

Das Urheberrecht an Werken der Photographie

Autor(en): **Ganz, R.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Heimkunst : Mitteilungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich**

Band (Jahr): - **(1907)**

Heft 8-10

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-889800>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

graphischer Aufnahmen für die drei Grundfarben gelb, rot und blau; nach diesen drei Aufnahmen werden drei Positivbilder in der zugehörigen Farbe hergestellt und schliesslich durch Übereinanderlegen oder Übereinanderdrucken zu einem polychromen Bilde vereinigt.

Aus der fatalen Tatsache, dass es dreier Aufnahmen eines Objektes bedarf, um zu dem gewünschten Resultate zu gelangen, ergibt sich zunächst die Schwierigkeit, meistens aber Unmöglichkeit, das Verfahren in der Porträtfotographie zu verwenden. Wohl sind in letzter Zeit durch die Herstellung geeigneter Platten und Apparate diese Schwierigkeiten wesentlich vermindert worden; allein zu dem idealen Ziele, mit einer einzigen Aufnahme das zu erreichen, was man bisher mit drei Aufnahmen erhielt, ist man noch nicht gelangt.

Es ist zwar schon von JOLY (1894) ein diesbezügliches Verfahren ausgearbeitet worden, welches mit Hilfe eines farbigen Linienrasters, mit nur einer einzigen Aufnahme, eine Platte liefert, welche dann zur Herstellung eines Diapositives dient. Wird nun ein solches Diapositiv mit dem farbigen Linienraster in Deckung gebracht, so erhält man in der Durchsicht besehen, eine farbige Photographie.

So einfach im Grunde genommen dieses Verfahren ist, so hat es doch keine grosse Verbreitung erlebt. Denn für jedes farbige Positivbild war ein Raster nötig und ferner mussten die Positivbilder, um die Farben wirklich schön sehen zu können, nicht direkt besehen, sondern durch Projektion sichtbar gemacht werden; ausserdem beeinträchtigten in den meisten Fällen die Rasterlinien die Schönheit des Bildes.

Letztere beiden Übelstände könnten behoben werden, wenn man imstande wäre, die in drei Farben ausgeführten Rasterlinien in noch feinerer Weise, d. h. in einer grösseren Zahl als bloss neun Linien pro 1 mm auszuführen; wir stossen aber bei diesem Wunsche auf unüberwindliche technische Schwierigkeiten.

Nachdem aber in diesem Verfahren die Tatsache erwiesen wurde, dass die Herstellung farbiger Photographien mit nur einer Aufnahme möglich sei, so darf es uns nicht Wunder nehmen, dass sich in der Folge hervorragende Photochemiker mit einer Verbesserung dieser Methode befassten. Es scheint nun, dass man das vorgesteckte Ziel erreicht habe und zwar dadurch, dass man einen Raster herstellte, in welchem die Verteilung der drei Farben nicht mehr

in wenige mit dem Auge erkennbare Linien, sondern in unzählige, mikroskopisch kleine Punkte stattgefunden hat und dass dieser Raster einen Bestandteil der Bildschicht selbst bildet.

Durch diese Verbesserung ist es nun möglich, die dem Joly'schen Verfahren anhängenden Übelstände vollkommen zu eliminieren, aber auch weiter, durch geeignete Exposition und Entwicklung solcher Aufnahmeplatten direkt ein positives Bild in Farben herzustellen. Noch liegen uns keine fertigen Bilder vor; hingegen hat LUMIÈRE, dem die Photographie schon viele Erfolge zu danken hat, und der diese Verbesserung erdachte, schon Vorschriften über die Behandlungsweise seines Präparates bekannt gegeben, so dass nicht daran gezweifelt werden kann, die allernächste Zeit wird uns mit dieser wichtigen Errungenschaft überraschen.

Für die photographische Welt eröffnet sich mit diesem Tage eine ganz neue Perspektive; ohne besondere Einrichtungen, schon mit den vorhandenen Apparaten und mit den gleichen Manipulationen bekämen wir mit einer einzigen Aufnahme von Landschaften und Personen direkt ein farbige Glaspositivbild. Je nach Bedarf könnte man aber von demselben, auf dem gleichen Präparate, durch einfachen Kontakt-druck eine beliebige Zahl weiterer farbiger Glaspositive herstellen; oder aber, man könnte endlich von dem ersten farbigen Glaspositivbilde, wenn das früher erwähnte Ausbleichverfahren vervollkommen ist, farbige Abzüge auf Papier in der einfachsten Weise mittelst des Tageslichtes kopieren.

DAS URHEBERRECHT AN WERKEN DER PHOTOGRAPHIE VON R. GANZ.

Wohl selten ist über eine Sache so viel gesprochen und geschrieben worden, ohne dass man zu einem greifbaren Erfolge gelangt ist, wie über das Urheberrecht an Werken der Photographie. Den dabei interessierten Berufskreisen darf der Vorwurf nicht gemacht werden, dass sie in ungenügender Weise für die Wahrung und Durchführung ihrer Interessen eingestanden seien. Der Grund der das photographische Gewerbe so schwer schädigenden Zurücksetzung liegt vielmehr in der eigentümlichen Auffassung, die die gesetzgebenden Behörden der Photographie von jeher entgegengebracht haben. Nicht ohne Einfluss auf die Stellungnahme der Behörden mag dabei die unfreundliche

Haltung der Künstler, namentlich der Porträtmaler- und Zeichner gewesen sein, die in der meteorartig auftauchenden Höllensteinkunst, wie sie das neue Gewerbe nannten, mit Recht eine für ihre Existenz gefährdende Konkurrenz erblickten, und infolgedessen nichts unterliessen, um die Bedeutung und das Ansehen der Photographie in den Augen des Publikums herabzudrücken. Ist es doch kaum glaublich, aber wahr, dass noch gegenwärtig in der Verordnung eines kantonalen Hausiergesetzes die Photographen — ohne weitere Spezifizierung — in die Kategorie der reisenden Komödianten, Taschenspieler, Karussellbesitzer, Kesselflicker etc. eingereiht sind und dementsprechend behandelt werden! Damit sind ja allerdings Messbuden- und andere wandernde Photographen gemeint, die zu den Berufsphotographen in annähernd gleichem kollegialischen Verhältnis stehen, wie die Pflastergesellen zu den Bildhauern; allein es zeigt sich eben doch, dass die Photographie in den Augen der Behörden vielfach noch nicht das Ansehen genießt, das sie verdient.

Wenn auch zugegeben werden muss, dass die in der Anfangsperiode — namentlich der Daguerrotypie — geschaffenen Erzeugnisse nur in seltenen Fällen das Prädikat „künstlerisch“ verdienen und die Beantwortung der aktuell gewordenen Frage, ob die Photographie zur Kunst oder zum Handwerk gehöre, ohne Zweifel in letzterem Sinne ausgefallen wäre, so standen doch noch andere Interessen im Spiel, die eine Schutzberechtigung der photographischen Werke involvierten. Es dürfte genügen, an zwei Beispielen aus der früheren Zeit, die durch die Schutzlosigkeit entstandenen unhaltbaren Zustände zu illustrieren. Meyer und Pierson aus Paris unternahmen unter den schwierigsten Verhältnissen mit grossem Kostenaufwand und eigener Lebensgefahr eine photographische Expedition auf den Mont Blanc. Kaum waren die Bilder im Verlage erschienen, so folgten auch schon die Nachbildungen, welche, unter den bequemsten und billigsten Umständen reproduziert, zu wesentlich niedrigeren Preisen als die Originalbilder selbst in den Handel gebracht wurden. Damit ging den Autoren die Frucht ihrer mühevollen, kostbaren Arbeit verloren. Nicht besser erging es Adolph Braun in Dornach (Elsass) mit seinen, Aufsehen erregenden landschaftlichen Serien, wie z. B. bei den Aufnahmen der Tellsplatte, wo man gezwungen war — die Dampfschiffstation lag noch in weitem Feld — einen langen, mit grossen Kosten

verbundenen Steg in den See hinaus bauen zu lassen. Auch diese Bilder wurden die Beute der industriellen Raubritter. Die geringschätzigste Behandlung der photographischen Erzeugnisse gegenüber denjenigen der Künstler und dem Gebiete des Erfindungseigentums charakterisiert sich hier in grellestem Licht.

Es bedurfte einer Reihe von Jahren, bis die gesetzgebenden Behörden zur Einsicht gelangten, dass auch den photographischen Erzeugnissen, ähnlich wie den künstlerischen, literarischen und teilweise gewerblichen Werken ein Recht auf Schutz geistigen Eigentums eingeräumt werden müsse.

Deutschland ging mit dem Versuche gesetzlicher Regelung dieser Verhältnisse voran, indem es im Jahre 1876 ein Spezialgesetz schuf, das allerdings die Hoffnungen der Berufskreise nur in geringem Masse erfüllte, gleichwohl aber den Grund legte zu dem neuen, mit 1. Juli 1. J. in Kraft tretenden deutschen Gesetze. Die Hauptbestimmung ist: Fünfjährige Schutzfrist, jedoch nur gegen Nachbildungen auf mechanischem Wege, womit noch bestimmte Formalitäten zu erfüllen sind.

Das Gesetz schreibt nämlich vor, dass 1. auf dem Bilde oder Karton die Firma und der Wohnort des Verfertigers oder Verlegers, 2. das Kalenderjahr, in welchem das Bild erschien, aufzuführen sei. Man machte es auf diese Weise den unlauteren Nachbildnern sehr leicht; sie hatten sich nur das Jahr zu merken, um zu wissen, wann die Schutzfrist zu Ende gehe und ihre Piratenarbeit beginnen könne.

Die Schweiz folgte im Jahre 1883 mit ihren Bestimmungen über den Schutz der Photographien, die ebenfalls nur fünf Jahre Schutzfrist gewähren, von dem deutschen Gesetze jedoch insoweit differieren, als für die Photographie kein Spezialgesetz erlassen wurde, sondern diese im Gesetz betreffend Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst Aufnahme fand. Eine weitere Besserstellung des Schweizer Photographen besteht darin, dass seine Erzeugnisse nicht bloss gegen mechanische Nachbildungen wie in Deutschland, sondern gegen jede Art von Nachbildungen, mechanische oder künstlerische, geschützt sind; in dieser Beziehung ist somit die Gleichstellung des Photographen mit dem Künstler gesetzlich dokumentiert. Bezüglich der zu beobachtenden Formalitäten bestimmt das Gesetz, dass die Bilder längstens innert drei Monaten nach Erscheinen beim eidgenössischen Handelsdepartement registriert werden müssen.

Es würde zu weit führen, auf die zurzeit noch

bestehenden internen Schutzgesetze der übrigen Länder einzutreten; es soll hier bloss erwähnt werden, dass z. B. England und Spanien den Photographien den gleichen Schutz gewähren, wie den andern Kunstwerken, ebenso Frankreich und Italien, letztere Länder jedoch mit der Beschränkung, dass bei zweifelhaften Fällen die Gerichte das photographische Werk auf seinen künstlerischen Gehalt zu prüfen haben, ein System, das wegen seiner Unzuverlässigkeit durchaus verwerflich ist.

Die internationale Union für Durchführung eines einheitlichen Autorschutzes, welche ihre eigentliche Gründung dem Kongress von 1882 in Rom verdankt, schloss in ihrer Konferenz von 1896 in Paris auch die Photographie in ihre Beratungen ein; ein Antrag der Vertreter der Schweiz, den Photographien in allen Unionsländern eine Minimalschutzdauer von mindestens zwanzig Jahren einzuräumen, blieb leider in Minderheit.

Die gewaltige Entwicklung der Photographie, die sich schon anfangs der 80er Jahre in staunenswerter Weise vollzog, brachte auch die vielen einsichtigen Gegner zu der Überzeugung, dass die bestehenden Gesetze in grellem Widerspruch zu der künstlerischen und geschäftlichen Bedeutung der Photographie stehen. Selbst die Künstlerwelt bekundete ihr lebhaftes Interesse an dem Aufschwung der Photographie, so dass sich endlich auch die Kunstsalons zur Aufnahme von photographischen Werken öffneten und letztere damit auch öffentlich zur Kritik der Kunstwerke einbezogen wurden.

Kein Wunder, wenn es sich an allen Orten zu regen begann, um die das photographische Gewerbe in so hohem Grade verletzenden Missverhältnisse aus der Welt zu schaffen.

Veranlasst durch die wiederholten Klagen von Mitgliedern, namentlich Landschaftsphotographen, richtete der Schweizer Photographen-Verein eine Petition an den Bundesrat um beförderlichste Umarbeitung des Gesetzes für Urheberrecht vom 23. April 1883. Seine Hauptforderungen, die er in eingehendster Weise motivierte und mit Belegen erläuterte, lauten:

- I. Abschaffung der in Art. 9 vorgesehenen Einschreibung;
- II. Ausdehnung der Schutzfrist auf eine Zeitdauer von dreissig Jahren;
- III. Anwendung der Artikel 19 und 20 des Gesetzes betreffend Rückwirkung auf die Erzeugnisse der Photographie.

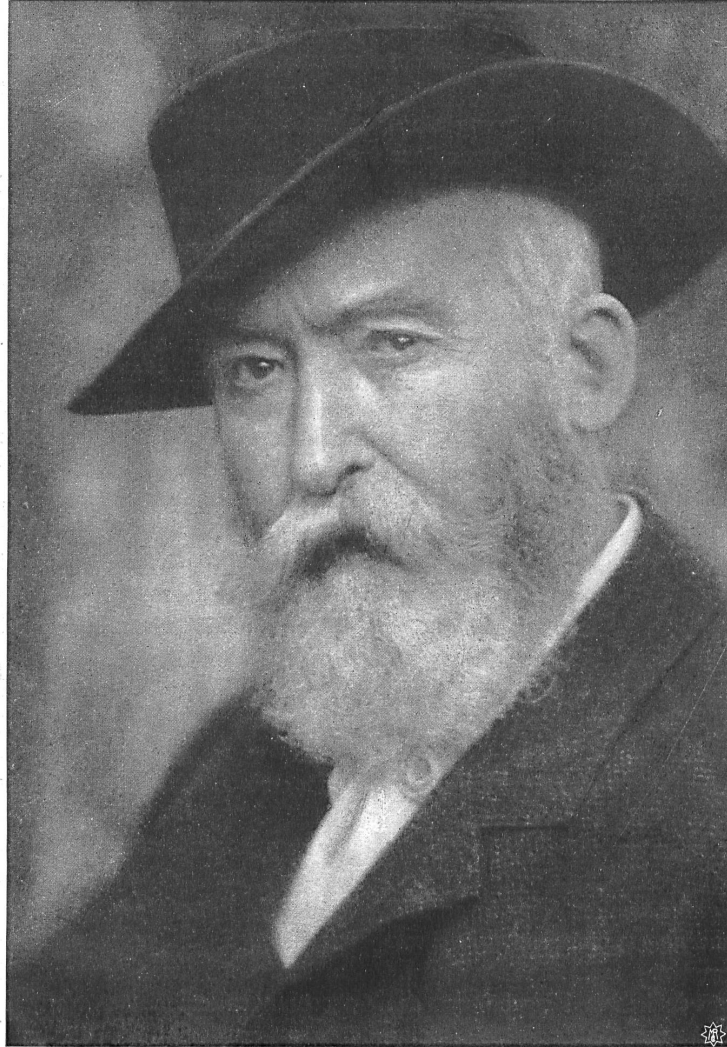
Es ist bedauerlich, dass bis heute die dringenden und wohlberechtigten Wünsche der schweizer. Photographen von Seiten der zuständigen Behörden noch keine Berücksichtigung fanden. Wir geben gerne zu, dass die eidgenössischen Räte in den letzten Jahren eine Reihe von Gesetzen zu behandeln hatten, die für die Allgemeinheit von grosser Wichtigkeit sind; aber wir glauben andererseits, dass die Durchführung unserer seit mehr als einem Dezennium angestrebten Forderungen nach Bessergestaltung des photographischen Schutzes nicht länger hinausgeschoben werden sollte.

Was in der Schweiz noch nicht zu erreichen war, hat Deutschland dank des einsichtigen und wohlwollenden Entgegenkommens des Reichstages und der wuchtigen Propaganda, die von Seiten der deutschen Berufsverbände, namentlich des Rechtsschutzverbandes, ins Leben gerufen wurde, zum Abschluss gebracht: ein neues Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie. Allerdings haben auch hier die nicht zu umgehenden Konzessionen an die weiter interessierten Kreise eine vollständig befriedigende Lösung verunmöglicht, was sich namentlich in der zu kurzen Schutzfrist von fünfzehn Jahren kundgibt; im übrigen schafft jedoch das Gesetz eine solide Grundlage, die den verschiedenartigen Wünschen in weitgehender Weise Rechnung trägt.

Die derzeitige Ausstellung im Kunstgewerbemuseum wird durch ihre künstlerischen Leistungen, überzeugender als die ausführlichsten Argumente, den Beweis zu erbringen vermögen, dass man den Photographen das wohlverdiente Recht auf Schutz ihres geistigen Eigentums nicht länger vorenthalten darf. Es ist daher zu hoffen, dass speziell unsere zürcherischen Vertreter in der Bundesversammlung sich der guten Sache energisch annehmen, und gestützt auf ihre bei Anlass der Ausstellung gemachten Beobachtungen einen kräftigen Vorstoss in Bern vollführen werden. Sie dürfen der Erkenntlichkeit des gesamten schweizerischen Photographenstandes sicher sein.

ZÜRICH, Mai 1907.

SCHLUSS DER
ERSTEN SERIE.



R. Dührkoop-Hamburg: Wilh. Busch.

Aus „Jahrbuch der Photographie“.

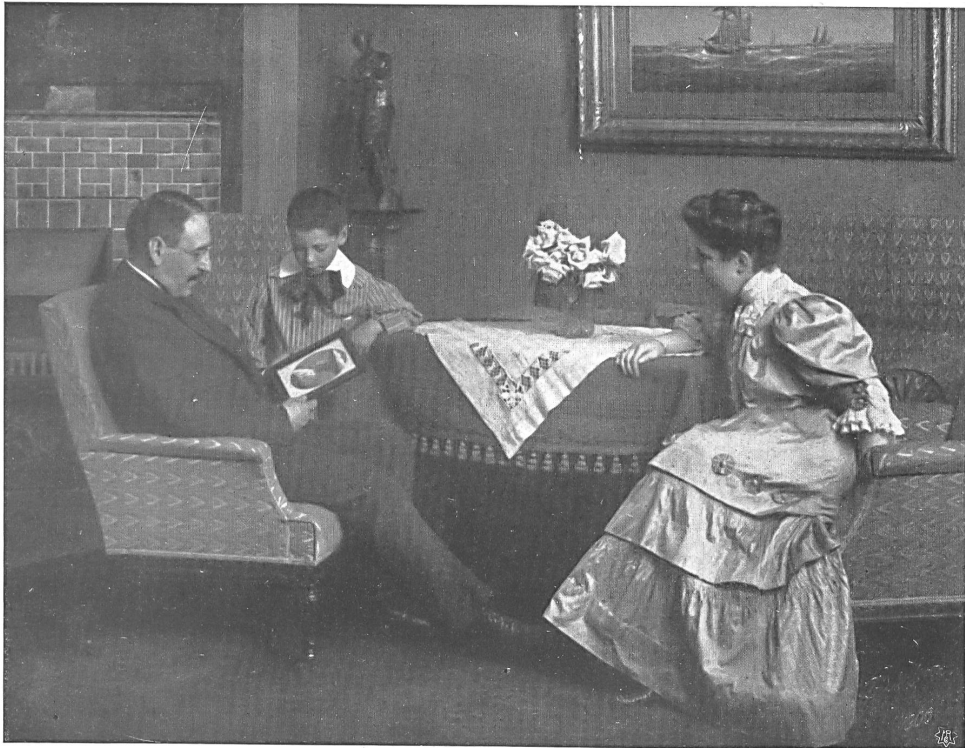


C. Ruf, Zürich



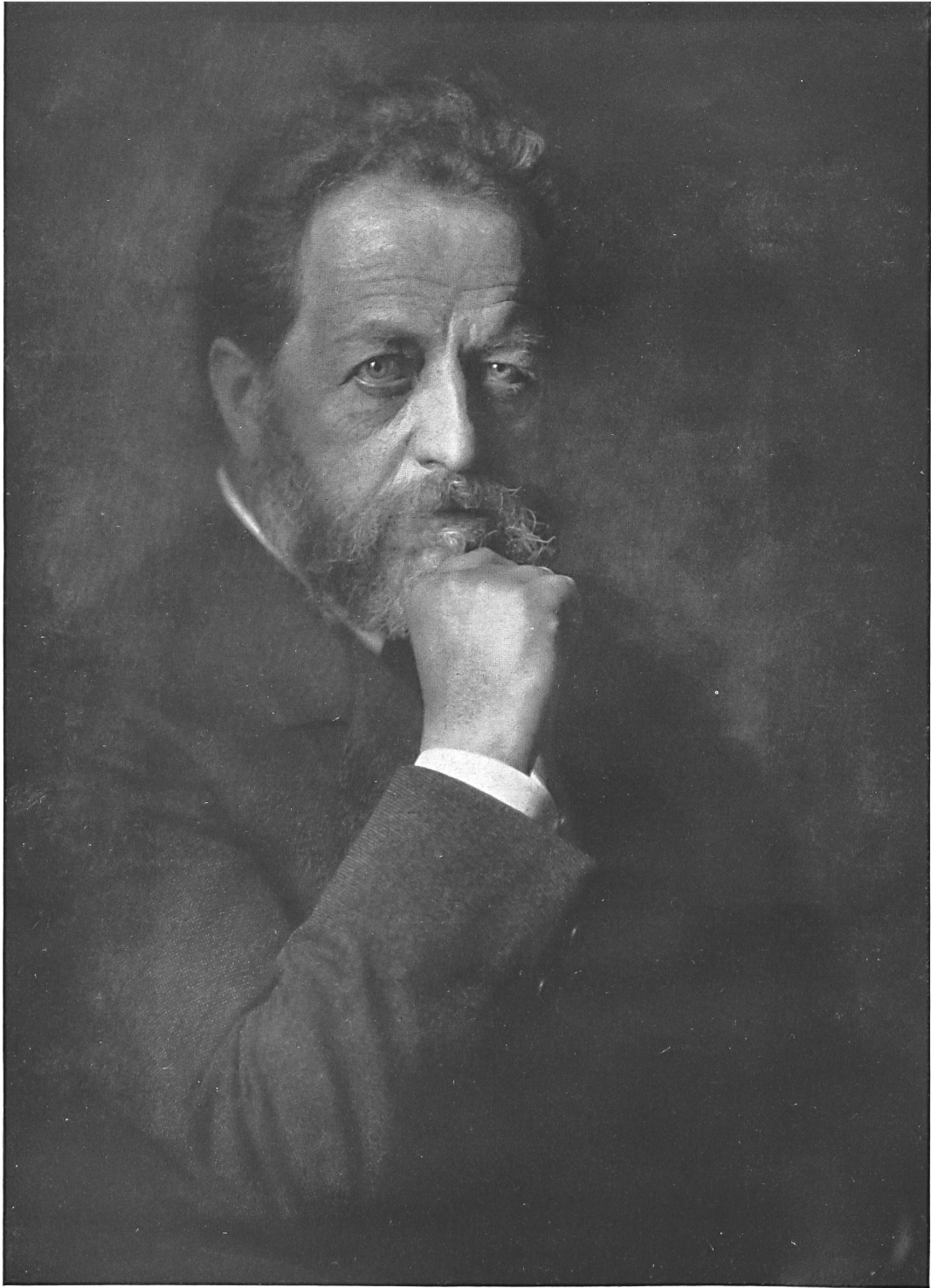
C. Ruf, Zürich

„Heimkunst“



R. Dührkoop, Berlin: Intérieur

Aus „Atelier des Photographen“



C. Ruf, Zürich: Bildnis des Herrn L. St.

„Heimkunst“



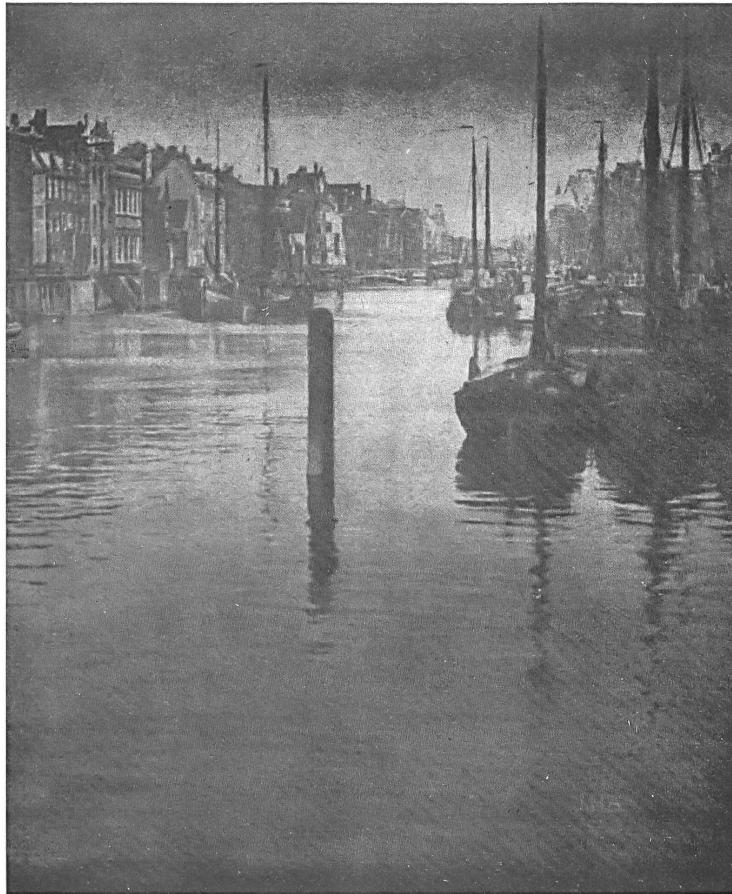
C. Ruf, Zürich

„Heimkunst“



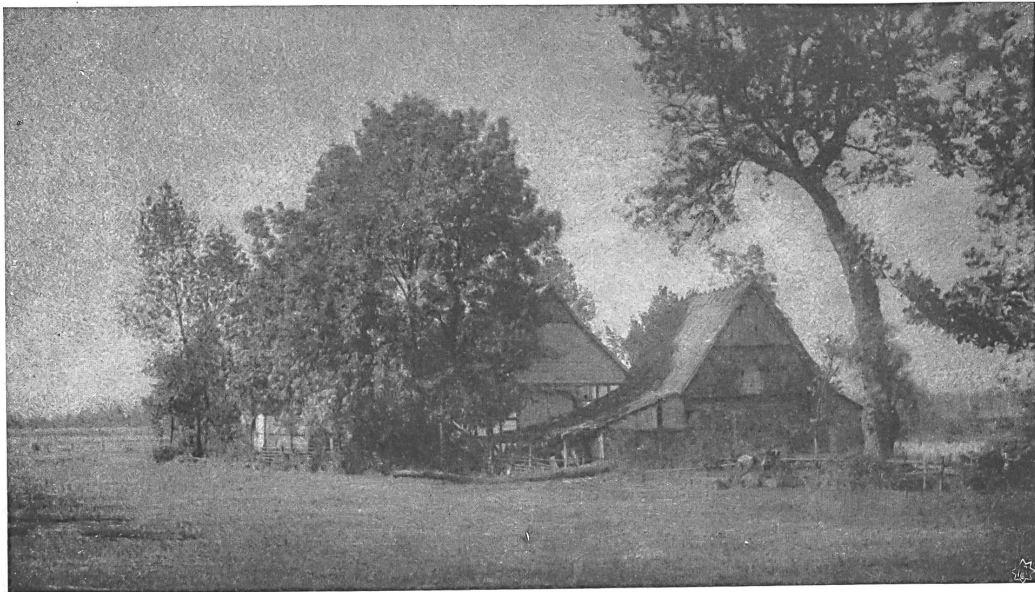
R. Dührkoop, Hamburg : Intérieur

Aus „Atelier des Photographen“



John H. Anderson: Holländischer Kanal

„Photographische Rundschau“



Rudolf Lichtenberg, Osnabrück: Dämmerung

Aus „Photographische Rundschau“



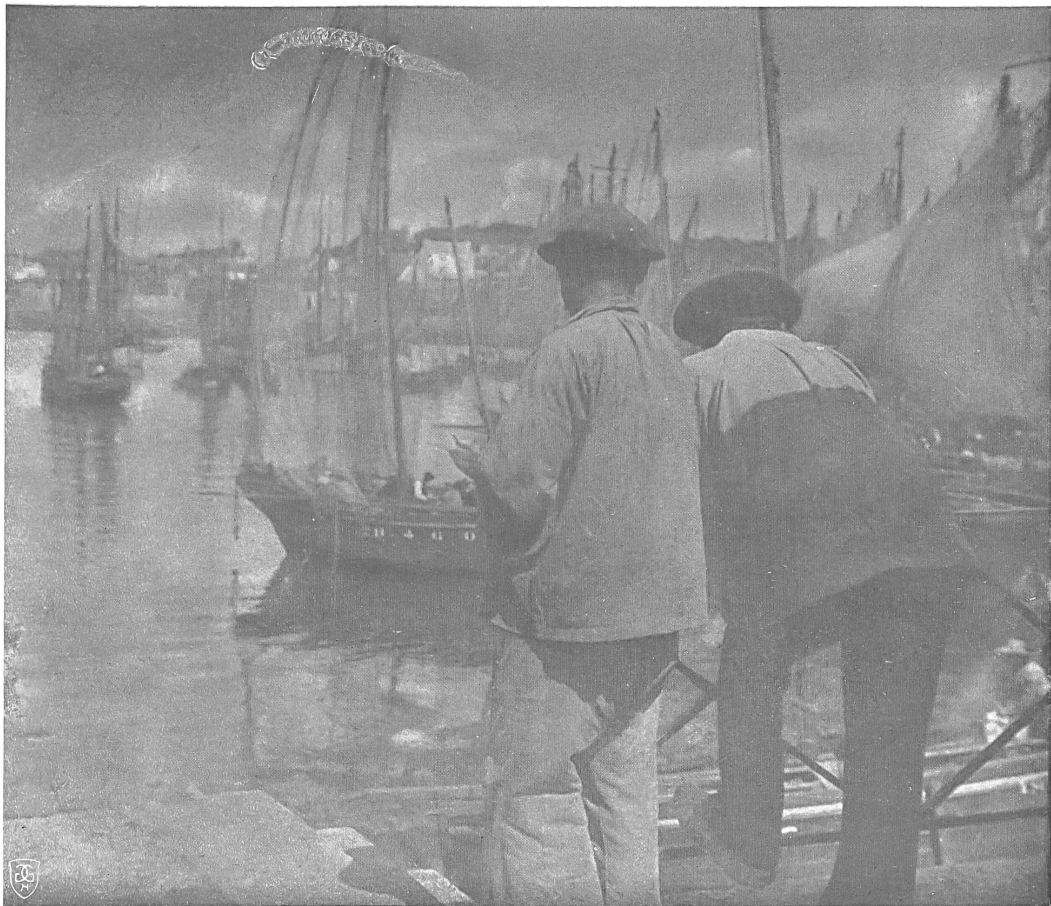
Hermann Linck, Winterthur: Bildnis des Herrn S.

„Helmkunst“



Hermann Linck, Winterthur: Abendstimmung

„Heimkunst“



Willems, Brüssel: Abendstimmung

„Photographische Rundschau“



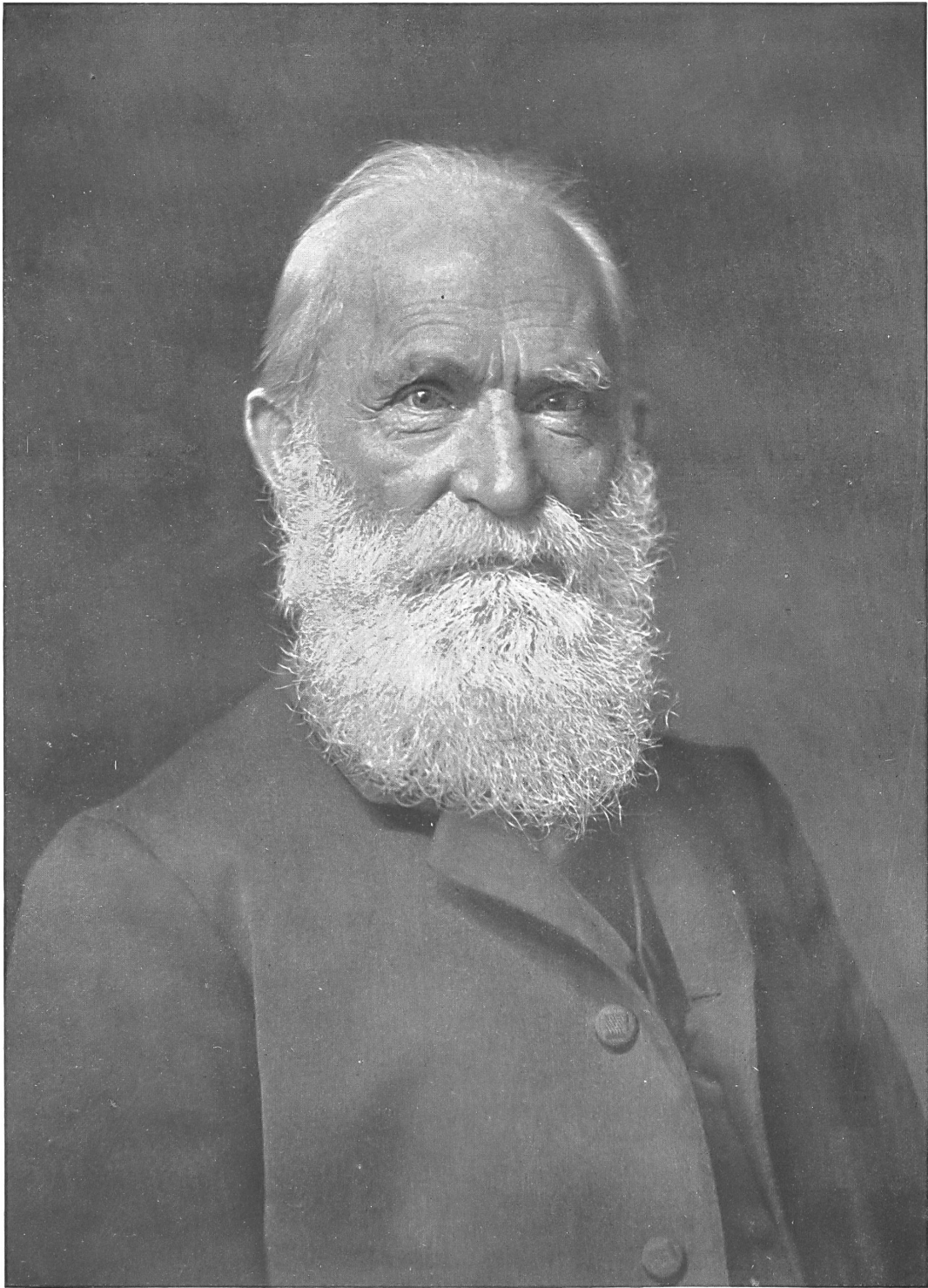
R. Dührkoop, Berlin: Intérieur

Aus „Atelier des Photographes“



G. Maury, Rennes: „Vieille rue“

„Photographische Rundschau“



J. Meiner, Zürich : Studienkopf

„Heimkunst“



fec. Philipp & Ernst Link, Zürich: „Sommertag“

„Heimkunst“



H. Bachmann, Graz: Venedig

Aus „Atelier des Photographen“