzt und die Bezeichnung an-

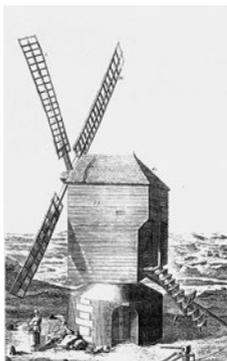
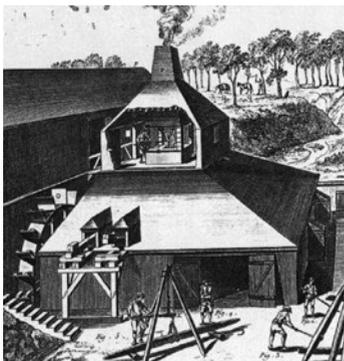
¹ Das deutsche Geschmacksmustergesetz wurde mit Wirkung zum 01.01.2014 in Designgesetz umbenannt.

² Neben nationalen Designs gibt es Gemeinschaftsgeschmacksmuster und Internationale Muster.

gewandte Kunst für die Zeit ab 1851. Die Sprache des 19. Jahrhunderts wird bewusst aufgegriffen, und zahlreiche Zitate werden wörtlich wiedergegeben, um diesen Zeitraum, in welchem der Schutz geistigen Eigentums erstmals wirksam wurde, möglichst authentisch vor Augen zu führen.

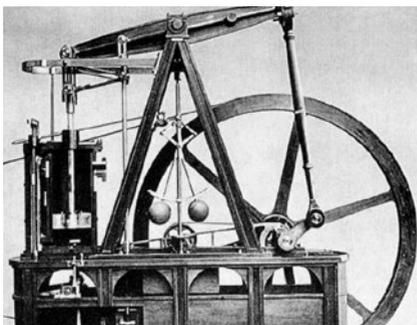
B. Vom Kunstgewerbe zum Design

International üblich bezeichnet „Design“ die Gestaltung eines Objekts, das für eine industrielle Produktion, insbesondere für eine maschinelle Serienproduktion bestimmt ist.³ Solche Herstellungsverfahren gibt es erst seit der industriellen Revolution. Diese Epoche umfasste den Umbruchprozess beginnend mit der traditionellen Wirtschaftsgesellschaft hin zur modernen Industriegesellschaft, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Großbritannien einsetzte und sich von dort auf immer mehr Länder ausbreitete. Mechanisierte Massenproduktionen waren als erstes in den englischen Baumwollspinnereien und in der Eisenindustrie anzutreffen. Zwar war die – Handarbeit ablösende – „Mechanisierung“ schon vor Ende des 18. Jahrhunderts bekannt. Jedoch waren die Maschinen zu jener frühen Zeit noch auf natürliche Antriebsenergie angewiesen, d. h. auf die Muskelkraft von Menschen oder Tieren, die Stärke des Windes oder die Kraft des Wassers.⁴



Windmühle und Schmiede.

Aus: Raymond Guidot, *Design, Die Entwicklung der modernen Gestaltung*, 1994, S. 12.



Dampfmaschine von James Watt, 1783.

Aus: Raymond Guidot, *Design, Die Entwicklung der modernen Gestaltung*, 1994, S. 14.

³ Vgl. Raymond Guidot, *Design, Die Entwicklung der modernen Gestaltung*, 1994, S. 10.

⁴ Ebenda, S. 11.

Eine Änderung setzte mit der im Jahr 1783 von James Watt entwickelten Dampfmaschine ein, die im wahrsten Sinne den Motor für die industrielle Revolution lieferte. Mit ihrer Hilfe konnte Wasser aus Brunnen gepumpt und Luft in Schmelzöfen eingeblasen werden, mit dem Dampfhammer schlug man Eisen, und schließlich durchquerten Dampfmaschinen auf Rädern die Kontinente.

Der Begriff „Design“ wurde erst nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland geläufig. Selbst der Deutsche Werkbund⁵ benutzte ihn vor 1914 nicht. Ästhetisch gestaltete Alltagsprodukte umschrieb man in den industriellen Anfängen noch mit „Kunstgewerbe“. Die Bezeichnung wurde allerdings nicht streng einheitlich verwendet: Teilweise erfolgte eine Differenzierung nach dem Herstellungsverfahren, wobei das von Hand gefertigte Erzeugnis häufig „Kunsthandwerk“ oder „Kunstmanufaktur“ hieß, in Abgrenzung zu der mit Maschinen hergestellten „technischen Kunst“. Im letzten Fall sprach man auch von „mechanischem Gewerbe“ oder „mechanischen Künsten“.⁶ In der zweiten Auflage von Meyers Konversations-Lexikon waren im Jahr 1865 die Begriffe „Kunstgewerbe, Kunstindustrie, Kunsthandwerk“ noch nicht zu finden. Seit 1873 sind sie lexikalisch belegt, erstmals in Grimms Wörterbuch. Wenn auch der Begriff geläufig wurde, brachte man ihm einigen Argwohn entgegen:

„Es giebt heutzutage gar keine Kunstgewerbe, es giebt Gewerbetreibende, welche zugleich Künstler sind; es giebt auch Künstler, welche aus ihrer Kunst ein sehr lucratives Gewerbe zu machen verstehen! Allein ein Kunstgewerbe ist ein Unding.“⁷

„Kunstgewerbe“ als Vorstufe zum Design gilt als Bezeichnung für Erzeugnisse, die entweder von Hand oder mit der Maschine hergestellt sind und in denen sich das Schöpferische durch formgestaltende Arbeit in der Weise manifestiert, dass funktionalistische Notwendigkeiten mit einer sowohl zweckdienlichen als auch ästhetisch wirksamen Form versehen werden.⁸ Im Zuge der industriellen Revolution und ihrer zunehmenden mechanisierten Reproduktionsverfahren trat das neu entstehende „Kunstgewerbe“ an die Seite der traditionellen Bildenden Künste.

⁵ Siehe S. 116 ff.

⁶ Monika Franke, Schönheit und Bruttosozialprodukt – Motive der Kunstgewerbebewegung, in: Angelika Thiekötter/Eckhard Siepmann, Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbe-Bewegung zum Deutschen Werkbund, 1987, S. 167.

⁷ Zitat nach Monika Franke, ebenda, S. 167, Fßn. 7.

⁸ Vgl. Peter W. Kallen, Unter dem Banner der Sachlichkeit: Studien zum Verhältnis von Kunst und Industrie am Beginn des 20. Jahrhunderts, 1978, S. 15–16.

C. Frühindustrialisierung und Preußisches Gesetz von 1837

Zwischen 1815 und den 1840er Jahren befand sich Deutschland in der Frühindustrialisierung. Diese Zeit war wirtschaftlich durch ein Nebeneinander schwerer Krisen vorindustrieller Wirtschaftszweige mit weit verbreiteter sozialer Not einerseits und den Aufbau moderner industrieller Wirtschaftsformen andererseits bestimmt. Es handelte sich um eine schwierige Übergangszeit, in der sich die Auflösung der alten Strukturen beschleunigte, während die neuen nur allmählich an Gewicht zunahmen.⁹ So stieg nach Schätzungen das Wachstum der deutschen Fabrik- und Manufakturproduktion bis 1840 im Durchschnitt nur um 2,2 Prozent pro Jahr.¹⁰

Die Gründe dafür lagen nicht nur in ungünstigen Verkehrsverhältnissen, dem Rückstand bei der Erschließung von Rohstoffvorkommen und den politischen Strukturen der deutschen Staatenwelt, sondern auch in den fortbestehenden rechtlichen Schranken wirtschaftlicher Betätigung. Alte Binnenzölle und neue einzelstaatliche Grenzzollsysteme hemmten den innerdeutschen Handel und entzogen der Innovations- und Investitionsbereitschaft von Unternehmern nahrhaften Boden. Hinzu traten die Geldnöte der Bevölkerung und eine damit einhergehende geringe Nachfrage sowie der Umstand, dass man auf preiswertere Importe aus Staaten zugriff, die bereits industriell fortgeschrittener waren. Insgesamt wiesen Manufakturen, Fabriken und der Bergbau Mitte der dreißiger Jahre erst 300.000 Beschäftigte auf. Das waren zwar deutlich mehr als zu Beginn des Jahrhunderts, aber noch immer nur knapp 10 Prozent aller im Gewerbesektor tätigen Personen.¹¹

Mitten in der Strukturkrise bildete der preußische Staat mit der Mehrheit der deutschen Bundesstaaten einen Zollverein, der – von wenigen Ausnahmen abgesehen – einen von allen Handelsschranken freien Binnenmarkt schuf. Durch die Gründung des Deutschen Zollvereins und den Bau deutscher Eisenbahnen kam es endlich zum ersehnten wirtschaftlichen Anschlag.

I. AUFSPALTUNG DES PRODUKTIONSPROZESSES

Mit neuen industriellen Techniken wurden auch in Deutschland viele der bis dahin notwendigen handwerklichen Tätigkeiten mechanisiert. Die Mechanisierung wiederum hatte eine radikale Arbeitsteilung, d. h. ein Auseinanderfallen der handwerklich-künstlerischen Einheit von Entwurf und Ausführung zur Folge. Das Entwerfen etablierte sich zu jener Zeit als eigenständiger Schaffensprozess.

⁹ Hans-Werner Hahn, Die industrielle Revolution in Deutschland, 2005, S. 14.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda, S. 22.

Die Trennung von Kopf- und Handarbeit hat ihren frühen Ursprung in den – noch handwerklich arbeitenden – Manufakturen, den Vorläufern von Fabriken. Hierdurch unterschieden sich die Manufakturen bereits von den (kunst-)handwerklichen Meisterbetrieben, wo individueller (Meister-) Entwurf und Ausführung traditionell noch „in einer Hand“ lagen. Ab etwa 1770 nahm die Anzahl der Manufakturen zu. Jene neuen Großbetriebe mit ihrer zentralisierten, aber noch weitgehend manuellen Produktion, fertigten auf der Grundlage staatlicher Privilegien in erster Linie Luxusgüter. In ihnen waren um die Jahrhundertwende auf dem Gebiet des späteren Deutschen Reiches mehr als 100.000 Arbeiter tätig.¹² Aus den Manufakturen wurden erstmals „Musterzeichner“ oder „Mustermacher“ bekannt, die dort einen selbstständigen Teilbereich bearbeiteten.

II. KUNSTRICHTUNGEN

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herrschte der Klassizismus. Damit ist eine europäische Kunstströmung gemeint, die als Gegenbewegung zum großen Formenaufwand des Rokoko einfache, geradlinige, oft monumentale Formen zum Gegenstand hatte. Sie versuchte die (vor allem griechische) Klassik zu erneuern. Der Anfang des klassizistischen Stils lag in den 1750er Jahren, als man in ganz Europa – stimuliert durch die neu entdeckten Überreste der Antike, insbesondere durch die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum – wieder an einem reineren, klassischen Stil interessiert war.¹³ Künstler malten Szenen aus der griechischen und römischen Antike, die oft einen „patriotischen“ Anlass hatten. Wichtig waren Gesten, Gebärden und die Komposition der Figuren in der Gruppe, was der Malerei einen theatralischen Zug verlieh.

Die Kunstrichtung entwickelte sich in den einzelnen europäischen Ländern mit unterschiedlichen Nuancen: In England traf man auf das nüchterne Regency, in Frankreich auf das monumentale Empire und in Deutschland auf das Biedermeier, um einige Beispiele zu nennen. Als geistiger Begründer im deutschsprachigen Raum gilt Johann Joachim Winckelmann, der die höchste Aufgabe der Kunst darin sah, die reine Schönheit darzustellen. Sein ästhetisches Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“¹⁴ prägte die gesamte Epoche.

¹² Ebenda, S. 8.

¹³ Noel Riley (Hrg.), *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 138.

¹⁴ Dumont, *Kunst: Die Weltgeschichte*, 1997, S. 360.

1. Klassizismus

Der Klassizismus beeinflusste nicht nur Malerei, Architektur, Literatur und Musik, sondern inspirierte auch Hersteller von Gebrauchsgegenständen. Eine klare klassizistische Form weist beispielsweise die nachfolgend abgebildete Kaffeekanne auf, mit Sockel, aufstrebendem Henkel, eleganter Tülle und blattförmigem Deckelknauf.¹⁵



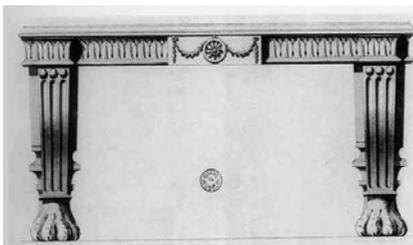
Kaffeekanne, nach 1800.
Aus: Noel Riley, *Kunsth Handwerk & Design*, 2003, S. 165.



Sofa, 1759/60, nach einem Entwurf von James Stuart.
Aus: Noel Riley, *Kunsth Handwerk & Design*, 2003, S. 138.

Gestalter in Frankreich und England gingen dazu über, Möbel zurückhaltend mit klassischen Ornamenten zu verzieren.¹⁶ Zu den Ersten, die klassizistische Möbel schufen, gehörte der Architekt James Stuart. Er benutzte geradlinigere Formen und archaische Ornamente nach griechischen und römischen Vorbildern.

Die Brüder Robert und James Adam wollten „den Geist der Antike einfangen“, ihn aber neu und modern interpretieren.¹⁷ Viele ihrer Entwürfe wurden von dem Kunsttischler Thomas Chippendale ausgeführt.



Entwürfe für Tisch und Hocker von Robert Adam, 1768.
Aus: Noel Riley, *Kunsth Handwerk & Design*, 2003, S. 139.

¹⁵ Noel Riley, *Kunsth Handwerk & Design*, 2003, S. 165.

¹⁶ Ebenda, S. 138.

¹⁷ Ebenda.



Sessel, um 1770;
Entwurf: Robert
und James Adam,
Umsetzung: Thomas
Chippendale.
Aus: Noel Riley, *Kunst-
handwerk & Design*,
2003, S. 142.

Klassizistische Möbel waren nicht nur von bester Materialqualität und Verarbeitung, sie zeichneten sich auch durch komplexe Konstruktionen und kunstvolle Verzierungen aus. Aus Ostindien und Südamerika wurden exotische Hölzer nach Europa importiert und dort verarbeitet.¹⁸ Elfenbein, Perlmutter, Schmucksteine und kostbare Metalle dienten als Einlagen. Spezialisierte Gießer lieferten gegossene Metallbeschläge aus leuchtendem Ormoulu¹⁹ oder vergoldetem Messing. Auch Vergoldungen an Spiegel- oder Bilderrahmen, Tischen und Stühlen für Luxusmöbel waren üblich.

An der Entstehung von Alltagsprodukten waren häufig bedeutende Meister oder gar Architekten beteiligt. So hatte etwa der englische Produzent Josiah Wedgwood, der als keramischer Genius der klassizistischen Epoche angesehen wird,²⁰ den Zeichner und Bildhauer John Flaxman mit Entwürfen für schwarzes Steinzeug und neuartig eingefärbte Keramiken beauftragt. Im französischen Kaiserreich war besonders Georges Jacob gefragt, der zusammen mit seinen Söhnen als führender Möbeltischler der Epoche galt.



Armlehnstuhl von Georges
Jacob, Paris, 1791–1792.
Aus: www.netmuseum.org



Vase von John Flaxman
für Wedgwood, spätes
18. Jahrhundert.
Aus: www.pinterest.com

¹⁸ Ebenda, S. 158.

¹⁹ Der Begriff kommt aus dem Französischen und bedeutet „Gemalenes Gold“. Es wurde mit Hilfe von Quecksilber auf Bronze, Messing oder andere gegossene Metalle aufgebracht.

²⁰ Vgl. Noel Riley, *Kunsth Handwerk & Design*, 2003, S. 166.

2. Biedermeier

Deutschland befand sich zur Zeit des Klassizismus überwiegend in Armut. Selbst in bürgerlichen Schichten herrschte äußerste Sparsamkeit. Geistige Genüsse erachtete man wichtiger als Konsum. Nicht das Repräsentative stand im Vordergrund, sondern das häusliche Glück in den eigenen vier Wänden. Bürgerliche Tugenden wie Fleiß, Ehrlichkeit, Treue, Pflichtgefühl, Bescheidenheit wurden zu allgemeinen Prinzipien erhoben.²¹ Die Wohnstube war die Urform des heutigen Wohnzimmers und Sinnbild der Gemütlichkeit. Man pflegte Geselligkeit in kleinem Rahmen, beim Kaffeekränzchen, am Stammtisch, bei der Hausmusik, aber auch in den Kaffeehäusern.

Vor diesem Hintergrund fasste das bürgerliche Biedermeier als Variante des Klassizismus in Deutschland Fuß. Der Biedermeier war eine in Österreich entstandene bürgerliche Gegenrichtung zu dem bis 1814 vorherrschenden feudalen Empire-Stil. Mit der Bewertung „bieder“ hat diese Bezeichnung nichts zu tun, vielmehr benutzte sie erstmals Ludwig Eichrodt in seinen „Gedichten von Gottlieb Biedermeier“ in den „Fliegenden Blättern“.

Die Blütezeit des Biedermeier dauerte bis etwa 1830 an. Kennzeichnend waren schlichte, kleine Möbelstücke, wie Stühle, Tische, Nähtischchen, Kommoden, Vitrinen und Sekretäre, orientiert an Bequemlichkeit und Funktionalität. Statt mit vergoldetem Metall wurden die – meistens aus hellen Hölzern gearbeiteten – Möbel mit Malereien oder Einlegearbeiten in Schwarz und Gold ausgelegt. Sie vermieden bewusst jeglichen feudalen Charakter, die Alltagsprodukte sollten vielmehr den Eindruck von Behaglichkeit verbreiten und vor allem gebrauchstauglich sein. Großer Wert wurde auf die Qualität gelegt, so dass die bequemen Möbel meist von Handwerkern entworfen wurden. Der bedeutendste von ihnen war Josef Danhauser in Wien.



Schreibtisch,
1820–1825,
von Josef Danhauser.
Aus: Noel Riley, *Kunst-
handwerk & Design*,
2003, S. 148.

21 Vgl. Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, 1987, S. 45.

Biedermeiermöbel waren Ausdruck von Bescheidenheit, aber auch von Selbstbewusstsein. Die tägliche Nähe des Umgangs mit schlichten Formen führte zu maßvoller Haltung und Gestik, die Proportionen der Räume zum würdevoll-aufrechten Gehen und Sitzen darin.²²



„Das Wohnzimmer des Künstlers“ von Carl Wilhelm Gropius, ca. 1830.

Aus: Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 1987, S. 46.

Die klaren und ruhigen Formen des Biedermeier stammten aus Handwerk und Manufaktur. Die Wärme der handwerklichen Einzelproduktion und die Nähe des familiär-intimen Gebrauchs hafteten den Dingen an, hinzu trat das Allgemeingültige der Schlichtheit.²³ In schön gemaserten Hölzern, in der Körperfreundlichkeit eines Sitzes, einer Lehne, im Symbol der Urne oder der Lyra als knappen Verweisen ins Erhabene traf sich das Schönheitsempfinden der Hersteller mit den Erwartungen der Auftraggeber und Benutzer. So war die Versöhnung der Zwecke mit der Schönheit ein Kennzeichen der frühindustriell-bürgerlichen Produktkultur insgesamt.²⁴



Lübecker Stühle aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert.

Aus: Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 1987, S. 52. Foto: Helmut Göbel, Lübeck.

²² Ebenda, S. 48.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda, S. 50.

III. VORLAGENWESEN

In Manufakturen griff man bei der Bearbeitung von Einzelaufträgen oder kleinen Serien gern auf fremde Entwürfe zurück, so auf Vorlagenblätter, die im 19. Jahrhundert überall gebräuchlich waren. Aus dieser Zeit stammen die „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“, zwischen 1821 und 1837²⁵ in Berlin von Peter Wilhelm Christian Beuth, dem Direktor der Technischen Deputation für die Gewerbe in Preußen und Karl Friedrich Schinkel, dem höchsten Baubeamten des Königs, herausgegeben.

Schinkel vermittelte in den reich gebildeten und mit Erläuterungen versehenen Vorlagen seine eigenen vielseitigen Erfahrungen, die er als Entwerfer für Möbel, Öfen, Keramik, Lampen, Glas und Textilien für Berliner Porzellan- und Seidenmanufakturen sowie Eisengießereien gesammelt hatte. Die Absicht der Herausgeber ging dahin, „den Gewerbebetrieben ausführlich auseinanderzusetzen, wie nützlich und nützlich es ist, ihren Arbeiten, neben der technischen Vollendung, die höchste Vollkommenheit der Form zu geben [...]“. Im Vorwort forderten sie sodann zur getreuen Kopie der Muster auf:

„Der Fabrikant und Handwerker soll, wir wiederholen es, sich nicht verleiten lassen, selbst zu komponieren sondern fleißig, treu und mit Geschmack nachahmen. Darum ist es nicht bloss wünschenswerth, daß er solche Werke der Vorzeit kennen lerne, welche er ohne Abänderung nachahmen kann, sondern auch, daß ihm Vorbilder zur Nachahmung für mannichfaltige jetzt gebräuchliche Gegenstände gegeben werden.“²⁶

Johann Wolfgang von Goethe, mit dem Schinkel im regen Austausch stand, rechtfertigte die Aufforderung zur bloßen Kopie in den Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker, solange noch keine „Einheit auf dem Gipfel der Kunst“ erreicht werden konnte, wie folgt:

„Es gibt Zeiten, wo eine solche Epoche aus sich selbst erblüht, allein nicht immer ist es rätlich, die Endwirkung dem Zufall zu überlassen, besonders in den Tagen, wo die Zerstreuung groß ist, die Wünsche mannigfach, der Geschmack vielseitig. Von oben herein also, wo das anerkannte Gute versammelt werden kann, geschieht der Antrieb am sichersten; und in diesem Sinne ist oben genanntes Werk unternommen [...]“.²⁷

²⁵ Und 1893 in zweiter Auflage.

²⁶ Mario Alexander Zadow, Karl Friedrich Schinkel: Leben und Werk, 2003, S. 188.

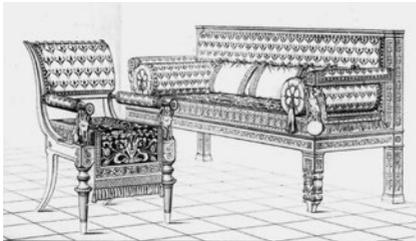
²⁷ Ebenda, S. 187.

Die „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ gliederten sich in drei Teile:

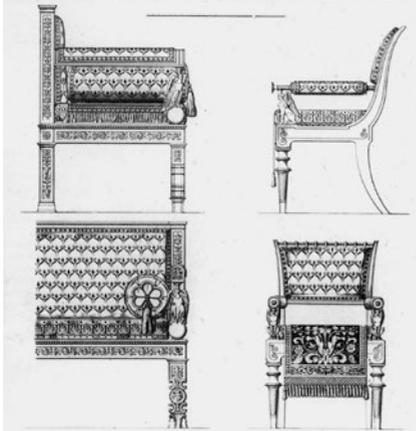
1. „Architektonische und andere Verzierungen“
2. „Geräte, Gefäße und kleinere Monumente“
3. „Verzierung von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere“



Drei Pokale und
zwei Leuchter, 1820.
*Aus: Vorbilder für
Fabrikanten und
Handwerker, 1820.*



Prunksofa mit Stuhl.
*Aus: Vorbilder für
Fabrikanten und
Handwerker, 1820.*



Der zweite Teil enthielt Abbildungen griechisch-römischer Vasen, Kandelaber, Gefäße, Schalen, Lampen und Möbel. Dort hieß es:

„Unter diesen Gefäßen zeichnen sich die von Griechischer Kunst durch Reinheit der Form, durch geschmackvolle Anordnung der Verzierung vor allen aus und können als Vorbilder nicht genügend studirt werden. [...] Einer besonderen Beachtung

und Nachahmung ist die Form und der Schwung der Henkel werth, und der Art, wie sie mit dem Gefässe in Verbindung gebracht und verziert sind. Eben dieses ist von der Anordnung der Verzierung der Gefässe überhaupt zu sagen. Jedes Gefäss ist als ein Ganzes betrachtet und in einem bestimmten Charakter verziert, und man sieht nie, wie so häufig bei unsern Fabrikarbeitern, willkürlich und unpassend angebrachte Verzierungen.“²⁸

Die Mappe der „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten“ wurde reproduziert und unentgeltlich in Bibliotheken, Behörden, Ausbildungsstätten und an interessierte Produzenten verteilt, so dass jedermann sich der teils aus Antike und aus Renaissance entnommenen, teils von Schinkel selbst, teils von anderen Zeichnern stammenden Muster freizügig bedienen konnte.



Abendmahlskelch
(1829/30) nach
Schinkel.
*Aus: Brigitte Klesse,
Museum für
Angewandte Kunst
Köln, Querschnitt
durch die Sammlungen,
1989, S. 86. Foto:
Rheinisches Bildarchiv.*

So ist nachvollziehbar, dass nach Schinkel-Entwürfen hergestellte Gegenstände damals allgegenwärtig waren. Besonders beliebt waren seine Prunkkelche, die häufig als Jubiläumspräsente Einsatz fanden. Noch im Jahr 1859 sprach Theodor Fontane von einer „Welt Schinkelscher Formen“:

„Gab es eine neue Spontinische Oper, wer anders als Schinkel konnte die Dekorationen, gab es ein fürstliches Begräbnis, wer anders als Schinkel konnte die Zeichnung zu Monument oder Grabstein entwerfen? Das ganze Kunst-Handwerk – dieser wichtige Zweig modernen Lebens – ging unter seinem Einfluß einer Reform, einem mächtigen Aufschwung entgegen. Die Tischler und Holzschneider schnitzten nach Schinkelschen Mustern, Fayence und Porzellan wurden schinkelsch geformt, Tücher und Teppiche wurden schinkelsch gewebt. Das Kleinste und das Größte nahm edlere

²⁸ Mario Alexander Zadow, Karl-Friedrich Schinkel: Leben und Werk, 2003, S. 189.

Formen an: der altväterische Ofen, bis dahin ein Ungeheuer, wurde zu einem Ornament, die Eisengitter hörten auf, eine bloße Anzahl von Stangen und Stäben zu sein, man trank aus Schinkelschen Gläsern und Pokalen, man ließ seine Bilder in Schinkelsche Rahmen fassen, und die Grabkreuze der Toten waren Schinkelschen Mustern entlehnt.“²⁹

Im Bereich von Möbeln und kunstgewerblichen Produkten hatte Schinkel vor allem in der Damenwelt eine große Anhängerschaft:

„Die Berliner Damen aber konnten fortan kaum ein Vielliebchen mehr verlieren, ohne dem immer zur Aushilfe bereiten und immer mißbrauchten, von Arbeit fast erdrückten Künstler eine Zeichnung für ein Nähtischchen, ein Schmuckkästchen, eine Tischplatte, eine Fußbank, einen Garten- oder Blumentisch, ein Postament oder eine Vase, ja selbst für Armbänder und andern Schmuck abzuquälen.“³⁰

Schinkel wird das Schaffen einer ästhetischen Basis für die Anfänge der kunstindustriellen Massenproduktion zugeschrieben, noch eingebunden in manufaktuelle Wirtschafts- und Produktionsstrukturen, die sich zu verändern begannen.³¹ Mit seinem Werk „Vorbildern für Handwerker und Fabrikanten“ fundamentierte er in ästhetischer Hinsicht das Fabrikzeitalter. Es entstand eine anonymen Vorbildern und stilistischen Strömungen verbundene Alltagsästhetik, die ohne bestellten Designer auskam.³²

Die Bereitstellung von Vorlagen für die Anfertigung von Gebrauchsgegenständen blickte schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf eine lange Tradition der so genannten Musterbücher zurück. Das „Musterbuch“ ist ein in der Kunstgeschichte fest eingebürgerter Begriff. Man versteht darunter Kompositionen von Vorlagen, deren sich die bildenden Künste, später auch das Kunsthandwerk, über Jahrhunderte hinweg in Nachahmung, aber auch in schöpferischer Weiterentwicklung bedient haben.³³ Dazu zählen bereits die mittelalterlichen Bauhütten- und Skizzenbücher, die Architekturbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, Ornamentsammlungen, Schriftmusterbücher, Möbelbücher und die Modellbücher der Renaissance und des Barock.³⁴ Auch sie waren für den praktischen Gebrauch gedacht.

²⁹ Zitat bei: Gert Selle, Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, S. 41.

³⁰ Mario Alexander Zadow, Karl Friedrich Schinkel: Leben und Werk, 2003, S. 186.

³¹ Gert Selle, Design-Geschichte in Deutschland, Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, S. 42.

³² Ebenda, S. 43.

³³ Mit „Musterbuch“ werden außerdem Bestell- und Verkaufsbücher für Kaufleute und Fabrikanten bezeichnet, wie sie in der Zeit nach 1800 systematisch zur Förderung des Vertriebs eingesetzt wurden.

³⁴ Otfried Dascher, Musterbücher, Versuch einer Typologie und Grundzüge ihrer Entwicklung in: Ders. (Hrg.), Mein Feld ist die Welt. Musterbücher und Kataloge 1784–1914, 1984, S. 31.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stieg der Bedarf an Vorlagen, bedingt durch die sich vereinfachenden Möglichkeiten von „Serienproduktionen“, wenn diese in den industriellen Anfängen auch noch manuell durchgeführt wurden. Diese Entwicklung führte gleichzeitig zu einer bemerkenswerten Erscheinung: Das bestellte Einzelstück wurde gegenüber der auflagenstarken Erzeugung von Produkten tendenziell zum „Kunstwerk“.³⁵ Hier wurden erstmals „Original“ und „Serie“ von einander abgesetzt.

IV. NEUE PRODUKTIONSMETHODEN

In Preußen wurde der Eisenfeinguss entwickelt, mit welchem kunstgewerbliche Erzeugnisse in größerer Zahl nachgebildet werden konnten. Gießereien produzierten u.a. patriotische Medaillen, Trauringe, Vasen, Leuchter, Spiegelrahmen, Uhrenständer und Denkmäler in Kleinstformat. Das schwarze, spröde Metall kam dem Geschmack der Menschen entgegen, denn es wurde Symbol preußischer Sparsamkeit, erlaubte aber gleichzeitig Erzeugnisse von hoher Kunstfertigkeit.³⁶ Einen besonderen Aufschwung erlebte 1813 die Herstellung von Eisenschmuck nach dem Spendenaufruf von Prinzessin Marianne von Preußen im „Aufruf an die Frauen im preußischen Staate“ Gold gegen Eisen zu tauschen. Für eine Goldspende erhielt man einen Ring oder eine Brosche aus Eisen mit der In- bzw. Aufschrift: „Gold gab ich für Eisen.“ Der Formguss stellte eine bedeutende technische Verbesserung dar, weil er die Reproduzierbarkeit durch den Erhalt der Modelle förderte. 1813 konnten auch erstmals großformatige vollplastische Figuren hergestellt werden. Berliner Eisen, „fer de berlin“, wurde im Ausland zu einem Markenbegriff für Schmuckwaren aus feinstem Eisenfiligran und Eisengespinst.³⁷

Von den vielseitigen Einsatzmöglichkeiten der neuen Produktionsmethode Eisenfeinguss war auch Schinkel fasziniert. Nach seinen Entwürfen entstanden die gusseisernen Gartenbänke im Park des Charlottenburger Schlosses, die vielgliedrige gotisierende Eisenlaube über dem Denkmal für Königin Luise in Gransee bei Berlin, das Seepferdchengeländer auf der Schlossbrücke und das Kriegsdenkmal auf dem Berliner Kreuzberg.

Anfang der 1830er Jahre kam der Zinkguss hinzu, dessen Nutzen Schinkel ebenfalls sehr lobte:

³⁵ Vgl. Müller, *Industrial Design, Die Entwicklung einer Ästhetik der industriellen Massenproduktion*, in: Ottfried Dascher (Hrg.), *Mein Feld ist die Welt, Musterbücher und Kataloge 1784–1914*, 1984, S. 76.

³⁶ Mario Alexander Zadow, *Karl Friedrich Schinkel: Leben und Werk*, 2003, S. 182.

³⁷ Ebenda.

„Die vielen Vortheile, welche dies Metall in der Architektur den Meubles an die Hand gibt, an Vasen im Freien zu stellen und an anderen Gegenständen, z. B. Kandelabern, Schalen etc., wo es zugleich weniger Beschädigungen ausgesetzt ist als der Stein, ferner bei der Verkleidung roher eiserner Stützen in schönsten Säulenformen und Konsolen, Thürverkleidungen und anderen reich verzierten Architekturstücken, giebt die Uebersicht seiner außerordentlichen Nützlichkeit und wird es für die Architektur künftighin unentbehrlich machen [...]“.³⁸

Ein Zeitzeuge beschrieb anschaulich, in welchen Lebensbereichen sich die Industrialisierung unmittelbar bemerkbar machte:

„Dem Haushalt kamen denkbar mannigfache Erfindungen zugute. [...] im Jahre 1826 erhielt Berlin Straßenbeleuchtung mit Gas. Den Wohnzimmern kam zunächst die Erfindung der geflochtenen Kerzendochte (Cambacères 1834) zugute, die die Lichtschere außer Dienst setzte, und die der Moderateurlampe (Franchot 1836), die der Großväter bahusung am abendlichen Tisch die sanfte Helle gab. Für Kochzwecke kam die Berzeliuslampe (1808) sehr bald in Betracht. Man lernte (1807) von Francois Appert das Einkochen bei luftdichtem Verschluss und die Sterilisierung durch Franz Ferdinand Schulze (1836), man mochte sich dabei des neu erfundenen Emaillegeschirrs (Pleischl 1836) bedienen. Die Zündhölzchen weisen eine lange Erfindungsgeschichte auf (1805 Chancel, 1832 Kammerer, 1848 Böttger), die Stecknadeln kamen aus Amerika (Hunt 1817), die Stahlfedern aus London (Perry 1830). Die Nähmaschine wurde 1836 von Madersperger vorerst mehr angeregt als erfunden, sie war von Howe (1847) gebrauchsfähig gemacht worden, die Plattstich-Strickmaschine hatte Heilmann (1828) konstruiert. Es gab seit 1817 (Struve) Selterswasser, seit 1833 Briketts (Ferrand und Marsais), seit 1844 war die Möglichkeit der Herstellung von Linoleum (Galloway) gewiesen [...]“.³⁹

Die Industrialisierung erfasste seit den 1830er Jahren auch in Deutschland immer mehr Branchen. Dieser Prozess musste durch Regelwerke zum Schutz immaterieller Rechtsgüter gesetzgeberisch unterstützt werden. Schon zu jener Zeit bestand die Notwendigkeit, die Instrumente des Rechtsschutzes an die jeweils geänderten Bedürfnisse anzupassen. Es galt, die Erfinder und Kunstschaffenden im eigenen Land zu neuen Leistungen zu ermuntern und sie vor preisgünstigeren Nachahmungen und vor Importen aus dem weiter entwickelten Ausland schützen. Ein Anliegen, das seine Gültigkeit bis heute nicht verloren hat.

³⁸ Ebenda, S. 183.

³⁹ Ernst Heilborn, Zwischen zwei Revolutionen. Der Geist der Schinkelzeit, 1927, S. 42 ff.

V. GESETZ ZUM SCHUTZ DES EIGENTUMS AN WERKEN DER WISSENSCHAFT UND KUNST GEGEN NACHDRUCK VOM 11. JUNI 1837

1. Ursprünge des Urheberrechts

Altertum und Mittelalter kannten kein Urheberrecht. Zwar wurden in der Antike, insbesondere im Römischen Reich, häufig Verträge zwischen Schriftstellern und Verlegern geschlossen. Der Rechtsgedanke, dass ein Urheber nicht nur die Sachherrschaft über sein körperliches Manuskript, sondern auch die Herrschaft über das geistige Werk innehat, kam jedoch nicht auf. Denn es ging in den Anfängen stets darum, das Manuskript vor Vervielfältigung durch Abschriften zu schützen. Die Missbilligung geistigen Diebstahls setzte erst ein, als der Dichter Martial in einem Epigramm seine veröffentlichten Gedichte mit freigelassenen Sklaven verglich und den Poeten, der sie als eigene vortrug, als Menschenräuber (plagiarius) bezeichnete.

Ein größeres Schutzbedürfnis vor Nachdruck von literarischen und künstlerischen Werken entstand mit den aufkommenden Techniken des Buchdrucks und des Kupferstichs im ausgehenden 15. Jahrhundert. Das Privilegienwesen und gleichsam die Wurzel des Urheberrechts keimte auf. Örtlich und sachlich beschränkte Privilegien erhielten nur Verleger, nicht die Urheber von Werken. Es wurde daher zunehmend kritisiert, dass das herrschende Privilegienwesen⁴⁰ keine ausreichende Abhilfe schuf:

„Denn jedes Privilegium ist eine Ausnahme von der Regel. Regel war hiernach der Raub, Ausnahme der Schutz dagegen auf besonderes Ansuchen und mit Aufopferung von Zeit und Kosten.“⁴¹

Zu den vehementen Forderern einheitlicher Schutzregelungen gehörte Johann Wolfgang von Goethe. Wiederholt machte er die Unzulänglichkeit von Privilegien deutlich, die keinen bundesweiten Schutz gewährten, sondern in jedem einzelnen deutschen Staat eingeholt werden mussten. Eine wechselseitige Anerkennung erteilter Privilegien durch andere Staaten gab es nicht. Nur vereinzelt waren Verordnungen gegen den Nachdruck literarischer Werke zu finden. Und nur langsam kamen in der Folgezeit auch Regeln zum Schutz gewerblicher Vorlagen hinzu.⁴²

⁴⁰ Siehe näher: Walter Bappert, Wider und für den Urheberrechtsgeist des Privilegienzeitalters, GRUR 1961, S. 441 ff., 503 ff. und 553 ff.

⁴¹ Julius Eduard Hitzig, Das Königlich Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung, 1838, S. 3.

⁴² Siehe S. 61 ff.

Als die industrielle Revolution auch Deutschland erreichte und die serielle Vielfältigung von Kunstgegenständen möglich wurde, plädierten Eingaben der Berliner Akademie der Künste, des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, der Musikverleger und der Bühnenkünstler für eine Ausweitung des Urheberrechtsschutzes über den traditionellen Bereich des Buchwesens hinaus. Die Unzulänglichkeit des Privilegienwesens und die öffentliche Forderung nach Kunstschutz gaben schließlich den Anstoß für das „erste schematische Urheberrechtsgesetz“⁴³, nämlich das Preußische Gesetz zum Schutz des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung vom 11. Juni 1837.

2. Geistiges Eigentum und Kunstschutz

Als Vorbilder für ein Gesetzeswerk mit einheitlichen Schutzregelungen für alle Werke dienten ausländische Staaten, insbesondere England und Frankreich, die bezogen auf Schutzgegenstand und -umfang erheblich weiter entwickelt waren⁴⁴ und das „geistige Eigentum“ auch außerhalb des Nachdruckens von literarischen Werken anerkannten. In den Motiven zum Entwurf des Preußischen Urheberrechtsgesetzes hieß es:⁴⁵

„So wie die Gesetzgebungen Frankreichs und Englands schon seit längerer Zeit dem Schutz des geistigen Eigenthums, welchen das Gesetz gewähren kann, nicht mehr bloß auf solche Erzeugnisse literarischer Thätigkeit beschränkt haben, bei denen ein Nachdruck im engeren und gewöhnlichen Sinne des Wortes denkbar ist, sondern vielmehr ihre Wirksamkeit auf die Sicherung des geistigen Eigenthums an jeder literarischen oder artistischen Produktion gegen unbefugte Veröffentlichung, Verbreitung und Nachbildung erstrecken: so hat sich auch in Deutschland in der neueren Zeit das Bedürfnis geltend gemacht, das Eigenthum eines Autors an seinen Geisteswerken, mögen dieselben der Literatur oder der Kunst angehören, in einem ausgehnteren Maaße, als es bisher geschehen, anzuerkennen und zu schützen.“

⁴³ Osterrieth/Marwitz, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Änderungen vom 22. Mai 1910, 2. Auflage, 1929, S. 1.

⁴⁴ Das erste Urhebergesetz kam 1623 in England zur Geltung. Es bezog sich nur auf das Urheberrecht an Erfindungen und knüpfte die Patentverleihung an die Form eines königlichen Gnadenaktes. Das erste Urhebergesetz für Schriftwerke gab es ebenfalls in England, es bestand aus einer Parlamentsakte von 1709. Auch mit einem Urhebergesetz für Werke der bildenden Künste ging England 1735 voran, ihm folgte im Jahr 1793 Frankreich.

⁴⁵ Elmar Wadle, Preußisches Urheberrechtsgesetz von 1837 im Spiegel seiner Vorgeschichte, in: Robert Dittrich (Hrg.), Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S. 66.

Die Reformgegner waren der Meinung, dass man über das Nachdruckverbot des Allgemeinen Landrechts⁴⁶ „nicht hinausgehen müsse; - daß man namentlich nicht von dem sogenannten geistigen Eigenthum an Werken der Wissenschaft, sie mögen durch den Druck vervielfältigt seyn oder nicht, und an Werken der Kunst, die einer Vervielfältigung auf mechanischem Weg fähig sind, [...] ausgehen müsse [...]“.⁴⁷

Während das Allgemeine Landrecht noch ganz auf den „Verleger“ zugeschnitten war, rückte das Gesetz zum Schutz des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck vom 11. Juni 1837 erstmals den „Autor“ bzw. „Urheber“ in den Mittelpunkt. Dies bedeutete eine Abkehr von älteren Regelungen, die ganz auf den „Verleger“ zugeschnitten waren. Die Anknüpfung an den Urheber ermöglichte gleichzeitig die Einbeziehung anderer Gegenstände in den Schutz und eine Erweiterung der dem Schöpfer vorbehaltenen Handlungen. Es wurde ausdrücklich zwischen „Kunstwerken“ (§§ 21–31) und solchen Darstellungen unterschieden, die nicht als Kunstwerke zu betrachten sind (§ 18). In der Präambel des Gesetzes wurden neben den Werken der Wissenschaft auch solche der „Kunst“ genannt, zudem hielt der Begriff der „Nachbildung“ Einzug:

„Damit dem Eigenthum an den Werken der Wissenschaft und Kunst der erforderliche Schutz gegen Nachdruck und Nachbildung gesichert werde, haben wir uns bewogen gefunden, die darüber bestehenden Gesetze einer Abänderung und Ergänzung zu unterwerfen [...]“

Die Schutzwürdigkeit von Kunstwerken begründete man mit ihrer zwischenzeitlichen Reproduzierbarkeit, wodurch die „Kunstidee“ zu einer Sache gerate, vergleichbar mit Schriftwerken oder Kupferstichen:

„[...] wie die Schrift, so trete auch das Kunstwerk, d. h. die individuelle, in irgend einem Stoffe, ganz abgesehen von dessen Besonderheit, in Ausführung oder zur Darstellung gebrachte Kunstidee, sobald von ihrer Verbreitung auf mechanischem Wege die Rede sei, in die Reihe der Sachen, welchen Gegenstände von Rechten sein könnten. In diesem Sinne gebe es ein Eigenthum des hervorbringenden Künstlers an seinem Kunstwerke, gleich dem des Schriftstellers an seinem Buche.

⁴⁶ Das Allgemeine Landrecht erfasste die Vervielfältigung von Schriften durch den Druck, dem hinzugefügt war: „Nicht bloß Bücher, sondern auch Landcharten, Kupferstiche, topographische Zeichnungen und musikalische Compositionen, sind ein Gegenstand des Verlagsrechtes.“ Anlass für diese Ergänzung war nicht etwa die Einstufung dieser Gegenstände als Kunstwerke, sondern ihre Reproduzierbarkeit durch Druckverfahren. Werke der bildenden Kunst fanden lediglich Berücksichtigung, als in einem anderen Abschnitt die Vorrechte der akademischen Künstler abgehandelt wurden.

⁴⁷ Elmar Wadle, Preußisches Urheberrechtsgesetz von 1837 im Spiegel seiner Vorgeschichte, in: Robert Dittrich: Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S. 69.

Die Ausdehnung des Verbots der Verbreitung von Büchern ohne Zustimmung des Verfassers oder Verlegers, auf Kunstwerke, sei übrigens, dem Princip nach, auch schon in der Vorgesetzgebung, in dem Allg. Landrecht gegründet. Dieses erkläre Kupferstiche für einen Gegenstand des Verlagsrechts; andere Kunstwerke dagegen, die einer Nachbildung und Vervielfältigung auf mechanischem Wege fähig seien, übergehe es mit Stillschweigen. Hierin dürfe man aber keine Absichtlichkeit suchen; es erkläre sich nämlich einfach daraus, dass zu der Zeit, als das Allg. Landrecht publiziert worden, die Kunstindustrie sich in dem Gebrauch derjenigen Vervielfältigungsmittel, welche man jetzt kenne und die das Allg. Landrecht übergehe, noch nicht entwickelt gehabt habe.“⁴⁸

Das Gesetz vom 11. Juni 1837 beschränkte sich nicht auf den Schutz zweidimensionaler Kunstwerke vor Vervielfältigung, vielmehr wurden auch „Skulpturen aller Art“ genannt:

§ 21 Die Vervielfältigung von Zeichnungen oder Gemälden durch Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt, Lithographie, Farbendruck, Übertragung u. s. w. ist verboten, wenn sie ohne Genehmigung des Urhebers des Original-Kunstwerks oder seiner Rechtsnachfolger bewirkt wird.

§ 22 Unter gleicher Bedingung ist die Vervielfältigung von Skulpturen aller Art durch Abgüsse, Abformungen u. s. w. verboten.

Der Gedanke des geistigen Eigentums hatte zur Konsequenz, dass der Schutz vor Vervielfältigung auch dann wirksam wurde, wenn das Original-Kunstwerk in einem anderen „Kunstverfahren“ reproduziert wurde. So war es etwa unzulässig, eine Grafik durch Kupferstich zu kopieren:

„Derjenige, der nicht der Urheber des Originalgemäldes sei, habe, von dem Gesichtspunkte des geistigen Eigentums aus die Sache betrachtet, so wenig das Recht, das Gemälde als Gemälde, ohne Zustimmung des Urhebers zu kopieren, als nach demselben einen Kupferstich behufs der Verbreitung anzufertigen. Das Gesetz müsse also, wenn es den Künstler wirksam und vollständig in seinem Eigenthume schützen wolle, auch mittels eines anderen Kunstverfahrens, als zu dem Original angewandt worden, veranstaltete Nachbildungen und Vervielfältigungen untersagen.“⁴⁹

⁴⁸ Motive zitiert von: Julius Eduard Hitzig, Das Königlich Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung, 1838, S. 86.

⁴⁹ Julius Eduard Hitzig, Das Königl. Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung, 1838, S. 83, 84.

Angesichts der voranschreitenden Reproduktionstechniken wurde die „mechanische“ Vervielfältigung als Oberbegriff in das Gesetz aufgenommen. Sie diene dazu, die bloße Kopie von einer nachbildenden Tätigkeit abzugrenzen, welche mit „eigentümlicher Geistesanstrengung“ einherging:⁵⁰

§ 1 Das Recht, eine bereits herausgegebene Schrift, ganz oder theilweise von neuem abdrucken oder auf irgend einem mechanischem Wege vervielfältigen zu lassen, steht nur dem Autor derselben oder denjenigen zu, welche ihre Befugnisse dazu von ihm ableiten.

Eine „mechanische“ Nachbildung kam folglich bei Kunstwerken nicht in Betracht, wenn mit der Reproduktion eine andere „Kunstgattung“⁵¹ betreten wurde. Das war etwa der Fall, wenn ein grafisches – zweidimensionales – Werk als plastisches – dreidimensionales – Objekt Ausdruck fand. Der Gesetzgeber ging damals davon aus, dass mit der Überleitung in eine andere Kunstgattung (nicht die Benutzung eines anderen Kunstverfahrens) eine „Geistesthätigkeit“ verbunden war:

§ 24 Als eine verbotene Nachbildung ist es nicht zu betrachten, wenn ein Kunstwerk, das durch die Malerei oder eine der zeichnenden Künste her vorgebracht worden ist, mittels der plastischen Kunst, oder umgekehrt, dargestellt wird.

50 Eine Denkschrift aus der Entstehungsphase des Gesetzes erläuterte diese Abgrenzung damit, „diejenigen Nachbildungen und Vervielfältigungen von Gegenständen des Buch- und Kunsthandels, bei denen eine eigenthümliche Geistesthätigkeit des Autors in der Hervorbringen des fraglichen Werkes sich an den Tag legt, von solchen Vervielfältigungen zu unterscheiden, bei denen die Geisteseigenthümlichkeit des Nachbildenden, Vervielfältigenden, überhaupt nicht in Betracht kommt. Wo die Reproduction eines bereits vorhandenen Werkes eine wahre Geistesthätigkeit des Reproduzenten bedingt, da kann von Nachdruck und analoger unbefugter Vervielfältigung nicht die Rede sein, weil das reproducierte Werk wirklich etwas Neues, wenn auch einem bestehenden ähnlich ist, und der Autor daher an demselben ein wahres Geistes-Eigentum in Anspruch nehmen kann. Wohl aber ist eine unbefugte Vervielfältigung vorhanden, wenn die ganze Thätigkeit des Reproduzenten nur in der Vervielfältigung beruht, ohne ein Hinzutreten seiner Geisteseigenthümlichkeit behufs der Gestaltung einer neuen Form, und nur die letzt gedachte Weise der Nachbildung und Vervielfältigung an der Gesetzgebung gegen Beeinträchtigung des Geisteseigenthums verfallen. Um aber kenntlich zu machen, daß der vorliegende Art. 1 sich nur auf diese Arten der Vervielfältigung erstrecke, bei denen die Thätigkeit der Geistes-Eigenthümlichkeit ihres Urhebers ausgeschlossen bleibt, glaubte die Bundes-Kommission sich gerade des gewählten Ausdrucks der ‚Vervielfältigung auf mechanischem‘ Wege bedienen zu müssen als eines solchen, der am bezeichnendsten darthäte, dass hier nur von Fällen die Rede sei, bei denen die Anwendung mechanischer Mittel mit Ausschluß der Wirksamkeit der Geisteskraft des Urhebers allein zur Hervorbringung der Vervielfältigung genüge.“ Siehe Elmar Wadde, Preußisches Urheberrechtsgesetz von 1837 im Spiegel seiner Vorgeschichte, in: Robert Dittrich: Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S. 67.

51 Siehe dazu auch S. 70 ff.

3. Bildende Kunst als Muster zu gewerblichen Erzeugnissen

Das bis heute praktizierte Verständnis von „angewandter Kunst“⁵² hat seinen Ursprung in der Beziehung zwischen bildender Kunst und gewerblichen Erzeugnissen. Dabei ging es ursprünglich nicht um eine Abgrenzung⁵³ zwischen diesen Bereichen, sondern um die Frage, unter welchen Voraussetzungen bildende Kunst für gewerbliche Produkte ohne Erlaubnis des jeweiligen Künstlers verwendet werden darf, d. h. wann eine verbotene „Nachbildung“ vorlag oder nicht. Die (zustimmungs-) freie Übertragbarkeit von Malerei und Skulptur auf das Gewerbe war wie folgt geregelt:

§ 25 Die Benutzung von Kunstwerken als Muster zu den Erzeugnissen der Manufakturen, Fabriken und Handwerke ist erlaubt.

Diese Bestimmung war auf Betreiben des Berliner Handelsministeriums aufgenommen worden. Dessen Ziel lag darin, alle nur denkbaren beschränkenden Auswirkungen des Urheberrechtsschutzes auf den gewerblichen Bereich zu vermeiden. Die Anlehnung der gewerblichen Industrie an künstlerische Vorbilder sollte nicht nur frei von Behinderungen sein. Im Gegenteil: Man hoffte in Zeiten des blühenden Vorlagenwesens⁵⁴ sogar darauf, dass die Industrie bei der Kunst Anleihen machen würde, um die Unsicherheiten in Stil und Form zu überwinden, die mit dem Niedergang des traditionellen Handwerks entstanden waren.⁵⁵ Derart motiviert, weigerte man sich, in der Nutzung von Kunstwerken als Muster für Industrieprodukte Urheberrechtsverletzungen zu erkennen.

Die Zusatzregelung diente der Klarstellung, dass die Anwendung von bildender Kunst auf gewerblichen Produkten von vornherein nicht unter eine verbotene Nachbildung fallen konnte. Denn bei letzt genannten handelte es sich nicht um „Kunstwerke“, und sie konnten auch nicht das Ergebnis eines „Kunstverfahrens“ sein:

„Um besonders keinen Zweifel darüber zu lassen, daß eine gegenwärtig häufige Benutzung von Kunstwerken, als Muster zu den Erzeugnissen der Manufakturen, Fabriken und Handwerke nicht unerlaubt sey, was sich schon daraus ergibt, daß auf diesem Wege keine solche Abbilder entstehen, die in das eigentliche Gebiet der Kunst gehören, und daß daher durch jene Benutzung dem Künstler kein Nachtheil verursacht werden kann, ist dies [...] besonders ausgesprochen.“⁵⁶

⁵² Siehe S. 332 ff.

⁵³ In der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eingeführt, in den 1930er Jahren verschärft und bis heute aufrecht erhalten.

⁵⁴ Siehe S. 24 ff.

⁵⁵ Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band I, 1996, S. 565.

⁵⁶ Zitiert nach Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Bd. 1, 1996, S. 552.

In der Formulierung des § 25 „zu“ den Erzeugnissen [...] findet sich der erste Hinweis auf den tatsächlichen ursprünglichen Bedeutungsgehalt des Begriffs der „angewandten Kunst“: Gemeint war bildende Kunst, „angewendet auf“ gewerblichen Produkten. Der Begriff „angewandte Kunst“ entwickelte sich also aus der Übertragung bildender Kunst auf gewerbliche Erzeugnisse. In den Ursprüngen gab es keine „Gebrauchskunst“, d. h. Gegenstände, die wegen ihres Gebrauchszwecks nicht als „reine“ bildende Kunst, sondern als „angewandte“ Kunst deklariert wurden. Es war sogar ausgeschlossen, gewerbliche Erzeugnisse als bildende Kunst einzustufen, selbst wenn sie mit solcher versehen waren. Zwar ändert sich durch die „Anwendung“ bildender Kunst auf gewerblichen Erzeugnissen nicht der Status des benutzten Werkes, d. h. es gehörte weiterhin der bildenden Kunst an. Jedoch sah das Gesetz von 1837 vor, dass das Ergebnis einer „Anwendung“ bildender Kunst auf gewerblichen Erzeugnissen kein „Kunstwerk“ sein konnte und demzufolge eine „Nachbildung“ ausschied.

Das Werk der bildenden Kunst war folglich nach dem Willen des Gesetzgebers nicht gegen Vervielfältigung auf gewerblichen Produkten geschützt. Der Künstler wurde in Anbetracht wirtschaftlicher Interessen durch den bloßen Akt industrieller Fertigung insoweit schutzlos gestellt, als er diese Übertragung nicht verhindern konnte.

Friedrich Carl von Savigny, an den Beratungen des Urheberrechtsgesetzes als Staatsmitglied beteiligt, formulierte schon damals eine Frage, die im Ansatz durchaus noch heute Gültigkeit hat:

„Gegen den Satz selbst ist Nichts einzuwenden, aber er scheint nicht konsequent von dem Standpunkt derer aus, welche die conception als Grund eines absoluten Ausschließungsrechts betrachten. Denn warum sollte eine Nachbildung des Morgensternen Abendmahls auf seidenen Schnupftüchern erlaubt seyn, während sie auf Papier schlechthin verboten wäre?“⁵⁷

Dass die Übertragung von Malerei oder Skulptur auf Industrieprodukte nicht als „Kunstverfahren“ angesehen wurde, versteht sich unter Berücksichtigung des damals herrschenden Kunstverständnisses: Bildende Kunst wurde als Gegenstand des reinen Genusses und der Freude verstanden, ein Gebrauchswert war damit nicht verbunden. Der Genuss des Schönen sei aber „nicht leichthin zu verachten, sondern dient wesentlich dazu, den Geist zu wecken, Gemüth und Geist zu bilden, und so uns

⁵⁷ Savignys Beitrag zum Urheberrecht, in: Gerhard Lücke, Grundfragen des Privatrechts, 1989, S. 131.

das Bewußtsein unserer Menschlichkeit zu geben“.⁵⁸ Noch sei es „ein frommer, unerfüllter Wunsch, die Verhältnisse unseres gesellschaftlichen Lebens so geordnet zu sehen, daß alle Menschen, wie sie da sind“, durch die Kunst „zu den höheren geistigen Freuden des Lebens gelangen möchten“.⁵⁹ Die Kunst diene als Mittel ästhetischer Erziehung; in der Hinführung zum „Wohlgefälligen und Schönen“ liege die Kraft, „wodurch ein Volk der Barbarei entrissen wird“.⁶⁰

Zur Zeit der ersten Kunstschutzregelungen war „Gebrauchskunst“ daher bereits begrifflich undenkbar.⁶¹ Entweder handelte es sich um Malerei oder Grafik, also um bildende Kunst, die dem reinen (höheren) Genuss diene. Oder es lag (nur) ein zum Gebrauch bestimmtes Erzeugnis des „Kunstgewerbes“ bzw. der „Kunstindustrie“ vor. War ein Werk der bildenden Kunst einmal „zu“ den gewerblichen Erzeugnissen verwendet worden, konnte das Resultat kein „Kunstwerk“ sein, d. h. eine weitere industrielle Nutzung blieb ohne Zustimmung des bildenden Künstlers möglich. Mangels Musterschutz war aber auch das Gesamtergebnis, d. h. das mit Kunst verzierte Industrieerzeugnis, zu jenem Zeitpunkt ungeschützt. Eine unbefriedigende Situation.

4. Unzufriedenheit mit dem Preußischen Gesetz

Das Preußische Gesetz von 1837 stieß bei der Künstlerschaft und bei Kunsthändlern nicht auf die erhoffte Resonanz. Im Gegenteil wurde es schon bald nach seinem Erlass öffentlich kritisiert:

„Wen man danach fragt, welche Erfahrungen denn bereits gemacht seien, um zu einer Änderung des Gesetzes zum Schutz der bildenden Künste zu schreiten, so möchte ich fast behaupten, es sei schon die Erfahrung gemacht worden, daß noch keine Erfahrungen gemacht wurden. Wie lebendige Erfahrungen hat schon die Praxis des literarischen Sachverständigen-Vereins aufgrund des Gesetzes vom 11. Juni 1837 gemacht! Zum Schutz der bildenden Künste hat das Gesetz dagegen nichts geführt, woraus Leben hätte entkeimen könne, oder vielmehr es hat die Hindernisse nicht hinweggeräumt, welche der Entfaltung neuen Lebens noch entgegenstehen.“⁶²

Die Kritik sollte lange andauern. Die Ausdehnung der Schutzzeit von 10 auf 30 Jahre durch Bundesbeschluss aus 1845 beruhigte die Gemüter nicht. Die deutsche Kunst-

⁵⁸ Wilhelm Berends, Vorträge über Vergnügen und öffentliche Feste, 1846, S. 30.

⁵⁹ Ebenda, S. 31.

⁶⁰ Jürgen Reulecke, „Kunst“ in den Arbeiterbildungskonzepten bürgerlichen Sozialreformer im 19. Jahrhundert, in Ekkehard Mai: Kunstpolitik und Kunstförderung im deutschen Kaiserreich, 1982, S. 85.

⁶¹ Diese gab es erst mit der Jahrhundertwende und dem Gesetz aus 1907, siehe Seite 119 ff.

⁶² Ludwig Eduard Heydemann, zitiert von Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band II, 2003, S. 305.

genossenschaft verfasste schließlich im August 1860 eine Denkschrift, welche die „besonderen Interessen der bildenden Künste und ihre Vereinbarkeit mit dem Wesen des Urheberrechtes und mit dem allgemeinen Geiste der Gesetzgebung“⁶³ zum Gegenstand hatte. In demselben Jahr reichten preußische Künstler eine Petition beim preußischen Abgeordnetenhaus um Aufhebung vor allem des § 25 des Gesetzes vom 11. Juni 1837 ein, mit dem Ziel der Einführung eines Schutzes gegen Nachbildungen durch Fabriken, Manufakturen und Handwerke. Auch die deutsche Kunstgenossenschaft widmete einen Großteil ihrer Aufmerksamkeit der Nachbildung von Werken der bildenden Kunst an Industrierwerken:

„Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß der industrielle Unternehmer derartiger Nachbildungen mit verhältnismässig geringen Kosten einen leichten Gewinn machen kann. Geschmälert wird ihm derselbe aber durch die freie Concurrrenz, die auch allen übrigen Fabrikanten u. dgl. die Nachbildung desselben Originalwerkes frei stellt. Gerade hierdurch wird im Allgemeinen das Bestreben nach möglichst billiger Production von industriellen Nachbildungen erzeugt und der allgemeine Effect ist Verschlechterung der Waare. Ist demnach schon der Zustand dieser Gewerthätigkeit qualitativ nicht zu loben, so trifft den producierenden Künstler ein ebenso empfindlicher als principiell ungerechter Schade. Nach der gegenwärtigen Lage des Handels sind gerade industrielle Nachbildungen die häufigsten und, weil sie sich mit einem Gebrauchsgegenstande verbinden, die verbreitetsten. Fast kein Künstler producirt deshalb zu derartigen Zwecken dienende Werke und wenn er es thut, so sieht er sein Werk bald in einer Unzahl von unbefugten Nachbildungen wiedergegeben und verunstaltet.“⁶⁴

Auf Veranlassung der sächsischen und der österreichischen Regierung, die seit 1844 jeweils eigene urheberrechtliche Regelungen besaßen, ließ die Bundesversammlung 1863 in Frankfurt einen Entwurf für ein einheitliches Kunsturheberrecht ausarbeiten, der den Regierungen ein Jahr später zur Annahme empfohlen wurde. Allerdings führte nur Bayern diesen Entwurf als Gesetz ein. Das „zweite“ Urheberrechtsgesetz sollte erst in die Phase der von 1873 bis 1879 andauernden Gründerkrise fallen,⁶⁵ gegen Ende der 1830er Jahre wartete Deutschland zunächst noch auf den Durchbruch der Industriellen Revolution.

⁶³ Friedrich Julius Kühns, Der Rechtsschutz an Werken der Bildenden Künste. Eine Denkschrift im Namen der Deutschen Kunstgenossenschaft, 1861, S. 9–10.

⁶⁴ Ebenda, S. 40.

⁶⁵ Siehe S. 67 ff.

D. Hochindustrialisierung und urheberrechtliche Reformbestrebungen

I. AUFKOMMENDER HISTORISMUS

Die Einfachheit des Spätbiedermeier ebte in den 1850er Jahren ab, es dominierte großbürgerlicher Luxus. Das Leben im aufkommenden Historismus spiegelte sich in alten aristokratischen Wohnstilen wider, letztlich einem Sammelsurium von Einrichtungsstücken und einem übermäßig dekorierten Hausrat. Die Vergangenheit wurde geplündert, um ein Publikum zu bedienen, das nach dem Journal of Design 1849 von einer „morbiden Gier nach Neuem ohne Gedanken an den inneren Wert“ besessen war.⁶⁶ Die industrielle Revolution führte zu einem Wachstum des Mittelstandes, der als neureiche Kundschaft Abwechslung und „Originalität“ wünschte. Gestalter folgten dieser Forderung bereitwillig. Die Vielfalt der vorhandenen Stile half, diesen schnell wachsenden Markt, auf dem Ornament mit Schönheit gleich gesetzt wurde, zu befriedigen.⁶⁷

Ermöglicht wurde die aufkommende Massen- und Billigproduktion durch neue Technologien. Seit den 1830er Jahren waren etwa dampfbetriebene Maschinen eingeführt, mit denen Furniere dünner geschnitten und teure Hölzer eingespart werden konnten. Dennoch entstand der Anschein echter hochwertiger Materialien, so dass in der Folgezeit der Begriff „furniert“ gleich gesetzt wurde mit „unecht“.

Vor der ersten Weltausstellung im Jahr 1851 war in der Formensprache eine Rückkehr in die Renaissance oder den Rokoko weit verbreitet. Die Möbel der Neorenaissance bedienten sich der Architektur und Bildhauerei: Sie besaßen gesprengte Giebel, tiefe Schnitzereien, aufgelegte Kartuschen und Skulpturen. Die Möbel des Neorokoko



Buffet, 1851.
Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*,
2003, S. 218.

⁶⁶ Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 210.

⁶⁷ Ebenda.



Vorhangstoff, 1839.
Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 220.

wurden übermäßig mit C- und S-Formen verziert, häufig vergoldet und bemalt. Aber auch neugotische Motive, etwa auf Textilien, waren populär.

Neue Technologien und Erfindungen brachten manche exzentrischen „multifunktionalen“ Gebrauchsprodukte hervor: Tische, die in Betten verwandelt werden konnten; gepolsterte Ottomanen, die gleichzeitig Kohlenkisten waren; Flügel, an denen gleichzeitig vier Personen spielen konnten oder Polstersessel, mit denen man durch den Raum fahren konnte.⁶⁸



Patent-Doppelflügel
und Badestuhl,
um 1850.
Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 223.

II. ERSTE WELTAUSSTELLUNG 1851

Das Jahr 1851 bedeutete eine wichtige Zäsur im internationalen Wettbewerb und gleichzeitig in der nationalen industriellen sowie kulturellen Entwicklung: In London fand die erste Weltausstellung statt. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit wurden die „Industrie-Erzeugnisse aller gebildeten Völker der Erde zu einer vergleichenden Zusammenstellung vereinigt, um den Standpunkt der industriellen und künstlerischen Entwicklung der ganzen Menschheit durch Proben ihrer Erzeugnisse darzustellen“.⁶⁹ Es war auch der Beginn des modernen Massentourismus, denn die

⁶⁸ Vgl. Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 222.

⁶⁹ Amtlicher Bericht 1852, Vorbemerkung III und Einleitung I.

Menschen hatten in einer Zeit, in der es weder Museen für kunstgewerbliche Erzeugnisse noch einschlägige Fachzeitschriften gab, endlich Gelegenheit, sich über den Stand des weltweiten technisch-industriellen Fortschritts zu informieren.

Mehr als 6 Millionen Besucher zog es innerhalb von 141 Tagen zur ersten Weltausstellung. Gezeigt wurden Waren, die zur Hälfte aus 94 ausländischen Staaten⁷⁰ und zur anderen Hälfte aus England stammten. Insgesamt 17.062 Aussteller, wie gesagt nahezu die Hälfte aus dem britischen Empire, zeigten ihre Produkte auf einer Fläche von 86.500 qm.⁷¹ Ausgewählt waren sie durch ein nationales Komitee. Für die meisten Menschen bedeutete diese Schau die erste Möglichkeit, Güter aus fernen Ländern kennen zu lernen und den Fortschritt in Handwerk, Kunst und Wissenschaft zu bestaunen.



Blick in das „Transept“
(Querschiff) des Crystal
Palace, London 1851.
*Aus: Winfried Kretschmer,
Geschichte der Weltaus-
stellungen, 1999, S. 14.*

70 Damit sind nicht Staaten im heutigen Sinne gemeint. Vielmehr wurden auch Kolonien und „Nebenländer“, z. B. die britischen Kanalinseln sowie alle einzelnen Mitglieder des 1833 gegründeten deutschen Zollvereins mitgezählt. Dieser hatte zwar eine gemeinsame Präsentation auf die Beine gestellt, deren Mitglieder traten jedoch weiterhin als selbstständige Staaten auf.

71 Winfried Kretschmer, Die Geschichte der Weltausstellungen, 1999, S. 32.

Nicht nur die Reichhaltigkeit⁷² der Warensortimente war spektakulär, vielmehr wies auch die Ausstellungshalle eine für die damalige Zeit völlig neue Architektur auf: Für die Konstruktion wurden Fertigteile aus Eisen, Holz und Glas eingesetzt, die rasch montiert und wieder verwendet werden konnten. Der Erbauer des Crystal Palace, Joseph Paxton, war Spezialist für Gewächshäuser, die in botanischen und zoologischen Gärten in ganz Europa für die Aufnahme tropischer Pflanzen eingesetzt wurden. Während die Skelett-Bauweise des Londoner Palm House (1845–48) von Richard Turner und Decimus Burton in erster Linie den benötigten klimatischen Bedingungen Rechnung trug, verkörperte der Londoner Kristallpalast die Ästhetik der Entmaterialisierung.



Innenansichten
des Crystal Palace,
London 1851.

Aus:
www.wikipedia.org

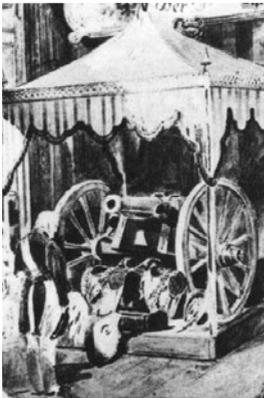
Die Bauphase des gewaltigen, 563 m langen und 124 m breiten Gebäudes im Hyde Park hatte nur sechs Monate gedauert. In seiner Mitte überragte ein 33 Meter hohes Glasgewölbe das Querschiff. Die Ausstellung Englands und seiner Kolonien nahm die gesamte westliche Hälfte einschließlich des Transepts ein, der östliche Gebäudeflügel stand den übrigen Ländern zur Verfügung. Die Sparten des Handwerks und der traditionellen Gewerbe waren vertreten mit Gold- und Silberschmuck, Körben, Besen, Bürsten, Tapeten, Stickereien, Geweben aus verschiedenen Materialien, Perücken, Pelzen, Glaswaren, Steingut, Porzellan, Uhren, Musikinstrumenten und vielem mehr. Das britische Empire brillierte nicht nur mit Maschinen und Gerätschaften, die im großen Maschinensaal, der „Seele der Weltausstellung“⁷³ gezeigt wurden. Als seine

⁷² Aber nicht die Qualität.

⁷³ Hermann Scherer, Londoner Briefe über die 4. Weltausstellung, 1851, S. 197.

Domäne galt vor allem die industrielle Massenproduktion, das Warenangebot war nahezu lückenlos bis hin zu Verbrauchsgütern wie Gewürzen, Tee, Kaffee, Tabak und Ölen. Frankreich zeigte sich mit immerhin 1.828 Ausstellern besonders in der kleindustriellen Fertigung hochwertiger Waren für gehobene Ansprüche. Zum Repertoire gehörten Leuchter, Vasen, Lampen, Uhren, Möbel, Gobelintapeten oder das prunkvoll bemalte Porzellangeschirr aus der Manufaktur von Sèvres, die für ihre Arbeit die Große Verdienstmedaille erhielt.

Abgesehen von den norddeutschen Küstenstaaten präsentierten sich die übrigen 23 deutschen Königreiche sowie Fürsten-, Herzog-, Großherzog- und Kurfürstentümer sowie die Freie Stadt Frankfurt unter dem gemeinsamen Dach des Zollvereins. Sie waren mit 1.720 Ausstellern aus 473 Orten vertreten.⁷⁴ Die Präsentation stand der französischen zwar an Größe nur wenig nach, es mangelte allerdings an einer adäquaten Präsentation. Es fehlte nicht nur an Vitrinen, sondern man hatte die Exponate so lieblos zusammengestellt, dass sogar die deutschen Kommissäre von einem „geschmackswidrigen Zusammenhäufen und Aneinanderdrängungen der Gegenstände“ sprachen; überdies glänzten etliche bedeutende Hersteller durch Abwesenheit, wegen der Kosten oder aus Furcht vor der übermächtigen englischen Konkurrenz.⁷⁵ Einer der deutschen Aussteller sollte allerdings durch die Londoner Weltausstellung zu Ruhm gelangen: Die blitzblank polierte Gussstahlkanone von Alfred Krupp wurde zwar zunächst wegen ihrer dünnen Wände als Spielzeug verspottet, erregte aber nach Testläufen allgemeine Bewunderung.⁷⁶



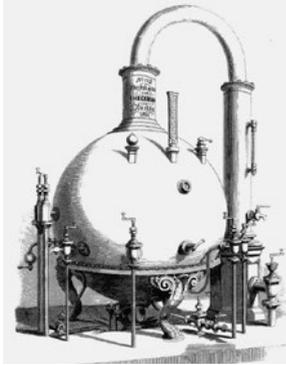
Krupps Gussstahlkanone.
Aus: Winfried Kretschmer,
Die Geschichte der Weltausstellungen, 1999, S. 38.

⁷⁴ Winfried Kretschmer, *Die Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 37.

⁷⁵ Ebenda, S. 38.

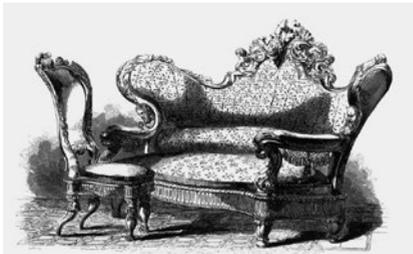
⁷⁶ Ebenda.

Die deutschen Länder schnitten im direkten Vergleich der Produktkategorien nur in drei Bereichen gut ab, nämlich in der Fabrikation von Papieren und Schraubstücken sowie bei den Messerschmiedewaren, wo die Produkte aus Solingen international führend waren.⁷⁷ Von den dreizehn errungenen Großen Verdienstmedaillen ging eine an den preußischen Fabrikanten Heckmann, der einen Vakuum-Kocher für die industrielle Zuckerherstellung anbot.



Heckmanns Vakuum-Kocher.
Aus: Winfried Kretschmer,
*Die Geschichte der
Weltausstellungen,*
1999, S. 43.

Für die österreichisch-ungarische Monarchie waren prächtige Möbel und Einrichtungsgegenstände kennzeichnend. So zeigte die Firma Leistler und Sohn vier komplett eingerichtete Zimmer und erhielt dafür ebenfalls die Große Verdienstmedaille.⁷⁸



Möbel der Firma
Leistler und Sohn.
Aus: Winfried Kretschmer,
*Die Geschichte
der Weltausstellungen,*
1999, S. 39.

Die Vielfalt der präsentierten Waren konnte allerdings nicht über deren vorherrschend schlechte Qualität hinwegtäuschen. Zwecks Verschönerung erhielten qualitativ minderwertige Gebrauchsgüter in der Regel Verzierungen. Vor allem mit historischen Ornamenten dekorierte Produkte waren weit verbreitet. Zu jener Zeit standen Ornamentik und Dekorative Künste im Mittelpunkt zahlreicher Abhandlungen über

⁷⁷ Winfried Kretschmer, *Die Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 38.

⁷⁸ Ebenda, S. 39.

die Zusammenstellung und Einordnung von Ziermotiven. Der englische Architekt Owen Jones trug mit illustrierten Veröffentlichungen und ausführlichen Beschreibungen zur Verbreitung der Dekorationsmotive untergegangener Kulturen und vergangener Epochen bei. Dabei widmete sich Jones auch der Psychologie der Wahrnehmung: Bei seinem Entwurf für die Innenausstattung des Crystal Palace experimentierte er mit einer spezifischen Wahrnehmungslenkung. Angelehnt an die von Michel Eugène Chevreuls im Jahr 1839 entwickelten „Gesetze von den Simultankontrasten der Farbe“ benutzte Jones drei Primärfarben sowie Weiß, um eine besondere räumliche Auflösung zu erreichen: Betrachtete man die gelben Säulen, die blauen Balken, das blaue Gitterwerk und den roten Rahmen aus der Ferne, so vermischten sich die einzelnen Farben und es entstand ein neutraler Ton von vager Leuchtkraft.⁷⁹

Es verwundert angesichts des „Dekorwesens“ nicht, dass die Bugholzstühle von Michael Thonet, die er erstmals anlässlich der Londoner Weltausstellung einem breiten Publikum präsentierte, wegen ihrer einfachen Formen als Kuriosität angesehen wurden. Im Gegensatz zu seinem früheren Arbeitgeber Carl Leistler musste sich Thonet mit einer ehrenvollen Erwähnung zufrieden geben.⁸⁰



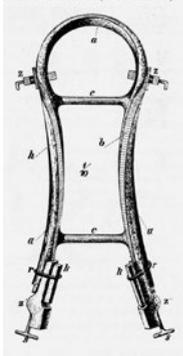
Thonet-Sitzmöbel.
Aus: Winfried Kretschmer,
*Die Geschichte der
Weltausstellungen*,
1999, S. 49.

Dabei waren die Thonet-Möbel der Konkurrenz weit voraus. Sie veranschaulichten bereits, welche radikalen Einflüsse die Technisierung auf die internationale Formensprache von Gebrauchsprodukten Mitte des 19. Jahrhunderts ausüben konnte: Nachdem der Bopparder Schreiner Michael Thonet 1842 von der Wiener Hofkammer das Privileg erhalten hatte, „jede, auch selbst die sprödeste Gattung Holz auf chemisch-mechanischem Wege in beliebige Formen und Schweifungen zu bringen“, kam im Jahr 1859 mit dem Thonet-Stuhl Nr. 14 der Prototyp moderner Massenmöbel auf den Markt, bis heute 100 Millionen Mal verkauft. Für diesen Stuhl wurden mit Maschinen gedrechselte Rundhölzer verwendet, die man in eine Einspannvorrichtung

⁷⁹ Dumont, Kunst: Die Weltgeschichte, 1997, S. 431.

⁸⁰ Winfried Kretschmer, Die Geschichte der Weltausstellungen, 1999, S. 49.

„zwang“ und die unter Heißdampf einwirkung Biegsamkeit erhielten. Thonet versteckte die industrielle Herstellungsmethode nicht, sondern machte sie zum Prinzip der Formgebung, was zum damaligen Zeitpunkt revolutionär war.⁸¹ Diese Möbel waren Vorläufer der Funktionsästhetik.



Thonet-Modell Nr. 14 und Einspannvorrichtung für dessen Rückenteil.

Aus: Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 1987, S. 54 und 55.
Foto: Gebrüder Thonet GmbH.

Europäer gelangten mit exotischen Sujets vor allem orientalischer Kulturen in Berührung und nutzten diese als dekorative Elemente. Jedoch lagen der Zauber ferner Länder und die Angst vor dieser Fremdheit nah beisammen, was man in der Bildsprache durchaus zum Ausdruck brachte. Die damalige Vorstellung von den „nicht zivilisierten Wilden“ ist besonders in einer Monumentalskulptur der Berliner Gießerei Kiß verkörpert. Die barbusige Amazone mit Speer auf einem sich aufbäumenden Pferd, in dessen Hals sich gerade ein Tiger verbissen hat, der abzuwehren war, erhielt auf der Londoner Weltausstellung in der Klasse „Werke der schönen Kunst“ eine Große Verdienstmedaille.⁸²



Monumentalskulptur der Berliner Gießerei Kiß.
Aus: Winfried Kretschmer, *Die Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 42.

⁸¹ Vgl. Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 1987, S. 53 ff.

⁸² Winfried Kretschmer, *Die Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 42

Neben Produkten aus Holz, Marmor, Stoffen, bemalten Paneelen, Guss- und Schmiedeeisen, Korb und Bambus war Papiermaché beliebt. Die 1772 in England patentierte Technik wurde zur Herstellung von kleinen Tischen, Stuhllehnen, Ofenschirmen, Bettrahmen, Schranktüren und kleinen Behältern genutzt. Wiederkehrende Dekors ließen sich damit besonders ökonomisch herstellen. Papiermaché wurde häufig mit Einlegearbeiten aus Perlmutter und Elfenbein sowie mit Metallpulver verziert.



Etagere (um 1851).
Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*,
2003, S. 225.

So glanzvoll und euphorisch die Weltausstellung eröffnet worden war, so missmutig und frostig verlief die Schlussfeier am 15. Oktober. Die Ausstellungszeit hatte gereicht, um die Konkurrenz zwischen den beteiligten Nationen derart anzustacheln, dass von einer Vision friedlichen Zusammenlebens nicht mehr die Rede sein konnte.⁸³ In Eitelkeiten verletzte Aussteller fassten das Ereignis als „Demonstration der englischen Vormachtstellung in der industriellen Entwicklung, gefolgt von Frankreich“, zusammen. Der Crystal Palace sollte am 30. November 1936 bedauerlicherweise bei einem Brand komplett zerstört werden.

1. Öffentliche Kritiken

Anlässlich der ersten Weltausstellung traten die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der beteiligten Länder deutlich zu Tage. Frankreich erzielte die besten Ergebnisse, was in dem an zweiter Stelle stehenden England zu der Schlussfolgerung führte: „Wollte man den Kampf mit der französischen Kunstindustrie aufnehmen, so mußte

⁸³ Ebenda, S. 52.

man einerseits erfindende Künstler und andererseits den Kunstgeschmack zu heben versuchen.“⁸⁴ Mit gezielter Ausbildung und Geschmackserziehung gedachte England seinen Rückstand aufzuholen.

Der in den 1850er Jahren nach Paris verzogene Gottfried Semper sah sich schon kurz nach der ersten Weltausstellung dazu veranlasst, in einer Abhandlung „Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls“ auszuarbeiten. Er stellte anhand der Exponate und des französischen Vorbildes fest, dass die Formengebung von einer Minderheit festgelegt werde und sich nicht an den Traditionen aus den einzelnen Handwerksbereichen orientiere. Unverblümt prangerte er die fehlende Individualität der Exponate an:

„Alles ist gut und billig und sogleich zu haben, was man für das Haus und in dem Hause gebraucht. Möbel, Tapeten, Teppiche, Fenster, Thüren, Simmswerke, ganze Zimmerdecorationen, kurz, alle äusseren und inneren, festen und beweglichen Bestandtheile eines Hauses, ja ganze Häuser sind fix und fertig auf dem Markte zu kaufen. [...] Der Gang, den unsere Industrie und mit ihr die gesamte Kunst unaufhaltsam verfolgt, ist deutlich: Alles ist auf den Markt berechnet und zugeschnitten. [...]“⁸⁵

Wen ergriff nicht Trauer und Wehmuth bei Betretung jenes lombardisch-österreichischen Marktes, der mit lieblichen nackten und verschleierte Sklavengestalten aus Marmor angefüllt war. Sah man nicht deutlich, dass sie sich der Züge ihrer hohen Abkunft schämten? Und sie buhlten in ihrer Erniedrigung so verführerisch nach einem Käufer! [...]

Die Büste und die Portraitstatue ist noch der gesündeste Theil der plastischen Kunst unserer Zeit; aber wer die Sachen näher kennt, der weiss, wie verkehrt und faul auch hier die Zustände sind. Den hungernden Künstlern zu Lieb werden die Plätze mit berühmten Männern bevölkert. [...] Wenn ich nicht irre, befanden sich unter den zahlreichen Portraitstatuen berühmte Männer der vergangenen Zeiten, der Gegenwart und – der Zukunft, mit welchem dies Exhibition building geziert war, gar manche, die aus baarer Speculation gemacht wurden. [...]

„Aber“, so höre ich sagen, „unsere Monumente mit ihren Frescobildern, ihren Glasgemälden, ihren Statuen, Giebelfeldern und Friesen bleiben doch immer der Hort der wahren Kunst!“ Ja, wenn sie nicht erborgt oder erstohlen wären! Sie gehören uns gar nicht an. Aus den noch unverdauten Elementen, woraus sie bestehen, hat sich noch

⁸⁴ Brockhaus' Conversations-Lexikon, Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie, 13. Auflage, 1885, Bd. 8, „Kunstgewerbe“.

⁸⁵ Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, 1852, S. 21.

nichts Neues gestaltet, was wir unser Eigen nennen könnte. Es ist noch nichts davon in unser Fleisch und Blut übergegangen. Die Gegenwart hat sie zwar sorgfältig gesammelt, aber noch nicht hinreichend zersetzt.“⁸⁶

Auch Semper gelangte zu der Überzeugung, „für die Hebung des Volksgeschmacks muß gewirkt werden, oder vielmehr das Volk muß selbst dafür wirken. Besser es treibt noch eine Zeitlang Unsinn, als daß es sich einem Geschmack vorschreiben lässt.“ Als erzieherische Maßnahmen schlug Semper „Sammlungen und Ateliers“ vor, „vielleicht um einen Heerd oder Mittelpunkt herum vereinigt, an welchem die Preise des Wetteifers unter den Künstlern vertheilt und die Kunstgerichte vom Volke unterschieden werden.“⁸⁷

Semper stand mit seinen niederschmetternden Worten nicht allein. Andere zeitgenössische Beobachter schrieben 1851, an die Stelle würdiger Aufmachung der Exponate sei bei den Produkten des Zollvereins „die edle Einfachheit deutscher Jahrmarktbuden, graues Packleinen und nacktes, kaum gehobeltes Tannenholz“⁸⁸ getreten. Außer „Regierungsporzellan“, Zündnadelgewehren und einer Kanone von Krupp und dessen „kolossalen stählernen Walzen“ sei alles „ohne Charakter“.⁸⁹

England schritt unmittelbar nach der Weltausstellung zur Tat. Bereits im Jahr 1852 wurde das Department of Practical Art eingerichtet. Der Lehrplan der Schule bestand aus einem differenzierten Unterricht im Zeichnen, Malen und Modellieren mit dem Schwerpunkt auf dem Studium des Ornaments, in technischen Studien wie etwa architektonischen Musterzeichnungen, Stukkieren, Metallguss, Metallschnitt und Holzschnitt sowie aus Vorlesen über praktische Ästhetik, Kunst und Kunstgeschichte.⁹⁰ In den Kreis der Lehrpersonen wurde auch Gottfried Semper berufen, der einen engen Kontakt zwischen Kunstgewerbeschülern und der Praxis vorsah. Wien folgte diesem Beispiel mit der Eröffnung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie im Jahre 1864 und der Gründung einer mit dem Museum verbundenen Kunstgewerbeschule vier Jahre später. Gelehrt wurden u.a. Baukunst, Bildhauerei, ornamentales und figürliches Zeichnen sowie Perspektive und Farbenchemie. Und Deutschland?

⁸⁶ Ebenda, S. 25.

⁸⁷ Ebenda, S. 62.

⁸⁸ Lothar Bucher, Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, 1851, S.176.

⁸⁹ Ebenda, S. 198.

⁹⁰ Hermann Schwabe, Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland, 1866, S. 12–24.

2. Deutschland unter Konkurrenzdruck

Da Deutschland an der ersten Weltausstellung im Jahr 1851 mit einem auffällig schlechten Niveau beteiligt war, entstand hier ein enormer Druck zur Erzeugung hochwertiger und konkurrenzfähiger Konsumgüter. Und die öffentliche Kritik an der ungenügenden künstlerischen Leistung des deutschen Handwerks riss bis in die 1860er Jahre nicht ab: Statt des Bemühens um das stilechte Schöne herrsche die stillose, ungeschickte und hektische Herstellung von vom faden Geschmack und von einer „Zerfahrenheit des Kunstsinnes“ geprägten Modeprodukten vor, die zudem noch zusätzlich durch schablonisierte industrielle Massenfertigung entwertet würden.⁹¹ Als „nationale Erbärmlichkeit“, „Mangel an Selbstgefühl“ und „Kriecherei vor dem Auslande“ wurde der Umstand bewertet, dass sich die deutsche Kunstindustrie eng an französischen Vorbildern orientierte.⁹²

Vor diesem Hintergrund wurden nationale und regionale Gewerbeausstellungen veranstaltet, die gleichzeitig als Plattform für öffentliche Diskussionen über die Qualität von Erzeugnissen dienten. In den Metropolen entstanden gewerbliche oder kunstgewerbliche Museen, wo die Gestaltung von Alltagsgegenständen thematisiert wurde und die Verbindung von Kunst und Handwerk erklärtes Ziel war. Zu nennen ist etwa das 1867 in Berlin errichtete Deutsche Gewerbemuseum, welches zur „Vertiefung und Ausbildung des Schönheitssinnes, des Kunstgeschmacks und der technischen Fertigkeit“⁹³ der Handwerker beitragen sollte.

Dennoch gelang es Deutschland auch in den folgenden fünfzehn Jahren nicht, eine Abkehr von der Imitation (vor allem ausländischer Produkte) hin zur Innovation bei der Produktgestaltung zu vollziehen. Es hieß, noch auf der Weltausstellung in Paris 1867 sei die „ganze deutsche Section, Preußen mit inbegriffen, die uninteressanteste und langweiligste Abtheilung“⁹⁴ gewesen. Beschrieben wird etwa ein Raum mit Schwarzwälder Uhren als „chamber of horrors“ mit Stücken im „rohesten, wildesten Naturalismus“.⁹⁵

Der mit den Weltausstellungen einsetzende Kampf im internationalen Wettbewerb ging mit zunehmender Massenproduktion einher. Diese brach nicht nur mit handwerklichen Traditionen der Materialbearbeitung, sie erforderte unter dem Ge-

⁹¹ Jürgen Reulecke in: Ekkehard Mai, Kunstpolitik und Kunstförderung im deutschen Kaiserreich, 1982, S. 86.

⁹² Ebenda.

⁹³ Rudolf von Gneist, Der Central-Verein für das Wohl der arbeitenden Klassen in 50jähriger Tätigkeit (1844 bis 1894), 1894, S. 57.

⁹⁴ Jacob Falke, Die Kunstindustrie in der Gegenwart, Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, 1868, S. 40.

⁹⁵ Ebenda, S. 41.

sichtspunkt der Rentabilität auch gänzlich andere Unternehmensstrukturen: So beschäftigte Thonet meist Ungelernte; darunter viele Frauen. Nur ein Teil der Produktion blieb Handarbeit. Die Fabriken entstanden in Einzugsgebieten billiger ländlicher Arbeitskraft, vor allem in der Nähe der Rohstoffquellen. Eine Jahresproduktion verschlang etwa eine Million Kubikfuß hartes Rotbuchenholz.⁹⁶ Was früher noch von einem Künstler beherrscht werden konnte, der wie Schinkel zugleich Maler, Architekt und Entwerfer war, verlagerte sich in der Hochindustrialisierung auf Spezialisten. Der Musterzeichner war der Mann der Kunstindustrie, der dem Handwerker die Schau stahl.⁹⁷

III. WELTAUSSTELLUNGEN 1873 UND 1876

Großbritannien hielt sich auf der Weltausstellung in Wien 1873 deutlich zurück, zeigte wenig Neues und erregte in erster Linie durch die Beiträge seiner indischen Kolonien Aufsehen.⁹⁸ Österreich legte einen neuen Akzent: Es zeigte sich als Kulturation und betonte u.a. das Kunsthandwerk, die Wohnkultur und allgemein die Lebensbedingungen der Menschen. Die Präsenz des Deutschen Reiches auf der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 war im Vergleich zu den vorangegangenen Veranstaltungen deutlich stärker, man zählte 8.000 Aussteller.⁹⁹ Auch waren die deutschen Exponate zahlreicher und vielfältiger als 1851. So reichten die Exponate z. B. in der Sektion Bau- und Möbeltischlerarbeit vom Pflanzkübel aus der Künfterei bis zum „Phantasiemöbel“ aus der „Fabrik für Möbelornamente“ mit „Dampfsäge- und Fraiseanstalt“. Trotz der Reichhaltigkeit an Produkten war die zweite Weltausstellung jedoch für Deutschland erneut ein Desaster. Der amtliche Bericht sprach unverhohlen von einer „kunstgewerblichen Niederlage“ Deutschlands.¹⁰⁰ In späteren Rückblicken hieß es:

„Die wohlfeile Massenproduktion herrschte vor. Die Mitwirkung der Kunst werde verhältnismäßig selten in Anspruch genommen, und mitunter müßte man wünschen, dies wäre ganz unterblieben. Werde doch nirgends so nachlässig und auf den bloßen Schein hin gearbeitet als in Deutschland, wo die Mehrzahl der Handwerker nur gedankenlos und auf den äußeren Effekt berechnet Arbeit liefere, ohne eine Ah-

⁹⁶ Gert Selle, *Design-Geschichte in Deutschland*, 1987, S. 55.

⁹⁷ Ebenda, S. 64.

⁹⁸ Winfried Kretschmer, *Die Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 91.

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Centalkommission des Deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung, *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873, 1874*, Bd. III, 2. Abth., S. 499 f.

nung davon, was ein anderer besser machen könne, und nur darauf bedacht, ähnliche Gegenstände flüchtiger und billiger herzustellen.“¹⁰¹

Die Wiener Schau verlief deprimierend: Wenige Tage nach ihrem Beginn setzte die Weltwirtschaftskrise ein, und Ende Juni brach in Wien die Cholera aus. Die Weltausstellung schloss mit einem erheblichen finanziellen Defizit, welches der Staat trug. Der Wiener Börsenkrach war zugleich der Auftakt zum Ende des Wirtschaftsbooms der Gründerzeit.¹⁰²

Julius Lessing schrieb¹⁰³ 1874, das deutsche Kunstgewerbe befinde sich „in arger Zerfahrenheit“; man erkenne, wie „gute Erfindungen heimischer Künstler verstümmelt“ worden seien, „um möglichst bequem massenhaft hergestellt werden zu können“.

„In Paris konnte man bei dem traurigen Aussehen der deutschen Ausstellung sich darauf berufen, daß Deutschland nicht hinreichend vertreten sei, in Wien fällt diese Ausflucht fort. Wir haben mit geringen Ausnahmen Alles, was Deutschland zu leisten im Stande ist, dort gehabt und das Resultat ist auf dem Gebiet des Kunstgewerbes eine vollständige Niederlage gegenüber den Leistungen nicht nur von Frankreich und England, sondern auch von Österreich.“¹⁰⁴

„Billig und schlecht, technisch rückständig, ästhetisch minderwertig“¹⁰⁵ lautete das Urteil des offiziellen Berichterstatters der Weltausstellung 1876 in Philadelphia über die deutschen kunstgewerblichen Erzeugnisse, veröffentlicht in der „National-Zeitung“ vom 27. Juni 1876. Franz Reuleaux riet eindringlich, Deutschlands Industrie müsse sich „von dem Prinzip der bloßen Konkurrenz durch Preis abwenden und entschieden zu demjenigen der Konkurrenz durch Qualität oder Werth übergehen“¹⁰⁶.

„Es darf nicht verhehlt, es muß sogar laut ausgesprochen werden, daß Deutschland auf der Philadelphier Ausstellung eine schwere Niederlage erlitten hat. Unsere Leistungen stehen in der weitaus größten Zahl der ausgestellten Gegenstände hinter denen anderer Nationen zurück, nur in wenigen erschienen wir bei näherer Prüfung ihnen gleich, einem Minimum von Fällen nur überlegen. Leider ist denn auch die Presse, und vor allem die deutsch-amerikanische, schonungslos über unsere Ausstel-

101 Heinrich Eugen Waentig, *Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung*, 1909, S. 250.

102 Winfried Kretschmer, *Die Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 91.

103 Julius Lessing, *Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, 1874*, S. 232.

104 Ebenda, S. 226.

105 Vgl. Franz Reuleaux, *Briefe aus Philadelphia, 1877*, S. 5 f.

106 Franz Reuleaux, *Briefe aus Philadelphia, 1877*, S. 94.

lung hergefallen. Wir haben Wahrheiten der bittersten Art hören müssen und noch zu erwarten. [...] Als Quintessenz aller Angriffe tritt der Wahrspruch auf: Deutschlands Industrie hat das Grundprinzip ‚billig und schlecht‘. [...]

Deutschland weiß in den gewerblichen und bildenden Künsten keine anderen Motive mehr, als tendenziös-patriotische, [...] die geradezu bataillonsweise aufmarschierenden Germanien, Borussien, Kaiser, Kronprinzen, ‚red Princes‘, Bismarcke, Motken, Roone [...], die in Porzellan in Biscuit, in Bronze, in Zink, in Eisen, in Thon, die gemalt, gestrickt, gewirkt, gedruckt, lithographiert, gewebt und allen Ecken und Enden uns entgegenkommen. Und nun in der Kunstabteilung gar zweimal Sedan! Was hat die Kommission für Kunstwerke sich bei der Annahme dieser Bilder gedacht!

Und wieder in der Maschinenhalle: sieben Achtel des Raumes, so scheint es, für Krupps Riesenkanonen, die ‚killing-machines‘, wie man sie genannt hat, hergegeben, die da zwischen all’ dem friedlichen Werk, das die anderen Nationen gesandt haben, wie eine Drohung stehen! Ist da wirklich der Ausdruck von Deutschlands ‚Mission‘? Muß man nicht den Chauvinismus und Byzantinismus als bei uns in höchster Blüte stehend annehmen? Zwingen wir nicht die fremden Nationen geradezu zu dieser Annahme?

[...] Mangel an Geschmack im Kunstgewerblichen, Mangel an Fortschritt im rein technischen. Wiederum müssen wir an unsere Brust schlagen. [...] Bei allen Nationen, die auf der Ausstellung vertreten sind‘, sagen die Tadler, ‚haben wir etwas zu lernen gefunden, in Deutschland nichts!‘ Hart, aber beinahe ganz wahr!¹⁰⁷

Dieser „Brief aus Philadelphia“ brachte die geflügelten Worte „billig und schlecht“ als Kennzeichnung deutscher Exponate mit sich und löste eine heftige Pressefehde aus. Der Technikhistoriker Joachim Radkau resümierte später die von Releaux durchaus beabsichtigte anspornende Wirkungen auf die deutsche Kunst-Industrie:

„Später jedoch galt dieser Affront als fruchtbare Herausforderung, die in der deutschen Industrie eine epochale Wende von der Preis- zur Qualitätskonkurrenz, von der Nachahmung zur Originalität bewirkt habe“.¹⁰⁸

Selbst bei den technischen Erzeugnissen musste Deutschland auf der Weltausstellung 1876 in Philadelphia Rückschläge hinnehmen. So sah sich der Nähmaschinenhersteller Singer, der in einem eigenen Pavillon seine neuesten Modelle präsentierte, einem englischen Unternehmen mit neu entwickelten Nähmaschinen gegenüber, die von den Näherinnen nicht mehr durch Treten in Gang gebracht werden mussten, son-

¹⁰⁷ Ebenda, S. 3–6.

¹⁰⁸ Joachim Radkau, Technik in Deutschland. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1989, S.153.

dern durch eine im Fußboden liegende elektrische Batterie bewegt werden konnten.¹⁰⁹ Die Deutsche Rundschau bewertete die deutsche Ausstellung in der Maschinenhalle insgesamt als „eine sehr unbedeutende“; und das amerikanische Echo lautete „Fischnetze aus Norwegen, Kanonen aus Deutschland“.¹¹⁰ Positiv hob sich immerhin die „Deutzer Fabrik für Gasmotoren“ mit ihrem 3-PS-Gasmotor hervor.

In einer Denkschrift des Berliner Handelsministeriums von 1879 über das technische Unterrichtswesen in Preußen wurde die Unfähigkeit der Industrie unverhohlen ausgesprochen: Die „beschämende aber nicht zu leugnende Tatsache bezeichnet, daß die Industrie arm sei an geschmackvollen Mustern eigener Erfindung [...]“.¹¹¹

Die Weltausstellung von 1876 und vor allem die Kritik Releaux' sollten sich noch als entscheidender Anlass für die dringend erforderlichen gesetzlichen Regelungen zum Kunstschutz- und Musterschutzgesetz erweisen.

IV. URHEBERRECHTSGESETZ-ENTWURF VON 1870

Noch bis in die 1870er-Jahre des 19. Jahrhunderts war die Meinung verbreitet, dass Werke der bildenden Künste ein geringeres Maß an Rechtsschutz verdienen als schriftstellerische Erzeugnisse. Man unterschied zwischen „zwei Klassen“ von Werken der Kunst:¹¹² Wurde ein Kunstwerk als einzelnes Exemplar, also als „Unikum“, verkauft, habe der Urheber mit dem Kaufpreis „einen hinlänglichen Lohn für die von ihm aufgewendete Mühe“ erhalten, so dass er eine Nachbildung durch Dritte nicht verhindern könne. Sobald also etwa ein Originalgemälde einen Käufer gefunden hatte, sollte das „Recht auf Untersagung unbefugter Nachbildung durch dritte Personen untergehen“. Nur solche Werke, die „zur Verbreitung mittelst eines Vervielfältigungsverfahrens geeignet“ waren, sollten im Ergebnis gegen Nachbildung geschützt sein.

Fortschrittliche Denker setzten dem entgegen,¹¹³ der Urheber eines Werkes der Kunst habe „nicht bloß ein vermögensrechtliches, sondern auch ein vollkommen begründetes persönliches Interesse, die Nachbildung seines Werkes durch dritte Personen zu verhindern.“ Zudem sei „keinem Werk anzusehen, ob es einzeln verkauft werden wird oder nicht, noch viel weniger, ob es zu genügendem oder zu ungenügendem Preise geschehen wird“. Daher sei die „Unterscheidung: das Urheberrecht bei den als

¹⁰⁹ Winfried Kretschmer, Die Geschichte der Weltausstellungen, 1999, S. 105.

¹¹⁰ Ebenda, S. 107.

¹¹¹ Vgl. Denkschrift über das Technische Unterrichtswesen, in: Das technische Unterrichtswesen in Preußen, Sammlungen amtlicher Aktenstücke des Handelsministeriums, 1879, S. 59.

¹¹² Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstages des Norddeutschen Bundes, I. Legislatur-Periode, Session 1870, Dritter Band, Aktenstück Nr. 7, S. 141, Bundesarchiv Berlin.

¹¹³ Vgl. ebenda, S. 141.

Unika verkäuflichen Werken zu versagen und dasselbe bei den des Verlages, das ist des Absatzes in vielen Exemplaren, fähigen Werken zu gewähren, praktisch undurchführbar, innerlich unmotiviert und nach der tatsächlichen Lage des artistischen Verkehrs ungerecht“. Das Recht des Urhebers eines Werkes der bildenden Künste müsse daher ebenso als ausschließliche Befugnis zur Nachbildung gefasst werden, wie das Recht des Schriftstellers als ausschließliche Befugnis, das Schriftwerk auf mechanischem Wege zu vervielfältigen.

Erst mit dem 1867 gegründeten Norddeutschen Bund setzte eine neue Epoche ein, die bald zu einer einheitlichen Regelung des Urheberrechts führen sollte. Denn nach Artikel 4. Nr. 6 der Verfassung des Norddeutschen Bundes gehörte der „Schutz des geistigen Eigentums“ zu denjenigen Gegenständen, welche der Beaufsichtigung und Gesetzgebung des Bundes zugewiesen waren. Preußen ergriff die Initiative. Im Oktober 1867 erhielt das preußische Kultusministerium den Auftrag zur Ausarbeitung eines Entwurfes. Das Ergebnis wurde öffentlich zur Diskussion gestellt, und man berief ein Gremium aus Sachverständigen ein, welches aus Vertretern der Berliner Akademie der Wissenschaften, des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, und aus Gremien mit Schriftstellern, Journalisten, Architekten und Künstlern zusammengesetzt war.

Im November 1868 wurde dem Bundesrat der „Entwurf eines Gesetzes für den Norddeutschen Bund, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst, an geographischen, naturwissenschaftlichen, architektonischen und ähnlichen Abbildungen sowie an photographischen Aufnahmen nach der Natur“ vorgelegt. Nach Begutachtung durch den Börsenverein und eine Sachverständigen-Konferenz erfolgte eine Überarbeitung durch die Regierung, der Bundesrat nahm das Ergebnis im Februar 1870 ohne erhebliche Änderungen an.

In den Motiven des dem Reichstag vorgelegten Gesetzesentwurfes hieß es einleitend zur Begründung einer Ausdehnung des Schutzes auf die bildenden (und nachbildenden) Künste:¹¹⁴

„In den [...] beteiligten Kreisen der Schriftsteller, Komponisten, Künstler, Buchhändler und Kunsthändler ist der Mangel einer einheitlichen Gesetzgebung auf dem Gebiete des Autorrechts seit langer Zeit tief empfunden, und es sind wiederholt die Wünsche nach einer gemeinsamen Deutschen Nachdrucksgesetzgebung ausgesprochen worden.

114 Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstages des Norddeutschen Bundes, I. Legislatur-Periode, Session 1870, Dritter Band, Aktenstück Nr. 7, S. 131, Bundesarchiv Berlin.

Unter den Gesetzen der einzelnen Bundesstaaten (soweit überhaupt Spezialgesetze über diesen Gegenstand existieren) herrscht zwar in Bezug auf manche Bestimmungen vollständige oder nahe Übereinstimmung. In sehr vielen anderen Beziehungen fehlt aber eine solche noch, und die Entscheidung ganz desselben Falles kann in den einzelnen Bundesstaaten, zum großen Nachtheile der Rechte der Urheber sowohl, als insbesondere es Deutschen Buch-, Musikalien- und Kunsthandels, sehr verschieden ausfallen. Hierzu kommt, daß durch die Fortschritte der bildenden und nachbildenden Künste und Fertigkeiten in den letzten 20 Jahren auf dem Gebiete des Urheberrechts Fragen von großer praktischer Wichtigkeit aufgetaucht sind, welche zur Zeit der Abfassung der meisten jetzt geltenden Nachdrucksgesetze noch gänzlich unbekannt waren und daher auch in diesen Gesetzen gar nicht oder sehr mangelhaft behandelt sind.“

Ein Schutz von Photographien war nicht mehr Bestandteil des Gesetzesvorhabens. Denn der Entwurf „behandelt ausschließlich den Schutz solcher Werke, welche aus einer eigenen individuellen geistigen Thätigkeit des Autors hervorgegangen sind, und zu diesen gehören die Photographien, welche ihre Entstehung der Wirkung des Lichtes verdanken, nicht.“¹¹⁵ Zum Schutz der Photographien wurde daher ein gesonderter Gesetzesentwurf vorgelegt.

Der Schutz von „Werken der bildenden Künste“ war im fünften Abschnitt des Gesetzesentwurfs geregelt:

§ 59 Das Recht, ein Werk der bildenden Künste ganz oder theilweise nachzubilden, steht dem Urheber desselben ausschließlich zu. [...]

§ 60 Als eine verbotene Nachbildung gilt es auch:

[...]

(4) wenn die Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste sich an Werken der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen befindet, dagegen ist die Benutzung von Werken der bildenden Künste als Muster zu den Erzeugnissen der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen gestattet.

Die Kommission des Reichstags stimmte dieser Fassung bei, versuchte aber den Begriff der verbotenen Nachbildung noch dadurch einzuengen, dass sie „den hauptsächlichsten Bestandtheil und Werth des Industrie-Erzeugnisses“¹¹⁶ bildet. Künstler und Kunstindustrielle kritisierten insbesondere § 60 Abs. 4 des Entwurfes, wonach

¹¹⁵ Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstages des Norddeutschen Bundes, I. Legislatur-Periode, Session 1870, Dritter Band, Aktenstück Nr. 7, S. 131, Bundesarchiv Berlin.

¹¹⁶ Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstages, II. Legislatur-Periode, III. Session 1875/76, Dritter Band, Aktenstück Nr. 24, S. 74, Bundesarchiv Berlin.

es zwar als verbotene Nachbildung gelten sollte, wenn die Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste sich an Werken der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen befindet; zugleich wurde aber die „Benutzung von Werken der bildenden Künste als Muster zu den Erzeugnissen der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen“ erlaubt. Die beiden Halbsätze sollten einen Kompromiss zwischen den Interessen der Künstlerschaft und der Kunstindustrie schließen:

Erstere sahen in der Nachbildung ihrer Kunstwerke „auf Leuchten, Lampen, an Tischen, Uhren, Spiegelrahmen“ nicht nur eine Konkurrenz für den Absatz ihrer Originale; das Fehlen jeglichen Schutzes für künstlerische Gestaltungen von Geräten und Gegenständen verhindere vielmehr ein entsprechendes Engagement der Künstler, was wiederum zur Folge habe, dass die deutsche Kunstindustrie im internationalen Vergleich sehr schlecht abschneide.¹¹⁷ Der Sturmlauf war vor allem durch den Berliner Bildhauer Louis Sussmann-Helborn beschleunigt worden. Dieser hatte kurz nach der Vorlage des Entwurfs in den Reichstag eine Schrift¹¹⁸ verfasst, in dessen Mittelpunkt die Übernahme des § 25 des preußischen Gesetzes von 1837 an den Pranger gestellt wurde.

Auf der anderen Seite sah die Kunstindustrie ihre Interessen ebenfalls nicht angemessen berücksichtigt. Zwei Redner vertraten diesen Standpunkt, freilich aus ganz entgegen gesetzten Erwägungen; dem einen ging der Schutz nicht weit genug, da insbesondere kein Musterschutz ermöglicht wurde, dem anderen ging die Vorlage viel zu weit, da sie sich vom Standpunkt des preußischen Gesetzes von 1837 entfernt habe.¹¹⁹

Bei einer Beratung im Plenum des Reichstages im Mai 1870 wurde letztlich der gesamte fünfte Abschnitt des Gesetzesentwurfs abgelehnt und beschlossen, die Regierungen zu ersuchen, dem nächsten Reichstag ein Gesetz vorzulegen, welches diesen Abschnitt selbständig und dergestalt regelt, dass dabei zugleich die berechtigten Interessen der Kunstindustrie entsprechende Berücksichtigung finden.¹²⁰ Die Gründe, welche den Reichstag zur Ablehnung des vorgeschlagenen Kunstwerkschutzes veranlasst hatten, lagen auf dem „schwierigen Gebiet, wo Kunst und Industrie sich berühren“.¹²¹

117 Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band II, 2003, S. 54.

118 Louis Sussmann-Helborn, Warum wollen die deutschen Künstler folgende Fassung des § 60 des Gesetzes für den Norddeutschen Bund, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken etc., 1870, S. 5.

119 Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band II, 2003, S. 54.

120 Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 9; Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags, I. Legislatur-Periode, Session 1870, Zweiter Band, S. 888, Bundesarchiv Berlin.

121 Vgl. Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstages, I. Legislatur-Periode, Session 1873, Vierter Band, S. 142, Bundesarchiv Berlin.

Nach Streichung des fünften Abschnittes, bei der auch die fehlende Bereitschaft der Regierung zur Schaffung eines Musterschutzes eine Rolle gespielt hatte, konnte am 11. Juni 1870 lediglich ein „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken“ verkündet werden. Die Frage, ob und inwieweit Kunstwerke „an“ oder „als Muster zu“ Industrieerzeugnissen benutzt werden dürfen, war damit nur aufgeschoben. Der urheberrechtliche Schutz von Kunstwerken war offensichtlich nicht ohne gleichzeitige Regelung eines Musterschutzes möglich.

V. ANSTÖSSE ZUM MUSTERSCHUTZ

1. Situation bis 1815

a. Frankreich

Der Musterschutz hat seine Vorläufer in der Lyoner Seidenindustrie, wo im Jahre 1553 rund 12.000 Personen beschäftigt waren. Seit 1596 wurden den Seidenfabrikanten Patentbriefe erteilt, und eine Ordonnance von 1554 verbot unter Strafan drohung die Entwendung von Seide durch Angestellte. Seit dem 17. Jahrhundert spielten gemusterte Stoffe in Lyon eine Hauptrolle, und seit dieser Zeit nahmen auch die gewerblichen Zeichner, genannt Dessinateure, eine bedeutende Stellung ein. In Lyon entstand sogar eine akademische Zeichenschule, und ein Beschluss des Staatsrats von 1712 sah vor, „es sollten alle Angestellten der Seidenmanufakturen strafbar sein, welche die ihnen anvertrauten Musterzeichnungen (dessins) entwendeten, verliehen oder sich aneigneten“.¹²² Ein Beschluss aus 1787 legte fest, dass ein Fabrikant, welcher sich den ausschließlichen Genuss eines Musters wahren wollte, eine Probe dem „Bureau“ der Innung vorzulegen hatte, woraufhin eine Eintragung in einem Register stattfand. Durch Gesetz vom 19. Juli 1793 wurde schließlich geregelt, dass alle Urheber literarischer, musikalischer und künstlerischer Erzeugnisse sowie die Urheber von dessins auf Lebenszeit den ausschließlichen Schutz ihres geistigen Eigentums haben sollten. Das Gesetz wies allerdings eine Unklarheit auf: Es enthielt keine ausdrückliche Bezugnahme auf die „dessins“ der Fabrikanten, sprach aber von „applications industrielles“ und „applications artistiques“, ohne sich um die Ziehung einer erkennbaren Grenze zwischen Kunst und Industrie zu kümmern.

¹²² Vgl. Paul Schmid, Zur Geschichte und Reform des Musterschutzrechts, ZfGR 1892, S. 113, 114.

Durch Staatsratsbeschluss von 1823 wurde das zunächst nur für Lyon geltende Gesetz auf bedruckte Papiere ausgedehnt, und in der Folgezeit fand es auf alle Arten von Mustern in ganz Frankreich Anwendung.

Nach Agitation der Lyoner Seidenindustrie bestimmte ein weiteres Gesetz vom 18. März 1906 hinsichtlich der gewerblichen Zeichnungen, dass die zu schützenden Muster in einem verschlossenen Paket bei einer Sachverständigen-Kommission (Conseil e prud' hommes) in Lyon niedergelegt werden mussten. Über die Hinterlegung wurde dort ein Register geführt, und erst bei einem Streit über das Recht an einem Muster zwischen zwei Fabrikanten durfte das Paket von der Kommission geöffnet werden.

b. England

In England schuf ein Gesetz aus 1787 für Erfinder und Eigentümer neuer und origineller Muster für Baumwoll- und Leinendruckerei ein ausschließliches Eigentum vom Tage des ersten Erscheinens.¹²³ 1838 wurde das Recht auf Irland ausgedehnt und zugleich auf Druck von Geweben aus Wolle, Seide, Haaren sowie von gemischten Geweben erstreckt; 1839 wurden alle Gewebe einbezogen, ferner gegossene, getriebene, eingravierte und andere Verzierungen von Waren und endlich Muster aller Arten von Waren. 1842 wurde sodann auf Reklamation der Baumwolldruckereien von Lancashire ein gänzlich neues Gesetz erlassen, welches eine minutiöse Klassifikation der verschiedenen Gewerbe in Bezug auf die Dauer der Schutzfrist enthielt. Endlich 1843 wurden auch die sog. Nützlichkeitsmuster in den Kreis des Gesetzes einbezogen.¹²⁴

Für die Weltausstellung 1851¹²⁵ wurde sogar gesetzlich ein einjähriger provisorischer Schutz für Ausstellungszwecke vorgeschrieben, der beim Verkauf der nach diesen Mustern hergestellten Fabrikate aufhören sollte. Diese Regelung stammte aus dem Jahr 1850.¹²⁶

c. Deutschland

In Deutschland gab es im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert nur einen sachlich und regional beschränkten Musterschutz für das Webereigewerbe und die Spitzenmanufakturen. Zu nennen sind insbesondere:¹²⁷

¹²³ Ebenda, S. 115.

¹²⁴ Josef Landgraf, *Musterrecht und Musterschutz. Eine historisch-dogmatische Studie nebst einem Gesetz-Entwurf für das Deutsche Reich*, 1875, S. 12–13.

¹²⁵ Siehe S. 40 ff.

¹²⁶ Josef Landgraf, *Musterrecht und Musterschutz. Eine historisch-dogmatische Studie nebst einem Gesetz-Entwurf für das Deutsche Reich*, 1875, S. 13.

¹²⁷ Paul Schmid, *Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland*, 1896, S. 36, 37.

- Befehl betreffend die Bestrafung untreuer Klöppelmägde vom 4. April 1721
- Verordnung betreffend die Spitzenmanufakturen vom 6. Februar 1804:

„Den Klöppelmägden oder Klöppelleuten wird nachdrücklich untersagt, die von ihren Herren ihnen anvertrauten Spitzenmuster anderen mitzuteilen, und sie sind im Uebertretungsfall mit einer von ihrer Obrigkeit nach Befinden zu bestimmenden Gefängnisstrafe zu belegen.“

- Verordnung für die Damastweber vom 1. Mai 1743:

„Kein Damastweber soll einer fremden Person die Arbeit zeigen, kein Maler oder Mustermacher in der Fremde etwas unternehmen, noch Jemanden Fremdes etwas angeben und es soll niemals ein Gezogenweberzeug anders wohin verkauft oder durch fremde Leute ausgebessert oder neue verfertigt werden, Alles bei 5 Thlr. und nach Befinden härterer Strafe.“

- Verordnung für die Gold und Silber-Stoffe auch Seiden- und Sammet-Farbiquen in Berlin vom 25. März 1766:

„Den fabricierenden Meistern wird besonders anbefohlen, die Muster, die ihnen in die Zeuge zu bringen anvertraut werden, aus keinerlei Ursache und Vorwand weder zu verkauffen, noch zu verschenken, oder zu verleihen, bei 50 Thaler Strafe und Verlust des Meister-Recht; auch sollen diejenigen Meister, welche dergleichen Muster gekauft und gewußt, dass sie einem anderen gehören, gleichfalls mit 50 Thaler Strafe belegt werden.“

- Verordnung betreffend die Damastweberei in Großschönau vom 8. April 1812:

„Daß den Fabrikanten in Großschönau es nicht freistehen soll, ohne Vorwissen und Einwilligung der Kaufleute und anderer Warenbesteller die denselben eigentümlichen Zwirnmuster, sowie die von selbigen erhaltenen Zeichnungen zur Warenfertigung für Andere zu gebrauchen, durch fremde Personen gebrauchen zu lassen, und ohne Zustimmung des Eigentümers die Zeichnungen mitzuteilen, oder die darin enthaltene Idee zu fremdem Endzwecke ausführen oder durch Andere ausführen zu lassen.“

Die vorstehenden Bestimmungen sanktionierten den Geheimnisverrat durch Arbeiter und Angestellte. Ein Schutz von Mustern wurde also nur mittelbar über die Bestrafung des Vertrauensbruches bewirkt. Damit waren die Vorläufer des Muster-schutzes – nach heutigem Verständnis – wettbewerbsrechtlicher Natur.¹²⁸

¹²⁸ So auch Otto Friedrich von Gamm, Geschmacksmustergesetz, Kommentar, 1966, S. 7.

2. Situation von 1815 bis 1870

Wie bereits ausgeführt,¹²⁹ erließ Preußen am 11. Juni 1837 ein Gesetz zum Schutz des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck, nach dessen § 25 aber die Benutzung von Kunstwerken als Muster zu den Erzeugnissen der Manufakturen, Fabriken und Handwerken erlaubt war. Es folgte der Bundesbeschluss vom 9. November 1837, welcher die mechanische Vervielfältigung von literarischen Erzeugnissen und Kunstwerken verbot. Da die Vervielfältigung von bildender Kunst dann gestattet war, wenn sie an Erzeugnissen der Industrie und des Handels erschien, war ein Schutz der gewerblichen Muster, auch wenn sie künstlerische Motive trugen, ausgeschlossen.¹³⁰ Dabei fehlte es keineswegs an Anregungen zu einer Gesetzesinitiative. Vor allem Industrielle machten sich für einen Musterschutz stark:

Lebhaften Einsatz für einen gesetzlichen Musterschutz zeigte Sachsen. Bereits im Jahr 1836 erkannte der Industrieverein für das Königreich Sachsen das Erfordernis eines gesetzlichen Schutzes des Eigentums an Fabrikmustern an, „damit die Würde der deutschen Gewerbethätigkeit erhöht und der deutsche Kunstfleiß vermehrt werde“.¹³¹ Der Musterschutz fand Einzug in das sächsische Kriminalgesetzbuch, welches „die pflichtgemäße Verschwiegenheit [...] ganz besonders auf die Unredlichkeit der Musterverschleppung durch die Arbeiter bezogen wissen“ wollte.¹³² Von strafrechtlichen Maßnahmen hatte Sachsen allerdings niemals einen Gebrauch gemacht:

„Wie sollte dieses auch der Fall sein? Sind derartige Bestimmungen mehr als wohlgeordnete Flinten in einem wildarmen Forste? Kann man den Industriellen Muster stehlen, die offenkundig selbst von fremden Brode zehren? Mann schaffe erst einmal das selbstthätige Musterpferd, dann ist es noch lange Zeit, criminelle Vorschläge für dessen Schweif zu machen.“¹³³

Der Provinzial-Landtag Westfalens unterbreitete mit Antrag vom 4. April 1845 der preußischen Regierung einen Entwurf zu einer Verordnung über das Eigentumsrecht der Fabrikmuster und -formen der Bronzefabrikanten des Regierungsbezirks Arnsberg. Der Antrag wurde allerdings zunächst nicht weiter bearbeitet.

1848 veröffentlichte einer der eifrigsten Vorkämpfer des Schutzes gewerblichen Eigentums, Dr. Meißner, seine Schrift „Vier Gesetze für das deutsche Gewerbewesen“,

¹²⁹ Siehe S. 30 ff.

¹³⁰ Paul Schmid, Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland, 1896, S. 50.

¹³¹ Ebenda, S. 67.

¹³² Josef Landgraf, Musterrecht und Musterschutz. Eine historisch-dogmatische Studie nebst einem Gesetz-Entwurf für das Deutsche Reich, 1875, S. 24.

¹³³ Ebenda, S. 26.

unter denen sich auch der Entwurf eines Musterschutzgesetzes befand; das Gesetz sollte ausschließlich den für die Industrie bestimmten Zeichnungen, Mustern, Modellen und Formen dienen.¹³⁴ Der Antrag wurde einer Kommission übermittelt, die ihn dahingehend modifizierte, „die königl. Staatsregierung zu ersuchen in Erwägung zu ziehen, wie auch den durch § 25 des Gesetzes vom 11. Juni 1837 nicht geschützten Mustern und Modellen für Gegenstände der Fabrikation und des Gewerbes der nötige gesetzliche Schutz auf eine beschränkte Frist gewährt werden könne“.¹³⁵ Schon zu jenem Zeitpunkt lag das hauptsächliche Bedenken in der „Grenzauffindung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Mustern“¹³⁶.

Schließlich sah der Handels- und Zollvertrag zwischen Preußen und Österreich vor, dass im Jahr 1854 Verhandlungen „wegen übereinstimmender Maßregeln in betreff ausschließender, beide Staatsgebiete umfassender Benutzungsrechte auf Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen, Muster und Fabrikzeichen (Marken) [...]“¹³⁷ stattfinden sollten.

Am 24. Januar 1854 forderte der preußische Minister für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten die Regierung dazu auf, sich gutachterlich dazu zu äußern, „ob es sich im Interesse der vaterländischen Gewerbsamkeit empfehle, einen Schutz der Muster und Formen einzurichten, und die deshalb nach Ihrer Ansicht zu treffenden Bestimmungen vorzulegen“.¹³⁸ Beigefügt wurde eine Denkschrift, die u.a. eine Untersuchung der Frage enthielt, auf welche Muster sich das Gesetz überhaupt beziehen sollte. Dazu hieß es:

„Muster und Formen sind Kombinationen von Farben, Zügen und in der Natur vorhandenen Gebilden. Nicht jedes neue Muster kann geschützt werden. Gewisse Gestaltungen von Mustern können in Betracht ihrer Einfachheit dem Gemeingebrauche nicht entrückt werden; beispielsweise würde man gestreifte, karierte, punktierte Muster, auch wenn die Gegenüberstellung der Farben, die Verbindung und Größe der einzelnen Karreas, Streifen oder Punkte eine neue wäre, doch unmöglich zum Gegenstand eines Erfindungsrechts machen können. In dem Gesetze selbst müsste der Kreis der Muster und Formen, auf welche es Anwendung finden soll, abgegrenzt werden, was große Schwierigkeiten bieten würde. Es würde auch eine genaue Kenntnis aller auf dem gesamten Gebiete der Industrie von den älteren Zeiten bis jetzt in

134 Paul Schmid, Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland, 1896, S. 51 und 52.

135 Ebenda, S. 55.

136 Ebenda.

137 Ebenda.

138 Ebenda, S. 57.

allen Ländern der Welt vorgekommenen Muster und Formen erforderlich sein, um die Frage der Neuheit erschöpfend prüfen zu können.“¹³⁹

Das Ergebnis der Anhörung von Behörden, Handelskammern und kaufmännischen Körperschaften durch die preußische Regierung war ernüchternd: Von den abgegebenen 62 Äußerungen sprachen sich zu jenem Zeitpunkt 46 gegen und nur 16 für die Einführung eines Musterschutzes aus.

Kurhessen ging bewusst einen anderen Weg, als in § 25 des preußischen Gesetzes aus 1837 vorgesehen: Eine Verordnung vom 8. Februar 1855 sah ausdrücklich einen Musterschutz vor. Ebenso wollten sich einzelne Fabrikanten mit der Situation nicht zufrieden geben. So reichte Ferdinand Roll aus Brandenburg im Jahr 1856 eine Petition mit der Bitte um ein Musterschutzgesetz ein, welche die Unterschriften von 500 Industriellen aus 86 Orten Preußens aufwies. Nicht nur diese, sondern auch eine weitere Eingabe von Roll, begleitet von Petitionen der Schriftgießerei Eduard Hänel aus Berlin, der Stahlwarenfabrik J. R. Henkels aus Solingen und des Kaufmannes Ernst Kämmerer aus Bromberg wurden von der Regierung abgelehnt.

Aufgrund des insgesamt wenig überzeugenden Ergebnisses der Umfrage und in Anbetracht der Tatsache, dass „die sich für einen Musterschutz aussprechenden Stellen geeignete Mittel für die praktische Durchführung eines solchen Schutzes nicht zu bezeichnen vermochten“, folgerte die preußische Regierung: Die Begründung eines gesetzlichen Schutzes neuer Fabrikmuster und Formen sei zwar in mancher Beziehung von Nutzen, die Ausführung einer solchen Maßnahme könnte jedoch nicht ohne sehr wesentliche Beschränkungen und Belastungen des gewerblichen Verkehrs bewerkstelligt werden.¹⁴⁰ Die preußische Regierung ersuchte sodann die anderen Bundesregierungen um Stellungnahme, und in den abgegebenen Berichten fanden sich durchaus Stimmen für ein Musterschutzgesetz. Zu nennen ist etwa die württembergische Zentralstelle für Gewerbe und Handel, die wiederum „hervorragende württembergische Industrielle“ um deren Meinung gefragt hatte.¹⁴¹

Als die Bundesversammlung im Jahr 1863 eine Kommission von Sachverständigen¹⁴² zum Zweck der Ausarbeitung des Entwurfs eines allgemeinen deutschen Gesetzes zum Schutz der Urheberrechte an Werken der Literatur und Kunst¹⁴³ einberu-

¹³⁹ Zitiert in: Paul Schmid, Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland, 1896, S. 58.

¹⁴⁰ Eugen Möhler, Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes in Württemberg, 1927, S. 129–131.

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Bestehend aus Bevollmächtigten der Regierungen von Österreich, Bayern, Sachsen, Hannover, Württemberg, Baden, Hessen und Frankfurt.

¹⁴³ Siehe S. 38.

fen hatte, wirkte der bayerische Bevollmächtigte darauf hin, in das Gesetz auch Bestimmungen „zum Schutz der höheren kunstreichen Industrie“ aufzunehmen. Württemberg setzte sich – wie bereits im Jahr 1849 mit einer Anfrage an die Zentralstelle – für die Einführung eines gesonderten gesetzlichen Schutzes gewerblicher Muster und Modelle ein und schlug vor, zunächst interessierte Künstler und Kunstindustrielle anzuhören.

In der Folgezeit gab es zahlreiche Veröffentlichungen, welche dringend die Einführung eines deutschen Musterschutzgesetzes forderten. Einer der Gründe lag in den schlechten Ergebnissen, die Deutschland auf den zurück liegenden Weltausstellungen erzielt hatte.¹⁴⁴

VI. KUNSTSCHUTZ- UND MUSTERSCHUTZGESETZ VON 1876

1. Entstehung

Die Wiederaufnahme der Erörterungen über den Musterschutz wurde angestoßen durch den im Februar 1870 seitens des norddeutschen Bundespräsidiums dem Reichstage vorgelegten Entwurf eines „Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen, dramatischen Werken und Werken der bildenden Kunst“. Wie bereits ausgeführt,¹⁴⁵ wurde nach Streichung des Kunstschutzes in Abschnitt V (§§ 59–67) lediglich das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken“ verkündet.

Als die deutsche Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 gegenüber anderen Ländern, in denen ein gesetzlicher Schutz gewerblicher Muster gewährt wurde, erheblich zurückstand,¹⁴⁶ kam spürbare Bewegung in die Angelegenheit. Das schlechte Abschneiden der deutschen Beteiligung wurde im eigenen Land allgemein auf den fehlenden Musterschutz zurückgeführt: „[...] ja, das kommt einfach daher, daß wir keinen Musterschutz haben.“¹⁴⁷ Man erklärte die Tatsache, dass die deutsche Kunstindustrie vorwiegend fremde Muster reproduzierte und deutsche Originalmuster nur schwer auf den Markt gelangen konnten, wie folgt:

„[...] die Künstler, welche industrielle Muster machten, verlangten Honorare, und die Industriellen konnten keine Honorare geben, weil ihnen die Fabrikate nachge-

¹⁴⁴ Siehe S. 44 ff.

¹⁴⁵ Siehe S. 57 f.

¹⁴⁶ Siehe S. 51 ff.

¹⁴⁷ Paul Schmid, Zur Geschichte und Reform des Musterschutzrechts, ZfGR 1892, S. 113, 115.

macht wurden; und umgekehrt sagten nun die Künstler: Ohne Honorar machen wir nichts.“¹⁴⁸

Mehrere Handelskammern und Gewerbevereine plädierten noch in demselben Jahr für einen gesetzlichen Musterschutz.¹⁴⁹ Und selbst aus der Künstlerschaft wurde der Ruf unüberhörbar:

„Fragt man nach dem Grunde, warum das Fach des gewerblichen Zeichnens von Deutschland so spärlich vertreten ist, so dürfte diese Erscheinung sich daraus erklären, daß beim Mangel eines Musterschutzgesetzes in unserer Gesetzgebung die Fabrikanten für Zeichnungen und Modelle Wenig oder Nichts anzulegen pflegen. Infolge davon verschmähen es wieder die Künstler von einiger Bedeutung sich diesem wenig lohnenden Kunstzweige zuzuwenden. Es liegt doch offenbar ein Widerspruch in dem Verfahren der deutschen Regierungen, wenn sie einerseits Kunstgewerbe, Museen mit kostbaren Sammlungen und Kunstgewerbeschulen mit einem kostspieligen Lehrapparat ins Leben rufen und eine Menge junger Talente dem sogenannten Kunsthandwerke, um diese zu heben, zuführen, welches jedoch seine Jünger nur kümmerlich wird nähren können, so lange seine Erzeugnisse nicht desselben Schutzes theilhaftig sind, wie jedes andere geistige Eigenthum.“¹⁵⁰

Ein weiteres Ereignis gab der Diskussion um den Musterschutz Aufschwung: Die Einverleibung von Elsass-Lothringen. Wie bereits angesprochen,¹⁵¹ besaß Frankreich bereits Regelungen zum Schutz von Mustern und Modellen, so dass die in den anektierten Gebieten ansässigen Fabrikanten auf entsprechende Gesetze in Deutschland drängten.

Im Jahr 1874 wurde gemäß Beschluss des Bundesrates eine Enquete über die Zweckmäßigkeit der Einführung eines allgemeinen Musterschutzes veranstaltet. Mit Sachverständigen, die vorwiegend aus den Kreisen der Künstler, der Metallwarenindustrie, der Gewebeindustrie, der Thon- und Glaswarenindustrie entnommen waren, fanden vom 3. bis 12. Mai 1874 in Berlin Beratungen statt. Im Vordergrund stand die Frage des Verhältnisses der bildenden Kunst zur Industrie.¹⁵²

148 Ebenda.

149 Josef Landgraf, *Musterrecht und Musterschutz. Eine historisch-dogmatische Studie nebst einem Gesetz-Entwurf für das Deutsche Reich*, 1875, S. 47–50.

150 Zitat von Josef Landgraf, *Musterrecht und Musterschutz. Eine historisch-dogmatische Studie nebst einem Gesetz-Entwurf für das Deutsche Reich*, 1875, S. 64.

151 Siehe S. 58 f.

152 Georg Scheele, *Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken*, 1892, S. 10.

Einen Komplex bildete der Schutz von Werken der bildenden Künste gegen unbefugte Nachbildung an Erzeugnissen der Industrie, der Fabriken, Handwerke und Manufakturen. Die überwiegende Mehrheit der Sachverständigen (der künstlerischen wie industriellen) sprach sich für den Schutz der Werke der bildenden Kunst gegen Nachahmung auch an Werken der Kunstindustrie aus. Allseits wurde die Ausdehnung des Schutzes auf die Kunstindustrie gewünscht, und zwar jeder Art von Nachbildungen an Werken der Industrie, der Fabriken, Handwerke und Manufakturen. Als Kunstwerke sollten solche Produkte menschlicher Tätigkeit zu verstehen sein, „welche ausschließlich oder doch vorwiegend zum Zwecke der ästhetischen Darstellung dienen“. Eine Bestimmung, wonach die Benutzung von Werken der bildenden Künste als Muster zu den Erzeugnissen der Industrie gestattet sein sollte, wurde von der Mehrzahl als ungeeignet erachtet, eine freie Benutzung sollte dagegen statthaft sein.¹⁵³

Der zweite Komplex erfasste den Schutz von Erzeugnissen der Kunstindustrie gegen unbefugte Nachbildung. In den Beratungen war man sich nur in einem Punkt einig, d. h. bei der inhaltlichen Festlegung des „Erzeugnisses der Kunstindustrie“. Darunter verstand man „Zeichnungen, Modelle u. f. m., welche zwar als Muster für Industrie-Erzeugnisse, aber unter künstlerischer Fertigkeit hergestellt worden sind und vermöge ihrer artistischen Eigenschaften im Gegensatze zu gewöhnlichen Industrie- und Handwerksmustern stehen, sowie um die nach jenen Zeichnungen u. f. m. angefertigten Erzeugnisse selbst.“¹⁵⁴ Streitig und ungelöst blieb jedoch die Frage, „ob man hinsichtlich des Schutzes solcher kunstgewerblichen Muster und Modelle besondere Grundsätze anstellen sollte, d. h. sie einmal von den eigentlichen Kunstwerken, andererseits von den gewöhnlichen, auf rein mechanischen Prinzipien beruhenden und lediglich handwerksmäßig hergestellten Vorbildern gewerblicher Produkte scheiden, oder ob man sie mit der einen oder anderen der genannten Kategorien gleichmäßig behandeln sollte.“¹⁵⁵

Da keine Einigung zu erzielen war, „ob die Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Kunst oder aber mit der Industrie zu behandeln sei“, ging man ohne weitere Erörterung zu dem nächsten Komplex der Einführung eines allgemeinen Muster-schutzes über. Fast einstimmig wurde ein Muster- und Modellschutz bejaht, und zwar gegenüber der Nachahmung in jedweden Industriezweig.¹⁵⁶

153 Paul Schmid, Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland, 1896, S. 78–80.

154 Ebenda, S. 80.

155 Ebenda, S. 78–80.

156 Ebenda.

Am 1. November 1875 legte der Reichskanzler dem Reichstag schließlich gleichzeitig drei Gesetzesentwürfe vor, betreffend:

1. Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste.
2. Das Urheberrecht an Mustern und Modellen.
3. Den Schutz der Photographie gegen unbefugte Nachbildung.

Man hatte sich also für eine separate gesetzliche Regelung der „kunstreichen Industrie“ entschieden. Der Entwurf betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste wurde am 9. Januar 1876 als Gesetz verkündet, und ihm folgten am 10. Januar das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Photographie und am 11. Januar das Gesetz betreffend das Urheberrecht an gewerblichen Mustern und Modellen.¹⁵⁷

2. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste vom 9. Januar 1876

Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste von 1876 entsprach seinen Motiven¹⁵⁸ zufolge in den Fundamental-Bestimmungen dem früheren Entwurf von 1870. Der Schutz erfolgte über den zentralen Begriff der Nachbildung:

§ 1 Das Recht, ein Werk der bildenden Künste ganz oder teilweise nachzubilden, steht dem Urheber desselben nach § 1 ausschließlich zu.

a. Bildende Kunst

Das Gesetz lieferte zwar keine Definition des Begriffes „Werk der bildenden Kunst“, es hatte dennoch eine Vorstellung, was darunter zu verstehen war. In den Motiven war festgelegt, dass mit „bildender Kunst“ einerseits eine Abgrenzung zur Musik und Literatur stattfinden sollte und Bereiche wie Malerei und Bildhauerei darunter fallen:

„In dem Ausdrucke ‚Werke der bildenden Künste‘ wird eine hinlänglich deutliche Bezeichnung gefunden werden können. Durch die Bezeichnung, bildende Künste“ ist der Unterschied von der Musik, von der Dichtkunst deutlich hervorgehoben. Auf der anderen Seite sind darin die verschiedenen Zweige der bildenden Kunst enthalten wie Malerei, Zeichnung, Bildhauerei u. f. m. [...]“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Zum Mustergesetz siehe Seiten 82 ff.

¹⁵⁸ Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstages, II. Legislatur-Periode, Session 1875/76, Dritter Band, Aktenstück Nr. 24, S. 72, Bundesarchiv Berlin.

¹⁵⁹ Ebenda.

Nach damaligem Verständnis waren Werke der bildenden Künste „im ästhetischen Sinne Objektivierungen der künstlerischen Konzeption, d. h. des im Innern des Künstlers zum Bilde Gewordenen“:

„Das innere Bild wird wahrnehmbar gemacht entweder dadurch, daß es als Körper (plastisch) hingestellt, oder dadurch, daß durch fixierte Licht- und Schattenverteilung auf einer Fläche nur der Schein seiner Körperlichkeit (durch die malende und zeichnende Kunst) hervorgerufen wird. Ebenso wie die Konzeption ist die Formgebung, wodurch der künstlerische Gedanke versinnlicht wird, das Eigene des schaffenden Subjekts, das Produkt seiner Selbständigen individuellen Geistesthätigkeit. Darstellungen ohne eine solche Geistesthätigkeit, z. B. nicht individualisierte Kopien in der Natur vorhandener Gegenstände, genießen keinen Urheberrechtsschutz.“¹⁶⁰

Bewusst hatte der Gesetzgeber nicht den Begriff „Kunstwerk“ gewählt. Denn mit diesem Ausdruck sei „die Auffassung verbunden, daß ein gewisser Grad künstlerischer Vollendung in dem Werk erkennbar sein müsse, um einen Anspruch auf Schutz gegen Nachbildung zu haben“. „Dieses durchaus willkürliche Kriterium muß soviel als möglich ausgeschlossen werden.“¹⁶¹ Auf den „Grad der künstlerischen Vollendung“ kam es also nicht an,¹⁶² so dass auch „gewöhnliche Bilderbogen, Bilderbücher, Statuetten und Nippsachen“¹⁶³ als schutzfähig galten.

Das Gesetz gewährte nicht nur Schutz für die „vollendete endliche Ausführung einer Kunstschöpfung“, vielmehr auch den „Skizzen, Kartons, Modellen ebenso wie den darnach ausgeführten Werken“, sogar dem „noch im Atelier des Künstlers stehenden noch unausgeführten Modell“.¹⁶⁴

Eine „Originalität“ verlangte die Rechtsprechung von einem Kunstwerk nicht. Es genügte „jede Gestaltung, in der ein eigenes künstlerisches Schaffen zutage tritt, jede individuelle Formgebung“.¹⁶⁵ Diese Voraussetzung sah das RG bei Falconis weiblicher Statue Fortune als erfüllt an, obwohl sie in der Bewegungsdarstellung Ähnlichkeiten mit dem männlichen Merkur von Giovanni da Bologna aufwies:

160 Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 169.

161 Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstages, II. Legislatur-Periode, Session 1875/76, Dritter Band, Aktenstück Nr. 24, S. 72, Bundesarchiv Berlin.

162 Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 171, mit Hinweis auf die Motive zum § 1.

163 Ebenda.

164 Ebenda, S. 170.

165 RGZ 71, S. 355, 356.

„Die künstlerische Aufgabe, einen weiblichen Körper in bestimmter Bewegung darzustellen, ist von der Aufgabe der Darstellung eines männlichen Körpers in gleicher Bewegung grundverschieden. Sind beide Aufgaben gelöst, so sind zwei Kunstwerke geschaffen, von denen im Rechtssinne keines sich zum andern wie das Original zur Nachbildung verhält“.¹⁶⁶

Nach herrschendem Verständnis bedeutete „Originalität“ die „Steigerung des in jedem künstlerischen Schaffen Gegebenen zu etwas Überraschendem, was über den Durchschnitt des normalen künstlerischen Schaffens hinauspringt“.¹⁶⁷ Das Verlassen der durchschnittlichen Gestaltung sollte sich Jahrzehnte später zu einem Abgrenzungskriterium zwischen angewandter Kunst und bloßer Musterschutzfähigkeit entwickeln.¹⁶⁸

b. Definitionen des Reichsgerichts

Der erste Zivilsenat des RG definierte in seiner ersten einschlägigen Entscheidung vom 8. Juni 1885 das Werk der bildenden Kunst als

„[...] solche Originalwerke, welche weder bestimmt sind der Belehrung noch den Interessen des Gewerbes zu dienen, sondern von ihren Urhebern geschaffen sind als Werke der bildenden Kunst, d. h. nicht als Mittel zu einem außerhalb ihres (in sich beschlossenen) Daseins liegenden Zwecke, sondern als schöne, einen individuellen geistigen Inhalt erschöpfend und harmonisch in der Reinheit der Linien, im Scheine der Farben, in der gediegenen Festigkeit des Materials darstellende Gestaltungen, welche ihrem Schöpfer im Erschaffen und dem Betrachtenden bei der Anschauung mit der idealen Freude an ihrer Schönheit erfüllen; die Urheberschaft des bildenden Künstlers als solche ist geregelt durch das Gesetz vom 9. Januar 1876 [...]“.¹⁶⁹

Diese inhaltliche Bestimmung von bildender Kunst ging im weiteren Verlauf jedoch vollständig unter. Als Standard etablierte sich bis heute eine Definition, welche aus einem Sonderfall in der frühen Rechtsprechung zum Kunstschutz stammt. Der bis heute zitierte Satz des ersten Zivilsenates des RG, bildende Kunst sei

„ein mit den Darstellungsmitteln der Kunst hergestelltes, vorzugsweise für die Anregung des ästhetischen Gefühles durch Anschauen bestimmtes Werk“

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Albert Osterrieth, Der Kunstschutz und das Sachverständigenwesen, GRUR 1908, S. 64, 65.

¹⁶⁸ Siehe S. 129 ff.

¹⁶⁹ RGZ 14, S. 47, 54–55.

stammt aus einem am 24. November 1886 entschiedenen Rechtsstreit,¹⁷⁰ in dem so genannte Lithophanien im Mittelpunkt standen. Bei Lithophanien handelt es sich um dünnes unglasiertes Porzellan mit eingepresster Reliefdarstellung. Wird die Lithophanie vor eine Lichtquelle gesetzt, erscheinen in diesem Porzellanbild die im Material dünnen Partien hell, die dickeren mit zunehmender Stärke dunkler.¹⁷¹



Beispiel einer
Lithophanie.
Aus:
www.hanau.de

In dem Streit um die noch „jungen“ Lithophanien ging es um die Frage, ob diese als Ergebnis einer Übertragung von der zeichnenden in die plastische Kunst, also eine andere „Kunstgattung“ anzusehen waren. Denn die Beklagte hatte zur Herstellung der Lithophanien fremde Bildvorlagen genutzt. Sie war der Ansicht, ihr Produkt sei eine – nicht von der Zustimmung des Vorlagenkünstlers abhängige – Übertragung der klägerischen malenden Kunst in die plastische Kunst. Diese Verteidigung ist nur nachvollziehbar angesichts der Tatsache, dass nach dem damaligen Stand der Kunstgeschichte die „bildende Kunst“ aus der zeichnenden bzw. malenden Kunst einerseits und der plastischen Künste andererseits bestand. Und nur bei einem vollständigen Wechsel in die jeweils andere Kunstgattung konnte eine Ausnahme von der grundsätzlich verbotenen Nachbildung durch ein neues Kunstverfahren vorliegen. Dazu folgender Exkurs:

Es war lange heftig umstritten, ob eine unerlaubte Nachbildung vorliegt, wenn ein Werk der zeichnenden oder malenden Kunst in plastischer Form wiedergegeben wird oder umgekehrt. Das preußische Gesetz aus 1837 hatte dies in § 24 verneint,¹⁷²

¹⁷⁰ RGZ 18, S. 102, 107.

¹⁷¹ Die Technik der Lithophanie geht auf Baron de Bourgoing zurück und wurde 1827 in Paris patentiert. 1830 führte Dir. Frick, Leiter der Königlichen Berliner Porzellanmanufaktur, in seinem Betrieb die Erzeugung von Lithophanien ein.

¹⁷² Siehe S. 34.

weil man davon ausging, dass für eine Übertragung in die andere Kunstgattung eine „Geisthätigkeit“ aufgebracht werden musste, im Gegensatz zur rein „mechanischen“ Vervielfältigung. Als die Erfindung der Kollas'schen Relief-Kopiermaschine allerdings die Möglichkeit mit sich brachte, auch „ohne Anwendung künstlerischer Tätigkeit ein plastisches Werk durch täuschend nachahmende Zeichnung wiederzugeben, sowie im Hinblick auf die Wiedergabe von Gemälden durch Lichtbilder, welche zwischen der zeichnenden und plastischen Kunst in der Mitte ständen“, befürwortete der artistische Sachverständigenverein „die Aufhebung jener Freigebung der Übertragung des Kunstwerkes in die andere Kunstgattung“.¹⁷³

Das Gesetz aus 1876 folgte dieser Forderung nicht. Nach § 5 war zwar jede Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste verboten, d. h. im Grundsatz Reproduktionen in jedem „Kunstverfahren“. § 6 Abs. 2 machte jedoch davon eine Ausnahme: Als verbotene Nachbildung war nicht anzusehen „die Nachbildung eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst durch die plastische Kunst, oder umgekehrt“.¹⁷⁴ Die Ausnahme des § 6 Abs. 2 sollte nur dann greifen, wenn die Reproduktion in einer „Kunstgattung“ erfolgte, die sich „streng von der Kunstgattung schied, in welcher das Original hergestellt“¹⁷⁵ wurde.

Die „Kunstgattung“ (der zeichnenden oder plastischen Künste) war nicht gleichzusetzen mit dem „Kunstverfahren“. Als „Kunstverfahren“ wurde angesehen „jedes Mittel sinnlicher Darstellung der Kunstidee in einer der beiden Kunstgattungen“.¹⁷⁶ Solange sich die Nachbildung innerhalb einer Kunstgattung bewegte, mochte sie auch mit einem anderen Verfahren bewirkt worden sein, war sie nicht verboten. Wann ein anderes als das bei dem Originalwerk angewendete Kunstverfahren vorlag, wurde wie folgt beantwortet:¹⁷⁷

„Im Verhältnis zum Gemälde sind andere Kunstverfahren: Stahlstich, Holzschnitt, Lithographie, Photographie.

Im Verhältnis zum in Stein oder Erz ausgeführten Bildwerke: Abguß, Abformung.

Die graphische Darstellung im Verhältnisse zur plastischen und umgekehrt gelten nicht bloß als Darstellung in einem anderen Kunstverfahren, sondern als einer anderen Kunstgattung angehörige, spezifisch andere Darstellungen.“

173 RGZ 18, S. 102, 105.

174 Zu §§ 5, 6 siehe S. 80.

175 Ebenda, S. 106.

176 Zitat bei Gustav Mandry, Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst, Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865, 1867, S. 236.

177 Gustav Mandry, Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst. Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865, 1867, S. 235.

Das RG gelangte zu der Überzeugung, dass die Lithophanien „als durch ein Kunstverfahren innerhalb der Kunstgattung der zeichnenden Kunst hergestellt“ anzusehen und demzufolge verbotene Nachbildungen seien. Es wurde zwar eingeräumt, dass bei der Herstellung „nicht bloß die Fläche des dazu verwendeten Materials in Anspruch genommen, sondern dieses in seiner Ausdehnung nach Höhe und Tiefe, indem durch Eindrücken, Herausnehmen und Auftragen des Materiales in verschiedener Stärke, in der Porzellanplatte in Hebungen und Senkungen sichtbar, abgestufte Flächen entstehen“. Allein dies rechtfertige jedoch die Annahme einer Nachbildung „durch die plastische Kunst“ im Sinne des § 6 Abs. 2 des Gesetzes noch nicht. Denn, und in diesem spezifischen Zusammenhang folgte die bekannte Definition:

„Ein Werk der bildenden Kunst ist ein mit den Darstellungsmitteln der Kunst hergestelltes, für die Anregung des ästhetischen Gefühles durch Anschauen bestimmtes Werk. Das Objekt dieses für die ästhetische Anregung bestimmten Beschauens ist nicht das Material, aus oder mit welchem geschaffen ist, noch schlechthin oder in erster Reihe die Art geschehenen Behandlung des Materiales, sondern der Vorgang oder Gegenstand, dessen Eindruck durch die Schöpfung für den Beschauer sinnfällig hervorgerufen werden soll. Die Scheidung der beiden Kunstgattungen, einerseits der zeichnenden und malenden, andererseits der plastischen, welche beide zusammen den Begriff der bildenden Künste ergeben, ist ein in der theoretischen Behandlung der schönen Künste längst rezipierte und der Unterschied zwischen beiden Gattungen wird seit jeher darein gesetzt, dass die plastische Kunst die Formen des Gegenstandes, dessen Eindruck erzielt werden soll, auch wirklich körperlich hinstellt, den Gegenstand in wahrer körperlicher Gestalt nachahmt, die zeichnende und malende Kunst den Eindruck des Körperlichen nur durch eine fixierte Licht- und Schattenverteilung hervorruft.

Nicht darin beruht das Wesen der plastischen Kunst, daß mit dem Materiale irgendwie körperbildend verfahren wird, sondern darin, daß dem Gegenstande sinnlicher Erscheinungswert, dessen Eindruck für die ästhetische Beschauung der Zweck des Kunstwerkes ist, Körper gegeben wird und daß diese Körperlichkeit in dem Materiale zum unmittelbaren Ausdruck und für das Auge des Beschauenden zur Erscheinung kommt.“¹⁷⁸

In den ersten Teil der Definition ist die grundlegende Unterscheidung der beiden Kunstgattungen hineinzulesen: „ein mit den Darstellungsmitteln der graphischen oder plastischen Kunst hergestelltes [...]“ Das jeweilige „Darstellungsmittel“ sah das

¹⁷⁸ RGZ 18, S. 102, 107–108.

RG bei der plastischen Kunst darin, dass „dem Gegenstand Körper gegeben wird und daß diese Körperlichkeit in dem Materialie zum unmittelbaren Ausdruck und für das Auge des Beschauenden zur Erscheinung kommt“, bezogen auf die graphische Kunst in dem „Hervorrufen lediglich des Eindrucks des Körperlichen“, entweder bewirkt durch auffallendes oder – im Falle der Lithophanien – kraft durchscheinenden Lichts“. Dass die Lithophanien nicht mit den Darstellungsmitteln der plastischen Kunst hergestellt wurden, begründete das RG wie folgt:

„Freilich wird hierbei ein Körper abgestuft, aber der Körper selbst in dieser Abstufung ist nicht das zur Erscheinung bestimmte Bild, sondern er vermittelt nur das Bild dadurch, daß er dem durchscheinenden Lichte die verschiedenen Abstufungen der Intensität gewährt, durch welche erst das Bild zur Erscheinung gebracht wird. [...] Die Lithophanien gehören nicht deshalb der zeichnenden Kunst an, weil der Beschauer den Eindruck empfängt, daß es Bilder seien, während es keine sind, sondern weil sie in der Darstellungsweise dieser Kunst, diesen Begriff richtig verstanden, hergestellt sind und ihr entsprechend wirken, also Bilder sind.“¹⁷⁹

Folglich diene das Merkmal „mit den Darstellungsmitteln der (graphischen oder plastischen) Kunst hergestelltes Werk“ der Abgrenzung zwischen den beiden Kunstgattungen und damit der Klärung der Frage, ob bei den Lithophanien ein Ausnahmetatbestand vorlag. Der amtliche Leitsatz der Entscheidung aus 1886 lautet dementsprechend: „Ist die Wiedergabe eines Gemäldes in plastischem, zum Zwecke der Wirkung durchscheinenden Lichtes bearbeiteten Material – Lithophanie – eine erlaubte Nachbildung?“ Stand das Herstellungsverfahren „zwischen beiden Kunstgattungen in der Mitte“, griff die befreiende Ausnahme nicht ein.¹⁸⁰ Die Definition diente hingegen nicht zur Klärung der Frage, was unter ein „Kunstwerk“ fällt. Denn der Gesetzgeber war bereits seit dem Gesetz von 1837 davon ausgegangen, dass ein Kunstwerk nur aus einem „Kunstverfahren“ hervorgehen konnte.¹⁸¹ Auch die inhaltliche Bestimmung von „bildender“ Kunst war nicht klärungsbedürftig, gehörte zu ihr die malende oder zeichnende und die plastische Kunst.

Die Rechtsprechung der Folgejahrzehnte verkannte nicht nur den Sonderfall der Entscheidung. Vielmehr wurde die Definition als Abgrenzungskriterium der so genannten freien Kunst von der Gebrauchskunst („angewandten Kunst“) benutzt, aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang entrissen und bis heute etabliert. Dabei verlor die Definition spätestens in dem Moment ihre Berechtigung, als die Nachbil-

¹⁷⁹ Ebenda, S. 111.

¹⁸⁰ Vgl. RGZ 18, S. 102, 106.

¹⁸¹ Siehe S. 34 f.

dung eines zweidimensionalen Gegenstandes in einen plastischen und umgekehrt nicht mehr als erlaubt, sondern als zustimmungsabhängige Vervielfältigung angesehen wurde. Mit dem Wegfall des Ausnahmetatbestandes kam es bei der Frage einer erlaubten oder unerlaubten Nachbildung nicht mehr auf die jeweilige „Kunstgattung“, und gleichzeitig nicht mehr darauf an, ob die Übernahme „mit den Darstellungsmitteln der zeichnenden oder bildenden Kunst“ erfolgt war.

Dafür spricht auch folgender wichtiger Aspekt: Schon der Gesetzesentwurf aus dem Jahre 1873 wies in seinen Motiven¹⁸² auf den großen Streit hin, „an welchen Kriterien das Werk der Kunst von dem Werke der Industrie zu unterscheiden“ ist, „und ob hierbei namentlich der Zweck des Werkes oder das zur Herstellung angewendete Mittel maßgebend sei“. Ausdrücklich hervorgehoben wurde: „Nur solche Werke können als Werke der Kunst angesehen werden, welche vorwiegend dem Zwecke der ästhetischen Darstellung – im Gegensatz zu industriellen Zwecken – dienen.“ Folglich war für die Abgrenzung zwischen Kunstwerk und Industrieerzeugnis zum damaligen Zeitpunkt überhaupt nicht entscheidend, ob der betreffende Gegenstand „mit den Darstellungsmitteln der Kunst“ hergestellt wurde. Es sollte vielmehr auf den Zweck ankommen. Denn diese Frage war Weichen stellend für die Frage, ob urheberrechtlicher Kunstschutz oder musterrechtlicher Schutz in Betracht kam.

c. Abgrenzung zwischen Kunstschutz und Musterschutz

Nicht unter „Werke der bildenden Kunst“ im Sinne des § 1 fielen die in § 43 des Gesetzes vom 11. Juni 1870 aufgeführten „geographischen, topographischen, naturwissenschaftlichen, architektonischen, technischen und ähnlichen Zeichnungen und Abbildungen, welche nach ihrem Hauptzwecke nicht als Kunstwerke zu betrachten sind“. Ausgeschlossen war nach § 3 auch die Baukunst. Man glaubte die Interessen der Architekten dadurch ausreichend gesichert, dass Pläne und Zeichnungen geschützt waren.¹⁸³

Vom Urheberrechtsschutz ausgeschlossen waren vor allem „Werke der Industrie“. Solche Werke sollten dem Gesetz betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen unterfallen. Eine genaue Abgrenzung blieb im Gesetz unklar, in den Materialien wurde allerdings auf den Gebrauchszweck abgestellt:

„Während bei der ersten Lesung des Frankf. Entwurfes noch ein dreifacher Unterschied zwischen den Objekten der Kunst und der Industrie behauptet wurde – in Be-

¹⁸² Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstages, I. Legislatur-Periode, Session 1873, Vierter Band, Aktenstück Nr. 7, S. 142, Bundesarchiv Berlin.

¹⁸³ Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band II, 2003, S. 57.

zug auf den Zweck, zu welchem das Produkt bestimmt sei; in Bezug auf das Objekt der Darstellung; in Bezug auf die Art der Darstellung – tritt im weiteren Verlauf der Beratungen mehr und mehr die Ansicht hervor, daß es allein der Zweck, die Bestimmung des Produktes sei, welche das Industrieprodukt vom Werke der Kunst scheidet, und daß der ersteres kennzeichnende Zweck der Gebrauchszweck sei.“¹⁸⁴

aa. Prävalenztheorie bei zum Gebrauch konzipierten Produkten

Solange der Zweck in die eine oder andere Richtung klar feststellbar war, brachte die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Industrieerzeugnis keine Schwierigkeiten mit sich. Man erkannte aber schon damals durchaus, dass bei einigen Produkten die „Zwecke konkurrieren“ können:

„Für diese Fälle muß der Satz gelten, daß der vorwiegende und für das konkrete Produkt nach seiner ganzen Gestaltung und der Gesamtheit seiner Beziehungen in der Hauptsache maßgebend gewordene Zweck darüber entscheidet, ob solches als Werk der Kunst oder als Industrieerzeugnis anzusehen und zu behandeln ist.“¹⁸⁵

Die Motive zum Gesetz aus 1876 lieferten mit dem „vorwiegenden“ Zweck in die eine oder andere Richtung ein Abgrenzungskriterium, welches sich bei „auch“ künstlerisch gestalteten Gebrauchsprodukten als Prävalenztheorie etablierte:

„[...] In der Literatur herrschte früher ein großer Streit darüber, an welchen Kriterien das Werk der Kunst von dem Werk der Industrie zu unterscheiden und ob hierbei namentlich der Zweck des Werkes oder das zur Herstellung angewendete Mittel maßgebend sei. Nach dem gegenwärtigen Gesetzesentwurfe in Verbindung mit dem Gesetze vom 11. Juni 1870 können nur solche Werke als Werke der Kunst angesehen werden, welche vorwiegend dem Zweck der ästhetischen Darstellung – im Gegensatz zur industriellen Zwecken – dienen.“¹⁸⁶

Bei der Prüfung, ob ein Werk der bildenden Kunst oder Industrieerzeugnis vorlag, das vom Urheberrechtsgesetz nicht erfasst und dem Musterschutz zugewiesen war, sollte nach dem Willen des Gesetzgebers also danach abgegrenzt werden, welche Zweckrichtung überwog. Die Rechtsprechung folgte diesem Abgrenzungsgedanken. So bewertete das RG¹⁸⁷ eine aus Künstlerhand geschaffene bronzene Standuhr und zwei bronzene Jardiniere nicht als Kunstwerke, sondern als Industrieerzeug-

184 Gustav Mandry, Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst, Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865, 1867, S. 216.

185 Ebenda, S. 219.

186 Ebenda.

187 RGZ 71, S. 145 ff.

nisse. Denn die Bronzen seien „als künstlerisch ausgestattete Gebrauchsgegenstände geschaffen“ worden.¹⁸⁸ Dabei stützte sich das RG auf das Gutachten eines Berliner Bildhauers. Dieser hatte dargelegt, „daß es sich um gewerbliche Gebrauchsartikel handelt, die in der Verbindung figürlichen und ornamentalen Schmuckes einen dekorativen, keinen rein künstlerischen Charakter zeigen“.¹⁸⁹ Auch das Schrifttum folgte der Prävalenztheorie. Ein Gebrauchsprodukt mit starker künstlerischer Individualität sollte nur dann kunstschutzfähig sein, wenn nach tatsächlichen Feststellungen der Kunstzweck den Gebrauchszweck überragte.¹⁹⁰

Der Gesetzgeber war sich bewusst, dass in der Praxis die Frage Schwierigkeiten bereiten wird, „ob ein Erzeugnis als Werk der bildenden Künste oder als Werk der Industrie anzusehen ist“. Er überließ die Abgrenzung den Gerichten, und zwar unter Zuhilfenahme von Sachverständigen:¹⁹¹

„Bei den großen Fortschritten, welche die Industrie in neuester Zeit gemacht hat, und bei dem Bestreben, in allen ihren Erzeugnissen auch den künstlerischen Geschmack zu befriedigen, gewinnt die Frage, ob ein Werk in die eine oder andere Kategorie zu verweisen ist, immer mehr an Bedeutung. Im Allgemeinen wird die Entscheidung dieser Frage allerdings dem richterlichen Ermessen nach den konkreten Umständen des einzelnen Falles überlassen bleiben müssen, und gerade auf diesem Gebiete wird das Gutachten der Sachverständigen-Vereine seine Wirksamkeit äußern.“

Visionäre wie Gustav Mandry hatten damals bereits ein Gespür dafür, dass die Frage nach dem „überwiegenden“ Gebrauchszweck nicht die endgültige Lösung sein kann. Denn an zwecktaugliche Erzeugnisse wurde bereits zunehmend die Erwartung geknüpft, dass sie „schön“ sein bzw. die „ästhetischen Sinne“ ansprechen sollten:

„[...] je weiter die Industrie fortschreitet und je mehr sich Geschmack und Schönheitssinn ausbilden, um so entschiedener auch bei den Gegenständen des materialen Gebrauches, bis herunter zu den gewöhnlichen Haushaltsgegenständen, neben der Brauchbarkeit für den nächsten Zweck Formenschönheit, d. h. Befriedigung des ästhetischen Gefühls, angestrebt wird“, könne der Gebrauchszweck nicht als ausschließlicher Zweck aufgefaßt werden.“¹⁹²

¹⁸⁸ RGZ 71, S. 145, 146.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 145, 148.

¹⁹⁰ Vgl. Josef Kohler, Kunstwerk und Geschmacksmuster, Archiv für civilistische Praxis, 87 (1897), S. 1, 6 ff.; Albert Osterrieth, Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, 1904, S. 40.

¹⁹¹ Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 168.

¹⁹² Gustav Mandry, Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst, Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865, 1867, S. 250.

Als nach der Jahrhundertwende eine neue Formensprache gefunden wurde, hielten auch ästhetisch gestaltete Alltagsprodukte Zugang zum urheberrechtlichen Kunstschutz. Mandry hatte gewissermaßen die urheberrechtliche Anerkennung „angewandter Kunst“ erahnt.

bb. Ausschluss der Prävalenztheorie bei Kunstwerken

Die Prävalenztheorie durfte hingegen nicht bei der Prüfung urheberrechtlicher Schutzfähigkeit von Leistungen der bildenden Kunst herangezogen werden, wie nachfolgender Fall aus der frühen Rechtsprechung verdeutlicht:

Einem unmittelbar aus Künstlerhand angefertigtem Reklamebild mit der Darstellung eines auf der Fahrt befindlichen unter Segel gehenden Dampfschiffes wurde der grundsätzliche Schutz als Werk der bildenden Kunst in der ersten Instanz versagt, weil die „Abbildung nicht zum Zwecke der Darstellung des Schönen, jedenfalls nicht vorwiegend zu diesem Zwecke geschaffen sei, wie aus ihrer Benutzung als Träger der aufgedruckten Firmen erhelle, abgesehen davon, dass eine Absicht kaufmännischer Firmen, aus Menschenfreundlichkeit in den Betrachtern ihrer Reklameplakate die Gefühle des Schönen zu erwecken, nicht zu vermuten sei.“¹⁹³

Das RG¹⁹⁴ trat dem mit einer Entscheidung aus dem Jahr 1889 entgegen und erteilte einem solchen Fehlverständnis der in den Motiven des Kunstschutzgesetzes zum Ausdruck kommenden Prävalenztheorie eine klare Absage: Die Eigenschaft als Kunstwerk könne nicht durch die spätere Benutzung als Gebrauchsgegenstand verloren gehen.¹⁹⁵ Die Verfolgung anderer als ästhetischer Zwecke bei der Schaffung etwa eines Gemäldes sei unerheblich:

„[...] wenn eine Darstellung an sich dem Begriffe eines Werkes der bildenden Künste entspricht, sie diese Eigenschaft durch die Art ihrer Benutzung unmöglich verlieren kann. Der Begriff eines Werkes der bildenden Kunst wird [...] dadurch nicht ausgeschlossen, daß der Urheber dasselbe zum Behufe der Benutzung für Zwecke der gewerblichen Reklame angefertigt hat. Es ist nicht bloß möglich, sondern kommt, wie die Erfahrung lehrt, häufig genug vor, daß die künstlerische Thätigkeit, wie anderen der Kunst fremden Zwecken, so auch der gewerblichen Reklame dienstbar gemacht wird. Die ästhetische Darstellung ist in solchen Fällen noch immer der unmittelbare, in der Sache liegende Zweck, der für die Frage nach der Anwendung des Gesetzes vom 9. Januar 1876 allein von Bedeutung ist. Daß der Urheber bei der Her-

¹⁹³ Zitiert in RGZ 23, S. 117.

¹⁹⁴ RGZ 23, S. 116 ff.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 117.

vorbringung andere Zwecke ins Auge gefaßt hat, ist für die rechtliche Würdigung des Werkes ohne Erheblichkeit.“¹⁹⁶

Nach Auffassung des RG war also die Frage, ob ein Künstler bei der Schaffung eines Gemäldes oder einer Skulptur vorwiegend ästhetische oder Gebrauchszwecke vor Augen hatte, für die Einordnung als – urheberrechtlich geschütztes – Kunstwerk nicht entscheidend. Erst seine Freigabe zur industriellen Verwendung hatte Auswirkungen. D. h. man unterschied zwischen der Schaffensphase und einer späteren Erlaubnis zur gewerblichen Nutzung.

Der zuerkannte Kunstwerkschutz lief in dem konkreten Rechtsstreit ins Leere, weil der Urheber erlaubt hatte, dass seine bildliche Darstellung in einem Reklameplakat (mit Hinweisen auf das werbende Unternehmen) genutzt wurde und er sich nach § 14 des Gesetzes vom 9. Januar 1876 gegen weitere Nachbildungen an Werken der Industrie nur nach Maßgabe des Muster- und Modellschutzes, nicht aufgrund Kunstschutzes, zur Wehr setzen konnte. In diesem Zusammenhang stellte das RG zunächst fest, Werbeplakate seien „unzweifelhaft zu den Werken der Industrie zu rechnen“. Der Verweis auf den Musterschutz scheitere entgegen dem Vorbringen der Revision auch nicht daran, dass die bildliche Darstellung nicht in das Musterregister eingetragen worden war. Selbst wenn es sich um ein Werk handelte, welches seiner Beschaffenheit nach nicht zur Eintragung in das Musterregister geeignet war, sollte § 14 zur Anwendung kommen. Der Urheber konnte sich nach Auffassung des RG in beiden Fällen nicht gegen weitere Nachbildungen an Industrierwerken verteidigen. (Wohl aber gegen Nachbildungen im nicht-industriellen Bereich, d. h. hier behielt das Werk den Schutz vor Nachahmung.) Allein die erste Nutzungserlaubnis an einem Industrierwerk nahm ihm weitere Abwehrrechte im Bereich industrieller Verwertung.

Der Zivilsenat begründete seine Erwägungen wie folgt:

„Dieses Ergebnis steht im Einklange sowohl mit dem Inhalte wie mit den Motiven der gesetzlichen Bestimmung, in denen bemerkt wird, daß ein Künstler, der die Nachbildung seines Werkes an einem Industrieerzeugnisse zuläßt, damit aus dem Gebiete der sog. hohen Kunst heraustritt [...]“¹⁹⁷

Die Motive gingen tatsächlich von einem „Gefälle“ zwischen der – nicht zweckgebundenen – „hohen“ Kunst und der (niedrigeren) „Klasse der gewerblichen Erzeugnisse“ aus, für welche die lange urheberrechtliche Schutzfrist nicht angemessen erschien:

¹⁹⁶ RGZ 23, S. 117–118.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 116, 118.

„Wenn der Künstler einem Gewerbetreibenden gestattet, daß sein Werk an einem Industrie-Erzeugnisse nachgebildet wird, so würde nach den allgemeinen Grundsätzen der §§ 9 ff. der Künstler oder dessen Rechtsnachfolger gegen weitere Nachbildung bis 30 Jahre nach dem Tode des Künstlers geschützt sein. Allein dies erscheint nicht angemessen. Die lange Schutzfrist des § 9 ist lediglich den Werken der sog. hohen Kunst eingeräumt; wenn dagegen der Künstler gestattet, daß sein Werk an einem Industrie-Erzeugnis nachgebildet wird, so tritt die Nachbildung in die Klasse der gewerblichen Erzeugnisse und der Künstler kann gegen weitere Nachbildungen im Bereiche der Industrie nur denjenigen Schutz in Anspruch nehmen, welcher den gewerblichen Mustern und Modellen eingeräumt wird. [...] Selbstverständlich bleibt aber der Künstler während der ganzen in § 9 erwähnten Frist dagegen geschützt, daß sein Werk im Gebiete der hohen Kunst ohne seinen Willen nachgebildet wird.“¹⁹⁸

Die Frage nach dem überwiegenden Zweck wurde also nach höchstrichterlicher Rechtsprechung bei Leistungen aus der Sparte bildender Kunst erst relevant, sobald der Künstler die industrielle Benutzung seines „reinen“ Kunstwerkes – nachträglich – genehmigte und zwar derart, dass sich sein Werk von dem Industrieerzeugnis nicht loslösen ließ, ohne zugleich dessen Existenz aufzuheben. Bei einer derartigen Verbindung von künstlerischer Gestaltung und Gebrauchsgegenstand war der Künstler gegen weitere gewerbliche Nutzungen nur dann urheberrechtlich geschützt, wenn das Endprodukt „vorwiegend ästhetischen Zwecken diene, wenn der Gebrauchszweck gewissermaßen nur als Vorwand zu einer Kunstschöpfung erscheint oder wenn die Kunstschöpfung zwar den Hinzutritt eines untergeordneten Gebrauchszwecks gestattet, aber auch ohne denselben den Charakter eines seine Existenzberechtigung in sich tragenden Kunstwerkes behält“.¹⁹⁹ In anderen Fällen durften Dritte ohne weiteres auf sein Kunstwerk im Rahmen industrieller Verwertung zugreifen.

Es war daher schon zu damaliger Zeit verfehlt, bei der Prüfung der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit einer Leistung, die den Disziplinen der bildenden Kunst entstammt und im weiteren Verlauf gewerblich verwertet wird, die Prävalenztheorie anzuwenden. Albert Osterrieth²⁰⁰ mahnte schon im Jahr 1906, dass das Verhältnis von künstlerischem Zweck und Gebrauchszweck nicht die Frage der Schutzfähigkeit beeinflusse. Eine Leistung, die den Disziplinen der bildenden Kunst angehörte, konnte

198 Motive zu § 9, abgedruckt bei: Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 204.

199 Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1902, S. 171.

200 Albert Osterrieth, Kurze Bemerkungen zur Reform des Kunstschutzes, GRUR 1906, S. 113.

daher schon damals zu keinem Zeitpunkt ihren Status als Kunstwerk verlieren, und seit dem Wegfall des § 14 im Zuge des Kunstschutzgesetzes von 1907 steht fest, dass selbst die Genehmigung des Künstlers zur Benutzung seiner bildenden Kunst an einem gewerblichen Gebrauchsgegenstand nicht zu einem solchen Verlust und zu einem Verweis in den bloßen Musterschutz führen kann.

d. Nachbildung „an“ oder „zu“ einem gewerblichen Erzeugnis

Wann eine verbotene Nachbildung vorlag, regelten §§ 5, 6 und 14:

§ 5 Jede Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste, welche in der Absicht, dieselbe zu verbreiten, ohne Genehmigung des Berechtigten (§§ 1, 2) hergestellt wird, ist verboten. Als verbotene Nachbildung ist es auch anzusehen:

1. wenn bei Hervorbringung derselben ein anderes Verfahren angewendet worden ist, als bei dem Originalwerk;

[...]

3. wenn die Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste sich an einem Werke der Baukunst, der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen befindet;

[...]

§ 6 Als verbotene Nachbildung ist nicht anzusehen:

[...]

2. die Nachbildung eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst durch die plastische Kunst, oder umgekehrt;

[...]

§ 14 Wenn der Urheber eines Werkes der bildenden Künste gestattet, dass dasselbe an einem Werke der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen nachgebildet wird, so genießt er den Schutz gegen weitere Nachbildungen an Werken der Industrie etc. nicht nach Maßgabe des gegenwärtigen Gesetzes, sondern nur nach Maßgabe des Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen.

In § 5 Abs. 1 war festgelegt, dass jede Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste ohne Genehmigung des Berechtigten verboten ist. Danach war der Künstler auf seinem Kunstgebiete²⁰¹ auch bei Anwendung eines anderen Verfahrens geschützt, egal, ob dieses künstlerisch (Nachbildung von Gemälden durch Zeichnung oder Stich, Nachbildung von Skulpturen in Reliefform) oder mechanisch (photographisches oder

²⁰¹ Also betreffend die zeichnerische oder plastische Kunst, vgl. § 6 Abs. 2.

photomechanisches) war.²⁰² Nach § 6 Abs. 2 war jedoch weiterhin²⁰³ die Nachbildung in einer anderen Kunstgattung erlaubt.

Sobald der Künstler die industrielle Nutzung seines Kunstwerkes genehmigte, differenzierte der Gesetzgeber danach, ob die Nutzung zu oder an einem gewerblichen Erzeugnis stattfand:

War das Werk des Künstlers nur ein „Zubehör zu einem schon für sich existenzfähigen Erzeugnis der Industrie“, bestand also eine „lösliche Verbindung“ mit dem Industrieerzeugnis, behielt der Künstler trotz Genehmigung vollen urheberrechtlichen Nachbildungsschutz an seinem Werk nicht nur im Bereich der bildenden Kunst, sondern auch im industriellen Bereich.

Als verbotene Nachbildung wurde es nach § 5 Abs. 3 zwar auch angesehen, wenn die Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste sich an einem Werke der Baukunst, der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen befand. Es war also nach Maßgabe des Kunstschutzgesetzes verboten, Gemälde auf Gerätschaften, z. B. auf Tellern, Tassen, Wandschränken oder anderen Gebrauchsgegenständen zu reproduzieren.²⁰⁴ Jedoch enthielt § 14 eine Einschränkung zu Lasten des Urhebers: Hatte demnach der Urheber einmal die industrielle Nutzung seines Werkes durch unlösbare Verbindung erlaubt, genoss er bezogen auf weitere industrielle Nutzungen nur noch Musterschutz. Sein Vorlagewerk blieb allerdings gegen nicht-industrielle Nachbildungen als Werk der bildenden Künste urheberrechtlich geschützt.

Die Vorschrift des § 14 hatte demnach eine Aufteilung des Schutzes zur Folge, was allein von der Beurteilung abhing, ob eine Nachbildung „an“ einem Werk der Industrie vorlag oder nicht. Dies richtete sich wiederum nach dem Grad der Verbindung zwischen Kunstwerk und Industrieprodukt.²⁰⁵ Wurde ein Kunstwerk bloßes Zubehör zu einem schon fertigen Industrieprodukt, von welchem es ohne weiteres gelöst werden konnte, blieb es weiterhin gegen Nachbildung auch im industriellen Bereich geschützt. Wurde es jedoch unlösbar mit diesem verbunden (als „integrierender Theil“²⁰⁶), war

202 Vgl. Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 181.

203 In Übereinstimmung mit § 24 des Preußischen Gesetzes von 1937.

204 Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 171.

205 Gernot Schulze, Urheberrecht und bildende Kunst, in: Beier / Kraft / Schrickler / Wadle (Hrg.), Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift 1991, Band II, S.108.

206 Georg Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892, S. 207.

der Schutz vor industrieller Nachbildung vom Musterschutz abhängig. Das galt selbst dann, wenn ein Geschmacksmusterschutz, auf den die Vorschrift verwies, wegen der Beschaffenheit des betreffenden Werkes ausgeschlossen war.²⁰⁷ Der Begriff „Industrieerzeugnis“ wurde sehr weit gefasst, so fielen z. B. auch Einbanddecken von Büchern und Ansichtskarten darunter. Hatte der Urheber die Reproduktion seiner Bildvorlagen gestattet, so konnten Dritte hiervon in gleicher Weise Gebrauch machen.²⁰⁸

e. Dreiteiliger Schutz

Nachfolgend wird der im Gesetz aus 1876 konzipierte dreiteilige Schutz anschaulich:²⁰⁹

Ein Gemälde oder eine Statue war im Augenblick ihres Entstehens gegen Nachbildung urheberrechtlich geschützt. Es handelte sich um Leistungen aus den Disziplinen bildender Künste.

Kunstgewerbliche Erzeugnisse, etwa Tintenfässer, Essbestecke und Teppiche waren für Gebrauchszwecke geschaffen und daher nur geschützt, wenn sie vor der Verbreitung als Muster hinterlegt waren.

Wenn ein Maler gestattete, dass sein Gemälde auf einem Porzellanteller oder auf Menükarten (untrennbar) angebracht wurde, oder wenn ein Bildhauer erlaubte, dass seine Statue als Beleuchtungskörper benutzt wurde, so war er gegen weitere Nachbildungen seines Werkes an industriellen Erzeugnissen nur geschützt, wenn vor der Verbreitung eine Hinterlegung als Muster stattgefunden hatte. Im nicht-industriellen Bereich war sein Werk der bildenden Kunst weiterhin urheberrechtlich geschützt.

3. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen vom 11. Januar 1876²¹⁰

Das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876 schützte nach § 1 Muster und Modelle gegen jede Art von Nachbildung, vorausgesetzt dass es sich um „neue und eigenthümliche Erzeugnisse“ handelte.

²⁰⁷ Vgl. RGZ 23, S. 116, 118.

²⁰⁸ Gernot Schulze, Urheberrecht und bildende Kunst, in: Beier / Kraft / Schrickler / Wadle (Hrg.), Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift, Band II, 1991, S. 1309.

²⁰⁹ Mit Albert Osterrieth, Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1904, S. 197.

²¹⁰ Vgl. Sabine Zentek, Anmerkung zu BGH, Urteil vom 12. Mai 2011 – I ZR 53/10 – Seilzirkus, ZUM 2012, 42 ff.

Als „Muster und Modelle“ wurden angesehen „alle Vorbilder für die Form von Industrie-Erzeugnissen, sofern diese Vorbilder zugleich dazu bestimmt oder geeignet sind, den Geschmack oder das ästhetische Gefühl zu befriedigen. Nicht jedes Vorbild für die Form eines Industrie-Erzeugnisses ist also Gegenstand des Musterschutzes; Voraussetzung dieses Schutzes ist es vielmehr, dass das Erzeugnis, für welches das Muster bestimmt ist, eben dadurch, dass es nach diesem hergestellt wird, den Geschmack befriedigt und dadurch besonderen Wert erhält.“²¹¹

Dazu gehörten vor allem Erzeugnisse, die von vornherein als Gebrauchsgegenstand bzw. Industrierwerk konzipiert waren, also „die Entwürfe jeder Art, die von wirklicher Künstlerhand der Industrie oder den Handwerken geliefert werden. So sind hierher die Dekorations- und Fassadenentwürfe des Baukünstlers, Stick- und Webemuster, Skizzen und Modelle für Porzellan-, Glas- und Metallarbeiten usw. zu rechnen, sobald ihre Gestalt über den bloßen Gebrauchszweck hinausgeht und das Auge erfreuen will, nicht weniger natürlich auch alle Zeichnungen, welche als Flächen-Verzierung auf plastischen Werken angebracht werden sollen.“²¹²

Aber auch selbständige, d. h. zunächst nicht als Gebrauchsgegenstände kreierte Werke von Bildhauern oder Malern konnten nachträglich unter das Geschmacksmustergesetz fallen, sobald sie in den Bereich der Industrie übertragen waren; lediglich im Bereich der hohen Kunst behielten sie ihren vollen Nachbildungsschutz.²¹³

Für den Schutz waren die gebührenpflichtige Eintragung in einem Musterregister und die Hinterlegung eines Exemplars bzw. einer Abbildung des Musters erforderlich. Die Schutzdauer betrug bis zu 3 Jahren nach Anmeldung. Bis Ende 1893 waren eine Million Muster in das Register eingetragen, d. h. 800 pro Jahr. Dabei machten alle Industriezweige gleichmäßig von dem Musterschutz Gebrauch. Aus der so genannten plastischen Industrie waren folgende Produktbereiche vertreten: Lampen, Portemonnaies, Straßenlaternen, Zigarrenabschneidemaschinen, anatomische Modelle, Hutmodelle, Wischtücherleisten, Zigarrentaschen, Sparbüchsen, Albumschlösser, Stuhllehnen, Goldleisten, Lampenglocken, Pfeifen, Reliefs, Leuchter, Elfenbeingruppen, Schreibzeuge, Photographierahmen, Hosenträger, Möbelgriffe, Armbänder, Korsettverschlüsse, Ofentüren, Stiefelknechte, Blumenständler, Vasen, Feuerzeuge und Stockgriffe.²¹⁴

²¹¹ RG II, 297/80, 19. März 1881, Bundesarchiv Berlin.

²¹² Wolff-Beck, Der Rechtsschutz für Werke der bildenden Künste, GRUR 1902, S. 321.

²¹³ Siehe S. 77 ff.

²¹⁴ Otto Dambach, Erfahrungen über das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876, ZfGR 1894, S. 32.

Einige Stimmen forderten, dass es neben der Neuheit und Eigentümlichkeit noch auf „Schönheit“ des Musters ankommen müsse, um einem „geläuterten“ Geschmack zu befriedigen.²¹⁵ Dem erteilte das RG mit Entscheidung vom 8. Juni 1885 eine Abgabe: ²¹⁶ Schon aus den Motiven des Gesetzesentwurfes ergebe sich, dass das Urheberrecht „auch für die einfachsten (aus Punkten und Strichen kombinierte) Muster geschützt werden müsse, wenn diese Muster nur neue und eigenthümliche Kombinationen von Formelementen und als solche Erzeugnisse einer originelle Formen erschaffenden Geistesthätigkeiten seien“. Die „Hebung der deutschen Industrie“ und ihre Konkurrenzfähigkeit „in bezug auf Formschönheit und das Geschmackvolle ihrer Erzeugnisse mit der Industrie des Auslandes“ werde auch dadurch erreicht, dass das „entscheidende Gewicht nur auf die Neuheit und Eigentümlichkeit der erzeugten Form gelegt wird, so daß auch der Möglichkeit des originell Häßlichen ein Spielraum geschaffen wird, gegen dessen zu große, den Gewinn des letzteren Maßstabes und des freien Wettifers der originellen Kräfte überwiegende Ausdehnung die alte Erfahrung sichert, daß das Häßliche abschreckend wirkt“.

Kontrovers wurde die Frage diskutiert, ob unter „Muster“ oder „Modelle“ auch Gebrauchs- und Nützlichkeitsmuster fallen, oder diese dem Patentgesetz zuzuordnen seien.²¹⁷ Das Reichsoberhandelsgericht, der Vorläufer des RG, entschied im September 1878, unter „Muster“ im Sinne des Gesetzes seien nur so genannte „Geschmacksmuster“ zu verstehen:

„Fragt man nun, wie die Grenze zu bestimmen, so erscheint so viel zweifellos, daß das Musterschutzgesetz nur die äußere Erscheinung der Industrieerzeugnisse nach Zeichnung, Farbe und plastischer Form im Auge hat, also bloß die Form schützen will, während das Patentgesetz auf die materielle Gebrauchsfähigkeit den Nachdruck legt.“²¹⁸

Demnach sei das Mustergesetz dahin zu verstehen, dass die Neuheit und Eigentümlichkeit „bloß in der Form begründet sein, m. a. W. daß es die Form an sich sein müsse, welche durch ihre Neuheit und Eigentümlichkeit dem Industrieerzeugnisses besonderen Verkaufswerth gibt.“²¹⁹ Mit dieser Entscheidung, in dessen Mittelpunkt „Peitschenkreisel mit Hebelvorrichtung“ standen, wurden erstmals ausdrück-

215 Zitiert nach RGZ 14, S. 46, 60 (dort ohne Quellenangabe).

216 Ebenda, S. 59–61.

217 Elmar Wadle, Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band II, 2003, S. 67; Davidsohn, Einige Bemerkungen zu dem Reichsgesetz vom 1. Juni 1891 betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, GRUR 1892, S. 173.

218 ROHG 24, S. 113, 114.

219 Ebenda.

lich die einem Erzeugnis innewohnenden Gebrauchsvorteile streng von der ästhetischen Wirkung getrennt.

Auch einem Damenkorsett wurde im Jahre 1881 Geschmacksmusterschutz verwehrt:

„Ob ein weibliches Korsett überhaupt ein Geschmacksmuster abgeben könne, erscheint fraglich, da es nicht Selbstzweck ist, sondern nur zur Unterstützung der weiblichen Kleidung, welcher es einen inneren Halt gewährt, zu dienen bestimmt ist und überdies nach den Kunstanschauungen der Malerei und Plastik einen unnatürlichen Geschmack befördert, insofern durch dessen Gebrauch bezweckt wird, den natürlichen Wuchs zu unnatürlicher Schlankheit zusammenzupressen. Wollte man aber auch im Hinblick auf die einmal herrschende Moderichtung annehmen, daß ein Korsett unter Umständen mit Rücksicht auf seine Bauart und äußere Ausstattung geeignet sein könne, den Geschmack und das ästhetische Gefühl durch Erweckung des Formensinnes mittels Widergabe der weiblichen Büste in Umrissen zu befriedigen, so äußert doch in dieser Richtung die Beschaffenheit des vorliegenden Musterkorsetts nicht die mindeste Wirkung, indem es seiner äußeren Erscheinung nach mehr den Eindruck eines orthopädischen Werkzeuges macht. Insofern aber geltend gemacht wird, daß dieses Korsett auch ästhetischen Zwecken insofern diene, als es seinen Trägerinnen eine vorteilhafte Figur verleihe und ihre Körperformen mit den Idealen der Geschmacks- und Kunstlehre in Einklang bringe, so ist dasselbe insoweit immer nur Mittel zu einem erst durch den Gebrauch zu erreichenden ästhetischen Zweck, während dieser Zweck bei einem Geschmacksmuster in dem Muster selbst liegen muß.“²²⁰

In der bereits genannten Entscheidung vom 8. Juni 1885 stellte das RG noch einmal das Verhältnis vom Musterschutz zum Patentschutz klar. Unter das Patentgesetz vom 25. Mai 1877 fielen:

„Formen, welche zwar zu gewerblicher Verwertung, indessen nicht deswegen erfunden sind, um eine Erhöhung des Wertes gewerblicher, jene Form an sich tragender Erzeugnisse (infolge des Reizes der neu erfundenen eigentümlichen Form auf die Formempfindung der Abnehmer) zu erzielen, sondern deswegen, weil bestimmte Dinge, wenn sie derartig geformt sind, infolge dieser Formation geeigneter werden, Naturkräfte wirksam zur Erreichung eines bestimmten technischen Effektes in Thätigkeit zu setzen oder zu leiten.“²²¹

²²⁰ GRUR 1929, S. 1157, 1157.

²²¹ RGZ 14, S. 46, 55.

Nachdem obergerichtlich geklärt war, dass „Gebrauchs“muster nicht unter das Mustergesetz fielen, waren zahlreiche Erzeugnisse der so genannten kleinen Industrie gegen Nachahmung schutzlos. Die weit verbreitete Wehrlosigkeit beschrieb der Abgeordnete Samhammer später anschaulich am Beispiel von Gesellschaftsspielen:

„Ich will nur einen Fall aus der Praxis erzählen. Nehmen Sie an, ein kleiner Industrieller hat nach langem Grübeln ein schönes Gesellschaftsspiel ausfindig gemacht – dieses Gesellschaftsspiel ist bisher weder unter das Musterschutzgesetz zu bringen, noch unter das Patentgesetz –, und dieser Mann bringt nun sein Produkt in den Handel, vielleicht in einer ansehnlichen, etwas kostspieligen Form. Sofort wird sich die ganz beutegierige Konkurrenz, deren wir ja leider einen übergroßen Prozentsatz haben, die ohne eigenen Gedanken arbeitet, auf dieses Produkt stürzen und wird es zu einem ganz billigen herabgesetzten Preis ausnutzen; dadurch aber kommt der Mann um sein geistiges Eigentum.“²²²

Der zunehmend von der Industrie geforderte Schutz von „Gebrauchsmustern“ wurde im Zusammenhang mit der Reform des Patentrechts geregelt. Am 1. Juni 1891 trat das Gesetz betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern in Kraft.²²³

4. Kritik und Folgen

a. Urheberrechtsgesetz

Wie schon das Gesetz von 1837, wurde auch das Urheberrechtsgesetz aus 1876 bald kritisiert. Im Mittelpunkt der Kritik standen der Ausschluss architektonischer Kunstwerke und die weitgehende Herausnahme von künstlerisch gestalteten Gebrauchsgegenständen, welche zu der bereits genannten Lücke führte: Nach Genehmigung der Verwendung eines Kunstwerkes an industriellen Produkten war eine weitere Nachbildung nur aufgrund des Musterschutzgesetzes zu verhindern. Dem Künstler drohte Schutzlosigkeit, „wenn ihm ein Urheberrecht an seinem Werke wegen der Verbindung desselben mit einem Industrieerzeugnis abgesprochen wurde“.²²⁴ Die Kunstgewerbeindustrie forderte die Aufgabe des § 14, der „nicht mehr der Entwicklung und den Bedürfnissen des modernen Kunstgewerbes“ entsprach, „seitdem die Kunst in steigendem Maße sich der Aufgabe zugewendet hat, auch die Gegen-

²²² Erste Berathung des Entwurfs eines Gesetzes, betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, 36. Sitzung vom 5. Dezember 1890, S. 794 Bundesarchiv Berlin.

²²³ Siehe S. 87 ff.

²²⁴ Oscar von Wächter, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, Photographien und gewerblichen Mustern, 1877, S. 64.

stände des täglichen Lebens zu veredeln und in ästhetisch wirksamen Formen sinnvoll auszubilden“.²²⁵

b. Musterschutzgesetz

Der Verband deutscher Kunstgewerbe-Vereine führte im Jahre 1889 eine Umfrage bei den Verbandsangehörigen über die Wirkungen des Musterschutzes auf das deutsche Kunstgewerbe durch. Nur zwei Vereine antworteten: Der Verein Pforzheim bezeichnete die Auswirkungen des Gesetzes auf die dortige Industrie als keine günstigen. Die Fabrikanten seien unklar darüber, was schutzfähig sei und was nicht. Einige ließen alle Erzeugnisse schützen, andere gar nichts. Der Verein München hielt gar die Vorteile des Musterschutzgesetzes als vielfach illusorisch. Vor allem fehle die genügende Klarheit der Begriffe „neu und eigentümlich“. Es müsse auch Klarheit darüber geschaffen werden, ob unter dem schutzberechtigten Muster nicht bloße Geschmacksmuster, sondern auch so genannte Gebrauchsmuster, welche durch neue und praktische Anwendung des Gerätes oder Werkzeuges entstünden, zu verstehen sein, auf welche der Musterschutz eventuell auszudehnen sei.²²⁶

VII. GEBRAUCHSMUSTERGESETZ VOM 1. JUNI 1891

1. Notwendigkeit eines Gebrauchsmusterschutzes

Das Gebrauchsmuster wird seit den 1950er Jahren²²⁷ als „kleines Patent“ bezeichnet. Es entsteht der Eindruck, als handele es sich dabei um eine Abspaltung vom Patent als technisches Schutzrecht bzw. es habe dort seine Wurzeln. Ein Blick in die Primärliteratur führt jedoch zu der Erkenntnis, dass das Gebrauchsmuster eine Lücke zwischen dem Geschmacksmuster und dem Patent schließen sollte und damit vom Schutzgedanken her eine Nähe zum Muster- bzw. Modellschutz aufwies.²²⁸ Man hielt sogar die Gegenstände, die nach dem Gebrauchsmustergesetz und diejenigen, die nach dem Patentgesetz geschützt werden konnten, so scharf auseinander, dass man

225 Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, 28. November 1905 (mit Motiven), Reichstag, XI. Legislatur-Periode, II. Session 1905/1906, Drucksache Nr. 30, S. 1526 ff., Bundesarchiv Berlin.

226 Paul Schmid, Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland, 1896, S. 98–100.

227 Seit Oscar Zeller, Gebrauchsmusterrecht, 1952, S. 111; Wilhelm Trüstedt, Die sachliche Prüfung von Gebrauchsmusteranmeldungen auf ihre Eintragungsfähigkeit, GRUR 1954, S. 137 ff.

228 Denkschrift über das Patentgesetz vom 7. April 1891 und über das Gesetz, betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern vom 1. Juni 1891, Reichstag, Session von 1893, Drucksache 131, S. 19, Bundesarchiv Berlin; Osterrieth, Reform des Gebrauchsmustergesetzes, GRUR 1905, S. 32.

glaubte, Patentschutz und Gebrauchsmusterschutz schlossen sich gegenseitig aus.²²⁹ Im Erläuterungsbuch aus dem Jahr 1893 hieß es: „Keineswegs ist der Musterschutz das Minus gegenüber dem Patent.“²³⁰ Der Gebrauchsmusterschutz sollte – nomen est omen – „Muster“ erfassen, die zum „Gebrauch“ bestimmt waren, und die wegen einer solchen Zweckbestimmung dem Musterschutz einerseits und wegen der geringeren Erfindungshöhe dem Patentschutz andererseits nicht zugänglich waren.

Die Entwurfsbegründung des Gesetzes betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern vom 1. Juni 1891 brachte die vor genannte Schutzlücke für Gebrauchsprodukte deutlich zum Ausdruck. Und erst im Zusammenhang mit der Entstehung des Gebrauchsmusterschutzes wurde der Begriff des „Geschmacks“musters gebräuchlich:²³¹

„Nachdem bei der Anwendung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen, die Auffassung zur Geltung gelangt ist, daß durch dieses Gesetz nur die sogenannten Zier- oder Geschmacksmuster geschützt werden, hat mehr und mehr die Überzeugung Raum gewonnen, daß das zwischen den Mustern jener Art und den durch das Patentgesetz geschützten Erfindungen liegende Gebiet solcher gewerblicher Erzeugnisse, welche nicht lediglich durch eine neue Form die äußere Erscheinung des Gegenstandes verändern, sondern mittelst einer in der Gestaltung oder Konstruktion vorgenommenen Neuerung die Verwendbarkeit erhöhen sollen, des Schutzes ebenfalls bedarf.“

Der Entwurf führte weiter aus, der „Mangel eines derartigen Schutzes“ habe sich in der Praxis dadurch offenbart, dass man die betreffenden Gegenstände entweder als Geschmacksmuster, wo sie wegen des Gebrauchszweckes nicht unterzubringen seien, oder, was überwiegend der Fall sei, als Patent anmelde und das Amt strapaziere:

„Namentlich in den Patentklassen, in welchen die im praktischen Leben wohl als ‚kleine Erfindungen‘ bezeichneten Erzeugnisse einen beträchtlicheren Raum einnehmen – so in den Klassen 3 (Bekleidungsindustrie), 33 (Hand- und Reiseeräthe), 34 (hauswirthschaftliche Geräthe), 37 (Hochbauwesen), 44 (Kurzwaren), 64 (Schankgeräthschaften), 69 (Schneiderwerkzeuge), 70 (Schreib- und Zeichenmaterialien) – darf die Zahl derjenigen Anmeldungen, deren Zurückweisung erfolgen muß, weil eine Erfindung im Sinne des Patentgesetzes nicht vorliegt, während das Vorhandensein

²²⁹ M. Bunke, Gebrauchsmusterschutz oder kleines Patent, GRUR 1957, S. 110, 112.

²³⁰ Die Reichsgesetze zum Schutz des gewerblichen Eigentums, erläutert von M. Stenglein und Dr. H. Appelius, 1893, S. 102.

²³¹ Entwurf eines Gesetzes, betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, VIII. Legislatur-Periode, I. Session 1890, Drucksache 153, S. 6–8, Bundesarchiv Berlin.

einer technisch verwerthbaren Neuerung gleichwohl in Frage kommen kann, auf einen nennenswerthen Prozentsatz aller Anmeldungen veranschlagt werden, und es mag auch vielleicht nicht unbegründet sein, weil die Erwägung einwirkte, daß zur Zeit eine gesetzliche Scheidung zwischen Erfindungen und Gebrauchsmustern nicht vorhanden und ein Rechtsschutz für das Gebiet der letzteren nicht gegeben ist.“

2. Schutzgegenstand

Gebrauchsmuster waren wie folgt bestimmt:

§ 1 Modelle von Arbeitsgeräthschaften oder Gebrauchsgegenständen oder von Theilen derselben werden, insoweit sie dem Arbeits- oder Gebrauchszweck durch eine neue Gestaltung oder Vorrichtung dienen sollen, als Gebrauchsmuster nach Maßgabe dieses Gesetzes geschützt.

In der ersten Beratung des dem Reichstag vorgelegten Gesetzesentwurfs wurde u.a. der Antrag diskutiert, in § 1 die „Kurz- und Spielwaren“ ausdrücklich zu benennen. Als Beispiele wurden „Unterhaltungs- und Geduldspiele, Puppen oder Thiere mit einem Apparat zur Hervorbringung einer Stimme“ angeführt, von denen man befürchtete, dass sie nach wie vor – mangels Geschmacks- oder Schönheitsmuster – schutzlos bleiben würden. Die Regierungsvertreter zerstreuten diese Bedenken. Der § 1 stelle einen Unterschied hinsichtlich der Richtung, in welcher die Gebrauchsfähigkeit eines Erzeugnisses sich geltend macht, nicht auf. Insoweit ein Spielwerk nicht lediglich dazu bestimmt sei, den Schönheitssinn des Spielenden zu beeinflussen, sondern das Spiel selbst wirksamer zu gestalten oder zu erleichtern, handle es sich um einen Gebrauchszweck. Untunlich aber erscheine es, die sämtlichen Industriezweige, auf welchen der Schutz sich erstrecken solle, oder einzelne derselben in dem Gesetze zu bezeichnen. In der Begründung zu dem Entwurfe sei eine Anzahl der hauptsächlich in Betracht kommenden Industriezweige namhaft gemacht; die dort gegebene Aufzählung, welche übrigens der Kurzwaren ausdrücklich gedenke, verfolge indessen lediglich den Zweck der Erläuterung durch Beispiele und erschöpfe keineswegs die zu schützenden Gattungen, deren Mannigfaltigkeit zu groß sei, um sie gesetzlich zu umschreiben.²³²

Aufgrund dieser Klarstellungen der Reichweite des Schutzes wurde der Abänderungsantrag zurückgenommen. An dieser Diskussion wird deutlich, dass der Gebrauchsmusterschutz ursprünglich in Ergänzung zum Geschmacksmusterschutz auch

²³² Bericht der XI. Kommission über den derselben zur Vorberathung überwiesenen Gesetzesentwurf betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, Nr. 153 der Drucksachen, VIII. Legislatur-Periode, I. Session 1890/91, Drucksache Nr. 398, S. 2, Bundesarchiv Berlin.

Produkte wie Gesellschaftsspiele erfassen sollte, bei denen es ausreichte, dass das Spiel „wirksamer gestaltet oder erleichtert“ wurde. Von einer technischen „Erfindung“ war in den Anfängen des Gebrauchsmusterschutzes nicht die Rede.

In der Beratungssitzung vom 19. Februar 1891 erörtert wurde auch, ob die Ausdrücke „Gebrauchsmuster“ und „Modell“ nicht durch den Begriff „Gebrauchsform“ ersetzt werden soll. Da man den Eindruck vermeiden wollte, dass „ausschließlich die in der Form beruhende Neuerungen schutzberechtigt“²³³ sind, blieben die Begriffe unverändert. Der Gesetzgeber hatte zwar in erster Linie die in der Formgestaltung des Gegenstandes liegende Neuerung vor Augen, wollte jedoch auch einen darüber hinausgehenden, weiten Schutzzumfang zulassen.

Welche Gegenstände Anlass für die Schaffung eines Gebrauchsmusterschutzes waren, ergibt sich weiterhin aus dem Protokoll der zweiten Beratungssitzung vom 24. April 1891, als dem Berichterstatter Samhammer das Wort erteilt wurde:²³⁴

„Vor Ihnen liegt z. B. auf dem Tische des hohen Hauses ein kleiner Vogel, der früher das Dutzend zu 45 Pfennigen gemacht wurde. Nachdem der Fabrikant die Verbesserung getroffen hatte, daß er denselben mit einer Stimme inwendig versah, erhielt er für das Dutzend 1 Mark 50 Pfennig. In Folge dessen war die Fabrikation sehr lukrativ, und er konnte so viel davon verkaufen, daß er sich ein kleines Häuschen dafür gekauft hat.

Ich habe ferner ein Produkt der Sächsischen Spielwarenindustrie deponirt; es ist ein sogenannter Teufelsknoten, welcher sehr schwer zusammenzustellen ist. Auch dies Produkt ist von einem kleineren Hausindustriellen erzeugt, und der Erfinder würde wesentlich in seinem Verdienste gefördert worden sein, wenn er den Schutz auf längere Zeit hätte genießen können. Aber einen Schutz hierfür gab es nicht.

Ein drittes Produkt ist das Kubusspiel, ein Erzeugnis der Nürnberger Industrie; an demselben kann man den Widerspruch des früheren Musterschutzgesetzes gegenüber der Wirklichkeit am allerglänzendsten nachweisen. Dieses Geduldspiel reichte sich weder ein in das Musterschutzgesetz von 1876, noch konnte es patentiert werden; es blieb daher schutzlos. Dagegen konnte das Bild, welches auf das Kugelspiel geklebt ist, geschützt werden; also das Bild, ein integrierender Bestandtheil, war schutz-

233 Bericht der XI. Kommission über den derselben zur Vorberathung überwiesenen Gesetzesentwurf betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, Nr. 153 der Drucksachen, VIII. Legislatur-Periode, I. Session 1890/91, Drucksache Nr. 398, S. 3 Bundesarchiv Berlin.

234 Änderungsanträge zur zweiten Berathung des Entwurfs eines Gesetzes betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, Nr. 398 der Drucksachen, VIII. Legislatur-Periode, I. Session 1890/91, Drucksache 429/430, S. 2555, Bundesarchiv Berlin.

fähig, während der ganze Gegenstand es nicht ist. Das ist ein Widersinn, welcher sich aber tausendmal wiederholt hat, der einen großen Theil der Industriellen schutzlos gemacht hat, welcher aber durch das Gebrauchsmustergesetz gehoben wird.“

3. Abgrenzungsprobleme in der Rechtsprechung

a. Gegenüber dem Geschmacksmuster

Eine „Abgrenzung gegen das Geschmacksmusterwesen“ sah der Entwurf als „einfach und unzweifelhaft“ an, „indem der § 1 [...] alle diejenigen Neuerungen ausschließt, welche lediglich eine Einwirkung auf den Schönheitssinn bezwecken.“²³⁵

Sowohl der Begriff „Modell“ als auch der „Gebrauchszweck“ im Gebrauchsmustergesetz führten entgegen der Vorstellung des Gesetzgebers jedoch schon bald in der Praxis zu Abgrenzungsschwierigkeiten gegenüber dem Musterschutz.

Das RG entschied am 27. November 1895 über den Schutz eines Schmuckstückes, welches wie folgt als Gebrauchsmuster eingetragen war: „Aus Diamantine hergestellte edelsteinartige Verzierung von Schmuckgegenständen.“ Der Zivilsenat stellte zwar fest, dass es sich bei Schmuckgegenständen um Gebrauchsprodukte handele, „insofern sie dem Gebrauche zum Zwecke des Schmuckes der menschlichen Erscheinung dienen. Die elfenbeinartige Verzierung dient dem Gebrauchszwecke oder soll ihm dienen, insofern als sie die Wirkung des zierenden Schmuckes erhöht oder erhöhen soll.“ Dies wurde dennoch nicht als ausreichend für ein „Gebrauchsmuster“ angesehen. Denn der „Gebrauchszweck“ im Sinne des Gesetzes vom 1. Juni 1891 sei „nach dessen Entstehungsgeschichte und gesamter Tendenz ein wirtschaftlicher oder technischer Nutzzweck“. „Solchen haben Schmuckgegenstände überhaupt nicht, und ihre Verzierung zur Erhöhung der schmückenden Wirkung fällt in das Gebiet der ästhetischen, nicht der technischen Wirkung, ihr Schutz deshalb in das Gebiet der Geschmacksmuster und unter das Gesetz vom 11. Januar 1876 [...]“.²³⁶

Im Jahre 1901 hatte das RG über eine als Geschmacksmuster eingetragene Tasche aus geprägter Pappe zu entscheiden. Es handelte sich dabei um die Nachbildung einer Tasche aus „gepunztem“ Leder. Der Senat bestimmte in seinem Urteil vom 18. November zunächst den Begriff des „neuen und eigentümlichen Erzeugnisses“:

„Gefordert wird eine Formbildung, welche den Formensinn des Anschauenden in einer eigentümlichen, von der Wirkung früher bekannter Verbindung von Formele-

²³⁵ Entwurf eines Gesetzes, betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, VIII. Legislatur-Periode, I. Session 1890, Drucksache 153, S. 9, Bundesarchiv Berlin.

²³⁶ RGZ 36, S. 57, 59.

menten verschiedenen Weise berührt und sich dadurch als das Ergebnis einer originalen formen – schöpferischen Kraft darstellt.“²³⁷

Das Vorliegen dieser Voraussetzung und damit der Geschmacksmusterschutz wurden mit Hinweis auf die schon bekannte Form der Ledertasche abgelehnt. In dem abweichenden Material erkannte man keine neue „ästhetische“ Wirkung, sondern einen „technischen“ Gedanken:

„Der Gedanke, diese Tasche in geprägter Pappe nachzubilden, war kein formenschöpferischer Gedanken, sondern gehörte ausschließlich dem technischen Gebiete an. Wären dabei besondere technische Schwierigkeiten zu überwinden gewesen [...], so hätte vielleicht ein Patent- oder Gebrauchsmusterschutz erwirkt werden können, nicht aber ein Geschmacksmusterschutz. [...] Wenn die Revision eine weitere Selbständigkeit darin erblicken will, daß beim Original Vorder- und Hinterseite durch Lederflechtwerk, bei der Nachbildung durch feste Pappeteile verbunden sind, so hat dies mit der ästhetischen Wirkung nichts zu thun, da die festen Pappeteile gewiß nicht bestimmt oder geeignet sind, den Formensinn des Beschauers anzuregen. Es handelt sich dabei lediglich um eine abweichende konstruktive Gestaltung des Gebrauchsgegenstandes als solchen.“²³⁸

b. Gegenüber dem Patent

Nach Josef Kohler lag das Wesen des Patents „in einer Kräftekombination, welcher oft die aller verschiedensten Körperformen entsprechen können“, und jedenfalls komme es „auf die Form nicht an, sondern auf die Funktionsweise“. Beim Gebrauchsmuster hingegen handele es sich um die Erfindung einer Raumformkombination, geschützt sei die in der Gestaltung zum Ausdruck kommende Funktions-tauglichkeit:

„Beim Gebrauchsmuster aber kommt es auf einen Formgedanken an, der nur innerhalb der Sphäre dieser Form Schutz genießt, wo aber natürlich die Form nicht bloss als tote Form, sondern auch als eine mit kräftebegabtem Stoff erfüllte Form in Betracht zu ziehen ist. Ist diese Form als Apparat oder Maschine zugleich Trägerin eines Funktionsgedankens, so deckt der Gebrauchsmusterschutz nicht den ganzen Funktionsgedanken, sondern er deckt eben nur den Funktionsgedanken in der bestimmten Art der Formverwirklichung, und dies ist der Unterschied zwischen dem Patent- und Gebrauchsmusterschutz.“²³⁹

²³⁷ RGZ 49, S. 179, 181.

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ Josef Kohler, Über die Grenzen des Gebrauchsmusterschutzes, GRUR 1896, S. 200, 203.

Das Gebrauchsmuster schützte in seinen Anfängen keinen allgemeinen Erfindungsgedanken, der keine bestimmte Raumform verkörperte oder der sich in beliebig vielen Raumformen realisieren ließ. In der genannten Entscheidung vom 27. November 1895 verneinte das RG die Gebrauchsmusterschutzfähigkeit der Schmuckgegenstände aus Diamantine auch mit der Begründung, die Verzierung ließe mehrere Raumformmöglichkeiten zu und daher fehle eine bestimmte Raumform. Wie stark der Schutz des Gebrauchsmusters von dem konkreten Gegenstand abhing, zeigen auch folgende Ausführungen in einer Entscheidung des RG vom 16. Oktober 1897:

„Wie bereits in einer Reihe von Urteilen des Reichsgerichts ausgesprochen worden ist, schützt die Eintragung eines Modells die darin zutagetretende neue Formgebung. Daraus folgt, daß nicht die dieser Formgebung etwa zugrunde liegende Erfindung, das dabei leitend gewesene Prinzip geschützt wird, sondern nur die daraus abgeleitete Form eines Gebrauchsgegenstandes oder Arbeitsgerätes, so daß die auf demselben Prinzip beruhende Gestaltung [...] anderer Gebrauchsgegenstände nicht in den Schutzbereich des eingetragenen Modells eingreifen würde.“²⁴⁰

Es war folglich das „Modell“ als solches geschützt, nicht jedoch der in ihm enthaltene allgemeine Erfindungsgedanke. Wenn Dritte die Technik oder Funktion in einen anderen Gegenstand einarbeiteten, griff der Gebrauchsmusterschutz nicht ein. Hierfür war das Patent einschlägig.

Die Abgrenzung zum Patent wurde noch im Jahre 1898 in der Literatur dahingehend beschrieben, nur letzteres erfasse einen technischen Gedanken unabhängig von einer Modellform:²⁴¹

„Für die Ertheilung eines Patents für eine Erfindung ist das allein entscheidende Moment der Patentanspruch, dessen richtige Formulierung vorausgesetzt, sowie die Patentbeschreibung, während die beigegebene Zeichnung oder das Modell nur einen deklarativen Charakter hat, also nebensächlicher Natur ist. Anders resp. umgekehrt verhält es sich bei der Anmeldung eines Gebrauchsmusters; hier ist das Modell oder die Abbildung das wesentliche Moment, weil es für die Schutzertheilung lediglich auf die äusserliche (figürliche) Gestaltung des betreffenden Gegenstandes ankommt und die etwa demselben beigegebene wörtliche Beschreibung nur deklarativen Charakter hat. [...] Aus dieser prinzipiellen Verschiedenheit im Schutzertheilungsverfahren ergibt sich aber weiter noch, daß [...] eine blosser Erfindungsidee, ein technischer Gedanke, der sich nur in Worten, aber nicht oder doch nicht ausschließlich durch die

²⁴⁰ RGZ 40, S. 42, 47.

²⁴¹ Davidson, Begrenzung des Begriffs Gebrauchsmuster im Sinne des Gesetzes vom 1. Juni 1891, GRUR 1892, S. 225, 226.

Anschauung im Modell oder in der Abbildung erklären und bzw. in Ausführung bringen lässt, nur durch Ertheilung eines Patents geschützt werden kann.“

Die systematische Stellung des Gebrauchsmusterschutzes sollte noch lange in der Diskussion bleiben. Unverändert forderten einige Stimmen die Regelung des Gebrauchsmusters innerhalb des Mustergesetzes. Andere sahen eine so starke Nähe zum Patent, dass sie einen gesonderten Gebrauchsmusterschutz sogar für überflüssig hielten. Vorgeschlagen wurde zudem, das Gebrauchsmuster als kleine Erfindungen im Patentgesetz zu regeln, „so dass auf derselben rechtlichen Grundlage ein kleiner und ein großer Patentschutz aufgebaut sein würde; die kleinen Patente würden ohne Prüfung einzutragen sein“.²⁴² Mit dieser Forderung von Rechtsanwalt Paul Schmid hielt das Begriffspaar „großes und kleines Patent“ Einzug in die Diskussion um die Reform des Gebrauchsmustergesetzes.

Erst im weiteren Verlaufe wird das Gebrauchsmuster mehr und mehr zu einem rein technischen Schutzrecht geraten, unabhängig von dem Ausführungsbeispiel bzw. einer Raumform. Die Abkehr vom Schutz der „neuen Gestaltung, die einem Gebrauchszweck dient“ hin zur allgemeinen technischen Erfindung unabhängig von einer Formgestaltung wird insbesondere bei Industriedesign in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Schutzlücken führen:

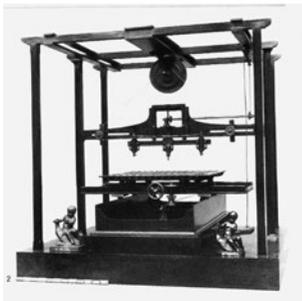
Schutz als angewandte Kunst scheitert in der Regel an den hohen Kriterien, und im Urheber- und Geschmacksmusterrecht hält das Schutzhindernis der „technischen Bedingtheit“ Einzug. Die Rechtsprechung verhält sich insgesamt zurückhaltend, sobald es um funktionale Gestaltungen geht. Sie kann die Skepsis gegenüber dem Gebrauchszweck nicht überwinden, was sich auch daran zeigt, dass sie die längst überholte Prävalenztheorie heranzieht, um Schutz zu versagen. Das Gebrauchsmusterrecht hat nur noch den technischen Erfindungsgedanken zum Inhalt, während die Formgestaltung mit ihrem „wirksameren oder erleichterten“ Gebrauchszweck auf der Strecke geblieben ist.

²⁴² Vgl. Albert Osterrieth, Reform des Gebrauchsmustergesetzes, GRUR 1905, S. 245, 248.

E. Blütezeit des Historismus und der Massenproduktion

Trotz der Bemühungen von Museen, Kunstgewerbevereinen und Fachzeitschriften nahm die Qualität der kunstindustriellen Erzeugnisse in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weiterhin erschreckend ab. Der Historismus stand in seiner Blütezeit. Man war nicht nur außerstande, eine eigene Formsprache zu entwickeln, man suchte sie erst gar nicht. Der gestalterische Kanon bestand aus Verzierungen, die den verschiedensten zurückliegenden Epochen entlehnt wurden, sei es aus der Gotik, der Renaissance, dem Barock oder Rokoko. Die Kunstgewerbeschulen jener Zeit waren noch Ornamentierschulen mit dem Ziel der Verzierung kunstgewerblicher Gegenstände. Hauptunterrichtsgegenstand war das Ornament, Hauptunterrichtsmethode das Zeichnen. Der Unterricht basierte auf dem Studium der historischen Stile und brachte „abzeichnende, Vorlagen kopierende und absolut unselbständige Musterzeichner hervor, die von vornherein als willige Handlanger für die Industrie von staatswegen gezüchtet wurden“²⁴³.

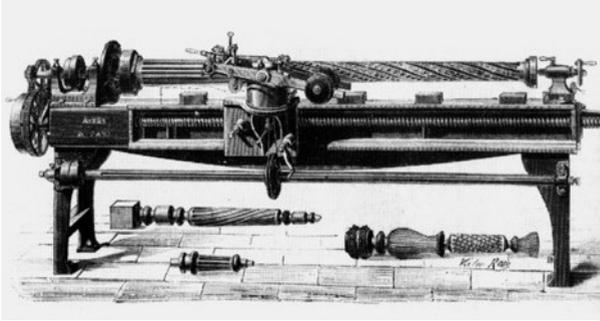
Die Tatsache, dass zwischenzeitlich erschwingliche und handliche Arbeitsmaschinen für alle Zweige gewerblicher Tätigkeit vorhanden waren, mit denen gedreht, gesägt, gehobelt, gefräst, gebohrt, geschnitzt, genäht, gestickt, gesteppt, Stoffe zugeschnitten, Knöpfe, Ösen, Haken, Käämme, Bürsten, Nadeln und Zündhölzer hergestellt werden konnte, verhalf der deutschen Industrie in Anbetracht des allgemeinen Kopierwesens verschiedener Stile nicht zum Aufschwung durch Qualitätsmerkmale. Allzu einladend waren Reliefkopiermaschinen, die Musterzeichnern und Herstellern von Vorlagenwerken die beliebige Vervielfältigung plastischer Ornamente und deren Variation in Größe und Proportion ermöglichten. Der Apparat tastete das Oberflächenrelief einfach ab und übertrug es in eine grafische Form. Resultate waren schnell, billig und ohne schöpferische Anstrengung zu erzielen.



Patent-Schnittmaschine,
vor 1850.

Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*,
2003, S. 224.

²⁴³ Joseph Lux, *Das neue Kunstgewerbe in Deutschland*, 1908, S. 189.



Drehbank für die
Fabrikation verzierter
Säulen- und
Stuhlbeine.

Aus: Peter W. Kallen,
*Unter dem Banner
der Sachlichkeit*,
1987, S. 92.

Friedrich Nietzsche bemerkte in seinen 1873 begonnenen „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ ein „chaotisches Durcheinander aller Stile“:

„Die Formen, Farben, Produkte und Kuriositäten aller Zeiten und aller Zonen häuft der Deutsche um sich auf und bringt dadurch jene moderne Jahrmarkts-Buntheit hervor, die seine Gelehrten nun wiederum als das ‚Moderne an sich‘ zu betrachten zu formulieren haben; er selbst bleibt ruhig in diesem Tumult aller Stile sitzen.“²⁴⁴

Der beliebige Austausch von historischem Zierrat auf Gebrauchsgütern war einerseits verlockend, weil damit dem Wunsch von Konsumenten nach ständig „neuen“, wechselnden Gestaltungen rasch und einfach nachgekommen werden konnte. Kritiker erkannten allerdings die Ambivalenz dieses Effektes und kritisierten die Kurzsichtigkeit einer solch bequemen Vorgehensweise:

„Wohl hat sich der Deutsche noch nicht zu einem Stile durchgearbeitet, aber er handhabt die Stile. Das ist künstlerisch ein Nachteil, vorübergehend und vom kommerziellen Standpunkt aus betrachtet ein Vorteil, denn: Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.“²⁴⁵

„Was national von Vorteil ist, kann sich für den einzelnen Unternehmer zum Nachteil wandeln. Durch den ständigen Musterwechsel bei instabiler Nachfrage, kann der Unternehmer nur qualitativ inferiore Güter produzieren, um die Amortisation der Produktionsanlagen zu garantieren. Die Inferiorität der Güter schränkte seine Wettbewerbsfähigkeit weiter ein, ein *circulus vitiosus*, der materielle Surrogatprodukte zur Folge hatte.“²⁴⁶

²⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, 1873, S. 7.

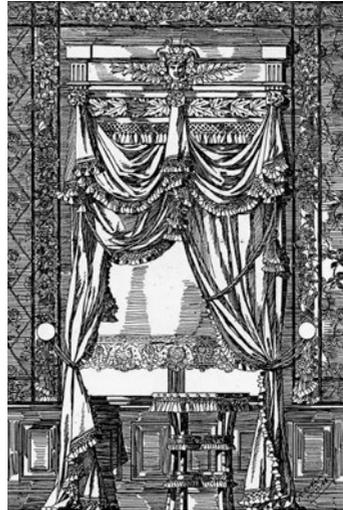
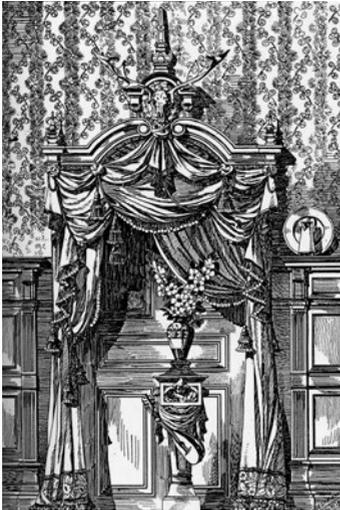
²⁴⁵ Vgl. von Pechmann, *Zum Erfolg der deutschen kunstgewerblichen Produktion auf dem Weltmarkt*, 1924, S. 150.

²⁴⁶ Vgl. Franz Reuleaux, *Briefe aus Philadelphia*, 1877, S. 12 ff.



Tisch-Aquarium mit
Springbrunnen, 1888.
Aus: Gert Selle, *Design-
Geschichte*, 1987, S. 69.

Dekorationen und
Draperien 1894.
Aus: Angelika Thiekötter/
Eckhard Siepmann,
*Packeis und Pressglas,
Von der Kunstgewerbe-
bewegung zum
Deutschen Werkbund*,
1987, S. 77.



Dekor und Verzierungen aus alten Epochen fanden ihre Ergänzung in Materialillusionen. Denn der Historismus war auch die Zeit von Surrogaten, vor allem im Kunstgewerbe. Es finden sich ganze Möbel aus Pappmaché und Guttapercha, gepresstem Leder oder billigem Weichholz mit Beizen auf Edelholz getrimmt. Mit bemaltem Schiefer konnte teurer Marmor imitiert werden, und mit bemaltem Gusseisen wurde Holz vorgetäuscht.²⁴⁷

²⁴⁷ Angelika Thiekötter/Eckhard Siepmann (Hrg.), *Packeis und Pressglas, Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, 1987, S. 119.



Tisch, um 1845, und
Stuhl mit Bildmotiv.
Aus: Noel Riley, *Kunst-
handwerk & Design*,
2003, S. 226 und 227.

Es gab hölzerne Möbel mit Surrogatintarsien, Perlmutter- und Bernsteinimitationen oder mit Edelholzeinlagen, die aus gebeizten Hölzern oder plastischen Massen mit Strukturierung bestehen.²⁴⁸ Bilderrahmen entstanden aus Gips oder Stuck, Holz vortäuschend. Glaswaren wurden gepresst und opak eingefärbt, um wie Porzellan auszusehen. Das mit Pressglas imitierte geschliffene Glas wurde in den Anfängen von zwei Arbeitern gefertigt: Einer goss die Glasschmelze in eine Eisenform, der andere betätigte einen Druckstempel, der das Glas in die Hohlform druckte. Ab 1864 setzte man Dampfkraft ein.

Als „Porzellan“ wurden sogar imprägnierte Pappsteller angeboten. Schmuck wurde aus Blech gepresst und mit synthetischen Steinen besetzt. Kleinplastiken entstanden aus Zinkguss und Zelluloid statt aus Holz und Elfenbein. Die Liste ließe sich noch lange fortsetzen.²⁴⁹

„Es ist die Ära des allgemeinen und prinzipiellen Materialschwinds. Getünchtes Blech maskiert sich als Marmor, Papiermaché als Rosenholz, Gips als schimmernder Alabaster, Glas als köstlicher Onyx. Die exotische Palme im Erker ist imprägniert oder aus Papier, das leckere Fruchtarrangement im Tafelaufsatz aus Wachs oder Seife. Die schwüle rosa Ampel über dem Bett ist ebenso Attrappe wie das trauliche Holz-scheit im Kamin, denn beide werden niemals benützt; hingegen ist man gern bereit, die Illusion des lustigen Herdfeuers durch rotes Staniol zu steigern. Auf der Servante stehen tiefe Kupferschüsseln, mit denen nie gekocht, und mächtige Zinnhumpen, aus denen nie getrunken wird; an der Wand hängen trotzige Schwerter, die nie gekreuzt, und stolze Jagdtrophäen, die nie erbeutet wurden. Dient aber ein Requisit einer be-

²⁴⁸ Angelika Thiekötter/Eckhard Siepmann (Hrg.), *Packeis und Pressglas, Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, 1987, S. 119.

²⁴⁹ Siehe ebenda, S. 119.

stimmten Funktion, so darf diese um keinen Preis in seiner Form zum Ausdruck kommen. Eine prächtige Gutenbergbibel entpuppt sich als Nähcassette, ein geschnitzter Wandschrank als Orchestrierung; das Buttermesser ist ein türkischer Dolch, der Aschenbecher ein preußischer Helm, der Schirmständer eine Ritterrüstung, das Thermometer eine Pistole. Das Barometer stellt eine Bassgeige dar, der Stiefelknecht einen Hirschkäfer, der Spucknapf eine Schildkröte, der Zigarrenabschneider den Eiffelturm. Der Bierkrug ist ein aufklappbarer Mönch, der bei jedem Zug guillotiniert wird, die Stehbar das lehrreiche Modell einer Schnellzugslokomotive, der Braten wird mittels eines gläsernen Dackels gewürzt, der Salz niest, und der Likör aus einem Miniaturfässchen gezapft, das ein niedlicher Terrakottaesel trägt. Pappendeckelgeweihe und ausgestopfte Flügel gemahnen an ein Forsthaus, herabhängende kleine Segelschiffe an eine Matrosenschänke, Stilleben von Jockeykappen, Sätteln und Reitgeräten an einen Stall.“²⁵⁰



Ritter auf Ofen und
Telefonapparate.
Aus: *Angelika Thiekötter/
Eckhard Siepmann,
Pappeis und Pressglas,
Von der Kunstgewerbe-
bewegung zum
Deutschen Werkbund,
1987, S. 110.*

Am Ende des 19. Jahrhunderts gab es kaum noch kunstgewerbliche Werkstätten, in denen nicht die menschliche Arbeitskraft durch Maschinenkraft ersetzt war, sei es mit Hilfe des Elektromotors, des Gasmotors oder der Dampfmaschine. Niemals vorher hatten fünf Jahrzehnte dem Kunstgewerbe eine solche Umwälzung gebracht. Die unausweichliche Folge stellte ein ungeheures Anschwellen der Produktion und

²⁵⁰ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 193, S. 358 f.

ein starkes Sinken der Preise dar. Eine solche gewaltige Steigerung der Produktion musste zwangsläufig zu einer künstlerischen Vereinfachung führen; die kunstgewerblichen Formen passten sich zunehmend der Maschinenarbeit an.²⁵¹

I. WELTAUSSTELLUNGEN 1883 BIS 1900

Auf der Weltausstellung 1893 in Chicago schnitt die kunstgewerbliche Produktion Deutschlands im Vergleich zu den früheren Veranstaltungen deutlich besser ab.²⁵² Lessing sollte Jahre später sogar in Berlin verkünden, Deutschland habe „damals zum ersten Male Macht und Glanz seiner Industrie vorgeführt und einen wichtigen Erfolg errungen“.²⁵³ Vor der Jahrhundertwende allerdings war er noch für seine wütenden Reden über den miserablen Zustand kunstgewerblicher inländischer Produktionen bekannt. Lessing wetterte gegen die Berliner Möbelausstellung 1893:

„Wir dürfen es uns nicht verhehlen, wir haben es hier mit einer moralischen Krankheit zu thun, für welche wir den einzelnen Tischler kaum noch verantwortlich machen können. Auf allen Gebieten des künstlerischen, vornehmlich des kunstgewerblichen Gebietes zeigt sich eine Überfütterung mit ornamentalen Motiven, welche an dem zur Verdauung unfähigen Körper des Handwerks die garstigsten Schwülste und Schwären hervorgerufen hat! Man sehe sich einmal ernstlich die Möbel dieser Ausstellung auf ihre Verwendbarkeit an. Überall, selbst in den meisten der für die Concurrenz des Magistrats gearbeiteten bescheidenen Wohnungseinrichtungen, überwuchern Zierformen auf Kosten der Nutzformen. Wie selbstverständlich klebt sich ein Giebel auf das Gesims jedes Schrankes und jedes Spiegels, und zwar nicht der harmlose glatte Giebel der alten Mahagonimöbel, sondern ein geknickter und gekröpfter Giebel mit vorspringenden Zacken, einen Einschnitt in der Mitte und in diesem wieder eine Kugel mit Spitzen, Vasen, Obelisksen und Auswüchsen nach rechts, links, vorne und hinten. Aber dieser Giebel bleibt nicht oben auf dem Schrank, er steigt auch hernieder auf den Schreibtisch, genau an die Stelle, wo man nöthigerweise etwas hinlegen müßte, er klettert über das Sofa in die Höhe, er schwingt sich auf die Gardinenstangen, er klebt sich selbst auf die Lehne der Stühle und macht es unmöglich, sie an der naturgemäßen Griffstelle anzufassen, er klemmt sich zwischen

251 Vgl. Lehnert, Mechanisierung und Vernetzung. Grundlagen des Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert, in: Angelika Thiekötter/Eckhard Siepmann, Packeis und Pressglas, Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, 1987, S. 29.

252 Vgl. Peter W. Kallen, Unter dem Banner der Sachlichkeit: Studien zum Verhältnis von Kunst und Industrie am Beginn des 20. Jahrhunderts, 1987, S. 45.

253 Gottfried Lessing, Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen. Vortrag abgedruckt in: Volkswirtschaftliche Zeitfragen, 1900, Heft 174, S. 27.

die Beine des Tisches zur Gefährdung der Röhre und Schienbeine. Diesen Giebel mag selbst das ärmste Mobiliar nicht entbehren. Dazu kommt dann noch selbst bei billigen Stücken eine complete Säulenstellung vor der Front mit Vasen, Kapitelen und Gesims, und zwar auch nicht einfache Säulen, sondern bekuppelte und verkröpfte mit Engelsköpfen auf dem Schaft und Kringeln auf dem Gesims, mit so viel Ecken und Zacken, daß Niemand mehr weiß, was Pfosten und bewegliche Thüre ist.“²⁵⁴

Die Weltausstellungen büßten trotz publikumswirksamer technischer Innovationen und Warenfülle mehr und mehr an Bedeutung für die industrielle Entwicklung ein. Industrielle, Ingenieure und Erfinder waren auf Weltausstellungen als Medium der Kommunikation und Informationsvermittlung nicht mehr angewiesen, denn Neue Medien übernahmen in steigendem Maße diese Aufgabe. Es gab Fachzeitschriften, Fachkongresse, Fachmessen und ein dezentralisiertes Ausstellungswesen.



Elektrizitätspalast der Pariser Weltausstellung.
Aus: Winfried Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, 1999, S. 148.

1900 war die große Zeit der Weltausstellungen endgültig vorbei. Die Pariser Weltausstellung wurde enttäuscht als „die Schlußfeier des neunzehnten Jahrhunderts und nicht die festliche Eröffnung des zwanzigsten“²⁵⁵ angesehen. Tatsächlich war es den Architekten nur gelungen, in der Formsprache vergangener Jahrhunderte zu schwelgen. Sie verbargen die tragenden Konstruktionen der Bauwerke hinter klassisch anmutenden Fassaden, die reichhaltig mit Aufbauten und Ornamenten aller Art verziert waren. Hermann Muthesius, einer der Wegbereiter des modernen Bauens in Deutschland, verspottete die Fülle von „Stuckaufbauten, Türmchen, Kuppelchen, Giebelchen, Verdachungen und Stauten“ als die „schreiendste Anhäufung von ausschreitenden Formen“; er sprach von „wüsten Orgien“ in Gips. Vom „geborgten

²⁵⁴ Ebenda, S. 4–6.

²⁵⁵ Deutsche Rundschau 1900, S. 195.

Maskenkleid“ und insgesamt von einer „bitteren Enttäuschung“. Über das Wasserschloss und den Elektrizitätspalast urteilte Muthesius: „Gehört mehr in das Gebiet des Zuckerbäckers als des Architekten.“²⁵⁶

II. AUSBLICK

1. Befreiung von Zierrat

Liechtenstein hatte bereits 1874 von einem „Schmerzensschrei nach einem Stil, welcher unserer Zeit auf den Leib geschrieben ist“, gesprochen. Die Grundlage, aus der die neue Formenwelt geschöpft werden sollte, sah er „im Gebiet jener Baukunst, welche wir die Maschinenbaukunst nennen und im Bereich der Dienstbarmachung der Naturkräfte und im Bereich der neuen Bearbeitungsweisen der Rohstoffe durch Maschinen und kleinere Apparate“.²⁵⁷ Liechtensteins Ausführungen lassen eine aufkommende neuartige Sensibilität für die funktionsästhetischen Reize der Technik und ein Interesse insbesondere an den Bewegungsmotiven und -gesetzen der Maschinen zum Ausdruck kommen, welches paradigmatisch für die ästhetischen Interessen um die Jahrhundertwende werden sollte:²⁵⁸

„[...] der Verlauf der Weltausstellungen hat uns die eigenthümliche Erscheinung gebracht, daß sich das Hauptinteresse der Besucher denjenigen Gruppen zugewendet hat, welche der eigentlichen modernen Industrie ferner stehen. Wenn wir uns fragen, wo in diesem weiten Gewirre von Gebäuden, in dieser unendlichen Anhäufung alles dessen, was wir zu leisten im Stande sind, wo hier der eigentliche Stolz und Ruhm unserer Zeit zu finden ist, wenn wir die schaffenden Lebenskräfte, die wirklichen Errungenschaften unserer Periode aufweisen wollen, so müssen wir in die Maschinenhalle gehen, wo eine Arbeit geleistet wird, von welcher frühere Perioden keine Ahnung hatten, wo die Kräfte der Natur in einer Weise dem Willen des Menschen unterworfen sind, daß neben der Wirklichkeit des Erreichten die phantastischen Märchenerfindungen der Alten als Spielereien einer kleinen zaghaften Vorstellungsort erscheinen. Hier ist Alles neu, Alles bedeutsam und wichtig!“²⁵⁹

²⁵⁶ Zitiert nach Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, 1999, S. 144.

²⁵⁷ Zitiert von: Angelika Thiekötter/Eckehard Siepmann, Packeis und Pressglas, Von der Kunstgewerbe-Bewegung zum Deutschen Werkbund, 1987, S. 244.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Liechtenstein, Ueber eine neue Epoche der Verzierungskunst, in: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins München, 1874, Heft 5/6, S. 10.

Anlässlich der Weltausstellung in Chicago 1893 kam dann erstmals die konstruktive Schönheit unverzierter Formen zur Sprache. Denn seit den 1880er Jahren machte sich eine Rebellion gegen den Historismus durch die Arts & Crafts-Bewegung breit, die den internationalen Jugendstil auslösen sollte.²⁶⁰ Aus dem amtlichen Bericht über die Weltausstellung, erstattet von Julius Lessing, dem Berliner Reichskommissar, geht hervor, dass Amerika mit Exponaten vertreten war, die nicht vom Dekor bestimmt waren, sondern sich nach Zweckmäßigkeit ausrichteten.²⁶¹ Es ist von Produkten die Rede, „bei welchen angehefteter Schmuck völlig verbannt und die Schönheit lediglich in der konstruktiv überzeugenden Linie gesucht und gefunden wird“, und „den höchsten Grad zweckentsprechender Einfachheit und hierdurch eine eigenartige Schönheit“ haben, „die ohne irgend welche Hülfe ornamentaler Zusätze das Auge im besten Sinne befriedigt“.²⁶² Lessing resümiert:

„Dies ist das Gebiet auf welchem wir Neues und Wichtiges zu lernen haben. In dieser eigenartigen Richtung wird das amerikanische Gewerbe vornehmlich durch die Massenherstellung unterstützt. Hier ist der Unterschied zwischen amerikanischer und europäischer Waare am stärksten ausgeprägt. Während unsere Fabriken nach Möglichkeit die ererbten, aus künstlerischer Handarbeit entstandenen Formen auch in der Maschinenwaare wiedergeben und ein reiches Ornamentenwerk, welches nur für Luxusgeräthe seine Berechtigung hat, in billigem Surrogat auf schlechtes Material übertragen, gestaltet die amerikanische Fabrik die Formen des Geräthes der Art, daß sie sich so leicht, so praktisch und so haltbar als möglich mit der Maschine herstellen lassen, bringt entweder gar kein Ornament, oder doch der nur solches an, das sich ohne Schwierigkeit den gegebenen Formen anpaßt.“²⁶³

Es wurde gleichzeitig aber in dem Bericht befürchtet, dass „das Konstruieren des Geräthes aus der Zweckbestimmung heraus allerdings in manchen Fällen das Aufgeben der Kunstformen“ bedeutet.²⁶⁴ Auch folgende Worte zeigen, dass mit dekorlosen Gebrauchserzeugnissen damals unsicheres Neuland betreten wurde:

„Das Merkwürdigste für das europäische Auge ist dabei, daß diese Mannigfaltigkeit nicht hergestellt wird durch ein Heranziehen verschiedenartiger historischer Formen, sondern daß sie lediglich aus der Konstruktion heraus entwickelt ist.“²⁶⁵

260 Siehe S. 106 ff.

261 Julius Lessing, Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Chicago, 1893, Band 2, S. 766.

262 Ebenda, S. 770.

263 Ebenda, S. 776–777.

264 Ebenda, S. 766, 769.

265 Ebenda, S. 775.

2. Internationale Urheberrechtsabkommen

Im auslaufenden 19. Jahrhundert wurde von vielen Staaten ein internationaler Schutz von Urheberrechten gefordert. In Deutschland gab es im Jahr 1882 lediglich Literaturkonventionen mit Belgien, Großbritannien, Frankreich, Italien und der Schweiz sowie einzelnen Bundesstaaten. Es existierten insgesamt 36 Einzelverträge, die allein wegen ihrer Vielzahl eine große Sachkenntnis der Gerichte voraussetzten und die Gefahr abweichender Auslegungen beinhalteten.

Eine entscheidende Änderung setzte erst mit der Berner Übereinkunft vom 9. September 1886 ein. Insgesamt 10 Staaten schlossen sich zusammen und legten den Grundstein für einen weltweiten Urheberrechtsschutz von Werken der Literatur und Kunst. Wesentlicher Bestandteil des Fremdenrechts waren die so genannten Mindestrechte, die jeder Verbandstaat durch seine Gesetzgebung gewähren musste; darüber hinausgehende Rechte standen ihnen frei. Im Laufe der Konferenzen wurden die Mindestrechte weiter ausgedehnt und führten mit dem Grundsatz der Inländerbehandlung zu einem akzeptablen internationalen Urheberrechtsschutz.

TEIL II

Beginn der Moderne

„Ob der schöpferische Geist sich mit der elementaren Wucht eines Gewitters entlädt, oder als schwacher Funken in der Asche glimmt, ist einerlei. Solange noch eine Spur des prometheischen Feuers zu Tage tritt, solange haben Sie auch im Sinne des Gesetzes eine künstlerische Betätigung vor sich, deren Erzeugnisse schutzfähig sind.“

Albert Osterrieth

zum Schutz der Kleinen Münze bei angewandter Kunst, in:

Albert Osterrieth, Kunst und Recht, 1909, S. 24

„Die Grenze, welche im 17. und 18. Jahrhundert die hohe Kunst von der angewandten Kunst scharf trennte, verblasste und verschwand. Man erkannte, daß ein künstlerischer Entwurf für ein Tapetenmuster an künstlerischem Gehalte und künstlerischer Bedeutung ebenso hoch stehen könnte, wie ein Ölbild, wie eine Plastik, kurz, wie ein Werk der bildenden Künste. [...] Mit der Anerkennung der künstlerischen Wesensgleichheit zwischen den Werken der hohen und der angewandten Kunst mußte logischer Weise das Recht auf gleichen Schutz entstehen. Der Gesetzgeber sprach ihn 1907 aus. Er zählte in seinem Gesetze die Erzeugnisse des Kunstgewerbes zu den Werken der bildenden Künste und sicherte ihnen damit zum Segen der deutschen Industrie neben dem so oft versagenden Geschmacksmuster den wesentlich flüssigeren Kunstschutz.“

Albert Hempel

zur Gleichstellung von angewandter und bildender Kunst, in:

Albert Hempel, Der Muster- und Kunstschutz für Kunstgewerbe und Industrie, 1921, S. 22.

A. Jugendstil

Die erhoffte künstlerische Wende setzte im auslaufenden 19. Jahrhundert mit dem Jugendstil ein, beginnend bei den kunsthandwerklichen Einzelerzeugnissen. Industrielles Interesse an einer Formerneuerung kam erst auf, nachdem sich die kunsthandwerkliche Avantgarde im Elitekonsum durchgesetzt hatte und die modernen Formen verkäuflich wurden, d. h. um die Jahrhundertwende und später.¹

Kennzeichnend für die Reformbewegung waren eine Abkehr von der Reproduktion historischer Ornamente und ein Übergang zum Studium von Pflanzenformen bzw. stilisierten Naturformen. Der in Deutschland bezeichnete „Jugendstil“² hieß in Frankreich „Art Nouveau“ und in England „Modern Style“. Getragen wurde sie von Künstlern, die sich in den verschiedensten Gebieten betätigten. Viele hatten als Maler oder Bildhauer begonnen und betätigten sich dann im Kunsthandwerk und in der Architektur. Der Wechsel geschah zum Teil abrupt. So ließ beispielsweise Otto Eckmann einen großen Bildzyklus unbeendet und versteigerte im Jahr 1894 all seine Werke. Er sah in der Malerei keinen Sinn mehr und widmete sich von nun an der Formgestaltung, zunächst vor allem von Buchschmuck und Schrift, Tapisserien und Tapeten. Auch Peter Behrens gab die Flächenkunst auf und ging zur Produktgestaltung und Architektur über.

I. VORLÄUFERBEWEGUNGEN

Als Auslöser der sprunghaften Entwicklung des Jugendstils gilt William Morris, geistiger Vater der britischen Arts & Crafts-Bewegung und seinerseits beeinflusst durch den Kunsthistoriker und Sozialphilosophen Johan Ruskin. Die Arts & Crafts-Bewegung setzte sich seit den 60er bis 80er Jahren des 19. Jahrhunderts gegen die industrielle Massenproduktion und die Verdrängung der handwerklichen und kunsthandwerklichen Produktionsweise zur Wehr. Sie forderte eine Rückkehr zu handwerklicher Qualität, Materialgerechtigkeit und schlichtem Formenvokabular.³ Morris hatte nach dem Vorbild der mittelalterlichen Bauhütten die Firma Morris, Marshall und Faulkner & Co. gegründet, welche ab 1861 gediegene und relativ teure hand-

¹ Gert Selle, Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, 1987, S. 83.

² Der Begriff kam erst um die Jahrhundertwende auf. Er bezog sich zuerst auf Stil und Aufmachung der von Georg Hirth begründeten, seit 1896 erscheinenden „Jugend“ – „Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Lesen“, zu der zahlreiche namhafte Künstler und Schriftsteller Beiträge liefern. Das Magazin galt als bedeutendes Forum und Ausdrucksmittel der modernen Formschöpfungen.

³ Beat Schneider, Design. Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, 2005, S. 30.

werklich gefertigte Möbel, mit Pflanzenfarben bedruckte Stoffe, handgewebte Teppiche, bemalte Kacheln und Glasfenster herstellte. Der Stilverwirrung des Historismus setzte man klare Formen und Materialien sowie Ornamente aus der Natur entgegen. Für Morris & Co. lag die Antwort auf die industrielle Revolution in einer Kunstgewerbe-reform, welche sich auf das Mittelalter zurück besann, wo Handwerk und Kunst, Nützlichkeit und Schönheit noch eine Einheit gebildet hatten.⁴ Selbst einfache Gegenstände für den bürgerlichen Haushalt wurden von Anhängern der Arts & Crafts-Bewegung künstlerischer Bearbeitung unterzogen.



Armstuhl, 1858.
Aus: Beat Schneider,
Design. Eine Einführung.
Entwurf im sozialen,
kulturellen und wirt-
schaftlichen Kontext,
2005, S. 30.

Kabinett, 1891.
Aus: Noel Riley, *Kunst-
handwerk & Design,*
2003, S. 280.

II. STRÖMUNGEN

Der Jugendstil negierte im Gegensatz zu Arts & Crafts nicht die dekorative Ausrichtung des Historismus. Anstelle der üppigen Dekorationen aus historischen Epochen benutzte die Bewegung einfachere und konstruktionsgerechtere Ornamente, die sich nach dem Vorbild der Natur richteten.⁵ Dabei sollte das Ornament nicht beliebig aufgesetzt werden, wie es im Historismus der Fall war. Vielmehr diente das Ornament als verbindendes Glied für das Zusammenspiel von Kunst und Handwerk.

Zudem grenzte sich der Jugendstil von Arts & Crafts dadurch ab, dass er sich eine moderne, für maschinelle Massenproduktion geeignete Formensprache zum Ziel setzte.⁶ Van de Velde, zentrale Figur des internationalen Jugendstil, forderte die Aufgabe der Trennung zwischen hoher bildender Kunst und niedrigerer Industriekunst und sah im Ingenieur den Künstler der Zukunft und gleichzeitig den Künstler als bedeutende Person im industriellen Herstellungsprozess:

⁴ Vgl. ebenda.

⁵ Vgl. ebenda, S. 32.

⁶ Vgl. Noel Riley, *Kunsth Handwerk & Design*, 2003, S. 298.

„Wir können in der Kunst keine Scheidung zulassen, die darauf ausgeht, einseitig einer ihrer vielen Erscheinungsarten und Ausdrucksmöglichkeiten einen höheren Rang vor den übrigen zuzuweisen; eine Scheidung der bildenden Kunst in eine hohe Kunst und eine zweitklassige niedere ist durchaus willkürlich und wurde völlig unberechtigt und parteiisch von den schönen Künsten aufgestellt, die vor ihrem Untergang diese Ausflucht brauchen, um ihr Dasein zu verlängern.“⁷

Der deutsche Jugendstil wird in zwei Strömungen unterteilt: In den expressiven, für den organische Linien charakteristisch sind, und in den rationalen, womit die Einfachheit der Konstruktion gemeint ist.⁸

1. Expressiver Jugendstil

Typische abstrahierte Naturformen des expressiven Jugendstils sind etwa bei der Vitrine von Bernhard Pankok aus dem Jahre 1899 zu finden, mit ihren insektenartigen Beingestaltungen, oder bei dem Stuhl von August Endell, dessen Holz an Verknöcherungen denken lässt.⁹



Vitrine und Stuhl, um 1900.
Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 308.



Die Formensprache der organischen Richtung war geprägt durch:

„[...] schlängelnde Linien gleichsam in serpentintänzerischer Bewegung, verschlungene Bänder, Formen züngelnder Flammen, Wellenlinien, konzentrische Linienformationen wie von Holzmaserung oder wie zur Markierung von Höhenschichtlinien; Formierungen wie Äder und Geäst, wie Wellen in Kornfeldern oder wogenden Grä-

⁷ Zitiert nach Fuchs/Burkhardt, *Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre Deutsches Design*, 1988, S. 31.

⁸ Vgl. Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 308.

⁹ Ebenda.

sern im Wind, wie ziehende Rauchschwaden und Ölschlieren auf Wasser, wie Liniensträhnen geschmeidiger Tangmassen, parallelströmende Kammzugspuren, flutende, wehende Haare; bevorzugt werden Pflanzen, die mit ihren Formen der Stiltendenz entsprechen: Lianen, Philodendron mit den geschlitzten fingernden Blättern und Linienzügen oder Luftwurzeln, Orchideen, Lilien, Cyklamen, Chrysanthemen [...].“¹⁰



Blumenvase und Obstständer.

Aus: Noel Riley, *Kunsthandwerk & Design*, 2003, S. 324.

Vorlegebestecke, um 1900.

Aus: Siegfried Wichmann, *Jugendstil*, 1977, S. 59. Foto: S. R. Gnamm, München.

2. Rationaler Jugendstil

Innerhalb der Reformbewegungen gab es eine Gruppe, welche die einfache Linie bevorzugte. Sie unterwarf Gebrauchsgegenstände besonders stark funktionellen Aspekten und gestaltete die Oberfläche der Gegenstände schlicht und glatt. Diesen strengen oder rationalen Jugendstil begründete Charles Rennie Mackintosh, der mit seinem Beitrag zur 8. Wiener Sezessionsausstellung 1900 die Wiener Künstler mit den logischen strukturellen Grundlagen und der linearen Geometrie der Möbel aus der Glasgower Schule bekannt machte und dazu beitrug, dass auch bei den Möbeln Josef Hoffmanns, den Wiener Werkstätten und bei Vertretern der Darmstädter Künstlerkolonie ein strengerer Stil bemerkbar wurde.¹¹

Der Architekt Mackintosh gab seinen Möbeln eine klare Gliederung, die sichtbaren funktionalen Auflagepunkte, etwa einer Tischplatte, wurden betont herausgearbeitet. Die tragenden Tischbeine in Form leicht konischer Rundhölzer fanden Unter-

¹⁰ Fuchs/Burkhardt, *Produkt, Form, Geschichte*. 150 Jahre Deutsches Design, 1988, S. 30.

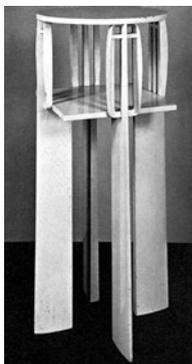
¹¹ Beat Schneider, *Design, Eine Einführung*. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, 2005, S. 33.

stützung in den vertikalen Verstrebungen, die den Rahmen und die Zwischenplatte verbanden.¹²



Tisch von Charles Rennie Mackintosh, um 1900.
Aus: Siegfried Wichmann, *Jugendstil*, 1977, S. 69.
Foto: C. Hansemann, München.

Auffällig bei den Mackintosh-Möbeln war insgesamt die Harmonie der Abmessungen tragender Teile.¹³ Die Färbung bewegte sich zwischen den Extremen Schwarz und Weiß. Mehrere Möbel von Mackintosh werden fast ein Jahrhundert später zu den urheberrechtlich geschützten Design-Klassikern gehören.¹⁴



Stuhl von Charles Rennie Mackintosh, um 1900.
Aus: Siegfried Wichmann, *Jugendstil*, 1977, S. 69.
Foto: C. Hansemann, München.

Die von den Vertretern des „strengen Jugendstils“ geschaffenen Gegenstände gelten heute als Vorläufer einer neuen Ästhetik industrieller Produktgestaltung. Diese Minderheit wird kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert dabei helfen, den Jugendstil zu überwinden.¹⁵

¹² Vgl. Siegfried Wichmann, *Jugendstil*, 1977, S. 68–69.

¹³ Ebenda.

¹⁴ OLG Frankfurt/Main GRUR 1994, S. 49 ff.

¹⁵ Vgl. Beat Schneider, *Design, Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*, 2005, S. 33.

III. FUNKTIONALITÄT

Da viele Künstler des Jugendstils gleichzeitig als Architekten und Entwerfer von Gebrauchsprodukten tätig waren, machten sie den Aspekt der Funktionalität als Gestaltungsmerkmal bewusst nach außen kenntlich. Richard Riemerschmid etwa betonte bei seinen Möbeln die statischen Ansatzpunkte im Zargenbereich und bei den Stollen- und Rahmenauflagen, wobei die Sichtbarmachung einerseits durch Verstrebung, andererseits durch Verstärkung der Ansatzhölzer erfolgte.¹⁶ Der 1898 entstandene Spiegeltisch zeigte formal und technisch gelungene Verstrebungen, die zur Arretierung des Kristallspiegels unvermeidlich waren. Der tischartige Aufbau und die plane Spiegelfläche wurden in Vor- und Zurückläufen harmonisch miteinander verbunden.



Stuhl von Henry van de Velde, um 1895.
Aus: Siegfried Wichmann,
Jugendstil, 1977, S. 74.
Foto: S. R. Gnamm,
München.

Spiegeltisch von
Richard Riemerschmid,
1898.
Aus: Siegfried Wichmann,
Jugendstil, 1977, S. 74.
Foto: S. R. Gnamm,
München.

Der Zweck des hier abgebildeten Stuhls von Henry van de Velde beeinflusste die formale Lösung: In ihrer gespannten Biegung nahmen Beine und Zargen den Schwung der fächerförmigen Rundung der Lehne auf, welche durch die Füllungsstäbe elastisch und filigran wirkt. Nach oben verbreiterte sich die Lehne, um als Kleiderbügel zu dienen bzw. dem Rücken beim Sitzen eine bessere Stütze zu bieten.¹⁷

Funktional gestaltete Produkte kamen im Jugendstil allerdings noch nicht ohne Ornament aus. „Funktional“ war zunächst noch gleichgesetzt mit „organisch“ bzw. aus Naturformen stammend. Bei der abgebildeten Tischlampe beispielsweise wurde der Lampenfuß wie ein aus einem Keimblatt hervorstehender biegsamer Pflanzenstengel gebildet, der Lampenschirm deutet eine Blütenglocke an.

¹⁶ Siegfried Wichmann, *Jugendstil*, 1977, S. 73–74.

¹⁷ Ebenda, S. 79.



Tischlampe von
Richard Riemerschmid,
1899/1900.
Aus: Winfrid Nerdinger (Hrg.),
Richard Riemerschmid,
Vom Jugendstil zum
Werkbund, 1982, S. 286.

Andere Lampen bestanden aus gebogenen Ranken, an deren Enden die fruchtförmigen „Birnen“ von Kelchblättern gefasst waren.¹⁸



Wandlampe von
Richard Riemerschmid, 1900.
Aus: Winfrid Nerdinger (Hrg.),
Richard Riemerschmid,
Vom Jugendstil zum
Werkbund, 1982, S. 287.

Vor diesem Hintergrund erweist sich der als Forderung nach einer Form ohne Zierrat viel zitierte Satz „form follows function“ als grundlegend missverstanden. Er geht zurück auf den Architekten und Soziologen Louis H. Sullivan, der damals den „richtigen Weg zu einer natürlichen und befriedigenden Kunst“ in der Beachtung jenes umfassenden Naturgesetzes sah, das er bei jeder Gelegenheit zu demonstrieren und einzuhämmern suchte:¹⁹

¹⁸ Fuchs/Burkhardt, Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre Deutsches Design, 1988, S. 37.

¹⁹ Ebenda, 1988, S. 31.

„Es ist das Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, daß das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, daß die Form immer der Funktion folgt. [...] Ob es der gravitatische Adler in seinem Flug oder die geöffnete Apfel-Blüte, das sich abplagende Arbeitspferd, der anmutige Schwan, die sich abzweigende Eiche, der sich schlängelnde Strom an seiner Quelle, die treibenden Wolken, die überall scheinende Sonne, die Form folgt immer der Funktion, und das ist das Gesetz.“²⁰

²⁰ Zitiert nach Fuchs/Burkhardt, Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre Deutsches Design, 1988, S. 31.

B. Übergang zur Form ohne Ornament

Das Thema „Sachlichkeit“ kam in der Diskussion um neue Formen erst nach der Wende des 20. Jahrhunderts auf. Erst 1924 trug eine Ausstellung den Titel „Form ohne Ornament“. Der Übergang zum ornamentfreien Produkt vollzog sich nur schrittweise, in der Anfangsphase war noch eine Sympathie für Formen des Klassizismus und des Biedermeier zu erkennen. Mackintosh schuf um 1901 einen Stuhl mit Sprossenlehne für die Willow Tearooms in Glasgow, bei dem das vertikale und horizontale Prinzip dominierte, welches in den harmonischen Abmessungen und den eingehaltenen Winkeln zum Ausdruck kommt. Abstrakte Ansätze des Jugendstils führten hier zu einer konstruktiven Idee, einer beachtlichen, streng formalen Macht, die in direktem Gegensatz zum Floralismus stand.²¹



„Willow I“ von Charles Rennie Mackintosh, um 1901.
Aus: www.willowtearooms.co.uk

Um 1902 kehrten sich die ersten Entwerfer deutlich vom Jugendstil ab. Zu ihnen gehörte Peter Behrens, der in den nächsten Jahren eine „sachliche“ Werkform entwickelte und im Konstruktiven elementare Grundformen benutzte.



Wasserkessel von Peter Behrens, 1909.
Aus: www.architonic.com

²¹ Siegfried Wichmann, Jugendstil, 1977, S. 81.

Dem Zeitgeist entsprechend herrschte in den Kunstgewerbeschulen seit 1900 eine tektonische Phase,²² d. h. im Mittelpunkt stand das Bilden der Form und nicht mehr die Dekoration, der Zierrat.²³ Erstmals erkannte man die Notwendigkeit, dass die Kunstgewerbeschüler besondere Kenntnisse im Umgang mit verschiedenen Materialien, die es zu bearbeiten galt, erwerben sollten. Es wurden daher Fachklassen für Innendekoration, Wandmalerei, Bildhauerei, Metallformung, Gold- und Silberarbeiten, Holz- und Elfenbeinschnitzerei, graphische Kunst, Buchkunst, Flachmusterentwurf, Glasmalerei, Emailkunst und Gartenkunst eingerichtet.²⁴ In einem Erlass des Handelsministeriums zur Einrichtung von Lehrwerkstätten aus Dezember 1904, der auf Initiative von Hermann Muthesius zurückging, hieß es:

„Der Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewußtsein zu bringen und ihn dazu erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmäßiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird ferner im Schüler die auf Abwege führende Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äußerlich gefälliger Zeichnungen ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen. Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte neue wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äußerlich übermittelte Formen auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungsmöglichkeiten des Materials gründen. Die Angliederung von Werkstattunterricht wird endlich dazu beitragen, die bisher öfter gerügte einseitige Ausbildung von Kunstgewerbezeichnern, welche das Material nicht kennen und der handwerksmäßigen Tätigkeit entfremdet sind, einzuschränken und auf diesem Wege auch auf Förderung des Handwerks hinwirken.“²⁵

Muthesius war Architekt und berichtete zu jener Zeit als Attaché der Deutschen Botschaft in London laufend über Fortschritte in der englischen Baukunst, im Handwerk und in der industriellen Gestaltung. Nach Deutschland im Jahr 1904 zurückgekehrt nutzte er seinen politischen Einfluss für die Berufung verschiedener Fachkräfte an entscheidende Institutionen der Kultur: Peter Behrens holte er an die Düsseldorfer Kunstakademie, Hans Poelzig an die Akademie in Breslau und Bruno Paul an die Berliner Akademie für angewandte Kunst.²⁶

²² Gisela Moeller in: Ekkehard Mai, *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich*, 1982, S. 120.

²³ Zu früheren Zeiten siehe S. 39 ff.

²⁴ Gisela Moeller in: Ekkehard Mai, *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich*, 1982, S. 121.

²⁵ Ministerialblatt der Handels- und Gewerbe-Verwaltung, 1904, S. 494.

²⁶ Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, 1998, S. 19.

Im Jahr 1907 hielt Muthesius an der Handelshochschule in Berlin einen Vortrag, der Stand und Entwicklungsmöglichkeiten des deutschen Kunstgewerbes zum Gegenstand hatte und auf den Zusammenhang zwischen künstlerischem Niveau und wirtschaftlichen Chancen einging. Muthesius erzählte von seinen Erfahrungen, die er zwischen 1896 und 1903 in Großbritannien gemacht hatte, einem Land, das schon längere Zeit eigene künstlerische Werte in der Produktion schuf. Muthesius' scharfe Kritik an dem internationalen Rückstand der deutschen Kunstindustrie blieb nicht ohne Folgen.

I. GRÜNDUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES

Im Oktober 1907 gründeten zwölf Künstler und zwölf Firmen in München den Deutschen Werkbund. Den Kreis der Künstler, Kunsthandwerker und Architekten bildeten: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hofmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Josef Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schulze-Naumburg und Fritz Schumacher. Laut Satzung bezweckte der Verein die „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk“, und die Denkschrift erläuterte wie folgt: „Der Bund sucht seine Mitarbeiter in erster Linie auf jenem Gebiete, wo sich die gewerbliche Arbeit der Veredelung durch künstlerische Formgedanken zugänglich erweist“.²⁷

Die Initiative protestierte gegen eine (Kunst-) Industrie, die ihre Produkte von anonymen Mustermachern mit historisierenden und dann auch mit Jugendstilranken schmücken ließ.²⁸ Mit zunehmender Industrialisierung wurde auch der Unmut über eine wachsende Entfremdung des Produkts vom Schaffenden immer lauter. Während die von Ruskin und Morris ins Leben gerufene Arts & Crafts-Bewegung sich radikal gegen die Maschine und die industrielle Arbeitsteilung richtete, war Muthesius der Überzeugung, die Entfremdung müsste innerhalb der industriellen Entwicklung selbst überwunden werden. „Deutsche Wertarbeit“ sollte nicht nur die Wirtschaft stärken, sondern gleichzeitig auch die deutsche Kultur weiterentwickeln.

Zum ersten Vorsitzenden des Werkbundes wurde Theodor Fischer gewählt. Weitere prominente Mitglieder wurden Walter Gropius, Hermann Muthesius, Hans Poelzig und Henry van de Velde. Auf van de Veldes Betreiben hin wurde 1907 die Kunstgewerbeschule zu Weimar²⁹ errichtet. Sie hatte den Zweck, die handwerkliche Tätigkeit „künstlerisch zu beleben und zu stärken, damit die Handwerker in den Stand

²⁷ Wend Fischer, Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund, 1975, S. 50.

²⁸ Hans Eckstein, Formgebung des Nützlichen. Marginalien zur Geschichte und Theorie des Design, 1985, S. 90.

²⁹ Aus der später das Bauhaus hervorging, siehe S. 144 ff.

gesetzt werden, durch individuelle Tätigkeit den Kampf gegenüber der auf dem Maschinenbetrieb beruhenden Massenfabrikation aufzunehmen und durchzuführen“.³⁰

Die vom Werkbund geplante Zusammenarbeit mit der Industrie erwies sich jedoch in den Folgejahren als problematisch. Denn bei dieser bestand kaum Neigung, den Ruf einer Firma mit dem eines Künstlers zu teilen.³¹ Als Muthesius im Jahr 1914 forderte, die durch die bisherige Werkbundarbeit gewonnenen unterschiedlichen Formen für Gebrauchsgegenstände zu allgemeingültigen Typen zu entwickeln, die einfacher industriell zu produzieren sei, spaltete sich der Verband in zwei Lager und geriet in eine schwere innere Krise. Die Mehrheit stimmte in der „Typisierungsfrage“ Muthesius bei,³² vor allem erhoffte man sich hohe Exporte. Die Riege um van de Velde, darunter auch Poelzig und Gropius, lehnte Bündnisse mit der Industrie ab und sah ihren Schwerpunkt in der Handwerkstradition und im Individualismus. Um ein Auseinanderbrechen des Werkbundes zu verhindern, zog Muthesius seine Thesen zurück, und der erste Weltkrieg verhinderte eine frühzeitige Klärung der grundlegenden Richtungsfrage.³³

Nach Kriegsbeginn ging der Werkbund dazu über, seine Ideale nicht nur mit Hilfe von Appellen und durch Abkommen mit Handwerk und Industrie durchzusetzen, sondern sich auch auf politischer Ebene als Lobby zu betätigen. Zu diesem Zweck wurde der politische Journalist Ernst Jäck Geschäftsführer des Werkbundes. Jäck hatte kein Interesse an künstlerischen Angelegenheiten, auf Grund seiner journalistischen Tätigkeit allerdings Beziehungen zum Auswärtigen Amt und anderen wichtigen Stellen der Reichsbürokratie, die der Werkbund für seine Ziele nutzen wollte.³⁴ Hinzu trat auch der Werkbundpublizist Theodor Heuss. Die vorwiegende Aufgabe sah der Werkbund nun darin, die Beziehungen zu den neuen Machthabern auf den Weg zu bringen.³⁵

Die innere Debatte des Werkbundes blieb weiter ungelöst, und je nach Vorsitz veränderte sich seine ideologische Ausrichtung. Auf der Tagung im September 1919 wurde Poelzig neuer Vorsitzender. Er verkündete, der Werkbund müsse sich wieder auf den Boden des Idealismus und nicht auf den des Kompromisses stellen, er müsse sich

30 Karl-Heinrich Kaufhold, Fragen der Gewerbepolitik und der Gewerbeförderung, in Ekkehard Mai: Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich, 1982, S. 105.

31 Kurt Junghans, Der Deutsche Werkbund, 1982, S. 43.

32 Und lieferte in den 1930er Jahren den Nationalsozialisten ideologische Anknüpfungspunkte für „Kooperationen“, siehe S. 189 ff.

33 Gisbert Laube, Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933, 1997, S. 27.

34 Ebenda, S. 20.

35 Joan Campbell, Der Deutsche Werkbund 1907–1934, 1998, S. 144.

darauf besinnen, dass ihn eine geistige und nicht eine wirtschaftliche Bewegung ins Leben gerufen habe. Damit hatte das Lager um van de Velde und Gropius einen inneren Sieg errungen. Aufgrund der Absage einer Verbindung von Kunst und Industrie bei der Massenproduktion war der Werkbund nun allerdings auf die – vor allem finanzielle – Förderung des künstlerischen Handwerks durch das Reich angewiesen. Dem Werkbund gelang es in der Folgezeit, das Werkbundmitglied Edwin Redslob, damaliger Direktor der Württembergischen Kunstsammlungen und Gegner der Thesen von Muthesius, im Reichsministerium des Inneren als Anwärter für das neu zu schaffende Amt eines Reichskunstwartes einzuschleusen. Im Januar 1920 erhielt Redslob den staatlichen Auftrag, die Reichsressorts „in allen Fragen der Gesetzgebung und Verwaltung, bei denen eine künstlerische Auffassung in Betracht kommt, zu beraten.“³⁶ Dass der Werkbund mit Redslob eine Schnittstelle zwischen Politik und Werkbundarbeit anstrebte, war deutlich in einem Protokoll von September 1920 fixiert:

„Reichskunstwart Redslob unterstreicht die sachliche Identität der Werkbundbestrebungen und seiner Aufgabe. Bei seiner Stellung ruht jetzt ein Teil der Exekutive dessen, was im Werkbund gedacht und propagiert wurde. Diese Parallelgehen soll aber vor der Öffentlichkeit nicht betont werden, damit keine Gegenbestrebungen entstehen.“³⁷

Geschäftsführer des soeben errichteten Amtes „Reichskunstwart“ wurde der Architekt und Werkbundangehörige Otto Baur. Die neue Einrichtung bestand damit gleich aus zwei Mitgliedern des Werkbundes:

„Baur wird ‚Verbindungsoffizier‘ zwischen Reichskunstwart und Geschäftsstelle bleiben und erhält dafür im Werkbund eine Vertretung. Redslob wird in ähnlicher Weise zu anderen Organisationen seine ‚Delegation‘ zu erreichen suchen. Es wird beschlossen, Redslob zur Ausschusssitzung mit heranzuziehen.“³⁸

Im weiteren Verlauf brach der alte Streit um die Richtungsfrage im Werkbund wieder aus, was mit dem Rücktritt von Poelzig aus dem Vorsitz endete. An seine Stelle trat Richard Riemerschmidt. Man konzentrierte sich nun auf die Suche nach Bündnissen mit der Industrie. Redslob hingegen mahnte zur Erhaltung künstlerisch wertvoller Handwerksarbeiten und beklagte, dass „die Industrie die Vorarbeit des Handwerks benutze, um zu einfachen Normen zu kommen, sie entfalte eine typisierende Tendenz“.³⁹

³⁶ Gisbert Laube, *Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933*, 1997, S. 34.

³⁷ Ebenda, S. 63, Fßn. 238.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda, S. 65, Fßn. 247.

II. GESETZ BETREFFEND DAS URHEBERRECHT AN WERKEN DER BILDENDEN KÜNSTE UND DER PHOTOGRAPHIE VOM 9. JANUAR 1907 (KUG)

Rasant fortschreitende technische Neuerungen um die Jahrhundertwende führten zunächst zu einem neuen Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 (LUG). Angesichts der neuen Kunstströmungen und der Reformbewegungen im Kunsthandwerk wurde es zudem unhaltbar, künstlerische Industrieprodukte vom Urheberrechtsschutz auszuschließen, wie es nach dem geltenden Gesetz von 1876 der Fall war.⁴⁰ Es war davon die Rede, „daß das leider ziemlich verunglückte Gesetz über das Kunsturheberrecht dringend der Verbesserung bedürfe“ und „daß das Gesetz gar zu schablonenhaft dem in mancher Beziehung auf ganz anderen Voraussetzungen beruhenden Gesetzes über das Urheberrecht vom 11. Juni 1870 nachgebildet sein und andererseits so gut wie fast gar keinen Schutz gegen die rücksichtslose Ausbeutung fremden Eigentums [...] gewähre“.⁴¹

Für eine Verbesserung des Kunstschutzes in Gestalt einer Gesetzesreform setzten sich insbesondere folgende Interessen-Gruppen ein: Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, der Verband Deutscher Kunstgewerbevereine, der Verein für Deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, die Vereinigung des deutschen graphischen Kunstgewerbes zum Schutze der Urheber- und Verlagsrechte und der Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes zu Berlin.⁴² Allein aus Umfragen im graphischen Kunstgewerbe ergab sich, dass mindestens 2/3 der Gesamtproduktion in diesem Bereich durch die Regelung des § 14 vom Kunstschutz ausgeschlossen und auf den beschränkten Musterschutz angewiesen waren. Dies bedeutete gleichzeitig Schutzlosigkeit im Ausland:

„Deshalb können das deutsche Plakat, die Postkarte usw., so lange sie von unserer eigenen Rechtsprechung zu Werken der Industrie degradiert werden, in den anderen Vertragsländern nicht als Werke der Kunst angesehen werden, selbst wenn die Rechtsprechung dieser Länder solche Erzeugnisse nicht in gleich stiefmütterlicher Weise behandeln sollte, wie es die deutsche tut.“⁴³

⁴⁰ Vgl. Gernot Schulze, Urheberrecht und bildende Kunst, in: Beier / Kraft / Schrickler / Wadle (Hrg.), Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift, 1991, Band 2, S. 1311.

⁴¹ Albert Osterrieth, Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1904, S. 189, 190.

⁴² Ebenda.

⁴³ Diefenbach, Bemerkungen und Wünsche zu dem Entwurf eines neuen Kunstschutzgesetzes, GRUR 1906, S. 85, 86.

Den entscheidenden Anstoß für Reformen lieferte der Deutsche Verein für den Schutz des gewerblichen Eigentums, der auf einem Kongress im Mai 1900 die im Kunstschutz vorhandenen Missstände erstmals öffentlich behandelte. Der Kongress fasste mit 2/3 Mehrheit den folgenden Beschluss:⁴⁴

„Es ist wünschenswert, alle Kunstwerke ohne Rücksicht auf die Art ihrer Herstellung und Zweck gleichmäßig zu schützen.“

In Folge dieses Beschlusses startete der Deutsche Verein für den Schutz gewerblichen Eigentums im September 1902 eine groß angelegte Umfrage bei Kunstforschern, Künstlern und bei der Kunstindustrie, unter anderem zum Ausmaß der Produktion von Werken der Gebrauchskunst, zur bisherigen Anmeldepraxis von Mustern, zur Wirksamkeit des bestehenden Schutzes sowie zu den Wünschen für einen besseren Schutz der „angewandten Kunst“.⁴⁵ Dass der Musterschutz allein nicht wirksam werden konnte, beschrieb eine der damals wichtigsten Firmen aus der Papier verarbeitenden Industrie wie folgt:

„Im Durchschnitt der letzten 3 Jahre, 1899, 1900 und 1901, wurden per Jahr 3162 neue Muster gemacht, wovon für Buch- und Kunstverlag 1070 Muster, für Buch- und Kunstverlag und industrielle Zwecke gemeinschaftlich 960 Muster, für industrielle Zwecke allein 1132 Muster. Es wären also pro Jahr zu schützen gewesen 2092 Muster, wobei zu bemerken ist, daß die Zahl der neuen Muster infolge der Krisis in den letzten Jahren nicht unerheblich geringer war und wohl wieder steigen wird. Bei einem Schutze dieser Muster auf 15 Jahre würde eine Jahresausgabe von ca. 66000 Mk. entstehen, bei einem Schutze von nur zehn Jahren würde eine Jahresausgabe entstehen von ca. 35000 Mk. Daß solche Summen nicht bezahlt werden können, ist einleuchtend [...]“.⁴⁶

Auch aus dem Ausland wurde die deutsche Konzeption einer Aufspaltung von urheberrechtlich erfasster bildender Kunst und dem Musterschutz zugewiesener Industriekunst kritisiert:

„Die Kunst ist einheitlich in allen ihren vielgestaltigen Kundgebungen und verliert diese Eigenschaft nicht, auch wenn sie auf Gebrauchsgegenstände angewendet wird. Es gibt nur eine Art Kunst, und die Vertreter der unrichtigen Theorie der Be-

⁴⁴ Albert Osterrieth, Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1904, S. 189, 190.

⁴⁵ Gernot Schulze, Urheberrecht und bildende Kunst, in: Beier / Kraft / Schrickler / Wadle (Hrg.), Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift, 1991, Band 2, S. 1311.

⁴⁶ Zitiert nach Albert Osterrieth, Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1904, S. 189, 223.

stimmung des Werkes haben fruchtlos versucht, die Kunst zu teilen, nämlich in die eigentliche, die reine Kunst, welche allein Anspruch darauf machte, als Kunst geschützt zu werden und in die angewandte Kunst, der nur ein gewerblicher Schutz zu gebilligt werden soll. Diese Anschauung konnte niemals fest bestimmen, wo die Kunst anfängt, und wo sie aufhört. Sie hat aber unglücklicherweise eine große Anzahl von Gesetzgebungen beeinflusst, und zwar mit dem Erfolge eines höchst mangelhaften Kunstschutzes.“⁴⁷

Gleichzeitig wurde der Ruf nach einer Zusammenfassung des Kunstschutzes und des Photographieschutzes innerhalb eines Gesetzes laut.

1. Gesetzesentwurf

Am 28. November 1905 wurde dem Reichstag ein Gesetzesentwurf betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vorgelegt. Unter Schutz fielen nach § 1 Werke der bildenden Künste (und der Photographien). Der Zweck des Gesetzes ging dahin, den Schutz nach Umfang und Inhalt den praktischen Bedürfnissen entsprechend zu erweitern.⁴⁸ Daher wurden die Werke der Baukunst und der gewerblichen Erzeugnisse in den Schutz einbezogen. Der Begriff „angewandte Kunst“ wurde zwar in der Diskussion benutzt, fand jedoch noch keinen Einzug in den Gesetzestext.

Unter „Kunstgewerbe“ verstand man im allgemeinen Sprachgebrauch sowohl die gewerbliche Vervielfältigung und Verbreitung von zu Gebrauchszwecken dienenden Schöpfungen mit künstlerischer Eigenart als auch die Vervielfältigung und Verbreitung gewisser Gattungen von reinen Kunstschöpfungen (in Bronze, Porzellan usw.). Das Gesetz verstand jedoch unter kunstgewerblichen Erzeugnissen nur die Gegenstände der erstgenannten Art, während die übrigen Erzeugnisse sich als Nachbildungen bildender Kunst darstellten und den für sie aufgestellten Regeln folgten.⁴⁹

a. Gleichstellung angewandter mit bildender Kunst

Nach § 2 des Entwurfs gehörten „gewerbliche Erzeugnisse zu den Werken der bildenden Künste, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgten“. Damit hielten erstmals Industrieerzeugnisse Einzug in den Urheberrechtsschutz. Die allgemeine Auffassung,

⁴⁷ Raoul de Clermont, Der Schutz der angewandten Kunst, GRUR 1906, S. 302.

⁴⁸ Alberth Osterrieth/Bruno Marwitz, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Abänderungen vom 22. Mai 1910, 2. Auflage, 1929, S. 9.

⁴⁹ Ebenda.

dass Kunst nur in einer naturhaften, erhabenen Schönheit ohne jeden Zweck liegen könne,⁵⁰ wurde nach 1900 aufgegeben.

Um den zweiten Halbsatz des vorgesehenen § 2 entwickelten sich heftige Debatten. Nach dem Wortlaut blieb fraglich, ob es weiterhin darauf ankommen sollte, ob ästhetische Zwecke gegenüber Gebrauchszwecken überwiegen, oder ob der Gesetzgeber im Gegenteil klarstellen⁵¹ wollte, dass ein Werk der Künste nicht deshalb des Kunstschutzes entbehren solle, weil es in erster Linie zu Gebrauchszwecken geschaffen oder bestimmt war.

Aus den Motiven des Entwurfs ist zu entnehmen, dass der Gesetzgeber eine Gleichstellung von angewandter⁵² mit bildender Kunst anstrebte und die Regelung des bisherigen § 14 ablehnte, da sie „nicht mehr der Entwicklung und den Bedürfnissen des modernen Kunstgewerbes entspricht“:

„Seitdem die Kunst in steigendem Maße sich der Aufgabe zugewendet hat, auch die Gegenstände des täglichen Lebens zu veredeln und in ästhetisch wirksamen Formen sinnvoll auszubilden, läßt sich eine verschiedenartige Behandlung der Kunst, je nachdem sie sich dem Dienste der Gewerbe zugewendet hat oder nicht, nach der Auffassung des Entwurfs nicht länger aufrecht erhalten. Der Grundsatz der Gleichstellung von hoher Kunst und angewandter Kunst beherrscht auch die meisten Gesetze des Auslandes. [...] Der Entwurf will daher die angewandte Kunst von den Beschränkungen des gegenwärtigen Rechtes befreien und sie urheberrechtlich der hohen Kunst gleich behandeln.“⁵³

Diese Gleichstellung wurde in den Debatten um den Entwurf als „Kardinalfrage“ behandelt. In der ersten Beratungssitzung am 25. Januar 1906 äußerte sich der Abgeordnete Dr. Müller dazu wie folgt:⁵⁴

„[...] hier ist die Lösung des Gesetzesentwurfs eine sehr erfreuliche, denn eine Trennung zwischen angewandter Kunst und reiner Kunst ist undenkbar. [...] Man muß sich doch daran erinnern, daß die Anfänge aller Kunst überhaupt Werke der angewandten Kunst waren. Wer die altägyptischen und altetrustischen keramischen

⁵⁰ Siehe S. 36 f.

⁵¹ So später in: RGZ 155, S. 201 f. und in: RGSt GRUR 1936, S. 488.

⁵² Der Begriff „angewandte Kunst“ setzte sich langsam anstelle „kunstgewerblicher“ bzw. „industrieller“ Erzeugnisse durch.

⁵³ Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Nr. 30 der Drucksachen, XI. Legislatur-Periode, II. Session 1906/1906, S. 13–14, Bundesarchiv Berlin

⁵⁴ Erste Beratung des Entwurfs eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, 28. Sitzung vom 25. Januar 1906, S. 816–817, Bundesarchiv Berlin.

Ornamentierungen sieht, kann sich überzeugen, daß die Anfänge der sogenannten ‚reinen Kunst‘ in einem verhältnismäßig sehr späten Zeitalter überhaupt sich finden, – und je höher das kulturelle Niveau eines Volkes überhaupt war, desto mehr gingen die Begriffe der reinen und der sogenannten angewandten Kunst in einander über. [...] Wer an die berühmten kunstgewerblichen Arbeiten denkt, wie z. B. an die Erztüren des Doms zu Florenz von Luccadella Robbia oder die berühmte große Bronzetür von Lorenzo Ghiberti am Baptisterium kennt, ist sich darüber klar, daß es auf den Zweck nicht im mindesten ankommt, sondern allein um die originale Geistesschöpfung, daß es ganz gleich ist, ob es sich um eine Türe handelt oder um einen sonstigen Gebrauchsgegenstand oder einen rein künstlerische Zwecke verfolgenden idealen Gegenstand.“

Der Redner brachte ein praktisches Beispiel, um zu veranschaulichen, dass die bisherige Trennung zwischen angewandter und reiner Kunst geradezu ein „Nonsens“ war:

„Ich bekam vor einiger Zeit von einem Kunstgewerbetreibenden einen sogenannten ‚van Dyck-Kalender‘, wie sie vor allem in England viel verkauft werden. Es sind wunderbare Radierungen von van Dyck, an den Rändern sind die einzelnen Monatsnamen angebracht mit den 30 oder 31 Tagen des Monats. Es kann keinem Zweifel unterliegen, und es wurde von der deutschen Rechtsprechung auch stets so gesehen, daß dieses Werk zur Zeit in Deutschland ein Werk der angewandten Kunst ist, solange diesem Kalender an der Seite stehen. Nun habe ich einfach die Ränder an den Kalenderzahlen abgeschnitten und die Radierungen in einen Rahmen gebracht: Jetzt auf einmal habe ich ein Werk der reinen Kunst vor mir. Daß es ein Nonsens ist, daß dasselbe Werke eines Meisters durch das Anbringen eines kleinen industriellen Annexes einen ganz anderen Charakter als Kunstwerk bekommt, ist klar.“

Bereits in der ersten Sitzung kam man zu dem Schluss, dass der Gesetzgeber mit dem zweiten Halbsatz des § 2 keine Bedenken hinsichtlich der Gleichstufung von angewandter und reiner Kunst gemeint haben konnte. Der Abgeordnete Dr. Lucas führte aus und bestätigte gleichzeitig seinen Vorredner:⁵⁵

„Wenn aber der Entwurf in dem § 2 die gewerblichen Erzeugnisse, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen, in gewissen Gegensatz bringt zu den Werken der bildenden Kunst, so scheint es allerdings, als wolle er damit den Schritt, den er in § 1 nach vorwärts gemacht hat, wieder rückwärts machen. Richtig ist zweifelsohne einzig und allein der Standpunkt, den die Begründung einnimmt. Wenn man im Urheberrecht schützen will die individuelle Schöpfung eines Künstlers, die Schöpfung,

55 Ebenda.

der er den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hat, die in ihrer Eigenart die Züge seines Wesens trägt, dann kann es sicherlich keinen Unterschied machen, welchen Zwecken nachher das Erzeugnis vielleicht dient, ob künstlerischen, gewerblichen Gebrauchs, oder gar keinen Zwecken; dann kann es insbesondere auch keinen Unterschied machen, ob das fertige Werk größeren oder geringeren Kunstwert hat. [...] Wenn in einer modern eingerichteten Wohnung vielleicht die Statuette auf dem Tisch als Kunstwerk geschützt sein, die daneben stehende Schale aber, die ebenso künstlerisch durchgebildet ist, den Kunstschutz deshalb nicht genießen sollte, weil sie lediglich dem Gebrauchszweck dient, Blumen oder sonst was in sich aufzunehmen, so wäre das geradezu ein Unding. Wenn ein Werk der Goldschmiedekunst, eine Gürtelschnalle, deshalb aufhören sollte, ein Werk der bildenden Kunst zu sein, weil man den Gürtel damit schließt, so würde das meines Erachtens direkt dem widersprechen, was man unter bildender Kunst zu verstehen hat, und dem, was der Entwurf will.“

Nach Ansicht des Redners hatte die Schutzlosigkeit der angewandten Kunst zu „unhaltbaren Zuständen“ geführt:⁵⁶

„[...] die Sache ist doch schließlich so geworden, daß ein Leuchter oder ein Tintenfaß oder irgend ein Gebrauchsgegenstand des Kunstschutzes um so eher teilhaftig werden konnte, je weniger er zu gebrauchen war. Wir wissen, daß gerade auf dem Gebiet der graphischen Kunst eine sogenannte Künstlerpostkarte, auf die man auch etwas schreiben konnte, nach der Rechtsprechung des Reichsgerichts ein gewerbliches Erzeugnis war, und eine Postkarte, auf der das Bild die ganze Fläche einnahm, so zum Schreiben überhaupt kein Platz mehr blieb, die also sozusagen keine Postkarte mehr war, den viel weitergehenden Kunstschutz genoß.“

Das Plenum verwies den Gesetzesentwurf an eine Kommission von 14 Mitgliedern, die nach Beratungen in der Zeit vom 6. Februar bis 16. März 1906 zu einigen Änderungen der Regierungsvorlage gelangten.⁵⁷ Dazu gehörte die Streichung der Worte „soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen“ bezogen auf Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Es hieß nunmehr einfach: „Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes gehören zu den Werken der bildenden Künste.“⁵⁸

⁵⁶ Erste Beratung des Entwurfs eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, 28.Sitzung vom 25. Januar 1906, S. 821, Bundesarchiv Berlin.

⁵⁷ Bericht der X. Kommission über den Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Nr. 30 der Drucksachen, 11. Legislatur-Periode, II. Session 1905/1906, Drucksache Nr. 448, S. 1, Bundesarchiv Berlin.

⁵⁸ Ebenda, S. 3

Durch den Beisatz „soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen“ bestünde die Gefahr, dass der Richter annähme, dass das zu schützende Werk „ausschließlich künstlerische Zwecke verfolgen müsse“. Es könne „keinem Zweifel unterliegen, daß dies eine falsche Interpretation der Regierungsvorlage bedeuten würde“. Es sei bereits die Frage aufgetaucht, „ob ein, wenn auch noch so künstlerisch ausgeführtes Plakat, mit dem irgend eine Ware annonciert würde, weil es in erster Linie nicht einen künstlerischen, sondern einen gewerblichen Zweck verfolge, nach dem Wortlaute der Regierungsvorlage überhaupt geschützt werden könne“. Es sei „unzweifelhaft die Absicht des Gesetzes, einen solchen Gegenstand trotz des konkurrierenden gewerblichen Zweckes durch das Gesetz zu schützen“. Deshalb sei „vollkommene Klarheit nach dieser Richtung dringend notwendig“.⁵⁹

Im Plenum fand die Änderung des § 2 Zustimmung, weil „nach jahrelangem Kampf der so genannten modernen Künstler der Gedanke, den Künstler wie John Ruskin und William Morris vor Jahrzehnten schon in England propagiert haben, zum ersten Mal durch ein deutsches Reichsgesetz als richtig anerkannt wird, nämlich, daß zwischen Kunst und Handwerk keine Scheidewand besteht, [...], daß schließlich nur ein Gradunterschied in den einzelnen Erzeugnissen besteht, und daß jeder Künstler ist, der es versteht, seine Persönlichkeit in seine Arbeit hineinzulegen, künstlerisches Empfinden in seiner Arbeit zum Ausdruck zu bringen, und jeder Gegenstand ein Kunstwerk ist, in dem dieses künstlerische Empfinden wahrzunehmen ist [...]“.⁶⁰

Auch Albert Osterrieth trat gewohnt engagiert vehement dem Fehlverständnis einiger Kreise entgegen, dass die urheberrechtliche Schutzfähigkeit eines Alltagsproduktes durch dessen Gebrauchstauglichkeit beeinträchtigt oder gar ausgeschlossen werden könne:

„Nehmen wir als Beispiel den primitivsten Gegenstand, einen Stuhl, so ist es doch ganz klar, daß es nicht das Gerät mit vier Beinen, einem Sitz und einer Lehne ist, das das Kunstwerk ausmacht, sondern die individuelle Gestaltung, welche der Künstler dieser Gebrauchsform verleiht. Es ist daher unrichtig, daß das Werk der bildenden Künste den Gebrauchszweck ausschließe. Denn der Gebrauchszweck ist etwas akzessorisches, das dem Kunstwerk anhaften oder ihm fehlen kann, das aber mit dem Kunstwerk als solchem nicht das geringste zu tun hat. [...] Die Unterscheidung zwischen Werken der reinen Kunst und Werken der angewandten Kunst stammt bei uns

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Zweite Beratung des Entwurfs eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, 123. Sitzung vom 22. November 1906, S. 3830, Bundesarchiv Berlin.

aus einer Zeit, in der das Kunstschaffen in Deutschland darniederlag und durch Lehr- und Schulmeinungen eingeengt wurde.“⁶¹

Osterrieth regte die Klarstellung an,⁶² „daß der Schutz des Werkes der bildenden Künste nicht dadurch ausgeschlossen oder beschränkt wird, daß das Werk einem Gebrauchs- oder Nutzzweck dient“.

In der zweiten Beratung vom 22. November 1906 kam zur Sprache, weshalb nicht der Begriff „angewandte Kunst“ im Gesetzeswortlaut benutzt wurde. Eine dahingehende Forderung hatte die Deutsche Kunstgenossenschaft erhoben, welche befürchtete, dass die Erfassung des Kunstgewerbes eine „Herabwürdigung der Kunst“ zur Folge haben würde. Man fasste den Begriff der „angewandten Kunst“ enger als das Kunstgewerbe, den es umfassend zu schützen galt. Ein Redner erklärte:⁶³

„Angewandte Kunst ist etwas ganz anderes als Kunstgewerbe, und wenn der Anregung stattgegeben würde, würde der ganze Fortschritt dieses Gesetzes wieder aufgehoben werden, würde der größte Teil des Kunstgewerbes nicht mehr unter das Gesetz fallen, würde die Scheidwand zwischen Kunst und Handwerk, die niedergeworfen wird, eben bestehen bleiben.“

b. Doppelschutz durch Urheber- und Musterrecht

Der Gesetzesentwurf aus 1905 hob ausdrücklich hervor, dass durch das Fallenlassen des § 14 der Geltungsbereich des Musterschutzgesetzes vom 11. Januar 1896 nicht berührt werde. Als dem Musterschutz unterfallende Formenschöpfungen wurden namentlich genannt „die Linienmuster der Textilgewerbe und der Tapetenindustrie, die Vorlagen der Konfektion und der Bekleidungsindustrie, ferner einfache Kombinationen, plastische Bildwerke ohne ausgeprägte individuelle Formung, bloße Zierstücke und ähnliches“.⁶⁴

Man ging davon aus, dass ein Werk sowohl unter Urheberrechts- als auch unter Musterschutz fallen konnte, wenn letzterer in Anspruch genommen wurde. Darin lag allerdings keine Änderung gegenüber dem bereits geltenden Recht:

⁶¹ Albert Osterrieth, Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1904, S. 189, 198.

⁶² Albert Osterrieth, Kurze Bemerkungen zur Reform des Kunstschutzgesetzes, GRUR 1906, S. 113.

⁶³ Zweite Beratung des Entwurfs eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, 123. Sitzung vom 22. November 1906, S. 3830–1381, Bundesarchiv Berlin.

⁶⁴ Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, 28. November 1905 (mit Motiven), XI. Legislatur-Periode, II. Session 1905/1906, Drucksache 30, S. 14, Bundesarchiv Berlin.

„[...] liegt auch schon nach heutigem Rechte [...] die Möglichkeit vor, daß eine zunächst nur als Vorbild für gewerbliche Erzeugnisse entworfene und in die Musterrolle eingetragene Formschöpfung zugleich die Merkmale eines Werkes der bildenden Künste an sich trägt und als solches auch über die Dauer des Musterschutzes hinaus Schutz genießt.“⁶⁵

c. Kritische Stimmen

Während der Entstehungsphase des Gesetzes verschafften sich auch Gegner der geplanten Gleichstellung von angewandter und bildender Kunst Gehör. Man kritisierte,⁶⁶ eine Definition des Begriffs der „bildenden Künste“ sei bisher im Gesetz entbehrlich gewesen, weil „nur die Werke der hohen Kunst, d. h. die Werke der malenden und zeichnenden Kunst, der Bildhauerkunst und der künstlerischen Vervielfältigung (Kupferstich, Radierung usw.) geschützt“ seien. Diese Werke der hohen Kunst seien „durch die Tradition der Jahrhunderte als Kunstwerke allgemein anerkannt; der gesetzliche Begriff [...] umfaßt deshalb nach geltendem Recht nur solche Werke, die im Sprachgebrauch und im Rechtsbewusstsein als Kunstwerke feststehen.“ Durch die Ausdehnung des Schutzes auf die Werke der angewandten Kunst werde der Begriff des Kunstwerkes so erweitert, dass die Grenzen dieses Begriffs nicht mehr zu erkennen seien. In der Folge bliebe die schwierige, ja fast unmögliche Grenzziehung der Rechtsprechung überlassen:

„Der Richter wird selten vor die Entscheidung gestellt werden, ob für ein Werk der bildenden Künste in der Beschränkung des geltenden Rechtes, d. h. für ein Gemälde, eine Zeichnung, eine Plastik, einen Kupferstich etc. der Schutz des Gesetzes mit Recht in Anspruch genommen wird; er wird in einer solchen Streitfrage mit Leichtigkeit dem Gutachten des Sachverständigen folgen und sich sein eigenes Urteil bilden können: wie der Richter aber entscheiden soll, ob ein Erzeugnis der Kunstindustrie im gesetzlichen Sinne ein Werk der bildenden Kunst ist, ist vorläufig nicht zu beantworten.“⁶⁷

Die befürchteten Rechtsunsicherheiten werden in der Rechtsprechung bald eintreten:

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ August Spieß, Kritische Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Reichstagsvorlage vom 28. November 1905, 1906, S. 6–7.

⁶⁷ Ebenda.

„Viele Werke des Kunstgewerbes, auch wenn sie fabrikmäßig hergestellt werden, erreichen eine viel höhere künstlerische Bedeutung, wie viele minderwertige selbständige Kunstwerke. Diese Schätzung beruht indessen meistens auf der subjektiven Empfindung des Beschauers, die grundsätzlich ungeeignet zur Basis des Rechtes ist, so lange es an einem objektiven Maßstabe fehlt. [...]“⁶⁸

Die Frage, ‚ob, unabhängig vom Gebrauchszweck der Sache eine individuelle künstlerische Leistung vorliegt‘, wird so lange der Gipfel der subjektiven Empfindung sein, bis die ästhetische Empfindung im deutschen Reiche durch ein Gesetz objektiv geregelt sein wird. [...] Welcher Sachverständige wird die Höhe der Objektivität besitzen, um sein ästhetisches Empfinden mit Recht als das maßgebende betrachten zu dürfen und dies sogar in einer Zeit der Entwurzelung aller hergebrachten künstlerischen Begriffe, wo von dem einen Kunstbeflissenen mit dem höchsten Ernst der Konzeption Werke geschaffen, die bei dem anderen Kunstbeflissenen den höchsten Abscheu hervorrufen? In scharfen Gegensätzen werden die Sachverständigen-Kammern in den Kunstzentren urteilen, je nachdem die führenden Geister der neuen oder alten Richtung huldigen. Wie wird das Gutachten lauten, wenn es z. B. in Berlin oder in München, in Darmstadt oder Düsseldorf eingeholt wird? Das richterliche Ermessen wird nicht ausreichen, was auch der vielseitige Jurist zugeben muß.“⁶⁹

Einige Gegner der Gleichstellung von bildender und angewandter Kunst schlugen zwecks Stärkung des Kunstgewerbes einen nicht von Formalien abhängigen Musterschutz vor:

„Der Kunstgewerbetreibende beschwert sich darüber, daß er gegenwärtig nur durch Eintragung seiner Erzeugnisse ins Musterregister Schutz gegen Nachbildungen erlangt. Da die Existenz des modernen Kunstgewerbes auf der Schaffung von Neuheiten beruht, so muß infolge dessen der größte Teil seiner Erzeugnisse zum Musterregister angemeldet werden. Diese Menge von Anmeldungen vorzunehmen, ist der Kunstgewerbetreibende um so weniger in der Lage, als die Anmeldung nur durch ihn selbst, durch einen legitimierten Vertreter oder in notariell beglaubigter Form erfolgen kann. Vom vierten Jahre der Schutzdauer an müssen noch sehr erhebliche Gebühren gezahlt werden, die für jede einzelne Abbildung oder jedes einzelne Muster 2–3 Mark betragen. Zur Beseitigung dieser Mißstände würde es genügen, wenn die Eintragung ins Musterregister nicht mehr gefordert würde, und der Schutz vielleicht

⁶⁸ August Spieß, Kritische Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Reichstagsvorlage vom 28. November 1905, 1906, S. 25.

⁶⁹ Ebenda, S. 26.

nur von der Anbringung des Namens oder Warenzeichens des Gewerbetreibenden und des Herstellungsjahres abhängig wäre.“⁷⁰

Es gab also zu jenem frühen Zeitpunkt Stimmen, welche ein nicht registriertes Geschmacksmuster vor Augen hatten, lediglich abhängig vom Nachweis des Urhebers und Entstehungszeitpunktes des Erzeugnisses. Diese Konzeption ist bemerkenswert, wird doch fast ein Jahrhundert später das nicht eingetragene Gemeinschaftsgeschmacksmuster in Kraft treten.⁷¹

2. Inkrafttreten des KUG

Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie trat am 9. Januar 1907 mit folgendem Wortlaut des § 2 in Kraft:

Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes gehören zu den Werken der bildenden Künste. Das gleiche gilt von Bauwerken, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen. Als Werke der bildenden Künste gelten auch Entwürfe für Erzeugnisse des Kunstgewerbes sowie für Bauwerke der im Abs. 1 bezeichneten Art.

Fest stand demnach, dass künstlerisch gestaltete Gebrauchsgegenstände fortan Werken bildender Kunst gleich gestellt waren und unter urheberrechtlichen Schutz fielen. Die Schutzfähigkeit eines Werkes wurde nicht durch äußerliche Momente bestimmt.⁷² Die ursprüngliche Bezeichnung „gewerbliche Erzeugnisse“ wurde ausgetauscht gegen „Erzeugnisse des Kunstgewerbes“, von denen der Gesetzgeber ohne weiteres Kunstwerkeigenschaft annahm.

Übrig blieb die Frage, welche Industrieerzeugnisse, die nicht „Kunstgewerbe“ im Sinne des § 2 waren, für den bloßen Musterschutz bestimmt waren, Nach der Entwurfsbegründung⁷³ verstand es sich von selbst, „daß nicht jede beliebige bildnerische Ausgestaltung oder Verzierung den Gegenstand in die Sphäre eines Werkes der bildenden Künste erhebt.“ Vielmehr sei der Gesichtspunkt maßgeblich, ob „unabhängig von dem Gebrauchszwecke der Sache eine individuelle künstlerische Leistung vorliegt“. „Daß aber bei dieser Prüfung der höhere oder niedere Kunstwert nicht ins Gewicht fällt, ist schon heute anerkannten Rechtes und bedarf keiner besonderen Hervorhebung im Gesetze.“

⁷⁰ Josef Weißbart, Kunstschutz und gewerbliche Interessen, in: Deutsche Wirtschafts-Zeitung, 1906, S. 442.

⁷¹ Siehe S. 336 f.

⁷² Osterrieth/Marwitz, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Abänderungen vom 22. Mai 1910, 2. Auflage, 1929, S. 39.

⁷³ Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, 28. November 1905 (mit Motiven), XI. Legislatur-Periode, II. Session 1905/1906, Drucksache 30, S. 14, Bundesarchiv Berlin.

Der Gesetzgeber brachte also in seiner Begründung zum Ausdruck, dass bei der Bestimmung des Schutzgegenstandes keine Abstufung nach „Kunstwert“ stattfinden durfte. Ausreichend war eine „individuelle“ Schöpfung.⁷⁴ Er verlangte auch keineswegs, dass ein – gegenüber dem Gebrauchszweck – „überwiegender“ ästhetischer Zweck vorliegen muss. Das Gegenteil war damals der Fall: Mit Streichung des ursprünglich vorgesehenen und heftig diskutierten 2. Halbsatzes „soweit sie künstlerische Zwecke“ verfolgen – entzog der Gesetzgeber einem dahingehend befürchteten Missverständnis den Boden.

3. Abgrenzung zwischen Kunst- und Musterschutz

Selbst wenn der Gebrauchszweck überwog, konnte ein Kunstgewerbezeugnis als Werk der bildenden Künste angesehen werden. Damit hatte die Prävalenztheorie⁷⁵ mit ihrer Frage nach dem Überwiegen des einen oder anderen Zweckes ihre Grundlage und gleichzeitig Berechtigung verloren.

a. Lehre

Nach Inkrafttreten des Gesetzes wurde daher überwiegend die Meinung vertreten, dass jeder Gebrauchsgegenstand, der als Geschmacksmuster geschützt werden konnte, auch den Ansprüchen des Kunstschutzes genüge.⁷⁶ Mit Worten von Albert Osterrieth schützte das KUG von 1907 „den Bazillus ebenso wie den Walfisch“. Gerade an den kleinen einfachen Mustern würden „zehnmal mehr Eigentumsvergehen begangen als an den großen Schinken“.

„Ob der schöpferische Geist sich mit der elementaren Wucht eines Gewitters entlädt, oder als schwacher Funken in der Asche glimmt, ist einerlei. Solange noch eine Spur des prometheischen Feuers zu Tage tritt, solange haben Sie auch im Sinne des Gesetzes eine künstlerische Betätigung vor sich, deren Erzeugnisse schutzfähig sind.“⁷⁷

Albert Hempel schrieb in seinem 1921 erschienenen Buch zum Muster- und Kunstschutz rückblickend:

„Die Grenze, welche im 17. und 18. Jahrhundert die hohe Kunst von der angewandten Kunst scharf trennte, verblasste und verschwand. Man erkannte, daß ein

⁷⁴ Selbst die Ausübung einer „ästhetischen Wirkung“ auf den Beschauer wurde von der Rechtsprechung abgelehnt, so Osterrieth/Marwitz, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Abänderungen vom 22. Mai 1910, 2. Auflage, 1929, S. 39.

⁷⁵ Siehe S. 75 ff.

⁷⁶ Albert Osterrieth, Lehrbuch des gewerblichen Rechtsschutzes, 1908, S. 223; Erwin Riezler, Urheber- und Erfinderrecht, 1909, S. 459; Philip Allfeld, Urheber- und Erfinderrecht, 1923, S. 7.

⁷⁷ Albert Osterrieth, Kunst und Recht, 1909, S. 24.

künstlerischer Entwurf für ein Tapetenmuster an künstlerischem Gehalte und künstlerischer Bedeutung ebenso hoch stehen könnte, wie ein Ölbild, wie eine Plastik, kurz, wie ein Werk der bildenden Künste. Man sprach grundsätzlich aus, daß für die Entstehung eines Werkes der Kunstindustrie und des Kunstgewerbes künstlerisches Können und künstlerische Schaffensart ebenso Voraussetzung sein müsse, wie bei der Gestaltung eines Werkes der hohen Kunst. Die Wesensgleichheit beiderlei Erzeugnisse wurde festgestellt, und man verschloß sich nicht mehr der Erkenntnis, dass Werke der bildenden Künste gegenüber den Leistungen des Kunstgewerbes nicht schon an sich einen höheren Grad der künstlerischen Tat darstellen müssten [...].

Mit der Anerkennung der künstlerischen Wesensgleichheit zwischen den Werken der hohen und der angewandten Kunst mußte logischer Weise das Recht auf gleichen Schutz entstehen. Der Gesetzgeber sprach ihn 1907 aus. Er zählte in seinem Gesetze die Erzeugnisse des Kunstgewerbes zu den Werken der bildenden Künste und sicherte ihnen damit zum Segen der deutschen Industrie neben dem so oft versagenden Geschmacksmuster den wesentlich flüssigeren Kunstschutz.“⁷⁸



Schlafzimmerschrank.
Aus: Albert Hempel,
*Der Muster- und Kunst-
schutz für Kunstgewerbe
und Industrie*, 1921,
S. 20–29.

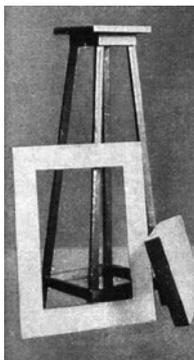
Hempel ließ in seinem Buch zahlreiche Photographien von kunstgewerblichen Erzeugnissen drucken, die seiner Meinung nach unter Muster- und Kunstschutz fielen. So einen schlicht gestalteten Schlafzimmerschrank, zu dem er folgende warnende Anmerkung verfasste:

„Gesamtform und Gliederung sind äußerst ‚einfach‘; der Schmuck von größter Zurückhaltung. Bildhaft ausgedrückt, könne man sagen, ‚unkünstlerische‘ Augen wissen hier nicht, wo sie ‚anfassen‘ sollen, um den ‚Kunstgehalt‘ zu heben. Sie finden nichts und halten darum Kunstschutz für unnötig und unberechtigt.“⁷⁹

⁷⁸ Albert Hempel, *Der Muster- und Kunstschutz für Kunstgewerbe und Industrie*, 1921, S. 22.

⁷⁹ Ebenda, S. 29.

Als Beispiele „einfacher handwerklicher Erzeugnisse“, die keine Ergebnisse persönlich-schöpferischer künstlerischer Tätigkeit und weder vom KUG 1907 erfasst noch als Muster schutzfähig sind, führt Hempel anschaulich einen Blumentisch, ein Papp-Passepartout und eine Pappschachtel an.



Beispiele ungeschützter Erzeugnisse.

Aus: Albert Hempel, *Der Muster- und Kunstschutz für Kunstgewerbe und Industrie*, 1921, Seiten 20–30.

Solche Arbeiten stünden außerhalb des Schutzes beider Gesetze:

„Das genetische Moment, das diese Erzeugnisse von denen einer künstlerischen Entstehungsweise trennt, liegt darin, daß sie ‚diktierbar‘ sind“.⁸⁰

Hempel empfahl vorsorglich Musteranmeldungen, anstatt sich auf die Einstufung kunstgewerblicher Werke als kunstschutzfähig zu verlassen:⁸¹

„Wo [...] in deutschen Landen richterliche, gutachterliche und allgemeine industrielle Anschauungen noch in der Überzeugung leben, daß ein Tapetenmuster – sei es auch künstlerisch noch so bedeutsam – niemals einem Ölbild – sei es auch durch ‚beglückende‘ Pensionstat einer höheren Tochter – gleichgestellt werden dürfe – und solche Anschauungen sind noch weit genug verbreitet –, dort ist der Doppelschutz eine wertvolle Sicherung.“⁸²

b. Rechtsprechung

Der vom Gesetzgeber gewollte gleichlaufende urheberrechtliche Schutz von bildender Kunst und Erzeugnissen des Kunstgewerbes wurde in den ersten Jahren nach Inkrafttreten des KUG noch praktiziert, sollte aber durch eine Entscheidung des ersten Zivilsenats des RG bald einen maßgeblichen Einbruch erleiden.

⁸⁰ Albert Hempel, *Der Muster- und Kunstschutz für Kunstgewerbe und Industrie*, 1921, S. S. 30.

⁸¹ Was bis heute von Anwälten unter Berücksichtigung nicht kalkulierbarer Verfahrensausgänge in Urheberrechtsstreitigkeiten dringend empfohlen wird.

⁸² Albert Hempel, *Der Muster- und Kunstschutz für Kunstgewerbe und Industrie*, 1921, S. 30–31.

aa. Einklang mit dem KUG

Am 31. März 1908 stellte das OLG Dresden Spitzen unter Kunstwerkschutz:

„Es ist die Vorschrift des § 2 Abs. 1 des Gesetzes dahin aufzufassen, daß unter den Schutz des Gesetzes nicht bloß solche gewerbliche Gebilde, die Werke der bildenden Künste sind, sondern auch gewerbliche Gebilde gestellt werden, die zwar nicht als Werke der bildenden Künste angesprochen werden können, wohl aber künstlerische Eigenart in sich tragen. Als ein solches Erzeugnis des Kunstgewerbes im Sinne des erwähnten § 2 ist das Geschmacksmuster der Beklagten anzusehen. Denn es ist dazu bestimmt und geeignet, durch seine Formgestaltung auf den Schönheitssinn einzuwirken. Es fällt auch nicht unter die bloße Linienmuster des Textilgewerbes oder die Vorlagen der Konfektion ohne ausgeprägte individuelle Formgebung. Nach alledem ist das Muster der Beklagten schon, bevor seine Schutzfrist des Geschmacksmusterschutzgesetzes abgelaufen war, auf Grund des neuen Kunstschutzgesetzes anderweit gegen Nachbildung geschützt gewesen und seitdem auch jetzt geschützt“.⁸³

Erstmals „strengere“ Anforderung an den urheberrechtlichen Schutz von kunstgewerblichen Erzeugnissen führte der erste Zivilsenat des RG zwar mit einer Entscheidung vom 10. November 1909 ein, bejahte ihn aber betreffend die in Streit stehenden Abziehbilder für keramische Gebrauchsgegenstände. Der Senat stimmte mit der Berufungsinstanz darin überein, es handele sich dabei um

„[...] das durch selbständige Formgestaltung im Raume sich äußernde Ergebnis einer besonders eigenartigen, schöpferischen Tätigkeit, dazu bestimmt, schon durch seinen bloßen Gesichtswert auf den Beschauer einzuwirken.“⁸⁴

bb. Erster Zivilsenat des RG: „Ästhetischer Überschuss“ und gradueller Abstand

Zwei Jahre später machte der erste Zivilsenat des RG „Kunstgewerbe“ erstmals von einem graduellen Abstand abhängig. Das Urteil vom 10. Juni 1911 stellt eine Fehlentscheidung im frühen Kunstschutz dar und wurde von der Rechtsprechung seit den 1950er Jahren ohne nähere Hinterfragung zur Begründung strenger Schutzzgrenzen für Werke der angewandten Kunst herangezogen. Denn zwecks Bestimmung des „gradueller Unterschiedes“, den der Gesetzgeber mit nicht ausreichenden „beliebigen bildnerischen Ausgestaltungen oder Verzierungen“ nur angedeutet hatte, griff der erste Zivilsenat – entgegen dem Willen des Gesetzgebers – auf die Prävalenz-

⁸³ GRUR 1908, S. 128, 129.

⁸⁴ RGZ 72, S. 162, 163.

theorie zurück und forderte zudem innerhalb des festzustellenden „überwiegenden“ ästhetischen Zwecks einen „an bildende Kunst heranreichenden“ Überschuss.

In dem damaligen Rechtsstreit ging es um „Schulfrakturen“, d. h. Gebrauchsschriften, denen urheberrechtlicher Schutz letztlich versagt wurde, weil bei ihnen „die ästhetische Wirkung Nebensache“ sei:

„Formschöpfungen an einem Gebrauchsgegenstande, bei denen die Zweckmäßigkeit erkennbar in den Vordergrund tritt, und nur nebenher ein stimmungsvolles Motiv mitspielt, mögen in das Musterregister eingetragen werden. Ein Werk der angewandten Kunst – im Sinne des Gesetzes ein ‚Erzeugnis des Kunstgewerbes‘ und damit zugleich ein ‚Werk der bildenden Künste‘ – liegt nur dann vor, wenn der zu der Zweckmäßigkeit der Form hinzukommende ästhetische Überschuss, gleichgültig welches sein künstlerischer Wert ist, einen Grad erreicht, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden kann.“⁸⁵

Das Merkmal des „ästhetischen Überschusses“ wurde in dieser Grundsatzentscheidung in doppelter Hinsicht benutzt: Erstens verlangte der Senat, dass der ästhetische Zweck gegenüber dem Gebrauchszweck überwiegen musste. Denn ein nur „nebenher“ stimmungsvolles Motiv sollte nicht ausreichen. Und zweitens forderte er, dass dieser „ästhetische“ – d. h. überwiegende – Überschuss einen bestimmten – d. h. hohen – Grad aufweisen muss. Der erste Zivilsenat war der Auffassung, dass es auf der Skala ästhetischer Wirkungen einen Intensitätsgrad gibt, der überstiegen werden müsse.⁸⁶ Damit reichte die Anregung des ästhetischen Gefühls bei einem kunstgewerblichen Erzeugnis nicht mehr aus, verlangt wurde eine Anhebung in den Bereich der bildenden Künste.

Die grundsätzliche Forderung, dass der ästhetische Gehalt einer Leistung einen gewissen Grad erreichen musste, war durchaus noch in Einklang mit dem Willen des Gesetzgebers zu bringen, der für ein kunstgewerbliches Erzeugnis „nicht jede beliebige Ausgestaltung“ genügen ließ. Allerdings sollte nach Vorstellung des Gesetzgebers der erforderliche Abstand zum bloßen Muster bereits vorliegen, wenn es sich um ein „kunstgewerbliches Erzeugnis“ handelte, bei dem man ohne weiteres von einer „individuellen künstlerischen Leistung“ ausging. An keiner Stelle der Gesetzesmaterialien war hingegen die Forderung erhoben, dass der ästhetische Gehalt den Grad von „Kunst“ (also „bildender Kunst“) nach den im Leben herrschenden Anschauungen zu erreichen hatte. Der Gesetzgeber hatte sich an dem Begriff des „Kunst-

⁸⁵ RGZ 76, S. 339, 344.

⁸⁶ Hieraus wurde später der „deutliche Abstand von der Durchschnittsgestaltung“ entwickelt, siehe S. 178 ff.

gewerbes“ orientiert, solche Erzeugnisse galt es in den urheberrechtlichen Schutz einzubeziehen und bildender Kunst „gleichzustellen“; ausgeschlossen sein sollten nur einfache Vorlagen für Industrieerzeugnisse. Das RG nahm mit der graduellen Erhöhung nicht nur einen Rückschritt vor, vielmehr führte er wieder die alte Trennung zwischen hoher, reiner bildender Kunst und auf niedriger Stufe stehende angewandte Kunst ein. Der Gesetzgeber hatte diese Trennung gezielt aufgehoben.

Verfehlt war in diesem Zusammenhang auch das Abstellen auf den „überwiegenden“ Gebrauchszweck der jeweils betroffenen Leistung, im gegebenen Rechtsstreit der Schriften. Das RG urteilte nach alter Gesetzeslage, d. h. nach dem Kunstschutzgesetz von 1876, wo bei Gebrauchsleistungen nach dem Zweck in die eine oder andere Richtung gefragt wurde. Gerade diesen Zustand wollte das neue Gesetz ändern und hatte es auch geändert. Der Schutz angewandter Kunst war bereits seit 1907 nicht mehr abhängig von der Prävalenztheorie.⁸⁷

cc. Dritter Strafsenat des RG: Einbeziehung kunstgewerblicher Erzeugnisse in den Kunstschutz

Die zu strengen und teilweise verfehlten Entscheidungsgründe des ersten Zivilsenats des RG zu den Schulfrakturen stützten sich auf einen vermeintlichen „Einklang“ mit dem dritten Strafsenat des RG und verwiesen auf eine Entscheidung vom 4. April 1910, die ebenfalls in der Folgerechtsprechung unreflektiert herangezogen wurde.

Der Strafsenat hatte in dem genannten Verfahren die Auffassung der Vorinstanz zum bestehenden urheberrechtlichen Schutz von Möbeln aus Naturholz als Erzeugnisse des Kunstgewerbes im Sinne des § 2 Abs. 2 KUG bestätigt.⁸⁸ Er hob in den Gründen einleitend die geänderte Rechtslage hervor:

„Während die Erzeugnisse des Kunstgewerbes unter der Herrschaft des Gesetzes vom 9. Januar 1876 nur Geschmacksmusterschutz in Anspruch nehmen konnten, genießen sie jetzt den gleichen Schutz wie Werke der bildenden Künste.“⁸⁹

Streitig sei aber, ob dieser Schutz allen Erzeugnissen des Kunstgewerbes ohne Rücksicht darauf zuteil kommt, ob sie Werke der bildenden Künste sind, oder nur solchen, die den Charakter eines Bildwerkes haben (so genannte Bildwerktheorie, die u. a. von Kohler vertreten wurde). Die Beantwortung dieser Frage hänge eng mit

⁸⁷ So später ausdrücklich: Schanze, Kunstschutz und Musterschutz nach Ansicht des Reichsgerichts, GRUR 1929, S. 60, 64.

⁸⁸ RGSt 43, S. 329 ff.

⁸⁹ Ebenda, S. 330.

dem Verständnis des Begriffs eines „Werkes bildender Künste“ zusammen.⁹⁰ Die reichsgerichtliche Rechtsprechung sehe darin, „jede individuelle geistige Schöpfung, die mit den Darstellungsmitteln der Kunst durch formgebende Tätigkeit hervorgebracht und vorzugsweise für die Anregung des ästhetischen Gefühls durch Anschauen bestimmt ist, ohne Rücksicht auf den höheren oder geringeren künstlerischen Wert und ohne Rücksicht darauf, ob das Werk neben dem ästhetischen Zwecke noch einem praktischen Gebrauchszweck dient.“⁹¹

Als Belege wurden die RG-Entscheidung zu Lithophanien⁹² und zu Reklamebildern⁹³ angeführt. Im Einklange damit stünde die RG-Entscheidung⁹⁴ vom 23. Juni 1909, wonach zum Werke der bildenden Künste „jede“ Gestaltung genügt, in der ein eigenes künstlerisches Schaffen zutage tritt, „jede individuelle Formgebung“. Daher sehe der Senat keine Veranlassung, der genannten einschränkenden Auslegung des Begriffs der „Bildenden Kunst“, d. h. der Bildwerktheorie beizutreten.⁹⁵ Auf Grundlage der zutreffenden Anschauung verliere die Frage, ob Erzeugnisse des Kunstgewerbes „ohne weiteres Kunstschutz genießen“ oder nur, sofern sie Werke der bildenden Künste sind, ihre Bedeutung:⁹⁶

„Entscheidet einerseits und genügt andererseits für den Begriff des Werkes der bildenden Künste das Merkmal der individuellen künstlerischen Schöpfung, so ist im Sinne des Kunstschutzgesetzes jedes Erzeugnis des Kunstgewerbes gleichzeitig ein Werk der bildenden Künste. Denn auch vom kunstgewerblichen Erzeugnisse wird verlangt, daß es eine individuelle künstlerische Leistung erkennen lasse, und nur, wo eine solche vorliegt, kann von dem Vorhandensein eines Erzeugnisses des Kunstgewerbes gesprochen werden [...]“.⁹⁷

Eine nähere Beleuchtung zeigt, dass in der Entscheidung des Strafsenates weder die Rede war von einem Grad individueller Leistung, welcher „dem eines Werkes der bildenden Künste nahe kommt“, noch bei den streitigen Möbelstücken ein „Überwiegen des ästhetischen Gehaltes gegenüber dem Gebrauchszweck“ geprüft wurde. Der Strafsenat ließ im Gegenteil eine Einbeziehung von Gebrauchsgegenständen zu. Nur solche Erzeugnisse, die keine individuelle künstlerische Leistung erkennen

⁹⁰ RGSt 43, S. 329–330.

⁹¹ Ebenda, S. 330.

⁹² RGZ 18, S. 102, 107; siehe auch S. 70 ff.

⁹³ RGZ 23, S. 116, 116; siehe auch S. 77 f.

⁹⁴ RGZ 71, S. 355 ff.

⁹⁵ RGSt 43, S. 329, 330.

⁹⁶ Ebenda, S. 331.

⁹⁷ Ebenda, S. 329, 331.

ließen, folglich nicht unter „Kunstgewerbe“ fielen, wurden auf den Musterschutz verwiesen.

Die Anhebung der urheberrechtlichen Schutzzgrenzen für Gebrauchsprodukte in Abgrenzung zum Musterschutz fand also erstmals in der RG-Entscheidung vom 10. Juni 1911 betreffend Gebrauchsschriften statt. Sie widersprach bereits zu jenem Zeitpunkt in mehrfacher Hinsicht dem geltenden Kunstschutzgesetz und stützte sich auf ein strafrechtliches Urteil, welches eine – von der Prävalenztheorie unbeeinflusste und vom ästhetischen Grad unabhängige – Einbeziehung kunstgewerblicher Leistungen in den Kunstschutz zum Inhalt hatte.

4. Sachverständigenkammern

In § 46 Abs. 1 KUG war geregelt, dass „für sämtliche Bundesstaaten Sachverständigenkammern bestehen sollen, die verpflichtet sind, auf Erfordern der Gerichte und der Staatsanwaltschaften Gutachten über die an sie gerichteten Fragen abzugeben. Nach Abs. 2 standen ihnen Befugnisse als Schiedsgericht zu. Wurde die Sachverständigenkammer mit der Erstellung eines Gutachtens beauftragt, so durfte sie selbst, d. h. nicht das Gericht oder die Staatsanwaltschaft, das hiermit zu betreuende Mitglied auswählen.“⁹⁸

Der Reichskanzler erließ Bestimmungen über die Zusammensetzung und den Geschäftsbetrieb der Sachverständigenkammern. Danach mussten für Werke der bildenden Künste, einschließlich der Erzeugnisse des Kunstgewerbes und der Bauwerke, sowie für Photographie gesonderte Sachverständigenkammern gebildet werden. Jede Kammer bestand aus mindestens sieben Mitgliedern und aus zusätzlichen Stellvertretern. An jedem Beschluss mussten mindestens fünf Sachverständige mit Einschluss des Vorsitzenden teilnehmen.⁹⁹

Die Einholung von Sachverständigengutachten war in Kunstfragen die Regel.¹⁰⁰ In einer Kommentierung des KUG war davon die Rede, „daß manche Kammern die Rechtsmaterie viel besser beherrschen als weitaus die meisten Gerichte.“¹⁰¹

Das Sachverständigenwesen blickte bereits bei Inkrafttreten des KUG auf eine jahrzehntelange Existenz zurück: Nach Maßgabe des Gesetzes vom 11. Juni 1837 war

⁹⁸ RGSt 44, S. 401, 401.

⁹⁹ Bestimmungen über die Zusammensetzung und den Geschäftsbetrieb der Sachverständigenkammern für Werke der bildenden Künste und der Photographie.

¹⁰⁰ Siehe auch S. 283 und 292 ff.

¹⁰¹ Albert Osterrieth/Bruno Marwitz, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Abänderungen vom 22. Mai 1910, 1929, S. 215–216.

der Preußische literarische Sachverständigenverein gegründet worden, und er verfasste bis 1848 insgesamt 42 gerichtliche Gutachten. Bis 1863 wurde der Sachverständigenverein in weiteren 108 Fällen tätig, und in den folgenden zehn Jahren traten 20 Gutachten hinzu. Bis 1889 wurde der Preußische literarische Sachverständigenverein in 50 Streitigkeiten beauftragt.¹⁰² Aufgrund des Gesetzes vom 19. Januar 1901 entstanden die Literarische und Musikalische Sachverständigenkammern, welche in der Zeit von 1902 bis 1907 in 148 Fällen von preußischen Gerichten und Staatsanwaltschaften mit Gutachten betraut wurde.¹⁰³ Stolz konnten beide Kammer im Juli 1907 resümieren, dass „ihre Tätigkeit bei den Gerichten und Staatsanwaltschaften die erwünschte Anerkennung gefunden hat. Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind diese Behörden den Aussprüchen beider Kammern stets beigetreten, und auch das Reichsgericht hat in den Fällen, die in der Revisionsinstanz seiner Entscheidungen unterbreitet wurden, die Ausführungen der betreffenden Gutachten gebilligt“.¹⁰⁴

Anfang des 20. Jahrhunderts war das Sachverständigenwesen eine fest etablierte Institution. Gerichte und Staatsanwaltschaften holten über sieben Jahrzehnte regelmäßig Gutachten betreffend künstlerische Fragen ein und folgten den Ergebnissen der Sachverständigen in nahezu allen Fällen. Diese Tradition, welche das KUG von 1907 auch für Kunstfragen mit der Schaffung künstlerischer Sachverständigenkammern gezielt und nahtlos fortsetzen wollte, sollte mit dem aufkommenden Nationalsozialismus radikal abgeschafft werden.¹⁰⁵ Sie wird auch in den Nachkriegsjahren der jungen Bundesrepublik trotz zahlreicher Forderungen aus der Rechtslehre und aus Fachkreisen nicht wieder ins Leben gerufen. Während der Reformen des Urheberrechts in den 60er Jahren wird der Gesetzgeber nicht kritisch genug dahingehend überprüfen, ob das 1945 angetretene Erbe der Rechtsprechung des ersten Zivilsenates nationalsozialistische Grundsätze enthielt.¹⁰⁶

5. Überwiegend schutzfreundige Rechtsprechung der 1920er / Anfang der 1930er Jahre

Die bis 2013 zitierte Schulfraktur-Entscheidung aus 1911 blieb in der Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG bis Anfang der 30er Jahre eine Ausnahme. Es

102 Paul Daude, Gutachten der Königlich Preußischen Sachverständigen-Kammern für Werke der Literatur und der Tonkunst aus den Jahren 1902–1907, 1908, Einleitung, S. V.

103 Ebenda, S. VI – VII.

104 Ebenda, S. VII.

105 Siehe S. 236 ff. und S. 250 ff.

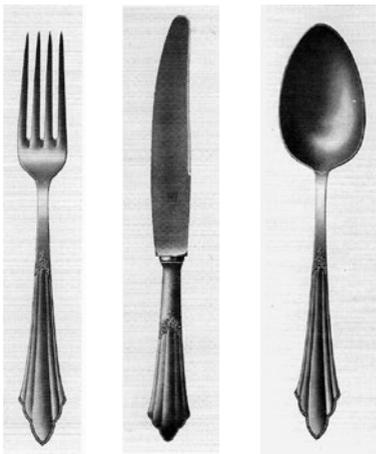
106 Siehe S. 292 ff.

gab zahlreiche schutzfreundige Entscheidungen, so betreffend eine Gaukler-Lampe und ein Werbeschild für „Oetkers Marmeladen Marke Dompfaff“. Diese Fälle belegen zudem, dass die Gerichte regelmäßig Sachverständigengutachten einholten und sich den Gutachtenergebnissen auch anschlossen:

„Daß die Gauklerlampe als kunstfähige Schöpfung angesehen werden muß, ist vom Vorderrichter in Übereinstimmung mit dem Gutachten der Sachverständigenkammer ohne Rechtsirrtum dargelegt worden [...]. Das Motiv der Lampe war neu: Der Gaukler balanciert, selber auf einer Kugel stehend, den palmettartigen Schaft einer Lampe und jongliert gleichzeitig mit zwei Kugeln. [...] in der Tat muß anerkannt werden, daß diese Art der Formgebung, einen Bewegungsvorgang festzuhalten, in besonderem Maße künstlerische Eigenart aufweist.“¹⁰⁷

„Ohne Verstoß gegen Rechtsvorschriften und Auslegungsgrundsätze nimmt das Oberlandesgericht an, dass die Klägerin in ihrem Preislisten-Titelbilde ... mit den der Malerei geläufigen Mitteln etwas im Vergleich zur Vorlage Neues und Eigenartiges, also ein Werk der bildenden Kunst, und zwar des Kunstgewerbes geschaffen hat. Dabei folgt es in Hauptgedanken und Ergebnis dem von ihm auf Stichhaltigkeit geprüften Gutachten der Preußischen Künstlerischen Sachverständigenkammer.“¹⁰⁸

Am 17. April 1929 zeigte sich der erste Zivilsenat, selbst in Grenzfällen zum Geschmacksmuster schutzfreundlich. Er sprach dem nachstehend abgebildeten Besteck „Modell 900“ von WMF urheberrechtlichen Schutz zu.



WMF-Besteck
„Fächermuster“.
Foto aus WMF-Katalog:
Jörg Rakowski.
Bildarchiv: Zentek.

107 RG I 366/1928, 10. April 1929, Bundesarchiv Berlin.

108 RG GRUR 1927, S. 729, 729.

„Es handelt sich um einen Grenzfall. Die Sachverständigenkammer für Werke der bildenden Künste in Dresden hat dem Muster der Klägerin Kunstwerkeigenenschaft zugesprochen, und von zwei namhaften Sachverständigen, den Professoren H. und B., die hier Privatgutachten erstattet haben, hat sich der eine der Bewertung der Sachverständigenkammer angeschlossen, während der andere ihr widersprochen hat. Unter diesen Umständen besteht für das Revisionsgericht kein Anlaß, dem Tatrichter in der Beurteilung der Frage des ‚ästhetischen Überschusses‘ aus Rechtsgründen entgegenzutreten, wenngleich nicht zu verkennen ist, dass die Unterstellung derartiger Besteckmuster unter das Kunstschutz-Gesetz außerordentlich weit geht.“¹⁰⁹

Nur wenige Jahre später¹¹⁰ wird derselbe Senat – unter geändertem Vorsitz – einem vergleichbaren Essbesteck einen an Kunst heranreichenden „ästhetischen Überschuss“ verweigern.

Der erste Zivilsenat des RG äußerte in einer Entscheidung vom 30. Oktober 1926 Bedenken hinsichtlich der Auffassung der Berufungsrichter, die urheberrechtlichen Schutz für das Gipsmodell einer Puppe mit Hinweis auf den nicht vorhandenen „höheren Grad“ ästhetischen Gehaltes mit folgenden Worten abgelehnt hatte:¹¹¹

„Obschon dem Modell ein gewisser eigener Reiz zugestanden werden müsse, sei er doch zu gering, als daß er nach den im Leben herrschenden Anschauungen die Einordnung in die Kunst rechtfertige. Die Empfindung des – auch im Zerrbild sich äußernden – Schönen sei (diesem Modell gegenüber) derart unvollkommen, daß man das Gebilde nicht künstlerisch nennen könne“.¹¹²

Urheberrechtsschutz konnte in dem genannten Fall dahingestellt bleiben, weil den begehrten Ansprüchen nach § 1 UnlWG stattgegeben wurde. Der Senat schloss jedoch nicht aus, dass „nach weiterer Prüfung gewisser vorwiegend tatsächlicher Fragen“ Kunstwerkschutz zugebilligt werden könnte.

Am 8. Februar 1930 stellte der erste Zivilsenat RG nicht nur eine Reihe von Kfz-Werbeanzeigen unter Kunstwerkschutz, sondern er bezog auch unter dem Aspekt der „ästhetisch-reklamemäßigen Funktion“ den spezifischen Werbecharakter in die urheberrechtliche Betrachtung ein:

„Das Berufungsgericht würdigt die vom Kläger herrührenden Entwürfe für die beiden Anzeigen [...] mit Recht als Ergebnisse schöpferischer Bildnertätigkeit und

¹⁰⁹ RGZ 124, S. 72, 72.

¹¹⁰ Siehe zum Besteck „Sofia“ Seiten 206 ff.

¹¹¹ RGZ 115, S. 180, 181–182.

¹¹² Ebenda, S. 180.

eigentümliche kunstgewerbliche Leistungen. [...] werden [...] Schönheitsempfinden und Aufmerksamkeit vom Probeblatt und von den Anzeigen des Klägers in ganz verschiedener Weise erregt; das Berufungsurteil spricht hier von verschiedener ‚ästhetisch-reklamemäßiger Funktion‘. [...] Wenn die Kunst sich in den Dienst alltäglicher Verkehrszwecke stellt, Kunden für Andere zu werben sucht, Reklameanzeigen entwirft, so gewinnen dadurch notwendig gewisse aus diesem Werbezwecke folgende Umstände und Bedingnisse Einfluß auf die Beurteilung des Werkes. Anzeigen wie die hier streitigen sind nach Bestandteilen und Gesamtanlage darauf berechnet, sich einer Reihe gleichartiger oder verwandter Kundmachungen einzufügen. Abwechslung und Wiederholung miteinander verbindend sollen sie auf mannigfaltig zusammengesetzte Betrachterkreise wirken. [...] darf deshalb nicht bloß die einzelne Anzeige betrachtet, sondern es muß die ganze Reihe in ihrer Gesamtwirkung mit dem Gegenstück verglichen werden.“¹¹³

Noch am 13. April 1932 beurteilte der erste Zivilsenat des RG ohne Anhebung der Schutzkriterien zu einem freien Kunstwerk ein Armband mit eingelegten Steinen¹¹⁴ als Kunstwerk:

„Mit Unrecht vermißt der Beklagte im Urteile des Oberlandesgerichts eine nähere Prüfung der Frage, ob das von der Klägerin hergestellte Armband [...] Kunstwerkschutz (KSchG vom 9. Januar 1907 §§ 1, 2) genieße oder etwa nur als geschmacksmusterfähiges Modell (MustG. vom 11. Januar 1876 § 1) hätte geschützt werden können. Das Berufungsgericht nimmt, dem Landgericht beistimmend, unter zutreffender Begründung an [...], daß das Schmuckstück der Klägerin [...] ein kunstgewerbliches Erzeugnis sei (§§ 1, 2 KSchG). [...] Es legt [...] ausdrücklich dar, worauf es nach eigenem Augenschein und nach dem Gutachten des Sachverständigen die Annahme der Kunstwerk-Eigenschaft gründet: Es handle sich um Stücke des Goldschmiedegewerbes, die durch eigenartige und ästhetisch anregende Form im Beschauer entsprechende Gefühle hervorrufen; ‚Eigenartigkeit und Originalität‘ seien zweifellos vorhanden. Damit ist ohne Verstoß gegen Rechtsgrundsätze in Übereinstimmung mit anerkannter Gesetzesauslegung die Eigenschaft des Schmuckes der Klägerin als kunstgewerbliches Erzeugnis festgestellt. Auch ist ausreichend begründet, daß der Grad der Eigenart und der Wirkung auf das Schönheitsempfinden das Gebilde über die Schicht der geschmacksmusterfähigen Modelle hinaus in den Bereich der künstlerischen Erzeugnisse hebt (RGB Bd. 76 S. 339 (344); Bd. 115 S. 181, Bd. 124 S. 71).“¹¹⁵

¹¹³ RG, I 194/29, 8. Februar 1930, Bundesarchiv Berlin.

¹¹⁴ So genannter Fahrnerschmuck.

¹¹⁵ RG, I 10/32, 13. April 1932, Bundesarchiv Berlin.

Das OLG Dresden stellte sich am 26. Oktober 1928 sogar ausdrücklich gegen die Schulfraktur-Entscheidung aus 1911 und sprach einer Mediaevaldruckschrift Kunstwerkschutz zu:

„[...] dürfte das RG damals den Begriff der ‚Bortschrift‘ nicht fachmännisch richtig umgeschrieben haben, wenn es ihn im Gegensatz zu Zierschriften brachte. Abgesehen von diesen Einwendungen, welche an sich schon gegen die Ausführungen des RG bestehen, kann der Senat die vom RG im Jahre 1911 aufgestellten Grundsätze nicht billigen. [...] Mit Recht hat das LG aus den tatsächlich festgestellten Äußerungen aller in künstlerischen Dingen ausschlaggebenden Sachverständigen gefolgert, daß nach Erlaß der Entscheidung von 1911 die künstlerische Entwicklung von Druckschriften in Deutschland einen großen Aufschwung genommen hat [...]. Es ist nun nicht einmal einzusehen, warum auch diesen Erzeugnissen des Buchdruckergewerbes der Kunstschutz versagt werden soll, wenn sie im übrigen den durch die Begriffsbestimmungen von Schrifttum und Rechtsprechung geschaffenen Erfordernissen eines kunstgewerblichen Erzeugnisses entsprechen.“¹¹⁶

Das OLG Hamm bejahte urheberrechtliche Schutzfähigkeit bei einem Geschäftsabzeichen für eine Brotfabrik. Dieses bestand im Wesentlichen aus einer Zusammenstellung der Buchstaben L. und P. – der Anfangsbuchstaben des Vor- und Zunamens des Inhabers – mit der Figur eines Bäckers. Auffällig an der Entscheidung ist, dass das Werk der bildenden Künste abweichend von der Rechtsprechung des RG in der Schulfraktur-Entscheidung definiert und eine „gewisse Originalität“ als ausreichend angesehen wurde:

„Unter einem Werk der bildenden Künste wird nach der Rechtslehre und Rechtsprechung ‚ein durch Formgestaltung im Raum oder Fläche sich äußerndes Ergebnis individueller künstlerischer Leistung verstanden, das dazu bestimmt ist, auf den Beschauer zu wirken und das ästhetische Gefühl anzuregen, ohne Rücksicht darauf, ob das Werk einen höheren oder geringeren künstlerischen Wert besitzt und ob neben dem ästhetischen Zweck noch ein praktischer Gebrauchszweck vorhanden ist.‘ Dieser Begriffsbestimmung entspricht der Entwurf des Klägers. Die Zeichnung [...] ist ein ausgesprochenes Produkt der Gebrauchsgraphik und entspricht als solches in der individuellen Gestaltung der zugrunde liegenden Idee den Anforderungen, die an die Schutzfähigkeit solcher Erzeugnisse gestellt werden. Wesentlich ist nur, daß bereits in dem Entwurf die Individualität des Herstellers deutlich wird und ihm eine gewisse Originalität innewohnt.“¹¹⁷

¹¹⁶ OLG Dresden GRUR 1929, S. 124, 125.

¹¹⁷ OLG Hamm, 3 U 239/31, 12. April 1932, Bundesarchiv Berlin.

Das LG Dresden sprach am 16. Februar 1930 einem Textilmuster mit dem Namen „Schwedenstoff“ ebenfalls urheberrechtlichen Schutz zu:

„Das Muster der Klägerin [...] zeigt auf weißem Grund in einer bestimmten Anordnung Längsstreifen von verschiedener Farbe und verschiedener Breite, die durch wenige schmale farbige Querstreifen durchschnitten werden. Nach dem Gutachten des Sachverständigen [...], dem das Gericht beitrifft, wird die Eigenart des Stoffes durch die wohl abgewogenen Abmessungen der einzelnen farbigen Streifen und durch ihr Größenverhältnis zueinander sowie besonders durch ihre harmonische Gruppierung zu einem besonderen ästhetischen Gesamteindruck bestimmt (Farbenzusammenstellung). Das Muster ist das Erzeugnis einer geistigen, individuell ausgeprägten Tätigkeit einer bewußt künstlerisch schaffenden Persönlichkeit. [...] Der nach dem Muster von der Klägerin hergestellte Stoff ist demnach ein Erzeugnis des Kunstgewerbes im Sinne des § 2 Abs. 2 KunstSchGes.“¹¹⁸

Abweichend von seiner Schulfraktur-Entscheidung aus Juni 1911 praktizierte der erste Zivilsenat des RG noch bis zu Beginn der 1930er Jahre einen insgesamt großzügigen urheberrechtlichen Schutz von kunstgewerblichen Erzeugnissen, indem er das Vorliegen einer individuellen, eigenartigen bzw. originellen Leistung ausreichen ließ. Die entscheidende Wende in der Rechtsprechung mit der Forderung erhöhter Schutzkriterien sollte sich erst im weiteren Verlauf der 1930er Jahre abzeichnen und in den 1940er Jahren ihren Höhepunkt finden.¹¹⁹ Dem Nationalsozialismus fiel insbesondere der urheberrechtliche Schutz moderner Sachlichkeit zum Opfer, was eine bis heute fortwirkende Zäsur im Kunstschutz mit sich brachte.

¹¹⁸ LG Dresden GRUR 1930, S. 1209, 1210.

¹¹⁹ Siehe S. 204 ff.

C. Neue Sachlichkeit

Eine radikal neue Formensprache gelang seit den 1920er Jahren erst dem Bauhaus. Dort wurden bei der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen „Kunst und Technik“ zusammengeführt, unter Verwendung ungewöhnlicher Materialien wie Stahlrohr. Die Erzeugnisse waren zu jener Zeit derart innovativ und überraschend, dass sie von der breiten Bevölkerung nicht in das alltägliche Leben übernommen wurden. Sie blieben in den Anfangsjahren entgegen den Zielen der Bauhäusler avantgardistisches Design für eine überschaubare Konsumentenschaft. Erst mit den 1950er Jahren werden sich zahlreiche Entwürfe durchsetzen und im weiteren Verlauf zu Klassikern etablieren, die in der strengen urheberrechtlichen Rechtsprechung als schutzfähig angesehen werden.¹²⁰

I. BAUHAUS

Das Bauhaus ist nach drei Phasen und Wirkungsorten zu unterscheiden: Gegründet wurde es unter der Leitung des Architekten Walter Gropius am 1. April 1919 als Staatliches Bauhaus in Weimar aus dem Zusammenschluss der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst und der Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule. Von 1925 bis 1932 existierte es als Städtisches Bauhaus in Dessau und – nach Schließung durch die Nationalsozialisten¹²¹ – nur noch wenige Monate als private Kunsthochschule von Mies van der Rohe in Berlin. Dort wurde das sich gegen eine Gleichschaltung positionierende Bauhaus Anfang 1933 endgültig Opfer des Nationalsozialismus. Bereits in seiner ersten Phase wies das Bauhaus fortschrittliche Besonderheiten gegenüber üblichen Schulbetrieben auf, und es hat bis heute seinen Vorbildcharakter in der praktischen Ausbildung junger Menschen behalten.

1. Staatliches Bauhaus in Weimar

Gropius formulierte in seinem Manifest aus 1918 konkrete Vorstellungen von einer antiakademischen Kunstschulreform. Er forderte die Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern sowie die Einheit der bildenden Künste unter Führung der Baukunst. Ihm schwebte ein Bauhaus in Analogie zur mittelalterlichen Bauhütte vor, die für den gotischen Kathedralenbau sämtliche bildenden Künste unter einem Dach

¹²⁰ So die Bauhausleuchte, siehe S. 154 ff., und der Breuer-Hocker, siehe S. 159 f.

¹²¹ Siehe S. 178 ff.

und einer Idee vereinigte.¹²² Dieses Bild führte auch zu dem Namen der neuen Einrichtung.

„Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. [...]“

Bilden wir eine neue Zukunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt werden wird: Architektur und Plastik und Malerei.¹²³

Von 1908 bis 1910 hatte Gropius im Büro von Peter Behrens gelernt, dem damals einflussreichsten Architekten Deutschlands. Behrens gehörte zu den Gründern des Deutschen Werkbundes, und ab 1907 war er als künstlerischer Berater bei der AEG tätig. Gropius vertrat schon früh einen wirtschaftlich-industriellen Ansatz. 1910 hatte er eine Schrift mit dem Titel „Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage“ verfasst, in der er die Industrialisierung des Wohnungsbaus durch Typisierung anregte.¹²⁴

Im Bauhaus sollte nun die durch die Industrialisierung zerbrochene Einheit von freiem Kunstschaffen und angewandter Produktästhetik durch Arbeiten in schöpferischen Werkgemeinschaften wieder hergestellt werden. Dieser innere klassenlose Schaffensprozess sollte zu einer klassenlosen Alltagskultur beitragen, ermöglicht durch schmucklose Zweckmäßigkeit von Produkten und massenhafter Verbreitung. Das Bauhaus-Programm nahm daher „gewissermaßen gesellschaftliche Gleichheit ästhetisch vorweg“.¹²⁵

a. Chancengleichheit

Am Bauhaus galt der Grundsatz von Chancengleichheit, was sich zunächst in dem Fehlen akademischer Aufnahmebedingungen ausdrückte. Unabhängig von Vorbildung, Nationalität, Religion oder Geschlecht konnten sich gestalterisch begabte junge Menschen aus aller Welt dort ausbilden lassen. Ob letztere Eigenschaft in ausreichendem Maße vorhanden war, entschied der Meisterrat. Eine Relativierung ist

¹²² Vgl. Beat Schneider, *Penthesilea. Die andere Kultur- und Kunstgeschichte. Sozialgeschichtlich und patriachatskritisch*, 1998, S. 299.

¹²³ Auszug aus Bauhausmanifest, abgedruckt in: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde*, 2006, S. 14.

¹²⁴ Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde*, 2006, S. 11.

¹²⁵ Beat Schneider, *Beat Schneider, Penthesilea. Die andere Kultur- und Kunstgeschichte. Sozialgeschichtlich und patriachatskritisch*, 1998, S. 299.

allerdings bei der Frage des Geschlechts vonnöten: Gropius missfiel es sehr, dass im Sommersemester 1919 mehr Frauen als Männer aufgenommen wurden.¹²⁶ Es gelang ihm zügig eine Umkehrung der Verhältnisse, indem er für das weibliche Geschlecht gezielt eine Weberei einrichten ließ. Nur ausnahmsweise erhielten Frauen Zutritt in die Buchbinderei und Töpferei.¹²⁷ Lehrbriefe erhielten Frauen in der Regel nicht, obwohl gerade deren Entwürfe zu den wirtschaftlich erfolgreichsten Arbeiten des Bauhauses zählten. Zu den wenigen Studentinnen, die im Bauhaus „Karriere machten“, gehörte Marianne Brandt. Sie wurde in Dessau sogar Leiterin der Metallwerkstatt. Während Frauen allgemein kaum Ausbildungsmöglichkeiten erhielten, ergab sich im Bauhaus diese Chance. Daher war die Erstsemesterzahl hoch. Die Einrichtung einer Weberei wurde von Studentinnen sehr begrüßt, denen das Arbeiten in den anderen Werkstätten teilweise körperlich schwer fiel. Männlichen Voreingenommenheiten setzten die Studentinnen ohnehin auf Dauer Taten entgegen. So konnte der spätere Bauhaus-Direktor Hannes Meyer trotz seiner Sticheleien über die Weberei: „Auf deren Fußböden lagen als Teppiche die seelischen Komplexe junger Mädchen“ nicht verhindern, dass etwa in dem großen Dessauer Festsaal Vorhänge an die Fenster gebracht wurden, um für eine notwendige Schattierung zu sorgen.¹²⁸

In den damaligen schwierigen Nachkriegs- und Inflationszeiten bewirtschaftete das Bauhaus einen eigenen Nutzgarten und eine Kantine. Gropius führte auch das für Studenten kostenlose Schlafen in Schulateliers ein.¹²⁹

Damit das Bauhaus von öffentlichen Zuschüssen möglichst unabhängig wurde, führte Gropius zwar Studiengelder ein. Vorgesehen waren aber Freistellungen von Zahlungen. So wurde jedem Studierenden, der einen Lehrvertrag mit der Handwerkskammer schloss, das Schulgeld erlassen, „da das Bauhaus durch seine Arbeitsleistung in den Werkstätten an Erzeugnissen, die veräußert werden sollen, finanzielle Vorteile genießt“.¹³⁰

Zudem wurden regelmäßig Stipendien, Geldpreise und Auftragsvergaben für Gestaltungsarbeiten ausgeschrieben. Bereits im Juni 1919 kamen anlässlich der jährlichen Schülerarbeitenausstellung 8 Stipendien, 3 Geldpreise und 3 Aufträge zur Ver-

126 Elisabeth Tharandt, *bauhaus, weimar, dessau, berlin*, in der Reihe: Architektur- und Kunstführer, Bd. I, 2001, S. 31.

127 Ebenda.

128 Elisabeth Tharandt, ebenda, S. 33.

129 Ute Ackermann, *Das Bauhaus isst*, 2008, S. 18.

130 Undatiertes Schreiben, Bauhaus Band 132, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

teilung. Einer der Aufträge lautete auf die Anfertigung einer Plastik für den Treppenfosten der Haupttreppe, und zwei weitere Vergaben betrafen die Bemalung von Schränken.¹³¹ An Aufträgen, die außerhalb solcher Ausschreibungen in den Werkstätten bearbeitet wurden, erhielten die jeweils beschäftigten Lehrlinge Anteile aus den Einnahmen nach Maßgabe ihrer Leistungen, die durch die Arbeitszettel der Werkstätten und die Beurteilung der Meister berechnet wurden.¹³²

Engpässe bei Studenten sollten weiterhin durch den Verkauf von Bauhaus-Arbeiten anlässlich Messen, Ausstellungen und Märkten aufgefangen werden. Neben dem Vorteil finanzieller Stärkung durch Partizipation an Erlösen machten die Auszubildenden auf diesem Wege schon vor Verlassen des Bauhauses Erfahrungen bei der Vermarktung ihrer eigenen Entwürfe, und sie konnten unmittelbar an den Reaktionen aus den Verbraucherkreisen erkennen, welche Arbeiten Erfolg hatten und welche wenig Akzeptanz fanden. Heute werden Designer leider erst mit Ende ihres Studiums in einen Markt entlassen, der eigene Parameter aufweist und häufig die – in Hochschulen aufgebauten – Erwartungshaltungen enttäuscht.

b. Ausbildungsschwerpunkt Werkstätten

In der Lehrordnung der Bauhaus-Satzung von 1921¹³³ war weder von Studenten noch von Professoren die Rede, es heißt dort zusammenfassend „Mitglieder“. Mitglieder des Bauhauses waren Meister, Jungmeister, Gesellen und Lehrlinge. Lehrlinge, welche die Gesellenprüfung bestanden, wurden Gesellen, und nach erfolgreicher Meisterprüfung stiegen sie zu Jungmeistern auf. Für den Titel Meister war eine Berufung notwendig.

Die Lehre im Bauhaus umfasste die praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens Baukunst, Bildnerie und Malerei einschließlich der zugehörigen handwerklichen Zweiggebiete. Im Einzelnen gehörten dazu handwerklicher Unterricht in den verschiedenen Bereichen, Formunterricht und ergänzende Lehrfächer wie Material- und Werkzeugkunde, aber auch „Grundbegriffe von Buchführung, Vertragsabschlüssen und Preisberechnungen“.¹³⁴ Die Skepsis von Gropius gegenüber Qualifikationen von Frauen ist nicht losgelöst von der Tatsache zu sehen, dass zur damaligen Zeit Frauen kaum Ausbildungsmöglichkeiten erhielten.

131 Schreiben vom 24.06.1919, Bauhaus Band 3, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

132 Undatiertes Schreiben, Bauhaus Band 132, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

133 Satzung des Bauhauses von 1921, Bauhaus Band. 2, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

134 Ebenda, Ergänzende Lehrfächer, § 4 Ziff. 5 c).

Im Studiengang des Bauhauses von 1922 an lassen sich drei Ausbildungsstufen ablesen:¹³⁵ Zunächst war die Vorlehre¹³⁶ als Probesemester mit Formunterricht und Materialstudien in der handwerklichen Versuchswerkstatt Pflicht. Die während dieser Zeit entstandenen Arbeiten bildeten die Grundlage für die Entscheidung des Meisters, ob der Bewerber endgültig aufgenommen werden konnte. Erst danach durfte der Aufgenommene in eine selbst gewählte Werkstatt eintreten und sich seinen künstlerischen Meister aussuchen. Er schloss einen Lehrbrief mit der Handwerkskammer und wurde zum Lehrling. Nach Ablauf von drei Jahren konnte sich der Lehrling zur Gesellenprüfung anmelden. In einem weiteren Schritt stand es dem Gesellen frei, nach Erfüllung der gesetzlichen Voraussetzungen die Meisterprüfung zu durchlaufen. Die jeweiligen Prüfungen wurden vor der Handwerkskammer und dem Meistererrat abgelegt.

Im Vordergrund des Lehrprogramms stand nicht der theoretische Unterricht, sondern die gründliche handwerkliche Ausbildung in den Werkstätten, von formgestalterischen und wissenschaftlichen Kursen begleitet.¹³⁷ Dem Studenten waren gleichzeitig zwei Meister zugewiesen, je ein Meister des Handwerks, so genannter Werkmeister, und ein Meister der Formlehre, so genannter Formmeister. Während für die Formlehre freie Meister, d. h. Architekten, Bildhauer und Maler berufen wurden, oblag die Ausbildung in den Werkstätten erfahrenen Handwerksmeistern. Die ergänzenden Fächer führten auswärtige Lehrer durch.¹³⁸

Bei durchschnittlich 120 bis 200 Studenten waren häufig nicht mehr als drei oder vier Studierende je Jahrgang in einer Werkstatt tätig.¹³⁹ So war die Werkgemeinschaft sowohl unter den Studenten als auch im Verhältnis zu den jeweiligen Meistern sehr eng. Keinem entgingen die Entwurfs- und Arbeitsschritte der anderen, die Kontakte waren stetig und auf Austausch bzw. Zusammenarbeit angelegt. Trotz Festlegung auf eine bestimmte Werkstatt durfte sich der Lehrling auch bei anderen Meistern technischen und künstlerischen Rat holen. Damit waren die Werkstätten auf übergreifende Kommunikation angelegt, und es verschmolzen Entwürfe aus verschiedenen Sparten zu einem einheitlichen Produkt. So wurden etwa

135 Klassik-Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, 4. Aufl., 2006, S. 31.

136 Zuständig für die Vorlehre, im weiteren Verlauf auch Vorkurs genannt, war zunächst der Maler und Kunstpädagoge Johannes Itten, ab 1924 unterrichteten Josef Albers das erste und László Moholy-Nagy das zweite Semester. Mies van der Rohe schaffte die Vorkurs-Pflicht in 1930 ab und führte Prüfungen am Semesterende ein, die über das Weiterstudium entschieden (Ebenda, S. 35 f.).

137 Satzung des Bauhauses von 1921, Bauhaus Band. 2, Lehre, § 4, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

138 Ebenda, Meister, § 5.

139 Klassik-Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum Weimar, 4. Aufl., 2006, S. 32.

Stühle oder Kinderwiegen aus der Holzwerkstatt mit Stoffgestaltungen aus der Textilwerkstatt kombiniert.



Kinderwiege von
Peter Keler.
Aus: www.aski.org.
Foto: Klassik Stiftung
Weimar.

Gropius' Vorstellung von Gesamtkunstwerken durch Zusammenführung aller künstlerischen und handwerklichen Disziplinen wurde damit bereits zur Weimarer Bauhaus-Zeit greifbare Realität. Dass später juristische Streitigkeiten über alleinige, Mit- oder Bearbeiter-Urheberschaften an Werkstattarbeiten entstehen werden,¹⁴⁰ hatte Gropius nicht vorhersehen können, im Gegenteil widersprachen sie geradezu dem Bauhaus-Konzept interaktiver schöpferischer Entstehungsprozesse.

Die Satzung schrieb vor, dass jede mit dem Material des Bauhauses hergestellte Arbeit dem Bauhaus gehörte und Ausnahmen besonderen Bestimmungen unterlagen.¹⁴¹ Nicht das geistige Eigentum an den Entwürfen war damit gemeint, sondern das fassbare Eigentum an den Werkstücken. Eine solche Regelung ist angesichts der drückenden finanziellen Not und der Materialknappheit, unter der die Institution jahrelang litt, nachvollziehbar. Immer wieder mahnte Gropius, sehr sparsam und sorgfältig mit Arbeitsmaterialien umzugehen. Nur wenn die Auszubildenden mit eigenen Mitteln Werkstoffe anschafften und daraus Arbeiten erstellten, kam eine freie Verfügbarkeit der Studenten in Betracht.¹⁴² Dieser Fall trat wohl selten ein, denn die Lehrlinge und Gesellen waren in der Regel froh, überhaupt „ein Dach über dem Kopf zu haben“ und mit ausreichend Nahrung gepflegt zu werden.

140 So insbesondere betreffend die Bauhaus-Leuchte, welche trotz der prägenden Vorarbeiten von Jucker der alleinigen Urheberschaft von Wilhelm Wagenfeld zugeschrieben wurde, siehe auch S. 154 ff.

141 Satzung des Bauhauses von 1921, Bauhaus Band. 2, Rechte und Pflichten der Lernenden, § 7, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

142 Werkstattordnung von Oktober 1920, Bauhaus Band 132, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

Jeder Student musste laut Satzung¹⁴³ jede einzelne Arbeit, die in der Werkstatt ausgeführt wurde, sowohl vor wie während der Herstellung mit seinen beiden Meistern fortlaufend besprechen. Nur durch diesen kontinuierlichen Austausch mit Werk- und Formmeister sah Gropius die Verbindung zwischen künstlerischer und handwerklicher Arbeit gewährleistet. Für jede einzelne Arbeit waren die Ausfüllung eines Arbeitszettels und die umgehende Aushändigung an die Werkstattleitung Pflicht. Diese wiederum leitete die gesammelten Dokumentationen an das Sekretariat weiter. Sodann war eine Beratung der Bauhaus-Leitung mit den beiden Meistern des jeweiligen Entwerfers darüber vorgesehen, ob der Gegenstand vom Bauhaus übernommen werden sollte. Machte das Bauhaus von seiner Option der Übernahme Gebrauch, erhielt der Gestalter für die „endgültig übernommene Arbeit“ eine Entwurfsgebühr. Im Falle der Ablehnung durfte der Gestalter seine Arbeit freihändig verkaufen, sobald er die Materialkosten bezahlte. Nur unter besonderen Umständen wurde es dem Studenten ermöglicht, vom Bauhaus übernommene Arbeiten gegen Erstattung der Materialkosten zurück zu erwerben.

Gropius appellierte an Lehrlinge und Formmeister, ihre gesamte Arbeit in den Dienst des Bauhauses zu stellen. Es kam wohl häufiger vor, dass Privataufträge angenommen und innerhalb der Werkstätten zur Umsetzung gelangten. Gropius zeigte zwar Verständnis für die „Existenzkämpfe“ der Bauhaus-Angehörigen, wies aber mit Nachdruck darauf hin, dass die Weiterexistenz der Einrichtung davon abhängen würde, ob die Werkstätten in der Lage sind, „in irgendeiner Form zu verdienen“. Vor der Annahme von privaten Aufträgen mussten die Auszubildenden die jeweils zuständigen beiden Meister zu Rate ziehen und jeden Auftrag förmlich „durch das Sekretariat leiten“.¹⁴⁴

c. Wirtschaftliche Ausrichtung der Werkstätten

Den Kern des Bauhauses und seine wesentliche finanzielle Säule bildeten die Entwurfsleistungen der Werkstätten und die Herstellung von Mustern. Dabei erwies es sich bald als unlufrativ, Prototypen in den eigenen Werkstätten zu vervielfältigen, hinzu kamen die dürftige maschinelle Ausstattung der Werkstätten und die zunehmende Materialknappheit in der allgemein schwierigen Wirtschaftslage. Daher war

¹⁴³ Satzung des Bauhauses von 1921, Bauhaus Band. 2, Rechte und Pflichten der Lernenden, § 7; Grundsätze für die Lizenzverteilung an Bauhaus-Angehörige für Entwurf und Herstellung von Werkstätten-Erzeugnissen, Bauhaus Band 132, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

¹⁴⁴ Undatiertes Schreiben, Bauhaus Band 195, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

das Bauhaus zunehmend auf Kooperationen mit der Industrie angewiesen.¹⁴⁵ Eine solche Zusammenarbeit sollte nicht nur der Institution dringend benötigte Gelder einbringen, vielmehr auch die Studenten in ihrer Arbeit motivieren und ihnen ebenfalls zur finanziellen Unabhängigkeit verhelfen. Denn Gropius sah vor, dass die Studenten für ihre – vermarktungsfähigen – Leistungen nicht nur ein Entwurfshonorar erhielten, sondern auch an den Verwertungsverträgen mit der Industrie durch Erhalt von anteiligen Lizenzgebühren partizipierten. So legte der Arbeitsausschuss des Bauhausrates in einer Sitzung von März 1924 die Frage der Vergütung und Prozentbeteiligung der in den Werkstätten Tätigen wie folgt fest:¹⁴⁶

Jeder Studierende, der in den Werkstätten verkaufsfähige Produkte herstellte, erhielt für den Entwurf, falls er von der Leitung für brauchbar und notwendig erklärt wurde, eine Entwurfsgebühr in einer von der Werkstättenleitung festgesetzten Höhe.

Im Falle des Verkaufs eines Gegenstandes stand dem Hersteller bzw. bei Verkauf von Reproduktionen dem Entwerfer des Gegenstandes Prozentzahlungen an dem „Gewinnzuschlag“ zu, deren Höhe noch gemeinschaftlich mit dem Arbeitsausschuss festzusetzen waren. Bei Auszahlung von Prozenten erfolgte eine Verrechnung mit der zuvor gezahlten Entwurfsgebühr.

Von den Prozenten wurden 1/5 zurückbehalten und in einem so genannten Wohlfahrtsfond gesammelt. Aus diesem Fond wurden Beträge an Bauhaus-Angehörige entweder zwecks wirtschaftlicher Unterstützung oder für Entwürfe ausgezahlt, die zwar als unverkäuflich aber von hohem wirtschaftlichem Wert galten.

Bei Ausscheiden aus dem Bauhaus stand dem Hersteller aus dem Verkauf des Produktes der genannte Prozentbezug noch bis zu 2 Jahren zu; bei Reproduktionen entfiel eine weitere prozentuale Beteiligung des Entwerfers.

Ein solches Ausbildungsmodell ist vorbildhaft. Heute wird in manchen Hochschulen das Gegenteil praktiziert, so lassen sich etwa Professoren durch Studierende „zuarbeiten“ und vermarkten später gemeinsam entstandene Werke als eigene schöpferische Ergebnisse oder als Hochschularbeiten. Beteiligte Urheber werden dabei noch nicht einmal mit Namen genannt. In Hochschulen wird häufig fahrlässig mit Urheber-

145 Der Produktivbetrieb des Staatlichen Bauhauses in Weimar; Dringende Maßnahmen zur Erhöhung und Verbesserung der Produktion in den Werkstätten; Begründung der Abtrennung der produktiven Werkstätten vom Lohnbetrieb und Zusammenfassung dieser in einem privat-kapitalistisch geleiteten Betrieb, Bauhaus Band 197, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

146 Rundschreiben an die Werkstättenleiter vom 5. Mai 1924, Bauhaus Band 183, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

berrechten umgegangen, was teilweise daran liegen mag, dass Ausbilder selbst keine ausreichenden einschlägigen Kenntnisse besitzen.

Das Bauhaus zeigte sich auch in der Öffentlichkeit juristisch professionell. So wurde die lang vorbereitete Bauhausausstellung von 1923 von „Verkaufsbedingungen für die ausgestellten Werkstättenerzeugnisse und Bilder“ begleitet, in denen sich der unmissverständliche Hinweis befand, dass „Formen und Muster im Eigentum des staatlichen Bauhauses“ standen und mit dem Kauf der Ausstellungsstücke keinesfalls die Befugnis verbunden war, diese als „Modelle zur Vervielfältigung“ benutzen zu dürfen.¹⁴⁷ Das kulturelle Ereignis ging auf die staatliche Forderung eines Rechenschaftsberichts zurück, und dem Bauhaus gelang es, durch Ausstellung der in den vergangenen Jahren entstandenen Werkstattprodukte, durch Vorträge, Konzerte und Theateraufführungen internationale Beachtung zu finden. Lediglich der erhoffte wirtschaftliche Erfolg blieb aus, was im weiteren Verlauf Anstoß zur Gründung einer Bauhaus GmbH lieferte.

Seit März 1922 trugen alle Erzeugnisse, die das Bauhaus von den Entwerfern übernahm, den „von der Regierung anerkannten Bauhausstempel“.¹⁴⁸ Damit führte Gropius ein unterscheidungskräftiges Kennzeichen der Institution ein. Das Bauhaus befand sich auf dem Weg zur Marke.

Das Bauhaus konkretisierte die Lizenzregelungen durch Anlehnung an das Arbeitnehmererfinderrecht.¹⁴⁹ Im Grundsatz ging man davon aus, dass „alle von Bauhaus-Angehörigen hervorgebrachten Ideen, die im Rahmen des Bauhauses zur Verwirklichung kommen, mit Hilfe des Bauhauses (seinen Werkstätten, Maschinen und seiner allgemeinen Atmosphäre) entstanden sind“. Daher habe das Bauhaus „als Unternehmen dieselben Anteilsrechte an den Ideen, die jedes Unternehmen aufgrund von Reichsgesetzen an den Erfindungen seiner Arbeiter und Angestellten hat“. Die Rechtsprechung entscheide in der Regel, dass „derartig entstandene Erfindungen Eigentum des Unternehmens sind, ohne Genehmigung des Unternehmens an anderer Stelle nicht verwertet werden dürfen, und dass der Erfinder Anteil an den Erträgnissen der Idee hat“. Das Bauhaus unterschied bei der Regelung von Nutzungsanteilen nach folgenden Leistungen:

147 Verkaufsbedingungen für die ausgestellten Werkstättenerzeugnisse und Bilder der Ausstellung 1923 d. Staatl. Bauhauses Weimar, Bauhaus Band 35, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

148 Umlauf vom 27. März 1922, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

149 Grundsätze für die Lizenz-Verteilung an Bauhaus-Angehörige für Entwurf und Herstellung von Werkstätten-Erzeugnissen, Bauhaus Band 132, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

1. Allgemeine Entwürfe, die weder gebrauchsmusterschutz- noch patentreif sind,
2. gebrauchsmusterschutzfähige Ideen und
3. patentfähige Ideen.

Die beiden erstgenannten Leistungen sollten gleich behandelt werden. Hiervon sollten 10 Prozent der Einnahmen in den bereits eingerichteten Fond gezahlt werden. Aus diesem Fond waren eine Entwurfsgebühr und weitere 8 Prozent Lizenzgebühr für jedes verkaufte Stück an den Entwerfer zu entrichten. Berechnungsgrundlage waren die jeweiligen Verkaufspreise. Im Falle einer „Massenherstellung“, die bei „mehr als 10 Wiederholungen“ vorlag, ermäßigte sich der Anteil auf 5 Prozent. Eine weitere Reduzierung trat bei mehr als 1000 Stück auf 2 Prozent ein. Entwerfer bzw. Erfinder, die aus dem Bauhaus ausschieden oder länger als ½ Jahr beurlaubt waren, erhielten keine Anteile mehr.

Für „patentfähige Ideen“ waren besondere Regelungen vorgesehen. Das „Eigentumsrecht“ stand dem Erfinder zu 2/3 und dem Bauhaus nur zu 1/3 zu, berechnet auf der Basis von Gewinn-Zuschlägen. Der Erfinder behielt das Recht auf seinen Anteil auch nach Verlassen des Bauhauses, allerdings in geringerer Höhe als während seiner Bauhaus-Zugehörigkeit. Machte das Bauhaus von der Erfindung keinen Gebrauch mehr, hatte der Erfinder das „volle Ausbeutungsrecht“.

Es fällt auf, dass keine Regelungen zu geschmacksmusterschutz- oder urheberrechtsfähigen Entwürfen formuliert wurden. Möglicherweise hatte Gropius Kenntnis von den damals geführten Diskussionen um Kunstschutz für sachlich-funktionale Produkte¹⁵⁰ und schrieb dem Aspekt der Technik mehr Bedeutung und juristische Wirksamkeit zu.

d. Richtungswechsel und Gründung der Bauhaus-GmbH

Die Bauhausausstellung 1923 war von einem Richtungswechsel in der Institution begleitet und löste im weiteren Verlauf Veränderungen in der Rechtsform aus. Bereits seit März propagierte Gropius die Einheit von „Kunst und Technik“ und wies darauf hin, im Gegensatz zur bisherigen Praxis zwecks rentabler Handhabung des Produktionsbetriebes „möglichst alle fertigen Stücke anzukaufen und nur die auszuschneiden, d. h. den Schülern zur freien Verfügung zu stellen, die mit Rücksicht auf den Ruf des Bauhauses für unverkäuflich erscheinen.“¹⁵¹ Noch im Dezember desselben Jahres kündigte Gropius die Umgestaltung der Bauhaus-Werkstät-

¹⁵⁰ Siehe S. 164 ff.

¹⁵¹ Schreiben vom 21. März 1923 an die Form- und Handwerksmeister, Bauhaus Band 197, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

ten zu einem „modernen gewinnbringenden Unternehmen“ mit folgenden Strukturen an:¹⁵²

Danach sollten die Werkstätten vom Lehrbetrieb abgetrennt und in eine Bauhaus GmbH überführt werden. Denn die Bauhausausstellung hatte zwar einen „großen Kreis von Abnehmern“ an Werkstatterzeugnissen mit sich gebracht, jedoch war das Bauhaus mangels „genügendem Betriebskapital“ nicht in der Lage, die Nachfrage zu befriedigen. Es fehlten schlicht Maschinen und Rohstoffe. An eine Vorratshaltung fertiger Produkte war gar nicht zu denken. Gropius beklagte, dass etwa die Metallwerkstätte Drück- und Drehbänke benötigte, um „Originalstücke billiger reproduzieren zu können“. Gropius wollte auch die Bauhaus-Mitglieder in größerem Umfang an der wirtschaftlichen Produktivität beteiligen:

„Die hier in Frage kommenden Handwerker, Künstler der verschiedenen Werkstätten, sind durch ihre besondere Ausbildung, daß sie formal und handwerklich gleichermaßen selbständig zu arbeiten in der Lage sind, – im günstigen Gegensatz zu den üblichen Arbeitskräften auf diesen Gebieten, die entweder nur Handwerker sind, ohne formale Fähigkeiten, oder nur Kunstgewerber, ohne besonderes handwerkliches Können – zzt. unersetzliche Arbeitskräfte für die eigenartige und konkurrenzlose Produktion der Bauhaus-Werkstätten“.

Gropius befürchtete demnach, dass die besten Arbeitskräfte abwanderten. In dem Fall „würden wir mit unseren Produktionsmöglichkeiten, mit denen wir zzt. konkurrenzlos sind, auf den hilflosen Anfangszustand von vor 4 Jahren zurückfallen und müßten erst wieder ca. 4 Jahre lang Nachwuchs ausbilden, um zu dieser Leistungsfähigkeit, die wir heute besitzen, zu gelangen.“ Mit eigenen Einnahmen wollte Gropius auch endlich unabhängig von staatlichen Finanzhilfen werden. Die Gründung einer Bauhaus GmbH wurde jedoch im weiteren Verlauf unter dem Einfluss neuer Regierungsverhältnisse in Thüringen vereitelt.

e. Bauhaus-Leuchte

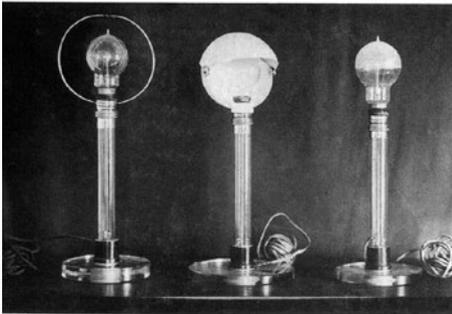
Zu den bekanntesten Produkten aus der Metallwerkstatt des Staatlichen Bauhauses in Weimar gehört die so genannte Bauhaus-Leuchte. „Die“ Bauhaus-Leuchte hat es bei näherer Betrachtung allerdings nie gegeben, wohl aber ein Lampenprogramm, indem sich zahlreiche Beleuchtungskörper für unterschiedliche Zwecke befanden und mit dem in Dessau die erwünschte Anbindung an die industrielle Produktion ge-

¹⁵² Begründung der Abtrennung der produktiven Werkstätten vom Lehrbetrieb und Zusammenfassung dieser in einen privat-kapitalistisch geleiteten Betrieb, Schreiben vom 19. Dezember 1923, Bauhaus Band 197, Thüringisches Hauptstaatsarchiv.

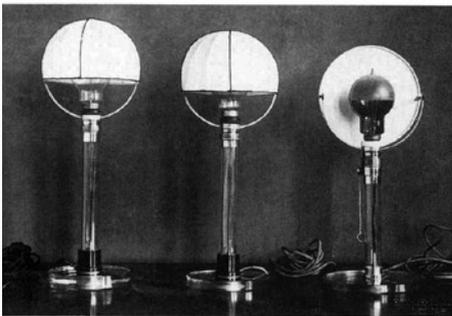
lang.¹⁵³ Unter der Leitung von Moholy-Nagy entwickelte die Metallwerkstatt am Bauhaus seit 1923 Prototypen für industriell herstellbare Produkte. Im künstlerischen Ansatz von Moholy-Nagy verbanden sich biologisch-naturhaftes und technikorientiertes Denken. Er machte es sich zur Aufgabe, die Rolle der Sinne, Augen, des Tastsinns und Raumgefühls zu untersuchen. Daher standen für ihn Materialien, Strukturen und Transparenz im Blickpunkt.¹⁵⁴

aa. Modelle von Jucker

Carl Jakob Jucker, zu jener Zeit Student in der Metallwerkstatt, entwarf sechs verschiedene Leuchten, die alle einen Glasfuß und Glasschaft aufwiesen und teils mit verspiegelten Birnen, teils mit Reflektoren ausgestattet waren. Eine Milchglaskuppel sah Jucker nicht vor. Der transparente Glasschaft machte die Schnur und damit die Elektrizität, also die Funktion des Produktes, auf einem Blick sichtbar bzw. rückte sie sogar in den Mittelpunkt. Jucker verließ das Bauhaus im September 1923.



Entwürfe von
Carl Jakob Jucker.
Aus: Klaus Weber,
*Die Metallwerkstatt
am Bauhaus, 1992,*
S. 219.



153 Gert Selle, *Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Mikrochip*, 2007, S. 49.

154 Vgl. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933, Reform und Avantgarde*, 2006, S. 25.

bb. Weiterentwicklung durch Wagenfeld

Im Oktober 1923 begann Wilhelm Wagenfeld sein Studium am Bauhaus. Nach Besuch eines Vorkurses arbeitete auch er als Student in der Metallwerkstatt. Anfang April 1924 legte er seine Gesellenprüfung ab, und seit Juli war er „Etat-Geselle“ des Bauhauses. Bei der Verlegung des Bauhauses nach Dessau in 1925 blieb er in Weimar, wo er an der Staatlichen Bauhausschule tätig war.¹⁵⁵ Wagenfeld entwarf im März/April 1924 zunächst eine Metallleuchte mit Fußplatte, vernickeltem Schaft und einer Milchglaskuppel, die von einem schmalen Nickelband eingefasst war. Milchglaskuppeln waren zu jenem Zeitpunkt vorbekannt in folgender Erscheinungsform:



Vorbekannte Leuchte.
Aus: *Magdalena Droste,*
Design Klassiker,
Die Bauhaus-Leuchte
von Karl Jacob Jucker
und Wilhelm Wagenfeld,
1997, S. 40.

Moholy-Nagy schlug vor, jetzt auch die Juckersche Glasleuchte mit der Glaskuppel auszurüsten.¹⁵⁶ [...] Die von Wagenfeld entwickelte Glaskuppel musste in ihren genauen Proportionen unter Beteiligung dritter Gestalter verändert werden, weil, wie Wagenfeld später einräumte, seine erste Milchglaskugel so niedrig war, dass sie durch den Hitzestau platzte.¹⁵⁷ Daher entstanden Modelle aus Glas mit unterschiedlichen Maßen und Ausführungsdetails. Hinzu kam eine Variante aus Metall. Wagenfelds wesentliche Überarbeitung der Jucker-Modelle lag in der Hinzufügung einer Milchglaskuppel und der Verlegung der Schnur in einem vernickelten Metallrohr, das im Glasschaft sichtbar blieb.

Das OLG Düsseldorf wird im Jahr 1993 der Bauhaus-Leuchte urheberrechtlichen Schutz gewähren und dabei die sichtbar gemachte Kabelführung im Schaft als prägendes Merkmal anführen.¹⁵⁸ Diese Entscheidung zählt zu den Raritäten in der Gerichtspraxis eines ganzen Jahrhunderts, weil hier technische Aspekte bei der Prüfung eines Werkes „angewandter Kunst“ zutreffend positive Berücksichtigung fin-

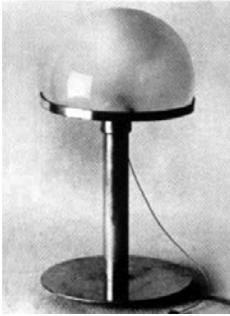
¹⁵⁵ Magdalena Droste, *Design Klassiker. Die Bauhaus-Leuchte von Karl Jacob Jucker und Wilhelm Wagenfeld*, 1997, S. 16.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 18.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 21.

¹⁵⁸ OLG Düsseldorf GRUR 1993, S. 903 ff.

den. Die Funktion muss, wenn sie einem Gebrauchsgegenstand Charakter und ein spezifisches „Gesicht“ verleiht, in demselben Maße Schutz begründende Wirkung zugesprochen werden, wie es bei rein ästhetischen Merkmalen der Fall ist.



Entwürfe von
Wilhelm Wagenfeld.
Aus: *Magdalena Droste,*
Design Klassiker,
Die Bauhaus-Leuchte
von *Karl Jacob Jucker*
und *Wilhelm Wagenfeld,*
1997, S. 20–21.

Trotz der benutzten Vorlage von Jucker wird Wagenfeld im Jahr 1999 das alleinige Urheberrecht an der Bauhaus-Leuchte zugesprochen.¹⁵⁹ Als charakteristisch werden bei dem Entwurf angesehen: Eine runde gläserne Fußplatte, ein gläserner Schaft, in dessen Innerem ein Metallrohr die elektrische Schnur verbirgt, und ein weißer fast halbkugelförmiger Glasschirm, der die Birne als Lichtquelle verbirgt.

2. Städtisches Bauhaus in Dessau

Im Februar 1924 wurde die bauhausfreundliche sozialdemokratische Regierung in Thüringen durch eine rechtsgerichtete abgelöst, und die Anfeindungen gegen das Bauhaus nahmen zu. Es folgten „vorsorgliche“ Kündigungen der Meisterverträge und eine drastische Etat-Kürzung seitens der neuen Regierung. Als das Staatsministerium anlässlich einer Führung durch das Bauhaus am 23. Dezember 1924 erklärte, im günstigsten Falle nur noch Verträge mit höchstens halbjähriger Kündigungsfrist abschließen zu wollen, machte die geplante partielle Umwandlung des Bauhauses in einen privatwirtschaftlichen Betrieb keinen Sinn mehr und das Bauhaus sah sich drei Tage später zur Auflösung gezwungen.¹⁶⁰ Gropius klagte in einer offiziellen Auflösungserklärung an, „daß zugelassen und begünstigt worden ist, daß die sachliche und stets unpolitische Kulturarbeit des Bauhauses durch parteipolitische Machenschaften gestört wird, und dies in dem Augenblick, als die we-

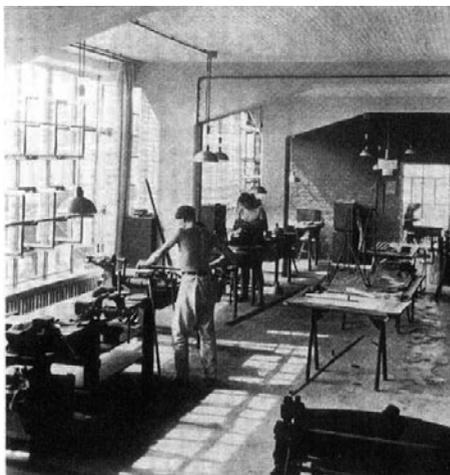
¹⁵⁹ OLG Hamburg GRUR Int. 1999, S. 67 ff.

¹⁶⁰ Die Meister des Staatlichen Bauhauses Weimar, Erklärung der Auflösung des Instituts, Offener Brief vom 29. Dezember 1924, abgedruckt bei: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 2002, S. 106.

sentlichen Grundlagen zur Errichtung einer Bauhaus GmbH, die den Staat von wesentlichen finanziellen Lasten befreien sollte, von der Privatindustrie geschaffen wurden [...].“¹⁶¹

Anstelle des Bauhauses wurde am 1. April 1925 die Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst Weimar unter Leitung des Architekten Otto Bartning gegründet. Einige Bauhäusler verblieben in dieser Bauhochschule, dazu gehörte Wilhelm Wagenfeld.¹⁶² Bereits im Oktober 1930 wird der Nationalsozialist Paul Schultze-Naumburg als Direktor der neuen „Vereinigten Staatlichen Kunstlehranstalten“ die Zerstörung sämtlicher Wand-Kunstwerke im ehemaligen Bauhaus initiieren und in einem Festakt die Hakenkreuzfahne aufziehen lassen.¹⁶³

Nach einem Beschluss des Dessauer Gemeinderates zur Übernahme des Bauhauses als städtische Schule zog der Lehrbetrieb im ersten Quartal 1925 um. Die Arbeit in den Werkstätten für Glas, Keramik, Textil, Metall, Tischlerei, Wandmalerei usw. blieb auch in Dessau das Herzstück des Bauhauses. In den Werkstätten wurde nicht nur ausgebildet, sondern hier entstanden industriell ausgerichtete Modelle, mit denen Einnahmen durch Abschluss von Verwertungsverträgen erzielt werden sollten.¹⁶⁴



Metallwerkstatt im Bauhaus Dessau, um 1928/29.
Aus: Klaus Weber, *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, 1992, S. 27.

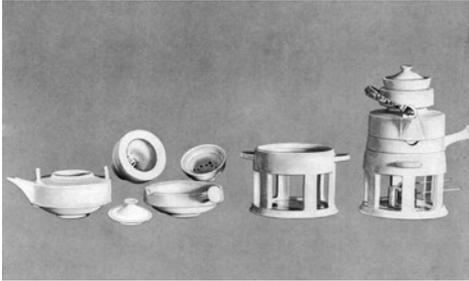
161 Die Meister des Staatlichen Bauhauses Weimar, Erklärung der Auflösung des Instituts, Offener Brief vom 29. Dezember 1924, abgedruckt bei: Hans M. Winkler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 2002, S. 106.

162 Klassik Stiftung Weimar, *Bauhaus-Museum Weimar*, 2006, S. 136.

163 Ebenda, S. 138.

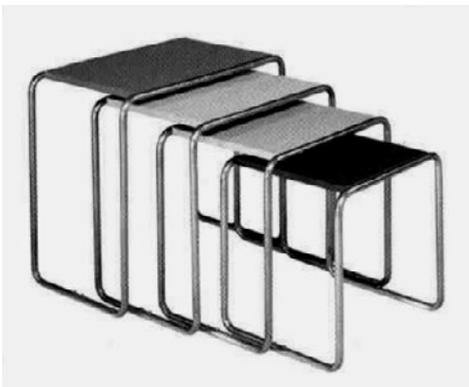
164 Hans-Peter Weingarten, *bauhaus berlin, Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich*, 1985, S. 183.

Gropius forderte, dass jeder Entwurf nur aus wenigen, einfachen Teilen bestehen sollte, damit er industriell leicht produzierbar war. Aus dieser Grundform sollten Varianten bzw. „Typen“ entwickelt werden, die viele Funktionen erfüllten.¹⁶⁵ Es entstanden funktionalistische Produkte, die einen Ausgleich zwischen Zweck, Material und Form zum Ausdruck brachten. Dazu gehörte die zusammensetzbare Mokkamaschine von Theodor Bogler aus dem Jahr 1923, industriell vervielfältigt von der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin.



Mokkamaschine,
Theodor Bogler, 1923.
Aus: Hans M. Wingler,
Das Bauhaus,
Weimar Dessau Berlin
1919–1933, 2002,
S. 323. Abbildung:
Staatliche Bildstelle
(Berlin).

Marcel Breuers Stahlrohrmöbel aus dem Jahr 1925 waren Tisch und Hocker zugleich. Die Multifunktionalität des so genannten Breuer-Hockers B 9 wird später in einem urheberrechtlichen Rechtsstreit vor dem OLG Düsseldorf als Schutz begründendes Merkmal berücksichtigt.¹⁶⁶ Wie bei der Bauhaus-Leuchte wird ausnahmsweise ein technisches Merkmal Einzug in die Prüfung urheberrechtlich relevanter Merkmale halten.

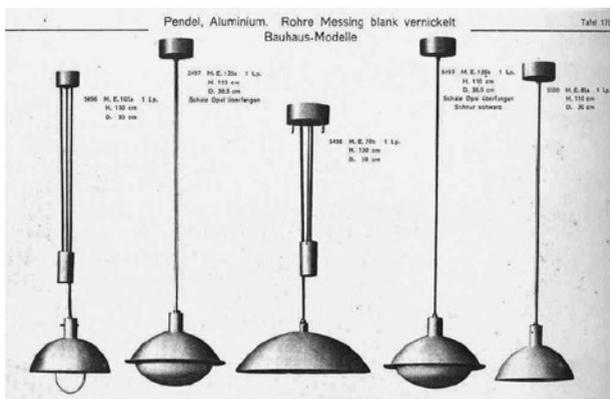


Hocker B 9, Marcel
Breuer, 1925.
Foto: Gunter Lepkowski.
Bauhaus-Archiv.

165 Hans M. Wingler, *Das Bauhaus*, Weimar Dessau Berlin 1919–1933, 2002, S. 322.

166 OLG Düsseldorf ZUM-RD 2002, S. 419 ff.

Gropius verließ im Jahr 1928 das Bauhaus, etwa zeitgleich kündigten Breuer und Moholy-Nagy. Neuer, allerdings nur kurzzeitiger Direktor wurde Hannes Meyer, der bei seinem Eintritt eine euphorische Zukunft vor Augen hatte. Er sah einen „neuen Menschen“, der alle technischen Möglichkeiten ausnutzt: Flugzeug, Grammophon, synthetische Baustoffe und Standardprodukte.¹⁶⁷ Er kündigte das Haus als „Wohnmaschinerie“ an, welche die Hausfrau entlaste und Zeit für das Familienleben bringe. Die neue „wissenschaftliche Durchdringung unserer Umwelt“ bereichere das Leben und führe zu dessen bewusster Gestaltung.¹⁶⁸ Meyer propagierte den Entwurf von Standardprodukten in den Werkstätten. Sie sollten unter dem Gesichtspunkt der einfachen industriellen Produktion und der Erschwinglichkeit für breite Bevölkerungsschichten entwickelt werden. Er sprach in diesem Zusammenhang vom „Dienst am Volke“.¹⁶⁹ Dabei sollte die Ermittlung der Bedürfnisse wissenschaftlich erfolgen und nicht „formalistisch“, wie es Gropius vertreten hatte. Meyer lehnte jede Beteiligung von Kunst beim Entwurf strikt ab. Er äußerte u.a., Bauen sei „kein ästhetischer Prozess“, sondern ein „biologischer Vorgang“.¹⁷⁰



Katalogblatt der
Fa. Schwintzer & Gräff,
Berlin, ca. 1928.
Aus: *Hans-Peter
Weingarten, bauhaus
berlin, Auflösung
Dessau 1932,
Schließung Berlin 1933,
Bauhäusler und Drittes
Reich, 1985, S. 184.*

Zu den ersten wirtschaftlichen Erfolgen des Bauhauses gehörte der Mitte 1928 geschlossene Lizenzvertrag mit der Berliner Firma Schwintzer & Gräff, eine Fabrik moderner Beleuchtungskörper, die 53 Bauhaus-Modelle zur Vervielfältigung und zum Vertrieb übernahm. Zeitgleich trat ein Kooperations- und Lizenzvertrag mit der unter der Marke „kandem“ produzierenden Leipziger Firma Körting & Mathiesen AG

¹⁶⁷ Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde*, 2006, S. 63.

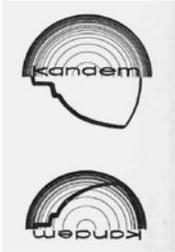
¹⁶⁸ Ebenda, S. 63–64.

¹⁶⁹ *Bauhauszeitschrift* 1929/1.

¹⁷⁰ *Bauhauszeitschrift*, 1928/4.

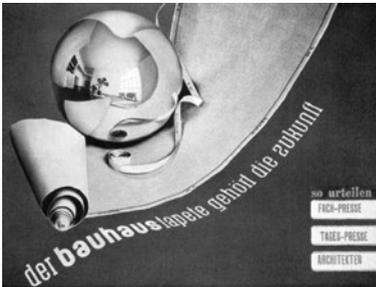
hinzu. Bis Mitte 1931 sollen ca. 50.000 Lampen mit dem Unternehmen entwickelt und vermarktet worden sein.¹⁷¹

Die Reklameabteilung des Bauhauses entwarf im Jahr 1932 auch ein neues Erscheinungsbild der „kandem“-Marke.



Entwurf: Hubert Hoffmann, 1932.
 Aus: Hans-Peter Weingarten, *bauhaus berlin, Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich*, 1985, S. 185.

Seit 1929 gehörte die Hannoversche Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co. GmbH zu den Lizenznehmern des Bauhauses Dessau. Innerhalb von zwei Jahren wurden 1.170.000 Rollen (entsprechen 8.775.000 lfdm) „bauhaus“-Tapeten verkauft und ca. 80.000 Zimmer damit ausgestattet. Die Entwürfe lieferte die Werkstatt für Wandmalerei.



Titelblatt eines Bauhaustapetenkataloges, 1931.
 Aus: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933, Reform und Avantgarde*, 2006, S. 72. Foto: Atelier Schneider. *Bauhaus-Archiv*.

Die Existenz des Bauhauses hing also von einer erfolgreichen Zusammenarbeit mit der Industrie und regelmäßigen Lizenzeinnahmen aus der Verwertung eigener Entwürfe ab. Lizenzen konnten schon damals nur erhoben und durchgesetzt werden, wenn Herstellerunternehmen auch davon ausgehen konnten, dass die betreffenden Entwürfe gegen Nachahmungen zu verteidigen sind. Der auf wenige Jahre begrenzte Geschmacksmusterschutz zeigte sich in der Regel als nicht praktikabel, so dass der urheberrechtliche Kunstschutz die wesentliche geeignete Grundlage bildete. Anschaulich wird die damalige Situation von Verwertern anhand eines Briefes,

171 Hans-Peter Weingarten (Hrg.), *bauhaus berlin. Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich*, 1985, S. 183–184.

den Erich B. Ledermann, Mitinhaber der Firma Loevy¹⁷² und verantwortlich für die kaufmännischen Angelegenheit im Betrieb, im Jahr 1931 an die Fachzeitschrift „Die Form“ schrieb:

„Es existieren beispielsweise Entwürfe von Professor Walter Gropius, die im Jahre 1922 zum ersten Male verwendet wurden und die damals keineswegs ein allgemeines Interesse erweckten, sondern mehr als Kuriosa betrachtet wurden, und erst im Jahre 1925/26 und später langsam Eingang gefunden haben. [...] Daher wäre ein Schutz an den fraglichen Gebrauchsgegenständen, der auf die verhältnismäßig kurze Zeit von 6 Jahren beschränkt geblieben wäre, kein Schutz für die Künstler oder Fabrikanten gewesen, die es unter erheblichen Opfern gewagt haben, diese Gegenstände in ihre Fabrikation aufzunehmen. Den Nutzen hätten vielmehr nur diejenigen, die die fraglichen kunstgewerblichen Gegenstände dann, als sie allgemein verlangt wurden, kopierten.“¹⁷³

Bis zum Januar 1933¹⁷⁴ war die – in der Diskussion befindliche – Frage noch nicht höchstrichterlich entschieden, obwohl das KUG von 1907 auch schlicht gestaltete Produkte der „Modernen Sachlichkeit“, erfasste. Eine grundsätzliche Absage würde die Geschäftsgrundlage von Lizenzverträgen und damit die Tätigkeit des Bauhauses erheblich gefährden.

II. DISKUSSIONEN UM KUNSTSCHUTZ

1. Ablehnung des „ästhetischen Überschusses“ in der Rechtslehre

Mit dem vermehrten Aufkommen sachlicher, d. h. auf jegliches Ornament verzichtender Gebrauchsformen zum Ende der 1920er Jahre verlor das vom ersten Zivilsenat des RG entwickelte Merkmal des „ästhetischen Überschusses“ mehr und mehr seine Berechtigung. Innerhalb der juristischen Fachkreise wurde vor dem Hintergrund der revolutionierten Formensprache das Verhältnis von „Kunstschutz und Technik“ diskutiert, und es gab schon zu jener Zeit zahlreiche Stimmen, die ihren Unmut über die Spruchpraxis des RG zum § 2 KUG zum Ausdruck brachten.

„Was ist Kunstgewerbe?“ fragte etwa Rechtsanwalt Lion aus Hamburg in einem 1930 erschienenen Aufsatz.¹⁷⁵ „Die Vereinigung von Kunst und Gebrauchszweck; die Herstellung von Erzeugnissen, die unter Wahrung der Brauchbarkeit künstlerisch

¹⁷² Siehe auch S. 183 ff.

¹⁷³ Zitiert nach Siegfried Gronert, Türdrücker der Moderne. Eine Designgeschichte, 1991, S. 24.

¹⁷⁴ Siehe Türdrücker-Entscheidung S. 170 ff.

¹⁷⁵ E. Lion, Kunstschutz und Technik, GRUR 1930, S. 501 ff.

durchgebildet sind. So die übliche Definitionen, die an sich richtig sind, die aber im praktischen Fall für die Abgrenzung oft nicht viel nützen.“ Der Autor wies auf die amtliche Begründung des Gesetzes aus 1907 hin, dass „nicht jede beliebige bildnerische Ausgestaltung oder Verzierung eines gewerblichen Gegenstandes ihn in das Gebiet der Erzeugnisse des Kunstgewebes und damit eines Werkes der bildenden Kunst erhebe“. Aus diesem Satz werde klar, durch welche Mittel die damalige Zeit von Zweckgeräten zu Kunstwerken gelangen zu können vermeinte. In diesem ursprünglichen Sinne des Gesetzes sei das RG-Urteil zu Schulfrakturen aus 1911 mit der Forderung nach einem „ästhetischen Überschuss“ eingebettet. Geradezu „altväterlich“ klinge der Standpunkt, es sei noch kein Gegenstand des Kunstgewerbes dadurch geschaffen, dass nur nebenher „ein stimmungsvolles Motiv mitspiele“. ¹⁷⁶

„Dieser ästhetische Überschuß [...] und dieses stimmungsvolle Motiv an jedem Löffel und jeder Türfüllung, ein ‚gusseiserner Gasarm der sich als Ranke gebärdet, daran die Glaskugel, als Tulpe gestaltet‘ – das sind die Gebilde, die im Sinne jener Zeit Kunstgewerbe bedeuteten; ein Vorquellen von Dekoration, ein Wuchern künstlerischer Formen, ein Zuschuß von Schmuck und Stuck, unter dem die nackte Gebrauchsform sich barg, um erst wieder ans Licht zu kommen, als man bei veränderter Geschmacksrichtung daranging, den ästhetischen Überschuß herunterzukratzen. Denn der Kunstgeist, unter dessen Herrschaft das Kunstschutzgesetz geschaffen wurde, regierte nicht lange. Nur wenige Zeit war das Gesetz in Geltung, da begann sich die Meinung über ornamentalen Zeitstil und über Kunstschaffen für den Hausgebrauch zu wenden, und eine entgegen gesetzte Auffassung gewann die Oberhand, in einer so kurzen Zeitspanne, wie sie in der Geschichte des Geschmacks wohl ohne Beispiel ist. Die dekorativen Gestaltungen kamen wieder außer Kurs [...]. Weit nachhaltiger noch setzte sich dies Bemühen um Vereinfachung auf dem Gebiet der eigentlichen Zweckgeräte durch. Die ansprechende Wirkung wurde hier nicht mehr in außen angebrachten Ornamenten, sondern in der zweck- und materialgerechten Herstellung gesucht. Die beste Lösung des blanken Gebrauchszweckes muß zugleich die beste geschmackliche Bildung in sich bergen. Also kein Überschießen ästhetischer Zierteile mehr, sondern Übereinstimmung von Schönheitsform und Zweckform.“ ¹⁷⁷

Als Beispiel „eigentlicher Zweckgeräte“ im Sinne des „modernen Geistes“ nannte der Autor einen „Tisch aus Stahlrohr und Glasplatte“. ¹⁷⁸ Im Mai 1930 konnte damit nur eine avantgardistische Tischgestaltung aus dem Bauhaus gemeint sein.

176 E. Lion, Kunstschutz und Technik, GRUR 1930, S. 501.

177 Ebenda, S. 501–502.

178 Ebenda, S. 502.

Vor 25 Jahren sei es leicht gewesen, Erzeugnisse des Kunstgewerbes als solche festzustellen, denn die „ausschmückenden Elemente lagen über der Zweckform faustdick an der Oberfläche, und in Frage kam nur, ob die offenkundige Kunstform auch hinreichend eigenartig war“. Wo aber der eigentliche Zierrat weggefallen ist, sich vielmehr Schönheitsform und Gebrauchsform gegenseitig decken, müsse sich die Beurteilung an anderen Kriterien halten, jedenfalls nicht mehr an der Prävalenztheorie.¹⁷⁹

Der Autor unterbreitete sodann einen Vorschlag, der sich an der technischen bzw. funktionalen Bedingtheit orientierte und zu jener Zeit durchaus als wegweisend für die spätere Rechtsprechung zu sachlich gestalteten Gebrauchsformen bezeichnet werden kann: „Soweit die Form nur den knappsten Ausdruck der baren konstruktiven Notwendigkeit verkörpert“, liege kein Gegenstand des Kunstgewerbes vor. Kunstschutz greife jedoch ein, „soweit die konstruktive Richtigkeit sich auch in geschmacklich abgewandelter Form erschöpfend auszudrücken vermag“.¹⁸⁰

2. Diskussionen in künstlerischen Fachkreisen

Seit Ende der 20er Jahre diskutierten auch Künstler und Gestalter die juristische Thematik „Kunstschutz und neue Sachlichkeit“.

a. Radikale Haltung des Deutschen Werkbundes

Obwohl der Deutsche Werkbund zunehmend das Bündnis mit der Industrie suchte und eine erfolgreiche wirtschaftliche Vermarktung von Arbeitsergebnissen in den Vordergrund geriet, trat er nicht für, sondern – in äußerst kontraproduktiver Weise – lautstark gegen den Kunstschutz von sachlich gestalteten Gebrauchserzeugnissen an. Otto Baur veröffentlichte in der Mai-Ausgabe 1930 der Werkbund-Zeitschrift „Die Form“ einen Beitrag „Zum Kunstschutzgesetz“, den er ganz nebenbei auch noch für einen Seitenhieb auf Kollegen wie Mies van der Rohe, Gropius und Tessenow nutzte.¹⁸¹

Baur äußerte zunächst seine Meinung, das KUG zeige deutliche Merkmale einer „Altersschwäche“. Denn bei seinem Inkrafttreten im Juli 1907 habe man unter Kunst etwas anderes verstanden als heute. Baur verwies sodann auf die Anschauungen verschiedener Volksgruppen. So bedeute ein „Stuhl von Mies, ein Türgriff von Gropius oder eine Krone von Tessenow“ für Einige nur eine sachliche, technische Lösung ohne Gemüt und Kunst. Wenn auch die Ausbildung moderner Gebrauchsgegenstände

¹⁷⁹ E. Lion, Kunstschutz und Technik, GRUR 1930, S. 502.

¹⁸⁰ Ebenda.

¹⁸¹ Otto Baur, Zum Kunstschutzgesetz, in: Die Form, Jahrgang 5, S. 138.

„künstlerisch eine Tat“ bedeuten könnten, vertrugen sie nach Ansicht von Baur aber nicht einen Kunstschutz auf 30 Jahre nach dem Tode des Schöpfers, „weil man darin liegende Fortschritte im Interesse der Allgemeinheit möglichst of nachgeahmt sehen möchte“.

Mit Blick auf diese Nachahmungsfreiheit gelangte der Werkbund zu einer radikalen Forderung, nämlich den expliziten gesetzlichen Schutzausschluss solcher Produkte:

„So scheint es mir notwendig, daß alle Erzeugnisse, welche im allgemeinen nicht als Gegenstände der Kunst betrachtet und gehandelt werden, durch geeignete Formulierung aus dem Gesetz auszuschließen. Die Entscheidungen der künstlerischen Sachverständigenkammern würden dadurch viel klarer. [...] Das Gesetz sollte doch wohl den Verfasser des Kunstwerkes schützen, nicht den einer geschmacklichen Lösung [...]“¹⁸²

Baur äußerte sogar seine Freude darüber, dass sich die Industrie durch das Kunstschutzgesetz kaum davon abhalten lasse, zeitgemäße neue Formen mit leichten Änderungen zu kopieren:

„Taucht irgendwo in den Kreisen des Kunsthandwerks ein neuer Gedanke auf, schon auf der nächsten Messe findet man seine Abwandlung auf allen Ständen der betreffenden Branche. Zu gerichtlicher Austragung kommt es nur verhältnismäßig selten, weil die meisten einsichtig genug sind, daß hier juristisch eine sichere Grenz überhaupt nicht zu ziehen ist.“¹⁸³

Damit maßte sich der Werkbund in kaum zu überbietender Weise an, die bis 1907 mühevoll an zeitgemäßen kunstgewerblichen bzw. kunstindustriellen Erzeugnissen erkämpften Urheberrechte nicht nur dem Erdboden gleich zu machen, sondern ihre Schutzunfähigkeit auch noch im Gesetz zu verankern.¹⁸⁴ Besonders pikant waren solche Forderungen in Anbetracht der zeitgleich laufenden urheberrechtlichen Streitigkeiten um den Gropius-Türdrücker,¹⁸⁵ von denen die Werkbundangehörigen sicherlich Kenntnis hatten. Dass hier sogar ganz gezielt gegengesteuert wurde, belegt der im Anschluss abgedruckte Beitrag von Riezler,¹⁸⁶ nebenher erwähnend: „nehmen wir an, ein Türgriff“.

182 Ebenda.

183 Ebenda.

184 Ähnlich kontraproduktiv wird sich unmittelbar nach Kriegsende der Vorsitzende des Werkbundes Schwippert verhalten, siehe Seite 280 f.

185 Siehe S. 170 ff.

186 W. Riezler, Urheberrecht und Werkbundarbeit, in: Die Form, 1930, Jahrgang 5, S. 139.

Riezler räumte zwar immerhin wirtschaftliche Nachteile ein, die ein Künstler durch Nachahmungen seiner Industrieentwürfe erleide. Aufgrund der Einbindung des Künstlers in eine „überpersönliche“ gewerbliche Entwicklungsarbeit, an der viele Personen mitarbeiten, „kleine und große Talente“, so dass die jeweiligen Schaffensbeiträge kaum noch festzustellen seien, reiche der Musterschutz gegen Nachahmungen völlig aus. Das „Kollektive“ überwiege meistens das „Individuelle“, daher passe das Urheberrecht nicht.¹⁸⁷

War dem Werkbund nicht klar, dass er mit derartigen Äußerungen seine eigene Grundlage für die erstrebte Zusammenarbeit mit der Industrie gefährdete? Produzenten waren schon damals nicht daran gelegen, Formen zu entwickeln und auf den Markt zu bringen, die – nach Ablauf von kurzen Musterschutzfristen, soweit Muster überhaupt angemeldet waren – gemeinfrei werden. Auch zeigen die Ausführungen, dass der Werkbund offenbar nicht über die nötigen Kenntnisse im Urheberrecht verfügte. Denn es wäre ihm sonst nicht entgangen, dass in Fällen des Zusammentreffens verschiedener Entwicklungsbeiträge durchaus Mit-Urheberrechte entstehen können.

b. Forderung nach Stärkung des Sachverständigenwesens

In einem Sonderdruck der GRUR aus April 1931 erschien ein Aufsatz zu der „Sachverständigenfrage im Kunst- und Geschmacksmusterrecht“, verfasst von der Geschäftsführerin der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe.¹⁸⁸ Der Herausgeber des Sonderdrucks wies in einer Anmerkung darauf hin, der Aufsatz sei zugleich ein interessanter Beitrag zur Frage des Schutzes angewandter Kunst, die in den letzten Jahren „internationale, vor allem im zuständigen Ausschuss der Internationalen Handelskammer, wie auch auf dem Budapester Kongress 1930 in einer gemeinsamen Sitzung der Association littéraire et artistique internationale und der Internationalen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz erörtert worden ist“. An beiden Stellen habe „die These, daß die angewandte Kunst den urheberrechtlichen Schutz genießen müsse, die Zustimmung der überwältigenden Mehrheit gefunden“. Es würde das Kunstgewerbe hemmen, wenn man ihm lediglich den von Formalitäten abhängigen Geschmacksmusterschutz zubilligen würde.¹⁸⁹

¹⁸⁷ W. Riezler, Urheberrecht und Werkbundarbeit, in: Die Form, 1930, Jahrgang 5, S. 139.

¹⁸⁸ Else Meißner, Die Sachverständigenfrage im Kunst- und Geschmacksmusterschutz, Sonderdruck GRUR April 1931, S. 1 ff.

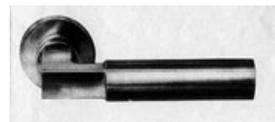
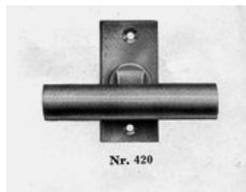
¹⁸⁹ Anm. des Herausgebers zu Else Meißner, Die Sachverständigenfrage im Kunst- und Geschmacksmusterschutz, Sonderdruck GRUR April 1931, S. 1.

Die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe setzte sich dafür ein, das Sachverständigenwesen zwecks zeitgemäßer und einheitlicher Rechtsfindung zu stärken. Ob ein Werk des Kunstschutzes für würdig zu erachten ist, sei nicht eine juristische, sondern eine künstlerische Frage. Der Richter, dem unmöglich die eingehende Vertrautheit mit den künstlerischen Zeitströmungen und der gewerblichen Praxis zugemutet werden könne, sei bei ihrer Beantwortung auf das Sachverständigengutachten angewiesen.¹⁹⁰ Ein hohes Maß an Sachkenntnis und ein weiter Überblick über die künstlerische Gesamtentwicklung seien erst recht für die Bewertung aufkommender sachlich-schlichter Formen notwendig.¹⁹¹ Eine Umfrage bei den jeweiligen Sachverständigenkammern der Länder habe ergeben, dass die Mehrzahl der an die Kammern herangetragenen Streitfälle die angewandte Kunst betrifft. Dies sei nach der künstlerischen Entwicklung der letzten Zeit „ganz natürlich, da die Anbringung von malarischen oder plastischen Bildwerken an Industrie-Erzeugnissen den heutigen künstlerischen Strömungen nicht mehr entspricht“. In den Sachverständigenkammern müssten daher zukünftig die verschiedenen Fachgebiete der angewandten Kunst paritätisch vertreten sein.¹⁹²

III. STREITIGKEITEN UM BAUHAUS-PRODUKTE

1. LG Berlin Ende 1928

Im September 1928 wurde vor dem LG Berlin ein Verletzungsrechtsstreit um eine von Gropius im Jahr 1922 entworfene Fensterolive verhandelt. Das Produkt wurde zusammen mit dem Gropius-Türdrücker und -Türbeschlag von der Berliner Firma S. A. Loevy¹⁹³ hergestellt und vertrieben.



Gropius-Entwürfe.
Aus: www.gropius-druecker.de.

190 Else Meißner, Die Sachverständigenfrage im Kunst- und Geschmacksmusterschutz, Sonderdruck GRUR April 1931, S. 1, 2.

191 Ebenda, S. 5.

192 Ebenda, S. 4.

193 Siehe S. 183 ff.

Das Gericht holte gem. § 46 KUG bei der Preußischen Sachverständigenkammer ein Gutachten u.a. zu der Frage ein, ob es sich bei der von Gropius entworfenen Fensterolive um eine selbständige kunstgewerbliche Schöpfung handelt. Die Sachverständigen bejahten die urheberrechtliche Schutzfähigkeit, denn die Fensterolive

„[...] ist ganz ein Produkt der aus Zweck und Material sich ergebenden Notwendigkeit, wie es nur von einer feinfühligem Künstlerhand, nicht von einem beliebigen Handwerker erreicht werden kann. Ihre fast verblüffende Einfachheit und die Folgerichtigkeit der technischen Verbindung der Einzelheiten bestätigt die Reife und Konzentration ihrer Formbildung und bedingen ihre funktionelle Ausdruckskraft. Der kräftige, fest in der Hand ruhende zylindrische Griff, die in Gegensatz dazu in quadratischem Querschnitt ausgestaltete Stütze und die sachlich einfach geformte Grundplatte bilden zusammen einen wohl abgewogenen Rhythmus der Formen, die sich zu einem Gesamtbilde von durchaus persönlichem Gepräge zusammenschließen. Man muß sich diese Olive an ein Fenster angeschraubt denken, dann erst wird ihre sachlich schöne, ästhetische Wirkung völlig klar. Der zylindrische Griff erscheint in dem Muster, wenn man es in der Hand hält, noch etwas schwer. Wenn er aber an den großen, viel massigeren Fensterrahmen angeschraubt ist, wird er leichter erscheinen und doch zugleich als kräftige feste Handhabe. So ist dies Gropiussche Olive im Hinblick auf ihren Gebrauchszweck sachlich wohl erwogen und im Vergleich zu vielen Oliven, wie sie in den Akten beiliegenden Katalogen abgebildet sind, eine sachlich wie persönlich zu letzter Konsequenz gesteigerte Gebrauchsform. [...] Die in diesem kleinen Gegenstand umschlossene künstlerische Überlegung ist um so höher einzuschätzen, weil die Möglichkeit von Varianten bei einem so einfachen Gegenstand immer begrenzt ist.“¹⁹⁴

2. Erster Zivilsenat des RG Anfang der 1930er Jahre

a. Juni 1932: Stahlrohrstuhl unter Kunstschutz

Das RG schloss sich mit Urteil vom 1. Juni 1932¹⁹⁵ der Auffassung des LG Berlin und des Kammergerichts an, welche dem Stahlrohrstuhl von Mart Stam Kunstschutz zugesprochen hatten. Der erste Zivilsenat sah in den vorinstanzlichen Ausführungen keinen Rechtsirrtum und keinen Verstoß gegen die in der Auslegung des Kunstschutzgesetzes anerkannten Rechtsgrundsätze. Für die Schutzfähigkeit eines Erzeugnisses

¹⁹⁴ Einlage in der Originalakte zum Rechtsstreit um den Gropius-Türdrücker, R 3002/1249, Bundesarchiv Berlin.

¹⁹⁵ RG GRUR 1932, S. 892 ff.

des Kunstgewerbes reiche eine ästhetische Form aus, die dem Auge einen wohlgefälligen Eindruck bietet. Dass die Form auch technisch bedingt sei, stünde dem Urheberrechtsschutz nicht entgegen:

„Landgericht und Kammergericht sehen in Mart Stam's Stahlrohrmöbeln ein Erzeugnis des Kunstgewerbes (§ 2 KSchG). [...] Mart Stam habe mit diesem Stuhl eine selbständige, eigentümliche Schöpfung hervorgebracht. Eine aus der Verwendung von Stahlrohr folgende technische Notwendigkeit, das Möbel gerade so zu gestalten, habe nicht vorgelegen. Für die Lösung der Aufgabe, einen Stuhl aus Stahlrohr zu bauen, seien viele Möglichkeiten denkbar gewesen. Ihnen gegenüber sei das Hauptmerkmal des Stamschen Stuhles die strenge, folgerichtige Linienführung, die jeden überflüssigen Teil vermeide und in knappster Form mit den einfachsten Mitteln die moderne Sachlichkeit verkörpere. Ob die Form auch technisch bedingt sein, mache für die Frage der künstlerischen Eigenart nichts aus. Man empfinde gerade in der Gegenwart eine Kunstform als besonders wertvoll, welche dem Zweck einen besonders guten, einfachen Ausdruck verleihe. Für ein Erzeugnis des Kunstgewerbes genüge, dass einem Gegenstande des täglichen Lebens eine gewisse ästhetische Form gegeben werde, die dem Auge einen wohlgefälligen Eindruck bietet. Diesen Erfordernissen sei hier genügt.“¹⁹⁶



Stahlrohrstuhl nach einem Entwurf von Mart Stam.
Aus: Sabine Zentek,
Designschutz – Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen in Europa, 2. Aufl., 2008, S. 474. Foto: Till Leser. Gebrüder Thonet.

Weder in den Vorinstanzen noch in der Revision wurde ein bestimmter Grad ästhetischer Eigentümlichkeit verlangt, welcher den Stuhl derart erhob, dass „von Kunst gesprochen werden“ konnte.¹⁹⁷ Der erste Zivilsenat zog bei der Frage urheberrechtlicher Schutzfähigkeit auch nicht die Prävalenztheorie¹⁹⁸ in Erwägung, denn es kam nicht auf die Frage auf, ob bei dem Stuhl Gebrauchszwecke überwogen. Im Gegenteil betonte er die charakterliche Eigenart, dass dem „Zweck ein besonders guter, einfacher Ausdruck verliehen“ werde. Der Gebrauchszweck fand damit ausdrücklich

¹⁹⁶ RG GRUR 1932, S. 891, 893.

¹⁹⁷ Bzw. „noch“ von Kunst, wie es in späteren Entscheidungen fälschlicherweise weiter eingeschränkt wird.

¹⁹⁸ Siehe S. 75 ff.

Anerkennung als primäres Ziel einer „gewissen ästhetischen Form“. Die Stahlrohrstuhl-Entscheidung war ein großer Hoffnungsträger für Generationen von Gebrauchsprodukten mit schlichtem Design.

b. Januar 1933: Ablehnung der „Neuen Sachlichkeit“ im Türdrücker-Fall

Einem weiteren schlichten Produkt versagte hingegen das RG nur ein halbes Jahr später Kunstwerkschutz: Am 14. Januar 1933¹⁹⁹ bestätigte der erste Zivilsenat die Auffassung des Berufungsgerichts, dass der von Gropius im Jahr 1922 entwickelte Türdrücker nicht den Anforderungen genüge, die an ein Erzeugnis des Kunstgewerbes zu stellen seien. Beide Instanzen folgten dabei nicht der Preußischen Sachverständigenkammer, die den Türdrücker als individuelle künstlerische Schöpfung bewertete. In deren Gutachten vom 14. Juli 1930 und vom 8. Februar 1930 hatten die Sachverständigen begründet, der Bauhausdrücker bilde ein besonders deutliches Beispiel dafür, wie man einen Gebrauchsgegenstand dem modernen Kunstempfinden entsprechend klar und sachlich dem Zwecke gemäß ohne schmückendes Beiwerk gestalte. Die eigenpersönliche künstlerische Schöpfung liege in dem wohlerwogenen feinen Rhythmus begründet, die sich aus dem Verhältnis und den Abmessungen der einzelnen Teile des Drückers zueinander ergebe. Im Kunstgewerbe seien die Zweckmäßigkeit der Form und der ästhetische Wert nicht voneinander trennbar.²⁰⁰



Türdrücker, Walter Gropius, 1922.
Aus: www.gropius-druecker.de. Abbildung: Harald Wetzel.

Das RG beschränkte sich in seiner Entscheidung aus Januar 1933 nicht darauf, den Kunstschutz für das konkret streitige Bauhaus-Produkt zu verneinen. Es erteilte vielmehr der „modernen Kunstanschauung“, der Neuen Sachlichkeit, insgesamt eine Absage, die abschreckende Wirkung entfaltete und in ihrer grundsätzlichen Aussage auch entfalten sollte. Ekkehard Gerstenberg wird Anfang der 1960er Jahre erklären, dass die Türdrücker-Entscheidung „richtungweisend“ für die viel zu strenge Linie des ersten Zivilsenates des RG war.²⁰¹ Aus der Folgetätigkeit dieses Senates sind auch keine weiteren Fälle bekannt,²⁰² in denen Erzeugnisse der „modernen Kunst-

¹⁹⁹ RG, I 149/32, 14. Januar 1933, R 3002/1249, Bundesarchiv Berlin.

²⁰⁰ Ebenda, S. 10.

²⁰¹ Siehe S. 325 f.

²⁰² Die Autorin hat im Bundesarchiv Berlin sämtliche Original-Prozesslisten durchgesehen.

form“ bis in dritte Instanz vor Nachahmung verteidigt wurden. In den damaligen Urteilsgründen hieß es:

„Der von der Sachverständigenkammer abgelehnte begriffliche Unterschied zwischen Zweckmäßigkeit der Form und ästhetischem Gehalt bei einem Gebrauchsgegenstande muß auch bei Zugrundelegung moderner Kunstanschauungen aufrechterhalten werden. Wird ein Gebrauchsgegenstand lediglich nach den Erfordernissen seines Gebrauchszweckes geformt, so hat das mit Ästhetik und Kunst zunächst gar nichts zu tun. Das Gebiet der Ästhetik und Kunst beginnt erst da, wo über die dem Zweck gewidmeten Gegebenheiten hinaus die nähere Form auszugestalten ist. Die moderne Kunstanschauung, die sich gerade an Gebrauchsgegenständen zielbewußt und erfolgreich zu betätigen weiß, sucht die auf das ästhetische ‚Gebiet hinübergreifenden Formen einmal darin zu finden, daß sie danach trachtet, schmückende Zutaten zu den aus dem Verwendungszweck abgeleiteten Grundformen zu vermeiden.“²⁰³

Daran schloss sich eine Feststellung an, mit welcher der Neuen Sachlichkeit eine – das schmückende Schöne – negierende Haltung zugeschrieben wird:

„Diese ablehnende Einstellung führt aber noch zu keiner schöpferischen künstlerischen Formgebung.“²⁰⁴

Ohne rechtlichen Irrtum habe das Berufungsgericht geurteilt, dass die „Grundform (Vierkant und Walze) an sich nichts Neues und Eigenpersönliches darstellen, sondern etwas längst Bekanntes und Angewandtes“. Künstlerisch bedeutsam sei „nach modernem Kunstempfinden bei diesen Modellen nur die Anwendung jener Grundformen in ihrer Ausschließlichkeit, man könne sagen: in ihrer Nacktheit,²⁰⁵ und die Schaffung eines harmonischen Verhältnisses zwischen zylindrischem Griff und vierkantigem Halse. „Der puritanische Verzicht auf jede schmückende Zutat ist zwar ersichtlich ein Ausdruck modernen Kunstgefühls, sie entbehrt aber der für den Kunstschutz notwendigen Individualität [...]“.²⁰⁶

Rechtsfehler erkannte das RG auch nicht in den folgenden Erwägungen des Berufungsgerichts:

„Wenn Schmucklosigkeit und Sachlichkeit vermögen einer sich durchsetzenden Kunstanschauung in reinem Vierkant und im reinen Zylinder zum Ausdruck gelangt seien, so liege darin nur die Anwendung eines neuen Kunstbestrebens mit bekannt-

²⁰³ RG, I 149/32, 14. Januar 1933, R 3002/1249, S. 11, Bundesarchiv Berlin.

²⁰⁴ Ebenda.

²⁰⁵ Dieser Begriff taucht heute in zahlreichen Entscheidungen auf, mit denen Schutz als 3D-Marke für einfache Produktgestaltungen abgelehnt wird.

²⁰⁶ RG, I 149/32, 14. Januar 1933, R 3002/1249, S. 12, Bundesarchiv Berlin.

ten, geläufigen Mitteln auf einen einzelnen Fall. Wohl möge der auf gewöhnliche Gebrauchsgegenstände angewandte neue Kunstgeschmack, im Großen betrachtet, umwälzend gewirkt haben, und in der breiten Masse des Volkes möge diesem verwandelnden Wirken eine gewisse schöpferische Kraft zuzuschreiben sein. Dadurch ergebe sich aber noch keineswegs für jeden einzelnen Anwendungsfall eine schöpferische, eigentümliche Leistung künstlerischen Gepräges.“²⁰⁷

Während bei dem Stahlrohrstuhl ein halbes Jahr zuvor die „Vermeidung jedes überflüssigen Teils“ und die „dem Zweck einen besonders guten, einfachen Ausdruck verleihende Kunstform“ für die Zuerkennung von Kunstwerkschutz ausschlaggebend waren, überstrapazierte der erste Zivilsenat nunmehr das Kriterium des „ästhetischen Überschusses“ an einem erneut schlichten Produkt mit Hinweis auf die Entscheidung „Schulfraktur“ aus dem Jahr 1911 (und erneut fälschlich mit Hinweis auf die Entscheidung RGSt 43, 330). Das RG hätte sich beim Gropius-Türdrücker mit der von der Revision geltend gemachten „harmonischen Abstimmung der Grundformen“ auseinander setzen und den Kunstwerkschutz bejahen müssen. Hierin lag nach dem schon damals zutreffenden Verständnis der gesetzgeberischen Konzeption eine für den Schutz als „Kunstgewerbe“ im Sinne des § 2 ausreichende individuelle schöpferische Leistung. Auf diesen Aspekt ging das Urteil nur mit zwei Sätzen ein:

„Die verwendeten und vorbekannten Grundelemente des geknickten kurzen vierkantigen Halses und des längeren zylindrischen Griffes lassen der schöpferischen Ausgestaltung der Abmessungen im einzelnen viel zu wenig Raum, als daß hier noch eine kunstschutzfähige individuelle Gestaltung erreicht werden kann. Schon die Verschiedenheit der Abmessungen in den einzelnen Modellen, die den Gropius-Drücker darstellen, zeigt deutlich, daß die genauen Abmessungen für den Kunstgehalt des Gegenstandes nicht ausschlaggebend sind“.²⁰⁸

Es ist erstaunlich, dass die Entscheidung in der Fachzeitschrift GRUR noch nicht einmal mit einer kurzen Anmerkung kommentiert wurde. Sie hätte eigentlich genügend Anlass geboten, die bereits vorhandene rege Diskussion um das Verhältnis von „Form und Technik“ auf den neuesten Stand der Rechtsprechung zu bringen und das Urteil insbesondere mit Blick auf die Widersprüchlichkeit zur Stahlrohrstuhl-Entscheidung zu kritisieren. Dies gilt umso mehr, als der urheberrechtliche Schutz von Gestaltungen der „Neuen Sachlichkeit“ seit den 1920er Jahren auch dauerhaftes Thema innerhalb der künstlerischen Sachverständigenkammern war, was den Fachju-

²⁰⁷ RG, I 149/32, 14. Januar 1933, R 3002/1249, S. 12, Bundesarchiv Berlin.

²⁰⁸ Ebenda, S. 14.

risten nicht entgangen sein konnte. Erst in den unmittelbaren Nachkriegsjahren wird die Unvereinbarkeit der beiden Urteile gesehen und angesprochen,²⁰⁹ allerdings wird niemand erkennen bzw. aussprechen, wo die Gründe dafür zu suchen sind.²¹⁰

Wie kann die erheblich restriktivere Rechtsprechung des RG im Türdrückerfall im Vergleich zu dem Rechtsstreit um den Stahlrohrstuhl nachvollzogen werden? Wie konnte es passieren, dass der erste Zivilsenat RG noch im Juni 1932 die „Verkörperung moderner Sachlichkeit“ im positiven Sinne betont hatte und ihr nur wenige Monate später eine ablehnende Haltung zuschrieb? Sogar in den amtlichen Leitsätzen zur Stahlrohrstuhl-Entscheidung wurde auf die Besonderheit der puristischen Gestaltung hingewiesen: „Selbständige eigentümliche Schöpfung auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. In strenger folgerichtiger Linienführung Vermeidung jedes überflüssigen Teils; in knappster Form mit den einfachsten Mitteln Verkörperung moderner Sachlichkeit“.²¹¹ War die abrupte Absage des begehrten Kunstwerk- und damit Nachahmungsschutzes möglicherweise ideologisch beeinflusst? Weshalb blieb die für Produkte der „Modernen Kunstanschauung“ so weitreichende Entscheidung innerhalb juristischer Fachkreise gänzlich unkommentiert?

Bevor die näheren zeitgeschichtlichen Hintergründe des Türdrücker-Falles beleuchtet werden, ist noch auf eine weitere Auffälligkeit in dem damaligen Verfahren hinzuweisen:

Das Berufungsgericht hatte der Klägerin bereits Aktivlegitimation abgesprochen, weil Gropius ihr keine Nutzungsrechte an dem von ihm entworfenen Türdrücker habe einräumen können. In der Regel erwerbe zwar der Schöpfer eines Kunstwerkes das Urheberrecht, auch wenn er es als Angestellter schafft. Eine Einschränkung ergebe sich jedoch dann, wenn und soweit der Anstellungsvertrag auf die Herstellung solcher Kunstwerke, namentlich kunstgewerblicher Erzeugnisse zielt, deren geschäftliche Verwertung ohne den Besitz des Urheberrechtes nicht möglich ist, auf der Vielfältigung also der Geschäftsbetrieb des Dienstherrn beruht. In solchen Fällen ergebe der Vertragszweck, dass das entstehende Nutzungsrecht an den in solchen Betrieben geschaffenen Werken auf den Arbeitgeber übergehen soll. Dieser damalige Grundsatz, hergeleitet aus der Entscheidung RGZ 110, S. 395 ff., hat seine Geltung bis heute beibehalten. Und in diesem Ansatz war die Entscheidung auch zutreffend. Allerdings war es nicht haltbar, dass der Senat im Gropius-Fall den Umstand für „un-

209 Siehe S. 282 f. und 325 f.

210 Vgl. S. 286.

211 GRUR 1932, S. 892, 892.

erheblich“ hielt, ob das betreffende Werk mit Genehmigung des Staates in dem Privatatelier von Gropius entworfen wurde. Wenn, wie die Klägerin in dem Prozess darlegte, der Thüringische Staat die Unterhaltung einer privaten Werkstätte genehmigt hatte, konnte sich daraus auch sein Wille ergeben, dass alle außerhalb der Dienstzeit und im privaten Atelier von Gropius geschaffenen Entwürfe dem alleinigen Nutzungsrecht von Gropius unterliegen sollten.

Dr. Fuchslocher, Prozessvertreter der Klägerin, rügte mit seiner Revisionschrift vom 14. Juni 1932²¹² die falsche Auslegung der Genehmigung eines Privatateliers:

„Das Kammergericht scheint auf S. 13 seines Urteils davon auszugehen, daß auch an Arbeiten des Privatateliers von Gropius dem Staat das Urheberrecht zustehe. Das ist irrig. Wenn Gropius die Beibehaltung seines Privatateliers bewilligt erhalten hatte, so enthält das Ausdruck des Willens, daß der Staat irgendwelche Rechte an den Arbeiten des Privatateliers nicht geltend machte, sondern daß die gesamten Ergebnisse der Arbeiten des Privatateliers eben Privatsache von Walter Gropius sein sollten. Einen anderen Sinn kann die Genehmigung von Privatarbeiten unmöglich haben. Es erscheint also grundsätzlich verfehlt, wenn das Kammergericht S. 13 seines Urteils die Bekundung von Walter Gropius, daß der Türdrücker eine Arbeit seines Privatateliers sei, als ‚unerheblich und rechtsirrig‘ bezeichnet hat.“

Fuchslocher rügte in diesem Zusammenhang vor allem das Übergehen erheblicher Beweisantritte. Es seien zahlreiche Zeugen für die Tatsache benannt worden, dass Gropius sein Privatatelier als Architekt mit staatlicher Genehmigung auch als Leiter des Bauhauses beibehalten hatte, und dass zu den dort ausgeführten Arbeiten auch die fraglichen Beschlüsse gehörten.

Der erste Zivilsenat des RG bestätigte jedoch die Vertragsauslegung und Tatsachenwürdigung der Vorinstanz. Diese hatte sich auf Ergebnisse von Beweisaufnahmen aus mehreren vorangegangenen Verfahren gestützt und im eigenen Urteil die betreffenden Akten und Aktenteile sowohl im Tatbestand genannt als auch in den Gründen dazu ausgeführt. Dabei bestand die Besonderheit, dass das Kammergericht in einem Rechtsstreit Loevy gegen Isserstedt (38 O 282/29 Landgericht I Berlin / 31 U 15828/30 Kammergericht) sehr wohl die Aktivlegitimation der Klägerin, welche zahlreiche Prozesse betreffend den Türdrücker führte, bejaht hatte. Das Berufungsgericht folgte jener Auffassung aufgrund abweichender Beweismwürdigung nicht.

Sowohl die ausdrücklich genannte Akte aus dem Rechtsstreit gegen Isserstedt als auch Akten aus den anderen, vom Reichsgericht in Bezug genommenen Verfahren

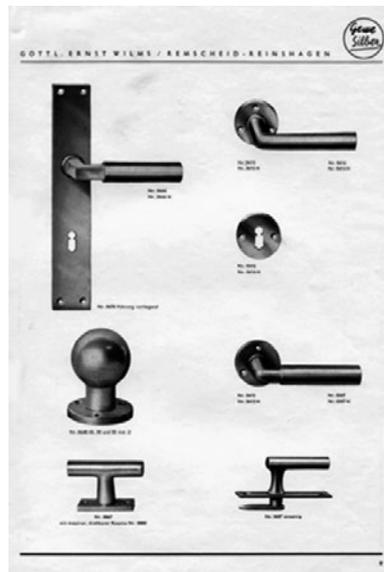
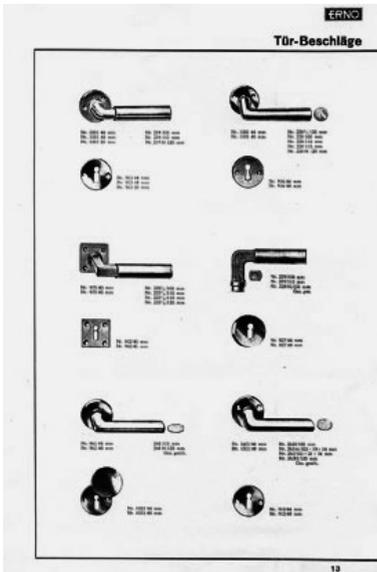
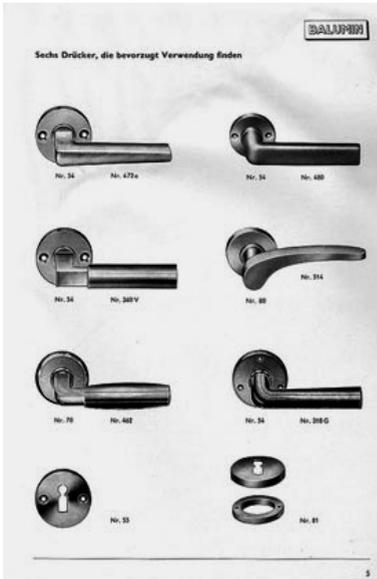
²¹² Originalakte RG, I 149/32, R 3002/1249, Bundesarchiv Berlin.

lagen allerdings dem ersten Zivilsenat im Zeitpunkt seiner Entscheidung gar nicht vor. Aus der Originalakte des RG geht hervor, dass sämtliche Unterlagen erst mit einer „Sofort“-Verfügung vom 9. Januar 1932 angefordert wurden, d. h. nur vier Tage vor dem Verhandlungstermin. Folgende Eingangszeiten der Prozessakten sind dokumentiert:

- Loevy *.J.* Peltz, AG Düsseldorf, 61 C 781/28:
Übersendung am 11.01.1933, Eingang beim RG am 13.01.1933
- Gropius *.J.* Wagener, Landgericht II Berlin, 32 O 207/30:
Übersendung am 11.01.1933, Eingang beim RG am 13.01.1933
- Loevy *.J.* Isserstedt, Landgericht I Berlin, 38 O 282/29:
Übersendung am 19.01.1933, Eingang beim RG am 20.01.1933
- Loevy *.J.* Wagener, Landgericht I Berlin, 38 O 92/29:
Übersendung am 19.01.1933, Eingang beim RG am 20.01.1933
- Loevy *.J.* Pollak, Landgericht I Berlin, 38 O 34/30:
Übersendung am 19.01.1933, Eingang beim RG am 20.01.1933.

Der Berichterstattende Richter Dr. Müller verfasste sein Gutachten, welches vollständig in den Entscheidungsgründen übernommen wurde, bereits am 10. Januar 1932. Zu diesem Zeitpunkt lag ihm keine einzige angeforderte Akte vor. Das Urteil wurde noch am Schluss der mündlichen Verhandlung vom 14. Januar gefällt, obwohl dem Senat nicht alle entscheidungsrelevanten Akten aus den älteren Verfahren vorlagen und er die Vertragsauslegung und Beweiswürdigung der betreffenden Instanz nicht überprüfen konnte. Dies betrifft auch ein Sachverständigengutachten, welches übereinstimmend mit einem zweiten Gutachten Kunstwerkschutz bejaht hatte und sich in der Akte Loevy *.J.* Isserstedt befand.

Nach Januar 1933 wurde der Gropius-Türdrücker von zahlreichen dritten Unternehmen produziert und vertrieben, mit und ohne Änderungen. Einige Hersteller hatten schon während des laufenden Berufungsverfahrens mit den Nachahmungen begonnen. Nachfolgend werden einige Bewerbungen des „gemeinfreien“ Bauhaus-Entwurfs abgebildet. Sie zeigen, dass die Konkurrenz es schon zu damaligen Zeiten verstand, innovative Fremdentwürfe, die an den überhöhten urheberrechtlichen Anforderungen des Kunstschutzes scheitern, zu eigenen Gunsten wirtschaftlich auszunutzen:

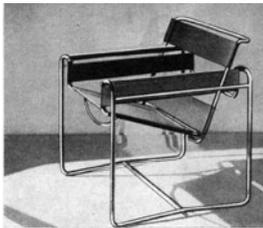


Sämtliche vorstehenden
Abbildungen von
Harald Wetzel.
Aus: [www.gropius-
druecker.de](http://www.gropius-
druecker.de).

c. Fazit

Mit der Türdrücker-Entscheidung widersprach²¹³ der erste Zivilsenat des RG der Zuerkennung von Kunstschutz für ein Besteckmuster mit Urteil vom 17. April 1929,²¹⁴ wonach „auch Massenartikel Erzeugnisse des Kunstgewerbes sein können, sofern sie nicht jeder Eigenart ermangeln“. Dagegen hieß es zum Gropius-Türdrücker, „wollte man jeden Gebrauchsgegenstand, in dem sich ein modernes Kunstgefühl offenbart, bereits als eigenpersönliche Schöpfung ansehen, so müßte in der Tat so ziemlich jeder Gegenstand, der die Geschmacksmusterrichtung moderner Kunstanschauung zum Ausdruck bringt, als Erzeugnis des Kunstgewerbes geschützt werden“.

Die Türdrücker-Entscheidung aus Januar 1933 steht insbesondere im auffälligen Gegensatz zu der Stahlrohrstuhl-Entscheidung aus Juni 1932. Der erste Zivilsenat, seit dem Ausscheiden des Vorsitzenden Richters Katthlun nunmehr in geänderter Besetzung, lehnte nicht nur Kunstschutz betreffend den konkreten Streitgegenstand ab, sondern unterstellte darüber hinaus der modernen Sachlichkeit eine negierende Haltung. Diese Wende in der Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG vollzog sich innerhalb von nur sechs Monaten. Die Türdrücker-Entscheidung erhielt eine grundsätzliche, richtungweisende²¹⁵ Aussage und wirkte abschreckend. Die Ausführungen in den Entscheidungsgründen waren zwar in ihrer Wortwahl nicht nationalsozialistisch geprägt, jedoch gab das Ergebnis nationalsozialistischen Bestrebungen durchaus Anlass zur Freude: Das Bauhaus Dessau war gerade auf Betreiben der Nationalsozialisten geschlossen worden, weil es aus ihrer Sicht zu fortschrittlich-modern, sachlich-revolutionär und freigeistig, mithin „kulturbolschewistisch“ war. Bauhaus-Produkte waren nicht mehr erwünscht, sie gehörten zu den „bösen“ Gestaltungen.



151. **Gegenbeispiel.** Sitzmöbel als Sitzmaschine. Rohr und Gurte federn gut, die Form aber erinnert an einen Hinrichtungssuhl.



152. **Gegenbeispiel.** Liege aus Stahlrohr mit guter Wippwirkung, die allzu sachliche Form erinnert aber an eine Bahre.

Beispiele „böser“ Formen.
Aus: Carl Burchard,
*Gutes und Böses in der
Wohnung in Bild und
Gegenbild, Grundlagen
für neues Wohnen, 1933,*
S. 39 und 43.

213 Wörtlich bei: Hans Werner Saalfeld, Die Geschichte des deutschen Geschmacksmusterrechts unter Berücksichtigung der Entwürfe und Vorschläge zur Änderung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, 1954, S. 35.

214 Siehe auch S. 139 f.

215 Anfang der 1960er Jahre ausdrücklich bestätigt von Ekkehard Gerstenberg, siehe S. 292.

Im Falle eines positiven Ausgangs des Türdrücker-Rechtsstreites hätte der erste Zivilsenat nicht nur von den Nationalsozialisten verhassten modernen Formen urheberrechtlichen Schutz erteilen, sondern auch noch einem jüdischen Unternehmen, nämlich der klagenden Firma S.A. Loevy aus Berlin, ausschließliche Rechte zusprechen müssen. Nur wenige Jahre später, nämlich im Juli 1936, wird derselbe Senat im Charell-Fall mit menschenverachtender Begründung gegen einen nicht-arischen Regisseur entscheiden.²¹⁶ Und im weiteren Verlauf wird im Zusammenhang mit dem Horst-Wessel-Lied der Aspekt positiver Auswirkungen auf die Volksgemeinschaft Einzug in den urheberrechtlichen Werkbegriff halten.²¹⁷

Der Türdrücker-Fall kann daher für den Beginn nationalsozialistischer Anpassungen in der urheberrechtlichen Rechtsprechung des ersten Zivilsenates am RG gesehen werden. Gestützt wird diese Wertung durch die Tatsache, dass im ersten Zivilsenat der Nationalsozialist und Richter Fritz Lindenmaier mitwirkte und ab 1936 den Vorsitz führte. Lindenmaier, auf den noch an späterer Stelle eingegangen wird,²¹⁸ gehörte verschiedenen NSDAP-angehörigen Verbänden an, wurde ab 1937 mit Rückwirkung Parteimitglied und arbeitete aktiv in der Akademie für Deutsches Recht mit. Er äußerte sich wiederholt öffentlich lobend über Hitler. Die Türdrücker-Entscheidung muss in ihrem historischen und personenbezogenen Gesamtkontext gewertet werden.

Nachfolgend wird zunächst das zeitgeschichtliche Umfeld der Streitigkeiten um die Bauhaus-Produkte erläutert, besonders der Zeitraum zwischen Juni 1932 und Januar 1933. Sodann schließt sich eine kurze Darstellung des Schicksals der jüdischen, von den Nationalsozialisten verfolgten Berliner Firma Loevy an.

IV. VERFOLGUNG DES BAUHAUSES DURCH DIE NATIONALSOZIALISTEN²¹⁹

Schon wenige Monate nach der Bauhausgründung 1919 spiegelte sich im Kampf um das mit staatlichen Geldern finanzierte Bauhaus in Weimar die Spaltung der Weimarer Republik in ein konservatives, deutsch-nationales bzw. sozialdemokratisches und kommunistisches Lager wider. Ehemals rein künstlerische Positionen wurden politisch besetzt: Tradition versus Moderne entsprach Rechts gegen Links; das Bau-

²¹⁶ Siehe S. 254 f.

²¹⁷ Siehe S. 258 ff.

²¹⁸ Siehe S. 261 ff. und 317 ff.

²¹⁹ Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich – Guten Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 43–47.

haus wurde den linken politischen Kräften zugeordnet.²²⁰ Das Bauhaus war den Extremisten wegen seiner freiheitlichen Gesinnung, die sich weder mit ihrem Radikalismus im Politischen noch mit ihrem Konservativismus im Kulturellen vereinbaren ließ, verhasst.²²¹ Der „völkisch“ dominierte thüringische Landtag kürzte schließlich den Etat des Bauhauses und kündigte die Arbeitsverträge.

Als das Bauhaus im Jahr 1925 nach Dessau umziehen musste, herrschten dort zunächst noch politische Bedingungen, die seinen Grundsätzen positiv gegenüberstanden. Das Klima änderte sich jedoch ab 1929 mit dem Erstarren der NSDAP. Seit dem Sommer war die NSDAP im Reichstag mit 230 von 608 Sitzen die weitaus stärkste Partei. Diese griff den Vorwurf des „Kulturbolschewismus“ auf, mit dem das Bauhaus bereits in seiner Weimarer Zeit konfrontiert war und denunzierte das Bauhaus als „Herd jüdisch-bolschewistischer Verschwörung gegen die Familie und die germanische Rasse“.²²² Als sich der neue Direktor Hans Meyer noch im Jahr 1930 öffentlich dem Marxismus näherte, kam es zu Konflikten, die im August desselben Jahres zu seiner fristlosen Entlassung führten. Der Dessauer Bürgermeister Hesse wurde zunehmend von der rechten Presse als linkslastig kritisiert.²²³ Ludwig Mies van der Rohe führte das Bauhaus weiter.



Collage des japanischen Bauhaus-Studenten Iwao Yamawaki, 1932. Aus: *Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933 Reform und Avantgarde, 2006, S. 85, 93. Foto: Knoll, Japan.*

220 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde*, 2006, S. 92.

221 Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 4. Aufl. 2002, S. 526.

222 Beat Schneider, *Penthesilea. Die andere Kultur- und Kunstgeschichte, Sozialgeschichtlich und patriarchatskritisch*, 1994, S. 299.

223 Ebenda.

Am 22. August 1932 wurde von der nationalsozialistischen Mehrheit im Dessauer Gemeinderat – gestützt auf ein Gutachten des nationalsozialistischen Architekten und Kunsttheoretikers Schultze-Naumburg – der Beschluss gefasst, das Bauhaus Dessau mit Wirkung vom 1. Oktober 1932 aufzulösen.²²⁴

Die rechtliche Fragwürdigkeit des Dekrets ermöglichte es Mies van der Rohe, dem Bürgermeister Hesse nach Kräften half, eine Weiterzahlung der Gehälter bis zu den vertraglichen Kündigungsterminen und eine Abfindung in Form von Betriebsmitteln auszuhandeln, so dass er das Bauhaus als Privatinstitut weiterführen konnte. Der Institutsbetrieb wurde nach Berlin verlegt. Die ursprüngliche Absicht der Nationalsozialisten, das Bauhaus-Gebäude dem Erdboden gleich zu machen, wurde zwar nicht realisiert. Jedoch wurden die flachen Dächer teilweise mit Satteldächern überdeckt, und in das Gebäude zog eine NS-Dienststelle ein.²²⁵



Prellerhaus mit Hakenkreuzfahne, Weihnachten 1933.
Aus: Hans-Peter Weingarten, *bauhaus berlin, Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich*, 1985, S. 185.

²²⁴ Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 4. Aufl. 2002, S. 520.

²²⁵ Ebenda.

Die Schließung des Dessauer Bauhauses fand in Medien deutscher Großstädte ein empörtes Echo. In Leipzig, am Sitz des Reichsgerichts, wo gerade das Revisionsverfahren um den Gropius-Türdrücker lief,²²⁶ veröffentlichte die „Neue Leipziger Zeitung“ am 4. September 1932 einen ganzseitigen „Nachruf auf das Dessauer Bauhaus“.



Nachruf.
 Aus: Hans M. Wiegler,
Das Bauhaus.
Weimar Dessau Berlin
1919–1933 und die
Nachfolge in Chicago
seit 1937, 2002,
 S. 520.

In der Ausgabe 9 des Jahres 1932 erschien in der Zeitschrift „Die Form“ folgende Notiz mit dem Titel „Das Ende des Bauhauses in Dessau“:

„Wenn diese Nummer unserer Zeitschrift erscheint, wird das Bauhaus seine Pforten schließen. Der Beschluß des Gemeinderats in Dessau kam für denjenigen, der näher mit dieser Institution verbunden war, nicht überraschend, und trotzdem löste die Bekanntgabe der Tatsache doch ein sehr merkwürdiges Gefühl aus. Es wurde uns vor Augen gestellt, daß ein Beschluß über das Fortbestehen eines national wie international bedeutenden Kulturinstitutes in einem Stadtparlament von den Parteimitgliedern gefaßt werden kann. Für die Auflösung stimmten die Nationalsozialisten, die bürgerlichen Parteien und ein Magistratsmitglied, gegen die Auflösung stimmten die Mitglieder der Kommunistischen Partei und der Bürgermeister von Dessau, die Vertreter der Sozialdemokratischen Partei enthielten sich der Stimme. Die Geschichte muß vermerken, daß ein wichtiges Dokument deutschen Schaffens und zugleich eine Ausbildungsstätte von einer unvergleichlichen Eigenart vernichtet worden ist aus rein taktisch parteipolitischen Erwägungen [...]“

²²⁶ Siehe S. 170 ff.

Auch das Stuttgarter Neue Tageblatt äußerte sich am 28.09.1932 entrüstet über den Vorgang. Hans Eckstein schrieb:

„Beunruhigender noch als die Tatsache einer Schließung des Bauhauses sind die Gründe, die dazu führen. Zum zweiten Male entscheiden über sein Schicksal nicht Wert oder Unwert seiner leitenden Gestaltungsprinzipien, sondern die wechselnden Mehrheiten in den Parlamenten; parteipolitische statt künstlerische Gesichtspunkte. Eine Sache, bei der es um neue geistige Prinzipien, Prinzipien des Denkens und Fühlens, nicht um parteipolitische Doktrinen geht, wird zum Gegenstand des politischen Parteikampfes gemacht. Sie wird der sachlichen Diskussion entzogen. An die Stelle ehrlichen Wettkampfes der in unserer Zeit naturgemäß stark divergierenden künstlerischen Auffassungen und Bestrebungen tritt eine Kampfweise, die selbst vor politischer Verleumdung des Gegners nicht zurückscheut. So hat man das Neue Bauen und die moderne Kunst des ‚Kulturbolschewismus‘ bezichtigt.“

Als das Bauhaus in Form einer privaten Institution von Mies van der Rohe nach Dessau umzog, beschleunigten sich die politischen Umbrüche:

Am 30. Januar 1933 ernannte der Reichspräsident Hitler zum Reichskanzler eines nationalen Koalitionskabinetts. Hitler deklarierte offen das Ende des Weimarer Systems zu seinem vorrangigen innenpolitischen Ziel und verhängte nach dem Reichstagsbrand in der Nacht vom 27. Februar 1933 die Reichsnotverordnung. Mit dem Ermächtigungsgesetz vom 24. März 1933 übernahm die Regierung die gesamte Staatsgewalt. Unmittelbar nach den März-Wahlen entstand das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung von Joseph Goebbels. Die gesamte Kreativwirtschaft, auch die Kunst, wurde lückenlos kontrolliert. Noch im März desselben Jahres erfolgte die Gleichschaltung aller Bereiche des öffentlichen Lebens, die Länderparlamente wurden aufgelöst. Am 1. April 1933 folgte die Ausrufung des Boykotts jüdischer Waren und Geschäfte, begleitet von Ausschreitungen gegen jüdische Bürger und Einrichtungen. Nur sechs Tage später bestimmte das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, dass Beamte, die nicht arischer Abstammung waren, in den Ruhestand zu versetzen. Am 2. Mai 1933 wurden die freien Gewerkschaften ausgeschaltet. An deren Stelle tat die staatliche Organisation Deutsche Arbeitsfront. Zwei Tage später fand die Gründung der Geheimen Staatspolizei statt.

Soeben nach Berlin gezogen, wurde das Bauhaus im Auftrag der Dessauer Staatsanwaltschaft von Berliner Polizisten und der SA nach angeblichem kommunistischem Propagandamaterial durchsucht. Als nichts gefunden wurde, weil es dort es nichts zu finden gab, hätte die Staatsgewalt eigentlich ohne Erfolg abziehen müssen. Kurzerhand wurden Studenten festgenommen, weil sie sich nicht ausweisen konnten.

Die Türen des Hauses wurden versiegelt und gegenüber der Öffentlichkeit hieß es, man habe mehrere Kisten mit verbotenen Druckschriften beschlagnahmt. Aber auch die anderen in dem „Lokal-Anzeiger“ von Berlin am 12. April 1933 zu lesenden Beschuldigten trafen nicht zu: Weder hatte das Bauhaus ein Jahr zuvor Kisten, die von der Dessauer Polizei plombiert worden seien, beiseite geschafft, noch waren Mies van der Rohe nach Paris und Gropius nach Russland verzogen. Nach mehreren Verhandlungsversuchen mit Repräsentanten der Nationalsozialisten beschloss das Lehrerkollegium am 19. Juli 1933 die endgültige Auflösung des Bauhauses. Der Beschluss wurde nach außen wirtschaftlich begründet, weil man sonst mit Repressalien hätte rechnen müssen. Zahlreiche Bauhäusler emigrierten in der Folgezeit, darunter viele in die Vereinigten Staaten.²²⁷

V. GESCHICHTE DER FIRMA S. A. LOEVY²²⁸

Das Unternehmen S.A. Loevy wurde von Samuel Abraham Loevy im Jahr 1855 mit einer Roth- und Gelbgießerei in Berlin gegründet. Der kleine Betrieb spezialisierte sich auf die Herstellung von Tür- und Fensterbeschlägen, also auf Produkte, die in der wachsenden Stadt stark nachgefragt wurden. Loevy wohnte zunächst mit seiner Verlobten Rebecka Rosenbaum in der Großen Hamburger Str. 8. Zwei Generationen später wird die Familien- und Firmengeschichte in einem jüdischen Altenheim auf der anderen Straßenseite gewaltsam enden, welches die Nationalsozialisten seit 1942 als Durchgangslager für die Deportation Berliner Juden benutzten.

Im Jahr 1865 errichtete Loevy eine zweite Betriebsstätte. Aus einer Zeitungsanzeige von 1867 geht ein Sortiment von 1.500 verschiedenen Tür- und Fensterbeschlägen hervor. Ein Jahr später wurden als Materialien „Bronze, Vergoldung, Elfenbein, Horn, Ebenholz, Rothguss, Messing, Neusilber usw.“ angeboten. Überwiegend produzierte S.A. Loevy Stylbeschläge, deren Formen sich dem damaligen Historismus²²⁹ entsprechend aus der Vielfalt vergangener Epochen herleiteten. Die Produkte fanden vor allem in Bürgerhäusern, Stadtvillen und repräsentativen öffentlichen Gebäuden Anwendung.

Im Januar 1885 übernahmen die Brüder Albert und Siegfried die Bronzegießerei von ihrem Vater, und das Unternehmen wurde in eine offene Handelsgesellschaft

²²⁷ Hans M. Winkler, *Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 4. Aufl. 2002, S. 520 (mit Abdruck aus dem „Lokal-Anzeiger“ vom 12. April 1933).

²²⁸ Nachfolgende Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Zusammenfassungen von: Harald Wetzel, „Dem Deutschen Volke“. Die Geschichte der Berliner Bronzegießer Loevy, 2003, S. 16–45 und S. 48–97.

²²⁹ Siehe S. 39 ff.

umgewandelt. Die letzten Jahrzehnte des Kaiserreichs bedeutete für die Bronzegießerei eine erfolgreiche Zeit: 1896 erhielt sie die „Preußische Staatsmedaille für gewerbliche Leistungen“ und in 1900 eine weitere Auszeichnung für ihre Teilnahme an der Pariser Weltausstellung. Aus einer Akte des Berliner Polizeipräsidiums zu den Brüdern Loevy geht mehrfach hervor, dass „beide Inhaber sich moralisch stets einwandfrei geführt haben und auch in politischer Hinsicht nirgends hervorgetreten sind“. Albert und Siegfried wurde im Dezember 1909 vom Herzog von Sachsen-Meiningen das Prädikat „Herzogliche Hoflieferanten“ verliehen, und wenige Monate später wurden sie sogar „Königliche Hoflieferanten“ des preußischen Königs. Im Juni 1914 kam für Siegfried der Rote Adlerorden Vierter Klasse für seine maßgebliche Beteiligung am Neubau der Deutschen Botschaft in St. Petersburg hinzu.

Zwischen 1890 und 1910 produzierte S.A. Loevy mehrere hundert Modelle, teils in schwungvollen floralen Mustern gemäß dem Jugendstil,²³⁰ teils mit sachlich geometrischer Formensprache. Ab 1905 erschien in der Zeitschrift „Berliner Architekturwelt“ regelmäßig eine Annonce von Loevy, in der u. a. auf Entwürfe von Peter Behrens und Henry van der Velde hingewiesen wurde. Spätestens seit 1908 gab es zudem eine Zusammenarbeit mit den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München. S. A. Loevy führte öffentliche Aufträge aus, sie hatte sich zu einer beliebten Werkstatt entwickelt, deren künstlerische und handwerkliche Fähigkeit gern in Anspruch genommen wurden.



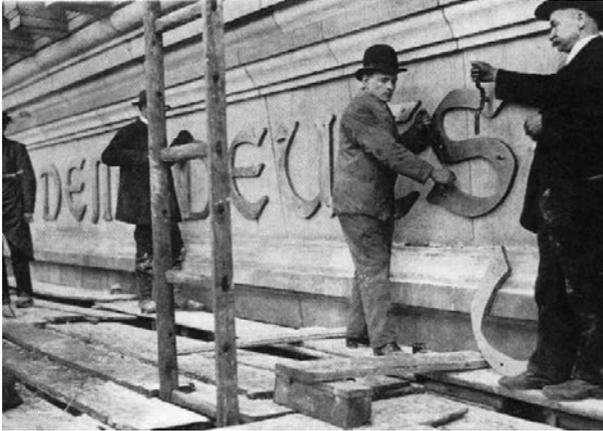
Werbung in der „Berliner Architekturwelt“, 1909.

Aus: Harald Wetzell, „Dem Deutschen Volke“, *Geschichte der Berliner Bronzegießer Loevy*, 2003, S. 59.

Ende 1916 wurde S. A. Loevy damit beauftragt, die von Peter Behrens entworfene Inschrift „Dem Deutschen Volke“ für das Reichstagsgebäude in Bronze umzusetzen. Die 60 cm hohen Buchstaben brachte das Unternehmen in den Vorweihnachtstagen desselben Jahres an. Der gesamte Schriftzug ist 16 Meter lang, und heute erinnert eine am Gebäude angebrachte Gedenktafel an diese Tätigkeit Loevys. Kurz nach dem ersten Weltkrieg nahm der Antisemitismus beängstigende Ausmaße an, so dass

²³⁰ Siehe S. 106 ff.

Siegfried Loevy seine beiden noch lebenden²³¹ Kinder Erich und Ursula davon überzeugte, sich zum Zwecke der Namensänderung von einem Freund, R. Gloeden, adoptieren zu lassen.

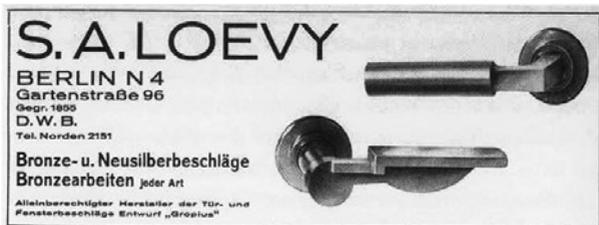


Montage der bronzenen Buchstaben am Reichstagsgebäude.
Aus: Harald Wetzel, „Dem Deutschen Volke“, Die Geschichte der Berliner Bronze-gießer Loevy, 2003, S. 7.

In ihrem um 1924/24 erschienenen Katalog „Türdrücker Fenstergriffe in modernen Formen und nach historischen Originalen“ präsentierte S. A. Loevy auf 26 Seiten mehr als 350 Beschläge, von den Anfängen der Moderne über zahlreiche expressionistische und Art-deco-Formen bis zu historisierenden Stylbeschlägen. Die Auftragslage erlebte durch die staatliche Förderung des Wohnungsbaus auch bei S. A. Loevy eine deutliche Belebung. Im Zuge des wachsenden Bedarfs an günstigen Beschlägen entstanden Normen-Beschläge, typisiert und auf minimale Formen beschränkt. Beliebt waren die Frankfurter Normendrücker von Ferdinand Kramer, einem ehemaligen Bauhaus-Schüler. S. A. Loevy bewarb diese Beschläge in einem Faltprospekt „Billige Qualitätsbeschläge nach Künstlerentwürfen in Messing und Neusilber für Türen und Fenster“. Darunter befand sich auch der im Bauatelier von Gropius entstandene Türdrücker.

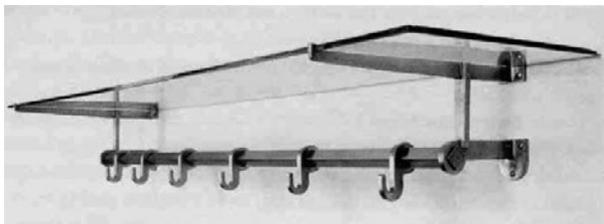
Gegen Ende der 1920er Jahre zeigte sich das Unternehmen insgesamt innovativ: Nicht nur Produkte waren im Geist der Neuen Sachlichkeit gestaltet, sondern auch Werbeanzeigen, u. a. in der Zeitschrift „bauhaus“. Dabei brachte S. A. Loevy ihre „Alleinberechtigung“ an fremden Entwurfsarbeiten zum Ausdruck und nannte die Namen der Gestalter. S. A. Loevy gehörte zu den ersten Firmen, die avantgardistische Designentwürfe (u. a. von Bauhäuslern) in Lizenz herstellten und vermarkteten.

231 Sein Sohn Peter war im Krieg gefallen. Ihm war wegen seines jüdischen Namens die Offizierschere verweigert worden.



Werbung in der Zeitschrift „bauhaus“, 1929.

Aus: Harald Wetzel, „Dem Deutschen Volke“, Die Geschichte der Berliner Bronzegießer Loevy, 2003, S. 70.



Entwurf: Wilhelm Wagenfeld, Herstellung: S.A. Loevy, 1929.

Aus: Harald Wetzel, „Dem Deutschen Volke“, Die Geschichte der Berliner Bronzegießer Loevy, 2003, S. 189.

Die „Neue Zeit“ schrieb im September 1929 aus Anlass des 70. Geburtstags von Siegfried Loevy:

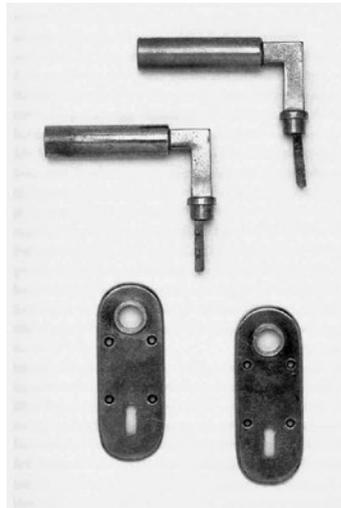
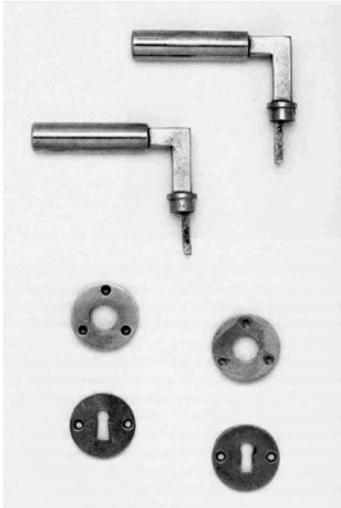
„Kein größeres öffentliches Gebäude in Berlin und auch im Reich, das die auf strenge Qualitätsarbeit eingestellte Firma nicht beliefert hätte, so z. B. der Reichstag und Landtag, die großen Bank- und Hotelpaläste. Kein anerkannter deutscher Architekt, der nicht zu ihren Auftraggebern bzw. auch Mitarbeitern zählte.“

Das Jahr 1929 verlief in anderer Hinsicht allerdings nicht erfreulich. Denn S. A. Loevy musste gegen die Metallwarenfabrik Ernst Wagener in Solingen wegen Urheberrechtsverletzung vorgehen.²³² Der Wettbewerber hatte 1928 in einem Katalog den Gropius-Türdrücker beworben, an welchem S. A. Loevy – ältere – exklusive Verwertungsrechte besaß und Lizenzgebühren an Gropius zahlte. Gropius hatte wohl ohne Wissen von Loevy auch bei Wagener produzieren lassen.²³³

Während der laufenden Gerichtsverfahren erschien zum 75. Firmenjubiläum im Jahr 1930 der Katalog Nr. 6: „Moderne Baubeschläge, Bronzekonstruktionen, Bronze-guss u. Treibarbeiten“. Nahezu die Hälfte der abgebildeten Modelle können der „Moderne“ zugerechnet werden, darunter befanden sich Entwürfe von Ludwig Mies van der Rohe und Wilhelm Wagenfeld. Auch hier war der Gropius-Türdrücker abgebildet. In dem Katalog wies Loevy darauf hin, dass die „neuen Muster, insbesondere die, deren Urheber genannt sind“, dem KUG vom 9. Januar 1907 unterstehen.

²³² Siehe S. 167 ff.

²³³ Ihm verkündete S.A. Loevy im Prozess um den Türdrücker daher den Streit.



Herstellung: S.A. Loevy (links),
Ernst Wagener (rechts).

Aus: Harald Wetzels,
„Dem Deutschen Volke“,
Die Geschichte der Berliner
Bronzegießerei Loevy, 2003, S. 74–75.

Auszüge aus dem Katalog Nr. 6
vom 1930.

Aus: Harald Wetzels,
„Dem Deutschen Volke“,
Die Geschichte der Berliner
Bronzegießerei Loevy, 2003, S. 81–87.

Dieser Katalog enthält meine neuen Modelle an Tür- und Fensterbeschlägen, Garderobenhaken usw. Eine Anzahl Modelle aus meinem Katalog Nr. 4, die noch vielfach verlangt werden, sind nochmals aufgenommen. Interessenten für Beschläge in klassischer Stilart verweise ich auf meinen Sonder-Katalog Nr. 5, der auf Wunsch zugesandt wird. Meine neuen Muster, insbesondere die, deren Urheber genannt sind, unterstehen dem Kunstschutzesetz vom 9. Januar 1907 und sind gleichzeitig als Geschmacksmuster angemeldet. Unberechtigte Nachahmungen werden verfolgt.

Bei Bestellung bitte ich um folgende Angaben:

TÜRDRÜCKER:
 Führung: Ob Universal- oder Ansatzführung.
 Führungsdurchmesser: Wann nichts anderes angegeben, liefere ich:
 Zimmertürdrücker mit 16,5 mm Führung,
 Haus-Türdrücker mit 20 mm Führung.
 Stiftstärke: Bei Zimmertürdrückern Stifte von 9 mm
 bei Haustürdrückern Stifte von 10 mm.
 Drückerstellung: Bei Bestellung von einzelnen Drückern verstehe ich unter dem linken Griff  unter dem rechten Griff 
 Verbohrung: Falls Türdrücker verbohrt geliefert werden sollen, ist die Türstärke anzugeben.
 Rosetten: Ich erbitte Angaben, ob zweiteilige Verschraub-Rosetten wie 4000 R (Seite 7) oder Anschraub-Rosetten für sichtbare Schrauben wie 3594 A (Seite 7) zu liefern sind.

LANGSCHILDER:
 Führungsring: Diese liefere ich passend zu den obigen Drückerführungen falls nichts anderes angegeben.
 Schlüssellochform: Ich liefere normal Schlüssellöcher für Sackfalle.

Abstand von der Mitte der Schloßnuß bis zur Mitte des Schlüsselorns.
Klosettbeschläge: Entfernung der beiden Schloßnüsse und angeben, ob der Riegel $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{3}$ Umdrehung machen muß.

FENSTEROLIVEN:
Rosetten: Wann nichts anderes angegeben, liefere ich massive drehbare Rosetten für 43 mm Lochentfernung.
Stiftstärken: Ich liefere Normal-Fensteroliven mit 7 mm Loch oder bei Bestellung von Stiftoliven diese mit 7 mm Stift.

TURKNÖPFE:
Befestigungsart: Ich liefere normal Türkнопfe mit Holzschrauben; falls die Knöpfe mit Rosetten getietet, oder Stift mit Gewinde und Mutter zu liefern sind, ist dieses anzugeben.

TURBÄNDER:
 Bei Bestellung von Türbändern bitte ich stets Türschnitte einzuschicken, jedenfalls aber genaue Höhe und Lappenbreite anzugeben.
 Unter linken Bändern verstehe ich 
 Unter rechten Bändern verstehe ich 

S. A. LOEVY

Betreffend den Gropius-Türdrücker stimmte diese Überzeugung durchaus überein mit der bis dahin herrschenden Rechtsprechung²³⁴ zum Schutz kunstgewerblicher Erzeugnisse. Allerdings waren die Zeitumstände für Rechtsstreitigkeiten um sachlich-moderne Industrieprodukte äußerst ungünstig, wurden doch avantgardistische Strömungen wie das Bauhaus bereits als „Kulturbolschewismus“ von den sich anbahnenden neuen Machthabern öffentlich geächtet²³⁵ und hatte der neue, nationalsozialistische Begriff von Urheberrechten längst Anhänger unter den – sich ebenfalls straff organisierenden – Juristen gefunden.²³⁶ Nicht zu vergessen kam die Verfolgung und Rechtlosstellung der jüdischen Bevölkerung hinzu.

Nach der – die Klageabweisung in den Vorinstanzen bestätigenden – Entscheidung des ersten Zivilsenates des RG aus Januar 1933²³⁷ wurde der Gropius-Türdrücker gemeinfrei. Lizenznehmer, die bisher Nutzungshonorare an Loevy gezahlt hatten, brachen die Entrichtung von Vergütungen ab, u. a. die Firma Wilh. Engstfeld in Heiligenhaus.²³⁸ S.A. Loevy musste erhebliche Prozesskosten zahlen und erlitt durch den verlorenen Rechtsstreit wichtige Umsatzeinbußen.

Seit 1932 führte Ernst Loevy, Sohn von Albert, zusammen mit seinem Onkel Siegfried das Unternehmen. Um 1935 erschien ein letzter kleiner Katalog. Er enthielt einige Stybeschläge und eine kleine Anzahl neuer Modelle. Moderne Beschläge waren hingegen nicht mehr vorhanden. S. A. Loevy hatte sicherlich den Grundsatzcharakter der Türdrücker-Entscheidung verstanden und schrieb der Verteidigung avantgardistischer Produkte vor den Gerichten keine Erfolgsaussicht mehr zu. Vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass sich das zunächst so fortschrittliche Unternehmen zurückzog auf historisierende und traditionelle Formen, deren Produktion nicht von Lizenzverträgen und -zahlungen abhingen.

Trotz der Tatsache, dass die Firma Loevy aufgrund schlechter Geschäftslage ihren Betrieb verkleinern musste, konnte die Bronzegießerei noch einige Aufträge erhalten. So lieferten sie in 1938 Arbeiten für den Bau der Neuen Reichskanzlei Hitlers, wenn auch über einen Vermittler. Denn Juden waren seit Mai 1938 offiziell von der Vergabe öffentlicher Aufträge ausgeschlossen.²³⁹

234 Siehe S. 130 ff.

235 Siehe S. 178 ff.

236 Zur Akademie für Deutsches Recht siehe S. 227 ff.

237 Siehe S. 170 ff.

238 Siegfried Gronert, *Türdrücker der Moderne. Eine Designgeschichte*, 1991, S. 24.

239 Im Juni 1936 bestätigte der erste Zivilsenat RG die Verurteilung des Regisseurs Charell zur Rückzahlung von Vergütungen für Regieleistungen, weil seine jüdische Abstammung einen Kündigungsgrund des Regievertrages wegen Undurchführbarkeit des Filmvorhabens darstelle. Siehe S. 254 ff.

Zum 1. Juli 1939 existierte das 85jährige Unternehmen nicht mehr. Der „Ariseur“ Hans Bötzel erwarb das zwar wirtschaftlich angeschlagene, aber noch mit 300.000 Reichsmark geschätzte Unternehmen zu einem Kaufpreis von 70.000 Reichsmark. Er zahlte an Loevy allerdings nur 10.000 Reichsmark.

Seit Kriegsbeginn wurden zahlreiche Mitglieder der in den vergangenen Jahrzehnten gewachsenen Familie in die Konzentrationslager Theresienstadt und Sachsenhausen transportiert. Auch Ernst Loevy war für eine der nächsten Deportationen vorgesehen, beschloss aber das Untertauchen in die Illegalität, zusammen mit seiner Frau. Kein Jahr später wurde er von einem SA-Mann erkannt und der Polizei übergeben. Nach drei Wochen schwerer Misshandlungen im Polizeipräsidium am Alexanderplatz wurde Ernst Loevy in ein Jüdisches Krankenhaus verlegt, bis ihn die Behörden als „transportfähig“ erachteten. Im Februar 1944 wurde er nach Bericht seiner Witwe „in einem plombierten Viehwagen überall umher gefahren, da der Transport unterwegs aufgefüllt wurde, bis er am 6. März in Auschwitz ankam, wo der Transport geschlossen vergast wurde“. Erich Gloeden, seine Frau und seine Schwiegermutter wurden im November 1944 nach kurzer Verhandlung von Roland Freisler, dem Präsidenten des Volksgerichtshofs, zum Tode verurteilt. Sie hatten in ihrer Wohnung Unterschlupf für jüdische Freunde gewährt, was auffiel. Drei Tage nach dem Urteilspruch „Im Namen des Deutschen Volkes“ wurden sie in der Hinrichtungsbaracke von Berlin-Plötzensee im Zwei-Minuten-Takt enthauptet.

VI. GLEICHSCHALTUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES²⁴⁰

Im Gegensatz zum Bauhaus ließ sich der Deutsche Werkbund von den Nationalsozialisten gleichschalten.²⁴¹ Vorangegangen waren interne Debatten über die Frage, ob der Werkbund unter der Regie der neuen Machthaber fortgeführt oder aufgelöst werden sollte. Ernst Jäckh, damaliger Vorsitzender, gehörte zu denjenigen, die den erst genannten Weg befürworteten. Zu den wenigen Gegnern gehörte Wilhelm

²⁴⁰ Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich – Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2008, S. 47–42.

²⁴¹ Mit Gleichschaltung wurde ein Prozess umschrieben, bei dem Institutionen und Verbände des öffentlichen Lebens in ihrer personellen Zusammensetzung verändert und ihrer organisatorischen und rechtlichen Eigenständigkeit beraubt wurden. Als Datum der erstmaligen offiziellen Verwendung kann der 31. März 1933 gesehen werden. An diesem Tag trat das Erste Gleichschaltungsgesetz in Kraft, mit dem die deutschen Länder ihre politische Souveränität verloren. Mit diesem Gesetz wurde der Begriff zu einem Synonym für die Maßnahmen der nationalsozialistischen Führung gegen Opposition, andere Parteien, Vereine usw. Gleichschaltung bezeichnet damit nicht nur die administrativen Maßnahmen, sondern steht auch für den damit verbundenen Terror.

Wagenfeld, der seinen Unmut in einem Schreiben von Mai 1933 an den Geschäftsführer Otto Bauer äußerte:²⁴²

„Der Vorstand behauptet, die Reichsregierung verfolge keine reaktionären Tendenzen. Wie vereinbart der Vorstand diese Behauptung mit den antisemitischen Aktionen, den ‚Säuberungen‘ der Hochschulen und Museen und den Auswirkungen der Schrift-, Musik-, Bühnen- und Filmzensur? Wer veranlaßte oder duldete die Schließung des Bauhauses in Steglitz? Wer deckt die Handlungen und Äußerungen des Kampfbundes für Deutsche Kultur? [...]

Wenn der Vorstand des DWB jetzt im Gegensatz zu seiner früheren Haltung in seinen Korrespondenzen und im Flugblatt auffallend bemüht ist, sein nationales und deutsches Wirken besonders hervorzukehren, dann erweckt diese Haltung den Anschein einer würdelosen Anpassung! [...] Warum muß der Werkbund gerade jetzt für sein Flugblatt eine Fraktur verwenden, während er früher diese ‚Deutsche Druckschrift‘ begründet ablehnte? [...]

Gerade jetzt, da Mut zur persönlichen Haltung nur wenige bewiesen [...], ist es eine nationale Pflicht des Deutschen Werkbundes, seine unveränderliche, klare und eindeutige Haltung ohne jeden Anschein von Kompromissen an den Tag zu legen.“²⁴³

Am 10. Juni 1933 wurde über die Frage der Aufnahme des Werkbundes in den Kampfbund für Deutsche Kultur abgestimmt. Von abgegebenen 30 Stimmen wandten sich nur drei Mitglieder gegen die Anpassung der Werkbundtätigkeit an den Nationalsozialismus: Walter Gropius, Wilhelm Wagenfeld und Martin Wagner. Wagner war dabei der einzige, der sich zu Wort meldete; sein couragiertes Plädoyer führte zu seinem baldigen Ausschluss. Gropius legte seinen Vorstandssitz nieder, blieb jedoch wie Wagenfeld Mitglied.²⁴⁴

Wenn heute nach den Gründen für die Entscheidung der deutlichen Mehrheit der Mitglieder gefragt wird, lautet die Antwort häufig, es sei ihnen „ausschließlich gegangen um die Erhaltung des Werkbundes auch unter widrigen Umständen, die mit gewissen Zugeständnissen an die gegebenen Verhältnisse erkauf werden sollte“. Allerdings finden sich im Nachlass des Werkbundes auch Hinweise darauf, dass die ideologische Hürde möglicherweise nicht so hoch gewesen ist, wie nachträglich dar-

242 Dennoch referierte Wagenfeld anlässlich eines Werkbund-Treffens am 4. Dezember 1933 in der „Nationalsozialistischen Vortragsgesellschaft von 1929“ zum Thema „Wirtschaft und Qualität“. Die Aufforderung zum pflichtgemäßen Erscheinen aller Mitglieder datiert unter dem 29. November 1933. Zu diesem Zeitpunkt war der Werkbund bereits gleichgeschaltet. Werkbundarchiv Berlin.

243 Schreiben vom 25. Mai 1933, Werkbundarchiv Berlin.

244 Deutscher Werkbund/Werkbund-Archiv, Die zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds, 1982, S. 282.

gestellt wird. So findet sich in Besprechungsvorbereitungen vom 19. September 1933 betreffend den Erhalt des Werkbundes die Notiz:

„Zu diesem Zweck muß jene Minderheit und Auslese, die hohe Anforderungen zu stellen und zu erfüllen vermag, weiter in der Lage bleiben, die Grundsätze des Deutschen Werkbundes, die mit den Richtlinien des Kampfbundes durchaus übereinstimmen, ohne Vorbehalt und im höchsten Sinne zur Geltung zu bringen.“²⁴⁵

Zum neuen Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes wurde im Juni 1933 der SA-Mann und Experte für Siedlungsfragen im Kampfbund deutscher Architekten Carl Christoph Lörcher gewählt.²⁴⁶ Diese Wahl war das Ergebnis von Verhandlungen, die sein Vorgänger Ernst Jäckh, der erst seit einem halben Jahr den Werkbund geleitet hatte, im April 1933 mit Hitler und Rosenberg geführt hatte. Der Werkbund sollte fortan in den Kampfbund für deutsche Kultur eingegliedert werden. Jäckh wurde nunmehr neben Paul Schmitthenner und Richard Riemerschmid als Beisitzer gewählt.²⁴⁷

Im Juli 1933 verfasste Lörcher ein „Rundschreiben des Führers des Deutschen Werkbundes“ an die noch zahlreich verbliebenen Mitglieder. Lörcher sah seine Aufgabe darin, den Deutschen Werkbund „zu einem Kulturinstrument der nationalsozialistischen Bewegung zu machen“. Das „klare Bekenntnis zur [...] nationalsozialistischen Weltanschauung und das Treuegelöbnis zu unserer Regierung unter ihrem Führer und Kanzler Adolf Hitler“ verlange auch „Klarheit in der Organisation des Deutschen Werkbundes, die im Sinne des Führerprinzips umgestaltet wird“.²⁴⁸

Erstes greifbares Kooperationsergebnis war die Juli-Ausgabe der Zeitschrift „Die Form“ in einer Sonderausgabe von 40.000 Exemplaren zur „Schönheit der Arbeit“. Die im Werkbund ins Leben gerufene Zeitschrift mutierte zum nationalsozialistischen Propagandamittel. Das Impressum des Heftes 7 von 1933 lautete:

„[...] entstammt einer Gemeinschaftsarbeit zwischen dem Amt ‚Schönheit der Arbeit‘ der NS Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘ und dem Deutschen Werkbund Berlin, dem Herausgeber der Zeitschrift. Verantwortlich für den Inhalt ist Dipl.-Ing. Fridrich Heiss, 1. Hauptschriftleiter im Deutschen Werkbund.“

Winfried Wendland, zweiter Vorsitzender des gleichgeschalteten Werkbundes, zudem Kustos an den Vereinigten Staatsschulen und Referent im Preußischen Kultusministerium, richtete sich am 28. Juli 1933, also unmittelbar nach der Abstimmung

²⁴⁵ Unterlagen für eine Besprechung mit Herrn Lösche, 19. September 1933, Werkbund Archiv Berlin.

²⁴⁶ Christoph Lörcher, Rundschreiben aus Juli 1933, Werkbundarchiv Berlin.

²⁴⁷ Martin Wagner, Rede vor dem Deutschen Werkbund am 10. Juni 1933, Werkbundarchiv Berlin.

²⁴⁸ Rundschreiben aus Juli 1933, Werkbundarchiv Berlin.

mung, schriftlich warnend an alle Mitglieder, ab sofort sämtliche persönliche Interessen zu unterdrücken:

„Die Aufgabe gibt grundsätzlich keinerlei Spielraum für Versuche und selbstsüchtige Unternehmungen Einzelner, sondern daß alles unter dem großen nationalsozialistischen Prinzip ‚Gemeinnutz geht vor Eigennutz‘ angepackt und ausgeführt wird. Der Werkbund wird durch die neue Führung aus der individualistischen Kunstauffassung [...] zu einer gemeinschaftlichen, Staat, Volk und Nation dienenden sachlichen Arbeit geführt. Die neue Werkbundführung erwartet deshalb von allen Mitgliedern höchste Opferbereitschaft und höchste Disziplin unter Zurückstellung der eigenen Persönlichkeit [...].“²⁴⁹

Im September 1933 hielt Wendland eine Rede über Kulturpolitik auf der Nationalsozialistischen Kulturwoche. Zum ersten Male seit 150 Jahren, so der Redner, werde die Kultur nicht mehr von Paris aus diktiert, sondern die kulturelle Entwicklung gehe von der deutschen Erhebung aus und strahle aus über die Völker.

„Wir erleben heute den Umbruch, wir erleben, daß eine Kunst, die bis vor kurzem noch als Spitzenleistung gegolten hat, als das entlarvt wird, was sie ist, daß die einzelnen Stars dieser Kunstentwicklung von ihren Thronen gestoßen werden und daß das Volk sich besinnt auf die Schlichtheit und Gradheit und Lauterkeit seiner künstlerischen Gestaltung. So haben wir Impressionismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit und wie die Moden alle heißen, überwunden und sind zu einer klaren Front gekommen [...]. [...]

Es kommt also darauf an, nicht nur dem Schlechten zu wehren, sondern dem Guten den Weg frei zu machen, so wie in einem Garten das Unkraut beseitigt wird, um das Gute zu fördern.“²⁵⁰

In Heft 9 der Zeitschrift „Die Form“ führte Wendland dem Werkbund bisheriges Versagen vor:

„Wir wollen nicht verkennen und wollen auch ehrlich einsehen, daß der Weg [...] zum Modernismus, ein Irrtum des Werkbundes war. Wir wollen es heute eingestehen, daß dieser Irrtum entstanden ist aus einer grundsätzlich liberalen Weltanschauung, die glaubte, losgelöst von dem Leben der Nation allein Formprobleme lösen zu müssen. [...]

Das erste, was im Werkbund geschehen muß, ist nicht nur ein äußerliches Bekenntnis zum Nationalsozialismus, sondern die tiefe Durchdringung aller Mitglieder

²⁴⁹ Schreiben Wendlands an alle Mitglieder vom 28. Juli 1933, Werkbundarchiv Berlin.

²⁵⁰ Werkbund-Korrespondenz Nr. 19, 15. September 1933, Werkbundarchiv Berlin.

mit der Idee Adolf Hitlers, die [...] weit mehr kulturschöpferisch ist, als es der gesamte Liberalismus seit 1788 gewesen ist.“²⁵¹

Auf der Jahreshauptversammlung des Deutschen Werkbundes Ende September 1933 wurde von der neuen Führung eine neue Vereinsatzung verkündet, die das „Führerprinzip“ zum Gegenstand machte, nationalsozialistische Gesinnung einforderte und die Mitgliedschaft von einem „Ariernachweis“ in Abhängigkeit brachte.

„Durch straffe nationalsozialistische Führung wird der Bund, von dem die nicht-arischen und die zersetzenden Elemente entfernt wurden, planmäßig zu einem brauchbaren Kulturinstrument des Dritten Reichs ausgebaut.“²⁵²

In § 2 der Satzung war der Zweck des Werkbundes formuliert mit der „Schaffung und Pflege einer deutschen Werkgesinnung im Sinne der deutschen Kulturüberlieferung auf allen Gebieten der Gestaltung im Zusammenwirken aller auf diesem Gebiet Tätigen durch Erziehung und Werbung in der deutschen Öffentlichkeit“.²⁵³ Wendland brachte das in Kraft getretene neue Programm des Werkbundes auf den Punkt:

„Das große Ziel, das der neuen Werkbundleitung vorschwebt, ist nichts anderes, als eine SA auf dem Gebiet aller schöpferischen Lebenskräfte.“²⁵⁴

Der Kampfbund für Deutsche Kultur mit seinem Leiter Adolf Rosenberg ließ während der Versammlung auch die anstehenden Arbeitsgebiete verlautbaren. So sollten Werkbundmitglieder an einer „großen Propaganda für die deutsche Heimarbeit“ mitwirken. Es war geplant, Erzeugnisse der Heimarbeit in dem „großen Rahmen eines Volksparkes und im Zusammenhang mit Volksfesten in Berlin und in Wanderschauen“ zu zeigen und um eine Schau „landschaftlich und volksmäßig gebundenen Kunstgewerbes“ zu erweitern.²⁵⁵ Wendland hatte in Vorbereitung der Versammlung zwecks Förderung der Heimindustrie die Einrichtung eines Werkbund-Ausschusses vorgeschlagen. Dieser war zuständig für die „Belebung alter volkstümlicher Techniken“, Stickerei, Spitzenklöppelei usw., d. h. „auf diesem Gebiete tätige Künstler“ sollten gemeinsam mit Heimarbeitern „die Volkskunst beleben“.²⁵⁶ Als weitere Aufgabe nannte Wendland die Mitarbeit des Werkbundes bei der „Schulung bäuerlichen Nachwuchses in den Siedlerschulen“, damit die zukünftige Siedlerfrau und der zukünftige Siedler den Wert des guten bäuerlichen Hausrats erkennt.²⁵⁷ In diesem Zu-

251 Die Form, 1933, Heft 9, S. 257–258.

252 Was bedeutet der Werkbund heute? In: Die Form, 1934, Heft 2/3.

253 Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Würzburg, in: Die Form, 1933, Heft 10, S. 317.

254 Ebenda.

255 Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Würzburg, in: Die Form, 1933, Heft 10, S. 317.

256 Ebenda.

257 Ebenda.

sammenhang war der Werkbund auch damit betraut, „Möbel auszuarbeiten, die als neue deutsche Bauernmöbel in den Siedlungen“ Einsatz finden.²⁵⁸ Damit war das Arbeitsgebiet des Werkbundes unter nationalsozialistischer Leitung weisungsabhängig vom Kampfbund für Deutsche Kultur und festgezurr auf die Belebung traditionell-volkstümlicher Techniken, die Entwicklung bäuerlicher Einrichtungsgegenstände und die Geschmackslenkung bestimmter Bevölkerungsgruppen, die in besonderem Maße mit diesem Umfeld in Berührung kamen. Es ist kaum vorstellbar, dass die verbliebenen Mitglieder nicht erkannten, hiermit in die Realisierung der „Blut- und Boden“-Ideologie eingespannt zu werden. Für vorhandene Skepsis spricht z. B. Schriftverkehr der Mitglieder untereinander, so ein Brief an Theodor Heuss vom 13. Oktober 1933:

„Als ich vor etwa fünf Monaten Riemerschmid zum letzten Mal sah, sagte er mir: wenn man in der letzten Zeit sehr oft zu der Meinung kommen konnte, es sei das richtige, den DWB aufzulösen, müsse man jetzt daran festhalten, daß er unentbehrlich sei. Er habe jetzt die Aufgabe, seine Kräfte dafür einzusetzen, daß die neuen staatlichen Energien auf diesen Gebieten fruchtbar arbeiten. Ich weiß nicht, ob Riemerschmid heute noch an diese Möglichkeit glaubt. Ich fürchte, es steht genau umgekehrt: der Staat sorgt dafür, daß die Energien des DWB sich nur in der Richtung betätigen, die zu der allgemeinen kulturellen ‚Gleichschaltung‘ stimmt. Und damit wird dem DWB etwas zugemutet, was zu allem in Widerspruch steht, was bisher seine selbstgewählte Aufgabe war. [...] Vor allem aber kann ich nicht einsehen, was der Werkbund überhaupt noch für einen Sinn haben soll, wenn er seine Weisungen von „oben“, vor allem vom ‚Kampfbund für Deutsche Kultur‘ empfängt.“²⁵⁹

Anfang November 1934 wurde der Deutsche Werkbund zur Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer der bildenden Künste²⁶⁰ verpflichtet. In der Begründung von Wendland gegenüber dem Werkbund hieß es schlicht, die Reichskammer habe mit Erlass des Reichskulturkammergesetzes „auch diejenigen Aufgaben übernommen, für die sich der Deutsche Werkbund jahrzehntelang eingesetzt“ habe. Das im genannten Gesetz vorgesehene Verbot der Doppelmitgliedschaft²⁶¹ führe dazu, dass „eine Mitgliedschaft im Deutschen Werkbund zukünftig nicht mehr möglich sein kann, also auch die Bezeichnung DWB hinter dem Namen der früheren Mitglieder entfallen

258 Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Würzburg, in: Die Form, 1933, Heft 10, S. 317.

259 Schreiben von W. Riegler an Theodor Heuss, 13. Oktober 1933, Werkbundarchiv Berlin.

260 Siehe S. 218 ff.

261 Siehe S. 219.

muss“.²⁶² Die Konsequenzen waren allerdings gravierender, als der bloße Verlust der Bezeichnung DWB; denn der Werkbund hatte fortan schlicht keine Mitglieder mehr.

Nachdem die neue Werkbund-Leitung auch „Die Form“ vereinnahmt hatte, war das monatliche Magazin durchsetzt mit Ausführungen von Hitler, Goebbels, Wendland und anderen führenden Nationalsozialisten. Das Fachblatt entwickelte sich rasch zum nationalsozialistischen Sprachrohr.

„Der gegebene Zweck, das konstruktive Können der Gegenwart sowie das technische Material sind die Elemente, aus denen und mit denen der wahrhaft Schöpferische seine Werke gestaltet, ohne Angst, das gefundene und überlieferte Gut der Vorfahren zu verwenden [...]“²⁶³

„Die neue nationale Kunst Deutschlands wird in der Welt nur dann Achtung genießen [...], wenn sie fest und unlösbar im Mutterboden des eigenen Volkstums verwurzelt ist.“²⁶⁴

„Kunst ist die Gestalt gewordene Anschauung der tiefsten geistigen und seelischen Zusammenhänge in dem schöpferischen Können eines Künstlers. Dieses Können ist einmal rein technischer Natur und bezieht sich auf das Handwerk des Künstlers. Zum anderen ist es geistig-prophetischer Natur, dann ist es Kündigung, Verkündigung bestimmter [...] Zusammenhänge des menschlichen Lebens mit all seinen Problemen, im Licht einer bestimmten Weltanschauung.“²⁶⁵

Dennoch existierte der Werkbund „auf der Grundlage von Arbeitsgemeinschaften mit besonderen Aufgaben“ weiter. Ab 1935 wurde Hermann Gretsch Vorsitzender. In offiziellen Meldungen hieß es, die neuen Aufgaben „müssen frei sein von jedem Experimentieren, das den bisherigen Werkbund auch für seine Einordnung in die Reichskammer stark vorbelastet hat“.²⁶⁶ Im Januar 1938 erklärte der Präsident der Reichskammer für bildende Künste den DWB für aufgelöst. Die Errichtung eines besonderen Vereins zum Zwecke der Veredelung der gestaltenden Arbeit im Zusammenwirken von Kunsthandwerk und Industrie habe sich „als überflüssig erwiesen“.²⁶⁷ Damit hatte er in der Tat Recht, denn viele Mitglieder arbeiteten längst für und im Sinne des NS-Staates.

262 Schreiben Wendlands an die Mitglieder des Deutschen Werkbundes vom 8. November 1934, Werkbundarchiv Berlin.

263 Auszug aus einer Rede Hitlers, in: Die Form, 1934, Heft 4, S. 82.

264 Ebenda.

265 Wendland, Wandlung des Künstlers, in: Die Form, 1934, Heft 4, S. 83.

266 Baugilde 1935, Heft 24, S. 766.

267 Sabine Weißler, Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im Dritten Reich, 1990, S. 25.

VII. AUSBLICK

Im Januar 1933 gelangte in Deutschland der Nationalsozialismus zum Durchbruch. Gleichzeitig erteilte der erste Zivilsenat des RG Produkten der modernen Sachlichkeit eine urheberrechtliche Absage, die als richtungweisend formuliert war und auch so verstanden wurde. Diese restriktive Rechtsprechung wird sich in den Folgejahren durch die Übernahme nationalsozialistischer Maßstäbe erhärten und bis 1945 einen Rechtszustand schaffen, der unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg als „endgültig“ angesehen wird. In nur 12 Jahren wird es den Nationalsozialisten gelingen, auch ohne Gesetzesänderungen grundlegende „rechtliche“ Strukturen für ihr „Drittes Reich“ zu schaffen.

Dabei werden sie geschickt vorgehen müssen, insbesondere gilt es, dem Ausland gegenüber eine mit der Revidierten Berner Übereinkunft²⁶⁸ konforme Haltung vorzutauschen. Dem internationalen Abkommen gehörten seit der Rom-Konferenz im Jahr 1928 bereits 37 Staaten an. Es sah nicht vor, den urheberrechtlichen Schutz von politischen Gesinnungen in Abhängigkeit zu bringen. Dieses Anliegen hatten allerdings die Nationalsozialisten zum Ziel, welches sie mit aller Vehemenz verfolgen und mit Unterstützung der Akademie für Deutsches Recht sowie ideologisch nahe stehenden Richtern auch durchsetzen werden.

268 Siehe S. 104.

TEIL III

Nationalsozialismus

„Für das nationalsozialistische Recht bedeutet die Persönlichkeit an sich nichts, erst in ihrer Beziehung zur Volksgemeinschaft – als politisches Wesen, als arbeitender und leistender Mensch, als Familienmitglied – findet sie Beachtung und stärksten Schutz für jedes kulturbedeutende Schaffen.“

Rechtsanwalt Ernst-August Utescher, in:

Der Entwurf für ein neues Geschmacksmusterrecht,

Jahrbuch der Akademie für deutsches Recht 1939/40,

S. 166, 167.

A. „Gute“ und „böse“ Gestaltungen

Der Nationalsozialismus brachte verheerende Folgen für alle Lebensbereiche mit sich, betroffen war auch die gesamte Kultur. Die seit der Jahrhundertwende sich entwickelnde und durch individuellen schöpferischen Freigeist geprägte Moderne musste im Dritten Reich gründlich ausgelöscht und durch ideologisch passende Gestaltungen ersetzt werden. Dies galt nicht nur für die bildende Kunst, sondern auch für alltägliche Gebrauchprodukte.

I. BILDENDE KUNST¹

Durch zwei gleichzeitig stattfindende Veranstaltungen verdeutlichte Hitler seinem Volk frühzeitig und nachhaltig, was „gut“, „gesund“, „rassemäßig“ war und daher als deutsche Kunst Anerkennung finden konnte, und was fortan als „entartet“ gelten sollte.

1. Wanderausstellung „Entartete Kunst“

Im Juni 1937 ermächtigte Goebbels den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler und einen fünfköpfigen Ausschuss, alle größeren deutschen Museen aufzusuchen und Werke auszuwählen für eine Ausstellung der „entarteten Kunst“, die in München gleichzeitig mit der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ stattfinden sollte. Der Erlass definierte Werke der „entarteten Kunst“ als solche, die entweder „das deutsche Gefühl beleidigen oder die natürliche Form zerstören oder verstümmeln oder sich durch fehlendes angemessenes handwerkliches oder künstlerisches Können auszeichnen“.² Als „entartet“ galten: Expressionismus, Impressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Kubismus, Fauvismus und Neue Sachlichkeit. Dazu gehörten u.a. die Werke von George Grosz, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Emil Nolde, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Max Ernst, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Paul Klee, Otto Griebel, Ernst Barlach, Ludwig Gies und Johannes Itten. Die Kommission sammelte während zwei groß angelegter Aktionen in 32 deutschen Städten rund 16.000 Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Graphiken von 14.000 Künstlern.

¹ Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 51–60.

² Stephanie Barron (Hrg.), „Entartete Kunst“, Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland“, 1992, S. 19.

Die Ausstellung „Entartete Kunst“ wurde im Juli 1937 durch Ziegler in München eröffnet. Bis April 1941 wanderte die Präsentation in zwölf weitere Städte. Sie zog über 3 Millionen Besucher an, der Eintritt war kostenlos.



Titelblatt des Ausstellungsführers mit dem Werk „Der neue Mensch“ des jüdischen Malers Otto Freundlich. Aus: *Stephanie Barron (Hrg.), „Entartete Kunst“, Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland, 1992, S. 87.*

Der nur 32 Seiten umfassende amtliche Ausstellungsführer gab auf die Frage „Was will die Ausstellung ‚Entartete Kunst?‘“ folgende Antworten:

„Sie will am Beginn eines neuen Zeitalters für das Deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemein Einblick geben in das grauenhafte Schlußkapitel des Kulturzerfalls der letzten Jahrzehnte vor der großen Wende. [...]“

Sie will die weltanschaulichen, politischen, rassischen und moralischen Ziele und Absichten klarlegen, welche von den treibenden Kräften der Zersetzung verfolgt werden.

Sie will auch zeigen, in welchem Ausmaß diese Entartungserscheinungen von den bewußt treibenden Kräften übergripen auf mehr oder weniger unbefangene Nachbeter, die trotz einer früher schon und manchmal später wieder bewiesenen formalen Begabung gewissen-, charakter- oder instinktlös genug waren, den allgemeinen Juden- und Bolschewistentrümmel mitzumachen.“³

Im Kampf gegen die künstlerische Moderne galt Hitlers Aufmerksamkeit besonders dem Kreis um die Dadaisten. Bereits auf dem Parteitag 1934 in Nürnberg hatte er gepoltert, „das ganze Kunst- und Kulturgestotter von Kubisten, Futuristen und Dadaisten ist weder rassisch begründet noch volklich erträglich“. Dieses Zitat wur-

³ Fritz Kaiser (Hrg.), Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, 1937, S. 2–3.

de unmittelbar gegenüber der „Dada-Wand“ inszeniert. Über die Wand gezogen befand sich ein Ausspruch von George Grosz, „Nehmen Sie Dada ernst – es lohnt sich!“⁴



Aus: Stephanie Barron (Hrg.), „Entartete Kunst“, *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, 1992, S. 55.

In der Ausstellung wurden eindringlich Exponate mit Zeichnungen von geistig Behinderten gleichgesetzt oder mit Fotos „verkrüppelter“ Menschen aus dem Buch „Kunst und Rasse“ von Paul Schultze-Naumburg kombiniert, der für die Schließung des Dessauer Bauhauses mit verantwortlich war.⁵



Links: Fotografien aus Paul Schultze-Naumburg, „Kunst und Rasse“, 1928. Rechts: Werke von Karl Schmidt-Rottluff und Amedeo Modigliani. Aus: Beat Schneider, *Penthesilea, Die andere Kultur- und Kunstgeschichte, Sozialgeschichtlich und patriarchatskritisch*, 1994, S. 332.

Die nachfolgend wiedergegebenen „Bildtafeln“ sollten laut Ausstellungsführer die „planmäßige Abtötung der letzten Reste jedes Rassebewußtseins“ zeigen: „Wurde in den Bildern der vorigen Abteilung die Dirne als sittliches Ideal hingestellt, so begegnen wir nun hier dem Neger und Südseesulaner als dem offensicht-

⁴ Mario-Andreas von Lüttichau, Die Ausstellung „Entartete Kunst“, München 1937, Eine Rekonstruktion, in: Stephanie Barron (Hrg.), „Entartete Kunst“, *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, 1992, S. 54.

⁵ Siehe S. 180.

lichen rassistischen Ideal der ‚modernen Kunst‘. Es ist kaum zu glauben, daß die Macher dieser Bildwerke in Deutschland oder in Europa ihre Heimat haben oder wenigstens damals noch hatten. Dabei ist allerdings zu betonen, daß auch diese Niggerkunst handwerklich so barbarisch ist, daß sich mancher Neger mit Recht dagegen auflehnen würde, in den dargestellten Gestalten Menschen seinesgleichen zu erblicken oder gar der Urheberschaft an solchen Bildwerken bezichtigt zu werden.“⁶



Aus: Fritz Kaiser (Hrg.), *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, 1937*, S. 17 und 19.

Ziegler gab am 4. August 1937 folgendes begeistertes Fernschreiben an die Reichsleitung auf den Weg:

„Der Besuch der Ausstellung hält nach wie vor ununterbrochen an. Täglich strömen über 20.000 Menschen aus dem In- und Ausland durch die Säle und verlassen die Ausstellung auf das tiefste beeindruckt von den Ungeheuerlichkeiten, die dem deutschen Volk einst als Kunst vorgesetzt wurden. [...]

Man sollte die Künstler neben ihren Bildern anbinden, damit ihnen jeder Deutsche ins Gesicht spucken kann, aber nicht nur die Künstler, sondern auch die Museumsleute, die in der Zeit, als Millionen Hungernde auf den Straßen waren, Hunderttausende den Fabrikanten solcher Machwerke in den Rachen warfen. So urteilte das deutsche Volk und jeder der täglich durch die Ausstellung strömender Besucher verlässt sie befreit und mit tiefer Dankbarkeit für den Führer im Herzen. Und wenn er dann diesem Sumpf endlich entronnen ist und hinaustritt, sieht er vor sich das neue

⁶ Fritz Kaiser (Hrg.), *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, 1937*, S. 18.

Haus der deutschen Kunst, das ihm den Weg weist, den der Führer für sein deutsches Volk für alle Zukunft gehen wolle.“⁷

Erst während der laufenden Ausstellung „Entartete Kunst“ legitimierte die Reichsregierung die – bereits vollzogene – Massenbeschlagnahme von Kunstwerken mit dem Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst vom 31. Mai 1938. In § 1 war geregelt:⁸

„Die Erzeugnisse entarteter Kunst, die vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes in Museen oder der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen sichergestellt und von einer vom Führer und Reichskanzler bestimmten Stelle als Erzeugnisse entarteter Kunst festgestellt sind, können ohne Entschädigung zu Gunsten des Reichs eingezogen werden, soweit sie bei der Sicherstellung im Eigentum von Reichsangehörigen standen.“

Begründet⁹ wurde das Gesetz kurz damit, „Kunsterzeugnisse, von denen eine schädliche Wirkung ausgeht, für immer den Augen der Öffentlichkeit zu entziehen“. Für „Fälle besonderer Härte“ war die Möglichkeit einer „Ausgleichsmaßnahme“ vorgesehen. In den Erläuterungen befand sich noch einmal die Bekräftigung, sicherzustellen, dass eine „weitere Vergiftung der öffentlichen Meinung durch Zurschaustellung“ bestimmter Kunstgegenstände verhindert wurde. Die beschlagnahmten Gegenstände seien erst vom Reichsminister Goebbels und später vom Führer selbst besichtigt worden. Eine Beanstandung, dass sich darunter Werke befunden hätten, welche nicht innerhalb der Abgrenzung des Auftrages lagen, habe sich nicht ergeben. Es sei noch die Entscheidung zu treffen, welche Werke an ihre Eigentümer zurückgegeben werden können und welche zu Gunsten des Reiches einzuziehen sind. Die eingezogenen Werke jedenfalls seien zu untergliedern

- a) in solche (vorwiegend Ausländer), welche international verwertbar sind, *d. h. durch Tausch gegen hochwertige deutsche Kunst oder gegen Devisen abgestoßen werden können,*
- b) in solche, welche für Lehrausstellungen entarteter Kunst aufzubewahren *sein werden,*
- c) in absolut wertlose, welche zu vernichten sein werden.

Eine Einziehung mit Gewährung einer Entschädigung kam nur für die international verwertbaren Gegenstände in Frage.

⁷ R 55/20743, Bundesarchiv Berlin.

⁸ R 55/21012, Bundesarchiv Berlin.

⁹ Ebenda.

2. Große Deutsche Kunstausstellung

Zeitgleich zur „entarteten Kunst“ demonstrierten die Nationalsozialisten ihre Visionen von der „schönen“, d. h. natürliche Formen oder klassische Stilelemente aufgreifenden Kunst im Rahmen der „Großen Deutschen Kunstausstellung“, welche im Haus der Deutschen Kunst stattfand. Hier konnte sich Ziegler mit seinem Triptychon „Die vier Elemente“ positionieren, und in den Säulenhallen dominierten die riesigen Skulpturen von Arno Breker und Josef Thorak. Die „Große Deutsche Kunstausstellung“ fand ab 1937 jährlich statt.



„Bereitschaft“ von Arno Breker (links) und „Kameradschaft“ von Josef Thorak (rechts).
Aus: Stephanie Barron (Hrsg.), „Entartete Kunst“, *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, 1992, S. 24 und 35.
Abbildungen: Stadtarchiv München.

II. GEBRAUCHSFORMEN¹⁰

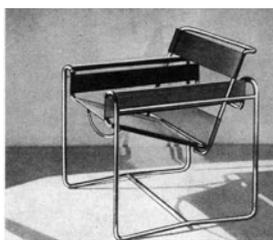
Die im Dritten Reich übliche Gegenüberstellung von „guten“ und „bösen“ Formen lässt sich Produktgestaltungen betreffend besonders anschaulich am Beispiel von Wohnmöbeln darstellen. Aus Ratgebern für Inneneinrichtungen ist ab Mitte der 30er Jahre eine Steigerung in der Diffamierung avantgardistischen Designs zu entnehmen, insbesondere Bauhaus-Erzeugnisse betreffend. Die Sprache wurde nicht nur schärfer, es häuften sich auch Anonymisierungen.

¹⁰ Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 61–65.

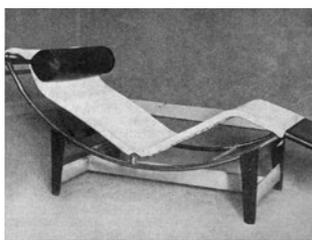
1. „Entartete“ Produkte

Das Heim müsse wieder „die stärkste Kraftquelle des deutschen Menschen“ sein. „Wir brauchen nötiger denn je eine häusliche Atmosphäre von schlichter Kultur, Hel- le, Sauberkeit und Schönheit. Wir brauchen dieses räumlich und psychisch Unüber- sehbare unserer Umwelt, um schaffen und entfalten zu können; wir brauchen es, um das Wesen der nächsten Generation zu formen und zu stählen.“¹¹ Mit diesen Worten begann die Erste Vorsitzende der Zentrale der Hausfrauen-Vereine Groß-Berlins die Vorführung positiver und negativer Wohnbeispiele in dem Buch „Gutes und Böses in der Wohnung“ aus dem Jahr 1933.

Der Herausgeber Carl Burchard erklärte weiter, die Auswahl von Beispielen und Gegenbeispielen sei rein sachlich, d. h. ohne Liebe und Hass erfolgt. Um niemanden zu kränken oder zu schädigen, sollten die Abbildungen der Gegenbeispiele keine bestimmten Einzelfälle zeigen, sondern lediglich „typische Erkrankungen aus der täg- lichen Praxis“. Was dann allerdings folgte, waren sehr wohl konkrete Exemplare aus der Urheberschaft beispielsweise von Le Corbusier und Marcel Breuer. Zum abge- druckten Wassily-Chair hieß es begleitend: „Sitzmöbel als Sitzmaschine. Rohr und Gurte federn gut, die Form aber erinnert an einen Hinrichtungsstuhl!“ Die Liege „LC4“ erinnerte den Autoren mit ihrer „allzu sachlichen Form an eine Bahre“.¹²



161. Gegenbeispiel. Sitzmöbel als Sitzmaschine. Rohr und Gurte federn gut, die Form aber erinnert an einen Hinrichtungsstuhl! 3



162. Gegenbeispiel. Liege aus Stahlrohr mit guter Wipp- wirkung, die allzu sachliche Form erinnert aber an eine Bahre. 43

„Entartete“ Produkte.
Aus: Carl Burchard,
*Gutes und Böses
in der Wohnung in
Bild und Gegenbild,
Grundlagen für neues
Wohnen, 1933,
S. 39 und 43.* Fotos:
Jörg Rakowski.
Bildarchiv: Zentek.

Das „Herrenschlafzimmer mit Chromstahl-Möbeln“ von J.C. D’Ahetze wurde in einer Publikation aus 1930¹³ noch als Beispiel für neuzeitliche Raumkunst wieder- gegeben, nur drei Jahre später hieß es jedoch in „Gutes und Böses in der Wohnung“:

11 Carl Burchard, *Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild. Grundlagen für neues Wohnen*, 1933, Vorwort.

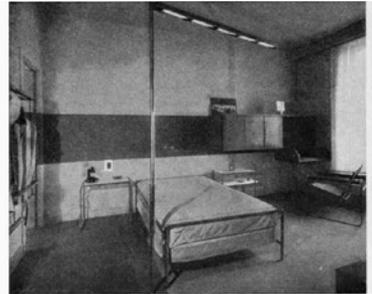
12 Ebenda, S. 39 und 43.

13 Alexander Koch, *Einzelmöbel und neuzeitliche Raumkunst*, 1930, S. 122.

„Das Schlafzimmer einer jungen Dame, deren Traum ein Raketenflug zum Mars ist, wo ‚Maschinenzimmer‘ die große Mode sind!“¹⁴



Aus: Alexander Koch,
Einzelmöbel und
neuzeitliche Raumkunst,
1930, S. 122



195. **Gegenbeispiel.** Schlafzimmer einer jungen Dame, deren Traum ein Raketenflug zum Mars ist, wo „Maschinenzimmer“ die große Mode sind!

Aus: Carl Burchard, Gutes und Böses
in der Wohnung in Bild und Gegenbild,
Grundlagen für neues Wohnen,
1933, S. 46

Wo finden wir heute noch solche Wohnstuben, in denen die Familie nach des Tages Mühe und Plage sich zusammenfindet, Feierabend zu halten? Wie wenig sind die Behausungen der allermeisten unserer Volksgenossen angetan zu behaglichem Verweilen und zur Pflege eines gemütvollen und auch geistigen Zusammenlebens!“ So lauteten die oben und nachfolgend zitierten Anleitungen zur Verfolgung eines eigenen „Stils“ im Wohnbereich, zusammengefasst und mit Bildern versehen in der Publikation „Unsere Wohnmöbel“ aus dem Jahr 1937.¹⁵ Wohnkultur sei „sowohl von großer volkswirtschaftlicher, als auch nicht minder kulturpolitischer Bedeutung“. Nimmermehr dürfe „Mißbrauch getrieben werden mit Arbeitskraft und Material“. Die „Wohnung eines Volkes“ sei „ein getreues Spiegelbild seiner geistigen Haltung“. Jeder, der „Verantwortung für sich, seinen Nachkommen und seinem Volke gegenüber auf sich nimmt“, müsse sich bewusst sein, dass die Anschaffung von Möbeln zur Schaffung einer Kultur beiträgt, „die den Rahmen abgibt für die schöne und gesunde Lebensart eines Volkes“. Diese Verpflichtung sah der Autor Fritz Spannagel insbesondere bei der jungen Frau und künftigen Mutter. Ein Heim, ausgestattet „nur mit einfachen, aber edlem und in seiner Gesinnung wahrhaftigem Hausrat“ biete eine wertvolle Hilfe für die charakterliche Erziehung der Kinder.

¹⁴ Carl Burchard, Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild. Grundlagen für neues Wohnen, 1933, S. 46.

¹⁵ Fritz Spannagel, Unsere Wohnmöbel, 1937, S. 24.

Der als Architekt und in der Lehre tätige Spannagel, auf den zahlreiche Bücher zum Möbelbau zurückgehen, die noch im 21. Jahrhundert verlegt werden, versäumte es in seiner Publikation aus 1937 nicht, ein umfangreiches Kapitel über die „Ursache des Niedergangs unserer Wohnkultur und die sich daraus ergebenden Folgerungen“ zu verfassen. In einem stylgeschichtlichen Rückblick klagte er den Kitsch aus der Zeit des Historismus an. Beim Jugendstil lobte er das „wertvolle Neue und Anregende“; deren Schöpfer, da künstlerische Menschen von starker Persönlichkeit, „konnten und wollten nicht auf Gemütswerte verzichten“. Die „Neue Sachlichkeit“, den „Maschinenstil“ deklassierte Spannagel hingegen mit abwertenden Tönen als „ungesunde Bewegung, die getragen war von einer verhältnismäßig kleinen Anzahl meist der Technik und des Handwerks Unkundiger, die in einer materialistischen Einstellung befangen jedem Streben und Sehnen nach seelischen Werten völlig abhold waren“:¹⁶

„In ihren Augen galt jeder Künstler als ein Spießler, der versuchte, den Dingen über eine praktische Brauchbarkeit hinaus einen seelischen Inhalt zu geben. Man glaubte, die nackte Konstruktion genüge für die Gestaltung. Man betonte bewußt das Konstruktive, stellte es heraus, unterstrich die Funktion (Funktionalismus). Der Möbelkörper wurde gewissermaßen entkleidet, oder um einen noch besseren Vergleich zu brauchen: es war, als ob ihm wie einem Menschen die Haut vom Leibe gezogen würde, so daß man die Muskeln und ihre Funktion sehen konnte.“¹⁷

Die „Ausgeburten einiger besonders radikaler Vertreter“ seien für Menschen, „die den Sinn für Schönheit nicht verloren hatten“, als „geradezu widerlich“ zu werten. Spannagel verwies hierzu exemplarisch auf die Abbildung eines Stuhls (von Marcel Breuer), der zudem noch mit der Unterschrift „Völlige Verirrung“ versehen war.¹⁸

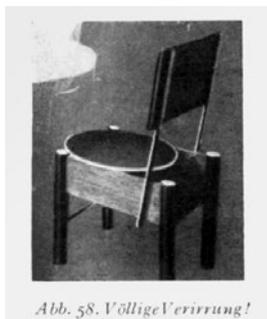


Abb. 58. Völlige Verirrung!

Aus: Fritz Spannagel,
Unsere Wohnmöbel,
1937, S. 27

¹⁶ Fritz Spannagel, *Unsere Wohnmöbel*, 1937, S. 25–26.

¹⁷ Ebenda, S. 26.

¹⁸ Ebenda, S. 27.

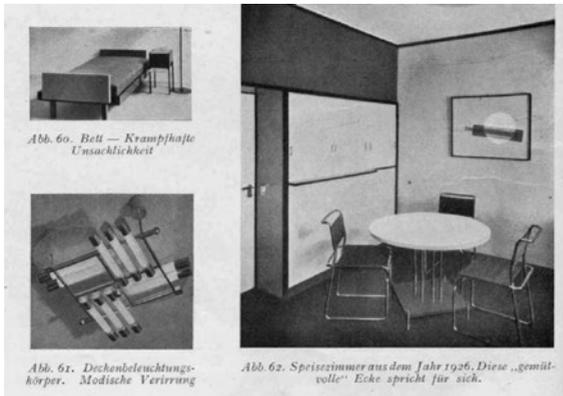
Der über die Folgejahrzehnte hoch angesehene Autor und „Fachmann“ bezeichnete Gestalter solcher Möbel als Personen, „die in einer grenzenlosen Anmaßung alles Bisherige ablehnten und die meist in völliger Unkenntnis des Werkstoffes und der Konstruktion nimmer mehr in der Lage waren, ihren Werken geistige und seelische Werte zu geben“:¹⁹

„Unbescheiden und ohne Demut vergewaltigten sie die Werkstoffe, die sich dann auch entsprechend rächten! Man verkündete die unpersönliche Type und merkte nicht, daß stattdessen aus der Sucht, etwas ganz Neues und noch nie Dagewesenes zu schaffen, die unseligen Gebilde der Ausdruck einseitigster Individualität waren.“²⁰

Nur ein „reiches, protziges aber ungebildetes Bürgertum mit schlechtem Beispiel“ habe den „grenzenlosen Snobismus“, welcher in den nachfolgend abgebildeten Einrichtungsgegenständen zum Ausdruck komme, ermöglicht:²¹



Aus: Fritz Spannagel, *Unsere Wohnmöbel*, 1937, S. 32.



¹⁹ Ebenda, S. 24.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebenda.

2. Propaganda der „ewigen“ Gebrauchsformen

a. Einheitliche Weltanschauung²²

Erklärtes Ziel der Diktatur war die uniforme Willensbildung des Volkskörpers. Ihre Führungskräfte priesen den Nationalsozialismus als „runden Tisch, an dem sich alle zusammenfinden müssen, und an dem jeder Platz finden kann, der ehrlich gewillt, an der allgemeinen Befriedigung des deutschen Lebens mitzuarbeiten.“²³ Einen anderen „Tisch“ gab es allerdings nicht, und alle, die der Einladung nicht Folge leisteten, waren bestenfalls Außenseiter.

Mitte des Jahres 1936 hieß es,²⁴ es sei nicht leicht gewesen, „das deutsche Volk neu auszurichten“. In allen Lebensgebieten habe sich „eine fremde Ideenwelt breit gemacht“ und „dem deutschen Volk eine Auffassung beigebracht, in der es letzten Endes das Leben auf dieser Erde als ein Jammertal ansehen mußte“. Diese Ideen seien jedoch „durch den Sieg der nationalsozialistischen Revolution entthront“ worden. Wichtiger Vermittler der neuen Weltanschauung war die künstlerische Gestaltung. Für die notwendige „Umformung“ der verschiedenen Bevölkerungsgruppen schien die kulturelle Geschmackserziehung im totalitären Sinne bestens geeignet, wenn auch das Vorhaben nicht in kurzer Zeit zu bewältigen war:

„Das deutsche Merkmal für den kulturellen Verfall der durch den Nationalsozialismus überwundenen Epoche ist das restlose Fehlen eines einheitlichen Geschmacks, eines kulturellen Stils [...]. Der Nationalsozialismus führt endlich wieder die Nation in einer einheitlichen Weltanschauung zusammen und vorwärts. Wird es ihm gelingen, seinen eigenen Stil zu schaffen? [...] wissen wir wohl, daß der Weg [...] zum nationalsozialistischen Stil des 20. Jahrhunderts, in Kunst und Kultur, noch weit ist. Eine organisatorische und machtpolitische Umgestaltung läßt sich in 2 Jahren durchführen. Die Umformung der Seele eines Volkes [...] braucht Jahrzehnte – oder Jahrhunderte. Aber der Nationalsozialismus legt die Hände nicht wartend in den Schoß.“²⁵

Für die Schaffung des NS-Einheitsstils war es zunächst notwendig, individualistische Tendenzen systematisch auszuschalten und ihr erneutes Aufkommen zu verhindern. Dieses Ziel stand schon vor der Machtübernahme Hitlers fest. Hierzu sollte die von Rosenberg aus dem Kampfbund für Deutsche Kultur hervorgegangene NS-Kul-

²² Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 71 ff.

²³ Zeitschrift Schönheit der Arbeit, Jahrgang 1, Heft 3, Juli 1936, S. 97.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Zitat der NS-Kulturgemeinde aus 1935 in: Joseph Wulf, Die Bildenden Künste im Dritten Reich, 1963, S. 112.

turgemeinde beitragen. Mit Begriffen wie „Volksgemeinschaft“, „Heimat“, „Familie“, „Blut und Boden“ sprach die nationalsozialistische Kunstpolitik gezielt die emotionalen Bereiche des Bürgertums an, d. h. die Sehnsucht dieser Schichten nach Sicherheit und heiler, vorindustriell-ständischer Welt.²⁶

Mit der Schaffung des NS-Einheitsstils hatten die Nationalsozialisten nach der Machtübernahme ein Problem: Bildende Kunst, die nicht auf Funktion ausgerichtet ist, konnte von ihnen zügig begutachtet, als „entartet“ bewertet sowie entfernt und vernichtet werden. Erzeugnisse wie Möbel, Geschirr, Bestecke, Lampen und andere Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände unterlagen hingegen einem ständigen Bedarf und einer kontinuierlichen Versorgungsnotwendigkeit der Bevölkerung, die mit ihren Familien und erwünschtem stetigen Nachwuchs zur Aufrechterhaltung der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft beizutragen hatten. Eine radikale Säuberungsaktion bei Gebrauchsdesign hätte eine umgehende Ersatzbeschaffung erfordert. In eigenen Reihen waren keine Produktgestalter vorhanden, die in der Lage gewesen wären, mit eigenen Entwürfen in kurzer Zeit eine ideologisch passende Formsprache zu entwickeln.

b. Übernahme einfacher Formen²⁷

Daher lag es für die Nationalsozialisten nahe, auf Vorhandenes zurückzugreifen, und zwar auf solche Gestaltungen, die möglichst rationell und unter Ersparnis kriegsnotwendiger Rohstoffe produziert werden konnten. Zudem durften die Gestaltungen nicht den NS-Ideologien widersprechen, also nicht „modisch“ bzw. „individualistisch“ geprägt sein. Ideal waren Gestaltungen im Sinne „ewiger“, „überzeitlicher“ Dauerformen. Solchen Anforderungen kamen schlichte, möglichst dekorlose Erzeugnisse nahe, die man – durch ausreichend Propaganda – als nationalsozialistische Leistungen anpreisen konnte. Diese Attribute „passten“ auf moderne Formen, wie sie aus dem Deutschen Werkbund und Bauhaus bekannt waren.

Hier ergab sich für die Nationalsozialisten ein weiteres Problem, denn sie hatten das Bauhaus fortgesetzt als „Kulturbolschewismus“ verfolgt, zuerst die staatliche Institution in Weimar im Jahr 1924, danach die städtische Einrichtung in Dessau im Jahr 1932 und 1933 die private Hochschule von Mies van der Rohe in Berlin.²⁸ Auch

²⁶ Beat Schneider, *Penthesilea. Die andere Kultur- und Kunstgeschichte, Sozialgeschichtlich und patriarchatskritisch*, 1994, S. 330.

²⁷ Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, *Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung*, 2009, S. 76 ff.

²⁸ Siehe S. 178 ff.

der Deutsche Werkbund durfte seine Arbeit als eigenständige Institution keinesfalls fortführen. Die Nationalsozialisten praktizierten eine simple, nahe liegende Lösung, indem sie allen Einrichtungen mit individualistischen Tendenzen ein Ende bereiteten, sich von dort die fähigsten Gestalter holten, diese für sich entwerfen ließen und die Arbeitsergebnisse der NS-Propaganda unterordneten. Und all diese Maßnahmen führten sie im Rahmen harmlos klingender nationalsozialistischer Unternehmungen wie „Reichskulturkammer“, „Kraft durch Freude“, „Schönheit der Arbeit“, „Reichsheimstättenamt“, „Reichsmode-Akademie“ und „Kunst-Dienst“ durch. Während Mies van der Rohe das Bauhaus auflöste, ließ sich der Deutsche Werkbund mit nur drei Gegenstimmen²⁹ gleichschalten. Er stand bereits seit Juni 1933 unter Leitung von Lörcher und erhielt drei Monate später eine neue Satzung mit Bekenntnis zum „Führerprinzip“ und zur nationalsozialistischen Gesinnung.

Werkbundmitglieder arbeiteten als Gestalter fortan unmittelbar für den NS-Staat. Dazu gehörte Wilhelm Lotz, ehemals Schriftleiter der „Form“³⁰ und nunmehr als Schriftleiter im Dienste des KdF-Amtes „Schönheit der Arbeit“ stehend.³¹ Dazu gehörte auch Hermann Gretsch, seit 1935 Vorsitzender des gleich geschalteten Werkbundes. Er schuf viele Geschirre, Vasen und Möbel in schlichter und zur Bescheidenheit anhaltender Formensprache. Gretsch war einer der maßgeblichen Gestalter im Dritten Reich, die durch Vorträge und Veranstaltungen für eine große Verbreitung neuer Form-Ideologien sorgte.³² Heinrich Löffelhardt entwarf mustergültige Geschirre „Modell Schönheit der Arbeit“, die überwiegend im KZ Dachau von Häftlingen produziert wurden.³³ Wilhelm Wagenfeld, Bauhausabsolvent und verbleibendes Mitglied im gleich geschalteten Werkbund, schloss noch Anfang der 1940er Jahre einen Künstlervertrag mit der SS-Porzellanmanufaktur Allach München GmbH, der den Entwurf eines „Diplomatengeschirrs“ zum Gegenstand hatte.³⁴ Für diesen Wirtschaftsbetrieb arbeitete auch der Keramiker und Bauhaus-Absolvent Otto Lindig.³⁵ Zu den Propagandisten der einfachen, „ewigen“ Formen zählte weiterhin Hugo Kükelhaus; er entwarf eine Flut von Einrichtungsgegenständen.³⁶

²⁹ Siehe S. 189 f.

³⁰ Siehe S. 191.

³¹ Sabine Zentek, *Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung*, 2009, S. 164.

³² Ebenda, S. 319 ff.

³³ Ebenda, S. 268 ff.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Ebenda, S. 174 ff.



Geschirr „Reichschulungsburgen“ von Hermann Gretsch.



Keramiken von Otto Lindig.



Möbel von Hugo Kükelhaus.
Sämtliche Abbildungen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, GuteFormen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 320, 198 und 177

c. Bruch mit der Moderne³⁷

Die Präsenz schlichter Formen im Dritten Reich darf nicht als weiter existierende Moderne interpretiert werden. Denn eine „Kontinuität“³⁸ – mit anderen Worten: ununterbrochene, gleichmäßige Fortführung – moderner Sachlichkeit, eine „Bejahung der neuen Ästhetik“ oder einen „unerschrockenen Modernismus“³⁹ gab es im Nationalsozialismus nur scheinbar. Der Blick auf die Alltagsästhetik des „Dritten Reiches“ muss kritisch unter Berücksichtigung der nationalsozialistischen Machtstrukturen erfolgen.⁴⁰ Nicht die Form der Gegenstände, sondern ihre politische Funktion war es, welche die Gestaltung der Architektur, der Industrieprodukte, des gesamten Alltags bis hin zum arischen Menschenbild zum ‚Nazistil‘ machte.⁴¹ Das Regime bekämpfte vor allem die Individualität und stellt sich damit als Gegenmoderne dar.⁴² Hitlers ablehnende Haltung gegenüber modernen Strömungen konnte deutlicher als in folgenden Zitaten aus öffentlichen Reden nicht zum Ausdruck kommen:⁴³

Reichsparteitag 1933:

„Wer nur das Neue sucht um des Neuen willen, verirrt sich nur zu leicht in das Gebiet der Narrereien, da das Dümme, in Stein und Material ausgeführt, natürlich um so leichter das wirklich Neuartigste zu sein vermag, als ja in früheren Zeitaltern nicht jedem Narren genehmigt wurde, die Umwelt durch die Ausgeburten seines kranken Hirns zu beleidigen.“

Reichsparteitag 1935:

„Fest stand der Entschluß, die dadaistisch-kubistischen und futuristischen Erlebnis- und Sachlichkeitsschwätzer unter keinen Umständen an unserer kulturellen Neugeburt teilnehmen zu lassen. Dies wird die wirkungsvollste Folgerung aus der Erkenntnis der Art des hinter uns liegenden Kulturzerfalls sein.“

37 Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 86 ff.

38 So: Sachsse, Zur Kontinuität von Bauhaus und Moderne im NS-Staat, in: Böhnick/Stamp (Hrsg.), Die Moderne im Nationalsozialismus, 2006, S. 14 ff.; vgl. auch: Anson G. Rabinbach, Die Ästhetik der Produktion im Dritten Reich, in: Ralf Schnell (Hrsg.), Kunst und Kultur im Deutschen Faschismus, 1987, S. 70.

39 So: Rabinbach, Die Ästhetik der Produktion im Dritten Reich, in: Ralf Schnell (Hrsg.), Kunst und Kultur im Deutschen Faschismus, 1987, S. 77.

40 Vgl. John Heskett, „Modernismus“ und „Archaismus“ im Design während des Nationalsozialismus, in: Hinz / Mittig / Schäche / Schönberger (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, 1979, S. 59.

41 Thomas Hauffe, Design-Schnellkurs, 2002, S. 103.

42 Vgl. Dröge/Müller, Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, 1995, S. 267.

43 Abgedruckt in: Fritz Kaiser, Amtlicher Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, 1937.

Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst 1937:

„Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte ‚moderne‘ Kunst gegeben, d. h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine deutsche Kunst, und diese soll und wird wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein.“

„Eine Kunst, die nicht auf die freudigste und sinnigste Zustimmung der gesunden breiten Masse des Volkes rechnen kann, sondern sich nur auf kleine, teils interessierte, teils blasierte Cliques stützt, ist unerträglich. Sie versucht das gesunde, instinkt-sichere Gefühl eines Volkes zu verwirren, statt es freudig zu unterstützen.“

„Und was fabrizieren sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten! Und das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen, d. h. als den Ausdruck dessen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt.“

B. Restriktiver Schutz angewandter Kunst

Zur Zeit des Nationalsozialismus war das KUG von 1907⁴⁴ in Kraft. Angewandte Kunst war den Kunstwerken gleich gestellt, die nach altem Recht vorgesehene Erhöhung bildender Kunst gegenüber Gebrauchserzeugnissen existierte nicht mehr. Der Gesetzgeber hatte damit auf kulturelle Veränderungen und technischen Fortschritt reagiert, um gezielt zeitgenössische⁴⁵ Formen in den Schutz einzubeziehen.

Die Gleichbehandlung von fortschrittlich-modernen Gestaltungen war mit dem Nationalsozialismus, der ein „ewiges Reich“ anstrebte, allerdings nicht in Einklang zu bringen. Seine Blut- und Bodenideologie beinhaltete eine Verwurzelung mit germanischem Volksgut, was individuell-originäre, d. h. nicht unmittelbar aus vorhandenem Formengut geschaffene Leistungen, zu verhindern suchte. Daraus folgten unmittelbar die Entpersönlichung von Urhebern und der Verlust von Sonderrechten. Geschützt sein konnten im Dritten Reich nur Gestaltungen, die sich förderlich auf die nationalsozialistische Lebensform auswirkten und zur Hebung des deutschen Volkes, treffender: seiner Regierung beitrugen. Damit hebelten die neuen Machthaber das KUG von 1907 in seinem wesentlichen Grundgedanken aus. Sie forderten für den urheberrechtlichen Schutz von Gebrauchsprodukten entweder eine Erhöhung in die bildende Kunst oder zumindest ein positives Wirken auf die Volksgemeinschaft. Damit erlitt die Schutzsituation in Deutschland nicht nur einen drastischen Rückfall, sondern geriet auch noch in Abhängigkeit von politischen Wertungen.

Zur Zeit des Nationalsozialismus war weiterhin das Musterschutzgesetz aus 1876 in Kraft. Auch hier hielten der Grundsatz „Gemeinnutzes geht vor Eigennutz“, die Entpersönlichung und die künstlerische Qualität mit der Folge einer Erhöhung der gesetzlichen Eigenart in eine „künstlerische Schöpferkraft“ Einzug.

I. SOZIALE GEBUNDENHEIT DES URHEBERS

Der Urheber war aus der Sicht des NS-Staates integrierter Bestandteil der Allgemeinheit. Für ihn galt – wie für alle anderen auch – das Gebot Nr. 10 des Programms der NSDAP, nämlich: der Allgemeinheit Werte zuzuführen. Ein Gestalter schuf sein Werk nicht als losgelöstes, in seiner Gedankenwelt autarkes Subjekt, sondern als Mitglied innerhalb der Kulturgemeinschaft. Er hatte die Pflicht, zu-

⁴⁴ Siehe S. 119 ff.

⁴⁵ Umstritten war in den 1920er Jahren lediglich der Schutz sachlich-funktionaler Gestaltungen, die nicht offensichtlich unter „kunstgewerbliche Erzeugnisse“ fielen.

gunsten der Gesellschaft hoch stehende Werke abzuliefern und erhielt dafür das Privileg des durch das Urheberrechtsgesetz umgrenzten Schutzes.⁴⁶ Im Zentrum der nationalsozialistischen urheberrechtlichen Betrachtung stand die Leistung und nicht sein Schöpfer.

Urheber und Urheberrechte waren „sozialgebunden“. „Das Urheberrecht als das soziale Recht des schaffenden Künstlers“ wurde beschrieben mit dem Recht, „das seine Stellung in der Volksgemeinschaft bestimmt. Damit sind alle Theorien, die die Rechtswissenschaft zur Ausdeutung des abstrakten Urheberrechts entwickelt hatte, so geistvoll sie erbracht waren – die Lehre vom ‚geistigen Eigentum‘, die Ableitung des Urheberrechts aus dem ‚Persönlichkeits‘-recht des Werkschöpfers, das ‚immaterielle Güterrecht‘ Joseph Kohlers – überholt. [...] Der Staat, der für das nationalsozialistische Denken nichts Abstraktes, sondern die Verwirklichung der Gemeinschaft des Volkes darstellt, schützt im schaffenden Künstler sich selbst, nämlich diejenigen seiner Kräfte, die die Volksgemeinschaft von innen her zusammenhalten und unaufhörlich neu beleben. Dieses ist der Grund des nationalsozialistischen Urheberrechts.“⁴⁷

Die vorgesehene Ent-Individualisierung des Urhebers formulierte noch drastischer Ernst August Utescher:⁴⁸

„Ebenso fremd ist uns die Persönlichkeitsidee eines individualistischen Zeitalters und ihr Rechtswert geworden. Für das nationalsozialistische Recht bedeutet die Persönlichkeit an sich nichts, erst in ihrer Beziehung zur Volksgemeinschaft – als politisches Wesen, als arbeitender und leistender Mensch, als Familienmitglied – findet sie Beachtung und stärksten Schutz für jedes kulturbedeutende Schaffen.“⁴⁹

Ob Werke urheberrechtliche Schutzkriterien erfüllten, richtete sich im Nationalsozialismus nicht nach dem geltenden KUG. Weder eine objektive Bewertung der Leistung noch die Zuhilfenahme von Sachverständigen aus den verschiedenen Gestaltungsbereichen waren erwünscht. Kunstwerkeigenschaft unterlag vielmehr fortan der Frage, ob die betreffende Arbeit mit nationalsozialistischen Weltanschauungen in Einklang stand und der Volksgemeinschaft diene. Urheberrechtlicher Schutz stand in Abhängigkeit von der NS-Politik. Urheberrechte durften daher zugunsten der Allgemeinheit durchaus begrenzt werden. Denn der Urheber wurde nicht in erster Linie

⁴⁶ Hefti, Das Urheberrecht im Nationalsozialismus, in: Robert Dittich (Hrsg.), Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S. 165, 169.

⁴⁷ Julius Kopsch, Der schaffende Künstler und die Neugestaltung des Urheberrechts, in: Jahrbuch Akademie für Deutsches Recht, 1939/40, S. 152, 155.

⁴⁸ Siehe auch S. 241 f.

⁴⁹ Ernst-August Utescher, Der Entwurf für ein neues Geschmacksmusterrecht, in: Jahrbuch der Akademie für deutsches Recht 1939/40, S. 166, 167.

für seine schöpferische Arbeit belohnt, sondern für seinen Dienst am Volke, welches ihm die Grundlage für sein Schaffen durch vorhandene Kulturwerte überhaupt erst ermöglicht hatte. Nur diejenigen künstlerischen Leistungen sollten Anerkennung finden und geschützt sein, welche „gemeinschaftsbildend“ und „gemeinschaftserhaltend“ im nationalsozialistischen Sinne waren. Damit änderte sich der Inhalt des Werkbegriffs gravierend, wie am konkreten Fallbeispiel des Horst-Wessel-Liedes noch näher erläutert wird.⁵⁰

„Kunst im absoluten Sinne, so wie der liberale Demokratismus sie kennt, darf es nicht geben. Gut muß die Kunst sein, darüber hinaus aber auch verantwortungsbewußt, gekonnte, volksnahe und kämpferische Künstler, die wirklich etwas können und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt, werden, wie immer in der Vergangenheit, so auch in der Zukunft, bei uns wärmste Förderung und Unterstützung finden. [...] Es ist nicht nur Aufgabe der Kunst und des Künstlers, zu verbinden, es ist weit darüber hinaus ihre Aufgabe, zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen.“⁵¹

II. ERHÖHUNGEN IN DIE BILDENDE KUNST

Nach Ansicht der Nationalsozialisten war es ausgeschlossen, dass ein Gestalter originäre Leistungen schuf. Vielmehr entlehnte er stets aus dem Schatz der Allgemeinheit, wohin er auch seine Arbeiten rückführte. „Hochstehende“ bildende Kunst, etwa alter Meister, durfte daher nicht verändert und in die „Unreinheit“ gebracht werden. Die neuen Machthaber widmeten ihr Interesse der Erhaltung nationalwertvoller Kunstwerke, moderne „Mätzchen“ mussten verhindert werden. Eingeführt wurde auch das Kriterium des „überdurchschnittlichen Arbeitskönnens“.⁵² Kunst kam vom Können und Wollen des Ausdrucks nationalsozialistischer Gesinnung. Künstlerische Gestaltung des Nützlichen musste zu einer „Erhebung in das Reich des Schönen“ führen:⁵³

„Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, daß Nichtskönnner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen, um

⁵⁰ Siehe S. 258 ff.

⁵¹ Joseph Goebbels zitiert in: UFITA 7 (1934), S. 385.

⁵² Vgl. Alexander Elster, JR 1934, S. 205.

⁵³ Vgl. Hans Vöth, Industriebaukunst, in: Zeitschrift des Amtes Schönheit der Arbeit, 1938, 2. Jahrgang, September, Heft 5, S. 206.

dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen.“⁵⁴

„Kunst kommt vom Können“, hat einmal Reichsminister Dr. Goebbels [...] gesagt. Daß wie auf allen Gebieten der Baukunst [...] nur die tüchtigsten Architekten berufen sind, Gutes zu vollbringen, ist eigentlich eine selbstverständliche Forderung, denn wie überall im Leben, so entscheidet auch hier nur die Leistung. [...] Wir brauchen Meister der industriellen Methode! Wir brauchen vor allen Dingen Menschen, die die formlose Masse in politischer, sozialer, industrieller und ethischer Hinsicht zu einem gesunden, wohlgebildeten Ganzen umzuformen vermögen! [...] Wenn die Bauten unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte ausgeführt werden, dann entsprechen sie am besten den Anforderungen, um deretwillen sie ins Leben gerufen wurden, dann verkörpern sie auch gleichzeitig echte Höchstleistungen, dann werden sie ein Stück von unserem Leben, der Spiegel unserer Seele und damit die Verkörperung unseres schaffenden und rastlos tätigen nationalsozialistischen Zeitalters.“⁵⁵

Für die Nationalsozialisten spiegelte die Kunst die Wertigkeit des gesamten Volkes wieder. Je „höher“ seine künstlerische Gestaltungen anzusiedeln waren, desto bedeutender war die Position des Staates im Weltgeschehen. Da der Führungsanspruch in jeder Hinsicht totalitär war, mussten auch zwangsläufig Kunst und Kultur erhöht werden. Dies galt sogar für alltägliches Gebrauchsgut:

„Die großen künstlerischen Leistungen werden schon immer mit Recht als Maßstab für die kulturelle Höhe eines Volkes und einer Zeit angesehen. Große künstlerische Leistungen aber können nur dann entstehen, wenn in einem Volk eine breite, künstlerisch hochstehende Erzeugung vorhanden ist, das heißt wenn auch die alltäglichen Dinge in ihrer Form und Durchbildung den Anspruch auf Güte und Schönheit erheben können.“⁵⁶

Mit der konsequenten Umsetzung ihrer Ideale standen die Machthaber vor einem Problem, denn die Berner Übereinkunft sah nicht vor, dass ein Mitgliedland urheberrechtlichen Schutz etwa von der Frage abhängig machte, ob ein Werk aus ideologischer Sicht schädlich war oder nicht. Derartigen „Zensuren“ des Werkbegriffs stand in Deutschland auch § 46 des geltenden Kunstschutzgesetzes im Wege, wonach für Kunstfragen in Prozessen Sachverständigenkammern eingerichtet waren. Die Nati-

⁵⁴ Rede Hitlers während der Kulturtagung des Reichsparteitages vom 1. September 1933, abgedruckt in: Ernst Adolf Dreyer, Deutsche Kultur im neuen Reich, Berlin 1935, S. 6.

⁵⁵ Hans Vöth, Industriebaukunst, in: Zeitschrift des Amtes Schönheit der Arbeit, 1938, 2. Jahrgang, Heft 5, September, S. 212.

⁵⁶ Wilhelm Lotz, Kunst im Betrieb, in: Zeitschrift Schönheit der Arbeit, 1939, Jahrgang 4, Heft 2, S. 51.

ationalsozialisten waren folglich mit der Tatsache konfrontiert, dass weiterhin auch solche Personen Kunstfragen bewerteten, die nationalsozialistisches Gedankengut nicht teilten. Diese Situation war unhaltbar, eine rasche Lösung musste gefunden werden.

III. REICHSKULTURKAMMER

1. Reichskulturkammergesetz⁵⁷

Um das gesamte Kulturschaffen so effektiv wie möglich „bereinigen“ und kontrollieren zu können, erließ Goebbels als Propagandaminister für Kunst, Literatur und Publizistik am 22. September 1933, nur ein halbes Jahr nach der Machtergreifung Hitlers, das Reichskulturkammergesetz. Zwecks Gleichschaltung aller Bereiche des Kulturlebens wurde auf Basis dieses Gesetzes mit der Ersten Durchführungsverordnung vom 1. November 1933 eine Institution mit sieben Unterkammern geschaffen. Die Gründung der „Körperschaft des öffentlichen Rechts“ erfolgte als Reaktion auf die Bestrebungen der im Mai 1933 gegründeten Deutschen Arbeitsfront (DAF), die nach Zerschlagung der Freien Gewerkschaften auch die Kulturberufe in ihre Einheitsorganisation aus Arbeitgebern und Arbeitnehmern integrieren wollte.⁵⁸

Von den Nationalsozialisten wurde die Einrichtung als dringend notwendiger Kampf gegen den „hemmungslosen Ich-Kult der liberalistischen Epoche“ gerechtfertigt. Die neue Weltanschauung müsse sich „mit ihrer Abkehr vom Individualismus und ihrer Ausrichtung auf die Gemeinschaft auch auf das kulturelle Leben auswirken“. Man werde „sich damit abfinden müssen, daß ein Eigenleben der Kultur nicht anzuerkennen ist“. Sie dürfe sich „nicht unbegrenzt entfalten und destruktiven Tendenzen Vorschub leisten“. Der so verstandene Freiheitsbegriff würde „auf völlige Anarchie hinauslaufen, wie wir das besonders in den Jahren seit 1918 erlebt haben“. Das seien „krankhafte Verfallserscheinungen“ gewesen. Keine Nation, „insbesondere nicht eine solche, der wie der deutschen, Zucht und Disziplin zur zweiten Natur geworden ist, kann es widerspruchlos dulden, daß durch einen Mißbrauch der Freiheit die arteigene Wesensgestaltung verfälscht oder gefährdet wird“. Dagegen empöre sich der „gesunde Instinkt, der mit der nationalsozialistischen Revolution wieder zum Durchbruch gekommen ist“.⁵⁹

⁵⁷ Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 25 f.

⁵⁸ Jan-Pieter Barbian, Die Beherrschung der Musen, Kulturpolitik im „Dritten Reich“, in: Hans Sarkowicz, Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, 2004, Seite 50.

⁵⁹ Karl-Friedrich Schreiber, Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik, 1934, S. 13.

Das Gesetz bestand aus nur sieben Paragraphen. Mit dieser Beschränkung blieben die Nationalsozialisten ihrer Strategie treu, Regelungen möglichst knapp zu fassen und gleichzeitig wichtige Auslegungsfreiheiten zu sichern. Trotz der „äußerlichen Unscheinbarkeit“, so das Handbuch der Reichskulturkammer, sei es für die geplante Entwicklung der deutschen Kultur „von gewaltiger Bedeutung geworden, einer Bedeutung, die in ihren Auswirkungen auch heute noch nicht restlos übersehen werden kann.“⁶⁰ Wohin die Anwendung der Vorschriften führen sollte, wird in dem Handbuch konkret benannt:

„[...] ergibt sich zwangsläufig daraus die Notwendigkeit, ein Mittel gegen diejenigen zu schaffen, die sich ihrer öffentlichen Aufgabe nicht bewußt sind oder sie gar zu destruktiven Zwecken mißbrauchen. [...] Ebenso wie der Staat einen ungeeigneten Jugenderzieher entfernen kann, muß er auch die Möglichkeit haben, aus dem Kulturleben ungeeignete und unzuverlässige Elemente auszuschneiden. Diese Möglichkeit hat das Reichskulturkammergesetz auf die einfachste Weise geschaffen.“⁶¹

Konkrete Inhalte und Konsequenzen ergaben sich aus der ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933:

Wer Kunst- und im weitesten Sinne Kulturschaffender war, musste nach § 4 der jeweils für ihn zuständigen Einzelkammer angehören. Dies galt für jede Tätigkeit, war sie auch nur gelegentlich oder geringfügig. Wer nicht Kammermitglied oder ausgeschlossen wurde, durfte einem Kulturberuf nicht nachgehen und konnte daran sogar „mit Polizeigewalt gehindert werden“.⁶² Auch eine Kündigung der Mitgliedschaft hatte ein Berufsverbot zur Folge. Eine Arbeitsvermittlung an Nicht-Mitglieder war unzulässig.⁶³ Zwecks Verhinderung von Umgehungsversuchen war eine Mitgliedschaft in mehreren Einzelkammern unzulässig. Eine gleichzeitige Mitgliedschaft in anderen Vereinen war zwar möglich; allerdings gingen die Anordnungen der Sachkammern „selbstverständlich denen der privaten Vereinigungen vor“.⁶⁴ Um „Dinge auf einfache Weise zu ordnen“, d. h. ohne gesetzliche Grundlage, kam den Anordnungen der Kammern die „Bedeutung mittelbaren Reichsrechtes“ zu.⁶⁵

⁶⁰ Hans Hinkel, Handbuch der Reichskulturkammer, 1937, S. 17.

⁶¹ Ebenda, S. 20.

⁶² Ebenda, S. 21.

⁶³ Karl-Friedrich Schreiber, Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik, 1934, S. 24.

⁶⁴ Ebenda, S. 25.

⁶⁵ Hans Hinkel, Handbuch der Reichskulturkammer, 1937, S. 21.

Obwohl bereits im Herbst 1933 im Presse-, Rundfunk-, Theater- und Filmwesen Kündigungen jüdischer und „jüdisch versippter“ Mitarbeiter bereits gängige Praxis⁶⁶ waren, sah die Durchführungsverordnung keinen expliziten Ausschluss von Nichtariern vor. Das Regime wollte zunächst sein Image im Ausland wahren. Nach § 10 konnte „die Aufnahme abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt“. Nachdem eine Vielzahl jüdischer Mitglieder aufgenommen war, erläuterte Goebbels anlässlich der ersten gemeinsamen Tagung der Einzelkammern die Anwendung des § 10 dahingehend, dass nach seiner Ansicht und Erfahrung ein jüdischer Zeitgenosse „im allgemeinen ungeeignet ist, Deutschlands Kulturgut zu verwalten“.⁶⁷ Damit wurden die Einzelkammern faktisch zur strengen Handhabung der Vorschrift angewiesen. Aus einer Kommentierung zur Reichskulturkammer aus dem Jahr 1934 geht dementsprechend eine Vermutungsregel zu Lasten von Nichtariern hervor:

„Bei Fremdstämmigen liegt es aber im Sinne des Gesetzes, wenn an Zuverlässigkeit und Eignung besonders strenge Anforderungen gestellt werden, denn sie sind allgemein nicht als geeignete Träger und Verwalter deutschen Kulturgutes zu betrachten. Der Nichtarier wird deshalb Zuverlässigkeit und Eignung besonders nachweisen müssen. Die Ausnahmenvorschriften der Beamtengesetzgebung (Frontkämpfereigenschaft) können sinngemäß auch hier herangezogen werden.“⁶⁸

Der Hinweis auf „Beamten Gesetze“ ermöglichte die mittelbare Anwendung des dort ausdrücklich vorgesehenen Nichtarierparagrafen, allerdings nicht als Entlastungs-, sondern Belastungsmittel. Über Bedenken gegen Zuverlässigkeit und/oder Geeignetheit war der Präsident der Einzelkammern zu unterrichten, und nur dieser durfte entscheiden. Schon bei „geringer Unzuverlässigkeit“ durfte er den Ausschluss verfügen.⁶⁹ In der praktischen Folge wurde vielen Künstlern die Auswertung ihrer Arbeiten verunmöglicht. Dies kam einem Berufsverbot gleich, das in erster Linie jüdische Kulturschaffende, aber auch solche Künstler betraf, die aus Sicht des herrschenden Regimes „entartete Kunst“ produzierten und verächtlich als „Kulturbolschewisten“ bezeichnet wurden. Der Begriff der Zuverlässigkeit war „im neuen Sinne

⁶⁶ Im Charell-Fall vom ersten Zivilsenat RG bestätigt, siehe S. 210 ff.

⁶⁷ Jan-Pieter Barbian, Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“, in:

Hans Sarkowicz, Hitlers Künstler, Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, 2004, S. 54.

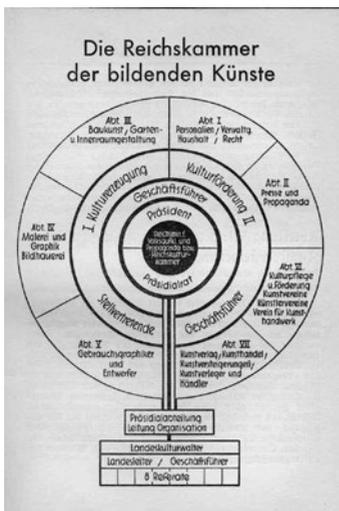
⁶⁸ Karl-Friedrich Schreiber, Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik, 1934, S. 29.

⁶⁹ Ebenda, S. 28.

politisch.“⁷⁰ Angesichts der straffen autoritären Regelungen kann es nur als zynisch bezeichnet werden, wenn die Nationalsozialisten über die Reichskulturkammer verlautbaren ließen,⁷¹ der berufsständige Aufbau sei „mit großer Vorsicht und Zurückhaltung in Angriff genommen worden“.

2. Organisation⁷²

In der Reichskammer der bildenden Künste waren zugeordnet: Architekten, Innenraumgestalter, Gartengestalter, Bildhauer, Maler, Graphiker, Gebrauchsgraphiker, Entwerfer, Kunsthandwerker, Kopisten, Restauratoren, Kunst- und Antiquitätenhändler, Kunstverleger, Kunsthändler, Künstlervereine, Kunstvereine, Vereine für Kunsthandwerk, Anstalten der bildenden Künste und die darin tätigen Lehrpersonen. Im Zuge der Eingliederung wurden die alten Interessenverbände „restlos aufgelöst“.⁷³ Präsident der Reichskammer für bildende Künste war Adolf Ziegler.



Organigramm der Reichskammer der bildenden Künste.
Aus: Hans Hinkel, *Handbuch der Reichskulturkammer*, 1937, S. 97.

Die Vereinnahmung aller deutschen Architekten hatte zum Ziel, „jedes Bauen in Deutschland in Zukunft der privaten Willkür zu entziehen“, indem die Berufsord-

⁷⁰ Hans-Schmidt-Leonhardt, Die Reichskulturkammer, in der Reihe: Grundlagen, Aufbau und Wirtschaftsordnung des nationalsozialistischen Staates, Band I Gruppe 2 Beitrag 20, 1935, S. 16.

⁷¹ Ebenda, S. 9.

⁷² Die nachfolgenden Ausführungen in diesem Abschnitt enthalten Übernahmen aus: Sabine Zentek, Design(er) im Dritten Reich, Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009, S. 26 ff.

⁷³ Hans Hinkel, Handbuch der Reichskulturkammer, 1937, S. 41.

nung den planenden Architekten „als Künstler auf die öffentliche Aufgabe verpflichtet, dem Wohle der Volksgemeinschaft und den kulturellen Forderungen von Reich und Volk zu entsprechen“.⁷⁴ Was Maler und Graphiker anging, habe sich die Reichskulturkammer zunächst einen „Überblick über die vorhandenen Kräfte und künstlerischen Strebungen“ verschafft. Zugleich sei eine „Klärung der Anschauungen“ eingeleitet worden, und man sei ständig bestrebt, „das Abstoßen der Überreste aus der chaotischen Geisteslage der Nachkriegszeit zu beschleunigen“.⁷⁵ Für Gebrauchsgraphiker war festgelegt, dass sie „der Öffentlichkeit, den Behörden und dem Auftraggeber gegenüber die Verantwortung für die Einhaltung der Richtlinien deutscher Kultur und Gebrauchskunst [...] tragen“.⁷⁶ Kunstausstellungen und -messen durften nur noch „unter Würdigung ihres Gemeinnutzes“ gestaltet werden und mussten „unter Ausschluß jeden persönlichen Geltungsbedürfnis der Aussteller an der Förderung der deutschen Kultur in Verantwortung für Volk und Reich“ mitwirken.⁷⁷

Die Einzelkammern der Reichskulturkammer fungierten daher nicht als „Berufsstände in freier Selbstverwaltung“, wie es bei ihrer Gründung vorgetäuscht wurde, sondern vor allem als Filter gegenüber politisch unerwünschten oder aus ästhetischen Gründen abgelehnten Kulturschaffenden oder -vermittlern.⁷⁸ Hitler als oberster Zensor und Ziegler als sein verlängerter „künstlerischer Arm“ galten selbstverständlich als kompetente Personen innerhalb des neuen ständischen Aufbaus:

„Wie könnte dem auch anders sein, da doch unser Führer selbst der Kunst sein Leben weihen wollte, und der Präsident der Reichskulturkammer sein Studium der Kunstwissenschaft gewidmet hatte“.⁷⁹

Bei so viel „Kompetenz“ lag es für die Nationalsozialisten schließlich nahe, das im KUG von 1907 vorgesehene und bereits seit vielen Jahrzehnten praktizierte Sachverständigenwesen in Kunstfragen durch Gutachten der Reichskulturkammer zu ersetzen und den urheberrechtlichen Werkbegriff auf nationalsozialistischen Kurs zu bringen. Und es wird ihnen sogar gelingen, die Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG in diesem Sinne zu beeinflussen.⁸⁰

⁷⁴ Hans Hinkel, Handbuch der Reichskulturkammer, 1937, S. 43.

⁷⁵ Ebenda, S. 47.

⁷⁶ Ebenda, S. 49.

⁷⁷ Ebenda, S. 63.

⁷⁸ Jan-Pieter Barbian, Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“, in: Hans Sarkowicz, Hitlers Künstler, Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, 2004, S. 58.

⁷⁹ Eugen Höning, Die Reichskulturkammer und die bildende Kunst im neuen Reich, in: Baugilde, 16. Jahrgang, 1934, Heft 1, S. 1.

⁸⁰ Siehe S. 250 f.

IV. REFORMBESTREBUNGEN

1. Urheberrecht

Bereits seit den 1920er Jahren gab es Forderungen nach einer Revision der geltenden Urheberrechtsgesetze, d. h. des LUG von 1901 und des KUG von 1907, so dass im Jahr 1929 gleich vier Privatentwürfe für ein neues deutsches Urheberrechtsgesetz veröffentlicht wurden. Bei den Verfassern handelte es sich um Alexander Elster,⁸¹ Willy Hoffmann,⁸² Bruno Marwitz⁸³ und Wenzel Goldbau in Zusammenarbeit mit Hans-Erich Wolff.⁸⁴

a. Regierungsentwurf von 1932

In einem Regierungsentwurf aus dem Jahr 1932 war vorgesehen, das LUG und KUG innerhalb eines Gesetzes zu verschmelzen. Nach § 1 sollten die Werke der Literatur, Kunst und der Photographie urheberrechtlichen Schutz genießen. Im Rahmen des § 2 wurde darauf verzichtet, eine allgemeine Begriffsbestimmung der schutzfähigen Werke zu finden. Vielmehr zählte man die einzelnen Arten der schutzfähigen Werke auf und verdeutlichte sie, soweit erforderlich, durch Beispiele. Als gemeinsames Merkmal war eine „eigenpersönliche Schöpfung“ vorgesehen. Um die Anforderungen der Revidierten Berner Übereinkunft zu erfüllen, wurde in § 12 Abs. 3 die Anerkennung des „droit moral“ durch die Formulierung „berechtigte persönliche Interessen des Urhebers am Werk“ verankert.

Bezüglich der Sachverständigenkammern sollten die bisherigen Regelungen beibehalten bleiben, so dass die Bestimmung des § 80 im amtlichen Entwurf vollumfänglich dem § 46 KUG entsprach. In einer anschließenden Begutachtung des Gesetzesentwurfs beschloss der Reichswirtschaftsrat die Bildung einer Reichssachverständigenkammer, in der sämtliche Länder vertreten sein sollten. Nur sie könne dem Bedürfnis nach einheitlicher Begutachtung der Sachverhalte gerecht werden. Begrüßt wurde das Merkmal der „eigenpersönlichen Schöpfung“. Es sei elastisch genug, um ohne umfangreiche Kasuistik einen optimalen Schutzzumfang für sämtliche Werkarten geben zu können.⁸⁵

⁸¹ UFITA 2 (1929), S. 652 ff.

⁸² Ebenda, S. 659 ff.

⁸³ Ebenda, S. 668 ff.

⁸⁴ Ebenda, S. 185 ff.

⁸⁵ Ralf-M. Vogt, Die urheberrechtlichen Reformdiskussionen in Deutschland während der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, 2003, S. 131.

b. Entwurf des Nationalsozialistischen Juristenbundes von 1934

Zeitgleich mit dem Reichskulturkammergesetz und seiner Ersten Durchführungsverordnung erarbeiteten im Herbst 1933 Julius Kopsch und Willy Hoffmann den „NSJ-Entwurf eines neuen Deutschen Urheberrechtsgesetzes“. Der im Mai 1934 veröffentlichte⁸⁶ Entwurf war eine Entgegnung auf einen Entwurf des Reichsjustizministeriums von 1932 und hatte die Anpassung an nationalsozialistische Grundanschauungen zum Ziel.⁸⁷ Vor allem Elster, Hoffmann und Kopsch waren die treibenden Kräfte, nationalsozialistische Anschauungen in das bestehende Urheberrechtssystem einzubringen.⁸⁸

Auf den ersten Blick schien der NSJ-Entwurf bisherige Grundsätze beim Werkbegriff und bei den urheberrechtlichen Schutzvoraussetzungen unangetastet zu lassen. Dieser Eindruck täuschte, denn mit § 46 war folgende Regelung zugunsten der Reichskulturkammern vorgesehen:

Soweit auf Grund dieses Gesetzes Fragen zu beantworten sind, für die die beruflichen Kenntnisse auf den in § 1 bezeichneten Gebieten maßgeblich sind, sind hierfür diejenigen Organe ausschließlich zuständig, die gemäß dem Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 und den dazu erlassenen Durchführungsbestimmungen durch den Präsidenten der Reichskulturkammer bestimmt werden. Dies gilt insbesondere für Fragen, die betreffen

- a) das Fachliche des Berufes,*
- b) den beruflichen Brauch,*
- c) die berufliche Sitte.*

Die ordentlichen Gerichte sind an die Feststellungen dieser Organe gebunden.

Die „ausschließliche“ Zuständigkeit der genannten Organe in beruflichen Kunstfragen hatte zum Ziel, die bisherigen Sachverständigenkammern der Länder bzw. die vom Reichsjustizministerium geplante Bildung einer Reichssachverständigenkammer durch die Reichskulturkammer und ihre Unterorgane zu ersetzen. Begründet wurde die Streichung des § 80 aus dem amtlichen Entwurf von 1932 zugunsten des neuen § 46 wie folgt:

„Die nationalsozialistische Kulturauffassung gebietet es, den gemäss dem Reichskulturkammergesetz geschaffenen oder zu schaffenden berufsständischen Organen die Beantwortung aller Fragen zuzuweisen, für die die beruflichen Kenntnisse auf den in § 1 bezeichneten Gebieten maßgeblich sind. Damit entfällt die Notwendigkeit

⁸⁶ UFITA 7 (1934), S. 382 ff.

⁸⁷ Dr. Julius Kopsch in seinen Vorbemerkungen, UFITA 7 (1934), S. 382, 382.

⁸⁸ Ernst Hefti, Das Urheberrecht im Nationalsozialismus, in: Robert Dittich (Hrg.), Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S.165, 167.

der Einrichtung von Sachverständigenkammern, wie sie das frühere System gekannt hat. [...] Gemäss der überragenden Bedeutung der Eingliederung des berufsständischen Gedankens in die Gestaltung und Handhabung des Urheberrechts ist es geboten, diesen in einem besonderen Teil des Gesetzes (Zuständigkeit der Reichskulturkammer) gesetzgeberisch zu gestalten.“⁸⁹

Durch diese Bestimmung sollte „den berufsständischen Organen der Schaffenden die Möglichkeit gegeben werden, die zahlreichen im amtlichen Entwurf vorhandenen Auslegungsbestimmungen und Sonderregelungen zu beseitigen und dadurch den Willen des Gesetzgebers in seiner Grundrichtung um so deutlicher zu machen, wobei die Staatsführung, wenn sie es für nötig erachtete, die zukünftige Ausübung des Urheberschutzes zu kontrollieren und in einem bestimmten Rahmen zu halten, den berufsständischen Organen den Staatswillen bezeichnende Instruktionen an die Hand geben sollte“.⁹⁰

Zukünftig sollten nur noch „verantwortungsbewußte, gekonnte, volksnahe und kämpferische Künstler, die wirklich etwas können und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt“, insbesondere darüber entscheiden können, welche Arbeiten urheberrechtlichen Schutz erhalten und welche nicht. Dem Willen der Nationalsozialisten entsprach es nicht, dass positive Gutachten über „Bolschewistenkunst“ verfasst wurden, wie es etwa im Prozess um den Gropius-Türdrücker⁹¹ seitens der Preußischen Sachverständigenkammer für Bildende Künste geschehen war. Es ist erschreckend, dass bekannte Urheberrechtler wie de Boor,⁹² der später an der Erarbeitung des grundlegenden Entwurfs für die Urheberrechtsreform 1965 beteiligt sein wird,⁹³ den geplanten Ersatz der Sachverständigenkammern mit folgenden Worten rechtfertigte:

„Das ist selbstverständlich richtig. Nachdem wir einmal alles, was im geistigen Leben Deutschlands etwas bedeutet [...] in der Reichskulturkammer organisiert haben, brauchen wir die Sachverständigenkammern nicht mehr.“⁹⁴

De Boor hielt es also für „selbstverständlich“, dass ausschließlich die Reichskulturkammer das „bedeutende“ geistige Leben Deutschlands repräsentieren und darüber bestimmen konnte, welche Leistungen urheberrechtlich schutzwürdig waren

⁸⁹ Bericht zur Urheberrechtsreform und NSJ-Entwurf eines deutschen Urheberschutzgesetzes, R 3002, S. 724, Bundesarchiv Berlin.

⁹⁰ Julius Kopsch, UFITA 7 (1934), S. 382, 389.

⁹¹ Siehe S. 170 ff.

⁹² Ihm wird nur eine Nähe zum Nationalsozialismus vorgeworfen.

⁹³ Siehe S. 286 ff.

⁹⁴ UFITA 7 (1934), S. 382, 427.

oder nicht. Er war im Übrigen auch der Überzeugung, dass der Urheber „für die Reinheit“ seines Werkes selbst verantwortlich sei, solange er lebt.⁹⁵ An dem nationalsozialistischen Gesetzesentwurf kritisierte de Boor lediglich die vorgesehene Bindung der Gerichte an die Feststellungen der in § 46 aufgeführten Institutionen.

Es entspricht daher nicht den Tatsachen, wenn behauptet wird, bei den Reform-Diskussionen um das neue Urheberrechtsgesetz sei es nicht primär um das Problem des Werkbegriffs gegangen.⁹⁶ Zwar planten die Nationalsozialisten und ihre juristischen Eliteverbände keine Beschränkung des urheberrechtlichen Schutzes auf bestimmte Werkgruppen oder inhaltlicher Art unmittelbar im Gesetzeswortlaut. Sie verstanden es allerdings geschickt, im scheinbaren Einklang mit internationalen Abkommen Gestaltungen einer – nach außen unauffälligen – Zensur durch die Reichskulturkammern zu unterziehen und die Judikative entsprechend anzuweisen bzw. zu binden. Das deutsche Reich war aufgrund der Revidierten Berner Übereinkunft verpflichtet, auch denjenigen Werken urheberrechtlichen Schutz zu gewähren, die nicht nationalsozialistischen Vorstellungen entsprachen. Die neuen Machthaber konnten und wollten sich dem nicht erkennbar widersetzen, so dass sie mit Hilfe des Kulturkammergesetzes ein rasches und wirkungsvolles Instrument nicht nur zur Steuerung des gesamten Kulturschaffens, sondern auch zur Beeinflussung der Rechtsprechung schufen.⁹⁷ Vor diesem Hintergrund war es gar nicht erforderlich, den Werkbegriff im Gesetz zu ändern. Es ist daher auch nicht haltbar, in den verschiedenen Kulturkammern nur eine „Vermittlerrolle zwischen den Anliegen der Urheber und den Interessen des Volkes“ zu sehen.⁹⁸

Der erste Zivilsenat des RG wird bereits in den 1940er Jahren ein Kunstschutz versagendes Urteil bestätigen, obwohl in der Vorinstanz nicht eine der im KUG vorgesehenen Sachverständigenkammern beteiligt war, sondern das – nicht ergiebige – Gutachten des Präsidenten der Reichskulturkammer zugrunde lag. Der erste Zivilsenat wird in dieser Entscheidung erstmals auf die Sicht eines „Volksgenossen“ abstellen, der „mit Kunstfragen einigermaßen vertraut ist“.⁹⁹ Damit wird er die Vorstellungen der Nationalsozialisten von einem Wegfall der Sachverständigenkammern durch Richterrecht in die Tat umsetzen.

⁹⁵ UFITA 7 (1934), S. 382, 426.

⁹⁶ Ernst Hefti, Das Urheberrecht im Nationalsozialismus, in: Robert Dittrich (Hrg.), Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S.165, 168.

⁹⁷ In diese Richtung auch: Ralf-M. Vogt, Die urheberrechtlichen Reformdiskussionen in Deutschland während der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, 2003, S. 161.

⁹⁸ Ernst Hefti, Das Urheberrecht im Nationalsozialismus, in: Robert Dittrich (Hrg.): Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988, S. 165, 179.

⁹⁹ Siehe S. 250 f.

c. Entwurf der Akademie für Deutsches Recht von 1939

Der Entwurf des Reichsjustizministeriums von 1932 war Gegenstand einer Prüfung durch die Akademie für Deutsches Recht.

aa. Akademie für Deutsches Recht

Dieser Verband fungierte als wissenschaftliche Zentralstelle für die Arbeit an der Umgestaltung des gesamten deutschen Rechts im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung. Die Akademie wurde im Juni 1933 gegründet und vier Monate später von Hans Frank auf dem Deutschen Juristentag in Leipzig proklamiert:

„Kraft der mit vom Führer der NSDAP erteilten Vollmacht proklamiere ich hiermit feierlich die Akademie für Deutsches Recht als eröffnet.“¹⁰⁰

Nach Frank beschränkte sich die Rolle der Rechtspflege auf eine Dienerschaft:

„Der Nationalsozialismus hat uns gelehrt, daß die Rechtspflege nichts anderes ist als die Wehrmacht, die Wirtschaft, die Kunst und Wissenschaft nur Diener am großen Ganzen, das heißt am deutschen Volk und Reich ist. Sie sind das Fundament unseres Rechts, sie sind auch der Inhalt unseres Strebens. Sie sind der Boden, auf dem Gesetz und Richter allein sinnvoll wirken können, in dem auch die Wurzeln ihrer Kraft ruhen.“¹⁰¹

Auf Frank konnten sich die Nationalsozialisten verlassen. Er war einer der „ältesten Kämpfer“ in der Gefolgschaft Hitlers, dessen Rechtsanwalt und höchster Jurist im Deutschen Reich. Nach 1933 organisierte er die Gleichschaltung der Justiz in Bayern und später im Deutschen Reich. Er war Mitglied des Reichstags und Reichsminister ohne Geschäftsbereich. Während des Zweiten Weltkrieges wird er zum Generalgouverneur des besetzten Polen aufsteigen und als „Schlächter von Polen“ in die Weltgeschichte eingehen. Er wird nach dem Krieg zu den 24 im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof angeklagten Personen gehören, im Oktober 1946 in zwei von drei Anklagepunkten schuldig gesprochen, zum Tode verurteilt und in der Nacht vom 15. auf den 16. Oktober 1946 gehängt werden.¹⁰²

Durch Reichsgesetz von Juli 1934 etablierte sich die Akademie für Deutsches Recht unter der Präsidentschaft von Hans Frank zu einer öffentlichen Körperschaft des Reichs mit Sitz in München. Sie gab eine eigene monatliche Zeitschrift sowie Jahrbücher heraus, und später befasste sie sich mit der Erarbeitung eines Volksgesetz-

100 Zitat bei: Hans-Rainer Pichinot, Die Akademie für Deutsches Recht. Aufbau und Entwicklung einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft des Dritten Reichs, 1981, S. 12.

101 Völkischer Beobachter, 1935, Ausgabe 7.

102 Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 912.

buchs. Unter den Mitgliedern befanden sich führende Kräfte aus der Regierung, Industrielle, Professoren, Richter und Rechtsanwälte. Die Institution war „verlängerter Arm“ des Dritten Reiches, welcher dafür sorgte, dass nationalsozialistische Grundsätze auch ohne Gesetzesänderungen in der Gerichtspraxis Anwendung fanden. Dennoch wird die Akademie für Deutsches Recht bis heute selbst in juristischen Fachkreisen auf nicht hinnehmbare Weise verharmlost.¹⁰³

Mitglieder der Akademie machten sich dafür stark, dass auch im Wettbewerbsrecht der Gedanke einer „natürlichen Auslese“ zu herrschen habe. Rechtsanwalt Ernst-August Uetescher zitierte in seinem Vortrag auf der 32. Jahrestagung des Markenschutzverbandes im Februar 1936 mehrfach Hitler und führte aus:

„Die nationalsozialistische Weltanschauung ist eine kämpferische Lebensauffassung. [...] Die Auslese besorgt, wie der Führer einmal sagte, ‚vor allem der harte Lebenskampf selbst‘. Vieles bricht und geht zugrunde, erweist sich also doch nicht als zum Letzten bestimmt, und wenige nur erscheinen zuletzt als ‚ausgewählt‘. [...] Auf dem Gebiete des freien bzw. moralgebundenen Wettbewerbs müssen die anständigen Charaktere diejenigen Rechtsmöglichkeiten besitzen, um die Entarteten und den moralisch kranken Nachwuchs zu unterdrücken.“¹⁰⁴

Ab 1942 war Otto Georg Thierak Präsident. Unmittelbar nach Amtsantritt beschrieb er die Arbeit der Akademie wie folgt:

„Rechtsgestaltung ist keine Wissenschaft und kein Selbstzweck, sondern eine politische Führungs- und Ordnungsaufgabe. Daher muß die rechtsgestaltende Arbeit der Akademie für Deutsches Recht ständig auf die Zielsetzung der politischen Führung ausgerichtet sein. Die Vereinigung der Führung der deutschen Rechtspflege, des Nationalsozialistischen Rechtswahrerbundes und der Akademie für Deutsches Recht in meiner Hand wird es ermöglichen, die Arbeit der Akademie stärker und unmittelbarer als bisher bei der Neugestaltung der deutschen Volksordnung einzusetzen. Dadurch wird Leerlauf vermieden und der rechtspolitischen Arbeit der Akademie ein verstärktes Gewicht gegeben werden.“¹⁰⁵

Thierak war ein nationalsozialistischer Jurist und Politiker. Ihm gelang innerhalb kürzester Zeit eine steile Karriere. Beschleuniger hierfür war nicht nur seine frühe Mitgliedschaft in der NSDAP, sondern auch seine Stellung als Führer der nationalsozialis-

¹⁰³ Siehe S. 287 f.

¹⁰⁴ Weltanschauung und Wettbewerbsrecht, in: Sonderdruck der Zeitschrift „Der Markenartikel“, Nr. 3 vom 1. März 1936, R 55/353, Bundesarchiv Berlin.

¹⁰⁵ Zitat bei: Hans-Rainer Pichinot, Die Akademie für Deutsches Recht. Aufbau und Entwicklung einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft des Dritten Reichs, 1981, S. 139–140.

tischen Juristenorganisation, des Rechtswahrerbundes. Im Mai 1933 zum sächsischen Justizminister ernannt, war es seine Aufgabe, die „Verreichlichung“ der Justiz, also einen Teilbereich der Gleichschaltung der Länder, in seinem Land durchzuführen. 1935 wurde er Vizepräsident des Reichsgerichts und 1936 Präsident des neu gegründeten Volksgerichtshofs. Im August 1942 trat er das Amt des Reichsministers der Justiz an. Unter seiner Ägide folgten permanente Rechtsbeugungen zugunsten des nationalsozialistischen Systems. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seiner Festnahme durch die Alliierten wird sich Thierack vergiften, noch bevor er im Nürnberger Juristenprozess vor Gericht gestellt und zur Rechenschaft gezogen werden kann.¹⁰⁶

(1) Fachausschüsse

Die Akademie verfügte über mehr als 80 Einzelausschüsse, welche sich mit der Reform des gesamten deutschen Rechts beschäftigten. Kein Gebiet blieb von der „großen Linie“, der nationalsozialistischen Weltanschauung, verschont:

Aktienrecht, Arbeitsrecht, Arbeitsschutzrecht, Bank- und Börsenrecht, Bausparwesen, Beamtenrecht, Besitzrecht, Rechtsfragen der Bevölkerungspolitik, Bibliothekswesen, Bodenkulturrecht, Bodenrecht, Bürgerliches Recht, Bürgerliche Rechtspflege, Eheliches Güterrecht, Enteignungsrecht, Erbhofrecht, Fahrnisrecht, Familienrecht, Filmrecht, Finanz- und Steuerrecht, Gaststätten- und Fremdenverkehrsrecht, Recht des Geistigen Schaffens, Geld- und Sicherungsgeschäfte, GmbH-Recht, Genossenschaftsrecht, Freiwillige Gerichtsbarkeit, Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Marktregelungsrecht in der gewerblichen Wirtschaft, Gnadenrecht, Handelspersonalgesellschaften, Handelsstand und Handelsgeschäfte, Handlungsreisende und Handelsvertreter, Dogmatische Fragen des Hypotheken- und Grundschuldwesens, Immobiliarkredit, Jugendarbeitsrecht, Jugendpfleregerecht, Jugendrecht, Jugendstrafrecht, Kartellrecht, Kaufrecht, Kolonialrecht, Koloniales Staats- und Verwaltungsrecht, Kommunalrecht und Kommunalverfassungsrecht, Konkursrecht, Kraftfahrzeugrecht, Luftrecht, Luftschutzrecht, Nationalitätenrecht, Pachtrecht, Patent- und Gebrauchsmusterrecht, Polizeirecht, Rechtsphilosophie, Rechtsprechung durch das Volk, Religionsrecht, Richter und Rechtspfleger, Rundfunkrecht, Schadensrecht, Schuldrecht, Seerecht, Seeversicherungsrecht, Sozialversicherung, Sparwesen, Strafrecht, Ausländisches und internationales Strafrecht, Fragen der Strafgerichtsbarkeit der SS und des Reichsarbeitsdienstes, Förderung der Strafrechts-

106 Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 978.

angleichung zwischen dem Altreich und den Alpen-Donau-Gauen, Kriegsstrafrecht, Strafprozessrecht, Strafvollzugsrecht, Studienreform, Urheber- und Verlagsrecht, Vereinsrecht, Verkehrsrecht, Versicherungsrecht, Versicherungswesen, Versicherungs-Agenten- und Maklerrecht, Versorgungsrecht, Allgemeines Vertragsrecht, Verwaltungsrecht, Völkerrecht, Schaffung eines Volksgesetzbuches, Beratung des 1. Buches „Der Volksgenosse“ des Systems zum Volksgesetzbuch, Wasserrecht, Wehrrecht, Wehrstaatsrecht, Wehrstrafrecht, Wettbewerb und Warenzeichen, Rechtsfragen des Wirtschaftsaufbaus sowie Wohlfahrts- und Fürsorgerecht.¹⁰⁷

Den Ausschuss „Strafrecht“ leiteten Roland Freisler und der Akademiepräsident Hans Frank. Ging es etwa um „Nationalitätenrecht“ und „Polizeirecht“, gab es zwei Vorsitzende: Einer Fachkraft aus der Rechtslehre wurden SS-Oberführer oder SS-Brigadeführer zugestellt. Vorsitzender der Ausschüsse „Recht des Geistigen Schaffens“ und „Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht“ war der Unternehmer August von Knierim:¹⁰⁸ Als Spezialist für Kartellrecht war Knierim an dem Zusammenschluss von Unternehmen zu den I. G. Farben beteiligt und wurde dort 1926 stellvertretendes und von 1932 bis 1945 ordentliches Vorstandsmitglied. Er war als Verwaltungsjurist Verhandlungspartner der I. G. Farben für die Wehrmacht zwecks Errichtung einer geheimen Chemiewaffenproduktion. Knierim war im Vorstand der Anorgana tätig, einer Tochtergesellschaft der I. G. Farben, die an der Herstellung von Giftgas arbeitete. 1942 trat der NSDAP bei. Knierim wird anlässlich des I. G.-Farben-Prozesses im Juli 1948 in allen ihn betreffenden Anklagepunkten (Plünderung und Versklavung) aus Mangel an Beweisen freigesprochen werden. Er wird sich am Wiederaufbau der BASF beteiligen und als Vorsitzender des Aufsichtsrates der „I. G.-Farben-Industrie AG i. L.“ in Frankfurt am Main fungieren.¹⁰⁹

In die Umgestaltung des Urheberrechts waren zwei Ausschüsse einbezogen: der Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht¹¹⁰ unter dem Vorsitz von Gustav Kilpper

107 Verzeichnis der Ausschüsse und ihrer Mitglieder abgedruckt in: Hans-Rainer Pichinot, *Die Akademie für Deutsches Recht. Aufbau und Entwicklung einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft des Dritten Reichs*, 1981, S. 170 ff.

108 Ebenda.

109 Ernst Klee, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, 2007, S. 315.

110 Vorsitzender: G. Kilpper; Stellv. Vorsitzender: Richard Moser v. Filseck; Mitglieder: Bars, Otto de Boor, H. Gebhard, Ernst Heymann, Willy Hoffmann, Hanns Johst, Georg Klauer, Klitzsch, Julius Kopsch, Lehnich, Herbert Meyer, Philipp Möhring, Walter Plugge, J. Richter, Rudloff, Ernst Schulte-Strathaus, jun. L. Sellier, Schmid-Leonhardt, Götz-Otto Stoffregen. Zudem waren folgende Behörden und Organisationen im Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht vertreten: Reichsjustizministerium, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Reichsfilmkammer, Reichskammer der bildenden Künste, Reichsmusikkammer, Reichsschrifttumkammer, Reichstheaterkammer, Reichsrundfunk GmbH und „Stagma“.

und Moser von Fielseck und der übergreifende¹¹¹ Ausschuss für Geistiges Schaffen¹¹². Im letztgenannten Ausschuss war auch Fritz Lindenmaier aktiv, der seit 1932 Mitglied im ersten Zivilsenat des RG war und im Jahr 1936 dessen Senatsvorsitzender wurde.¹¹³

Der Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht sah seine „vornehme Aufgabe“ in der Prüfung, ob und inwieweit der ihm vorgelegte Entwurf „mit nationalsozialistischer Rechtsauffassung, mit der Rechtsauffassung des neuen Staates und seiner Organe im Einklang oder im Widerspruch steht“.¹¹⁴ In der ersten Sitzung vom 16. und 17. Februar 1934 wies der Vorsitzende Kilpper auf den Beitritt Deutschlands zur Berner Übereinkunft im Herbst 1933 hin und führte damit die Notwendigkeit einer scheinbaren Übereinstimmung mit den Grundregeln des internationalen Abkommens vor Augen:

„Diese Tatsache müssen wir uns vor Augen halten, wenn wir uns die Frage vorlegen, wie und in welchem Umfang das Recht der Volksgemeinschaft, aus der auch der größte Künstler hervorgewachsen ist, und ohne deren Erbgut er nicht denkbar wäre, dem Urheberpersönlichkeitsrecht gegenüber zu wahren ist und gewahrt werden kann.“¹¹⁵

In der ersten Sitzung, an der 22 Personen teilnahmen, waren staatliche Repräsentanten in der Überzahl. Allein die Reichskulturkammer war mit sieben leitenden Kräften vertreten. Auch das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda hatte einen Vertreter geschickt. Zu den Anwesenden gehörte auch Reichsjustizminister Gürtner.¹¹⁶ Vor diesem Hintergrund versteht sich die „weitere Aufgabe von grundsätzlicher Bedeutung“ für den Akademie-Ausschuss, nämlich „die Prüfung der Frage, in welcher Weise die am 1. November 1933 gegründete Reichskulturkammer als öffentlich-rechtliche Vertretung aller bei der Erzeugung und der Verbreitung von Kulturgut Tätigen in das Urheberrechtsgesetz eingebaut werden soll“.¹¹⁷ Der Ausschuss war bestrebt, „der [...] Gründung der Reichskulturkammer und ihrer Sachkammern durch Einfügung entsprechender Bestimmungen Rechnung zu tragen“.¹¹⁸ Kilpper

111 Für das gesamte Gebiet des geistigen Schaffens im Dezember 1936 eingerichteter Akademie-Ausschuss (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht).

112 Vorsitzender: v. Knierim; Mitglieder: Axster, Otto de Boor, Gerdes, Ernst Heymann, Gustav Kilpper, Klauer, Kühnemann, Oswald Lehnich, Fritz Lindenmaier, Richard Moser v. Fielseck, Neumerkel, Franz Redies, K.A. Riemschneider, Ernst-August Utescher, Paul Wiegand.

113 Siehe S. 261 ff. und 317 ff.

114 Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht, Bericht über die erste Sitzung des Ausschusses vom 16. und 17. Februar 1934, R 3002 / 705, Bundesarchiv Berlin.

115 Ebenda.

116 Siehe S. 234.

117 Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht, Bericht über die erste Sitzung des Ausschusses vom 16. und 17. Februar 1934, R 3002 / 705, Bundesarchiv Berlin.

118 Jahrbuch der Akademie für Deutsches Recht, 1935, S. 88.

dachte dabei vornehmlich an den Schutz von Werken allgemeiner nationaler Bedeutung und an die „bisherigen Sachverständigenkammern“.¹¹⁹

Ein Repräsentant der Reichskulturkammer führte zu Beginn der Sitzung aus, an welche Marschroute sich der verlängerte Arm des Propagandaministeriums zu halten habe. Anstelle konkreter Gesetzesregelungen für jeden Einzelfall solle nur die „große Linie“ aufgezeigt werden, „wie das Recht des geistig schöpferischen Menschen gegenüber der Volksgemeinschaft und gegenüber den Gruppen, die seine Schöpfung wirtschaftlich verwerten, abzugrenzen ist“. Der Gesetzgeber könne „darauf vertrauen, daß die einzelnen Kammern den Gemeinschaftsgedanken in den Vordergrund stellen“.¹²⁰

Richard Strauss, seit November 1933 Präsident der Reichsmusikkammer, forderte in einer Rede vor dem Urheberrechtsausschuss im Juni 1934 ein Gesetz mit „höchster Vereinfachung“. Durch die Kulturkammergesetzgebung seien Organe geschaffen worden, die alle Vorgänge der Erzeugung und des Verkehrs von Geistesgütern verantwortlich zu überwachen und zu gestalten hätten. Die Kulturkammerverordnung von November 1933 sei in ihrem monumentalen knappen Aufbau das maßgebliche Muster.¹²¹ Möglichst knapp und „einfach“ gehaltene Gesetze hatten den Vorteil, dass sie auslegungsbedürftig waren.¹²² Für die Auslegung sollten die Reichskulturkammer und ihre Abteilungen sorgen.

(2) Akademie-Mitglieder

Akademie-Mitglieder wie Otto Palandt und Hans-Carl Nipperdey befanden sich innerhalb der „Elite“-Organisation in Gesellschaft zahlreicher repräsentativer Persönlichkeiten der NSDAP:

Blomberg, Werner Eduard Fritz von war von 1935 Reichskriegsminister und ab 1936 der erste Generalfeldmarschall der Wehrmacht. Im Januar 1937 erhielt er das Goldene Parteiabzeichen der NSDAP. Während der Nürnberger Prozesse wird er in der Haft versterben.¹²³

Bormann, Martin war Leiter der Parteikanzlei der NSDAP im Rang eines Reichsministers. Nach dem Kriege wird er zu den im Nürnberger Prozess angeklagten Hauptkriegsverbrechern gehören. Im Oktober 1946 wird ihn der Internationale Militärge-

119 Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht, Bericht über die erste Sitzung des Ausschusses vom 16. und 17. Februar 1934, R 3002, 705, Bundesarchiv Berlin.

120 Ebenda.

121 Richard Strauss, Gedanken zum Urheberrecht, UFITA 7 (1934), S. 217.

122 Siehe S. 219.

123 Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 898.

richtshof in zwei von drei Anklagepunkten schuldig sprechen und „in Abwesenheit“ zum Tod durch den Strang verurteilen.¹²⁴

Bouhler, Philipp war ein nationalsozialistischer Politiker. Er gehörte zu den Reichsleitern der NSDAP, war Chef der Kanzlei des Führers, Publizist, SS-Obergruppenführer und Beauftragter Hitlers für die Durchführung der NS-Euthanasie. Zudem betätigte er sich in der Reichskultur- und Reichspressekammer, und im Jahr 1936 wurde er zum Reichskultursenator ernannt.¹²⁵

Bumke, Erwin war ab Juli 1933 förderndes Mitglied der SS und trat 1937 der NSDAP bei. Er war der letzte Reichsgerichtspräsident. Bumke war dort Vorsitzender des Dritten Strafsenats für „Blutschutz“. Im April 1941 gehörte er zu den Teilnehmern an einer Konferenz der höchsten Juristen in Berlin, in der die Krankenmorde der Aktion T4 als „Vernichtung lebensunwerten Lebens“ legalisiert wurden. Bumke war für eine Reihe von Unrechtsurteilen verantwortlich. Zwischen den Portraits aller ehemaligen Reichsgerichtspräsidenten wird der spätere BGH Erwin Bumke nicht aufführen.¹²⁶

Dietrich, Otto war Nationalsozialist, Reichspressechef der NSDAP, SS-Obergruppenführer und Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP). Im April 1949 wurde Dietrich als Kriegsverbrecher im Wilhelmstraßen-Prozess zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt.¹²⁷

Epp, Franz Ritter von war ein deutscher Berufssoldat, nationalsozialistischer Politiker und von 1933 bis 1945 Reichsstatthalter in Bayern.¹²⁸

Fischer, Ludwig war ein nationalsozialistischer Politiker und von 1939 bis 1945 Gouverneur des Distrikts Warschau im Generalgouvernement Polen. Fischer floh im Januar 1945 aus Warschau und setzte sich nach Bad Neustadt an der Saale ab, wo er im Mai von den US-Amerikanern verhaftet wurde. Im März 1946 wird seine Auslieferung an die polnischen Behörden stattfinden. Ein Jahr später wird Fischer vom Obersten Volksgerichtshof in Warschau zum Tod durch Erhängen und zur Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte auf Lebenszeit verurteilt werden.¹²⁹

124 Ebenda, S. 899.

125 Ebenda, S. 900.

126 Ernst Klee, Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, 2007, S. 84.

127 Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 907.

128 Ebenda, S. 910.

129 Ebenda, S. 912.

Freisler, Roland war Jurist. Von August 1942 bis zu seinem Tod während eines Luftangriffs auf Berlin – drei Monate vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Europa – war er Präsident des „Volksgerichtshofs“, des höchsten Gerichts des NS-Staates für politische Strafsachen. Freisler war als Richter verantwortlich für tausende Todesurteile in den von ihm geführten Verhandlungen der letzten drei Jahre des NS-Regimes – vielfach Schauprozesse, deren Urteile oft von vornherein feststanden. Bedingt durch sein jähzorniges und die Angeklagten demütigendes Auftreten wird er nach dem Krieg als prägnantes Beispiel für die Rechtsbeugung durch die Justiz im Nationalsozialismus im Dienst des staatlich organisierten Terrors des Regimes stehen.¹³⁰

Frick, Wilhelm war ein nationalsozialistischer Politiker und von 1933 bis 1943 Reichsminister des Innern. Im Juli 1933 ließ Frick das Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses, welches „zum Nutzen der Volksgesundheit“ die Zwangssterilisation beinhaltete, in Kraft treten. Weitere antisemitische Gesetze folgten. Nach dem Krieg wird er als Kriegsverbrecher hingerichtet werden.¹³¹

Göring, Hermann war der Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe. Er war für die Gründung der Gestapo sowie die Einrichtung der ersten Konzentrationslager verantwortlich. Ab Oktober 1936 betrieb Göring als Beauftragter für den Vierjahresplan die Aufrüstung Deutschlands und bereitete so den Krieg vor. Im Juli 1941 beauftragte er Heydrich mit der Organisation der so genannten Endlösung der Judenfrage. Göring wird zu den im Nürnberger Prozess angeklagten Hauptkriegsverbrechern gehören, im Oktober 1946 in allen vier Anklagepunkten schuldig gesprochen und zum Tod durch den Strang verurteilt werden. Der Vollstreckung des Urteils wird er sich durch Suizid entziehen.¹³²

Gürtner, Franz war von 1932 bis zu seinem Tod 1941 Reichsjustizminister. Er unterzeichnete eine Vielzahl nationalsozialistischer Unrechtsakte in Gesetzes- oder Verordnungsform. Hierunter fallen die „Reichstagsbrandverordnung“, durch welche die Bürgerrechte der Weimarer Reichsverfassung außer Kraft gesetzt wurden und welche als Rechtsgrundlage für die Maßnahmen der Gestapo diente; sowie das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“, welches sexuelle Handlungen von Juden und „Ariern“ unter Strafe stellte (vgl. „Rassenschande“). Weiterhin unterzeichnete er das „Gesetz über die Maßnahmen der Staatsnotwehr“, welches

130 Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 914.

131 Ebenda, S. 914.

132 Ebenda, S. 918–919.

nachträglich versuchte, die Morde beim so genannten Röhmputsch zu legalisieren und die völlige Aufhebung der Trennung von Exekutive und Legislative bedeutete. Ebenso war er einer der Unterzeichner der Zweiten Verordnung zur Durchführung des Gesetzes über die Veränderung von Familiennamen und Vornamen, in dem „Juden“ zwangsweise die diskriminierenden Vornamen Israel beziehungsweise Sarah erhielten. Gürtner wurde im Sommer 1940 zum Mitwisser an den Euthanasiemorden, die im Rahmen der Aktion T4 stattgefunden haben.¹³³

Heß, Rudolf war ab 1933 Reichsminister ohne Geschäftsbereich und ab 1939 Mitglied des Ministerrates für Reichsverteidigung. Öffentlich trat Heß als fanatischer Propagandist des Führerkultes hervor. 1939 ernannte ihn Adolf Hitler zu seinem Stellvertreter. Nach dem Krieg wird er zu den im Nürnberger Prozess angeklagten Hauptkriegsverbrechern gehören. Heß wird im Oktober 1946 in zwei von vier Anklagepunkten schuldig gesprochen und zu lebenslanger Haft verurteilt werden.¹³⁴

Himmler, Heinrich war verantwortlich für den Holocaust an den europäischen Juden, Sinti und Roma sowie für zahlreiche weitere Kriegsverbrechen der Waffen-SS. Zwischen 1943 und 1945 war Himmler zusätzlich Reichsinnenminister.¹³⁵

Ley, Robert war Reichsleiter der NSDAP und Leiter des Einheitsverbands Deutsche Arbeitsfront. Er wird zu den im Nürnberger Prozess angeklagten Hauptkriegsverbrechern gehören und sich vor Prozessbeginn selbst töten.¹³⁶

Papen, Franz von war deutscher Politiker, 1932 Reichskanzler und von 1933 bis 1934 Vizekanzler im ersten Kabinett Hitler.¹³⁷

Ribbentrop, Joachim von amtierte von 1938 bis 1945 als Außenminister des Deutschen Reiches. Nach dem Krieg wird Ribbentrop zu den im Nürnberger Prozess angeklagten Hauptkriegsverbrechern gehören. Er wird im Oktober 1946 in allen vier Anklagepunkten schuldig gesprochen, zum Tod durch den Strang verurteilt und kurz darauf hingerichtet werden.¹³⁸

Röhm, Ernst war ein führender Nationalsozialist und langjähriger Führer der Sturmabteilung (SA).¹³⁹

133 Ernst Klee, Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, 2007, S. 209.

134 Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 925.

135 Ebenda, S. 926.

136 Ebenda, S. 941.

137 Ebenda, S. 954–955.

138 Ebenda, S. 961–962.

139 Ebenda, S. 963.

Sauckel, Fritz war seit 1927 NSDAP-Gauleiter in Thüringen und von 1942 bis 1945 Generalbevollmächtigter für den Arbeitseinsatz unter Adolf Hitler. Nach dem Krieg wird Sauckel zu den angeklagten Personen im Nürnberger Prozess gehören, im Oktober 1946 in zwei von vier Anklagepunkten schuldig gesprochen und zum Tod durch den Strang verurteilt werden.¹⁴⁰

Streicher, Julius war ein nationalsozialistischer Politiker. Er war Gründer, Eigentümer und Herausgeber des antisemitischen Hetzblattes „Der Stürmer“. Nach dem Krieg wird Streicher zu den im Nürnberger Prozess Angeklagten gehören und 1946 wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit zum Tod durch den Strang verurteilt und hingerichtet werden.¹⁴¹

bb. Die „große Linie“

Die vom Sprecher der Reichspressekammer in der ersten Sitzung des Ausschusses für Urheber- und Verlagsrecht von Februar 1934 vorangestellte „große Linie“,¹⁴² d. h. die anstehende Umwandlung des KUG 1907 in ein nationalsozialistisch geprägtes Gefüge von – möglichst knappen und Ermessensräume eröffnenden – Regelungen, die nach außen den Schein einer Übereinstimmung mit der Berner Übereinkunft wahren sollten, bestand im Wesentlichen aus der Kontrolle kreativer Leistungen durch die Reichskulturkammer und aus Beschränkungen von Urheberrechten zugunsten der Volksgemeinschaft.

(1) Ersatz der Sachverständigenkammern

Für den Ausschussvorsitzenden Gustav Kilpper stand anlässlich der ersten Sitzung von Februar 1934 fest, es „dürfte wohl kein Bedenken dagegen bestehen, an Stelle der [...] allgemein genannten Körperschaft des öffentlichen Rechts die Reichskulturkammer als Hüterin der Rechte der Volksgemeinschaft an Werken von allgemeiner nationaler Bedeutung zu benennen“. Ebenso werde „zweckmäßigerweise die Reichskulturkammer mit ihren Fachkammern in § 81 an Stelle der bisherigen Sachverständigenkammern einzusetzen sein, zumal dort noch von obersten Landesbehörden u. dgl. die Rede ist, die nicht mehr bestehen“.¹⁴³ In der Tat hatten die Länder-

¹⁴⁰ Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 965.

¹⁴¹ Ebenda, S. 977.

¹⁴² Akademie für Deutsches Recht, Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht, Bericht über die erste Sitzung des Ausschusses vom 16. und 17. Februar 1934, S. 3, R 3002/705, Bundesarchiv Berlin.

¹⁴³ Ebenda, S. 8 und 11.

verwaltungen aufgrund der Gleichschaltung bereits sämtliche Befugnisse verloren, so dass es dem Ausschuss selbstverständlich erschien, kurzerhand die Reichskulturkammer als Kontrollorgan vorzusehen.

In der Diskussion war dann offen von notwendiger „Zensur“ und „Reinerhaltung“ national wichtiger Werke durch die Reichskulturkammer die Rede. Zitiert wurde Richard Strauss, der beispielsweise das „Dreimädelhaus“ ansah als „ein Verbrechen, das ausgetilgt werden müsse“, und zwar durch die Reichskulturkammer. Auch eine Aufführung von „Hamlet“ im Frack hielt man für eine Aufführung, „die geradezu zu einer unsittlichen Herabwürdigung von edlen Werken ausarten“ könne und als „Missbrauch“ des Originals zu werten sei.¹⁴⁴ Am besten könne die Reichskulturkammer darüber entscheiden, „ob ein Standesgenosse [...]. ein Standesdelikt begangen hat, wenn er sich an ererbtem Material sehr wertvollen Inhaltes vergreift“. Man könne sich innerhalb der berufsständischen Organisation auf den Rat des Kultursenates verlassen, „der wirklich als ein Rat der Alten von der Volksgemeinschaft her betrachtet werden kann, und weiß das, was die Volksgemeinschaft im Einzelfall verlangt [...]“.¹⁴⁵ Der Ausschuss kam auch zügig darin überein, „daß an die Stelle der Sachverständigenkammern die Reichskulturkammer in der hier gekennzeichneten Weise tritt“. Es sollte dort „ein sachverständiges Gremium gebildet werden, das eine gewisse Tradition entwickeln und vererben kann“.¹⁴⁶

Die Eingliederung der Reichskulturkammer und ihrer Sachkammern im NSJ-Entwurf war aufgrund ihrer überragenden Bedeutung sogar alleiniger Gegenstand einer Sitzung des Ausschusses für Urheber- und Verlagsrecht von 21. Februar 1935. Nach den Ausführungen eines anwesenden Vertreters des Propagandaministeriums sollte die Reichskulturkammer folgende Funktionen ausüben:¹⁴⁷

1. Eine maßgebende Mitwirkung bei der Fortbildung des Urheberrechts [...].
2. Die Vertretung des öffentlichen Interesses sowohl bei urheberrechtlichen Zivil- und Strafprozessen, wie bei der Ernennung der zur Abgabe von Sachverständigen-Gutachten berufenen Stellen und bei Maßnahmen und Eingriffen zum Schutz national wertvoller Werke vor Verstümmelung und Verschandelung.
3. Der Ausgleich von Interessen öffentlicher und privatrechtlicher Art.

Sämtliche Ausschussmitglieder „begrüßten“ den Vorschlag, in Urheberrechtsstreitigkeiten das öffentliche Interesse durch einen Vertreter der Reichskulturkammer

¹⁴⁴ Ebenda, S. 8–9.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 10.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 11.

¹⁴⁷ Zeitschrift der Akademie für Deutsches Recht, 1935, S. 203.

wahrnehmen zu lassen, „weil auf diese Weise erreicht werden kann, daß die Entscheidungen der Gerichte von dem Geist getragen werden, in dem das Gesetz aufgebaut wird und die Rechtsprechung sich in gleicher Linie mit der Verwaltungspraxis der Reichskulturkammer und ihrer Fachkammern bewegt.“¹⁴⁸

Die „Elite“ der damaligen Juristen war folglich nicht nur mit der Umsetzung des Reichskulturkammergesetzes und seiner Durchführungsverordnungen einverstanden, d. h. damit, dass abtrünnige Schauspieler keine Auftrittsmöglichkeiten mehr hatten, ausgestoßene Schriftsteller nichts mehr veröffentlichen durften und nicht Kammerangehörige Kunstmalere keine Bezugsscheine mehr zum Kauf von Farbe und Leinwand erhielten.¹⁴⁹ Der Fachausschuss für Urheber- und Verlagsrecht begrüßte es auch noch, dass sich die Rechtsprechung an solche Vorgehensweisen anpasst und folglich nur dasjenige kulturelle Schaffen unter Schutz stellt, welches der nationalsozialistischen Vorstellung von „reiner“, der Volksgemeinschaft nützlicher Leistungen entspricht.¹⁵⁰

Bedenken erhob der Ausschuss nur dagegen, dass ein Schiedsgericht der Reichskulturkammer als eine Art Sondergericht unter Ausschaltung der ordentlichen Gerichte tätig werden sollte.¹⁵¹ Diese „Einmischung“ ging den „Elite“-Juristen nun doch zu weit.

Als „zweckmäßig“ sah es der Ausschuss wiederum an, dass die Ernennung der Mitglieder der noch vorhandenen Sachverständigenkammern nunmehr durch die Reichskulturkammer erfolgen sollte, „wobei die Frage der Dezentralisierung und der Mitwirkung von Landes- oder Gaubehörden bei der Schaffung und Zusammensetzung von Sachverständigenkammern späteren Durchführungsbestimmungen vorbehalten bleiben könne“.¹⁵²

In dem Entwurf der Akademie war die „Mitwirkung der Reichskulturkammer“ wie folgt formuliert:

§ 81 a

- (1) *Die Fortentwicklung des Urheberrechts, insbesondere auch durch Gestaltung von Normalverträgen, zu pflegen, ist Aufgabe der Reichskulturkammer.*
- (2) *Die Reichskulturkammer kann, gegebenenfalls unter Mitwirkung anderer zuständiger Reichsminister, Sachverständigenausschüsse zur Abgabe sachverständiger Gutachten bilden.*

¹⁴⁸ Zeitschrift der Akademie für Deutsches Recht, 1935, S. 203.

¹⁴⁹ Beispiele nach Hefti, Das Urheberrecht im Nationalsozialismus, in: Robert Dittrich (Hrg.), Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? S. 179.

¹⁵⁰ Jahrbuch der Akademie für Deutsches Recht, 1935, S. 89.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Zeitschrift der Akademie für Deutsches Recht, 1935, S. 203.

(3) Die Reichskulturkammer ist befugt, in Rechtsstreitigkeiten, in denen ein Anspruch aufgrund dieses Gesetzes erhoben wird, einen Vertreter zu entsenden, der auf sein Verlangen jederzeit gehört werden muß.

Übereinstimmung bestand auch im Ausschuss darüber, „dass die Wahrung des öffentlichen Interesses an der Erhaltung national wertvoller Güter der RKK bzw. ihrem Präsidenten zustehen soll, der nicht, wie das vorher vorgesehen war, an den ordentlichen Rechtsweg gebunden wäre, sondern autoritär entscheidet“.¹⁵³ Im Entwurf war die „Erhaltung von Werken allgemeiner Bedeutung“ wie folgt geregelt:

§ 53

(1) Werke von allgemeiner Bedeutung für die nationale Kultur dürfen nach dem Tode des Urhebers nicht derart bearbeitet oder verwertet werden, daß dies offenbar ihr Ansehen oder ihren Wert beeinträchtigen würde.

(2) Die Aufsicht darüber steht dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda zu, der auch gegen die nach § 16 zur Rechtsnachfolge Berufenen entscheiden kann.

(2) Verschärfung der Schutzkriterien

In der ersten Sitzung des Ausschusses für Urheber- und Verlagsrecht drängte die Reichskammer der bildenden Künste auch darauf, den in § 1 des Entwurfs enthaltenen Begriff des „Kunstgewerbes“ durch „Kunsth Handwerk“ zu ersetzen. Zur Begründung hieß es schlicht: „Unter Kunstgewerbe kann sich die Kammer nichts mehr vorstellen.“¹⁵⁴ Ein Rechtsanwalt forderte zudem, „man sollte schärfer darauf hinweisen, daß das zu schützende Werk in seiner Formgebung eine eigenpersönliche Schöpfung sein muß“. Für „Schriftwerke minderen Grades“ genüge der allgemeine Leistungsschutz wettbewerbsrechtlicher Art. Zeichnungen und Plänen könne ein urheberrechtlicher Schutz überhaupt nicht zukommen, „da es sich nicht um geistige Werke von eigenpersönlicher Formgebung handelt“. Von Seiten des Reichsjustizministeriums schloss sich die Ansicht an, „Werke minderen Grades sollen keinen Urheberschutz genießen; man sollte aber die Herausarbeitung so delikater Begriffsbestimmungen dem Schrifttum und der Rechtsprechung überlassen“. Denn es sei zu bedenken, dass etwa Zeichnungen und Pläne fast in der ganzen Welt urheberrechtlich geschützt seien. Man gehe im Reichsjustizministerium davon aus, dass „gewerbliche Leistungen im großen und ganzen durch die Vorschriften

153 Werner Schubert, Akademie für Deutsches Recht 1933–1945. Protokolle der Ausschüsse für den Gewerblichen Rechtsschutz, Band IX, 2002, S. 584.

154 Akademie für Deutsches Recht, Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht, Bericht über die erste Sitzung des Ausschusses vom 16. und 17. Februar 1934, S. 12, R 3002/705, Bundesarchiv Berlin.

des Gesetzes über den unlauteren Wettbewerb genügend geschützt sind“.¹⁵⁵ Damit war in Regierungskreisen besiegelt, dass kunstgewerbliche Erzeugnisse nicht mehr dem urheberrechtlichen Schutz zugänglich sein sollten. Eine Ausnahme galt für das „Kunsthandwerk“ als „eigenpersönliche“, d. h. geerbte Disziplin. Und über Können oder Nicht-Können sollte maßgeblich der Kultursenat der Reichskulturkammer entscheiden, in dem künstlerische „Prominenz“ wie die Bildhauer Arno Breker und Josef Thorak saßen.

So hielt in den Akademieentwurf der Begriff der „eigenpersönlichen Prägung“ Einzug:

§ 1 Geschützte Werke

(1) Werke, die Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung auf den Gebieten der Literatur und Kunst sind, werden durch dieses Gesetz geschützt.

(2) Hierzu zählten insbesondere:

1. Sprachwerke, wie Reden und Schriftwerke;

2. Tonkunstwerke;

3. Werke der bildenden Künste und Entwürfe dazu, darunter auch Werke der Baukunst und des Kunstgewerbes;

4. Filmwerke;

5. Tanzkunstwerke;

6. Zeichnungen, Pläne, Karten, plastische Darstellungen, Skizzen oder sonstige Abbildungen wissenschaftlicher oder technischer Art.

(3) Den Schutz genießt das Werk als Ganzes und in seinen Teilen.

(4) Den Schutz genießen auch Ausgaben fremder Werke, die das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit und einer eigenpersönlichen Leistung darstellen.

Die im Entwurf wiederholt genannte „eigenpersönliche Prägung“ wurde als Resultat der ersten Ausschusssitzung bewusst gewählt, um zu verdeutlichen, dass der Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit in dem Werk das Wesentliche sei.¹⁵⁶ Mit dieser Anforderung wollte die Akademie den Worten des Führers in seinem Werk „Mein Kampf“ gerecht werden, wo es auf S. 497 hieß, „daß für die Menschheit der Segen nie in der Masse lag, sondern in ihren schöpferischen Köpfen ruhte, die daher in Wirklichkeit als die Wohltäter des Menschengeschlechts anzusprechen sind“.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Akademie für Deutsches Recht, Ausschuss für Urheber- und Verlagsrecht, Bericht über die erste Sitzung des Ausschusses vom 16. und 17. Februar 1934, S. 12, R 3002/705, Bundesarchiv Berlin.

¹⁵⁶ Ralf-M. Vogt, Die urheberrechtlichen Reformdiskussionen in Deutschland während der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, 2004, S. 227.

¹⁵⁷ Mit Hitler-Zitat in: Bericht über die Beratungen und Vorschläge des Ausschusses für Urheber- und Verlagsrecht für die Neugestaltung des deutschen Urheberrechtsgesetzes, GRUR 1939, S. 256.

Im Zusammenhang mit den Reformdiskussionen des Geschmacksmusterrechts wiederholte der Vorsitzende des Fachausschusses für Wettbewerbs- und Warenzeichenrecht Ernst-August Utescher den urheberrechtlichen Grundsatz der Nationalsozialisten:

„Ein Recht der Persönlichkeit gibt es für uns nicht mehr, wohl aber das Recht der schöpferischen Persönlichkeit im Interesse der Sicherung der Gesamtleistungsfähigkeit der Volksgemeinschaft.“¹⁵⁸

Utescher bezeichnete das Geschmacksmuster als „kleines Urheberrecht“, welches in einem ähnlichen Verhältnis stehe, wie das Gebrauchsmuster zum Patent.¹⁵⁹ Er begrenzte den urheberrechtlichen Schutz auf „neuzeitliches“ Kunstgewerbe, welches von der „Blütezeit des Altertums“ zeuge und deshalb eine Erhöhung verdiene:

„Das Kunstgewerbe hat in den Hallen des Kunstschutzes Einzug gefunden. Mit den klassischen Zeugen der Vasen und Gebrauchsgegenstände aus der Blütezeit des Altertums hat auch das neuzeitliche Handwerk den Anschluß an die Kunst gefunden [...]. Ein Abglanz des von göttlichem Geist, von Begabung, Fleiß und Sammlungskraft besonnenen Könnens durchleuchtet auch Erzeugnisse von Handwerk und Industrie. In dem Bereich der bildenden Künste, die uns greifbare Gebilde als Ausdruck innerer Erhebung und zur Bildung des Beschauers vor das Auge stellen, gibt es keine selbstzweckliche Kunst mehr. Von Malern, Bildhauern, Architekten werden die Werke in den Dienst des menschlichen Gebrauchs gestellt. Soweit es eines besonderen Gebrauchszwecks ermangelt, ragt der Schmuckzweck hervor, der vielen Schöpfungen ihren Sinn als Mittel zur Verschönerung des Lebens und die Bedeutung als Zeugnisse höherer Kultur gibt.“¹⁶⁰

Mit solchen Rückgriffen auf die „Blütezeit des Altertums“ und gleichzeitigen „Werterhebungen“ in den Kunstschutz widersetzte sich der Ausschuss-Vorsitzende dem geltenden KUG von 1907 und der bis in Anfang der 1930er Jahre insgesamt großzügige Rechtsprechung zum urheberrechtlichen Schutz von Erzeugnissen des Kunstgewerbes. Utescher plädierte auch dafür, dass Muster- und Urheberrechtsschutz fortan nicht mehr zusammen fallen können und fügte der Forderung des ersten Zivilsenates des RG nach einem deutlichen Abstand eine „Entlastung“ des Kunstschutzgesetzes um „Kleinigkeiten“ hinzu:

158 Ernst-August Utescher, Der Entwurf für ein neues Geschmacksmustergesetz, in: Jahrbuch der Akademie für deutsches Recht 1939/40, S. 166, 168.

159 Was nicht der Entstehungsgeschichte des Gebrauchsmusters entsprach, siehe Seiten 87 ff.

160 Ernst-August Utescher, Der Entwurf für ein neues Geschmacksmustergesetz, in: Jahrbuch der Akademie für deutsches Recht 1939/40, S. 166, 168.

„Wir können eine Skulptur oder ein Gemälde, das so etwas wie einen Ewigkeitswert besitzt, nicht auf eine Stufe mit einem von Geschmackssinn glücklich geformten Massenerzeugnis stellen. [...]“¹⁶¹

Da das Urheberrecht Schöpfungen des Kunstgewerbes umfaßt, wodurch ein Teil der geschmacksmusterfähigen Erzeugnisse gedeckt werden könnte, so muß hier im Interesse der Rechtsklarheit eine Abgrenzung festgelegt werden. Wer den Geschmacksmusterschutz für sein neues Erzeugnis erwirbt, verzichtet damit auf den Schutz aus dem Urheberrecht (§ 12 Entw.). Damit wird gleichzeitig das Urheberrecht von Kleinigkeiten entlastet und die Ebene des Kunstschutzes gehoben.“¹⁶²

Zwar trat keiner der Gesetzesentwürfe in Kraft, jedoch hielt sich die Rechtsprechung an die Zielsetzung des Reichskulturkammergesetzes.¹⁶³ So verpflichtete der erste Zivilsenat des RG im Jahr 1936 einen jüdischen Regisseur zur Rückzahlung einer Vergütung, weil der Filmproduzent aufgrund veränderter politischer Verhältnisse vom Rücktrittsrecht berechtigterweise Gebrauch gemacht habe. Auf dieses Urteil wird noch näher eingegangen.¹⁶⁴ Auch die an späterer Stelle besprochene¹⁶⁵ urheberrechtliche Entscheidung des RG zu einem schlicht gestalteten Essbesteck aus 1939 praktizierte den – in NS-Entwürfen vorgesehenen – Ersatz des Sachverständigenwesens durch Gutachten der Reichskulturkammer bzw. die Sicht des „Volksgenossen“.

Dass das KUG 1907 in Kraft stand, wird weder die deutsche Nachkriegsrechtsprechung an der Übernahme nationalsozialistischer Kriterien hindern noch dem Bundesjustizministerium Anlass zur kritischen Hinterfragung der „von der Rechtsprechung des RG und des Schrifttums bis 1945 entwickelten Grundsätze“ geben, die man dem Urheberrechtsgesetz von 1965 zugrunde legen wird. Die urheberrechtlichen Reformarbeiten werden in den 1950er Jahren unmittelbar an die Arbeiten der Akademie für Deutsches Recht anknüpfen, und zwar nicht, wie behauptet wird,¹⁶⁶ „befreit von ideologischen Einflüssen der NS-Zeit“. Das Urheberrecht wird mit den überhöhten Anforderungen an Gebrauchserzeugnisse noch bis November 2013 in der Tradition der 1930er und 40er Jahre stehen. Und der Wegfall der Sachverständigenkammern wird andauern.

161 Ernst-August Utescher, Der Entwurf für ein neues Geschmacksmustergesetz, in: Jahrbuch der Akademie für deutsches Recht 1939/40, S. 166, 168.

162 Ebenda, S.169.

163 Artur-Axel Wandtke, Einige Aspekte zur Urheberrechtsreform im Dritten Reich, UFITA II, 2002, S. 451, 470.

164 Siehe S. 254 ff.

165 Siehe S. 250 f.

166 Werner Schubert, Akademie für Deutsches Recht 1933–1945. Protokolle der Ausschüsse, Band IX, 1999, S. XLI.

2. Musterschutz

Das Musterschutzgesetz vom 1. November 1876, welches neben dem KUG vom 1907 in Kraft stand, war immer wieder Anlass für Reformbestrebungen, die in Gesetzesentwürfen von 1929/32 und 1940 mündeten.

a. Regierungsentwürfe von 1929 und 1932

Am 6. November 1925 wurde in Haag ein Abkommen über die internationale Hinterlegung gewerblicher Muster und Modelle geschlossen, dem Deutschland zustimmte. Für Deutschland wurde das Abkommen durch Ratifikation am 1. Juni 1928 verbindlich, d. h. die Bestimmungen der Haager Vereinbarung galten zugunsten der Angehörigen der Vertragsstaaten innerhalb Deutschlands, und deutsche Staatsangehörige genossen die Vorteile in den Vertragsländern – unabhängig vom Heimatschutz – durch Hinterlegung der Muster in Bern. Daher entstand für das deutsche Musterrecht die Notwendigkeit, sich der internationalen Regelung des Musterrechts anzupassen.

Der Entwurf der Reichsregierung von 1929¹⁶⁷ sah neben Änderungen, die sich unmittelbar auf das Haager Abkommen stützten, einige Verbesserungen vor, die im Laufe der deutschen Entwicklung wünschenswert waren: Muster und Modelle sollten in § 1 mit „Geschmacksmuster“ bezeichnet werden, allerdings ohne nähere Erläuterung, was darunter zu verstehen war. Hinsichtlich der Kriterien „Neuheit“ und „Eigentümlichkeit“ forderten einige Stimmen zwar Definitionen im Gesetz, man hielt sie jedoch unter Berücksichtigung der durch die ständige Rechtsprechung entwickelten Grundsätze für überflüssig. Festgestellt wurde lediglich, dass der Gesamteindruck der Muster entscheiden sollte.¹⁶⁸ Das Gesetzesvorhaben blieb am Ende im Entwurf stecken, ebenso ein weiterer Entwurf aus dem Jahr 1932.

b. Entwurf der Akademie für Deutsches Recht von 1940

In der Akademie für Deutsches Recht war der Fachausschuss für Wettbewerbs- und Warenzeichenrecht für die grundlegende Reform des Musterrechts zuständig. Die Begründung zum Entwurf von 1940 sah in dem Schutz „neuer und eigenartiger“ gewerblicher Erzeugnisse ein industrierechtliches Immaterialgüterrecht zwecks Sicherung der Gesamtleistungsfähigkeit der Volksgemeinschaft.¹⁶⁹ Namhafte Juristen

¹⁶⁷ MuW 1929, S. 369 ff.

¹⁶⁸ Hans Werner, Die Geschichte des deutschen Geschmacksmusterrechts unter Berücksichtigung der Entwürfe und Vorschläge zur Änderung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, 1954, S. 41.

¹⁶⁹ Ernst-August Utescher, Der Entwurf für ein neues Geschmacksmustergesetz, in: Jahrbuch der Akademie für deutsches Recht 1939/40, S. 166, 168–169.

erarbeiteten die Regelung, dass der Anmelder nach Anmeldung seines Musters das Recht verlieren sollte, für den Gegenstand des Musters urheberrechtliche Ansprüche (die ihm zur Zeit der Anmeldung zustanden) geltend zu machen. Auch nach dem Erlöschen seines Eintragsrechts konnte er diese nicht erheben, um die Benutzung des Musters zu unterbinden. Das Interesse des – vorrangigen – Gemeinnutzes durchzog alle Änderungsvorschläge der Akademie. Die Unterordnung des Musterschöpfers unter das Gemeininteresse ging so weit, dass man ihn – zum Wohle der Volkswirtschaft – verpflichten wollte, sein geistiges Gedankengut voll auszunutzen. Wenn er aus eigener Kraft dazu nicht imstande war, so sollte er verpflichtet werden, gegen angemessene Entschädigung seine Rechte zur Auswertung an einen anderen Interessenten abzutreten. Verfahrensmäßig sah das so aus: Wer ein fremdes Muster verwerten wollte, wandte sich zunächst an den „Musterberechtigten“ und versuchte auf dem Wege freiwilliger Vereinbarung sein Ziel zu erreichen. Gelang dies nicht, sollte die Behörde „nachhelfen“.¹⁷⁰

Auch bei den musterrechtlichen Reformbestrebungen hielt die künstlerische Qualität und damit der Erhöhungsgedanke Einzug. Die künstlerische Schöpferkraft galt als allein befähigt, den Erzeugnissen des Kunstgewerbes jenen Vorsprung zu sichern, der ein nationales Leistungsmonopol und eine nationalstraffe Führung bewirken konnte.¹⁷¹ Die Reformbestrebungen aus dem Jahr 1940 führten ebenfalls – vermutlich kriegsbedingt – nicht zu einem neuen Musterschutzgesetz.

170 Hans Werner, Die Geschichte des deutschen Geschmacksmusterrechts unter Berücksichtigung der Entwürfe und Vorschläge zur Änderung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, 1954, S. 46.

171 Ebenda, S. 45.

C. Rechtsprechung zum Schutz industrieller Erzeugnisse 1935 bis 1940

I. STRAFSENAT UND ZWEITER ZIVILSENAT DES RG

Am 1. November 1935, also mehr als zwei Jahre nach dem Türdrücker-Urteil,¹⁷² prüfte der erste Strafsenat des RG urheberrechtlichen Schutz betreffend ein Erzeugnis der Gold- und Silberschmiedekunst. Die Vorinstanz war davon ausgegangen, ein Werk der bildenden Künste sei „eine originelle geistige Schöpfung, die vom Künstler mit den Darstellungsmitteln der Kunst durch formgebende Tätigkeit hervorgebracht und für die Anregung des ästhetischen Gefühls durch Anschauen bestimmt ist“. Der Strafsenat äußerte in seinen Entscheidungsgründen zunächst Zweifel, „ob die hier angegebene Zweckbestimmung einen unbedingt notwendigen Bestandteil im Begriffe des Kunstwerks bildet“.¹⁷³ Jedoch komme es im vorliegenden Fall darauf nicht an, denn:

„Bei Erzeugnissen aus einem gewerblichen Betriebe der Gold- und Silberschmiedekunst wird diese Zweckbestimmung – mindestens neben dem etwa auch vorhandenen Gebrauchszweck – stets zu bejahen sein, und zwar auch dann, wenn das einzelne Erzeugnis nicht als Kunstwerk zu erachten sein sollte“.¹⁷⁴

Der erste Strafsenat wandte sich nicht nur gegen die Forderungen des ersten Zivilsenates nach einem überwiegend ästhetischen Zweck und nach einem höheren Grad ästhetischer Wirkungen. Er hielt sogar die Zweckfrage für entbehrlich und ließ ausreichen, dass der betreffende Gegenstand zu den kunstgewerblichen Erzeugnissen gehörte:

„Das Kennzeichen des Kunstwerks liegt nicht in seiner Zweckbestimmung, sondern darin ob in ihm ein eigenes persönliches Schaffen mit den Mitteln der Kunst zu trage tritt [...]; und wenn ein unter Geschmacksmusterschutz gestellter Gegenstand dieses Kennzeichen besitzt, so ist er nicht nur ein geschütztes Geschmacksmuster, sondern zugleich auch ein geschütztes Kunstwerk. Ebenso wenig wäre es zutreffend, wenn das Schwurgericht gemeint hätte, das Kunstwerk und Handwerksleistung einander ausschließende Begriffe seien; auch dieses beides kann vielmehr in demselben Gegenstande zusammen treffen.“¹⁷⁵

Ausdrücklich gegen die Prävalenztheorie¹⁷⁶ und einen höheren ästhetischen Grad wandte sich auch der zweite Zivilsenat des RG in seiner Entscheidung vom 19. Okto-

¹⁷² Siehe S. 170 ff.

¹⁷³ GRUR 1936, S. 446, 448.

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Ebenda.

¹⁷⁶ Siehe S. 75 ff. und 121 f.

ber 1937. Gegenstand des Rechtsstreits waren „Neuzeitliche Sitzmöbel“. In den Gründen wurde das Kunstgewerbe definiert mit Erzeugnissen, „die einem Gebrauchszweck dienen und die zugleich durch ihre Form das ästhetische Gefühl beim Anschauen anzuregen geeignet sind“:

„Selbstverständlich fallen hierunter auch Möbel aller Art, z. B. Stühle [...]. Verlangt wird für die Anwendung des Kunstschutzgesetzes das Ergebnis der Tätigkeit einer künstlerischen Schöpfung, einer Betätigung eigenpersönlicher Schöpferkraft [...], da sonst von einem kunstgewerblichen Erzeugnis keine Rede sein kann. Liegt aber eine solche Leistung vor, dann kommt es nicht darauf an, ob der vorhandene Kunstwert bzw. künstlerische Wert hoch oder niedrig ist. Auf das Verhältnis des künstlerischen Zwecks zu dem Gebrauchszweck, d. h. ob der eine den anderen überwiegt, kommt es nach der Rechtsprechung nicht an (z. B. zit. RGZ Bd. 144, S. 72). Entscheidend für die Frage, ob ein Gegenstand als kunstgewerblich anzusehen ist, ist daher nur, ob er vermöge seiner Formgestaltung geeignet erscheint, den ästhetischen Sinn anzuregen, nicht aber, ob die Anregung des ästhetischen Sinns gegenüber dem Nützlichkeitszweck überwiegt. Das Berufungsgericht will mit seinem Ausspruch, daß zu der Zweckmäßigkeit der Form ein ästhetischer ‚Überschuß‘ hinzukommen und einen solchen Grad erreichen müsse, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden könne, offenbar nichts anderes sagen, insbesondere nicht, daß der künstlerische Zweck den Gebrauchszweck überwiegen müsse.“¹⁷⁷

II. INSTANZGERICHTE

Das LG Berlin bejahte mit Entscheidung vom 13. März 1935 Kunstschutz für ein textiles „Streublattmuster“:

„Das Muster der Klägerin genießt Schutz gemäß § 2 Abs. 2 KSchG. Hiernach gelten als Werke der bildenden Kunst auch Entwürfe für Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Zu derartigen Entwürfen rechnen auch Muster, die zur Herstellung von Kleidungsstoffen hergestellt werden, ebenso wie Spitzen-, Tapeten- und Teppichmuster, als nicht nur in sich abgeschlossene Werke der bildenden Künste (vgl. Osterrieth-Marwitz, KSchG, 2. Aufl., S. 40; RGZ 84, 146; RGST 43, 329). Das hier fragliche Muster ist nach Gestaltung, Farbgebung und Anordnung der Motive eine künstlerische Schöpfung von durchaus eigenartiger ästhetischer Wirkung.“¹⁷⁸

¹⁷⁷ GRUR 1938, S. 137, 138.

¹⁷⁸ GRUR 1936, S. 204, 206.

Aus einer Anmerkung zu dem Urteil ging hervor, dass die Berufung der Beklagten vor dem KG zurückgewiesen wurde. Den Wert der abgedruckten Entscheidung sah der Einsender vor allem in der Nichtanwendung der Prävalenztheorie und „in der Einfachheit und Klarheit der Stellungnahme zu der rein rechtlichen Frage des Kunstschutzes“:

„Ich erinnere nur an die Prävalenztheorie, die sich in der Praxis des Reichsgerichts herausgebildet hatte [...]. Wer, in der Industrie stehend, sich immer wieder mit Fragen der Schutzfähigkeit von Mustern zu befassen hat, wird sehr schnell zu der Überzeugung kommen, daß die Prävalenztheorie unbrauchbar ist. [...] Es kommt (nur) auf die eigenartige Wirkung an, d. h. das Muster muß innerhalb der Muster, welche in der betreffenden Branche ‚gehen‘, durch ein besonderes Gepräge hervorstechen. Dadurch werden landläufige Muster und solche, denen künstlerische Eigenart abzusprechen ist, von vornherein ausgeschlossen.“¹⁷⁹

Das KG lehnte am 27. Mai 1935 Kunstschutz für die Druckletternschriften „Signal“ und „Block-Signal“ mit der Begründung ab, die Schriften „vermeiden geradezu peinlich jede Verzierung der Form und bilden eben nur allgemein bekannte Charakterzüge von Handschriften nach, die als solche niemand für Kunst ansehen würde“. Der „ästhetische Gehalt“ erreiche hier nicht „einen solchen Grad, daß nach den Anschauungen des Lebens von Kunst gesprochen werden kann“.¹⁸⁰ In diesen Ausführungen fand sich die strenge Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG wieder, und entsprechend verwies das Urteil auf die Schulfraktur¹⁸¹ und Türdrücker-Entscheidung¹⁸².

III. ERSTER ZIVILSENAT DES RG

1. Verfestigung überhöhter Anforderungen

In Abweichung der Rechtsprechung anderer Senate des RG und der überwiegenden Instanzgerichte praktizierte der erste Zivilsenat einen restriktiven Schutz kunstgewerblicher Produkte, den er mit seiner Entscheidung zum Gropius-Türdrücker¹⁸³ eingeleitet hatte.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 207.

¹⁸⁰ UFITA 8 (1936), S. 374, 378.

¹⁸¹ RGZ 76, S. 344 ff.

¹⁸² RGZ 139, S. 217 ff.

¹⁸³ Siehe S. 170 ff.

Am 2. Dezember 1933 lehnte er urheberrechtlichen Schutz für ein kunstgewerbliches Erzeugnis ab.¹⁸⁴ Es handelte sich dabei um eine Hals- oder Armbkette, bestehend aus kissenartig geformten Galatithsteinen. Das Schmuckstück war als Geschmacksmuster eingetragen. Das LG Karlsruhe hatte dem urheberrechtlichen Unterlassungsanspruch stattgegeben, das OLG diesen ohne Anhörung eines Sachverständigen zurückgewiesen. Der erste Zivilsenat des RG räumte zunächst ein, die Rechtsprechung sei „in der Anerkennung des Schutzes nach § 2 KUG bei der Bewertung von Erzeugnissen, die im Sprachgebrauch des täglichen Lebens als kunstgewerbliche Erzeugnisse bezeichnet werden, öfters sehr weit gegangen“. Als Beispiel wurde die Besteckmuster-Entscheidung vom 17. April 1929¹⁸⁵ angeführt. Vier Jahre später ruderte der erste Zivilsenat erheblich zurück und argumentierte gegen die Motive des KUG, indem er für den urheberrechtlichen Schutz eines kunstgewerblichen Erzeugnisses das Vorliegen bildender Kunst postulierte:

„Es darf [...] nicht von dem landläufigen Begriff des Kunstgewerbe-Erzeugnisses, es muß vielmehr von dem Begriff des Kunstwerkes ausgegangen werden“.¹⁸⁶

Dieses mit dem KUG nicht in Einklang zu bringende Abstellen auf ein Werk der bildenden Kunst im Rahmen des § 2 KUG, einhergehend mit einer Erhöhung in die bildende Kunst, begründete der Senat mit einer Verzerrung gesetzgeberischer Intentionen wie folgt:

„Diese Vorschrift ist vielmehr nur im Zusammenhang mit § 1 richtig zu verstehen. Sie besagt, daß ein Werk der bildenden Künste nicht deshalb des Kunstschutzes entbehren soll, weil es in erster Linie zu Gebrauchszwecken geschaffen und bestimmt ist.“¹⁸⁷

Es war schon nicht zutreffend, dass in § 1 KUG der Gebrauchszweck eines Kunstwerkes angesprochen war. Vielmehr fand eine bewusste Gleichstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen mit bildender Kunst im Rahmen des § 2 KUG statt, wobei der Gesetzgeber zwecks Ausschluss jeglichen Gedankens der Prävalenztheorie Einschränkungen durch Gebrauchszwecke im Gesetzeswortlaut vermieden hatte.¹⁸⁸ Der erste Zivilsenat des RG war seit 1933 sichtlich darum bemüht, den urheberrechtlichen Schutz von Kunstgewerbe bzw. Kunstindustrie derart restriktiv zu behandeln, dass er letztlich in den Rang bildender Kunst erhoben wurde. Eine solche Erhöhung

184 RGZ 142, S. 341 ff.

185 Siehe S. 138 f.

186 RGZ 142, S. 341, 346.

187 Ebenda.

188 Siehe S. 67 ff.

stand im Einklang mit nationalsozialistischen Grundsätzen und den Bestrebungen der Akademie für deutsches Recht.¹⁸⁹

Abweichend von dem Gutachten der künstlerischen Sachverständigenkammer und der Auffassung des Berufungsgerichts lehnte er mit Entscheidung vom 12. Juni 1937¹⁹⁰ Kunstschutz für Möbelstoff-Muster ab. Der erste Zivilsenat des RG räumte zwar ein, es sei „durch die Verwendung von farbigen Schußfäden bei den Mustern der Klägerin bis zu einem gewissen Grad eine eigenartige, zur Anregung des ästhetischen Gefühls geeignete Wirkung erzielt“ worden, so dass die „Annahme einer schöpferischen Tätigkeit ihres Gestalters nicht gänzlich auszuschließen“ sei, jedoch sah er den „Grad des Schönheitsgehaltes, der bei einem Kunstwerk so groß sein muß, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen noch von Kunst gesprochen werden kann“, nicht als erfüllt an.¹⁹¹ In den Gründen wurde behauptet, an den höheren Grad habe „das Reichsgericht in ständiger Rechtsprechung festgehalten“. ¹⁹² Tatsächlich war es allerdings nur der erste Zivilsenat, welcher diese Direktive aufgestellt hatte und in seinen Entscheidungen seit 1933 beibehielt. Die behauptete „Einigkeit“ herrschte bis dahin weder beim RG, noch bei den Instanzgerichten, und in der Rechtslehre wurde die Auffassung des ersten Zivilsenates sogar vehement kritisiert.

Entgegen der Auffassung der Vorinstanzen lehnte der erste Zivilsenat am 29. März 1938¹⁹³ Kunstschutz für eine Anstecknadel ab, die im Jahre 1932 für die Deutsche Luftsportausstellung (Dela) entworfen worden war und ein Segelflugzeug im Flug darstellte. Obwohl in der Revision die urheberrechtliche Schutzfähigkeit des Entwurfs nicht mehr streitig war, vielmehr es nur noch um die Frage der Schadenshöhe ging, prüfte der erste Zivilsenat von sich aus auch den Grund des Anspruchs. Das Berufungsurteil lasse nicht erkennen, ob sich das KG bei seinen Feststellungen dessen

„bewußt war, daß der § 1 KUG ein Kunstwerk von solchem Range fordert, daß es sich, was den Grad seines ästhetischen Gehaltes angeht, noch über die an ein Geschmacksmuster zu stellenden Anforderungen erhebt (RGZ Bd. 76, S. 343; Bd. 142, S. 346; Bd. 155, S. 202)“.

189 Siehe S. 227 ff.

190 RGZ 155, S. 199 ff.

191 Ebenda, S. 204.

192 Ebenda, S. 205.

193 RG, I 162/37.

2. Nationalsozialistische Maßstäbe

a. Ersatz der Sachverständigenkammern durch „Volksgenossen“

Im weiteren Verlaufe verschärfte der erste Zivilsenat des RG die Anforderungen an Kunstschutz, indem er Handwerksleistung und Kunst in ein Ausschlussverhältnis brachte. Zudem erklärte er die – in § 46 KSchG geregelte – Einholung von Gutachten der Sachverständigenkammern für unnötig und ersetzte sie durch die Sicht des durchschnittlichen „Volksgenossen.“

Mit Entscheidung vom 12. September 1939¹⁹⁴ bestätigte der erste Zivilsenat die vorinstanzlichen Versagungen urheberrechtlichen Schutzes für ein Essbesteck. Dieses Besteck war schlicht-modern gehalten. Es wurde seit 1932 produziert von der Firma Lutz & Weiss aus Pforzheim, und fand in der nationalen und internationalen Fachpresse höchste Anerkennung. Wiederholt war es Gegenstand von Besprechungen in einschlägigen Fachmagazinen, und die Stadt Sofia wählte es aus der in- und ausländischen Besteckindustrie als Hochzeitsgeschenk für König Boris von Bulgarien aus.¹⁹⁵ Die Herstellerin benannte das Besteck daher „Bulgarenmuster“ oder „Sofia“.¹⁹⁶



Besteck „Sofia“, Firma Lutz & Weiss, 1932.
Foto zur Verfügung gestellt von der Firma Lutz & Weiss.

Das LG Karlsruhe holte zur Frage der Kunstwerkeigenschaft ein gerichtliches Gutachten ein, allerdings nicht bei der nach § 46 KUG zuständigen Sachverständigenkammer, sondern beim Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler. Dieser trug bereits seit dem Jahr 1936 die Verantwortung für die Diskriminierung moderner Kunst. Hitler hatte ihn mit der „Reinigung“ deutscher Museen und

¹⁹⁴ RG GRUR 1940, S. 59, 59.

¹⁹⁵ Angaben aus Originalakte des RG, I 42/39, R 3002/25992, Bundesarchiv Berlin.

¹⁹⁶ Auskunft des Inhabers der Firma Lutz & Weiss in einem Gespräch mit Sabine Zentek im November 2008.

Galerien von Kunstwerken beauftragt, die nicht der nationalsozialistischen Ideologie entsprachen. Seiner Leitung oblag die Wanderausstellung „Entartete Kunst“ mit mehr als 16.000 rechtswidrig beschlagnahmten Werken.¹⁹⁷ In demselben Jahr veröffentlichte er sein Buch „Die Kunst im Dritten Reich“. Aus dem Urteil des OLG Karlsruhe ging hervor, dass der Präsident der Reichskammer für bildende Künste Kunstschutz ohne Begründung abgelehnt hatte, so dass das Gutachten eigentlich im entscheidenden Punkt nicht ergiebig war:

„Dieser hat sich aber mit der Frage nur insoweit befaßt, als er die Frage, ob bei der Gestaltung des vorliegenden Bestecks der Klägerin von einer individuellen Schöpfung gesprochen werden kann verneint, hat, wenn auch ohne nähere Begründung“.¹⁹⁸

Das LG wies dennoch die Klage mangels Kunstwerkschutz ab, ohne ein weiteres Gutachten einzuholen. In der Berufungsinstanz legte die gegen Nachahmungen des bekannten Bestecks klagende Firma Lutz & Weiss ein Privatgutachten von Prof. Haupt vor, dem ehemaligen Direktor der Badischen Kunstgewerbeschule in Pforzheim. Der Sachverständige Haupt führte aus,¹⁹⁹ das Besteckmuster der Klägerin stamme aus einer Zeit, in der man mit bewusster und betonter Beschränkung auf einfache geometrische Grundformen versuchte, kunstgewerblichen Werken ihre Wirkung lediglich durch den rhythmischen Aufbau unter Abkehr von dem Übermaß ornamentalen Schmucks zu verleihen. Dem Besteck sei eine große Klarheit und Natürlichkeit zuzusprechen, es besitze jene Selbstverständlichkeit der Form, die bei aller Unaufälligkeit doch nur das Ergebnis eines längeren Reifeprozesses sei und um die sich alle Entwerfer kunsthandwerklicher Gegenstände, die es wirklich ernst meinen, bemühen.

Das Berufungsgericht räumte in seiner Entscheidung vom 25. Januar 1939 zwar ein, dass die Gestaltung eines Bestecks zwar grundsätzlich unter Kunstschutz fallen könne.²⁰⁰ Der Senat sprach sogar dem streitigen Besteck eine „eigenpersönliche Schöpfung“ zu, die „ästhetisch wirkt“ und „geeignet ist, das ästhetische Gefühl zu befriedigen“. Es könne aber „nicht anerkannt werden, daß das Besteck deshalb nach den im Leben herrschenden Anschauungen als Kunstwerk betrachtet werde“.²⁰¹ Der Senat selbst stelle an den Begriff des Kunstwerks Anforderungen, welche über die Gestaltung der Erzeugnisse des Kunstgewerbes „weit hinausgehen“ und sei „davon über-

197 Siehe S. 198 ff.

198 OLG Karlsruhe, 2 U 204/38, 25. Januar 1939, R 3002/25992, S. 8–9, Bundesarchiv Berlin.

199 Ebenda.

200 Ebenda, S. 9.

201 Ebenda.

zeugt, daß es damit die Anschauung der großen Mehrzahl der Volksgenossen aller Schichten teilt".²⁰² „Nach RG Bd. 139, S. 218" – hier zitierte das Berufungsgericht aus der Türdrücker-Entscheidung²⁰³ – komme es an „auf das Urteil des von gebildeten, mit Kunstanschauungen einigermaßen vertrauten und für künstlerische Dinge empfänglichen Volkskreise".²⁰⁴

„Es erscheint als unnötig, noch eine Sachverständigenkammer im Sinne des § 46 KSchG über diese Frage zu hören oder sonst einen Sachverständigen, weil das Gericht der Auffassung ist, daß die Grundlage für die Beurteilung für eine solche Kammer oder einen Sachverständigen die gleiche ist, wie die dem Urteil des Gerichts zur Verfügung stehende [...]".²⁰⁵

In dem Urteil des OLG Karlsruhe vom 25. Januar 1939 ist also belegt, dass Gerichte bereits zu der Praxis übergegangen waren, Gutachten zu Kunstschutzfragen bei der Reichskammer für bildende Künste einzuholen anstatt bei der nach § 46 KUG zuständigen Sachverständigenkammer.²⁰⁶ Zudem ist belegt, dass bei widerstreitenden Ergebnissen von Gutachten keine dritte Meinung aus Fachkreisen eingeholt wurde, sondern die Gerichte fortan selbst entschieden. Und diese Kompetenz galt selbst dann, wenn ein bereits vorliegendes Gutachten der Reichskulturkammer hinsichtlich der Kunstschutzfrage nicht ergiebig war.

Der erste Zivilsenat bestätigte das Berufungsurteil. Wenn der Senat „einen verhältnismäßig strengen Maßstab anlegte und auch einer an sich recht geschmackvollen Gestaltung noch nicht ohne weiteres den Rang eines Kunstwerkes zuzubilligen vermochte", habe er damit „im Sinne der gesetzlichen Regelung gehandelt, die zwischen dem langfristigen, unmittelbar mit der Schöpfung eintretendem Kunstschutz und dem wesentlich kurzfristigeren, an der Erfüllung von Formvorschriften gebundenen Geschmacksmusterschutz einen deutlichen und wesentlichen Unterschied macht". Der erste Zivilsenat führte zudem aus, dass für „die im Leben herrschenden Anschauungen" zwecks Feststellung urheberrechtlicher Schutzfähigkeit der Personenkreis des für Kunst empfänglichen und mit Kunst einigermaßen vertrauten „Volksgenossen"²⁰⁷ maßgeblich sei.²⁰⁸

202 OLG Karlsruhe, 2 U 204/38, 25. Januar 1939, R 3002/25992, S. 10, Bundesarchiv Berlin.

203 Siehe S. 170 ff.

204 OLG Karlsruhe, 2 U 204/38, 25. Januar 1939, S. 10, R 3002/25992, S. 10, Bundesarchiv Berlin.

205 Ebenda.

206 Siehe auch S. 292 ff.

207 Seit den 1950er Jahren ohne nähere Reflektion abgelöst durch den „Menschen „ bzw. „Laien", siehe S. 303 ff.

208 RG GRUR 1940, S. 59.

„Wenn danach gefragt wird, ob bei einem kunstgewerblichen Erzeugnis nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden könne, so kann nicht von der Auffassung der ‚großen Masse des Volkes‘, des ‚einfachen Arbeiters oder Handwerkers‘ ausgegangen werden, besonders wenn sie u.a. daraus geschlossen wird, daß sich zahlreiche einfache Handwerksmeister unbedenklich als Kunstschlosser, Kunsttischler, Kunsttöpfer zu bezeichnen pflegten. Dabei handelt es sich um Kunstfertigkeit, nicht um Kunst im Sinne des Kunstschutzgesetzes. Überhaupt kann hier nicht auf das angebliche Gesamturteil einzelner Volksschichten als solcher abgestellt werden, weil es das in Wirklichkeit nicht gibt. Es kommt vielmehr an auf das durchschnittliche Urteil des für Kunst empfänglichen und mit Kunst einigermaßen vertrauten Volksgenossen, wie sie sich in den verschiedensten Schichten des Volkes finden. [...]“²⁰⁹

Der vom ersten Zivilsenat des RG im Jahre 1940 eingeführte – für die Beurteilung von Kunstwerkeigenschaft maßgebliche – „Volksgenosse“ ist angesichts der nationalsozialistischen „Blütezeit“ kritisch zu sehen. Denn der Begriff war zu jenem Zeitpunkt durch den nationalsozialistischen Sprachgebrauch in der Bevölkerung weit verbreitet und bezeichnete nach Vorstellung der Nationalsozialisten die Angehörigen des „deutschen oder artverwandten Blutes“. Schon in Punkt 4 des 25-Punkte-Programms der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) von 1920 war festgelegt: „Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf die Konfession. Kein Jude kann daher Volksgenosse sein.“²¹⁰

Auch Juristen waren der spezifische Bedeutungsgehalt und die Tragweite des Begriffs „Volksgenosse“ bestens bekannt. So hatte etwa Karl Larenz in seinem Werk „Grundfragen der neuen Rechtswissenschaft“ aus dem Jahr 1935 auf Seite 241 f. zu Rechtspersonen und subjektives Recht erläutert:

„Nicht als Individuum, als Mensch schlechthin oder als Träger einer abstrakt-allgemeinen Vernunft habe ich Rechte und Pflichten [...], sondern als Glied einer sich im Recht ihrer Lebensform gebenden Gemeinschaft, der Volksgemeinschaft. Nur als in Gemeinschaft lebendes Wesen, als Volksgenosse ist der Einzelne eine konkrete Persönlichkeit [...]. Rechtsgenosse ist nur, wer Volksgenosse ist; Volksgenosse ist, wer deutschen Blutes ist. Dieser Satz könnte anstelle des die Rechtsfähigkeit ‚jedes Menschen‘ aussprechenden § 1 BGB an die Spitze unserer Rechtsordnung gestellt werden.“

²⁰⁹ Ebenda.

²¹⁰ Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007, S. 856.

J. W. Hedemann leitete seinen Anfang 1940 erschienenen Aufsatz „Vom Bürger zum Volksgenossen“, der im Zusammenhang mit der von den Nationalsozialisten geplanten Einführung eines „Volksgesetzbuches“ (anstelle des Bürgerlichen Gesetzbuches) zu sehen ist, wie folgt ein:²¹¹

„Was heißt ‚Bürger‘? Was heißt ‚Volksgenosse‘? Sogleich springt ein Unterschied in die Augen. ‚Bürger‘ ist längst geläufig, seit Jahrhunderten gebraucht, auch in der Rechtswelt verwendet, freilich in sehr schwankender und oft sehr unbestimmter Bedeutung. ‚Volksgenosse‘ ist dagegen ein junges und Zeichen der nationalsozialistischen Bewegung, noch keineswegs abgeklärt, aber dicht vor der Schwelle, auch in die hier geordnete Rechtswelt einzudringen und dort heimisch zu werden.“

Paul Renner, ein bedeutender Typograph und Entwerfer der erfolgreichen Schrift „Futura“, hatte bereits im Jahr 1932 in seiner Streitschrift „Kulturbolschewismus“ die antisemitische Hetze gegen moderne Kunst und in diesem Zusammenhang die Kultur des „Volksgenossen“ beschrieben:

„Seit geraumer Zeit wird in Flugblättern, Broschüren und Büchern, in Zeitungsartikeln und Versammlungen zu einem Kampf für die deutsche Kultur aufgerufen. Man sagt, sie sei durch den Kulturbolschewismus bedroht. Wer die Wirkung dieser Propaganda beobachten kann, muß den Warnern recht geben, daß der deutschen Kultur Gefahr droht. [...] Die deutsche Kultur, zu deren Schutz ihre Freunde sogar einen Kampfbund gegründet haben, ist nicht die Kultur des deutschen Volkes, sofern man unter deutschem Volk die Bürger des Reiches versteht; sondern sie ist eine Kultur, an der nur die in einem engeren Sinne völkischen Volksgenossen teilhaben können; es ist die Kultur einer besonders deutschen ‚nordischen‘ Rasse. [...] Der Kampf richtet sich besonders heftig gegen alles, was im Verdacht steht, ‚ostisch‘ zu sein. Als Vertreter dieses Ostischen gilt nicht nur der Jude, sondern auch jeder Parteigänger des russischen Kommunismus.“²¹²

b. Vertragsauslegung zugunsten rassepolitischer Anschauungen

Am 27. Juni 1936 entschied der erste Zivilsenat des RG²¹³ über die Revision gegen ein Urteil des KG in einem Rechtsstreit zwischen einer Verlagsagentur und der Filmgesellschaft UFA. Die Verlagsagentur hatte der UFA am 24. Februar 1933 alle Verwertungsrechte an einem Drehbuch des jüdischen Filmregisseurs Eric Charell gegen eine Pauschalvergütung in Höhe von 130000 RM übertragen. Vertragsgemäß hatte

²¹¹ Jahrbuch 1939/40 der Akademie für Deutsches Recht, S. 21.

²¹² S. 6.

²¹³ RG UFITA 8 (1936), S. 368 ff.

die UFA, der die „nichtarische“ Herkunft von Charell bekannt war, die erste Rate von 26000 RM am 1. März 1933 gezahlt. Eine Klausel des Vertrages berechnete die UFA zum Rücktritt und zur Rückzahlung empfangener Leistungen für den Fall, dass der am selben Tag zwischen ihr und Charell geschlossene Regievertrag nicht erfüllt werden kann, weil Charell „durch Krankheit, Tod oder ähnlichen Grund nicht zur Durchführung seiner Regietätigkeit imstande ist“. Am 5. April 1933 trat die UFA von beiden Verträgen mit Hinweis auf die Klausel zurück und klagte anschließend auf Rückerstattung der ersten Ratenzahlung. Ihre Argumentation lautete: Infolge des völligen und wider Erwarten schleunigen Umschwungs im Denken und Geschmack des deutschen Volkes könne ein Film, an dem ein Nichtarier mitwirke, innerhalb des Deutschen Reiches nicht mehr vorgeführt werden; auch Rechtsvorschriften stünden jetzt entgegen.

Sowohl das LG als auch das KG gaben der Klage statt. Laut Berufungsurteil sei Charells Tätigkeit „praktisch undurchführbar“ geworden, „nachdem durch den nationalen Umschwung Adolf Hitler am 30. Januar 1933 an die Spitze der Regierung gekommen war und am 23. März 1933 mit der Annahme des Ermächtigungsgesetzes die staatsrechtliche Grundlage für seinen Plan des Wiederaufbaues von Volk und Reich erlangt hatte“.²¹⁴ Zu den Hauptpunkten des nationalsozialistischen Parteiprogramms vom 24. Februar 1920 habe auf kulturpolitischem Gebiete von Anfang an die „Unterdrückung aller schädigenden Einflüsse in Schrifttum und Presse, Bühne, Kunst und Lichtspiel“ gehört. „Rassenpolitisch hing damit die Ausscheidung der Juden aus allen verantwortlichen Stellen des öffentlichen Lebens zusammen (Nr. 4–6 des Programms).“ Die Durchführung dieser Programmpunkte sei „bald in Angriff genommen worden“.²¹⁵ Das KG verwies auf das Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer, gefolgt von dem Reichskulturkammergesetz und dessen Erste Durchführungsverordnung, wonach Manuskriptverfasser und Regisseure Mitglieder der Filmkammer sein müssen. Nur Arier seien als Mitglieder zugelassen. Ein Film, bei dem ein Jude mitgewirkt habe, werde nicht als deutscher Bildstreifen anerkannt; er unterliege, selbst wenn er im Deutschen Reiche gedreht worden sei, „als ausländischer Film der Zuteilung nach dem Film-Kontingentierungs-Gesetz“.²¹⁶ Diese gesetzlichen Maßnahmen seien zwar erst nach Rücktrittserklärung durch die Klägerin getroffen worden. Mit ihnen sei jedoch zu rechnen gewesen, nachdem in den letzten Märztagen die bekannte Volksbewegung „dringend die Ausmerzung des artfremden

²¹⁴ RG UFITA 8 (1936), S. 368–369.

²¹⁵ Ebenda, S. 370.

²¹⁶ Ebenda.

Judentums aus dem öffentlichen Leben gefordert hatte“. Auch wenn Charell rein tatsächlich zur Regieführung in der Lage geblieben wäre, sei jedoch „in seiner Person nunmehr ein Hinderungsgrund eingetreten, der ihn im Sinne des Vertrages zur Durchführung der Regietätigkeit außerstande gesetzt habe“. Vertragszweck sei die Herstellung eines Spitzenfilms gewesen. „Im Deutschen Reich aber wäre ein unter Mitwirkung Charells im Sommer 1933 herzustellender Film aller Voraussicht nach unverwertbar geblieben.“ Es sei der Klägerin auch nicht vorzuwerfen, dass sie sich nicht um eine Sondererlaubnis zur Beschäftigung Charells bemüht habe. Der „tiefgehende Umschwung in der öffentlichen Meinung“ habe „schlechterdings keine weitere Beschäftigung von Juden mehr zugelassen, wenn die Klägerin nicht hätte Gefahr laufen wollen, sich zu den Bestrebungen der Reichsregierung und zum Willen des gesamten Volkes in Widerspruch zu setzen“.²¹⁷

Diese Ausführungen seien, so der erste Zivilsenat RG, frei von Rechtsirrtum. Insbesondere sei kein Verstoß gegen Auslegungsgrundsätze ersichtlich. Denn der Einwand der Beklagten, ein „ähnlicher Grund“ für die Arbeitsbehinderung wie Krankheit oder Tod könne nur in körperlichem oder geistigem Unvermögen des Schuldners liegen, nicht aber in seiner Religion oder Abstammung, „hafte in unhaltbarer, vom Gesetze (BGB §§ 133, 157) gemißbilligter Weise“ am Wortlaut und Buchstaben.²¹⁸ Der erste Zivilsenat fügte den „gesetzlichen Grundregeln“ noch ideologisch verzerrte Argumente hinzu. Unterstützt werde die Auslegung des Berufungsgerichts

„durch die leitenden Gedanken, nach denen (seit der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus) der Befugniskreis des Einzelnen rassenmäßig bedingt ist. Die frühere (liberale) Vorstellung vom Rechtsinhalte der Persönlichkeit machte unter den Wesen mit Menschantlitz keine grundsätzlichen Wertunterschiede nach der Gleichheit oder Verschiedenheit des Blutes; sie lehnte deshalb eine rechtliche Gliederung und Abstufung der Menschen nach Rassegesichtspunkten ab. Der nationalsozialistischen Weltanschauung dagegen entspricht es, im Deutschen Reich nur Deutschstämmige (und gesetzlich ihnen Gleichgestellte) als rechtlich vollgültig zu behandeln. Damit werden grundsätzliche Abgrenzungen des früheren Fremdenrechts erneuert und Gedanken wieder aufgenommen, die vormals durch die Unterscheidung zwischen voll Rechtsfähigen und Personen minderen Rechts anerkannt waren. Den Grad völliger Rechtlosigkeit stellte man ehemals, weil die rechtliche Persönlichkeit ganz zerstört sei, dem leiblichen Tode gleich [...]. [...] ist unbedenklich eine aus

²¹⁷ RG UFITA 8 (1936), S. 368, 370–371.

²¹⁸ Ebenda, S. 372.

gesetzlich anerkannten rassepolitischen Gesichtspunkten eingetretene Änderung in der rechtlichen Geltung der Persönlichkeit dem gleich zu achten, sofern sie die Durchführung der Regietätigkeit in entsprechender Weise hindert, wie Tod oder Krankheit es täten.“²¹⁹

Mit dem Instrument der Vertragsauslegung förderte der erste Zivilsenat des RG nicht nur die nationalsozialistische Entrechtung von Menschen allein wegen ihrer jüdischen Herkunft, sondern bewertete eine solche „Änderung in der rechtlichen Geltung der Persönlichkeit“ als „gesetzlich anerkannte“ Gleichsetzung mit dem Verlust von Rechtsfähigkeit durch leiblichen Tod“. Ein Jude konnte kein „Volksgenosse“ sein, er war rechtlos, was dem Tode gleichkam. Im Nationalsozialismus war diese juristische Auslegung bereits grauenhafte Tatsache.

Als „nicht stichhaltig“ erachtete der erste Zivilsenat des RG auch das Vorbringen der Beklagten, die Klägerin habe schon bei Vertragsschluss „mit der Durchführung rechtlicher Unterschiede nach Rassegesichtspunkten, mit alsbaldiger Reinigung und völkischer Erneuerung im Sinne des Nationalsozialismus auch für das künstlerische Gebiet“ rechnen müssen. Solche Maßnahmen hätten, so die Beklagte, folgerichtig den Grundsätzen, Plänen und Zielen der NSDAP entsprochen; jeder Deutsche habe seit Jahren eine solche Entwicklung einkalkuliert, sobald die NSDAP in den Besitz der Macht gelangt.²²⁰ Zur Überzeugung des ersten Zivilsenates des RG stand jedoch fest, dass das Berufungsgericht die Frage der Vorhersehbarkeit auf der Grundlage zutreffender Feststellungen getroffen habe:

„Aber Politik ist die Kunst des Möglichen. Solange die jetzt vorliegende Entwicklung, auf die es für den gegenwärtigen Streit ankommt, noch einer ungewissen Zukunft angehörte, konnte gerade für das Gebiet des geistigen, besonders des künstlerischen, Lebens der Zweifel aufkommen, ob überhaupt und bejahendenfalls in welchem Umfang und Schrittmaß die geplante durchgreifende Umwandlung ausführbar sei. Diese Ungewissheit hat das Kammergericht mit eingehender Begründung erwogen und danach über die Frage, was für die Klägerin (im Anschluß an die ihr bekannten Tatsachen) voraussehbar oder wahrscheinlich war, seine Feststellungen getroffen, in ihnen sind weder offensichtliche Irrtümer tatsächliche Art, noch Verfehlungen gegen Rechtsgrundsätze oder sicher begründete Erfahrungssätze begründet.“²²¹

219 Ebenda.

220 Ebenda, S. 368, 370.

221 Ebenda, S. 374.

c. „Wirken“ auf die Volksgemeinschaft

Am 2. Dezember 1936 hatte der erste Zivilsenat des RG²²² über die urheberrechtliche Schutzfähigkeit des Horst-Wessel-Liedes zu entscheiden. Bei dem Horst-Wessel-Lied handelte es sich um ein nationalsozialistisches Lied, das seit etwa 1930 ein Kampflied der SA war und sich später zur Parteihymne der NSDAP entwickelte. Es trug seinen Namen nach dem SA-Mann Horst Wessel, der den Text zu einem nicht eindeutig geklärten Zeitpunkt zwischen 1927 und 1929 auf der Basis älterer Melodien verfasste.

Sowohl das LG Leipzig als auch das OLG Dresden wiesen die Klage ab.²²³ Das Horst-Wessel-Lied wurde wegen der starken Übereinstimmungen mit älteren Melodien nicht als eigenständig schutzfähige Bearbeitung gesehen. Zu der klägerischen Behauptung, Horst Wessel habe – in unbewusster Anlehnung an vorbekannte Werke – eine neue Singweise geschaffen, führte das Berufungsgericht aus: Ein Künstler mit starkem musikalischen Empfinden möge wohl bei der Vertonung eines Liedes bewusst oder unbewusst einen bestimmten musikalischen Stil, z. B. den des einfachen Volksliedes, wählen. Allein es werde dann kaum vorkommen, dass sein Werk in der Folge der einzelnen Töne eine derartige Übereinstimmung mit früheren Melodien zeige, wie es bei dem Horst-Wessel-Lied der Fall sei. Vor allem werde sich ein Künstler mit starkem musikalischen Gefühl bei der Vertonung den Worten weit mehr anpassen, als es der Vertoner des Liedes „Die Fahne hoch“ getan habe. Schon der Anfang zeige ein auffallendes Auseinandergehen von Wort und Ton: Der Text „die Fahne hoch“ weise auf eine Bewegung nach oben hin, die Melodie jedoch bewege sich (ohne ersichtliche Notwendigkeit) gerade abwärts. Ein Zwiespalt zwischen Text und Weise liege ferner darin, dass in der Zeile „Kam´raden, die Rotfront und Reaktion erschossen“ die Weise – sinngemäßem Sprechen zuwider – das „die“ durch höheren, überdies auf den schweren, noch verlängerten Taktteil gelegten Ton hervorhebe. Aus diesen Ungereimtheiten schloss das OLG Dresden, dass eine selbständige, nur in unbewusster Anlehnung an frühere Volkslieder neu gefundene Singweise gerade nicht vorlag. Der Sänger habe vielmehr die alten Melodien gekannt und verwendet, weil sie ihm für das neue Lied geeignet schienen.²²⁴

Der erste Zivilsenat des RG sah dies anders und erkannte in dem Horst-Wessel-Lied eine urheberrechtlich geschützte Bearbeitung älterer Volksweisen. Da er allerdings die vom Berufungsgericht festgestellten Widersprüche einräumen musste, griff er zwecks Begründung des Werkcharakters auf besondere Wirkungen und Stimmungen, die das Lied (auf das Volk) entfaltete, zurück:

²²² RGZ 153, S. 71 ff.

²²³ Ebenda, S. 73.

²²⁴ Ebenda, S. 74.

„Die Melodie des Horst-Wessel-Liedes hat [...] Bestandteile aus drei wesensverschiedenen Volksliedern entlehnt. [...] Bei der Würdigung der so entstandenen Singweise des Horst-Wessel-Liedes gibt jedoch – trotz der vom Berufungsgericht zutreffend erwähnten Unebenheiten – den Ausschlag, daß die verhältnismäßig wenigen und (jede für sich betrachtet) nicht bedeutenden Änderungen an den benutzten Weisen dem Ganzen einen anderen Gesamtausdruck verliehen und einen stark abweichenden Eindruck ermöglicht haben: Das Weiche, Rührselige, Balladenartige, zum Teil Bänkelsängerhafte, ist dadurch verschwunden, und entstanden ist ein packendes, fortreißendes, begeisterndes Kampflied. Auch diese Wirkung auf das Volk im großen, der Widerhall, den die Formschöpfung, die Stimmung, die sie erzeugt, dürfen bei der Messung des urheberrechtlichen Gewichts nicht unbeachtet bleiben.“²²⁵

„Packen“, „fortreißen“ und „begeistern“ konnte das Horst-Wessel-Lied im Jahr 1936 nur solche Teile der Bevölkerung, die der nationalsozialistischen Botschaft aufgeschlossen gegenüberstanden. An dieser Stelle soll der Wortlaut des streitgegenständlichen Liedes, dessen Stimmung offensichtlich auch den von Fritz Lindenmaier²²⁶ geleiteten ersten Zivilsenat des RG tief beeindruckte, wiedergegeben werden:

Die Fahne hoch!	Die Straße frei	Zum letzten Mal
Die Reihen fest (dicht/sind) geschlossen!	Den braunen Bataillonen	Wird Sturmalarm (-appell) geblasen!
SA marschier	Die Straße frei	Zum Kampfe steh'n
Mit ruhig (mutig) festem Schritt	Dem Sturmabteilungsmann!	Wir alle schon bereit!
Kam'raden, die Rotfront und	Es schau'n aufs Hakenkreuz voll	Schon (Bald) flattern Hitlerfahnen
Reaktion erschossen,	Hoffnung schon Millionen	über allen Straßen (über Barrikaden)
Marschier'n im Geist	Der Tag für Freiheit	Die Knechtschaft dauert
In unser'n Reihen mit	Und für Brot bricht an	Nur noch kurze Zeit!

Wandtke²²⁷ spricht aus, wie die richterliche Begründung der Schutzfähigkeit des Horst-Wessel-Liedes zu bewerten ist: als „Bestrebung, den Werkbegriff zu verwässern“. Bei näherer Betrachtung tritt sogar zu Tage, dass der erste Zivilsenat des RG hier konkrete nationalsozialistische Maßstäbe angesetzt hat. Denn der Aspekt des „Wirkens auf das Volk“ steht im unmittelbaren Kontext mit dem bereits angeführten²²⁸ Verständnis von der Sozialgebundenheit des Urheberrechts: Nur dem Urheber sollte „das Recht der Mitteilung seines Schaffens an die Gemeinschaft“ zustehen. Das Urheberrecht wurde gesehen in dem „Verhältnis zwischen dem Werkschöpfer, der

225 Ebenda.

226 Siehe S. 261 und 317 ff.

227 Artur-Axel Wandtke, Einige Aspekte zur Urheberrechtsreform im Dritten Reich, UFITA II (2002), S. 451, 467.

228 Siehe S. 214 ff.

ausstrahlt, und der Gemeinschaft, die empfängt“. Dem Willen zum Wirken entspreche das Recht am Werk, das aktiven Gehalt habe und positiv gerichtet sei. Es schütze die soziale Funktion des schaffenden Künstlers, „den Blutkreislauf, der sich zwischen schöpferischem Individuum und Volksgemeinschaft abspielt“. ²²⁹ Vor allem in Grenzfällen sollte nicht abstrakt-ästhetisch, sondern unter Berücksichtigung des konkreten „sozialen Tatbestandes“ gewürdigt werden. Der erste Zivilsenat ging bei dem Horst-Wessel-Lied sogar weiter. Denn er ließ die „begeisternde“ Stimmung auf das Volk für den Werkcharakter ausreichen, nachdem er – auf abstrakter Ebene – den Änderungen der Volkslieder keine Bedeutung zuschrieb und sogar „Unebenheiten“ einräumen musste.

d. Erleichterte Kriterien für Hitler-Portrait

Im Jahr 1942 entschied der erste Zivilsenat des RG über die Frage, ob die Benutzung einer Lichtbildaufnahme des Führers als Vorlage für ein Ölgemälde, von dem später Postkarten und Bilder größeren Formates gewerbsmäßig hergestellt wurden, eine unerlaubte Nachbildung oder freie Benutzung war. Da ein Lichtbild auch dann Schutz nach § 1 KUG genoss, wenn es keinerlei charakteristische Eigenart aufwies, musste nach Auffassung des Senates „weiter als rechtlich möglich angesehen werden, daß ein unter Benutzung des Lichtbildes geschaffenes Gemälde ihm gegenüber selbst dann noch eine eigentümliche Schöpfung sein kann, wenn es selbst nicht den Rang eines Kunstwerkes erreicht“. ²³⁰ An der Begründung fällt zunächst auf, dass der Senat ein Ölgemälde nicht von vornherein als urheberrechtlich geschütztes Werk einstuft, obwohl es unstreitig den bildenden Künsten zugehörte, die nach dem geltenden KUG unabhängig weiterer Kriterien unter Schutz fielen. Weiterhin fällt auf, dass der Rang eines Kunstwerkes in dem hier gegebenen Sachverhalt letztlich gänzlich dahingestellt bleiben konnte.

Der erste Zivilsenat nahm eine freie Benutzung an und begründete diese mit „Art und Maß von innerer Wesensschau des Dargestellten“ im Gemälde. Der Kopf des Führers sei zwar der zeichnerischen Grundlage nach aus dem Lichtbild entnommen, „ihm gegenüber aber durch besondere malerische Mittel ins Charakteristischere, innerlich Gespanntere und Kraftvollere gesteigert“ worden. Dies reiche aus, um das Führer-Gemälde dem Lichtbilde gegenüber als eigentümliche Schöpfung erscheinen zu lassen. ²³¹ Eine mehr als großzügige Entscheidung zum Kunstschutz eines Hitler-Portraits.

²²⁹ Julius Kopsch, Der schaffende Künstler und die Neugestaltung des Urheberrechts, in: Jahrbuch Akademie für Deutsches Recht, 1939/40, S. 152, 163.

²³⁰ RG, I 4/42, 28. April 1942, Bundesarchiv Berlin.

²³¹ Ebenda.

3. Besetzung des ersten Zivilsenates des RG

Ältester im ersten Zivilsenat des RG war Heinrich Delius, Mitglied im Nationalsozialistischen Rechtswahrerbund. Robert Siller trat bereits im Jahr 1933 der NSDAP bei, ehe er 1936 zum Reichsgerichtsrat ernannt wurde. Parteimitglieder waren seit 1933 auch Edmund Bryde und Leo Brandenburg, was ihre jeweilige Berufung zum Reichsgerichtsrat vier Jahre später ebenfalls sehr förderte.²³² Unter Einschluss des Vorsitzenden Fritz Lindenmaier war der für Urheberrechtssachen zuständige achtköpfige Zivilsenat folglich mit fünf Mitgliedern der NSDAP besetzt.

a. Vorsitzender Richter Fritz Lindenmaier

Vorsitzender des ersten Zivilsenates des RG war der 1881 in Hamburg geborene Jurist Fritz Lindenmaier. In der Zeit zwischen 1911 und 1924 war er als Landrichter in Hamburg tätig gewesen, im Jahr 1924 wurde er Landgerichtsdirektor. Im Januar 1926 wechselte er nach Leipzig und wurde Reichsgerichtsrat. Mit dem 1. Januar 1937 stieg er zum Senatspräsidenten auf und führte den Vorsitz des ersten Zivilsenates bis zu seiner Schließung in 1945.²³³ Der erste Zivilsenat war zuständig für Gebrauchsmuster-, Patent-, Urheber-, See- und Seeversicherungsrecht.

Lindenmaier, über den ein Vernehmungsprotokoll der Alliierten vom 25. Juli 1945 existiert, gehörte nach seinen eigenen Angaben vor 1933 zeitweise der Deutschen Volkspartei an.²³⁴ Seiner Personalakte ist zu entnehmen, dass er am 15. Juni 1938 mit Rückdatierung auf den 1. Mai 1937 Mitglied der NSDAP wurde.²³⁵ Das Datum der Rückdatierung hängt möglicherweise damit zusammen, dass vom 1. Mai 1933 bis Mai 1937 von der NSDAP eine Aufnahmesperre für den Parteibeitritt verhängt worden war, um Opportunisten und Karrieristen aus der Partei fernzuhalten.²³⁶ Ungeklärt ist allerdings, weshalb in der Lindenmaier betreffenden NSDAP-Gaukartei (Sachen), Mitglied-Nr. 5823901, als Antragdatum für die Aufnahme der 23. Dezember 1937 angegeben wurde.²³⁷ Im November 1933 war er dem Stahlhelm beigetreten, bis zum „Transfer“ in die SA-Reserve.²³⁸ Im Juli 1945 gab Lindenmaier als Grund für den Austritt aus der SA-Reserve an, er habe diesen „wegen zu geringer Betätigung erhal-

232 Klaus-Detlef Godau-Schüttke, *Der Bundesgerichtshof – Justiz in Deutschland*, 2005, S. 65–67.

233 PERS 101 / 39834, S. I R; Personalakte, R 3002, Nr. 533, Bd. 1, S. 7, Bundesarchiv Berlin.

234 Personalakte, R 3002, Nr. 533 Bd. 1, S. 6, Bundesarchiv Berlin.

235 Ebenda.

236 Vgl. Daniel Herbe, Hermann Weinkauff (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 2008, S. 49.

237 BA (ehem BDC) NSDAP-Gaukartei, Bundesarchiv Berlin.

238 Personalakte, R 3002, Nr. 533, Bd. 1, S. 1, Bundesarchiv Berlin.

ten“.²³⁹ Ganz anders lautete hingegen die Begründung aus November 1936, kurz bevor Lindenmaier zum Senatspräsidenten ernannt wurde: „ehrvoller Austritt wegen dienstlicher Überlastung“.²⁴⁰ Zudem war Lindenmaier Mitglied im NS-Rechtswahrbund und im NS-Altherrenbund.²⁴¹

Lindenmaier war vor allem aktives Mitglied in vier verschiedenen Ausschüssen der bereits erläuterten Akademie für deutsches Recht:

- seit Beginn 1935: Patentrechtsausschuss;
- seit Sommer 1936: Ausschuss für Seeverversicherungsrecht;
- seit Anfang 1934: Seerechtsausschuss, dessen Vorsitz er seit Sommer 1936 führte
- Ausschuss für Geistiges Eigentum.²⁴²

Im Jahrbuch 1935 der Akademie für Deutsches Recht²⁴³ veröffentlichte Lindenmaier einen Aufsatz zu „Möglichkeiten und Grenzen einer zwischenstaatlichen Angleichung des Seerechts“, in denen er in Abgrenzungsfragen betreffend das Seerecht, aber auch „in anderen Rechtsgebieten“, nationalsozialistische Aspekte wie Blut- und Bodenideologie, Volks- und Rassenmäßigkeit und germanische Rechtsgedanken vorherrschen lassen wollte:

„In einer Zeitenwende, die in Deutschland an Stelle internationalisierender, zwischenstaatliche Angleichung um jeden Preis verfolgender Bestrebungen die Besinnung auf die Werte nationaler Bluts- und Bodenverbundenheit gebracht hat, ist es eine Selbstverständlichkeit, daß bei einer Rechtserneuerung die vorhandenen Ansätze zu einer internationalen Regelung des Verkehrsrechts im weitesten Sinne strenger Prüfung zu unterziehen sind. Diese Prüfung hat einerseits allerdings zu berücksichtigen, daß bei einer Angleichung vom Verkehr berührter Rechtsgebiete für die nationale Wirtschaft Vorteile insoweit erwachsen, als zu ihren Gunsten die erwähnten Unzuträglichkeiten und Verlustgefahr in sich bergenden Schwierigkeiten beseitigt werden. Soweit dieses Ziel verfolgt wird, kann auch die Rechtsangleichung ein nationales Werk sein.²⁴⁴ Andererseits darf aber nie aus dem Auge verloren werden, daß nur volks- und rassemäßiges Rechtsgut dem Rechtsbewußtsein des Volkes gerecht wird, daß eine Rechtsordnung das berechtigte Verlangen nach einem dem Volks-

239 Personalakte, R 3002, Nr. 533, Bd. 1, S. 4, Bundesarchiv Berlin.

240 Ebenda, S. 69.

241 Ebenda, S. 2.

242 Ebenda, S. 92 und 98.

243 Fritz Lindenmaier, Möglichkeiten und Grenzen einer zwischenstaatlichen Angleichung des Seerechts, Akademie für Deutsches Recht, Jahrbuch 1935, S. 159 f.

244 Ebenda, S. 159.

empfinden entsprechenden Rechtszustand nur dann zu befriedigen vermag, wenn sie die auf nationalem Boden gewachsene Prägung beibehält. [...] In der Rechtswirklichkeit werden allerdings diese Kriterien nicht immer ohne weiteres zweifelsfrei hervortreten. [...] Auch Mittelfälle sind denkbar. Hier muß das am nationalsozialistischen Gedankengut geschärfte Gewissen die richtige Lösung zu finden suchen. [...] Nicht ausgeschlossen ist es bei solchen wie bei anderen Rechtsgebieten [...], germanischen Rechtsgedanken, die in fremden Rechten zu Ausdruck gelangen, im deutschen Recht aber auf Grund fremder Einflüsse verschwunden sind, nachzugeben. Das ist keine Angleichung deutschen Rechts an fremdes, sondern eine Wiederbelebung uralte deutschen Rechtsguts. Das Arbeitsgebiet des Seerechtsausschusses der Akademie für Deutsches Recht bringt es mit sich, daß dieser Ausschuß bei seinen Arbeiten vielfach Erwägungen des vorstehend skizzierten Inhalts in den Vordergrund stellen muß.“²⁴⁵

Der erste Zivilsenat des RG setzte während der Zeit des Vorsitzes von Lindenmaier in seinen Entscheidungen zum Patentrecht mehrfach Zitate aus Hitlers „Mein Kampf“ ein.²⁴⁶ Auch in eigenen Vorträgen äußerte Lindenmaier Bewunderung für Hitler, so in einem Vortrag vom 12. März 1938 mit den Worten:

„Es sind Gedanken des Führers selbst, in denen dieser die Grundlagen für die Ausrichtung und ethische Haltung eines nationalsozialistischen Patentrechts gegeben hat. Man muß voll Bewunderung sein, mit welcher Klarheit der Führer auf diesem ihm doch fernliegenden Gebiet mit intuitivem Scharfblick die Leitgedanken herausgearbeitet und zum klaren Ausdruck gebracht hat.“²⁴⁷

Um es vorwegzunehmen: Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Lindenmaier als Oberlandesgerichtsrat in Hamburg tätig sein und entgegen ausdrücklicher Warnungen vor seiner Nähe zum Nationalsozialismus Senatsmitglied werden und wieder Recht sprechen. Mit Errichtung des Bundesgerichtshofs am 1. Oktober 1950 wird er dem ersten Zivilsenat angehören. Zum 31. Dezember 1953 wird er in den Ruhestand treten, zuvor allerdings noch das Bundesverdienstkreuz erhalten.²⁴⁸

²⁴⁵ Ebenda, S. 159–160.

²⁴⁶ Karl Bruchhausen, Unverdiente Nachsicht beim Zitat oder der „Grüne Verein“ in den Jahren 1933 bis 1945, GRUR 1991, S. 737; vgl. RGZ 157, S. 154.

²⁴⁷ GRUR 1938, S. 214.

²⁴⁸ Siehe S. 317 ff.

b. Hermann Weinkauff

Dem ersten Zivilsenat des RG gehörte auch jahrelang Hermann Weinkauff an.²⁴⁹ Der Jurist trat am 1. Februar 1934 dem Bund Nationalsozialistischer Juristen an, welcher im Jahr 1936 in den NS-Rechtswahrerbund übergang. Im November 1934 wurde Weinkauff auch Mitglied der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt. Für seine spätere Behauptung, den Beitritten zu diesen der NSDAP angehörigen Verbänden habe er sich nicht entziehen können, weil sie ihm „dienstlich angeordnet“ worden sein, gibt es keine Belege.²⁵⁰ Im Mai 1935 wurde er zum Hilfsrichter an das RG berufen, wo er zunächst dem dritten Strafsenat angehörte. Dieser von Erwin Bumke²⁵¹ geführte Senat wurde bekannt durch die so genannte Blutschutzrechtsprechung, d. h. die Rechtsprechung auf Grund des Gesetzes „Zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ vom 15. September 1935, welches die Eheschließung und den außerehelichen Verkehr zwischen „Ariern“ und Juden unter Zuchthausstrafe stellte.

Im November 1936 wurde Weinkauff als Hilfsrichter in den ersten Zivilsenat versetzt. Als Grund wird er später angeben, dass die nationalsozialistischen „Überwachungsstellen“ beim RG eine weitere fortschreitende Verschärfung der Strafrechtspflege gefordert hatten. Dieser habe er sich jedoch „stets widersetzt“. Ebenso habe er es abgelehnt, trotz seiner ausgesprochen „weisungsabhängigen“ Stellung als Hilfsrichter und der Tatsache, kein nennenswertes Vermögen besessen zu haben, der NSDAP beizutreten.²⁵² Die indirekte Darstellung Weinkauffs, nur Parteigenossen seien nach 1933 zu Reichsgerichtsräten ernannt worden, ist allerdings unhaltbar. Denn erst ab März 1939 wurde jedem neuen Bewerber für die Beamtenlaufbahn gesetzlich vorgeschrieben, in die Partei oder eine ihrer Gliederung einzutreten. Für bereits amtierende Reichsgerichtsräte oder Hilfsrichter war diese Regelung nicht einschlägig. Zwar forderte das Reichsjustizministerium im Dezember 1937 alle Richter auf, nicht nur passive Mitglieder der Partei zu sein, sondern sich aktiv für den Nationalsozialismus einzusetzen. Die NSDAP-Mitgliedschaft wurde jedoch erst ab August 1942 zwingende Voraussetzung für eine Beförderung.²⁵³ Viel wahrscheinlicher als Grund für seine Versetzung waren die Überlastung des ersten Zivilsenates und dessen personelle Unterbesetzung.²⁵⁴

249 PERS 101/3999, Bundesarchiv Koblenz.

250 Daniel Herbe, Hermann Weinkauff (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 2008, S. 49, Anm. 192 und 193.

251 Siehe S. 233.

252 Daniel Herbe, Hermann Weinkauff (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 208, S. 48.

253 Ebenda, S. 49.

254 Ebenda, S. 50.

Auf Vorschlag des Reichsgerichtspräsidenten Bumke wurde Weinkauff bereits im März 1937 zum Reichsgerichtsrat ernannt. Bumke begründete die Beförderung wie folgt:

„An der Eignung [...] bestehen keine Bedenken. Ihr Verhalten bietet die Gewähr dafür, dass sie jederzeit rücksichtslos für den nationalsozialistischen Staat eintreten.“²⁵⁵

Weinkauff wird nach dem Krieg rückblickend erklären:

„Ich habe sogar, weil ich als Hilfsrichter am Reichsgericht den Eintritt in die Partei ablehnte, meine Beförderung zum Reichsgerichtsrat lange und ernsthaft in Frage gestellt. Sie konnte schließlich nur dadurch erreicht werden, daß ich noch als Hilfsrichter auf Verlangen der NS-Stellen am Reichsgericht aus einem Strafsenat, in dem ich damals tätig war, in einen völlig unpolitischen Zivilsenat versetzt wurde und zwar in den 1. Zivilsenat (Hauptarbeitsgebiet Patent- und Urheberrecht), der schwer zu ersetzende Sonderkenntnisse verlangt.“²⁵⁶

Tatsächlich konnte aber Weinkauff zu jenem Zeitpunkt keine erheblichen und unersetzbaren Kenntnisse patent- oder urheberrechtlicher Art vorweisen, auf die nun der erste Zivilsenat hätte angewiesen sein können. Nicht zutreffend ist zudem, dass dem NS-Regime die Arbeit des ersten Zivilsenats völlig politisch gleichgültig gewesen war. Es wurde bereits aufgezeigt, dass die Änderung des gesamten Kulturwesens ein dringliches Anliegen der Nationalsozialisten war, wobei die Beeinflussung des urheberrechtlichen Werkbegriffs und die Erhaltung national wertvoller Güter im Mittelpunkt standen.²⁵⁷ Zudem war der erste Zivilsenat auch zuständig für – mit Lindenmaiers Worten – „kriegswichtige Patente“.²⁵⁸ Als Mitglied des ersten Zivilsenates verblieb Weinkauff bis 1945, wo er zuletzt die Stellung des stellvertretenden Vorsitzenden innehatte.

Weinkauff wird nach dem Krieg Präsident des LG Bamberg und im Jahr 1949 zum Oberlandesgerichtspräsident aufsteigen.²⁵⁹ Im Oktober 1950 wird er zum ersten Präsidenten des BGH ernannt.²⁶⁰

255 Daniel Herbe, Hermann Weinkauff (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 208, S. 51, Anm. 202.

256 Ebenda, S. 51–52.

257 Siehe S. 203 ff.

258 Schreiben Lindenmaiers an Bumke vom 26. März 1943, R 3002/ 1038, Band 1, Bundesarchiv Berlin.

259 Ebenda, Seite 86.

260 Daniel Herbe, Hermann Weinkauff (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 208, S. 82.

D. Rechtsprechung zum Kunstschutz in den 1940er Jahren

Erst Anfang der 1940er Jahren folgten die Instanzgerichte den erhöhten Anforderungen des ersten Zivilsenates des RG an den Kunstschutz, so das KG in einer Entscheidung vom 10. Dezember 1941 betreffend einen Brillenbügel.²⁶¹ Die Rechtsprechung sei in der Anerkennung des Schutzes nach § 2 bei der Bewertung von Erzeugnissen, die im Sprachgebrauch des täglichen Lebens als kunstgewerbliche Erzeugnisse bezeichnet werden, „öfters sehr weit gegangen“. So habe das RG einem Besteckmuster Kunstschutz gewährt, „dessen künstlerischer Wert durchaus zweifelhaft war [...]“ (RGZ 124, S. 72)“. Aus der Art der Begründung dieser Entscheidung seien aber „schon Zweifel zu ersehen“, die das RG bei Erlass jener Entscheidung gehabt habe. Und in späteren Entscheidungen habe das RG „immer mehr betont, daß es sich um ein wirkliches Kunstwerk handeln muß, und nicht nur um ein Werk, welchem vielleicht ein Geschmacksmusterrecht zugesprochen werden könnte.“²⁶²

„Eigenartig sicherlich erscheint der Gedanke, die vordere Fläche der Brücke nicht glatt und gleichmäßig verlaufen zu lassen, sondern ihr in der Mitte eine Spitze zu verleihen und die ganze Brücke zu verziern. Diese Idee ist jedoch nicht schutzfähig. [...] Betrachtet man [...] das Muster für sich allein, welches die Verfügungsklägerin auf der Brücke angebracht hat, so handelt es sich um einzelne wenige Striche und Punkte, die zwar in ihrer Gesamtwirkung einfach und gefällig sind, die aber nicht geeignet sind, auf das Schönheitsgefühl, auf den Formsinn des Beschauers einzuwirken.“²⁶³

Die strenge Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG betreffend die urheberrechtlichen Schutzkriterien und die maßgebliche Sichtweise des „Volksgenossen“ in Kunstfragen werden zu Beginn der 1950er Jahre als „endgültiges Ergebnis der Rechtsentwicklung“²⁶⁴ angesehen. Damit werden Rechtsprechung und Rechtslehre ein „Erbe“ antreten, das in Anbetracht der zurück liegenden nationalsozialistischen 1 ½ Jahrzehnte einer kritischen Prüfung auf Übereinstimmung mit den noch geltenden KUG von 1907 bedurft hätte. Nichts dergleichen wird geschehen. Die Verdrängung nationalsozialistischer Vergangenheiten wird auf allen Ebenen stattfinden, so auch in der urheberrechtlichen Reformgesetzgebung von 1965.

²⁶¹ KG, 27 U 2096/41, 10. Dezember 1941, S. 58 ff.

²⁶² Ebenda, S. 59.

²⁶³ Ebenda.

²⁶⁴ Hans Werner, Die Geschichte des deutschen Geschmacksmusterrechts unter Berücksichtigung der Entwürfe und Vorschläge zur Änderung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, 1954, S. 36.

TEIL IV

Nachkriegsjahre

„So lag es in der Linie der Entwicklung, wenn ein im wesentlichen gleiches Besteck 1929 zwar als Grenzfall, aber doch noch des Kunstschutzes würdig angesehen wurde, während es 1939 keinen Eingang mehr fand in den Schutzbereich des Kunstschutzgesetzes.“

Hans Furler,

die Kehrtwende des ersten Zivilsenates RG nachträglich rechtfertigend, in:

Hans Furler, Zur Abgrenzung von Kunstwerk und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 325, 330.

„Im nationalsozialistischen Staat ist die Aufgabe der Erstattung von Gutachten von der Reichskulturkammer und den Einzelkammern für Schrifttum, Presse, Rundfunk, Musik, bildende Kunst und Theater übernommen worden [...]. Mit ihrem Wegfall ist die Wiedererrichtung der Sachverständigenkammern vordringlich geworden. Sie ist noch nicht erfolgt, steht aber in Aussicht.“

Eugen Ulmer

noch zuversichtlich während der Urheberrechtsreform, in: Eugen Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 1951, S. 46–47.

A. 1945 bis 1950

Das Dritte Reich hatte einen „Zusammenbruch“ erlitten, wie die bedingungslose Kapitulation Deutschlands aus Mai 1945 allgemein bezeichnet wurde. Das Zentrum der ehemaligen „Weltherrschaft“ befand sich im Schockzustand, war wirtschaftlich am Boden zerstört sowie politisch entmündigt und desillusioniert. Millionen Menschen waren ausgebombt oder aus ihrer Heimat vertrieben und in das ehemalige „Reich“ geflüchtet. Erst mit Einführung der neuen D-Mark im Jahr 1948 und Gründung der Bonner Republik stieg die Chance auf einen Neuanfang. Dabei war der Nachholbedarf enorm, nicht nur in der Versorgung, Einrichtung, Kunst und Kultur, sondern auch in der Zivilcourage. Die Verdrängung bzw. Verharmlosung nationalsozialistischer Zeiten ging einher mit steigenden Konsumansprüchen.

I. KONTINUITÄTEN NATIONALSOZIALISTISCHER FORM-IDEOLOGIEN

In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg waren noch nahtlos nationalsozialistische Form-Ideologien in Deutschland anzutreffen. So erschien 1950 in vierter Auflage¹ der reich bebilderte Wohn-Ratgeber „Unser Heim“.² Die Frage „Was ist ein Heim?“ beantworteten die Autoren mit der Einleitung:

„Instinktsicheren Völkern und Zeit ist die gute Form des Wohnens selbstverständlich. Aber im Europa der letzten hundert Jahre ist unter der Herrschaft des Kapitalismus und der Maschine Instinktsicherheit selten geworden, und so müssen wir uns mühsam die gute Form des Wohnens wieder zurückgewinnen. Was ein Heim sein sollte, ist oft nur eine Karikatur des Heims, eine Torheit und eine Fratze.“³

Als abschreckendes Beispiel führten die Autoren die bereits in nationalsozialistischen Zeiten geächtete „Wohnmaschine“ vor und visualisierten diese mit Abbildungen modern-sachlicher bzw. avantgardistischer Möbel. Ein Schreibtisch und ein Sitzmöbel aus Stahl waren zu sehen sowie ein Armlehnstuhl, der den Untertitel „mit Betonung des ‚Funktionellen‘“ erhielt.⁴ Diese Bilder mussten ebenfalls schon in den 30er Jahren als „böse“ Gestaltungen herhalten.⁵

Neben den „Wohnmaschinen“ prangerten die Autoren die „aparte Wohnung“ als Entgleisung an:

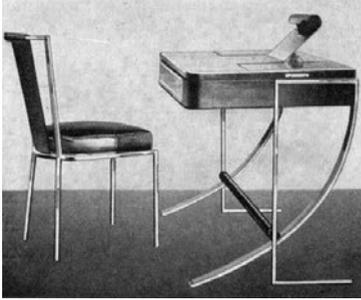
¹ Allein diese Auflage betrug 10.000 Exemplare, und bis dahin waren bereits 50.000 Bücher verkauft worden.

² Heinrich und Marga Lützelers (in dieser Reihenfolge als Autoren genannt).

³ Heinrich und Marga Lützelers, Unser Heim, 4. Aufl., 1950, S. 7.

⁴ Ebenda, S. 8.

⁵ Siehe S. 203 ff.



*Aus: Heinrich und
Marga Lützeler,
Unser Heim, 4.
Aufl., 1950, S. 8.*

„Dann gibt es aber noch die betont Unbürgerlichen, die jedoch nicht über dem Bürger stehen, sondern nur gegen ihn. Sie machen alles anders als die anderen. Sie wollen etwas ganz Besonderes haben. So richten sie sich für teures Geld die aparte Wohnung ein, und auch Architekten mit berühmten Namen haben oft ihre Hand zu diesem Unfug gereicht. Man pflegt diejenigen Leute nicht besonders hoch einzuschätzen, die sich um jeden Preis auffallend gebärden und anziehen. Es sind die gleichen, die in ihrer Wohnung nur das Auffallende gelten lassen. [...] Die aparte Wohnung besteht aus lauter Knalleffekten. Es gibt kein einziges Möbel, das bescheiden wäre. Jedes schreit gleichsam, und alles schreit durcheinander. Der Hocker will nicht weiter ein schlichter Hocker sein, sondern führt sich wie eine Dschunke ohne Segel auf.



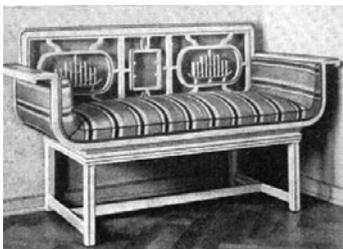
*Aus: Heinrich und
Marga Lützeler,
Unser Heim, 4.
Aufl., 1950, S. 8.*

Der Schrank vermeidet es sorgfältig, wie ein Kasten für die Aufbewahrung von Kleidern auszusehen; er kräuselt anmutig seine Oberfläche, der kleine Schalk, und wenn auch der Tischler verzweifelt einwendet, das Holz sei keine Meereswelle, es hilft ihm nichts: das Holz muß sich biegen.“⁶



Aus: Heinrich und Marga Lützeler, *Unser Heim*, 4. Aufl., 1950, S. 10.

Die nachfolgend abgebildete Sitzbank trug den Untertitel: „Eine gekünstelte, häßlich überladene Form“.⁷



Aus: Heinrich und Marga Lützeler, *Was ist ein Heim?* 1950, S. 173.

Entgegen den früheren Gepflogenheiten⁸ der Nationalsozialisten nannten die Autoren nunmehr aus ihrer Sicht „verirrte“ Gestalter wie Le Corbusier konkret beim Namen:

„Der Fortschrittler greift zu einem Aufsatz des Schweizer Architekten Le Corbusier, den er den Vorkämpfer dieser Richtung nennt, und liest mir daraus die Sätze: ‚In einem Haus schläft man, man wacht auf, man arbeitet, man tut dies und das, man ruht sich aus; man plaudert, man ißt, und schließlich schläft man wieder ein.‘ Und diesen ‚Funktionen‘ – der Fortschrittler spricht das Fremdwort fast feierlich aus – diene eben

⁶ Heinrich und Marga Lützeler, *Unser Heim*, 4. Aufl., 1950, S. 10–11.

⁷ Ebenda, S. 173.

⁸ Siehe S. 161 ff.

das moderne Haus. Ich schlage die Hände über dem Kopf zusammen: Zu Hause will ich Mensch sein, will nicht auch noch in mein Heim Büro und Fabrik mitschleppen. Mensch – und das ist doch mehr als nur essen und schlafen, das heißt doch vor allem: sich sammeln, freudig werden, in Freundschaft und Liebe leben, das heißt: eine Seele haben, und die Wohnmaschine hat keine Seele. Etwa in der Zeit zwischen 1918 und 1928 hat sich diese Verirrung herausgebildet. [...] Wesentlich ist dabei das rein mechanische Denken. [...] Die Wohnmaschine gehört im wesentlichen der Vergangenheit an.“⁹

II. SCHUTZ VON GEBRAUCHSPRODUKTEN IN DER RECHTSLEHRE

1. Weiterwirken nationalsozialistischer Grundsätze

Die Diskussion um das Verhältnis zwischen urheberrechtlichem Kunstschutz und Musterschutz wurde unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgenommen. Der Verfasser eines im Juni 1948 veröffentlichten Aufsatzes¹⁰ sah den „Rechtsschutz für den Entwerfer in der angewandten Kunst“ gemäß den Grundsätzen der Akademie für deutsches Recht nicht in der Persönlichkeit des Urhebers begründet, sondern maßgeblich in dessen sozialer Gebundenheit an die Volksgemeinschaft:¹¹

„Drei Aufgaben sind es, denen der Rechtsschutz für den Entwerfer gerecht werden muß:

1. für den Entwerfer selbst: Schutz gegen ideelle und wirtschaftliche Ausbeutung und Sicherung der gerechten Gegenleistung für optimale künstlerische Leistung; dadurch
2. für die Volkswirtschaft: bestmögliche Verwertung der uns noch verbliebenen Reste des Volksvermögens auf dem Gebiet des Wohnungs- und Hausratsbedarfs; dadurch
3. für die Gesamtkultur: Mithilfe zur Verwirklichung eines Stils der angewandten Kunst, der ein ehrlicher, anschaulicher und allgemein verstandener Ausdruck der geistigen Haltung unserer Zeit ist.“¹²

⁹ Heinrich und Marga Lützel, Unser Heim, 4. Aufl., 1950, S. 9–10.

¹⁰ Eberhard Henssler, Rechtsschutz für den Entwerfer in der angewandten Kunst – Erfordernis und Möglichkeit, GRUR 1948, S. 199 ff.

¹¹ Siehe S. 214 ff.

¹² Eberhard Henssler, Rechtsschutz für den Entwerfer in der angewandten Kunst – Erfordernis und Möglichkeit, GRUR 1948, S. 199.

Nur „optimale“, „ehrliche“ künstlerische Leistungen sollten geschützt sein, die der geistigen Haltung Ende der 40er Jahre entsprachen. Damit machte Eberhard Henssler den urheberrechtlichen Werkbegriff abhängig von den Auswirkungen einer Leistung auf die „Gesamtkultur“, was unverändert mit nationalsozialistischen „Reformbestrebungen“ im Einklang stand.¹³ Auch die Erhöhung von angewandter in die bildende Kunst kam zum Ausdruck, zudem sollte Urheberrechtsschutz für Gebrauchserzeugnisse dem „Wohlwollen“ und „Verständnis“ des Staates unterliegen:

„Ihre guten und gekonnten Entwürfe sind es, die unsere Ausdruckskultur prägen – aber Höchstleistungen vollbringen an ‚Eigenpersönlichkeit‘ des Ausdrucks, die Anfang und Ende aller Kunst ist“, wie Goethe in seinen Maximen und Reflexionen sagt, das können sie nur, wenn die Rechtsordnung wohlwollend und verständnisvoll ihre Hand über sie hält.“¹⁴

Mit dieser Gesinnung war es konsequent, dass der Autor die strengen Kriterien der „zahlreichen neueren Entscheidungen“ des ersten Zivilsenates des RG für notwendig hielt, um die Grenze zwischen Kunst- und Musterschutz aufrecht zu erhalten.¹⁵

In einem Beitrag aus Oktober/November 1949 sprach Hans Furler den Grund für das Anziehen der Schutzvoraussetzungen und das Abstellen auf die Sicht des „für Kunst empfänglichen und mit Kunstdingen einigermaßen vertrauten Volksgenossen“ an. Er räumte ein, das RG und diejenigen, die seiner Auffassung folgten – es habe hier kaum ernsthafte Kritik gegeben¹⁶ – seien sich der Anfechtbarkeit dieser Begründung bewusst gewesen. Aber „es fand sich kein Ausweg, wenn nicht das Geschmacksmuster zu Fall gebracht und zugleich das Kunstwerkrecht verwässert werden sollte. Im Ergebnis entscheidet der Richter über den maßgeblichen Grad des ästhetischen Gehaltes.“¹⁷

Furler kam nicht umhin, die gegensätzlichen Entscheidungen betreffend zweier vergleichbarer Bestecke aus den Jahren 1929¹⁸ und 1939¹⁹ anzuführen und festzustellen, dass der erste Zivilsenat „später höhere Anforderungen an den für ein Kunstwerk noch notwendigen Grad des ästhetischen Gehalts stellte“. Die deutliche Kehrtwende des Senates wurde mit der „Linie der Entwicklung“ gerechtfertigt, allerdings

¹³ Siehe S. 214 ff.

¹⁴ Eberhard Henssler, Rechtsschutz für den Entwerfer in der angewandten Kunst – Erfordernis und Möglichkeit, GRUR 1948, S. 199.

¹⁵ Henssler vertrat diese Ansichten später nicht mehr.

¹⁶ Was nicht zutrifft, siehe S. 162 ff und 245 ff.

¹⁷ Hans Furler, Zur Abgrenzung von Kunstwerk und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 325, 330.

¹⁸ Siehe S. 138 ff.

¹⁹ Siehe S. 250 ff.

ohne nähere Erläuterung, was mit dieser geheimnisvollen Umschreibung konkret gemeint war:

„So lag es in der Linie der Entwicklung, wenn ein im wesentlichen gleiches Besteck 1929 zwar als Grenzfall, aber doch noch des Kunstschutzes würdig angesehen wurde, während es 1939 keinen Eingang mehr fand in den Schutzbereich des Kunstschutzgesetzes.“²⁰

Intendierte der Hinweis auf die „Linie der Entwicklung“ ein Verstecken nationalsozialistischer Einflüsse in der Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des RG? Die Begrifflichkeit erinnert an die in der Akademie für Deutsches Recht als Ziel voranstellte „große Linie“, womit die nationalsozialistische Weltanschauung gemeint war, welcher sich das gesamte deutsche Recht anzupassen habe.²¹ Furler gelangte jedenfalls ohne weitere Untersuchung, ob der Stand der Rechtsprechung überhaupt mit dem geltenden KUG übereinstimmte, zu dem Ergebnis, die urheberrechtliche Situation für kunstgewerbliche Erzeugnisse in Deutschland möge durchaus „unbefriedigend“ sein. Sie weise aber „bedeutende praktische Vorzüge“ auf, so dass eine Änderung „nicht zweckmäßig“ sei.²²

2. Kritik an der Rechtsprechung des RG

Angriffsmutig hingegen setzte sich Alois Troller in einem Beitrag aus Juni 1949 mit dem restriktiven urheberrechtlichen Schutz des Kunstgewerbes betreffend Deutschland, Österreich und die Schweiz auseinander. Man vermisse, so Troller, „jeden Hinweis darauf, weshalb das Kunstgewerbe anders behandelt wird als die übrigen Kunstwerke, weshalb nur an jenes der strengere Maßstab angelegt wird“. Man komme vom Eindruck nicht los, „daß der Richter sich von der gesetzlichen Zweiteilung in Urheberrecht und Geschmacksmusterrecht leiten ließ und trotz eigener besserer Einsicht sich dazu zwang, sie als sinnvoll und notwendig anzuerkennen und ihr Geltung zu verschaffen“. Troller erhob zum Vorwurf, der Richter habe die Zeit außer acht gelassen, in der die Muster- und Modellgesetze geschaffen wurden und wies auf damals vorherrschende kunstgewerbliche Gegenstände hin, „an denen man Miniaturwerke der Malerei und Plastik anbrachte“. Als dann im 20. Jahrhundert die Gegenstände der Gründerperiode „die Trödeläden füllten“, sei das Musterrecht, welches im Geist der überwundenen Kunstauffassung geschaffen worden war, „als Überbleibsel“ bestehen geblieben, „und die Gerichte versu-

²⁰ Hans Furler, Zur Abgrenzung von Kunstwerk und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 325, 330.

²¹ Siehe S. 236 f.

²² Hans Furler, Zur Abgrenzung von Kunstwerk und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 325, 330.

chen nun, mit den merkwürdigsten Wendungen diesen Anachronismus als gerecht und notwendig aufrecht zu erhalten“.²³

Troller prangerte sodann die Entscheidung des RG zum Besteck „Sofia“ aus dem Jahr 1939 als Fehlentwicklung an. Der erste Zivilsenat habe das Besteck zwar als neue und eigentümliche Gestaltung im Sinne des Mustergesetzes angesehen, die auch sehr wohl dazu geeignet sei, das ästhetische Gefühl zu befriedigen. Er habe aber eine schöpferische Leistung von solchem Range verneint, dass nach der im Leben herrschenden Auffassung von Kunst gesprochen werden könne.²⁴ Troller zog einen Vergleich zu anderen Werkarten, wo die „unglückliche Zweiteilung“ in Urheberrechtsschutz und Geschmacksmustern fehlte:

„Der Kläger verlor den Prozeß nur deshalb, weil das Gericht annahm, die Mehrzahl derjenigen Leute, die von Kunst etwas verstehen, [...], würden gegenüber dem eigentlichen kunstgewerblichen Werk das Besteck als schöpferisches Minus empfinden. Wer sind nun diese maßgebenden kunstverständigen Leute [...]? Warum haben sie nicht ihre Ansicht dazu zu sagen, wenn Bilder oder Schlager nachgeahmt werden? Offenbar nur deshalb, weil in der bildenden Kunst, in der Literatur und Musik kein Gesetz für Werke minderen Ranges geschaffen worden war, weil diese unglückliche Zweiteilung nur beim Kunstgewerbe und den Geschmacksmustern anzutreffen ist.“²⁵

Troller resümierte, dass keinerlei Gründe dafür bestehen, einen Unterschied zwischen kunstgewerblichen Objekt und Geschmacksmustern zu machen, „von dem auch die zuständigen höchsten Gerichte und Fachjuristen bisher nicht zu sagen vermochten, worin er denn bestehe.“²⁶

III. NAHTLOS STRENGE RECHTSPRECHUNG

In einem Rechtsstreit vor dem Hanseatischen Oberlandesgericht stand in den ersten Nachkriegsjahren der urheberrechtliche Schutz des Titelblatts der Zeitschrift „Der neue Roman“ zur Entscheidung. Unter dem Titel befand sich auf der rechten Seite in großem Format die Abbildung einer Frau, und links davon waren schmale, waagerechte, gleich breite rot-weiße Streifen angebracht. Der oberste Streifen zog sich über die ganze Titelseite hin. Der Entwurf stammte von einem Graphiker. Der Senat lehnte am 3. November 1949 Schutz nach § 2 KUG ab. Er zog die in den zurück liegenden

²³ Alois Troller, Kunstgewerbe und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 167, 168.

²⁴ Siehe S. 138 ff.

²⁵ Alois Troller, Kunstgewerbe und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 167, 168.

²⁶ Ebenda, S. 170.

Jahren vom ersten Zivilsenat des RG aufgestellten überhöhten Anforderungen heran und wagte sogar einen Rückschritt in Richtung Prävalenztheorie:²⁷

„Die künstlerische Zweckbestimmung braucht nicht unbedingt zu überwiegen.“²⁸

Begründet wurde die Schutzversagung mit der Verfolgung von Werbezwecken, und hiermit setzte sich der Senat erneut in Widerspruch zu einer RG-Entscheidung vom 8. Februar 1930²⁹, wo Werbezwecke sogar ausdrücklich die Schutzkriterien untermauert hatten:

„[...] kann der Titelseite [...] kein Kunstschutz zugebilligt werden, obgleich es sich um den Entwurf eines Graphikers handeln soll. Die Aufmachung der Zeitschrift verfolgt nicht den Zweck künstlerischer Wirkung, sondern ganz offensichtlich den Zweck der Werbung. Die Käuferschaft soll durch die in das Auge fallende Aufmachung angelockt werden. Die künstlerische Note tritt jedenfalls hinter dem Reklamezweck hier vollständig zurück.“³⁰

Die Urteilsbegründung war in Anbetracht der tatsächlich vorhandenen „künstlerischen Note“ nicht nur in sich widersprüchlich, vielmehr stützte sich der Senat auch auf ein „Zurücktreten“ hinter Reklamezwecken. Diese frühe Entscheidung belegt, dass bestimmte Spruchkörper nicht nur an überhöhten Forderungen aus nationalsozialistischen Zeiten festhielten. Sie erweckte zudem die längst überholte Prävalenztheorie zum neuen Leben. Die Veröffentlichung der Titelblatt-Entscheidung war veranlasst worden von Fritz Lindenmaier, der von 1946 und 1950 als Richter beim dritten Zivilsenat des Hanseatischen Oberlandesgerichts mitwirkte und teilweise den Vorsitz führte.³¹ Die Titelblatt-Entscheidung wurde von diesem Senat gefällt. Ungeachtet seiner langjährigen aktiven Arbeit in der Akademie für deutsches Recht, wo er in vier Fachausschüssen tätig gewesen und durch blut- und bodenideologische Beiträge hervorgetreten war, hieß es in einem Glückwunsch der GRUR zu seinem 70. Geburtstag im Oktober 1951:

„Alle auf unseren Gebieten wesentlichen Urteile des zuständigen Senats des OLG Hamburg in den Jahren 1946 bis 1950 sind unter Lindenmaiers Mitwirkung zustande gekommen und zeigen seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen.“³²

²⁷ Zur längst überholten Prävalenztheorie siehe S. 74 ff.

²⁸ Hanseatisches Oberlandesgericht GRUR 1950, S. 87, 89.

²⁹ Siehe S. 140 f.

³⁰ Hanseatisches Oberlandesgericht GRUR 1950, S. 87, 89.

³¹ Siehe S. 261 ff. und 317 ff.

³² Professor Dr. Fritz Lindenmaier zum 70. Geburtstag, GRUR 1951, S. 429.

B. 1950er Jahre

I. DESIGN

Langsam kehrte wieder Normalität in das Alltagsleben ein. Die ersten Produkte gelangten nach der Währungsform auf den deutschen Markt, häufig voller überzogener Ansprüche: „Gelsenkirchener Barock“. Neue, beschwingte Formen hatten sich nur im benachbarten Ausland entwickelt, sie fanden in Deutschland rasch Nachahmer: Tische in Nierenform, Cocktailsessel mit Plastikbezügen und Leuchten mit Tütenschirmen. Der Blick über die Grenzen hatte seinen Grund: Während im nationalsozialistischen Deutschland die Geschmacksdiktatur zur „ewigen“ Einheitsform geherrscht hatte, war die Entwicklung der vorwärts gerichteten Moderne in anderen Staaten nicht unterbrochen worden. So konnten das amerikanische Designer-Paar Charles und Ray Eames schon 1945 neue Stühle aus Formholz präsentieren. Holz- und Metallteile waren durch Gummischeiben verbunden, die mit einem bei Chrysler entwickelten Punktschweißverfahren befestigt waren.³³ Und der 1956 entwickelte „Lounge Chair“ erhielt im Jahr 1981 einen Platz in der Reihe der vor deutschen Gerichten urheberrechtlich geschützten Klassiker.³⁴



„Lounge-Chair“ von Charles und Ray Eames, 1956.
Aus: Sabine Zentek, *Designschutz, Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen in Europa*, 2008, S. 469.
Foto: Hans Hansen.

Die sich von Zwängen lossagenden 1950er Jahre waren durch die „freie Form“ alltäglicher Gegenstände begleitet.³⁵ Häufig wurden Vorbilder aus der Natur spielerisch interpretiert oder integriert, anzufinden waren auch organisch wirkende skulpturale Objekte. So erinnert der „Tulip Chair“ mit dem passenden Tisch an Aufbauten aus der Pflanzenwelt. In funktionaler Hinsicht wollte dessen Schöpfer Eero Saarinen dem Wirrwarr von Beinen ein Ende bereiten. Auch diese Möbel schafften es im Jahr

³³ Angelika Jahr, *Top-Design des 20. Jahrhunderts*, S. 62.

³⁴ OLG Frankfurt/Main GRUR 1981, S. 739 ff.

³⁵ Raymond Guidot, *Design. Die Entwicklung der modernen Gestaltung*, 1994, S. 75.

1981 in die Riege urheberrechtlicher geschützter „angewandter Kunst“.³⁶ Der Rosenthal-Vase „Schwangere Helene“, im Jahr 1950 entworfen vom Bildhauer Fritz Heidenreich, versagte die deutsche Rechtsprechung hingegen Urheberrechtsschutz.³⁷



Rosenthal-Vasen
„Schwangere Helene“
(links) und „Schwangere
Luise“ (rechts) von Fritz
Heidenreich, um 1950.
Aus: Sabine Zentek,
Produktprozesse, 1999,
S. 130. Rosenthal-
Werkfoto

„Tulip Pedestrial Group“
von Eero Saarinen, 1956.
Aus: Sabine Zentek,
*Designschutz, Fallsamm-
lung zum Schutz kreativer
Leistungen in Europa*,
2008, S. 476. Foto:
Knoll International.

Für die wirtschaftliche Entwicklung nahm das Design mehr und mehr an Bedeutung zu. Damit ging eine Institutionalisierung von Designfunktionen einher. Der Deutsche Werkbund gründete sich neu, mit dem Ziel, eine industrie- und kulturkritische Rolle zu übernehmen. Vor allem wurde auf Beschluss des Bundestages der Rat für Formgebung ins Leben gerufen. Diese „Stiftung zur Förderung der Formgestaltung“ unterstand und untersteht noch heute dem Wirtschaftsministerium. Ihre Aufgabe liegt in der Sicherung der Wettbewerbsfähigkeit der deutschen Investitions- und Konsumgüterindustrie.³⁸ Der Rat für Formgebung richtete die jährlichen Bundespreise für die „Gute Form“ aus und veranstaltet heute den jährlichen „Designpreis der Bundesrepublik Deutschland“. Der Begriff „Gute Form“ verdichtete sich während der Institutionalisierungsgeschichte des Designs zu einer verallgemeinernden Wertbezeichnung für das Ästhetische am industriellen Produkt.³⁹ Neben vielen weiteren In-

³⁶ BGH GRUR 1981, S. 652 ff.

³⁷ Siehe S. 308 f.

³⁸ Gerd Selle, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, 1987, S. 248.

³⁹ Ebenda, S. 253.

stitutionen entstanden l nderweit Designzentren. Fachliche Kompetenz war somit flächendeckend vorhanden, so dass es ohne weiteres möglich gewesen wäre, das durch die Nationalsozialisten beendete gerichtliche Sachverständigenwesen in Gestaltungsfragen wieder zu beleben.⁴⁰

Während der gesamten 1950er Jahre  bten skandinavische Formen großen Einfluss auf die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen aus. Die führende Position nahmen Dänemark und Finnland mit international bekannten Designern ein. Alvar Aalto beispielsweise hatte schon in den 30er Jahren mit den neuen Techniken des verleimten, gebogenen Schichtholzes das Weiche mit dem Strengen vereint.



Stapelbare Hocker von Alvar Aalto, um 1930 (links) und 1954 (rechts).

Aus: Raymond Guidot, *Design, Die Entwicklung der modernen Gestaltung*, 1994, S. 84. Abbildungen: Vitra Design Museum, Weil am Rhein.

Während der Mailänder Triennale von 1951 erhielt die finnische Abteilung zahlreiche Gold- und Silbermedaillen. Aufmerksamkeit erregten vor allem Gegenstände für den Tisch mit organischen Formen, wie die Vasen von Tapio Wirkkala.



Vase von Tapio Wirkkala (rechts) um 1950.
Aus: www.ikarus.de

Der D ne Verner Panton entwarf 1958 den „Cone Chair“, der die Physik auf den Kopf stellte. Ein Kegel, der mit seiner Spitze auf einer Unterkonstruktion balanciert und trotzdem so stabil ist, dass er einen Menschen sicher aufnehmen konnte, hatte es zuvor nicht gegeben. Das Sitzmöbel wurde in Deutschland im Jahr 1971 unter Urheberrechtsschutz gestellt.⁴¹

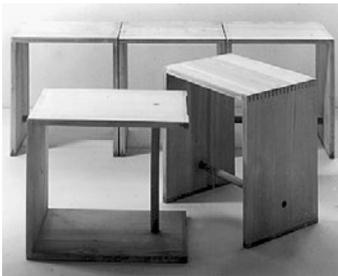
⁴⁰ Siehe S. 236 ff.

⁴¹ OLG Düsseldorf GRUR 1971, S. 415 ff.



Cone Chair (1958)
 von Verner Panton.
 Aus: Sabine Zentek,
*Designschutz –
 Fallsammlung zum
 Schutz kreativer
 Leistungen in Europa,
 2008, S. 478.*
 Foto: Hans Hansen.

Die organische Formensprache hielt jedoch die Rückkehr einer geometrischen Ordnung, die wieder auf Funktionalität abzielte, nicht auf. In der 1955 gegründeten Hochschule für Gestaltung Ulm entstand das auf Technik und Wissenschaft gestützte „Ulmer Modell“. Der Designer war gleichwertiger Partner im Entscheidungsprozeß der industriellen Produktion. Historisch steht die Ulmer Schule damit in Beziehung zum Dessauer Bauhaus-Programm. Hervorgebracht wurde ein sachliches, in Einzelobjekten oder Produktreihen bzw. -systemen übersichtliches, die Funktion des Zusammenhangs betonendes Design. Genormte Teile trugen die Logik der rationalen Fertigung in die ästhetische Erscheinung der Produktwelt. Gegenstands- und Werkzeugformen waren zweckmäßig-einfach, oft bestechend knapp mathematisch definiert sowie klar konturiert und gegliedert.⁴² Unter dem Sichtbaren steckte eine Handlungsanweisung für die Gewöhnung an eine Welt der Zwecke. Waren die Stahlrohrmöbel von Mart Stam und Marcel Breuer noch vorbereitende Symbolformen der technischen Kultur, so sind die Produkt-Reihen und Systeme der Hochschule Ulm in gleichförmiger Ausrichtung der Wahrnehmung und Handhabung schon verschärfter Ausdruck des fortgeschrittenen Anspruchs der Rationalisierung.⁴³



HfG-Hocker von Max Bill,
 Hans Gugelot und
 Paul Hildinger, 1955.
 Foto: Ernst Hahn.

Stapelgeschirr TC 100
 von Hans Roericht, 1959.
 Foto: Wolfgang Siol.
 Aus: [www.hfg-archiv.
 ulm.de](http://www.hfg-archiv.ulm.de)

⁴² Gerd Selle, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, 1987, S. 267.

⁴³ Ebenda, S. 268.

Zur praktischen industriellen Umsetzung der funktionalistischen Ideale des „Ulmer Modells“ kam es bereits Mitte der 1950er Jahre im Unternehmen Braun. Die Rolle des Designers wurde als „neutraler wissenschaftlicher Mitarbeiter“ und „kritischer Koordinator“ zwischen Hersteller und Verbraucher verstanden. Nachdem seine Aufgabe genau umrissen war, suchte er ein Vokabular, vor allem eine Syntax, die aus dem serienhergestellten Objekt den Hauptakteur der industriellen Zivilisation machen konnte. Ein Objekt, das die technischen, ästhetischen, moralischen und sozialen Ambitionen derjenigen bezeugen konnte, die sich zum Ziel gesetzt hatten, die Idee der „Modernität“, verbunden mit derjenigen der technischen Entwicklung, auf das höchste Niveau zu bringen.⁴⁴ Leiter der Produktabteilung wurde im Jahr 1956 der Innenarchitekt Dieter Rams, auf den eine Vielzahl erfolgreicher Gebrauchsgegenstände zurückgeht.



Braun Radio-Phono-Kombination „SK 4“ (genannt: „Schweewittchensarg“) von Hans Gugelot und Dieter Rams, 1956.
Aus: www.gugelot.de

II. DISKUSSIONEN UM URHEBERRECHTLICHE SCHUTZKRITERIEN

Wie es schon in den Anfängen des Kunstschutzes der Fall war, gerieten zeitgenössische Formen auch in den Mittelpunkt urheberrechtlicher Betrachtungen und Diskussionen. Welche Änderungen im Gesetz waren notwendig, um modernen Gestaltungen ausreichend Schutz vor Nachbildung zu verleihen? Was erhoffte man sich von der Rechtsprechung?

1. Gestalter und Industrie

Hans Schrippert, zwischen 1947 und 1963 Vorsitzender des Deutschen Werkbundes, hielt Mitte der 50er Jahre die Eröffnungsrede der Ausstellung „Künstlerisches Schaffen – Industrielles Gestalten“.⁴⁵ Als Ursprung der „anständigen“ industriellen Formgebung bezeichnete er die zweckfreien bildenden Künste, und nach seiner Über-

⁴⁴ Raymond Guidot, Design. Die Entwicklung der modernen Gestaltung, 1994, S. 132.

⁴⁵ Auszüge der Rede in: Eberhard Hensler, Geschmacksmuster- und Urheberschutz für die industrielle Formgestaltung, GRUR 1957, S. 8 ff.

zeugung stammten von dort die wesentlichen Anregungen und Leitlinien, nach denen bereits seit Jahrzehnten in tausend Variationen gewerbliche Produktgestaltungen entstehen.⁴⁶ Damit sprach sich der Deutsche Werkbund, von denen zahlreiche Mitglieder bis zum Ende des Dritten Reichs für nationalsozialistische Institutionen „schöpferisch“ tätig waren und für ideologisch passende „überzeitliche“ Einheitsformen sorgten,⁴⁷ gegen eine von den freien Künsten unabhängige Betrachtung des Industriedesigns aus. Indem der Werkbund für eine Verwurzelung zeitgenössischer Formen mit Malerei, Plastik usw. eintrat, lieferte er erneut⁴⁸ Vorlagen für diejenigen Stimmen, welche an dem urheberrechtlichen Werkbegriff der zurückliegenden Rechtsprechung der 30er und 40er Jahre festhalten wollten.⁴⁹ Der Redner versäumte es auch nicht, allen Gestaltungen Unanständigkeit vorzuwerfen, welche den Ursprung der freien Künste verleugnen:

„Bekennen wir, dass wir uns eine Verleugnung dieser Vaterschaft geleistet haben, die langsam nicht mehr ganz anständig ist. Kein Zweifel, daß heute nicht einheitlich ist, was da alles herauskommt. Kein Zweifel, daß hier sich die Flucht ins Irrationale, die Abkehr ins Romantische, wirkliche und vergebliche Dynamik, Spannungskräfte und Zerrissenheit ein schwer zu durchschauendes Stelldichein geben.“⁵⁰

Der Rat für Formgebung schuf im Jahr 1955 einen Diskussionskreis für Urheberrecht, in den auch eine Juristengruppe einbezogen wurde. Diese bestand aus Schramm, Lehmbruck, Gerstenberg und Henssler. Ausgearbeitet wurde der Vorschlag, das Geschmacksmustergesetz aufzuheben und Erzeugnisse von geringer Gestaltungshöhe in das Urheberrechtsgesetz mit kürzeren Schutzfristen aufzunehmen:⁵¹

„Das Urheberrecht endet, wenn seit dem Ablauf des Todesjahres des Urhebers 50 Jahre verstrichen sind. Werke der Umweltgestaltung sowie solche Werke, die lediglich zu wirtschaftlicher Auswertung bestimmt sind, werden, sofern eine beachtliche Gestaltungshöhe nicht vorliegt, 10 Jahre lang geschützt. Die Schutzfrist beginnt mit dem auf die öffentliche Verwertung oder Bekanntgabe folgenden Jahr.“⁵²

⁴⁶ Ebenda, S. 9.

⁴⁷ Siehe S. 189 ff und 209 ff.

⁴⁸ Siehe S. 164 f.

⁴⁹ So war die Rede Anlass für einen juristischen Aufsatz in der GRUR, siehe F8n. 668.

⁵⁰ Auszüge der Rede in: Eberhard Henssler, Geschmacksmuster- und Urheberschutz für die industrielle Formgestaltung, GRUR 1957, S. 8–10.

⁵¹ Eberhard Henssler, Der Schutz der angewandten Kunst nach geltendem Recht und nach dem Ministerialentwurf 1959 zum Urheberrechts-Gesetz, GRUR 1961, S. 397, 402.

⁵² Ebenda.

Das Erfordernis der schöpferischen Tätigkeit reichte nach Überzeugung des Gremiums aus, um das schutzfähige Werk zu charakterisieren. Auf eine Gestaltungshöhe komme es nicht mehr an. Eine Lösung über verschiedene Schutzfristen im Urheberrechtsgesetz stimme auch mit Art. 2 RBÜ überein, der als Werke anerkennt „alle Erzeugnisse auf dem Gebiet der Literatur, Wissenschaft und Kunst, ohne Rücksicht auf die Art und Form des Ausdrucks.“⁵³

2. Rechtslehre

Namhafte Juristen wie Riezler und Allfeld blieben ihrer Überzeugung treu, dass auch die so genannte Kleine Münze urheberrechtlich geschützt werden müsse.⁵⁴

Eugen Ulmer hingegen resümierte 1951 rückblickend zum Verhältnis zwischen Kunsturheberrecht und Geschmacksmusterrecht, die Rechtsprechung habe „praktisch eine Zeitlang den Kunstschutz so weit ausgedehnt, daß ein Unterschied kaum mehr übrig blieb“. Hierzu führte er die Entscheidung des RG zum WMF-Besteck „Modell 900“⁵⁵ aus dem Jahre 1929 an. Sodann stellte er fest, „in der neueren Rechtsprechung werden dagegen mit Grund strengere Anforderungen an den Kunstschutz gestellt“, und belegte dies mit der Rechtsprechung des ersten Zivilsenates RG seit seiner Türdrückerentscheidung im Januar 1933.⁵⁶ In einer ebenfalls genannten früheren Entscheidung zu künstlichen Blumen waren entgegen der Darstellung von Ulmer noch nicht die erhöhten Anforderungen formuliert, dort ging es im Wesentlichen um die Frage, ob Nachbildungen der Natur unter Urheberrechtsschutz fallen können.⁵⁷ Die von Ulmer genannte „neuere Rechtsprechung“ mit den strengen Anforderungen war folglich auf Urteile aus nationalsozialistischen Zeiten gestützt.⁵⁸

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Eugen Ulmer zu den Mitgliedern der Akademie für Deutsches Recht gehört und den Vorsitz im Ausschuss für Geld- und Sicherungsgeschäfte geführt hatte.⁵⁹ Vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass Ulmer wenige Jahre nach dem Krieg den Akademieentwurf 1939 durchaus als geeignete Grundlage für die Weiterarbeit an der Urheberrechtsreform ansah.

⁵³ Eberhard Hensler, Der Schutz der angewandten Kunst nach geltendem Recht und nach dem Ministerialentwurf 1959 zum Urheberrechts-Gesetz, GRUR 1961, S. 397, 402.

⁵⁴ Vgl. Eugen Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 1951, S. 2–3.

⁵⁵ RGZ 124, S. 68 ff.; siehe S. 138 f.

⁵⁶ Im Einzelnen: RGZ 139, S. 214 ff.; RGZ 142, S. 342 ff. und RGZ 155, S. 199 ff., siehe S. 170 ff. und 266 ff.

⁵⁷ RGZ 135, S. 385 ff.

⁵⁸ Eugen Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 1951, S. 2–3.

⁵⁹ Hans-Rainer Pichinot, Die Akademie für Deutsches Recht. Aufbau und Entwicklung einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft des Dritten Reichs, 1981, S. 171.

Wenn auch Ulmer unkritisch die für moderne Gebrauchsgegenstände aufgestellten überhöhten Anforderungen des ersten Zivilsenats des RG adaptierte, lehnte er das im Entwurf der Akademie von 1939 eingeführte Kriterium der „eigenpersönlichen Prägung“ kategorisch ab. Für ihn reichte „Individualität“ eines Werkes aus, welche auf einer geistigen Leistung beruhe, aber nicht mit dem „Stempel der Persönlichkeit des Urhebers“ gleichgesetzt werden dürfe. Vom Schutz erfasst müssten auch Werke der Kunst sein, „die in ihrem Stil einer Kunstrichtung oder Schule entsprechen und bei denen wohl noch von einer persönlichen Note, aber nicht mehr von eigenpersönlicher Prägung gesprochen werden kann“. ⁶⁰ Noch stärker könne die Persönlichkeit bei wissenschaftlichen und literarischen Arbeiten hinter der fachgerechten Verarbeitung des Stoffes zurücktreten. Besonders deutlich werde dies bei Wörterbüchern, Landkarten und ähnlichen stoffgebundenen Werken. Nach Ulmer genügte es, „daß das Werk durch die geistige Arbeit, auf der es beruht, sich von der Masse gewöhnlicher Gebilde und Erzeugnisse abhebt, die das Ergebnis bloßer Routine sind.“ ⁶¹

Ulmer erhob zudem die Forderung, zur Unterstützung der Gerichte in Urheberrechts-sachen gem. § 46 KUG in allen Ländern Sachverständigenkammern zu errichten. Vorgänger und Vorbild sei der seit 1837 bestehende Preußische Sachverständigenverein, „dessen Gutachten wesentliche Bedeutung für die urheberrechtliche Rechtsprechung gewonnen haben“. ⁶² Offen sprach Ulmer die dringende Notwendigkeit aus, die durch die Nationalsozialisten ersetzten Sachverständigenkammern wieder einzurichten:

„Im nationalsozialistischen Staat ist die Aufgabe der Erstattung von Gutachten von der Reichskulturkammer und den Einzelkammern für Schrifttum, Presse, Rundfunk, Musik, bildende Kunst und Theater übernommen worden [...]. Mit ihrem Wegfall ist die Wiedererrichtung der Sachverständigenkammern vordringlich geworden. Sie ist noch nicht erfolgt, steht aber in Aussicht.“ ⁶³

Bedenken hatte Ulmer lediglich hinsichtlich der im KUG vorgesehenen Möglichkeit, zivile Urheberrechtsstreitigkeiten durch Schiedsverträge der Parteien der Zuständigkeit ordentlicher Gerichte zu entziehen und der Entscheidung eines Schiedsgerichts zu unterstellen. Ein zu weit gehender Ausschluss der ordentlichen Gerichte sei bedenklich, weil er die Einheitlichkeit der Rechtsentwicklung gefährde. Vermeidbar sei er allerdings nur dann, „wenn die ordentlichen Gerichte über die genügende

⁶⁰ Eugen Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 1951, S. 77.

⁶¹ Ebenda, S. 82.

⁶² Ebenda, S. 46–47.

⁶³ Ebenda.

Sach- und Rechtskunde in Urheberrechtsstreitigkeiten verfügen“. Im Hinblick darauf sei zu erwägen, Urheberrechtsstreitigkeiten ähnlich wie Patentstreitigkeiten für die Bezirke mehrerer Gerichte einen von ihnen zuzuweisen.⁶⁴ Damit hatte Ulmer bereits im Jahr 1951 Konzentrationsbestimmungen vor Augen, wie sie 1965 mit der Regelung des § 115 in Kraft treten werden.⁶⁵

Anfang der 50er Jahre wurde in der Rechtslehre vereinzelt die Ansicht vertreten, der hohe Gestaltungsgrad müsse dazu führen, dass „Kitsch ohne weiteres aus dem Kunstschutzbereich fällt“. Der Richter dürfe „einen solchen Kitsch aber, sofern es sich dabei um gewerbliches Muster handelte, in den meisten Fällen noch nicht einmal als geschmacksmusterfähig anerkennen, selbst wenn man dabei nur den geringen Grad der für ein Geschmacksmuster erforderlichen ästhetischen Wirkung zugrunde legt.“ Nur eine „besonders schöne und darum künstlerisch wirkende handwerkliche Leistung (etwa bei Möbeln)“ dürfe als Kunstwerk anerkannt werden.⁶⁶ Der Verfasser verkannte dabei, dass er den Schutz von qualitativen Gesichtspunkten abhängig machen wollte, also von einem höheren Kunstwerk, was der Gesetzgeber des KUG 1907 gerade vermeiden wollte.

Im Januar 1957 erschien in der GRUR ein Aufsatz über Geschmacksmuster- und Urheberschutz für die industrielle Formgestaltung.⁶⁷ Henssler zitierte eingangs Auszüge aus der bereits erläuterten Rede⁶⁸ des Werkbund-Vorsitzenden Hans Schwippert zum maßgeblichen Einfluss der freien Künste auf Produktgestaltungen und ging insbesondere auf die Grenzziehung zwischen Geschmacksmustern und urheberrechtlich geschützten industriellen Erzeugnissen ein. Unreflektiert erfolgte dabei ein Rückgriff auf die Definition bildender Kunst, wie sie das RG in seiner Lithophanie-Entscheidung aus dem Jahre 1911 zwecks Abgrenzung zwischen einer verbotenen Nachbildung durch Anwendung desselben Kunstverfahrens und einer erlaubten Übertragung in eine andere Kunstgattung aufgestellt hatte.⁶⁹ Weiterhin unreflektiert erfolgte ein Rückgriff auf die Einschränkung, dass ein Kunstwerk „vorzugsweise“ für die Anregung des ästhetischen Gefühls durch Anschauung bestimmt sein müsse, obwohl die aus dem 19. Jahrhundert stammende Prävalenztheorie spätestens mit dem Inkraft-

⁶⁴ Eugen Ulmer, *Urheber- und Verlagsrecht*, 1951, S. 47.

⁶⁵ Siehe S. 327 f.

⁶⁶ Blasendorff, *Farbenwirkung und Farbenschutz*, GRUR 1954, S. 294, 297.

⁶⁷ Eberhard Henssler, *Geschmacksmuster- und Urheberrechtsschutz für die industrielle Formgestaltung*, GRUR 1957, S. 8 ff.

⁶⁸ Siehe Ffñ. 812 und 817.

⁶⁹ Siehe S. 69 ff.

treten des KUG 1907 ihre Relevanz verloren hatte⁷⁰ und der Autor in einem Atemzug ausführte, der Gebrauchszweck schade dem Urheberschutz nicht. Vor allem unreflektiert befürwortete Henssler den überhöhten Grad ästhetischen Gehaltes bzw. ästhetischen Überschusses:

„[...] verlangt die Rechtsprechung im allgemeinen eine eigenpersönliche geistige Schöpfung, die mit den Darstellungsmitteln der Kunst durch formgebende Tätigkeit hervorgebracht und vorzugsweise für die Anregung des ästhetischen Gefühls durch Anschauung bestimmt ist; dabei schadet einerseits der Gebrauchszweck dem Urheberschutz nicht, andererseits aber muß der ästhetische Gehalt einen solchen Grad erreicht haben, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen noch von Kunst gesprochen werden kann [...]“⁷¹

Diese Definition stimmte zwar mit höchstrichterlicher Rechtsprechung überein, sie hätte allerdings einer sorgfältigen und kritischen Überprüfung dahingehend bedurft, ob die enthaltenen Kriterien tatsächlich dem Leitgedanken des noch in Kraft befindlichen KUG entsprachen. Dies gilt um so mehr, als durchaus erkannt wurde, dass das KUG „ja schon nach seiner amtlichen Begründung einen ästhetischen Überschuß gar nicht in dem später von der Rechtsprechung immer wieder geforderten Sinn verlangt, daß ,nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden könne““.⁷²

Ungeachtet dessen stützte man in der Rechtslehre den Schutz der industriellen Formgestaltung auf drei ältere Entscheidungen, die eine „durchaus tragfähige Unterlage“ bilden sollten. Zitiert wurden die Entscheidungen des ersten Zivilsenates des RG zur Stahlrohrstuhl-Entscheidung vom 1. Juni 1932⁷³ und zum Gropius-Türdrücker vom 14. Januar 1933⁷⁴ sowie ein Urteil des ersten Zivilsenates des BGH vom 14. Dezember 1954⁷⁵ zu Damenmänteln. Diese Entscheidungen stellten nach Ansicht eines Teils der Rechtslehre die Basis für den urheberrechtlichen Schutz von Industrieprodukten zu Beginn der 1950er Jahre dar, obwohl die genannten RG-Entscheidungen auf teilweise gegenläufige Erwägungen gestützt waren. Die Schutzversagung für den Gropius-Türdrücker wurde wie folgt gerechtfertigt:

70 Siehe S. 74 ff. und 119 ff.

71 Eberhard Henssler, Geschmacksmuster- und Urheberrechtsschutz für die industrielle Formgestaltung, GRUR 1957, S. 8, 11.

72 Ebenda, S. 9, 13.

73 Siehe S. 168 f.

74 Siehe S. 170 ff.

75 Siehe S. 303 f.

„Es ist darum nicht verwunderlich, daß es für den Türdrücker den Kunstschutz deshalb verneinte, weil nach seiner Auffassung bei ihm der bewußte Verzicht auf eigene persönliche Formgebung so weit gegangen sei, daß für die künstlerische Freiheit der Gestaltung kein Raum mehr blieb und überdies die verschiedenen Abmessungen der im Prozeß vorgelegten fünf Modelle dem RG zu beweisen schienen, daß (anders als bei dem Stahlrohrstuhl) mit der Wahl und dem Verhältnis bestimmter Maße und Proportionen gar keine ästhetische Wirkung erstrebt werden sollte.“⁷⁶

Nicht berücksichtigt wurde, dass für Gropius zahlreiche Möglichkeiten offen standen hatten, einen Türgriff zu gestalten, so dass die von ihm entwickelte Form ebenso wenig technisch bedingt war, wie für Stam die Entwicklung des Stahlrohrstuhls. In demselben Maße, wie der Stahlrohrstuhl aus „strengen, folgerichtigen Linienführungen“ bestand, erhielt auch der Türdrücker eine minimalistische Prägung. Und gerade hierin lag die ästhetische Wirkung sowohl des Stahlrohrstuhls als auch des Türdrückers.

Die Unvereinbarkeiten von RG-Entscheidungen sowie manch lückenhafte Begründung wurden in der Rechtslehre durchaus erkannt. Daraus folgte aber nicht die Einsicht, dass die späteren Urteile auf zu strengen Anforderungen beruhten. Im Gegenteil hätte so mancher Jurist im Nachhinein noch gerne dem Stahlrohrstuhl urheberrechtlichen Schutz entzogen:

„Warum das Reichsgericht in seiner Entscheidung vom 1.6.1932 für Stahlrohrmöbel den Schutz nach § 2 KUG bejaht, während es dem Bauhausdrücker in der bekannten Entscheidung vom 14.1.1933 entgegen der Auffassung der Sachverständigen diesen Schutz versagt, ist in den Entscheidungsgründen nicht mit genügender Klarheit zum Ausdruck gekommen. Nach unserer Auffassung wäre auch für Stahlrohrmöbel der Schutz zu versagen gewesen.“⁷⁷

III. URHEBERRECHTLICHE REFORMARBEITEN

Seit der Konferenz zur Revision der Berner Übereinkunft in Rom im Jahre 1928 waren Bestrebungen im Gange, ein neues deutsches Urheberrechtsgesetz zu schaffen. Die Reformarbeiten brachten mehrere Gesetzesentwürfe hervor, im Wesentlichen den Entwurf des Reichsjustizministeriums aus 1932 bzw. 1933 und den Ent-

⁷⁶ Eberhard Henssler, Geschmacksmuster- und Urheberrechtsschutz für die industrielle Formgestaltung, GRUR 1957, S. 8, 12.

⁷⁷ Helmut Ohr, Der Rechtsschutz der Schaufenstergestaltung nach dem Kunstschutzgesetz – Ein Beitrag zur Frage des Schutzes der Raumgestaltung, GRUR 1953, S. 19, 24.

wurf der Akademie für deutsches Recht aus 1939.⁷⁸ Nach dem Krieg nahm das Bundesjustizministerium die Reformarbeiten wieder auf und bildete zu diesem Zweck im Jahr 1950 eine Sachverständigenkommission für Urheberrecht. Diese 19-köpfige Kommission bestand nur aus Privatpersonen, Vertreter der Interessenverbände waren nicht vertreten. Großes Interesse an einer Mitarbeit zeigte Fritz Lindenmaier, mittlerweile bereits Mitglied des ersten Zivilsenates des BGH.⁷⁹ So weit ersichtlich,⁸⁰ wurde eine entsprechende Anregung im Bundesjustizministerium jedoch nicht aufgenommen.

1. Berliner Entwurf von März 1951

Im März 1951 hatte die Kommission den Entwurf eines Urheberrechtsentwurfs erarbeitet, welcher jedoch unveröffentlicht blieb. Grundlage für die Reformarbeiten war nicht der RJM-Entwurf von 1932, sondern der Entwurf der Akademie für Deutsches Recht aus dem Jahr 1939. Dies ergab sich sowohl aus dem Titel „Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes (Auf der Grundlage des im Jahre 1939 veröffentlichten Entwurfs der Akademie für Deutsches Recht)“ als auch aus der Begründung selbst. Die Begründung zu den einzelnen Normen sprach von „Neufassung“ bzw. „Änderung“ und bezog sich damit auf den Entwurf von 1939 und nicht auf den geltenden Rechtszustand nach KUG.⁸¹

Ein nur vierköpfiger „kleiner Ausschuss“ redigierte den Entwurf ebenfalls unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Das Gremium bestand aus dem ehemaligen Mitglied der Akademie für Deutsches Recht Hans-Otto de Boor,⁸² Herbert Kühnemann, der von 1932 bis 1945 im Reichsjustizministerium gearbeitet hatte, Margarete Freiin von Erffa und einem Mitglied des Bundesjustizministeriums. Das Gremium stellte die Forderung auf, dass Werke der Kunst „Schöpfungen persönlicher Prägung“ sein müssen. In der Begründung hieß es dazu schlicht, § 1 Abs. 1 sei „aus sprachlichen Gründen neu gefaßt worden“.⁸³ Catharina Maracke meint in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2002, mit der „persönlichen Prägung“ seien die geschützten Werke „wieder in Form

⁷⁸ Siehe S. 227 ff.

⁷⁹ Siehe S. 261 ff. und 317 ff.

⁸⁰ Vorhanden ist nur eine Anfrage von Sellier unter dem 23. Februar 1951, B 141/37940, Bundesarchiv Koblenz.

⁸¹ Catharina Maracke, Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965, 2002, S. 61.

⁸² Siehe Seiten 225 f.

⁸³ Kleiner Ausschuss der Sachverständigenkommission für Urheberrecht, Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes (Auf der Grundlage des im Jahre 1939 veröffentlichten Entwurfs der Akademie für deutsches Recht), Berlin, März 1951, S. 40, B 141/2551, Bundesarchiv Koblenz.

einer allgemeingültigen Definition festgelegt“ worden.⁸⁴ Sie verkennt, dass mit diesem Kriterium eine Hürde verbunden war, die dem geltenden KUG zuwiderlief und erstmals unter nationalsozialistischen Einflüssen postuliert worden war. In § 51 Abs. 2 verkürzte das Expertenteam zudem die Schutzfristen für „Werke des Kunstgewerbes“ auf fünfzig Jahre nach Veröffentlichung. Entgegen dem KUG reichte die Eigenschaft von „Kunstgewerbe“ nicht mehr aus, und die reduzierte Schutzfrist widersprach ebenfalls dem „Geist“ des seinerzeit geltenden Rechts vor Machtübernahme der Nationalsozialisten. Gerechtfertigt wurde die Einfügung der Regelung damit, „ein Bedürfnis nach einem längerem Schutz besteht auch bei dem sich ständig wandelnden Zeitgeschmack nicht“.⁸⁵

Das Bundesjustizministerium hatte also in den unmittelbaren Nachkriegsjahren keine Bedenken, ehemalige aktive Mitarbeiter der Akademie für Deutsches Recht mit der anstehenden Urheberrechtsreform zu betrauen, vielmehr hielt es sowohl die Kommission als auch die Regierung offenbar für selbstverständlich, sich nicht an den Motiven des in Kraft stehenden KUG zu orientieren, sondern an nationalsozialistischen „Arbeitsergebnissen“. Die verharmlosende Wertung von Maracke ist daher nicht haltbar:

„Dieser Akademieentwurf war, sah man von der Einbeziehung nationalsozialistischer Institutionen, wie des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und der Reichskulturkammer in den Entwurfstext und der einleitenden Verbeugung des Berichts vor dem ‚Führer‘ ab, durchaus von Sachlichkeit und Ernsthaftigkeit des Bemühens um eine angemessene Regelung des Urheberrechts geprägt, die ihm fortbestehende Bedeutung im Rahmen der Reformarbeiten am deutschen Urheberrecht sicherten.“⁸⁶

„Bereits der Ausschuss der Akademie für Deutsches Recht hatte seinerzeit einen gegenüber dem LUG und KUG durchaus fortschrittlichen Entwurf ausgearbeitet, der schärfer als je zuvor den Schutz von Werk und Urheber gesetzlich festzulegen versuchte.“⁸⁷

Noch sechzig Jahre nach dem Dritten Reich werden nationalsozialistische Reformbestrebungen mit „sachlich“, „angemessen“ und „fortschrittlich“ bewertet sowie be-

⁸⁴ Catharina Maracke, Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965, 2002, S. 61.

⁸⁵ Kleiner Ausschuss der Sachverständigenkommission für Urheberrecht, Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes (Auf der Grundlage des im Jahre 1939 veröffentlichten Entwurfs der Akademie für deutsches Recht), Berlin, März 1951, S. 29, B 141/2551, Bundesarchiv Koblenz.

⁸⁶ Catharina Maracke, Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965, 2002, S. 61.

⁸⁷ Ebenda, S. 724.

grüßt, dass ein an nationalsozialistische Ideologien angepasstes Regelwerk, das von Beschränkungen der Rechte von Urhebern und Zensurmechanismen geprägt war, ein „gesichertes Fortbestehen“ im reformierten Urheberrecht erfahren durfte.

Eugen Ulmer nahm im Juli 1951 ausführlich zu dem Entwurf Stellung. Er stieß sich vor allem an dem Schutzkriterium der „persönlichen Prägung“ in § 1, weil dadurch die „kleine Münze“ schutzlos gestellt wurde. Seine Kritik belegt, dass er innerhalb der Akademie für Deutsches Recht nicht zu den radikalen Mitgliedern gehört hatte:

„Es ist zwar richtig, daß in den idealtypischen Fällen die Persönlichkeit des Urhebers dem Werk ihren Stempel aufdrückt. Aber es ist einerseits zu bedenken, daß es auch in Zukunft die ‚kleine Münze‘ des Urheberrechts – beispielsweise Kochbücher, Werbeprospekte, Rechentabellen und dergl. – geben wird, bei der nur noch in bescheidenem Maße von einer persönlichen Note, aber nicht mehr von einer persönlichen Prägung die Rede sein kann. Wir dürfen diese Dinge nicht schutzlos lassen [...]. [...] Ich glaube meinerseits, daß alles Wesentliche bereits durch den Begriff ‚Werk‘ gesagt ist, der mit Recht sowohl in der Berner Konvention, wie in dem Entwurf einer universellen Konvention zum Ausgangspunkt genommen wird. Das Entscheidende ist, daß eine geistige Arbeit vorliegt, die in einem Werk ihren Niederschlag findet.“⁸⁸

Ulmer zog den Begriff der „persönlichen Schöpfung“ vor:

„Ich habe keine Bedenken gegen den Begriff der persönlichen Schöpfung, wie er in § 2 des Entwurfes verwendet wird. Er entspricht auch dem in der französischen und romanischen Rechtslehre geläufigen Ausdruck von der *création personnelle*. Persönliche Schöpfung ist auch das Ergebnis wissenschaftlicher Arbeit. Aber persönliche Prägung ist zuviel verlangt.“⁸⁹

Philipp Möhring beschwerte sich in seiner Stellungnahme zunächst darüber, dass ihm der RJM-Entwurf von 1933, auf den der „Kleine Ausschuss“ Bezug nahm, überhaupt nicht zugänglich gemacht worden war. Auch er sprach sich gegen das Erfordernis der „persönlichen Prägung“ aus und scheute nicht davor zurück, in diesem Zusammenhang die Verfolgung „entarteter Kunst“ zu mahnen. Möhring brachte damit zum Ausdruck, verhindern zu wollen, dass nationalsozialistische Bewertungsfaktoren in den Reformarbeiten überdauern:

„Sowohl der Akademieentwurf wie auch der Entwurf des kleinen Ausschusses wollen im Gegensatz zum RJM-Entwurf 1932 die Schutzfähigkeit eines Werkes da-

⁸⁸ Eugen Ulmer, Stellungnahme zu dem Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes (Entwurf des kleinen Ausschusses der Sachverständigenkommission für Urheberrecht), 31. Juli 1951, B 141/2562, Bundesarchiv Koblenz.

⁸⁹ Ebenda.

von abhängig machen, daß es sich um eine Schöpfung eigenpersönlicher Prägung (Akademieentwurf) bzw. persönlicher Prägung handele. Damit wird im Gegenteil zum bisherigen Recht der Schutz davon abhängig gemacht, daß Werke eine besondere Bewertung erfahren müssen. Ich halte es für bedenklich, einen solchen Bewertungsfaktor einzufügen. Art. 2 der Berner Übereinkunft kennt dieses Bewertungselement als Schutzvoraussetzung nicht. [...] Die Einfügung eines solchen Bewertungselementes kann unter Umständen dazu führen, daß in der Rechtsprechung eine subjektive künstlerische Auffassung Werken Schutz versagt, die dieser Auffassung nicht entsprechen, vergleiche z. B. ‚entartete Kunst‘. Ein kunstloser Tatsachenbericht muß nach wie vor geschütztes Werk sein, auch wenn er eine persönliche oder eigenpersönliche Prägung nicht erkennen läßt. Aus den gleichen Gründen schlage ich die Streichung der Worte ‚persönliche‘ in § 2 [...] vor.“⁹⁰

Möhring und Ulmer gehörten zu den wenigen kritischen und weitsichtigen Juristen der unmittelbaren Nachkriegsjahre, die sich dagegen aussprachen, nationalsozialistisches Gedankengut in das Urheberrecht der jungen Bundesrepublik einziehen zu lassen. Ihre deutlichen Stellungnahmen lagen der Beratung des ersten Zivilsenates des BGH zugrunde. Dieser schloss sich der Forderung nach einem Streichen der „persönlichen Prägung“ an. Der mit Fritz Lindenmaier besetzte Senat hielt allerdings eine Hervorhebung des schöpferischen Elementes für „mindestens zweckmäßig“.⁹¹ Und entgegen seiner Stellungnahme aus August 1951 wird der erste Zivilsenat nur drei Jahre später in einer Stellungnahme zum Referentenentwurf die Gesetzesfassung „geistige Schöpfungen eigentümlicher Prägung“ für notwendig halten⁹² und dieses Merkmal in der Damenmäntel-Entscheidung auch zur Anwendung bringen.⁹³

Der Berliner Entwurf 1951 wurde im BJM ebenfalls vertraulich behandelt. Zahlreiche Personen und Verbände baten schriftlich um Übersendung der bisherigen Entwürfe, das Ministerium verweigerte jedoch jegliche Einsichtnahme. Eine Absage erhielt etwa Horst Neumann-Duesberg, der zu jener Zeit an der Universität Münster Urheberrecht lehrte und an der Gesetzesreform wissenschaftlich interessiert war. Die Begründung des Ministeriums lautete, es handele sich bei dem Entwurf „nur um ein sehr vorläufiges Werk, das voraussichtlich noch erheblich geändert werden wird“.⁹⁴

⁹⁰ Philipp Möhring, Stellungnahme zum Entwurf des kleinen Ausschusses, B 141/2562, Bundesarchiv Koblenz.

⁹¹ I. Zivilsenat BGH, Stellungnahme zum Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes, August 1951, B 1412/2562, Bundesarchiv Koblenz.

⁹² Siehe S. 302.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Anfrage vom 9. Mai 1951 und Antwort vom 15. August 1951, B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

2. Rengsdorfer Entwurf von September 1951

Nach Eingang aller Stellungnahmen tagte der „kleine Ausschuss“ ein weiteres Mal. Entgegen den Forderungen von Ulmer und Möhring hielten de Boor und die weiteren drei Mitglieder an der Definition des Werkes in § 1 als „Schöpfungen persönlicher Prägung“ fest. In dem wiederum unveröffentlichten Rengsdorfer Entwurf wurde der Begriff sogar noch verfestigt, indem alle Formulierungen des Berliner Entwurfs März 1951, in denen von „persönlicher Schöpfung“ die Rede gewesen war, durch die „persönliche Prägung“ ersetzt wurden.⁹⁵ Auch die übrigen Änderungswünsche aus den Stellungnahmen stießen bei dem „kleinen Ausschuss“ auf Ignoranz.

Im Anschluss an die Beratungen der Sachverständigenkommission wurde erstmals die Öffentlichkeit über den Abschluss der Arbeiten informiert. Da weite Kreise aus der Kultur und Industrie ein großes Interesse an der Urheberrechtsreform hatten, kam dort Unsicherheit über die späte Unterrichtung auf. Im Dezember 1951 fand am Firmensitz der AEG in Frankfurt eine Diskussion mit Schwerpunkt der neuen Vielfältigungstechniken statt. Trotz einer Flut von Nachfragen weiterer Interessengruppe⁹⁶ hielt das BJM auch den zweiten Entwurf des „kleinen Ausschusses“ zurück. Absagen erhielten beispielsweise:

- Senatspräsident Müller, der für seinen an einer Dissertation arbeitenden Sohn anfragte. Es hieß in der Antwort, der Entwurf sei noch nicht endgültig fertig gestellt, er werde voraussichtlich Anfang 1953 veröffentlicht.⁹⁷
- H. G. Isele vom Archiv für die civilistische Praxis, der den Entwurf für interne Vorbereitungen benötigte.⁹⁸
- Das Bayerische Staatsministerium der Justiz mit der Begründung, der Entwurf werde ohnehin durch den anstehenden Referentenentwurf überholt.⁹⁹
- Das Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, das ein erhebliches Interesse an allen Gesetzen bekundete, die den eigenen Arbeitsbereich betreffen. Es hieß seitens des Ministeriums, nach Veröffentlichung des Referentenentwurfs im August 1953 werde noch ausreichend Gelegenheit zur Stellungnahme bestehen.¹⁰⁰
- Der zweimal innerhalb von 24 Monaten anfragende Deutsche Autoren-Verband, welcher mahnte, dass die Reformarbeit „eine der ersten Aufgaben des neu ge-

⁹⁵ Kleiner Ausschuss, Urheberrechtsgesetz, Zweiter Entwurf, Rengsdorf, September 1951, Seite 83, B 141/2551, Bundesarchiv Koblenz.

⁹⁶ Zusammengefasst in B 141/2562 und B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

⁹⁷ Anfrage vom 15. Oktober 1952 und Antwort vom 28. Oktober 1952, B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

⁹⁸ Anfrage vom 8. November 1953 und Antwort vom 27. November 1953, B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

⁹⁹ Anfrage vom 10. Juli 1953 und Antwort vom 27. Juli 1953, B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰⁰ Anfrage vom 13. März 1953 und Antwort vom 18. März 1953, B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

wählten Bundestages sei“. Ende Dezember 1953 kam die Entgegnung, die Arbeiten hätten sich leider verzögert.¹⁰¹

3. Forderung der Wiedererrichtung von Sachverständigenkammern

Nur wenige Jahre nach Kriegsende kam die Forderung einer Wiedererrichtung von Sachverständigenkammern auf. So erhielt das BJM Anfang Dezember 1949 eine entsprechende Eingabe des Börsenvereins deutscher Verleger und Buchhändler-Verbände mit dem Hinweis, dass die Sachverständigenkammern „erfahrungsgemäß eine wesentliche Hilfe bei der Rechtsfindung geboten haben“.¹⁰² Nach Auskunft des Ministeriums, die mehr als ein Jahr auf sich warten ließ, sollte die Frage „in der nächsten Sitzung der Urheberrechtskommission erörtert werden“.¹⁰³

Das BJM startete im Juli 1950 eine Rundfrage bei allen Landesjustizverwaltungen. Es wurde um Mitteilung gebeten, ob noch Sachverständigenkammern gemäß § 46 KUG (und § 49 LUG) existierten, oder ob sie nach dem 8. Mai 1945 wieder gebildet wurden.¹⁰⁴ Ausnahmslos alle Justizverwaltungen beantworteten beide Fragen negativ. Aus Niedersachsen ging zudem der Vermerk ein, man sei schon im Mai 1950 wegen der Bildung einer Kammer nach § 46 KUG an den Kultusminister herangetreten.¹⁰⁵ Hessen erklärte, bereits seit dem Reichsgesetz von 1876 seien gemeinschaftliche künstlerische Sachverständigenvereine für Württemberg, Baden und Hessen mit Sitz in Stuttgart gebildet worden. Auch nach dem Inkrafttreten des KUG von 1907 habe es eine „Sachverständigenkammer für Werke der bildenden Künste (einschließlich der Erzeugnisse des Kunstgewerbes und der Bauwerke“) gegeben. Über den Verbleib dieser Einrichtung sei jedoch nichts mehr bekannt.¹⁰⁶ Nordrhein-Westfalen machte in seiner Antwort darauf aufmerksam, es erscheine „notwendig, die Tätigkeit der Kammern wieder aufleben zu lassen“.¹⁰⁷ Rheinland-Pfalz führte in seiner Stellungnahme einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Ende der Sachverständigenkammern und der Reichskulturkammer an:

„Die [...] Sachverständigenkammern [...] dürften nach Errichtung der Einzelkammern der Reichskulturkammern [...] zur Erstattung von Gutachten für Gerichte und Staatsanwaltschaften in Fragen des Urheberrechts nicht mehr tätig geworden sein. Denn der frühere Reichsminister der Justiz hatte durch Rundverfügung vom 7. 12. 1933

¹⁰¹ Anfrage vom 27. November 1953 und Antwort vom 18. Dezember 1953, B 141/2536, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰² Schreiben vom 7. Dezember 1949, B 141/16459, S. 1, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰³ Schreiben vom 3. Februar 1950, B 141/16459, S. 2, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰⁴ Rundschreiben vom 18. Juli 1950, B 141/16459, S. 4, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰⁵ Schreiben vom 29. Juli 1950, B 141/16459, S. 8, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰⁶ Schreiben vom 4. September 1950, B 141/16459, S. 11, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁰⁷ Schreiben vom 23. September 1950, B 141/16459, S. 17, Bundesarchiv Koblenz.

[...] den Landesjustizverwaltungen empfohlen, die Gerichte auf die Eignung der Einzelkammern der Reichskulturkammer zur Erstattung von Gutachten auf den von ihnen erfaßten Fachgebieten hinzuweisen.“¹⁰⁸

Nach Durchführung der Umfrage informierte das BJM alle Landesjustizverwaltungen über das Ergebnis und die Notwendigkeit, die Sachverständigenkammern wieder zu errichten. Dafür bestehe ein „dringendes Bedürfnis“:

„Sie haben sich schon früher sehr bewährt; ihnen kommt aber heute für die Rechtspflege noch grössere Bedeutung zu, weil die Gerichte und Staatsanwaltschaften zur Zeit noch nicht über genügend Sachkenner auf dem Gebiet des Urheberrechts verfügen.“¹⁰⁹

Daher habe sich die Kommission für Urheberrecht, welche mit der Urheberrechtsreform betraut sei, anlässlich ihrer ersten Sitzung von Dezember 1950 „einstimmig für die Wiedererrichtung [...] ausgesprochen“. Sie habe vorgeschlagen, für mehrere Länder gemeinsame Kammern zu bilden. Für diese Maßnahme seien nach dem Gesetz die Länder zuständig.¹¹⁰

In einem Schreiben von Rheinland-Pfalz an das Badische Ministerium wurde konkretisiert, dass die aufgrund des KUG (und LUG) eingerichteten Sachverständigenkammern „formell bis zur Neuordnung des Sachverständigenwesens durch die Bekanntmachung der Reichskulturkammer vom 2. Juni 1937, praktisch jedoch nur bis 1935 bestanden“ hatten. Man solle „alsbald an die bewährte, durch die Schaffung der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern unterbrochene Tradition des Sachverständigenwesens wieder anknüpfen“.¹¹¹

Im April 1951 fand eine Konferenz der Justizminister statt, während der man feststellte, dass noch im Jahr 1936 Sachverständigenkammern für folgende Länder bestanden hatten:¹¹²

1. Preußen
2. Bayern
3. Württemberg, Baden und Hessen
4. Königreich Sachsen, Sachsen-Altenburg, beide Mecklenburg
5. Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Coburg und Gotha,
Schwarzburg-Sonderhausen und Reuß
6. Hamburg

108 Schreiben vom 27. September 1950, B 141/16459, S. 18, Bundesarchiv Koblenz.

109 Rundschreiben vom 18. Februar 1951, B 141/16459, S. 25, Bundesarchiv Koblenz.

110 Ebenda.

111 Schreiben vom 19. März 1951, B 141/16459, S. 28, Bundesarchiv Koblenz.

112 Schreiben vom 4. August 1952, B 141/16549, S. 44, Bundesarchiv Koblenz.

Allein in Preußen waren im genannten Jahr fünf Sachverständigenkammern für Urheberrecht vorhanden. Die Konferenz erklärte, dass im Zuge der Schaffung der Reichskulturkammer die Sachverständigenkammern „allmählich ihre Bedeutung“ verloren hatten, „da die Einzelkammern der Reichskulturkammer [...] zur Erstattung von Gutachten auf ihren Fachgebieten herangezogen wurden“. Da die Sachverständigenkammern „auf dem Gebiet des Urheberrechts sehr fruchtbringend gewesen“ seien, insbesondere deren Gutachten „zu der Entwicklung der urheberrechtlichen Rechtsprechung wesentlich beigetragen“ hätten, „werden auch in dem [...] Referentenentwurf eines Urheberrechtsgesetzes die früheren Bestimmungen über die Sachverständigenkammern im wesentlichen beibehalten“.¹¹³

Trotz der Erkenntnis der Dringlichkeit einer Wiederbelebung des auf dem KUG beruhenden Sachverständigenwesens gab es in den nächsten zweieinhalb Jahren keine Fortschritte. Denn es keimte eine kontroverse Auseinandersetzung um die Frage auf, ob die Bestimmungen des Reichskanzlers über die Zusammensetzung und Geschäftsbetrieb der Sachverständigenkammern von 1907 (und 1901) noch geeignete Rechtsgrundlagen für die Wiedererrichtung darstellten, „zumal diese Sachverständigenkammern infolge der Maßnahmen des NS-Regimes seit nunmehr über 20 Jahren bereits in Fortfall gekommen sind“.¹¹⁴ Unklar blieb auch, ob jeweils getrennte Kammern für Literatur, Tonkunst, bildende Künste und Photographie oder sogar Kammern für zusätzliche Bereiche des Urheberrechts geschaffen werden sollten.¹¹⁵ Streitig war schließlich, ob die Sachverständigenfrage vor oder mit Inkrafttreten des neuen Urheberrechtsgesetzes zu regeln war.¹¹⁶

Bayern wollte jedenfalls nicht abwarten. Schon im Dezember 1953 waren alle Vorbereitungen abgeschlossen und geeignete Persönlichkeiten für vier Sachverständigenkammern zusammengestellt.¹¹⁷ Hamburg, Bremen, Niedersachsen und Schleswig-Holstein erarbeiteten sogar einen Staatsvertrag über die Bildung gemeinsamer Sachverständigenkammern.¹¹⁸ Dieser Entwurf legte zugrunde, dass die Bestimmungen des Reichskanzlers von 1907 (und 1901) als organisatorische Verwaltungsvorschriften anzusehen seien, die nunmehr nach Art. 129 GG von den Landesregierungen aufgehoben und abgeändert werden konnten. Demgegenüber wandten jedoch

113 Schreiben vom 4. August 1952, B 141/16549, S. 43, Bundesarchiv Koblenz.

114 Schreiben vom 14. November 1953, B 141/16459, S. 52, Bundesarchiv Koblenz.

115 Ebenda, S. 53.

116 Ebenda.

117 Schreiben vom 28. Dezember 1953, B 141/16459, S. 54, Bundesarchiv Koblenz.

118 Anhang zum Schreiben vom 28. Dezember 1953, B 141/16459, S. 58 ff., Bundesarchiv Koblenz.

andere Stellen ein, die genannten Bestimmungen trügen den Charakter von Rechtsverordnungen.¹¹⁹

4. Referentenentwurf von 1954

Während noch Eingaben zu den Berliner und Rengsdorfer Entwürfen gesammelt und mit Vertröstungen behandelt wurden, begann das Ministerium bereits im Frühjahr 1952 mit der Ausarbeitung des Referentenentwurfs. Die zuvor heftig kritisierte Definition der Werke als „Schöpfungen persönlicher Prägung“ wurde gestrichen und durch die Formulierung „persönliche geistige Schöpfung“ ersetzt.¹²⁰ Der Referentenentwurf wurde im März 1954 veröffentlicht.

Während das Urheberrecht bisher in zwei Gesetzen geregelt war, nämlich dem KUG und LUG, sah der Referentenentwurf ein einziges Urheberrechtsgesetz vor. Die geschützten Werke waren in einer Vorschrift zusammengefasst:

§ 1 (1) Werke der Literatur, Wissenschaft und Kunst werden durch dieses Gesetz geschützt. Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.

(2) Zu den geschützten Werken gehören insbesondere:

- 1. Sprachwerke, wie Reden und Schriftwerke;*
- 2. Werke der Tonkunst;*
- 3. Werke der bildenden Künste einschließlich der Werke der Baukunst und des Kunstgewerbes und Entwürfe solcher Werke;*
- 4. Filmwerke;*
- 5. Pantomimische Werke einschließlich der Werke der Tanzkunst;*
- 6. Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art, wie Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen und plastische Darstellungen.*

[...]

Zu den Werken der bildenden Kunst zählte der Entwurf in Absatz 2 Nr. 3 auch die Werke der Baukunst und die Erzeugnisse des Kunstgewerbes, unter der Einschränkung, dass sie eine „persönliche geistige Schöpfung“ darstellen. Dafür, den Schutz der Bauwerke auf solche zu beschränken, die künstlerische Zwecke verfolgen, wie es im seinerzeit geltenden § 2 Abs. 1 S. 2 KUG geschah, sah der Referentenentwurf keine Veranlassung. Denn für den Urheberrechtsschutz komme es nicht auf diesen Zweck an, sondern nur darauf, ob der Bau ein Kunstwerk im Sinne des Absatzes 1

¹¹⁹ Schreiben vom 25. Februar 1954, B 141/16549, S. 55, Bundesarchiv Koblenz.

¹²⁰ B 141/2551, S. 126, Bundesarchiv Koblenz.

darstelle.¹²¹ Die Prävalenztheorie sollte damit auch Bauwerke betreffend nicht mehr zur Anwendung kommen.

In der Begründung des Referentenentwurfs wurden unter Werke Erzeugnisse verstanden, die durch ihren Inhalt oder durch ihre Form etwas Neues und Eigentümliches darstellen. Die Begriffsbestimmung sollte keine Änderung des geltenden Rechtszustandes bedeuten, sondern dem entsprechen, „was zur damaligen Zeit schon in Rechtslehre und Rechtsprechung unter dem Begriff ‚Werke‘ verstanden wurde“. Damit knüpfte auch der Referentenentwurf nicht an den „Geist“ des KUG 1907 an, sondern an denjenigen Zustand, wie er sich in den 1930er und 40er Jahren entwickelt und gefestigt hatte. Es ist daher nicht zutreffend, dass der Werkbegriff des Entwurfs mit §§ 1, 2 KUG 1907 in Übereinstimmung stand.

Die erste überlieferte Fassung des Referentenentwurfs beinhaltete noch eine Verpflichtung der Landesjustizverwaltungen zur Errichtung von Sachverständigenkammern. Handschriftlich wurde § 123 jedoch dahingehend geändert, dass die Landesjustizverwaltungen Sachverständigenkammern errichten „können“.¹²² Schon zu diesem Zeitpunkt war die Wiedererrichtung des Sachverständigenwesens bedroht.

Der Deutsche Werkbund Bayern ahnte wohl, dass die wie eine Verschlussache gehandhabte Urheberrechtsreform ohne Einbeziehung von Sachverständigen aus den verschiedenen gestalterischen Disziplinen voranschritt. Mit Schreiben vom 14. Juni 1954 fragte die Geschäftsführung im Ministerium an, „welche Persönlichkeiten aus dem Gebiet der Umweltgestaltung – also etwa Architekten, Gestalter von Industrieformen und Hersteller von solchen, Gebrauchsgraphiker usw. – als Sachverständige für die Fragen des Schutzes von geistigem Eigentum auf ihrem speziellen Gebiet zu den Beratungen [...] zugezogen waren“. „Falls eine Namensliste der zugezogenen oder befragten Sachverständigen von sämtlichen durch das Urheberrecht berührten Fachgebieten (also etwa auch Film, Musik usw.) beigegeben werden könnte“, sei man dankbar. Das Bundesjustizministerium teilte am 6. Juli 1954 mit, besondere Sachverständige auf dem Gebiet der Umweltgestaltung seien zu den Beratungen nicht hinzugezogen worden. Sie könnten jedoch die Gelegenheit wahrnehmen, bis zum 1. November 1954 Stellung zu nehmen.¹²³

Der Deutsche Werkbund Bayern bat daraufhin um Verlängerung der Frist zur Stellungnahme. Aus Sicht der Umweltgestalter seien an dem Referenten-Entwurf mehr als nur geringfügige Änderungen notwendig. Die wenigen Monate seien viel

¹²¹ Bundesjustizministerium, Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, 1954, S. 79.

¹²² Erster Entwurf, Referentenentwurf, B 141/1551, Bundesarchiv Koblenz.

¹²³ Anfrage vom 14. Juni 1954 und Antwort vom 6. Juli 1954, B 141/2537, Bundesarchiv Koblenz.

zu knapp, um alle Gesichtspunkte mit den betroffenen Gestalterkreisen zu erörtern. Man befürchte, „daß die Rechtsgrundlage auf dem Gebiete des Schutzes am geistigen Eigentum unzulänglich bleiben und die zukünftige Entwicklung auf schwerste behindert werden könnte“. Das Ministerium blieb stur, die Frist wurde nicht verlängert. Man behauptete auch noch in der Antwort, der Referentenentwurf beruhe „im wesentlichen auf früheren Entwürfen, die bereits mit den beteiligten Kreisen erörtert worden sind“.¹²⁴ Dies entsprach allerdings nicht den Tatsachen, denn zu keinem Zeitpunkt waren vom Werkbund genannte „Umweltgestalter“ in die Vorbereitungen mit einbezogen worden. Und ausdrücklich zur Stellungnahme zum Referentenentwurf aufgefordert wurden ab August 1954 nur Schriftsteller, ein Komponist, eine Bildhauerin, ein Dirigent, ein Theaterregisseur, ein Filmregisseur, ein Maler und ein Schauspieler.¹²⁵ Graphiker, Gestalter von Industrieprodukten und Kunsthandwerker wurden weder gefragt, noch hinzugezogen oder um Stellungnahme gebeten.

Die letzte Fassung des Referentenentwurfs regelte das Sachverständigenwesen mit der Vorschrift des § 126. Nach dessen Absatz 1 sollten die Landesregierungen ermächtigt werden, Sachverständigenkammern zu errichten, die wiederum verpflichtet waren, auf Erfordern der Gerichte Gutachten über sich aus diesem Gesetz ergebenden Fragen zu erstatten. Die Errichtung sollte also nicht, wie im KUG, zwingend vorgeschrieben, sondern den Landesregierungen anheim gestellt werden. Auch nach der neuen Regelung stand es den Ländern frei, sich zu Errichtung gemeinsamer Kammern zu verbinden.

In der Begründung des Entwurfs wurde ausgeführt, dass die Tätigkeit der Sachverständigenkammern durch unmittelbare Maßnahmen der Nationalsozialisten zum Erliegen gebracht worden und das sachverständige Fachwissen in künstlerischen bzw. gestalterischen Fragen mehr und mehr ungefragt geblieben war:

„Im Zuge der Schaffung der Reichskulturkammer verloren die Sachverständigenkammern nach § 49 LUG und § 46 KUG allmählich ihre Bedeutung, weil die Einzelkammern der Reichskulturkammer (Schrifttums-, Presse-, Film-, Rundfunkkammer, Kammer der bildenden Künste) zur Erstattung von Gutachten auf ihren Fachgebieten herangezogen wurden.“¹²⁶

124 Schreiben des Deutschen Werkbundes vom 17. August 1954 und Antwort vom 31. Juli 1954, B 141/2538, Bundesarchiv Berlin.

125 Kurzprotokoll der 25. Sitzung des Ausschusses für Kulturpolitik, B 141/2544 und Vermerk vom 3. August 1954, B 141/2538, Bundesarchiv Koblenz.

126 Bundesjustizministerium, Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, 1954, S. 251.

Der Referentenentwurf von 1954 erkannte noch die Wichtigkeit sachverständiger Gutachten in Urheberrechtsprozessen und hatte ausdrücklich die Wiederbelebung des Sachverständigenwesens zum Ziel:

„Da die Tätigkeit der Sachverständigenkammern auf dem Gebiet des Urheberrechts sehr fruchtbringend gewesen ist und die Gutachten der Kammern zur Entwicklung der urheberrechtlichen Rechtsprechung wesentlich beigetragen haben, will der Entwurf diese Einrichtung wieder beleben.“¹²⁷

5. Sachverständigenfrage in der Schlussphase der Reform

Im Juni 1954 war das BJM noch zuversichtlich, dass die Sachverständigenkammern „auch in Zukunft beibehalten werden“. Es sei „mit Sicherheit zu erwarten“, dass § 126 des Referentenentwurfs „ohne wesentliche Änderung Gesetz werden wird“:

„Die Gefahr, daß die auf Grund des geltenden Gesetzes zu errichtenden Kammern nach Erlass des neuen Urheberrechtsgesetzes wieder in Fortfall kommen besteht also nicht.“¹²⁸

Es sei nicht ersichtlich, aus welchen Gründen die Richtlinien des Reichskanzlers von 1907 (und 1901) nicht mehr gelten sollten. Sie seien ebenso wenig wie § 46 KUG (und § 49 LUG) aufgehoben worden.¹²⁹ Aus dem Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 und aus der ersten Verordnung zu deren Durchführung vom 1. November 1933 sei nicht ersichtlich, dass die Sachverständigenkammern aufgelöst wurden. Dasselbe gelte für die Bekanntgabe der Reichskulturkammer über die Regelung des Sachverständigenwesens in der Reichskulturkammer vom 2. Juni 1937.¹³⁰

Während einer Konferenz der Justizminister im Juni 1954 trat jedoch zu Tage, dass einige Vertreter nicht mehr motiviert waren, die Sachverständigenfrage zeitlich vor Inkrafttreten des neuen Urheberrechtsgesetzes zu klären. Allen voran sah Nordrhein-Westfalen kein dahingehendes „Bedürfnis“,¹³¹ gefolgt von Hamburg, Rheinland-Pfalz und Hessen.¹³² Berlin hatte hingegen bereits fünf neue Kammern gebildet, auch Bayern plädierte weiterhin für eine baldige Lösung.¹³³ Das BJM machte sich ebenfalls für eine zügige Errichtung stark und wies bekräftigend darauf hin, dass

¹²⁷ Bundesjustizministerium, Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, 1954, S. 252.

¹²⁸ Vermerk vom 4. Juni 1954, B 141/16549, S. 84, Bundesarchiv Koblenz.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Zusatzvermerk vom 4. Juni 1954, B 141/16459, S. 88, Bundesarchiv Koblenz.

¹³¹ Vermerk vom 16. Juni 1954, B 141/16459, S. 89, Bundesarchiv Koblenz.

¹³² Ebenda, S. 90.

¹³³ Ebenda.

auch die interessierten Verbände sowie der Ausschuss für Urheberrecht, welcher aus Vertretern der Wirtschaft, Rechtsprechung und Industrie gebildet worden sei, die Sachverständigenkammern für notwendig hielten. Das BJM erklärte sich daher bereit, zusammen mit den Landesjustizverwaltungen neue Vorschriften zur Regelung der Sachverständigenkammern zu erarbeiten.¹³⁴ Da allerdings die Frage der Rechtsgrundlage umstritten blieb, wurde am Ende beschlossen, einen Ausschuss einzusetzen, der die mit der Errichtung von Sachverständigenkammern zusammenhängenden Fragen erörtern und prüfen sollte. Einigkeit herrschte dahingehend, nur eine einheitliche Kammer für das gesamte Urheberrecht zu bilden.¹³⁵

Diese Konferenz bedeutete den Anfang vom Ende der Sachverständigenfrage. Sie war bereits Mitte 1954 auf eine Diskussion um Ermächtigungsgrundlagen reduziert, wodurch die Relevanz der Kammern mehr und mehr in den Hintergrund geriet. Einige Justizministerien verlagerten sich auf die Formaljuristerei. Im weiteren Verlauf tauchte sogar die Ansicht auf, die Bestimmungen des Reichskanzlers von 1907 (und 1901) „könnten dadurch außer Kraft getreten sein, daß die den Sachverständigenkammern obliegenden Aufgaben nach 1933 tatsächlich von den Gremien der Reichskulturkammer wahrgenommen worden sind“.¹³⁶ Den Nationalsozialisten war es nicht nur gelungen, ohne Änderung des KUG (und LUG) durch eigene Kontrollstellen den urheberrechtlichen Werkbegriff auszuhebeln und fortan bei Kunstfragen entscheidend mitzubestimmen; vielmehr wirkte dieser Zustand nach dem Dritten Reich unverändert fort. In der Diskussion um die Wiederbelebung des Sachverständigenwesens gab es Mitte der 1950er Jahre nur wenige Personen, die zu dem Schluss kamen, „daß die [...] Grundsatznormen in den §§ 49 LUG und § 46 KUG sowie die [...] Bestimmungen des Reichskanzlers von dem Reichskulturkammergesetz und dessen Durchführungsbestimmungen nur überlagert worden, mit dem Außerkrafttreten dieser NS-Normen durch den Zusammenbruch jedoch wieder wirksam geworden sind“.¹³⁷ Niemand schien es im Rahmen der Diskussion um Rechtsgrundlagen für notwendig zu halten, sich näher mit den diktatorischen Inhalten und verheerenden Auswirkungen der „kulturellen“ NS-Institution auseinanderzusetzen. Niemand schien der Wortlaut der Bekanntmachung des Präsidenten der Reichskulturkammer über die Regelung des Sachverständigenwesens in der Reichskulturkammer vom 2. Juni 1937 zu stören:

134 Ebenda, S. 91.

135 Vermerk vom 16. Juni 1954, B 141/16459, S. 89, Bundesarchiv Koblenz.

136 Schreiben vom 17. Juli 1954, B 141/16459, S. 107, Bundesarchiv Koblenz.

137 Ebenda.

§ 1 Die Sachverständigen derjenigen Sachgebiete, die in den Zuständigkeitsbereich der Reichskulturkammer fallen, werden in Listen der Sachverständigen aufgenommen.

§ 4 die Aufnahme in die Liste der Sachverständigen kann von jedem Mitglied der Reichskulturkammer bei der zuständigen Einzelkammer beantragt werden. [...]

§ 5 Der Antragsteller hat insbesondere grundsätzlich folgende Voraussetzungen zu erfüllen:

[...]

c) Kenntnis der Grundgedanken der nationalsozialistischen Rechtsauffassung.

§ 6 Von der Liste gestrichen wird, wer

[...]

2. als Mitglied der Reichskulturkammer ausscheidet oder ausgeschlossen wird,

3. eine der in § 5 genannten Voraussetzungen nicht mehr erfüllt.

Ein kritischer Blick in NS-Regelungswerke hätte gezeigt, dass die Reichskulturkammer einzig und allein dem Zweck gedient hatte, individualistische Tendenzen auszuschalten und „entartete“, d.h. ideologisch nicht erwünschte Gestaltungen durch Verhinderungen von Berufsausübungen auszumerzen. Auf diesem Weg mussten auch Gerichte und Staatsanwaltschaften beeinflusst werden, was insbesondere durch Manipulation des urheberrechtlichen Werkbegriffs und die Anpassung von Kunst an die Vorstellungen Hitlers und seiner künstlerischen „Experten“ geschah. Mitglieder der nach dem KUG errichteten Sachverständigenkammern hatten nur noch eine Chance auf Beauftragung, wenn sie erstens Mitglied der Reichskulturkammer wurden, zweitens die nationalsozialistische Rechtsauffassung teilten und drittens diese beiden Voraussetzungen dauerhaft erfüllten. Vor diesem Hintergrund ist es beschämend, in keinem Schriftstück der dokumentierten Sachverständigendiskussion auch nur einen Hinweis darauf zu finden, dass sich das BJM oder einer der Justizminister mit dem menschenverachtenden Charakter der NS-Regelungen beschäftigt und darüber nachgedacht hat, ob sie wegen Verstoßes gegen Grundsätze einer demokratischen Rechtsordnungen unwirksam sein könnten.

Die Sachverständigenkommission für Urheberrecht wurde schließlich mit Schreiben vom 12. Juli 1954 über das Ergebnis der Justizministerkonferenz vom Juni dahingehend informiert, „hierbei haben sich die meisten Länder auf den Standpunkt gestellt, daß ein Bedürfnis für die Errichtung dieser Kammern nicht bestehe“.¹³⁸ Die-

¹³⁸ Schreiben vom 12. Juli 1954, B 141/2656, S. 98, Bundesarchiv Koblenz.

se Behauptung entsprach nicht dem tatsächlichen Ergebnis der Konferenz, in der es im Wesentlichen um die Frage gegangen war, ob die Sachverständigenkammern vor Regelung des neuen Urheberrechtsgesetzes wieder errichtet werden sollten. Eine grundsätzliche Absage lag entgegen der Darstellung des BJM nicht vor. Dies ergibt auch ein Schreiben des BJM aus August 1955 an alle Justizverwaltungen, wo es hieß:

„Das Bedürfnis für die Errichtung der Sachverständigenkammern [...] wurde von den Teilnehmern überwiegend bejaht. Nur der Vertreter des Landes Nordrhein-Westfalen äußerte Bedenken.“¹³⁹

Tatsächlich hatte sich Nordrhein-Westfalen mit Schreiben aus Oktober 1954 dahingehend erklärt, „keine Bedenken grundsätzlicher Art gegen die Beibehaltung“ des § 126 des Referentenentwurfs zu haben, „weil die Vorschrift lediglich als Ermächtigung gefasst ist, zu deren Ausschöpfung die Länder nicht verpflichtet sind, da ferner die den Sachverständigenkammern aller Art bisher zukommenden richterlichen Funktionen entfallen sollen“.¹⁴⁰

Die Urheberrechtskommission wurde folglich über den Stand der Sachverständigenfrage innerhalb der Ministerien unvollständig bzw. unzutreffend in Kenntnis gesetzt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die in Koblenz archivierte Akte betreffend das Sachverständigenwesens im Jahr 1955 endete. Auf das vor genannte Rundschreiben des BJM, ob die Bestimmungen über die Zusammensetzung und den Geschäftsbetrieb von Sachverständigenkammern „alsbald neu gefaßt werden sollen oder ob damit bis zum Erlaß der Urheberrechtsreform abgewartet werden soll“,¹⁴¹ ging nur eine Antwort ein: Bayern setzte sich unbeirrt für eine baldige Behandlung ein, insbesondere sei die Wiedererrichtung von Rechtsanwälten angeregt worden.¹⁴²

Zu den letzten Eingaben in der Sachverständigenfrage gehörte ein Schreiben von Eugen Ulmer aus Juli 1954, der es „heute nicht für unwesentlich“ hielt, dass Sachverständige „über Gebräuche des Buch- und Kunsthandels, über Bühnenbrauch, über künstlerische Fragen usw.“ berichten. Die anfängliche Praxis, dass Sachverständige auch zu Rechtsfragen Stellung nahmen, sei mit der zunehmenden Erfahrung der Gerichte, vor denen die wichtigsten urheberrechtlichen Prozesse geführt wurden, in den Hintergrund getreten.¹⁴³

139 Schreiben vom 4. August 1955, B 141/16460, S. 12, Bundesarchiv Koblenz.

140 Schreiben vom 20. Oktober 1954, B 141/16487, Bundesarchiv Koblenz.

141 Schreiben vom 4. August 1955, B 141/16460, S. 12, Bundesarchiv Koblenz.

142 Schreiben vom 31. Januar 1956, B 141/16460, S. 23, Bundesarchiv Koblenz.

143 Schreiben vom 27. Juli 1954, B 141/16459, S. 110, Bundesarchiv Koblenz.

6. Stellungnahmen zum Referentenentwurf

Unter Auswertung zahlreicher Stellungnahmen wurde der Referentenentwurf von 1954 erneut überarbeitet. Während einer Tagung des Fachausschusses für Urheber- und Verlagsrecht der Vereinigung für Gewerblichen Rechtsschutz im September desselben Jahres stand erneut der Werkbegriff zur Diskussion. Der „Kleine Ausschuss“ vertrat unverändert den Standpunkt, „persönlich geistige Schöpfungen“ durch „Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung“ zu ersetzen.¹⁴⁴ Eugen Ulmer wies auf die Schwierigkeit hin, „die Grenze zum Geschmacksmusterrecht zu finden“. Daraufhin äußerte Eberhard Henssler, „man sollte bei dieser Gelegenheit vielleicht auch die Frage klären, ob das Geschmacksmusterrecht weiter bleiben soll oder nicht“. Ein weiterer Teilnehmer mahnte, nicht den „Bereich des Geschmacksmusterausschusses“ zu betreten.¹⁴⁵ Henssler ließ nicht locker:

„Da der Kampf um diese Frage schon alt ist, wäre aber wohl doch Anlaß für den Gesetzgeber, sich mit dieser Frage auseinanderzusetzen.“¹⁴⁶

Letztlich scheiterte eine Vertiefung an dem Einwand Ulmers, dieses Problem hier nicht lösen zu können. Er riet dazu, „auf die Frage der Grenzziehung zwischen den beiden Rechten nicht näher einzugehen“. Am letzten Sitzungstag wurde der Diskussionspunkt mit dem Beschluss beendet, „persönlich geistigen Schöpfungen“ bestehen zu lassen.¹⁴⁷ Damit war die Chance verpasst, die praxisrelevante Abgrenzung der beiden Rechtsgebiete seitens des Gesetzgebers zu konkretisieren und sie nicht der – heftig kritisierten – Rechtsprechung zu überlassen.

Der erste Zivilsenat des BGH nahm im Oktober 1954 Stellung zum Referentenentwurf. Er störte sich an dem Merkmal „persönliche“ oder „eigenpersönliche“, wollte aber die „Prägung“ aufrechterhalten. Es gäbe „Kunstrichtungen, die den Werken den für die Formung maßgeblichen Stempel aufdrücken, ohne daß von einer ‚persönlichen‘ Prägung gesprochen werden könnte“. Daher werde die Fassung „geistige Schöpfungen eigentümlicher Prägung“ vorgeschlagen.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Beschluss-Protokoll vom 28., 29. und 30. September 1954, B 141/2566, S. 50, Bundesarchiv Koblenz.

¹⁴⁵ Ebenda. S. 54.

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ Stellungnahme vom 27. Oktober 1954, B 141/2569, Bundesarchiv Koblenz.

IV. RECHTSPRECHUNG ZUM URHEBERRECHT IN DEN 1950er JAHREN

1. Kontinuitäten beim ersten Zivilsenat des BGH

Die Rechtsprechung des ersten Zivilsenates des BGH, dessen Vorsitzender Hermann Weinkauff war, der aber faktisch von Fritz Lindenmaier geführt wurde,¹⁴⁹ übernahm nicht nur die überhöhten urheberrechtlichen Kriterien des RG, sondern setzte zu Beginn der 1950er Jahre auch eine Schutzvoraussetzung praktisch um, die in der Akademie für Deutsches Recht nur Reformentwurf geblieben war.

a. Aufrechterhaltung überhöhter Kriterien

aa. 14. Dezember 1954: Damenmäntel

In der frühen Nachkriegsrechtsprechung ging es um die Frage urheberrechtlichen Schutzes für Damenmäntel. Das Berufungsgericht hatte die darauf gestützte Klage abgewiesen. Der erste Zivilsenat des BGH konnte zwar Kunstschutz für die Konfektionsmode dahingestellt bleiben lassen, weil die Ansprüche aus positiver Vertragsverletzung begründet waren. Dennoch enthielt das Urteil vom 14. Dezember 1954 grundsätzliche Ausführungen zur Kunstschutzzfähigkeit:

„Auch gewerbliche Erzeugnisse, die einem Gebrauchszweck dienen, können unter Urheberrechtsschutz stehen, wenn sie eine eigentümliche Gestaltung aufweisen, bei der ein eigenes künstlerisches Schaffen zu Tage tritt (RGZ 155, 199, 202; 115, 180, 182; 76, 339, 343). Auf dem Gebiet der Mode können Zeichnungen, Entwürfe und Schnittmuster sowie die nach diesen Vorlagen angefertigten Modelle in den für Werke der bildenden Kunst vorgesehenen Schutzbereich fallen, wenn es sich um Schöpfungen individueller Prägung handelt, deren ästhetischer Gehalt einen solchen Grad erreicht hat, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden kann (RGZ 124, 68, 71; RG in GRUR 1933, 323, 325; RG in GRUR 1940, 59).“¹⁵⁰

Der BGH forderte „Schöpfungen individueller Prägung mit künstlerischer Gestaltungsform“, wie auch in dem amtlichen Leitsatz hervorgehoben wurde. D.h. neben die künstlerischen Gestaltungsform sollte die „individuelle Prägung“ treten, mithin die besondere Handschrift des Künstlers. Bei letzterem handelt es sich um ein Merkmal, welches in keinem der vom Senat angeführten älteren RG-Entscheidungen zu finden war. Das den Schutz für gewerbliche Erzeugnisse einschränkende Kriterium

¹⁴⁹ Daniel Herbe, Hermann Weinkauff, (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 2008, S. 176 f.; siehe auch S. 317 ff.

¹⁵⁰ BGH GRUR 1955, S. 445 ff.

der „individuellen Prägung“ wurde entgegen dem KUG erst von den Nationalsozialisten und der Akademie für Deutsches Recht gefordert.¹⁵¹ In Kreisen der Anwaltschaft wurde diese Tatsache in den Nachkriegsjahren sehr wohl erkannt: In einem Aufsatz aus Januar 1957 fand der Hinweis statt, die „Schöpfungen individueller Prägung“ seien „ähnlich wie der Akademie-Entwurf 1939, der von ‚Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung‘ sprach, aber im Gegensatz zu § 1 des Referentenentwurfs 1954, der von ‚persönlichgeistigen Schöpfungen‘ ausgeht, dem insoweit auch der Fachausschuss für Urheberrecht zustimmte und womit auch die Industrie einig gehen dürfte“. Man erkannte, dass „‚Prägung‘ doch wohl einen stärkeren Grad an Eigenart ausdrückt als ‚Schöpfung‘, was vielleicht generell eine unerwünschte Einengung des Kunstschutzes zur Folge haben könnte“.¹⁵²

bb. 27. November 1956: Europapost

Der erste Zivilsenat des BGH zeigte sich erneut streng in einem Rechtsstreit um das Titelschriftbild „Morgenpost“. Dabei zog er ein weiteres Mal die Schutzgrenze an, indem es nicht mehr ausreichen sollte, dass bei der betreffenden Leistung ein solcher Grad erreicht werden muss, dass von Kunst gesprochen werden kann. Er verlangte nunmehr, dass ein Werk der bildenden Kunst im Sinne von § 1 KUG vorliegt: Die Gebrauchsgraphik gehöre zwar zu den Zweigen des Kunstgewerbes. Wenn jedoch § 2 KUG auch die Erzeugnisse unter Schutz stelle, so bedeute dies nicht etwa, dass dieser Schutz jedem Gegenstand der Gebrauchsgraphik unabhängig von dem Grad seiner ästhetischen Wirkung zuteil werde. Es bleibe vielmehr in jedem Einzelfall zu prüfen, ob das graphische Erzeugnis – unabhängig von seinem Gebrauchszweck – ein Werk der bildenden Kunst im Sinne von § 1 KUG ist.¹⁵³

Nach Auffassung des Senates stand diese Gesetzesauslegung im Einklang mit der ständigen Rechtsprechung des RG, der sich der BGH angeschlossen habe. Das RG habe

„bereits in seiner grundlegenden Entscheidung aus dem Jahre 1911 (RGZ 76, 339 ff.) hervorgehoben, durch § 2 KUG solle nur klargestellt werden, der Kunstschutzzfähigkeit eines Gegenstandes stehe es nicht entgegen, daß er in erster Linie zu Gebrauchszwecken geschaffen und bestimmt ist (RGZ 155, 199, 202; 115, 180). Diese in das Kunstschutzgesetz neu eingefügte Bestimmung ändere jedoch nichts daran, daß

¹⁵¹ Siehe S. 227 ff.

¹⁵² Eberhard Henssler, Geschmacksmuster- und Urheberschutz für die industrielle Formgestaltung, GRUR 1957, S. 8, 13.

¹⁵³ BGH GRUR 1957, S. 291, 292.

auch für ein Erzeugnis des Kunstgewerbes nur dann ein Kunstschutz in Betracht komme, wenn es das für einen solchen Rechtsschutz erforderlich künstlerische Schaffen erkennen lasse. [...] Es müsse [...] stets von Fall zu Fall geprüft werden, ob ein geschmacklich gestalteter Gebrauchsgegenstand die Anforderungen, die an ein Kunstwerk zu stellen seien, erfülle.“¹⁵⁴

Der BGH stützte sich hier auf das Schulfraktur-Urteil von 1911, obwohl dieses bis Anfang der 30er Jahre selbst beim ersten Zivilsenat des RG zu den Ausnahme-Entscheidungen in der überwiegend schutzfreudigen Rechtsprechung gehört hatte.¹⁵⁵ Zudem war es unhaltbar, den § 2 KUG und gleichsam die zentrale Regelung des Schutzes darauf zu reduzieren, dass Gebrauchszwecke der Kunstschutzzfähigkeit nicht entgegenstünden. Die Vorschrift diene nicht einer solchen „Klarstellung“, sondern war gezielt mit der Intention in das KUG aufgenommen worden, kunstgewerbliche Erzeugnisse mit der bildenden Kunst auf eine Ebene zu stellen. Das bedeutete aber keinesfalls, dass sie den höheren Rang bildender Kunst erreichen oder sogar bildende Kunst sein mussten. Denn nach der Begründung des KUG sollte bei der Bestimmung des Schutzgegenstandes keine Abstufung nach „Kunstwert“ stattfinden. Und als ausreichend wurde ausdrücklich eine „individuelle“ Schöpfung angesehen. Die vom BGH herangezogene „Klarstellung“ hatte der Gesetzgeber des KUG mit der Streichung des zunächst vorgesehenen zweiten Halbsatz „soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen“ erreicht. Denn mit dem ersatzlosen Wegfall hatte er vermeiden wollen, dass die Prävalenztheorie wieder Einzug in die urheberrechtliche Rechtsprechung hält.¹⁵⁶

Den Willen des Gesetzgebers ungeachtet kam der BGH 1957 zu dem Schluss, er sehe „keine Veranlassung, von dieser Gesetzesauslegung, der er bereits in früheren Entscheidungen gefolgt ist, abzugehen (BGHZ 5, 1 – Hummelfiguren; 16, 4, 5)“.¹⁵⁷ Weiter behauptet der BGH, diese Gesetzesauslegung habe „in der Lehre weitestgehend Billigung gefunden“. Auch diese Darstellung war schon zum damaligen Zeitpunkt mit Blick auf vielfache Kritik an den strengen Kriterien eine bloße Legende.¹⁵⁸

Der BGH bestätigte auch den Prüfungsmaßstab des Berufungsgerichts, unter Kunstwerk sei eine

„eigenpersönliche geistige Schöpfung zu verstehen, die mit Darstellungsmitteln der Kunst durch formgebende Tätigkeit hervorgebracht und vorzugsweise für die Anre-

154 Ebenda.

155 Siehe S. 138 ff.

156 Siehe S. 121 ff.

157 BGH GRUR 1957, S. 291, 292.

158 Siehe S. 162 ff., 245 ff., 273 ff.

gung des ästhetischen Gefühls durch Anschauung bestimmt ist. [...] Es komme auf die Abgrenzung zwischen Geschmacksmuster und Kunstwerk an. [...] Bei Kunstwerken müsse der ästhetische Gehalt einen solchen Grad erreicht haben, daß nach der im Leben herrschenden Anschauung der mit Kunstanschauungen einigermaßen vertrauten und für künstlerische Dinge empfänglichen Kreise noch von Kunst gesprochen werden könne. [...] Bei der Prüfung [...] müßten strenge Anforderungen gestellt werden.“¹⁵⁹

Dieser rechtliche Maßstab entsprach nach Auffassung des BGH „den vom RG entwickelten Grundsätzen, die [...] als feststehendes Ergebnis der Rechtsentwicklung betrachtet werden können“. Der Senat hatte in den Nachkriegsjahren dringend Veranlassung zur Prüfung, auf welchen genauen Zeitpunkt sich das von ihm angeführte „feststehende Ergebnis“ bezog. Er hätte die „Rechtsentwicklung“ rückverfolgen müssen, um nicht nationalsozialistische Einflüsse zu übernehmen und sie in eine Kontinuität zu überführen. Wiederum geschah nichts dergleichen. Selbst die vom BGH zitierten RG-Entscheidungen waren nicht als Belege für die strenge Praxis geeignet; so stützte er sich auf das überaus schutzfreudige Urteil zum WMF-Besteck¹⁶⁰ aus dem Jahr 1929.

Die Rüge der Revision, das Berufungsgericht habe rechtsirrig zwischen dem Wettbewerb und der Kunstwerkeigenschaft des Titelschriftbildes unterschieden, wies der erste Zivilsenat des BGH zurück. Die auffällige Eigentümlichkeit eines für Werbezwecke bestimmten graphischen Erzeugnisses könne sehr wohl auf Elementen beruhen, die außerhalb der Ästhetik liegen. Nur dieser Bereich der geschmacklichen Empfindungswelt, in der der Farben- und Formsinn des Betrachters angesprochen wird, sei aber für die Frage der Kunstschutzfähigkeit von Bedeutung.¹⁶¹ Trotz auffälliger gestalterischer Besonderheiten verneinte der Senat Kunstschutz:

„Es ist jedoch der Revision zuzugeben, daß der drängende, unruhige, die Aufmerksamkeit herausfordernde Charakter des Schriftzuges sich vielleicht nicht nur einem Fachkenner der Gebrauchsgraphik, sondern jedem für den Anruf der Kunst einigermaßen Empfänglichen aufdrängen mag. Aber auch wenn man dem Schriftzug ‚Morgenpost‘ den Charakter des Drängenden, Unruhigen, Aufmerksamkeit Erheischenden zuerkennt, so liegt darin allein noch nichts, was ihm den Rang eines Kunstwerkes verliehe. Es handelt sich insoweit um Gestaltungselemente, die vorwiegend für den werbemäßigen Gehalt bedeutsam sind.“¹⁶²

¹⁵⁹ BGHG GRUR 1957, S. 291, 292.

¹⁶⁰ Siehe S. 138 ff.

¹⁶¹ BGH GRUR 1957, S. 291, 294.

¹⁶² Ebenda.

Mit dieser Begründung setzte sich der Senat erneut in Widerspruch zu dem Willen des Gesetzgebers, der mit Einführung des § 2 KUG dahingehende Zweifel verhindern wollte, „ob ein, wenn auch noch so künstlerisch ausgeführtes Plakat, mit dem irgend eine Ware annonciert würde, weil es in erster Linie nicht einen künstlerischen, sondern einen gewerblichen Zweck verfolge, nach dem Wortlaute der Regierungsvorlage überhaupt geschützt werden könne“. Es war „unzweifelhaft die Absicht des Gesetzes, einen solchen Gegenstand trotz des konkurrierenden gewerblichen Zwecks durch das Gesetz zu schützen“.¹⁶³ Zudem setzte sich der Senat in Widerspruch zu der RG-Entscheidung aus dem Jahr 1930, mit der nicht nur eine Reihe von Kfz-Werbeanzeigen unter Kunstwerkschutz gestellt wurden, sondern auch der spezifische Werbecharakter unter dem Aspekt der „ästhetisch-reklamemäßigen Funktion“ in die urheberrechtliche Betrachtung einbezogen worden war.¹⁶⁴

Die Europapost-Entscheidung von 1957, wiederum auf Mitteilung von Fritz Lindenmaier in der Zeitschrift GRUR veröffentlicht, legte die Grundsätze für den urheberrechtlichen Schutz kunstgewerblicher Erzeugnisse in der jungen Bundesrepublik fest und betonte mehrfach in den amtlichen Leitsätzen den „strengen Maßstab“. Sie widersprach in mehreren Punkten dem Sinn des geltenden KUG 1907 und übernahm unreflektiert urheberrechtliche Erhöhungen aus der nationalsozialistischen Zeit. Die Möglichkeit der Anmeldung als Geschmacksmuster diene als Rechtfertigung, obwohl der Gesetzgeber des KUG 1907 ein Nebeneinander von Urheber- und Musterrecht für die überwiegenden Leistungen vorgesehen und nur sehr einfache Gestaltungen auf das Geschmacksmusterrecht beschränkte hatte. Der Gesetzgeber des KUG 1907 hatte nicht vor Augen, dem Musterrecht zur Berechtigung zu verhelfen, sondern gewerbliche Erzeugnisse in den weiter gehenden urheberrechtlichen Schutz einzubeziehen.

cc. 29. März 1957: Ledigenheim

Mit Entscheidung vom 29. März 1957 übertrug der BGH die für kunstgewerbliche Erzeugnisse entwickelten Kriterien auch auf Bauwerke.¹⁶⁵ Erfreulich war in den Urteilsgründen lediglich die Klarstellung, dass ein Überwiegen ästhetischer Zwecke nicht gefordert werden kann. Jedoch verlangte der erste Zivilsenat auch hier einen „ästhetischen Überschuss, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen noch

¹⁶³ Siehe S. 124 f.

¹⁶⁴ RG I 194/29, siehe S. 111.

¹⁶⁵ BGH GRUR 1957, S. 391 ff.

von Kunst gesprochen werden könne“.¹⁶⁶ Die von ihm gelieferte Begründung war unhaltbar: Der Senat wies auf den damaligen Austausch der im Entwurf vorgesehenen Fassung „gewerbliche Erzeugnisse“ durch den Begriff „Kunstgewerbe“. Sodann behauptete er, „durch die Silbe ‚Kunst‘ glaubte man hinreichend zum Ausdruck gebracht zu haben, dass gewerbliche Erzeugnisse nur dann den Schutz des Gesetzes genießen wollen, wenn sie Ausdruck künstlerischen Schaffens und Wollens seien“, so dass sich insoweit der Zusatz „soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen“ erübrige.¹⁶⁷ Tatsächlich wurde jedoch die ursprüngliche Bezeichnung „gewerbliche Erzeugnisse“ ersetzt durch „Erzeugnisse des Kunstgewerbes“, weil der Gesetzgeber bei letzt genannten ohne Weiteres Kunstwerkeigenschaft annahm.¹⁶⁸ Die Anhebung der Kriterien für Kunstschutz und damit gleichzeitig die Aufgabe der vom KUG-Gesetzgeber gewollten Gleichstellung zwischen Gebrauchsgegenständen und bildender Kunst rechtfertigte der BGH zwölf Jahre nach Kriegsende mit den

„vom RG schon zu dem früheren KUG vom 9. Januar 1876 entwickelten, später unter dem Einfluß moderner Kunstauffassung unter dem Gesichtspunkt der Abgrenzung des Kunstschutzes vom Geschmacksmuster fortgebildeten, vom Senat übernommenen und von der überwiegenden Mehrheit im Schrifttum gebilligten Grundsätzen“.¹⁶⁹

dd. 9. Dezember 1958: Rosenthal-Vase

Am 9. Dezember 1958 bestätigte der BGH die Entscheidung des OLG München, mit der urheberrechtlicher Schutz für die Rosenthal-Vase „Schwangere Helene“¹⁷⁰ abgelehnt worden war. Da der Begriff des Kunstwerks ein Rechtsbegriff sei, sah sich der erste Zivilsenat in der Lage, frei nachzuprüfen, ob der Tatrichter etwa bei der Entscheidung des Einzelfalls die Voraussetzungen dieses Rechtsbegriffs verkannt hat. Hinsichtlich des Rechtsbegriffs des Kunstwerks ging der erste Zivilsenat mit der Vorinstanz zunächst von derjenigen erhöhten Begriffsbestimmung aus, die das RG, mit Worten des BGH, „in ständiger Rechtsprechung“¹⁷¹ für die Beurteilung der Frage als maßgebend erachtet hatte, ob einem Gegenstand, der Gebrauchszwecken dient, ein

166 BGH GRUR 1957, S. 391.

167 Ebenda, S. 392.

168 Siehe S. 129.

169 BGH GRUR 1957, S. 391, 393.

170 Abbildung S. 277.

171 Die überhöhten Kriterien hatte der erste Zivilsenat RG erst im Verlaufe der 1930er und 1940er Jahre etabliert, siehe S. 247 ff.

Schutz auf Grund des KUG von 1907 zuzubilligen war.¹⁷² Sodann verlangte der erste Zivilsenat des BGH wiederum eine „eigenpersönliche Prägung“, die er bei der skulptural gestalteten Vase mit Hinweis auf vorbekannte „asymmetrische“ Formen verneinte:

„Da der Kunstschutz ein Erzeugnis eigenpersönlicher Prägung voraussetzt, das eine schöpferische Tätigkeit erkennen läßt, sind bei der Frage, ob der für ein Kunstwerk erforderliche Mindestgrad an ästhetischem Gehalt gegeben ist, diejenigen Formungselemente auszuscheiden, die auf bekannte Vorbilder zurückgehen, es sei denn, daß in ihrer Neubildung oder ihrer Kombination mit neuen oder anderen vorbekannten Elementen eine für einen Kunstschutz ausreichende schöpferische Leistung zu erkennen ist (BGHZ 28, 351, 356 – Candida-Schrift 6). Das BerG hat deshalb zu Recht bei der Ermittlung des urheberrechtlich bedeutsamen ästhetischen Gehalts der Vasen der Bekl. berücksichtigt, daß asymmetrische Formen nach den Gutachten der Sachverständigen seit etwa 1925, zunächst in Zeichnungen und Malereien, dann aber auch in der Plastik allgemeine Verbreitung gefunden haben, insbesondere Picasso wie auch finnische Künstler schon vor 1950 asymmetrische Keramiken hergestellt haben.“¹⁷³

Diese Begründung ist nicht nur betreffend das Merkmal der „eigenpersönlichen Prägung“ kritisch zu sehen. Vielmehr durfte sich der erste Zivilsenat auch nicht mit einem allgemeinen „asymmetrischen“ Stil bei der Schutzversagung begnügen, denn es entschied schon damals allein die konkrete Ausgestaltung des in Streit stehenden Gegenstandes, d.h. der spezifische Ausdruck der Formung einer asymmetrischen Vase. Picasso, auf den das Urteil verweist, hatte jedenfalls zu keinem Zeitpunkt die „Schwangere Helene“ gezeichnet oder als Plastik erarbeitet. Der konkrete Entwurf stammte vielmehr vom Bildhauer Fritz Heidenreich.

Die Revision beanstandete, das Berufungsgericht habe sich bei der Prüfung des Grades des ästhetischen Gehalts der Vase zu Unrecht von ästhetischen Werturteilen leiten lassen. So heiße es in den Entscheidungsgründen, dass das Gericht die Linienform der Vase als zu krass und einer Vasenform wesensfremd empfinde. Der ästhetische Gehalt eines Erzeugnisses hänge aber von dessen künstlerischem oder geschmacklichem Wert nicht ab. Der erste Zivilsenat BGH räumte zwar ein, dass den fraglichen Ausführungen des Berufungsurteils eine negative Kritik des ästhetischen Wertes der fraglichen Vasen entnommen werden könne. Auf den höheren oder nie-

172 BGH GRUR 1958, S. 289, 290.

173 Ebenda.

deren Kunstwert komme es für die Frage, ob ein gewerblich hergestelltes Erzeugnis in den Schutzbereich der bildenden Kunst einzubeziehen ist, „nicht entscheidend“ an. Durch die angegriffenen Ausführungen werde aber der Bestand des angefochtenen Urteils nicht in Frage gestellt. Denn das Berufungsgericht habe unabhängig von ästhetischen Wert- oder Unwerturteilen zu Recht auf den Gesamteindruck der Vasen abgestellt und diesen unter Berücksichtigung des Umstands, dass asymmetrische Formen bei Keramiken bereits seit längerer Zeit bekannt waren, einen die ästhetische Empfindungswelt anregenden – sei es in ablehnendem oder zustimmendem – Sinn eigenartigen Gehalt von einem Grad, wie es der Rang eines Kunstwerks erfordert, abgesprochen.¹⁷⁴ In diesem Kontext betonte der erste Zivilsenat ein weiteres Mal das Erfordernis der „eigenpersönlichen Prägung“:

„Entscheidend bleibt aber stets, ob der in ihr objektivierte Formgehalt eine schöpferische Leistung eigenartiger Prägung vom Rang eines Kunstwerks erkennen läßt. Nur wenn die fragliche Form, obwohl sie nur dem allgemeinen Formungsschatz entlehnte Elemente verwendet, gleichwohl Merkmale derart eigenpersönlicher Prägung aufweist, daß sie sich als das Ergebnis einer künstlerischen Tätigkeit darstellt, kann ihr Kunstschutz zuerkannt werden. Gerade einen solchen eigenschöpferischen Gehalt lassen aber die Vasen der Bekl. bei Berücksichtigung des vorbekannten „modischen“ Formungsschatzes [...] vermissen.“¹⁷⁵

b. Ersatz von Sachverständigen

aa. 27. November 1956: Europapost

In der Europapost-Entscheidung hielt der erste Zivilsenat des BGH auch an dem Ersatz von Sachverständigen fest:

„Soweit das Klagebegehren auf das Kunstschutzgesetz gestützt ist, hat das BerG – im Gegensatz zum LG und dem Gutachten des Sachverständigen – auf Grund eigener Prüfung und Sachkenntnis festgestellt, daß das fragliche Titelschriftbild den für einen Schutz aus diesem Gesetz erforderlichen Grad an ästhetischem Gehalt nicht aufweise.“¹⁷⁶

Es sei grundsätzlich auch rechtlich nicht zu beanstanden, dass das Berufungsgericht sein Urteil über den ästhetischen Gehalt des Schriftbildes nicht auf die von dem Sachverständigen herausgefühlten geschmacklichen Elemente, sondern auf seinen

¹⁷⁴ BGH GRUR 1958, S. 289, 290.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 291.

¹⁷⁶ BGH GRUR 1957, S. 291, 292.

eigenen Eindruck gestützt hat, den es aus der Augenscheinnahme gewonnen hat. Denn entscheidend für die Frage, ob nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden kann, seien „nicht die geschmacklichen Feinheiten, die ein auf gleichem Gebiet arbeitender Fachkenner herausfühlt, sondern der ästhetische Eindruck, den das Werk nach dem durchschnittlichen Urteil des für Kunst empfänglichen und mit Kunstdingen einigermaßen vertrauten Menschen vermittelt.“¹⁷⁷

Damit hob sich der erste Zivilsenat des BGH in den 1950er Jahren endgültig nicht nur über die Bewertung von Sachverständigen hinweg, sondern hielt sich auch für in der Lage, die dafür erforderlichen spezifischen gestalterischen Grundlagen durch eigene Augenscheinnahme zu ersetzen. Damit widersetzte sich der Senat den damaligen Bestrebungen des Referentenentwurfs von 1954, der ausdrücklich das Sachverständigenwesen mit § 126 wieder beleben wollte.¹⁷⁸ Fachkenner wurden durch Richter ausgetauscht, und daher schien es konsequent, Feinheiten, die Richter – mangels Sachkenntnis – nicht erkennen konnten, außen vor zu lassen. Dies wird in den Folgejahrzehnten zu einer widersprüchlichen und nicht kalkulierbaren Rechtsprechung führen, welche im graphischen Bereich mit der Entscheidung um das Signet „Laufendes Auge“ ihren Höhepunkt findet.¹⁷⁹ Auch bei Schriften ist es ausgeschlossen, ohne sachverständige Hilfe alle tatsächlichen Grundlagen zu ermitteln, die für eine Bewertung von Besonderheiten im Vergleich zu vorhandenen Schriften erforderlich sind. Hier kommt es in Anbetracht der geringen Größe der Leistung ohne Zweifel auf „Feinheiten“ an, und diese können nur geschulte Fachleute ausmachen, wie nachfolgender Fall zeigt.

bb. 30. Mai 1958: Candida-Schrift

Der Ersatz von Sachverständigen durch den für Kunst empfänglichen und einigermaßen vertrauten „Volksgenossen“ und ihm folgend durch den „Menschen“ steigerte sich im Jahr 1958 durch den „Laien“. Der erste Zivilsenat bestätigte mit Urteil vom 30. Mai 1958 die vorinstanzliche Ablehnung von Kunstschutz für die Candida-Schrift, weil „die geringfügigen Abweichungen, welche die ‚Candida-Schrift‘ in ihrem Gesamtbild von vorbekannten Schriften unterscheidet, selbst von einem für den Anruf der Kunst empfänglichen Laien schwerlich erkannt und erfühlt werden können“.¹⁸⁰ Nach Auffassung des BGH komme schon deshalb urheberrechtlicher Schutz für gewöhnli-

177 Ebenda S. 294.

178 Siehe S. 292 ff.

179 Siehe S. 335 f.

180 BGH GRUR 1958, S. 562, 563.

che Druckerzeugnisse selten in Betracht, „weil der Gebrauchszweck einfache, klare, leicht lesbare Linienführungen voraussetzt, die weitgehend durch die vorgegebenen Buchstabenformen gewissermaßen technisch bedingt, so dass nur ein geringer Spielraum für eine künstlerische Gestaltung bleibt“.¹⁸¹ Aus der Natur des Gestaltungsbereiches Typographie, d.h. deren im Vergleich etwa zu Produktgestaltungen vorhandene minimale Größe und deren notwendiger Lesbarkeit folgerte der BGH nicht nur einen geringen Gestaltungsraum, der kaum eine Erhöhung in die bildende Kunst erreichen könne. Indem zusätzlich auf den „Laien“ abgestellt wurde, der Abweichungen von vorbekannten Schriften, mit den Worten des BGH „subtile Nuancen nicht ohne fachmännische Schulung oder Anleitung“ erkennen soll, wurde für graphische Gestaltungen wie Schriften eine nicht überwindbare Hürde zum Kunstschutz aufgebaut.

Der erste Zivilsenat hielt auch im Geschmacksmusterrecht unbeeindruckt von Forderungen aus der Anwaltschaft daran fest, auf Sachverständige zu verzichten. In einem Rechtsstreit um Phono-Vitrinen hatte die Revision gerügt, das Berufungsgericht habe die angebotenen Sachverständigenbeweise erheben müssen. In dem Urteil vom 10. Juni 1958 wurde ausgeführt, „maßgebend für die Frage, ob der neuartige ästhetische Gehalt eines für Gebrauchszwecke bestimmten Gegenstandes den Begriff der Eigentümlichkeit im Sinne des Geschmacksmustergesetzes erfüllt, sind die im Leben herrschenden Anschauungen“. Es unterliege „keinen rechtlichen Bedenken, wenn das BerG sich für die Beurteilung dieser Frage selbst für sachkundig genug gehalten hat“.¹⁸²

In einer Anmerkung warnte Eberhard Henssler¹⁸³ davor, daraus keine allgemeine Lehre zu ziehen und den Sachverständigen grundsätzlich für überflüssig zu erachten. Dies würde die Beschreitung eines „gefährlichen Weges“ bedeuten. Denn bei der Vielfalt der Gegenstände, für welche Geschmacksmuster in Betracht kommen, werde die „eigene Sach- und Fachkenntnis des Gerichts immer die Ausnahme bleiben“. Henssler wies auf die in § 46 KUG (und § 49 LUG) geregelten und „bewährten Sachverständigenkammern“ hin. Der Referentenentwurf von 1954 habe daher zu recht die Wiedererrichtung dieser Sachverständigenkammern vorgesehen. Es müsse ein Weg gefunden werden, „die Bildung solcher Sachverständigenkammern für alle Bundesländer sicherzustellen“. An Organisationen, die hier raten und helfen können, mangle es nicht. Als Beispiele wurden genannt der Deutsche Werkbund, der Bundesverband der Deutschen Industrie, die Landesgewerbebeamten der Länder, der Rat für

¹⁸¹ BGH GRUR 1958, S. 562, 563.

¹⁸² BGH GRUR 1958, S. 613, 614.

¹⁸³ Henssler, Anmerkung zu BGH I ZR 111/57, GRUR 1958, S. 615.

Formgebung, der Bund Deutscher Graphikdesigner, der Bund Deutscher Architekten und der Bund Deutscher Innenarchitekten.

2. Instanzgerichte

a. Anfang der 1950er Jahre

Anfang der 1950er Jahre gab es noch schutzfreudige Verfahrensausgänge. So sprach das LG Hamburg mit Urteil vom 10. Juli 1952 – also vor den ersten BGH-Entscheidungen – urheberrechtlichen Schutz für das Etikett „Asbach-Urkunde“ zu. Die Klägerin lege „ersichtlich Wert darauf, die Güte ihres Erzeugnisses auch durch eine entsprechend wertvolle Ausstattung zu betonen, so daß das Etikett nicht nur einem technischen Gebrauchszweck dienen soll“. ¹⁸⁴ Die künstlerische Gestaltung des Etiketts trete „auch besonders gegenüber anderen Etiketten, die sich ähnlicher Mittel, wie beispielsweise alter Schrifttypen, bedienen, hervor, denen es jedoch gerade an einer größere ästhetische Ansprüche befriedigenden Gesamtgestaltung fehlt“. ¹⁸⁵

In einem Rechtsstreit um Bühnenbilder übernahm das Landesarbeitsgericht Berlin mit Entscheidung vom 4. September 1951 den Kunstbegriff des RG nicht und ging einen eigenen Weg. Darin wurde ausgeführt, das Kunstschutzgesetz gebe keine Definition, und es könne „schlechterdings auch keine Definition eines Kunstwerkes geben, weil der Begriff sich immer nach dem jeweils sich in den Entwicklungsepochen ändernden Geschmack der Bevölkerung richtet“. Die Schöpfung müsse „individuell“ sein. Diese „individuelle Eigenart“ könne sich „im Positiven wie Negativen zeigen, d.h. sich bei der Gestaltung im Fortlassen von Darstellungsteilen wie durch Vereinfachung und in anderer Anordnung des Gegenständlichen erkennbar machen“. ¹⁸⁶

b. Mitte der 1950er Jahre

Das OLG Düsseldorf machte im Jahr 1954 den urheberrechtlichen Schutz einer Knickfaltenlampe davon abhängig, dass er „als ein Werk der bildenden Kunst angesehen werden kann“. ¹⁸⁷ Dabei berief sich der entscheidende Senat auf den strengen Maßstab, wie er in der Entscheidung des RG zum „Sofia“-Besteck aus dem Jahr 1939 ¹⁸⁸ aufgestellt worden war. Der in Streit stehenden Knickfaltenlampe wurde urheberrecht-

¹⁸⁴ LG Hamburg GRUR 1958, S. 41, 43.

¹⁸⁵ Ebenda.

¹⁸⁶ LAG Berlin GRUR 1952, S. 100, 101.

¹⁸⁷ OLG Düsseldorf GRUR 1954, S. 417.

¹⁸⁸ Siehe S. 250 f.

licher Schutz versagt. Es sei zwar nicht zu verkennen, dass künstlerisches Schaffen eines wirksamen urheberrechtlichen Schutzes bedarf. Es liege jedoch „im Interesse der Künstlerschaft, diesen Schutz auf starke schöpferische Leistungen zu beschränken“.¹⁸⁹ Was der Senat damit vor Augen hatte, blieb in den Entscheidungsgründen allerdings unbeantwortet.

„Mag die Gestaltung, welche die Antragstellerin für ihren Schirm geschaffen hat, auch an sich neu und eigentümlich sein, weil es einen Schirm gleichen Aussehens bisher nicht gegeben hat, so wird doch wegen seiner Anklänge an bekannte und weit verbreitete Formen seine Originalität und damit die in ihm zum Ausdruck kommende schöpferische Leistung nicht so hoch bewertet werden können, daß man von einem Kunstwerk sprechen kann. Die von der Antragstellerin überreichten gutachtlichen Äußerungen von Sachverständigen genügen nicht, um den Kunstwerkcharakter der Lampe glaubhaft zu machen.“¹⁹⁰

Mitte der 50er Jahre zogen Instanzgerichte die längst überholte Prävalenztheorie heran. In einem Rechtsstreit um Heftpflasterspulen führte das OLG Köln in seiner durchgehend unhaltbaren Entscheidung vom 15. Juni 1955 zwecks Abgrenzung von Urheberrechtsschutz und Geschmacksmusterschutz aus:

„Im Bereich reiner Gebrauchsgegenstände wird eine solche echte ästhetische Urheberleistung im allgemeinen nur da in Betracht kommen, wo immerhin noch ein gewisses natürliches Schmuckbedürfnis besteht, wie z. B. bei Gegenständen der Wohnungseinrichtung, bei Eßbestecken, Toilettenartikeln und dergleichen. Wo dagegen im Grunde allein der nüchterne Gebrauchszweck auch für die formale Gestaltung bestimmend ist, wie bei Gegenständen rein technischen Bedarfs aller Art, da spielt das Ästhetische ganz selbstverständlich nur eine geringe Rolle.“¹⁹¹

Aufgrund der „geringen Rolle des Ästhetischen“ gegenüber dem Gebrauchszweck prüfte das OLG Köln nur Musterschutz. Obwohl der Senat es als „unbestreitbar“ ansah, „daß die neuen Pflasterspulen aus Kunststoff durch ihre äußere Erscheinung das ästhetische Gefühl sehr befriedigen und daß sie geschmacklicher Hinsicht einen entschiedenen Fortschritt bedeuten“, sprach er dem innovativen Produkt auch Eigenart ab. Er ging sogar soweit, schon die Geschmacksmusterfähigkeit zu verneinen.¹⁹²

Diese Entscheidung griff das LG München auf, um einem Pinselstopfen aus Kunststoff am 23. April 1957 ebenfalls Musterschutz abzusprechen. Die Besonderheit des

189 OLG Düsseldorf GRUR 1954, S. 417.

190 Ebenda.

191 OLG Köln GRUR 1956, S. 138, 139.

192 Ebenda, S. 140.

Produktes lag in einer Verbreiterung der Form in Gestalt eines mit Löchern versehenen Blättchens. Die Kammer sah die Ausbildung des Blättchens mit einer abenteuerlichen Begründung als „im Wesentlichen materialbedingt“ an:

„Es liegt bei der Verwendung des geschmeidigen Kunststoffes nahe, das ‚Auftrags-Ende‘ des Spatels, dessen Umriß durch seinen technischen Zweck bestimmt ist, dünn auszuführen, so daß bei der Eigenart des verwendeten Materials sich eine größere Transparenz des Blättchens als des Stiels ergeben muß.“¹⁹³

Das OLG München machte den besonderen „Grad der im Werk objektivierten künstlerischen Leistung“ ein Jahr später davon abhängig, ob „die im Einzelfall gestellte praktische Aufgabe dem Schaffenden genügend Spielraum für eine schöpferische Betätigung läßt“. War der Spielraum gering, sollte eine individuelle Leistung erst gar nicht in Erwägung kommen. Der in Streit stehenden Kakteengießkanne wurde urheberrechtlicher Schutz im Wesentlichen mit dem Argument „technischer Bedingtheiten“ am 8. November 1956 entgegen den vorgelegten Privatgutachten versagt:

„Wenn der Gutachter sich [...] mit dem Hinweis begnügt, das moderne Kunstempfinden werde durch die Einfachheit und Sachlichkeit der Linienführung, durch eine schlichte und klare Formgebung weit mehr angesprochen als durch ornamentales Beiwerk, so vermag ihm der Senat nicht mehr zu folgen. Freilich darf die Formel vom ‚ästhetischen Überschuß‘ nicht zu der Annahme verführen, die Merkmale eines Kunstwerks seien nur in solchem Beiwerk, in schmückenden Zutaten u. dgl. zu finden; sie können durchaus auch in den Maßen und Linien der Teile eines Werks und in deren Verhältnis zueinander liegen. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die Ausbildung, die der Keramikkörper hier erfahren hat, nichts enthält, was neu oder was nicht bloß technisch bedingt wäre, und daß sich Raum für eine schöpferische Betätigung, wie ersichtlich auch der Gutachter annimmt, daher lediglich dort bot, wo es sich um die Linienführung des Messingrohrs und um das Verhältnis handelte, in das es zu dem Keramikkörper zu setzen war. Dieser Raum war zu klein, als daß er noch Möglichkeiten für eine individuelle Leistung gelassen hätte, wie sie nach dem oben Ausgeführten für ein Kunstwerk gefordert werden muß.“¹⁹⁴

Dabei lag den Entscheidungsgründen durchaus die Erkenntnis zugrunde, dass der „strenge Maßstab“ für angewandte Kunst nicht „ständige Rechtsprechung“ des RG gewesen ist, sondern erst im Verlaufe der 1930er und 1940er Jahre entwickelt

¹⁹³ LG München GRUR 1958, S. 100, 101.

¹⁹⁴ OLG München GRUR 1957, S. 145, 146.

wurde. Auch räumte der Senat ein, dass das RG sich seit der Türdrücker-Entscheidung von Januar 1933 sogar „gegen die Meinung mit Kunstdingen besonders vertrauter Kreise gestellt“ hatte:

„Dabei ist die zunächst recht weitherzige Ausdehnung des Kunstwerkbegriffs (vgl. etwa RGZ 124, 68) immer mehr einer strengeren Auffassung gewichen (vgl. RGZ 135, 385; 139, 214; 142, 342; 155, 199; RG in GRUR a.a.O.), und in RGZ 139, 214 und 155, 199 hat sich das RG sogar gegen die Meinung mit Kunstdingen besonders vertrauter Kreise, nämlich der dort gehörten Sachverständigenkammern, zur Verneinung der Kunstwerkseigenschaft entschlossen.“¹⁹⁵



Kakteengießkanne aus den 1950er Jahren.

Ein anderer Senat des OLG München¹⁹⁶ vertrat zeitgleich ebenfalls die Auffassung, dass „in der neueren Rechtsprechung mit Recht strengere Anforderungen als früher an den Kunstschutz gestellt werden“ und verwies im Wesentlichen auf Urteile aus nationalsozialistischen Zeiträumen. Weitere Ausführungen folgten nicht, vielmehr wurde der erhöhte Grad einfach übernommen und urheberrechtlicher Schutz für ein Bierflaschenetikett verneint.¹⁹⁷

Als schutzfreudig zeigte sich einzig das OLG Hamm mit einem Urteil vom 7. Oktober 1958 betreffend eine Werbepostkarte:

„Eine eigenschöpferische Tätigkeit liegt auch dann vor, wenn sich die Tätigkeit des Künstlers darauf beschränkt, eine ihm vom Auftraggeber zur Verfügung gestellte Werbepostkarte im Sinne neuzeitlicher Werbung nach näheren Anweisungen des Auftraggebers umzugestalten.“¹⁹⁸

¹⁹⁵ OLG München GRUR 1957, S. 145, 146.

¹⁹⁶ OLG München GRUR 1956, S. 231 f.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 231.

¹⁹⁸ GRUR Aufl. 1960, S. 93.

V. FRITZ LINDENMAIER NACH DEM DRITTEN REICH

Am 22. Oktober 1945 ging bei der Hamburger Militärverwaltung, Abteilung „Legal“, eine Anfrage des Hanseatischen Oberlandesgerichts ein. Senatspräsident Sommerfeld bat darum, den langjährigen Vorsitzenden des ehemaligen ersten Zivilsenats des RG Fritz Lindenmaier¹⁹⁹ „als Tarifangestellten in das Hanseatische Oberlandesgericht zu übernehmen und ihn zunächst insbesondere mit Fragen der Gesetzgebung zu betrauen“. Hierfür erbitte man die Militärregierung um Zulassung.²⁰⁰ Die Genehmigung für diese wissenschaftliche Hilfsarbeitertätigkeit wurde in der Folgezeit erteilt.²⁰¹

Nur ein Jahr später setzte sich Sommerfeld erneut für Lindenmaier ein. Er wollte ihn zum Oberlandesgerichtsrat befördern. Dafür benötigte das Hanseatische Oberlandesgericht die Zustimmung der Berliner Kontrollkommission für Deutschland. Mit Schreiben vom 22. August 1946 bat Sommerfeld um einen Auszug aus der RG-Personalakte Lindenmaiers „zwecks Überprüfung seiner politischen Vergangenheit“. ²⁰² Wenige Tage zuvor hatte sich Ruscheweyh, Vizepräsident des Hanseatischen Oberlandesgerichts, beim Generalstaatsanwalt Möricke in Celle nach der „politischen Haltung“ von Lindenmaier erkundigt. Möricke antwortete,²⁰³ zwar nur wenige Male persönlich mit Lindenmaier zusammen getroffen zu sein, wies jedoch darauf hin:

„Ich kann mich [...] daran erinnern, dass Dr. L. nach 1933 in den Kreisen des Reichsgerichts zu den Mitgliedern gezählt wurde, die der nat. soz. Bewegung nahestanden.“

Möricke teilte mit, er habe sich bei einem Mitglied des RG erkundigt, „das aufgrund jahrzehntelanger Kenntnis der Verhältnisse auch mit der persönlichen Beurteilung der einzelnen Mitglieder des Reichsgerichts auf engste vertraut ist“. Dieser „Gewährsmann, der selbst nicht Pg. ist, hat mir folgendes angegeben“:²⁰⁴

„Dr. L. sei am Reichsgericht einer der am stärksten ausgeprägten Parteigenossen gewesen. Er habe sich von Anfang an, wenn er auch wohl erst 1937 der Partei beigetreten sei, mit vollen Segeln auf den Boden der Partei gestellt und dies auch durch betonte Beobachtung aller äusseren Formen, z. B. Hitlergruss, zum Ausdruck gebracht.

¹⁹⁹ Siehe S. 261 ff.

²⁰⁰ Schreiben vom 22. Oktober 1945, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

²⁰¹ Hervorgehend aus dem Schreiben von Sommerfeld an die Berliner Kontrollkommission für Deutschland vom 22. August 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

²⁰² Schreiben vom 22. August 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

²⁰³ Ebenda.

²⁰⁴ Ebenda.

Es sei bekannt gewesen, daß er nie auch nur ein leises Wort der Kritik gewagt hätte und man habe es vermieden, in seiner Gegenwart über politische Dinge zu sprechen, weil man ihm gegenüber Sorge gehabt habe. Ein Freund des Dr. L. in Leipzig hat dem Gewährsmann gegenüber geäußert, es sei unmöglich, daß man sich seiner annehmen könne. Es habe deshalb auch allgemeines Schütteln des Kopfes in Leipzig erregt, daß Dr. L. sofort in Hamburg angekommen sei. ...

Der Gewährsmann erwähnte schliesslich noch, aber nur nebenbei, daß die Tochter von Herrn Dr. L. mit einem SS-Mann verheiratet und nach SS-Sitte getraut worden sei.²⁰⁵

Am 29. August 1946 vermerkte Sommerfeld in einer Aktennotiz, er sei heute von der Militärregierung auf den Lindenmaier betreffenden Antrag angesprochen worden. Mr. Mead „sei etwas ‚in Unruhe‘ in dieser Angelegenheit“. Er habe „Bedenken wegen des hohen Amtes, das Dr. L. während der NS-Regierungszeit gehabt habe“.²⁰⁶

Ruscheweyh wandte sich Anfang September an Hermann Weinkauff,²⁰⁷ ebenfalls langjähriges Mitglied des ersten Zivilsenates des RG und im Jahr 1946 bereits Landgerichtspräsident in Bamberg. Ruscheweyh bat um Mitteilung, wie man Lindenmaier „in politischer Beziehung im Reichsgericht [...] seinerzeit beurteilt hat“. Lindenmaier habe ihn Ruscheweyh, „selbst anheimgegeben, mich bei Ihnen zu erkundigen“.²⁰⁸

Lindenmaier beließ es nicht bei der Empfehlung, bei Weinkauff um Entlastung anzufragen. Vielmehr wandte er sich auch persönlich an den ehemaligen Reichsgerichtsrat Heidenhain mit der Bitte „bezeugt zu erhalten, daß ich mich auf politischen Gebiete stets massvoll und tolerant verhalten habe und daß in meiner Gegenwart auch ohne Gefahr ein Wort der Kritik möglich war, endlich daß meine Bestrebungen nach einer nur nach sachlichen Gesichtspunkten orientierten Rechtsprechung ging“. Mit der Bitte um Empfehlung an die verehrte Gattin „Ihr aufrichtig ergebener“ Fritz Lindenmaier.²⁰⁹

Nachdem Weinkauff und Heidenhain sich „günstig“ geäußert hatten,²¹⁰ wandte sich Ruscheweyh nochmals an Generalstaatsanwalt Möricke und bat um Angabe des Namens des Gewährsmannes.²¹¹ Möricke antwortete, der Gewährsmann wünsche

205 Schreiben vom 22. August 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

206 Vermerk vom 29. August 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

207 Siehe Seiten 264 f.

208 Schreiben vom 7. September 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

209 Schreiben vom 12. September 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

210 Leider sind die entsprechenden Brief nicht (mehr) in der Lindenmaier-Personalakte vorhanden.

211 Schreiben vom 3. Oktober 1945, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

nicht, dass sein Name an Lindenmaier oder den Rechtsausschuss zwecks Vernehmung mitgeteilt wird. Stattdessen sei eine Erklärung von Reichsanwalt Kirchner beigefügt, der jahrzehntelang Mitglied der Reichsanwaltschaft beim RG war.²¹²

Als auch die Auskunft von Kirchner nicht im Sinne Lindenmaiers ausfiel, musste Ruscheweyh etwas unternehmen: Er schrieb an Kirchner und legte die positive Auskunft von Weinkauff bei, die „einige Berichtigungen“ enthielt, mit der Hoffnung, dass das Urteil von Kirchner „geändert“²¹³ wird:

„Von Dr. Möricke habe ich Ihre Äußerung erhalten. Sie würde zu dem Ergebnis führen, daß ich meinen ursprünglichen Plan, Dr. Lindenmaier als Rat an das Hanseatische Oberlandesgericht zu übernehmen, nicht verwirklichen kann. [...] Bevor ich aber diese so weitreichende Entscheidung fälle und Herrn Dr. Lindenmaier ihre Äußerung vorlege, wollte ich doch nicht verfehlen, Ihnen in der Anlage eine Abschrift der Äußerung von Dr. Weinkauff zu ganz vertraulicher und persönlicher Kenntnissnahme zu geben. [...] Ich möchte auch berichtigend hinzufügen, dass Dr. Lindenmaier schon zum 1. 1. 1937 Senatspräsident am Reichsgericht geworden ist, also anscheinend in einer Zeit, als er noch nicht Pg. war. Können diese Angaben Ihre Meinung über Dr. Lindenmaier ändern?“²¹⁴

Ende Januar 1947 konnte Ruscheweyh endlich seinen Antrag beim „Beratenden Ausschuss Justiz für die Ausschaltung von Nationalsozialisten“ einreichen. Es war ihm gelungen, einige positive Erklärungen von Mitarbeitern des ehemaligen Reichsgerichts und von Familienmitgliedern Lindenmaiers einzuholen. Auch ein von Lindenmaier selbst verfasster „Freibrief“ war dem Antrag beigelegt:

„Senatspräsident wurde ich Anfang 1937, ohne Parteimitglied zu sein. In dem sich weiterhin als schwerer Irrtum erweisenden Glauben, es habe eine legale Entwicklung eingesetzt, liess ich mich dann jedoch zum Eintritt in die Partei bereit finden. In dem von mir geleiteten Senat des Reichsgerichts (1. Zivilsenat), der sich im wesentlichen mit Patent- und Gebrauchsmustersachen, Urheberrechtssachen, See- und Seever sicherungssachen zu befassen hatte, ist die richterliche Unabhängigkeit stets bewahrt worden, und die Entscheidungen sind allein nach sachlichen und rechtlichen Gesichtspunkten, frei von Verirrungen nationalsozialistischer Ideologie, ergangen: Niemals ist z. B. einem Juden [...] durch seine [...] Rasse ein Nachteil erwachsen.“²¹⁵

212 Schreiben vom 1. November 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

213 Schreiben vom 5. November 1946, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

214 Ebenda.

215 Undatiertes Schreiben, Anlage 7 zum Antrag, PERS 101/39999, Bundesarchiv Koblenz.

Was Lindenmaier in den 50er Jahren als „Irrtum“ hinstellte, war in seinen langjährigen Aktivitäten innerhalb der Akademie für Deutsches Recht als überzeugte nationalsozialistische Gesinnung hervorgetreten. In seinem Aufsatz aus dem Jahr 1935 hatte er noch verlautbart, das Fachgebiet des Seerechtsausschusses bringe es mit sich, bei seinen Arbeiten vielfach Erwägungen des nationalsozialistischen Gedankenguts in den Vordergrund stellen zu müssen. Dies gelte auch für andere Rechtsgebiete.²¹⁶ Unter Vorsitz von Lindenmaier hatte der erste Zivilsenat des RG in seinen Entscheidungen zum Patentrecht auch mehrfach Zitate aus Hitlers „Mein Kampf“ eingesetzt.²¹⁷ Zudem soll auch noch einmal erwähnt werden, dass Lindenmaier offene Bewunderung für Hitler geäußert hatte.²¹⁸ Lindenmaier schien sich im Kontext seiner Nachkriegskarriere auch nicht mehr daran erinnern zu können, dass

- der von ihm geleitete erste Zivilsenat anstelle der nach § 46 KUG zuständigen Sachverständigenkammern ab 1940 den „Volksgenossen“ über Kunstfragen entscheiden lassen hatte;²¹⁹
- dass der von ihm geleitete erste Zivilsenat das Horst-Wessel-Lied als „packend und mitreißend“ empfunden und ihm urheberrechtlichen Schutz zugesprochen hatte²²⁰ und
- dass der von ihm geleitete erste Zivilsenat einen jüdischen Regisseur mit menschenverachtenden Ausführungen um sein Recht auf ordnungsgemäße Entlohnung gebracht hatte.²²¹

Ruscheweyh gab im Januar 1947 folgende offizielle Bewertung betreffend Lindenmaier ab:

„[...] habe ich den Eindruck gewonnen, daß es sich bei Herrn Dr. Lindenmaier um einen Richter gehandelt hat, der sich nur mit seiner Arbeit im Senat und seinen wissenschaftlichen Studien beschäftigt hat, ohne sich mit den Fragen der Politik zu befassen. Diese seine Zurückhaltung auf politischem Gebiet hat ihn vielleicht etwas undurchsichtig erscheinen lassen und ihm den Ruf eingetragen, daß man in seiner Gegenwart lieber etwas zurückhaltend sein müsse.“²²²

216 Siehe S. 263 f.

217 Karl Bruchhausen, Unverdiente Nachsicht beim Zitat oder der „Grüne Verein“ in den Jahren 1933 bis 1945, GRUR 1991, S. 737; vgl. RGZ 157, S. 154.

218 Siehe S. 263.

219 Siehe S. 250 ff.

220 Siehe S. 258 ff.

221 Siehe S. 254 ff.

222 Antrag vom 29. Januar 1947, PERS 101 / 3999, Bundesarchiv Koblenz.

Ruscheweyh setzte noch seine eigene Einschätzung hinzu und beschwichtigte vorsorglich, dass Lindenmaier „nicht in der Rechtsprechung eingesetzt werden, sondern weiterhin – wie bislang – in der Rechtsabteilung mitarbeiten soll“:

„Präsident Lindenmaier ist nun einmal eine völlig unpolitische Natur, die auch, wie ich glaube, in ihrem Leben niemals Zeit gehabt hat, sich viel um Politik zu kümmern. Denn Präsident Lindenmaier kennt kaum etwas anderes als seine Arbeit und die von ihm so sehr geliebte Juristerei. [...] Jeder, der Präsident Lindenmaier kennt, muß eigentlich sagen, daß er alles andere gewesen ist, nur kein ‚Nazi‘.“²²³

Im Beschluss des Ausschusses der Militärregierung vom 9. September 1947²²⁴ war entsprechend der Erläuterung von Ruscheweyh vermerkt, dass lediglich ein Einsatz von Lindenmaier „als Mitarbeiter in der Rechtsabteilung“ beabsichtigt sei. Die Entscheidung wäre wohl anders ausgefallen, wenn der Antrag eine Beschäftigung als Richter beinhaltet hätte. Lindenmaier wurde in die „Kategorie IV“, d.h. als Mitläufer eingestuft. Seine äußere politische Betätigung sei „nur geringfügig“ gewesen. Der Eintritt in die NSDAP sei erst nach seiner Beförderung zum Senatspräsidenten erfolgt, so dass er durch die Mitgliedschaft keinen beruflichen Vorteil mehr gehabt habe. Aus der Beschlussbegründung geht hervor, dass neben Kirchner auch Schneidewin in Lindenmaier „immer einen Nationalsozialisten vermutet“. Der Ausschuss schenkte jedoch ehemaligen Senatsangehörigen des RG wie Weinkauff mehr Glauben, die ihn „als inneren Gegner des Nationalsozialismus bezeichnen“. „[...] selbst wenn der Antragsteller in seiner Zurückhaltung und Vorsicht reichlich weit gegangen sein sollte“, so könne ihn „diese Haltung nicht zum aktiven Nationalsozialisten stempeln“. ²²⁵

Grundlage und Ergebnis des vorgenannten Beschlusses gerieten ebenfalls schnell in die Vergessenheit. So wurde Lindenmaier wieder Richter, und zwar als Mitglied des dritten Zivilsenates beim Hanseatischen Oberlandesgericht, wo er häufig vertretungsweise den Vorsitz führte und die strenge urheberrechtliche Praxis des RG fortführte. Zudem hieß es in seiner Personal- und Befähigungsnachweisung, seine Berufstätigkeit sei durch den Fachausschuss Justiz genehmigt mit Feststellung der „Kategorie V“.²²⁶ Die wahrheitswidrige Absenkung von Kategorie IV (Mitläufer) auf Kategorie V (Entlasteter) findet sich auch in der vom BGH geführten Personalakte wieder. Von Oktober 1950 bis Januar 1954 stieg Lindenmaier nämlich zum Richter

²²³ Schreiben vom 29. August 1947, PERS 101/3999, Bundesarchiv Koblenz.

²²⁴ Beschluss vom 9. September 1947, PERS 101/3999, Bundesarchiv Koblenz.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Personal- und Befähigungsnachweisung, PERS 101/3999, Bundesarchiv Koblenz.

beim BGH auf: Er wurde Mitglied des ersten Zivilsenates, der auch für Urheberrechtssachen zuständig war.²²⁷ Sein Fürsprecher Hermann Weinkauff hatte ebenfalls den Sprung zum höchsten deutschen Gericht geschafft: Er war nicht nur Präsident des ersten Zivilsenates, sondern auch der erste Präsident des BGH. Im November 1953 schlug Weinkauff dem Bundesjustizministerium vor, Lindenmaier „diejenige Klasse des Ordens zu verleihen, die bisher den ausscheidenden Senatspräsidenten des Bundesgerichtshofes verliehen worden ist“. Lindenmaier hatte sich zuvor vergeblich darum bemüht, zum Senatspräsidenten berufen zu werden.²²⁸ So sollte ihm zumindest eine seiner tatsächlichen Wirkung entsprechenden Ordensverleihung zukommen:

„Prof. Dr. Lindenmaier hat sich ganz außergewöhnliche Verdienste um die Rechtsprechung sowohl des Reichsgerichts wie des Bundesgerichtshofs erworben. [...] . Wenn die Rechtsprechung dieses Senats heute schon auf einer beachtlichen Höhe steht, ist dies in erster Linie das Verdienst Dr. Lindenmaiers. Er war zwar nur stellvertretender Vorsitzender, während ich selbst Präsident des I. Zivilsenates bin. Da ich aber in den ersten Jahren durch die schwierige Arbeit des Aufbaus und der Organisation des Bundesgerichtshofes und durch den Vorsitz in den Großen Senaten ganz überwiegend in Anspruch genommen war und mich erst in letzter Zeit mehr dem Vorsitz auch im I. Zivilsenat widmen konnte, kommt das Verdienst an dem Aufbau dieses Senats völlig Herrn Dr. Lindenmaier zu.“²²⁹

Am 7. Dezember 1953 wurde Lindenmaier das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen. Auch Weinkauff sah sich wenige Jahre später mit dieser Auszeichnung beehrt.

²²⁷ PERS 101/3998, Bundesarchiv Koblenz.

²²⁸ Schreiben vom 13. Juli 1951, PERS 101/3998, Bundesarchiv Koblenz.

²²⁹ Schreiben vom 27. November 1953, PERS 101/3998, Bundesarchiv Koblenz.

C. 1960er Jahre

Die 1960er Jahre waren das Jahrzehnt des Wirtschaftswunders, des Kunststoffbooms und der Pop-Kultur. Die Nettoeinkommen verdoppelten sich nahezu, und die Arbeitslosenquote lag im Durchschnitt unter einem Prozent. Es wurden sechs Mio. Wohnungen gebaut.²³⁰ Fortschritt, wohin man schaute. Die Alltagswelt wurde durch neue Kunststoffe verändert, die nun zu Möbeln und Haushaltsgegenständen verarbeitet werden konnten.

I. DESIGN

Zum Paradebeispiel für eine neue Generation von Kunststoffmöbeln avancierte der „Panton-Chair“: Ein Stuhl aus Hartschaum, hergestellt in einer einzigen Form.²³¹ Auch in Deutschland experimentierten Designer mit neuen Materialien, beispielsweise beim Schalen-Sessel „RZ 62“, der als mehrfach in der Fachpresse ausgezeichneter Entwurf des international bekannten Designers Dieter Rams urheberrechtlichen Schutz zugesprochen erhielt.²³²



„Panton-Chair“
von Verner Panton,
1959–1960.
Aus: www.vitra.com



Sessel „RZ 62“ von
Dieter Rams, 1962.
Foto: Ingeborg
Kracht-Ram.

230 Dilger u.a., Kursbuch Geschichte – Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 2003, S. 381.

231 Angelika Jahr (Hrg.), Top-Design des 20. Jahrhunderts, S. 82.

232 BGH GRUR 1974, S. 740 ff.

Kunststoffe waren vor allem bei italienischen Designern beliebt. Sie entwarfen Schaumstoffsessel, Sitzsäcke, Luftkissensessel und vakuumverpackte Sessel, die sich selbst aufblähten, sobald die Folie entfernt wurde.



„Sacco“ von Piero Gatti, Cesare Paolini und Franco Teodorot, 1968.

Aus: www.las-terrenas-live.com



„Up 5“ von Gaetano Pesce, 1969.

Aus: www.bonluxat.com

„Schockfarben“ waren in den 1960er Jahren allgegenwärtig, in der Pop-Art, Mode und Werbung. Die Hippie-Bewegung kam auf, und in Deutschland machte die 68er Revolution von sich Reden. Neben lauten Rebellionen gab es weiterhin klares und strenges technisches Design, allen voran aus dem Unternehmen Braun.



Elektrorasierer „SM 3“ von Hans Gugelot und Gerd Müller, 1960.

Aus: www.gugelot.de

II. RECHTSLEHRE

Die führende Rolle bei der Forderung umfassenden Schutzes für die industrielle Formgebung nahm in den 1960er Jahren Rechtsanwalt Ekkehard Gerstenberg ein. Er verstand unter diesem Begriff „alle Produkte, die in Serien hergestellt werden, gleichgültig, ob sie zum Gebrauch oder zum Verbrauch bestimmt sind“. Solche „bewußten Industrieformen“ seien vor allem bei Einrichtungs- und Gebrauchsgegen-

ständen zu finden, die über ihre Funktion hinaus noch den Formsinn des Käufers, Benutzers und Betrachters ansprechen sollen. Den Weg zu diesen Qualitätsprodukten habe Walter Gropius, der Gründer des Bauhauses geliefert.²³³

Gerstenberg wandte sich energisch gegen das noch immer in der Rechtsprechung benutzte Merkmal des „ästhetischen Überschusses“. Er forderte eine „Korrektur der Begriffe“ im deutschen Urheberrecht. Denn es habe sich gezeigt, daß der „ästhetische Gehalt“ oder gar der „ästhetische Überschuß“, den das RG entsprechend der bis 1900 herrschenden ästhetischen Anschauungen mit Betonung des Zwecklosen in der Kunst gefordert hatte, nicht mehr zur Beurteilung eines Kunstwerks herangezogen werden könne. Er sei als terminus technicus „ebenso barbarisch wie als Maßstab unbrauchbar“ und „antiquiert“.²³⁴

Gerstenberg erkannte auch, dass die Rechtsprechung „noch in den 20er Jahren eine gewisse Weitherzigkeit gegenüber Werken der angewandten Kunst erkennen ließ“, jedoch „später eine Schwenkung vollzogen und die Anforderungen an die Kunstschuttfähigkeit eines Werkes der angewandten Kunst immer höher geschraubt hat“. Die plötzliche Kehrtwende sah Gerstenberg in der Rechtsprechung des ersten Zivilsenats des RG seit Anfang der 30er Jahre,²³⁵ konkret mit dem „Richtungsweisenden“ Urteil vom 14. Januar 1933 betreffend den Gropius-Türdrücker.²³⁶ In der WMF-Besteck-Entscheidung aus dem Jahr 1929 sei hingegen selbst in Grenzfällen urheberrechtlicher Schutz bejaht worden.²³⁷ Das Ergebnis der Kehrtwende sei mit ihren „hochgeschraubten Anforderungen“ für die Rechtssystematik und für die Praxis „gleichermaßen unbefriedigend“. Nur in der jüngsten Entscheidung zum Stahlrohrstuhl habe sich der BGH „offensichtlich beeinflusst von der Stam-Stuhl-Entscheidung des RG, zur Anerkennung der Kunstwerkeigenschaft (,ästhetische Leistung vom Rang eines Kunstwerks‘) durchgerungen“. Auch in den 20er Jahren sei der Stam-Stuhl kein Kunstwerk gewesen, aber an den Begriff des Erzeugnisses des Kunstgewerbes „wurden noch nicht so hohe Anforderungen gestellt“.²³⁸

233 Ekkehard Gerstenberg, Industrielle Formgebung und Urheberrecht, Der Betriebs-Berater, Sonderdruck aus Heft 11/1964, S. 439, 439.

234 Ekkehard Gerstenberg, Der Begriff des Kunstwerks in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Abgrenzung zwischen Kunstschutz und Geschmacksmusterschutz, GRUR 1963, S. 245, 247 und 248.

235 Ebenda, S. 250.

236 Ekkehard Gerstenberg, Industrielle Formgebung und Urheberrecht, Der Betriebs-Berater, Sonderdruck aus Heft 11/1964, S. 439, 441.

237 Ebenda, S. 444.

238 Ekkehard Gerstenberg, Der Begriff des Kunstwerks in der bildenden Kunst, Ein Beitrag zur Abgrenzung zwischen Kunstschutz und Geschmacksmusterschutz, GRUR 1963, S. 245, 250.

Zudem kritisierte Gerstenberg, die vom ersten des Zivilsenats des RG herangezogenen „für Kunst empfänglichen und mit Kunstanschauungen einigermaßen vertrauten Kreise“ seien zur Beurteilung der künstlerischen Gestaltungshöhe eines modernen Werkes nicht geeignet. Vielmehr könnten die „beteiligten Verkehrskreise“, wie Künstler, Kunsthändler, Museumsfachleute und Sammler sowie ein aus diesen Kreisen gebildetes Gremium am besten gestalterische Fragen bewerten. Wer nur „einigermaßen“ mit einer Sache vertraut sei, gelte weder im täglichen Leben noch in der Wissenschaft als guter Sachkenner.²³⁹

Nach Überzeugung von Gerstenberg kam dem Urteil von Sachverständigen in Prozessen um die Nachahmung industrieller Formen besondere Bedeutung zu. Denn das Wesen moderner Gebrauchsgüter bestehe nicht mehr aus Verzierungen und aufgesetztem „Schnick-Schnack“, sondern in klaren Formen von strenger Sachlichkeit. Hier könnten Sachverständige in besonderem Maße den Gerichten helfend zur Seite stehen. Leider sei die Arbeit der Sachverständigenkammern „im NS-Staat von der Reichskulturkammer übernommen“ worden und „seit 1945 – außer in Westberlin – eingeschlafen“. Dennoch würden heute noch Gutachten der preußischen Sachverständigenkammern zitiert. Der Arbeitskreis für industrielle Formgebung im Bundesverband der Deutschen Industrie habe sich daher in seiner Sitzung aus April 1963 „einstimmig für die Errichtung von Sachverständigenkammern ausgesprochen“. Der Gesetzgeber würde mit einer entsprechenden Regelung „dem Rechtsschutz der industriellen Formgebung einen guten Dienst leisten“.²⁴⁰

III. GESETZ ÜBER URHEBERRECHT UND VERWANDTE SCHUTZRECHTE VOM 9. SEPTEMBER 1965

Zurück zu den laufenden urheberrechtlichen Reformarbeiten: Auf der Grundlage aller Stellungnahmen zum Referentenentwurf²⁴¹ wurde der Ministerialentwurf von Mai 1959 ausgearbeitet. Dieser wiederum diente als Grundlage für einen Regierungsentwurf von März 1962. Nach dessen § 2 Abs. 2 waren unter den geschützten Werken nur „persönliche geistige Schöpfungen“ zu verstehen.²⁴² Laut Begründung sollte diese Definition, welche im geltenden KUG nicht enthalten war, „keine Änderung des geltenden Rechts“ bedeuten, sondern dem entsprechen, „was zur Zeit schon in

²³⁹ Ekkehard Gerstenberg, Industrielle Formgebung und Urheberrecht, Der Betriebs-Berater, Sonderdruck aus Heft 11/1964, S. 439, 440–441.

²⁴⁰ Ebenda, S. 444–445.

²⁴¹ Siehe Seiten 302 ff.

²⁴² Bundestag-Drucksache IV/270, B 141/16464, S. 5, Bundesarchiv Koblenz.

Rechtslehre und Rechtsprechung unter dem Begriff „Werke“ verstanden wurde. Gemeint waren „Erzeugnisse, die durch ihre Form oder durch die Verbindung von Inhalt und Form oder durch die Verbindung von Inhalt und Form etwas Neues und Eigentümliches darstellen“. ²⁴³ Obwohl der Gesetzgeber das Merkmal der „Eigentümlichkeit“ anführte, betonte er, der Regierungsentwurf folge nicht dem Vorschlag, die Werke als „Schöpfung eigentümlicher Prägung“ zu definieren. ²⁴⁴ Diese Formulierung hatte der erste Zivilsenat des BGH eingebracht. ²⁴⁵ Denn eine solche Begriffsbestimmung „erscheint bedenklich, weil sie das Erfordernis der individuellen Form zu sehr betont und zu dem Schluß verführen könnte, dass im Gegensatz zum geltenden Recht Werke von geringem schöpferischen Wert, die sog. ‚Kleine Münze‘, in Zukunft keine Schutz mehr genießen sollen“. ²⁴⁶

Als „Neuerung“ gegenüber dem seinerzeit geltenden KUG hob der Regierungsentwurf die in § 115 geregelte Ermächtigung der Landesregierungen hervor, die Rechtsstreitigkeiten auf dem Gebiet des Urheberrechts für mehrere Gerichtsbezirke einzelnen Land- und Amtsgerichten zuzuweisen, sofern dies der Rechtspflege dienlich ist. Denn das Urheberrecht sei ein Gebiet, „mit dem nicht jeder Richter in ausreichendem Maße vertraut sein kann“. Eine einwandfreie Rechtsprechung setze hier Erfahrungen voraus, die das erkennende Gericht nur gewinnen kann, wenn es ständig mit Rechtsstreitigkeiten dieser Art befasst ist. ²⁴⁷ Mit solchen frühen Konzentrationsbestimmungen glaubte der Gesetzgeber offenbar einen ausreichenden Ersatz für den Wegfall der in § 46 KUG geregelten und während der Urheberrechtsreform vehement geforderten Sachverständigenkammern gefunden zu haben. Denn im Rahmen der Erläuterung des § 115 wurde die Nichtübernahme der Bestimmungen des geltenden Rechts wie folgt gerechtfertigt:

„Von der Ermächtigung haben die Länder mit Ausnahme lediglich Berlin seit langem keinen Gebrauch gemacht; ein praktisches Bedürfnis dafür scheint nicht mehr zu bestehen.“ ²⁴⁸

243 Ebenda, S. 38.

244 Ebenda.

245 Ebenda, siehe auch S. 290 und S. 302.

246 Ebenda, S. 38.

247 Ebenda, S. 106.

248 Bundestag-Drucksache IV/270, B 141/16464, S. 36, Bundesarchiv Koblenz.

Die Wiederbelebung der Sachverständigenkammern war mit einem „scheinbar“ fehlenden Bedürfnis endgültig vom Tisch. Man begnügte sich mit Vermutungen und Halbwahrheiten, anstatt der Sachverständigenfrage in der Schlussphase der Reformarbeiten noch einmal gründlich nachzugehen. Man übersah, dass ausschließliche Zuständigkeiten in erster Linie für einen Ausgleich für den Wegfall der Schiedsgerichtstätigkeit der Sachverständigenkammern sorgen sollten. Dass Konzentrationsbestimmungen die Zuziehung von Sachverständigen nicht umfassend, d.h. auch in ihrer Gutachter Tätigkeit ersetzen können, folgt bereits daraus, dass die jeweils zuständigen Spruchkörper nicht dauerhaft mit denselben Richtern besetzt sind und die gesammelten Erfahrungswerte, selbst bei häufiger Beschäftigung mit Kunstfragen, nicht konstant sein können.

Im Rechtsausschuss des Bundestages wurde im weiteren Verlauf sogar die Frage erörtert, ob Werke der „angewandten Kunst“ weiterhin vollen Urheberrechtsschutz genießen sollten, wie es im Regierungsentwurf vorgesehen war, oder ob für den Bereich der industriellen Formgestaltung ein neues einheitliches Schutzsystem unter Einbeziehung des Geschmacksmusterschutzes das Ziel war. Im Vordergrund stand dabei die „gesellschaftspolitische Bedeutung der Formgestaltung, die es wünschenswert erscheinen lasse, die Industrie in dem Bestreben nach einer ästhetisch ansprechenden Gestaltung ihrer Erzeugnisse nicht durch einen zu weitgehenden Schutz für Werke der angewandten Kunst zu behindern“.²⁴⁹ Die Bestrebungen nach wirtschaftlichem Aufschwung brachten in den 1960er Jahren eine Fokussierung auf die Industrie mit sich und ließen die Interessen von Gestaltern und Künstlern zurücktreten. Im Urheberrecht sah man nicht mehr den effektiven Schutz zeitgenössischer Gestaltungen vor Nachbildung, sondern die Befürchtung von Hemmnissen einer Produktvielfalt, nach der sich die noch vom Krieg gebeutelte und nach Wohlstand strebende Nation sehnte. Vor diesem Hintergrund verlagerte sich der Schwerpunkt des Designschutzes vom Urheberrecht auf das Geschmacksmusterrecht, was mit den Motiven des KUG nicht zu vereinbaren war: Denn das Gesetz von 1907 wollte gerade den urheberrechtlichen Schutz von Gebrauchsgestaltungen stärken, und noch nach dessen Inkrafttreten wurde sogar in Frage gestellt, ob das Mustergesetz überhaupt erforderlich war.²⁵⁰

Das Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte wurde am 9. September 1965 verkündet und trat am 1. Januar 1966 in Kraft. Der Rechtsausschuss des

²⁴⁹ Bundestag-Drucksache IV/3401, B 141/16481, S. 149, Bundesarchiv Koblenz.

²⁵⁰ Siehe Seiten 130 f.

Bundestags hatte sich dafür ausgesprochen, den Urheberrechtsschutz für Werke der „angewandten Kunst“ zu belassen und die Frage eines einheitlichen Schutzsystems im Zuge der anstehenden Geschmacksmusterreform wieder aufzuwerfen.²⁵¹

§ 1

Die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst genießen für ihre Werke Schutz nach Maßgabe dieses Gesetzes.

§ 2

1) Zu den geschützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere:

- 1. Sprachwerke, wie Schriftwerke und Reden;*
- 2. Werke der Musik;*
- 3. pantomimische Werke einschließlich der Werke der Tanzkunst;*
- 4. Werke der bildenden Künste einschließlich der Werke der Baukunst und der angewandten Kunst und Entwürfe solcher Werke;*
- 5. Lichtbildwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Lichtbildwerke geschaffen werden;*
- 6. Filmwerke einschließlich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden;*
- 7. Darstellungen wissenschaftlicher oder technischer Art, wie Zeichnungen, Pläne, Karten, Skizzen, Tabellen und plastische Darstellungen.*

(2) Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.

Wenige Monate nach Verkündung des neuen Urheberrechtsgesetzes ging beim Bundesministerium eine Anfrage des damaligen Landgerichtsdirektors aus Hagen ein. Kurt Jessnitzer beschwerte sich darüber, dass die urheberrechtlichen Sachverständigenkammern nicht mehr erwähnt seien. Er bat um Mitteilung, „ob hierfür besondere Gründe maßgeblich waren und ob diese aus Bundestagsdrucksachen oder anderen öffentlichen Unterlagen ersichtlich sind“.²⁵² Das Ministerium behauptete in seiner Antwort, es sei deshalb keine Regelung betreffend Sachverständigenkammern aufgenommen worden, „da sich die Länder überwiegend gegen die Beibehaltung dieser Vorschriften ausgesprochen hatten.“ Zur Begründung sei vorgebracht worden, „daß sich durch die umfangreiche Rechtsprechung auf urheberrechtlichem Gebiet und die in § 105 vorgesehene Konzentration der Urheberrechtsstreitsachen bei we-

251 Bundestag-Drucksache IV/3401, B 141/16481, Bundesarchiv Koblenz; siehe auch: Ekkehard Gerstenberg, *Moderne Industrieform und ihr Recht*, GRUR 1966, S. 471, 473.

252 Schreiben vom 29.12.1965, B 141/16484, Bundesarchiv Koblenz.

nigen Gerichten eine Beratung der Gerichte durch eigens eingerichtete Sachverständigenkammern erübrige“.²⁵³ Abgesehen davon, dass selbst Nordrhein-Westfalen keine grundlegenden Bedenken an der Wiederbelegung des Sachverständigenwesens gezeigt hatte,²⁵⁴ gab es zum damaligen Zeitpunkt nur wenig gerichtliche Entscheidungen zum urheberrechtlichen Schutz zeitgenössischer Gestaltung, auf welche die Erfahrungswerte ausschließlich zuständiger Gerichte hätten aufbauen können.

253 Schreiben vom 24. Januar 1966, B 141/16484, Bundesarchiv Koblenz.

254 Siehe S. 301.

TEIL V

Bis heute

„Es belastet den Schöpfer des Werkes [...] nicht unbillig, bei „kleiner Münze“ um geschmacksmusterrechtlichen Schutz durch Eintragung nachzusuchen, falls er eine absolute Rechtsposition erstrebt und sich durch das nicht eingetragene Gemeinschaftsgeschmacksmuster nicht ausreichend geschützt sieht. Zum anderen ist aufgrund des geschmacksmusterrechtlichen Unterbaus auch die von nahezu allen anderen Werkarten [...] abweichende rechtliche Behandlung der angewandten Kunst gerechtfertigt.“

*Das Bundesverfassungsgericht
nach Wegfall des graduellen Verhältnisses zwischen
Urheber- und Musterschutz in Folge der Einführung
des Gemeinschaftsgeschmacksmusters und der Reform
des Geschmacksmusterrechts, in:
BVerfG GRUR 2005, S. 410, 411 – Laufendes Auge.*

„Eine Aufgabe der hergebrachten Rechtsprechung erscheint [...] im Blick auf die Neugestaltung des Geschmacksmusterrechts durch das Geschmacksmusterreformgesetz vom 12.3.2004 erforderlich [...]. Es erscheint [...] im Blick darauf, dass es sich beim Geschmacksmusterrecht nicht mehr um ein wesensgleiches Minus zum Urheberrecht handelt, nicht gerechtfertigt, an den Urheberrechtsschutz von Werken der angewandten Kunst höhere Anforderungen zu stellen als an den Urheberrechtsschutz von Werken der zweckfreien Kunst.“

BGH GRUR 2014, S. 175, 178 und 179 – Geburtstagszug.

A. Rechtsprechung bis November 2013

Der erste Zivilsenat des BGH hielt an seinen strengen urheberrechtlichen Schutzkriterien nach Inkrafttreten der Urheberrechtsreform von 1965 fast fünf Jahrzehnte fest. Auch nach Wegfall des Stufenverhältnisses zwischen Urheberrecht und Musterrecht mit der Reform des Geschmacksmustergesetzes im Jahr 2004 nahmen die Gerichte keine Absenkung der urheberrechtlichen Schutzz Grenzen vor.¹ Erst im November 2013 wird der erste Zivilsenat des BGH eine Kehrtwende vollziehen und für Werke der angewandten Kunst keine höheren Kriterien mehr verlangen als für Werke der bildenden Kunst.²

Unter Anwendung der erhöhten Maßstäbe hatten vorwiegend international bekannte Produkte Aussicht auf Einstufung als „angewandte Kunst“. Aus der deutschen Rechtsprechung sind vor allem Möbel und Lampen bekannt, außer dem bereits im Jahr 1932 geschützten Stahlrohrstuhl von Mart Stam³: Bauhausleuchte von Wilhelm Wagenfeld⁴, „Tube light“ von Eileen Gray⁵, Hocker „B 9“ von Marcel Breuer⁶, verschiedene Tisch- und Möbelentwürfe von Eileen Gray⁷, verschiedene Le-Corbusier-Möbel⁸, Möbel von Gerrit Rietveld⁹, „Lounge Chair“ von Charles und Ray Eames¹⁰, Mackintosh-Möbel¹¹, Sessel „RZ 62“ von Dieter Rams¹², Stühle und Tische von Eero Saarinen¹³, „Cone Chair“ von Verner Panton¹⁴, USM-Haller-Möbelprogramm¹⁵ und Schreibtisch von Stefan Wewerka¹⁶.

1 Siehe S. 336 ff.

2 Siehe S. 342 f.

3 Siehe bereits S. 168 f.

4 OLG Düsseldorf GRUR 1993, S. 903 ff. und OLG Hamburg, ZUM 1999, S. 481 ff.

5 OLG Karlsruhe GRUR 1994, S. 283 ff. und OLG Frankfurt/Main GRUR Int. 1994, S. 337 ff.

6 OLG Düsseldorf ZUM-RD 2002, S. 419 ff.

7 OLG Karlsruhe GRUR 1994, S. 283 ff.; OLG Frankfurt/Main GRUR Int. 1995, S. 537 ff. und LG Frankfurt/Main, 2/3 O 543/93, 26. Januar 1995.

8 BGH GRUR 1987, S. 903 ff.; OLG Stuttgart NJW 1985, S. 1650 ff.; OLG Frankfurt/Main GRUR 1988, S. 302 ff. und GRUR 1993, S. 116 ff.; OLG München ZUM 1992, S. 305 ff.; OLG Hamm, 4 U 266/91, 7. April 1992 und KG GRUR 1996, S. 968 ff..

9 OLG Frankfurt/Main, 6 U 179/89, 23. März 1992.

10 OLG Frankfurt/Main, GRUR 1981, S. 739 ff.

11 OLG Frankfurt/Main GRUR 1994, S. 49 ff.

12 BGH GRUR 1974, S. 740 ff.

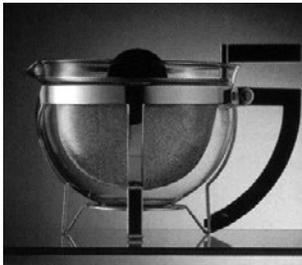
13 BGH GRUR 1981, S. 652 ff.

14 OLG Düsseldorf GRUR 1971, S. 415 ff.

15 OLG Frankfurt/Main GRUR 1990, S. 121 ff.

16 LG Düsseldorf, 121 O 504/87, 18. Mai 1988.

Bei Gebrauchsgegenständen, die nicht zu den Design- oder Bauhaus-Klassikern zählen, machten die von Nachahmungen Betroffenen in den überwiegenden Fällen keinen urheberrechtlichen Schutz geltend, sondern begnügten sich mit Geschmacksmusterschutz oder stützten sich auf wettbewerbsrechtlichen Leistungsschutz. Zu viele Versuche, Urheberrechtsschutz durchzusetzen, waren im Verlauf der Jahrzehnte gescheitert, was abschreckend wirkte. Als Beispiel ist die Teekanne des Designers Tassilo von Grolman zu nennen. Seinem Entwurf wurde in zwei Instanzen urheberrechtlicher Schutz versagt.¹⁷ Dass der BGH in seinem Nichtannahmebeschluss vermerkte, es spreche viel dafür, dass es sich bei dem Erzeugnis um ein Werk der angewandten Kunst handelt,¹⁸ verhalf dem Produkt letztlich nicht zum Schutz vor Nachahmungen.



Teekanne von
Tassilo von Grolman.
*Aus: Sabine Zentek,
Designschutz, Fall-
sammlung zum Schutz
kreativer Leistungen in
Europa, 2. Aufl., 2008,
S. 383. Foto: Norbert
Latocha.*

I. SILBERDISTEL

Vor allem die Silberdistel-Entscheidung vom 22. Juni 1995¹⁹ galt als unumstößliche Grundlage für den Verweis einer Vielzahl von Designleistungen auf den bloßen Geschmacksmusterschutz. Der erste Zivilsenat des BGH wies in den Gründen zunächst darauf hin, dass für die Bereiche bildender und angewandter Kunst unterschiedliche Maßstäbe gelten. Zwar sei der Werkbegriff nach § 2 Abs. 2 UrhG ein einheitlicher,

„gleichwohl können die Anforderungen an die Gestaltungshöhe unterschiedlich sein (umstritten; wie hier D. Reimer, GRUR 1980, 572, 574; Schrickler/Loewenheim, Urheberrecht, § 2 Rdn. 18; Erdmann, Festschrift für v. Gamm, 1990, S. 389, 400 f.). So ist von der Rechtsprechung im Bereich des musikalischen und literarischen Schaffens die sogenannte kleine Münze anerkannt, die einfache, aber gerade noch schutzfähige Schöpfung umfaßt (vgl. BGH, Urt. v. 3.11.1967 – Ib ZR 123/65, GRUR 1968, 321, 324 – Haselnuß; Urt. v. 26.9.1980 – I ZR 17/78, GRUR 1981, 267, 268 – Dirlada). Sie

¹⁷ OLG Frankfurt/Main, 11 U 67/98, 25. Januar 2000.

¹⁸ BGH, I ZR 40/00, 18. Januar 2001.

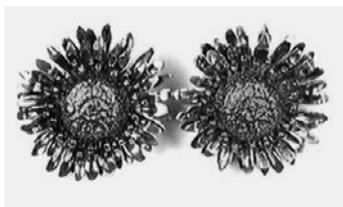
¹⁹ BGH GRUR 1995, S. 581 ff.

gilt auch bei Werken der „reinen“ (zweckfreien) Kunst. Im Gegensatz dazu hat die Rechtsprechung bei Werken der angewandten Kunst, soweit sie einem Geschmacksmusterschutz zugänglich sind, seit jeher höhere Anforderungen gestellt.“²⁰

Die Behauptung des BGH, die Rechtsprechung habe bei Gebrauchserzeugnissen „seit jeher“ höhere Anforderungen gestellt, traf nicht zu. Sie wurde in den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit widerlegt. Denn in den ersten Jahren nach Inkrafttreten des KUG von 1907 hatte der erste Zivilsenat des RG einen – mit Ausnahme der Schulfraktur-Entscheidung²¹ – insgesamt großzügigen urheberrechtlichen Schutz von Gebrauchsgestaltungen praktiziert.²² Eine Erhöhung in die bildende Kunst setzte er erst in Zeiten des Nationalsozialismus durch.²³

In der Silberdistel-Entscheidung wurde weiter ausgeführt:

„Zwischen Urheber- und Geschmacksmusterrecht besteht kein Wesens-, sondern nur ein gradueller Unterschied (st. Rspr., vgl. BGHZ 22, 209, 217 – Morgenpost; 50, 340, 350 – Rüschenhaube). Da sich bereits die geschmacksmusterschutzfähige Gestaltung von der nicht geschützten Durchschnittsgestaltung, dem rein Handwerksmäßigen und Alltäglichen abheben muß, ist für die Urheberrechtsschutzfähigkeit ein noch weiterer Abstand, das heißt ein deutliches Übertreten der Durchschnittsgestaltung zu fordern (vgl. BGHZ 94, 276, 287 – Inkasso-Programm). Für den Urheberrechtsschutz ist danach ein höherer schöpferischer Eigentümlichkeitsgrad als bei nur geschmacksmusterfähigen Gegenständen zu verlangen, wobei die Grenze zwischen beiden nicht zu niedrig angesetzt werden darf (st. Rspr., vgl. BGH, Urt. v. 21.5.1969 – I ZR 42/67, GRUR 1972, 38, 39 – Vasenleuchter; Urt. v. 19.1.1979 – I ZR 166/76, GRUR 1979, 332, 336 – Brombeerleuchte; Urt. v. 27.1.1983 – I ZR 177/80, GRUR 1983, 377, 378 – Brombeer-Muster).“²⁴



Ohrclips „Silberdistel“.
Aus: Sabine Zentek, *Designschutz, Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen in Europa*, 2. Aufl., 2008, S. 489. Foto: Berno Buff. Bildarchiv: Zentek.

²⁰ BGH GRUR 1995, S. 582.

²¹ Siehe S. 133 f.

²² Siehe S. 138 ff.

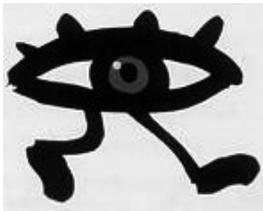
²³ Siehe S. 245 ff.

²⁴ BGH GRUR 1995, S. 581, 582.

Im Streitfall sah der BGH den von der Klägerin in Serie hergestellten Silberdistel-Ohrclip als ein Gebrauchszwecken dienendes kunstgewerbliches Erzeugnis an, das dem Bereich der angewandten Kunst und nicht dem der „reinen“, d. h. zweckfreien Kunst zuzurechnen sei. Folglich musste der Nachahmungsschutz für das künstlerisch gestaltete Produkt an den erhöhten Kriterien scheitern, welche der Gesetzgeber von 1965 und der erste Zivilsenat des BGH im Wesentlichen aus den 1930er und 1940er Jahren übernommen hatten.

II. LAUFENDES AUGE

Endgültig zementiert schien die Ablehnung des Schutzes der „kleinen Münze“ bei Gebrauchsleistungen mit der Entscheidung des BVerfG vom 26. Januar 2005 betreffend das Signet „Laufendes Auge“.²⁵



Signet „Laufendes Auge“
von Franz Zauleck.
Aus: Sabine Zentek, *Designschutz, Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen in Europa*, 2. Aufl., 2008, S. 341.

Die Verfassungsbeschwerde eingelegt hatte das Designzentrum NRW. Sie richtete sich gegen die Entscheidungen des LG und des OLG Stuttgart²⁶, wonach der Graphik unter Hinweis auf die strengen Anforderungen an die Gestaltungshöhe bei Werken der angewandten Kunst urheberrechtlicher Schutz versagt worden war. Das BVerfG nahm die Verfassungsbeschwerde mangels Erfolgsaussicht nicht zur Entscheidung an: Der Beschwerdeführer werde durch die beiden angegriffenen Urteile, insbesondere durch die Anwendung der höchstrichterlichen Rechtsprechung zum Begriff der angewandten Kunst im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 4 UrhG, nicht in seinen Eigentumsrechten verletzt. In diesem Kontext wies das BVerfG auch auf das zwischenzeitlich in Kraft getretene Gemeinschaftsgeschmacksmuster hin. Dadurch sei gewährleistet, dass Schöpfer von Bedarfs- und Gebrauchsgegenständen mit künstlerischer Formgebung die Ergebnisse ihrer Tätigkeit in einem Umfang nutzen können, der den verfassungsrechtlichen Vorgaben des Art. 14 Abs. 1 GG gerecht wird. Auch ein Verstoß gegen Art. 3 GG liege nicht vor:

²⁵ BVerfG GRUR 2005, S. 410 ff.

²⁶ OLG Stuttgart, 4 U 48/02, 24. Juli 2002.

„Eine willkürliche, gegen Art. 3 Abs. 1 GG verstoßende Ungleichbehandlung durch die mit der Verfassungsbeschwerde angegriffene Gesetzesauslegung ist nicht erkennbar. Das gilt zum einen für die Differenzierung zwischen zweckgebundenen und zweckfreien Werken. Erstgenannte beruhen in aller Regel auf einem Auftragsverhältnis mit entsprechender Vergütung. Es belastet den Schöpfer des Werkes - beziehungsweise seinen Rechtsnachfolger in den Nutzungsrechten wie vorliegend den Beschwerdeführer - nicht unbillig, bei „kleiner Münze“ um geschmacksmusterrechtlichen Schutz durch Eintragung nachzusuchen, falls er eine absolute Rechtsposition erstrebt und sich durch das nicht eingetragene Gemeinschaftsgeschmacksmuster nicht ausreichend geschützt sieht. Zum anderen ist aufgrund des geschmacksmusterrechtlichen Unterbaus auch die von nahezu allen anderen Werkarten, darunter auch die von der Verfassungsbeschwerde angeführten Computerprogramme, abweichende rechtliche Behandlung der angewandten Kunst gerechtfertigt.“²⁷

Das BVerfG ging also noch im Januar 2005 von einem „Unterbau“ des Geschmacksmusterrechts im Verhältnis zum Urheberrecht aus. Dabei wurden die Auswirkungen des im Vorjahr reformierten Geschmacksmusterrechts auf den Urheberrechtsschutz von Gebrauchsgestaltungen verkannt. Und die Zivilgerichte brachten die Entscheidung „Laufendes Auge“ in der Folgezeit ohne nähere Hinterfragung als Beleg dafür an, dass die strengen Anforderungen an die Gestaltungshöhe bei angewandter Kunst nach Einführung des Gemeinschaftsgeschmacksmusters weiterhin Gültigkeit haben sollten.²⁸

III. FOLGEN DES GESCHMACKSMUSTERREFORMGESETZES VOM 12. MÄRZ 2004

Am 6. März 2002 trat die Verordnung (EG) Nr. 6/2002 des Rates vom 12. Dezember 2001 über das Gemeinschaftsgeschmacksmuster in Kraft. Durch das Gemeinschaftsgeschmacksmuster kann seitdem mit nur einer Anmeldung ein Geschmacksmusterschutz in der gesamten europäischen Union erlangt werden. Bereits zu Beginn der 1990er Jahre hatte die Europäische Kommission die in den Mitgliedstaaten geltenden unterschiedlichen Regelungen auf dem Gebiet des Geschmacksmusterrechts als Hindernis auf dem Weg zu einem einheitlichen Binnenmarkt erkannt. Vor diesem Hintergrund wurde am 13. Oktober 1998 die Richtlinie 98/71/EG des Europäischen Parlaments und des Rates über den rechtlichen Schutz von Mustern und Modellen

²⁷ BVerfG GRUR 2005, S. 410, 411.

²⁸ So in: OLG Köln, 6 U 199/08, 26. Juni 2009; OLG Düsseldorf, I-20 U 120/08, 11. August 2009; LG Köln, 28 O 798/04, 20. Juni 2007; LG Köln, 28 O 124/08, 21. April 2008; LG Köln, 28 O 42/09, 1. Juli 2009.

verabschiedet. Sie enthielt für die Mitgliedstaaten der Europäischen Union verbindliche Vorgaben mit dem Ziel der Rechtsangleichung der nationalen Gesetze der Mitgliedstaaten und der Schaffung eines gemeinschaftsweit geltenden Geschmacksmusterrechts.

Zum 1. Juni 2004 trat das Gesetz zur Reform des Geschmacksmusterrechts vom 12. März 2004 in Kraft. Das Geschmacksmusterreformgesetz setzte die verbindlichen Vorgaben der Richtlinie 98/71/EG vom 13. Oktober 1998 über den rechtlichen Schutz von Mustern und Modellen um. Wegen der umfassenden Novellierungsvorgaben wurde die Gelegenheit genutzt, das aus dem Jahr 1876 stammende Geschmacksmustergesetz insgesamt neu zu fassen.²⁹

Das Geschmacksmustergesetz a. F. schützte die gewerbliche Verwertung des Musters oder Modells. Seinem Wesen nach handelte es sich um ein gewerbliches Schutzrecht auf urheberrechtlicher Grundlage. Das reformierte Geschmacksmusterrecht hat hingegen die Förderung von Innovationen und Investitionen zum Ziel. Es ist ein Schutzrecht eigener Art und nicht mehr ein Zwitter zwischen dem Urheberrecht und den technischen Schutzrechten.³⁰ Schramm geht von einer „grundlegenden materiellrechtlichen Neukonzeption“ des Geschmacksmusterrechts im Zuge der europäischen Rechtsentwicklung aus. Der Gesetzgebungsprozess sei von dem Leitmotiv geprägt gewesen, das Musterrecht von seiner bisherigen dogmatischen Umklammerung durch das Urheber- oder Patentrecht zu lösen und ihm einen eigenständigen Platz im Gefüge des Immaterialgüterrechts zuzuweisen. Auf der Grundlage eines einheitlichen Konzepts, des „Design Approach“, sollte mit der Gemeinschaftsgeschmacksmusterverordnung eine in sich stimmige Gesamtregelung vorgelegt werden, welche die spezifischen Eigenheiten des Rechtsgebietes wider spiegelt und den praktischen Bedürfnissen der Designer und der Designorientierten Unternehmen in besonderem Maße gerecht wird.³¹

Durch die Schaffung eines eigenständigen gewerblichen Schutzrechtes und die Beseitigung des engen Bezuges zum Urheberrecht³² fiel das bisherige Stufenverhältnis zwischen dem Geschmacksmusterrecht und dem Urheberrecht fort. Gleichzeitig wurde das Argument der bisherigen Rechtsprechung, wegen des Geschmacksmus-

²⁹ Begründung zum Regierungsentwurf des Geschmacksmusterreformgesetzes, Bundestag-Drucksache 15/1075, S. 1.

³⁰ Eichmann/v. Falckenstein, Geschmacksmustergesetz, 3. Aufl., 2005, Allgemeines, Rdnr. 8.

³¹ Peter Schramm, Der europaweite Schutz des Produktdesigns – Das Gemeinschaftsgeschmacksmuster und sein Verhältnis zur Gemeinschaftsmarke, 2004, Seiten 136 ff.

³² Begründung zum Regierungsentwurf des Geschmacksmusterreformgesetzes, Bundestag-Drucksache 15/1075, S. 29.

terschutzes seien an den Grad der Individualität im Bereich der angewandten Kunst deutlich höhere Anforderungen zu stellen, unhaltbar. Stimmen in der Literatur forderten daher eine Aufgabe der hergebrachten Rechtsprechung.³³

Zu den frühen Befürwortern einer Absenkung der urheberrechtlichen Gestaltungshöhe für Gebrauchsgestaltungen gehört Eva-Irina von Gamm. Sie vertrat bereits im Jahr 2004 den Standpunkt, dass sich die erhöhten Anforderungen an die Gestaltungshöhe bei Werken der angewandten Kunst mit dem Hinweis auf das Geschmacksmusterrecht als Unterbau zum Urheberrecht zumindest seit Ablauf der Umsetzungsfrist für die Geschmacksmusterrichtlinie nicht aufrechterhalten lässt. Sie begründete dies mit den unterschiedlichen Grundkonzeptionen der europäischen Regelungen von Urheber- und geschmacksmusterrechtlichen Leistungen: Der Geschmacksmusterschutz trete als eigenständige Rechtskategorie neben das Urheberrecht. Dadurch sei die nach traditionellem Rechtsverständnis für das Verhältnis zwischen Urheber- und Geschmacksmusterrecht maßgebliche Stufentheorie eines tragenden Elementes beraubt worden.³⁴

Auch Koschtial wies schon in 2014 auf den selbstständigen Charakter des Geschmacksmusterrechts hin, der sich im Wesentlichen aus einer Richtungsänderung bezüglich des Anknüpfungspunktes für die Schutzgewährung ergibt.³⁵ Dieser Anknüpfungspunkt sei nicht mehr das Vorliegen einer schöpferischen Leistung, sondern die Bedeutung des Produktäußeren für den kommerziellen Erfolg der Ware, die Fähigkeit der Gestaltung der Ware „Erlebnisqualität“ und Individualität zu verleihen.³⁶ Für das neue Geschmacksmusterrecht habe man einen an der Funktion des Designs im Wirtschaftsleben orientierten Ansatz gewählt. Im Mittelpunkt stehe die Eigenschaft des Designs als Marketing-Instrument.³⁷

33 Schricker/Loewenheim, Urheberrecht, 4. Aufl., 2010, § 2, Rdnr. 34 und 160; Wandtke / Bullinger, Urheberrecht, 3. Aufl., 2009, § 2, Rdnr. 98; Eichmann/v. Falckenstein, Geschmacksmustergesetz, 3. Aufl., 2005, Allgemeines Rdnr. 40; Fromm / Nordemann, Urheberrecht, 10. Aufl., 2008, § 2, Rdnr. 146 ff.; Dreyer/Kotthoff/Meckel, Urheberrecht, 3. Aufl., 2013; Sabine Zentek, Designspezifische Absenkung der urheberrechtlichen Gestaltungshöhe – Keine Angst vorm BGH, WRP 2010, S. 73, 75 ff. und in: Designschutz-Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen, 1. Aufl. 2003, S. 63 ff.

34 Eva-Irina von Gamm, Die Problematik der Gestaltungshöhe im deutschen Urheberrecht, 2004, S. 233.

35 Ulrike Koschtial, Notwendigkeit der Absenkung der Gestaltungshöhe für Werke der angewandten Kunst, GRUR 2004, S. 555 ff.

36 Ebenda, S. 557.

37 Vgl. Annette Kur, Die Auswirkungen des neuen Gemeinschaftsgeschmacksmusterrechts auf die Praxis, GRUR 2002, S. 661, 662.

B. „Vergessenes“ Recht in der Rechtsbereinigung

Bevor die weitere Entwicklung in der Rechtsprechung aufgezeigt wird, ist auf das in Vergessenheit geratene Sachverständigenwesen zurück zu kommen. Im Jahr 2003 startete die Bundesregierung ein Projekt mit der Bezeichnung „Rechtsbereinigung“ im Rahmen der Initiative „Bürokratieabbau und bessere Rechtsdurchsetzung“. Ziel des auf Dauer angelegten Prozesses ist, den Normenbestand des geltenden Bundesrechts auf „unnötige und überholte Rechtsvorschriften“ zu überprüfen.³⁸

Die letzte große Rechtsbereinigung wurde mit dem Gesetz über den Abschluss der Sammlung des Bundesrechts vom 10. Juli 1958 im Jahr 1968 abgeschlossen. Alle nicht in die Sammlung aufgenommenen Rechtsvorschriften traten außer Kraft. Alle in die Sammlung aufgenommenen Rechtsvorschriften wurden in einer bestimmten Systematik erfasst. Diese standen vor wenigen Jahren im Mittelpunkt einer weiteren Rechtsbereinigung.³⁹ Es handelte sich zunächst um Rechtsvorschriften aus der NS-Zeit, die wegen Aufhebung oder Verfassungswidrigkeit der früheren Ermächtigungsgrundlage seit Jahrzehnten ohne gesetzliche Ermächtigungsgrundlage fortbestanden und zu deren Gültigkeit in der höchstrichterlichen Rechtsprechung Bedenken geäußert wurden.⁴⁰ Weiterhin erfasst wurde „vergessenes“ Recht, wozu ehemaliges Reichsrecht gehörte. Um Recht in diesem Sinne handelte es sich auch dann, wenn Regelungen zwar im Rechtsrang unter Gesetzen und Rechtsverordnungen anzusiedeln waren, aber über reine verwaltungsinterne Vorschriften hinausgingen. Dieses „vergesene“ Recht wurde Länder- und Ressort übergreifend behandelt.⁴¹

Die während der Urheberrechtsreform vernachlässigte und schließlich im Gesetz von 1965 nicht berücksichtigte Wiedererrichtung von Sachverständigenkammern⁴² hatte mit sich gebracht, dass die „Bestimmungen des Reichsministers über die Zusammensetzung und den Geschäftsbetrieb der Sachverständigenkammern für Werke der bildenden Künste und der Photographie“ nicht aufgehoben wurden und noch einige Jahrzehnte in Kraft blieben. Da sich der Gesetzgeber von 1965 in der Schlussphase der Urheberrechtsreform nicht mehr mit der Sachverständigenfrage auseinandergesetzt und sich in der Begründung des neuen Urheberrechtsgesetzes mit einem

³⁸ Programm der Bundesregierung „Bürokratieabbau und bessere Rechtsetzung“, Bericht zum Stand der Rechtsbereinigung, Herausgegeben vom Bundesministerium der Justiz, 26. März 2009, S. 2.

³⁹ Ebenda, S. 5–6.

⁴⁰ Ebenda, S. 8.

⁴¹ Ebenda, S. 9.

⁴² Siehe S. 292 ff.

„scheinbar“ fehlenden Interesse an der Wiederbelebung begnügt hatte, übersah er die noch existenten Bestimmungen des Reichsministers aus den Jahren 1901 und 1907. „Vergessen“ wurde das Reichsrecht hier im wahrsten Sinne. Erst im Zuge der zweiten Rechtsbereinigung fielen der Bundesregierung die Regelungen auf. Und erst mit dem Zweiten Gesetz über die Bereinigung von Bundesrecht im Zuständigkeitsbereich des Bundesministeriums der Justiz vom 23. November 2007 fand nach Art. 45 die Aufhebung des Reichsrechts statt.⁴³

Die Begründung der Aufhebung zeigt, dass das Bundesjustizministerium bis November 2007 keine Kenntnis von der jahrzehntelangen Bedeutung der Sachverständigenkammern und deren gegen das KUG und LUG verstoßenden Ersatz durch die Reichskulturkammern besaß. Auch hat das Bundesjustizministerium die Behandlung der Sachverständigenfrage während der ersten Urheberrechtsreform nach dem Krieg nicht rückblickend überprüft. Denn als Rechtfertigung der Aufhebung der Reichsbestimmungen hieß es:

„Da die Ermächtigungsgrundlage aufgehoben wurde (§ 141 des Urheberrechtsgesetzes vom 9. September 1965 [...]), können derartige Kammern nicht mehr eingerichtet werden. Sie sind 1965 durch die Einrichtung eines justizförmig ausgestalteten Schlichtungsverfahrens von einer Schiedsstelle, die beim Deutschen Patentamt (jetzt: Deutsches Patent- und Markenamt) gebildet worden ist, abgelöst worden“.⁴⁴

Das Bundesjustizministerium unterlag also der Fehlvorstellung, die Schiedsstelle des Deutschen Patent- und Markenamtes habe die Sachverständigenkammern abgelöst. Abgesehen von der Tatsache, dass die Sachverständigenkammern bereits seit 1935 nicht mehr durch Gerichte und Staatsanwaltschaften eingeschaltet worden waren, ist die in § 14 UrhWG geregelte Tätigkeit der Schiedsstelle auf nur wenige Fälle beschränkt:

§ 14 Die Schiedsstelle kann von jedem Beteiligten angerufen werden bei Streitfällen,

- 1. an denen eine Verwertungsgesellschaft beteiligt ist, [...]*
- 2. an denen ein Sendeunternehmen und ein Kabelunternehmen beteiligt sind, [...].*

Die in § 46 KUG geregelten und in den Bereich der Sachverständigenkammern fallenden Kunstfragen waren anderer Natur und wesentlich umfassender, als die in § 14 UrhWG genannten Streitigkeiten. Das Bundesjustizministerium hätte dies er-

⁴³ Bundesgesetzblatt Jahrgang 2007, Teil I, Nr. 59, ausgegeben zu Bonn am 29. November 2007.

⁴⁴ Referentenentwurf des BJM, 5. Mai 2006, S. 106.

kennen können und anderweitig begründen müssen, weshalb es die Reichsregelungen für „unbedeutend“ und „überholt“ hielt. Letztlich kann festgestellt werden, dass es den Nationalsozialisten mit erstaunlicher Nachhaltigkeit gelungen ist, die jahrzehntelange Tradition des Sachverständigenwesens ohne großes Aufsehen zu beenden.

C. Geburtstagszug-Entscheidung des BGH vom 13. November 2013

Erst mit seiner Geburtstagszug-Entscheidung vom 13. November 2013 gab der BGH seine bisherige Rechtsprechung hinsichtlich der erhöhten Schutzkriterien bei Werken der angewandten Kunst auf.⁴⁵ Es genügt, dass Gebrauchsgestaltungen eine Gestaltungshöhe erreichen, die es nach Auffassung der für Kunst empfänglichen und mit Kunstanschauungen einigermaßen vertrauten Kreise rechtfertigt, von einer „künstlerischen“ Leistung zu sprechen. Dagegen ist nicht mehr erforderlich, dass sie die Durchschnittsgestaltung deutlich überragen.⁴⁶

Die Aufgabe der hergebrachten Rechtsprechung⁴⁷ begründete der BGH mit der Neugestaltung des Geschmacksmusterrechts durch das Geschmacksmusterreformgesetz vom 12. März 2004. Seitdem bestehe zwischen dem Geschmacksmusterrecht und dem Urheberrecht keine Stufenverhältnis mehr in dem Sinne, dass das Geschmacksmusterrecht den Unterbau eines wesensgleichen Urheberrechts bildet. Mit einem Stufenverhältnis seien die erhöhten Anforderungen an den urheberrechtlichen Schutz von Werken der angewandten Kunst daher nicht mehr zu rechtfertigen.⁴⁸ Der BGH wies insbesondere auf die Eigenständigkeit des neuen Geschmacksmusterrechts gegenüber dem Urheberrecht und dessen andere Schutzrichtung hin.⁴⁹ Zudem argumentierte der BGH mit dem Schutzkriterium der Eigenart im reformierten Geschmacksmusterrecht, welches von einer Gestaltungshöhe unabhängig ist.⁵⁰

In der Grundsatzentscheidung wird jedoch auch deutlich, dass der BGH das Risiko eines ausufernden urheberrechtlichen Schutzes für Gebrauchsgestaltungen vor Augen hatte. Um die Befürchtung zu nehmen, dass mit der Kehrtwende die Nutzung eines weiten Bereichs freier Formen übermäßig eingeschränkt wird,⁵¹ rückte der erste Zivilsenat das Kriterium des „Gebrauchszwecks“ als Schutzeinschränkung in den Vordergrund:

„Auch wenn bei Werken der angewandten Kunst keine höheren Anforderungen an die Gestaltungshöhe eines Werkes zu stellen sind als bei Werken der zweckfreien Kunst, ist bei der Beurteilung, ob ein solches Werk die für einen Urheberrechtsschutz notwendige Gestaltungshöhe erreicht, zu berücksichtigen, dass die ästhetische Wir-

⁴⁵ BGH GRUR 2014, S. 175 ff.

⁴⁶ Ebenda, S. 177.

⁴⁷ Insb. BGH WRP 1995, S. 908 ff.

⁴⁸ BGH GRUR 2014, S. 175, 177.

⁴⁹ Ebenda, S. 178.

⁵⁰ Ebenda, S. 179.

⁵¹ Ebenda.

kung der Gestaltung einen Urheberrechtsschutz nur begründen kann, soweit sie nicht dem Gebrauchszweck geschuldet ist, sondern auf einer künstlerischen Leistung beruht.“⁵²

Eine eigene geistige Schöpfung des Urhebers setze voraus, dass ein Gestaltungsspielraum besteht und vom Urheber dafür genutzt wird, seinen schöpferischen Geist in origineller Weise zum Ausdruck zu bringen. Bei Gebrauchsgegenständen, die durch den Gebrauchszweck bedingte Gestaltungsmerkmale aufweisen müssen, sei der Spielraum für eine künstlerische Leistung regelmäßig eingeschränkt. Deshalb stelle sich bei ihnen in besonderem Maß die Frage, ob sie über ihre von der Funktion vorgegebene Form hinaus künstlerisch gestaltet ist und diese Gestaltung eine Gestaltungshöhe erreicht, die Urheberrechtsschutz rechtfertigt.⁵³

⁵² Ebenda.

⁵³ BHG GRUR 2014, S. 175, 179.

D. Rückblick, Kritik und Aussicht

Der Designschutz hatte mit der Gleichbehandlung von angewandter und bildender Kunst im KUG aus 1907 verheißungsvoll begonnen. Dem Geschmacksmusterschutz waren nur einfachste Erzeugnisse zugewiesen. Im Juni 1932 sprach der erste Zivilsenat des RG einer avantgardistischen schlichten Gebrauchsform, dem Stahlrohrstuhl von Mart Stam – unter Hervorhebung der „strengen, folgerichtigen Linienführung, die jeden überflüssigen Teil vermeide und in knappster Form mit den einfachsten Mitteln die moderne Sachlichkeit verkörpere“⁵⁴ – urheberrechtlichen Schutz zu. Nur ein halbes Jahr später erteilte derselbe Senat – unter geänderter Besetzung – der modernen Sachlichkeit im Rechtsstreit um den Gropius-Türdrücker eine grundsätzliche Absage.⁵⁵ Im Verlauf der 1930er und 1940er Jahre verschärfte der erste Zivilsenat des RG die urheberrechtlichen Schutzkriterien, indem er bei Gebrauchsprodukten eine Erhöhung in die bildende Kunst verlangte und die Sachverständigenkammern durch die Reichskulturkammer ersetzte bzw. die Sicht des „Volksgenossen“ für maßgeblich hielt.⁵⁶ Zudem machte er den Urheberrechtsschutz von den Wirkungen auf die Volksgemeinschaft abhängig.⁵⁷ In der Zeit von 1933 bis 1945 hatten daher moderne Gebrauchsformen keine Aussicht mehr auf urheberrechtlichen Schutz. Da der Gesetzgeber und die Rechtsprechung in den unmittelbaren Nachkriegsjahren versäumten, den bis dahin aufgebauten Rechtszustand auf nationalsozialistische Unterwanderungen zu überprüfen, wurden die überhöhten Schutzkriterien nahtlos übernommen und das Sachverständigenwesen trotz vehementer Befürworter nicht wieder belebt.⁵⁸ In der Folge wurden zahlreiche zeitgenössische Gebrauchsgestaltungen Jahrzehnte hindurch um urheberrechtlichen Schutz gebracht.

Mit der Reform des deutschen Geschmacksmusterrechts im Jahr 2004 entfiel das Stufenverhältnis zwischen Urheberrecht und Geschmacksmusterrecht. Gleichzeitig wurde es nicht mehr haltbar, die erhöhten Schutzkriterium mit dem Geschmacksmusterrecht als Unterbau des Urheberrechts zu rechtfertigen.⁵⁹ Die Rechtslehre erkannte diese wichtigen Änderungen früh, die Gerichte hielten jedoch an der hergebrachten Auffassung des BGH fest.⁶⁰

⁵⁴ RG GRUR 1932, S. 891, 893; siehe auch S. 168 f.

⁵⁵ RG I 149/32, 14. Januar 1933, R 3002/1249, Bundesarchiv Berlin; siehe auch S. 170 ff.

⁵⁶ Siehe S. 247 ff.

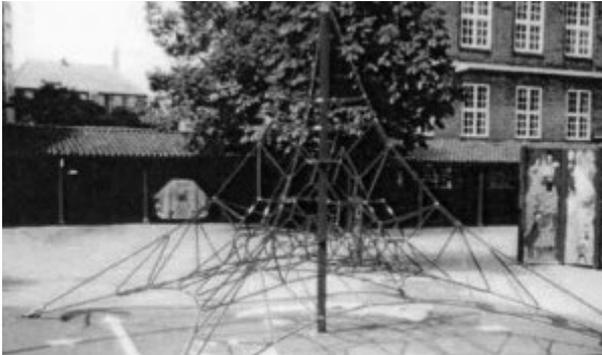
⁵⁷ Siehe S. 250 f.

⁵⁸ Siehe S. 286 ff.

⁵⁹ Siehe S. 336 ff.

⁶⁰ Siehe S. 335 f.

Betreffend Gebrauchsprodukte⁶¹ vollzog der BGH mit seiner Geburtstagszug-Entscheidung vom 13. November 2013 keine konsequente Kehrtwende. An den Urheberrechtsschutz von Werken der angewandten Kunst sind zwar grundsätzlich keine anderen Anforderungen mehr zu stellen als an den Urheberrechtsschutz von Werken der zweckfreien bildenden Kunst. Ein Schutz der „kleinen Münze“ findet Gebrauchsprodukte betreffend jedoch nur insoweit statt, als „die ästhetische Wirkung der Gestaltung auf einer künstlerischen Leistung beruht und nicht dem Gebrauchszweck geschuldet ist“.⁶² Eine künstlerische Leistung wird damit in ein Ausschlussverhältnis zum Gebrauchszweck gebracht. Unter welchen konkreten Voraussetzungen der Gebrauchszweck dem Schutz entgegensteht, ist der vorangegangenen Seilzirkus-Entscheidung des BGH vom 12. Mai 2011⁶³ zu entnehmen, auf welche in der Geburtstagszug-Entscheidung hingewiesen wird:⁶⁴



Seilzirkus von
Conrad Roland.
Aus: www.rechtstlupe.de

Bereits im amtlichen Leitsatz der Seilzirkus-Entscheidung heißt es, „eine Gestaltung genießt keinen Urheberrechtsschutz, wenn sie allein aus zwar frei wählbaren oder austauschbaren, aber technisch bedingten Merkmalen besteht und keine künstlerische Leistung erkennen lässt.“ Eine künstlerische Leistung entstehe nicht allein durch die „Ausnutzung eines handwerklich-konstruktiven Gestaltungsspielraumes oder durch den Austausch eines technischen Merkmals durch ein anderes“.⁶⁵ Eine persönliche geistige Schöpfung sei ausgeschlossen, wo für eine künstlerische Gestal-

⁶¹ Anders betreffend Gebrauchsgrafiken. Technisch bedingte Merkmale kommen hier nicht zum Tragen, so dass der gleichzeitig vorhandene Gebrauchszweck solcher Werke dem Schutz der „kleinen Münze“ nicht entgegenstehen kann.

⁶² BGH GRUR 2014, S. 175, 179.

⁶³ BGH GRUR 2012, S. 58 ff.

⁶⁴ BGH GRUR 2014, S. 175, 179.

⁶⁵ BGH GRUR 2012, S. 58.

tung kein Raum besteht, weil die Gestaltung durch technische Erfordernisse vorgegeben ist.⁶⁶ Der BGH hat zwar die Gestaltungshöhe abgesenkt, jedoch mit der Nichtberücksichtigung „technischer Gestaltungsspielräume“ eine Hürde aufgebaut, die Gebrauchsprodukten in größerem Ausmaß urheberrechtlichen Schutz erschweren wird, als es bis November 2013 der Fall war. Von einem Schutz der „kleinen Münze“ bzw. einer Gleichbehandlung von angewandter und bildender Kunst hat sich die aktuelle Rechtsprechung daher weit entfernt. Gefordert wird sogar, dass genau und deutlich darzulegen ist, „inwieweit der Gebrauchsgegenstand über seine von der Funktion vorgegebene Form hinaus künstlerisch gestaltet ist“.⁶⁷ Damit wird die Suche nach einem „ästhetischen Überschuss“ wiederbelebt. Der BGH nimmt letztlich in Kauf, „dass ein Werk der angewandten Kunst, das eine ebenso große ästhetische Wirkung ausübt wie ein Werk der zweckfreien Kunst, anders als dieses keinen Urheberrechtsschutz genießt“.⁶⁸

Dass die Geburtstagszug-Entscheidung keinen konsequenten Schutz der „kleinen Münze“ für Gebrauchsprodukte vorsieht, zeigen die ersten Reaktionen in der Rechtslehre. Hähn und Glückstein befürworten die Forderung des BGH, „dass im Bereich der kleinen Münze der angewandten Kunst besonders genau hingesehen werden muss, ob die künstlerische Leistung die erforderliche Gestaltungshöhe tatsächlich aufweist“ und regen eine Gestaltungshöhe an, die sich zwischen der „kleinen Münze“ und dem bisherigen deutlichen Übertagen bewegen soll: Man möge die Schutzanforderungen „also nicht mehr besonders hoch halten, aber deswegen sollte man sie auch nicht besonders niedrig ansetzen, zumal es gute Gründe dafür gibt, die Rechtsfigur der kleinen Münze grundsätzlich in Frage zu stellen und über eine gewisse Anhebung der Anforderungen nachzudenken“.⁶⁹

Klawitter wird noch deutlicher. Seiner Meinung nach „gibt die Geburtstagszug-Entscheidung Steine statt Brot“ und führt zu einem „weit höheren Maß an Rechtsunsicherheit“.⁷⁰ Es sei schwierig, festzustellen, wann über die Ausnutzung eines handwerklich-konstruktiven Gestaltungsspielraums hinaus eine „künstlerische“ Leistung vorliegt. Designleistungen seien kreative Gestaltungsleistungen im Sinne der industriellen Formgebung. Die „gute Industrieform“ beginne also erst mit dem Verlassen

⁶⁶ BGH GRUR 2012, S. 60.

⁶⁷ Ebenda, S. 61.

⁶⁸ Ebenda, S. 62.

⁶⁹ Richard Hahn / Thomas Glückstein, Im neuen Licht – das Urheberrecht des Designers, ZUM 2014, S. 380, 381.

⁷⁰ Christian Klawitter, Urheberschutz für Designleistungen: Kehrtwende oder Randkorrektur“, GRUR-Prax 2014, S. 30, 32.

des handwerklich-konstruktiven Gestaltungsspielraums. Dies ändere indessen nichts daran, dass die Gestaltungsmerkmale von Gebrauchsgegenständen auch dann noch technisch, besser: gebrauchszweckgemäß sind. Eine bloß „gestalterische“ Leistung im Sinne der industriellen Formgebung reiche also offenbar für den Urberschutz nicht aus, und zwar auch nicht, wenn sie besonders gelungen erscheint. Die Designleistung lasse sich also von der künstlerischen Leistung gerade nicht nach Maßgabe bloß technischer (Gestaltungs-) Merkmale abgrenzen.⁷¹ Klawitter hält es daher für „zweckdienlicher“, an der jahrzehntelangen höchstrichterlichen Rechtsprechung festzuhalten.⁷²

Am 1. Januar 2014 trat das Gesetz über den rechtlichen Schutz von Design in Kraft. Das Designgesetz löste das geltende Geschmacksmustergesetz ab. Im Zuge der Modernisierung wurde der Begriff Geschmacksmuster in Design geändert. Im Urheberrecht sollte ebenfalls eine Anpassung von Begrifflichkeiten stattfinden. Anstelle der angewandten Kunst könnte von Gebrauchsgestaltungen die Rede sein. Diese Bezeichnung würde nicht mehr dazu verleiten, überhöhte Maßstäbe anzusetzen und in den Gebrauchsvorteilen einer Gestaltung eine Schutzhürde zu sehen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass fünf Aspekte den urheberrechtlichen Schutz von Gebrauchsprodukten im Verlauf der Jahrzehnte erschwert haben:

1. Der Wandel des – auf Nützlichkeitsmuster zugeschnittenen – Gebrauchsmusters zum rein technischen Schutzrecht.
2. Der „ästhetische Überschuss“, entwickelt aus der Prävalenztheorie.
3. Die in den 1930er-Jahren hochgeschraubten Anforderungen betreffend den urheberrechtlichen Schutz angewandter Kunst entgegen dem geltenden KUG von 1907 und die Übernahme der erhöhten Schutzwelle mit der Urheberrechtsreform 1965.
4. Der Ersatz der Sachverständigenkammern durch die Reichskulturkammern in den 1930er-Jahren entgegen dem geltenden KUG von 1907 und die anlässlich der Urheberrechtsreform 1965 verpasste Wiederbelebung des Sachverständigenwesens.
5. Das Schutzausschlusskriterium der technischen Bedingtheit.

Die Suche des BGH nach der „künstlerischen“ Leistung in Abgrenzung zur Leistung „auf technischem Gebiet“ und die Nichtberücksichtigung „technischer Gestaltungsspielräume“ machen deutlich, dass die Rechtsprechung ihre Skepsis gegenüber

71 Ebenda.

72 Ebenda.

dem Gebrauchszweck einer Gestaltung noch immer nicht überwinden konnte und vor einer konsequenten Gleichbehandlung angewandter Kunst und bildender Kunst, soweit Produkte betroffen sind, zurückscheut. Der erste Zivilsenat dreht sich im Kreis, wenn er Gebrauchsprodukte in den urheberrechtlichen Schutz einbeziehen will, gleichzeitig jedoch die Nutzung „technischer Gestaltungsspielräume“ nicht als eine „künstlerische Leistung“ anerkennt, obwohl mit ihr eine ästhetische Wirkung erzielt wird und diese Wirkung sogar genauso groß wie die eines Werkes der zweckfreien Kunst ist. Letztlich wird solchen Gestaltungen der urheberrechtliche Schutz wegen ihrer technischen Eigenschaften bzw. ihrer Gebrauchsvorteile versagt. Die erhöhten Anforderungen an die urheberrechtliche Gestaltungshöhe sind zwar aufgegeben worden. Die Entwicklung des Gebrauchsmusters zum rein technischen Schutzrecht, die Prävalenztheorie und der daraus abgeleitete „ästhetische Überschuss“ wirken jedoch bis heute nach.

Zum Abschluss ist auf das Sachverständigenwesen zurückzukommen. Es war bis Anfang der 1930-Jahre wichtiger Pfeiler des Kunstschutzes. Was die Urheberrechtsreform 1965 versäumt hat, kann zwar nicht nachgeholt werden. Es ist jedoch eine „Wiederbelebung“ möglich, indem die Gerichte den bis heute andauernden anwaltlichen Forderungen⁷³ nach Einholung von Sachverständigengutachten vermehrt nachkommen. Dies wäre ein weiterer Schritt in Richtung eines effektiven Designschutzes.

⁷³ Zuletzt: Richard Hahn / Thomas Glückstein, Im neuen Licht – das Urheberrecht des Designers, ZUM 2014, S. 380, 382: „Generell werden die Gerichte in Zukunft wegen der in der Praxis bei der kleinen Münze besonders schwierigen Unterscheidung zwischen dem Gebrauchszweck geschuldeten und rein künstlerischen Gestaltungselementen zunehmend Sachverständige hinzuziehen müssen, um den verbleibenden Gestaltungsspielraum bestimmen zu können.“

ANHANG

Literaturverzeichnis

In den Bundesarchiven Berlin (bis 1945) und Koblenz (ab 1946) recherchierte Dokumente, Gesetzgebungsmaterialien, Eingaben und Stellungnahmen sind wegen ihres großen Umfangs nachfolgend nicht noch einmal aufgeführt. Die genauen Quellen befinden sich in den jeweils zugehörigen Kapiteln der wissenschaftlichen Darstellungen.

JURISTISCHE MONOGRAPHIEN

Allfeld, Philip Urheber- und Erfinderrecht, 1923.

Beier/Kraft/Schricker/Wadle (Hrg.) Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland, Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrift, 1991, 2 Bände.

Daude, Paul Gutachten der Königlich Preußischen Sachverständigen-Kammer für Werke der Literatur und Tonkunst aus den Jahren 1902–1907, 1908.

Dittrich, Robert (Hrg.) Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? 1988; Die Notwendigkeit des Urheberrechtsschutzes im Lichte seiner Geschichte, 1991.

Godau-Schüttke, Klaus-Detlev Der Bundesgerichtshof – Justiz in Deutschland, 2005.

Gronert, Carl Das Gebrauchsmustergesetz (Reichsgesetz vom 1. Juni 1891) in der Praxis, 1896.

Hempel, Albert Der Muster- und Kunstschutz für Kunstgewerbe und Industrie, 1921.

Herbe, Daniel Hermann Weinkauff (1894–1981). Der erste Präsident des Bundesgerichtshofs, 2008.

Hinkel, Hans Handbuch der Reichskulturkammer, 1997.

Hitzig, Julius Das Königlich Preußische Gesetz zum Schutz des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung, 1838.

Kuehns, Friedrich Der Rechtsschutz an Werken der Bildenden Künste. Eine Denkschrift im Namen der Deutschen Kunstgenossenschaft, 1861.

Landgraf, Josef Musterrecht und Musterschutz. Eine historisch-dogmatische Studie nebst einem Gesetz-Entwurf für das Deutsche Reich, 1875.

Lüke, Gerhard Grundfragen des Privatrechts, 1989.

Mandry, Gustav Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst. Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865, 1867.

Maracke, Chatarina Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965, 2007.

Moehler, Eugen Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes in Württemberg, 1927.

Osterrieth, Albert Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, 1904; Lehrbuch des gewerblichen Rechtsschutzes, 1908; Kunst und Recht, 1909; Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Abänderungen vom 28. November 1905, 1906.

Pichinot, Hans-Rainer Die Akademie für Deutsches Recht. Aufbau und Entwicklung einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft des Dritten Reichs, 1981.

- Riezler, Erwin** Urheber- und Erfinderrecht, 1909.
- Saalfeld, Hans-Werner** Die Geschichte des deutschen Geschmacksmusterrechts unter Berücksichtigung der Entwürfe und Vorschläge zur Änderung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, 1954.
- Scheele, Georg** Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken, 1892.
- Schmid, Paul** Die Entwicklung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland, 1896.
- Schramm, Peter** Der europaweite Schutz des Produktdesigns, 2005.
- Schreiber, Karl-Friedrich** Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik, 1934.
- Schubert, Werner** Akademie für Deutsches Recht. Protokolle der Ausschüsse für den Gewerblichen Rechtsschutz, Band IX, 2002.
- Spieß, August** Kritische Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, Reichstagsvorlage vom 28. November 1905, 1906.
- Sussmann-Helborn, Louis** Warum wollen die deutschen Künstler folgende Fassung des § 60 des Gesetzes für den Norddeutschen Bund, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken etc.; 1870.
- Ulmer, Eugen** Urheber- und Verlagsrecht, 1951.
- Vogt, Ralf-M.** Die urheberrechtlichen Reformdiskussionen in Deutschland während der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, 2004.
- von Gamm, Otto-Friedrich** Die Problematik der Gestaltungshöhe im deutschen Urheberrecht, 2002.
- von Wächter, Oscar** Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, Photographie und gewerblichen Muster, 1877.
- Wadle, Elmar** Geistiges Eigentum, Bausteine zur Rechtsgeschichte, Band I, 1996; Band II, 2003.
- Werner, Hans** Die Geschichte des deutschen Geschmacksmusterrechts unter Berücksichtigung der Entwürfe und Vorschläge zur Änderung des Gesetzes vom 11. Januar 1876, 1954.
- Zeller, Oscar** Gebrauchsmusterrecht, 1952.
- Zentek, Sabine** Designschutz – Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen, 2003; Designschutz – Fallsammlung zum Schutz kreativer Leistungen in Europa, 2. Aufl., 2008.

JURISTISCHE KOMMENTARE

- Brückmann/Günther/Beyerlein** Geschmacksmusterrecht, 2007.
- Dreyer/Kotthoff/Meckel** Urheberrecht, 3. Aufl., 2013.
- Eichmann/v. Falckenstein** Geschmacksmustergesetz, 3. Aufl., 2005.
- Fromm/Nordemann** Urheberrecht, 10. Aufl., 2008.
- Osterrieth/Marwitz** Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Gesetz vom 9. Januar 1907 mit den Änderungen vom 22. Mai 1910, 2. Aufl., 1929.
- Schricker/Loewenheim** Urheberrecht, 4. Aufl., 2010;
- von Gamm, Otto-Friedrich** Geschmacksmustergesetz, 1966.
- Von Wächter, Oscar** Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, Photographien und gewerblichen Mustern, 1877.
- Wandtke/Bullinger** Urheberrecht, 3. Aufl., 2009.

JURISTISCHE AUFSÄTZE

Urheberrecht und Geschmacksmusterrecht (ab 1. Januar 2014: Designrecht)

Bappert, Walter Wider und für den Urheberrechtsgeist des Privilegienzeitalters, GRUR 1961, S. 441 ff.

Blasendorff Farbenwirkung und Farbenschutz, GRUR 1954, S. 294 ff.

Bruchhausen, Karl Unverdiente Nachsicht beim Zitat oder der „Grüne Verein in den Jahren 1933 bis 1945, GRUR 1991, S. 737 ff.

Dambach, Otto Erfahrungen über das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876, ZfGR 1894, S. 30 ff.

De Clermont, Raoul Der Schutz der angewandten Kunst, GRUR 1906, S. 302 ff.

Diefenbach Bemerkungen und Wünsche zu dem Entwurf eines neuen Kunstschutzgesetzes, GRUR 1906, 85 ff.

Fuld Die Ansichtskarten und das Urheberrecht, GRUR 1896, S. 110 ff.

Furter, Hans Zur Abgrenzung von Kunstwerk und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 325 ff.

Gerstenberg, Ekkehard Der Begriff des Kunstwerks in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Abgrenzung zwischen Kunstschutz und Geschmacksmusterschutz, GRUR 1963, S. 245 ff.; Industrielle Formgebung und Urheberrecht, Der Betriebs-Berater, Sonderdruck aus Heft 11/1964, S. 439 ff.; Moderne Industrieformen und ihr Recht, GRUR 1966, S. 471 ff.

Hahn, Richard/Glückstein, Thomas Im neuen Licht – das Urheberrecht des Designers, ZUM 2014, S. 380 ff.

Henssler, Eberhard Rechtsschutz für den Entwerfer in der angewandten Kunst – Erfordernis und Möglichkeit, GRUR 1948, S. 199 ff., Geschmacksmuster- und Urheberschutz für die industrielle Formgestaltung, GRUR 1957, S. 8 ff.

Hoffmann, Willy Grenzfragen des Urheberrechts, GRUR 1932, S. 132 ff.

Klawitter, Christian Urheberschutz für Designleistungen: Kehrtwende oder Rand-Korrektur?, GRUR-Prax 2014, S. 30 ff.

Kohler, Josef Kunstwerk und Geschmacksmuster, Archiv für civilistische Praxis, 87 (1897), S. 1 ff.

Kopsch, Julius Der schaffende Künstler und die Neugestaltung des Urheber-Rechts, Jahrbuch Akademie für Deutsches Recht, 1939/40, S. 152 ff.

Koschtial, Ulrike Notwendigkeit der Absenkung der Gestaltungshöhe für Werke der angewandten Kunst im deutschen Urheberrecht, GRUR 2004, S. 555 ff.

Kur, Annette Die Auswirkungen des neuen Geschmacksmusterrechts auf die Praxis, GRUR 2002, S. 661 ff.:

Lindenmaier, Fritz Möglichkeiten und Grenzen einer zwischenstaatlichen Angleichung des Seerechts, Akademie für Deutsches Recht, Jahrbuch 1935, S. 159 f.

Lion, E. Kunstschutz und Technik, GRUR 1930, S. 501 ff.

Markus Bemerkungen zu dem Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1906, S. 101 ff.

Meißner, Else Die Sachverständigenfrage im Kunst- und Geschmacksmuster-Schutz, GRUR 1931, Sonderdruck.

Ohr, Helmut Der Rechtsschutz der Schaufenstergestaltung nach dem Kunstschutzgesetz – Ein Beitrag zur Frage des Schutzes der Raumgestaltung, GRUR 1953, S. 19 ff.

- Osterrieth, Albert** Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, GRUR 1904, S. 189 ff.; Kurze Bemerkungen zur Reform des Kunstschutzgesetzes GRUR 1906, 113 ff.; Der Kunstschutz und das Sachverständigenwesen, GRUR 1908, S. 64 ff.
- Schanze** Kunstschutz und Musterschutz nach Ansicht des Reichsgerichts, GRUR 1929, S. 60 ff.
- Schmid, Paul** Zur Geschichte und Reform des Musterschutzrechts, ZfGR 1892, S. 113 ff.
- Strauss, Richard** Gedanken zum Urheberrecht, UFITA 7 (1934), S. 217 ff.
- Troller, Alois** Kunstgewerbe und Geschmacksmuster, GRUR 1949, S. 167 ff.
- Utescher, Ernst-August** Der Entwurf für ein neues Geschmacksmusterrecht, Jahrbuch der Akademie für Deutsches Recht, 1939/40, S. 166 ff.
- Wandtke, Artur** Einige Aspekte zur Urheberrechtsreform im Dritten Reich, UFITA 2 (2002), S. 451 ff.
- Wolff-Beck** Der Rechtsschutz für Werke der bildenden Künste GRUR 1902, S. 304 ff.
- Zentek, Sabine** Anmerkungen zu BGH, Urteil vom 12. Mai 2011, I ZR 53/10, Seilzirkus, ZUM 2012, S. 42 ff.; Designspezifische Absenkungen der urheberrechtlichen Gestaltungshöhe – Keine Angst vorm BGH, WRP 2014, S. 74 ff.

Gebrauchsmusterrecht

- Bunke, M.** Gebrauchsmuster oder kleines Patent, GRUR 1957, S. 111 ff.
- Davidson** Begrenzung des Begriffs Gebrauchsmuster im Sinne des Gesetzes vom 1. Juni 1891, GRUR 1892, 225 ff.; Einige Bemerkungen zu dem Reichsgesetz vom 1. Juni 1891 betreffend den Schutz von Gebrauchsmustern, GRUR 1892, S. 169 ff.
- Kohler, Josef** Über die Grenzen des Gebrauchsmusterschutzes, GRUR 1896, S. 200 ff.
- Osterrieth, Albert** Reform des Gebrauchsmustergesetzes, GRUR 1905, S. 245 ff.
- Trüstedt, Wilhelm** Die sachliche Prüfung von Gebrauchsmusteranmeldungen auf ihre Eintragungsfähigkeit, GRUR 1954, S. 137 ff.

Design und Geschichte

- Ackermann, Ute** Das Bauhaus isst, 2008.
- Barron, Stephanie (Hrg.)** „Entartete Kunst“, Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, 1992.
- Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann** Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 5. Aufl., 2007.
- Berends, Wilhelm** Vorträge über Vergnügen und öffentliche Feste, 1846.
- Böhnigk, Volker/Stamp, Joachim (Hrsg.)** Die Moderne im Nationalsozialismus, 2006.
- Bucher, Lothar** Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, 1851.
- Centralkommission des deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung** Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873, 1874, Bd. III, 2. Abth.
- Burchard, Carl** Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild, Grundlagen für neues Wohnen, 1933–1934, 1998.

- Dascher, Ottfried (Hrg.)** Mein Feld ist die Welt. Musterbücher und Kataloge 1784–1914, 1984.
- Deutscher Werkbund/Werkbund-Archiv** Die zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes, 1892.
- Dreyer, Ernst-Adolf** Deutsche Kultur im neuen Reich, 1935.
- Dröge, Franz/Müller, Michael** Die Macht der Schönheit, Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, 1995.
- Droste, Magdalena** Design-Klassiker. Die Bauhaus-Leuchte von Carl Jacob Jucker und Wilhelm Wagenfeld, 1997; Bauhaus 1919–1933. Reform und Avantgarde, 2006.
- Dumont (Hrg.)** Kunst: Die Weltgeschichte, 1997.
- Eckstein, Hans** Formgebung des Nützlichen. Marginalien zur Geschichte und Theorie des Design, 1985.
- Falcke, Jacob** Die Kunstindustrie in der Gegenwart, Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1867, 1868.
- Fischer, Wend** Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund, 1975.
- Friedell, Egon** Kulturgeschichte der Neuzeit, 1983.
- Fuchs, Hein/Burckhard, Francois** Produkt, Form, Geschichte. 150 Jahre Deutsches Design, 1988.
- Gronert, Siegfried** Türdrücker der Moderne, Eine Designgeschichte, 1991.
- Guidot, Raymond** Design, Die Entwicklung der modernen Gestaltung, 1994.
- Hahn, Hans-Werner** Die Industrielle Revolution in Deutschland, 2005.
- Hauffe, Thomas** Design – Schnellkurs, 2002.
- Heilborn, Ernst** Zwischen zwei Revolutionen. Der Geist der Schinkelzeit, 1927.
- Henning** Die Industrialisierung in Deutschland 1800–1914, 9. Aufl., 1995.
- Hinkel, Hans (Hrg.)** Handbuch der Reichskulturkammer, 1937.
- Hinz/Mittig/Schäche/Schönberger** Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, 1979.
- Jahr, Angelika** Top-Design des 20. Jahrhunderts.
- Junghans, Kurt** Der Deutsche Werkbund, 1982.
- Kaiser, Fritz (Hrg.)** Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, 1937.
- Kallen, Peter W.** Unter dem Banner der Sachlichkeit: Studien zum Verhältnis von Kunst und Industrie am Beginn des 20. Jahrhunderts, 1978.
- Klassik Stiftung Weimar** Bauhaus-Museum Weimar, 4. Aufl., 2006.
- Klee, Ernst** Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, 2007.
- Klesse, Brigitte** Museum für Angewandte Kunst, Querschnitt durch die Sammlungen, 1989.
- Koch, Alexander** Einzeilmöbel und neuzeitliche Raumkunst, 1930.
- Kretschmer, Winfried** Die Geschichte der Weltausstellungen, 1999.
- Laube, Gisbert** Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933, 1997.
- Lessing, Julius** Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Chicago, 1893; Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, 1874.
- Lützel, Marga und Heinrich** Unser Heim, 4. Aufl. 1950.
- Lux, Joseph** Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, 1908.
- Mai, Ekkehard** Kunstpolitik und Kunstförderung im deutschen Kaiserreich, 1982.
- Museum für Angewandte Kunst Köln** Querschnitt durch die Sammlung, 1989.
- Nerdiger, Winfrid (Hrg.)** Richard Riemerschmid, Vom Jugendstil zum Werkbund, 1892.

- Radkau, Joachim** Technik in Deutschland. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1989.
- Reuleaux, Franz** Briefe aus Philadelphia, 1877.
- Riley, Noel (Hrg.)** Kunsthandwerk & Design, 2003.
- Sarkowicz, Hans (Hrg.)** Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus, 2004.
- Scherer, Hermann** Londoner Briefe über die 4. Weltausstellung, 1851.
- Schneider, Beat** Penthesilea. Die andere Kultur- und Kunstgeschichte, sozialgeschichtlich und patriarchatskritisch, 1994; Design. Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, 2005.
- Schnell, Ralph** Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, 1987.
- Schwabe, Hermann** Die Förderung der Kunst-Industrie in England und der Stand dieser Frage in Deutschland, 1866.
- Selle, Gert** Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Mikrochip, 2007; Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, 1987; Ideologie und Utopie des Designs. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgestaltung, 1973.
- Semper, Gottfried** Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, 1852; Wissenschaft. Industrie und Kunst, 1852.
- Spannagel, Fritz** Unsere Wohnmöbel, 1937.
- Thiekötter, Angelika/Siepmann, Eckhard (Hrg.)** Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbe-Bewegung zum Deutschen Werkbund, 1987.
- von Gneist, Rudolf** Der Central-Verein für das Wohl der arbeitenden Klassen in 50jähriger Tätigkeit (1844 bis 1894), 1894.
- von Pechmann** Zum Erfolg der deutschen kunstgewerblichen Produktion auf dem Weltmarkt, 1924.
- Waentig, Heinrich/Eugen** Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung, 1909.
- Weber, Klaus** Die Metallwerkstatt am Bauhaus, 1992.
- Weingarten, Hans-Peter (Hrg.)** bauhaus berlin. Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich, 1985.
- Weißler, Sabine (Hrg.)** Design in Deutschland 1933–45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im Dritten Reich, 1990.
- Westphal, Uwe** Werbung im Dritten Reich, 1989.
- Wetzel, Harald** „Dem deutschen Volke“: Die Geschichte der Berliner Bronzeießerei Loevy, 2003.
- Wichmann, Siegfried** Jugendstil, 1977.
- Wingler, Hans M.** Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937, 4. Aufl., 2002.
- Wulf, Joseph** Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Eine Dokumentation, 1963.
- Zadow, Mario Alexander** Karl Friedrich Schinkel: Leben und Werk, 2003.
- Zentek, Sabine** Design(er) im Dritten Reich. Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung, 2009.

Im Zentrum der ausführlichen Zeitreise durch fast zwei Jahrhunderte Rechtsgeschichte zum urheber- und muster- bzw. designrechtlichen Schutz von Gebrauchsgestaltungen steht der Nationalsozialismus. Mit ihm kamen nicht nur moderne Kunst und fortschrittliche Institutionen wie das Bauhaus zum Erliegen. Vielmehr bereitete ein „elitärer“ Kreis von Juristen in der Akademie für Deutsches Recht parallel die Entpersönlichung von Urhebern vor, und Gerichte setzten NS-Grundsätze auch außerhalb von Gesetzen um.

Nachdem das Kunsturhebergesetz von 1907 Gebrauchserzeugnisse mit Werken bildender Kunst gleichgestellt und dadurch den urheberrechtlichen Schutz zugunsten der Industrie deutlich ausgedehnt hatte, ging das Reichsgericht in den 1930er und -40er Jahren zu einer restriktiven Handhabung über. Als erstem sachlich-modernem Produkt wurde dem von Walter Gropius entworfenen Türdrücker künstlerischer Nachahmungsschutz versagt und eine ablehnende Haltung zugeschrieben. Das Urteil des Reichsgerichts erging im Januar 1933, wenige Monate zuvor war das Dessauer Bauhaus von den Nationalsozialisten geschlossen worden. Herstellerin des Gropius-Türdrückers war zu jener Zeit die jüdische Firma S.A. Loevy.

Den Reformarbeiten zum Urheberrechtsgesetz von 1965 wurde ein früherer NS-Entwurf zugrunde gelegt, und die Rechtsprechung der Nachkriegszeit ließ kritische Hinterfragungen übernommener Strukturen vermissen.

Der Gropius-Türdrücker wird seit 1983 durch TECNOLINE (bis 2002 Tecnolumen) vermarktet. Das Familienunternehmen mit Sitz in Bremen produziert den Türdrücker originalgetreu und detailbewusst auf dem heutigen Stand der Technik. Im Beschläge-Programm sind weitere namhafte Gestalter wie Wilhelm Wagenfeld und Ferdinand Kramer vertreten.