

- [Werkträgerschaft zweiter Ordnung — Gesamtfassung](#)
 - [Vorbemerkung](#)
 - [Werkträgerschaft zweiter Ordnung](#)
 - [Zwei Rechte an einem Bild](#)
 - [Dokument und Ereignis](#)
 - [Anhang A1 — Chronologie 1943 bis 2026](#)
 - [Literatur- und Quellenverzeichnis](#)

Werkträgerschaft zweiter Ordnung — Gesamtfassung

Die Fotografie als überlebender Träger flüchtiger Kunst. Fallstudie, Rechtsrahmen und Begriffsabgrenzung

Syntagma Forschung Wien · COOP-PROV0001 · Fassung 1.8 · Stand 2026-10-06

Erzeugte Datei. Nicht von Hand ändern; die Quellen sind die Einzelpapiere in `03_FACHPAPIERE`.

Vorbemerkung

Diese Gesamtfassung führt drei Arbeitspapiere und zwei Anhänge zusammen, die zwischen dem 23. und 24. September 2026 entstanden sind. Sie sind einzeln lesbar und einzeln zitierbar; die Zusammenstellung dient der durchgehenden Lektüre.

Gegenstand. Was geschieht mit dem Werkbegriff, wenn das Werk kürzer besteht als die Aufmerksamkeit, die sich ihm zuwendet? Der Fall, an dem die Frage hier verhandelt wird, ist die fotografische Dokumentation bemalter New Yorker U-Bahn-Wagen zwischen 1978 und 1985 und ihre Veröffentlichung im Jahr 1984. Der Befund reicht über diesen Fall hinaus: Er betrifft jede Gestaltung, deren materieller Träger planmäßig verschwindet — Bühnenbilder, Messebauten, bauliche Zwischenzustände, Funktionsmuster.

Aufbau.

TEIL	GEGENSTAND
P1 — Werkträgerschaft zweiter Ordnung	Begriffsbildung, Gattungsfrage, Evidenzraster E0-E4, Rückführung auf die p/6-Asymmetrie
P2 — Zwei Rechte an einem Bild	Rechtsrahmen USA, EU, Österreich und Deutschland; Panoramafreiheit, VARA, Szenename als Urheberbezeichnung
P3 — Dokument und Ereignis	Abgrenzung gegen die Performance-Dokumentationsdebatte; Markt, Rezeption, Wiener Bezug
A1 — Chronologie	belegte Jahresangaben 1943 bis 2026
A2 — Literatur	gemeinsames Verzeichnis mit Belegstufen

Was diese Arbeit nicht enthält. Sie bildet keine Fotografien und keine Reproduktionen der beschriebenen Werke ab. An jeder solchen Aufnahme bestehen zwei Rechtspositionen nebeneinander, und die Panoramafreiheit trägt den Bestand nur teilweise. Die Begründung steht in P2. Der Verzicht ist Teil der Methodik: Ob ein Bild als Werkträger funktioniert, ist eine Frage seiner Funktion und nicht seiner Erscheinung, und lässt sich daher ohne Vorlage des Bildes erörtern.

Was sich zwischen den Fassungen geändert hat. Fassung 1.0 vom 23.09.2026 hat behauptet, die österreichische Panoramafreiheit greife bei bemalten Fahrzeugen schon wegen deren Beweglichkeit nicht. Das ist unrichtig und zurückgezogen; der maßgebliche Punkt ist nicht die Beweglichkeit, sondern das Merkmal „bleibend“ und der Aufnahmestandort. Ebenfalls zurückgenommen ist die Annahme, die dokumentierte Praxis sei von ihrer Dokumentation unberührt geblieben. Beide Korrekturen sind an Ort und Stelle gekennzeichnet; sie sind nicht stillschweigend eingearbeitet.

Belegstufen. Jede Aussage ist einer von vier Stufen zugeordnet: A für Primärquellen, Rechtsprechung und begutachtete Literatur, B für journalistische und institutionelle Quellen, C für Szenequellen, D für ungeprüfte Angaben. Stufe D trägt in dieser Arbeit keine Aussage. Drei verbreitete Angaben zu Auszeichnungen wurden aus diesem Grund nicht übernommen; Einzelheiten im Prüfprotokoll des Pakets.

Ein Hinweis zur Sprache. Die Arbeit erscheint in deutscher und englischer Fassung. Fachbegriffe, die nur in einer Sprache eingeführt sind, stehen in beiden Fassungen im Original.

Werkträgerschaft zweiter Ordnung

Die Fotografie als einziger überlebender Träger flüchtiger Kunst — Fallstudie Martha Cooper

Arbeitspapier COOP-PROV0001-P1, Fassung 1.2, Stand 05.10.2026

Änderungen gegenüber Fassung 1.0. Der Begriff wird nun ausdrücklich als Neuprägung geführt und in Abschnitt 6.5 gegen die Debatte über Performance-Dokumentation abgegrenzt (ausgearbeitet in COOP-PROV0001-P3). Die Annahme, die dokumentierte Praxis sei von der Dokumentation unberührt geblieben, ist zurückgenommen (neuer Abschnitt 4.3). Die Aussage zur Stilverbretung ist für Wien eingeschränkt. Die Forschungslücken in Abschnitt 10 sind neu gefasst. Die rechtliche Folgerung folgt der Berichtigung in COOP-PROV0001-P2 Fassung 2.0.

Kurzfassung

Wenn ein Kunstwerk binnen Tagen zerstört wird, seine fotografische Aufnahme aber über Jahrzehnte zirkuliert, verschiebt sich die Frage nach dem Werkträger. Das Papier entwickelt den Begriff der **Werkträgerschaft zweiter Ordnung**: den Zustand, in dem nicht das materielle Original, sondern dessen Abbildung die Funktionen übernimmt, die kunsthistorisch dem Werk zugeschrieben werden — Datierbarkeit, Zuschreibbarkeit, Vergleichbarkeit, Kanonfähigkeit und Marktfähigkeit. Als Fallstudie dient das Werk der Dokumentarfotografin Martha Cooper, insbesondere ihre Aufnahmen bemalter New Yorker U-Bahn-Wagen zwischen 1978 und 1985.

Das Papier leistet dreierlei. Erstens grenzt es den Fall gattungstheoretisch ab und zeigt, dass weder Fotojournalismus noch Street Photography tragen, wohl aber eine dokumentarische Praxis mit ethnologischem Fundament. Zweitens stellt es ein **Evidenzraster E0-E4** vor, das den Grad der Werkträgerschaft einer Aufnahme prüfbar macht und als Datenmodell in ein Werkzeug überführt wurde. Drittens verbindet es den Fall mit dem theoretischen Dach des Strangs, der p/δ -Risikodispositions-Asymmetrie (FORSCH-0083): Der Hersteller des flüchtigen Werkes trägt das Risiko, der Dokumentar hält den dauerhaften Vermögenswert.

1. Fragestellung

Die kunsthistorische Werkbeschreibung setzt üblicherweise ein zugängliches Original voraus. Bei flüchtiger Kunst — bemalten Verkehrsmitteln, Wandarbeiten im öffentlichen Raum, temporären Installationen, Gedenkwänden — ist dieses Original in der Regel nicht mehr vorhanden, sobald die wissenschaftliche Beschäftigung einsetzt. Übrig bleibt ein Bestand von Aufnahmen, der nicht von den Werkherstellern, sondern von Dritten angelegt wurde.

Daraus ergeben sich vier Fragen:

1. **Gattungsfrage.** In welche Kategorie fällt eine fotografische Praxis, deren Gegenstand die Werke anderer sind?
2. **Trägerfrage.** Unter welchen Bedingungen übernimmt die Aufnahme die Funktion des Werkträgers, und wie lässt sich dieser Übergang prüfbar beschreiben?
3. **Zurechnungsfrage.** Wem wird das entstandene Bild zugerechnet — dem Hersteller des abgebildeten Werkes, dem Aufnehmenden, beiden?
4. **Asymmetriefrage.** Wie verteilen sich Risiko und Ertrag zwischen Werkhersteller und Dokumentar?

Das Papier beantwortet Frage 1 und 2 ausführlich, legt zu Frage 3 die Ausgangslage dar (vertieft in COOP-PROV0001-P2) und führt Frage 4 auf das Theorem FORSCH-0083 zurück.

2. Gegenstand und Abgrenzung

Untersucht wird das Werk von Martha Cooper (geboren am 9. März 1943 in Baltimore, Maryland). Der engere Untersuchungszeitraum umfasst die New Yorker Jahre zwischen 1977 und 1985, der weitere Rahmen reicht bis in die Gegenwart.

Zeitleiste 1943 – 2026

Nur belegte Jahresangaben. Strittige Datierungen sind in der Faktenprüfung vermerkt.

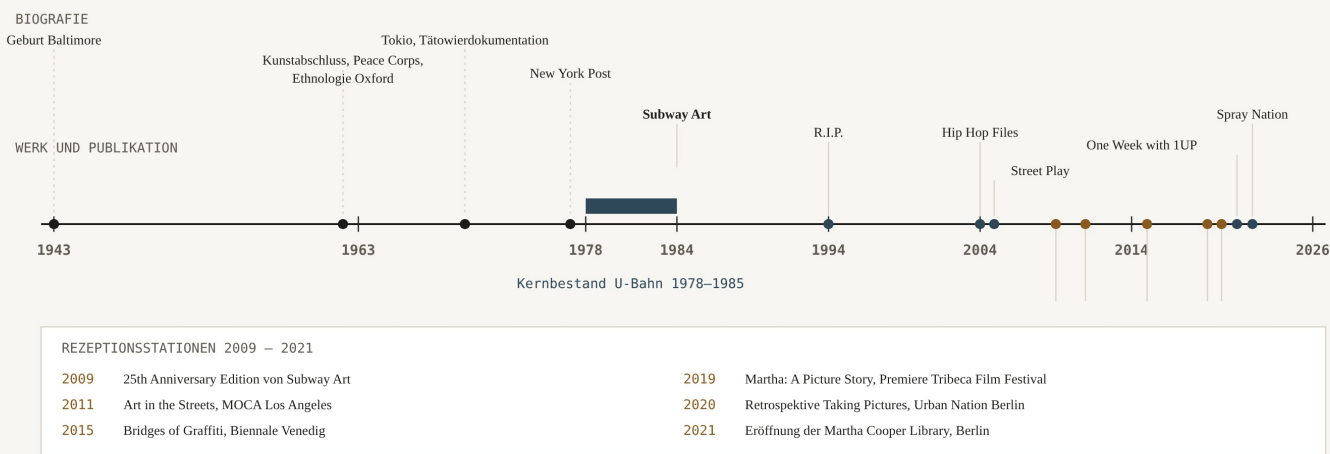


Abbildung 3 – Zeitleiste 1943 bis 2026. Belegte Stationen in Leben, Werk, Rezeption, Rechtsprechung und Theoriegeschichte.

Nicht Gegenstand dieses Papiers sind:

- die Bewertung einzelner abgebildeter Werke nach ästhetischen Kriterien,
- die Sozialgeschichte der New Yorker Subkulturen der 1970er- und 1980er-Jahre als eigenständiger Gegenstand,
- biografische Rekonstruktion über das für die Argumentation Notwendige hinaus.

Verzicht auf Bildreproduktion. Das Papier bildet keine Aufnahmen ab. Die Rechte an den Fotografien liegen bei der Fotografin, die Rechte an den abgebildeten Werken bei deren Herstellern. Die Argumentation stützt sich auf Werkangaben, Beschreibung und Nachweis. Dieser Verzicht ist Teil der Methodik und keine Einschränkung der Darstellung: Gerade die Frage, ob ein Bild als Werkträger funktioniert, lässt sich ohne Vorlage des Bildes erörtern, weil sie eine Frage seiner Funktion und nicht seiner Erscheinung ist.

3. Begriffsklärung

Werk. Die materiell ausgeführte, vom Hersteller als abgeschlossen betrachtete Arbeit — bei bemalten Wagen das bemalte Fahrzeug im Zustand nach Fertigstellung.

Werkträger. Der Gegenstand, an dem das Werk wahrgenommen, datiert, zugeschrieben und verglichen werden kann. Im Normalfall fallen Werk und Werkträger zusammen.

Werkträgerschaft zweiter Ordnung. Der Zustand, in dem ein von der Werkherstellung getrenntes Medium — hier die Fotografie — die Trägerfunktion vollständig oder überwiegend übernimmt, weil das Original nicht mehr existiert. Der Begriff ist deskriptiv und nicht wertend: Er sagt nichts darüber aus, ob die Aufnahme dem Werk gerecht wird.

Der Begriff ist eine Neuprägung. Eine Prüfung der kunsthistorischen, medienwissenschaftlichen und restaurierungswissenschaftlichen Literatur hat keinen Beleg ergeben. Er wird hier eingeführt, nicht übernommen. Die Abgrenzung gegen die vorhandenen Begriffe steht in Abschnitt 6.5 und ausführlich in COOP-PROV0001-P3.

Autorschaft zweiter Ordnung. Die Urheberschaft an einem Bild, dessen Gegenstand ein fremdes Werk ist. Sie ist von der Urheberschaft am abgebildeten Werk zu unterscheiden und steht in einem Spannungsverhältnis zu ihr.

Ephemerität. Die bauartbedingte oder fremdbestimmte Kurzlebigkeit des Werkes. Bei den hier untersuchten Arbeiten war die Beseitigung durch den Betreiber des Verkehrsnetzes der Regelfall; die Lebensdauer lag vielfach im Bereich von Tagen.

Dokumentarische Praxis. Eine über längere Zeiträume angelegte, methodisch gleichbleibende Aufnahmetätigkeit mit dem erklärten Zweck der Überlieferung. Sie unterscheidet sich vom Auftragsjournalismus durch die Unabhängigkeit vom Anlass und von der Street Photography durch die Bindung an einen definierten Gegenstand.

4. Der Fall

4.1 Voraussetzungen der Arbeitsweise

Cooper erwarb nach einem Kunstabschluss am Grinnell College ein Diplom in Ethnologie an der University of Oxford und war zuvor als Freiwillige des Peace Corps in Thailand tätig. Sie hat den daraus folgenden Arbeitsgrundsatz mehrfach benannt: Kunst sei im Zusammenhang der Kultur zu betrachten, die sie hervorbringt. Dieser Grundsatz erklärt die auffälligste formale Eigenschaft ihrer Aufnahmen — die Einbeziehung des Umraums.

Ab 1977 arbeitete sie als angestellte Fotografin bei der *New York Post*. Die dokumentarische Langzeitarbeit entstand neben und später anstelle dieser Tätigkeit.

4.2 Zugang

Der Zugang zur Szene entstand nicht über das Thema Graffiti, sondern über ein vorgelagertes Projekt zu Kindern im Straßenraum. Über einen der fotografierten Jugendlichen kam der Kontakt zu einem der damals führenden Writer zustande, der ihr als erster erlaubte, den Arbeitsvorgang selbst aufzunehmen.

Der tragende Mechanismus war eine Tauschbeziehung: Die Aufnahme war für den Hersteller oft der einzige Nachweis eines binnen weniger Tage beseitigten Werkes. Cooper hat diesen Mechanismus in Interviews ausdrücklich als Grund ihrer Akzeptanz benannt und darauf verwiesen, dass sie Abzüge nach Möglichkeit an die Hersteller zurückgegeben habe.

Forschungsrelevanz. Diese Tauschbeziehung ist der Punkt, an dem sich die Werkträgerschaft zweiter Ordnung empirisch fassen lässt. Sie ist nicht erst ein nachträgliches Deutungsangebot der Kunstgeschichte, sondern war den Beteiligten zur Entstehungszeit bewusst und handlungsleitend.

4.3 Kameragewusste Herstellung

Fassung 1.0 dieses Papiers hat unterstellt, die dokumentierte Praxis sei von der Dokumentation unberührt geblieben. Das ist zurückzunehmen. Jacob Kimvall weist nach, dass die Dokumentation von Graffiti die Praxis in einem wechselseitigen Verhältnis mitgeformt hat; die Hersteller arbeiteten zunehmend im Wissen um die Anwesenheit von Fotografen.

Drei Beobachtungen aus dem Bestand selbst stützen das: Porträts vor dem eigenen Werk sind gestellt und setzen Absprache voraus; Hinweise auf den Anrufbeantworter der Fotografin machen die Aufnahme zum eingeplanten Bestandteil des Vorgangs; und dass nur die Aufnahme bleiben würde, war den Beteiligten bewusst.

Die Herstellung war damit weder für die Kamera bestimmt noch von ihr unabhängig. Das Papier bezeichnet diesen Zwischenzustand als **kameragewusste, nicht kameragerichtete Herstellung**. Er ist für die Bewertung der Asymmetrie in Abschnitt 6.4 erheblich: Die Dokumentation tritt nicht nachträglich hinzu, sondern gehört zu den Bedingungen der Entstehung.

4.4 Formale Merkmale

Die Aufnahmen folgen einem kleinen Satz wiederkehrender Bildformeln:

FORMEL	BESCHREIBUNG	FUNKTION
Wagen im Umraum	Das bemalte Fahrzeug in der Stadtlandschaft, häufig aus erhöhter Position	Kontextsicherung, ethnologischer Nachweis
Wagen in Bewegung	Der fahrende Zug, Unschärfe zugelassen	Nachweis des Gebrauchszustands
Hersteller vor dem eigenen Werk	Porträt am Ort	Zuschreibung, Personalisierung
Arbeitsvorgang	Hand, Dose, Wandausschnitt	Verfahrensnachweis
Kind im Brachgrundstück	Spielsituation im beschädigten Stadtraum	Vorgelagerter Werkkomplex, Rahmung
Gedenkwand	Frontalaufnahme der Wandarbeit	Devotionale Funktion, volkskundlicher Nachweis

Zwei technische Entscheidungen sind erwähnenswert. Erstens die Arbeit in Farbe, überwiegend auf Umkehrfilm, wo die ältere sozialdokumentarische Linie in Schwarzweiß arbeitete. Zweitens ein Aufnahmeverfahren, das den Sonnenstand berücksichtigte: Cooper unterschied zwischen der am Vormittag und der am Nachmittag günstig beleuchteten Zugseite, um Gegenlicht zu vermeiden.

Abgrenzung zur parallelen Dokumentation. Henry Chalfant, mit dem 1984 die gemeinsame Publikation entstand, verfolgte das entgegengesetzte Verfahren: möglichst frontale, vom Bahnsteig aus in Teilaufnahmen erstellte und anschließend montierte Abbildungen ganzer Wagen. Das Ergebnis ist eine werkgetreue Reproduktion ohne Umraum. Cooper und Chalfant liefern damit zwei methodisch unterschiedliche Trägertypen: den kontextsichernden und den reproduktionsgenauen. Für die Kanonbildung waren beide erforderlich.

4.5 Die Publikation von 1984 als Verbreitungsvektor

Das gemeinsame Buch erschien 1984 bei Thames & Hudson (London) und Henry Holt (New York). Nach Angabe der *New York Times* aus dem Jahr 2009 lag die Verkaufszahl bei etwa einer halben Million Exemplaren. Damit wurde eine örtlich gebundene, illegale und kurzlebige Praxis in ein dauerhaftes, international verfügbares und beliebig kopierbares Format überführt.

Dieser Vorgang ist der eigentliche kunsthistorische Befund des Falls: **Die Stilverbreitung erfolgte über Werkträger zweiter Ordnung und nicht über die Werke selbst.** Wer in São Paulo oder Melbourne in den späten 1980er-Jahren den New Yorker Stil übernahm, hatte in aller Regel kein Werk gesehen, sondern ein Buch.

Einschränkung. Der Satz gilt nicht überall. Für Amsterdam und Großbritannien ist die Buchwirkung belegt, für Wien nicht: Dort führten 1984 eine Ausstellung mit angereisten New Yorker Writern und eine daraufhin legal im New Yorker Stil bemalte Straßenbahn zum Anschluss an die Praxis. Die Verbreitungswege sind daher je Stadt zu erheben und nicht zu verallgemeinern; Einzelheiten in COOP-PROV0001-P3, Abschnitt 6.

5. Traditionslinien und der Vergleich mit Brassäi

Cooper steht in einer erkennbaren Linie sozialdokumentarischer Fotografie in New York — Jacob Riis, Lewis Hine, die Photo League, Helen Levitt mit ihren Aufnahmen spielender Kinder, Bruce Davidson mit seiner U-Bahn-Arbeit von 1980. Der aufschlussreichste Vergleich betrifft jedoch Brassäi.

Brassäi fotografierte ab den 1930er-Jahren Pariser Mauerkritzeleien und ordnete sie einer eigenen Typologie zu. Die Arbeiten wurden 1956 im Museum of Modern Art unter dem Titel *Language of the Wall* gezeigt und 1960/61 als Buch veröffentlicht.

DIMENSION	BRASSÄI	COOPER
Gegenstand	Kritzelei, Einritzung, Mauerspur	Ausgeführtes Werk mit Signatur
Hersteller	anonym, nicht gesucht	benannt, gesucht, porträtiert
Leitbegriff	Fund, Textur, Ursprünglichkeit	Verfahren, Szene, Autorschaft
Bildausschnitt	eng, Wand füllt das Bild	weit, Umraum einbezogen
Farbe	Schwarzweiß	überwiegend Farbe
Verhältnis zur Szene	keines	Tauschbeziehung, Feldzugang
Trägerfunktion	gering — die Mauer bleibt zunächst	hoch — das Werk verschwindet

SYNTAGMA FORSCHUNG WIEN · COOP-PROV0001 · ABBILDUNG 5

Zwei Operationen, nicht eine Gattung

Der Mauerfund gegen das Register — warum nur die zweite Operation Werkträgerschaft erzeugt

	Brassäi · Paris, ab 1930er	Cooper · New York, ab 1978
Gegenstand	Kritzelei, Einritzung, Mauerspur	ausgeführtes Werk mit Signatur
Hersteller	anonym, nicht gesucht	benannt, gesucht, porträtiert
Leitbegriff	Fund, Textur, Ursprünglichkeit	Verfahren, Szene, Autorschaft
Bildausschnitt	eng, die Wand füllt das Bild	weit, Umraum einbezogen
Farbe	Schwarzweiß	überwiegend Farbe
Verhältnis zur Szene	keines	Tauschbeziehung, Feldzugang
Trägerfunktion	gering – die Mauer bleibt zunächst	hoch – das Werk verschwindet

Brassäi überführt den anonymen Fund in eine Ästhetik des Gefundenen. Cooper legt ein Register an. Nur die zweite Operation erzeugt Werkträgerschaft zweiter Ordnung.

Abbildung 5 – Zwei Operationen, nicht eine Gattung. Sieben Dimensionen im Vergleich; nur die zweite Operation erzeugt Werkträgerschaft.

Die Gegenüberstellung macht sichtbar, dass es sich nicht um dieselbe Gattung mit anderem Gegenstand handelt, sondern um zwei verschiedene Operationen. Brassäi führt den anonymen Mauerfund in eine surrealistisch grundierte Ästhetik des

Gefundenen über. Cooper legt ein Register an. Nur die zweite Operation erzeugt Werkträgerschaft.

6. Theoretische Anschlüsse

6.1 Reproduzierbarkeit ohne Original

Benjamins Überlegung zur technischen Reproduzierbarkeit setzt ein Original voraus, dessen Aura durch die Vervielfältigung berührt wird. Im hier untersuchten Fall ist die Reihenfolge umgekehrt: Die Reproduktion überlebt das Original und tritt an dessen Stelle. Die Frage nach der Aura verliert dadurch ihren Gegenstand; an ihre Stelle tritt die Frage nach der **Trägertreue** — also danach, welche Eigenschaften des Werkes eine Aufnahme überhaupt übermitteln kann und welche mit dem Original untergehen.

Übermittelbar sind: Bildaufbau, Farbigkeit im Rahmen der Aufnahmetechnik, Schriftform, Größenverhältnis zum Fahrzeug, Zustand zum Aufnahmezeitpunkt.

Nicht übermittelbar sind: Oberflächenbeschaffenheit, Materialauftrag, die Erscheinung im Vorbeifahren, die Veränderung durch Witterung und Überarbeitung, der akustische und räumliche Zusammenhang.

Die Werkträgerschaft zweiter Ordnung ist daher stets eine **teilweise**. Der Grad dieser Teilhaftigkeit ist messbar und wird in Abschnitt 7 operationalisiert.

6.2 Feld und Legitimation

Mit Bourdieu lässt sich der Vorgang als Legitimationsverschiebung beschreiben: Eine Praxis ohne institutionelle Anerkennung erhält über ein verlegerisches Produkt Zugang zu Feldern, die ihr verschlossen waren — Buchhandel, Bibliothek, Museum, Kunstmarkt. Die Dokumentarin fungiert dabei als kulturelle Vermittlerin im Sinne Beckers: Sie stellt nicht das Werk her, aber die Bedingungen seiner Anerkennung.

6.3 Taktik und Ort

De Certeaus Unterscheidung von Strategie und Taktik lässt sich auf beide Seiten anwenden. Die Werkherstellung ist taktisch: ortsgebunden, zeitlich begrenzt, auf die Lücke im Betriebsablauf angewiesen. Die Dokumentation ist strategisch: Sie legt einen Bestand an, der von Ort und Zeit unabhängig wird. Genau in dieser Asymmetrie liegt der Kern des folgenden Abschnitts.

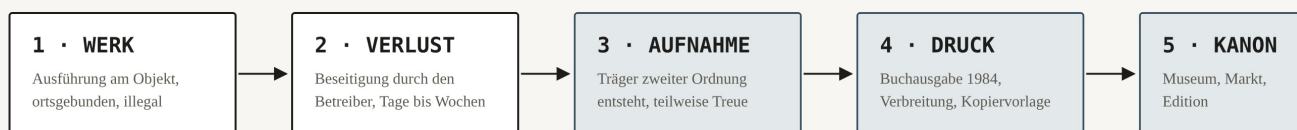
6.4 Anschluss an FORSCH-0083 (ρ/δ-Risikodispositions-Asymmetrie)

Der Fall bildet eine Domäneninstanz des Theorems. Die Risikoseite (δ) und die Ertragsseite (ρ) sind personell getrennt:

GRÖSSE	WERKHERSTELLER	DOKUMENTAR
Rechtliches Risiko	hoch (Sachbeschädigung, Hausfriedensbruch)	gering
Körperliches Risiko	hoch (Gleisanlagen, Nacharbeit)	mittel bis gering
Lebensdauer des eigenen Beitrags	Tage	Jahrzehnte
Verwertbarkeit des Beitrags	gering, nicht handelbar	hoch, handelbar
Zuschreibung in der Überlieferung	mittelbar, über den Träger	unmittelbar

Die Werkträgerkette

Vom flüchtigen Werk zum handelbaren Träger zweiter Ordnung



p / δ – VERTEILUNG VON RISIKO UND ERTRAG (FORSCH-0083)

Werkhersteller	δ Risiko: hoch	p Ertrag: gering, nicht handelbar
Dokumentar	δ gering	p Ertrag: hoch, dauerhaft, handelbar

LEBENSDAUER DES EIGENEN BEITRAGS

Werk	■ Tage
Aufnahme	■ Jahrzehnte – überdauert den Aufmerksamkeitszyklus, der sich dem Werk zuwendet

Die Asymmetrie ist eine Struktureigenschaft der Konstellation, nicht das Ergebnis eines Fehlverhaltens.

Abbildung 1 – Die Werkträgerkette. Fünf Stufen vom Werk zum Markt, darunter die Verteilung von Risiko und Ertrag.

Die Asymmetrie ist nicht Ergebnis eines Fehlverhaltens, sondern eine Struktureigenschaft der Konstellation: Wer ein flüchtiges Werk herstellt, kann den dauerhaften Vermögenswert nicht selbst erzeugen, weil dazu Gerät, Verfahren und ein Absatzweg gehören. Die in der Rezeption regelmäßig erhobenen Aneignungsvorwürfe treffen daher die Struktur und nicht zwangsläufig die handelnde Person. Ob im Einzelfall ein Ausgleich stattfand — Rückgabe von Abzügen, Namensnennung, Beteiligung an Erlösen —, ist eine empirische Frage und wird im Register (Abschnitt 7) als eigenes Feld geführt.

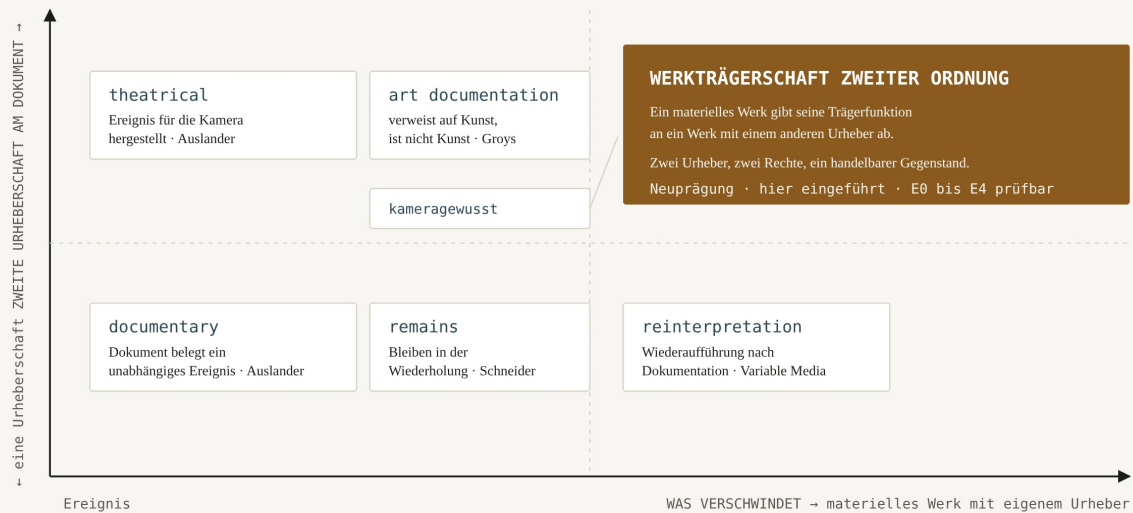
6.5 Abgrenzung gegen die Debatte über Performance-Dokumentation

Die nächstliegende ausgearbeitete Theorie zum Verhältnis von verschwundenem Gegenstand und überlebendem Dokument ist die Performance-Theorie: Peggy Phelan (1993) zur Nichtreproduzierbarkeit, Amelia Jones (1997) zur Erfahrung über das Dokument, Philip Auslander (2006) zur Unterscheidung von *documentary* und *theatrical documentation*, Rebecca Schneider (2001, 2011) zum Bleiben in der Wiederholung und Boris Groys (2002) zur Kunstdokumentation. Dazu kommt aus der Erhaltung zeitbasierter Kunst der Variable-Media-Ansatz (2003) mit den Strategien storage, migration, emulation und reinterpretation.

Diese Literatur klärt den Status des Dokuments, trifft den hier behandelten Fall aber nicht. In der Performance-Debatte verschwindet ein **Ereignis**, dessen Dokument häufig aus derselben Hand oder aus deren Auftrag stammt. Hier verschwindet ein **materielles Bildwerk mit eigenem Urheber**, dessen Dokument von einem **zweiten Urheber** stammt, der daran ein eigenes, getrennt verwertbares Recht erwirbt. Für diese Verdopplung der Urheberschaft hat die Performance-Theorie keinen Begriff, weil sie das Problem nicht hat; der Variable-Media-Ansatz wiederum setzt Wiederherstellbarkeit voraus, die hier gerade fehlt.

Wo der Begriff sitzt

Werkträgerschaft zweiter Ordnung im Verhältnis zu den eingeführten Begriffen



Die Performance-Theorie kennt keine zweite Urheberschaft am dokumentierten Gegenstand, weil sie das Problem nicht hat.
Der Variable-Media-Ansatz setzt Wiederherstellbarkeit voraus, die hier gerade fehlt.
Der Zwischenzustand „kameragewusst, nicht kameragerichtet“ beschreibt eine Herstellung, die die Dokumentation einplant, ohne für sie zu erfolgen.

Abbildung 6 – Wo der Begriff sitzt. Abgrenzung entlang zweier Achsen – was verschwindet und ob eine zweite Urheberschaft am Dokument besteht.

Genau diese Lücke besetzt der Begriff der Werkträgerschaft zweiter Ordnung. Die vollständige Abgrenzungstafel steht in COOP-PROV0001-P3, Abschnitt 2.4.

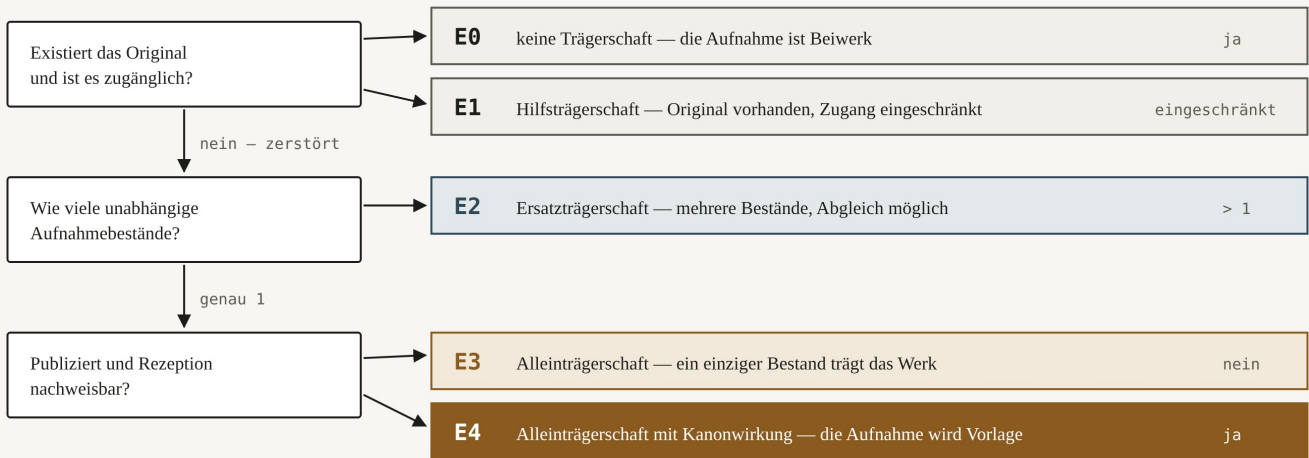
7. Evidenzraster der Werkträgerschaft (E0-E4)

Damit die Aussage „das Foto ist das Werk“ prüfbar wird, schlägt das Papier ein fünfstufiges Raster vor. Es wird je Werk-Aufnahme-Paar vergeben.

STUFE	BEZEICHNUNG	BEDINGUNG
E0	keine Trägerschaft	Original existiert und ist zugänglich; die Aufnahme ist Beiwerk
E1	Hilfsträgerschaft	Original existiert, ist aber nur eingeschränkt zugänglich; die Aufnahme ergänzt
E2	Ersatzträgerschaft	Original zerstört; weitere unabhängige Aufnahmen desselben Werkes vorhanden
E3	Alleinträgerschaft	Original zerstört; genau ein Aufnahmebestand vorhanden
E4	Alleinträgerschaft mit Kanonwirkung	wie E3, zusätzlich wurde die Aufnahme publiziert und hat nachweislich Nachahmung oder Rezeption ausgelöst

Evidenzraster der Werkträgerschaft

Je Werk-Aufnahme-Paar zu vergeben · Datenmodell des Werkzeugs COOP-PROV0001-W1



MITZUFÜHRENDE ATTRIBUTE JE DATENSATZ

Zuschreibungslage

bürgerlich · Szenename · unbekannt

Trägertreue

Aufbau · Farbe · Schriftform · Größenverhältnis · Zustand

Ausgleich

Rückgabe · Namensnennung · Erlösbeteiligung · offen

Rechtelage

Recht am Werk · Recht an der Aufnahme · Panoramafreiheit

Abbildung 2 – Evidenzraster der Werkträgerschaft. Entscheidungsweg von der Frage nach dem Original bis zur Kanonwirkung.

Ergänzend werden vier Attribute geführt:

- **Zuschreibungslage** — Hersteller namentlich belegt / Szenename belegt / unbekannt
- **Trägertreue** — welche der in 6.1 genannten Eigenschaften die Aufnahme übermittelt
- **Ausgleich** — ob Rückgabe, Namensnennung oder Beteiligung belegt ist
- **Rechtelage** — Rechte an Werk und Aufnahme, Nutzungsstand (siehe P2)

Das Raster ist bewusst so angelegt, dass es **nicht nur auf Graffiti** anwendbar ist. Es trägt ebenso für temporäre Installationen, Bühnenbilder, Festdekorationen, Werkstattaufbauten, bauliche Zwischenzustände und Prototypen. Diese Übertragbarkeit ist der Grund, warum das zugehörige Werkzeug in einer branchenoffenen Fassung mitgeliefert wird.

8. Gattungsbestimmung

Aus dem Vorstehenden folgt die Einordnung:

- **Fotojournalismus** trägt nicht. Die Arbeiten sind nicht anlassgebunden, nicht auftragsgebunden und nicht auf Aktualität angelegt.
- **Street Photography** trägt nicht. Der Gegenstand ist definiert und wiederkehrend, nicht zufällig.
- **Kunstfotografie** trägt nicht als Leitbestimmung. Die Bildentscheidungen sind dem Nachweiszweck nachgeordnet.
- **Visuelle Anthropologie beziehungsweise dokumentarische Praxis mit ethnologischem Fundament** trägt. Kennzeichen sind der definierte Gegenstand, die Langzeitanlage, die Feldbeziehung, die Kontextsicherung und der erklärte Überlieferungszweck.

Der Zusatz **Werkträgerschaft zweiter Ordnung** bezeichnet keine Gattung, sondern eine Funktion, die dieser Praxis im Nachhinein zugewachsen ist.

9. Machtfrage und Forschungsethik

Der Einwand, eine weiße Fotografin habe eine überwiegend von Schwarzen und lateinamerikanischen Jugendlichen getragene Praxis dokumentiert und daraus dauerhaften Nutzen gezogen, ist in der Rezeption vorhanden und gehört in jede Behandlung des Falls. Coopers eigene Antwort darauf lautet zusammengefasst: Die Szene sei von Beginn an durchmischt gewesen, die

Aufnahme in die Gruppe habe vom Können abgehangen, ihr Können sei die Fotografie gewesen, und Abzüge seien nach Möglichkeit zurückgegeben worden.

Für die Forschung ist wesentlich, dass diese Antwort die Strukturfrage aus Abschnitt 6.4 nicht auflöst. Sie betrifft die Frage nach dem persönlichen Verhalten, nicht die nach der Verteilung von Risiko und Ertrag. Beide Fragen sind getrennt zu führen. Das Register (Abschnitt 7) trennt sie über das Feld **Ausgleich**, das je Werk-Aufnahme-Paar belegt oder offen bleibt.

Methodische Folgerung für den eigenen Strang. Arbeiten über flüchtige Kunst haben die Zuschreibungslage der abgebildeten Werke mitzuführen, nicht nur die Urheberschaft der Aufnahme. Ein Bestand, der die Aufnahme nachweist und das abgebildete Werk nicht, setzt die Asymmetrie fort.

10. Forschungslücken

Aus der Aufarbeitung ergeben sich vier Lücken, die eine eigene Arbeit besetzen könnte:

1. **Keine Monografie zur Trägerfunktion.** Zur Graffiti-Fotografie als eigenem Gegenstand liegt eine Fallstudie in einer kunsthistorischen Dissertation vor (Kimvall 2014), daneben ein Kapitel bei Austin (2001) und ein Gespräch im *Nuart Journal* (2024). Eine Untersuchung, die die Aufnahme systematisch als Werkträger behandelt oder die Fotografen dieses Feldes vergleichend als Werkkomplex betrachtet, fehlt.
 2. **Fotografen fehlen im Vermittlungsmodell.** Weill (2022) unterscheidet drei Vermittlertypen bei der Anbindung der Graffitisubkultur an den Kunstmarkt — Szeneexperten, Unternehmer, Auktionatoren — und führt Fotografen nicht als eigene Gruppe. Genau dort sitzt die Werkträgerschaft zweiter Ordnung: Der Fotograf vermittelt nicht zwischen Werk und Markt, er stellt den handelbaren Gegenstand erst her. Das ist der präziseste Anschlusspunkt für eine eigene Arbeit. *Beleglage (05.10.2026)*: Geprüft sind die Zusammenfassung der veröffentlichten Fassung (drei Typen, Belegstufe A) und ein frei zugängliches Autorenmanuskript, in dem Fotografen nicht als Vermittlergruppe vorkommen (Belegstufe B). Die veröffentlichte Volltextfassung ist nicht eingesehen.
 3. **Kein Rechtsvergleich am Fall.** Das Nebeneinander von US-amerikanischem Recht — einschließlich der Urheberpersönlichkeitsrechte nach dem Visual Artists Rights Act — und der europäischen Panoramafreiheit ist für Dokumentationsbestände nicht durchgearbeitet. Gegenstand von COOP-PROV0001-P2. Ungeklärt ist insbesondere, ob planmäßig beseitigte Arbeiten das Merkmal „bleibend“ erfüllen und wie der Aufnahmestandort zu dokumentieren ist.
 4. **Keine Untersuchung der Kopiervorlagenwirkung.** Dass die Publikation von 1984 Stilverbreitung ausgelöst hat, ist für einzelne Städte belegt, für andere nicht; die Wege, Zeitabstände und lokalen Abwandlungen sind nicht systematisch erhoben. Eine Erhebung über europäische Szenearchive ist möglich, für Wien über ein seit 2001 geführtes Bildarchiv.
-

11. Ergebnis

Der Fall Martha Cooper zeigt eine Konstellation, die über ihn hinausweist. Sobald ein Werk kürzer besteht als der Aufmerksamkeitszyklus, der sich ihm zuwendet, verschiebt sich die Trägerfunktion auf das Medium, das den Zyklus überdauert. Kunstgeschichte arbeitet in diesen Fällen nicht am Werk, sondern an seiner Überlieferungsform, und sie sollte das offenlegen statt es zu überspielen.

Das vorgeschlagene Evidenzraster E0-E4 macht diesen Zustand prüfbar und ist nicht auf Graffiti beschränkt. Die ρ/δ -Asymmetrie zwischen Werkhersteller und Dokumentar ist die strukturelle Erklärung dafür, warum Aneignungsvorwürfe in diesem Feld regelmäßig auftreten, auch wo persönliches Fehlverhalten nicht vorliegt.

12. Interessenlage und Offenlegung

Der Verfasser betreibt ein Einzelunternehmen in der additiven Fertigung. Der vorliegende Gegenstand berührt dieses Geschäftsfeld nicht. Die Ausarbeitung ist ein gewerbliches Arbeitsergebnis des unabhängigen Forschungsstrangs; eine institutionelle Anbindung oder Drittmittelförderung besteht nicht. Es bestehen keine wirtschaftlichen Beziehungen zu den genannten Personen, Verlagen, Museen oder Galerien.

13. Quellen und Literatur

13.1 Primärquellen — Veröffentlichungen der Fotografen

- Cooper, Martha / Chalfant, Henry: *Subway Art*. London: Thames & Hudson / New York: Henry Holt, 1984. ISBN 0-03-071963-1. — 25th Anniversary Edition 2009; erweiterte Ausgabe 2016, ISBN 978-0-500-29212-9.
- Cooper, Martha / Sciorra, Joseph: *R.I.P.: New York Spraycan Memorials*. London: Thames & Hudson, 1994. ISBN 0-500-27776-1.

- Cooper, Martha: *Hip Hop Files: Photographs 1979–1984*. Hrsg. Akim Walta. Berlin: From Here To Fame, 2004. ISBN 3-937946-05-5.
- Cooper, Martha: *Street Play*. Berlin: From Here To Fame, 2005. ISBN 3-937946-16-0.
- Cooper, Martha / Kramer, Nika: *We BGirlz**. New York: powerHouse, 2005. ISBN 1-57687-269-6.
- Cooper, Martha: *Tag Town*. Stockholm: Dokument Press, 2007. ISBN 978-91-85639-05-2.
- Cooper, Martha: *New York State of Mind*. New York: powerHouse, 2007. ISBN 1-57687-408-7.
- Cooper, Martha: *Going Postal*. New York: Mark Batty, 2009. ISBN 0-9799666-5-5.
- Cooper, Martha: *Name Tagging*. New York: Mark Batty, 2010. ISBN 0-9819600-6-5.
- Cooper, Martha: *Tokyo Tattoo 1970*. Stockholm: Dokument Press, 2012. ISBN 978-91-85639-27-4.
- Cooper, Martha: *Postcards from New York City*. Stockholm: Dokument Press, 2012. ISBN 978-91-85639-55-7.
- Cooper, Martha: *One Week with 1UP*. Mainaschaff: Publikat, 2021. ISBN 978-3-939566-51-9.
- Cooper, Martha: *Spray Nation. 1980s NYC Graffiti Photos*. Hrsg. Roger Gastman. München: Prestel, 2022. ISBN 978-3-7913-8874-8.

13.2 Ausstellungskatalog

- *Martha Cooper: Taking Pictures*. Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art, Berlin, 2020/21. Beiträge u. a. von Carlo McCormick, Steven P. Harrington und Jaime Rojo, Sean Corcoran, Susan Welchman, Akim Walta, Nika Kramer, Jan Sauerwald.

13.3 Vergleichs- und Traditionsliteratur

- Brassai: *Graffiti*. Stuttgart: Belser, 1960 (frz./engl. Ausgaben 1960/61). — dazu die Ausstellung *Language of the Wall*, Museum of Modern Art, New York, 1956, kuratiert von Edward Steichen.
- Davidson, Bruce: *Subway*. New York: Aperture, 1986 (Aufnahmen 1980).
- Levitt, Helen: *A Way of Seeing*. New York: Viking, 1965.

13.4 Forschungsliteratur zu Graffiti, Subkultur und Markt

- Austin, Joe: *Taking the Train. How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press, 2001. ISBN 978-0-231-11142-2.
- Castleman, Craig: *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982. ISBN 978-0-262-53051-2.
- Ferrell, Jeff: *Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.
- Kimvall, Jacob: *The G-Word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Stockholm: Dokument Press, 2014. ISBN 978-91-85639-68-7.
- Avramidis, Konstantinos / Tsilimpounidi, Myrto (Hrsg.): *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*. London: Routledge, 2017.
- Weill, Pierre-Edouard: *From the Train Yard to the Auction House*. In: *Cultural Sociology*, 2022. DOI: 10.1177/17499755211021315.

13.5 Theoriebezüge

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985 (frz. 1980).
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- Becker, Howard S.: *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1935/36.
- Bourdieu, Pierre u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 (frz. *Un art moyen*, 1965).
- de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988 (frz. 1980).
- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Lefebvre, Henri: *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München: Hanser, 1978 (engl. 1977).

13.6 Audiovisuelle Quellen

- *Martha: A Picture Story*. Regie Selina Miles, Produktion Projector Films, Australien 2019, 84 Minuten. Weltpremiere Tribeca Film Festival 2019.
- *Style Wars*. Regie Tony Silver, Koproduktion Henry Chalfant, USA 1983.
- *Wild Style*. Regie Charlie Ahearn, USA 1983.

13.7 Archive, Sammlungen und Institutionen

- Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art, Berlin — Martha Cooper Library (Spezialbibliothek, eröffnet 2021).
- City Lore — New York Center for Urban Folk Culture.
- Museum of the City of New York — Sammlungsbestände zum städtischen Alltag.
- Bronx Documentary Center, New York.

13.8 Nachweisstand

Die Recherchegrundlage, die Bewertung der einzelnen Fundstellen und die Abweichungen zwischen Quellen sind in [02_INTERN/protokolle/faktenpruefung.md](#) und [02_INTERN/protokolle/quellenbewertung.md](#) dokumentiert. Angaben, die sich nur über Aggregatorseiten belegen ließen, wurden nicht übernommen.

Syntagma Forschung Wien · Arbeitspapier COOP-PROV0001-P1 · Fassung 1.2 · 05.10.2026 Kennung vorläufig nach NAMENS-REGISTER HART v2.0. Text: alle Rechte vorbehalten. Werkzeug (Forschungsfassung) und Datenschichten dieses Pakets: MIT; branchenoffene Fassung lizenziert über syntagma-science.com. Ethik: keine Arbeit für Rüstung, Militär, Waffen oder Dual-Use-Luftfahrt.

TEIL P2

Zwei Rechte an einem Bild

Der Rechtsrahmen fotografischer Dokumentationsbestände flüchtiger Kunst im Vergleich USA - EU - Österreich

Arbeitspapier COOP-PROV0001-P2, Fassung 2.4, Stand 14.10.2026

Hinweis. Dieses Papier ist eine Aufarbeitung des Forschungsstandes und der Rechtslage in Grundzügen. Es ist keine Rechtsauskunft und ersetzt keine anwaltliche Prüfung im Einzelfall. Die angeführten Bestimmungen sind vor jeder Verwertung am geltenden Wortlaut zu prüfen; Rechtsprechung und Gesetzeslage ändern sich.

Neu in Fassung 2.4. Zweiter Belegdurchgang vom 14.10.2026: Der Wortlaut der Ziffer 5 ist auch für die Fassung ab 1936 im Rechtsinformationssystem abgeglichen; er lautete von 01.07.1936 bis 30.06.2003 unverändert. Die Randnummern 32, 33 und 35 von „AIDA Kusmund“ und die Leitsätze von „Verhüllter Reichstag“ sind am amtlichen Volltext des Bundesgerichtshofs geprüft (Belegstufe A). Der Wechsel im Wortlaut des § 54 Abs. 1 Z 5 öUrhG enthält einen zweiten Satz, der für Graffiti unmittelbar erheblich ist und in Abschnitt 5.3 ergänzt ist.

Neu in Fassung 2.3. Belegprüfung vom 14.10.2026. Die deutschen §§ 10, 59 und 66 UrhG sind am Original auf [gesetze-im-internet.de](#) abgeglichen (Belegstufe A; Stand des Gesetzes: zuletzt geändert durch Art. 2 G v. 26.5.2026 I Nr. 157). Dabei hat sich gezeigt, dass § 10 dUrhG einen dritten Absatz hat (Vermutung für Inhaber ausschließlicher Nutzungsrechte), der in Fassung 2.2 fehlte. Die Leitsätze von BGH I ZR 247/15 sind am amtlichen Volltext des Bundesgerichtshofs geprüft (Belegstufe A). Der Wechsel im Wortlaut des § 54 Abs. 1 Z 5 öUrhG ist im Rechtsinformationssystem datiert: BGBl. I Nr. 32/2003, in Kraft seit 01.07.2003. Die Rechtssätze des OGH zu § 54 Abs. 1 Z 5 sind im Rechtsinformationssystem bestätigt; eine Suche nach Entscheidungen zu Graffiti und Wandbildern blieb ohne Treffer zu § 54.

Neu in Fassung 2.2. Der Wortlaut des § 61 öUrhG sowie der §§ 10, 59 und 66 dUrhG ist am 05.10.2026 durch einen Recherchelauf abgeglichen. § 61 öUrhG stammt aus dem Rechtsinformationssystem (Belegstufe A); die deutschen Normen sind über Auszüge der amtlichen Seite und Parallelquellen belegt, weil der automatisierte Abruf von [gesetze-im-internet.de](#) gesperrt ist (Belegstufe B, Abgleich mit dem Original auf der amtlichen Seite offen). Dabei hat sich zugleich eine Ungenauigkeit gezeigt: Die Schutzfrist für anonyme und pseudonyme Werke knüpft in Österreich seit 01.10.2015 an diese beiden Begriffe an; zuvor kam es auf das Fehlen einer Urheberbezeichnung nach § 12 an. Die Beschreibung der Fassung von 1936 in Abschnitt 5.1 ist ebenfalls berichtigt.

Neu in Fassung 2.1. Der Wortlaut des § 54 Abs. 1 Z 5 UrhG und des § 12 UrhG ist am 28.09.2026 im Rechtsinformationssystem des Bundes abgeglichen worden. Beide Angaben stehen damit auf Belegstufe A; der Prüfvorbehalt der Fassung 2.0 entfällt. Dabei hat sich auch geklärt, was § 54 Abs. 2 regelt: einen Vergütungsanspruch zur Ziffer 3, nicht die Ausnahmen der Ziffer 5. Die Ausnahmen stehen in der Ziffer 5 selbst.

Berichtigung gegenüber Fassung 1.0. Fassung 1.0 dieses Papiers hat behauptet, die österreichische Panoramafreiheit greife bei

bemalten Fahrzeugen schon deshalb nicht, weil diese nicht ortsfest seien. Diese Begründung ist unrichtig und wird zurückgezogen. Der Gesetzeswortlaut enthält kein Merkmal der Ortsfestigkeit, und der deutsche Bundesgerichtshof hat für die gleichlautende unionsrechtliche Grundlage ausdrücklich entschieden, dass auch Werke auf Fahrzeugen erfasst sind. Die tragfähige Einschränkung liegt nicht bei der Beweglichkeit, sondern beim Merkmal **bleibend** und beim **Aufnahmestandort**. Abschnitt 5 ist entsprechend neu gefasst. Die praktische Folgerung des Papiers bleibt bestehen, ruht aber nun auf einer haltbaren Begründung.

1 Ausgangslage

An einer Aufnahme, die ein fremdes Werk zeigt, bestehen zwei Rechtspositionen nebeneinander:

1. das Recht an der Fotografie selbst, beim Aufnehmenden,
2. das Recht am abgebildeten Werk, beim dessen Hersteller.

Solange der Dokumentationsbestand nicht verwertet wird, bleibt die Doppellage folgenlos. Sobald Ausstellung, Buchausgabe, Editionsdruck, Lizenzierung oder Hinterlegung in einem offenen Repositorium hinzutreten, wird sie entscheidungsrelevant.

Drei Besonderheiten verschärfen die Lage:

- Die abgebildeten Werke sind vielfach **ohne Zustimmung des Eigentümers** an fremden Sachen entstanden.
- Die Hersteller treten vielfach **unter Szenenamen** auf und sind nachträglich nur eingeschränkt identifizierbar.
- Die Werke sind **zerstört**, sodass eine Zustimmungseinholung am Objekt nicht mehr möglich ist.

2 Schutzfähigkeit rechtswidrig angebrachter Werke

2.1 Deutschland — gesicherte Rechtsprechung

Der Bundesgerichtshof hat die Frage in der Entscheidung „**Mauer-Bilder**“ (I ZR 68/93 vom 23.02.1995, BGHZ 129, 66) beantwortet. Kernaussagen:

- Die Bemalungen der Berliner Mauer sind Werke der bildenden Kunst.
- Die **gesetzwidrige Herstellung ist für die Schutzfähigkeit bedeutungslos**.
- Urheberrecht und Eigentum stehen selbständig nebeneinander; der Eigentümer durfte die bemalten Mauerteile veräußern, wobei eine Interessenabwägung geboten ist („aufgedrängte Kunst“).

Ergänzend hat der BGH in „**Staatsgeschenk**“ (I ZR 42/04 vom 24.05.2007, GRUR 2007, 691) entschieden, dass bei unsigniert und ohne Zustimmung des Eigentümers angebrachter Kunst keine Pflicht bestand, den Urheber bei einem Festakt zu nennen oder nach ihm zu forschen. Die Schutzfähigkeit bleibt davon unberührt; eingeschränkt sind einzelne Folgeansprüche gegenüber dem Eigentümer.

2.2 Österreich

Eine höchstgerichtliche Entscheidung zu rechtswidrig angebrachten Werken war nicht auffindbar. Die deutsche Linie ist wegen der vergleichbaren Systematik gut übertragbar; eine Absicherung fehlt.

2.3 Vereinigte Staaten — die Gegenthese ist zurückgezogen

Die Gegenposition wurde unter dem Stichwort *unclean hands* vorgebracht, am deutlichsten 2018 durch ein Bekleidungsunternehmen, das gerichtlich feststellen lassen wollte, an illegal angebrachtem Graffiti bestehe kein Urheberrecht. Nach öffentlicher Kritik wurde die Klage im März 2018 zurückgezogen, im September 2018 folgte ein Vergleich. Eine Gerichtsentscheidung, die Illegalität als Schutzausschluss behandelt, ist nicht bekannt.

Folge für den Dokumentationsbestand. Die Annahme, rechtswidrig entstandene Werke seien gemeinfrei, ist unzutreffend und darf keiner Verwertungsentscheidung zugrunde gelegt werden.

3 Vereinigte Staaten

3.1 Abbildung als abgeleitetes Werk

Nach US-Copyright kann die Abbildung eines geschützten Bildwerkes ein *derivative work* sein. Die Zulässigkeit hängt entweder von einer Erlaubnis ab oder von *fair use* nach 17 U.S.C. § 107, dessen vier Faktoren einzelfallbezogen gewichtet werden. Dokumentarische, kommentierende oder wissenschaftliche Verwendung steht günstiger als werbliche oder rein dekorative.

3.2 Keine allgemeine Panoramafreiheit

17 U.S.C. § 120(a) erlaubt die Abbildung von **Werken der Baukunst**, die von einem öffentlichen Ort aus sichtbar sind.

Bildwerke an oder auf Gebäuden fallen nicht darunter. Eine der europäischen Panoramafreiheit entsprechende allgemeine Schranke besteht nicht.

3.3 Urheberpersönlichkeitsrechte nach VARA

Der Visual Artists Rights Act von 1990 (17 U.S.C. § 106A) gewährt Rechte auf Namensnennung und Integrität sowie, bei Werken „anerkannten Ranges“ (*recognized stature*), Schutz vor Zerstörung.

Maßgeblich ist das Verfahren um das New Yorker Gelände 5Pointz. Das Bundesgericht sprach am 12.02.2018 für 45 von 49 Werken den gesetzlichen Höchstbetrag von 150.000 US-Dollar je Werk zu, insgesamt 6,75 Millionen US-Dollar an 21 Künstler. Der Second Circuit bestätigte die Entscheidung am 20.02.2020 (*Castillo v. G&M Realty L.P.*, 950 F.3d 155); der Supreme Court lehnte die Annahme am 05.10.2020 ab. Das Berufungsgericht hielt ausdrücklich fest, dass VARA nicht zwischen dauerhaften und temporären Werken unterscheidet.

Bedeutung für Dokumentationsbestände. VARA regelt Zerstörung und Entstellung, nicht die Abbildung. Mittelbar ist die Entscheidung erheblich: Sie belegt Werkcharakter und anerkannten Rang der Gattung und entzieht jeder Argumentation den Boden, die abgebildete Arbeiten als schutzlose Sachbeschädigung einordnen will.

3.4 Verfahren um die Abbildung von Werken

Nach 5Pointz sind mehrere Verfahren geführt worden, in denen Hersteller gegen Unternehmen wegen der Abbildung ihrer Arbeiten in Werbung oder auf Waren vorgehen. Der Befund ist uneinheitlich und überwiegend nur journalistisch belegt:

VERFAHREN	JAHR	AUSGANG
Hersteller gegen Bekleidungsunternehmen (Feststellungsklage gegen den Schutz)	2018	Klage zurückgezogen, danach Vergleich
Hersteller gegen Modehaus	2014	außergerichtlicher Vergleich
Hersteller gegen Automobilhersteller (Wandbild im Hintergrund einer Werbeaufnahme)	ab 2018	Antrag des Unternehmens auf Abweisung ohne Verhandlung abgelehnt, danach Vergleich
Zweiter Automobilhersteller, Feststellungsklage gestützt auf das Baukunst-Urheberrecht	2019	Abweisungsanträge der Hersteller im September 2019 abgelehnt; weiterer Ausgang nicht belegt
Hersteller gegen Modemarke	2015/16	grundsätzliche Einigung, nachdem die Beklagten Graffiti als „act of vandalism“ vom Schutz ausnehmen wollten
Hersteller gegen Kaffeehauskette	2015/16	Klage abgewiesen; übernommen worden sei nur der <i>style</i> , der urheberrechtlich nicht geschützt ist
Street-Art-Bild als Bühnenhintergrund	—	als <i>fair use</i> beurteilt

Zwei Folgerungen: Erstens lassen sich Unternehmen regelmäßig auf Vergleiche ein, statt die Grundsatzfrage klären zu lassen. Zweitens schützt das Urheberrecht das einzelne Werk, nicht einen Stil — was für Dokumentationsbestände bedeutet, dass die Abbildung eines bestimmten Werkes das Risiko trägt, nicht die Wiedergabe einer Formensprache.

4 Europäische Union

Artikel 5 Absatz 3 Buchstabe h der Richtlinie 2001/29/EG erlaubt den Mitgliedstaaten eine Schranke für die Nutzung von **Werken, die dazu angefertigt wurden, sich bleibend an öffentlichen Orten zu befinden**. Die Umsetzung ist fakultativ und in Umfang und Bedingungen uneinheitlich. Eine unionsweit einheitliche Panoramafreiheit besteht nicht; maßgeblich ist das nationale Recht des Verwertungsortes.

Eine Entscheidung des Gerichtshofs der Europäischen Union zu dieser Bestimmung war nicht auffindbar. Der deutsche Bundesgerichtshof hat in der unten behandelten Entscheidung von einer Vorlage abgesehen und die nationale Vorschrift als richtlinienkonform behandelt.

5 Österreich und Deutschland — das Merkmal „bleibend“

5.1 Der österreichische Wortlaut

§ 54 Abs. 1 Z 5 UrhG (Freiheit des Straßenbildes) erlaubt, Werke der Baukunst nach einem ausgeführten Bau oder **andere Werke der bildenden Künste nach Werkstücken, die dazu angefertigt wurden, sich bleibend an einem öffentlichen**

Ort zu befinden, zu vervielfältigen, zu verbreiten, optisch vorzuführen, durch Rundfunk zu senden und der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.

Ausgenommen sind drei Nutzungen, und zwar in der Ziffer 5 selbst:

1. der Nachbau von Bauwerken,
2. die Vervielfältigung eines Werkes der Malkunst oder der graphischen Künste zur bleibenden Anbringung an einem Ort der genannten Art,
3. die Nachbildung einer Plastik durch Plastik.

§ 54 Abs. 2 betrifft nicht diese Ziffer, sondern gewährt dem Urheber zur Ziffer 3 (Schulgebrauch) einen Anspruch auf angemessene Vergütung, der nur durch Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden kann. Für den hier behandelten Gegenstand ist er ohne Bedeutung.

Drei Feststellungen sind für dieses Papier entscheidend:

- **Der Wortlaut verlangt keine Ortsfestigkeit.** Er knüpft an den Zweck der Anfertigung an, nicht an die Unbeweglichkeit des Trägers. Eine ältere Fassung, wie sie der OGH 1994 (4 Ob 80/94) wiedergibt, sprach von Werkstücken, die sich an einem dem öffentlichen Verkehr dienenden Orte bleibend befinden; der geltende Text knüpft mit „dazu angefertigt wurden“ an die Zweckbestimmung bei der Herstellung an. Der Wechsel erfolgte mit **BGBI. I Nr. 32/2003, in Kraft seit 01.07.2003**: Die Ziffer 5 lautete in allen Fassungen vom 01.07.1936 (BGBl. Nr. 111/1936) bis 30.06.2003 gleich, „nach Werkstücken, die sich an einem dem öffentlichen Verkehr dienenden Orte bleibend befinden, zu vervielfältigen“, und das Zurverfügungstellen an die Öffentlichkeit fehlte. Die Änderung durch BGBl. I Nr. 99/2015 hat die Ziffer 5 nicht berührt; sie betraf andere Ziffern des § 54 Abs. 1. Abgeglichen am 14.10.2026 an den historischen Fassungen im Rechtsinformationssystem (Belegstufe A; Fassungen vom 01.01.1990, 30.06.2003 und 01.07.2003 im Wortlaut verglichen). Maßgeblich ist der Wortlaut zur Zeit der jeweiligen Verwertung: Für Verwertungen bis 30.06.2003 stellte er auf den Ort ab, seither auf den Anfertigungszweck.
- **Das Wort „bleibend“ bezieht sich auf die Werkstücke, nicht auf den Ort.** Maßgeblich ist, wozu das Werkstück angefertigt wurde — nicht, wie lange es tatsächlich an seinem Platz blieb. Das ist der Angelpunkt der gesamten Erörterung in Abschnitt 5.6.
- **Graffiti fallen als Werke der bildenden Künste unter die Bestimmung.** Der österreichische Tatbestand ist insoweit enger als der deutsche, weil er nur Baukunst und bildende Künste erfasst; für den hier behandelten Gegenstand ist das ohne Folgen.

Beleglage. Der Wortlaut ist am 28.09.2026 im Rechtsinformationssystem des Bundes abgeglichen (Gesetzesnummer 10001848). Die geltende Fassung des § 54 gilt ab 01.10.2015, zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 99/2015; der Wortlaut der Ziffer 5 ist seit 01.07.2003 unverändert. Belegstufe A.

5.2 Die maßgebliche Entscheidung: „AIDA Kussmund“

Der deutsche Bundesgerichtshof hat mit Urteil vom **27.04.2017, I ZR 247/15 („AIDA Kussmund“)** über die Abbildung eines auf einen Schiffsrumpf gemalten Werkes entschieden. Die tragenden Aussagen:

- **„An“ einem öffentlichen Ort** befindet sich ein Werk, wenn es von dort wahrgenommen werden kann. Ob das Werk selbst zugänglich ist, ist unerheblich.
- **Öffentlich** heißt für jedermann frei zugänglich, unabhängig von den Eigentumsverhältnissen; die gesetzliche Aufzählung ist beispielhaft und erfasst jedenfalls Orte unter freiem Himmel.
- **Ein Werk, das den Ort wechselt**, befindet sich an öffentlichen Orten, wenn alle diese Orte öffentlich sind. Die Beweglichkeit des Trägers schadet nicht.
- **„Bleibend“** heißt dauerhaft und nicht nur vorübergehend, gemessen **aus Sicht der Allgemeinheit**, nicht allein nach dem Willen des Urhebers.
- Der Nutzer trägt die **Beweislast dafür, dass die Aufnahme von einem öffentlichen Ort aus entstanden ist.**
- Der Gerichtshof stützt die weite Auslegung ausdrücklich auf die Richtlinie, die sämtliche Werke erfasst, die dazu angefertigt wurden, sich bleibend an öffentlichen Orten zu befinden.

Beleglage. Die Leitsätze a) bis f) sind am 14.10.2026 am amtlichen Volltext des Bundesgerichtshofs geprüft (Urteil vom 27.04.2017, verkündet am selben Tag, ECLI:DE:BGH:2017:270417UIZR247.15.0; Belegstufe A). Leitsatz e) lautet: Ein Werk befindet sich „bleibend“ an öffentlichen Orten, „wenn es sich dauerhaft und nicht nur vorübergehend an öffentlichen Orten befindet. Das ist der Fall, wenn das Werk aus Sicht der Allgemeinheit dazu bestimmt ist, für längere, meist unbestimmte Zeit an öffentlichen Orten zu bleiben.“ Die Begründung ist am selben Text geprüft (Belegstufe A): Rn. 32 stützt die Formel ausdrücklich auf „Verhüllter Reichstag“ (BGHZ 150, 6, 9 ff.); Rn. 33: „Bleibend“ bedeutet nicht ortsfest, sondern dauerhaft.“ Rn. 35 fasst die Grenze beim Aufnahmestandort: Privilegiert sind „nur Aufnahmen und Darstellungen eines geschützten Werkes ..., die von öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen aus gemacht worden sind“.

Nach der Pressemitteilung des Gerichts erfasst die Panoramafreiheit damit auch Werke an Fahrzeugen, die bestimmungsgemäß

im öffentlichen Verkehr eingesetzt werden, etwa Werbung auf Omnibussen oder Straßenbahnen.

Übertragbarkeit nach Österreich. Der österreichische Wortlaut übernimmt die Richtlinienformel wörtlicher als der deutsche. Das Argument des Bundesgerichtshofs wirkt in Österreich daher mindestens ebenso stark. Zwei Unterschiede könnten eine abweichende Lösung tragen: Erstens betont „dazu angefertigt“ den Zweck bei der Herstellung und kann die Sicht des Urhebers stärker gewichten als die vom Bundesgerichtshof herangezogene Sicht der Allgemeinheit. Zweitens war der österreichische Ortsbegriff bis 30.06.2003 ausdrücklich als „dem öffentlichen Verkehr dienender Ort“ gefasst; für Aufnahmen und Veröffentlichungen aus der Zeit davor ist dieser Wortlaut maßgeblich. Die Übertragung ist gut vertretbar, höchstgerichtlich aber nicht abgesichert.

5.3 Die Grenze: „Verhüllter Reichstag“

Mit Urteil vom **24.01.2002, I ZR 102/99 (BGHZ 150, 6)** hat der Bundesgerichtshof für eine auf zwei Wochen angelegte Verhüllung entschieden, ein Werk befinde sich nicht bleibend an einem öffentlichen Ort, wenn es im Sinne einer **zeitlich befristeten Ausstellung** präsentiert wird; Schranken seien eng auszulegen. Leitsatz b) fährt fort: „Unerheblich ist dabei, ob das Werk nach dem Abbau fortbesteht oder ob es mit dem Abbau untergeht.“ (Amtlicher Volltext, am 14.10.2026 geprüft, Belegstufe A.)

Für planmäßig beseitigte Arbeiten folgt daraus: Dass ein Graffito mit der Beseitigung untergeht, macht es weder bleibend noch nicht bleibend. Entscheidend ist allein, ob seine Anbringung als befristete Präsentation zu verstehen ist. Das ist für ungenehmigte Arbeiten, die ohne festgelegte Dauer angebracht und vom Eigentümer entfernt werden, nicht entschieden.

Damit steht der Maßstab fest, auf den es beim hier behandelten Bestand ankommt: Nicht die Beweglichkeit, sondern die **zeitliche Bestimmung** entscheidet.

Meinungsstand zum Merkmal „bleibend“ (Belegstufe C, wie das Urteil „Verhüllter Reichstag“ ihn wiedergibt; die Literatur selbst ist nicht eingesehen). Unstreitig ist ein Werk bleibend, wenn es sich für seine natürliche Lebensdauer am Ort befindet. Für kürzere Präsentationen standen sich zwei Linien gegenüber: eine nach der Dauer der Werkexistenz und eine nach dem Willen des Urhebers. Der BGH folgte keiner von beiden vollständig, sondern stellte auf den **Zweck der Aufstellung** ab: Dient sie einer Präsentation im Sinne einer Ausstellung, die üblicherweise in Wochen und Monaten bemessen wird, ist das Werk nicht bleibend. Der Wille des Urhebers allein genügt nicht, weil er sich sonst durch bloße Erklärung der Schranke entziehen könnte. Für **Graffiti und Street Art** liegt keine höchstrichterliche Entscheidung vor. Die auffindbaren Beiträge aus der Beratungs- und Ratgeberpraxis widersprechen einander (etwa Maßgeblichkeit allein des Künstlerwillens gegenüber der Anknüpfung an die Übermalung durch den Eigentümer); sie sind keine Fachliteratur im engeren Sinn und tragen hier keine Aussage. Offen bleibt, wie die Formel von der „mit Zustimmung des Berechtigten erfolgten Aufstellung“ auf nicht genehmigte Arbeiten anzuwenden ist. Kommentare (Schricker/Loewenheim, Dreier/Schulze, Kucsko/Handig) sind nicht ausgewertet.

5.4 Österreichische Rechtsprechung

Zu § 54 Abs. 1 Z 5 UrhG sind Entscheidungen des Obersten Gerichtshofs dokumentiert, die durchwegs Bauwerke betreffen:

- OGH 12.09.1989, 4 Ob 106/89 (Nachlass eines Architekten),
- OGH 26.04.1994, 4 Ob 51/94 (Hundertwasserhaus, SZ 67/70): die freie Werknutzung **umfasst kein Bearbeitungsrecht**,
- OGH 12.07.1994, 4 Ob 80/94: Glasmalereien sind Teil der Innen- und Außenansicht; Gebäudeteile dürfen isoliert abgebildet werden; ausgenommen ist nur die Wiederholung, nicht die Abbildung.

Die Rechtssätze sind am 14.10.2026 im Rechtsinformationssystem bestätigt (Belegstufe A): RS0076787 („Die freie Werknutzung nach § 54 Abs 1 Z 5 UrhG umfaßt kein Bearbeitungsrecht.“), RS0076896 (Abbilden, Zeichnen und Malen ist gestattet, ausgenommen ist die Wiederholung des Werkes; auch kommerzielle Zwecke können verfolgt werden), RS0076909 (eine stilisierte Darstellung ist keine Abbildung), RS0076901 (jede freie Werknutzung endet dort, wo sie ideelle Interessen des Urhebers verletzt), RS0076941 und RS0076943 (4 Ob 80/94).

Zum Merkmal „bleibend“ und zu Fahrzeugen liegt **keine** österreichische höchstgerichtliche Entscheidung vor. **Suche vom 14.10.2026 im Rechtsinformationssystem (Justiz):** Suchwort „Graffiti“ 13 Treffer (Strafsachen, Mietrecht zur Entfernung von Graffiti, Exekutionsrecht, Markenrecht), Suchwort „Wandbild“ 4 Treffer (Sachenrecht an einem Fresko, OGH 8 Ob 642/93), Norm „UrhG §54“ 20 Rechtssätze — keiner betrifft Graffiti, Wandbilder oder Street Art. Das ist ein Negativbefund für diese Abfragen, kein Nachweis, dass es keine Entscheidung gibt. In der Literatur wird die Auffassung vertreten, Graffiti seien grundsätzlich geeignet, sich bleibend am Aufbringungsort zu befinden.

Die Entscheidung zum Hundertwasserhaus ist für Dokumentationsbestände unmittelbar erheblich: Die Schranke deckt die **Abbildung**, nicht die **Bearbeitung**. Bildbearbeitungen, Ausschnitte mit gestalterischem Eigenanteil und Weiterverwendungen im Layout sind daran zu messen.

5.5 Der zweite Engpass: der Aufnahmestandort

Aus „AIDA Kussmund“ folgt unmittelbar eine praktische Grenze, die in Fassung 1.0 dieses Papiers fehlte: Die Schranke deckt nur Aufnahmen **von einem öffentlichen Ort aus**, und die Beweislast dafür liegt beim Nutzer.

Für den hier behandelten Bestand bedeutet das eine Zweiteilung:

AUFNAHMEORT	EINORDNUNG
Bahnsteig, Straße, Brücke, öffentlich zugängliches Dach, Grünfläche	Schranke kommt in Betracht
Abstellanlage, Betriebshof, Tunnel, umzäuntes Betriebsgelände, Baustelle	Schranke kommt nicht in Betracht, unabhängig von allen übrigen Merkmalen

Ein erheblicher Teil der Aufnahmen flüchtiger Kunst entsteht am zweiten Ort. Für diese Aufnahmen ist die Panoramafreiheit von vornherein kein Weg, und zwar auch dann nicht, wenn das abgebildete Werk alle übrigen Voraussetzungen erfüllt.

5.6 Ergebnis für die drei Fallgruppen

FALL	DEUTSCHLAND (§ 59 DURHG)	ÖSTERREICH (§ 54 ABS. 1 Z 5 ÖURHG)
(i) bemalter Eisenbahn- oder U-Bahn-Wagen	Beweglichkeit nach „AIDA Kussmund“ unschädlich. Streitig bleibt „bleibend“: bei illegal bemalten Wagen, die der Betreiber planmäßig reinigt, ist die Bestimmung für längere Dauer aus Sicht der Allgemeinheit zweifelhaft. Aufnahmen aus Abstellanlagen scheitern bereits am Standort.	Wortlaut schließt Fahrzeuge nicht aus; Übertragung gut vertretbar, ungeklärt. „Dazu angefertigt“ kann die Absicht des Herstellers stärker gewichten, was eher für Anwendbarkeit spricht.
(ii) illegale, binnen Tagen entfernte Wandarbeit	Streitig. Die Anwaltsliteratur neigt überwiegend zu „bleibend“, weil das Übermalen auf den Eigentümer und nicht auf den Hersteller zurückgeht; die Gegenposition stellt auf die objektive Sicht und die kurze tatsächliche Dauer ab. Keine Rechtsprechung.	Ungeklärt; in der Literatur wird Eignung bejaht. Die kurze tatsächliche Dauer ist nach dem Wortlaut nicht allein maßgeblich.
(iii) genehmigte, dauerhafte Wandarbeit	Erfasst, sofern von einem öffentlichen Ort aufgenommen.	Erfasst, sofern öffentlicher Ort. Ausgeschlossen bleibt die Vervielfältigung zur bleibenden Anbringung an einem anderen öffentlichen Ort.

Zusammengefasst: Die Panoramafreiheit trägt einen Dokumentationsbestand flüchtiger Kunst **teilweise**. Sie scheitert nicht an der Beweglichkeit des Trägers, sondern an drei anderen Punkten — am Aufnahmestandort, an der Unsicherheit des Merkmals „bleibend“ bei planmäßig beseitigten Arbeiten und daran, dass sie keine Bearbeitung deckt.

5.7 Weitere Grenzen der Schranke

Der Bundesgerichtshof hat mit Urteil vom **23.10.2024, I ZR 67/23** entschieden, dass **Drohnenaufnahmen** nicht von der Panoramafreiheit gedeckt sind, weil diese Werke nur erfasst, soweit sie Teil des von der Allgemeinheit wahrnehmbaren Straßen- oder Landschaftsbildes sind. Für Dokumentationsbestände, die mit Fluggeräten entstanden sind, ist das unmittelbar erheblich.

In der Entscheidung **„East Side Gallery“** (I ZR 242/15 vom 19.01.2017) hat der Bundesgerichtshof ein Mauerbild als geschütztes Werk behandelt und die Verwendung eines Fotos davon auf einem Architekturmodell für zulässig gehalten.

5.8 Schutz der Aufnahme selbst

Die Aufnahme genießt in Österreich Schutz als Lichtbildwerk oder als Lichtbild nach den Bestimmungen über verwandte Schutzrechte. Dieser Schutz besteht **unabhängig davon**, ob die Herstellung der Aufnahme in das Recht am abgebildeten Werk eingreift. Beide Rechtspositionen sind getrennt zu prüfen.

5.9 Weitere einschlägige Schranken

Für wissenschaftliche Arbeiten sind zusätzlich zu prüfen: das **Zitatrecht** für Bildzitate im erforderlichen Umfang mit Quellenangabe, die Schranken für **Unterricht und Lehre** sowie die Bestimmungen zu **Text- und Data-Mining**. Jede setzt eine Zweckbindung voraus und trägt weder den Editionsdruck noch die werbliche Nutzung.

6 Der Szenename als Urheberbezeichnung

Für die Zuschreibung und für jede Rechteklärung ist erheblich, ob ein Szenename wie eine Urheberbezeichnung wirkt.

- Die **Urhebervermutung** nach § 12 öUrHG trägt die Überschrift „Vermutung der Urheberschaft“. Sie erstreckt sich ausdrücklich auf **Decknamen und Künstlerzeichen**; Voraussetzung ist, dass der Deckname **bekanntermaßen** vom Urheber verwendet wird. Für Werke der bildenden Künste nennt die Bestimmung die Künstlerzeichen gesondert. Abgeglichen am 28.09.2026 im Rechtsinformationssystem, Belegstufe A. Die deutsche Entsprechung ist § 10 dUrHG.
- Für **anonyme und pseudonyme Werke** gilt eine eigene Schutzfrist.

- **Österreich, § 61 öUrhG** (Fassung ab 01.10.2015, BGBl. I Nr. 99/2015, Belegstufe A): Das Urheberrecht endet siebenzig Jahre nach der Schaffung; wird das Werk vorher veröffentlicht, siebenzig Jahre nach der Veröffentlichung. Wird die Identität innerhalb dieser Frist offenbart oder lässt das Pseudonym keinen Zweifel an ihr, bemisst sich die Frist nach § 60. Zur Offenbarung ist der Urheber oder die Person berechtigt, auf die das Urheberrecht übergegangen ist. Bis 30.09.2015 knüpfte die Bestimmung an das Fehlen einer Urheberbezeichnung nach § 12 an; die Neufassung gilt nach § 116 für alle Werke, deren Frist am 01.10.2015 noch nicht abgelaufen war.
- **Deutschland, § 66 dUrhG** (Belegstufe A): Das Urheberrecht erlischt siebenzig Jahre nach der Veröffentlichung, bei unveröffentlichten Werken siebenzig Jahre nach der Schaffung. Bei Offenbarung der Identität oder eindeutigem Pseudonym gelten die §§ 64 und 65; dasselbe gilt bei Anmeldung des wahren Namens zum Register anonymer und pseudonymer Werke (§ 138).
- **Deutsche Vermutungsregel, § 10 dUrhG** (Belegstufe A): Absatz 1 erstreckt die Urhebervermutung auf Decknamen und Künstlerzeichen, die als solche bekannt sind; Absatz 2 vermutet bei fehlender Urheberbezeichnung die Ermächtigung des Herausgebers, hilfsweise des Verlegers, die Rechte geltend zu machen; Absatz 3 erstreckt die Vermutung des Absatzes 1 auf Inhaber ausschließlicher Nutzungsrechte, beschränkt auf einstweiligen Rechtsschutz und Unterlassungsansprüche und nicht im Verhältnis zum Urheber. Nach BGH, 18.09.2014, I ZR 76/13 („CT-Paradies“), genügt eine Angabe nur, wenn der Verkehr darin die Bezeichnung einer natürlichen Person erkennt (Belegstufe C, über Datenbankauszug). Ob ein Writer-Name diese Voraussetzung erfüllt, ist offen.
- **Besonderheit beim Writing:** Der Name ist häufig zugleich das Werk. Die Bezeichnung ist damit nicht bloß Signatur, sondern Bildgegenstand. Ob das der Vermutungswirkung entgegensteht oder sie gerade stützt, ist nicht entschieden.
- Rechtsprechung zu Graffiti-Pseudonymen war nicht auffindbar.

Beleglage. § 12 und § 61 öUrhG sind am Gesetzestext abgeglichen (Belegstufe A). Die deutschen §§ 10, 59 und 66 sind seit 14.10.2026 am Original auf gesetze-im-internet.de abgeglichen (Belegstufe A). Eine eigene Paragrafenüberschrift des § 61 öUrhG war in der Einzelansicht nicht erkennbar; ob eine Abschnittsüberschrift besteht, ist nicht geprüft.

7 Vergleichsmatrix

FRAGE	USA	EU (RICHTLINIENEBENE)	ÖSTERREICH	DEUTSCHLAND
Schutz rechtswidrig angebrachter Werke	ja (Gegenthese 2018 zurückgezogen)	ja	ja (h. L., nicht judiziert)	ja (BGH Mauer-Bilder)
Allgemeine Panoramafreiheit	nein	fakultativ	ja, § 54 Abs. 1 Z 5 UrhG	ja, § 59 UrhG
Beweglicher Träger schadet	—	nein	nein (Wortlaut)	nein (BGH AIDA Kussmund)
Kurzlebige, planmäßig beseitigte Arbeit	—	—	ungeklärt	streitig
Zeitlich befristete Installation	—	—	ungeklärt	nein (BGH Verhüllter Reichstag)
Aufnahme von nicht öffentlichem Ort	—	—	nicht gedeckt	nicht gedeckt, Beweislast beim Nutzer
Bearbeitung gedeckt	—	—	nein (OGH Hundertwasserhaus)	nein
Drohnenaufnahme gedeckt	—	—	ungeklärt	nein (BGH 2024)
Urheberpersönlichkeitsrecht am Werk	VARA § 106A	nationale Umsetzung	UrhG	UrhG
Allgemeine Fair-Use-Klausel	ja, § 107	nein	nein	nein

Rechtsvergleich der Verwertung

Aufarbeitung in Grundzügen · keine Rechtsauskunft · Stand 24.09.2026

	USA	EU	ÖSTERREICH	DEUTSCHLAND
Schutz rechtswidrig angebrachter Werke	ja	ja	h. L., ungeklärt	ja
Allgemeine Panoramafreiheit	nein	fakultativ	§ 54 Abs 1 Z 5	§ 59
Beweglicher Träger schadet	–	nein	nein (Wortlaut)	nein
Kurzlebige, planmäßig beseitigte Arbeit erfasst	–	–	ungeklärt	streitig
Zeitlich befristete Installation erfasst	–	–	ungeklärt	nein
Aufnahme von nicht öffentlichem Ort gedeckt	–	–	nein	nein
Bearbeitung gedeckt (AT: OGH 4 Ob 51/94)	–	–	nein	nein
Drohnenaufnahme gedeckt	–	–	ungeklärt	nein
Urheberpersönlichkeitsrecht am Werk	VARA § 106A	national	UrhG	UrhG
Allgemeine Fair-Use-Klausel	§ 107	nein	nein	nein

Berichtigt: Die Panoramafreiheit scheitert nicht an der Beweglichkeit des Trägers (BGH I ZR 247/15), sondern am Aufnahmestandort, am ungeklärten Merkmal „bleibend“ bei planmäßig beseitigten Arbeiten und daran, dass sie keine Bearbeitung deckt.

Abbildung 4 – Rechtsvergleich der Verwertung, Fassung 2.0. Zehn Prüffragen für die Vereinigten Staaten, die Union, Österreich und Deutschland.

8 Folgerungen für die eigene Arbeitsweise

Aus der Rechtslage ergeben sich sieben Regeln, die im Strang verbindlich angewendet werden:

- Kein Bildabdruck ohne geklärte Doppellage.** Solange nicht beide Rechtspositionen geklärt sind, wird beschrieben und nachgewiesen statt abgebildet.
- Zuschreibung wird mitgeführt.** Jeder Datensatz führt neben der Aufnahme auch den Hersteller des abgebildeten Werkes, mindestens mit Szenename und Beleg.
- Panoramafreiheit wird geprüft, nicht unterstellt und nicht pauschal verneint.** Je Datensatz werden drei Punkte festgehalten: Aufnahmestandort öffentlich oder nicht, Einschätzung zum Merkmal „bleibend“, und ob eine Bearbeitung vorliegt.
- Aufnahmestandort wird erfasst.** Er entscheidet unabhängig von allen übrigen Merkmalen und ist das einzige Kriterium, das der Bestand selbst dokumentieren kann.
- Verwertungswege werden getrennt.** Wissenschaftliche Veröffentlichung, Ausstellung und gewerblicher Editionsdruck haben unterschiedliche Anforderungen.
- Zenodo-Hinterlegung nur für eigene Texte, Daten und Abbildungen.** Keine fremden Bildwerke.
- Lizenzteilung.** Texte bleiben beim Verfasser, alle Rechte vorbehalten. Die Forschungsfassung des Werkzeugs und die Datenschichten sind MIT-lizenziert, die branchenoffene Fassung wird über syntagma-science.com lizenziert; beide enthalten keine fremden Werke.

9 Offene Punkte

- Auswertung der Kommentarliteratur zum Merkmal „bleibend“ (Schricker/Loewenheim, Dreier/Schulze, Kucsko/Handig; Zugang über Bibliothek oder Datenbank nötig). Gesetzeswortlaut und BGH-Leitsätze sind abgeglichen.
- Vollständige Durchsicht der Entscheidungen zu § 54 außerhalb des Rechtsinformationssystems; die Abfragen dort blieben für Graffiti ohne Treffer.
- Ausgang der noch offenen US-Verfahren.
- Kollisionsrecht: Für die Nutzung in Österreich gilt österreichisches Recht (Schutzlandprinzip). Das ist allgemeine Lehre und in dieser Aufarbeitung nicht eigens belegt.
- Ob ein Szenename der Urhebervermutung genügt, wenn er zugleich Bildgegenstand ist.

Erledigt am 14.10.2026: Handvergleich der deutschen §§ 10, 59, 66; Volltext BGH I ZR 247/15 (Leitsätze, Rn. 32, 33, 35) und I ZR 102/99 (Leitsätze); Wortlaut und Wechseldatum des § 54 Abs. 1 Z 5 öUrHG seit 1936; Abfrage OGH-Rechtsprechung zu Graffiti im Rechtsinformationssystem.

10 Quellen

Rechtsquellen

- Urheberrechtsgesetz (Österreich), insbesondere § 54 Abs. 1 Z 5 (Freiheit des Straßenbildes), §§ 12 und 61 sowie die Bestimmungen zu Lichtbildwerken und Lichtbildern.
- Urheberrechtsgesetz (Deutschland), insbesondere §§ 10, 59 und 66; Stand: zuletzt geändert durch Art. 2 G v. 26.5.2026 I Nr. 157 (gesetze-im-internet.de, abgerufen 14.10.2026).
- Richtlinie 2001/29/EG vom 22.05.2001, insbesondere Art. 5 Abs. 3 lit. h.
- 17 U.S.C. § 106A (Visual Artists Rights Act of 1990); § 107 (Fair use); § 120(a) (Architectural works).

Rechtsprechung

- BGH 23.02.1995, I ZR 68/93 — „Mauer-Bilder“, BGHZ 129, 66.
- BGH 24.01.2002, I ZR 102/99 — „Verhüllter Reichstag“, BGHZ 150, 6.
- BGH 24.05.2007, I ZR 42/04 — „Staatsgeschenk“, GRUR 2007, 691.
- BGH 19.01.2017, I ZR 242/15 — „East Side Gallery“.
- BGH 27.04.2017, I ZR 247/15 — „AIDA Kussmund“, ECLI:DE:BGH:2017:270417UIZR247.15.0.
- BGH 23.10.2024, I ZR 67/23 — Drohnenaufnahmen.
- OGH 12.09.1989, 4 Ob 106/89; OGH 26.04.1994, 4 Ob 51/94 (SZ 67/70; RS0076787, RS0076896, RS0076901, RS0076909); OGH 12.07.1994, 4 Ob 80/94 (RS0076941, RS0076943).
- *Castillo v. G&M Realty L.P.*, 950 F.3d 155 (2d Cir. 2020); erstinstanzliche Entscheidung vom 12.02.2018; Certiorari abgelehnt am 05.10.2020.

Sekundärliteratur

- Weill, Pierre-Edouard: *From the Train Yard to the Auction House*. In: *Cultural Sociology* 16 (1), 2022, 45–67. DOI 10.1177/17499755211021315.
- Kimvall, Jacob: *The G-Word*. Stockholm: Dokument Press, 2014.
- Ferrell, Jeff: *Crimes of Style*. Boston: Northeastern University Press, 1996.

Belegstufen

Die Entscheidungen und Leitsätze sind Belegstufe A. Der Wortlaut des § 54 Abs. 1 Z 5 und des § 12 öUrHG ist seit dem Abgleich vom 28.09.2026 ebenfalls Belegstufe A. Die Angaben zum Ausgang der US-Verfahren sind überwiegend Belegstufe B (journalistische Quellen) und als solche gekennzeichnet. § 61 öUrHG ist seit dem 05.10.2026 ebenfalls Belegstufe A, die deutschen §§ 10, 59 und 66 sowie der Änderungsstand des § 54 öUrHG seit dem 14.10.2026. Der Meinungsstand zu „bleibend“ bleibt Belegstufe C, bis die Kommentare eingesehen sind. Einzelheiten in [02_INTERN/protokolle/quellenbewertung.md](#).

Syntagma Forschung Wien · Arbeitspapier COOP-PROV0001-P2 · Fassung 2.4 · 14.10.2026 Keine Rechtsauskunft. Text: alle Rechte vorbehalten. Werkzeug (Forschungsfassung) und Datenschichten: MIT; branchenoffene Fassung lizenziert über syntagma-science.com. Ethik: keine Arbeit für Rüstung, Militär, Waffen oder Dual-Use-Luftfahrt.

TEIL P3

Dokument und Ereignis

Abgrenzung der Werkträgerschaft zweiter Ordnung gegen die Debatte über Performance-Dokumentation, dazu Markt und Rezeption

Arbeitspapier COOP-PROV0001-P3, Fassung 1.2, Stand 14.10.2026

Neu in Fassung 1.1. Der Recherchelauf vom 05.10.2026 hat eine nahe Vorprägung zur Sache, nicht zum Begriff gefunden: Emma Arnold schreibt in *Area* 53 (4), 2021, Fotografien von Graffiti und Street Art seien zu einem „stand-in for the work itself“ geworden, zur Dokumentation eines ephemeren Werks, das nach dessen Verschwinden fortlebt (Belegstufe C, nach Auszug). Der Gedanke ist damit nicht neu. Neu ist seine Fassung als Trägerschaft mit eigener Urheberschaft, mit Stufung (E0-E4) und mit rechtlicher

Doppelstruktur. Ein Positivbefund für den Begriff selbst liegt nicht vor; der Negativbefund gilt für die offene Websuche, die Fachdatenbanken sind nicht abgefragt.

Kurzfassung

COOP-PROV0001-P1 führt den Begriff der **Werkträgerschaft zweiter Ordnung** ein. Dieses Papier prüft, ob der Begriff neu ist, grenzt ihn gegen die vorhandene Theoriebildung ab und trägt die empirischen Teile nach, die P1 offengelassen hat: Markt, Rezeption und die Frage, ob die Dokumentation auf die dokumentierte Praxis zurückgewirkt hat.

Vier Ergebnisse:

1. Der Begriff ist in der kunsthistorischen, medienwissenschaftlichen und restaurierungswissenschaftlichen Literatur **nicht nachweisbar** und wird daher ausdrücklich als Neuprägung geführt.
2. Die nächstliegende ausgearbeitete Theorie ist die Debatte über **Performance-Dokumentation**. Sie klärt das Verhältnis von Ereignis und Dokument, trifft den hier behandelten Fall aber nicht, weil dort ein Ereignis, hier ein **materielles Werk mit eigenem Urheber** dokumentiert wird. Genau diese Differenz rechtfertigt die Neuprägung.
3. Die Annahme, der dokumentierte Gegenstand sei von der Dokumentation unberührt geblieben, ist **unhaltbar**. Die Dokumentation hat auf die Praxis zurückgewirkt.
4. Die Marktlage ist schwächer belegt als erwartet. Belastbar sind wenige Auktionsangaben; eine dokumentierte Erlösteilung zwischen Fotografen und Werkherstellern gibt es nicht.

1 Ist der Begriff neu?

Eine Prüfung auf „Werkträgerschaft zweiter Ordnung“ und „second-order work carriership“ hat in der kunsthistorischen, medienwissenschaftlichen und restaurierungswissenschaftlichen Literatur keinen Treffer ergeben. Die vorhandenen Treffer betreffen andere Fachgebiete: Statik, Erbrecht, die systemtheoretische „Beobachtung zweiter Ordnung“ und Patentschriften zu Werkstückträgern.

Folgerung. Der Begriff wird als Neuprägung eingeführt und als solche gekennzeichnet. Das ist keine Nebensache: Eine Neuprägung, die als eingeführter Begriff auftritt, wäre ein Mangel; eine Neuprägung, die sich nicht gegen das Vorhandene abgrenzt, bleibt beliebig. Abschnitt 2 leistet diese Abgrenzung.

Prüfvorbehalt. Die Prüfung stützt sich auf Netzrecherche, nicht auf eine systematische Abfrage der Fachdatenbanken. Sie ist ein Negativbefund und nicht abschließend. Der Recherchelauf vom 05.10.2026 hat die offene Websuche wiederholt, mit gleichem Ergebnis, und Arnold (2021) als nächste Vorprägung zur Sache gefunden (siehe Kasten oben). **Ergänzt in Fassung 1.2:** Am 14.10.2026 ergaben Abfragen in der Deutschen Nationalbibliothek, BASE und Zenodo zu „Werkträgerschaft“, „Werkträgerschaft zweiter Ordnung“ und „second-order carriership“ keinen Treffer. CORE und Google Scholar waren nicht abfragbar, JSTOR, BHA/RILA und Art Index sind nicht abgefragt; Protokoll in [02_INTERN/protokolle/faktenpruefung.md](#), Abschnitt 10.5.

2 Die Debatte über Performance-Dokumentation

Das Problem, dass ein Dokument an die Stelle eines nicht mehr vorhandenen Gegenstands tritt, ist in der Performance-Theorie seit über dreißig Jahren ausgearbeitet. Wer über flüchtige Kunst im öffentlichen Raum schreibt, ohne diese Debatte zu kennen, wiederholt sie.

2.1 Die vier Positionen

Peggy Phelan (*Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge 1993, Kapitel „The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction“) vertritt die strengste Position: Performance kann nicht aufbewahrt, aufgezeichnet oder dokumentiert werden, ohne etwas anderes zu werden als Performance. Das Dokument ist nur ein Anstoß zur Erinnerung. Die Nichtreproduzierbarkeit ist bei ihr kein Mangel, sondern das politische Wesen der Gattung.

Amelia Jones („Presence‘ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal* 56 (4), 1997, 11–18, DOI 10.1080/00043249.1997.10791844) hält dagegen: Die Erfahrung über das Dokument ist kein Mangelmodus der Anwesenheit. Sie stellt fest, dass sie zahlreiche Arbeiten nur über Dokumente kennt und daraus gleichwohl tragfähige Aussagen gewinnt.

Philip Auslander („The Performativity of Performance Documentation“, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (3), 2006, 1–10, DOI 10.1162/paj.2006.28.3.1) liefert die für dieses Papier brauchbarste Unterscheidung. Er trennt:

- **documentary** — das Dokument belegt ein Ereignis, das unabhängig von ihm stattgefunden hat;
- **theatrical** — das Ereignis wurde für die Kamera hergestellt und existiert außerhalb des Dokuments nicht in der gezeigten

Form.

Auslander argumentiert im Anschluss an Austin, dass Dokumentieren performativ und nicht konstativ sei: Das Dokument stellt die Performance als solche mit her. Die Autorität des Dokuments sei womöglich phänomenologisch und nicht ontologisch begründet. Der Aufsatz geht auf einen Vortrag beim Symposium *After the Act* im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien vom 05.11.2005 zurück und erschien auch in dem daraus hervorgegangenen Band.

Rebecca Schneider („Performance Remains“, *Performance Research* 6 (2), 2001, 100–108; *Performing Remains*, Routledge 2011) wendet sich gegen Phelan: Performance bleibe sehr wohl — in Wiederholung, Körpergedächtnis und Reenactment. Dass Performance als das gilt, was nicht bleibt, sei eine Folge der Logik des Archivs, nicht eine Eigenschaft der Sache.

Ergänzend gehört **Boris Groys** („Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation“, in: *Documenta 11_Platform 5*, Hatje Cantz 2002; wieder in *Art Power*, MIT Press 2008, 53–65) hierher, der Kunstdokumentation von Kunst unterscheidet und untersucht, wie Dokumentation durch Installation Aura gewinnt.

2.2 Was davon trägt, und was nicht

FRAGE	PERFORMANCE-DEBATTE	FLÜCHTIGE KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM
Was verschwindet?	ein Ereignis in der Zeit	ein materielles Werk im Raum
Wer hat den Gegenstand hergestellt?	der Performer, oft zugleich der Dokumentierende oder sein Auftraggeber	ein Dritter, der mit dem Dokumentierenden nichts zu tun haben muss
Verhältnis zur Kamera	vielfach für die Kamera hergestellt (Auslanders <i>theatrical</i>)	nicht für die Kamera hergestellt, aber siehe Abschnitt 3
Urheberlage	ein Urheber des Ereignisses, Dokument oft im selben Recht	zwei Urheber: Werk und Aufnahme, rechtlich getrennt
Wirtschaftliche Folge	Dokument sichert die Position des Performers	Dokument begründet eine eigene , handelbare Position des Dokumentierenden

Auf den ersten Blick fällt die Graffiti-Fotografie in Auslanders Kategorie *documentary*: Der Wagen wurde nicht für die Kamera bemalt. Das ist die Ausgangslage, aber nicht das Ergebnis (Abschnitt 3).

Der bleibende Unterschied ist ein anderer: In der Performance-Debatte steht ein Ereignis ohne eigenständigen materiellen Werkträger im Zentrum. Hier steht ein **materielles Bildwerk mit eigenem Urheber**, dessen Dokument von einem **zweiten Urheber** stammt, der daran ein eigenes Recht erwirbt. Die Performance-Theorie hat für diese Verdopplung der Urheberschaft keinen Begriff, weil sie das Problem nicht hat.

Das ist der Grund für die Neuprägung. „Werkträgerschaft zweiter Ordnung“ bezeichnet nicht, dass ein Dokument an die Stelle eines Ereignisses tritt — dafür genügt „documentation“ im Sinne Auslanders. Sie bezeichnet, dass ein Werk mit eigenem Urheber seine Trägerfunktion an ein Werk mit einem **anderen** Urheber abgibt.

2.3 Restaurierungswissenschaft und Museologie

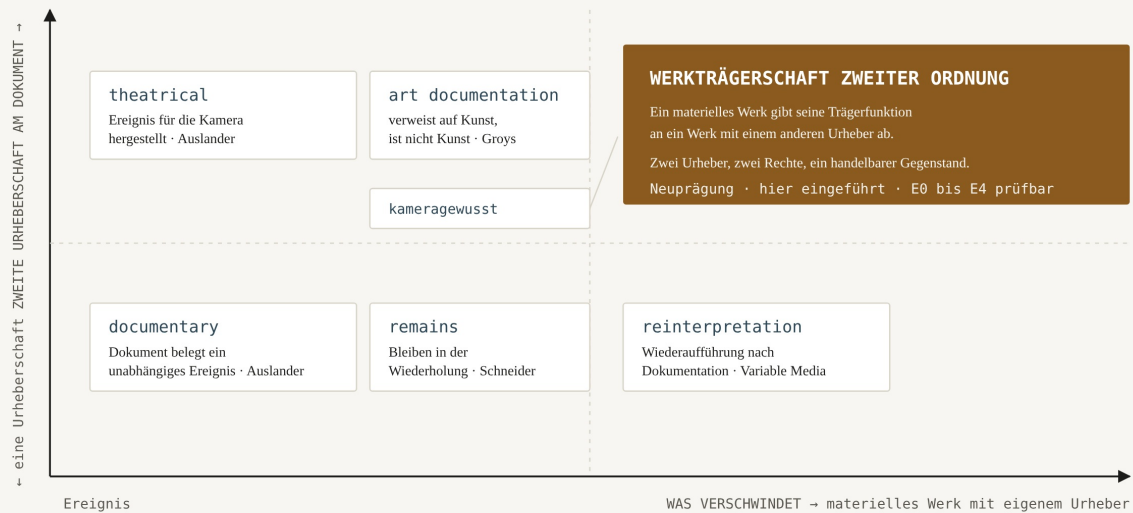
Die zweite einschlägige Literatur kommt aus der Erhaltung zeitbasierter Kunst. Der **Variable-Media-Ansatz** (Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitlin Jones (Hg.): *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Guggenheim Museum Publications und Daniel Langlois Foundation, 2003, ISBN 0-9684693-2-9) unterscheidet vier Erhaltungsstrategien: **storage, migration, emulation, reinterpretation**. Ippolito bezeichnet die Reinterpretation als riskantes Verfahren, wenn sie nicht vom Urheber gedeckt ist, und bestimmt sie später als Treue zum ursprünglichen Sinn statt zum Material.

INCCA (gegründet 1999 im Anschluss an *Modern Art: Who Cares?*) setzt vor allem auf Künstlerinterviews und geteilte Dokumentationsarchive.

Befund: Für den **Ersatz des Originals durch seine Dokumentation** hat sich in dieser Linie kein einheitlicher Begriff durchgesetzt. Die Variable-Media-Logik behandelt Dokumentation als Grundlage für eine spätere Wiederaufführung oder Neuauslegung, nicht als Ersatzwerk. Das ist eine andere Denkfigur als die hier vorgeschlagene: Dort dient das Dokument der Wiederherstellung, hier tritt es an die Stelle des Nicht-Wiederherstellbaren.

Wo der Begriff sitzt

Werkträgerschaft zweiter Ordnung im Verhältnis zu den eingeführten Begriffen



Die Performance-Theorie kennt keine zweite Urheberschaft am dokumentierten Gegenstand, weil sie das Problem nicht hat.
Der Variable-Media-Ansatz setzt Wiederherstellbarkeit voraus, die hier gerade fehlt.
Der Zwischenzustand „kameragewusst, nicht kameragerichtet“ beschreibt eine Herstellung, die die Dokumentation einplant, ohne für sie zu erfolgen.

Abbildung 6 – Wo der Begriff sitzt. Dieselbe Abbildung wie in P1, hier als Übersicht zur Abgrenzungstafel.

2.4 Abgrenzungstafel

BEGRIFF	HERKUNFT	WAS ER BEZEICHNET	WARUM ER HIER NICHT GENÜGT
<i>documentary documentation</i>	Auslander 2006	Dokument eines unabhängig stattgefundenen Ereignisses	kennt keine zweite Urheberschaft am Gegenstand
<i>theatrical documentation</i>	Auslander 2006	für die Kamera hergestelltes Ereignis	trifft die Entstehungslage nicht
<i>art documentation</i>	Groys 2002	Dokumentation, die auf Kunst verweist, ohne selbst Kunst zu sein	klärt den Status, nicht die Trägerfunktion
<i>remains</i>	Schneider 2001/2011	was von Performance in Wiederholung bleibt	zielt auf Körper und Reenactment, nicht auf Bildträger
<i>reinterpretation</i>	Variable Media 2003	Wiederaufführung nach Dokumentation	setzt Wiederherstellbarkeit voraus
Werkträgerschaft zweiter Ordnung	hier	Übergang der Trägerfunktion an ein Werk fremder Urheberschaft	—

3 Die Rückwirkung der Dokumentation

Die Annahme, der dokumentierte Gegenstand sei von der Dokumentation unberührt, ist für den hier behandelten Bestand nicht haltbar. Jacob Kimvall zeigt, dass die Dokumentation von Graffiti die Praxis in einem dialektischen Verhältnis mitgeformt hat: Die Hersteller arbeiteten zunehmend im Wissen um die Anwesenheit von Fotografen.

Dafür sprechen drei Beobachtungen aus dem Bestand selbst:

- Porträts vor dem eigenen Werk** sind gestellt. Sie setzen Absprache und gemeinsame Zeitplanung voraus.
- Hinweise auf den Anrufbeantworter** der Fotografin, wann und auf welcher Seite frisch bemalte Wagen zu sehen sein würden, machen die Aufnahme zum eingeplanten Bestandteil des Vorgangs.
- Die Aufnahme als einziger Nachweis** war den Beteiligten bewusst. Wer weiß, dass nur das Foto bleibt, arbeitet auf das Foto hin.

Folgerung für die Begriffsbildung. Auslanders Zweiteilung ist hier nicht trennscharf. Die Herstellung des Werkes war nicht *theatrical* — der Wagen wurde nicht für die Kamera bemalt und hätte auch ohne Kamera existiert. Sie war aber auch nicht rein *documentary*, weil die Aussicht auf Dokumentation in die Herstellung eingegangen ist. Der Fall verlangt eine dritte Beschreibung: **kameragewusste, nicht kameragerichtete Herstellung.**

Damit verschiebt sich auch die Bewertung der Asymmetrie aus P1. Die Dokumentation ist nicht etwas, das dem Werk äußerlich hinzutritt; sie ist Teil der Bedingungen, unter denen es entstand. Das entlastet den Dokumentierenden nicht von der Frage nach der Verteilung der Erträge, verändert aber ihre Form: Es geht nicht um eine nachträgliche Aneignung, sondern um eine von Anfang an gemeinsame, aber ungleich verwertbare Hervorbringung.

4 Markt

4.1 Was belastbar belegt ist

Die Marktlage ist erheblich schlechter belegt, als der öffentliche Eindruck nahelegt. Belastbar sind Angaben aus Auktionskatalogen:

GEGENSTAND	ANGABE
Farbabzug eines Wagens (Chalfant, 1981), 22,5 × 116 cm	signiert und nummeriert „2/25“, Auktion Oktober 2016
Weiterer Abzug desselben Fotografen (1980)	„6/25“
Digitaler C-Print (Cooper, 1982/2009), 50,8 × 76,2 cm	Unikat, zuvor in einer Pariser Ausstellung 2009 gezeigt, Auktion November 2016
Vorzugsausgabe der Jubiläumsausgabe von 1984	signiert, Auflage 100

Die Auflage 25 ist die einzige belegte Auflagenhöhe. Preisangaben kursieren über Aggregatorseiten und sind nicht verifiziert; sie werden hier nicht übernommen. Zu weiteren Fotografen dieses Feldes waren keine belastbaren Editions- oder Preisdaten auffindbar.

4.2 Der wissenschaftliche Anschluss

Pierre-Edouard Weill („From the Train Yard to the Auction House: Connecting the Graffiti Subculture to the Art Market“, *Cultural Sociology* 16 (1), 2022, 45–67, DOI 10.1177/17499755211021315) untersucht die Arbeitsteilung der Vermittlung bei der Kommerzialisierung subkultureller Kunst. Methode: Interviews, Dokumentquellen und teilnehmende Beobachtung. Ergebnis: drei historische Phasen von den New Yorker Initiativen der 1970er-Jahre bis zu französischen Themenauktionen zwischen 2006 und 2017, dazu drei Vermittlertypen — beauftragte Experten aus der Szene, Unternehmer, die häufig selbst sammeln, und etablierte Auktionatoren. Ihre Rollen ergänzen einander, die Gewinne sind ungleich verteilt.

Die Lücke, an die dieses Vorhaben anschließt: Weill behandelt **Fotografen nicht als eigene Vermittlergruppe**. Genau dort sitzt die Werkträgerschaft zweiter Ordnung. Wer den Bestand als Vermögenswert untersucht, muss die Fotografen als vierten Typ einführen — als denjenigen, der nicht zwischen Werk und Markt vermittelt, sondern den handelbaren Gegenstand überhaupt erst herstellt.

Beleglage (05.10.2026): Die Zusammenfassung der veröffentlichten Fassung nennt drei Typen (Belegstufe A). Im frei zugänglichen Autorenmanuskript (Titel abweichend, 32 Seiten, Belegstufe B) kommen Fotografen nicht als Vermittlergruppe vor, auch Cooper und Chalfant nicht im Fließtext; *Subway Art* erscheint dort einmal als Publikation, die die Verbreitung in Europa und die spätere Legitimierung der abgebildeten Writer förderte, und erleichterte nach dem Manuskript einer neuen Gruppe kultureller Vermittler nahe der öffentlichen Verwaltung die Identifikation einer Writer-Elite. Mit Weill lässt sich daher stützen, dass das Buch als Publikation in der Vermittlungskette wirkte; dass Fotografen als eigene Gruppe fehlen, gilt für das Manuskript. Die überarbeitete Veröffentlichung (das Literaturverzeichnis ist dort länger) ist nicht eingesehen.

Nächstliegende Vorprägungen. Arnold (2021): Fotografien als „stand-in for the work itself“ — gleiche Sache, aber beschreibend, ohne Träger- oder Ordnungsbegriff und ohne rechtliche Dimension. Novak (2015, *SAUC* 1 (1)): Die Fotografie sei meist der einzige Beleg der Existenz eines Graffitiwerks, verkörpere aber „only“ eine Repräsentation — eine Trägerschaft wird gerade verneint. Nester (2017, Universität Zürich, Arbeitspapier zu Art. 2 URG): spricht von „Werkträger“ im Sinne des Werkexemplars, ohne Stufung. Die Nähe ist jeweils sachlich oder terminologisch, nie beides zugleich (Belegstufe C, nach Auszügen).

4.3 Erlösteilung

Eine dokumentierte Teilung von Erlösen zwischen Fotografen und Werkherstellern war **nicht auffindbar**. Belegte Näherungen:

- Ein Fotograf schlug Anfang der 1980er-Jahre einem Museum eine Postkartenausgabe mit Erlösbeteiligung der Hersteller vor; das Museum lehnte ab.
- Derselbe Fotograf versuchte erfolglos, Unternehmen für bezahlte Aufträge an eine Tanzformation der Szene zu gewinnen.

- Eine Vereinbarung mit einer Bibliothek erlaubt es Herstellern, Aufnahmen ihrer eigenen Arbeiten zu nutzen — freie Nutzung, keine Erlösbeteiligung.
- Tantiemen aus der Buchausgabe von 1984 gingen nach einem Interview an die Fotografen.
- Aufnahmen dienten den Fotografen als Tauschmittel für Zugang.

Befund. Die in P1 beschriebene Tauschbeziehung ist belegt. Eine wirtschaftliche Beteiligung der Werkhersteller ist es nicht. Das Feld **ausgleich** im Register bleibt daher für den Kernbestand auf **offen** oder **teilweise**; nur wo eine gemeinsame Publikation oder eine ausdrückliche Vereinbarung belegt ist, steht **belegt**.

5 Kritische Rezeption

5.1 Was tatsächlich vorgebracht wird

Ausgearbeitete Extraktions- oder Aneignungsvorwürfe gegen die Dokumentaristen dieses Feldes in begutachteter Literatur waren **nicht auffindbar**. Was es gibt, ist enger und anders:

- **Kanonverengung.** RJ Rushmore (*Viral Art*, 2013, Selbstverlag, nicht begutachtet) argumentiert, die Fotografen hätten mehr übersehen als dokumentiert; das maßgebliche Buch zeige Arbeiten von wenigen Linien, und die Fotografin habe wie eine Fotografin und nicht wie eine Archivarin gedacht.
- **Deutungshoheit.** Joe Austin (*Rhizomes* 25, 2013) würdigt die Arbeit der Fotografen und hält zugleich fest, dass autoritatives Wissen über die Praxis überwiegend bei der Herstellergemeinschaft selbst liegt.
- **Gegenposition.** In einem Gespräch im *Nuart Journal* 4 (2), 2024, wird festgehalten, die Rolle der Dokumentaristen sei in der Szene seit langem anerkannt, weil Fotografie für das Fortleben der Praxis wesentlich war.

5.2 Einordnung

Die Kanonverengung ist der stärkere Vorwurf, weil er prüfbar ist: Er lässt sich an der Verteilung der dokumentierten Linien messen. Er richtet sich auch nicht gegen die Person, sondern gegen die Struktur eines Bestandes, der aus Bekanntschaften erwächst — wer fotografiert wird, wird bekannt, und wer bekannt ist, wird fotografiert.

Das Register aus P1 kann diesen Vorwurf abbilden, aber nur, wenn es die Zuschreibungslage konsequent mitführt. Ein Bestand, der ausschließlich die Aufnahmen verzeichnet, reproduziert die Verengung.

6 Wiener Bezug

Für Wien ist der in P1 vermutete Weg — Stilverbreitung über die Buchausgabe von 1984 — **nicht belegt**. Belegt ist ein anderer, direkterer Weg: Eine Wiener Galeristin holte 1984 mehrere New Yorker Writer für eine Ausstellung nach Wien. Dabei wurde eine Straßenbahn legal im New Yorker Stil bemalt, die anschließend wochenlang durch die Stadt fuhr; auch eine Diskothek wurde gestaltet. Ein Wiener Musiker nennt diese Straßenbahn als seinen Auslöser. Eine Datierungsunschärfe ist zu vermerken: Die Quelle zeigt Aufnahmen von 1984, spricht im Text aber allgemeiner von den frühen 1980er-Jahren.

Für andere Städte ist die Buchwirkung besser belegt als für Wien: In Amsterdam gilt das Buch sceneintern als das am häufigsten gestohlene der Stadt; in Großbritannien kursierten gestohlene Exemplare und Schwarzweißkopien, und mehrere Hersteller datieren ihren Einstieg darauf.

Folgerung. Die These aus P1, die Stilverbreitung sei über Werkträger zweiter Ordnung erfolgt, trifft für einen Teil Europas zu, für Wien aber gerade nicht: Hier lief sie über **anwesende Personen**. Das ist kein Gegenbeweis, sondern eine Präzisierung — und ein guter Grund, die Verbreitungswege nicht zu verallgemeinern, sondern je Stadt zu erheben.

Als Bestand für eine solche Erhebung kommt das Wiener Graffitiarchiv in Betracht, das seit 2001 geführt wird und über 200.000 Aufnahmen umfassen soll. Aus seinem Umfeld sind mehrere Publikationen hervorgegangen; für eine Fassung 1.2 wäre ein Gespräch mit dem Betreiber die naheliegende Primärquelle.

Ein zweiter Wiener Bezug betrifft die Theorie: Auslanders Aufsatz geht auf ein Symposium in Wien im Jahr 2005 zurück. Die hier verwendete Abgrenzung hat damit einen Wiener Entstehungsort.

7 Folgerungen für die Fassung des Kernpapiers

1. **Neuprägung kennzeichnen.** P1 führt den Begriff ausdrücklich als solchen ein und grenzt ihn in einem eigenen Abschnitt gegen Auslander, Groys und den Variable-Media-Ansatz ab.
2. **Kameragewusste Herstellung aufnehmen.** Die Annahme einer von der Dokumentation unberührten Praxis wird ersetzt.
3. **Marktteil auf das Belegbare zurückführen.** Nur Auktionsangaben und Weill; keine Preisangaben aus Aggregatorquellen.
4. **Wien richtigstellen.** Nicht Buchwirkung, sondern Personenimport.

5. Forschungslücke schärfen. Fotografen als vierter Vermittlertyp im Anschluss an Weill.

8 Offene Punkte

- Abfrage in den übrigen Fachdatenbanken zur Begriffsprüfung (Google Scholar, CORE, JSTOR, BHA/RILA, Art Index); DNB, BASE und Zenodo sind am 14.10.2026 ohne Treffer abgefragt.
 - Weill 2022: veröffentlichte Volltextfassung einsehen (Bibliothekszugang oder Anfrage beim Autor); für das Manuskript ist die Frage beantwortet.
 - Groys' Text am Original prüfen; die Kernunterscheidung ist hier aus Kenntnis wiedergegeben.
 - Primärquelle zum Wiener Straßenbahnprojekt 1984 jenseits der journalistischen Darstellung.
 - Systematische Erhebung der Verbreitungswege je Stadt.
-

9 Quellen

Performance und Dokumentation

- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Jones, Amelia: „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". In: *Art Journal* 56 (4), 1997, 11–18. DOI 10.1080/00043249.1997.10791844.
- Auslander, Philip: „The Performativity of Performance Documentation". In: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (3), 2006, 1–10. DOI 10.1162/paj.2006.28.3.1. — Grundlage: Vortrag beim Symposium *After the Act*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 05.11.2005.
- Schneider, Rebecca: „Performance Remains". In: *Performance Research* 6 (2), 2001, 100–108. — Dies.: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- Groys, Boris: „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation". In: *Documenta 11_Platform 5*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002. — Wieder in: ders., *Art Power*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008, 53–65.

Erhaltung zeitbasierter Kunst

- Depocas, Alain / Ippolito, Jon / Jones, Caitlin (Hg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*. New York und Montreal: Guggenheim Museum Publications und Daniel Langlois Foundation, 2003. ISBN 0-9684693-2-9.
- INCCA — International Network for the Conservation of Contemporary Art: *Guide to Good Practice: Artists' Interviews*, 2002.

Graffiti-forschung, Markt, Rezeption

- Kimvall, Jacob: *The G-Word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Stockholm: Dokument Press, 2014. ISBN 978-91-85639-68-7. Dissertation, Kunstgeschichte, Stockholm.
- Austin, Joe: *Taking the Train*. New York: Columbia University Press, 2001. DOI 10.7312/aust11142. — Ders., Beitrag in *Rhizomes* 25, 2013.
- Weill, Pierre-Edouard: „From the Train Yard to the Auction House". In: *Cultural Sociology* 16 (1), 2022, 45–67. DOI 10.1177/17499755211021315.
- Sonderheft „Street art / art in the street". In: *Social Semiotics*, 2022. DOI 10.1080/10350330.2022.2114724.
- Schneickert, Christian / Meixner, Sandra / Schumacher, Fabian: „Die neuen Regeln des Graffiti-Feldes", 2022.
- Hansen, Susan / Cooper, Martha: „The Role of Documentary Photography in the Heritage of Graffiti and Street Art". In: *Nuart Journal* 4 (2), 2024. — Gespräch, nicht begutachtet.
- Rushmore, RJ: *Viral Art*, 2013. Selbstverlag, nicht begutachtet.

Belegstufen

Die Theoriebezüge sind Belegstufe A. Die Markt- und Rezeptionsangaben sind überwiegend Belegstufe B (Auktions- und Museumsquellen, journalistische Darstellungen) und im Text gekennzeichnet. Der Wiener Bezug ist Belegstufe B. Der Negativbefund zur Begriffsprüfung ist nicht abschließend.

Syntagma Forschung Wien · Arbeitspapier COOP-PROV0001-P3 · Fassung 1.2 · 14.10.2026 Text: alle Rechte vorbehalten. Werkzeug (Forschungsfassung) und Datenschichten: MIT; branchenoffene Fassung lizenziert über syntagma-science.com. Ethik: keine Arbeit für Rüstung, Militär, Waffen oder Dual-Use-Luftfahrt.

Anhang A1 — Chronologie 1943 bis 2026

Nur belegte Jahresangaben. Strittige Datierungen sind gekennzeichnet; die Beleglage steht im Prüfprotokoll des Pakets.

Leben und Ausbildung

JAHR	EREIGNIS	BELEG
1943	Geburt am 9. März in Baltimore, Maryland	A — abweichend 1942 in zwei Quellen, siehe Faktenprüfung
um 1946	erste eigene Aufnahme	B
1959	Schulabschluss, Weggang aus Baltimore	B
um 1962	Kunstabschluss am Grinnell College	B
1960er	Peace Corps in Thailand; Motorradreise Bangkok-London; Ethnologiediplom Oxford; Praktikum bei einer geografischen Gesellschaft	B
1969/70	Tokio, Dokumentation traditioneller Tätowierpraxis	B
1977	angestellte Fotografin bei einer New Yorker Tageszeitung	B — einzelne Quellen unspezifisch „1970er“

Werkkomplexe

JAHR	EREIGNIS	BELEG
ab 1977/78	„Street Play“: Kinder im Straßenraum, Lower East Side und South Bronx	A
Ende 1970er	Zugang zur Writer-Szene über einen zuvor fotografierten Jugendlichen	B
1978–1985	Kernbestand der U-Bahn-Dokumentation	A
1982	Verlagsvertrag auf der Frankfurter Buchmesse; Arbeitstitel „Art Transit“	B
1984	„Subway Art“, Thames & Hudson London und Henry Holt New York	A
1994	„R.I.P.: New York Spraycan Memorials“, mit Joseph Sciorra	A
2004	„Hip Hop Files: Photographs 1979–1984“	A
2005	„Street Play“; „We B*Girلز“	A
2006–2016	Langzeitprojekt in Southwest Baltimore	B
2007	„Tag Town“; „New York State of Mind“	A
2009	„Going Postal“; 25th Anniversary Edition von „Subway Art“	A
2010	„Name Tagging“	A
2012	„Tokyo Tattoo 1970“; „Postcards from New York City“	A
2016	erweiterte Neuauflage von „Subway Art“	A
2017/18	Berlin, Dokumentation einer Crew über eine Woche	A
2021	„One Week with 1UP“	A
2022	„Spray Nation. 1980s NYC Graffiti Photos“	A

Rezeption und Institutionalisierung

JAHR	EREIGNIS	BELEG
1983	„Style Wars“ und „Wild Style“ erscheinen	A
1984	Wien: Ausstellung mit angereisten New Yorker Writern, legal bemalte Straßenbahn	B
1985	Amsterdam: Bildung einer Crew im Anschluss an den New Yorker Stil	C
1987	„Spraycan Art“ als zeitgenössisches Dokument der weltweiten Verbreitung	A
2009	Jubiläumsausgabe; Verkaufszahl bis dahin rund eine halbe Million Exemplare	B
2011	„Art in the Streets“, Museum of Contemporary Art, Los Angeles	A
2015	„Bridges of Graffiti“, Biennale di Venezia	A
2016	Vortrag in Wien	B
2019	„Martha: A Picture Story“, Regie Selina Miles; Weltpremiere Tribeca Film Festival	A
2020/21	Retrospektive „Taking Pictures“, Urban Nation Berlin, 02.10.2020 bis 01.08.2021, verlängert	A
2021	Eröffnung der Martha Cooper Library, Berlin	A

Rechtsprechung mit Bezug zum Gegenstand

JAHR	ENTSCHEIDUNG	BELEG
1995	BGH „Mauer-Bilder“, I ZR 68/93: rechtswidrig angebrachte Werke sind schutzfähig	A
2002	BGH „Verhüllter Reichstag“, I ZR 102/99: zeitlich befristete Ausstellung ist nicht „bleibend“	A
2007	BGH „Staatsgeschenk“, I ZR 42/04	A
2017	BGH „East Side Gallery“, I ZR 242/15	A
2017	BGH „AIDA Kusmund“, I ZR 247/15: Panoramafreiheit auch für Werke auf Fahrzeugen	A
2018	5Pointz, erste Instanz: 150.000 USD je Werk für 45 von 49 Werken	A
2018	Rückzug der Feststellungsklage gegen den Schutz illegal angebrachter Werke	B
2020	5Pointz, Second Circuit bestätigt; Certiorari am 05.10.2020 abgelehnt	A
2024	BGH I ZR 67/23: Drohnenaufnahmen nicht von der Panoramafreiheit gedeckt	A

Theoriegeschichte des Dokumentbegriffs

JAHR	BEITRAG	BELEG
1956	„Language of the Wall“, Museum of Modern Art, New York	A
1960/61	Brassai: „Graffiti“	A
1982	Castleman: „Getting Up“	A
1993	Phelan: „Unmarked“	A
1997	Jones: „„Presence‘ in Absentia“	A
2001	Schneider: „Performance Remains“; Austin: „Taking the Train“	A
2002	Groys: „From Artwork to Art Documentation“	A
2003	„Permanence Through Change: The Variable Media Approach“	A
2005	Symposium „After the Act“, Wien	A
2006	Auslander: „The Performativity of Performance Documentation“	A
2011	Schneider: „Performing Remains“	A
2014	Kimvall: „The G-Word“	A
2022	Weill: „From the Train Yard to the Auction House“	A

ANHANG A2

Literatur- und Quellenverzeichnis

COOP-PROV0001 · Fassung 1.6 · Stand 14.10.2026 Gemeinsames Verzeichnis für COOP-PROV0001-P1, -P2 und -P3. Belegstufen nach 02_INTERN/protokolle/quellenbewertung.md.

1 Primärliteratur — Veröffentlichungen der Fotografin

JAHR	TITEL	BETEILIGTE	VERLAG, ORT	ISBN	STUFE
1984	Subway Art	mit Henry Chalfant	Thames and Hudson, London; Holt, Rinehart and Winston, New York („1st American ed.“, Reihe „An Owl book“)	0-03-071963-1 (US-Ausgabe)	A
1994	R.I.P.: New York Spraycan Memorials	mit Joseph Sciorra	Thames & Hudson, London	0-500-27776-1	A
2004	Hip Hop Files: Photographs 1979–1984	Hrsg. Akim Walta	From Here To Fame, Berlin	3-937946-05-5	A
2005	Street Play	—	From Here To Fame, Berlin	3-937946-16-0	A
2005	We B*Girly	Text Nika Kramer	powerHouse, New York	1-57687-269-6	A
2007	Tag Town	—	Dokument Press, Stockholm	978-91-85639-05-2	A
2007	New York State of Mind	—	powerHouse, New York	1-57687-408-7	A
2009	Going Postal	—	Mark Batty, New York	0-9799666-5-5	A
2009	Subway Art — 25th Anniversary Edition	mit Henry Chalfant	Thames & Hudson, London	—	A
2010	Name Tagging	—	Mark Batty, New York	0-9819600-6-5	A
2012	Tokyo Tattoo 1970	—	Dokument Press, Stockholm	978-91-85639-27-4	A
2012	Postcards from New York City	—	Dokument Press, Stockholm	978-91-85639-55-7	A
2016	Subway Art — erweiterte Ausgabe	mit Henry Chalfant	Thames & Hudson, London	978-0-500-29212-9	A
2021	One Week with 1UP	—	Publikat, Mainaschaff	978-3-939566-51-9	A
2022	Spray Nation. 1980s NYC Graffiti Photos	Hrsg. Roger Gastman	Prestel, München	978-3-7913-8874-8	A

Bibliografische Beschreibung *Subway Art*, Erstausgaben 1984 (abgerufen 14.10.2026):

AUSGABE	ANGABEN	QUELLE	STUFE
britisch	London: Thames and Hudson, 1984. 104 S., überwiegend farbige Ill., 28 cm. Gestaltung: Lawrence Edwards. Ohne ISBN im Datensatz	Deutsche Nationalbibliothek, IDN 993028829	A
amerikanisch	New York: Holt, Rinehart and Winston, c1984. „1st American ed.“; „An Owl book“. 104 p., chiefly col. ill., 28 cm. ISBN 0-03-071963-1. LCCN 84000620; LC GT3913.N72 N43 1984; Dewey 759.1471	Library of Congress Catalog	A

Beide Erstausgaben haben denselben Umfang. Die ISBN 0-500-27320-0 der britischen Ausgabe erscheint in einem Bibliotheksdatensatz, der die Drucke 1984 und 1989 zusammenführt; für den Druck 1984 ist sie nicht belegt. Die Bildlegenden der Erstausgabe sind nicht eingesehen (Exemplar nötig).

2 Ausstellungskataloge

- *Martha Cooper: Taking Pictures*. Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art, Berlin 2020/21. Beiträge u. a. Carlo McCormick, Steven P. Harrington und Jaime Rojo, Sean Corcoran, Susan Welchman, Akim Walta, Nika Kramer, Jan Sauerwald. — Stufe A.

- *Art in the Streets*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2011. — Stufe A.
- *Bridges of Graffiti*. Biennale di Venezia, Venedig 2015. — Stufe A.

3 Vergleichs- und Traditionsliteratur

- Brassai: *Graffiti*. 1960/61 (frz., engl. und dt. Ausgaben). Vorangegangen die Ausstellung *Language of the Wall*, Museum of Modern Art, New York 1956, kuratiert von Edward Steichen. — Stufe A.
- Davidson, Bruce: *Subway*. Aperture, New York 1986 (Aufnahmen 1980). — Stufe A.
- Levitt, Helen: *A Way of Seeing*. Viking, New York 1965. — Stufe A.
- Riis, Jacob: *How the Other Half Lives*. Scribner, New York 1890. — Stufe A.

4 Forschungsliteratur zu Graffiti, Subkultur und Markt

- Austin, Joe: *Taking the Train. How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. Columbia University Press, New York 2001. ISBN 978-0-231-11142-2. — Stufe A.
- Avramidis, Konstantinos / Tsilimpounidi, Myrto (Hrsg.): *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*. Routledge, London 2017. — Stufe A.
- Castleman, Craig: *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1982. ISBN 978-0-262-53051-2. — Stufe A.
- Ferrell, Jeff: *Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Northeastern University Press, Boston 1996. — Stufe A.
- Kimvall, Jacob: *The G-Word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Dokument Press, Stockholm 2014. ISBN 978-91-85639-68-7. — Stufe A.
- Weill, Pierre-Edouard: *From the Train Yard to the Auction House: Connecting the Graffiti Subculture to the Art Market*. In: *Cultural Sociology* 16 (1), 2022, 45–67 (online 23.06.2021). DOI 10.1177/17499755211021315. — Stufe A (bibliografische Angaben und Zusammenfassung, Verlagsseite am 14.10.2026); frei zugängliches Autorenmanuskript unter abweichendem Titel, Stufe B; veröffentlichte Volltextfassung nicht eingesehen (kein offener Zugang, Unpaywall „closed“).
- Arnold, Emma: *Photography, composition, and the ephemeral city*. In: *Area* 53 (4), 2021, 659–670. DOI 10.1111/area.12725. — Stufe C (nach Auszug; Verlagsseite nicht abrufbar). Nächste Vorprägung zum Gedanken des Fotos als „stand-in for the work itself“.
- Novak, David: *Photography and Classification of Information: Proposed Framework for Graffiti Art*. In: *Street Art & Urban Creativity Journal* 1 (1), 2015, 13–25. DOI 10.25765/sauc.v1i1.22. — Stufe C (nach Auszug).
- Nester, L.: *Digitale Kunst im Rahmen der Schutzvoraussetzungen von Art. 2 Abs. 1 URG*. i-call Working Paper 2017/03, Universität Zürich. — Stufe C (nach Auszug).

Laufende Fachzeitschriften für die Anschlussrecherche: *Nuart Journal*; *Street Art & Urban Creativity Journal*.

5 Theoriebezüge

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985 (frz. *La chambre claire*, 1980).
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*. Les Belles Lettres, Paris 1976.
- Becker, Howard S.: *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley 1982.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1935/36.
- Bourdieu, Pierre u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981 (frz. *Un art moyen*, 1965).
- de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Merve, Berlin 1988 (frz. *L'invention du quotidien*, 1980).
- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. Methuen, London 1979.
- Lefebvre, Henri: *Le droit à la ville*. Anthropos, Paris 1968.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Hanser, München 1978 (engl. *On Photography*, 1977).

5a Performance, Dokumentation und Erhaltung zeitbasierter Kunst

- Auslander, Philip: *The Performativity of Performance Documentation*. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (3), 2006, 1–10. DOI 10.1162/pajj.2006.28.3.1. — Stufe A. Grundlage: Vortrag beim Symposium *After the Act*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 05.11.2005.
- Depocas, Alain / Ippolito, Jon / Jones, Caitlin (Hrsg.): *Permanence Through Change. The Variable Media Approach*. New York und Montreal: Guggenheim Museum Publications und Daniel Langlois Foundation, 2003. ISBN 0-9684693-2-9. — Stufe A.
- Groys, Boris: *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. In: *Documenta 11 Platform 5*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002. Wieder in: ders., *Art Power*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008, 53–65. — Stufe A; Inhalt am Original zu

prüfen.

- INCCA — International Network for the Conservation of Contemporary Art: *Guide to Good Practice: Artists' Interviews*, 2002. — Stufe A.
- Jones, Amelia: „*Presence*“ in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*. In: *Art Journal* 56 (4), 1997, 11–18. DOI 10.1080/00043249.1997.10791844. — Stufe A.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. — Stufe A.
- Schneider, Rebecca: *Performance Remains*. In: *Performance Research* 6 (2), 2001, 100–108. — Dies.: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011. — Stufe A.

5b Markt, Rezeption und Kritik

- Hansen, Susan / Cooper, Martha: *The Role of Documentary Photography in the Heritage of Graffiti and Street Art*. In: *Nuart Journal* 4 (2), 2024. — Stufe B, Gespräch, nicht begutachtet.
- Rushmore, RJ: *Viral Art*, 2013. Selbstverlag. — Stufe C, nicht begutachtet.
- Schneickert, Christian / Meixner, Sandra / Schumacher, Fabian: *Die neuen Regeln des Graffiti-Feldes*, 2022. — Stufe A.
- Sonderheft *Street art / art in the street*. In: *Social Semiotics*, 2022. DOI 10.1080/10350330.2022.2114724. — Stufe A.
- Austin, Joe: Beitrag in *Rhizomes* 25, 2013. — Stufe A.

6 Rechtsquellen und Rechtsprechung

- Urheberrechtsgesetz (Österreich), Rechtsinformationssystem des Bundes, Gesetzesnummer 10001848; geltende Fassung ab 01.10.2015, zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 99/2015. Herangezogen: § 54 Abs. 1 Z 5 und Abs. 2 (Freiheit des Straßenbildes), § 12 (Vermutung der Urheberschaft), § 61 sowie die Bestimmungen zu Lichtbildwerken und Lichtbildern. — § 54 Abs. 1 Z 5 und § 12 am 28.09.2026 am Gesetzestext abgeglichen, Stufe A; § 61 seit 05.10.2026 Stufe A.
- Urheberrechtsgesetz (Österreich), § 54 Abs. 1 Z 5, historische Fassungen: 01.07.1936–30.06.2003 in der Ziffer 5 gleichlautend („an einem dem öffentlichen Verkehr dienenden Orte bleibend befinden“); geltender Wortlaut der Z 5 seit 01.07.2003, BGBl. I Nr. 32/2003. § 78 (Bildnisschutz), Fassung BGBl. Nr. 111/1936, unverändert. — Stufe A, abgeglichen 14.10.2026.
- Urheberrechtsgesetz (Deutschland), §§ 10, 59 und 66; zuletzt geändert durch Art. 2 G v. 26.5.2026 I Nr. 157. — Stufe A, am 14.10.2026 auf gesetz-im-internet.de abgeglichen.
- Kunsturhebergesetz (Deutschland), §§ 22, 23; zuletzt geändert durch Art. 3 § 31 G v. 16.2.2001 I 266. — Stufe A, abgeglichen 14.10.2026.
- Richtlinie 2001/29/EG, insbesondere Art. 5 Abs. 3 lit. h.
- 17 U.S.C. § 106A (Visual Artists Rights Act of 1990); § 107 (Fair use); § 120(a) (Architectural works).
- BGH 23.02.1995, I ZR 68/93 — *Mauer-Bilder*, BGHZ 129, 66. — Stufe A.
- BGH 24.01.2002, I ZR 102/99 — *Verhüllter Reichstag*, BGHZ 150, 6. — Stufe A (Leitsätze am amtlichen Volltext geprüft 14.10.2026).
- BGH 24.05.2007, I ZR 42/04 — *Staatsgeschenk*, GRUR 2007, 691. — Stufe A.
- BGH 19.01.2017, I ZR 242/15 — *East Side Gallery*. — Stufe A.
- BGH 27.04.2017, I ZR 247/15 — *AIDA Kussmund*, ECLI:DE:BGH:2017:270417UIZR247.15.0. — Stufe A (Leitsätze und Rn. 32, 33, 35 am amtlichen Volltext geprüft 14.10.2026).
- BGH 23.10.2024, I ZR 67/23 — *Drohnenaufnahmen*. — Stufe A.
- OGH 12.09.1989, 4 Ob 106/89; OGH 26.04.1994, 4 Ob 51/94 (SZ 67/70, Hundertwasserhaus; RS0076787, RS0076896, RS0076901, RS0076909); OGH 12.07.1994, 4 Ob 80/94 (RS0076941, RS0076943). — Stufe A, Rechtssätze im Rechtsinformationssystem bestätigt 14.10.2026.
- OGH zu § 78 UrhG: RS0078088 (Schutzwürdigkeit bei objektiver Prüfung), RS0108481 (Erkennbarkeit). — Stufe A, 14.10.2026.
- *Castillo v. G&M Realty L.P.* (5Pointz), 950 F.3d 155 (2d Cir. 2020); erstinstanzliche Entscheidung vom 12.02.2018; Certiorari abgelehnt am 05.10.2020. — Stufe A.
- Portland Street Art Alliance: *Murals, Art, Copyright and VARA*, 2016. — Stufe B.

7 Audiovisuelle Quellen

- *Martha: A Picture Story*. Regie Selina Miles, Projector Films, Australien 2019, 84 Minuten. Weltpremiere Tribeca Film Festival 2019. — Stufe A.
- *Style Wars*. Regie Tony Silver, Koproduktion Henry Chalfant, USA 1983. — Stufe A.
- *Wild Style*. Regie Charlie Ahearn, USA 1983. — Stufe A.
- Vortrag TEDxVienna, Wien 2016. — Stufe B.

8 Archive, Sammlungen, Einrichtungen

- Martha Cooper Library, Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art, Berlin (Spezialbibliothek, eröffnet 2021).
- City Lore — New York Center for Urban Folk Culture.
- Museum of the City of New York.
- Bronx Documentary Center, New York.

9 Ausdrücklich nicht verwendet

Aggregatorseiten, KI-erzeugte Enzyklopädieeinträge und Händlerbeschreibungen (Belegstufe D). Über diese Kanäle verbreitete Angaben zu Ehrendoktorat und Preisen haben sich nicht bestätigen lassen; Einzelheiten in `02_INTERN/protokolle/faktenpruefung.md`, Abschnitt 3.

Syntagma Forschung Wien · COOP-PROV0001 · Fassung 1.6 · 14.10.2026 Texte: alle Rechte vorbehalten. Werkzeug (Forschungsfassung), Datenschichten und Abbildungen: MIT; branchenoffene Fassung lizenziert über syntagma-science.com. Ethik: keine Arbeit für Rüstung, Militär, Waffen oder Dual-Use-Luftfahrt.