

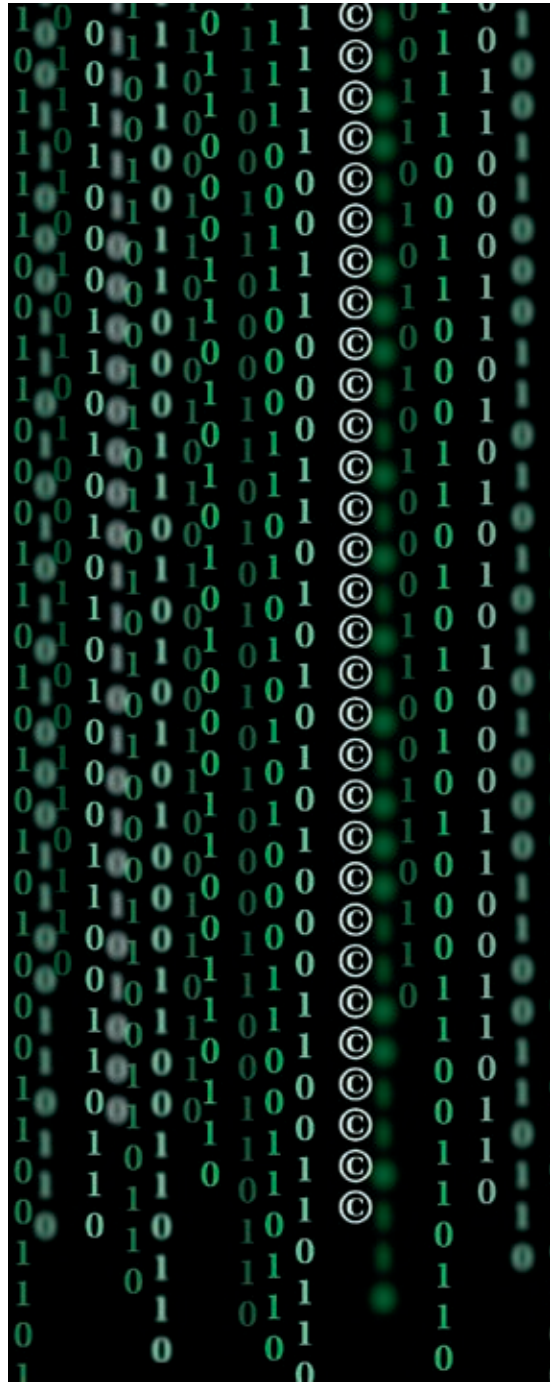
BAND 4

Copy-Right.Now!

Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht

Jan Engelman und Matthias Spielkamp Vom Verlust. Eine Einleitung **Jeanette Hofmann** Wider die Verschwendung: Für neue Denkfikturen in der Wissensregulierung **Lawrence Lessig** Aus Liebe zur Kultur – Google, das Urheberrecht und unsere Zukunft **Jonathan Lethem** Autoren aller Länder, plagiiert euch! **Till Kreutzer** Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept **Gerd Hansen** Das Urheberrecht in der Legitimationskrise – Ansätze für eine rechtstheoretische Neuorientierung **Ija Braun** Nennt man das Enteignung? Die Debatte zum Leistungsschutzrecht für Presseverlage **Monika Ermet** ACTA und die möglichen Folgen – Auf dem Weg zu einem «Gold Standard»? **John Hendrik Weitzmann** Im Lizenzbaumarkt – Creative Commons als alternatives Modell **Robin Meyer-Lucht** Journalismus und Marktversagen – Plädoyer für einen Innovationsfonds «Digitale

Öffentlichkeit» **Ija Braun** «Angemessene Vergütung»: Was der Gesetzgeber für die Urheber getan hat und was er noch tun könnte **Tim Renner** Zurück an den Verhandlungstisch: Worauf die Musikindustrie setzen könnte **Cornelia Sollfrank** anonymous-Warhol_flovers – Urheberrecht als Material und Gegenstand der Kunst **Christian von Borries** Die Sicherheit der Musik im Netz wird auch am Hindukusch verteidigt Interview mit **Cory Doctorow** «Kopieren zu verteuern ist Heuchelei» **Helga Trüpel** Digital Rights Fair Trade – Ein Solidarvertrag **Simon Edwin Dittich und Malte Spitz** Schöne neue kreative Welt: So viel Content und kaum Geld – Warum die Kulturflaute diskutiert werden muss **Gespräch mit und zwischen Jan Philipp Albrecht und Jens Seipenbusch** «Die Industrie hat kein Recht, die Nachfrage zu bestimmen»



COPY.RIGHT.NOW!

**HEINRICH BÖLL STIFTUNG
SCHRIFTENREIHE ZU BILDUNG UND KULTUR
BAND 4**

Copy.Right.Now!

Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht

Hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung

In Zusammenarbeit mit iRights.info

Hinweis

* hinter einigen Begriffen verweist auf eine Erklärung im Glossar.



Dieses Buch wird unter den Bedingungen einer Creative Commons License veröffentlicht: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.de>. Eine elektronische Fassung kann heruntergeladen werden. Sie dürfen das Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Es gelten folgende Bedingungen: Namensnennung: Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt). Keine kommerzielle Nutzung: Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Keine Bearbeitung: Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden. Es wird gebeten, folgende Kennzeichnung zu verwenden: [Autor/in], [Titel], (ggf. Übersetzer/in), in Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht, Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit iRights.info

Copy.Right.Now!

Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht

Band 4 der Reihe Bildung und Kultur

Hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung

In Zusammenarbeit mit iRights.info

Redaktion: Chris Piallat (Heinrich-Böll-Stiftung), Philipp Otto (iRights.info), Uta Rüenauver

Autorenphotos: Jan Zier (Jan Philipp Albrecht), Fatih Dilekci (Ilja Braun), David Ausserhofer (Jeanette Hofmann), Martin Hufner (Dr. Till Kreutzer), Peter Bellamy (Jonathan Lethem), Daniel Seiffert (Lawrence Lessig)

Gestaltung: graphic syndicat, Michael Pickardt (nach Entwürfen von blotto Design)

Druck: agit-druck

ISBN 978-3-86928-031-8

Bestelladresse: Heinrich-Böll-Stiftung, Schumannstr. 8, 10117 Berlin

T +49 30 28534-0 F +49 30 28534-109 E info@boell.de W www.boell.de

INHALT

Vorwort	7
Jan Engelmann und Matthias Spielkamp Vom Verlust. Eine Einleitung	10
Jeanette Hofmann Wider die Verschwendung: Für neue Denkfiguren in der Wissensregulierung	18
Lawrence Lessig Aus Liebe zur Kultur – Google, das Urheberrecht und unsere Zukunft	23
Jonathan Lethem Autoren aller Länder, plagiiert euch!	37
Till Kreutzer Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept	45
Gerd Hansen Das Urheberrecht in der Legitimationskrise – Ansätze für eine rechtstheoretische Neuorientierung	56
Ilja Braun Nennt man das Enteignung? Die Debatte zum Leistungsschutzrecht für Presseverlage	62
Monika Ermert ACTA und die möglichen Folgen – Auf dem Weg zu einem «Gold Standard»?	68
John Hendrik Weitzmann Im Lizenzbaumarkt – Creative Commons als alternatives Modell	73
Robin Meyer-Lucht Journalismus und Marktversagen – Plädoyer für einen Innovationsfonds «Digitale Öffentlichkeit»	78
Ilja Braun «Angemessene Vergütung»: Was der Gesetzgeber für die Urheber getan hat und was er noch tun könnte	83
Tim Renner Zurück an den Verhandlungstisch: Worauf die Musikindustrie setzen könnte	88
Cornelia Sollfrank anonymous-Warhol_flowers – Urheberrecht als Material und Gegenstand der Kunst	93
Christian von Borries Die Sicherheit der Musik im Netz wird auch am Hindukusch verteidigt	98
Interview mit Cory Doctorow «Kopieren zu verteufeln ist Heuchelei»	103

Helga Trüpel	
Digital Rights Fair Trade – Ein Solidarvertrag	107
Simon Edwin Dittrich und Malte Spitz	
Schöne neue kreative Welt: So viel Content und kaum Geld – Warum die Kulturflatrate diskutiert werden muss	112
Gespräch mit und zwischen Jan Philipp Albrecht und Jens Seipenbusch	
«Die Industrie hat kein Recht, die Nachfrage zu bestimmen»	117
Glossar	124
Autorinnen und Autoren	132

VORWORT

Wer die Eigentumsfrage stellt, stellt auch die Machtfrage. Entsprechend lautet die interessante Frage in der Wissensgesellschaft: Wem gehört das Wissen? Sollte die rechtliche Regelung der Verfügung über fremdes Wissen in der digitalen Ära der Bedeutung der Verfügung über fremde Arbeit in der kapitalistischen Industriegesellschaft entsprechen? Könnte es sein, dass das Urheberrecht den Arbeitsvertrag der Zukunft darstellt? Mit diesen auf das Ganze der Gesellschaft zielenden Fragen beteiligte sich die Heinrich-Böll-Stiftung vor über zehn Jahren am gesellschaftlichen Diskurs über die Wissensgesellschaft. Erster Höhepunkt war der Kongress «Gut zu wissen – Links zur Wissensgesellschaft», der 2001 kurz vor dem Ende der Dotcom-Euphorie mit riesiger Resonanz stattfand.

Mit der Dotcom-Blase platzte mehr als der Traum der Börsianer von steigenden Kursen und die Hoffnung der Ökonomen auf immerwährendes Wachstum. Schiffbruch erlitt auch die Annahme eines sich vor unser aller Augen unwiderstehlich vollziehenden Fortschritts von der Industrie- zur Wissensgesellschaft. Sie wich der ernüchterten Einsicht, dass die soziale und vor allem institutionelle Grundlage sowohl der Industrie- wie auch der Wissensgesellschaft die bürgerliche Gesellschaft ist. Und die hat Bestand. In den vergangenen 50 Jahren hat diese bürgerliche Gesellschaft viele neue und konkurrierende Formationen – die industrielle, spätkapitalistische, postindustrielle, postmoderne oder nachbürgerliche Gesellschaft, die Risiko-, Erlebnis-, Medien-, Konsum-, Disziplinar-, Verantwortungs- oder Wissensgesellschaft – er- und überlebt. Mit jeder neuen Formation steigerte sie zugleich ihr Reflexionsniveau. Denn diese Zuschreibungen sind aufmerksamkeits- und ressourcensteuernde Diagnosen einer um ihre Kontingenz wissenden bürgerlichen Gesellschaft. Sie heben jeweils nur einen Bereich gesellschaftlichen Handelns besonders hervor. Indem sie Akteure durch Dramatisierung alarmieren und orientieren, lösen sie kontrollierende, integrierende und ausgrenzende Ausgleichmanöver aus, nämlich etwas zu «unternehmen» und «Verantwortung» zu übernehmen oder besondere «Chancen zu nutzen». Das ist auch die diskursive Funktion des Begriffs Wissensgesellschaft: Er will Akteure der bürgerlichen Gesellschaft, für die die Eigentumsfrage zentral ist, für die Nutzung von Chancen mobilisieren – allen voran Chancen der freiheitlichen Verfügung über ihr (geistiges) Eigentum, des freien Zugangs zu Wissen als Gemeingut und der selbst gesteuerten Kollaboration freier Wissensarbeiter/innen auf der Grundlage geteilten Wissens. Über wen sprechen wir dabei?

Aus der immer stärker wissensbasierten Ökonomie folgen strategische Vorteile für die Dienstleister. Gehen sie abends nach Hause, verlässt das Kapital das Unternehmen, das nur hoffen kann, dass sein Kapital morgens wieder zurück-

kehrt. Während die Subjekte die Ambivalenz ihrer neuen Freiheiten als Arbeitskraftunternehmer oder «digitale Bohème» erfahren, bemühen Unternehmen sich um Wissensmanagement, stellen sich der Bewertung ihrer Leistungsfähigkeit durch Wissensbilanzen und orientieren zunehmend auf kollaborative Formen von Forschung und Entwicklung im Wege von «Open Innovation». Wo es um Innovationen geht, haben die Unternehmen schon längst erkannt, dass allzu striktes Urheber- und Patentrecht eher hinderlich ist. Diesen Fragen ging die Heinrich-Böll-Stiftung in der Konferenz und Publikation *Die wunderbare Wissensvermehrung. Wie Open Innovation unsere Welt revolutioniert* 2006 nach.

Die Chancen der Wissensgesellschaft, das hat das Ineinander von Klima-, Finanz- und Wirtschafts- sowie von Rohstoff-/Ernährungskrise drastisch vor Augen geführt, werden verspielt, wenn sie nicht in Richtung einer nachhaltigen, ressourceneffektiven und ressourcenleichten Weltgesellschaft fair verteilter Chancen gelenkt werden. Damit erhält die Frage «Wem gehört das Wissen?» eine globale Dimension, die Frage nach Wissen als Gemeingut («Knowledge Commons») weitet sich zur Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit der Bewirtschaftung globaler Gemeingüter in Prozessen von Kollaboration und Wohlstandsteilung. Diesen Fragen widmet sich die Böll-Publikation *Wem gehört die Welt? Zur Wiederentdeckung der Gemeingüter* von 2009.

Schon in seinem Beitrag für den Böll-Kongress «Gut zu wissen» von 2001 postulierte André Gorz, dass eine nachhaltige Wissensgesellschaft eine Kulturgesellschaft sein müsse, die den Menschen durch freien Zugang zu Wissen die Möglichkeit zur aktiven Teilhabe an und Gestaltung ihrer Kultur biete. Ausgearbeitet hat Gorz dieses Konzept in seinem Buch *Wissen, Wert und Kapital. Zur Kritik der Wissensökonomie* von 2004. Im selben Jahr sprang ihm Lawrence Lessig mit der Streitschrift *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to lock Down Culture and Control Creativity* bei. Beim Streit über die Anpassung des Urheberrechts an die Möglichkeiten des digitalen Zeitalters kann es sinnvollerweise nur um die Erweiterung der Möglichkeiten aktiver kultureller Teilhabe gehen. Der souveräne Konsument, der hier und dort («frei») auswählt und für seine private Nutzung möglichst nichts bezahlen will, ist nicht das Ziel. Seine Haltung ist – in den Grenzen des Urheberrechts – legitim, aber sie ist nicht förderungswürdig, weil sie nichts zu einer demokratischen Kultur beiträgt.

Der Free-Culture-Ansatz hingegen impliziert ein weitaus breiteres (bürgerliches) Verständnis des Freiheitsbegriffs, als es die oft bemühte Assoziation «Freibiermentalität» zu verdeutlichen mag. Der Streit wird vielmehr geführt über die technologischen und rechtlichen Möglichkeiten, ob und wie die Nutzung von informationellen Gütern selbst öffentlichen Ausdruck finden kann. Die Content-Industrie möchte das Urheberrecht dahin erweitern, dass es ihr hilft, alle Informationsgüter so lange wie möglich (gemäß höchster US-Rechtssprechung: prinzipiell «unendlich minus 1 Jahr») zu kontrollieren und den Zugang zu beschränken, um sie als knappe Güter kommerziell an private Konsumenten verkaufen zu können. Die Free-Culture-Bewegung setzt dagegen beim Recht auf freie Nutzung der Privatkopie an, das sie weiterentwickeln möchte zum Recht

auf nicht-kommerzielle Verarbeitung (Remix) und Produktion neuer kultureller Beiträge.

Diese Idee hat mittlerweile die EU-Kommission erreicht, die in ihrem *Green Paper Copyright in the Knowledge Society* von 2008 danach fragt, ob nicht die privatwirtschaftliche Kontrolle urheberrechtlich geschützter Güter durch eine Ausnahme für die kreative nicht-kommerzielle Nutzung beschränkt werden sollte. Das könnte den Einstieg in eine digitale Kultur bedeuten, die es jedem Nutzer erlaubt, kreativ zu sein – ganz wie es Joseph Beuys gefordert hat. Und was ist mit denen, die sich als professionelle Kreative sehen, verstehen sie sich heute ebenso als Urheber? Auch hier lohnt ein genauerer Blick. Es gibt bereits Kreative, die einträgliche Geschäftsmodelle jenseits des Urheberrechts entwickeln, während ihre Mehrzahl, in Erinnerung an Heinrich Bölls Rede «Vom Ende der Bescheidenheit» 1969 vor dem Schriftstellerverband, die Beteiligung der Urheber an den im Internet erwirtschafteten Gewinnen verlangen und hierzu den Weg einer Anpassung des Urhebervertragsrechts einschlagen wollen.

Die Debatte über die Ermöglichung einer freien Kultur für aktive Nutzer, verstehen sie sich nun als Kreative oder Urheber, hält an. Einstweilen verfolgt die Europäische Kommission eher das Ziel, die privatwirtschaftliche Kontrolle durch Maßnahmen zum «Copyright Enforcement» zu stärken, die Freie-Kultur-Bewegung als Piraterie zu bekämpfen und die Forderungen auf Beteiligung der Urheber oder Kreativen an der Wertschöpfung zu ignorieren. Wie die Böll-Tagung «Enteignung oder Infotopia? Google Books und die Zukunft des Wissens» im Oktober 2009 unterstrich, machen etwa verwaiste Werke, für die es keinen Markt, unter Umständen aber Bedarf für kreative Nutzung gibt, nur allzu deutlich, dass wir ärmer würden, behielten die private Kontrolle und die kommerzielle Nutzung das letzte Wort. Bleibt abzuwarten, ob sich Piraterie demgegenüber als eine periphere Strategie zur Förderung einer freien Kultur erweist oder aber als Lobpreis einer Kultur der Schnäppchenjäger.

Egal, ob der Anspruch auf Urheberschaft erhoben wird oder nicht: Zu den Fairnessregeln der kreativen Kultur gehört der Dank an diejenigen, denen das Produkt sein Erscheinen verdankt. Herzlichen Dank also an Chris Piallat, zur Zeit Heinrich-Böll-Stiftung, und Philipp Otto von iRights.info, die diesen Reader redaktionell betreut und erfolgreich zur Publikation gebracht haben.

Berlin, im April 2010

Dr. Andreas Poltermann
Leiter der Abteilung Politische Bildung Inland
Heinrich-Böll-Stiftung

Vom Verlust. Eine Einleitung

Das geltende Urheberrechtsregime reibt sich zunehmend an der digitalen Alltagswirklichkeit. Während es ursprünglich als ein auf den «genialen» Schöpfer zugeschnittenes Schutzrecht gegen Missbrauch konzipiert war, verstoßen wir, ob gewollt oder unbeabsichtigt, täglich gegen bestehendes Recht. Verlustfreies Kopieren gilt den einen als Zugewinn an Freiheit, den anderen als Einschränkung von künstlerischer Verfügungsgewalt und drohender Einnahmenverlust. Ein Ende der «Copyright Wars» erfordert ein politisches und rechtstheoretisches Neudenken.

Lost in La Mancha

Knapp 400 Jahre, bevor ein mexikanischer Schwanzlurch den deutschen Literaturbetrieb in Wallung brachte, ritt ein verarmter Landadliger durch die kastilische Hochebene. Sein Schöpfer, der gerichtsnotorische Miguel de Cervantes, präsentiert ihn als verirrte Seele, dem die exzessive Lektüre von Ritterromanen den Verstand vernebelt hat. Mit unseren heutigen Begriffen würden wir Don Quijote wohl als Opfer des hohen Datenaufkommens oder einen Geschädigten von virtuellen Rollenspielen ansehen.

Nicht nur seine literarische Figur, auch Cervantes selbst hatte die Konsequenzen seiner Einbildungskraft zu tragen: Kurz nach Erscheinen des ersten Teils des Romans *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) folgten etliche Raubdrucke. Das war damals nichts Ungewöhnliches, da Verlage noch nicht als Rechteinhaber im heutigen Sinne in die Verwertungskette eingriffen und die Drucker ihr technologisches Monopol weidlich auszunutzen verstanden. Der kommerzielle Erfolg des *Don Quijote* rief allerdings auch andere Trittbrettfahrer auf den Plan: Eine apokryphe Fortsetzung durch einen gewissen Alonso Fernández de Avellaneda, die 1614 in Umlauf kam, beschleunigte die Fertigstellung des zweiten Bandes (1615) durch Cervantes selbst. Wie der Plagiierte darin auf seinen Plagiator reagiert, sagt viel darüber aus, wie das System der literarischen Öffentlichkeit vor der Epoche des Urheberrechts funktionierte.

In seinem Prolog an den Leser versichert Cervantes, keinerlei «Scheltworte, Zank und Schmähen» gegen den Verfasser der ungenehmigten Fortsetzung gebrauchen zu wollen. Im Übrigen wisse er recht gut, «was die Versuchungen des Teufels sind, und dass eine der größten die ist, es einem Menschen in den

Kopf zu setzen, er könne ein Buch schreiben und drucken lassen, mit welchem er ebensoviel Ruhm als Geld und ebensoviel Geld als Ruhm gewönne». Zugleich versieht er seinen Text mit einer Art Echtheitszertifikat und bekräftigt, «dass dieser zweite Teil des *Don Quixote*, den ich dir jetzt übergebe, von dem nämlichen Künstler und aus dem nämlichen Zeuge wie der erste gearbeitet sei und ich dir hiermit den *Don Quixote* übergebe, vermehrt und endlich tot und begraben, damit keiner es über sich nehme, neue Zeugnisse seinetwegen herbeizubringen».

Im Verlaufe der Romanhandlung begegnet Don Quijote zahlreichen Figuren, die von sich behaupten, sowohl Cervantes' ersten Teil als auch Avellaneda's Rip-off schon gelesen zu haben, und nun dem Protagonisten der «legitimen» Fortsetzung seine Authentizität attestieren. Nicht selten geschieht dies unter hämischen Querverweisen auf das Plagiat, und Cervantes nutzt jede Gelegenheit, dem Nachahmer dessen vermeintlich schlechtere Lösungen bei der Entfaltung des Plots unter die Nase zu reiben. Dadurch verlängert sich das in der Romanhandlung angelegte Vexierspiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion bis ins Unendliche. Im 62. Kapitel wird der Ritter von der traurigen Gestalt in einer Druckerei in Barcelona sogar Zeuge, wie das Buch Avellaneda's korrigiert wird. Ein in der Literaturgeschichte wohl einmaliges Hase-und-Igel-Rennen gerät zum ironischen Kommentar über Autorschaft im Manuskript-Zeitalter.

Cervantes führt mit seinem *Don Quijote* vor, wie im 17. Jahrhundert das einstmals lockere Verhältnis zu Varianten und Umarbeitungen von Stoffen allmählich einem robusteren Verständnis von Autorschaft und damit einhergehenden Ansprüchen (auf finanzielles und symbolisches Kapital) zu weichen beginnt. Und gerade weil dem Urheber Cervantes für die Absicherung seiner Werkherrschaft keine anderen Sanktionen zur Verfügung stehen, wertet er den literarischen Diebstahl zum auktorialen Spiel mit intertextuellen Verweisen um. Aus der vermeintlichen Schwäche des Systems wird so eine Stärke der Kunst: Cervantes verfasst in souveräner Manier eine Art literarische Unterlassungsklage, und die selbstreferenzielle Verhandlung seines eigenen Falls macht den *Don Quijote* zum ersten Gründungstext der literarischen Moderne.

Lost Souls

Die Vorstellung von geistigem Eigentum, die untrennbar an die Genieästhetik der Goethe-Zeit geknüpft ist, hat Konkurrenzen wie jene zwischen Cervantes und Avellaneda zur Regel gemacht. Heute sind Urheberrechtsverletzungen schlicht justiziabel. Literarischer Diebstahl ist kein Kavaliersdelikt mehr, das von der literarischen Öffentlichkeit als Gesellschaftsspiel goutiert würde, sondern beschäftigt Autoren, Erbgemeinschaften und Anwaltskanzleien. Dabei hat die jedem Internetbenutzer gegebene Möglichkeit zum «Cut & Paste» die Hemmschwellen zum Verbreiten und Umarbeiten fremder Werke enorm gesenkt. Den Kulturwissenschaftler Philipp Theisohn «verwundert es nicht, dass das Netz aus Sicht der buchgestützten Literaturproduktion vorwiegend als ein

plagiarischer Raum wahrgenommen wird, als eine Sphäre, in welcher der Autor als die Person, zu welcher er sich seit der Erfindung des Buchdrucks allmählich entwickelt hatte, systematisch entrechtet, enteignet, aufgelöst wird».

Wie **Jeannette Hofmann** in ihrem Beitrag hervorhebt, ist die Logik des urheberrechtlichen Weltbildes eng an einen dogmatischen Diskurs geknüpft. Dies mache es schwierig, die technologischen Möglichkeiten der digitalen Ära mit der engen Schöpfer-Werk-Beziehung aus dem 18. Jahrhundert zur Deckung zu bringen. Dieser unaufgelöste Widerspruch von tradierten Denk- und Rechtsfiguren und der x-fachen Verstöße gegen ebendiese, erfordere die Abkehr von klassischen Kategorien und die Hinwendung zu neuen.

Für die (zumeist jüngeren) Protagonisten einer offenen Netzkultur hat sich mit dem Web 2.0 eine Utopie realisiert – der schnelle Austausch von Daten und Informationen weitgehend ohne Teilnahmeharrieren und mit selbst definierten Freiheiten. In dieser Perspektive ist das Beharren auf eine singuläre Urheber-schaft, aus der sich bestimmte Verfügungsrechte ableiten, tendenziell unzeit-gemäß, weil es an den Realitäten sozialer Austauschprozesse im Internet vorbei-geht. Selbst ein Bestsellerautor wie **Jonathan Lethem** kritisiert die Haltung vieler Schriftstellerkollegen, die das Copyright «als ihr Geburtsrecht und Bollwerk, als den Nährboden für ihre unendlich fragilen Praktiken in einer raubgierigen Welt ansehen».

Verschiedentlich ist schon als Kulturkampf bezeichnet worden, was sich gegenwärtig zwischen den Verfechtern des geltenden Urheberrechtsregimes sowie den Befürwortern von dessen Abschaffung, zumindest Reformierung, abspielt. Wie unsicher die Bewertungsmaßstäbe innerhalb der medienhisto-rischen Übergangsphase des 21. Jahrhunderts immer noch sind, zeigte nicht zuletzt die Meta-Debatte um Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill*. Zwar konnte Hegemann, zum Zeitpunkt der Abfassung bzw. Kompilation des Textes erst 17 Jahre alt, einen gewissen Welpenschutz für sich beanspruchen, weil sie als *digital native* «geistiges Eigentum» im Grunde als kontrafaktische Bestimmung jenseits ihrer Lebenswirklichkeit ansah. Aber die gelassene Selbstverständlichkeit, mit der sie dem Plagiatsvorwurf zunächst begegnete, wirkte wie Schmieröl für die Mechanik der eingespielten Skandal-Ökonomie.

Als ihre nicht ausgewiesene Einlagerung von fremden Textpartikeln in *Axolotl Roadkill* aufflog, kam es zu einer bemerkenswerten Arbeitsteilung zwischen Verlag und Autorin. Während Ullstein sich sofort um die nachträg-liche Einholung von Abdruckgenehmigungen bemühte, beharrte Hegemann in einem inzwischen schon legendären Statement auf der «Ablösung von diesem ganzen Urheberrechtsexzess». Zwar gestand sie ein, sich aus fremden Quellen (u. a. Blogs) bedient zu haben, rechtfertigte das Text-Sampling aber als adäquate ästhetische Verfahrensweise: «Originalität gibt's sowieso nicht, nur Echtheit.» Wo kein Original, da kein Plagiat – auf der Basis dieser Gleichung stritt das gesamte deutsche Feuilleton im Frühjahr 2010 über die Legitimität klassisch moderner Verfahren (Pastiche, Collage, Montage) im Kontext digitaler Medien – ohne sich auf ein abschließendes Urteil verständigen zu können. Als gar eine

Ehrung Hegemanns mit dem Leipziger Buchpreis möglich erschien, sah sich der Verband Deutscher Schriftsteller zur «Leipziger Erklärung zum Schutz geistigen Eigentums» genötigt, in der er unmissverständlich klar stellte: «Missachtung, Aushöhlung und sträfliche Verletzung des Urheberrechts führt zur Entwertung, Aufgabe und schließlich zum Verlust jedweder eigenständigen intellektuellen und künstlerischen Leistung.»

Dass eine solche Bekräftigung des rechtlichen Status quo überhaupt nötig ist, verstärkt den Eindruck, dass knapp vier Jahrzehnte nach Roland Barthes' philosophischem Todesstoß für den Autor auch das Urheberpersönlichkeitsrecht («Droit d'Auteur») nur noch eine Art untotes Dasein fristet. Zentrale urheberrechtliche Begriffe wie «Schöpfungshöhe» bedürfen der ständigen juristischen Neuauslegung, Plagiatsverdachtsmomente bei besonders gut laufenden Buchtiteln sind schon fast die Regel. Doch zu sagen, dass der Kaiser nackt ist, bleibt allein einem Teenager vorbehalten, dessen mangelndes Rechtsbewusstsein mit zum Teil sehr originellen Metaphern kompensiert wird. So wirkt die pikareske Helene Hegemann, die sich laut eigener Aussage als «Untermieter im eigenen Kopf» fühlt, fast wie eine postheroische Wiedergängerin des Don Quijote.

Lost in Music

Der Kaiser besaß einstmals einen Thron. Von dort ordnete er die Verhältnisse, nach denen Künstler ihre Werke in die Öffentlichkeit trugen. Tonfolgen, akustisch gespeichert und auf physische Trägermedien gepresst, bilden das jahrzehntelang gültige Geschäftsmodell der Musikindustrie. Ein eigenes Schutzrecht für Studioaufnahmen verbietet deren unerlaubte Verwertung durch Dritte, erfolgreiche Chartbreaker sorgen für die Quersubventionierung hoffnungsvoller Nachwuchskünstler, Einnahmeausfälle durch Privatkopien werden durch zusätzliche Abgaben auf Leermedien und Geräte ausgeglichen.

Heute ist es der König Kunde, der eine neue Sitzverteilung fordert. Das Kompressionsformat MP3, in den achtziger Jahren durch das Fraunhofer Institut entwickelt, hat einen Siegeszug trägerloser Musik begründet, der das eingespielte System von kanalisiertem Angebot und Nachfrage komplett ins Wanken gebracht hat. Seitdem Musikdateien über Peer-to-Peer-Filesharing (und oft ohne Genehmigung der Rechteinhaber) getauscht werden können, verzeichnen Plattenfirmen herbe Umsatzrückgänge. Die rapide Verbreitung von Musik via Tauschbörsen und Upload-Plattformen zeigt in aller Unerbittlichkeit auf, dass technologischer Wandel immer auch die «kreative Zerstörung» existenter Märkte nach sich zieht. Mit restriktiven Maßnahmen wie Digital Rights Management, wodurch gekaufte CDs auf den heimischen Computern nicht mehr liefen, verprellte die Musikindustrie noch die letzten gutwilligen Kunden. Eine ganze Branche leidet seitdem unter Liebesentzug und wartet auf den weißen Ritter.

Der Musikmanager **Tim Renner** vergleicht die gegenwärtige Situation mit jener zwischen den Weltkriegen, als das aufkommende Radio von den großen Medienkonzernen als gefährliche Konkurrenz angesehen wurde. Angesichts der

Digitalisierung musikalischer Inhalte, so Renner in seinem Beitrag, stellen sich heute eigentlich ganz ähnliche Herausforderungen: Nur ein politisch forcierter Kontrahierungszwang zwischen Urheber- und Leistungsschutzrechtinhabern auf der einen Seite sowie Technologieunternehmen und Anbietern von Internetanschlüssen auf der anderen könne beim Marktversagen in der Musikbranche Abhilfe schaffen.

Die Zeichen der Zeit weisen gegenwärtig jedoch nicht in die Richtung einer Entwicklung innovativer Marktmodelle. Schon eher ist eine Erhöhung des strafrechtlichen Drucks gegenüber illegalen Nutzungsformen zu beobachten. Das französische Modell der «Three-Strikes-Out», das nach zweimaliger Abmahnung eine Kappung des Internetanschlusses vorsieht, wird auch anderen Ländern zur Nachahmung empfohlen. In Deutschland, wo das Bundesverfassungsgericht im März 2010 die bisherige Praxis der Vorratsdatenspeicherung für verfassungswidrig erklärte, zeichnet sich noch keine konsistente Linie bei der Verfolgung von Urheberrechtsverletzungen ab. Unklar bleibt insbesondere die europäische Haltung beim internationalen Anti-Piraterie-Abkommen ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement), das das Übereinkommen über handelsbezogene Aspekte der Rechte am geistigen Einkommen (TRIPS) ergänzen und bis Ende des Jahres beschlussfähig sein soll. Beobachter kritisieren seit langem die Intransparenz der laufenden Verhandlungsrunden, nur wenig Konkretes sickert an die Öffentlichkeit. Für den vorliegenden Reader hat **Monika Emert** sich die Mühe gemacht, den wohl richtungweisenden Netzregulierungs-Pakt der führenden Industrienationen einmal genauer unter die Lupe zu nehmen.

Während es den Content-Industrien in den letzten Jahren vor allem um die Wahrung ihrer abgeleiteten Rechte an Werken ging, taten sich viele Künstler immer stärker durch einen experimentellen Umgang mit dem Urheberrecht hervor. Angelehnt an die Zitatkultur im Hip-Hop, stellten musikalische Hybridbildungen von z. B. DJ Danger Mouse (*Grey Album*) oder Girl Talk (*Night Ripper*) sowie unzählige illegale Mashups auf den lokalen Dancefloors und globalen Plattformen wie YouTube eindrucksvoll die Formenvielfalt der Popkultur heraus. Über den ästhetischen Ansatz, das musikalische Archiv für kreative Neuschöpfungen zu gebrauchen, wurde seitdem immer wieder, auch vor Gericht, gestritten. Schnell rückte die Frage, inwieweit die juristischen «Copyright Wars» nicht auch die künstlerische Evolution behindern, in den Fokus der Debatten.

Der Dirigent und Konzeptmusiker **Christian von Borries** hält die Unterscheidung zwischen Original und Bearbeitung in der Musik für obsolet. Er bedient sich einer speziellen Software, die fremde Kompositionen in Partituren rückübersetzt und als Weiterbearbeitung aufführbar macht. So wurden in der documenta-Arbeit *Auf einmal & gleichzeitig. Eine Machbarkeitsstudie* unter anderem Versatzstücke von Prokofjew, Schostakowitsch, Pierre Boulez, John Adams und Kanye West verwurstet. Dieses musikalische Gangstertum, so Borries, sei als legitime Form der Aneignung tief in der Musikgeschichte verankert.

Auch die Künstlerin **Cornelia Sollfrank** plädiert in ihrem Beitrag für einen «Diskurs der künstlerischen Störung von Originalitäts- und Autorschaftskon-

zepten». Was das konkret bedeutet, stellte Sollfrank in dem Ausstellungsprojekt «Legal Perspectives» unter Beweis. Dort münzte sie den juristischen Eiertanz um eine digitale Warhol-Appropriation einfach in einen Kommentar zur Urheberrechtsdebatte um.

Lost in Translation

Jeff Bezos, der mit seinem Amazon-Buchladen nicht nur den klassischen Buchhandel an die Wand drückt und selbst großen Verlagen seine Bedingungen diktieren kann, gibt sich abgezockt und vorausschauend. Auf lange Sicht, sagte er dem *Wall Street Journal*, werden Bücher auf elektronischen Geräten gelesen werden. Physische Bücher verschwinden nicht, so wie Pferde nicht verschwunden seien nach der Erfindung des Automobils. Aber es gebe keinen Bestandsschutz für Technologien. Auf den Einwand, dass viele Leser aber doch an den taktilen, den fassbaren Eigenschaften ihrer Bücher hängen, entgegnete Bezos: «Ich bin mir sicher, Menschen lieben auch ihre Pferde. Aber sie werden nicht auf ihrem Pferd zur Arbeit reiten, nur weil sie ihr Pferd lieben. Es ist unsere Aufgabe, etwas Besseres zu entwickeln als ein physisches Buch.»

Doch über eine Eigenschaft dieses «Besseren» spricht Bezos ungern, und mit ihm viele Unternehmer, die mit digitalen Inhalten Geld verdienen: den Wandel vom Eigentum zur Lizenzierung. Wer sich ein elektronisches Buch auf den Kindle lädt, der «kauft» nur noch in Anführungszeichen. Denn an einem «unkörperlichen Werkstück», wie so ein E-Book, ein MP3, ein Film aus der Online-Videothek in schillernder Juristenprosa heißt, erwirbt der Nutzer kein Eigentum. Sondern er erwirbt den Zugang zu einem Werkstück durch eine Lizenz, die ihm die Nutzung des Werks ermöglicht. Das mussten einige Besitzer des Kindle-Lesegeräts im Juli 2009 schmerzlich erfahren, als von einer Sekunde zur nächsten ausgerechnet George Orwells *1984* von ihren Kindles verschwand. Amazon hatte sie gelöscht, wozu die Firma in der Lage war, weil sie niemals die Kontrolle über die Geräte aufgibt, für die Kunden 250 Euro und mehr auf den Tisch legen.

Amazon ist kein Einzelfall, worauf auch **Cory Doctorow**, erfolgreicher Science-Fiction-Autor und Kämpfer gegen jede Art von Nutzer-Knebelung, in diesem Reader hinweist. Apples iTunes Music Store, inzwischen nicht mehr nur von der Musikbranche, sondern auch von der Filmwirtschaft und nun sogar von den Presseverlagen geradezu als Heilsbringer verehrte Online-One-Stop-Shop, in dem alles gekauft werden kann, was sich nicht anfassen lässt, ist vom gleichen Schlag. Dass seine Geschäftsbedingungen gegen deutsches Recht verstoßen, ist so gut wie sicher, doch der Prozess, den die Verbraucherzentralen in Deutschland gegen Apple führen, dauert Jahre, kostet einen Haufen Geld und Ressourcen. Wenn er abgeschlossen sein wird, warten die Bedingungen einiger Tausend anderer Angebote, von Social Networks bis zu E-Mail-Providern. Den Augiasstall auszumisten, muss im Vergleich dazu ein Traumjob sein.

Lost and found

Die Politik hält mit diesen Veränderungen des Marktes und der Geschäftsmodelle nicht Schritt. Doch ist der Grund dafür nicht die natürliche Verlangsamung im demokratischen Prozedere, bei der der Gesetzgeber der technischen Entwicklung hinterherhinkt. Die sogenannte «kooperative Gesetzgebung», mit der das Bundesjustizministerium versprochen hatte, die Interessenvertreter der Urheber, der Verbraucher und der Wirtschaft direkt in den Gesetzesvorbereitungsprozess einzubinden, stellt sich nach beinahe zehn Jahren dar als die Möglichkeit, den Wünschen der Verwertungsindustrie noch mehr Gewicht zu geben. Die Interessen der Öffentlichkeit, der Wissenschaft und der Urheber selbst wurden diesen wiederholt untergeordnet.

Ein Leistungsschutzrecht für Presseverlage, das nach dem Willen der schwarz-gelben Koalition in dieser Legislaturperiode kommen soll, ohne dass vorher auch nur evaluiert worden wäre, (a) welches Problem es lösen soll, (b) ob es dieses Problem lösen kann und (c) zu welchen Kosten für die Allgemeinheit es das tun würde, ist nur das jüngste in einer Reihe von Beispielen. **Ilja Braun** wundert sich in seinem Beitrag zum Leistungsschutzrecht über die Chuzpe, mit welcher der «Content-Klau» von Web-Portalen und News-Aggregatoren angeprangert wird.

Robin Meyer-Lucht verortet die Diskussion um das Leistungsschutzrecht im Kontext einer Rollenkrise des klassischen Journalismus. Dieser habe den Paradigmenwechsel durch die neuen Player im Web 2.0 im Grunde immer noch nicht richtig verstanden.

Wenn die gemeinsame Wertschöpfung im Internet (etwa auf Wikipedia, in Social Networks oder auf Blogs) ein wichtiger Indikator dafür ist, dass wir uns mit Hilfe der Technik dem Ideal einer offeneren Kultur anzunähern beginnen, dann ist es zweifelsohne notwendig, für die Zukunft rechtliche Vereinbarungen und zentrale Regularien zu entwickeln. Die Lösung, da ist sich der amerikanische Verfassungsrechtler und Harvard-Professor **Lawrence Lessig** in seinem Beitrag sicher, könne jedoch nicht darin bestehen, die juristische Komplexität bei den geistigen Eigentumsrechten zu erhöhen. Anhand der Lizenzierungsproblematik bei Dokumentarfilmen und der Google-Buchsuche zeigt er anschaulich, wie etwa die Verlängerung von Schutzfristen und die Erschwernis von öffentlicher Nutzung in letzter Konsequenz zu einer Verarmung unseres kulturellen Erbes führen können. Zumindest eine Antwort auf die verwerterzentrierte Haltung der Politik kann sein, das Heft selbst in die Hand zu nehmen, wie es beispielsweise Urheber mit den von Lessig mitentwickelten Creative-Commons-Lizenzen tun können. Die attraktiven Wahlmöglichkeiten für die Urheber im Umgang mit ihren eigenen Werken durch den Lizenzbaukasten Creative Commons beschreibt **John Hendrik Weitzmann**.

Doch so wichtig diese Ansätze einer Selbstorganisation sind, so wenig werden sie tiefer liegende Probleme lösen, wie die fundamentalen Veränderungen im Verhältnis von Verwertern auf der einen, Urhebern und Verbrauchern auf der anderen Seite. Dass man darum beim Urheberrecht einen viel stärkeren Fokus

auf den Nutzerschutz legen müsste, begründet der Rechtswissenschaftler **Gerd Hansen** in seinem Beitrag.

Und **Till Kreutzer**, Mitbegründer von iRights.info, schlägt weitreichende Regelungsalternativen vor, mit denen sich der gordische Knoten durchschlagen ließe, in dem vor allem die gegensätzlichen Interessen der Urheber und Verwerter verwickelt sind.

Ilja Braun blickt demgegenüber auf die Empirie der bisherigen Reformbemühungen und problematisiert angesichts der herrschenden Vergütungsregeln die mangelnde Verhandlungsmacht der Urheber.

Nicht zuletzt wird die Idee einer Kulturflatrate – eine Pauschalvergütung digitaler Nutzungsformen – derzeit intensiv wie nie diskutiert. Während die grüne Europaabgeordnete **Helga Trüpel** einen neuen Solidarvertrag im Sinne einer fairen Künstlervergütung vorschlägt, bauen **Malte Spitz**, Mitglied im Bundesvorstand, und **Simon Dittrich** auf das Konzept einer Kulturflatrate, die womöglich dazu geeignet wäre, einen Ausweg aus dem Dilemma zu bieten, das unweigerlich entsteht, wenn künstlerische Werke und kulturindustrielle Produkte verlust- und nahezu kostenfrei vervielfältigt werden können. Bei allen noch offenen Fragen der Ausgestaltung einer solchen Kulturflatrate: Eine zusätzliche Abgabe auf Breitbandabschlüsse hätte zumindest den Charme, Internetnutzer zu entkriminalisieren, die Justiz von Tausenden Bagatelldelikten zu entlasten sowie eine kompensatorische Vergütung der Urheber zu ermöglichen.

Wem diese Vorschläge zu radikal erscheinen, sei daran erinnert, dass eine Rechtsordnung immer auf der Anerkennung durch jene beruhen muss, deren Leben sie regulieren will. Schon jetzt verweigern Millionen von Menschen – Tauschbörsennutzer, Software-Kopierer, Mashup-Artisten – der geltenden Rechtsordnung ihre Zustimmung. Zehntausende haben das bei der letzten Wahl zum Ausdruck gebracht, indem sie ihr Kreuz bei einer Partei machten, die auf das Orange des revolutionären Aufbruchs setzte. Ob die Lösungen, die die Piratenpartei vorschlägt, den Interessen der beteiligten Stakeholder gerecht werden, ist mindestens umstritten. Der «Pirat» **Jens Seipenbusch** und der grüne Netzpolitiker **Jan Philipp Albrecht** erörtern in diesem Band ihre Gemeinsamkeiten und Differenzen.

Alles auf Anfang: Der mexikanische Schwanzlurch Axolotl verfügt, so erklärt es die Online-Enzyklopädie Wikipedia, über eine erstaunliche Fähigkeit: Er kann Gliedmaßen, Organe und sogar Teile des Gehirns und Herzens vollständig regenerieren. Vielleicht sollten sich die Theoretiker und Praktiker des Urheberrechts gerade an ihm ein Beispiel nehmen.

Wider die Verschwendung: Für neue Denkfiguren in der Wissensregulierung

Das Urheberrecht regelt nicht nur die Nutzung von Informationen und Kreationen, es prägt auch den Diskurs über diese Regeln. Verknappungen durch Ausschlussrechte führen zu einer fehlgeleiteten Ökologie des Wissens.

Das Recht spielt eine doppelte Rolle in der Regulierung von Information und Wissen. Es stellt nicht nur die Regeln für die Nutzung bzw. den Zugang zu Wissen bereit, sondern auch das Vokabular, das bis heute den öffentlichen Diskurs über diese Regeln bestimmt. Das Urheberrecht, selbst Spiegel eines jahrhundertalten Gerangels um die soziale und finanzielle Anerkennung der verschiedenen Leistungen, die in die Entstehung eines Kulturguts eingehen, versorgt uns zugleich mit einem Reservoir an Denkfiguren und Metaphern, die den normativen Rahmen abstecken, innerhalb dessen die Normen der Wissensregulierung debattiert werden. Grundlegend für das urheberrechtliche «Narrativ» (Mayer-Schönberger 2005) sind die Vorstellungen, dass sich kulturelle Werke einzelnen Produzent/innen zuordnen lassen und dass diese Schöpfer-Werk-Beziehung eigentumsähnliche Verfügungsrechte begründet. Dem wiederum liegt die Annahme zugrunde, dass Informationsgüter in ähnlicher Weise eigentumsfähig sind wie materielle Dinge auch. Einwände wie Piraterie, Diebstahl oder Textraub aktualisieren diese Eigentumsvorstellungen und laden sie moralisch auf. Das widerrechtliche Kopieren einer DVD unterscheidet sich demnach in seiner Tragweite nicht mehr von ihrer Entwendung.

Selbst für Kritiker ist es mühsam bis unmöglich, sich der Logik des urheberrechtlichen Weltbildes zu entziehen. Der moralische Diskurs, der das bestehende Urheberrecht wie einen Kokon umschließt, macht es außerordentlich schwer, gesellschaftliche Sympathien für Reformüberlegungen zu wecken, selbst wenn die Gründe für eine Neukonzipierung der Wissensregulierung auf der Hand liegen. Das zentrale urheberrechtliche Privileg, auf das sich wirtschaftliche Verwertungsmodelle üblicherweise stützen, besteht im Vervielfältigungsmonopol eines Werks (Litman 1996). Angesichts der Digitalisierung, die selbst das flüch-

tige Anschauen eines Werks als Kopiervorgang organisiert, hat diese Regelung eine unerwartete Bedeutung gewonnen. Einerseits dehnt sich die Reichweite des Urheberrechts nun auf alle Alltagshandlungen im Umgang mit digitalen Informationen aus, ironischerweise wird diese expandierende Regelungsreichweite aber andererseits immer weniger respektiert. Die verbreitete Praxis des Filesharing* im Internet, der «Total Buy-out»-Verträge* zwischen Verlagen und ihren Autorinnen oder das digitale Bibliotheksprojekt Google Books* sind aktuelle Beispiele dafür, dass das Urheberrecht in seiner heutigen Form ins Abseits gerät und Nutzerinnen wie auch Verwerter längst alternative Lösungen entwickeln.

Nicht einmal die nachlassende Regulierungswirkung des Urheberrechts hat jedoch seine Deutungshegemonie wirklich geschwächt. Entsprechend befinden sich Reforminitiativen, sofern sie nicht auf eine Stärkung von Eigentumsrechten abzielen, überwiegend in der moralischen Defensive. Im Raum steht jeweils der Verdacht der Herzlosigkeit gegenüber Kulturschaffenden oder der Vorwurf eines Angriffs auf den modernen Eigentumsbegriff. Angesichts dieser Situation besteht mein Plädoyer darin, nach alternativen Deutungsrahmen und Begriffen zu suchen. Diese sollten in der Lage sein, dem in der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts verwurzelten Weltbild des Urheberrechts die Stirn zu bieten und den intellektuellen Horizont für eine pragmatische Diskussion über Regulierungsanforderungen in der Informationsgesellschaft zu öffnen.

Ein denkbarer Kandidat dafür ist die ökonomische Theorie öffentlicher Güter. Obwohl sich die Wirtschaftswissenschaften mit öffentlichen Gütern und speziell dem Problem der Bereitstellung von kulturellen Werken schon lange befassen, spielen diese Überlegungen in der politischen Diskussion allenfalls eine marginale Rolle. Ein Gewinn dieser Theorie liegt meiner Meinung nach darin, dass sie die gesellschaftlichen Kosten des Urheberrechts in schönster Klarheit auf den Begriff bringt: «In dem Maße, in dem Eigentumsrechte erfolgreich sind, führen sie zur Unternutzung von Information» (Arrow 1962: 617). Aus wohlfahrtsökonomischer Sicht ist die Beschränkung des freien Zugangs zu öffentlichen Gütern gleichbedeutend mit Verschwendung! In dieser Beobachtung liegt das unausgeschöpfte kritische Potenzial dieser Theorie.

Information als öffentliches Gut

Der Begriff der öffentlichen Güter geht ursprünglich auf eine Diskussion über die Steuerfinanzierung bestimmter Typen von Gütern zurück. Die Frage war, ob Güter intrinsische Eigenschaften aufweisen, die sie entweder für eine öffentliche oder private Bereitstellung prädestinieren. Öffentlich wären demnach solche Güter, die der Markt nicht oder nur in unzureichendem Umfang hervorbringt. Als klassische Beispiele für öffentliche Güter gelten saubere Luft, Schulbildung, nationale Verteidigung oder auch der Leuchtturm.

Öffentliche Güter werden in der Regel durch zwei Eigenschaften definiert. Das zentrale Merkmal besteht in der sogenannten «Nichtrivalität». Im Gegensatz zur Möhre können Kulturwerke wie das Gedicht, die mathematische Formel

oder die Melodie von beliebig vielen Menschen genossen werden, ohne sich abzunutzen oder Substanz zu verlieren. Ökonomen drücken diesen Sachverhalt in Form von Grenzkosten aus. Unabhängig davon, wie zeitaufwendig und teuer es sein mag, einen Leuchtturm zu bauen, einen Roman zu schreiben oder eine mathematische Formel zu entwickeln, die Kosten für die anschließende Verbreitung eines öffentlichen Guts tendieren gegen Null. Ein politisch relevantes Beispiel für dieses Gefälle Herstellungs- und Grenzkosten bilden Medikamente. Der Aufwand für die Entwicklung, Prüfung und Lizenzierung pharmazeutischer Produkte ist zunehmend kapitalintensiv und erreicht durchschnittlich dreistellige Millionenbeträge. Die Reproduktionskosten eines einmal zugelassenen Medikaments sind im Vergleich dazu verschwindend gering.

Eine zweite, weniger leicht dingfest zu machende Eigenschaft öffentlicher Güter besteht in der «Nichtausschließbarkeit». Niemand kann vom Nutzen eines Feuerwerks, der Ozonschicht oder eben des besagten Leuchtturms ausgeschlossen werden, gleichgültig ob man sich an den anfallenden Kosten dafür beteiligt oder nicht. Öffentliche Güter stehen daher in dem Verdacht, Trittbrettfahrereffekte zu erzeugen. Warum für etwas zahlen, dass auch umsonst zu haben ist?

Der ursprünglichen Theorie zufolge sollte sich also aus den Eigenschaften eines Gutes ableiten, ob eine staatliche oder eine privatwirtschaftliche Bereitstellung die überlegene Lösung darstellt. Leider erwies sich die Realität als komplizierter. Eine Vielzahl von Artikeln zum exemplarischen Fall des Leuchtturms ergab erstens, dass die Eigenschaften von öffentlichen Gütern nicht statisch sind, sondern sich durch rechtliche und technische Rahmenbedingungen verändern, und zweitens, dass die Unterscheidung zwischen öffentlichen und privaten Gütern eher graduell als kategorial zu verstehen ist. Die Ersetzung des Leuchtfuers durch ein elektronisches Signal ermöglicht es etwa, die entsprechende Information zu verschlüsseln und somit Schiffe von der Nutzung auszuschließen. Das einstmals klassische öffentliche Gut ist aufgrund des technischen Wandels zum «unreinen öffentlichen Gut» geworden und ein kommerzieller Betrieb von Leuchttürmen ist nun machbar.

Die meisten Güter sind folglich nicht öffentlich oder privat, sie bewegen sich vielmehr auf einem Spektrum zwischen zwei Polen. Dies ist vor allem auf die zweite Eigenschaft, die Nichtausschließbarkeit, zurückzuführen. Die Rechtsetzung beeinflusst die Position eines Guts auf diesem Spektrum zwar, aber sie bestimmt diese nicht vollständig. So bleibt es leichter, Dritte an der Nutzung eines Fahrrads zu hindern, als sie von der nationalen Verteidigung auszuschließen, wie Drahos (2004: 324) feststellt. Wie privat oder öffentlich ein Gut ist und folglich, ob Aussichten darauf bestehen, dass es in hinreichendem Umfang durch den Markt angeboten wird, hängt also nicht allein von der Beschaffenheit des Gegenstandes ab, sondern auch von den politisch-rechtlichen Rahmenbedingungen. Das aber heißt: Wie privat oder öffentlich Informationsgüter sind, ist eine politische Entscheidung.

Gefahr der systematischen Unternutzung

Information und Wissen gelten als Inbegriff des öffentlichen Guts. Wissen nimmt durch Nutzung nicht ab, und es ist faktisch unmöglich, die Ausbreitung von einmal in Umlauf gebrachten Informationen zu verhindern. Im Prinzip sollte sich also mit Informationen kein Geld verdienen lassen. Zur Vermeidung eines Marktversagen bieten sich David (2003) zufolge drei idealtypische Lösungen an: 1. Der Staat produziert selbst und stellt die Resultate kostenlos zur Verfügung (Beispiel Statistisches Bundesamt); 2. der Staat erwirbt Informationsgüter vermittels öffentlicher Beschaffung (Beispiel Impfstoffe oder Auftragsforschung); 3. der Staat schafft rechtliche Rahmenbedingungen, die das öffentliche Gut Information ein wenig privater werden lassen und eine kommerzielle Verwertung profitabel machen. In dieser dritten Lösung besteht die Leistung des Urheberrechts. Es versieht öffentliche Güter mit eigentumsförmigen Ausschlussrechten, in dem es ein (temporäres) Verwertungsmonopol errichtet.

Dieses Verwertungsmonopol wendet sich gegen eine freie Nutzung und Vervielfältigung, aber es errichtet zugleich Marktmacht zugunsten der Rechteinhaber, indem es ihnen ermöglicht, «Informationsgüter über ihren Reproduktionskosten anzubieten – zum Nachteil der Konsumenten» (Fink 2009: 5). Der Monopolist, so auch David und Foray (2003: 39), legt den Preis oberhalb der vernachlässigbaren Vervielfältigungskosten fest mit der Konsequenz, dass die Zahl der potenziellen Nutzer eines Informationsguts begrenzt wird. Das Resultat besteht in der systematischen Unternutzung von Informationsgütern: Menschen werden vom Zugang ausgeschlossen, obwohl diese Nutzung keine höheren Kosten verursachen würde. «So lange es nichts kostet, zusätzliche Menschen zu versorgen, ist es ineffizient, irgendjemanden auszuschließen», so fassen Malkin und Wildavsky (1991: 365) die wohlfahrtsökonomische Auffassung zusammen.

Unter dem Gesichtspunkt einer möglichst effizienten Ressourcenverteilung besehen, handelt es sich beim Informationsgütermarkt in der Tat um einen Fall eklatanter Verschwendung. Es werden weniger Menschen mit einem Gut versorgt, als unter gegebenen Kosten möglich wäre. Ein Beispiel für die gesellschaftlichen Folgen dieser Ineffizienz besteht in der medizinischen Unterversorgung in armen Ländern – und in Zukunft möglicherweise auch einkommensschwacher Bevölkerungsgruppen in den Industriestaaten. Aus gesamtgesellschaftlicher Perspektive bestünde die effizienteste Lösung demgegenüber darin, «wenn diejenigen, die Information besitzen, diese umsonst weitergeben würden – oder zumindest zu dem Preis, den es kostet, diese zu kommunizieren» (Benkler 2006: 37).

Die durch das Urheberrecht verursachte Verschwendung von Ressourcen wird zusätzlich verstärkt durch den Umstand, dass Informationsgüter eben nicht nur Konsumobjekte sind, sondern zugleich Produktionsfaktoren, also die Grundlage für neues Wissen bilden. Wissen ist kumulativ, und Eigentumsrechte behindern die kollektive Wissenserzeugung, weil das zirkulierende Wissen von

Dritten nicht beliebig «erweitert, kommentiert und rekombiniert werden kann» (David und Foray 2003: 19).

Fazit: Die Theorie der öffentlichen Güter rückt die wohlfahrtsstaatlichen Implikationen des Urheberrechts in den Mittelpunkt. Den Ausgangspunkt bildet dabei die Annahme, dass Ausschlussrechte, wie sie das Urheberrecht verleiht, nicht alternativlos sind. Die Herstellung von Informationsgütern muss nicht zwangsläufig durch Märkte erfolgen, und sie muss auch nicht automatisch Eigentumsrechte nach sich ziehen. Andere Kompensationsformen sind denkbar. In diesem Sinne emanzipiert sich die Theorie öffentlicher Güter von der geistigen und moralischen Engführung des urheberrechtlichen Diskurses. Wichtiger noch, es gelingt ihr, den Preis, den wir für die eigentumsförmige Regulierung von Wissen zahlen, auf den Begriff zu bringen: fortlaufende Verschwendung.

Literatur

- Arrow, K. J. (1962): «Economic Welfare and the Allocation of Resources for Invention», *The Rate and Direction of Inventive Activity: Economic and Social Factors*, National Bureau of Economic Research, S. 609-626.
- Benkler, Yochai (2006): *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven, Yale University Press.
- David, P. A. (2003): *Koyaanisquatsi in Cyberspace*, Stanford, Stanford Institute For Economic Policy Research.
- David, Paul A. and Dominique Foray (2003): «Economic Fundamentals of the Knowledge Society», *Policy Futures in Education* 1(1), S. 20-49.
- David, Paul A. and Dominique Foray (2002): «An introduction to the economy of the knowledge society», *International Social Science Journal* (NWISSJ) 54(171), S. 9-23.
- Drahoš, Peter (2004): «The Regulation of Public Goods», *Journal of International Economic Law* 7(2), S. 321-339.
- Fink, C. (2009): *Enforcing Intellectual Property Rights: An Economic Perspective Advisory Committee on Enforcement*, Fifth Session, Geneva, WIPO.
- Litman, Jessica (1996), «Revising Copyright for the Information Age», *Oregon Law Review* 19.
- Malkin, Jesse and Aaron Wildavsky (1991): «Why the Traditional Distinction between Public and Private Goods Should be Abandoned», *Journal of Theoretical Politics* 3(4), S. 355-378.
- Mayer-Schönberger, Viktor (2005): «In Search of the Story: Narratives of Intellectual Property», *Virginia Journal of Law and Technology* 10(11), S. 1-19.

Aus Liebe zur Kultur – Google, das Urheberrecht und unsere Zukunft

Wir sind gerade dabei, jeden Zugriff auf unsere Kultur zu einem Fall rechtlicher Reglementierung zu machen – zugunsten von Anwälten und Lizenzen, aber mit Sicherheit zu Lasten auch ziemlich populärer Werke. Mit anderen Worten: Wir sind dabei, einen katastrophalen kulturellen Fehler zu begehen.

Der Guggenheim-Effekt

Zu Beginn des Jahres 2002 beschloss die Filmemacherin Grace Guggenheim – Tochter des verstorbenen Charles Guggenheim, eines der bedeutendsten Dokumentaristen der Vereinigten Staaten, und Schwester des Filmemachers Davis Guggenheim, der *An Inconvenient Truth* gedreht hatte – etwas zu tun, das den meisten von uns als völlig selbstverständlich erscheinen würde. Mehr als 100 Dokumentarfilme hatte ihr Vater als Produzent bzw. Regisseur hinterlassen. Einige davon waren ziemlich berühmt (*Nine from Little Rock*), andere kannte man, ohne zu wissen, dass sie von ihm waren (*Monument to a Dream* etwa, der von der Entstehung der St. Louis Arch handelt). Wieder andere waren in Vergessenheit geraten, obwohl sie für das Verständnis der Geschichte der Vereinigten Staaten im 20. Jahrhundert außerordentlich bedeutsam sind (*A Time for Justice*). Und weitere sind ganz einfach großartig (*D-Day Remembered*). Als Kuratorin seines Werkes hatte Grace Guggenheim beschlossen, die Sammlung zu restaurieren und komplett auf DVD verfügbar zu machen – der sich damals etablierenden neuen Plattform für Filme.

Ihrem Vorhaben standen zwei Schwierigkeiten im Wege, eine naheliegende und eine ungeahnte. Die naheliegende Schwierigkeit war technischer Art und bestand darin, Filme aus einem Zeitraum von 50 Jahren zusammenzubringen und zu digitalisieren. Die ungeahnte Schwierigkeit war juristischer Natur: Rechtsfragen mussten geklärt werden, um das Schaffen ihres Vaters auf der neuen Plattform vertreiben zu können. Viele werden sich verwundert fragen, welche Rechtsfragen es denn aufwirft, wenn ein Kind das Lebenswerk des eigenen

Vaters wiederherstellt. Wenn wir beschließen, dem alten Schreibtisch unseres Großvaters einen neuen Anstrich zu geben, ihn einem Nachbarn zu verkaufen, als Werkbank zu nutzen oder als Küchentisch zu verwenden, würde letztlich auch niemand auf die Idee kommen, erst einmal einen Anwalt zu konsultieren. Das Eigentum allerdings, das Grace Guggenheim kuratiert, ist von besonderer Art – es ist urheberrechtlich geschützt.

Ich befürchte, nahezu kein Filmemacher hat auch nur eine Sekunde darüber nachgedacht, wie seltsam diese «Zitierlaubnis» ist. Benötigt denn ein Autor grünes Licht seitens der *New York Times*, wenn er in einem Buch über die Weltwirtschaftskrise aus einem Zeitungsartikel zitiert? Ja, bedarf jemand der Zustimmung eines anderen, wenn er öffentliche Verlautbarungen zitiert, vor allen Dingen wenn es sich dabei um eine Arbeit handelt, die diese Verlautbarungen thematisiert? Üblicherweise würde man denken, diese Verwendungsweise wäre «fair use» (angemessene Vergütung, ähnlich der deutschen Schrankenbestimmung*), zumindest den Regeln des Copyrights* nach. Die meisten Dokumentarfilmer aber – in Wirklichkeit die meisten Filmemacher – haben nicht die Absicht, sich durch das Dickicht und die Unwägbarkeiten einer Doktrin wie dem «fair use» durchzuarbeiten. Stattdessen erklären sie sich mit Lizenzen einverstanden, welche die Nutzungsrechte – exklusiv, wie typischerweise behauptet wird – der Zitate im Film regeln. Somit würde die Lizenz den Lizenznehmer z. B. darauf verpflichten, die Lizenz als alleinige Rechtsquelle der Nutzung des Films anzusehen (was kein «fair use» wäre). Zugleich würde sie Umfang und Bedingungen des Rechts festschreiben: Nutzungsrecht für die Dauer von fünf Jahren, Vertrieb in Nordamerika, für Bildungszwecke.

Diese Vereinbarung bedeutet, dass sich der Filmemacher erneut an den ursprünglichen Rechteinhaber mit der Bitte um Erneuerung des Nutzungsrechts zu wenden hätte, falls er den Film auch nach der Frist von fünf Jahren zu vertreiben wünschte. Wenn man dabei an einen Ausschnitt pro Dokumentarfilm denkt, mag das nicht besonders dramatisch klingen. Was aber ist, wenn es um 20, 30 oder mehr Ausschnitte geht?

Aus dem Center for Social Media der American University verlautet: «Der Preis für den Erwerb von Nutzungsrechten ist hoch und in den letzten beiden Jahrzehnten dramatisch angestiegen», wodurch der öffentliche Zugang zu Dokumentarfilmen beschränkt werde. Somit steht Kreativität faktisch unter Rahmenbedingungen, die bewirken, dass die meisten Dokumentarfilme aus dem 20. Jahrhundert legal weder restauriert noch erneut vertrieben werden können. Sie lagern beiseitegelegt in Filmbibliotheken, viele von ihnen im Zustand des Zerfalls, weil es sich um Zelluloidfilme handelt. Viele von ihnen geraten in Vergessenheit, weil weder ein Inhaltelieferant noch sonst jemand etwas mit ihnen anfangen kann. So gesehen sind diese Werke verwaist wegen einer Reihe von Vereinbarungen, die zum Zeitpunkt ihrer Geburt getroffen und – wie bleihaltiges Benzin – in Verkehr gebracht worden sind, ohne dass ihrer unvermeidlichen Toxizität öffentliche Aufmerksamkeit geschenkt worden wäre.

Das gilt natürlich nicht für jene Werke, für die es eine hingebungsvolle Erbin wie Grace Guggenheim gibt. Sie war nicht bereit, die Niederlage hinzunehmen, sondern widmete sich der außergewöhnlichen Aufgabe, alle für die Aufführung der Werke ihres Vaters notwendigen Rechte einzuholen. Acht Jahre später hat sie ihr Ziel nun nahezu erreicht. Etwa zehn der größeren Arbeiten sind noch zu bewältigen. Erst letztes Jahr ist der berühmteste Dokumentarfilm ihres Vaters durch das Robert F. Kennedy Memorial Center für die DVD-Distribution freigegeben worden: *Robert Kennedy Remembered*, der im Jahre 1968 in den beiden Monaten zwischen Kennedys Ermordung und dem Nominierungsparteitag der Demokraten gedreht und nur ein einziges Mal ausgestrahlt worden war.

Letzten Herbst habe ich zum ersten Mal den Raum für seltene Bücher der Harvard Law Library betreten. Im hinteren Teil des Elihu-Root-Saals, des Hauptlesesaals, befinden sich Bücherschränke voller alter Bücher, manche älter als die Vereinigten Staaten. Ich wollte einfach sehen, was erforderlich ist, um die ältesten verlegten Werke in Augenschein zu nehmen, die in dieser Bibliothek, einer der führenden des Landes, zur Verfügung stehen. Nichts Besonderes, wie sich herausstellte. Die Bibliothekare führten mich zu einem Tisch, und dort konnte ich nach Belieben in dem uralten Text blättern, was ich mit aller gebotenen Sorgfalt tat.

Bücher – physische Bücher sowie das urheberrechtlich geschützte Werk, das sie enthalten – sind außergewöhnlich robuste Kulturgegenstände. Wir haben Zugang zu praktisch jedem irgendwo veröffentlichten Buch. Man muss kein Harvard-Professor sein, um den Lesesaal für seltene Bücher der Law Library betreten zu dürfen. Man muss seltene Bücher auch nicht berühren, um das Werk, das sie enthalten, zu lesen. Ältere Werke, d. h. in den Vereinigten Staaten vor 1923 publizierte, gehören zur «Public Domain», womit gemeint ist, dass jeder, auch jeder Verleger, das Werk reproduzieren und wiederauflegen kann, ohne Dritte um Erlaubnis zu fragen. Shakespeares Werk bildet keine Vermögensmasse, somit gibt es auch keine Verwalter, die über Anträge auf Neueditionen von *Hamlet* befinden würden. Gleiches gilt für jeden US-amerikanischen Autor des 19. Jahrhunderts. All ihre Werke sind frei und weithin zugänglich, denn kein Gesetz beschränkt den Zugriff auf sie.

Etwa das Gleiche gilt letztlich für jedes Buch, das noch urheberrechtlich geschützt ist. Zweifellos ist es Verlegern untersagt, den neuesten Roman von Grisham eigenmächtig zu publizieren. Vermöge der außerordentlichen, zweifelsohne übermenschlichen Bemühungen der Bibliotheken sowie mit Hilfe der Antiquariate hat man Zugang zu letztlich allem, für praktisch umsonst. Die Bibliothek kann das fragliche Buch erwerben und einem nahezu gratis vermitteln. Oder das Antiquariat recherchiert und verkauft einem das gesuchte Buch dann für weniger als den Preis eines Kinoabends.

Man bemerke, welcher Unterschied besteht zwischen dem Zugriff auf Bücher und demjenigen auf Dokumentarfilme. Nach einer begrenzten Zeit können beinahe alle publizierten Bücher wieder verlegt und erneut vertrieben werden (dies gilt nicht für Bilderbücher, Dichtungen und, aus noch ersichtlich

werdenden Gründen, auch nicht für eine wachsende Anzahl relativ moderner Werke). Kein Erbe von längst verstorbenen Autoren wird uns den Zugang zu dessen publizierten Schriften verwehren (oder zumindest zum Kernbestand dessen – einige werden befinden, dass auf den Einband, das Vorwort und den Index verzichtet werden möge). Der Großteil der Dokumentarfilme des 20. Jahrhunderts hingegen ist für immer im anwaltschaftlichen Wirrwarr verloren – rechtlich unzugänglich aufgrund einer Reihe von Bewilligungen, welche diesen Filmen bereits in die Wiege gelegt worden waren.

Das hätte durchaus anders sein können. Es wäre möglich gewesen, Dokumentarfilme in einer Weise zu schaffen, wie Bücher publiziert werden, indem nämlich Autoren Ausschnitte so nutzen wie Historiker Zitate (d. h. ohne jede Erlaubnis). Gleichmaßen hätten Bücher auf andere Weise verlegt werden können, indem nämlich jedes Zitat durch den Erstverfasser lizenziert und mit der Zusage seitens des Nutzers verbunden worden wäre, das Zitat den Lizenzbedingungen entsprechend zu verwenden. Damit wären heute alle Bücher wie Dokumentarfilme – nicht zugänglich. Oder aller Dokumentarfilme wären heute in dem Zustand, in dem sich gegenwärtig fast alle Bücher befinden – zugänglich.

Aber es ist das Unglück unserer Kulturgeschichte, dass wir jederzeit berechtigt sind zu lesen, aber nicht gleichermaßen berechtigt sind zu sehen. Verursacht haben dies Anwälte, die wie James Boyle, Rechtswissenschaftler an der Duke University, sagt, nicht über die «Auswirkungen auf die kulturelle Umwelt» nachdenken, die ihre Verträge zeitigen. Dieser Gegensatz zwischen Büchern und Dokumentarfilmen ist ein Warnsignal für zukünftige Entwicklungen. Welchen Regeln wird die Kultur in den kommenden 100 Jahren folgen? Werden die Rahmenbedingungen für den Zugang zu ihr bei jeder neu aufgeschlagenen Buchseite einen Anwalt verlangen? Oder werden wir aus dem Schlamassel unseres Umgangs mit den Dokumentarfilmen gelernt haben und Zugangsbedingungen schaffen, die Inhabern von Urheberrechten die Anreize garantieren, die sie brauchen, aber auch der Kultur eine Zukunft sichern?

Zutritt verboten

Enorme Beachtung fand der kürzlich noch einmal überarbeitete Vergleich, auf den sich alle Parteien nach einer Klage der Authors Guild of America und der Association of American Publishers (AAP) gegen Google geeinigt haben (Google Book Settlement*). Im Jahre 2004 hatte Google ein Unterfangen gestartet, das nur Internetidealist*innen vorschweben konnte – nämlich 18 Millionen Bücher zu digitalisieren und diese über das Internet zugänglich zu machen. In welchem Umfang zugänglich, hing von der Art des Buches ab. War das Buch in der Public Domain (als Gemeingut), dann ermöglichte Google den unbeschränkten Zugang einschließlich der Möglichkeit, eine digitale Kopie des Buches kostenlos herunterzuladen. War das Buch aber vermutlich urheberrechtlich geschützt, gewährte Google zumindest «snippet access», einen Zugang zu Textschnipseln. Man konnte in diesem Falle also einige Zeilen im Umfeld der Suchwörter sehen,

verbunden mit Informationen, wo das Buch gekauft oder ausgeliehen werden kann. War das Werk aber noch lieferbar, so konnte der Verleger Google anweisen, so viel von dem Buch (zuzüglich zu den Schnipseln) zugänglich zu machen, wie er wünschte.

Die Authors Guild und AAP behaupteten, dieses Vorhaben verletze das Urheberrecht. Ihr Argument war schlicht und einleuchtend – zumindest in der autistischen Weise, in der das Urheberrecht die Digitaltechnik sieht: Als Google die 18 Millionen Bücher scannte, um seinen Index aufzubauen, habe es von jedem Buch ein «Exemplar» erzeugt. Für noch urheberrechtlich geschützte Werke hätte Google, so die Kläger, vor der Digitalisierung die Genehmigung des Urheberrechtinhabers einholen müssen. Dabei war es nebensächlich, dass Google die Werke scannte, um sie zu verschlagworten; nebensächlich war auch, dass Google niemals ohne Genehmigung ganze und nicht einmal verwertbare Kopien urheberrechtlich geschützter Werke vertreiben würde (ausgenommen der Vertrieb an die ursprünglichen Bibliotheken als Ersatz für verlustig gegangene physische Exemplare). Für die Kläger war die Genehmigung rechtlich gesehen unverzichtbar. Ohne diese war Google in ihren Augen ein Pirat.

Für 16 Prozent der 18 Millionen Bücher waren die Vorwürfe der Kläger gegenstandslos – hierbei handelte es sich um gemeinfreie Werke. Das Gesetz sicherte Google das uneingeschränkte Recht zu, diese zu kopieren. Probleme machten auch nicht die 9 Prozent der noch lieferbaren Bücher: Denn in diesen Fällen war die Identifikation jener relativ einfach, bei denen vor der Digitalisierung die Genehmigung dafür hätte eingeholt werden müssen. Die Verleger waren hochofrend, diese einfache und kostengünstige Vermarktungsstrategie der von ihnen publizierten Werke zu ergreifen (praktisch alle hatten diese Dienstleistung beantragt, ehe Google Book Search angekündigt worden war). Aber für 75 Prozent der 18 Millionen in unseren Bibliotheken befindlichen Bücher wäre die Grundsatzregelung der Kläger das digitale Todesurteil gewesen. Für diese Werke – die vermutlich dem Urheberrecht unterliegen, aber nicht mehr lieferbar sind – eine Genehmigung zu fordern, hieße, ihre Unsichtbarkeit zu garantieren. Weil sie praktisch gesehen verwaist sind, ist es im Grunde unmöglich – zumindest auf Großhandelsebene –, die Erlaubnis für jede Art urheberrechtsrelevanter Nutzung sicherzustellen.

Google behauptete – zu Recht, wie ich glaube –, seine Verwendung dieser urheberrechtlich geschützten Werke (diese zu digitalisieren, um sie zu verschlagworten, so dass schließlich jeder in diesem Index suchen kann) entspreche den «fair use»-Bedingungen. Für die Digitalisierung müsse somit keinerlei Genehmigung eingeholt werden, vorausgesetzt, die Nutzung erfolge in einem formal anderen Kontext. Im Falle des Verlusts dieses Rechtsstreits, und Gerichte sind dafür bekannt, in Fragen des Urheberrechts zu falschen Schlüssen gekommen zu sein, hätten die daran geknüpften Verbindlichkeiten Google schwer getroffen.

So überraschte es nicht, dass Google die Chance zum Vergleich ergriff (Google-Insider behaupten allerdings, die Angst vor Verbindlichkeiten sei kein Beweggrund dafür gewesen). Dem Unternehmen gebührt die große Ehre, von

seinem Anspruch nicht abgerückt zu sein, die Verwendungsweise hätte den «fair use»-Bedingungen entsprochen. Es kommt aber noch besser: Google hat zugunsten der Öffentlichkeit mit den Klägern eine Einigung erzielt, die weit besser ist als das, was «fair use» dem Unternehmen und der Öffentlichkeit hätte bringen können. Der Vereinbarung folgend zahlt Google für die Genehmigung, der Öffentlichkeit bis zu 20 Prozent der urheberrechtlich geschützten Bücher, deren Rechteinhaber nicht zu ermitteln sind, kostenlos zur Verfügung zu stellen; über die 20 Prozent hinaus hat die Öffentlichkeit die Möglichkeit, gegen Bezahlung auf das ganze Buch zuzugreifen, wobei die Geldmittel in einen gemeinnützigen Fonds fließen, aus dem Rechteinhabern, sollten sie dies wünschen, Tantiemen gezahlt werden. Wir erhalten somit ein Fünftel aller verwaisten Bücher (bzw. ein Fünftel jedes verwaisten Buches) gratis. Google wiederum erhielt die Möglichkeit, eine 18 Millionen Bücher umfassende digitale Bibliothek zu errichten.

Vieles an dieser Einigung ist lobenswert. Gerichtsverfahren sind teuer, ihr Ausgang ist ungewiss und bis zum rechtsgültigen Urteil können Jahre vergehen. Die von Google ausgehandelte Vereinbarung bietet der Öffentlichkeit einen offeneren Zugang zu freien Inhalten, als «fair use» es möglich gemacht hätte. 20 Prozent sind besser als Textschnipsel. Ferner wird ein System, das den Rechteinhabern Gelder zukommen lässt, eher akzeptiert werden als eines, das dies nicht tut. (Ganz davon abgesehen, dass die Abmachung so elegant und intelligent ist, dass ein Professor für Vertragsrecht vor Neid erblasst.)

Dennoch haben sich mittlerweile eine Vielzahl von Unternehmen und eine Schar guter Menschen zusammengetan, um gemeinsam den Vergleich mit Google anzugreifen. Einige sprechen von Verletzung des Kartellrechts. Andere befürchten, Google werde ausspähen, wer was liest, und damit die Privatsphäre der Leser verletzen. Und es gibt jene, die darüber froh sind, gegen den Digitalgiganten dieses Jahrzehnts kämpfen zu können (wie auch gegen jenen des vergangenen Jahrzehnts, Microsoft). Die Hauptstoßrichtung nahezu all dieser Attacken verkennt jedoch den wahren Grund für die Furcht vor der Zukunft, welche dieser Vergleich uns bescheren wird. Denn das Problem ist nicht eigentlich kartellrechtlicher Natur, es geht nicht nur um die Privatsphäre und auch nicht einmal um die Macht, welche diese (sehr gewichtige) freie Bibliothek dem ohnehin bereits marktbeherrschenden Internetunternehmen verschaffen wird. Das Problem mit Google Book Settlement* ist in der Tat nicht die Vereinbarung selbst. Problematisch sind die kulturellen Rahmenbedingungen, welche durch sie zementiert werden. Der Vergleich garantiert praktisch, dass wir die Fehler wiederholen, die unserem kulturellen Leben schon geschadet haben. Wir machen jetzt Bücher zu Dokumentarfilmen.

Wie immer man auch darüber denkt, man sollte erst einmal zur Kenntnis nehmen, wie anders die Zukunft zu werden verspricht. In realen Bibliotheken, in realen Räumen wird Zugang nicht per Seite gemessen (oder per Darstellung auf der Seite). Zugang wird per Buch gemessen (oder per Magazin oder CD oder DVD). Man durchstöbert kostenlos die gesamte Bibliothek. Man entleiht

kostenlos die Bücher, die man lesen möchte. Die in realen Räumen befindliche Bibliothek ist ein Refugium jenseits der Be- und Vermessungsabsichten des Marktes. Natürlich steht sie innerhalb eines Marktes. Aber wie Kinder in einem Spielzimmer ignorieren wir in der Bibliothek den Markt draußen.

Diese Freiheit schenkte uns etwas Reales – nämlich die Freiheit unabhängig von der eigenen Vermögenslage zu forschen und im weiten Umfang oder fachspezifisch zu lesen. Auf diese Weise war unsere gesamte Kultur verfügbar und greifbar – nicht nur jener Teil, der zufälligerweise für das Aktienkapital gewinnbringend ist. Dies sicherte uns die Möglichkeit, aus unserer Vergangenheit zu lernen, auch wenn uns der Wille fehlte, dies zu tun. Die Struktur des Zugangs zu realen Räumen hat ein bedeutsames und wertvolles Gleichgewicht zwischen dem Teil der Kultur erzeugt, der praktischer- und sinnvollerweise vom Urheberrecht reguliert wird, und jenem Teil, für den dies nicht gilt. Unsere frühere Welt der realen Räume war eine Welt, in die das Urheberrecht nur selten eindrang, und wenn dies geschah, so war ihr Verhältnis zu den Zielen des Urheberrechts ziemlich klar und verständlich.

Heutzutage ist das alles vergessen. Mit der aufs Urheberrecht gebannten Aufmerksamkeit gerät uns aus dem Sinn, dass es eine Zeit gab, in der dieses bei weitem nicht so wichtig dafür war, wie gewöhnliche Menschen sich Kultur erschlossen und diese nutzten. Damit meine ich nicht, das Urheberrecht sei für Autoren und Verleger belanglos gewesen. Natürlich war es das nicht. Ich meine nur, dass es für die Art, wie die meisten Menschen Kultur nutzten, sich an ihr erfreuten, auf sie bauten und sie kritisierten, keine Rolle spielte. Jessica Litman, Rechtswissenschaftlerin an der Wayne State University, hat es folgendermaßen ausgedrückt:

«Um die Jahrhundertwende war das Urheberrecht der Vereinigten Staaten abstrakt, inkonsistent und schwer verständlich. Es hatte für sehr viele Menschen und Dinge aber auch keine Relevanz. Für Autoren oder Verleger von Büchern, Karten, Schaubildern, Partituren, für Maler, Bildhauer, Fotografen, Komponisten und Kunsthändler, für Dramatiker, Dramaturgen und Buchdrucker war das Urheberrecht allerdings relevant. Buchhändler und Vertreiber von mechanischen Notenrollen und Grammophonplatten, Filmproduzenten, Musiker, Lehrer, Kongressabgeordnete und gewöhnliche Konsumenten konnten hingegen ihren Geschäften nachgehen, ohne jemals mit einem Urheberrechtsproblem konfrontiert zu werden.

90 Jahre später ist das Urheberrecht der Vereinigten Staaten noch abstrakter, noch inkonsistenter und noch schwerer verständlich – wichtiger jedoch: Es ergreift nunmehr alles und jeden. In der Zwischenzeit hat sich das Urheberrecht immer weiter vorgearbeitet und reguliert nun einen Großteil der alltäglichen Dinge der modernen Gesellschaft. Das gegenwärtige Copyright Act umfasst 142 Seiten. Die technologische Entwicklung, dem Gesetz gegenüber eher unachtsam, hat Gebrauchsweisen hervorgebracht, die multiple Reproduktions- und Übertragungstechniken – potenziell urheberrechtlich justiziable Dinge also – in alltäg-

liche Geschäftsvorgänge einbringen. Den meisten von uns ist keine Stunde vergönnt, in der sie nicht mit dem Urheberrecht in Konflikt geraten.»

Selbst für Autoren war das Urheberrecht, als eine praktische Angelegenheit, nicht besonders wichtig. Die Bücher eines erfolgreichen Autors haben zwei ereignisreiche Leben. In ihrem ersten Leben ist das exklusive Recht des Urhebers von Bedeutung, im zweiten Leben nicht. Im ersten Leben ist es von Bedeutung, weil der Verleger, um das Buch vorrätig zu halten, das ausschließliche Recht haben muss (das jedenfalls glaubt er), das Buch zu publizieren. Ist das Buch aber erst einmal vergriffen, ist es, zumindest aus dem Blickwinkel des Autors gesehen, im Grunde frei verfügbar. Sicherlich verdienen Antiquariate an dem Buch, wenn sie es verkaufen (eher wenig). Bibliotheken wiederum erheben Gebühren für den Verleih in andere Teile des Landes. Wird ein gebrauchtes Buch verkauft, erhält der Autor jedoch nichts, wie er auch nichts bekommt, wenn ein Nutzer einer (amerikanischen) Bibliothek ein Buch ausleiht. Die Geschäftsaktivitäten von Antiquariaten und die nicht-geschäftlichen der Bibliotheken erfolgen ohne die Erlaubnis eines Autors (oder dessen Anwalts) wie auch ohne jede Vergütung des Autors. Denn keine der mit dem Verkauf eines gebrauchten Buches oder dem Verleih eines Bibliotheksbuches verbundenen Tätigkeiten sind urheberrechts-relevant. Kein neues Exemplar wird erzeugt, kein neues Werk geschaffen. Auch findet keine öffentliche Aufführung statt. Keines der exklusiven Urheberrechte tangiert diese geschäftlichen und nicht-geschäftlichen Praktiken. Die Inhaber dieser Exklusivrechte – manche von ihnen Autoren – erhalten also nichts.

Autoren mögen darüber nicht besonders glücklich sein. Ich habe gehört, wie Schriftsteller aus anderen Ländern sich der 2,50 \$ brüsten, die sie jährlich von der Steuer erhalten, welche Bibliotheken zu entrichten haben, wenn sie die Bücher ihren Leser gebührenfrei zur Verfügung stellen. Ob Autoren nun glücklich sind oder nicht, entscheidend ist die Erkenntnis, dass der freie Zugang, der diese Welt geschaffen hat, ein wesentlicher Aspekt dessen war, wie wir unsere Kultur weitergaben. Wer die eigenen Kinder für eine Hausarbeit in die Bibliothek schickt, möchte nicht, dass sie nur zu 20 Prozent jedes Buches Zugang haben, das sie lesen müssen. Er möchte, dass sie die Möglichkeit haben, das ganze Buch zu lesen. Sie sollten nicht nur die Bücher lesen, für deren Zugang sie zu zahlen bereit wären. Sie sollten stöbern können, recherchieren, neugierig sein und Fragen stellen – genauso wie jene, die Google oder Wikipedia nutzen, recherchieren, ihrer Neugierde folgen und Fragen stellen. Ein enormer Teil unseres kulturellen Lebens wurde vermehrt und geteilt – und kaum jemand schaltete einen Anwalt für Urheberrecht ein. Ob dies nun Autoren (oder, mit größerer Wahrscheinlichkeit, Verleger) mögen oder nicht: Dies war unsere glückliche Vergangenheit.

Wir sind gerade dabei, uns von dieser Vergangenheit radikal abzuwenden. Die Prämisse dieser Abkehr ist ein zufälliges Merkmal der Struktur des Urheberrechtsgesetzes: dass es die Herstellung von «Exemplaren» (Abzügen) regelt. In der physischen Welt bedeutet dies die Reglementierung einer geringen Zahl möglicher Gebrauchsweisen eines urheberrechtlich geschützten Werks. In der digitalen Welt bedeutet dies die Reglementierung von allem. Denn mit jeder

Einzelnutzung eines Produkts kreativer Arbeit in der digitalen Welt wird ein Abzug, eine Kopie, erstellt. Folglich sei, so behauptet der Anwalt, jede Einzelnutzung in einer bestimmten Weise zu lizenzieren. Selbst die Digitalisierung eines Buches zwecks Verschlagwortung – also das, was den juristischen Fall von Google Book im Wesentlichen ausgemacht hat – sei urheberrechtsrelevant. Denn Digitalisierung bedeute ja die Erstellung einer digitalen Kopie.

Das läuft, wie ich befürchte, darauf hinaus, dass wir Bücher wie Dokumentarfilme behandeln. Der rechtliche Rahmen, den wir uns für den Zugang zu Büchern vorstellen, ist noch verwickelter als jener, der den Zugang zu Filmen bereits regelt. Oder noch einfacher gesagt: Wir sind gerade damit beschäftigt, jeden Zugriff auf unsere Kultur zu einem Fall rechtlicher Reglementierung zu machen – zugunsten von Anwälten und Lizenzen, aber mit Sicherheit zu Lasten auch ziemlich populärer Werke. Um es nochmals zu sagen: Wir sind dabei, einen katastrophalen kulturellen Fehler zu begehen.

Neue Spielregeln

Wie ließe sich die Lage ändern? Wie könnte eine Lösung dieses vertrackten Problems aussehen, eine Lösung, die unsere Kultur nicht in einem Sumpf juristischer und technischer Kodifizierungen versenkte? Das Kernproblem hat nicht Google geschaffen, und wir können dessen Lösung auch nicht von Google oder irgendeinem anderen Privatunternehmen erwarten. Google ist in dem besagten Vergleich ziemlich weit gegangen, um das Problem zu entschärfen, welches das Gesetz (unter den Bedingungen der Digitaltechnologie) oktroyiert: Die Vereinbarung beinhaltet eine Sonderregelung für Bibliotheken und für Universitäten, sie enthält darüber hinaus die Möglichkeit einer Sonderregelung für Wissenschaftler. Google und die Kläger haben zweifellos versucht, durch Vergabe bestimmter Zugangsvergünstigungen die Besorgnis zu entkräften, die ich hier artikuliere. Ferner ist der Vergleich sicherlich eine Art Experiment, das uns eine Menge darüber lehrt, wie Kultur nachgefragt wird und welche Zugangsweisen zu sichern sind.

Aber wir können uns nicht auf spezielle Vergünstigungen verlassen, die Privatunternehmen (und quasi monopolistische Registriergesellschaften) gewähren, um unseren Zugang zur Kultur zu bestimmen – auch wenn, zumindest anfangs, diese Vergünstigungen generös sein sollten. Wir sollten uns stattdessen dem zugrundeliegenden Dilemma zuwenden, das allererst den Anlass gegeben hat, dieses ausgeklügelte Regulierungsschema für den Zugang zur Kultur zu schaffen. Wie schlau die Vereinbarung, wie elegant die Verfahrensweise auch immer ist, wir sollten an Peter Druckers Worte denken: «Nichts ist so unnützlich, wie etwas effizient zu tun, das man überhaupt nicht tun sollte.»

Das Problem, das sich uns stellt, ist einem Gesetz geschuldet, das durch neue Technologien hoffnungslos anachronistisch geworden ist. Die Lösung besteht in der Umarbeitung dieses Gesetzes, um das schätzenswerte Ziel – den Autoren Anreize zu verschaffen – so zu realisieren, dass der Kultur keine zerstörende

Bürde entsteht. Die Einzelheiten dieser Umarbeitung lassen sich noch nicht absehen. Wir alle haben zu viel Zeit mit «Copyright Wars» verschwendet, um zu wissen, wie ein vernünftiger Frieden aussehen könnte. Und dennoch zeichnen sich die ersten in diese Richtung führenden Schritte deutlich ab. Es gibt zwei offensichtliche Änderungen, die an dem bestehenden Gesetz vorgenommen werden sollten. Und es gibt eine dritte, der sich das Gesetz entgegenstellen wird und die eine diffizile Werteabwägung verlangt.

Die erste Änderung müsste darin bestehen, das Eigentumssystem effizienter zu gestalten. Eigentumssysteme werden von Regierungen eingerichtet. Die Minimalverpflichtung einer Regierung besteht darin, ihrem jeweiligen System Effizienz zu verleihen. Das Copyright* ist ein von der amerikanischen Bundesregierung eingerichtetes Eigentumssystem. Allerdings hat die Bundesregierung ihre Minimalverpflichtung hinsichtlich dieses Eigentumssystems verletzt. Das Copyright ist eines der am wenigsten effizienten Eigentumssysteme überhaupt. Für die große Mehrzahl der durch unser Urheberrechtssystem regulierten Arbeit ist es praktisch unmöglich zu bestimmen, wer was besitzt – wenn man Kosten vermeiden will, die das System selber zum Einsturz bringen würden.

Teilweise sucht die mit Google getroffene Vereinbarung dieses Problem zu lösen. Das zu errichtende System fordert die Schaffung eines Urheberschaftsregisters auf Basis der Freiwilligkeit. Ist aber niemand dazu verpflichtet, sich in dieses Register einzuschreiben, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, wem was gehört. Eine bessere Lösung würde darin bestehen, die Copyright-Inhaber selber einen Teil der Bürde tragen zu lassen, um das Urheberrechtssystem auf den neuesten Stand zu bringen. Sie wären in diesem Falle, zumindest nach einer bestimmten Frist, strikt verpflichtet, ihr Werk registrieren zu lassen. So könnte beispielsweise von einem einheimischen Rechteinhaber zwecks Aufrechterhaltung des Urheberrechts verlangt werden, sein Werk fünf Jahre nach der Veröffentlichung registrieren zu lassen. Wird dieser Verpflichtung nicht nachgekommen, gelangt das betreffende Werk in die Public Domain. Auf dem einfachen Weg der erfolgreichen Registrierung könnte man feststellen, wem was gehört. Aus komplexen, mit internationalen Verbindlichkeiten verbundenen Gründen ist dieses Erfordernis nur auf einheimische Rechteinhaber anwendbar. Dem gleichen Grundsatz könnte aber innerhalb dieses internationalen Systems jeder Staat folgen.

Diese Register sollten nicht von der Regierung betrieben werden. Das sind Dinge, die in die Hände der Googles und Microsofts dieser Welt gehören. Die Regierung hätte stattdessen die Aufgabe, Grundregeln für diese Register zu entwerfen, und müsste Registraren erlauben, um deren Betrieb zu konkurrieren. Analog zum System der Internet-Domains würden diese untereinander im Wettbewerb stehenden Registrare die Kosten niedrig halten. Ferner hätten sie, um in der Wertsteigerung die Konkurrenz zu übertreffen, einen permanenten Anreiz zur Innovation.

Anfangs hätte dieses Verwaltungssystem nur für Bücher zu gelten. Denn es gibt verschiedene und sehr komplizierte Probleme mit anderen Arten schöp-

ferischer Arbeit, speziell mit Fotografien – insbesondere nachdem die frühere Rechtsprechung den Schöpfern bedeutet hatte, dass sie für den Rundumschutz ihrer Arbeit nichts zu tun bräuchten. Ziel sollte es aber sein, diese anderen Werke sobald als machbar zu integrieren. Damit wäre dem ersten und fundamentalen Anspruch an ein Eigentumssystem entsprochen: dass es nämlich allen mitteilt, wem was gehört.

Die zweite naheliegende Änderung bestände darin, eine Art Rasenmäher zu konstruieren, um dem Wildwuchs von Gesetzen zu begegnen. Der Großteil der Probleme, denen wir gegenwärtig beim Versuch der Wahrung und Sicherung des Zugangs zur Geschichte unserer Kultur gegenüberstehen, sind dem Unvermögen geschuldet, dass man in der Vergangenheit nicht das enorme Potenzial antizipieren konnte, das die Technologie zukünftig besitzen würde. Der Vergangenheit kann man dies verzeihen. Auch die Pioniere des Internets waren nicht in der Lage, dessen Ausmaß oder Bedeutung vorherzusehen. Unsere Reaktion auf diese Unübersichtlichkeit sollte jedoch nicht darin bestehen, sie zu erdulden. Das Dickicht juristischer Verbindlichkeiten, in dem Filme, Musikwerke und alle übrigen Erzeugnisse kreativer Arbeit (ausgenommen Bücher) verschwinden, sollte durch die Implementierung einer Vorschrift gelichtet werden, die gegenwärtigen Rechteinhabern Rechtssicherheit ermöglicht. Diese Aufgabe sollte eine Clearingstelle übernehmen, die uns den Zwang endlosen Aushandeln nähme, uns stattdessen in eine Situation versetzte, in welcher einfache Eigentumsregeln einfach funktionieren.

Die Einzelheiten einer solchen Regelung würden den Rahmen dieses Essays sprengen. Die Grundidee ist jedoch leicht zu umreißen: Für ein kompiliertes Werk (einen Film oder einen Mitschnitt z. B.), das älter als 14 Jahre ist (womit ich der Schutzfristenentscheidung unserer Verfassungsväter zustimme), sollte das absolute Recht gesetzlich gesichert sein, dieses zu erhalten, ohne den gegenwärtigen Eigentümer dadurch zu belasten. Grace Guggenheim und anderen – wie auch Filmarchiven und Filmstudios – stünde es also frei, Filme zu restaurieren, ohne sich um die Klärung von Rechten welcher Art auch immer kümmern zu müssen. Ob nun Kopien hergestellt werden oder nicht – der Erhalt eines Werkes sollte frei von juristischer Restriktion sein.

Jenseits der Frage des Erhalts wird die Vorschrift jedoch komplexer sein. Das Gesetz sollte eine einfache Möglichkeit eröffnen, fortwährende Rechte für das kompilierte Werk als Ganzes zu klären, so dass es für alle Zeiten (auch kommerziell) verfügbar ist. Das aber bedeutet, das Urheberrecht zu überdenken. Wir hätten die Vorstellung zu verabschieden, dass die Elemente eines kompilierten Werkes – Filmmusik z. B. – die bleibende Macht besitzen, den Zugang zu diesem Werk oder dessen Vertrieb zu verhindern. Wir sollten hingegen anerkennen, dass das Werk, wenn es erst einmal existiert, innerhalb unserer Kultur ein Eigenrecht besitzt. Vorausgesetzt, dass die für die Schöpfung des Werkes notwendigen Genehmigungen ursprünglich eingeholt worden sind, sollten ab einem bestimmten zukünftigen Zeitpunkt (sagen wir auch hier: 14 Jahre nach der Schöpfung) die Teile die Macht verlieren, über das Ganze zu herrschen.

Zweifellos hat ein Komponist das Recht, darüber zu entscheiden, ob sein Song in J. J. Abrams' neuem Film gespielt wird. Aber wir müssen von einem System Abstand nehmen, demzufolge dieser Komponist auch berechtigt ist, den Vertrieb von Abrams' Film 30 Jahre nach dessen Produktion zu unterbinden. Ein derartiges Rechtssystem ist viel zu komplex, befördert nicht das Gemeinwohl und sollte folglich gesetzlich nicht gestützt werden. Hingegen sollte dem Inhaber des Urheberrechts an dem kompilierten Werk nach Ablauf einer bestimmten Frist zugesichert sein, das Werk zu vertreiben – auf welcher Distributionsplattform dies zukünftig auch immer geschehen mag.

Gewiss, die US-Verfassung schränkt die Möglichkeiten des Kongresses ein, zugesicherte Rechte zurückzunehmen.¹ Der Kongress kann nicht einfach festlegen, dass Rechte an kreativer Arbeit nicht mehr existieren. Allerdings hat diese Einschränkung durch die Verfassung selbst ihre Schranken. Eigentumsrechtlich ist seit langem anerkannt, dass Regierungen berechtigt sind, einfache Mechanismen zur Rechtsklärung einzuführen. So könnte man Inhabern von Filmurheberrechten erlauben, sich für ein System zu entscheiden, das 20 Prozent der Tantiemen einer Registriergesellschaft zwecks Verteilung an betroffene Rechteinhaber überließe. Dieser Grundsatz würde das gegenwärtige Dickicht lichten, andererseits aber erlauben, Rechteinhaber zu kompensieren, die zumindest theoretisch einen Anspruch auf Einnahmen haben.

Warum aber sollte es Inhabern von Urheberrechten nicht freistehen, jeder Zugangsregelung ihre Zustimmung zu geben, ganz gleich wie kompliziert diese auch immer sei? Geht es schließlich nicht um ihr Eigentum? Diese Fragen bringen uns zu einigen grundlegenden eigentumstheoretischen Bemerkungen. Schon immer hat das Gesetz der Allokationsfreiheit der Eigentümer Grenzen gesetzt. So wollten Briten die Verteilung der Vermögensmasse über den Stammbaum ihrer Familien bestimmen. An einem bestimmten Punkt konnte diesem Wunsch der Komplexität wegen nicht mehr entsprochen werden. Die Antwort darauf waren Grundsatzentscheidungen – z. B. die «Rule Against Perpetuities». Dieser sollte die Effizienz des Marktes steigern, indem Eigentümern die Freiheit beschnitten wird, Bedingungen an ihr Eigentum zu knüpfen. Eigentum wurde dadurch beweglicher. Genau diese Anregung möchte ich hier geben: Wir sollten die Freiheit der Anwälte beschränken, unendlich komplizierte Abmachungen zwecks Regelung unseres kulturellen Lebens zu fabrizieren. So ließe sich der Zugang zu unserer Kultur sichern.

Die dritte Änderung ist die schwierigste. Denn sie beinhaltet nicht nur bereits bekannte Aufgaben, sie erfordert auch, Neuland zu betreten. Es geht nicht nur um den Kampf der Anwälte, sondern um Entscheidungen hinsichtlich der Frage, wie unsere Kultur geschaffen wird. Dennoch ist auch dieses Problem zügig zu lösen.

1 Marbury v. Madison, Urteil des Obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten, 1803 (A. d. Ü.).

Das Urheberrechtsgesetz ist gespickt mit Ausgleichsbestimmungen zum Schutz und zur Begrenzung der Märkte. 200 Jahre Gesetzgebung belegen die beharrliche Anstrengung, die Bereiche zu bestimmen und festzuschreiben, in denen kommerzielle Werte dominieren und jene, in denen deren Relevanz eingeschränkt werden sollten. Manchmal war diese Grenze das zwangsläufige Nebenprodukt der Produktionstechnik urheberrechtlich geschützter Werke. So war es keine Absicht, die Lektüre eines Buches vom Urheberrecht zu befreien. Es ging, zumindest was die physische Welt anbelangt, einfach nicht anders. Zuweilen war diese Grenze aber auch der ausdrückliche Wille des Kongresses – wie im Falle der explizit vorteilhaften Bedingungen, die dem öffentlichen Rundfunk gewährt wurden.

Neuerliche Anstrengungen sind erforderlich, um einen Ausgleich im Interesse beider Seiten auszuhandeln. Es wäre ein Fehler, neue Märkte durch die Beseitigung des Urheberrechtsschutzes dort zu zerstören, wo er Sinn macht. Gleichfalls wäre es ein Irrtum anzunehmen, jeder Zugang zur Kultur müsse durch Märkte reguliert werden, ohne Rücksicht auf die Auswirkungen, die dies für den Zugriff auf unsere Vergangenheit hätte. Wir haben, ganz allgemein gesagt, zu entscheiden, welche Zugangswege frei sein sollten. Entsprechend müssen wir dann das Gesetz verfassen, das uns diese Freiheit sicherstellt.

Einiges davon scheint durch einfache Übersetzungsarbeit realisierbar. So hatte der «Copyright Act» aus dem Jahre 1976 dem öffentlichen Rundfunk bedeutende Vergünstigungen verschafft. Er sicherte z. B. den Zugriff auf Musik unter extrem vorteilhaften Bedingungen. Aber anscheinend lässt sich dieses Recht nicht auf die neuen Formen der Internetdistribution ausdehnen, die zunehmend bestimmen, wie wir auf Kultur zugreifen. Die einfachste Antwort wäre, diese früheren Freiheiten zu aktualisieren und die neuen Medien miteinzubeziehen. Zumindest ließe sich das bisherige System in das neue technologische Umfeld übersetzen.

Übersetzung setzt jedoch voraus, dass die ursprüngliche Bedeutung intendiert war. In manchen Fällen war sie das nicht. Möglicherweise hatte man – das Werk politischer Entscheidungsträger – den freien Zugang zu Bibliotheken beabsichtigt. Vielleicht ist er aber auch nur das unvermeidliche Nebenprodukt beschränkter Gesetzeswirksamkeit in einem Umfeld gewesen, das für die effektive Exekution des Gesetzes nicht geeignet war. Obwohl die ursprüngliche Bedeutung zweideutig ist, war die Zweideutigkeit latent. Mittlerweile ist sie jedoch manifest, und so haben wir festzulegen, wie weit der freie Zugang reichen soll.

Ich habe keine eindeutige Meinung. Allerdings weiß ich, dass jede der beiden Extrempositionen für sich genommen eine Katastrophe für unsere Kultur wäre. Die eine, von den Abolitionisten des Urheberrechts forcierte Extremposition, die freien Zugang zu jeder Art Kultur erzwingen möchte, würde die Kultur ihrem Umfang und ihrer Vielfalt nach verarmen. Ich bin gegen den Abolitionismus. Aber ich sehe auch keinen Grund, die andere, von der Content-Industrie forcierte Extremposition zu unterstützen, die bestrebt ist, jeden Einzelzugriff auf

die Kultur, unabhängig vom Kontext, zu lizenzieren. Dieser Extremismus würde den Zugang zu unserer Vergangenheit drastisch reduzieren.

Erforderlich wäre stattdessen ein Zugang, der die Fehler auf beiden Seiten erkennt und einen Ausgleich herzustellen vermag, den jede Kultur benötigt: der einerseits Anreize zur Beförderung breitgefächelter Kreativität bietet, andererseits gewährleistet, dass diese Kreativität zukünftigen Generationen verfügbar und verständlich ist. Das mag zu viel verlangt zu sein. Die Idee einer ausgewogenen öffentlichen Regelung in diesem Bereich wird vielen als Widerspruch in sich erscheinen. So nimmt es vielleicht auch nicht Wunder, dass Leute wie die von Google den Fortschritt nicht auf dem Weg der Verbesserung der Gesetzgebung suchten, sondern in einem cleveren, durch geniale Techniker ermöglichten Trick. Indes handelt es sich hierbei um eine so bedeutende Angelegenheit, dass sie nicht Privatunternehmern und privaten Abmachungen überlassen werden darf. Privatabmachungen und anachronistische Gesetze haben uns allererst dieses Fiasko beschert. Ob eine vernünftige Politik möglich ist oder nicht, sie ist dringend vonnöten.

Nachdruck der leicht gekürzten Fassung mit freundlicher Genehmigung des Autors und *The New Republic*, www.tnr.com. Übersetzung aus dem Amerikanischen: Veit Friemert

Autoren aller Länder, plagiiert euch!

Nicht Einflussangst, Einfluss-Ekstase sollte den Künstler antreiben – heute noch mehr als früher. «Mehr Plagiate, weniger Copyright!» muss daher die Devise lauten. Ein Plädoyer für die Kunst des «höheren Abschreibens».

Kommt uns das nicht bekannt vor? Ein kultivierter Mann mittleren Alters erzählt die Geschichte eines Amour fou. Sie beginnt damit, dass er ins Ausland reist, wo er sich in einer Pension einmietet. Als sein Blick die Tochter des Hauses trifft, ist es um ihn geschehen. Sie ist ein blutjunges Mädchen, dessen Reizen er augenblicklich verfällt. Ungeachtet ihres zarten Alters hat er eine intime Beziehung mit ihr. Am Ende stirbt sie, und der Erzähler bleibt, für immer von ihr gezeichnet, allein zurück. Der Name des Mädchens gibt der Geschichte zugleich den Titel: *Lolita*.

Der Autor Heinz von Lichberg veröffentlichte seine *Lolita*-Erzählung im Jahr 1916, 40 Jahre vor Vladimir Nabokovs Roman. In der Nazi-Zeit wurde Lichberg ein prominenter Journalist, seine Jugendwerke verschwanden aus dem Blickfeld. Hat Nabokov, der bis 1937 in Berlin lebte, Lichbergs Geschichte bewusst übernommen? Oder existierte die frühere Erzählung für Nabokov als verborgene, nicht bewusste Erinnerung? Für dieses Phänomen, die Kryptomnesie, gibt es in der Literatur Beispiele. Eine andere Hypothese würde lauten: Nabokov hat Lichbergs Erzählung sehr wohl gekannt und sich in jener Kunst des Zitierens geübt, die Thomas Mann, selbst ein Meister darin, als «höheres Abschreiben» bezeichnete. Literatur war schon immer ein großer Tiegel, in dem alte Motive fortwährend umgeschmolzen wurden. Nichts von dem, was wir an dem Roman *Lolita* bewundern, ist schon in der Vorgänger-Erzählung zu finden; jener ist aus dieser in keiner Weise abzuleiten. Und dennoch: Hat Nabokov bewusst entlehnt und zitiert?

Liebe und Diebstahl

«Wenn du jenseits des Gesetzes lebst, darfst du nicht unehrlich sein.» Dieser Satz findet sich in Don Siegels Film noir *The Lineup* aus dem Jahr 1958, nach einem Drehbuch von Stirling Silliphant. Der Film taucht immer noch gelegentlich in

Filmmuseen und Art-Kinos auf, wohl dank Eli Wallachs glänzender Studie eines soziopathischen Killers und dank Siegels langer und standhafter Karriere als Autorenfilmer. Welchen Wert hatten diese Worte im Jahr 1958 – für Siegel, für Silliphant oder für das Publikum? Und welchen Wert hatten sie, als Bob Dylan sie hörte (vermutlich in irgendeinem Nachspielkino in Greenwich Village), ein bisschen aufputzte und in «Absolutely Sweet Marie» einbaute? Und welchen Wert haben sie heute, für die Kultur im Allgemeinen?

Dylans Kunst hat ja eine paradoxe Seite: Einerseits fordert sie uns auf – «Don't look back» –, nicht zurückzuschauen. Andererseits enthält sie ein verschlüsseltes Wissen über historische Quellen, die sonst kaum einen Platz in der Gegenwartskultur finden würden: So wird etwa die Bürgerkriegslyrik des Südstaaten-Barden Henry Timrod in den Songs auf Dylans jüngster CD, *Modern Times*, wiederbelebt.

Eine Kultur der «offenen Quellen»

Dasselbe gilt für die Kunst generell. Vor allem die Literatur wird ja seit langem geplündert und fragmentiert. Als ich 13 war, kaufte ich mir eine Anthologie mit Texten von Beat-Autoren. Darin entdeckte ich einen gewissen William S. Burroughs, der mich sofort in große Aufregung versetzte. Er war der Autor von etwas, das sich *Naked Lunch* nannte: Der Band enthielt ein Exzerpt davon, in all seiner funkelnden Brillanz.

Burroughs war damals einer der radikalsten Schriftsteller, die die Welt zu bieten hatte. Bei all meiner literarischen Erfahrung seither hatte niemand eine tiefere Wirkung auf mein Verständnis für die Möglichkeiten des Schreibens. Als ich diesen Eindruck später zu analysieren versuchte, entdeckte ich, dass Burroughs Schnipsel aus Texten anderer Autoren seinem Werk einverleibt hatte – eine Vorgehensweise, die meine Lehrer, wie ich wusste, Plagiat nennen würden.

Einige dieser Anleihen waren der amerikanischen Science-Fiction der vierziger und fünfziger Jahre entnommen, was bei mir einen zweiten Erkenntnis-Schock auslöste. Damals wusste ich bereits, dass diese «Cut-up»-Methode, wie Burroughs das nannte, für seine Arbeitsweise zentral war: Er glaubte buchstäblich, dass sie an Magie grenzte. Wenn er diesen Prozess beschrieb, standen mir die Haare zu Berge, so spürbar war meine Aufregung. Burroughs unterzog das Universum einem Verhör, mit Schere und Klebstoff: Kein Autor imitierte andere weniger als er; Burroughs war kein Plagiator.

Blues- und Jazz-Musiker bewegen sich seit langem in einer Kultur der «offenen Quellen»: Bereits existierende melodische Fragmente und auch größere musikalische Strukturen werden frei überarbeitet. Die technische Entwicklung hat die Möglichkeiten dazu erst recht vervielfacht; Musiker können heute Klänge buchstäblich duplizieren, statt sie wie bisher bloß annähernd anzuspieren. Im Jamaika der siebziger Jahre dekonstruierten King Tubby und Lee «Scratch» Perry Musikaufnahmen mittels erstaunlich primitiver vor-digitaler Hardware und schufen ihre eigenen sogenannten «Versionen». Rasch wurde diese Methode

der Neukombination als Produktionsweise von DJs in New York und London übernommen. Und heute erzeugt ein endloser, herrlich unreiner, sozialer Prozess zahllose Stunden neuer Musik.

Die Collage ist die Kunstform des Jahrhunderts

Die Collage von visuellen, von Ton- und Textmaterialien stand bei vielen Kunst-richtungen des 20. Jahrhunderts im Mittelpunkt: beim Futurismus und Kubismus, bei Dada, Musique concrète, Situationismus oder Pop-Art. Die Collage ist der gemeinsame Nenner all dieser Bewegungen: Man kann sie die Kunstform des 20. Jahrhunderts nennen, vom 21. ganz zu schweigen. Es wird immer deutlicher, dass Aneignung, Mimikry, Zitat, Anspielung und sublimierte Kollaboration heute unabdingbar zum schöpferischen Akt dazugehören, und zwar quer durch alle Formen und Genres im Bereich kultureller Produktion.

Die meisten Künstler werden sich ihrer Berufung bewusst, sobald ihre eigenen Talente von einem Meisterwerk erweckt werden. Das heißt: Die meisten Künstler werden durch Kunst zur Kunst bekehrt. Inspiration lässt sich definieren als das Inhalieren der Erinnerung an etwas, das man nicht selber erlebt hat. Man muss bescheiden einräumen, dass Erfindung keine Schöpfung aus dem Nichts ist, sondern aus dem Chaos hervorgeht. Das sind Wahrheiten, die jeder Künstler kennt, wie tief auch immer er dieses Wissen verdrängt.

Umgeben von einem Chaos der Zeichen

Heute können wir Tex-Mex mit Stäbchen essen, dabei Reggae-Musik hören und auf einem YouTube-Video wieder einmal den Fall der Berliner Mauer anschauen. Buchstäblich alles stellt sich heute als bekannt dar. Deshalb ist es nicht überraschend, dass gerade die ehrgeizigste Kunst von heute es sich zur Aufgabe macht, das Bekannte zu verfremden. Solche künstlerische Aneignung der Medien-Umwelt, in der wir schwimmen, mag den Vorwurf der Geschmacklosigkeit auf sich ziehen und sogar das Urheberrecht an Markenartikeln verletzen; aber die Alternative – sich zu drücken und sich in einen Elfenbeinturm der Irrelevanz zu verziehen – ist noch viel schlimmer. Wir sind von Zeichen umgeben; für uns gilt das Gebot, keines von ihnen zu ignorieren.

Ein Bollwerk gegen Plagiat und Piraterie

Heute herrscht die Überzeugung, dass Kultur Besitz ist, intellektuelles Eigentum. Die meisten etablierten Schriftsteller und Künstler verehren das Copyright* als ihr Geburtsrecht und Bollwerk, als den Nährboden für ihre unendlich fragilen Praktiken in einer raubgierigen Welt. Plagiat und Piraterie sind die Ungeheuer, die der heute arbeitende Künstler angeblich zu fürchten hat – Monster, die im Wald lauern, der unsere winzigen Gehege von Anerkennung und Vergütung umschließt.

Ein Zeitalter ist weniger gekennzeichnet durch Ideen, die erörtert werden, als vielmehr durch Ideen, die stillschweigend als selbstverständlich vorausgesetzt werden. An dem, was keine Verteidigung nötig hat, hängt die Epoche. So gesehen, werden nur wenige das zeitgenössische Konstrukt des Urheberrechts infrage stellen. Es wird als Gesetz erachtet – im Sinne eines universell anerkannten moralischen Absolutums, wie etwa das Gesetz gegen Mord, und im Sinne eines Naturgesetzes, wie das Gesetz der Schwerkraft. Tatsächlich aber ist das Copyright weder das eine noch das andere. Es ist viel eher Gegenstand anhaltender sozialer Verhandlungen, unentwegt wird an ihm weitergesponnen, es wird unendlich revidiert und ist doch in jeder Inkarnation unvollkommen.

Thomas Jefferson betrachtete das Urheberrecht seinerzeit als notwendiges Übel: Es sollte gerade eben ausreichen, um Anreize für schöpferische Tätigkeit zu ermöglichen, aber nicht mehr; danach sollten die Ideen so frei fließen dürfen, wie die Natur es vorsah. Sein Copyright-Konzept ging in die Verfassung ein. Diese räumt dem Kongress die Autorität ein, «den Fortschritt der Wissenschaft und der angewandten Künste zu fördern, indem Autoren und Erfindern für einen begrenzten Zeitraum das exklusive Recht an ihren jeweiligen Werken und Entdeckungen zugesichert wird». Dies stellt einen Balanceakt dar zwischen den Urhebern und der Gesamtgesellschaft; Späterkommende mögen weit mehr und Besseres mit einer ursprünglichen Idee anzufangen wissen als der Urheber selbst.

Aufgebläht und restriktiv – das Urheberrecht

Aber Jeffersons Vision hat nicht gut überdauert; sie wurde immer wieder von jenen ausgehöhlt, die Kultur als einen Markt betrachten, auf dem alles, was Wert besitzt, irgendjemandes Eigentum sein sollte. Was das moderne amerikanische Copyright am meisten kennzeichnet, ist seine fast unendliche Aufblähung – es expandiert im Umfang und in der Dauer. Auch ohne besondere Registrierung unterliegt heute jeder kreative Akt in einem Medium dem Urheberrechtsschutz: jede E-Mail an das eigene Kind, jede Kinderzeichnung in Fingerfarben – alles wird automatisch geschützt. Ursprünglich umfasste das Copyright 14 Jahre, verlängerbar um weitere 14 Jahre, sofern der Urheber noch am Leben war. Heute gilt für das Copyright die Lebenszeit des Autors plus 70 Jahre.

Das Urheberrecht wird zunehmend restriktiver. Zugleich aber entlarvt der technische Fortschritt diese Restriktionen als bizarr und willkürlich. In unserer Welt kann man den Akt des «Kopierens» nicht mehr als Verstoß gegen das Copyright betrachten – jedes Mal, wenn wir einen Text per E-Mail empfangen oder versenden, machen wir eine Kopie. Heutzutage ist es unmöglich, das Kopieren zu regulieren oder auch nur zu definieren. Das Copyright ist kein «Recht» im absoluten Sinn. Es ist ein von der Regierung garantiertes Benutzer-Monopol an kreativen Arbeitsergebnissen. Also sollten wir es auch so nennen: Benutzer-Monopol. Und dann sollten wir darüber nachdenken, dass die raubgierige Erweiterung monopolistischer Rechte dem öffentlichen Interesse stets zuwidergelaufen

ist – egal, ob Andrew Carnegie den Stahlpreis kontrollierte oder ob Walt Disney die Geschicke seiner Maus dirigierte. Egal, ob der Nutznießer eines Monopols ein lebender Künstler ist oder dessen Erben oder die Shareholder eines Unternehmens: Der Verlierer ist immer die Gesellschaft.

«Disnial», die Quellen-Heuchelei

Erstaunlich umfangreich ist der Katalog jener Werke, aus denen sich die Walt Disney Company bedient hat: *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, *Pinocchio*, *Bambi*, *Aschenputtel*, *Alice im Wunderland*, *Peter Pan*, *Dornröschen*, *Dschungelbuch*. Dieses exzessive Kultur-Sampling stellt sogar Shakespeare in den Schatten. Gleichzeitig aber wird der daraus entstandene Kultur-Schatz von der protektionistischen Disney-Lobby so sorgfältig bewacht wie Fort Knox. So werden beispielsweise dem Künstler Dennis Oppenheim rechtliche Schritte angedroht, weil er in einer seiner Skulpturen Disney-Figuren verwendet hat. Auf diese Weise soll das Allgemeingut Kultur zum alleinigen Nutzen eines Eigentümers oder eines Unternehmens eingeschränkt werden.

Diese merkwürdige Vorgehensweise erinnert stark an das sogenannte «imperiale Plagiierten» – den freien Gebrauch, den privilegierte und besser bezahlte Künstler von «primitiven» Kunstwerken und Stilen der Dritten Welt machen. Man denke nur an Picassos *Les Femmes d'Alger* oder an das eine oder andere Album von Paul Simon oder David Byrne: Diese Künstler sind auf gewisse Skepsis gestoßen, als herauskam, in welchem Ausmaß sie Outsourcing betrieben hatten.

«Wenn du jenseits des Gesetzes lebst, darfst du nicht unehrlich sein.» Vielleicht war es das, was David Byrne und Brian Eno veranlasste, eine «Remix»-Website ins Netz zu stellen, von der sich jedermann Versionen zweier Songs aus *My Life in the Bush of Ghosts* herunterladen kann, einem Album, das sich auf Alltagssprache stützt, die aus vielerlei Quellen gesampelt ist. Vielleicht hilft das auch zu erklären, weshalb Bob Dylan keine Bitte um Samples ablehnt.

Für viele Künstler bedeutet der Schöpfungsakt, mit napoleonischer Geste die eigene Einzigartigkeit dem Universum aufzudrücken: Nach mir die Sintflut der elenden Kopisten! Und hinter jedem James Joyce, Woody Guthrie oder Walt Disney, der seinem Werk eine Fülle von Stimmen einverleibt hat, steht ein Unternehmen oder eine Nachlass-Verwaltung, einzig darauf erpicht, die Flasche zuzustöpseln: Kulturelle Anleihen strömen herein, aber nicht hinaus. Diesen Trend könnte man «Quellen-Heuchelei» nennen. Man könnte ihn auch nach den bösartigsten Quellen-Heuchlern aller Zeiten benennen: «Disnial».

Das Gespenst in der Kommunikationsmaschine

Mag sein, dass der Leser jetzt so weit ist, «Kommunist!» zu rufen. Eine große und heterogene Gesellschaft kann ohne Eigentum, auch ohne intellektuelles Eigentum in irgendeiner Form, nicht gedeihen und nicht überleben. Aber wenn

man ein bisschen nachdenkt, wird man begreifen, dass es ein weites Feld von Werten gibt, die der Begriff «Eigentum» nicht abdeckt. Und Kunstwerke existieren simultan in zwei Ökonomien: der Markt-Ökonomie und der Geschenk-Ökonomie.

Der kardinale Unterschied zwischen Geschenk und Warenaustausch liegt darin, dass ein Geschenk eine Gefühlsverbindung zwischen zwei Menschen herstellt, der Verkauf einer Ware aber nicht. Ein Geschenk schafft eine Beziehung. Und doch scheint es schwer verständlich, dass die Geschenk-Ökonomie so natürlich mit dem Markt koexistiert. Diese Doppel-Existenz kultureller Praktiken müssen wir erkennen und anerkennen und in unser Leben als Kultur-Teilnehmer integrieren, sei es als Produzenten oder als Konsumenten. Wie ein Geschenk empfangen wir Kunst, die etwas bedeutet – Kunst, die das Herz bewegt, die Seele belebt, die Sinne erquickt, Lebensmut gibt, oder wie auch immer wir diese Erfahrung beschreiben wollen. Selbst wenn wir fürs Museum oder den Konzertsaal Eintritt bezahlt haben, wird uns doch, wenn wir von Kunst berührt werden, etwas zuteil, das mit dem Eintrittspreis nichts zu tun hat. Empiriker unserer Marktkultur finden es schwierig, diese Macht der Geschenk-Ökonomie zu begreifen, die wie ein Gespenst in der Kommerzmaschine haust.

Wir Bewohner der westlichen Welt leben in einer Zeit verstärkten Glaubens an das Privateigentum, sehr zum Nachteil des öffentlichen Wohls. Deshalb ist ständige Wachsamkeit vonnöten, um Übergriffe jener zu verhindern, die selbstsüchtig unser gemeinsames Erbe für ihren privaten Nutzen ausbeuten möchten. Solche Beutezüge in unseren natürlichen und kulturellen Ressourcen dürfen wir nicht als Beispiele für Unternehmmergeist und Eigeninitiative durchgehen lassen. Sie sind vielmehr Versuche, das, was allen gehört, zum Nutzen einiger weniger zu vereinnahmen.

Originalität ist nicht so wichtig

Es ist an der Zeit, die extremen Originalitätsansprüche infrage zu stellen, die in Presse-Aussendungen und in der Verlagswerbung so gerne aufgestellt werden. Ist ein intellektuelles oder kreatives Angebot wirklich neuartig – oder haben wir nur den ehrenwerten Vorläufer vergessen? Verlangt unsere Gier nach Schöpferkraft wirklich eine gewalttätige Avantgarde mit ihren langweiligen Vaternord-Geboten – oder wären wir nicht besser dran mit der Anerkennung von Einflusslust? Sollten wir nicht lieber bereit sein, unser Verständnis für die Landläufigkeit und Zeitlosigkeit der Methoden und Motive zu vertiefen, die Künstlern zur Verfügung stehen?

Stellen wir zum Schluss ein paar Behauptungen auf:

Jeder Text, der das kollektive Gedächtnis so stark infiltriert hat wie *Vom Winde verweht*, *Lolita* oder *Ulysses* geht unfehlbar in die kulturelle Sprache ein. Er ist wie eine Landkarte, die sich in Landschaft verwandelt: Er nimmt einen Platz ein, der für Einschränkung oder Kontrolle nicht mehr erreichbar ist. Die Autoren und deren Erben sollten die darauf folgenden Parodien, Zitate, Verball-

hornungen oder Revisionen als eine Ehre ansehen – oder wenigstens als Preis eines singulären Erfolgs. Einen ähnlichen Preis sollte ein Konzern zahlen, der dem kulturellen Wortschatz einen allgegenwärtigen Begriff – Mickymaus, Band-Aid – aufgedrückt hat.

Der Hauptzweck des Copyrights liegt nicht darin, Autoren für ihre Mühe zu entschädigen, sondern darin, «den Fortschritt der Wissenschaft und der angewandten Künste zu fördern». Deshalb sichert das Copyright Autoren das Recht auf ihren ursprünglichen Ausdruck zu, ermutigt aber andere, auf den in einem Werk entwickelten Ideen und Informationen frei aufzubauen. Das Ergebnis ist weder unfair noch fatal.

Das zeitgenössische Urheberrecht, das Markenartikel- und Patentrecht werden heute unterwandert. Wer für permanentes Copyright plädiert, leugnet den integralen Geschenk-Aspekt des Schöpfungsaktes. Sich dafür auszusprechen, wäre so unamerikanisch wie die Aufhebung der Vermögenssteuer.

Kunst hat Quellen. Lehrlinge grasen auf dem Feld der Kultur.

Digitales Sampling ist eine Kunst-Technik wie jede andere auch, sie ist daher für sich genommen neutral.

Die Anspielung ist eine Möglichkeit, die moderne Welt für die Kunst zugänglich zu machen.

Trotz allem Händeringen bei jeder technischen Wende – Radio, Internet – wird die Zukunft der Vergangenheit sehr ähnlich sein. Künstler werden einige Dinge verkaufen, andere aber gratis hergeben. Die Veränderungen könnten jene beunruhigen, die sich nach weniger Zweideutigkeit sehnen, aber Sicherheit hat es doch im Leben eines Künstlers nie gegeben.

Der Traum von der vollkommenen, systematischen Vergütung ist Unsinn. Ich zahle meine Miete mit dem Gegenwert, den meine Worte erzielen, wenn sie in Hochglanz-Magazinen erscheinen, aber gleichzeitig biete ich sie verarmten literarischen Vierteljahresschriften fast gratis an und spreche sie in Radio-Interviews frei in die Luft. Was also sind meine Worte wert? Was wären sie wert, wenn irgendein künftiger Bob Dylan sie einem seiner Songs einverleibte? Soll ich mich darum kümmern, derlei zu verhindern?

Jeder Text ist vollkommen eingesponnen in Zitate, Bezüge, Echos und kulturelle Sprachen, die ihn in ein riesiges stereophones Gewebe einarbeiten. Die Zitate, die in einen Text eingehen und ihn miterzeugen, sind anonym, nicht nachweisbar und doch bereits gelesen; sie sind Zitate ohne Gänsefüßchen. Der Kern, die Seele – sagen wir ruhig: die Substanz, der tatsächliche werthaltige Stoff – allen menschlichen Ausdrucks ist das Plagiat. Denn im Grunde sind alle Ideen aus zweiter Hand; bewusst oder unbewusst speisen sie sich aus Millionen äußerer Quellen; und wer sie gespeichert hat, benützt diese Ideen täglich mit dem zufriedenen Stolz dessen, der in dem Aberglauben lebt, er habe sie selber hervorgebracht. Dabei haftet ihnen kein Fitzelchen Originalität an außer dem bisschen Verfärbung: Diese nehmen sie durch sein mentales und moralisches Temperament an, das sich in bestimmten charakteristischen Phrasen verrät. Alt und Neu bilden Kette und Schuss jedes Augenblicks. Es gibt kein Garn, das nicht

aus diesen beiden Fäden gezwirbelt wäre. Wir alle zitieren – aus Notwendigkeit, aus Neigung, aus Vergnügen.

Künstler und Schriftsteller – wie auch deren Anwälte, Agenten und Gewerkschaften – verschreiben sich allzu oft impliziten Ansprüchen auf Originalität, die diese Wahrheiten verletzen. Und allzu oft verhalten wir uns wie Kleinkrämer und Erbsenzähler in unseren winzigen Ich-AGs, womit wir den Geschenk-Anteilen unserer privilegierten Rollen zuwiderhandeln. Menschen, die einen Teil ihres Reichtums als Geschenk behandeln, haben einen anderen Lebensstil. Wenn wir die Funktion der Geschenk-Ökonomie in unserer Kunst-Praxis entwerten und verdunkeln, dann verkehren wir unsere Werke in nichts als Werbeanzeigen ihrer selbst. Wir könnten uns damit trösten, dass sich hinter unserer permanenten Gier nach Nebenrechten auch ein heldenhafter Schlag gegen die raubgierigen Interessen der Konzerne verbirgt. Aber die Wahrheit ist: Wenn die Künstler in die eine Richtung ziehen und die Konzerne in die andere, dann ist der Verlierer die kollektive Fantasie, aus der wir uns doch ursprünglich alle nähren und deren Existenz als ultimativer Speicher für unsere Zuwendungen die ganze Mühe des Werks überhaupt erst rechtfertigt.

Als Romanschriftsteller bin ich wie ein Korken auf dem Ozean der Geschichte, wie ein Blatt an einem windigen Tag. Bald werde ich weggeweht sein. Aber jetzt bin ich dankbar, dass ich vom Schreiben leben kann. Daher muss ich darum bitten, dass Sie für einen begrenzten Zeitraum (im Sinne Thomas Jeffersons) meine kostbaren kleinen Benutzermonopole respektieren. Machen Sie bitte keine Raubdrucke von meinen Büchern; aber plündern Sie ruhig meine Visionen. Der Name des Spiels lautet: Alles hergeben. Willkommen, Leser, bei meinen Geschichten. Sie haben mir ohnehin nie gehört, aber ich habe sie Ihnen geschenkt. Wenn Sie Lust haben, sie anzunehmen, dann bedienen Sie sich. Meinen Segen haben Sie.

PS: Ich ist ein Anderer.

Dieser Essay enthält so manche Zeilen, die ich beim Schreiben gestohlen, verzerrt und neu zusammengestoppelt habe. Fast alle geklauten Sätze habe ich zumindest leicht revidiert – aus Platzgründen, um einen einheitlicheren Ton zu erzielen oder einfach, weil es mir so gepasst hat.

Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Friedrich Berlin Verlags.
Erstveröffentlichung: *Harper's Magazine* 2001. Übersetzung aus dem Amerikanischen: Redaktion *Literaturen*.

Den gordischen Knoten durchschlagen – Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept

Welche Maßnahmen sind notwendig, um das Urheberrecht zu einem zentralen Regelungsprinzip für die digitale Wissensgesellschaft weiterzuentwickeln? Eine zukunftsgerichtete Betrachtung kann nicht nur bei «Körben» ansetzen oder sich der Auslegung von EU-Richtlinien oder völkerrechtlichen Verträgen widmen. Statt ständigen Umbauarbeiten im bestehenden System benötigen wir eine grundlegende Revision des Fundaments: der Theorie vom geistigen Eigentum.

Woher kommt es, auf welchem Stand ist es und wohin entwickelt es sich – das Urheberrecht? Fragen, die mittlerweile viele beschäftigen. Nicht nur die Rechtswissenschaft und -politik, sondern auch Zivilgesellschaft, Wirtschaft und die breite Bevölkerung sind sich inzwischen der elementaren Bedeutung des Urheberrechts bewusst. Es ist das wahrscheinlich wichtigste juristische Regelungsinstrument für das, was als Informations- und Wissensgesellschaft bezeichnet wird. Die Kritik am bestehenden System ist allgegenwärtig und kommt aus allen Richtungen. Aber durch Kritik allein ändert sich natürlich nichts, entwickelt sich nichts fort. Was der heutigen Diskussion noch weitgehend fehlt, ist eine grundsätzliche Debatte über Regelungsalternativen zum heutigen System, die auch vor der Überprüfung wesentlicher Prinzipien des Urheberrechts nicht haltmacht. Dieser Beitrag soll hierfür einige Anregungen geben.

Die asynchrone Entwicklung von Urheberrecht, Technik und Gesellschaft

Mit dem Aufkommen der Digitaltechnik und v. a. den Online-Technologien wie zuletzt dem «Web 2.0» haben sich die Rahmenbedingungen für die Erschaffung und Nutzung von kreativen Leistungen grundlegend verändert. Nicht nur, dass es heutzutage möglich ist, alles mit wenigen Handgriffen ohne Qualitätsverlust und in Sekundenschnelle zu kopieren. Auch ein urheberrechtlich geschütztes Werk zu schaffen und einer weltweiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, ist heutzutage annähernd jedem möglich, vorausgesetzt er oder sie kann auf

einen Computer und einen Internet-Zugang zugreifen. Und damit nicht genug: Kreativität entfaltet sich zunehmend kollektiv. Werke entstehen massenhaft in heterogen und synergetisch im virtuellen Raum zusammenwirkenden Communities. Das Netz und entsprechende Software («der Code») ermöglichen es, die kreative Schaffenskraft Tausender zu bündeln, um Open-Content-Projekte wie Wikipedia oder Open-Source*-Software (wie Linux) zu großem Erfolg zu führen oder riesige Plattformen wie Flickr oder YouTube mit Leben zu füllen.

Allein durch diese ungeheuren Möglichkeiten im Schaffens- und Verwertungsbereich, die noch vor 15 Jahren undenkbar waren, wird das Urheberrecht mit einem massiven Bedeutungszuwachs und einem bislang ungeahnten Komplexitätsgrad konfrontiert. Denn es regelt den Umgang mit Inhalten und Informationen, die in sehr vielen Fällen urheberrechtlich oder sonst wie (v. a. durch die «verwandten Schutzrechte»*) geschützt sind. Die allgegenwärtige Verfügbarkeit von Computern und Internet-Zugängen und das Phänomen der Kreativität der Massen führen dazu, dass mit dem Urheberrecht heute beinahe jeder tagtäglich in Berührung kommt. In einer Zeit, in der Milliarden Menschen jederzeit nicht nur Schöpfer, sondern auch Produzenten und Verwerter, sogenannte Producer¹, sind, ist das Urheberrecht von einem Recht für Profis zu einem allgemeinen Verhaltensrecht für die Gesellschaft geworden. Dieser Bedeutungswandel müsste sich eigentlich gleichermaßen auf Regelungsmotive und Ausgestaltung auswirken.

Kann es aber sein, dass ein Urheberrecht, das auf dem zentralistisch-individualistischen Grundgedanken des «geistigen Eigentums» basiert, dem Rechnung trägt? Das also ganz vorrangig dazu dient, dem Urheber (bzw. einem anderen Rechteinhaber) die möglichst vollständige Kontrolle über sein Werk zuzuordnen. Ein Recht, dessen Grundgedanken regulativen Ansätzen des 18. und 19. Jahrhunderts entstammen. Ein Recht, das (am Beispiel Deutschland) zuletzt im Jahr 1966 grundlegend reformiert wurde. Ein Recht, in dem es heißt: «Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.» (§ 2 Absatz 2 UrhG, «Werkbegriff»). Ein Recht, das alle Werke – egal welcher Art – für die Dauer von 70 Jahren nach dem Tod des Urhebers schützt. Ein Recht, das voraussetzt, dass Urheber und Werk mit einem «geistigen Band» verbunden seien, da das Werk unmittelbarer Ausdruck der Individualität des Schöpfers sei. Und dass diese Verbindung so persönlich sei, dass es weder möglich sei, auf das Urheberrecht zu verzichten, noch es abzutreten.

Urheberrecht in der Legitimationskrise?

Betrachtet man diese Tatsachen im Lichte der Veränderungen in Technik und Gesellschaft, drängt sich der Verdacht auf, dass dieses Recht nicht (mehr) der Spiegel der Gesellschaft ist, der es sein sollte. Seine Konflikte mit einer global

1 Zur Erläuterung des Begriffs siehe das Interview mit Dr. Axel Bruns unter <http://www.boell.de/bildungskultur/wissenspolitik-7599.html>

vernetzten Informationsgesellschaft werden umso evidenter, wenn man sich den Umstand vor Augen führt, dass das überkommene Urheberrecht ein System ist, das auf Unfreiheit, Verknappung und Kontrolle basiert. Tatsächlich wurden die Paradigmen des Urheberrechts nicht für ein zentrales Regelungsinstrument der globalen Wissensordnung definiert, sondern für ein Gesetz, das «spätromantischen, wenn nicht älteren ästhetischen und psychologischen Vorstellungen» entstammt (Strömholm 1996).

Dass die heutigen Anforderungen an ein Urheberrecht gänzlich andere sind als noch vor 100 Jahren, lassen die «Reformen des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft» (wie sie offiziell genannt werden) nicht erkennen. Zwar wurden internationale Verträge vereinbart, Richtlinien verabschiedet und «Körbe» (Zweiter Korb/Dritter Korb*) geflochten. Die damit erreichten Veränderungen sind in ihrer Bedeutung jedoch eher der Entwicklung von der Schellack- zur Langspielplatte vergleichbar als der von der Handschrift zum Buchdruck.

Ein Beispiel: Trotz der komplexen und grundlegend veränderten Schaffensrealität des 21. Jahrhunderts versucht das Urheberrecht auch heute noch, alle Schutzgegenstände gleich zu behandeln. Für alle geschützten Werke gelten (mit wenigen Ausnahmen) die gleichen Regeln, vom Werkbegriff über die Verwertungsrechte* und das Urheberpersönlichkeitsrecht bis zu den Schranken und der Schutzdauer. Ein Computerprogramm wird damit genauso lange geschützt (bis 70 Jahre nach dem Tod des Entwicklers) wie eine Symphonie. Dabei ist eigentlich offensichtlich, dass ein auf «Literatur, Wissenschaft und Kunst» (so § 1 UrhG) zugeschnittener Schutz nicht ohne Weiteres unangepasst auf die gesamte Bandbreite inhalts- und «kulturindustrieller» Erzeugnisse erstreckt werden kann. So mögen Werke der klassischen Literatur, Musik und Kunst einen kulturellen Selbstzweck aufweisen, der an sich schon ein starkes Schutzrecht mit langer Laufzeit rechtfertigt. Auch mag ein solches für kostenträchtige Güter angemessen sein, die – wie Filme – ein riesiges Investitionsrisiko bergen. Für die unendliche Masse alltäglicher Geisteserzeugnisse, die meist nur sehr kurzzeitig nutzbar sind (man denke z. B. an die Tagesberichterstattung oder Computerprogramme), ist eine Legitimation für ein solches Schutzrecht jedoch nicht ohne weiteres ersichtlich. Hier stellt sich auch die Frage nach Sinn und Zweck solcher Rechte. Es ist kaum anzunehmen, dass die Ansprüche des modernen Producers (= Urheber) an einen Urheberrechtsschutz mit denen eines Bildhauers oder gar denen der Unterhaltungswirtschaft vergleichbar sind. Der pauschale Regelungsansatz des Urheberrechts lässt jedoch auch diesbezüglich keine Differenzierung zu.

Dass das geltende Urheberrecht erhebliche Defizite aufweist, wird anschaulich durch die Tatsache belegt, dass damit niemand mehr so recht zufrieden ist. Erschwerend kommt hinzu, dass die Legitimationskrise des Urheberrechts schon jetzt zu einem massiven Generationenkonflikt geführt hat. Der Generation der «Digital Natives»*, deren Wert- und Moralvorstellungen durch die freiheitlichen Ideen des Internet dominiert werden, ist die Idee von einem monopolartigen geistigen Eigentum kaum zu vermitteln. Dies erklärt, dass das Urheberrecht und dessen Wertungsentscheidungen nicht mehr akzeptiert werden. Da

die Abschreckungswirkung juristischer Sanktionen aufgrund der erheblichen Durchsetzungsschwierigkeiten des Urheberrechts im Netz gering ist, führen Generationenkonflikt und Akzeptanzproblem dazu, dass das geltende System vor dem Kollaps steht, wenn es nicht bereits kollabiert ist. Die Masse der Rechtsverletzungen, deren breite gesellschaftliche Akzeptanz, das Unverständnis und die allgemeine Ignoranz gegenüber der (Urheber-)Rechtsordnung dürften in der Geschichte der staatlichen Regulierung einzigartig sein. Das Versagen des Systems wird zudem an den Massenbewegungen der Open-Content- und Open-Source*-Communities deutlich, die sich bewusst von den überbordenden Auswirkungen des Urheberrechts abwenden und sich eine eigene Rechtsordnung setzen.

Angesichts dieser prekären Lage erstaunen die verzweifelten Versuche der Besitzstandswahrer, die Probleme wegzureden, immer wieder. Natürlich kann das nicht funktionieren. Es ist vielmehr höchste Zeit über grundlegende Veränderungen des Urheberrechts nachzudenken und Reformen in Angriff zu nehmen, die diese Bezeichnung auch verdienen.

Der Einfluss der klassischen Begründungsmuster

Will man das Urheberrecht neu denken, muss man bereits am Fundament ansetzen. Das Fundament ist in diesem Fall der rechtstheoretische Grundansatz, auf dem das Urheberrecht basiert: die Theorie vom geistigen Eigentum.

Die rechtstheoretische Begründung des – v. a. kontinentaleuropäischen Urheberrechts («Droit d'Auteur») – fußt auf einem zweigleisigen, rein individualrechtlichen Ansatz, bei dem naturrechtliche Elemente vorherrschen. Er stammt in seinen Grundzügen aus dem 18. Jahrhundert. Die Ausgestaltung des Urheberrechts wird dominiert von der Theorie vom geistigen Eigentum. Sie besagt, dass jedem Menschen die Früchte seiner geistigen Tätigkeit zuzuordnen sind. Hiermit untrennbar verknüpft ist nach traditionellem Verständnis des Urheberrechts ein weiteres idealistisches Element des Begründungsansatzes, wonach das Werk ein verobjektivierter Teil der Schöpferpersönlichkeit sei. Aus der persönlichen Verbindung zwischen Urheber und Werk resultiert hiernach ein untrennbares Band dessen Schutz das Urheberrecht dienen soll.

Die traditionelle naturrechtliche Begründung dominiert die positivrechtliche Ausgestaltung wesentlicher Grundprinzipien des geltenden Urheberrechts. Dies gilt z. B. für die Schutzbereichsdefinition, die Zuordnungsregelung und den Einfluss des Urheberpersönlichkeitsrechts («Droit moral») auf die Verwertungsrechte* durch die monistische Ausgestaltung des Schutzrechts (hiernach sind Urheberpersönlichkeitsrecht und Verwertungsrechte untrennbar miteinander verbunden). Angesichts der Ausgestaltung als geistiges Eigentumsrecht ist eine logische Folge, dass das Urheberrecht konzeptionell allein auf die Belange des Schöpfers fokussiert. Seine Person steht – jedenfalls «offiziell» – im Mittelpunkt der Gesamtkonzeption. Dieser Grundlage entstammt das schlagkräftige Argument: «Das Urheberrecht dient dazu, dem Urheber die Früchte seiner

Arbeit und seine ideellen Interessen zu sichern», das sich in der rechtspolitischen Debatte stets großer Beliebtheit erfreut.

Konsequente Folge der einseitig individualrechtlichen Konstruktion des Urheberrechts ist zudem, dass das heutige Urheberrecht keinerlei «Nutzerrechte» enthält. Auch wenn es oft fälschlich so bezeichnet wird: Es gibt kein «Recht auf eine Privatkopie». Angesichts der rechtstheoretischen Grundlagen und der darauf basierenden Systematik des Urheberrechts kann es so etwas auch nicht geben. Bei einem Recht, dass einseitig auf die Interessen des Rechteinhabers ausgerichtet ist, ist es systemimmanent, dass die Nutzungsfreiheiten lediglich Ausnahmen vom grundsätzlich uneingeschränkten Ausschließlichkeitsrecht sind. Die Schrankenbestimmungen, die diese Ausnahmen im Urheberrechtsgesetz regeln, sind dementsprechend konsequent als rein passive Befugnisse ausgestaltet. Niemand, der aufgrund des § 53 UrhG eine CD zu privaten Zwecken kopieren darf, kann diese Befugnis einklagen. Auch kann kein Wissenschaftler, der aus einem für ihn nicht verfügbaren Buch zitieren will, den Verlag auf Bereitstellung des Textes verklagen. Das Regelungsgefüge zwischen Schutzrecht und Nutzungsfreiheit ist streng hierarchisch als Regel-Ausnahme-Verhältnis ausgestaltet. Der Wunsch nach einem ausgewogenen Urheberrecht, das die Belange von Nutzern, Urhebern und Verwertern gleichrangig berücksichtigt und in einen Ausgleich bringt, erweist sich in diesem System als reine Utopie.

Für die heutige, zuvor in groben Zügen umrissene Wissens-, Kreativitäts- und Informationsordnung erweist sich dieses Konzept als massiv unangemessen und hinderlich. Es ignoriert in hohem Maße die komplexe Schaffensrealität des 21. Jahrhunderts. Die Belange der «Produsage-Gesellschaft», die Anforderungen an einen freien Zugang und eine freie Zirkulation von Inhalten und Informationen werden hierdurch ebenso eklatant ausgeblendet, wie das Regelungsmodell Kreativität, Forschung und Bildung, kulturelle und technische Innovation sowie die Schöpfungskraft kollektiver Intelligenz behindert. Mit anderen Worten: Das Konzept des Urheberrechts ignoriert die Realität.

Urheberrecht als Motor für Kreativität?

Ist das – wie Politik und Wirtschaftslobbyisten nicht müde werden zu behaupten – tatsächlich im Interesse der (aller) Urheber? Ist wirklich ein möglichst uneingeschränktes, weitgehendes und mit drastischen Maßnahmen durchsetzbares Urheberrecht nötig, um Anreize für menschliche Kreativität zu schaffen? Die Wirklichkeit widerlegt diese Mythen auf den ersten Blick, so dass zum Gegenbeweis heute keine Studien mehr nötig sind. Obwohl das Urheberrecht einem Durchsetzungs- und Kontrolldefizit unterliegt wie nie zuvor und Urheberrechtsverletzungen in astronomischer Anzahl begangen werden, prosperiert das kulturelle Schaffen in ungekanntem Maße. Wikipedia, die Blogosphäre, YouTube, Linux und Flickr verändern und revolutionieren ganze Kulturindustrien, obwohl sich kaum einer der Beitragenden um das Urheberrecht schert oder auch nur hierüber informiert ist. Seit es innovative Selbstdarstellungs-, Vermarktungs-

und Distributionsmodelle wie Netlabels oder Myspace gibt, erfährt die musikalische Kreativität und Vielfalt einen unglaublichen Aufschwung. Und welche Informationstiefe und -breite, welche einen «Markt der Meinungen» haben das «Web 2.0», die Foren, social communities und die Blogosphäre gebracht. All diese Formen kreativer Entfaltung und Äußerung funktionieren von Seiten der Akteure weitestgehend ohne Berufung auf ihre Urheberrechte, ohne Klagen, Abmahnungen und Strafverfolgung. Und sie können meist nur so funktionieren.

Soviel zu der Behauptung, die Rechtspolitik wäre auf einen optimalen Schutz der Urheber und darauf aus, Kreativität zu stimulieren. Faktisch ist längst evident, dass die Entwicklung des Urheberrechts nur einen Fokus hat: Die Bekämpfung von «Piraterie», v. a. im Internet und den dahinter stehenden Interessen der Verwerter, der Film- und Musikindustrie, Softwareunternehmen und Verlage. Die Begründung des Urheberrechts widerspricht also nicht nur der Realität. Wenn die Interessen der Urheber zur Manipulation der Debatte als politisches Argument vorgeschoben werden, obwohl ihnen tatsächlich nur noch untergeordnete Bedeutung beigemessen wird, verliert das Urheberrecht mangels Systemehrlichkeit an jeglicher Glaubwürdigkeit. Das wiederum ist ein maßgeblicher Grund für das Phänomen massenhafter Rechtsverletzungen ohne Unrechtsbewusstsein. Oder umgekehrt: für die beklagenswert mangelnde Anerkennung des Wertes kreativer Leistungen durch die Bevölkerung.

Das Modell eines multipolaren Begründungsansatzes

Um sich von diesen gravierenden Fehlentwicklungen ab- und einem neuen Regelungsmodell zuzuwenden, ist es meines Erachtens erforderlich, sich von der Grundentscheidung zu verabschieden, dass das Urheberrecht nur dem Rechteinhaber und dem Schutz seiner ausschließlichen Rechtsposition diene. Nur so kann der Weg zu einem Urheberrecht geebnet werden, in dem die Tatsache angemessen berücksichtigt wird, dass Schöpfung ohne Nutzung nicht möglich ist. Dabei sollte das Urheberrecht auch nicht mehr als selbstverständliches Naturrecht angesehen werden, sondern als das, was es tatsächlich ist: ein rechtliches Mittel, das dazu dient, Kreativität zu fördern, gezielt die notwendigen Anreize zu setzen (z. B. durch finanzielle Absicherung der Kreativen), gleich mit welchen Mitteln. Erkennt man die Vorzüge dieses Ansatzes an – der den utilitaristischen Begründungen der Copyright*-Systeme seit eh und je zugrunde liegt –, kann sich das Urheberrecht nicht mehr allein oder vorrangig an den Partikularinteressen der Rechteinhaber orientieren. Sein Zweck würde vielmehr darin liegen, zugunsten der Allgemeinheit ein prosperierendes Kulturschaffen zu gewährleisten.

Konsequent fortentwickelt, wäre die Schutzzweckdefinition neu zu formulieren: «Urheberrechte werden nur dann und insoweit gewährt, als sie die Erzeugung, Veröffentlichung und Nutzung von kreativen Schöpfungen fördern und keine höherrangigen widerstreitenden Interessen beeinträchtigen. Regelungen des geschriebenen Rechts, die diesem Ziel zuwiderlaufen, sind unzulässig.»

Mit dieser grundlegenden Neuausrichtung würden die Nutzungsinteressen dem Schutzinteresse des Rechteinhabers gleich geordnet, ebenso Gemeinwohlbelange z. B. an der Informationsfreiheit und einem funktionierenden Bildungssystem. Hierdurch wäre der Weg geebnet, viele der prekären Baustellen des Urheberrechts, mit denen man sich unter dem geltenden Regime so schwer tut, ohne Systembrüche sinnvollen Lösungen zuzuführen. Verhindern etwa unfaire Vertragspraktiken (wie z. B. «Total-Buy-out»-Verträge* gegen geringe Pauschalvergütung, die freie Journalisten meist akzeptieren müssen) ein angemessenes Auskommen der Kreativen und beeinträchtigen damit deren Schaffenskraft, verstoßen sie gegen Sinn und Zweck des Urheberrechts und sind damit zu unterbinden. Erschweren Ausschließlichkeitsrechte die Nutzung von geschützten Werken in Wissenschaft und Bildung unangemessen, sind sie auf Vergütungsansprüche zu reduzieren. Reichen die Vergütungen nicht aus, um eine angemessene Kompensation und Investitionen zu sichern, sind sie anzupassen. Können künstlerisch, journalistisch oder wissenschaftlich wünschenswerte Arbeiten nicht entstehen, weil Zitatechte zu eng sind oder Bearbeitungsrechte zu weit gehen, ist das Recht entsprechend anzupassen. Kann ein Großteil des kulturellen Erbes nicht mehr genutzt werden, weil massenhaft Werke «verwaist» sind, ist die Schutzdauer zu verkürzen und die Nutzung von «orphans» freizustellen. Können Informationsdienstleister, die einen wichtigen Beitrag leisten, um Inhalte und Informationen aufzubereiten, nutzbar und auffindbar zu machen, ihre Plattformen und Technologien wegen urheberrechtlicher Hürden nicht anbieten, müssen diese abgebaut werden. Und können aus Sicht gesamtgesellschaftlicher Interessen bedeutende Nutzungsfreiheiten wie die Privatkopie oder die Nutzung zu Archivzwecken nicht ungehindert ausgeübt werden (z. B. weil DRM*- oder Kopierschutzsysteme eingesetzt werden), sind die Hindernisse zu beseitigen, indem der Einsatz solcher Systeme, wenn nötig, verboten wird.

Werkbezogenes Schutzrecht

Die bisherigen Überlegungen sollten deutlich gemacht haben, dass die undifferenzierte Annahme, dass es sich bei der kreativen Leistung stets um eine individuelle Einzelleistung, eine «persönliche Schöpfung» handelt, in ihrer Pauschalität nicht trägt. Zwar werden noch immer Gemälde gemalt, Plastiken modelliert, Doktorarbeiten und Lyrik geschrieben. Indes verkörpern diese Gattungen menschlicher Geistestätigkeit schon längst nicht mehr den Standardanwendungsbereich des Urheberrechts. Die zahlenmäßig und in volks- und betriebswirtschaftlicher sowie kreativer Hinsicht bedeutendsten Schaffungsbereiche finden sich einerseits in kollaborativen, dezentralen Systemen (v. a. Netzcommunities) und andererseits in industriellen Strukturen. Hier werden in Kollektiven, in zentralen oder dezentralen Strukturen zumeist zweckorientierte oder technisch-funktionale Werke geschaffen.

Statt auf den Schutz eines Individuums und dessen Persönlichkeitsschutz zu fokussieren, legt die Schaffensrealität heute also einen funktionalen und auf

das jeweilige Produkt abzielenden Rechtsschutz nahe. Ein Persönlichkeitsschutz dürfte demgegenüber nur ergänzend und in besonderen Fällen von Interesse sein. Um diese Erkenntnisse in einem modernisierten Regelungsmodell für das Urheberrecht umzusetzen, läge es nahe, zwischen ideellem und materiellem Schutz systematisch zu unterscheiden. Statt wie im geltenden Recht alle Schutzpositionen über einen Kamm zu scheren, könnte man differenzieren zwischen einem funktionsorientierten, auf das Produkt und dessen Schutzanforderungen abgestimmten «Werkschutzrecht» und einem «Urheberschutzrecht» als einem dem Urheberpersönlichkeitsrecht ähnlichen Persönlichkeitsrecht.

Das Ziel eines solchen Konzeptes liegt darin, dysfunktionale Effekte zu vermeiden, die sich im gegenwärtigen System aus dem Zusammenspiel von Verwertungs- und Persönlichkeitsrechten ergeben («Monismus», s. o.). Indem ein persönlichkeitsrechtlicher Urheberschutz nur in den Fällen und nur insoweit gewährt würde, in denen er wirklich benötigt wird und angemessen ist, könnte vermieden werden, dass unpersönliche, technisch-funktionale Werke unnötigen Verwertungs- und Nutzungshindernissen unterworfen werden. Zugleich könnte – und das erscheint noch bedeutender – die fortschreitende Marginalisierung der Urheberpersönlichkeitsrechte aufgehalten werden. Denn durch die Trennung würde deren Bedeutung in den Fällen, in denen sie tatsächlich von Interesse sind, hervorgehoben.

Der durch die systematische Trennung entstehende eigenständige Urheberschutz stellt im hier skizzierten Modell, wie das geltende Urheberrecht, allein auf den Schutz des Urhebers ab. Dieses Recht wäre aufgrund seines besonderen Schutzzwecks ausschließlich auf den Schutz der persönlichen Beziehungen des Urhebers zum Werk zu begrenzen. Aufgrund der Ähnlichkeit zum geltenden Urheberrecht ist denkbar, das Urheberschutzrecht – abgesehen von der Extraktion der Verwertungsrechte* – eng an die bisherige Konzeption des Urheberrechtsgesetzes anzulehnen. Wesentliche Elemente, wie das Namensnennungsrecht und der Schutz gegen Entstellungen des Werkes, können so beibehalten werden.

Dem Werkschutzrecht sollte dagegen der oben dargestellte geänderte Schutzzweck zugrunde gelegt werden. In dessen Geiste zielt dieses Recht nicht in erster Linie auf einen möglichst umfassenden Schutz des Urhebers, sondern auf einen möglichst angemessenen und effektiven Schutz des Erzeugnisses ab. Hierdurch wird die Anpassungsfähigkeit des Schutzrechts an die individuellen Bedürfnisse gefördert. Im Vordergrund steht dabei das Ziel, den Schutzzumfang (also die Verwertungsbefugnisse relativiert durch inhaltliche und zeitliche Beschränkungen) nach Abwägung der Interessen möglichst optimal an die konkreten Belange des jeweiligen Werkes und dessen Nutzung anzupassen.

Abkehr von der hierarchischen Schutzrecht-Schranken-Systematik

Hierarchische Behandlung von Recht und Freiheit und die Folgen

Wenn die Urheberrechtsphilosophie nicht mehr darauf abzielt, einseitig ein starkes Eigentumsrecht zu gewährleisten, sondern darauf, Kreativität zu fördern, ist kein Raum mehr für ein Über-Unterordnungsverhältnis von Nutzungsrechten und Nutzungsfreiheiten. Zumal unter der Erkenntnis, dass ohne Nutzung keine Schöpfung möglich ist und nur eine ausgewogene Abstimmung von Schutz und Freiheit die richtigen Anreize setzt. Der Ausgleichsfunktion des Urheberrechts kommt in einem auf diesem Paradigma basierenden Modell eine elementare Bedeutung zu.

Um einen Ausgleich der verschiedenen Interessen zu erreichen, der diese Bezeichnung – anders als im geltenden Urheberrecht – verdient und dabei möglichst optimal austariert ist, darf ein umfassendes Recht nicht die Regel und dessen Einschränkung nicht die Ausnahme sein. Die Konzeption umfassender Ausschließlichkeitsrechte, die nur in Ausnahmefällen beschränkt werden, hat letztlich dazu geführt, dass die Nutzungsfreiheiten immer weiter zurückgedrängt und der Schutzzumfang entsprechend ausgeweitet wurde. Dieses überkommene System (das für ein geistiges Eigentumsrecht quasi zwingend ist) hat eine massive Interessenverschiebung im Urheberrecht verursacht. Verkrüppelte Schrankenbestimmungen* wie § 53a UrhG, der als gesetzliche Erlaubnis für den digitalen Kopienversand praktisch unbrauchbar ist oder der Schutz vor Umgehung technischer Maßnahmen (§ 95a UrhG), mit dem der urheberrechtliche Interessenausgleich faktisch zugunsten der Verwertungsindustrie privatisiert wurde, sind nur zwei von vielen Ausprägungen dieser systemimmanenten Fehlentwicklung. Auch die Praxis der Rechtsprechung, die Schranken stets eng, die Schutzrechte jedoch weit auszulegen und damit Urheberrechtsschutz zunehmend großzügig zu gewähren, führt hierauf zurück.

Nutzungsfreiheiten als originäre Einschränkungen des Schutzzumfangs

Das geltende Konzept der Schutzzumfangsbemessung sieht vor, dass an jedem Werk, gleich welcher Art, eine umfassende Verwertungsbefugnis besteht. Jede nur denkbare Nutzungsform ist damit – von den für manche Sonderfälle vorgesehenen Beschränkungen durch Schranken abgesehen – der uneingeschränkten Entscheidungsbefugnis des Rechteinhabers unterworfen. Das gilt auch für zukünftig auftretende Nutzungsformen, da die Aufzählung der durch das Urheberrecht verliehenen Verwertungsrechte* in § 15 Abs. 2 UrhG nur beispielhaft ist. Deshalb war z. B. das ausschließliche Online-Recht («Recht auf öffentliche Zugänglichmachung», § 19a UrhG) schon lange, bevor es explizit in das Urheberrechtsgesetz aufgenommen wurde (im Jahr 2003), Bestandteil des Urheberrechts.

Das ausschließliche Verfügungsrecht derart undifferenziert und ausnahmslos für jedes Werk zu gewähren, ist mit dem oben ausgearbeiteten Schutzansatz nicht vereinbar. Denn dies führt oft zu unangemessenen Ergebnissen, die angesichts der zunehmenden Bedeutung des Urheberrechts und – hiermit zusammenhängend – der wachsenden Vielfalt denkbarer Interessenkollisionen nicht hinnehmbar sind. So können v. a. die Verbotsrechte als Marktsteuerungsmechanismus oder als Kontrollinstrument über den Zugang zu Informationen missbraucht werden und damit fortschritts- und innovationshemmende Wirkung entfalten. Da sie die urheberrechtlich zu regelnde Interessenkollision wesentlich stärker beeinflussen als bloße wirtschaftliche Beteiligungs- oder Vergütungsansprüche, wären Ausschließlichkeitsrechte in einem auf optimalen Ausgleich der Interessen ausgerichteten System nur noch bedingt (und gerade nicht generell) gerechtfertigt, wenn sie im jeweiligen Fall erforderlich sind, um notwendige Anreize für Kreativität zu entfalten.

Damit wäre der Weg geebnet für eine differenzierende, bedarfsgerechte Bestimmung des Schutzzumfangs für das jeweilige Werk. Bestehen für die jeweilige Nutzungsform überwiegende Interessen an freier Nutzung, würde diese schon von vornherein nicht dem Urheberrecht unterfallen bzw. nur in Form wirtschaftlicher Beteiligungsansprüche (statt eines Ausschließlichkeitsrechts). So könnten etwa auch Bereichsausnahmen geschaffen und beispielsweise entschieden werden, dass die Archivierung von Werken durch Kulturinstitutionen, gleich mit welchen Mitteln, generell erlaubt ist. Auch könnte man so – sofern man in einer Abwägung dazu kommt, dass dies gerechtfertigt wäre – sämtliche Nutzungen zu privaten Zwecken oder generell den kreativen Umgang mit bestehenden Werken freistellen oder gegen Vergütung allgemein gestatten.

Alternative Ansätze zur Bemessung der Schutzdauer

Auch die Regelung zur Schutzdauer wäre vor dem Hintergrund eines veränderten Urheberrechtsverständnisses grundlegend zu überarbeiten. Bekanntlich ist die gegenwärtig pauschal gewährte Schutzdauer von 70 Jahren *post mortem auctoris* in den meisten Fällen viel zu lang, um einen angemessenen Interessenausgleich zu gewährleisten. Das gilt gerade für technisch-funktionale Werke mit kurzen Entwicklungs- und Nutzungszyklen (wie z. B. Computerprogramme), aber auch für die weitaus meisten Werke der Musik, der Tagesberichterstattung und sogar für Filme. Die Schutzdauer geht hier weit über das hinaus, was zum Anreiz kreativer Leistungen erforderlich wäre. Sie führt zudem zu erheblichen Nutzungshindernissen, wie bei verwaisten Werken, und behindert die Funktionsfähigkeit des Wettbewerbs und Innovationen. Ist die Schutzfrist zu lang bemessen, verfehlt sie im Übrigen ihr eigentliches Ziel: nach ihrem Ablauf die freie Nutzung zu ermöglichen, solange an dem Werk noch ein Nutzungsinteresse besteht.

In dem hier skizzierten Urheberrechtssystem sind derartige Folgen nicht hinnehmbar, da sie Sinn und Zweck des Urheberrechtsschutzes zuwiderlaufen.

Der Schutz dürfte hier nur so lange währen, wie er benötigt wird, um effektive Anreize für kreatives Schaffen zu setzen (z. B. um das Auskommen des Autors oder die Amortisierung der Investitionen eines VerwerTERS zu sichern). Eine solche Schutzdauerregelung könnte zwischen einzelnen Nutzungsformen unterscheiden, auch wäre eine Art «Gemeinfreiheit auf Raten» denkbar. Ausschließlichkeitsrechte könnten – gegebenenfalls bezogen auf bestimmte Nutzungsformen und/oder Werkarten – nur für eine begrenzte Dauer und nach deren Ablauf nur noch in Form von Vergütungsansprüchen gewährt werden, bevor diese Art der Verwendung frei würde.

Ein anderer Ansatz könnte darin liegen, das Schutzrecht nur für eine relativ kurze Dauer (etwa bemessen an der Zeit für die Amortisation der Investition) zu erteilen und eine (zeitlich begrenzte) Verlängerung nur gegen kostenpflichtige Registrierung zu ermöglichen. Mit diesem Modell könnte – bei sinnentsprechender Ausgestaltung – das Problem der verwaisten Werke erheblich gelindert werden, da Werke, an deren Schutz der Rechteinhaber kein (ökonomisch, persönlichkeitsrechtlich oder sonst wie geartetes) Interesse mehr hat, nach angemessener Dauer frei würden. Dieses Konstrukt wiederum könnte mit dem oben skizzierten Ansatz einer «Gemeinfreiheit auf Raten» kombiniert werden.

Schlussbemerkung

Der vorliegende Beitrag soll eigentlich Unmögliches leisten. Mit wenigen Zeilen sollen nicht nur die Defizite des geltenden Rechts und deren Ursachen und Zusammenhänge beschrieben, sondern auch Ansätze für ein neues Regelungsmodell des Urheberrechts entwickelt werden. Dass der Kontext keine jeweils tiefgreifende Argumentation, Herleitung und Begründung ermöglicht, liegt in der Natur der Sache. Wenn hiermit allerdings erreicht würde, einige der Defizite des heutigen Urheberrechts und den allgemeinen Regelungsbedarf zu veranschaulichen sowie das Bewusstsein dafür zu wecken, dass eine grundlegende Debatte über dieses bedeutende Thema längst überfällig ist, wäre hiermit schon viel erreicht. Erfreulich wäre, wenn darüber hinaus der ein oder andere Gedanke zu einem alternativen Urheberrechtsmodell Anregungen für die weitere Diskussion geben könnte.

Das Urheberrecht in der Legitimationskrise – Ansätze für eine rechtstheoretische Neuorientierung

Das Urheberrecht steckt in der Krise. Wir schützen immer mehr und wissen immer weniger, warum. In der Folge drohen urheberrechtliche Verbotsrechte kreatives Schaffen zunehmend eher zu behindern als zu fördern. Ein möglicher programmatischer Gegenentwurf, nicht nur für kreativ-schöpferische Werknutzer.

Die Symptome der krisenhaften Umbruchsituation im Urheberrecht sind vielfältig: Der erhebliche funktionale Bedeutungswandel des Urheberrechts hin zu einem Investitionsschutzrecht für die Kulturindustrie, das scheinbar ungebremszte Vordringen in immer weitere gesellschaftliche Bereiche, die potenzielle Aushöhlung urheberrechtlicher Regulierung durch sich rasant wandelnde technische Schutzmöglichkeiten, die zu beobachtende Kollision von Urheberrecht und kreativem Schaffen im digitalen Umfeld, das Wuchern unvereinbarer Forderungen nach Aus-, Rück- oder Umbau des Urheberrechtssystems. Wie sehr das Urheberrecht sich trotz oder vielleicht auch gerade aufgrund seines ungeahnten Bedeutungszuwachses mit einer als Grundlagenkrise zu verstehenden Legitimationskrise konfrontiert sieht, zeigt sich auch am grassierenden Akzeptanzverlust und der großen Unzufriedenheit in weiten Kreisen der Gesellschaft, an der wachsenden Skepsis in der Urheberrechtslehre, ob man sich mit dem Urheberrecht noch auf dem richtigen Weg befindet, oder am Zuflucht-suchen bei den Grund- und Menschenrechten.

«Freibiermentalität» ist kein Maßstab

Die Ursachen für diese Legitimationskrise sind vielfältig. Zum einen sind die zum Teil noch in den idyllischen Vorstellungen vorvergangerer Jahrhunderte gefangenen traditionellen Erklärungsmodelle schlicht an ihre Belastungsgrenze geraten. Die schöpferische Persönlichkeit, die sich im Werk ihrer Individualität

entäußert, ist jedenfalls angesichts der Absenkung der Schutzvoraussetzungen (Schöpfungshöhe*) und der damit einhergehenden Schutzausdehnung auf eher industriell geprägte Werkkategorien eine zunehmend sinnentleerte Legitimationsfigur geworden. Sie allein kann die Reichweite des gewährten Schutzes und die tatsächlichen Schutzrechtsauswirkungen zugunsten der Verwerterindustrie nicht mehr plausibel rechtfertigen. Zugleich müssen wir uns fragen, ob das traditionell urheber- und faktisch verwerterzentrierte Urheberrechtsparadigma den Interessen kreativ-schöpferischer Werknutzer im digitalen Umfeld noch gerecht wird. Hier können wir immer häufiger beobachten, dass urheberrechtliche Verbotsrechte kreatives Schaffen nicht befördern, sondern eher behindern.

Prominentestes Beispiel für die Krise des Urheberrechts dürften zweifelsohne die sogenannten «Raubkopierer» sein. Der zu beobachtende Akzeptanzverlust des Urheberrechts in weiten Bevölkerungskreisen ist dabei zugleich Folge und Ursache der urheberrechtlichen Legitimationskrise. Beide Phänomene bedingen sich gegenseitig: Das Urheberrecht wird unter anderem deshalb nicht mehr respektiert, weil es nicht mehr glaubwürdig legitimiert ist (Akzeptanzverlust durch Legitimationskrise) und gerade im digitalen und nicht-kommerziellen Umfeld als alltäglich und selbstverständlich wahrgenommene Nutzungshandlungen sanktioniert. Weil es nicht mehr befolgt wird, steigt umgekehrt auch der Legitimationsdruck auf das Urheberrecht (Legitimationskrise durch Akzeptanzverlust). Zwar machte man es sich zu einfach, wenn man schlicht aufgrund der massenhaften Nichtbefolgung urheberrechtlicher Regelungen durch «Raubkopierer» die Legitimität des urheberrechtlichen Schutzregimes in Frage stellte. Es gibt schließlich auch andere Gesetze oder rechtliche Vorgaben, die nicht befolgt werden und dennoch deshalb um keinen Deut weniger notwendig sind. Nur weil Steuerhinterziehen zum Volkssport geworden ist und jeder Dritte schwarzfährt, wird auch nicht auf die Einziehung der Steuergelder und Erhebung von Beförderungsentgelten verzichtet. Deshalb wäre es auch falsch, der vor allem in Kreisen jüngerer, mit dem Internet und seinen anarchischen Anfängen groß gewordener Nutzer, den sogenannten «Digital Natives»*, entstandenen Erwartungshaltung nachzugeben, einen kostenlosen Zugang zu urheberrechtlich geschützten Werken herzustellen. Das darf Nutzerschutz nicht bedeuten und kann auch nicht Maßstab für eine Revision des Urheberrechts sein. Dieser treffend «Freibiermentalität» genannten Einstellung ist vielmehr mit Härte *und* Überzeugungsarbeit zu begegnen, weil sie den Interessen der Kreativen an einer Beteiligung an den vermögenswerten Ergebnissen ihrer Arbeit zuwiderläuft und die völlig legitimen Schutzbedürfnisse der Verwerterindustrie ignoriert. Gleichwohl kann man vor diesem gesellschaftlichen Phänomen der «Raubkopierer» nicht einfach die Augen verschließen. Man muss sich vielmehr die Frage stellen, wie das Urheberrecht ausgestaltet und besser begründet werden kann, damit es von den Mitgliedern der Gesellschaft wieder als richtig und notwendig akzeptiert wird.

Vertrauen gewinnen statt strafen

Um dieses Ziel zu erreichen, reicht es nicht, den Reparaturbetrieb der vergangenen Jahre mittels immer neuer Ausbesserungsarbeiten am Gesetz fortzuführen. Will der Gesetzgeber das Urheberrecht gegen den erhöhten rechtspolitischen Druck abhärten, seine gesellschaftliche Akzeptanz festigen und Schutzfunktionen zurückerobern, die im Zuge der vielleicht zu hektischen Gesetzgebungswelle (Erster/Zweiter Korb*) des vergangenen Jahrzehnts als Antwort auf die digitale Herausforderung preisgegeben worden sind, ist daher ein grundsätzliches Überdenken der überkommenen urheberrechtlichen Grundannahmen und Instrumentarien erforderlich. Die Legislative und die sie begleitende Urheberrechtswissenschaft können dabei auf Dauer nur erfolgreich sein, wenn sie bereit sind, neben den berechtigten Schutzinteressen der Urheber und Verwerter auch den Anliegen der werknutzenden Allgemeinheit angemessen Rechnung zu tragen. Der wachsenden Gleichgültigkeit gegenüber dem Urheberrecht in weiten Gesellschaftskreisen nur durch immer schärfere Sanktionen und «Anti-Raubkopierer»-Kampagnen zu begegnen, mag zwar eine breitere Öffentlichkeit für die Urheberrechtsproblematik sensibilisieren. Der konfrontative Ansatz eines einseitigen, strafbewehrten Schutzausbaus greift aber zu kurz und befördert letztlich nur eine weitere Verschärfung der Spannungen zwischen Urhebern, Nutzern und Verwertern. Zwang allein wird den grassierenden Akzeptanzverlust des Urheberrechts jedenfalls nicht abwenden können. Die Wahrscheinlichkeit, dass Recht befolgt und als legitim begriffen wird, steigt eher mit der zu fördernden Einsicht seiner Adressaten, dass dieses Recht notwendig, sachgerecht und fair ist.

Das Urheberrecht steht somit an einem Scheideweg. Will man das Vertrauen in das Urheberrecht wiedergewinnen, so bedarf es einer klaren und überzeugenden programmatischen Neuausrichtung, aus der hervorgeht, in welche Richtung dieses Rechtsgebiet sich in Zukunft bewegen soll. Zugleich gilt es zu demonstrieren, dass man nicht nur die theoretischen Erklärungsmodelle, sondern auch konkrete Gestaltungsoptionen hat, diese Neuausrichtung zu verwirklichen.

«Offene Kultur» heißt nicht kostenlos

In einem ersten Schritt bedarf es damit einer Vergewisserung darüber, was man mit dem Urheberrecht eigentlich genau erreichen will. Dafür ist eine übergeordnete gesellschaftstheoretische Zielvorstellung erforderlich. Erblicken könnte man sie nach hier vertretener Auffassung beispielsweise in der Verwirklichung einer «offenen Kultur». Dieser Terminus wird hier in bewusster Abgrenzung zum Begriff der freien Kultur («free culture») verwendet, da letzterer mit der Vorstellung von Kostenfreiheit verbunden werden könnte. Die Zielvorstellung einer offenen Kultur ist in freiheitssichernder Tradition gerichtet auf die Ermöglichung einer weitestgehenden Partizipation aller am Prozess und an den Resultaten kreativen Schaffens. Offene Kultur meint somit eine Kultur, in der möglichst viele

Inhalte barriere- bzw. erlaubnisfrei, aber nicht kostenfrei zugänglich sein sollten (es sei denn, dies ist vom Urheber ausnahmsweise gewünscht); eine Kultur, in der Urheber in jedem Fall vergütet werden, aber kreatives Schaffen Dritter auch nicht unverhältnismäßig durch urheberrechtliche Verbotsrechte be- oder verhindert wird. Das normative Leitbild einer offenen Kultur ist dementsprechend der gleichberechtigt neben dem Urheber stehende aktive und selbstbestimmte Nutzer. Gesetzestechnisches Ideal einer offenen Kultur ist grundsätzlich nicht die «Property», sondern eher die sogenannte «Liability Rule», bei der Werknutzungen vergütungspflichtig, aber grundsätzlich zustimmungsfrei sind. Mit der Idee einer offenen Kultur soll damit letztlich eine urheberrechts- bzw. kulturtheoretische Antwort gefunden werden für die verbesserten Möglichkeiten, sich im digitalen Umfeld kreativ zu betätigen und einzubringen.

Teilhabechancen für mündige «Prosumer»

In den vergangenen Jahren war auf vielfältige Art und Weise zu beobachten, wie vor allem die Digital Natives im Internet Werke nicht nur konsumieren, sondern selber aktiv werden, einzeln und gemeinschaftlich Werke bearbeiten und einer größeren Öffentlichkeit beispielsweise über Seiten wie Facebook oder YouTube zugänglich machen. Man hat dieses Phänomen «remix culture» (Read-Write Society*) genannt, die Rede ist vom «user generated content» oder auch von einer «participatory culture». Die Bezeichnungen mögen schwanken und sind stets gewiss auch Ausdruck des Zeitgeists und gewissen Moden unterworfen. Dies kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass aufgrund des digitalen Wandels heute der großen Mehrheit der Gesellschaft in weitaus größerem Maße als im analogen Zeitalter kostengünstige Möglichkeiten eröffnet sind, Kreatives zu schaffen und mit anderen zu teilen. Die digitale Revolution verspricht mit anderen Worten, aus passiven Konsumenten aktive Nutzer zu machen. Auch wenn die Ergebnisse nicht immer «künstlerisch wertvoll» sein mögen, so sind diese kreativen Aktivitäten doch eine Form von aktiver Teilhabe am kulturellen Leben und eine Teilnahme am Informationsverbreitungsprozess, die es unter gesellschaftspolitischen Gesichtspunkten zu bewahren gilt, weil sie Freiheit, autonome Selbstbestimmung, individuelle Persönlichkeitsentfaltung, den Pluralismus des öffentlichen Diskurses und die kulturelle Vielfalt fördern. Wenn sich für diese diversen begrüßenswerten Formen kreativen Schaffens das geltende Urheberrecht als Hindernis erweist, muss es geändert und zur Bewahrung einer sich stetig erneuernden, partizipativen und offenen Kultur reformiert werden.

Demokratisches Urheberrecht – Nutzer einbeziehen

Daraus ergeben sich zwei Folgefragen: Wie lässt sich ein solcher Ansatz erstens urheberrechtstheoretisch rechtfertigen, und welche materiell-rechtlichen Konsequenzen wären zweitens daraus zu ziehen? Es versteht sich von selbst,

dass diese Fragen in dem hier zur Verfügung stehenden Rahmen nicht mit der erforderlichen Tiefe abgehandelt werden können. In aller Kürze kann man aber festhalten, dass eine stärker nutzerorientierte Ausgestaltung des Urheberrechts wohl kaum mit dem traditionellen, rein urheberzentrierten Paradigma vereinbar ist, das allein auf die Schöpferpersönlichkeit als normatives Leitbild in individualistischer Rechtfertigungstradition zugeschnitten ist. Man kommt daher nicht umhin, die in Kontinentaleuropa lange vernachlässigten gemeinwohlorientierten Begründungen des Urheberrechts stärker heranzuziehen. Man spricht insoweit von kollektivistisch-konsequentialistischen Rechtfertigungsansätzen, die vor allem im angelsächsischen Raum Anwendung finden. Ökonomietheoretische (und hier v. a. informationsökonomische) sowie kultur- und demokratietheoretische Erklärungsmodelle ermöglichen es hier, dem Nutzerschutz von vornherein eine positive Rolle im Urheberrecht zuzuweisen. Es erscheint daher vielversprechend, diese Erklärungsansätze für ein integratives Rechtfertigungsmodell fruchtbar zu machen, das vermittelnd zwischen der kontinentaleuropäischen sogenannten «Droit-d'Auteur»-Tradition und der angloamerikanischen Copyright-Tradition stünde und ein belastbares Fundament für das Urheberrecht im digitalen Zeitalter liefern könnte.

In materiell-rechtlicher Hinsicht fiele es dann unter Umständen leichter, angemessene Antworten auf die durch die Absenkung der urheberrechtlichen Schutzvoraussetzungen hervorgerufene Schutzausdehnung, die vertraglichen wie technischen Nutzungsrestriktionen sowie die – vor allem im nicht-kommerziellen Bereich – fragwürdige urheberrechtliche Schutzdauer zu finden. Zu denkbaren Gestaltungsoptionen und konkreten Reformvorschlägen etwa zur Flexibilisierung der Schutzfrist sei auch auf die Dissertation des Verfassers verwiesen.

Das Urheberrecht steht heute vor der schwierigen Herausforderung, auch im digitalen Umfeld ein Instrument zu bleiben, das die ideellen Interessen des Urhebers in Bezug auf sein Werk schützt (Prinzip der persönlichkeitsrechtlichen Interessenwahrung), der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes dient (Alimentations- und Amortisationsprinzip) und dabei zugleich – und das ist entscheidend – das individuelle Selbstbestimmungs- sowie Zugangs- und Verwendungsinteresse der Werknutzer schützt, um auf diese Weise für jeden die aktive wie passive Teilnahme am kulturellen Leben der Gemeinschaft und die Teilhabe an den Errungenschaften der Wissenschaft zu ermöglichen (Partizipationsprinzip). Nur wenn das Urheberrecht auf diese Weise den kulturellen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt fördert und eine offene, insbesondere durch autonome Selbstbestimmung, Pluralismus und kulturelle Vielfalt geprägte Kultur verwirklichen hilft, ist seine Existenz berechtigt.

Literatur

- Hansen, Gerd (2009): *Warum Urheberrecht? Die Rechtfertigung des Urheberrechts unter besonderer Berücksichtigung des Nutzerschutzes*, Dissertation München 2008, Baden-Baden.
- Kreutzer, Till (2008): *Das Modell des deutschen Urheberrechts und Regelungsalternativen. Konzeptionelle Überlegungen zu Werkbegriff, Zuordnung, Umfang und Dauer des Urheberrechts als Reaktion auf den urheberrechtlichen Funktionswandel*, Baden-Baden.
- Leistner, Matthias/Hansen, Gerd (2008): «Die Begründung des Urheberrechts im digitalen Zeitalter. Versuch einer Zusammenführung von individualistischen und utilitaristischen Rechtfertigungsbemühungen», *GRUR* 2008, S. 479 ff.
- Lessig, Lawrence (2004): *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York.
- Lessig, Lawrence (2008): *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London.
- Stallberg, Christian Gero (2006): *Urheberrecht und moralische Rechtfertigung*, Berlin.

Nennt man das Enteignung? Die Debatte zum Leistungs- schutzrecht für Presseverlage

Die Zeitungen befinden sich in einer strukturellen Krise. Das Internet mit seinen Nachrichtenplattformen, sozialen Netzwerken und Blogs ist zu einer schier übermächtigen Konkurrenz geworden. Anstatt mit neuen publizistischen Formaten und Investitionen in die Qualität zu reagieren, fordern deutsche Verlage nun ein eigenes Leistungsschutzrecht. Um die Leistungen der Journalisten geht es dabei jedoch nicht.

«In zehn Jahren ist Google tot» – Diese Prognose des Zeitungsverlegers Christian DuMont Schütte erscheint am 27. August 2007 als Schlagzeile in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Zwei Jahre später sind die Verleger sich nicht mehr ganz so sicher. «Wir werden schleichend enteignet», lautet die Überschrift am 30. Juni 2009. Sie stammt von Hubert Burda, dem Präsidenten des Bundesverbands Deutscher Zeitungsverleger (BDZV).

Wenn man Burda glauben darf, so ist an der Finanzmisere der Zeitungen in erster Linie Google schuld. «Onlinewerbung funktioniert», stellt er in seinem Artikel fest. «Aber sie landet vor allem bei Suchmaschinen wie Google oder Yahoo. Dort werden online weit höhere Umsätze erzielt als mit den Websites der Verlage.» Nennt man das «Enteignung»? Burda schon. Denn wenn es keine Inhalte gäbe, könnten die Suchmaschinen auch nichts finden. «Wir debattieren daher in zunehmendem Maße darüber, ob wir es weiter akzeptieren können, wenn andere kommerzielle Anbieter aus unseren Angeboten und damit von unserem originären journalistischen Handwerk einen größeren wirtschaftlichen Nutzen ziehen, als wir selbst es tun.»

Viele freie Journalisten haben sich beim Lesen dieser Zeilen verwundert die Augen gerieben. Nicht nur, weil die deutschen Zeitungen nach Angaben des BDZV 50 Prozent ihrer Seitenzugriffe durch Google erhalten. Sondern auch, weil die originäre Leistung von Journalisten erbracht wird, nicht von Verlagen. Wenn ein Text in der Zeitung erscheint, erhält der freie Autor dafür zwar ein Zeilenhonorar, doch damit sind in der Regel sämtliche Nutzungen des Textes abgegolten. Wenn der Artikel zugleich im Internet erscheint, bekommt der Journalist kein

zusätzliches Honorar. Auch an den Einnahmen der von den Zeitungen selbst betriebenen Online-Archive, die einzelne Artikel später an Endkunden weiterverkaufen, werden die Autoren nicht oder nur in sehr geringem Maße beteiligt. Wer sich weigert, entsprechende Verträge zu unterzeichnen, erhält in der Regel keine Aufträge mehr.

Kontrolle ist gut, Verwertung ist alles

Dennoch sind es nicht die Journalisten, sondern die Verleger, die vor dem vermeintlichen «Content-Klau» durch Google & Co. durch ein neues Gesetz geschützt werden sollen. Die Rede ist von einem verlegerischen Leistungsschutzrecht. Was ist das?

Am besten lässt es sich in Abgrenzung zum Urheberrecht erklären. Das europäische Urheberrecht ist dem Wesen nach ein Monopolrecht: Es verleiht dem Schöpfer eine sehr weitreichende Kontrolle über sein Werk. Nur er allein entscheidet, wer es in welcher Weise nutzen darf. Wenn eine Zeitung einen Artikel drucken will, muss sie den Journalisten vorher fragen und ihm ein entsprechendes Nutzungsrecht (Verwertungsrechte*) abkaufen. Für eine andere Form der Verwertung, etwa eine Veröffentlichung im Internet, muss der Verlag zusätzlich ein anderes Nutzungsrecht erwerben. Theoretisch kann ein einzelner Autor also dadurch, dass er das Urheberrecht an seinen Texten hält, eine Menge Geld verdienen. Praktisch hängt sein Einkommen eher davon ab, wie stark seine Position bei den Vertragsverhandlungen ist.

Verwerter künstlerischer Arbeit verfügen selbst über keine Urheberrechte. Der Herausgeber oder Redakteur einer Zeitung schreibt die Artikel, die dort erscheinen, nicht selbst. Die bloße redaktionelle Zusammenstellung oder der Druck sind urheberrechtlich nicht schutzfähig, und das Urheberrecht selbst ist nicht übertragbar. Verlage verfügen also nicht über eigene, sondern nur über abgeleitete Rechte (Verwertungsrechte*) an geistigem Eigentum: Indem der Verlag sich das Recht übertragen lässt, den Text eines Autors in allen denkbaren Medien- und Verwertungsformen zu nutzen, rückt er in die Rechtsposition des Autors ein. Der Verlag hält dann faktisch alle Verwertungsrechte an dem jeweiligen Werk.

Und ein Leistungsschutzrecht? Ein Leistungsschutzrecht ist dazu gedacht, die wirtschaftliche Investition eines VerwerTERS unabhängig vom Urheberrecht der Autoren zu schützen. Es ist ein eigenes Recht, das sich nicht aus dem Urheberrecht des Schöpfers ableitet. Über Leistungsschutzrechte verfügen in Deutschland beispielsweise Filmproduzenten und Tonträgerhersteller. Da die Herstellung etwa eines Films besonders teuer und aufwendig ist, war der Gesetzgeber der Meinung, die Verwerter bedürften hier eines besonderen Investitionsschutzes.

Google, der große Trittbrettfahrer?

Nun sollen also auch Verleger einen solchen Schutz bekommen. Warum, das lässt sich nachlesen bei Jan Hegemann, der sich vor allem als Anwalt des Axel-Springer-Verlags einen Namen gemacht hat. Bereits am 9. April 2009 lieferte er in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* die ideologische Begründung für die Forderung nach einem Leistungsschutzrecht. Zum einen müssten die Verleger in die Lage versetzt werden, sich gegen unerlaubte Nutzungen im Internet zur Wehr zu setzen. Zum anderen stört Hegemann sich an Nachrichtenangeboten wie Google News, wo über kurze Textausschnitte auf die Webseiten der Verlage verlinkt wird. Über diesen «Zugriff auf die Online-Angebote der Zeitungen», so beschwert sich Hegemann, verwerte Google «entgeltfrei» deren Inhalte.

Beide Argumente sind haltlos. Die allermeisten Zeitungsartikel werden von den Verlagen selbst kostenlos im Internet zur Verfügung gestellt. Die Zahl der ungenehmigten Veröffentlichungen auf fremden Webseiten ist überschaubar. Ohnehin könnten die Verlage, da sie sich ja in der Regel von ihren Autoren die entsprechenden Rechte übertragen lassen, jederzeit gegen «Raubkopien» vorgehen. Die «Snippets» bei Google News hingegen sind so kurz, dass sie für sich genommen ohnehin nicht schutzfähig im Sinne des Urheberrechts sind.

Das allerdings könnte sich mit der Einführung eines verlegerischen Leistungsschutzrechts ändern. Tonträgerhersteller können schon heute Musikern die Verwendung von Samples verbieten, auch wenn diese so kurz sind, dass das Urheberrecht dabei gar nicht greift: indem sie sich nämlich auf das Leistungsschutzrecht an der Aufnahme berufen. Ebenso könnten die Zeitungen zukünftig Google die Anzeige von «Snippets» verbieten – oder, noch besser, Geld dafür verlangen.

Google hat jedoch den Protest der Verleger bislang immer als unberechtigt zurückgewiesen. Wer nicht von der Suchmaschine gefunden werden wolle, so argumentieren deren Macher, könne ja mit einem einfachen Befehl im Code der betreffenden Internetseite selbst dafür sorgen, dass diese von Google nicht mehr indiziert werde. Tatsächlich kommen auch Juristen zu dem Schluss, dass es rechtlich wohl als «konkludente Einwilligung» zu werten sei, wenn die Zeitungsverlage diese einfache Maßnahme nicht ergriffen. Nicht von Google gefunden zu werden, würde für die meisten Zeitungen indes bedeuten, dass ihre Internetseiten von noch weniger Lesern besucht würden. Dies wäre nicht nur schlecht für ihren Bekanntheitsgrad, sondern würde auch zu einem Rückgang der Werbeeinnahmen führen, die auf diesen Seiten über sogenannte «Ad-Word»-Anzeigen erzielt werden, also durch Werbung, die auch wieder von Google kommt.

Folglich hat man sich für einen anderen Weg entschieden. Am 12. November 2009 gab Springer-Vertreter Christoph Keese in der *Financial Times Deutschland* die Absicht der Verleger bekannt, eine «Verwertungsgesellschaft Print/Online» zu gründen. Und am 20. Januar 2010 erläuterte er auf einer von der Heinrich-Böll-

Stiftung veranstalteten Podiumsdiskussion¹, die Verlage wollten ihre Inhalte «für gewerbliche Nutzer lizensieren». Für private Nutzer werde sich mit der Einführung des verlegerischen Leistungsschutzrechts überhaupt nichts ändern.

Dass die Einführung eines Leistungsschutzrechts für Presseverleger der Allgemeinheit keinerlei Nachteile bringen werde, wird von Verlegerseite seither stets aufs Neue und mit zunehmender Eilfertigkeit betont. Robert Schweizer, Rechtsvorstand des Burda-Verlags, brachte es in einem am 7. März im Blog CARTA vorab veröffentlichten Interview des medienpolitischen Fachmagazins *promedia* auf den Punkt: «Das Leistungsschutzrecht richtet sich gegen niemanden.» Mit solchen Beschwichtigungen soll offenbar Kritikern, die vor der Einführung eines Gebührensystems für das Internet warnen, der Wind aus den Segeln genommen werden.

Formal hat Robert Schweizer zwar Recht: Ein Leistungsschutzrecht richtet sich nicht «gegen» irgendjemanden. Doch es handelt sich um ein Schutzrecht, das wie ein Verbotsrecht wirkt. Der Inhaber eines solchen Schutzrechts kann Dritten die Nutzung seines Werks untersagen – oder aber sie gegen Zahlung einer Lizenzgebühr genehmigen. So kann beispielsweise eine Filmproduktionsfirma einem Fernsehsender untersagen, seinen Film zu senden, es sei denn, der Sender ist bereit, für das Senderecht zu bezahlen. Er kann dies tun, auch wenn Drehbuchautor, Regisseur oder Schauspieler gegen die Aussendung nichts einzuwenden haben, da die Produktion als solche durch ein eigenes Leistungsschutzrecht geschützt ist, unabhängig von den Rechten der Urheber. Zukünftig, so stellen die Verleger es sich vor, sollen auch sie entsprechende Verbots- und damit Genehmigungsrechte bekommen.

Unklar ist jedoch, wer dann eigentlich für was bezahlen soll. Denn wer ist ein gewerblicher Nutzer? Die «Snippets» mit Nachrichtenschlagzeilen bei Google News fallen ganz sicher unter gewerbliche Nutzung. Aber wie sieht es beispielsweise mit den Zitaten und Links beim Internet-Kulturmagazin «Perlentaucher» aus? Der Perlentaucher verlangt zwar kein Geld von seinen Lesern, doch er verkauft seine Zusammenfassungen von Zeitungsrezensionen an Internetbuchhändler, was durchaus eine kommerzielle Tätigkeit ist – und den Zeitungen seit jeher ein Dorn im Auge, denn dieses Geschäft würden sie lieber selbst machen. Wie sieht es bei privaten Blogs* aus, die Werbeanzeigen integrieren? Die Grenze zwischen privat und gewerblich ist hier schwer auszumachen. Last but not least: Ist nicht auch die Dienstleistung von Internet Providern eine gewerbliche Leistung?

Womöglich läuft ein zukünftiges Presse-Leistungsschutzrecht also darauf hinaus, dass Internet-Provider auf gewerbliche Anschlüsse eine zusätzliche Gebühr erheben und an die Verleger weiterleiten sollen. Allerdings: Wer von gewerblichen Nutzern Geld verlangen darf, darf jederzeit auch Privatleute

1 «Gottes Werk und Googles Beitrag. Zeitungsverlage und die Herausforderungen der Link-Ökonomie», Video- und Audiomitschnitte unter <http://www.boell.de/bildungskultur/wissenspolitik/wissenspolitik-8276.html>

zur Kasse bitten. Das Urheberrecht unterscheidet nämlich nicht grundsätzlich zwischen gewerblicher und privater Nutzung. Genauer gesagt: Von einer «Nutzung» im urheberrechtlichen Sinne spricht man nur dann, wenn Werke zu anderen als rein privaten Zwecken vervielfältigt oder wenn sie öffentlich zugänglich gemacht werden. Die bloße Lektüre von Zeitungsartikeln ist also ohnehin keine «Nutzung» – und alles, was darüber oder über den eng abgesteckten Bereich der Privatkopie hinausgeht, ist grundsätzlich genehmigungs- und damit potenziell kostenpflichtig, ob nun Geld damit verdient wird oder nicht. Falls sich an der grundsätzlichen Systematik des Urheberrechts nichts ändern soll, ist das Versprechen, dass Privatleute von Gebühren verschont bleiben werden, also nichts weiter als eine Goodwill-Erklärung.

Steht also womöglich doch die schleichende Einführung einer flächendeckenden Gebühr bevor? Läuft das verlegerische Leistungsschutzrecht in der Praxis auf eine Art privatwirtschaftliche Kulturfltrate hinaus? Unter diesem Stichwort wird in verschiedenen Kreisen, bei Netzaktivisten ebenso wie in politischen Parteien, seit längerem diskutiert, ob es nicht sinnvoll wäre, auf jeden Internetanschluss eine Abgabe zu erheben. Die könnte dann an Künstler und Kulturschaffende ausgeschüttet werden. Im Gegenzug könnte Filesharing, also die Übertragung von urheberrechtlich geschützten Dateien in Internet-Tauschbörsen, legalisiert werden. Das Modell ist jedoch bei den Verwertern, also bei Musikindustrie und Verlagswesen, auf Entrüstung gestoßen und mit einem Verweis auf das Urheberrecht als «Enteignung» abgelehnt worden. Dass ein Rechtsgutachten der Grünen im Jahr 2009 zu dem Schluss kam, eine Kulturfltrate sei durchaus mit europarechtlichen Vorgaben vereinbar, änderte daran wenig. Justizministerin Sabine Leutheusser-Schnarrenberger lehnte das Modell noch im März als «Zwangskollektivierung» ab: Es könne «nicht der richtige Weg» sein, wenn «der Rechtsinhaber nicht mehr frei über seine Rechte bestimmen» dürfe, sagte sie dem Magazin *promedia*. Freilich könnte genau dies auch die Folge der Einführung eines Leistungsschutzrechts für Verleger sein. Wie sich das neue Rechtskonstrukt nämlich zu den Urheberrechten des Journalisten verhält, ist bislang völlig ungeklärt. Fest steht nur, dass Journalisten zukünftig nicht mehr die alleinigen Inhaber an den Veröffentlichungsrechten sein werden.

Journalismus benötigt neue Finanzierungsmodelle

Dies führt zu der Frage, worin die vielfach beschworene und angeblich so schutzbedürftige «verlegerische Leistung» in ihrem Ursprung eigentlich besteht (Verwandte Schutzrechte*). Nämlich darin, dass der Verleger Kapital investiert, um die Arbeit des Urhebers, also des Journalisten, zu ermöglichen. Das eigentlich schützenswerte Gut ist jedoch aus Sicht des Gesetzgebers und damit letztlich der Gesellschaft nicht das investierte Kapital, sondern die Arbeit des Urhebers.

Muss man befürchten, es gäbe keinen Journalismus mehr, wenn es keine Zeitungen mehr gäbe? Keineswegs: Die Möglichkeit zu publizieren, ist heutzutage nicht mehr von Kapitalgebern abhängig, und gerade gesellschaftskritischer,

politisch engagierter Journalismus findet ohnehin fast nur noch im Internet statt. Diese Möglichkeit zu erhalten, muss einer demokratischen Gesellschaft ein Anliegen sein. Nicht minder dringend müssen die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, dass Journalisten im Netz für ihre Arbeit ein angemessenes Honorar erzielen können.

Die Chancen dafür steigen nicht, wenn die Zeitungen journalistische Texte, die sie bereits in ihren werbefinanzierten Printausgaben abgedruckt haben, im Internet zweitveröffentlichen, ohne die Autoren zusätzlich zu honorieren (»Total Buy-out« Verträge*). Sie steigen auch nicht, wenn Verleger dafür zukünftig Lizenzgebühren erheben. Statt zu überlegen, wie die »verlegerische Leistung« vor Google & Co. geschützt werden kann, stellte man besser die Frage, wie zukünftig ein unabhängiger, freier Journalismus finanziert werden soll. Man wird kaum ernsthaft behaupten können, eine Kulturflatrate sei die richtige Antwort auf diese Frage. Protektionistische Maßnahmen wie das Leistungsschutzrecht sind jedoch eher kontraproduktiv, weil sie verhindern, dass Urheber sich von den etablierten Verwerterindustrien emanzipieren und im besten Sinne unabhängig werden können. Nichts jedoch braucht Journalismus heutzutage dringender als Unabhängigkeit.

Eine leicht abweichende Version des Textes ist zeitgleich in der Zeitschrift *polar* 8 erschienen.

ACTA und die möglichen Folgen – Auf dem Weg zu einem «Gold Standard»?

Das unter Beteiligung der Europäischen Gemeinschaft hinter verschlossenen Türen verhandelte neue internationale Anti-Piraterie-Abkommen «Anti-Counterfeiting Trade Agreement» soll für eine schärfere, grenzübergreifende Durchsetzung von Schutzrechten sorgen. Datenschützer und Netzaktivisten befürchten weitgehende Eingriffe in die informationelle Selbstbestimmung.

Sieben Verhandlungsrunden haben die ACTA-Partner, das sind neben Europa und den USA noch Japan, Südkorea, Neuseeland, Australien, Kanada, Mexiko, Marokko, Singapur und die Schweiz, bereits absolviert. Zuletzt traf man sich Anfang Februar 2010 in Guadalajara, Mexiko, und diskutierte erstmals ausführlich über die Durchsetzung des Urheberrechts in der digitalen Welt.

Internet-Zugangssperren durch die Hintertür

In das sogenannte «Internetkapitel», dessen Entwurf aus dem Haus des US-Handelsbeauftragten kommt, fallen die von Nichtregierungsorganisationen, aber auch von Rechtsgelehrten mit besonders viel Skepsis verfolgten Bestimmungen zur Möglichkeit, Internet-Anschlussperren gegen Filesharing* zu verhängen. Die sogenannten «Three-Strikes-and-You're-Out»*-Regeln, die zuerst in Frankreich verabschiedet wurden, waren das große KampftHEMA im Urheberrecht im Jahr 2009. Sie wurden letztlich in einer Kompromissformel ins Telekom-Paket aufgenommen. Dabei wurden Anschlussperren unter der Voraussetzung, dass rechtsstaatliche Verfahren eingehalten werden, zugelassen. Die Parlamentarier konnten sich dabei nicht durchringen, den Ausschluss aus dem Kommunikationsnetz grundsätzlich als grundrechtswidrig abzulehnen.

ACTA müsse gar nicht zwingend eine Veränderung für das EU-Recht bringen, selbst wenn eine solche Regelung am Ende Eingang in das Abkommen fände, erläuterten die EU-Verhandlungsführer. Wie schon im Telekom-Paket könnten Staaten diese entsprechende Karte ziehen oder eben nicht. Einer echten

Verpflichtung für die Mitgliedsstaaten könnten die EU-Unterhändler dagegen nicht zustimmen. Hintergrund: Änderungen von EU-Gesetzen durch ACTA dürfen Kommission und Rat laut dem Verhandlungsmandat nicht zustimmen.

Die Mahnungen der Kritiker, dass ACTA Verschärfungen nationaler Regelungen von geistigem Eigentum (engl. Intellectual Property, IP) durch die Hintertür mit sich brächten, sind aber bis heute nicht verstummt. Nicht zuletzt rührt diese Skepsis daher, dass weitergehende Regelungen in einem immer wieder als Blaupause bezeichneten Freihandelsabkommen zwischen den USA und Korea (KORUS) zu finden sind. Im KORUS wird die Sperrmöglichkeit als Bedingung für die Haftungsfreistellung für Internet Service Provider aufgeführt. Ein solches Privileg für sperrwillige und -fähige Zugangsprovider könnte allerdings Druck auf die Länder in der EU ausüben, die sich, anders als Frankreich, Großbritannien und auch Spanien, derzeit gegen Zugangssperren stemmen.

Strafrechtliche Sanktionen gedeckt durchs Mandat?

Mit Blick auf strafrechtliche Sanktionen für Fälschungen und Raubkopien müssen die EU-Unterhändler sogar zu einem «Trick» greifen, denn dazu gibt es bislang keine einheitliche Regelung in der Gemeinschaft. Um dies dennoch mitverhandeln zu können, verweist man in der EU-Kommission auf Mindeststandards im «Übereinkommen über handelsbezogene Aspekte der Rechte am geistigen Eigentum» (TRIPS) der Welthandelsorganisation (WTO). Auch wenn es keinen «Acquis», also keine harmonisierte Gesetzgebung zum IP-Strafrecht gäbe, zur Umsetzung von TRIPS sind alle Mitgliedsländer verpflichtet.

Kritik, dass über ACTA die vom EU-Parlament in den Verhandlungen zur ersten IP-Durchsetzungsrichtlinie (IPRED, 2004/48/EC) abgelehnten strafrechtlichen Maßnahmen gegen private Filesharer durchgedrückt werden könnten, weisen die EU-Verhandlungsführer ebenfalls zurück. Ziel der Regelungen sollen grundsätzlich nur Verletzungen im «kommerziellen Ausmaß» sein. Ob «kommerziell» dabei bedeutet, dass ein Gewinn erwirtschaftet werden soll oder ob es genügt, dass jemand finanziell davon profitiert, dass er ein Musikstück nicht kaufen muss, ist allerdings ein ungelöster Streit.

Fehlende Transparenz bemängelt das EU-Parlament

Der Teufel liegt allerdings im Detail des Urheberrechts. Dieses ist über die Jahre so kompliziert geworden, dass es für Laien kaum noch zu verstehen ist, und auch mancher Experte tut sich schwer. Doch die Details des vorliegenden und in Guadalajara diskutierten ACTA-Entwurfs sind bis heute nach wie vor nur den Verhandlungspartnern selbst bekannt. Eine Reihe großer US-Unternehmen und Verbände durfte schon mal ins «Internet-Kapitel» hineinsehen. EU-Unternehmen, aber auch das EU-Parlament wurden bislang nur kursorisch informiert.

In zwei öffentlichen Gesprächen mit Verbänden und Interessengruppen (2008 und 2009) taten diese sich daher auch schwer mit konkreten Einwänden:

Wie soll man ein Abkommen kommentieren, dessen Inhalt man noch nicht kennt? Bevor ein dritter Dialog mit Interessengruppen in der EU anberaumt wird, will man eine neue «Zusammenfassung» der bislang für ACTA verhandelten Punkte vorlegen. In welcher Form – und ob überhaupt – der tatsächlich ausgehandelte Text der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll, lassen die Verhandlungspartner nach wie vor offen.

Der neue EU-Handelskommissar Karel De Gucht stellte dem EU-Parlament eine gute Zusammenarbeit und kontinuierliche Informationen zum Verhandlungsfortschritt in Aussicht. Die Vertraulichkeit, auf die sich die elf Partner verpflichtet hätten, könne er aber nicht unterlaufen, betonte er. Konservative, grüne und liberale Abgeordnete im EU-Parlament wandten sich mittlerweile mit mündlichen und schriftlichen Anfragen an die Kommission. Sie wollen wissen, wann sie den Abgeordneten Zugang zu allen Dokumenten gewährt. Ähnlich kritische Nachfragen kommen mittlerweile übrigens auch aus den Parlamenten vieler Verhandlungsstaaten, darunter nicht zuletzt aus dem Vereinigten Königreich, Kanada und aus Neuseeland, wo die achte ACTA-Verhandlungsrunde im April stattfindet.

Symptomatisch für «IP-Maximalismus»?

Symptomatisch ist ACTA, aus Sicht von kritischen Fachleuten, in verschiedener Hinsicht. Erstens wird die Notwendigkeit harmonisierter Durchsetzungsmaßnahmen häufig mit wachsenden Gefahren durch gefälschte Medikamente, minderwertige Kopien von Ersatz- oder Bauteilen etwa in der Luftfahrt- oder Automobilindustrie begründet. Auch Verbindungen der kommerziellen «Piraterie» mit organisierter Kriminalität oder gar Terrorismus werden häufig angeführt. Nachweise für die Verbindung zu organisierter Kriminalität und Terrorismus bezeichnete inzwischen allerdings selbst der heutige Chefökonom der World Intellectual Property Organization (WIPO), Carsten Fink, in einer Studie als «anekdotenhaft».

Gleichzeitig erstrecken sich die vorgeschlagenen Regelungen regelmäßig auf alle Arten von Verletzungen von IP-Ansprüchen, also nicht nur auf Produktfälschungen oder gar das Panschen von Medikamenten. Vielmehr sind auch Markenrechtsverletzungen oder Urheberrechtsverletzungen davon umfasst, selbst wenn das Gefährdungspotenzial gefälschter T-Shirts oder raubkopierter Musik sicher anders einzuschätzen ist. Auch die sprachliche Vermischung minderwertiger Medikamente und Generika als «Fälschungen» halten Experten im Immaterialgüterrecht für bedenklich.

Negative Effekte des von Experten wie Annette Kur vom Max-Planck-Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht in München kritisierten «IP-Maximalismus» zeigen sich etwa bei der Beschlagnahme von Generika-Medikamenten im Transit, auch wenn weder im Herstellungs- noch im Bestimmungsland der entsprechende Marken- und Patentschutz greift.

Karel De Gucht sagte bei seiner Anhörung zu, dass der dafür einschlägige Ratsbeschluss geändert werden soll. WTO-Experten in Deutschland wie Holger

Hestermeyer vom Max-Planck-Institut für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht in Heidelberg sehen in den Ankündigungen Indiens und Brasiliens, die Transitbeschlagnahme mit der EU zu diskutieren, einen ersten Schritt zu einem neuen Streitfall vor der WTO.

ACTA ist auch noch symptomatisch in einem weiteren Aspekt. Es zeigt, dass die wachsende Kritik am «IP-Maximalismus» und eine von Nichtregierungsorganisationen, von mehr und mehr Akademikern sowie einer Reihe von Entwicklungsländern vorangetriebene Anti-IP-Bewegung, die Befürworter strengerer Schutzregime zu Ausweichmanövern zwingt. Weder bei der WIPO noch bei der WTO, die bereits als Ausweichforum für das TRIPS-Abkommen gewählt wurde, versprachen sich die ACTA-Initiatoren erfolgversprechende Verhandlungen. Ganz offen haben verschiedene EU-Vertreter inzwischen eingeräumt, dass man für die angestrebten und über TRIPS hinausgehenden neuen Regelungen («TRIPS Plus») auf eine «Koalition der Willigen» setze. Anschließend, so das Kalkül, sollen die Unwilligen in bilateralen oder weiteren multilateralen Verhandlungen zur Übernahme der ACTA-Bestimmungen gedrängt werden – im Paket mit Handels erleichterungen.

Zugleich haben sich etwa bei der traditionellen UN-Organisation für geistiges Eigentum, der WIPO, Entwicklungs- und Schwellenländer hinter a2k (access-to-knowledge)-Projekte wie die sogenannte entwicklungspolitische Agenda gestellt, die im Kern eine neue Balance des IP-Schutzes vorschlägt. Während zahlreiche Vorstöße für neue Schutzrechte beziehungsweise weitere Harmonisierungen in den letzten Jahren in der WIPO nicht vorangekommen sind, steht in diesem Jahr eine neue Schrankenregelung für Sehbehinderte und Blinde auf der Agenda. Die World Blind Union (WBU) klagt über einen wahren «Bücher-Hungersnot» aufgrund der fehlenden Flexibilität des Urheberrechts und der Verlage. Letztere haben laut dem Chef der Organisation Knowledge Ecology International (KEI), James Love, noch nicht auf ihre Lobbyarbeit zugunsten freiwilliger Übereinkünfte mit Blindenverbänden verzichtet.

Neue Schranken, verwaiste Werke, Binnenmarkt für Inhalte?

Tatsächlich waren Vertreter der EU von einer Erklärung seitens des US Copyright Office bei der WIPO im Dezember 2009 überrascht worden. In dieser äußerten die USA, sie hielten die Zeit für eine internationale Übereinkunft über eine Schrankenregelung für Menschen mit Sehbehinderungen für gekommen. EU-Vertreter setzen bislang – das lässt sich in einer Mitteilung der Kommission vom vergangenen Oktober zur Zukunft des «Urheberrechts in der Wissensgesellschaft» nachlesen – eher auf die Fortführung von Gesprächen mit den Verlagen im Rahmen eines kürzlich geschaffenen Forums der Interessenvertreter. Wie sich die US-Unterstützung für eine durch die WIPO verabschiedete deutlichere Schrankenregelung auswirken wird, muss sich aber erst noch zeigen.

Auch eine Reihe weiterer Projekte auf der EU-Agenda zum Urheberrecht in der Wissensgesellschaft listet die Oktober-Mitteilung der alten Kommission

auf. Prominent genannt wird dabei immer wieder die Verbesserung des Zugriffs auf sogenannte «verwaiste Werke». Das sind Werke, deren Autoren nicht mehr auffindbar sind und für die daher keine Vereinbarung über die weitere Nutzung, etwa die Digitalisierung durch Bibliotheken, getroffen werden kann. Der Chef-Urheberrechtler der British Library, Benjamin White, wies beim Internet Governance Forum darauf hin, dass rund 40 Prozent der geschützten Werke der British Library verwaiste Werke seien.

Bibliotheksexperten wie White warnen auch davor, privaten Firmen wie etwa Google die Digitalisierung und vor allem Ausnutzung der digitalisierten Werke zu überlassen. Es müsse in Europa dringend darüber entschieden werden, wie der künftige Zugang zu Büchern – einschließlich kommerziell wenig attraktiver historischer Werke – organisiert werden soll. White warnte zugleich davor, dass zunehmend privatrechtliche Verträge das Urheberrecht ersetzen und damit jede Möglichkeit untergraben werde, Schrankenbestimmungen* einzufordern. Die Kommission hat inzwischen weitere Überlegungen für eine gesetzliche Ausnahmeregelung für die Digitalisierung von Bibliotheksbeständen angekündigt. Europas neue Kommissarin für die Digitale Agenda, Neelie Kroes, kündigte an, sie freue sich auf den Wettbewerb mit Google. Im Rahmen des Google-Books-Programmes wurden bislang bereits über 10 Millionen Bücher gescannt.

Kroes ließ vorsichtig durchblicken, dass ein einheitlicher Binnenmarkt für Inhalte das Ziel europäischer Politik sein müsse. Ihre Vorgängerin Viviane Reding hatte folgende Ziele im Rahmen des noch laufenden Konsultationsprozesses zum Thema «Creative Content Online» ausgegeben: ein gedeihliches Umfeld für Autoren und Rechteinhaber, einfache Zugangsmöglichkeiten für Verbraucher zu transparenten Preisen, einheitliche Rahmenbedingungen für Geschäftsmodelle sowie innovative Lösungen zur Verbreitung digitaler Inhalte.

Bis Anfang 2010 konnten Interessensgruppen Stellungnahmen einsenden. Die frischgebackene Kommissarin für die Digitale Agenda, Kroes, muss nun über die nächsten Schritte entscheiden. Ohne bessere, verbraucherfreundlichere Zugriffsrechte verspreche auch die Hatz auf kleine Raubkopierer wenig Erfolg, sagen Beobachter wie Joe McNamee, politischer Berater der Dachorganisation europäischer Nutzerverbände, EDRI. Wenn also nur ACTA vorangetrieben wird, nicht aber die Frage nach dem Urheberrecht in der Informationsgesellschaft von Grund auf bearbeitet und über notwendige Anpassungen nachgedacht wird, nutzt das den Kreativen vermutlich wenig.

Weitere Informationen

ACTA-Informationssseite der EU-Kommission:

<http://ec.europa.eu/trade/creating-opportunities/trade-topics/intellectual-property/anti-counterfeiting/>

Stellungnahmen verschiedener Interessengruppen:

http://ec.europa.eu/avpolicy/other_actions/content_online/consultation_2009/index_en.htm

Im Lizenzbaumarkt – Creative Commons als alternatives Modell

Das Urheberrecht ist komplex. Während ganze Bevölkerungsschichten kriminalisiert werden, hat sich seit 2001 mit Creative Commons ein neuer Lösungsweg entwickelt. Er umgeht die träge und teilweise wirtschaftlich instrumentalisierte Gesetzgebung, die noch immer am «Alle Rechte vorbehalten» als gesetzlichem Normalfall festhält. Das Zauberwort heißt «Privatautonomie».

Recht zu haben und Recht zu kriegen, sind bekanntlich zwei Dinge, die nicht viel miteinander zu tun haben müssen. Und Recht zu studieren, ist schon gar nicht jedermanns Sache. Das ändert allerdings nichts daran, dass das Recht alle Lebensbereiche durchdringt und auch vor den Weiten des Netzes nicht Halt macht. Ganz im Gegenteil: Die Welt des Internet wird immer stärker reguliert und mit rechtlichen Gebilden ausstaffiert. Ob dieser Prozess gutzuheißen ist oder eher gebremst werden sollte, ist sehr umstritten – wirklich aufzuhalten ist er wohl kaum. Darum wird es immer wichtiger, dass man als Netznutzer mit dem Recht des Netzes einigermaßen selbstbestimmt umgehen kann. Das allerdings wird dadurch erschwert, dass ein Großteil des Netzrechts einem Rechtsgebiet angehört, dass sogar unter gestandenen Juristen als kompliziert bis verzwickelt gilt: Es geht um Urheberrecht und geistiges Eigentum.

Urheberrecht für alle – zwangsweise

Schuld an dieser Situation ist vor allem die Technik. Das Internet ist technisch gesehen eine große Maschine zum Vervielfältigen, Verbreiten und Vorführen nicht-körperlicher Dinge. Genau das ist die ganz klassische Materie des Urheberrechts. Dazu kommt die immer besser werdende Technik heutiger Computer. Je einfacher und schneller damit gebloggt, gerippt, gemixt und gephotoshoppt werden kann, desto öfter werden früher eher passive Konsumenten von geistigem Eigentum zu Schöpfern geistigen Eigentums. Das Urheberrecht wiederum fordert keine Registrierung als Urheber oder ähnliches, ja noch nicht einmal irgendeine innere Ambition, dass man Urheber sein will. Wer Kreatives

und Neues schafft, wird deshalb automatisch zum Urheber im Rechtssinne, ob er will oder nicht. Damit fangen die Probleme aber erst an.

Sobald eine Grafik, ein Wikipedia-Artikel oder der selbstgedrehte Clip vom letzten Urlaub einmal entstanden ist, existiert ein neues «Werk», und das Urheberrecht mischt sich ein. Dabei wissen manche der Betroffenen paradoxerweise nicht einmal, dass sie nun Urheber mit vollen Schutzrechten sind. Andere wissen es, sind aber an diesem Schutz gar nicht interessiert, und wieder andere wollen vielleicht nur davor geschützt sein, dass unerwartet jemand anderes mit ihren geschützten Werken reich wird. Um diese unterschiedlichen Interessen aber in rechtlich einwandfreie Worte und Verträge zu fassen, bräuchte es normalerweise ausgebildete Juristen. Die zu bezahlen, kann und will sich nicht jeder leisten, schon gar nicht wenn er eher unfreiwillig zum Urheber im Rechtssinne geworden ist. Oft würde ein solcher Aufwand auch völlig außer Verhältnis zum jeweiligen Nutzen stehen. Warum sollte man sich denn auch rechtlich beraten lassen wegen einer schnell gefertigten Grafik, die womöglich niemanden da draußen interessiert?

Nun kann es aber doch mal vorkommen, dass die Grafik jemanden interessiert – bei dem sie z.B. durch Zufall ganz genau für das Cover der nächsten Ausgabe seiner Vereinszeitung passt. Über Bildersuchmaschinen ist so ein zum Thema passendes Bild mitunter schnell ausfindig gemacht. Woran soll der Vereins-Chefredakteur aber nun erkennen, was er mit dem Bild machen darf? Das Urheberrecht gebietet hier im Zweifel: Alle Rechte vorbehalten, mit anderen Worten, nichts ist erlaubt! Und wenn der Urheber nun gar nichts dagegen hat, dass das Bild die Kaninchenzüchter andernorts über das Thema ihres Vereinshefts aufklärt? Der Redakteur kann natürlich versuchen, den Urheber irgendwie per Mail zu erreichen und sich bei Absage nach und nach bei den Urhebern anderer passender Bilder durchfragen, bis jemand zustimmt. Das kostet viel Zeit, und oft sind Urheber nur mit großer Mühe überhaupt zu ermitteln. Oder er schreibt gleich ein Dutzend Anfragen auf einmal, von denen die Mehrzahl positiv ist. Dann haben sich mehrere Personen vollkommen umsonst mit der Anfrage befasst, weil ja nur eines der infrage kommenden Bilder verwendet werden soll.

Es sind noch unzählige Szenarien ähnlich dem der Vereinszeitung denkbar, die verdeutlichen, dass der Urheberrechtsschutz nicht selten über das Ziel hinauschießt. Und auch außerhalb der Welt der Laien erweist sich das Urheberrecht allzu häufig als Kreativitätsbremse, die sich oft nicht einmal wirtschaftlich rechtfertigen lässt. Ein Großteil der früheren Vertriebsstrukturen geistiger Inhalte, die sich nämlich vor allem mit physischen Trägern dieser Inhalte befasst haben, ist durch die Entstehung des Internets überflüssig geworden. Diese Strukturen bestanden beispielsweise aus einem Heer von Vertriebsmitarbeitern, die für eine einigermaßen nachfrageorientierte Versorgung von Musikgeschäften mit Tonträgern sorgten. Das war sehr teuer und zu viele gepresste CDs stellten außerdem einen ernsthaften wirtschaftlichen Schaden für die Produzenten dar. Es waren diese wirtschaftlichen Risiken, aus denen der strikte Normalfall des Urheberrechts entstanden ist: «Alle Rechte vorbehalten». Auch wenn häufig das Wohl der Urheber

als Argument für strengen Urheberrechtsschutz angeführt wurde und wird, waren es doch meist eher wirtschaftliche Notwendigkeiten, die im Hintergrund regierten und teils sogar zur künstlerischen Entmündigung der Kreativen führten. Die Plattenfirma konnte zu Recht darauf verweisen, dass sie letztlich das wirtschaftliche Risiko einer Fehlinvestition tragen würde, und sich dann über sehr engen Plattenverträge eine weitgehende Kontrolle über ihre Künstler sichern.

Das Internet und andere Technologien haben die Regeln dieses Spiels verändert. Der reine Vertrieb beispielsweise von Musik kostet fast nichts mehr, Marketing und Werbung werden heute häufig durch die Künstler selbst übers Netz besser gemacht als durch zentralisierte Verkaufsabteilungen. Aufnahme und Produktion kosten zwar noch immer nennenswerte Beträge, aber auch wesentlich weniger als noch vor wenigen Jahren. Damit haben Urheberschutzrechte größtenteils die Funktion verloren, einen adäquaten Ausgleich für wirtschaftliche Risiken zu sichern. Dass dies sich kaum in Gesetzesanpassungen niedergeschlagen hat, erzeugt den Eindruck, dass das gesetzte Recht zunehmend einseitig althergebrachte Geschäftsmodelle schützt, anstatt sich an den Bedürfnissen von Kreativen und Allgemeinheit zu orientieren. Für die meisten Kreativen ist nämlich mangelnde Bekanntheit das größere Problem als der monopolisierte Absatz von Werkkopien. Nur wer bekannt und begehrt ist, kann überhaupt über Einnahmen aus künstlerischem Schaffen nachdenken. Eine rechtlich unterstützte Verknappung ihrer Werke ergibt daher für die große Mehrheit der Urheber wenig Sinn. Hinzu kommt, dass Untersuchungen darauf hindeuten, dass sogar bei lang etablierten Künstlern die (in der Regel illegale) freie Verfügbarkeit ihrer Werke in Tauschbörsen den Verkauf physischer Medien nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern noch fördert.

Urheberrecht für alle – aber selbstbestimmt!

All dies ist nach wie vor sehr umstritten, nicht nur in Bezug auf den Musiksektor. Aktivisten, Lobbyisten und Kreative versuchen weltweit, die Deutungshoheit über die durch Netz und Digitaltechnik ausgelösten Entwicklungen zu gewinnen. Und während im Zuge dieser Streitereien ganze Bevölkerungsschichten kriminalisiert werden, ohne dass die Politik so richtig wüsste, was am besten zu tun wäre, hat sich seit dem Jahr 2001 mit Creative Commons* (CC) ein neuer Lösungsweg entwickelt. Er umgeht die träge und teilweise wirtschaftlich instrumentalisierte Gesetzgebung, die noch immer am «Alle Rechte vorbehalten» als gesetzlichem Normalfall festhält. Das Zauberwort heißt «Privatautonomie» (engl. «private order»). Creative Commons bietet rechtlich solide Texte an, durch die aufgrund privater, selbstbestimmter Entscheidung jeder Urheber auch ohne juristische Ausbildung eine stufenweise Freigabe seiner Werke vornehmen kann. Es handelt sich bei diesen Texten um insgesamt sechs Standardlizenzen, die inzwischen einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht haben und jeweils von einem weiteren Dokument begleitet werden, das die Lizenzbedingungen in ganz einfachen Worten erläutert. Durch Verknüpfung eines eigenen Werkes mit einer dieser Standardlizenzen kann jeder juristische Laie im Ergebnis den gesetzli-

chen Normalfall «Alle Rechte vorbehalten» nach eigenen Wünschen durch ein «Manche Rechte vorbehalten» ersetzen. Wer möchte, kann mittels der außerdem verfügbaren Erklärung namens CC0 (sprich «CC Zero») sogar auf alle Urheberrechte verzichten und ein Werk dadurch in die sogenannte «funktionale» oder «voluntative» Gemeinfreiheit entlassen.

Auf diese Weise kann man sich als Kreative bzw. Kreativer heute weitgehend von den urheberrechtlichen Kämpfen abkoppeln. Die Standardlizenzen werden durch Creative Commons bei einer Veränderung des jeweiligen Urheberrechtsgesetzes so angepasst, dass letztlich wieder die gewünschte Reduzierung des urheberrechtlichen Schutzes entsteht. Wohin die Gesetzgebung sich also auch entwickeln mag, man kann den eigenen Werken und ihren Nutzern diejenigen Freiheiten verschaffen, die man für richtig hält. Diese Entscheidung ist dann allerdings – im Sinne möglichst großer Rechtssicherheit – unwiderruflich und gilt gegenüber jedermann. Ausgeübt wird sie durch eine relativ simple Kennzeichnung der betreffenden Werke mit dem passenden Lizenzhinweis. Das geschieht meist online, d. h. durch Einbettung eines Stückes HTML-Text (Standardsprache des World Wide Web, mit der maschinenlesbare Dokumente erstellt werden) mit Metadaten zu Werk und Urheber sowie ebenfalls enthaltenen Links zum Lizenztext und zu einem leicht wiedererkennbaren Lizenzbutton. Es kann aber auch offline ein physischer Gegenstand, wie etwa eine CD, mit dem Lizenzhinweis versehen werden, wobei dann der Link auf den Lizenztext durch die ausgeschriebene URL zu ersetzen ist.

Sobald dann ein Dritter ein so gekennzeichnetes Werk in einer Weise nutzt, für die normalerweise eine Erlaubnis erforderlich wäre, die aber durch die Lizenz erfasst und somit bereits erlaubt ist, entsteht zwischen dem Urheber (Lizenzgeber) und dem Nutzer (Lizenznehmer) ein Nutzungsvertrag. In anglo-amerikanischen Rechtsordnungen (Copyright*) handelt es sich hierbei zwar nicht um einen gegenseitigen Vertrag, sondern um eine einseitige Lizenzgewährung, das hat jedoch in der Praxis kaum Unterschiede zur Folge. Da außer dem reinen «geistigen Konsum» eines Werkes so gut wie alle Nutzungen erlaubnispflichtig sind, entstehen so letztlich sehr viele einzelne Nutzungsverträge, ohne dass auch nur ein einziges Aushandeln notwendig wäre, denn im Lizenztext ist ja bereits alles Wichtige geregelt. All diese Verträge haben als einen Vertragspartner den Urheber. Wenn also ein erster Nutzer das Werk an einen zweiten Nutzer weitergibt, entsteht ein weiterer Vertrag zwischen diesem Zweiten und dem Urheber – und keine Kette von Verträgen. Das bedeutet: Missachtet einer der Nutzer später die Lizenzbedingungen, so erlischt sein persönlicher Nutzungsvertrag mit dem Urheber, während alle anderen Nutzungsverträge bestehen bleiben (auch wenn sie erst durch eine Weitergabe über den Lizenzbrecher möglich gemacht wurden).

Die Missachtung der Lizenzbedingungen ist faktisch der einzige Fall, in dem ein CC-Nutzungsvertrag vor Ablauf der Schutzfrist des jeweiligen Werkes enden kann. Dann «regiert» zwischen dem Lizenzbrecher und dem Urheber wieder der gesetzliche Normalfall des «Alle Rechte vorbehalten». Der Urheber kann dann ganz normal gerichtlich gegen den Lizenzbrecher vorgehen. Derartige Fälle hat

es in Europa bereits mehrfach gegeben und sie haben auch vor Obergerichten die Funktionsweisen der CC-Lizenzen bestätigt. Man erkennt an diesem Mechanismus sehr gut, wie unbedingt alle Standardlizenzsysteme auf das gesetzte Urheberrecht als Funktionsbasis angewiesen sind. Erst der drohende Rückfall auf «Alle Rechte vorbehalten» macht das «Manche Rechte vorbehalten» kontrollierbar, schafft einen nicht umgeharen Druck zur Einhaltung der vier kombinierbaren CC-Lizenzbedingungen «Namensnennung verpflichtend» (abgekürzt BY), «Keine kommerzielle Nutzung erlaubt» (NC), «Weitergabe von Bearbeitungen nur unter identischen Bedingungen erlaubt» (SA) und «Keine Bearbeitungen erlaubt» (ND).

Freiheit im, nicht Freiheit vom Urheberrecht

Genau wie der Baumarkt für Heimwerker unter anderem auf das Strafrecht angewiesen ist, um nicht sehr schnell ausgeplündert zu werden, ist der «Lizenzbaumarkt» von Creative Commons also auf das Urheberrechtsgesetz angewiesen, um wie vorgesehen zu funktionieren. Er ist eine Ergänzung zum gesetzlichen Normalfall und darum könnten – wenn man einmal weiterdenkt – Teile der CC-Lizenzen oder auch das gesamte Set von Lizenzen überflüssig werden. Das würde nämlich in dem Moment geschehen, in dem dieselben Freiheiten im Gesetz als Standard vorgesehen werden, die Creative Commons in seine Lizenzen eingebaut hat. Dass es soweit kommt, ist zwar schon wegen der Unterschiedlichkeit der sechs CC-Lizenzen ziemlich unwahrscheinlich, zeigt aber, dass die CC-Lizenzen nicht außerhalb des bestehenden Systems stehen oder gar «eine Alternative zum Urheberrecht» darstellen, wie manchmal kolportiert wird. Sie stehen in enger Beziehung zum althergebrachten Urheberrecht und haben sogar sichtbare Rückwirkung auf die Gesetzgebung.

Ein Beispiel für die Wirkung, die Existenz und Verbreitung von Open-Access*-Lizenzen (neben den CCPL abgekürzten CC-Lizenzen gehören dazu GPL, LGPL, GFDL, FAL und weitere) auf gesetzgeberischer Ebene hatten, sind mehrere Ausnahmen im deutschen Urheberrechtsgesetz. Ihnen zufolge kann der Urheber «ein unentgeltliches Nutzungsrecht für jedermann» selbst dann dort schaffen, wo bisher entweder gar keine oder nur eine kostenpflichtige Rechtsgewährung zugelassen wurde. Ein weiterer Effekt, der allerdings spezifisch den CCPL zuzuschreiben sein dürfte, wird erst bei globaler Betrachtung erkennbar: Durch die Portierung der sechs CC-Lizenzen für inzwischen weit mehr als 50 verschiedene Rechtsordnungen entsteht ein weltweit vergleichbarer Rechtsrahmen für die «digitale Allmende», die «digital commons». Wie ein Estrich aus dem Baumarkt legt sich dieser Rahmen über die national unterschiedlichen Urheberrechtsgesetze und erzeugt eine Konstellation von Freiheiten, die beispielsweise unter brasilianischem Recht verlässlich genauso aussieht wie unter deutschem. Diese weltweit gleiche Freiheitsstufe wird manchmal «Harmonisierung von unten» genannt, was allerdings nur untechnisch gesprochen zutrifft. Sie ist letztlich die Grundlage, auf der ein Pool von kreativem Material entstehen kann, der von übermäßigen urheberrechtlichen Fesseln frei ist – eben die «creative commons».

Journalismus und Marktversagen – Plädoyer für einen Innovations- fonds «Digitale Öffentlichkeit»

Die Öffentlichkeit wird fragmentierter und nutzt neben den klassischen gebündelten Zeitungsangeboten verstärkt digitale (Kleinst-)Angebote, um sich zu informieren. Es braucht neue Visionen und Geschäftsmodelle, um auf die veränderte Leserschaft zu reagieren. Neue Wege aufzeigen könnte der Innovationsfonds «Digitale Öffentlichkeit».

Welches war der meistweitergeleitete Tweet (Twitter*) am 9. Februar 2010? Es war der Tweet «Regelleistungen nach SGB II («Hartz IV-Gesetz») nicht verfassungsgemäß: Pressemitteilung vom 09.02.2010 <http://bit.ly/cxlCYv>», versandt vom Bundesverfassungsgericht. Der Twitter-Account «BVerfG» hat dabei – was die Richter höchstwahrscheinlich gar nicht wissen, aber sie freuen wird – über 3.500 Follower.

Die neuen Mechanismen der digitalen Öffentlichkeit

Dieses kleine Beispiel zeigt, wie fundamental die Mechanismen der Verbreitung aktueller Informationen in Bewegung geraten sind. Die zitierte Nachricht wurde nicht in einer Redaktion verfasst, nicht von einer Redaktion ausgewählt und nicht von einem klassischen Medienunternehmen verbreitet. Stattdessen wurde sie vom Gericht selbst abgesetzt, von einem dezentralen Netzwerk von Twitter-Nutzern als relevant identifiziert und über die Server eines 100-Mann-Unternehmens mit Sitz in San Francisco verschickt. Erstellung, Selektion und Verbreitung dieser Information fand im Kontext Twitter unter Ausschluss aller Prinzipien und Teilsysteme statt, die aus dem klassischen System massenmedial-journalistisch-redaktioneller Verbreitung bekannt sind.

Diese neuen Mechanismen konstituieren nichts weniger als einen durch die Digitalisierung ausgelösten erneuten Strukturwandel der Öffentlichkeit. Die derzeitige Krise des Journalismus ist seine Anpassungskrise an diese neuen Verhältnisse. Es ist eine Krise seiner Rolle, seiner Institutionen und seines Geschäftsmodells. Der Journalismus wird durch den technologisch ausgelösten

Strukturwandel aus dem strategischen Zentrum eben dieser zunehmend digital organisierten Öffentlichkeit verdrängt. Dies kann man leicht daran erkennen, das andere nun dieses Zentrum besetzen: derzeit z. B. Google, Facebook und Twitter.

Journalismus muss sich radikal verändern, um relevant zu bleiben

Die Rollenkrise trifft beide Funktionen des Journalismus: Er verliert nicht nur seine Deutungshoheit beim Leser. Er verliert – und dies ist ökonomisch noch viel wichtiger – seine herausgehobene Stellung im Anzeigenmarkt. Die Krise des Journalismus ist ökonomisch gesehen seine Krise als Anzeigenträger.

Der Online-Werbemarkt umfasst in Deutschland rund 2,5 Milliarden Euro. Der Werbeumsatz journalistischer Online-Angebote beträgt aber nur etwa 150 bis 200 Millionen Euro. Dies bedeutet, dass weniger als 10 Prozent des Umsatzes mit kommerziellen Botschaften im Internet über Journalismus als Vehikel abgewickelt werden. Dem Journalismus sind wichtige Konkurrenten im Anzeigenmarkt entstanden, die ebenfalls – und manchmal effizienter – Kontakte zwischen Konsumenten und Unternehmensbotschaften herstellen: Suchmaschinen, Preissuchmaschinen, Online-Rubrikenmärkte, Freemail-Anbieter, Portale und viele andere.

Dabei kann sich der Journalismus noch nicht einmal darüber beschweren, dass er ein viel zu kleines Stück vom Werbekuchen abbekäme. Denn den mageren 10 Prozent Anteil am Online-Werbemarkt stehen ebenso magere 10 Prozent Anteil an den bei der Online-Reichweitenmessung erfassten Seitenabrufen gegenüber. Im universalen Medienraum des Internets ist Journalismus auf ein Nutzungsanteil bei Lesern und Anzeigenkunden von grob taxiert etwa einem Zehntel geschrumpft. Das einstmals dominante Paradigma der analogen aktuellen Informationsvermittlung wird im Netz zu einem unter mehreren.

Die Konsequenz: Journalismus muss sich teilweise radikal verändern, um im Funktionssystem der neuen Öffentlichkeit relevant zu bleiben. Es finden sich hierfür viele sehr positive Ansätze im Internet. Weite Teile des Journalismus reagieren auf die Veränderungsanforderung jedoch mit einer Art Schockstarre, mit Ignoranz und Verbitterung.

Journalismus ist in den letzten Jahrzehnten streckenweise zu einem Regelsystem erstarrt, das vergessen hat, warum es wurde, wie es ist – und dem die Fantasie und die Flexibilität zur Veränderung fehlt. Der Journalismus wird daher höchstwahrscheinlich von seinen Rändern, in Blogs und journalistischen Start-ups, neu erfunden werden müssen.

Der klassische festangestellte Verlagsjournalismus produziert zu viel, zu viel Gleichförmiges, zu wenig Differenziertes. Er nutzt die Verlinkung mit anderen Inhalten, die Vernetzung mit anderen gesellschaftlichen Teilsystemen der Informationsverarbeitung und die Verbindung mit den Nutzern zu wenig und zu wenig produktiv. Vor dem Journalismus liegt ein immenser digitaltechnologischer Möglichkeitsüberschuss, den er sich kaum zunutze zu machen weiß –

während zugleich seine klassische Rolle erodiert, weil sie sich in Teilen erübrigt hat.

Dabei muss Journalismus lernen, wie man Kommunikationsräume mit deutlich mehr aktiven Teilnehmern organisiert und vernetzt. Denn wenn es drei wichtige Kennzeichen der digitalen Öffentlichkeit gibt, dann sind es wohl: die Vielzahl der aktiven Teilnehmer, die Vernetzung und die algorithmische Basis.

Die mangelnde Anpassungsfähigkeit des Journalismus ist eine direkte Folge seines verklärten Verhältnisses zur Nachfrage und zu seinen normativen Grundlagen. Begriffe wie «Qualitätsjournalismus» stehen für einen unscharf definierten und ungenau begründeten Anspruch auf Führung durch journalistische Eliten. Wo aber die Steuerung elitär und von innen erfolgt, fällt es schwer, auf äußere Einflüsse zu reagieren. Es fehlt dem klassischen Journalismus an ausreichend Demut und Selbstkritik, um sich neu zu erfinden.

Der Journalismus muss seine neue Rolle im Institutionensystem der digitalen Öffentlichkeit erst noch finden. Dabei wird diese Rolle eine kleinere, fokussiertere und bescheidenere sein als in der analogen Medienwelt. Denn in der digitalen Öffentlichkeit emanzipieren sich Teilsysteme wie politische Kommunikation oder Nutzerkommunikation gegenüber dem Journalismus. Zudem kommen leistungsfähige neue Teilsysteme, wie das der algorithmischen Aggregation von Inhalten – auch Suchmaschine genannt –, hinzu.

Nicht den alten Journalismus im neuen Medium beatmen

Die Krise des Journalismus und der Verlage ist daher eine strukturelle – und kein Urheberrechtsproblem. Die Verlage leiden nicht daran, dass ihre Inhalte schutzlos im Internet umherflottieren. Sie laborieren daran, dass es ihnen zu wenig gelingt, selbst zu den zentralen Informationslogistikern des Netzes aufzusteigen.

Viele Presseverlage fordern nun neue Schutz- und Verwertungsrechte, um sich besser im Netz behaupten zu können. Eine genaue juristische Prüfung muss zeigen, ob es tatsächlich entsprechende Lücken in den Verwertungsrechten* gibt. Grundsätzlich aber wird sich eine Strukturkrise nicht mit juristischen Mitteln beheben lassen. Wirksame und legitime Hebel für neue Geschäftsmodelle können nur aus Angeboten entstehen, die ihre Kraft aus einer besonderen Faszination ihrer Nutzer und ihrer Marktposition ziehen.

Es besteht vielmehr die Gefahr, dass über neue Schutzrechte versucht wird, den Strukturwandel hinauszuzögern und so den Journalismus alter Machart in neuen Medien ein bisschen länger zu beatmen. Neue Verwertungsrechte könnten sich so als Innovationsbremse erweisen. Der Kollateralschaden durch entsprechende Verwertungsrechte könnte zudem erheblich ausfallen. So erscheint es auf dem Stand der heutigen Diskussion nicht gesichert, ob die Prinzipien des freien Zitierens und der freien Verlinkung auch unter dem geforderten neuen Leistungsschutz-Regime gewährleistet wären. In der Folge wären dann wichtige Mechanismen der politischen Meinungsbildung geschwächt, nicht gestärkt.

Dabei ist übrigens nicht nur das Zitatrecht verfassungsrechtlich und durch das erhebliche gesellschaftliche Interesse an einer freien Vernetzung von Informationen geschützt, sondern auch das Recht von Aggregatoren und Suchmaschinen, kurze Zusammenfassungen der von ihnen verlinkten Seiten zu veröffentlichen. Suchmaschinen erhöhen die Auffindbarkeit von politisch relevanten Informationen ganz erheblich. Sie leisten damit, ebenso wie der Journalismus, einen unverzichtbaren Beitrag zur politischen Meinungsbildung. Suchmaschinen sind eine Art Journalismus.

Neue Infrastrukturen der digitalen Öffentlichkeit fördern

Da die Krise des Journalismus im Internet maßgeblich von seiner schwachen Ertragssituation ausgelöst wird, die wiederum Folge der schwachen Position in den Anzeigenmärkten ist, wird es zu den Kernaufgaben von journalistischen Anbietern gehören, ihre direkten Einnahmen im Netz zu erhöhen. Es gilt treue Nutzer zu überzeugen, dass ein direkter Beitrag zur Refinanzierung von journalistischen Inhalten wichtig ist. Hierfür gilt es neue Vergütungs- und Bezahlmechanismen zu etablieren, die weit über ungeschickte und starre Bezahlschranken hinausgehen. Auch hier gibt es erste sehr beachtliche neue Vergütungsansätze im Netz.

Hingegen sollte die Politik Scheinlösungen durch neue Verwertungsrechte skeptisch gegenüberstehen. Sie sollte stattdessen versuchen, den Journalismus dabei zu unterstützen, seine neue Rolle zu finden. Dabei wird man sich auch vom klassischen Journalismusbegriff verabschieden und eher von der Herausbildung funktionierender Strukturen der Meinungsbildung in der digitalen Öffentlichkeit sprechen müssen. Denn es geht nicht um die Fortführung von klassischem Journalismus, sondern um die adäquate Umsetzung der journalistischen Funktionen im neuen Medium.

Die Politik sollte dabei nicht einzelne Anbieter von journalistischen Inhalten fördern, sondern die Herausbildung neuer Strukturen. Statt Symptome zu lindern, würde die Ursache angegangen: die fehlende oder unzureichend ausgebaute Infra- und Innovationsstruktur für einen Neojournalismus in der digitalen Öffentlichkeit.

Dafür wird hier ein Innovationsfonds «Digitale Öffentlichkeit» vorgeschlagen. Sein Ziel soll es sein, die Forschung und Entwicklung neuer Infrastrukturen für die digitale Öffentlichkeit zu fördern. Beispiele hierfür wären: Plattformen, die Journalisten und Anbietern den Start von (hyper-)lokalen Angeboten ermöglichen, Crowdfunding- und Bezahl-Systeme für journalistische Inhalte, Auftrags- und Handelsplattformen für journalistische Inhalte, Plattformen für die bessere Vermarktung von journalistischen Inhalten, die Programmierung neuer Aggregatoren-Modelle.

Wichtig ist hierbei die Förderung einer großen Vielfalt von Ansätzen, womöglich teilweise auch in Zusammenarbeit mit privaten Investoren. Auch Aus- und Weiterbildung von Journalisten sowie die praxisorientierte Forschungszusam-

menarbeit von Universitäten und Unternehmen könnten hier eine zentrale Rolle einnehmen. Die neuen Strukturen sollten dabei auch mit den Verlagen entwickelt werden, nicht gegen sie.

Die Förderung sollte dabei stets den Charakter einer Innovationsförderung und Anschubfinanzierung haben. Ziel kann keinesfalls sein, Förderabhängigkeiten wie etwa im Filmbereich zu schaffen. Wie bei der klassischen Innovationsförderung auch, sollte es darum gehen, Projekte in Frühphasen zu unterstützen und so Risikobereitschaft und ein Momentum in der Entwicklung zu fördern. Wer mehr Elektro-Automobile auf den Straßen sehen möchte, muss Batterie- und Motorentechnologie fördern. Wer mehr erfolgreichen Online-Journalismus sehen möchte, muss neue Plattformen und Supportstrukturen für den Journalismus im Netz fördern.

Hinter der Forderung nach einem Fonds zur Überwindung der Strukturkrise des Journalismus stehen vor allem drei Thesen:

1. Die Krise des Journalismus ist eine Innovationskrise in Bezug auf seine Rolle in der zunehmend digitalen Öffentlichkeit und eine Ertragskrise aufgrund seiner geschwächten Stellung in den Anzeigenmärkten.
2. Statt Strukturwandel durch neue Schutzrechte zu bremsen, sollte die Politik gestaltend eingreifen, indem sie neue Strukturen und Vergütungsmechanismen fördert.
3. Es sollte keine direkte Förderung von Anbietern geben, sondern eine Förderung der Herausbildung von neuen Infrastrukturen.

Die Krise des klassischen Verlagsjournalismus in den neuen digitalen Öffentlichkeiten ist im Kern eine Innovationskrise, die nur durch systematische Forschung und Entwicklung überwunden werden kann. Gerade diese jedoch wird bislang von vielen Anbietern, auch jenen, die neue Schutzrechte fordern, nicht ausreichend betrieben. Wer aber nicht alles tut, um sich funktional mit neuen Angebotsformaten in die neuen digitalen Öffentlichkeiten einzufügen, kann nicht überzeugend nachweisen, warum er der besonderen Hilfe der Gesellschaft bedürfe.

«Angemessene Vergütung»: Was der Gesetzgeber für die Urheber getan hat und was er noch tun könnte

Damit die Urheber möglichst gerecht entlohnt werden, müssen sie per Gesetz gestärkt werden. Soweit die Maßgabe des Stärkungsgesetzes aus dem Jahre 2000. Doch wie steht es tatsächlich um die Verhandlungsmacht der Urheber, ihre Interessen durchzusetzen?

Um die Jahrtausendwende hatte sich im Bereich der Kreativwirtschaft eine Situation entwickelt, die nicht länger tragbar schien. Obwohl das Urheberrecht, allgemeiner Überzeugung zufolge, Künstlern und Kreativschaffenden ermöglichen sollte, von ihrer Arbeit zu leben, schien das in der Praxis nicht zu funktionieren. Die Verwerter, also die Verleger und sonstigen Werkmittler, neigten offenbar dazu, die eigentlichen Urheber beim Vertragsabschluss zu übervorteilen. Sie ließen sich in der Regel alle wesentlichen Verwertungsrechte* übertragen, ohne die Urheber in angemessener Weise an den Erlösen zu beteiligen, die sie mit deren Werken erzielten.

Am 22. Mai 2000 legte deshalb eine mit prominenten Urheberrechtsexperten besetzte Arbeitsgruppe ihren Entwurf eines «Gesetzes zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern» vor, das zwei Jahre später, am 1. Juli 2002, in Kraft trat. Die wesentlichen Neuerungen waren:

- der Anspruch des Urhebers auf angemessene Vergütung (§ 32 UrhG); «angemessen» im Sinne des Gesetzes ist eine Vergütung dann, wenn sie üblich und redlich ist, genauer gesagt: «dem entspricht, was im Geschäftsverkehr nach Art und Umfang der eingeräumten Nutzungsmöglichkeit, insbesondere nach Dauer und Zeitpunkt der Nutzung, unter Berücksichtigung aller Umstände üblicher- und redlicherweise zu leisten ist» (§32 Abs. 2 UrhG).
- Vorschriften zur Aufstellung gemeinsamer Vergütungsregeln (§§ 36, 36a UrhG).

Die Interessenverbände beider Seiten sollten sich nun darüber einigen, was unter «angemessen» zu verstehen ist. Doch solange es zu keiner Einigung kommt, bleibt dem einzelnen Urheber – Journalist, Schriftsteller, Filmemacher oder Übersetzer – nichts übrig, als seinen individuellen Vertragspartner zu verklagen, will er sein Recht auf «angemessene Vergütung» durchsetzen. Dieser Vertragspartner ist der Verwerter, also z. B. der Verlag.

Was ist schon angemessen?

Die Film- und Fernsehschaffenden nahmen bereits 2003 Verhandlungen über eine «angemessene Vergütung» auf. 2006 wurden diese jedoch ergebnislos abgebrochen, nachdem sich sowohl die Regisseure als auch die Kameraleute mit der Gewerkschaft ver.di zerstritten hatten und die Filmproduzenten damit beschäftigt waren, neue Verbände zu gründen. Seither bemühen sich die verschiedenen Urheberverbände der Filmbranche im Alleingang um Verhandlungen. Doch Regisseure, Drehbuchautoren und Kameraleute bleiben gleichermaßen erfolglos, weil Produzenten und Sender sich gegenseitig den schwarzen Peter zuschieben. Während die Produzenten behaupten, sie seien zu Verhandlungen nicht legitimiert, da sie ja nur im Auftrag der Fernsehsender handelten und daher wirtschaftlich nicht eigenverantwortlich entscheiden könnten, meinen die Fernsehsender stets, sie seien selbst nicht die Vertragspartner, und nur gegen diese könne sich der Anspruch der Urheber richten.

Auch die literarischen Übersetzer konnten sich bislang mit ihren Verwertern, den Buchverlegern, nicht einigen. Aber sie kämpften sich auf dem Klageweg bis zum Bundesgerichtshof durch und bekamen Recht. Die Richter sprachen ihnen am 7. Oktober 2009 nicht nur eine Erlösbeteiligung an jedem verkauften Exemplar zu (0,8 Prozent beim Hardcover, 0,4 Prozent beim Taschenbuch, zahlbar ab einer Schwelle von 5.000 Exemplaren), sondern vor allem auch eine 50-prozentige Beteiligung an sämtlichen Nebenrechtserlösen. Doch die Verlage weigern sich einstweilen, das Urteil in ihren Verträgen umzusetzen – und auch zu neuen Verhandlungen sind sie nicht bereit.

Besser eine schlechte Regelung als keine?

In zwei anderen Branchen ist es hingegen durchaus zum Abschluss von sogenannten «gemeinsamen Vergütungsregeln» gekommen, nämlich bei den schöngestigten Autoren und den freien Tageszeitungsjournalisten.

Die Vereinbarung literarischer Schriftsteller datiert auf den 9. Juni 2005. Sie sieht im Wesentlichen eine Beteiligung von 8 bis 10 Prozent am Nettoladenpreis eines jeden verkauften Hardcovers vor. Bei einer verlagseigenen Taschenbuchveröffentlichung muss allerdings nur halb so viel gezahlt werden. Für buchnahe Nebenrechte (Übersetzung, Hörbuch) werden 50 Prozent Erlösbeteiligung fällig, für Medien- und Bühnenrechte 60 Prozent – aber nur, wenn der Verlag entsprechende Verwertungen nicht selbst vornimmt.

Am 1. Februar 2010 einigten sich auch die Journalistengewerkschaften auf «Gemeinsame Vergütungsregeln für freie Journalisten an Tageszeitungen». Darin werden Zeilenhonorare zwischen 47 Cent und 1,65 Euro als «angemessen» festgelegt, je nach Auflage der Zeitung und Textgenre. Wer im Mittelfeld liegt und etwa 90 Cent pro Zeile bekommt, erhält also zukünftig für eine halbe Zeitungsseite ein Honorar von etwa 200 Euro. Mit einem solchen Grundhonorar sind zugleich Zweitverwertungen des Textes in anderen verlagseigenen Publikationen sowie in der «aktuellen elektronischen Ausgabe» der Zeitung im Internet abgegolten.

Haben diese beiden Vergütungsregeln die Lage der schöngeistigen Schriftsteller beziehungsweise der freien Journalisten an Tageszeitungen verbessert? Wohl kaum.

10 Prozent Beteiligung haben seriöse Buchverlage ihren Autoren schon immer gezahlt. Das Beste, was man der Autoren-Vergütungsregel nachsagen kann, ist, dass sie den Betroffenen nicht geschadet hat, da schöngeistige Autoren in der Regel ohnehin nicht im Auftrag von Verlagen arbeiten, sondern das volle Risiko des Marktes tragen. Mithin hängt ihr Einkommen nach wie vor im Wesentlichen von ihrem Markterfolg ab. Allerdings hat dieser Verhandlungsabschluss durchaus den Übersetzern geschadet: Sie mussten hinnehmen, dass der Bundesgerichtshof auch ihnen für Taschenbuchveröffentlichungen, anders als für gebundene Ausgaben, nur halbierte Beteiligungssätze zusprach.

Und die Tageszeitungsjournalisten? Der unabhängige Berufsverband Freischreiber hat scharfe Kritik an der von den Gewerkschaften dju und DJV über die Köpfe ihrer Mitglieder hinweg beschlossenen Vergütungsregel geübt. Unter anderem hat er dabei die Forderung erhoben, es müsse prinzipiell jede Verwertung eines Textes honoriert werden: «Mit einem Zeilenhonorar darf immer nur ein einfaches Nutzungsrecht abgegolten sein, also beispielsweise der erste Abdruck eines Textes in einer Zeitung. Jede weitere Nutzung, egal ob in weiteren Zeitungen, im Internet, in Datenbanken oder mittels zukünftiger Verbreitungskanäle, muss zusätzlich honoriert werden. «Buyouts»*, also die Abtretung umfangreicher Nutzungsrechte, gegen allenfalls symbolische Zuschläge, insbesondere auch der Einschluss digitaler Nutzungen in die einmalige Honorierung, können angesichts der steigenden Bedeutung dieser Verwertungen nicht angemessen sein.»

Tatsächlich verstößt die Vergütungsregel der freien Tageszeitungsjournalisten eklatant gegen den sogenannten «Beteiligungsgrundsatz», demzufolge der Urheber grundsätzlich einen Anspruch auf angemessene Vergütung für jede wirtschaftliche Verwertung seines Textes hat. Und er stellt eine Beeinträchtigung der Interessen von Online-Autoren dar, denen es kaum möglich sein wird, mit Internet-Veröffentlichungen Geld zu verdienen, wenn Tageszeitungen die Texte ihrer Autoren online zweitverwerten dürfen, ohne ein Honorar dafür zu zahlen. Welche Auswirkungen diese Einigung auf zukünftige Gerichtsurteile auch in anderen Branchen haben wird, ist derzeit noch gar nicht abzusehen.

Das erklärte Ziel der Gesetzesnovelle, Urheber «gegenüber strukturell überlegenen Verwertern» besser zu stellen, sodass sie «gerechte Verwertungs-

bedingungen» durchsetzen könnten, muss heute, acht Jahre nach Inkrafttreten des «Stärkungsgesetzes», insgesamt als verfehlt betrachtet werden. Dies liegt zum Teil an der Weigerung der Verwerter, Urheber tatsächlich «angemessen» zu bezahlen – kein Wunder, sind jene doch Wirtschaftsunternehmen, deren Hauptanliegen naturgemäß die Profitmaximierung ist. Zum Teil liegt es auch an den Gewerkschaften, die gegenüber ihren Mitgliedern offen dafür werben, lieber einen «Mindestlohn» durchzusetzen, als zu gar keiner Einigung zu gelangen.

Dies ist problematisch, insofern eine Vergütungsregel kein Tarifvertrag ist, der nach ein paar Jahren gekündigt und gegebenenfalls nachverhandelt werden kann. Im Gegenteil: Indem beide Seiten einvernehmlich festlegen, was unter Angemessenheit zu verstehen ist, wird eine Honorar-Obergrenze eingezogen. Ein Urheber wird fortan auch vor Gericht nicht mehr erstreiten können als das, was in dieser Regel festgelegt ist. Es kann für Urheber deshalb im Zweifelsfall erstrebenswerter sein, gar keine Vergütungsregel abzuschließen als eine solche, die lediglich am unteren Rand des Honorarspektrums geringfügige Verbesserungen bringt. Dann können sie zumindest auch weiterhin ihren Anspruch vor Gericht einklagen und dabei individuell wesentlich mehr herausholen.

Eine ganz ähnliche Überlegung stellen die Verwerter an. Sie rechnen aus, was sie billiger kommt: eine Vergütungsregel abzuschließen und – falls sie sich überhaupt daran halten – einen Zuschlag auf alle Honorare zu zahlen oder zu riskieren, dass sie von einzelnen Urhebern verklagt und vor Gericht zu Zahlungen verurteilt werden, die im Einzelfall noch weit höher liegen können. Wie hoch die in einer Vergütungsregel festgelegte «angemessene Vergütung» aus Sicht der Verlage höchstens sein darf, hängt also davon ab, mit wie vielen Klagen sie zu rechnen haben.

Zahnloser Tiger «Stärkungsgesetz»

Das Stärkungsgesetz, angekündigt als wichtiger Schritt zur Verbesserung der Lage Kreativschaffender, hat sich also als zahnloser Tiger erwiesen. Die Bundesregierung hat den Kreativen zwar einen Anspruch auf «angemessene Vergütung» ihrer Arbeit zugestanden, ihnen aber keine Mittel an die Hand gegeben, diesen gegenüber den Verwertern auch tatsächlich durchzusetzen. Sie sind darauf angewiesen, entweder vor Gericht zu ziehen und somit ihre Auftraggeber zu verprellen, oder aber die Verhandlungsergebnisse der Gewerkschaften zu akzeptieren, welche erklärtermaßen auf «Mindestlohn»-Vereinbarungen hinauslaufen.

Folgerichtig hat der Abschlussbericht der Enquete-Kommission «Kultur in Deutschland» vom Dezember 2007 der Bundesregierung ausdrücklich empfohlen, «erneut zu prüfen, mit welchen Regelungen und Maßnahmen im Urhebervertragsrecht eine angemessene, an die wirtschaftlichen Verhältnisse angepasste Vergütung für alle Urheber und ausübenden Künstler erreicht werden kann, da die bisherigen Regelungen im Urhebervertragsgesetz unzureichend sind».

Wenn sich an der Lage der Kreativschaffenden insgesamt etwas ändern soll, scheint das tatsächlich unvermeidlich. Die wenigen «Stars», wie es sie im Kulturbetrieb seit jeher gibt, brauchen freilich kaum zu befürchten, bei ihren Vertragsverhandlungen von der Gegenseite übervorteilt zu werden – ein Dieter Bohlen kann auf «Stärkungsgesetze» verzichten. Die große Masse der Kunst- und Kulturschaffenden jedoch ist bei solchen Verhandlungen in ähnlichem Maße schutzbedürftig, wie es Mieter in ihren Verträgen mit Vermietern sind.

Man mag einwenden, die ungleiche Verhandlungsposition sei ein natürlicher Effekt des freien Wettbewerbs und allzu beherzte Eingriffe in die Vertragsfreiheit stellten einen Verstoß gegen das Prinzip des Marktes dar. Bei dieser Argumentation wird jedoch übersehen, dass das Urheberrecht insgesamt ein Verstoß gegen die Prinzipien des freien Marktes ist. Von seinem Wesen her ist es ein Monopolrecht: Indem der Rechteinhaber anderen Marktteilnehmern untersagen kann, sein Werk zu nutzen, es also zu vervielfältigen und zu verbreiten, es online zugänglich zu machen oder es öffentlich aufzuführen, verfügt er über ein Monopol für dessen wirtschaftliche Verwertung. Auf einem freien Markt ist ein solches Monopol etwas sehr Ungewöhnliches. Jeder andere Marktakteur muss zusehen, dass seine Kunden für das Produkt, welches er verkaufen will, freiwillig genug bezahlen. Da aber künstlerische Arbeit als besonders schutzbedürftig gilt, werden Künstler seit jeher durch ein solches Monopolrecht vor dem rauen Klima des freien Wettbewerbs geschützt. Dieses Recht ist in Deutschland sogar unübertragbar.

Warum aber nützt das offensichtlich nicht viel? Weil sämtliche Rechte, die aus dem Urheberrecht abgeleitet werden, durchaus übertragbar sind. Im Rahmen von Vertragsverhandlungen unter ungleichen Partnern landen diese Rechte dann zu Bedingungen, die für den Urheber meist ausgesprochen ungünstig sein, bei den Verwertern, also den Verlagen und sonstigen Werkmittlern. Das Recht, das ursprünglich den Urheber schützen sollte, schützt dann nur noch den Verlag. Es wird zu einem Instrument, das man nunmehr rein wettbewerbsrechtlich beurteilen müsste.

Zu beheben wäre dieses Manko mit einer stärkeren gesetzlichen Regulierung von Rechteübertragungen und Beteiligungen. Eine Vorschrift etwa, der zufolge ein einmaliges Grundhonorar in Verträgen stets nur als Vorschuss auf eine verrechenbare Beteiligung an allen mit der Verwertung des Werks erzielten Erlösen vereinbart werden dürfte, würde viele Probleme einer «angemessenen Vergütung» lösen. Bedenkenswert wäre auch eine «use-it-or-lose-it»-Regel: Rechte, die der Urheber einem Verwerter übertragen hat, müssten nach einer gewissen Frist automatisch an ihn zurückfallen, wenn der Verwerter sie nicht nutzt, damit der Urheber sie anderen Interessenten anbieten kann. Beide Maßnahmen wären mit dem Prinzip einer freien Marktwirtschaft durchaus vereinbar.

Zurück an den Verhandlungstisch: Worauf die Musikindustrie setzen könnte

Wer nicht hören will, muss fühlen. Reagierte die Musikindustrie auf das Wegbrechen ganzer Geschäftsmodelle in den letzten Jahren verstärkt mit technischen Schutzmaßnahmen, Rufen nach Gesetzesverschärfungen und Abmahnungen von Nutzern, zeigt sich nun, dass dies nicht zur Verbesserung der Umsätze geführt hat. Künstler, Verwerter und Nutzer müssen sich wieder zuhören, zur Not mit Zwang.

Konflikte entstehen gemeinhin immer auf dieselbe Art und Weise: Eine Seite will etwas, das verlorengegangen ist oder droht verlorenzugehen, nicht aufgeben, die andere Seite etwas lieb Gewonnenes nicht hergeben. Ist der Verlust des einen der Zugewinn des anderen, ist die Auseinandersetzung vorprogrammiert. Selten können solche Probleme friedlich gelöst werden. In der Wirtschaft verhält sich das nicht anders als in der Außenpolitik. Die Gemengelage im konkreten Fall der Musikwirtschaft ist sogar besonders komplex: Neben den Verlierern und Gewinnern gibt es hier mit den Künstlern eine dritte Partei, die unentschlossen zwischen Produzenten und Verbrauchern steht.

Der angesägte Thron

Die Verlierer, das sind bislang ohne Zweifel die Firmen der Musikindustrie. Die Basis ihres Selbstverständnisses bilden hierzulande die Umsatzzahlen aus dem Jahr 1998. Damals, auf dem Höhepunkt des Geschäfts durch Verkauf von Tonträgern, war der Umsatz fast doppelt so hoch wie heute (vgl. Jahresberichte 1998 und 2009 des Bundesverbands Musikindustrie). Das bescherte den einzelnen Musiklabels traumhafte Renditen von bis zu 20 Prozent. Neue Geschäfte wie der Verkauf von Downloads konnten nur einen Bruchteil der alten Pracht kompensieren. Bis heute machen sie, bereinigt um Klingeltöne, gerade mal 5 Prozent des Umsatzes der Musikindustrie aus (BVMI-Jahresbericht 2009). Der Rest ist für ihr Empfinden ein Verlust, der durch Missbrauch via Internet und CD-Brenner verursacht wird. Da diese Form der Nutzung ohne Kompensation ein Unrecht

darstellt, wird ihr Anspruch immer die Wiederherstellung des Status quo von 1998 sein.

Der neue Chefsessel

Gewinner sind diejenigen Konsumenten, die die neuen technologischen Möglichkeiten für sich zu nutzen wissen. Sie haben sich aus ihrem Selbstverständnis heraus eines Diktats der Produzenten entledigt, welches ihnen in der Vergangenheit ein Bundle wider Willen – das aus ihrer Sicht auch noch zu hohen Preisen – beschert hat. Auch wenn sie nur drei oder vier Songs eines Albums mochten, mussten sie die ganze Langspielplatte kaufen. Die CD kostete sie zudem den doppelten Preis als dereinst die gute, alte Vinyl-Scheibe. Die Möglichkeit einer digitalen Duplikation ohne Verluste (CD-Brenner) und einer digitalen Distribution via Tauschbörsen, wie sie vor über zehn Jahren zum ersten Mal Napster möglich gemacht hat, sind für diese Konsumenten ein konkreter Freiheitsgewinn. Wieso sollten sie den aufgeben und weshalb Unrecht gegenüber denjenigen empfinden, die sie früher in ihrem Streben nach Kunstgenuss vermeintlich ausgenutzt und eingeengt haben?

Zwischen den Stühlen

Zwischen den Stühlen sitzen wiederum die Musiker. Die Digitalisierung hat auch ihnen einen enormen Zuwachs an Freiheiten und Möglichkeiten gebracht. Als Newcomer mit Amateurstatus profitieren sie davon, dass sie dank günstigen, digitalen Aufnahmetechniken und Kommunikations- als auch Distributionsmöglichkeiten über das Internet die ersten Schritte völlig ohne Plattenfirmen bewältigen können. Ähnlich ergeht es den bereits sehr erfolgreichen Künstlern. Im Internet halten sie direkten Kontakt zu Fans und Käufern, die alten Plattenlabels sind für sie nur noch als Vertriebsdienstleister interessant. Das haben viele Bands und Musiker von Fettes Brot bis Xavier Naidoo und Westernhagen verstanden. Schwierig wird es jedoch für alle Musiker, die das breite Mittelfeld darstellen. In Zeiten stark rückläufiger Musikverkäufe findet sich bald keiner mehr, der in die Professionalisierung ihrer Karriere langfristig investieren wird. Wollen sie von ihrer Musik leben, sind sie primär auf Live-Einnahmen angewiesen. Der Live-Markt wächst seit zwei Jahren aber auch nicht mehr und sein Wachstum bezog er in der Vergangenheit nicht durch höhere Besucherzahlen, sondern durch Preissteigerungen, welche die Stars der Szene für sich durchsetzten.

Karten auf den Tisch

Gewinner und Verlierer des Umbruchs in der Musikindustrie sind sich nur in einem einig: Sie verlangen Unmögliches und reden aneinander vorbei.

Die Musikindustrie kann sich einem neuen Geschäftsmodell nur verwehren, wenn es ihr gelingen sollte, die totale Kontrolle über ihre Rechte im Netz zu

behalten. Totale Kontrolle und Internet gehen aber mit den existenten Bürgerrechten, welche die Grundlage der Gesellschaft bilden, nicht zusammen.

Der Konsument kann nicht erwarten, dass sich eine spannende Musikkultur auf Dauer entwickelt, wenn keiner bereit ist, in diese langfristig zu investieren. Weshalb sollte aber jemand investieren, wenn sich Erlöse mit ihr direkt nicht mehr erzielen lassen? Die Frage bleibt zumindest so lange unbeantwortet, wie die Regeln der Marktwirtschaft Bestand haben.

Die Musiker wiederum werden nur dann in der Lage sein, alle ihre Rechte für sich zu behalten, wenn ihre Kapitalisierung sichergestellt ist. Für die Großen ist das kein Problem, für die, die noch groß werden wollen, jedoch nahezu unmöglich. Das, was sie als Musik produzieren, ist ein immaterielles Wirtschaftsgut und darauf bekommt man, solange die Grundregeln der Finanzwirtschaft (Basel II) nicht geändert werden, nicht einmal Kredite.

Alle kommen nicht weiter, wenn sie auf ihren jeweiligen Positionen beharren. Solange sie nicht aufeinander zugehen, sondern aufgeregt aneinander vorbeireden, bauen sie an einer Zukunft ohne Substanz. Keine Seite hat die Chance, sich wirklich durchzusetzen, die Ansätze greifen nicht ineinander.

Was uns der Kampf um das Radio lehrt

Die Situation ist nicht neu. Bei der letzten großen Innovation für Musikdistribution und Kommunikation vor mehr als 75 Jahren ging die Musikwirtschaft auch zuerst in die Knie, und der Konsument sah nicht ein, ihr und den Künstlern zuliebe vom Radio zu lassen. Die Verbreitung kostenloser Musik via Äther war das Problem. Der Hörer liebte es, die Radios boomten, neue Medienkonzerne wie CBS und RCA entstanden, und die jungen Musikwirtschaft hauchte fasst ihr Leben aus. Zusätzlich befeuert durch eine Weltwirtschaftskrise, fielen Anfang der dreißiger Jahre die Umsätze auf knapp 6 Prozent dessen, was man in den guten, alten Zeiten vor dem Siegeszug des neuen Mediums erwirtschaftet hatte. Verglichen damit nehmen sich die Digitalisierungseffekte heutzutage fast harmlos aus.

Das erste Mal überwand die Musikwirtschaft ihr Leiden im Laufe von 20 Jahren durch drei konkrete Maßnahmen: 1. Der Preis für das in die Jahre gekommene Format Schellack wurde von 75 auf 35 Cent pro Platte gesenkt. 2. Mit HiFi wurde eine technische Innovation forciert. 3. Mit dem Senderecht und einem Einigungszwang für Vergütung zwischen Radioveranstaltern und Urheber- und Leistungsschutzrechteinhabern wurde vom Gesetzgeber Planungssicherheit und ein wirtschaftlicher Ausgleich geschaffen. In der Folge wurde die kranke Musikwirtschaft weltweit zu einem Erfolgsweg mit traumhaften Zuwachsraten.

Offensichtlich waren es drei Faktoren, die der Musikwirtschaft den Wandel zum Guten brachten: Preis, Darreichungsform und Rechtssicherheit. Überträgt man diese Faktoren auf die aktuelle Situation, kommt man ziemlich schnell zu dem Modell Flatrate. Diese bietet einen anderen, potenziell geringeren Preis pro Titel, eine neue Nutzungsform und, so es gesetzliche Regelungen mit den Internet

Service Providern (also den Anbietern von Internetanschlüssen) gibt, auch eine neue Form der Rechtssicherheit.

Das Problem besteht darin, dass die Konfliktparteien von ihren Maximalpositionen abrücken müssen, um auf Dauer das Problem zu lösen. Genauso wenig begeistert, wie sie bislang von Flatrate-Modellen sind, waren die Majors dereinst von Senderecht und Kontrahierungszwang im Rundfunk. Als die europäischen Regierungen eine nach der anderen verfügten, dass jede Radiostation jeden Titel spielen dürfe, sobald dieser zum ersten Mal veröffentlicht worden sei, sprachen die großen Labels von Enteignung. Im Ausgleich für das sogenannte Senderecht wurde jedoch festgelegt, dass die Rechteinhaber einen Anteil von Werbung oder Gebühren zu erhalten hätten. Auf dessen Höhe und Bemessungsgrundlage sollte man sich mit den Radiosendern einigen. Ohne Einigung, so die Drohung und das Konzept, würde der Staat über einen Schlichter eine Vergütung erzwingen.

Die großen Plattenfirmen wehrten sich vehement gegen diese Idee, weil das Senderecht ihre Macht zu schmälern drohte. Absprachen, dass ein Sender den Song eines Stars als Erster bekommt, wenn er dann auch einen anderen, weniger beliebten spielt, waren nicht mehr möglich. Genauso hatten sich Gebühren, die man für eine Erstaufführung von neuen Hits erheben konnte, für die marktherrschenden Firmen mit der Sozialisierung einer gemeinsamen Abgabe an die Verwertungsgesellschaften* GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) und GVL (Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten) erledigt. Auf Seiten der Radioanstalten mochte man sich auch ungern vom Geschäftsmodell verabschieden, Sendeinhalte in der Regel umsonst verbreiten zu können. Mehr Werbung würde die Hörer vergraulen, eine Gebühr vom Bürger nicht akzeptiert werden, fürchtete man. Allerdings war man seitens der Sender gesprächsbereit, denn man sah den Vorteil der Planungssicherheit. Die per Gesetz forcierte Einigung war am Ende zum Nutzen aller. Die Schiedsstelle musste bis heute so gut wie nie einberufen werden.

Angststarre der Verwerter zum Leiden der Künstler

Auch diesmal sind es nicht die Kanäle und Nutzer, in diesem Fall also die Telekommunikationsgesellschaften und Filesharer*, die Flatrates absolut ausschließen. Starker Widerstand regt sich nur dort, wo diese als Kulturflatrate* pauschaliert und zum Zwang werden. In der sanfteren Form einer Verpflichtung, ein Angebot aufzubauen und vorzuhalten, was immer parallel zum Internetanschluss auf den Tisch kommt, lässt es sich leben. Einige Telekommunikationsunternehmen haben auch verstanden, dass sie nicht endlos davon werden profitieren können, dass über ihre Leitungen und Anschlüsse die Rechte Dritter verletzt werden. Die Deutsche Telekom und Vodafone verhandeln längst mit der Musikindustrie über Wege, wie sie ihre eigenen Internetanschlüsse mit gut aufbereiteten Musikangeboten aufwerten könnten. Die Majors zeigen sich jedoch sperrig: Ihre Sorge ist, dass eine echte Flatrate, die ihren kompletten Katalog abbildet und als Download verfügbar macht (auch wenn das jeweilige Flatrate-Abo abgelaufen ist), zur

endgültigen Erosion ihres Geschäfts führen könnte. Sie fürchten das endgültige Ende ihres alten Geschäftsmodells und erzeugen dadurch ein Marktversagen. Da kein Angebot entsteht, das mindestens so attraktiv und aktuell ist wie das, welches der Konsument als (kostenlose) Flatrate illegal über Torrent-Tracker* beziehen kann, kann kein neuer ernstzunehmender Markt für Musik im Internet entstehen. Die abermalige Weigerung, auf Fakten, die im Netz geschaffen werden, mit einem legalen Angebot zu reagieren (auch iTunes startete erst fünf Jahre nach Napster!), ist eine fatale Geschäftsentscheidung der großen Plattenfirmen. Da Dritte, nämlich die Künstler, deren Leistung somit nicht vergütet und deren zukünftige Karriere behindert werden, darunter zu leiden haben, ist ein staatlicher Eingriff gefragt.

Eine Musikflatrate lohnt sich

Die Situation ist genau die gleiche wie vor Einführung des Senderechts: Wer keine Tonträger kaufen mag, bekommt im Internet alles geboten, um diese zu ersetzen. Genauso wie damals das Abspielen mancher Stücke im Radio ist heutzutage der Konsum via Internet häufig illegal, jedoch ohne tiefen Einschnitt in die Freiheit der Kommunikation nicht zu verhindern. Kauft der Musikfan dennoch eine CD, dann hat er einen Grund dafür, der durch die Einführung einer Flatrate nicht wegfallen würde. Flatrates würden legalen Download-Portalen wie iTunes und Musicload (alle zusammen erzielten 2008 knapp 80 Millionen Umsatz) das Leben schwer machen, nicht mehr, nicht weniger.

Laut einer von der Industrie beim Marktforschungsunternehmen GfK in Auftrag gegebenen Studie gibt es in Deutschland 14,3 Millionen Musikkäufer. Das sind 17,4 Prozent der Bevölkerung, und diese geben im Schnitt mehr als 9 Euro pro Monat für CDs und Downloads aus. Würde man den 31,8 Millionen Kunden der Internet Service Provider eine Musikflatrate anbieten, die in bester Datenqualität für 9,99 Euro im Monat legal alle verfügbare Musik zum Download vorhält, entstünde ein Umsatz, der jährlich über 663 Millionen betragen würde. Das ist bereits mehr als die Hälfte dessen, was die Industrie 2008 mit CDs erzielen konnte. Dieser Umsatz hätte für die Labels eine viel höhere Marge (die Tonträgerfertigung, Vertrieb und Retouren entfallen und somit steigen die Gewinne) und wäre zu Teilen nicht substituierend, sondern additiv.

Es ist wie immer bei Konflikten: Ein Dritter wird alle Seiten bewegen müssen, ihre Maximalforderungen aufzugeben und vom jeweiligen Status quo abzurücken. Dann können alle profitieren. Dieser Dritte wird der Staat sein müssen.

anonymous-Warhol flowers – Urheberrecht als Material und Gegenstand der Kunst

Das Urheberrecht schützt nicht nur die materiellen und ideellen Interessen von Künstler/innen; es verursacht auch zunehmend Probleme. Lizenzierungs- und Rechtsunsicherheiten sind ein Hindernis für Künstler. Restriktionen können allerdings auch eine Quelle der Inspiration sein: Eine Intervention mittels Collagen.

Wie so oft in der Kunst stand am Anfang der Zufall. Dass ich mich als Künstlerin nun seit über sechs Jahren mit Urheberrecht und geistigem Eigentum beschäftige, war so nicht geplant. Das Thema ist mir auch nicht plötzlich «eingefallen», vielmehr hat es sich mir aufgedrängt, es ist mir sozusagen «auf den Kopf gefallen» – in Form einer Ausstellungsabsage.

Geplant war eine Ausstellung im Herbst 2004 im Forum für Neue Medien plug.in in Basel. Im Zentrum der Ausstellung sollte der net.art generator stehen, ein von mir entwickeltes Computerprogramm, das online und über eine Website für jedermann zugänglich nach Eingabe eines Suchbegriffes automatisch Collagen erstellt. Grundidee des Projekts ist, eine typische Bild- und Diskursproduktion in einer vernetzten Kultur zu erforschen. Die Programmversion nag_05, die ausschließlich mit Bildern arbeitet, stellte sich als besonders geeignet heraus, um Collage-Techniken – wie sie Kubismus und Dadaismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorgebracht haben – im digitalen und vernetzten Zeitalter fortzuschreiben. In einem Netzwerk entstehen Bilder, die für mehr stehen als nur für sich selbst: Sie stehen für die Art ihrer Entstehung, für ihre Einbettung in Prozesse von Dialog und Austausch, für dynamische Verbindungen und für einen kontinuierlichen Datenstrom.

Da die neuen Bilder mit Hilfe des von mir konzipierten und von einem Programmierer realisierten Computerprogramms erstellt werden, das mit Zufallsprinzipien arbeitet und zurückgreift auf im Internet abrufbare Bilder, die durch die Eingabe eines Suchbegriffes durch einen Nutzer in Gang gesetzt werden, stellt sich die Frage, wer sich eigentlich als Urheber einer solchen Collage bezeichnen kann. Es ist nicht möglich, mit dem nag_05 zweimal die gleiche Collage herzu-

stellen; jedes Ergebnis ist also ein Original. Aber wie original kann ein Bild sein, das sich lediglich aus Teilen anderer Bilder zusammensetzt, hinter deren Auswahl und Komposition nicht ein nach ästhetischen Kriterien ordnender menschlicher Geist steht, sondern ein Computerprogramm? Derlei Fragen trieben meine ästhetischen Experimente voran. In deren Zentrum sich – wiederum vollkommen zufällig – ein bestimmtes Motiv geschmuggelt hatte, die berühmten *Flowers* von Andy Warhol.

Plötzlich waren sie da und in ihrer Ikonenhaftigkeit nicht zu übersehen. Auch wenn es nur Teile davon waren, als zentrales Motiv der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts besitzen sie eine Art unverwüstlichen Wiedererkennungswert; weder kleine Formate, eine web-bedingte niedrige Bildqualität noch digitale De- und Rekonstruktion schaffen es, das Motiv unkenntlich zu machen. Die Recherche zu dem Motiv machte auch deutlich, dass es nicht nur symbolisch für die von Warhol perfektionierte überindividuelle Bildproduktion steht. Durch die Geschichte der mehrfachen Aneignung trägt es den Diskurs der künstlerischen Störung von Originalitäts- und Autorschaftskonzepten in sich eingeschrieben und wurde so zum idealen Motiv für meine ästhetischen Experimente.

Was in Basel gezeigt werden sollte, war meine Auseinandersetzung und Fortführung der Kunst des Pop-Art-Protagonisten Andy Warhol im digitalen Zeitalter. Er war nicht nur einer der ersten Künstler, die eine künstlerische Aneignung (appropriation) von Bildern aus Popkultur, Kunst und Werbung betrieben; zusätzlich praktizierte er auch – zumindest dem Mythos nach – eine von seiner Person losgelöste Herstellung der Werke, indem er Assistenten mit dem Drucken «seiner» Bilder beauftragte. Maschinelle und serielle Produktion sowie Automation sind weitere Verfahren, mit denen Warhol sein Leben lang experimentierte und in deren Tradition ich ebenfalls meinen net.art generator verorte. Und nicht zuletzt schreibt sich Warhols Liebe zum maschinistischen, unpersönlichen und leidenschaftslosen Kunstmachen gerade auch fort im Motto meiner Netzkunstgeneratoren: «A smart artist makes the machine the work.» *Mein* Werkzeug ist der Computer und als unerschöpfliche Quelle für Bildmaterial nutze *ich* das Internet.

Warhol stellte die beiden zentralen Kategorien der Kunst – das originale Werk und dessen Autor – nicht nur infrage, sondern wollte sie zerstören, zumindest aber erheblich stören. Wie wenig erfolgreich er letztlich mit seinem Ansinnen war, wie sehr Warhol sich «einen Namen gemacht hat» gerade als Urheber von Kunstwerken, deren Urheberschaft eigentlich unklar ist und die alles andere als ein originales Werk im herkömmlichen Sinn darstellen, wurde spätestens in dem Moment klar, als mir die Leiterin des Ausstellungsortes die Nachricht übermittelte, dass sie meine geplante Ausstellung aufgrund der drohenden Urheberrechtskonflikte nicht durchführen könne. Sie bzw. ihr juristischer Berater befürchteten, Probleme mit den Rechteinhabern zu bekommen, die die Interessen von Warhol in der Schweiz vertreten. Meine Experimentierfreude fand ein jähes Ende. Meiner künstlerischen Freiheit war eine Grenze gesetzt worden – aufgrund befürchteter Verstöße gegen das Urheberrecht.

Eine juristische Perspektive

Um das Urheberrecht und seine von mir als Begrenzung erfahrenen Auswirkungen besser verstehen zu lernen, beschloss ich, meinen «Fall» mehreren Experten zur Prüfung vorzulegen. Ich befragte vier Fachanwälte¹ zur Urheberschaft der digitalen *Flowers*-Collagen und bat sie um ihre Einschätzung bezüglich der Rechtmäßigkeit von Produktion und Ausstellung der Bilder. Keiner der Spezialisten vermochte zu klären, wer – aus juristischer Sicht – als eindeutiger Urheber eines neu entstandenen Blumenbildes bezeichnet werden kann. Und zu der Frage, ob ich die digitalen Collagen ausstellen darf, kamen die Experten zu sehr unterschiedlichen Einschätzungen. Es wurde das «Recht auf freie Meinungsäußerung» angeführt sowie die grundgesetzlich verankerte «künstlerische Freiheit» (Art. 5 Abs. 3 GG) – beides als mögliche Strategien, um für die Rechtmäßigkeit des Ausstellens der digitalen Collagen zu argumentieren. Die beiden anderen Anwälte zeigten sich besorgter und rieten mir sowohl von dem Ausstellen als auch dem Veröffentlichen auf der Website ab.

Für mich ergaben sich aus diesen Gesprächen zwei Erkenntnisse. Erstens: Die Nutzung vorgefundener Bilder als Ausgangsmaterial für eine künstlerische Bearbeitung führt in der Regel in eine juristische Grauzone. Die im Urheberrecht angeführte Unterscheidung zwischen einer «abhängigen» oder «erlaubnispflichtigen» und einer «freien» Bearbeitung ist im Einzelfall oft uneindeutig und unterliegt somit dem Ermessen eines Richters. Daraus folgt die zweite Erkenntnis: Keine juristische Beratung kann mit Sicherheit angeben, ob im Einzelfall die künstlerische Freiheit oder das ebenfalls gesetzlich verbürgte Recht der Urheber bzw. ihrer Rechtsnachfolger mehr Gewicht hat zu bestimmen, was mit dem Werk geschehen darf. Das heißt, um zu einer eindeutigen Entscheidung zu kommen, ist ein Richterspruch notwendig. Bestehe ich als Künstlerin auf meinem Recht der Kunstfreiheit, muss ich also bereit sein, mir dieses vor Gericht zu erstreiten. Dass viele Künstler/innen vor den damit verbundenen Kosten und Risiken zurückschrecken und sich im Zweifelsfall in Selbstzensur üben, ist mehr als wahrscheinlich. Das mag auch einer der Gründe dafür sein, dass verhältnismäßig wenige derartige Streitfälle vor Gericht ausgetragen werden.

Meine Gespräche mit den Anwälten wurden auf Video aufgenommen und in Basel als Installation mit dem Titel *Legal Perspective* gezeigt – als Alternative zur ursprünglich geplanten Ausstellung. Das gesamte Material ist auch im Internet abrufbar.

This is not by me

Obwohl die rechtliche Situation also weiterhin unklar war, brachte der damalige Leiter des Kunstvereins Hildesheim, Thomas Kaestle, den Mut auf, mich im Jahr

¹ Dank an die mitwirkenden Anwälte: RA Peter Eller, München; RA Jens Brelle, Hamburg; Dr. Rolf auf der Maur, Zürich; Dr. Sven Krüger, Hamburg.

2006 zu einer Einzelausstellung einzuladen. In dieser wollte er nicht nur die Video-Interviews mit den Anwälten zeigen, sondern auch erstmals großformatige Drucke des bearbeiteten Blumenmotivs. Er war sich der Situation bewusst, dass er im Falle einer Abmahnung auch die Folgen mitzutragen haben würde.

Um die Arbeit inhaltlich weiterzutreiben, hatte ich in der Zwischenzeit ein Konzept entwickelt, das der Rechtsunsicherheit entgegenwirken sollte: Ich wollte mir in einem Gespräch mit Andy Warhol einfach sein Einverständnis zusichern lassen. Als neue Arbeit sollte dann in Hildesheim die Video-Dokumentation unserer Unterhaltung zu sehen sein. Da Warhol zu dem Zeitpunkt bereits annähernd 20 Jahre tot war, musste ich erneut auf ein Collage-Verfahren zurückgreifen und montierte Ausschnitte alter Film-Interviews mit ihm und neue Aufnahmen mit mir als Fragestellerin zusammen.

Der Künstler zeigte sich in dem Gespräch gewohnt wortkarg. Die Diskussion über unsere vergleichbaren ästhetischen Strategien, vorgefundenes Material zu bearbeiten, sowie unsere gemeinsame Leidenschaft für automatisierte, Maschinen- oder Software-basierte Kunstproduktion musste hauptsächlich ich bestreiten. Lediglich wenn es dazu kam, sich über traditionelle Vorstellungen von Kreativität und Originalität lustig zu machen, engagierte sich der Pop-Art-Künstler etwas mehr. Nicht zuletzt sprachen wir über seine eigenen Zensurerfahrungen. Wie fast alle «seiner» Bilder, sind auch seine *Flowers* nicht von ihm. Die Zeitschrift *Modern Photography* hatte die Abbildungen von Hibiskus-Blüten der Fotografin Patricia Caulfield 1964 abgedruckt. Dort hat sie Warhol entdeckt und anschließend zu seinen Siebdrucken weiterverarbeitet. Diese Appropriation der *Flowers* brachte ihm seine erste Klage ein. Doch für Warhol, der, wie er selbst erläutert, nicht versteht, warum er beim Kauf einer Zeitschrift nicht automatisch auch das Recht erwirbt, die darin abgebildeten Bilder zu verwenden, bleibt das Konzept des geistigen Eigentums abstrakt. Folglich ließ ihn meine Bitte um Erlaubnis auch etwas ratlos zurück. Überzeugt von meiner Demonstration des net.art generator konnte ich ihn dann doch noch überreden, mir die Nutzung der *Flowers* zu erlauben. Damit schien das Problem – erst einmal – gelöst. Sowohl die farbenprächtigen Drucke der digitalen Collagen als auch die Video-Installation mit den Anwälten sowie mein Gespräch mit Warhol sind seitdem an mehreren Ausstellungsorten – ohne Probleme – gezeigt worden.²

Doch die Geschichte ist damit längst nicht zu Ende, denn auch die für das Warhol-Interview verwendeten Filmschnipsel haben einen Urheber, der seine Rechte wahrnahm und intervenierte, als ich das Video veröffentlichte. Diesen Fall konnten wir allerdings unter uns, unter Künstlerkollegen regeln, ohne juristischen Beistand.

2 Auswahl: mag:net gallery, Manila (2006), FRISE, Hamburg (2007), Medienkunstverein Dortmund (2008), Mejan Labs, Stockholm (2009), hub:kunst.diskurs, Hannover (2009).

Im Interesse der Künstler/innen?

Was mich nachhaltig an dem Thema Urheberrecht interessiert und mich letztendlich sogar dazu bewogen hat, mich wissenschaftlich in Form einer Dissertation damit zu beschäftigen, ist die Frage nach dem Ineinandergreifen von Urheberrecht und ästhetischer Theorie. Wie der Philosoph Eberhard Ortland ausführt, könne das europäische Urheberrecht, das die Person des Urhebers als Schöpfer ins Zentrum stellt und insbesondere auch dessen ideelle Beziehung zum Werk berücksichtigt, ohne den Rekurs auf bestimmte Vorstellungen vom Kunstwerk und vom künstlerischen Schaffen nicht bestehen. (Ortland 2004: 775) Gleichzeitig haben sich Generationen von Künstler/innen an der Unterwanderung von Autorschaft und Werkbegriff abgearbeitet. In welchem Verhältnis stehen dann diese Entwicklungen zum Urheberrecht?

Zusätzlich liefert der Widerspruch innerhalb des Urheberrechts, der sich für mich in der Praxis gezeigt hat, dass es nämlich einerseits auf der Idee ästhetischer Autonomie beruht, dieses andererseits aber immer weiter beschränkt, Fragestellungen für eine wissenschaftliche Untersuchung. Ohne an dieser Stelle wirklich ins Detail gehen zu können, möchte ich abschließend dennoch die aktuellen Entwicklungen – die strikteren Gesetze, deren verschärfte Durchsetzung und insbesondere die durch diverse Kampagnen der Medienindustrie ausgelöste allgemeine «Copyright-Panik» – in einen Zusammenhang stellen mit der globalen ökonomischen Entwicklung. Geistiges Eigentum ist die Grundlage der «Knowledge Economy». Nur durch eine weltweite Durchsetzung von Intellectual Property Rights – das Grundanliegen des Übereinkommens über handelsbezogene Aspekte der Rechte des geistigen Eigentums (TRIPS-Abkommen) – sehen globale Konzerne ihre Investitionen und Gewinne gesichert. In diesem Gesamtszenario spielen Künstler/innen eine eher untergeordnete Rolle. Die Internationalisierung der geistigen Eigentumsrechte hat eine Entwicklung eingeleitet, in der das Konzept des geistigen Eigentums in seiner Bedeutung sich wieder seinen Anfängen nähert, einem von Urheber/innen unabhängigen Regulativ für Wettbewerb. Die Persönlichkeitsrechte im europäischen Urheberrecht werden in diesem Kontext immer mehr zum Störfaktor im reibungslosen globalen Handel. Eine wichtige Rolle kommt den Künstler/innen dennoch zu. Die angebliche Verteidigung ihrer Interessen eignet sich hervorragend zum Erlass härterer Gesetze. Dass die Künstler/innen damit lediglich als Vorwand zur Durchsetzung ganz anderer Interessen dienen, scheint den meisten bisher noch nicht aufgefallen zu sein. Vor diesem Hintergrund betrachte ich meine Arbeit als das Bemühen um eine emanzipierte künstlerische Position in der Diskussion um geistiges Eigentum.

Links und Literatur

<http://net.art-generator.com>

Cornelia Sollfrank (2004): *net.art generator*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg.

Cornelia Sollfrank (2009): *expanded ORIGINAL*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.

Eberhard Ortland (2004): «Urheberrecht und ästhetische Autonomie», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52:5, S. 773-792.

Die Sicherheit der Musik im Netz wird auch am Hindukusch verteidigt

Über China, McLuhan, Monaco Media Forum, Kalter Krieg, Sascha oder Dascha, Volkseigentum, Informations-Imperialismus, Aneignung und Schellackplatten.

Wie ich als klassischer Musiker zu einem Kämpfer für die komplette Abschaffung des Urheberrechts gekommen bin? Das frage ich mich auch manchmal. Jedenfalls erzählen sie dir schon ganz früh, dass es einen Unterschied gebe zwischen den Originalen Partitur/Liveauftritt und der Kopie/Aufnahme. Vor Jahren klingelte ich beim großen Dirigenten Carlos Kleiber, und er war der Erste, der mit dieser alten Mär aufräumte. Ich begann später in meiner Musik, Partituren zu sampeln und auch Aufnahmen mit live gespielter Musik zu mischen. Da begann der Ärger, es gab wüste Drohungen von Karlheinz Stockhausen, Auseinandersetzungen mit der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) folgten.

Urheberrecht im Dienst der Kulturindustrie?

Der Schutz des Urheberrechts sei die größte kulturpolitische Herausforderung der Gegenwart, meinte Kulturstatsminister Bernd Neumann bei der Eröffnung des Suhrkamp Verlags in Berlin Ende Januar 2010. Im Mitgliederheft der GEMA war dieser zuvor als wichtigste Stütze der Medienindustrie begrüßt worden. Ich hatte Gelegenheit, Neumanns Keynote beim letztjährigen «Branchenhearing Kreativwirtschaft» zu hören. Im Netz herrsche Kommunismus, was Springer-Chef Mathias Döpfner später auf dem Monaco Media Forum, von Ariane Huffington belächelt, wiederholen sollte, und dem müsse, in guter Tradition, ein Riegel vorgeschoben werden. Wollen sie jetzt allen Ernstes die Bundeswehr nach Russland oder China schicken? Applaus der anwesenden Lobby. Es war gespenstisch, eine Fortführung des Kalten Kriegs im Internet, ein nationaler Schulterchluss, der der Bundesregierung in den neuen Koalitionsvertrag hineindikiert

wurde: «Der Schutz durch das Urheberrecht ist eine notwendige Voraussetzung für die Schaffung und für die Verwertung kreativer Leistungen.»

Urheberrecht im Dienst der Kunst?

«Music Pirates in Canada», unter diesem Titel hätte man vor 113 Jahren in der *New York Times* lesen können, dass an die fünf Millionen Schellackplatten über die Grenze geschafft wurden, zu einem Bruchteil des offiziellen Preises. Secondary Markets, wir ahnten es, sind also nicht neu. Der Vorgang wird nur mit jedem Technologiesprung neu bewertet. Immer wieder droht man uns damit, dass jetzt eine ganze Kunstform verschwinden werde, Musik, Film, Literatur. Das war schon bei der Einführung von Radio, elektrischer Schallplatte, Tonbandgerät, Stereo-LP, Musik- und VHS-Kassette so und ist jetzt bei den unterschiedlichen digitalen Medien nicht anders. Was uns zu fehlen scheint, ist ein Verständnis von Mediengeschichte, von Marshall McLuhan. Für ihn war klar, dass das Medium selbst eine Massage unserer Wahrnehmung, also eine Nachricht sei: «All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.»

Urheberrecht im Dienst der Nutzer?

«Mein Name ist Sascha oder Dascha. Ich bin ein Start-upper. Ich betreibe seit mehr als zehn Jahren unterschiedliche soziale Netzwerke im World Wide Web. Die vernetzen User bloggen dort, tauschen Musik aus, haben freien Zugriff auf die Online-Bibliotheken und auch auf die Filmdatenbanken. Filme und Musik werden übrigens fast nicht mehr heruntergeladen, sondern direkt vom eigenen erstellten Profil vom Server abgerufen und auf verschiedenen Devices abgespielt. Diese Server sind in der ganzen Welt zerstreut. In Russland ist das möglich, und seit die Betreiber der kommerziellen Seite allofmp3.com von der internationalen Musik- und Filmindustrie sind und freigesprochen wurden, gibt es keine Limits mehr. Ich empfehle dir die Seite muchmp3.ru.»

In Russland gedeiht diese Art von Netzkultur aus mehreren Gründen: Ein Bewusstsein für geistiges Eigentum existiert nicht, weil es in der Sowjetunion und bis 1993 kein Urheberrecht gab. Es gab nur Volkseigentum. Erst als mit dem Kapitalismus der Begriff des physischen Eigentums eingeführt wurde, gab es plötzlich geistiges Eigentum, was in unseren Ohren absurd klingt. Es ist schon absurd, weil das geistige Eigentum kein Eigentum ist, sondern ein exklusives Recht auf bestimmte Resultate.

Das russische unterscheidet sich vom internationalen Urheberrecht, wird aber allmählich angepasst. Das ist aber völlig egal, weil sich Mechanismen entwickelt haben, denen das Urheberrechtssystem nichts entgegenzusetzen hat.

Hinzu kommt die weit verbreitete Armut. Armut führt zu Piraterie. Die westlichen Labels und Konzerne waren zu geizig und geldgeil und wollten im postso-

wjetischen Raum ihre CDs und lizenzierten Videokassetten und später DVDs zu den selben Preisen verkaufen wie im Westen, wo die Kaufkraft immer noch unermesslich viel höher ist. Das ging aber ganz und gar nicht! Das haben sie viel zu spät kapiert. Als der P2P-Austausch (Filesharing*) boomte, haben sie ächzend eine spezielle Preispolitik in den GUS-Staaten eingeführt. Dieser GUS-Staaten-Preis einer lizenzierten CD war immer noch zu hoch und für einen durchschnittlichen Käufer unerschwinglich. Er ging also in den Piratenladen. Von der Position/Politik der Microsoft Corporation will ich gar nicht reden, durch die sich eigentlich die massive Gegenströmung herausgebildet hatte. Es ist kein Wunder, dass über 83 Prozent der Benutzer nicht lizenzierte Software benutzen. Also, das kann man lernen von Russland. Die Weltwirtschaftskrise wird auch zu Armut im Westen führen, wodurch Urheberrechte weiter ausgehebelt werden.

Für mich lautet die Frage so: Wie kann man Informations- und Meinungsfreiheit sichern, wenn die Entwicklung dahin geht, jede Idee zu geistigem Eigentum zu erklären?

Technik gegen Technik, diesen Wettlauf kann man, so scheint es, weltweit ganz getrost aussitzen, zumal Staatsanwaltschaften es mittlerweile wegen Überlastung ablehnen, Strafanzeigen zu bearbeiten, die ihnen von der Musik- und Filmindustrie zugehen. Ein Recht aber, das sich nicht mehr durchsetzen lässt, löst sich in Wohlgefallen auf. «Manchmal», so Reto Hilty, Direktor am Münchner Max-Planck-Institut für Geistiges Eigentum, Wettbewerbs- und Steuerrecht, «entsteht Fortschritt durch zivilen Ungehorsam.»

Taktgeber Google?

Das Internet ist ein neuer Ort, an dem Macht und Eigentum verhandelt werden. Denn, so Walter Benjamin, «die Massen haben das Recht, Eigentumsverhältnisse zu verändern». Da hört bekanntlich der Spaß auf.

Dass dies in Spannung zu wirtschaftlichen Interessen steht, lässt sich an vielen Unternehmen der Internetwirtschaft wie Google, Amazon, Apple oder Facebook beobachten, die bezeichnenderweise keine Medienkonzerne sind.

Google verdient als Werbeplayer an personalisierter Werbung bei der Bereitstellung kostenloser Inhalte, ist also ein Anbieter von Informationsinfrastruktur, der Werbung verkauft. Ziel ist es, so viele Leute wie möglich online zu bekommen, um dadurch noch mehr Werbung verkaufen zu können. Deshalb propagiert Google Open Source*, und die User folgen. Dabei findet eine Verschiebung der Datenschutzproblematik vom öffentlich-rechtlichen in den privatrechtlichen Raum statt, was viele User alarmiert. Google kann nur verlieren, wenn es den öffentlich propagierten eigenen Ansprüchen nicht gerecht wird. Man wird redaktionelle Inhalte und Werbung trennen und kennzeichnen. Im besten Falle wird Google in Sachen Netzneutralität ein Gegenpol zu Staat und Wirtschaft sein. Denn der Staat und die durch ihn vertretene Wirtschaft werden immer argumentieren, dass manches Wissen geheim bleiben müsse und deshalb Eigentum sei, dessen Aneignung ohne Bezahlung also Diebstahl sei.

Konfuzius says

Der universelle Zugang zu Wissen steht im Widerspruch zu Praktiken des Warenaustauschs und der Preisbildung, die eine zentrale Bedeutung für kapitalistisches Wirtschaften haben. Jeder frühe Hip-Hoper, alle Künstler der Seite copyrightcriminals.com («Copyright Criminals examines the creative and commercial value of musical sampling, including the related debates over artistic expression, copyright law, and (of course) money.»), klassische Komponisten vor Etablierung der GEMA, sie alle würden dem zustimmen. Strawinsky etwa umschrieb das so: «Ein guter Komponist imitiert nicht, er stiehlt.» Alban Berg stellte sich am Ende seines Lebens eine grundsätzliche Frage: «Gibt es so etwas wie ein Kunstwerk ohne Vorgeschichte? Oder ist nicht jedes Neue der Vollzug eines neuen Vergleichs von etwas, das bis dahin noch nicht verglichen wurde, weil niemandem dieser Vergleich in den Sinn kam?» Selbst die kommerziellen Schwergewichte des Rock-Pop, die sich als Featured Artists Coalition (FAC) gegen die Musikindustrie zusammengeschlossen haben, wollen der Kriminalisierung ihrer Fans nicht mehr tatenlos zusehen. Denn das Urheberrecht ist ein Verwertungsrecht der Industrie gegen ihre Künstler!

Das hatte schon Konfuzius begriffen, der schrieb: «Ich habe das vermittelt, was man mir beigebracht hat, ohne etwas Eigenes erfunden zu haben. Ich bin voller Ehrfurcht und liebe die Vorfahren.»

Die Vergangenheit zu ehren, lernen wir, war eine Tugend im kaiserlichen China. Die Vorfahren zu kopieren, war eher eine Frage von Respekt als von Diebstahl. Im 15. Jahrhundert schrieb der chinesische Künstler Shen Zhou: «Wenn meine Gedichte und Malereien von irgendeinem Wert für Nachahmer sind, warum sollte ich darüber verstimmt sein?» Letztes Jahr erzählte mir Tian Lipu, Chef der staatlichen chinesischen Urheberrechtsgesellschaft, dass ein Verständnis für den Unterschied von Original und Kopie in China wirklich nur schwer zu vermitteln sei – genau das aber ist, seit das Land 2001 der WTO beitrat, sein Job.

Und dennoch: Bezüglich des eingeschränkten Zugangs zum Netz in China postulieren westliche Politiker nicht bloß das Vorrecht des Universalismus gegenüber nationaler Selbstbestimmung, sie plädieren auch für einen offenen, einheitlichen Raum mit gleichen Gesetzen und Zugangsbedingungen für alle – was sie bei anderen vermeintlich universellen Themen (Finanzen, Wirtschaft, Kernwaffen) nicht tun.

Die offiziellen Reaktionen Chinas auf solche Forderungen münden, wie Mark Simons beobachtet hat, in eine zentrale These: Die Ungleichheit in der Welt sei so groß, dass die Anmahnung von Universalität ein manipulativer Trick sei von jenen, die den Status quo der jetzigen politischen und kulturellen Machtverhältnisse erhalten wollen. Ein entgrenztes, nicht durch nationale Institutionen kontrolliertes Internet spiele bloß westlichen Medien in die Hände, die dort über eine wesentlich größere Macht verfügten als die Medien im Rest der Welt und all die «Länder, die ihnen nicht folgen, mit ihrer aggressiven Rhetorik» überzögen.

Solange es kein kommunikatives Gleichgewicht im globalen Internet gebe, sei für ein Land wie China die Zensur also ein Gebot des Selbstschutzes. Alle ausländischen Versuche, das zu ändern, seien «Informations-Imperialismus».

Die Tage des Urheberrechts sind, realistisch gesehen, gezählt.

Was offline verboten ist, mag online zwar auch verboten sein, aber das ist den Digital Natives* mehr als egal, nicht zuletzt mittels verschlüsselter Tunneltechnologien und anderer Techniken können sie Urheberrechtsdurchsetzungsgesetze umgehen.

Und das ist gut so, für die Musik und alle anderen Künste.

Passt das Urheberrecht an die Realität an! Vergesst es, bevor es euch vergisst!

«Kopieren zu verteufeln ist Heuchelei»

Künstler, die an der Idee des einzigartigen Originals, und Verwerter, die am strikten Urheberrecht festhalten, haben schon verloren. Das Original gibt es für die meisten Nutzer nicht mehr. Der kanadische Science-Fiction-Schriftsteller und Blogger Cory Doctorow hat das akzeptiert und bedient sich neuer Kulturtechniken und Lizenzierungen.

Sie bezeichnen sich als «Copyfighter». Was ist damit gemeint?

Cory Doctorow: Lassen Sie mich das am Beispiel des Mediengeschäfts erklären. Schließlich bin ich Schriftsteller, also interessiert mich dieses Feld am meisten. Viele im kreativen Bereich tätige Leute, vor allem in den großen Medienkonzernen, beklagen sich darüber, dass die Nutzer im Internet kostenlos Sachen kopieren können, dass die Leute alles auf ihre Festplatte laden können, was sie wollen, ohne auch nur einen Cent Lizenzgebühren dafür zu bezahlen. Daran wird sich auch in Zukunft nichts ändern. Festplatten werden immer kleiner und billiger, und sie werden immer mehr Platz für Daten bieten.

Sollte das Kopieren in Zukunft schwieriger werden, würde das bedeuten, dass in unserer Gesellschaft wirklich etwas Schlimmes passiert ist. Das würde bedeuten, dass wir plötzlich keinen Strom mehr erzeugen könnten oder dass wir gerade einen Atomkrieg hinter uns hätten! Der universale Zugang zum gesamten Wissen der Menschheit ist die Erfüllung eines unserer größten Träume. Sich über so etwas zu beklagen, ist meiner Ansicht nach moralisch nicht vertretbar.

Es gibt noch einen Grund, das Kopieren zu befürworten und einen maximalen Copyright-Schutz zu bekämpfen: die Auswirkungen auf unsere Zivilgesellschaft. Durch Kopierverbote kriminalisiert man die Mehrzahl der Internetnutzer; denn wir alle kopieren doch ständig irgendwelche Sachen. Ich halte weltweit Vorträge in großen Unternehmen der Unterhaltungsindustrie und frage meine Zuhörer bei dieser Gelegenheit immer: «Wer von Ihnen ist kein Copyright-Verletzer?» Keiner hebt die Hand, nicht einmal die Anwälte, weil sie wissen, dass sie hundertmal am Tag gegen Schutzrechte verstoßen, indem sie Texte illegalerweise aus dem Internet downloaden. Kopieren als illegal zu verteufeln, ist einfach nur Heuchelei und untergräbt unsere Moral.

Und was ist mit dem armen Künstler, dem dadurch seine Tantiemen entgehen?

Cory Doctorow: Kunst ist eine in ökonomischer Hinsicht irrationale Aktivität. Das gilt heute im 21. Jahrhundert ebenso wie früher. Die meisten Künstler konnten mit ihrer Kunst noch nie ihren Lebensunterhalt verdienen. Aber sie schaffen ihre Werke schließlich nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch, um gehört zu werden. Und im Internet können sich Menschen besser als in jedem anderen System Gehör verschaffen. Der Beweis dafür liegt auf der Hand. Schauen Sie sich z. B. YouTube an: Inzwischen machen immer mehr Leute Videos, die von mehr Menschen angeschaut werden als je zuvor in der Weltgeschichte.

Das wirft eine in unseren Augen sehr interessante Frage auf: Was ist eigentlich zeitgenössische Kunst?

Cory Doctorow: Aus der Perspektive des Künstlers muss die heutige Kunst das Kopieren als Voraussetzung akzeptieren. Wer Kunst macht, die nicht von anderen Menschen kopiert werden soll, der macht keine zeitgenössische Kunst. Ich hatte mal einen Mitbewohner, der Maler war und gelernt hatte, Werke im Stil von Michelangelo zu schaffen. Er stellte seine Grundierungen selbst her – aus enthäuteten Kaninchen. Das ist zwar schon ziemlich bizarr, aber es hat nichts mit zeitgenössischer Kunst zu tun. Ich bin Science-Fiction-Autor, und die Romane, die ich schreibe – das ist zeitgenössische Kunst. Es ist für mich als Künstler eine Befriedigung, Werke zu schaffen, die kopiert werden sollen.

Außerdem kann es auch kommerziell einträglich sein, sich moralisch richtig zu verhalten – also nicht heuchlerisch Fans für die Art Kopieren zu verdammen, die wir alle immer wieder praktizieren. Ich stelle alle meine Bücher kostenlos ins Internet, und die Leute können damit machen, was sie wollen – sie remixen, übersetzen oder an Freunde weitergeben –, solange sie das nicht zu kommerziellen Zwecken tun.

Dieses Modell funktioniert, weil ein kostenloses elektronisches Buch (E-Book*) für die meisten Menschen kein Ersatz für ein gedrucktes Buch ist, sondern eher ein Anreiz, sich das Buch in gedruckter Form zu kaufen. Ich verkaufe jede Menge gedruckter Bücher, indem ich meine Romane in elektronischer Form kostenfrei ins Internet stelle. Vielleicht wird sich das eines Tages ändern. Es könnte ein Meteor in die Erde einschlagen, oder womöglich verlieren wir Menschen auch irgendwann völlig den Spaß an Romanen. Doch vorläufig verdiene ich gutes Geld damit, meine Bücher ins Internet zu stellen. Und wenn sich das jemals ändern sollte, dann wahrscheinlich auf eine Art und Weise, die für einen Künstler wie mich, der sich bereits intensiv mit dem Kopieren beschäftigt, leichter zu begreifen ist als für jemanden, der noch nie versucht hat, Verständnis für dieses Phänomen aufzubringen.

Sie sind also der gleichen Ansicht wie der Internetexperte Tim O'Reilly, der meint, heutzutage sei das Problem des Künstlers nicht das Raubkopieren, sondern vielmehr mangelnde Bekanntheit?

Cory Doctorow: Ja, genau. Bei den meisten Leuten, die heute keines meiner Bücher gekauft haben, liegt das daran, dass sie noch nie von mir gehört haben, und nicht daran, dass ihnen irgendjemand eine kostenlose Kopie davon in die Hand gedrückt hat.

Nur wenige Menschen benutzen ein elektronisches Buch als Ersatz für ein gedrucktes, und zwar aus verschiedenen Gründen. Der Hauptgrund liegt darin, dass Computer eine ungeheure Ablenkung sind. Es ist sehr schwierig, lange erzählende Texte geistig aufzunehmen, wenn man vor einem Monitor sitzt. Die Leute sagen zwar immer wieder: «Das liegt an der Bildschirmqualität – sie ist einfach nicht gut genug für längeres Lesen.» Aber dieselben Leute, die das sagen, sitzen oft 18 Stunden am Tag vor ihrem PC und starren auf den Bildschirm. Das ist einfach kein glaubwürdiger Einwand, denn offensichtlich ist die Darstellungsqualität letztendlich immer noch gut genug, um stundenlang darauf zu starren. Das Problem der Computer liegt in der Art, wie wir sie benutzen.

Wenn ich z.B. am Rechner sitze und eine Geschichte verfasse, schreibe ich vielleicht einen Absatz; dann beantworte ich eine E-Mail, lösche ein paar Spams, schaue bei einer Foto-Tauschbörse vorbei, lade mir einen YouTube-Clip herunter, lösche Feeds aus meinem RSS-Reader – und kehre dann alle zehn Minuten wieder zu meinem Absatz zurück. Ich leide zwar zugegebenermaßen auch ein bisschen am Aufmerksamkeitsdefizit-Syndrom; aber andere Leute machen es genauso wie ich. Deshalb werden die wenigen Menschen auf der Welt, die Bücher ausschließlich zum Vergnügen lesen, sich wahrscheinlich nach wie vor gedruckte Bücher kaufen. Computer lenken einfach zu sehr ab.

Und was ist mit dem elektronischen Lesegerät Kindle? Stellt es Ihr Modell nicht infrage?

Cory Doctorow: Ich glaube nicht. Erstens wird jemand, der bereit ist, 350 Dollar für einen Kindle auszugeben, nicht an zehn Dollar für ein Buch sparen. Der Kindle wird im Preis vielleicht noch ein bisschen weiter heruntergehen, aber ich denke, er wird diese Preisreduktion durch eine Reihe zusätzlicher Funktionen erreichen, die ihn für die Nutzer attraktiver machen und die produzierte Stückzahl erhöhen. Doch sobald der Kindle überfrachtet wird, werden wir damit das gleiche Problem haben wie mit dem Computer – er wird uns zu sehr ablenken. Deshalb mache ich mir wegen des Kindle überhaupt keine Sorgen. Aber vielleicht täusche ich mich ja auch. Dann muss ich mir eben eine andere Methode überlegen, um mit meinen Büchern Geld zu verdienen. Und da ich zehn Jahre lang intensiv mit dem elektronischen Publizieren zu tun hatte, gibt mir das natürlich die besten Werkzeuge in die Hand, um auf dieser Basis ein neues Einkommensmodell für mich zu entwickeln.

In Ihren Sachbüchern scheinen Sie den Standpunkt zu vertreten, dass die Zeit der Originalität längst vorbei sei. Stimmt das?

Cory Doctorow: Ich glaube, dass wir unsere Vorstellung von Originalität erweitern müssen. Wir müssen akzeptieren, dass ein Remix* – wenn auch nichts

absolut Originelles – per se schon eine originelle Ausdrucksform ist. Die Vorstellung, dass man etwas völlig Neues entwickelt haben muss, damit es als Erfindung zählt, ist Unsinn. Denken Sie doch nur an den iPod. Er hat eigentlich nicht viel mehr getan, als eine ganze Menge Inhalte von den früheren MP3-Playern zu übernehmen. Ist es also originell, X und Y zu machen, während die Leute davor X, Y und Z gemacht haben? Ich glaube schon. Ich halte den iPod für ein sehr originelles Produkt. Aber er ist nicht originell im traditionellen Sinn, denn er ist etwas, das bereits jemand erfunden hat – ohne die üblichen Extras.

Nachdruck des Interviewausschnitts mit freundlicher Genehmigung des Autors und der *manager magazin* Verlagsgesellschaft. Das Interview erschien erstmalig im *Harvard Business Manager* 10/2009.

Digital Rights Fair Trade – Ein Solidarvertrag

Die Auseinandersetzung um den Urheberrechtsschutz in der digitalen Welt ist ein wahrer Kulturkampf um fundamentale politische Fragen: Wie halte ich es mit dem geistigem Eigentum? Wie verhalte ich mich zu den Chancen und Risiken der technischen Revolution? Wie zum Datenschutz? Wie zum Versagen der Musikindustrie? Auf den Strukturwandel müssen neue Lösungsmodelle für die veränderte Wirklichkeit gefunden werden.

Die politische Landschaft ist wegen des Auftauchens und der Erfolge der Piratenpartei weiter aufgemischt worden. Die Piratenpartei und die netzaffine Community vertreten die These, dass es mit dem freien World Wide Web eine egalitäre und horizontale Plattform gibt, deren Freiheitspotenziale nicht verregelt werden dürfen. Zudem führe das geistige Eigentum im Netz in den Überwachungsstaat, so die steile These und daher auch die politische Aufladung. Die Internet-Aktivisten wollen dementsprechend keine Regeln aus der analogen Welt für die digitale, sondern eigene, freiheitliche Regeln für das Internet. Das heißt, freier Zugang zu allen gewünschten Inhalten ohne Restriktion, das Recht auf illegales Up- und Downloaden mit inbegriffen. Sie wollen konsequent eine Abschwächung oder Abschaffung des Urheberrechtsschutzes. Manche argumentieren, die Verluste für die Content-Industrie seien keine realen Verluste, jedenfalls nicht in der von dieser behaupteten Höhe. Vielmehr handele es sich um interesselentete Zahlen, die der Realität nicht entsprächen. Durch den Einsatz von mehr Werbung auf den Webseiten hätte die Content-Industrie weiterhin Profite erzielt. Die Kampagne gegen illegales Downloaden würde eine alte und damit falsche proprietäre Ordnung verteidigen und einseitig die Verwerterindustrie unterstützen, aber nicht die Urheber. Die Musikindustrie würde nur ihre alten Geschäftsmodelle verteidigen wollen. Eine linke Grundattitüde kommt hinzu: Hier kämpften die Nutzer und neuen Kreativen gegen die großen Majors und deswegen sei es gut, ohne die Musikindustrie selbst im Netz aktiv werden zu können.

Verbände der Content-Industrie, wie der Börsenverein des Deutschen Buchhandels und der Verband der deutschen Musikindustrie vertreten die gegenteilige Position: Der Urheberrechtsschutz in seiner jetzigen Form sei

richtig. Kulturelle Vielfalt und Wertschöpfung aus geistiger Arbeit sei an das Urheberrecht gekoppelt und dürfe nicht preisgegeben werden. Alle Überlegungen zu kollektiven Bezahlmodellen wie Flatrates für digitale Kulturinhalte im Internet würden die individuelle Verfügungsgewalt des Urhebers über sein Werk abschaffen und damit einem Kulturbolschewismus das Wort reden.

Dann gibt es eine dritte Position von Wissenschaftlern und Juristen, die die Vorzüge eines freien Zugangs zum Netz sehen. Open Access* diene dem Interesse einer offenen Kultur. Sie argumentieren, dass die digitale Revolution einfacheren, schnelleren Zugang zu Inhalten und darüber hinaus eine neue Kreativität des Remix* ermögliche. Sie plädieren für kollektive Bezahlmodelle, die keine lückenlose Überwachung bedeuten, sondern Vereinbarungen zwischen Internet Service Providern (ISP) und Urhebern oder Rechteinhabern. Dies würde einerseits einen einfachen Zugang ermöglichen, aber auch die Bezahlung von Produzenten kreativer Inhalte gewährleisten, so das Signum dieser Position. Angestrebt wird eine (Re-)Monetarisierung durch kollektive Modelle.

Einfacher Zugang für die Verbraucher – Starke Rechte für die Urheber

Einfacher Zugang für die Nutzer und starke Rechte für die Urheber sind grundlegend und schließen sich nicht zwangsläufig aus. Die Künstler und Urheber müssen endlich bessergestellt werden. Dazu zählt, dass ihre Verhandlungsmacht ausgedehnt wird und sie mehr von ihren Produkten profitieren. Dies ist auch vor dem Hintergrund unserer Wissensgesellschaft essenziell, da wir mehr denn je auf neue, kreative Inhalte angewiesen sind.

Grundsätzlich bin ich der Meinung, dass es eine Errungenschaft ist, dass Produzenten von ihrer geistigen Arbeit leben können, auch wenn das nicht für jeden Künstler zutrifft. Aber die bürgerliche Gesellschaft will dieses Potenzial fördern, und das verteidige ich. Es soll erkennbar sein, wer Urheber welcher Inhalte ist, sei es von Ideen, Texten, Musik usw. Wer diese Werke verwendet, muss sie zitieren bzw. dafür bezahlen. Die kulturelle Vielfalt stellt aus meiner Sicht einen Grundwert dar. Dieser wird auch in der UNESCO- Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt hervorgehoben, und die Politik muss Maßnahmen ergreifen, wie man kulturelle Vielfalt – und die hängt auch am geistigen Eigentum – sicherstellen kann. Das ist meine kategoriale Setzung, damit verteidige ich auch die proprietäre Ordnung von geistigem Eigentum. Es ist nichts gegen Autoren und Künstler einzuwenden, die freiwillig ihre Werke ins Netz stellen oder mit Creative Commons* veröffentlichen. Ich spreche mich aber gegen eine Zwangsenteignung aus, wenn gegen den Willen der Urheber deren Werke illegal hoch- und runtergeladen werden.

Das Modell einer gesetzlichen Kulturflatrate

Die Grünen haben in ihrem Bundestagswahlprogramm eine Kulturflatrate* gefordert, um einen neuen Ausgleich zwischen den Möglichkeiten des Netzes, den Benutzerinteressen und der Bezahlung von Künstlern und Autoren sicher-

zustellen. Das grüne Gutachten zu der Zulässigkeit einer nationalen und europäischen Kulturflatrate¹ legt dar, dass europäische und nationale Gesetze geändert werden müssten. Durch die Schrankenbestimmung, die in Art. 14. des Grundgesetzes geregelt ist, wird der Urheberrechtsschutz eingeschränkt, jedoch nicht abgeschafft. Diese Schranken des Urheberrechts ermöglichen die Schaffung von neuen kollektiven Bezahlmodellen, die den Vorteil haben, dass sie für den Verbraucher legal angeboten werden können. Eine gezielte Reform des Urheberrechts würde gekoppelt werden mit neuen legalen Bezahlangeboten. Allerdings müsste es, ähnlich wie bei der GEZ, die Möglichkeit geben, diejenigen zu belohnen, die nicht zahlen. Vorteil dieses Modells ist, dass nicht die ISP-Adressen überwacht werden müssen und daher auch die staatliche Überwachung eingedämmt wird. Es ist ein politisch reguliertes Modell, das die Bezahlung von Urhebern sicherstellt und Nutzern leichten, aber nicht unentgeltlichen Zugang zu digitalen Inhalten verschaffen will. Außerdem würde das so abgeschwächte Urheberrecht das legale Remixen* von Musik möglich machen. Gerade junge Leute könnten diese neue Kulturentwicklung der Neuarrangierung von bestehender Musik fortführen – auf legalem und bezahlbarem Wege. Der Nachteil der Kulturflatrate besteht darin, dass es von jedem Verbraucher bestimmte Pauschalbeiträge verlangt, auch wenn er sie nicht nutzt oder nicht ausnutzt, ähnlich wie bei der GEZ.

Die Kritik, die bisher an diesem Modell geäußert wird, ist vielfältig: Es sei zu vage, auch sei unklar, wie das Geld generiert und von wem es gesammelt werden solle, welche Kultursparten durch eine Kulturflatrate im Netz abgedeckt sein sollen und schließlich welchen Preis der Verbraucher zahlen müsse. All diese Kritikpunkte sind berechtigt und müssen ausgeräumt werden, wenn dieses Modell überzeugen soll.

Die Grünen überlegen ein Folgegutachten in Auftrag zu geben, das ermitteln soll, wie hoch das Aufkommen durch eine gesetzlich geregelte Kulturflatrate sein müsste. Weiter soll geklärt werden, ob es den entstandenen Verlust durch illegales Downloaden kompensieren könnte und wie hoch die Gebühren/Preise für die Verbraucher wären.

Faire Bezahlmodelle: Das «Media-Markt»-Model

Ein zweites Modell besteht im Marktansatz vieler «Media Märkte» im Internet. Dies bedeutet, dass alle Werke auf verschiedenen Plattformen angeboten werden müssten, deren Inhalte gegen Bezahlung erhalten werden könnten. Hierbei würde es sich um eine Art Micro Payments handeln, die den Erhalt von jeglichen Zeitungsartikeln, Büchern, Songs und Filmen gewährleisten würden. Der Urheberrechtsschutz bliebe gewahrt, und die individuelle Wertschöpfung bliebe erhalten. Die vielen neu angebotenen Business Modelle der Content-

1 http://www.gruene-bundestag.de/cms/netzpolitik/dokbin/278/278059.kurzgutachten_zur_kulturflatrate.pdf

Industrie könnten der Verbrauchernachfrage auf dem digitalen Markt entgegenkommen, ohne das Urheberrecht abzuschaffen. Wichtig ist aber zu fordern, dass der Verbraucher seine gekauften digitalen Inhalte uneingeschränkt nutzen kann. Das bedeutet, dass der gekaufte Film z. B. nicht nur auf einem Computer abrufbar, sondern auch auf eine CD übertragbar sein muss. Apple und andere Content-Industrie versehen Filme immer noch mit DRM*-Kopierschutzsperren. Oder versuchen die Bindung der Kunden über spezielle Endgeräte herzustellen.

Filesharing als freier Fluss der Kultur

Das Herunterladen von illegalen Inhalten von Plattformen wie Pirate Bay in Schweden verteidigen die Piraten und die Internetaktivisten aber mit der Argumentation, es handele sich um eine Jugendkultur, eine freie Kultur, eine Filesharing*-Kultur, die man im Sinne eines freien Flusses von Informationen und künstlerischen Inhalten nicht beschneiden dürfe. Schränkte man diese ein, würde die neu entstandene Kreativität zerstört werden. Ich teile diese Sorge so nicht. Aus meiner Sicht wird gerade ein Schuh daraus, wenn man gleichsam einen einfachen Zugang, aber auch starke Rechte fordert. Nach dem Motto einer offenen Kultur, keiner freien Kultur, die der «Freibiermentalität» nachkommt. Die Überlegung muss auf einer neuen Balance basieren, die in der digitalen Welt sowohl Nutzerinteressen als auch Urheberinteressen berücksichtigt. Der Nutzer soll an möglichst viele Inhalte und Informationen kommen zu einem bezahlbaren, fairen Preis, ohne dass der Urheber zwangsenteignet wird.

Kulturflatrate – aber wie?

Inzwischen ist aus meiner Sicht klar, dass es nicht eine Kulturflatrate für alle Branchen im Internet geben kann. Dazu sind die Werke, die Bedingungen, die Märkte zu unterschiedlich. Wir brauchen passgenaue Lösungen für die einzelnen Branchen.

Zweitens müssen die Lösungen angemessen sein. So ist aus meiner Sicht das französische Modell unangemessen, nach zweifacher Verwarnung bei illegalem Downloaden den Internetzugang ohne Richterspruch zu sperren (Three-Strikes-Out*). Das widerspricht dem Grundrecht auf Informationsfreiheit und würde auch die Überwachung aller ISP-Adressen bedeuten. Das französische «Three-Strikes-Out»-Modell findet jedoch große Zustimmung bei den Vertretern der Content-Industrie, insbesondere bei der Musikindustrie.

Im Gegensatz zu diesem gesetzlich geregelten Extremansatz haben freiwillige Modelle, wie über den Markt angebotene Flatrates, die versuchen, analog zu den Modellen von kollektiven Lizenzen und wie bei der GEZ für Radio und Fernsehen, kollektive Bezahlmodelle zu entwickeln, einen großen Reiz. Kernpunkt bleibt dabei, dass für geistige Produkte wie für andere Produkte bezahlt werden muss und es keinen Abschied von der Monetarisierung gibt. Vielmehr kommt es zu Lizenzvereinbarungen zwischen Urhebern bzw. ihren Rechtevertretern und den

ISPs, so dass über Verwertungsgesellschaften* mit einer datenschutzrechtlich geprüften Software gemessen wird, welche Inhalte aus dem Netz von Anbieterplattformen heruntergeladen werden. Auf dieser Grundlage erfolgt dann dementsprechend die Bezahlung.

Politische Schlussfolgerung und Maßnahmen

Politisch muss man auf europäischer Ebene das Vertragsrecht neu gestalten. «Buy-Out»-Verträge*, wie in Deutschland und Großbritannien üblich, mit denen Künstler alle ihre Rechte an ihre Verwerter abgeben, müssen abgeschafft werden. Die Urheber müssen endlich angemessen und fair an ihren Werken beteiligt werden.

Politische Lösungen braucht man auch, wenn man kollektive Lizenzen z.B. für Fernsehanstalten will, die nicht – wegen des hohen Aufwands – alle Verträge bilateral mit allen Urheberrechtsvertretern verhandeln wollen und können.

Bei allen diesen Modellen und ihrer Kombination geht es nicht um Kulturbolschewismus noch um die Piratenhaltung, alles müsse umsonst verfügbar sein. Es geht um eine kluge Kombination aus Aufrechterhalten des Kerngedankens des Urheberrechts und Gewährleistung eines leichten Zugangs zu den Inhalten im Internet. Kollektive Lizenzen und differenzierte Paketangebote im Netz für bestimmte Inhalte in einzelnen Branchen, seien es Filme, Bücher, Musik, bildende Kunst oder Zeitungen, könnten am ehesten Lösungen sein für den gesuchten Interessenausgleich. Vieles hat der Markt in den letzten Jahren verschlafen und damit dem illegalen Downloaden Vorschub geleistet. Sicherlich gibt es auch für die Jugendkultur einen gewissen Reiz, auch illegal und umsonst an viele Inhalte zu kommen. Aber jenseits davon ist für die Gesellschaft und die Politik zentral, einen neuen Gesellschaftsvertrag für den Umgang mit digitalen Inhalten zu schaffen: Die nationale und die europäische Politik sind gefordert, hierfür kluge Modelle zu entwickeln.

Schöne neue kreative Welt: So viel Content und kaum Geld – Warum die Kulturflatrate diskutiert werden muss

Die Kulturflatrate ist kein Heilsbringer für alle Probleme des Urheberrechts. Sie ermöglicht aber einen fairen Interessenausgleich, damit alle an den Möglichkeiten der Digitalisierung teilhaben können. Wir befinden uns erst am Anfang der Diskussion um tragfähige und faire Modelle. Erste Antworten können jedoch schon gegeben werden.

Der freie und offene Zugang zu Informationen und Kulturgütern im Internet ist eine der größten Chancen der Menschheit, kulturelle Partizipation und Bildung für alle zu ermöglichen. Wichtig ist es, dabei einen fairen Interessenausgleich zwischen Kreativen und Nutzer/innen zu gewährleisten. Denn es geht bei der Kulturflatrate* gerade um mehr als die Interessen der Musikindustrie oder eine Vergütung der Zeitungsverleger.

Die Diskussion um die relativ neue Idee befindet sich momentan an einem Punkt, an dem weitere Forschungen und Modellentwicklungen nötig sind (vgl. Tschmuck 2010). Eine Pauschalabgabe kann sicherlich nicht alle Urheberrechts- und Verwertungsprobleme lösen. Sie wäre aber ein Schritt, der die prekäre Situation vieler Kulturschaffenden verbessern, Zukunftsperspektiven eröffnen und eine Entkriminalisierung durch eine faire Vergütung einleiten würde.

Die Kulturflatrate vergütet als eine pauschale Abgabe die nicht-kommerzielle Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke im Internet. Es sollen unterschiedliche Werkarten wie Musik, Film oder auch Text einbezogen werden.

Wo wir gerade stehen

Seit Napster und «Web 2.0» weiß ein Großteil der Menschen, dass das Internet ein wunderbares Mittel zur Verbreitung von Inhalten ist. Millionen von Musikdownloads und Milliarden von «page impressions» täglich, anscheinend jedoch ohne, dass die Urheber/innen angemessen vergütet werden. Besonders das Klagelied

der Musikindustrie ist nicht mehr zu überhören, im Gegensatz zur gesamten Musikwirtschaft schwänden die Umsatzzahlen in atemberaubendem Tempo dahin. Ob die Tauschbörsen wirklich hauptursächlich für den Umsatzrückgang in vielen Medienindustrien verantwortlich sind, ist umstritten (vgl. Tschmuck 2009). Über drei Aspekte besteht jedoch weitgehend Einigkeit.

1. Die Möglichkeiten zur kulturellen Teilnahme und zur kulturellen Produktion, die sich durch die digitalen Informationstechnologien ergeben, resultieren aus einem umfassenden sozio-kulturellen Veränderungsprozess, dessen Implikationen langsam sichtbar werden, der aber vor allem ungeahnte Bildungschancen und Wohlfahrtseffekte bietet.
2. Die Rechnung zahlen die Kulturschaffenden – die Urheber, Schriftsteller, Musiker, Regisseure, Fotografen etc. – und deren Verwerter. Denn obwohl die Verbreitung von Kulturprodukten erheblich vereinfacht wurde, wird es für Kulturschaffende zunehmend schwieriger, Umsätze zu generieren.
3. Das Urheberrecht in seiner jetzigen Form muss sich verändern. Der Schutzgedanke für Kreative wird im digitalen Alltag immer öfter durch Mittelsmänner und Abmahnmaschinerien zur Perversion getrieben und hat gesellschaftliche Realitäten überlebt. Eine Grundsatzdiskussion über die zukünftige Ausgestaltung des Urheberrechts ist dringend notwendig. Der faire Ausgleich zwischen Kreativen und der nicht-kommerziellen Nutzung im Internet kann auch losgelöst von der grundsätzlichen Reformdiskussion zum Urheberrecht stattfinden, da beide Prozesse unterschiedliche Geschwindigkeiten haben. Insgesamt geht es aber um eine neue Ausgewogenheit des Urheberrechts für die Zukunft.

Die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen haben auch mit geringeren Produktionskosten zu tun; mit einem Laptop und einem Internetanschluss kann man heute hochwertige Musik, Videos und Literatur produzieren und auch gleich weltweit vertreiben. Das führt zu einer wunderbaren kulturellen Vielfalt, die es zu erhalten und zu vermehren gilt.

«Das ist doch Internetkommunismus!»

Oft kommt als Pauschalantwort der Vorwurf, die Einführung einer Kulturfltrate wäre die Einkehr des «Kommunismus im Kulturbetrieb» (Pfennig 2009). Dahinter verbirgt sich die Vorstellung, der Markt, wie er vor 20 Jahren existierte, müsse jetzt weiterentwickelt fortbestehen. Eine Änderung oder Umgestaltung würde automatisch zu kommunistischen Verhältnissen führen und damit den Markt außer Kraft setzen.

Richtig ist, der Gedanke einer Kulturfltrate als Weg einer Pauschalvergütung leitet sich zwangsläufig aus existierender regulativer Praxis ab (vgl. Grassmuck 2010). Denn seit Jahren (vgl. Dolata 2008) zeigt sich besonders im Bereich der Musik, dass ein Marktversagen vorliegt. Die Medienindustrie fordert kontinuierlich härtere Gesetze und bessere Durchsetzung existierender Rechte, erkennt

dabei aber, dass die Urheberrechtsverletzungen im Internet kein urheberrechtliches Problem sind. Sie sind – wie Tim Renner es formuliert hat – vielmehr «Ausdruck eines Marktversagens». Wenn der Markt in diesem Umfang versagt, muss der Gesetzgeber eingreifen. Das ist nicht Kommunismus, das ist soziale Marktwirtschaft. Rein technische Lösung wie «Digital-Rights-Management»-Maßnahmen (DRM*) sind gescheitert und wenig wünschenswert. Eine vollständige Überwachung des Internetverkehrs ist verfassungswidrig und unverhältnismäßig. Angemessen und rechtlich umsetzbar wäre eine Pauschalabgabe auf Breitbandinternetanschlüsse als urheberrechtliche Schrankenregelung zur Kompensation für Urheber/innen, ähnlich der schon existierenden Leermedienabgabe. Durch eine solche Abgabe würde das Marktprinzip in die Tauschbörsen Einzug halten, denn Urheber/innen würden dann entsprechend der Verbreitung ihrer Werke vergütet.

Raubkopierer sind Verbrecher!

Klar ist, Tauschbörsennutzer kaufen auch gerne Musik, Filme, Zeitungen etc., und der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung ist bewusst, dass das kostenlose Herunterladen urheberrechtlich geschützter Werke oft nicht legal ist und zivilrechtliche Konsequenzen mit sich bringen kann. Trotzdem praktizieren dies um die 16 Millionen deutsche Internetnutzer regelmäßig (GfK 2009), und die Dunkelziffer ist vermutlich noch größer, denn Streaming-Angebote, die tendenziell das Paradigma Eigentum durch Download zugunsten von Zugang durch Streaming ablösen, wurden nicht berücksichtigt. Die rechtliche Verfolgung dieses Verhaltens verursacht hohe volkswirtschaftliche Kosten und belastet die Justiz unnötig. Eine Entkriminalisierung der Nutzer und Vergütung der Urheber/innen wäre daher auch aus volkswirtschaftlicher, rechtspolitischer und gesellschaftlicher Sicht sinnvoll.

Wer soll denn das bezahlen?

Ein grundsätzliches Problem in der Debatte ist, dass es aufgrund der Komplexität der Materie kaum verlässliche Zahlen zu Marktumfang, Marktanteilen und tatsächlichem Nutzungsverhalten gibt (vgl. Tschmuck 2009). Sicher ist jedoch, eine Kulturfltrate als urheberrechtliche Schrankenregelung zur Kompensation der Rechteinhaber kann und soll den Markt für Kulturprodukte nicht abschaffen. Die von der ehemaligen Bundesjustizministerin Zypries für Deutschland in den Raum gestellte Zahl von 50 Euro pro Monat und Internetanschluss entspräche grob geschätzt dem Umfang des Marktes für Kulturprodukte insgesamt. Das ist eindeutig zu viel. Die Annahme, dass eine kommerzielle Verwertung oder nicht-digitale Nutzung nicht mehr existieren wird, kann von niemandem belegt werden.

Klar ist, dass eine solche Pauschalabgabe die Lösung für einen Teil der aktuellen Diskussion und Problematik bedeuten würde – nämlich für den

digitalen nicht-kommerziellen Bereich. Eine Kulturflatrate kann und muss auf Basis solider Daten berechnet werden, die momentan noch nicht vorliegen. Bevor eine solche Berechnung stattfinden kann, ist jedoch ein möglichst klares Modell der Kulturflatrate nötig. Denn tatsächlich gibt es in der aktuellen Debatte zwar einige klare Vorstellungen, jedoch ebenso viele ungeklärte bzw. zu beantwortende Fragen: Will man nationalstaatlich beginnen oder gleich den europäischen Weg einschlagen? Sollen die Werkarten abgedeckt werden, für die heutzutage die Privatkopie-Schranke* gilt, oder soll eine Ausweitung vorgenommen werden? Will man Vorgaben zur kreativen und sozialen Umverteilung im System durchsetzen?

Kulturflatrate auf dem Weg von der Idee zum Modell

Es existieren verschiedene Ansätze zur Ausgestaltung einer Kulturflatrate. Dabei werden jeweils andere Eigenschaften in den Vordergrund gestellt. Die Idee der reinen Kulturflatrate ist es, eine Schrankenregelung ähnlich der Leermedienabgabe einzuführen, die auf Breitbandinternetanschlüsse erhoben wird; die Höhe der Abgabe kann sich hier nach der Geschwindigkeit des Anschlusses richten. Der klare Vorteil dieses Weges ist die Nutzung bestehender Strukturen, wie Vertragsbeziehungen zwischen Providern und Anschlussinhabern oder Verwertungsgesellschaften*, zur Verteilung der eingenommenen Beträge.

Die Verteilungspraxis der Verwertungsgesellschaften, insbesondere der GEMA, sind jedoch problembehaftet und bedürfen Reformen. Diese Probleme bestehen allerdings unabhängig von einer Kulturflatrate und sollten so oder so gelöst werden. Aktuell entscheiden die Urheber/innen über die Verteilungsregeln, die nicht staatlich vorgegeben, sondern halbwegs demokratisch aus der Gruppe der Urheber/innen heraus legitimiert sind. Die weitergehende Demokratisierung der Verwertungsgesellschaften muss jedoch forciert werden.

Eine Zentralstelle für private Überspielrechte (ZPÜ) mit erweiterten Zuständigkeiten würde über die Internet Service Provider (ISP) Entgelte sammeln und diese an die Urheber bzw. andere Verwertungsgesellschaften ausschütten. Die Verteilungsmodalitäten müssen sich dabei zwangsläufig nach dem Download- oder Nutzungsverhalten der Teilnehmer richten. Der große Vorteil im Internet gegenüber den Praxen existierender Verwertungsgesellschaften ist die Möglichkeit, auf vorhandene Technologien zur Auswertung des Nutzungsverhaltens zurückzugreifen, die datenschutzfreundlich und manipulationsresistent gestaltet werden müssten und könnten. Da es bei einer allgemeinen Pauschale nicht auf die individuelle Nutzung ankommt, muss keine personenbezogene Nutzung nachvollzogen werden. Aufgrund der zunehmenden Praxis, gleich alle Werke eines Künstlers runterzuladen, ohne tatsächlich alle zu nutzen, erscheint die Kombination von Downloadzahlen und Nutzungsfrequenz als statistisches Material sinnvoller als Downloadzahlen alleine.

Ferner lässt sich mit Hilfe von Nutzungsdaten, die über ein simples Auszählen der Downloads hinausgehen und auch die Frequenz des Hörens,

Ansehens, Lesens miteinbeziehen, eher eine Verteilungsgerechtigkeit erreichen, die auch die systematische Benachteiligung von kommerziell weniger erfolgreichen Künstlern beseitigen könnte. Werke unbekannter Künstler mit kleinen Fangruppen sind ökonomisch oft wenig erfolgreich, werden aber häufig immer wieder konsumiert, sind also von hohem persönlichen kulturellen Wert.

Die Auswertung der Nutzung von ausgewählten Nutzer/innen würde nicht wie im Fernsehbereich zu einer reinen Fokussierung auf Massenware führen, da das Internet gerade nicht auf 30 Fernsehsender beschränkt ist. Aus Millionen Websites, die mit Milliarden kreativen Werken bestückt sind, kann hier nahezu eine Unendlichkeit des Angebots, die ganze Vielfalt erlebt, genutzt und vergütet werden. Eine solche Vorgehensweise würde auch dem Umstand Rechnung tragen, dass die Relevanz eines Kulturproduktes nicht nur in Verkaufs- bzw. Downloadzahlen zu messen ist, sondern auch eine «Aufmerksamkeitsökonomie» einen Wert hat.

Es gibt also verschiedene Stellschrauben, an denen zu drehen ist, um die Kulturflatrate von der Idee zum konkreten Modell werden zu lassen. Es gilt prinzipiell zu entscheiden, wie die einzelnen Werkarten vergütet werden sollen. Zur Ermittlung der Höhe der Vergütung ist weitere Forschung notwendig. Damit in der schönen neuen kreativen Welt die Urheber/innen auf ihre Kosten und die Nutzer/innen in den Genuss der Werke kommen, bedarf es einer unideologischen, sachlichen Diskussion unter Beteiligung aller relevanten Akteure.

Literatur

- Dolata, Ulrich (2008): «Das Internet und die Transformation der Musikindustrie», http://www.mpi-fg-koeln.mpg.de/pu/mpifg_dp/dp08-7.pdf
- EMR/ Provet (2009): «Die Zulässigkeit einer Kulturflatrate nach nationalem und europäischem Recht», http://www.gruene-bundestag.de/cms/netzpolitik/dokbin/278/278059.kurzgut-achten_zur_kulturflatrate.pdf
- GfK (2009): *Brenner-Studie 2009*. Bundesverband der Musikindustrie, http://www.musikindustrie.de/uploads/media/Brenner_Studie_2009_01.pdf
- Grassmuck, Volker (2010): «Erwiderung auf das Musikindustrie-Positionspapier zur Kulturflatrate», <http://www.netzpolitik.org/2010/erwiderung-auf-das-musikindustrie-positionspapier-zur-kulturflatrate/>
- Pfennig, Gerhard (2009): «Informationsgesellschaft und Kulturflatrate», in: *kulturpolitische mitteilungen* 127.
- Tschmuck, Peter (2009): «Wie böse ist das File-Sharing?», <http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2009/05/25/wie-boese-ist-das-file-sharing-teil-18/>
- Tschmuck, Peter (2010): «Pro und contra Musikflatrate. Zusammenfassung des Musikwirtschaftsdialogs vom 10. Februar 2010», <http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2010/02/16/pro-und-contra-musik-flatrate-zusammenfassung-des-musikwirtschaftsdialogs-vom-10-februar-2010/>

«Die Industrie hat kein Recht, die Nachfrage zu bestimmen»

Die Piratenpartei möchte das Urheberrecht kapern. Trotz großer medialer Aufmerksamkeit scheint bis heute nicht klar, was sich die Partei wirklich auf ihre Fahnen geschrieben hat. Im Streitgespräch klären Jan Philipp Albrecht, Mitglied des Europäischen Parlaments für die Grünen, und Jens Seipenbusch, Bundesvorsitzender der Piratenpartei, ihre unterschiedlichen ideellen Ausgangspunkte. Dabei finden sie durchaus auch Gemeinsamkeiten in urheberrechtspolitischen Fragen.

Herr Seipenbusch, Ihre Partei hat sich unter anderem aus der Diagnose heraus gegründet, dass Probleme des Urheberrechts von den etablierten Parteien zu wenig angegangen würden. Wo sehen Sie Handlungsbedarf?

Jens Seipenbusch: Auf die digitale Revolution und die sich rapide verändernden Kulturtechniken wurde von Seiten des Gesetzgebers unzureichend reagiert. Wenn man sich jetzt den Text des Urheberrechts anguckt, ist da im Grunde genommen noch von Farbkopierern die Rede. Den Fotokopierer gibt es seit Ende der sechziger Jahre. Daran erkennt man zum einen, dass es einen extremen Aufarbeitungsstau gibt. Zum anderen haben der Prozess der Digitalisierung und die Verbreitung des Internets das Urheberrecht praktisch überrannt. Für die Zukunft sehe ich im Grunde zwei grundlegende Optionen: Entweder die Möglichkeit, das Urheberrecht weiterhin für extrem wichtig zu erachten und damit die Angelegenheiten im internationalen Handel komplett regulieren zu wollen. Oder aber das Urheberrecht wird unbedeutender, indem man z. B. bestimmte Sachen wie Kopieren nicht mehr so stark einschränkt. Es ist nämlich kein generisches Recht, dass der Urheber für seine digitalen Werke Kopien vorenthalten könnte.

Die Hauptursache jedoch, warum wir gegenwärtig ein gesellschaftliches Problem mit dem Urheberrecht haben, ist, dass sich Verhältnisse etwa im Bereich der Unterhaltungsindustrie ausgebildet haben, die einen Wandel erfordern. Wie der «zweite Korb»* der Urheberrechtsreform gezeigt hat, ist es ein natürlicher Prozess, dass dort, wo viele Finanzinteressen sind, auch viel Lobby-Einfluss auf gesetzliche Bestimmungen genommen wird. Deswegen brauchen wir sowohl

die Urheber, die aber keine homogene Partei sind, als auch Vertreter der Gesellschaft – und das sind nicht nur die Nutzer – viel stärker mit am Tisch.

Herr Albrecht, sehen Sie das ähnlich, dass sich Asymmetrien zwischen der gesellschaftlichen Wirklichkeit und den Verwerterinteressen entwickeln?

Jan Philipp Albrecht: Das Urheberrecht ist ein Teil der gesamten Debatte über das sogenannte geistige Eigentum. Das ist gewissermaßen eine Konstruktion. Eigentlich ist Eigentum etwas, das aus einem Objektbezug entstanden ist. Das geistige Eigentum ist geschaffen worden, um ein gesellschaftliches Bedürfnis zu befriedigen, nämlich geistige Werke bzw. die Schöpfungen von Künstlern und Kreativen mit einem Wert zu belegen und auch schützen lassen zu können. In der allgemeinen Debatte wird leider zu selbstverständlich davon ausgegangen, dass das geistige Eigentum und das Urheberrecht unverbrüchliche Leitideen des Gesellschaftlichen darstellen. Einerseits wird zu wenig gegenüber anderweitigen Eigentumsbegriffen abgegrenzt, andererseits der Gemeinschafts- und Sozialbezug von Eigentum vernachlässigt. Insbesondere die Verwerterinteressen gerade von großen Medienindustriezweigen haben dazu geführt, dass ein überbordendes Urheberrecht in den letzten Jahren und Jahrzehnten geschaffen wurde. Diese Entwicklung geht historisch weit zurück, indem z. B. auf den Druck der Walt Disney Company die Schutzdauer für urheberrechtlich geschützte Werke immer weiter ausgeweitet wurde. Zugleich wurde stets auf eine öffentliche Debatte über die grundsätzliche Frage, wie denn das Urheberrecht beschaffen sein müsste, das wir zu schützen gedenken, verzichtet.

Ich sehe es ähnlich, dass die politischen Fronten in dieser Debatte quer zu den Interessen der Künstlerinnen und Künstler stehen, die zum Teil ganz andere Interessen als die Verwertungsindustrien haben und sich stärker mit den Verbraucherinnen und Verbrauchern verbünden müssten. Der zweite wichtige Teil, den Jens Seipenbusch angesprochen hat, ist, dass wir seit der digitalen Revolution vor der großen Herausforderung einer Rechtsdurchsetzung im Internet oder im digitalen Raum stehen. Vertreter der Verwerterinteressen haben in dem angeblich rechtsfreien digitalen Raum starke Instrumente der Rechtsdurchsetzung eingeführt, die in der analogen Welt gesellschaftlich so nicht anerkannt worden wären. Da stellt sich die Frage: Wie setzen wir solchen Bestrebungen bei der Rechtsdurchsetzung Grenzen?

Ich würde diese beiden Debatten aber gerne voneinander trennen. Denn ich glaube nicht, dass es der Debatte ums Urheberrecht gut tut, wenn man sie immer sofort mit der Debatte über die Frage der Rechtsdurchsetzung verknüpft.

Die Musikindustrie, die als erste Content-Industrie die Digitalisierung durchlaufen hat, hat versucht, den Investitionsschutz über Mechanismen wie Digital-Rights-Management (DRM*) zu betreiben. Haben Sie beide grundsätzlich ein Verständnis dafür, dass es eine gewisse Anreizstruktur für Produzenten und Verwerter braucht, um digitale Produkte zu entwickeln?

Jan Philipp Albrecht: Jenseits der Frage, ob DRM* ein kluges Konzept ist, muss man festhalten, dass damit ein strafrechtlicher Bezug hergestellt wird, bei dem das Verhältnis völlig aus den Fugen gerät. «Raubkopierer sind Verbrecher» ist eine juristische Lüge. Es kann nicht sein, dass das Umgehen von Kopierschutzmechanismen mit Raubüberfällen verglichen wird.

Jens Seipenbusch: Es ist wichtig zu sehen, dass die Verwerter in der Vergangenheit durch die Knappheit der Kanäle die Kontrolle und die Macht über die Werke und die Urheber hatten. Die Urheber mussten mit einigen Maßnahmen im Urheberrecht auch vor den Verwertern geschützt werden. Warum mache ich verlegerischen Leistungsschutz (Leistungsschutzrecht*), also ein zusätzliches Schutzrecht, für eine ohnehin machtvolle Industrie? Es ist aus meiner Sicht hochgradig absurd, eine Machtposition zu erhalten, die sich letztendlich aus einer Knappheit von Verwertungskanälen gebildet hat, die es jetzt gar nicht mehr gibt. Die Tonträgerbranche wandelt sich, weil trägerlose Medien dominant geworden sind. Deswegen ist auch die Diskussion um Pauschalabgaben schwierig. Früher hatten wir Tonträger, jetzt haben wir eine Infrastruktur, die aber nicht exklusiv von den Unterhaltungsmedien genutzt werden kann. Natürlich haben die Verwertungsindustrie und Verlage eine Existenzberechtigung, aber aus meiner Sicht vorrangig als Dienstleister für Urheber. Die Industrie hat kein Recht zu bestimmen, wer was hören soll oder kaufen darf, also die Nachfrage zu bestimmen.

Bleiben wir kurz bei den Zeitungsverlagen. Diese sind ganz offenkundig weiter auf der Suche nach tragfähigen Online-Geschäftsmodellen, forcieren teilweise Gesetzesänderungen wie das Leistungsschutzrecht* und kämpfen mit einem öffentlichen Akzeptanzproblem. Kommt damit ein analoges Medienmodell an sein Ende?

Jens Seipenbusch: Zeitungen und Unterhaltungsindustrie sind zwei grundverschiedene Dinge. Man denke nur an den Aspekt der vierten Gewalt. Es stellt sich die Frage, ob man diese Funktion wirklich nur mit dem so gerne angeführten «Qualitätsjournalismus» wahrnehmen kann und auch wie dieser in Zukunft aussehen könnte. Die Zeitungsverlage sind in gewisser Weise Machtinstrumente. Sie haben aktuell das Problem, dass die Ressource Nachricht unter global vernetzten Bedingungen nicht mehr knapp ist, da sie nicht mehr monopolartig an den physischen Träger Zeitung gebunden ist. Ich würde aber nicht dazu übergehen zu sagen, dass sie deswegen verschwinden.

Jan Philipp Albrecht: Die Frage, wie Werke im Internet verwertet werden können, also mit welchen Geschäftsmodellen die Verwertungsindustrie operieren kann, muss schon beantwortet werden. Ich glaube, dass das Ansetzen an dem Modell der Verwertungsgesellschaft* durchaus eine denkbare Alternative ist. Da stellen sich einige Fragen: Soll die Vergütung der Urheber über Pauschalabgaben gestaltet werden? Soll jeder Vorgang einzeln bezahlt werden? Wenn ja, impli-

ziert das, dass die einmalige Zahlung eigentlich schon der Verlust jeglicher Rückgriffsmöglichkeiten im Internet ist? Es ist relativ offensichtlich, dass neue Verwertungsgesellschaften, auf bestimmte Sektoren bezogen, eine zentrale Rolle spielen müssen, damit eine faire Entlohnung der Urheber ermöglicht wird.

Herr Seipenbusch, wie attraktiv ist die Idee, bei den Verwertungsgesellschaften anzusetzen, um eine faire Vergütung zu ermöglichen? Wäre das ein gangbarer Weg für die Piratenpartei?

Jens Seipenbusch: Eine der Grundfragen ist, ob man wirklich glaubt, dass Filesharing* notwendig zu Einkommensverlusten führt. Das ist eine Prämisse, die ich auf der Basis zahlreicher Studien mittlerweile stark anzweifle. Filesharing ist ein sichtbarer Teil eines gesellschaftlichen Phänomens, das es immer schon gab. Das Internet ermöglicht Tauschen natürlich, aber Tauschen gab es auch vorher. Nur die Sichtbarkeit des Tauschvorgangs und die zusätzliche Globalisierungsdimension haben doch nicht automatisch zur Folge, dass dies für die Musikindustrie unmittelbar alles verlorene Geschäfte sind. Vor diesem Hintergrund scheint mir dies die falsche Frage aufgrund einer falschen Prämisse zu sein.

Jan Philipp Albrecht: Auch ich sehe diesen direkten Schluss nicht, dass mit dem Phänomen Filesharing im Privatbereich niedrigere Umsatzzahlen, z. B. im Musikbereich, verknüpft sind. Auf der anderen Seite ist aber klar: Ich zahle auch für den klassischen Kopierer und damit für Papierkopien, wenn ich sie irgendwo kaufe, einen Teil an eine Verwertungsgesellschaft*. Das ist zwar kein Teil, von dem die Buchautoren letztendlich leben können, aber es ist eine gewisse Wertschätzung. So muss man das beim Filesharing sehen. Gewissermaßen ist das der Grundgedanke, der bei der Kulturflatrate mitschwingt.

Jens Seipenbusch: Die Verwertungsgesellschaften haben genau diese Probleme auch schon länger. Werke aus dem sogenannten «long tail», die in geringen Stückzahlen über beispielsweise 20 Jahre laufen oder Werke mit einer geringen Stückzahl, die irgendwann einen ungeahnten Erfolg haben, müssen auch in der Diskussion um pauschale Vergütung gesondert betrachtet werden. Der Standpunkt der Grünen ist sicher nicht abwegig, dass man durch eine Pauschalabgabe oder Verwertungsgesellschaft berechtigt wird, zu kopieren oder zu nutzen. Eine andere Sichtweise dazu ist, dass ich zu einer nicht-kommerziellen Kopie(Schrankenbestimmung im Urheberrecht*) bereits berechtigt bin. Und dass nicht durch dieses Kopieren eine Abgabepflicht für den Urheber anfällt, sondern dadurch, dass der Produzent und der Vertreiber der Fotokopierer ja kommerziell handeln und ansonsten auf Kosten der Werkersteller Profit machen würde. Das sind zwei legitime Sichtweisen auf das gleiche Phänomen.

Von Seiten der Piratenpartei wurde die Kulturflatrate als «bürokratisches Monster» charakterisiert. Gleichzeitig gibt es sicherlich auch Piraten, die grund-

sätzlich eine Zahlungsbereitschaft für qualitativ hochwertige Inhalte mitbringen. Ist der Unterschied in den politischen Ansätzen vielleicht der, dass die Piratenpartei so viele Inhalte wie möglich in die Public Domain überführen möchte, während die Grünen stärker eine Balancierung, eine Güterabwägung der unterschiedlichen Stakeholder im Blick haben?

Jens Seipenbusch: Ausgangspunkt für die Piratenparteien ist, dass die Nutzer das Gefühl schon geschmeckt haben, relativ frei und ohne Kontrolle Informationen und Kulturgüter zu nutzen. Ich meine damit jene neuen Kulturtechniken, die Lawrence Lessig mit «Read-Write Society»* statt «Read-Only Society» bezeichnet hat. Ich glaube, die Verhältnisse sind noch zu früh, um Instrumente wie Verwertungsgesellschaften oder Pauschalabgaben für die Online-Nutzung vorzusehen. Die Verwertungsgesellschaften und auch die Musik- und Filmindustrie verarmen ja nicht. Sie strukturieren sich um, sie entlassen auch Leute. Aber das hängt mit allen notwendigen Veränderungen der Medienwelt zusammen. Deswegen finde ich es strukturell sehr gefährlich, wenn man jetzt schon die Pfründe für die zentrale Steuerung von Verwertungskanälen sichert, indem man einen Geldpool einsammelt und den dann verteilt. Damit zementiert man die Machtposition existierender Akteure in der Content-Industrie und damit auch ihre Unfähigkeit, sich zu sinnvollen Service-Providern für Urheber zu verschlanken.

Jan Philipp Albrecht: Ich gebe Ihnen insofern Recht, als dass die Reform der Verwertungsgesellschaften selber und auch des Strukturverhältnisses zwischen Verwertern und Urheberrechtsträgern längst überfällig ist. Aber das muss Hand in Hand laufen mit dem Einstieg in neue Verwertungsmodelle und neue gesellschaftliche Übereinkünfte, die zum Teil losgelöst von Marktfragen diskutiert werden sollten.

Jens Seipenbusch: Kultur ist das Wort, das dummerweise auch in Kulturfltrate* steckt: Da bin ich ganz unwillig, das auf Kommerz oder sonst was zu reduzieren. Das ist zum Glück auch den meisten Urhebern und Künstlern unangenehm. Kultur ist für mich das, was wir tun. Keine Blackbox, die ich verkaufe. Das ist nicht Kultur, das ist eine Ware. Wenn ich heutzutage Kulturförderung im Sinne von Kulturfltrate höre, wird darüber nachgedacht, wie ich den Warenabsatz fördern kann. Ich will nicht Waren fördern. Wenn, dann fördere ich die Möglichkeiten, Kultur zu produzieren, z.B. ein Jugendzentrum oder ein Theater, ein Haus wohlgeordnet, wo Leute hingehen können, um Kultur zu machen. Aber es kann nicht darum gehen, Produkte zu unterstützen, die keinen Absatz finden.

Jan Philipp Albrecht: Nehmen wir einmal das Beispiel eines Films mit entsprechenden Produktionskosten. Der zirkuliert unter Umständen durch Filesharing, hat aber gleichzeitig geringe Absatzzahlen. Dieses Missverhältnis wird durch eine Kulturfltrate aufgefangen. Das System Verwertungsgesellschaft muss aber zwingend mit dem System der öffentlichen Kulturförderung verschaltet sein.

Dann haben wir auch die Chance, Kulturförderung und Nutzungsverhalten demokratischer zu gestalten. Die Kritik, dass bei der Idee einer Kulturflatrate Kultur zu warenförmig gedacht wird, klingt bereits an. Umgekehrt kann die Kulturflatrate als ein Versuch verstanden werden, Werken wieder eine Wertigkeit zu verleihen, die in ihrem digitalen Gebrauch verloren gegangen ist.

Jens Seipenbusch: Es ist zwar berechtigt, dass die Schöpfer eines Werkes einen Anspruch darauf haben, Respekt gegenüber der Werknutzung zu erfahren. So steht es auch im Urheberrechtsgesetz. Aber diese Idee stammt aus der Zeit des Ölbilds. Digitalkünstler fragen nicht nach dem Wert, sie sind vielmehr an der Nutzbarkeit anderer Werke interessiert. Die Frage nach dem Wert ist im Kern ein Moralargument, bevorzugt aus wertkonservativen Kreisen. Aus meiner Sicht verbirgt sich dahinter ein Rückzugsargument. Natürlich ist es so, dass Gesetze immer auch ein Ausfluss dessen sind, was die Gesellschaft für dominierende Werte hat. Aber da muss man beim Urheberrecht ganz vorsichtig sein. Dann müsste man alle Werke in die Betrachtung miteinbeziehen, nicht nur die, die darauf angelegt sind, Topseller zu werden. Nehmen wir einen Künstler, der nicht kommerziell agiert, indem er Gedichte schreibt und die auf seinem Blog* veröffentlicht. Aus moralischer Sicht müsste seine Tätigkeit gleich bewertet werden. Solange das nicht geschieht und der Wertaspekt allein an den finanziellen Erfolg geknüpft wird, halte ich das für unredlich.

Jan Philipp Albrecht: Mit der ideellen Gleichwertigkeit würde ich absolut mitgehen. Genau daran würde ich aber auch ansetzen. Ich würde sagen, dass es dem Künstler oder dem sogenannten «Content Producer» obliegt, selber zu entscheiden: Ist dieses Werk für mich etwas, was ich nur so produziere, das ich zum Remixen* auch weitergeben kann? Oder möchte ich mit diesem Werk eine Verwertung betreiben, z. B. auf der Basis eines Wahrnehmungsvertrags durch die VG Wort oder GEMA. Oder eben auf eigene Faust. Beides muss nebeneinander existieren können. Das Problem ist, dass man diese Verwertungsentscheidung den Künstlerinnen und Künstlern nicht nehmen kann, nicht nehmen sollte. Die große Herausforderung ist, einerseits die bestehenden Strukturen gerade der großen Verwerter, die es den kleinen Künstlern fast unmöglich machen, selbst mit ihrem Werk etwas zu verdienen, zu bekämpfen und andererseits Strukturen zu schaffen, die es kleinen Künstlern oder Textern im Internet ermöglichen, ein Einkommen zu erzielen. Letztendlich hat das eine sozialpolitische Dimension.

Ist die Kulturflatrate überhaupt denkbar als nationaler Alleingang? Täten wir nicht gut daran, erstmal eine europäische Konvergenz anzustreben, um dann in Dialog mit dem angelsächsischen Copyright zu kommen?

Jan Philipp Albrecht: Es braucht für diese Fragen mehr als eine intellektuelle politische Debatte, nämlich eine kritische Öffentlichkeit. Es muss meines Erachtens auch eine Bewegung geben, die dafür eintritt, dass es eine Reform des

geltenden Regimes des geistigen Eigentums gibt. Nehmen wir nur die aktuellen internationalen Verhandlungen um das Antipiraterieabkommen ACTA, wo die EU-Staaten gemeinsam mit Drittstaaten wie den USA, aber auch Schwellen- und Entwicklungsländern darüber verhandeln, wie weltweit das geistige Eigentum durchgesetzt werden soll. Die Industriestaaten erhoffen sich hier bessere Durchsetzungsmöglichkeiten gegenüber den Entwicklungs- und Schwellenländern. Vor diesem Hintergrund braucht es dringend eine größere Öffentlichkeit für die generelle Frage: Wo sind eigentlich die Grenzen dieser überbordenden Verwertung von Urheberrecht und geistigem Eigentum? Es ist wichtig, gemeinsam die Kräfte der Künstler und Nutzer zu bündeln und diese Konfliktlinie deutlicher zu machen. Im Europaparlament versuchen wir genau das. Mit Christian Engström (dem Abgeordneten der schwedischen Piratenpartei im Europaparlament, der sich der Grünen-Fraktion angeschlossen hat) arbeite ich neben unserer Abgeordneten im Kulturausschuss, Helga Trüpel, sehr eng zusammen, weil wir gemeinsam eine andere Perspektive im Europaparlament aufzeigen müssen, damit überhaupt Bewegung in diese Debatte kommt.

Inwieweit gibt es noch weitere Anknüpfungspunkte zu anderen EP-Fraktionen im Bereich geistiges Eigentum?

Jan Philipp Albrecht: Insbesondere die Sozialdemokraten und Christdemokraten im Europaparlament stehen erst am Anfang der Debatte. Im Moment ist es eine Gruppe von Grünen, Piraten und ein paar Liberalen und Linken, die gemeinsam überhaupt für Aufmerksamkeit kämpfen und dafür sorgen muss, dass im Parlament ein Verständnis dafür entsteht, dass man Rechtsetzungen im Sinne der tatsächlich beteiligten Rechteinhaber gestaltet und nicht im Sinne der Wirtschaftslobbyisten. Das ist in der Europäischen Union eine der zentralen Auseinandersetzungen der nächsten Jahre.

Das Gespräch führten Chris Piallat und Jan Engelmann. Es fand am 2. Februar 2010 in der Heinrich-Böll-Stiftung statt.

GLOSSAR

Bittorrent

Bittorrent ist ein Filesharing-Protokoll, das es erlaubt, große Datenmengen verteilt über das Internet zu verbreiten. Bei Bittorrent liegen die Daten nicht zentral auf einem Server, sondern werden von den einzelnen Nutzern direkt aneinander weitergegeben. Siehe auch → Torrent-Tracker und → Filesharing

Blog siehe → Weblog

«**Buy-out**»-Verträge siehe → «Total-Buy-out»-Verträge

Copyright

Das Copyright ist im anglo-amerikanischen Raum das gesetzliche Gegenstück zum deutschen Urheberrecht und zum französischen «Droit d'Auteur». Es unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht vom deutschen bzw. insgesamt vom kontinentaleuropäischen Urheberrecht. Das Copyright ist eher ein «Verwerterrecht», also ein gewerbliches Kopierrecht. Es hat keinen persönlichkeitsrechtlichen Bezug, ist übertragbar und steht in vielen Fällen schon von Anfang an den Produzenten und Unternehmen zu. Es ist zwar im Sprachgebrauch üblich vom Copyright zu reden, wenn es um Fragen des Urheberrechts geht, im Detail muss man aber aufpassen, auf welchen Rechtskreis man sich bezieht.

Creative Commons

Creative Commons (CC) ist eine vom US-amerikanischen Rechtsprofessor und Bürgerrechtler Lawrence Lessig ins Leben gerufene Initiative. Sie will Urhebern die Möglichkeit geben, ihre Werke einer breiteren Nutzung zugänglich zu machen, als das Urheberrecht es vorsieht. Dazu wurde eine Reihe von Lizenzen entwickelt, die Urheber für ihre Werke verwenden können. Diese Lizenzen gestatten die Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke in unterschiedlichem Umfang über eine Art Baukastensystem, ohne dass man dafür im Einzelfall eine Genehmigung der Rechteinhaber einholen muss. Die Idee der CC-Lizenzen orientiert sich an der Copyleft-Idee aus der Welt der Freien und Open-Source-Software. Siehe auch → Open Source

Crowdsourcing

Zu Deutsch «Schwarmauslagerung» (aus engl. «crowd» und «outsourcing»). Bezeichnet die Auslagerung von Unternehmensaufgaben nicht an andere Firmen, sondern an die eigenen Nutzer, die in der Regel dafür kein (oder wenig)

Geld bekommen. Positiv gewendet treten Unternehmen direkt mit ihren Kunden in Dialog und können deren spezifische Wünsche und -bedürfnisse kennenlernen.

Datenschutz

In Deutschland hat jeder Bürger und jede Bürgerin das Recht auf informationelle Selbstbestimmung. Das heißt, dass man selbst bestimmen darf, was mit den eigenen Daten passiert. Man hat also das Recht einzusehen, welche Daten gespeichert sind, sowohl bei staatlichen Stellen – Polizei, Sozialversicherungen, Behörden – als auch in privaten Organisationen – Arbeitgeber, Adresshändler, Auskunftsdienste. Geregelt wird das in den Bundes- und Landesdatenschutzgesetzen und staatlich überwacht von den Datenschutzbeauftragten des Bundes und der Länder.

Digital Natives und Digital Immigrants

Digital Natives, übersetzt in etwa «digitale Eingeborene», nennt man die Generation von Menschen, die mit digitalen Technologien (Computer, Internet, Mobiltelefonie) aufgewachsen sind. Die Altersscheide wird oft auf das Jahr 1980 gelegt. Das Gegenteil sind die Digital Immigrants, die «digitalen Einwanderer», die diese Technologien erst im Erwachsenenalter kennenlernten. Die Digital Natives sollen, so die Verfechter des Begriffs, neue Denkmuster herausgebildet haben – Stichworte: Multitasking, Bevorzugung von visuellen Informationen, vernetztes Lernen und Arbeiten. Wissenschaftliche Studien stützen diese Diagnose allerdings nicht.

DRM (Digitales Rechte-Management)

DRM steht für digitales Rechte-Management, von manchen auch digitales Rechtekontroll-Management oder digitales Restriktions-Management genannt. DRM sind technische Maßnahmen, die bewirken, dass bestimmte Inhalte nur auf die Art verwendet werden können, die der Hersteller erlaubt. Der technische Spielraum ist sehr groß: Der Hersteller kann bestimmen, wie oft und auf welche Geräte Dateien kopiert werden können, ob man Dateien ausdrucken darf oder wie oft sie abgespielt bzw. geöffnet werden können. Das kann manchmal dazu führen, dass auch legale Nutzungen nicht mehr möglich sind – wenn etwa das Abspielgerät nicht mit den kodierten Dateien zurechtkommt. Bei Musikdateien wird in letzter Zeit weniger DRM eingesetzt, da sie von den Kunden nicht angenommen wurden. Für alle gängigen DRM-Systeme sind sogenannte Cracks im Umlauf, das sind Programme, die das DRM aushebeln. In Deutschland ist es rechtswidrig, derartige Programme zu vertreiben.

E-Book

E-Books sind elektronische Bücher. Man bekommt als Text eine Datei, die auf einem Lesegerät (das kann ein E-Book-Reader, ein Smartphone wie das iPhone oder ein PC sein) angeschaut und gelesen werden kann. Dabei können die

Anbieter per → DRM die Nutzungsarten einschränken, so dass z. B. die Datei nur eine bestimmte Zeit oder nur auf einem autorisierten Lesegerät lesbar ist. Es gibt bisher kein standardisiertes Dateiformat, üblich sind unter weiteren anderen Adobes PDF-Format, der offene Standard EPUB, Microsofts LIT-Format oder das Mobipocket-Reader-Format PRC.

Filesharing

Tauschbörsen oder Filesharing-Systeme (bekannte Beispiele sind BitTorrent oder eDonkey) erlauben es dem Nutzer, Dateien für andere vom eigenen Computer aus zum Download bereitzuhalten und solche von anderen herunterzuladen. Hierbei wird zumeist kein zentraler Server oder Drittanbieter benötigt. Die Heim-PCs der Nutzer des Systems vernetzen sich über eine bestimmte Software. Auf diese Weise kann jeder gleichzeitig als Anbieter und Nutzer von Inhalten auftreten, was auch als Peer-to-Peer, abgekürzt P2P, (auf Deutsch etwa «von gleich zu gleich») bezeichnet wird. Filesharing ist nicht grundsätzlich strafbar, es kommt darauf an, was für Dateien verbreitet werden. Es wird jedoch oft mit der illegalen Verbreitung urheberrechtlich geschützter Werke in Verbindung gebracht. Vor allem die Musikindustrie macht Filesharing für ihre Umsatzverluste der letzten 15 Jahre verantwortlich. Siehe auch → Bittorrent und → Torrent-Tracker

Google Book Settlement

Das Google Book Settlement (GBS) bezeichnet eine vertragliche Einigung zwischen Google und zwei amerikanischen Verleger- und Autorenverbänden im Zusammenhang mit dem Google-Books-Programm. Mit Google Books will die Suchmaschinen-Firma das geschriebene Wissen der Welt zugänglich machen. Sie digitalisiert in Zusammenarbeit mit einigen großen Bibliotheken hauptsächlich in den USA, aber auch in Europa und Asien, deren Bestände. Dabei gibt es aber einige urheberrechtliche Hürden zu umschiffen. Mit dem GBS sollte das Vorhaben auf eine vertragliche Grundlage gestellt werden, im Verlauf der Verhandlungen hat sich aber herausgestellt, dass viele Verleger und Autoren das Vorhaben für Google für unlauter halten. Der Vergleich wird gegenwärtig (März 2010) vor dem zuständigen New Yorker Bezirksgericht unter Richter Denny Chin verhandelt.

Kulturfltrate

Als Kulturfltrate wird ein Finanzierungsmodell bezeichnet, bei dem die individuelle Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken über eine pauschale Nutzungsgebühr (ähnlich der GEZ-Gebühr für Rundfunk und Fernsehen oder der Geräteabgabe für Kopiergeräte) vergütet wird, beispielsweise indem jeder Inhaber eines Internetzuganges monatlich einige Euro «Kulturabgabe» bezahlt. Im Gegenzug könnte die Nutzung von Tauschbörsen für Musik und Filme legalisiert werden. Die Rechteinhaber würden durch die Einnahmen aus der Kulturpauschale entschädigt.

Leistungsschutzrecht für Presseverlage

Ein Leistungsschutzrecht für Presseverlage soll zusätzlich zum urheberrechtlichen Schutz von Autoren die Leistungen von Presseverlagen gesetzlich schützen. Es geht dabei vor allem darum, dass gewerbliche Online-Nutzungen der Inhalte von Presseerzeugnissen gebührenpflichtig werden sollen. Die Debatte um diese Leistungsschutzrechte verläuft recht kontrovers: Die Gegner sehen keinen abgrenzbaren schützwürdigen Gegenstand und fürchten, dass Zitate in Blogs oder anderen Online-Publikationen erschwert werden würden, während die Befürworter argumentieren, dass Zeitungsverlage ihre Investitionen schützen müssten. Zu Leistungsschutzrecht allgemein siehe auch → Verwandte Schutzrechte

Mashup siehe → Remix

Micro-Payments

Micro-Payments sind Zahlungsverfahren, mit denen Kleinstbeträge für digitale Güter bezahlt werden können, so z. B. für Musikdateien, einzelne (digitale) Zeitungsartikel oder andere Informationen, die online zugänglich gemacht werden könnten. Micro-Payments müssen für den Nutzer unkompliziert (man will nicht jedes Mal die Konto- oder Kreditkartennummer eingeben müssen) und für den Anbieter wirtschaftlich sinnvoll (die Transaktionskosten müssen niedriger sein als der Warenpreis) möglich gemacht werden.

Open Access

Open Access ist eine Initiative von Wissenschaftlern und akademischen Dienstleistern, die möglichst viele wissenschaftliche Publikationen über das Internet kostenlos zugänglich machen möchte. Dabei können Publikationen über das Internet oder in Open-Access-Zeitschriften veröffentlicht werden. Viele reguläre wissenschaftliche Zeitschriften gestatten es den Autoren, ihre Artikel direkt nach Veröffentlichung oder drei bis sechs Monate später im Internet (etwa auf ihrer Institutionsseite) zur Verfügung zu stellen. Die Zeitschriften selber erscheinen weiter im Papierformat; auch ihre kostenpflichtigen Online-Angebote bleiben bestehen. Daneben gibt es aber auch Zeitschriften, die alle Artikel grundsätzlich nur noch im Open-Access-Verfahren veröffentlichen. Meist erscheinen sie dann nicht mehr gedruckt.

Open Source

Als Open Source bezeichnet man verschiedene Lizenzformen für Software, deren Quellcode in einer für Menschen lesbaren und verständlichen Form vorliegt, beliebig kopiert, verbreitet, genutzt, verändert und in veränderter Form weitergegeben werden darf. Das bekannteste Beispiel für Open-Source-Software ist sicherlich das freie Betriebssystem Linux. Es gibt verschiedene Open-Source-Lizenzen, die von der Open Source Initiative (OSI) anhand der «Open Source Definition» geprüft werden. Verwandt mit Open Source ist «Freie Software». Das

ist ein von Richard Stallman entwickeltes Konzept für Software, deren Lizenz (die GPL) garantiert, dass ihr Quellcode allen Interessierten zur Verfügung steht, um ihn studieren, zu nutzen, zu verändern und weiterzuentwickeln. Freie Software muss nicht kostenlos sein. Anhänger einer strikten Trennung der beiden Konzepte beharren darauf, dass Open Source andere Assoziationen hervorruft als Freie Software. In der Praxis ziehen viele Anwender und auch Unterstützer der beiden Konzepte diese Grenze nicht bzw. nicht sehr streng, so dass oft von Freier und Open-Source-Software die Rede ist, oft unter dem Akronym FLOSS = Free/Libre Open Source Software.

Privatkopie siehe → Schrankenbestimmung im Urheberrecht

Read-Write Society

Konzept des Urheberrechtlers Lawrence Lessig (→ Creative Commons) aus seinem Buch *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy* (2008). Dort stellt er fest, dass sich im Internet-Zeitalter der Umgang mit kulturellen Werken verschiebt: von einer «Read-Only Society», in der Leser oder Zuschauer Werke nur konsumieren, zu einer «Read-Write Society», in der Nutzer vorhandenes Material verändern und daraus neue Werke schaffen. Ein Beispiel dafür sind → Remixe, die vorhandenes Material nehmen und daraus durch Bearbeitung und Kombination neue künstlerische Werke herstellen.

Remix

Der Begriff Remix kommt aus der Pop-Musik und bezeichnet eine Neu-Abmischung eines schon bestehenden Stückes oft von bekannten Musikern oder DJs. Vor allem in der elektronischen Tanzmusik werden Musikstücke neu abgemischt, so dass sie besser auf der Tanzfläche funktionieren, indem z.B. ein schnellerer Beat untergelegt wird. Remixe können Stücke behutsam bearbeiten, aber auch total verändern und an den Stil des remixenden Künstlers anpassen. Verwandt mit Remixen sind Mashups. Sie bezeichnen das Zusammenmischen von zwei oder mehr verschiedenen Musikstücken zu einem neuen. Im Netz hat sich eine Amateur- und Semi-Profi-Szene entwickelt, in der Mashups (auch als Bastard Pop bezeichnet) ausgetauscht und begutachtet werden. Siehe auch → Read-Write Society

R-W-Society siehe → Read-Write Society

Schöpfungshöhe (Werk)

Die Schöpfungshöhe (relevante Regelungen: § 2 Abs. 2 Urheberrechtsgesetz) eines Werkes ist ein Maß, ab dem es urheberrechtlich geschützt ist. Werke sind nur dann geschützt, wenn sie eine «persönliche geistige Schöpfung» des Urhebers sind, die Individualität des Urhebers darin zum Ausdruck kommt und ein Mindestmaß an Fertigkeiten aufweisen. Rein handwerkliche Erzeugnisse oder solche, bei deren Gestaltung keinerlei Spielraum bestand, sind nicht

urheberrechtlich geschützt. Allerdings sind die Anforderungen an die Schöpfungshöhe nur sehr gering, variieren aber zwischen den einzelnen Werkarten, so dass eine Beurteilung, ob etwas schutzwürdig ist oder nicht, nur im Einzelfall getroffen werden kann.

Schrankenbestimmung im Urheberrecht

Schrankenvorschriften (relevante Regelungen: § 44a bis § 63a UrhG) beschränken die ausschließlichen Rechte der Urheber und Nutzungsberechtigten in speziellen Fällen. Eine wichtige urheberrechtliche Schranke ist die Privatkopie-Schranke (relevante Regelung: § 53 UrhG). Sie erlaubt es Nutzern unter bestimmten Voraussetzungen, Kopien von urheberrechtlich geschützten Werken für die eigene, nicht gewerbliche Nutzung herzustellen, ohne vorher die Rechteinhaber fragen zu müssen. So ist es etwa gestattet, eine selbstgebrannte Musik-CD für ein anderes Familienmitglied oder den Freund/die Freundin herzustellen. Eine weitere Schranke betrifft das Zitat (Relevante Regelung: § 51 UrhG), also die Verwendung von Teilen eines urheberrechtlich geschützten Werkes in einem anderen Werk zu einem Zitatzweck. Die Übernahme eines fremden Werkes oder Werkteils muss stets einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem zitierenden Werk aufweisen. Die Verwertungsrechte werden dabei auf bloße Vergütungsansprüche reduziert. Das heißt, man darf das Werk kopieren, der Urheber muss aber dafür vergütet werden. Diese Ansprüche werden zumeist von den → Verwertungsgesellschaften geltend gemacht und pauschal erhoben. Es existieren dann feste Vergütungssätze. Manche Schranken lassen auch die Vergütungspflicht entfallen (z. B. das Zitatrecht).

Three-Strikes-Out

Mit «Three-Strikes-Out» wird in der Debatte um illegale Tauschbörsen ein Bestrafungsmodell bezeichnet, bei dem einem Nutzer für eine bestimmte Zeit sein Internet-Zugang gesperrt wird, wenn er zum dritten Mal überführt wurde, urheberrechtlich geschütztes Material unrechtmäßig im Internet getauscht zu haben. Ein entsprechendes Gesetz wurde erstmals in Frankreich mit der «Loi Hadopi» erfolgreich eingeführt. Gegner meinen, ein solches Modell würde dem Grundrecht auf Informationsfreiheit widersprechen. Zusätzlich sehen sie praktische Probleme bei der Durchführung.

Torrent-Tracker

Torrent-Tracker sind Webserver, die die Informationen für das Bittorrent-Protokoll verteilen, wo sich die gesuchten Daten (oder Teile davon) befinden. Der Bittorrent-Client (das Programm, das man sich als Nutzer auf den eigenen Rechner installiert) erhält vom Tracker eine Liste von den verbundenen Nutzern, die in ihrer Gesamtheit «Schwarm» genannt werden. Nutzer, die Daten nur verteilen, aber nicht (mehr) herunterladen, sind «Seeder». «Leecher» sind Nutzer, die Dateien herunterladen. Siehe auch → Filesharing und → Bittorrent

«Total-Buy-out»-Verträge

Verwerter (Verlage, Rundfunkanstalten, Auftraggeber) kaufen bei «Total-Buy-out»-Verträgen den Urhebern alle möglichen Rechte mit der Zahlung einer einmaligen Pauschalsumme ab. Vor allem im Pressebereich sind solche Verträge für die Urheber meist nachteilig: Sie bekommen eine in der Regel nicht besonders hohe Pauschalsumme und der Verlag kann danach mit dem Artikel machen, was er will, ohne den Urheber zu beteiligen. Eine Zweitverwertung ist für den Autor nicht mehr möglich. Angesichts des Honorarniveaus für freie Journalisten kann das zu erheblichen finanziellen Einbußen führen.

Twitter

Twitter ist ein sogenannter Micro-Blogging-Service (siehe auch → Weblog). Man hat 140 Zeichen Platz um sich mitzuteilen. Die einzelnen Einträge nennen sich «Tweets». Interessierte können die Tweets anderer Twitterer verfolgen – und sind dann in der Twitter-Sprache «Follower», Verfolger. Twitter kann man als Recherche-Werkzeug oder als Promotion-Plattform für die eigenen Inhalte nutzen.

Verwandte Schutzrechte

Verwandte Schutzrechte oder Leistungsschutzrechte sind Rechte, die mit dem Urheberrecht verwandt, aber Leistungen schützen, die nicht direkt schöpferischer oder gestaltender Natur sind. Insbesondere werden Vermittlungsformen geschützt, wie z. B. die Darbietung von ausübenden Künstlern, die Herstellung eines Tonträgers oder einer Sendung oder die Sammlung und Systematisierung von Informationen und Werken in einer Datenbank. Relevante Regelungen sind § 70 bis § 95 des Urheberrechtsgesetzes. Siehe auch → Leistungsschutzrechte für Presseverlage

Verwertungsgesellschaft

Die Verwertungsgesellschaften nehmen die Verwertungsrechte von Urhebern und anderen Rechteinhabern für Nutzungen wahr, die vom Urheber direkt schwer einzufordern wären, wie z. B. die Sendung im Radio. Sie vergeben diese Nutzungsrechte in der Regel zu pauschalen Bedingungen an jedermann. Einige Nutzungsrechte können nur über Verwertungsgesellschaften wahrgenommen werden. Es gibt verschiedene Verwertungsgesellschaften für die verschiedenen Werksgattungen: z. B. die GEMA für Komponisten, Musiker und Textdichter, VG Bild-Kunst für Fotografen und bildende Künstler, die VG Wort für Autoren und Verlage. Die GEMA ist dabei mit 823 Millionen Euro Einnahmen für das Jahr 2008 die größte der Verwertungsgesellschaften. Urheber und Rechteinhaber müssen in der Regel Mitglied bei der entsprechenden Verwertungsgesellschaft sein, um an den Ausschüttungen teilzunehmen. Die Tätigkeit von Verwertungsgesellschaften wird im Urheberrechtswahrnehmungsgesetz geregelt und vom Deutschen Patent- und Markenamt beaufsichtigt. Siehe auch → Schrankenbestimmung und → Verwertungsrechte

Verwertungsrechte

Verwertungsrechte, auch Nutzungsrechte, im Sinne des Urheberrechts sind z. B. das Vervielfältigungsrecht, das Verbreitungsrecht und das Ausstellungsrecht (siehe dazu § 15 des UrhG). Dabei steht dem Urheber das ausschließliche Recht an der Verwertung seines Werkes zu. Allerdings lassen sich Verwertungsrechte auf Dritte (Verlage, Plattenfirmen) übertragen – in der Regel gegen eine Geldzahlung. Im Gegensatz dazu kann das Recht an der Urheberschaft nicht übertragen werden.

Weblog (kurz Blog)

Wortverbindung aus Web (für World Wide Web) und Log (von Logbuch). Weblogs erlauben Anwendern, ihre Inhalte auf einfache Art und Weise im Internet zu veröffentlichen. Weblogs gibt es zu allen möglichen Themen: von persönlichen Tagebucheinträgen bis hin zu wissenschaftlichen und politischen Diskussionen. In einem Weblog steht der aktuellste Eintrag immer oben. Will man ein eigenes Weblog eröffnen, kann man einen Hosting-Service wie wordpress.com oder blogger.com nutzen oder eine entsprechende Software auf dem eigenen Webserver installieren. Weblogs stellen Methoden zur Verfügung, auf andere Weblogs zu verweisen. Dazu gehört die Blogroll, die zu anderen Weblogs verlinkt, der Trackback, der es möglich macht, schnell und einfach auf Einträge in anderen Weblogs hinzuweisen, und der RSS-Feed, mit dem sich Weblogs abonnieren lassen, so dass der Leser oder die Leserin sofort erfährt, wann ein neuer Beitrag erschienen ist. Dadurch entsteht ein Netz von gegenseitigen Verbindungen.

Zweiter Korb / Dritter Korb

Die Umsetzung der EU-Urheberrechtsrichtlinie von 2001 ins deutsche Urheberrecht fand in mehreren Etappen statt, die auch als «erster» und «zweiter Korb» bezeichnet werden. Der «erste Korb» regelte unter anderem die Online-Nutzung von Werken, den digitalen Kopienversand und die Bestimmungen zu → DRM. Er trat 2003 in Kraft. Weitere, kontroverser diskutierte Bestimmungen verlegte der Gesetzgeber auf den «zweiten Korb», der Anfang 2008 in Kraft getreten ist. Darin wurde z. B. die Privatkopieschranke angepasst, eine Regelung zu Downloads aus Tauschbörsen gefunden und die Höhe der Kopiervergütung neu verhandelt. Ein dritter Reformschritt wird gegenwärtig diskutiert. Im Koalitionsvertrag der schwarz-gelben Regierung steht ein «dritter Korb» auf der Arbeitsliste: Er soll «einen wirksamen Schutz des geistigen Eigentums» fördern und «wirksame Maßnahmen gegen die weltweite Marken- und Produktpiraterie» einführen. Vor allem Initiativen aus dem Bereich Bildung und Wissenschaft fordern eine stärkere Verankerung ihrer Interessen im Urheberrecht, z. B. für die Förderung von Open-Access-Modellen.

Das Glossar wurde erstellt von **Valentina Djordjevic**.

AUTORINNEN UND AUTOREN



Jan Philipp Albrecht ist Jahrgang 1982 und damit der jüngste deutsche Abgeordnete im Europäischen Parlament. Der ehemalige Sprecher der Grünen Jugend hat sich dort insbesondere mit seinem Einsatz für Datenschutzthemen binnen kurzer Zeit als grüner Innen- und Justizexperte hervorgetan. Albrecht hat von 2003 bis zu seiner Wahl 2009 Rechtswissenschaften in Bremen, Brüssel und Berlin sowie Rechtsinformatik in Hannover und Oslo studiert und sich während dieser Zeit auf verschiedensten Ebenen bei den Grünen für Bürgerrechte und Netzpolitik engagiert. Der Niedersachse ist in seinem Kreisverband Wolfenbüttel aufgewachsen und wohnt in Hannover und Brüssel.



Christian von Borries hat gerade den Film *The Dubai In Me – Rendering The World* gemacht und auf YouTube hochgeladen. Er ist Komponist, Dirigent und Produzent und lebt in einem Gewächshaus in Berlin-Wedding. Siehe auch: masseundmacht.com; the-dubai-in-me.com; united-german-museums.de; carin-hall-thecollection.de



Ilja Braun hat Germanistik sowie Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Berlin und Glasgow studiert, war Volontär beim Verlag Kiepenheuer & Witsch und Redakteur beim Kölner Emons Verlag im Bereich Medienhandbücher. Er schreibt für *Die Welt*, den Perlentaucher und das Gemeinschaftsblog Carta, überträgt Romane und Sachbücher sowie journalistische Texte aus dem Englischen und Niederländischen ins Deutsche, und er ist im Auftrag von Buchverlagen als Lektor tätig. Braun hat für den Westdeutschen Rundfunk, die *Süddeutsche Zeitung*, die Deutsche Welle und die Literaturzeitschrift *Edit* gearbeitet, die Pressearbeit des Verbands Deutschsprachiger Literaturübersetzer betreut und Literaturveranstaltungen organisiert. Seit 2009 gehört er der Redaktion von iRights.info an. Ilja Braun lebt und arbeitet in Köln.



Simon Edwin Dittrich studierte Soziologie, Psychologie, Amerikanistik und Informatik in Jena und Dundee (Schottland). Er verfasste seine Magisterarbeit in Soziologie zur Kommodifizierung der Musik. Seine Interessengebiete umfassen Geistiges Eigentum, Digitalisierung, Datenschutz und Bürgerrechte, Musik(-) und Kultursoziologie.



Cory Doctorow ist ein kanadischer Science-Fiction-Autor, Journalist und Blogger. Er arbeitete als European Affairs Coordinator für die Electronic Frontier Foundation (EFF) und wurde 2007 mit dem EFF Pioneer Award ausgezeichnet. Doctorow ist einer der Mitgründer der Open Rights Group in England, die sich, ähnlich wie die EFF, unter anderem für eine Liberalisierung des Urheberrechts, gegen Digitale Rechteverwaltung und für den Datenschutz engagiert. Wie auch zahlreiche andere Bücher veröffentlichte er den Bestseller *Little Brother* unter einer Creative-Commons-Lizenz. Er ist seit 2001 Co-Autor bei dem vielbeachteten Blog Boing Boing. Als Gastprofessor lehrt er am Fulbright Chair in Public Diplomacy der University of Southern California.



Jan Engelmann ist Kulturreferent und Koordinator des Programms Öffentlichkeit und Demokratie in der Heinrich-Böll-Stiftung. Als freier Autor ist er nebenbei u. a. für *taz*, *Literaturen* und *polar* tätig. Zuletzt gab er den Band *Leidenschaft der Vernunft. Die öffentliche Intellektuelle Susan Sontag* mit heraus.



Monika Ermert arbeitet von München aus als freie Fachjournalistin für heise online sowie verschiedene andere Medien im In- und Ausland. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Rechtsfragen, aber auch die Standardisierungs- und Selbstregulierungspolitik im Internet. Ihre Artikel in der Zeitschrift *Intellectual Property Watch* wurden bereits ins Französische, Spanische und Chinesische übersetzt.



Dr. Gerd Hansen ist Rechtsanwalt in München und auf Urheber- und Medienrecht spezialisiert. Er hat in Freiburg, Sevilla, Berlin und München Germanistik und Jura studiert. Als Promotionsstipendiat des Max-Planck-Instituts für Geistiges Eigentum in München hat er sich in seiner mit dem Fakultätspreis 2008 der LMU München ausgezeichneten Dissertation, aber auch in zahlreichen Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen intensiv mit dem bestehenden Urheberrecht und den erforderlichen Anpassungen an das digitale Zeitalter auseinandergesetzt. Praktische Erfahrungen im Bereich des Urheberrechts hat er in diversen Medienrechtskanzleien in Berlin und München, im BMJ, bei der GEMA und im Rahmen seiner Tätigkeit für Creative Commons gesammelt.



Dr. Jeanette Hofmann, Politikwissenschaftlerin, forscht an der London School of Economics und am Wissenschaftszentrum Berlin zu den Themen Global Governance, Regulierung des Internet, Informationsgesellschaft und Wandel des Urheberrechts. Sie hat am UN-Weltgipfel zur Informationsgesellschaft mitgewirkt und engagiert sich im Folgeprozess, vor allem in der

Organisation des Internet Governance Forum. Im Jahr 2006 hat sie den Band Wissen und Eigentum herausgegeben.



Dr. Till Kreutzer ist Rechtsanwalt und Partner von i.e., dem Büro für informationsrechtliche Expertise in Hamburg, Ressortleiter Recht und Redakteur bei iRights.info., assoziiertes Mitglied des Forschungsbereichs Medien- und Telekommunikationsrecht am Hans-Bredow-Institut für Medienforschung an der Universität Hamburg und Mitglied des Instituts für Rechtsfragen der Freien und Open Source Software (ifrOSS). Er lehrt an verschiedenen Institutionen Urheber-, Marken-, Datenschutz- und Persönlichkeitsrecht. Sein Beitrag basiert auf Konzepten, die Till Kreutzer in seiner Dissertation *Das Modell des deutschen Urheberrechts und Regelungsalternativen* entwickelt hat.



Jonathan Lethem lebt als Schriftsteller in Brooklyn, New York. Für *Motherless Brooklyn* erhielt er den National Book Critics Circle Award 2000 und den Gold-Dagger-Literaturpreis, außerdem wurde das Buch von der American Library Association zum besten Buch des Jahres gewählt.



Dr. Lawrence Lessig ist ein US-amerikanischer Jura-Professor an der Harvard Law School, Harvard University. Durch seine Beteiligungen an Urheberrechts-Prozessen, seine zahlreichen Schriften und bekannten Vorträge wird er als einer der bedeutendsten Verfassungsrechtler und Urheberrechtsexperten angesehen. Er gründete unter anderem das Center for Internet and Society und die Creative-Commons-Initiative. Zu seinen bekanntesten Werken gehören: *Code and Other Laws of Cyberspace*, *The Future of Ideas*, *Free Culture*, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*.



Dr. Robin Meyer-Lucht ist Strategieberater, Medienwissenschaftler und Medienjournalist. Er betreibt das Forschungs- und Beratungsinstitut Berlin Institute. Zuvor arbeitete er für den Verlag Ringier in Zürich. Robin Meyer-Lucht publiziert regelmäßig in journalistischen und wissenschaftlichen Publikationen und ist Autor zweier Bücher. Er wurde 2009 als Herausgeber von Carta mit dem Grimme Online Award 2009 ausgezeichnet. Meyer-Lucht ist Mitglied in der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und Associate der Stiftung Neue Verantwortung. Er hat einen Lehrauftrag am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Freien Universität Berlin und ist Online-Analyst der LeadAcademy.



Prof. Tim Renner war CEO und Chairman von Universal Music, bis er 2004 aus dem Konzern ausschied. Er schrieb das Buch *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*. Ab 2005 baute er mit Motor Entertainment eine eigene Firmengruppe auf, zu der mittlerweile neben Beteiligungen an Radiosendern und dem zweitgrößten, deutschen Internetportal für Rockmusik (www.motor.de) auch ein Dienstleistungsunternehmen für Musiker gehört. Im Jahr 2009 wurde Tim Renner zum Professor an der Pop-Akademie Baden-Württemberg ernannt; er nimmt diese Professur neben seiner Geschäftsführungstätigkeit bei Motor Entertainment wahr.



Jens Seipenbusch ist Gründungsmitglied der Piratenpartei Deutschlands und wurde am 2009 zum Vorsitzenden gewählt. Seit 1999 ist er Mitarbeiter an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der WWU Münster und dort stellv. Leiter der IT-Abteilung. Zuvor war er von 1994 bis 1998 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der WWU Münster. Von 1987 bis 1994 studierte Seipenbusch Physik an der Ruhr-Universität Bochum und der WWU Münster, wo er auch sein Diplom ablegte.



Cornelia Sollfrank arbeitet als Künstlerin und Forscherin praktisch und theoretisch zum Thema Kunst und Urheberrecht. Neben der Werkreihe zu Warhols *Flowers* hat sie zu Wiederholung und Reenactment gearbeitet sowie zu Reproduktion und Bildrechten. Auf der Konferenz WizardsofOS4 (2006) gestaltete sie eine Podiumsdiskussion zum Thema künstlerische Freiheit. Siehe auch: www.wizards-of-os.org/programm/panels/authorship_amp_culture/art_amp_copyright.html; <http://artwarez.org>



Matthias Spielkamp ist Gründungsredakteur und Projektleiter von iRights.info – Urheberrecht in der digitalen Welt (Grimme-Online-Award 2006). Veröffentlichungen zu gesellschaftlichen Aspekten der Digitalisierung in *brand eins*, *Die Zeit*, *taz*, *Süddeutsche Zeitung*, *FAZ*, *Spiegel Online* u. a. Dozent für Online-Journalismus bei ARD-ZDF-Medienakademie, Akademie für Publizistik u. a.; Lehraufträge an der FU Berlin, der Uni Leipzig und der Hochschule Darmstadt. Weblog: immateriblog.de. Buchveröffentlichungen: *Urheberrecht im Alltag – Kopieren, Bearbeiten, Selbermachen* (mit V. Djordjevic et al.); *Schreiben fürs Web – Konzeption, Text, Nutzung* (mit M. Wieland).



Malte Spitz ist seit 2006 Mitglied im Bundesvorstand von Bündnis 90/Die Grünen. Zuvor war er Politischer Bundesgeschäftsführer der Grünen Jugend. Im Mittelpunkt seiner Aktivitäten stehen die Themen Bürgerrechte und Neue Medien. Malte Spitz studiert Politikwissenschaft an der FernUniversität Hagen. Er ist Mitglied im Netzwerk Neue Medien, im Chaos Computer Club (CCC), außerdem hat er das Fairsharing-Bündnis mit aufgebaut.



Dr. Helga Trüpel ist Abgeordnete im Europäischen Parlament. Sie studierte Psychologie, Germanistik- und Religionspädagogik und promovierte 1988 in Literaturwissenschaft an der Universität Bremen. Sie ist seit 1980 Mitglied der Grünen Partei und engagierte sich als Mitglied der Bremer Bürgerschaft besonders für die Themen Kultur, Bildung und Wissenschaft. Im Jahr 1991 wurde sie Senatorin für Kultur und Ausländerintegration der Hansestadt Bremen und übte dieses Amt vier Jahre lang aus. Bevor sie 2004 in das Europäische Parlament gewählt wurde, arbeitete sie in ihrer Agentur Art, einer politisch-kulturellen Dienstleistungsfirma. Im Europäischen Parlament ist sie u. a. stellvertretende Vorsitzende des Kultur- und Bildungsausschusses.



John Hendrik Weitzmann hat Rechtswissenschaften in Saarbrücken, Sydney und Trier studiert. Seit 2006 ist er Projektleiter Recht von Creative Commons Deutschland und koordiniert die Zusammenarbeit der Europäischen CC-Projekte. In der Arbeitsgruppe eJustice des IT-Gipfels der Bundesregierung und im Rahmen des EU-Projekts COMMUNIA arbeitet er an politischen Lösungen mit.



Eigentumsfragen sind Machtfragen. Nirgends werden diese Fragen lauter und provozierender gestellt als im Internet: Durch die Digitalisierung geistiger Werke und den schnellen Austausch von Daten und Informationen werden starre Verfügungsrechte aufgelöst. Die Utopie einer globalen und freien Wissensgesellschaft scheint durch eine offene Netzkultur möglich. Auf jeden Fall notwendig ist die Entwicklung innovativer, netztauglicher Marktmodelle – wollen nicht ganze Kulturindustrien aus Musik, Journalismus und Literatur den Anschluss an die kommenden

Generationen verlieren. Auch die Urheber geistiger Werke stehen vor neuen Herausforderungen: Wird das Urheberrecht zu einem Nutzerrecht? Oder können die neuen Freiheiten auch neue Macht geben?

Seit rund zehn Jahren beschäftigt sich die Heinrich-Böll-Stiftung mit den Themen Wissensgesellschaft, Open Source, den Fragen der Rechte in Zeiten des Internet. Dieser Sammelband vereinigt Beiträge namhafter Autorinnen und Autoren zur aktuellen Debatte um die Zukunft unserer Kultur.

Heinrich-Böll-Stiftung

Schumannstraße 8, 10117 Berlin

Die grüne politische Stiftung

T 030 285340 **F** 030 28534109

E info@boell.de

W

www.boell.de

ISBN 978-3-86928-031-8