Amrei Bahr

Was ist eine Kopie?

Bahr

Was ist eine Kopie?

Amrei Bahr

Was ist eine Kopie?

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4056-9

ISBN eBook 978-3-7873-4057-6

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

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten.
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

Umschlaggestaltung: Andrea Pieper, Hamburg. Satz: Type & Buch Kusel,
Hamburg. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany.

Inhalt

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

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

Einleitung

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

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

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

² Vgl. von Gehlen 2020.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ § 903 BGB.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Vorüberlegungen

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

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

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

1.1 Inhaltliche Vorüberlegungen

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

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

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

1.1.1 Zur Vielschichtigkeit der Klasse der Kopien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Vgl. Vielmeier 2016.

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

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

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

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

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

¹⁰ Vgl. King et al. 2013.

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

¹² Vgl. von Gehlen 2011, 206.

tet; zu den Mashups zählt etwa *The Coltrane Influence*, für das der Bostoner DJ *DJ BC* den Blues *Mr. Day* des Jazz-Saxophonisten John Coltrane mit dem Song *The Influence* der Hip-Hop-Gruppe Jurassic 5 gemischt hat. Aber auch in anderen Bereichen sind Mashups etabliert – z. B. in Form von Medikamenten-Mashups, wie den zumeist aus Indien stammenden Kombinationstabletten zur Therapie von HIV.¹³

Andere Kopien imitieren nicht eine Instanziierung (oder auch mehrere Instanziierungen) eines einzelnen Werks, sondern einen bestimmten Stil; das berühmteste und in philosophischen Arbeiten zur Thematik der Kunstfälschung vermutlich meistgenannte Beispiel aus der Kunstgeschichte dürfte hier das Gemälde *Christus und die Jünger in Emmaus* des niederländischen Künstlers Han van Meegeren sein, das im Stile des alten Meisters Vermeer gemalt und von van Meegeren als Original-Vermeer ausgegeben wurde.¹⁴ Im Gegensatz zu Werkkopien, die ein bereits bestehendes Werk (oder auch mehrere bestehende Werke) zur Vorlage haben, zeichnen sich Stilkopien wie van Meegerens *Christus und die Jünger in Emmaus* dadurch aus, dass ihnen durchaus ein originäres Element zu eigen ist: Die der Kopist_in schafft unter Einbeziehung zentraler Merkmale des von ihr_ ihm kopierten Stils ein neues Werk.

Auch was das Maß der Gelungenheit von Kopien betrifft, gibt es große Unterschiede. Sofern sich die Gelungenheit an der größtmöglichen Ähnlichkeit zum Original ermisst, lassen sich einige Beispiele für weniger gelungene Kopien finden: Obwohl sie dies beabsichtigen, scheitern einige Kopist_innen daran, Objekte mit großer Ähnlichkeit zum Original herzustellen, da ihnen die erforderlichen handwerklichen oder technischen Möglichkeiten fehlen oder ihnen während des Herstellungsprozesses Fehler unterlaufen. Aber auch beim Kopieren von DNA können Fehler passieren.

Allerdings kann mangelnde Gelungenheit nicht nur aus einer als zu gering erscheinenden Ähnlichkeit der Kopie zum Original resultieren. Auch wenn Kopien lediglich im Hinblick auf einige wenige relevante Eigenschaften von der Vorlage abweichen, kann ihre Gelungenheit mitunter in Frage stehen. So weisen einige Kopien ein geringes Maß an Gelungenheit in diesem Sinne auf, weil im Interesse des Profits die Nähe zum Original nebensächlich wird. Zu diesen Kopien zählen etwa Medikamentenfälschungen, die oft zwar die Wirkstoffe der Originale enthalten, aber in zu hohen oder zu niedrigen

¹³ Zur Relevanz von Medikamenten-Mashups in der Behandlung von HIV und Aids insbesondere in ärmeren Ländern vgl. von Gehlen 2011, 94 ff.

¹⁴ Mit dem Kunstfälscher Beltracchi ist ein weiterer Meister der Stilkopie in Erscheinung getreten: Beltracchi gelang es, mit seinen Kunstfälschungen im Stil von Künstlern wie Heinrich Campendonk, Max Ernst oder Max Pechstein zahlreiche Kunstexpert_innen hinters Licht zu führen.

Dosierungen, und die zudem vielfach durch im Original nicht vorkommende, bedenkliche Stoffe verunreinigt sind – wie etwa die diversen z. T. mit krebs-erregenden Substanzen wie Chloroform, Benzol und Safrol versetzten Fälschungen von Malaria-Medikamenten, die in Südostasien im Umlauf sind.¹⁵ Aber auch viele Kopien von PKW-Ersatzteilen, etwa Billig-Duplikate von Bremsen, Ölfiltern oder Felgen, gehören dieser Kategorie an: Auch in diesen Fällen sind die Kopien gegenüber ihren Vorlagen oft defizitär und stellen eine Gefahr für die Verbraucher_innen dar.

Auch lässt sich die Gelungenheit einer Kopie bisweilen gerade an dem Umstand festmachen, dass sie hinsichtlich einiger Eigenschaften von ihrer Vorlage abweicht und aus diesem Grunde einen funktionalen, ästhetischen oder anders gearteten Mehrwert gegenüber der Vorlage bietet. Dies lässt sich etwa für das bereits genannte Beispiel aus der Bionik behaupten: Dass die Flugzeugflügel hinsichtlich vieler Eigenschaften von den ihnen als Vorlage dienenden Vogelflügeln abweichen – dass etwa das Material der Flugzeugflügel stabiler und beständiger ist als die Federn und Knochen der Vogelflügel –, trägt wesentlich zur Gelungenheit der Flugzeugflügel bei.

Außerdem gibt es unter denjenigen Kopien, die Urheber_innen haben und Vorlagen duplizieren, die ihre Existenz ebenfalls Urheber_innen verdanken, neben solchen Kopien, bei denen die_der Urheber_in der Kopie und die_der Urheber_in der Vorlage voneinander verschieden sind, auch Kopien, deren Urheber_in zugleich auch Urheber_in der Vorlage ist; diese Selbstkopien werfen mitunter rechtliche Probleme auf, nämlich etwa dann, wenn die_der Urheber_in der Vorlage die Rechte an der Vorlage (bzw. dem der Vorlage zugrunde liegenden Design-Plan) an eine_n Dritte_n verkauft hat, nun aber selbst Kopien der Vorlage herstellt.¹⁶ Die meisten Kopien, die Urheber_innen haben und deren Vorlagen ebenfalls von Urheber_innen geschaffen wurden, sind allerdings keine Selbstkopien, sondern Fremdkopien¹⁷: Zumeist sind die_der Urheber_in einer Kopie und die_der Urheber_in der dieser Kopie zugrunde liegenden Vorlage voneinander verschieden. Von den Kopien dieser Art werfen einige eine Reihe ethischer und ggf. auch rechtlicher Probleme auf, etwa, wenn es sich bei ihnen um Fälschungen oder Plagiate handelt oder wenn die_der Kopist_in nicht zur Herstellung der Kopien befugt ist.¹⁸

¹⁵ <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/medikamentenfaelschungen-auf-der-spur-der-falschen-pillen-a-535016.html>, abgerufen am 2.8.2021.

¹⁶ Eine Reihe von Beispielen solcher Fälle findet sich in Bently 2016.

¹⁷ Der Unterscheidung zwischen Selbstkopien und Fremdkopien kommt in Kapitel 3.2 eine entscheidende Rolle zu.

¹⁸ Zu solchen Fällen illegitimen Kopierens vgl. Bahr 2013, 293 ff., Bahr 2020 sowie Abschnitt 3.3.1 dieser Studie.

Die soeben genannten Beispiele dürften einen ersten Eindruck von der Vielfältigkeit der Klasse der Kopien vermitteln. Um dieser Vielfältigkeit in theoretisch fruchtbarer Weise zu begegnen, werde ich die Klasse im folgenden Abschnitt grundlegend einteilen, um auf dieser Basis den Gegenstandsbe- reich dieser Studie zu bestimmen.

1.1.2 Eine grundlegende Einteilung der Klasse der Kopien auf der Basis der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten

Im vorhergehenden Abschnitt ist bereits eine Reihe von Unterscheidungen angeklungen, mit deren Hilfe sich die komplexe Klasse der Kopien auf je unterschiedliche Weise einteilen lässt, darunter etwa die Unterscheidung zwischen konkreten und abstrakten Kopien oder die Unterscheidung zwischen Kopien mit nur einer Vorlage und Kopien mit mehreren Vorlagen. Auch darüber hinaus gibt es diverse Optionen, Kopien voneinander zu unterscheiden. Damit bietet sich zugleich eine Reihe von Möglichkeiten, eine grund- legende Einteilung der Klasse der Kopien vorzunehmen. Aus diesem Grunde werde ich im Folgenden zunächst auf das Kriterium zu sprechen kommen, das meine Auswahl der Unterscheidung zur Einteilung der Klasse leitet: das Kriterium nämlich, dass die Unterscheidung diese Klasse derart einteilt, dass Kopien, deren Genese das Potenzial hat, die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen zu verletzen, von Kopien unterschieden werden, deren Genese dieses Potenzial nicht aufweist.

Das Kriterium für die Auswahl einer Unterscheidung zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien: Die potenzielle Verletzung der Bestimmungsrechte von Urheber_innen durch die Genese von Kopien

Das Kriterium (*K*), das mich bei der Auswahl einer Unterscheidung zur grund- legenden Einteilung der Klasse der Kopien leitet, betrifft die potenziellen negativen Auswirkungen der Genese von Kopien auf die Bestimmungsrechte von Urheber_innen. Es lautet wie folgt:

- (*K*) Eine Unterscheidung sollte die Klasse der Kopien so aufteilen, dass Kopien, deren Genese potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen verletzt, von Kopien unterschieden werden, deren Genese dieses Potenzial nicht zukommt.

Das Kriterium (*K*) dient dazu, eine Unterscheidung auszuwählen, mit deren Hilfe sich der Gegenstandsbereich dieser Studie in überzeugender und theoretisch fruchtbarer Weise begrenzen lässt. Für die Auswahl des Gegenstandsbereichs einer anwendungsorientierten und problembewussten philosophischen Studie über Kopien bietet es sich in besonderer Weise an, ein Augenmerk auf Kopien zu richten, deren Herstellung potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen verletzt. Dies liegt in der außerordentlichen Brisanz der Herstellung von Kopien begründet, die das Potenzial besitzen, moralische und ggf. auch juristische Rechte zu verletzen: Kopien, deren Genese potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen verletzt, sind Gegenstand vielfältiger normativer Konflikte. Um sie drehen sich deshalb auch wesentliche Teile urheberrechtlicher Gesetzgebung und urheberrechtsbezogener Rechtsprechung. Darüber hinaus sind es diese Kopien, die im Mittelpunkt einer Ethik des Kopierens stehen.¹⁹ Um zu den einschlägigen urheberrechtlichen sowie ethischen Fragen qualifiziert Stellung beziehen zu können, bedürfen wir zunächst der Klärung, was solche Kopien auszeichnet. Diese Klärung stellt aus mehreren Gründen eine notwendige Vorbedingung für die überzeugende Beantwortung der entsprechenden urheberrechtlichen sowie kopierethischen Fragen dar: Zunächst einmal bedarf es der Klärung, welche Objekte überhaupt in den fraglichen Bereich fallen. Das heißt zum einen, dass in Erfahrung gebracht werden muss, welche Kopien es sind, deren Herstellung potenziell urheberrechtliche oder kopierethische Fragen aufwirft, und zum anderen, dass es zu eruieren gilt, was diese Kopien *als Kopien* auszeichnet, d. h. welche Bedingungen ein Objekt jeweils erfüllen muss, um als Kopie der fraglichen Sorte gelten zu können. Eine Theorie dieser Kopien muss insbesondere mit der enormen Vielfalt urheberrechtlich und kopierethisch relevanter Kopien rechnen. Denn es dürfte als offensichtlich erscheinen, dass auch innerhalb dieser Klasse eine große Diversität der Objekte vorherrscht. Dies zeigt sich schon allein an den ganz unterschiedlichen Fällen, die in den letzten Jahren zum Gegenstand gerichtlicher Auseinandersetzungen geworden sind und leidenschaftlich geführte Debatten auf zahlreichen Online-Plattformen, in Sozialen Netzwerken oder im Feuilleton ausgelöst haben, darunter die vielfältigen Diskussionen um das Anfertigen (digitaler) Kopien von Büchern – etwa im Zusammenhang mit *Google Books* oder der Frage, welche Bücher Bibliotheken unter welchen Umständen digitalisieren dürfen²⁰. Aber auch Kopien von Musik geraten immer wieder in

¹⁹ Vgl. Bahr 2013.

²⁰ Seit der Verabschiedung des Gesetzes zur Nutzung verwaister und vergriffener Werke ist Bibliotheken jedenfalls die Digitalisierung solcher Werke erlaubt, deren Autor_in unbekannt oder nicht mehr auffindbar ist.

den Fokus, wie der Konflikt zwischen der Video-Plattform YouTube und der Verwertungsgesellschaft Gema eindrücklich gezeigt hat. Kopien von Bildern wurden u. a. mit der Frage nach dem urheberrechtlichen Status von Vorschaubildern zum Gegenstand öffentlichen Interesses.

Unter den Kopien, deren Entstehung in der hier einschlägigen Weise in moralischer oder rechtlicher Sicht als diskussionswürdig erscheint, finden sich also ganz unterschiedliche Objekte, und auch die Vorlagen der umstrittenen Kopien entstammen verschiedenen Bereichen. Um ermitteln zu können, ob ein Objekt eine Kopie eines anderen Objektes ist, bedürfen wir daher zunächst eines umfassenden Verständnisses sowohl der unterschiedlichen Arten von Kopien als auch der unterschiedlichen Arten von Gegenständen, die als Kopiervorlagen in Frage kommen. Denn nicht alles, was als Kopie ausgegeben wird, lässt sich tatsächlich gerechtfertigterweise als Kopie auffassen: Von einer Kopie wird oft auch dann gesprochen, wenn der Kopiestatus eines Objekts umstritten ist – Urheber_innen bedienen sich dieser Zuschreibung in vielen Fällen, um einen (vermeintlichen) Anspruch auf Entschädigung für eine Verletzung ihrer Bestimmungsrechte geltend zu machen. Die Behauptung, dass es sich bei einem Objekt um eine Kopie handle, dient also mitunter zur moralischen Diskreditierung der Handlung, aus der dieses Objekt resultiert. Dies zeigt sich etwa in den leidenschaftlichen und vor allem in den Internetmedien umfangreich geführten Debatten, die der Rechtsstreit um den Song *Blurred Lines* ausgelöst hat²¹ – dass wir es hier tatsächlich mit einer Kopie zu tun haben, erscheint zumindest als fraglich. Ob die Objekte, die als Kopien apostrophiert werden, tatsächlich solche sind, ist somit keineswegs immer völlig klar. Da sich an der Frage, ob wir es bei einem Objekt mit einer Kopie zu tun haben, häufig entscheidet, wie die Herstellung dieses Objekts sowohl moralisch als auch rechtlich zu bewerten ist, ist die Frage danach, ob ein Objekt eine Kopie und die es hervorbringende Handlung somit eine Kopierhandlung darstellt, also von großer Relevanz.

Um eine moralische oder rechtliche Bewertung einer Handlung vornehmen zu können, genügt es freilich nicht, zu ermitteln, ob sich die fragliche Handlung als Kopierhandlung und das aus ihr resultierende Objekt damit als Kopie charakterisieren lässt – denn es gibt offensichtlich auch Kopierhandlungen, die in moralischer und rechtlicher Hinsicht vollkommen unschuldig sind. Daher gilt es, die Umstände zu benennen, unter denen die Genese einer Kopie (nicht mehr nur potenziell, sondern tatsächlich) die Bestimmungsrechte von Urheber_innen verletzt: Wodurch sind Kopien gekennzeichnet, deren Genese eine (unerlaubte) Verletzung solcher Bestimmungsrechte dar-

²¹ Für eine eingehende philosophische Würdigung dieses Falles vgl. Ortland 2016.

stellt? Was zeichnet die Gegenstände aus, an denen diese Bestimmungsrechte bestehen bzw. deren Produktion diese Bestimmungsrechte betreffen? Um diesen Fragen nachgehen zu können, bedarf es auch der Klärung, auf welcher normativen Grundlage wir gerechtfertigterweise von einer Rechtsverletzung durch die Genese von Kopien sprechen können.

Das Kriterium (*K*) enthält eine Voraussetzung, deren Status keineswegs unumstritten ist, die Voraussetzung nämlich, dass Urheber_innen Bestimmungsrechte über ihre Schöpfungen zukommen bzw. dass wir ihnen derartige Rechte zubilligen sollten.²² Eine ausführliche Begründung dafür, dass Urheber_innen über Bestimmungsrechte verfügen, kann an dieser Stelle noch nicht geleistet werden – sie folgt im Kapitel 2.3. Vorerst muss es genügen, kursorisch auf die in diesem Kapitel ausführlich dargelegte Überlegung zu sprechen zu kommen – dies dürfte ausreichen, um der Annahme, dass Urheber_innen Rechte zur Bestimmung über ihre geistigen Schöpfungen zukommen, eine hinreichende Ausgangsplaussibilität zu verleihen. Die Überlegung, die ich zur Begründung dieser Annahme heranziehen werde, betrifft die Entlohnungswürdigkeit von Leistungen: Es dürfte weitgehend unumstritten sein, dass Leistende für ihre Leistungen entlohnt werden sollten. Im Falle von Leistungen, deren Resultat ein Gegenstand ist, erscheint es als gerecht, der_dem Leistenden – jedenfalls unter der Bedingung, dass keine angemessenen alternativen Entlohnungen gegeben sind²³ – zuzubilligen, dass sie_er als Entlohnung für ihre_seine Leistung mit dem Gegenstand verfahren darf, wie es ihr_ihm beliebt: Der_dem Leistenden kommen insofern hinsichtlich des Gegenstandes ihrer_seiner Leistung Bestimmungsrechte zu.

Da sich das Kriterium (*K*) auf die potenzielle Verletzung der Bestimmungsrechte von Urheber_innen durch die Genese von Kopien bezieht, bietet es sich für die Suche nach einer es erfüllenden Unterscheidung an, solche Unterscheidungen in den Blick zu nehmen, für die eine begründete Vermutung besteht, dass sie der Genese von Kopien in geeigneter Weise Rechnung tragen. Im Folgenden werde ich daher auf zwei Unterscheidungen zu sprechen kommen, die die Genese von Kopien betreffen, und zunächst jeweils darlegen,

²² Für eine Kritik an dieser Voraussetzung vgl. statt vieler Kinsella 2001.

²³ Eine denkbare Möglichkeit der alternativen Entlohnung bestünde etwa darin, dass ein_e Auftraggeber_in die_den Leistende_n für ihre_seine kreative Tätigkeit entschädigt. Entlohnungen könnten aber auch durch ein alternatives Entlohnungssystem gesichert werden – etwa, indem die Entlohnung von Leistenden mittels finanzieller Unterstützung durch den Staat (bspw. in Form eines Grundeinkommens) erfolgt. Für ein alternatives Entlohnungssystem in Bezug auf geistige Leistungen plädieren u. a. Steve P. Calandrillo (vgl. Calandrillo 1998) sowie Steven Shavell und Tanguy van Ypersele (vgl. Shavell und van Ypersele 2001).

warum sie *prima facie* als geeignet erscheinen. Dabei wird sich die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem bedenkenwerten Gründen für die Annahme ihrer Brauchbarkeit zum Trotz als zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien ungeeignete Unterscheidung erweisen. Die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten hingegen vermag die Klasse der Kopien gemäß dem Kriterium (*K*) einzuteilen.

Die mangelnde Eignung der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien

Eine Unterscheidung, die zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien gemäß (*K*) *prima facie* sowohl naheliegend als auch geeignet zu sein scheint, ist die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem.²⁴ Im Alltag unterteilen wir unsere gesamte Welt mit einer unbekümmerten Selbstverständlichkeit in Gewordenes, d. h. Natürliches, und Gemachtes, d. h. Künstliches. Die Hinsicht der Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit, die dabei zumeist zum Tragen kommt, nimmt auf die Genese der in Frage stehenden Entitäten Bezug; unterschieden werden demgemäß natürlich entstandene und künstlich hervorgebrachte Entitäten.²⁵ Für die hier einschlägige Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem gilt es also, die Genese von Gegenständen in den Blick zu nehmen, wobei es einen guten Grund für die Annahme gibt, dass diese Unterscheidung den Spezifika der Genese in einer Weise

²⁴ Diese Unterscheidung findet sich schon bei Aristoteles (*Physik* II 1, 192b).

²⁵ Natürlichkeit und Künstlichkeit bezüglich der Entstehungsgeschichte sind nicht die einzigen Hinsichten von Natürlichkeit und Künstlichkeit, die in philosophischen Debatten (insbesondere der Ethik) zur Sprache kommen. In den ethischen Debatten um Natürlichkeit und Künstlichkeit geht es vor allem um die Frage, ob der Bezug auf eine Kategorie des Natürlichem oder eine Kategorie des Künstlichem in ethischen Argumenten eine argumentative Tragkraft hat oder nicht: Hat Natürlichkeit einen Wert, der es etwa zu rechtfertigen vermag, ihre Erhaltung einzufordern oder die Eingriffe in Natürlichem einzuschränken oder zu verbieten (vgl. Birnbacher 2006)? In diesem Zusammenhang erfolgt die Differenzierung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit nicht ausschließlich in Bezug auf die Entstehungsgeschichte. So zieht Dieter Birnbacher neben dieser Unterscheidung zwischen genetischer Natürlichkeit und genetischer Künstlichkeit auch die Unterscheidung zwischen qualitativer Natürlichkeit und qualitativer Künstlichkeit in Betracht – qualitative Natürlichkeit zeichnet sich dadurch aus, dass etwas eine natürliche Beschaffenheit oder Erscheinungsweise hat, wobei qualitative Künstlichkeit genau dann vorliegt, wenn die Beschaffenheit oder Erscheinungsweise von etwas künstlich ist (vgl. Birnbacher 2006, 7 ff.). Mit der Unterscheidung zwischen qualitativ Natürlichem und qualitativ Künstlichem ist somit noch nichts über die Genese der unterschiedenen Entitäten ausgesagt – aus diesem Grunde werde ich die Unterscheidung zwischen qualitativer Natürlichkeit und qualitativer Künstlichkeit an dieser Stelle vernachlässigen.

Rechnung trägt, die mit (*K*) zusammenstimmt: Von einem rein natürlichen Vorgang zu behaupten, er verletze Rechte, und das im wörtlichen und nicht etwa im übertragenen Sinne, wäre ein Kategorienfehler. Denn nur Akteur_innen können sich einer Verletzung von Rechten schuldig machen. Dies wird etwa deutlich, wenn wir einen Fall betrachten, in dem jemand durch natürliche Umstände und ohne jegliches Zutun von Akteur_innen, etwa durch eine Erkrankung, körperliche Schädigungen erleidet: Wir würden in diesem Falle nicht davon sprechen, dass durch die schädigende Erkrankung ein Recht der_des Geschädigten auf körperliche Unversehrtheit verletzt worden ist, da es keine_n Akteur_in gibt, die_der für die Schädigung verantwortlich zeichnet. Analog verhält es sich mit Fällen, in denen Urheber_innen aufgrund rein natürlicher Prozesse Schäden entstehen, die ihre Bestimmungsrechte über diejenigen Gegenstände betreffen, für die sie als Urheber_innen verantwortlich zeichnen – beispielsweise, wenn durch ein Erdbeben ein Gegenstand so stark beschädigt wird, dass die Möglichkeiten seiner Nutzung durch seine_n Urheber_in oder Dritte hernach stark eingeschränkt sind. Auch in solchen Fällen erschiene die Behauptung, das Erdbeben habe die Rechte der Urheber_innen verletzt, offenkundig als inadäquat. Beinhaltet die Entstehung einer Kopie hingegen künstliche Anteile, so sind Akteur_innen involviert, denen potenziell eine Verletzung von Rechten angelastet werden kann. Insofern erscheint die Annahme, dass die Unterscheidung zwischen natürlich entstandenen und künstlich hervorgebrachten Kopien das Kriterium (*K*) erfüllt, zunächst durchaus als naheliegend: Während die rein natürliche Genese von Kopien offenbar prinzipiell keine Rechte zu verletzen vermag, geht die künstliche Genese von Kopien auf Akteur_innen zurück, die sich durchaus einer Verletzung von Rechten schuldig machen können.

Diesen Überlegungen zum Trotz eignet sich die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem jedoch keineswegs zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien. Eine grundlegende Einteilung anhand dieser Unterscheidung scheitert nämlich erstens daran, dass das Natürlichem und das Künstliche keine klar voneinander abgegrenzten Kategorien darstellen.²⁶ Die zweite Problematik, die einer grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien mithilfe der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künst-

²⁶ Semantisch gewendet zeigt sich diese Problematik in der Vagheit der Prädikate »ist natürlich« und »ist künstlich«. Vage sind Prädikate genau dann, wenn es absolute Grenzfälle gibt, für die gänzlich unklar ist, ob ihnen das Prädikat zuzuschreiben ist oder nicht (vgl. Sorensen 2013). Die Unterscheidung zwischen absoluten und relativen Grenzfällen stammt von Roy Sorensen (vgl. Sorensen 2001, Kapitel 1) und zielt darauf ab, Fälle, bei denen die Problematik der Grenzfälle prinzipiell unauflösbar ist, von solchen Fällen zu unterscheiden, bei denen sich mit den richtigen Mitteln eine Entscheidung im Hinblick

lichem entgegensteht, liegt in der Multidimensionalität von Natürlichkeit und Künstlichkeit begründet, die in einer Inkommensurabilität resultiert: Die meisten Gegenstände lassen sich hinsichtlich des Maßes ihrer Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit nicht miteinander vergleichen, sodass unklar ist, ob sie in dieselbe Kategorie fallen.

Kommen wir zunächst zur ersten Problematik: Der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem mangelt es am für eine grundlegende Einteilung der Klasse wesentlichen Potenzial, trennscharfe Kategorien zu bilden, denen die Elemente der Klasse eindeutig zuordenbar sind. Dies zeigt sich am Vorhandensein diverser Entitäten, die weder vollständig natürlich noch gänzlich künstlich entstanden sind, sondern in ihrer Entstehungsgeschichte sowohl natürliche als auch künstliche Anteile vereinen.²⁷ Dass es eine Vielzahl solcher Entitäten gibt, wird deutlich, wenn wir die Gegenstände, die uns im Alltag begegnen, einmal im Hinblick auf ihre Zuordenbarkeit zu einer der beiden Kategorien prüfen. Dann zeigt sich nämlich, dass für einen Großteil der uns umgebenden Dinge eine eindeutige Zuordnung gar nicht möglich ist. Dieser Umstand tritt beispielsweise zutage, wenn wir uns fragen, ob die Bäume in einem von Menschen angelegten Wald natürlich oder künstlich sind: Zwar sind sie in gewisser Weise natürlich gewachsen, aber es sind von Menschenhand gepflanzte Bäume, und als solche waren sie Gegenstand diverser Entscheidungsprozesse; viele ihrer (relationalen) Eigenschaften verdanken sich menschlichen Handlungen. Die fraglichen Bäume sind also keineswegs gänzlich natürlich, denn dass Bäume dieser Art an genau diesem Ort zu finden sind, ist auch das Resultat absichtsvoller Akte. Somit lassen sich die in Frage stehenden Bäume nicht eindeutig unter eine der beiden Kategorien subsumieren. Beispiele wie dieses finden sich in großer Zahl, wenn wir die Gegenstände in den Blick nehmen, mit denen wir im Alltag zu tun haben. So lassen sich auch in der Klasse der Kopien viele Beispiele finden, die sich einer eindeutigen Zuordnung zum Natürlichen oder Künstlichen verweigern. An dieser Stelle sei exemplarisch auf drei solcher Beispiele verwiesen. Das erste Beispiel betrifft lebende Klone: Handelt es sich bei den Lebewesen, die Resultate des Klonierens sind, um natürliche oder um künstliche Entitäten?²⁸ Für ihre Klassifikation als natürliche Entitäten spricht etwa, dass diese Klone leben und wachsen²⁹ – dagegen spricht aber, dass sie ihre Existenz und einige

auf die Zuschreibung der Prädikate fallen lässt: Absolute Grenzfälle sind *inquiry resistant*, relative Grenzfälle hingegen nicht (vgl. Sorensen 2013).

²⁷ Vgl. Birnbacher 2006, 9.

²⁸ Nicole Karafyllis hat zur Bezeichnung dieser Gegenstände den Ausdruck »Biofakte« geprägt, vgl. Karafyllis 2003.

²⁹ Vgl. Karafyllis 2003.

ihrer Merkmale tiefen menschlichen Eingriffen verdanken. Es erscheint als fraglich, wie diese Gründe zu gewichten sind, und auch eine intuitive Einordnung dürfte uns schwerfallen – lebende Klone changieren zwischen Natürlichem und Künstlichem.

Wie verhält es sich nun mit der Nachbildung des Auwaldes, die den abstrakten Plan zum Bau einer Auwald-Nachbildung realisiert, auf den ich oben bereits zu sprechen gekommen bin? Die Bäume selbst erscheinen uns sicherlich eher als natürliche Entitäten, aber ihre minutiös geplante Anordnung geht auf einen hochgradig künstlichen Prozess zurück. Auch hier fällt es schwer, eine Entscheidung darüber zu treffen, ob wir es mit einer künstlichen oder einer natürlichen Kopie zu tun haben, denn die fragliche Kopie vereint in sich ebenfalls sowohl künstliche als auch natürliche Aspekte und ist daher weder dem Natürlichen noch dem Künstlichen eindeutig zuordenbar.

Betrachten wir schließlich als drittes Beispiel eine Kopie des Kunstobjekts *the witness* des niederländischen Künstlers Herman de Vries.³⁰ Bei *the witness* handelt es sich um den Stamm eines Olivenbaums, den der Künstler – ohne jegliche vorherige Modifikation – als Kunstobjekt ausgestellt hat. Stellen wir uns nun eine Kopie dieses Kunstobjekts vor, die auch aus dem Stamm eines Olivenbaums besteht, wobei dieser Stamm allenfalls geringfügig bearbeitet wurde, um eine hinreichende Ähnlichkeit zu *the witness* zu gewährleisten. Denkbar wäre sogar, dass an dem Stamm, der als Ausgangsobjekt der Kopie herangezogen wird, ebenfalls keine Modifikation vorgenommen wird und dass die_der Kopist_in das erforderliche Maß der Ähnlichkeit zur Vorlage sicherstellt, indem sie_er einen Baumstamm auswählt und ausstellt, der dem Kunstobjekt von vornherein zum Verwechseln ähnlich sieht. Haben wir es nun mit einer künstlichen oder einer natürlichen Kopie zu tun? Fraglos ist die menschliche Einflussnahme auf den Stamm sowohl im Falle der Vorlage als auch im Falle der Kopie äußerst gering. Der Akt des Ausstellens aber scheint die Ausgangsobjekte auch ohne physische Eingriffe einer bedeutsamen Transformation zu unterziehen. Der Künstler de Vries transformiert den Olivenbaumstamm zum Kunstobjekt. Selbst, wenn wir der Kopie keinen Kunststatus zuerkennen wollen, so lässt sich wohl sagen, dass auch der Olivenbaumstamm, der die Kopie bildet, eine Wandlung erfahren hat. Diese Neukontextualisierung ist ein künstlicher (oder gar künstlerischer) Akt. Auch die Kopie von *the witness* lässt sich also nicht eindeutig als natürlicher oder als künstlicher Gegenstand kennzeichnen.³¹

³⁰ Den Hinweis auf die Arbeiten von Herman de Vries verdanke ich Johannes Grave.

³¹ Während die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem hier keine Einteilung zu leisten vermag, ordnet die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten, auf die ich im Folgenden zu sprechen kommen werde, die drei Beispiele

Die drei Beispiele illustrieren, was sich über eine große Zahl von Kopien sagen lässt: Sie würden zwar ohne menschliche Eingriffe nicht existieren, setzen sich aber andererseits aus Ausgangsmaterialien zusammen, deren Ursprung sich als mehr oder minder natürlich charakterisieren lässt – etwa aus Farben mit pflanzlichen Inhaltsstoffen, aus Holz oder Papier. Rein künstliche Kopien lassen sich hingegen kaum finden.³² Stellen wir darüber hinaus die Einflüsse in Rechnung, die Menschen mit oder ohne Absicht auf ihre Lebenswelt nehmen, so reduziert sich auch die Zahl der Kopien, die sich als rein natürlich bezeichnen lassen. Für Kopien gilt, was sich auch über andere Objekte sagen lässt: Die meisten fallen in einen Graubereich zwischen Natürlichem und Künstlichem.

Ist aber aufgrund der Problematik der mangelnden Trennschärfe eine Einteilung der Klasse der Kopien mithilfe der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem ausgeschlossen? Zwar hat sich gezeigt, dass die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem aus sich heraus keine trennscharf voneinander abgegrenzten Kategorien bildet – aber daraus, so ließe sich einwenden, folge ja noch nicht, dass die Unterscheidung zum Kategorisieren nutzlos sei: Es könnte schließlich aufschlussreich sein, Kopien hinsichtlich ihres Maßes an Natürlichkeit oder Künstlichkeit miteinander zu vergleichen und so in mehreren Kategorien zusammenzugruppieren, um dann auf dieser Grundlage zu prüfen, ob sich zwischen den Kategorien eine (*K*) entsprechende, sinnvolle Grenzziehung vornehmen lässt. Allerdings ist auch eine solche Einteilung mittels der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem zum Scheitern verurteilt. Denn ihr steht eine zweite Problematik im Wege, die Problematik der Inkommensurabilität³³: Wir haben es bei der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem mit einer

eindeutig Kategorien zu: Bei den Klonen und der Reproduktion des Auwaldes handelt es sich jeweils um Kopien einer nicht-artifiziellen Vorlage, die selbst Artefakte sind. Die Kopie von *the witness* hingegen ist eine Kopie, die selbst ein Artefakt ist und ein Artefakt zur Vorlage hat.

³² Eine Ausnahme bilden abstrakte Kopien, die sich insofern als rein künstlich bezeichnen lassen, als sie überhaupt keine materiellen und damit offenbar auch keine natürlichen Bestandteile enthalten – denn es erscheint als sinnvolle Annahme, dass Natürlichkeit Materialität voraussetzt (vgl. dazu auch Birnbacher 2006, 9). Möglicherweise bilden digitale Kopien eine weitere Ausnahme – zwar mögen auch die für ihre Speicherung notwendigen Datenträger natürliche Bestandteile haben, allerdings lässt sich annehmen, dass die digitalen Entitäten selbst von ihren Speichermedien verschieden sind.

³³ »Inkommensurabilität« ist ursprünglich ein Fachterminus aus der Mathematik und bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die mathematische Irrationalität des Längenverhältnisses von Strecken: Zwei Strecken *a* und *b* sind genau dann inkommensurabel, wenn es keine Einheitsstrecke *c* gibt, mit deren Hilfe *a* und *b* zugleich gemessen werden können.

Unterscheidung zwischen Inkommensurablen zu tun, da es sich bei den Prädikaten »ist natürlich« und »ist künstlich« um multidimensionale³⁴ Prädikate handelt, deren Dimensionen sich nicht gegeneinander abwägen lassen. Birnbacher unterscheidet in seiner Monographie über Natürlichkeit drei verschiedene Dimensionen menschlichen Eingreifens, nämlich die Eingriffstiefe, die Dichte der Wechselwirkungen und das Ausmaß der Intentionalität.³⁵ Angesichts dieser Mehrdimensionalität menschlichen Eingreifens und des Mangels an einhelligen Intuitionen, wie diese Dimensionen miteinander zu verrechnen sind, zieht Birnbacher in Zweifel, dass die Entwicklung eines einheitlichen Maßstabs für die genetische Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit überhaupt möglich ist: »[E]s erscheint fraglich, ob man diese Dimensionen in einer intersubjektiv konsensfähigen Weise gewichten und in ein umgreifendes Maß der relativen Natürlichkeit und Künstlichkeit aggregieren kann«³⁶. In Ermangelung eines einheitlichen Maßstabs verfügen wir aber über keinerlei Anhaltspunkte, wann wir zwei Gegenstände gerechtfertigterweise derselben Kategorie zuordnen dürfen. Ist ein Holzhaus im selben Maß

³⁴ Viele vage Prädikate sind eindimensional, wie z. B. die Prädikate »ist groß« und »ist klein«. Diese Prädikate zeichnen sich dadurch aus, dass Entitäten anhand eines einzelnen Kriteriums und damit aufgrund einer einzigen Dimension hinsichtlich der Eigenschaft, die im Prädikat zum Ausdruck kommt, geordnet werden; so ordnet das Prädikat »ist groß« Entitäten einzig und allein gemäß ihrer Größe (vgl. dazu auch McNally und Stojanovic 2017). Vagheit kommt aber nicht nur eindimensionalen Prädikaten zu, sondern auch multidimensionalen Prädikaten wie »ist gesund«: Ob jemand gesund ist, ermisst sich an ganz unterschiedlichen Kriterien bzw. Dimensionen, darunter etwa Blutdruck, Cholesterinspiegel, Blutzucker, dem Vorliegen von Erkältungen, Krebserkrankungen usw. – damit ist das Prädikat »ist gesund« ein typisches Beispiel für ein multidimensionales Prädikat (vgl. dazu auch Sassoon 2013, 335). Viele multidimensionale Prädikate – so auch das Prädikat »ist gesund« – weisen über die Vagheit hinaus ein weiteres Problem auf, nämlich das Problem, dass unklar ist, wie die einzelnen Dimensionen zu gewichten sind, wenn mehrere Entitäten geordnet werden sollen: Im Falle des Prädikats »ist gesund« ist bspw. unklar, ob jemand, der gute Blutzuckerwerte hat, aber eine schwere Erkältung, gesünder ist als jemand mit schlechten Blutzuckerwerten, der nicht erkältet ist. Die Entitäten, denen wir Gesundheit zuschreiben können, sind hinsichtlich des Grades an Gesundheit also miteinander inkommensurabel – sie lassen sich nicht in einer Weise vergleichen, die es ermöglichen würde, zu ermitteln, welcher Entität mehr Gesundheit zukommt und welcher weniger. Einige Unterscheidungen, die multidimensionale Prädikate enthalten, bringen also über das Vagheitsproblem hinaus ein Inkommensurabilitätsproblem mit sich – so auch die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem. Da Multidimensionalität, sofern sie mit Inkommensurabilität einhergeht, Vagheit logisch impliziert (vgl. Asgeirsson 2015, 427), ist auch die zweite Problematik hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem aus semantischer Perspektive letztlich eine Problematik der Vagheit.

³⁵ Vgl. Birnbacher 2006, 9 ff.

³⁶ Birnbacher 2006, 9.

natürlich wie der Inhalt einer Schale mit Gurkensalat oder eine Perücke aus Naturhaar? Alle drei Gegenstände sind ohne Frage durch die Bearbeitung von Substanzen entstanden, die eher natürlich als künstlich sind. Wie aber sollte es uns gelingen, zu durch einen Konsens intersubjektiv beglaubigten prozentualen Angaben wie »alle drei Gegenstände weisen 33 % Künstlichkeit und 67 % Natürlichkeit auf« o. ä. zu gelangen? Wir entbehren einer Grundlage, auf der sich ermitteln ließe, ob zwei Gegenstände gleichermaßen natürlich oder künstlich sind. Wir können daher von einer Inkommensurabilität im Hinblick auf die Natürlichkeit bzw. die Künstlichkeit von Gegenständen sprechen: Es gibt keinen Maßstab c , mit dessen Hilfe die Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit von zwei Gegenständen a und b zugleich gemessen werden kann. Selbst eine Einteilung, die Gegenstände hinsichtlich ihres Maßes an Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit zusammengruppiert und auf diese Weise mehrere Kategorien erzeugt, lässt sich daher nicht vornehmen. Kopien bilden hier keine Ausnahme – so lässt sich nicht sagen, wie die oben genannten Beispiele für Kopien mit unklarem Status miteinander zu vergleichen wären: Ist der lebende Klon natürlicher oder künstlicher als die Kopie des Auwaldes oder die Kopie von *the witness*? Oder weisen die drei Beispiele das gleiche Maß an Natürlichkeit bzw. Künstlichkeit auf? Es ist vollkommen unklar, wie diese Fragen zu beantworten sind: Es lässt sich keine Einteilung der Klasse der Kopien mithilfe von Vergleichen des Maßes der Natürlichkeit oder Künstlichkeit der in der Klasse enthaltenen Objekte vornehmen.

Die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem erweist sich somit aufgrund der Problematiken der mangelnden Trennschärfe und der Inkommensurabilität als ungeeignet, eine sinnvolle Einteilung der Klasse der Kopien zu leisten. Die Unterscheidung vermag Objekte der Klasse somit auch nicht entsprechend dem Kriterium (K) einzuteilen. Nun ist sie aber keineswegs die einzige Unterscheidung, die Entitäten anhand der Frage unterscheidet, ob Akteur_innen bei ihrer Entstehung eine Rolle zukommt oder nicht – so differenziert die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten Gegenstände danach, ob für ihr Entstehen Akteur_innen in besonderer Weise verantwortlich zeichnen. Ich werde daher nun auf diese Unterscheidung zu sprechen kommen und zeigen, warum sie sich im Gegensatz zur Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem zur hier angezielten grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien eignet.

Die Eignung der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten zur grundlegenden Einteilung der Klasse der Kopien

Ein erster Zugriff darauf, was Artefakte ausmacht, nimmt ebenfalls wesentlich auf deren Genese Bezug: Ein Artefakt ist ein absichtsvoll hergestellter Gegenstand, wobei sich die Absicht auf die Herstellung des Gegenstands sowie auf einige Aspekte seiner Ausgestaltung richtet.³⁷ Für die Genese von Artefakten spielen Akteur_innen somit eine entscheidende Rolle – ohne die Einwirkung durch Akteur_innen entsteht kein Artefakt.³⁸ Damit erscheint auch die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten *prima facie* als aussichtsreiche Kandidatin zur Einteilung der Klasse der Kopien gemäß (K): Wie ich bereits im Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem dargelegt habe, setzt eine Verletzung von Rechten voraus, dass es eine_n Akteur_in gibt, die_der sich einer solchen Verletzung schuldig machen kann. Nun zeichnet für die Entstehung von Kopien, die Artefakte sind, ein_e Akteur_in verantwortlich: Die Herstellung durch eine_n Akteur_in ist eine *conditio sine qua non* dafür, dass diese Kopien zur Existenz kommen. Kopien, die keine Artefakte sind, kommen hingegen auch dann zur Existenz, wenn keinerlei Einwirkung durch eine_n Akteur_in erfolgt.³⁹ Es

³⁷ Vgl. Bahr 2013, 284.

³⁸ In der Einwirkung durch Akteur_innen lässt sich gewissermaßen ein Bedeutungskern erblicken, den verschiedene in den wissenschaftlichen Disziplinen gebräuchliche Artefaktbegriffe miteinander teilen. Im Folgenden wird sich jedoch zeigen, dass diejenigen Gegenstände, die Artefakte im Sinne dieser Studie sind, ihre Existenz einzig der *absichtsvollen* Einwirkung durch Akteur_innen verdanken; es handelt sich hingegen nicht um Artefakte in einem bestimmten archäologischen oder medizinisch-diagnostischen Sinn, die als solche Produkte unabsichtlicher Einwirkungen durch Akteur_innen sind. In Abschnitt 1.2.1 komme ich auch auf Artefaktbegriffe zu sprechen, die Produkte unabsichtlicher Einwirkungen unter sich versammeln – darunter Artefaktbegriffe aus der Archäologie, der Diagnostik und der Mikroskopie –, und zeige auf, warum eine analytische Definition des für diese Studie maßgeblichen Begriffs ARTEFAKT, die auch Artefaktbegriffe aus den entsprechenden Disziplinen berücksichtigt, nicht als sinnvoll erscheint. Nichtsdestotrotz verspricht die Beschäftigung mit Artefaktbegriffen, unter die unbeabsichtigt hervorgebrachte Gegenstände fallen, wichtige Einsichten, wie sich nachfolgend zeigen wird: In Abschnitt 2.1.1 befasse ich mich mit dem *Einwand von den nicht beabsichtigten oder unerwünschten Artefakten*, der den Ausschluss unbeabsichtigt entstandener Gegenstände aus der Klasse der Artefakte in Frage stellt. Anlässlich dieses Einwands lege ich dar, warum unter den dieser Studie zugrunde liegenden Begriff ARTEFAKT ausschließlich Gegenstände fallen, die Resultate der absichtsvollen Einwirkung durch Akteur_innen sind.

³⁹ Das heißt nicht, dass nicht auch im Falle von Kopien, die keine Artefakte sind, Akteur_innen Einfluss auf ihre Entstehung nehmen können – etwa, indem sie die Voraussetzungen dafür schaffen, dass eine Kopie entsteht, die kein Artefakt ist. Ohne Frage

erscheint als plausibel, dass die Verantwortung, die ein_e Akteur_in für die Verletzung von Rechten Dritter durch einen von ihr_ihm initiierten, in einer Kopie resultierenden Kopierprozess trägt, mit ihrer_seiner Verantwortung für das Entstehen der fraglichen Kopie korreliert ist: Für eine Verletzung von Rechten ist die Beteiligung von Akteur_innen notwendig – suchen wir nach Kopien, deren Genese potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen verletzt, so liegt die Annahme nahe, dass es sich bei diesen Kopien um solche handelt, die auch in ihrer Genese notwendig eine_n Akteur_in voraussetzen. Auf der Suche nach Kopien, deren Genese nicht das Potenzial zukommt, die Bestimmungsrechte von Urheber_innen zu verletzen, erscheint es hingegen als lohnenswert, einen Blick auf solche Kopien zu werfen, die für ihre Entstehung keiner Akteur_innen bedürfen – denn ohne Akteur_in kann es auch nicht zu einer Verletzung von Rechten kommen.

Der Rückgriff auf die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten kann uns insofern von Nutzen sein, als die Unterscheidung tatsächlich eine grundlegende Einteilung der Klasse der Kopien entsprechend dem Kriterium (*K*) zu leisten vermag, wie ich im Folgenden darlegen werde. Zunächst aber sei einem Einwand vorgebeugt, der das Verhältnis der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem und der Unterscheidung zwischen Nicht-Artefakten und Artefakten betrifft: Es könnte doch als plausibel erscheinen, so ließe sich einwenden, dass diese beiden Unterscheidungen zusammenfallen – sind Artefakte nicht einfach künstliche Dinge, und umfasst das Natürliche nicht genau diejenigen Dinge, die keine Artefakte sind? Wäre dies tatsächlich der Fall, dann wäre mit dem oben gegebenen Nachweis der mangelnden Eignung der Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem für die grundlegende Einteilung der Klasse der Kopien bereits gezeigt, dass auch die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten sich nicht zur Einteilung der Klasse eignet. Jedoch weist die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten so, wie ich sie im Folgenden entfalten werde⁴⁰, die beiden Probleme der mangelnden Trennschärfe und der Inkommensurabilität gerade nicht auf: Eine Entität ist nach diesem Verständnis entweder ein Artefakt, oder sie ist es eben

gibt es Fälle, in denen sich nicht ohne Weiteres entscheiden lässt, ob ein_e Akteur_in lediglich den Weg zur Entstehung einer Kopie geebnet hat oder dessen_deren Eingriff es rechtfertigt, davon zu sprechen, dass die Kopie ein Artefakt ist, weil die Kopie ohne diesen Eingriff nicht entstanden wäre. Es scheint mir jedoch auf der Hand zu liegen, dass dieser Umstand der Leistungsfähigkeit der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten zur Einteilung der Klasse der Kopien keinen Abbruch tut.

⁴⁰ Abschnitt 2.1.3 dieser Studie ist der Definition des Artefaktbegriffs gewidmet, der diesem Verständnis zugrunde liegt.

nicht⁴¹ – es gibt keine Grade des Artefaktseins, wohingegen es durchaus Grade des Künstlichen gibt. Damit stellt sich auch nicht die Problematik der Inkommensurabilität, denn da es keine Grade des Artefaktischen gibt, ergibt sich gar nicht erst die Notwendigkeit, Entitäten hinsichtlich des Grades ihrer Artefaktizität⁴² miteinander zu vergleichen, um sie zu kategorisieren. Der Einwand, die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten falle mit der Unterscheidung zwischen Künstlichem und Natürlichem zusammen und diese sei daher aus den gleichen Gründen ungeeignet für eine Einteilung der Klasse der Kopien wie jene, vermag also im Lichte des hier vorausgesetzten Verständnisses der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten nicht zu überzeugen.

Kommen wir daher nun auf die Frage nach der Eignung der Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten zur Einteilung der Klasse der Kopien entsprechend dem Kriterium (*K*) zurück. Ich habe oben bereits dargelegt, warum *prima facie* die Annahme naheliegt, dass sich die Unterscheidung zu einer derartigen Einteilung eignet. Allerdings fällt bei näherer Betrachtung auf, dass die Unterscheidung zwischen Kopien, die selbst Artefakte sind, und Kopien, die dies nicht sind, (*K*) noch nicht gerecht zu werden vermag. Denn dass eine Kopie selbst ein Artefakt ist, reicht offensichtlich nicht dafür hin, dass ihre Herstellung potenziell die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen verletzt: Eine Verletzung von Rechten setzt schließlich nicht nur eine_n Verletzer_in der Rechte voraus, sondern auch, dass überhaupt entsprechende Rechte vorliegen, die Gegenstand einer Verletzung werden können. Eine Kopie kann ohne Frage selbst ein Artefakt sein, ohne zugleich die Kopie von etwas zu sein, mit dem moralische oder juristische Rechte zusammenhängen. Dies gilt etwa für die absichtsvoll hergestellte Kopie eines ohne menschliches Zutun entstandenen Steins, mit dem keinerlei Rechte von Urheber_innen verknüpft sind. Es ist offen-

⁴¹ Es mag Grenzfälle geben, bei denen sich nicht ohne Weiteres sagen lässt, ob wir es mit Artefakten zu tun haben oder nicht. Diese Schwierigkeit hängt jedoch nicht etwa damit zusammen, dass die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten nicht trennscharf ist: Es kann mitunter schlicht unklar sein, ob ein Gegenstand die Bedingungen für den Artefaktstatus erfüllt. Daraus folgt aber keineswegs, dass der Gegenstand sowohl ein Artefakt als auch kein Artefakt (bzw. lediglich zu einem bestimmten Grad ein Artefakt) ist.

⁴² Der artefaktphilosophische *terminus technicus* »Artefaktizität«, der im Folgenden noch einige Male Verwendung finden wird, bezeichnet das Artefaktsein von etwas – analog etwa zum Ausdruck »Faktizität«, der »das Faktum in seinem Faktum-sein« (Gadamer 1987, 422) erfasst (und der sich prominent in Jürgen Habermas' Buch *Faktizität und Geltung* findet). Von Artefaktizität in diesem Sinne ist u. a. bei Maria Reicher (2013, 226) und Reinold Schmücker (2013, 215; 216) die Rede.

sichtlich, dass nur dann die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen verletzt werden, wenn sich mit der Vorlage der Kopie derartige Rechte verbinden. Aber auch diese Schwierigkeit lässt sich unter Rückgriff auf die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten lösen. Denn wir können die Unterscheidung nicht nur auf die Kopien selbst beziehen, sondern auch auf ihre Vorlagen – und damit genau die Vorlagen herausgreifen, mit denen Bestimmungsrechte von Urheber_innen verknüpft sind: Wie ich in Kapitel 2.3 ausführlich darlegen werde, handelt es sich bei den Schöpfungen, an denen Urheber_innen Bestimmungsrechte haben, um abstrakte Artefakte, nämlich um *Design-Pläne* – und es sind konkrete Artefakte, die diese Design-Pläne realisieren. Die Bestimmungsrechte von Urheber_innen beziehen sich somit unmittelbar auf abstrakte Artefakte, denn es handelt sich bei den Bestimmungsrechten um Rechte an diesen abstrakten Artefakten. Zudem beziehen sich die Bestimmungsrechte mittelbar auf konkrete Artefakte, denn in den konkreten Artefakten manifestieren sich die geistigen Schöpfungen, an denen Urheber_innen Bestimmungsrechte zukommen. Eine Kopie, die ein konkretes Artefakt zur Vorlage hat, kann daher ebenso die Bestimmungsrechte einer urhebenden Person an ihrer/seiner geistigen Schöpfung verletzen wie eine Kopie, die von dem abstrakten Artefakt ausgeht, an dem die_der Urheber_in die Rechte hat.⁴³

Wenden wir die Unterscheidung zwischen Artefakten und Nicht-Artefakten nun sowohl auf die Kopien selbst als auch auf ihre Vorlagen an, so erhalten wir die folgende, viergliedrige Kategorisierung der Klasse der Kopien:

- (i) Kopien von Artefakten, die selbst Artefakte sind,
- (ii) Kopien von Nicht-Artefakten, die selbst Artefakte sind,
- (iii) Kopien von Artefakten, die selbst keine Artefakte sind,
- (iv) Kopien von Nicht-Artefakten, die selbst keine Artefakte sind.

Damit deutlicher wird, was wir uns unter den Phänomenen vorzustellen haben, die in die vier Kategorien (i), (ii), (iii) und (iv) fallen, werde ich im Folgenden für jede Kategorie paradigmatische Beispiele angeben. Zu den Kopien des Typs (i) zählen beispielsweise mit einem Kopierer angefertigte Abzüge eines handschriftlichen Manuskripts, Kunstdrucke von Gemälden, aber auch Fälschungen technischer Geräte wie etwa Smartphones sowie wissenschaft-

⁴³ Der Unterscheidung zwischen Artefaktkopien, die konkrete Artefakte zur Vorlage haben, und Artefaktkopien, deren Vorlage ein abstraktes Artefakt ist, kommt im Rahmen meiner Theorie der Artefaktkopie eine zentrale Bedeutung zu – sie schlägt sich auch in der viergliedrigen Definition des Begriffs ARTEFAKTKOPIE nieder, die ich in Abschnitt 3.1.2 vorlege.

liche Plagiate und Coverversionen von Popsongs. Paradigmatische Beispiele für Kopien des Typs (ii) sind durch Klonieren erzeugte DNA-Fragmente, aber auch Kunstblumen, die solche Blumen imitieren, die selbst keine Artefakte sind, oder Aromastoffe, die nicht-artifizielle Aromen kopieren. Paradigmatische Beispiele für Kopien des Typs (iii) sind weniger leicht zu finden, aber es gibt sie dennoch: Wenn etwa eine künstlich erzeugte Stammzelle, die in einen Organismus zurückinjiziert wird, sich vermehrt, dann ist das Resultat eine Kopie, die zwar selbst kein Artefakt ist, aber ein Artefakt zur Vorlage hat. Paradigmatische Beispiele für Kopien des Typs (iv) finden sich schließlich u. a. im Gegenstandsbereich der Genetik: Lebende Zellen erzeugen Kopien von DNA – diesen Vorgang bezeichnet man als Replikation. Bei den Resultaten dieser Replikation handelt es sich um Kopien, die weder selbst Artefakte sind noch Artefakte zur Vorlage haben.

Können wir nun also mithilfe der getroffenen Unterscheidung zwischen den vier Typen von Kopien eine Grenze ziehen, um die Klasse der Kopien entsprechend dem Kriterium (*K*) einzuteilen? Der Genese von Kopien des Typs (i) kommt offenkundig das Potenzial zu, die Bestimmungsrechte von Urheber_innen an ihren geistigen Schöpfungen zu verletzen: Da die Vorlage der Kopie ein Artefakt ist, können sich auf sie mittelbar oder unmittelbar Urheber_innen-Bestimmungsrechte beziehen. Auch ist die Kopie selbst ein Artefakt und setzt damit für ihre Genese notwendig eine_n Akteur_in voraus, die_der als Verletzer_in von Rechten in Frage kommt. Anders verhält es sich aber mit Kopien der Typen (ii), (iii) und (iv): Für Kopierprozesse, die in Kopien des Typs (ii) resultieren, zeichnen zwar Akteur_innen verantwortlich, aber niemandem lassen sich plausiblerweise Rechte zuschreiben, die mit den Vorlagen dieser Kopien in Zusammenhang stehen. Da es keine Rechteinhaber_innen gibt, kommt der Genese von Kopien des Typs (ii) auch nicht das Potenzial zu, die Bestimmungsrechte von Urheber_innen zu verletzen. In Kopierprozesse, die Kopien der Typen (iii) und (iv) hervorbringen, ist hingegen niemand involviert, die_der sich einer Rechtsverletzung schuldig machen könnte. Im Falle von Kopien des Typs (iv) gibt es sogar weder eine_n Rechteinhaber_in noch jemanden, die_der so in die Genese der Kopie involviert ist, dass sie_er dadurch Rechte verletzen könnte. Eine Einteilung entsprechend dem Kriterium (*K*) erhalten wir also offenbar, wenn wir Kopien des Typs (i) von Kopien der Typen (ii), (iii) und (iv) unterscheiden. Mithilfe der Unterscheidung zwischen Kopien des Typs (i) und Kopien der Typen (ii), (iii) und (iv) lässt sich nun der Gegenstandsbereich der vorliegenden Studie eingrenzen.