

Urheberrecht und die Kulturtechniken der digitalen Revolution¹

Leonhard Dobusch

Leonhard.Dobusch@fu-berlin.de

„Nehmt den Comic-Helden eurer Kindheit als Profilbild auf Facebook – Ziel des Spiels ist es, eine Woche lang unsere Kindheit wieder aufleben zu lassen!“ Hunderttausende Mitglieder des Online-Netzwerks Facebook sind dieser Aufforderung im November 2010 gefolgt und haben ihr Foto durch ein briefmarkengroßes Bild ihrer Lieblings-Comicfigur ersetzt. Und damit einen klagbaren Verstoß gegen das Urheberrecht begangen. Sollte ein Rechteinhaber dagegen vorgehen, müssen Betroffene mit empfindlichen Abmahnkosten rechnen. Ähnlich kann es jenen tausenden Nutzern der Online-Video-Plattform YouTube gehen, die dort Kurzfilme mit Freunden und Verwandten teilen, in denen sie zu ihren aktuellen Lieblingsliedern tanzen oder gar zwei oder mehrere Videos zusammenschneiden und neu arrangieren. Selbst wenn keine kostenpflichtige Abmahnung droht, sind derart kreativen Nutzungsweisen enge Grenzen gesetzt. Denn Plattformen wie YouTube werden regelmäßig – oft auch nur auf Verdacht – von Material gesäubert, in dem urheberrechtlich geschützte Werke verwendet werden. So verschwinden von einem Tag auf den anderen tausende Parodien aus dem Internet, in denen Nutzer Filmausschnitte neu synchronisieren um eine politische Botschaft zu transportieren oder sich einfach nur über etwas lustig machen – besonders beliebt vor der Löschung waren hierfür Szenen aus Bernd Eichingers Hitler-Drama „Der Untergang“. Viele Nutzer, die mehr als drei Werke unter Verwendung urheberrechtlich geschützten Materials hochgeladen haben, werden im Zuge solcher Löschkaktionen sogar schlagartig zu „multiple infringers“ – multiplen Urheberrechtsverletzern – und verlieren auch alle übrigen hochgeladenen Werke: ihr Account wird gesperrt.

In 280 der 300 Jahre seit Beginn des modernen Urheberrechts mit dem britischen „Statute of Anne“ 1710, spielte es im Alltag des allergrößten Teils der Bevölkerung kaum eine Rolle. Urheberrecht war für Verleger und professionell Kunstschaffende und auch unter diesen nur für eine kleine Minderheit von großer Bedeutung. Denn dass das Urheberrecht vor allem den Interessen der Urheber dient, darf zweifelsohne als Mythos bezeichnet werden. Eine groß angelegte Studie unter Leitung von Martin Kretschmer, Direktor des Centers for Intellectual Property Policy and Management der Universität Bournemouth, hat beispielsweise die

¹ Zur Veröffentlichung angenommen in Berliner Republik, www.b-republik.de

Einkommenssituation von 25.000 Autoren in Deutschland und dem Vereinigten Königreich untersucht.² Zentrales Ergebnis: Die Einnahmen aus urheberrechtlicher Verwertung machen für den durchschnittlichen Kreativen nur einen kleinen Teil des Einkommens aus. Die Höhe dieses Einkommens hängt wiederum nicht vom Schutz ab, den das Urheberrecht gewährt, sondern in erster Linie von den Verträgen mit Verwertern wie Verlagen, Musikfirmen und anderen. Johannes Grenzfurthner vom Wiener Künstlerkollektiv Monochrom formuliert es blumiger: „Das ist wie beim Hamburger: Am wenigsten davon hat die Kuh!“³

Dem Umstand zum trotz, dass die Mehrheit der Kunstschaffenden nur wenig bis gar nicht von Ausdehnungen des urheberrechtlichen Schutzes profitieren, werden diese immer wieder für entsprechende Kampagnen eingespannt. Eine Petition zur Verlängerung von urheberrechtlichen Schutzfristen auf 95 Jahre über den Tod hinaus ließen Musikverleger von ihren Künstlern unterzeichnen und in Deutschland von Udo Jürgens höchstpersönlich Bundeskanzlerin Merkel überreichen.⁴ Auch in den USA listete die Musikindustrie insgesamt 4.000 Künstler in einer entsprechenden Petition, allerdings mit dem Schönheitsfehler, dass mehrere von diesen bereits verstorben waren. Die Folgen der jüngst auf europäischer Ebene beschlossenen Verlängerung urheberrechtlicher Schutzfristen von 50 auf 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers sind jedoch gravierend: Das Problem ist weniger, dass eine kleine Minderheit von Rechteinhabern mit langen Werkkatalogen auf Kosten der Allgemeinheit Mehreinnahmen erzielt, als vielmehr der Umstand, dass dadurch immer mehr sogenannte „verwaiste Werke“ entstehen. Denn während 10 Jahre nach der Veröffentlichung nur noch ein Bruchteil aller Werke kommerziell verwertbar ist, bleiben dennoch 100 Prozent aller Werke bis zum Ende der Frist geschützt und stehen so weder für künstlerische noch für wirtschaftliche Verwendung zur Verfügung. Allein die Kosten der Rechteabklärung verhindern ihre Nutzung. Und je länger die urheberrechtlichen Schutzfristen werden, umso mehr derart verwaiste Werke gibt es.

Der Kampf gegen „Raubkopien“

² Vgl. Kretschmer/Hardwick (2007): Authors' Earnings from Copyright and Non-Copyright Sources: A Survey of 25,000 British and German Writers, Online: http://www.cippm.org.uk/alcs_study.html

³ Vgl. Interview in Dobusch/Forsterleitner (2007): Freie Netze. Freies Wissen. Wien: Echomedia, Online: <http://www.freienetze.at/pdfs/fnfw-kapitel7.pdf>

⁴ Vgl. http://www.musikindustrie.de/aktuell_einzel/back/309/page/48/news/bundeskanzlerin-trifft-vertreter-der-internationalen-musikindustrie/

Neben Kampagnen zur Ausdehnung des Urheberrechts bildet der Kampf gegen „Raubkopien“ die zweite gemeinsame Front von Verlagen und Kunstschaffenden. In einschüchternden Kinospots wird der Download von urheberrechtlich geschützten Inhalten aus dem Internet mit Ladendiebstahl verglichen und ein absurdes Strafmaß von 5 Jahren Haft propagiert – die Höchststrafe für gewerbsmäßigen Vertrieb von illegal angefertigten Kopien. Beklagt werden der Niedergang der Musik- und Filmindustrie sowie die Gefahren einer Kostenlos-Kultur für Kunst und Kultur im Allgemeinen. Aber wie schon im Bereich der Schutzfristverlängerung ist auch hier die empirische Basis der Schreckensszenarien brüchig. Die Harvard-Forscher Felix Oberholzer-Gee und Koleman Stumpf beispielsweise berichten über die von illegalen Downloads am stärksten betroffenen Industrien folgendes:⁵ „Zwischen 2002 und 2007 wuchs die Zahl neuer Bücher um 66 Prozent, die Zahl der jährlich veröffentlichten Musikalben hat sich seit 2000 mehr als verdoppelt und die weltweite Produktion von Spielfilmen ist seit 2003 um 30 Prozent gestiegen.“ Diese Zahlen verleiten sie zu dem Fazit, dass Internet-Filesharing und schwächere Urheberrechtsdurchsetzung keinen negativen Einfluss auf den Anreiz zu kreativem Schaffen auf Seiten der Künstler gehabt habe. Eher im Gegenteil.

Nicht einmal für die Einkommenssituation der Kunstschaffenden lassen sich negative Effekte belegen. Eine Studie im Auftrag der britischen Musikverwertungsgesellschaft PRS for Music⁶ – dem Pendant zur deutschen GEMA – hat beispielsweise ergeben, dass die rückläufigen Umsätze im CD-Verkauf durch steigende Einnahmen aus Live-Auftritten überkompensiert werden – mit positiven Folgen für die Interpreten, die zumindest in der Vergangenheit einen größeren Anteil der Einnahmen aus Live-Auftritten verglichen mit jenen aus Tonträgerverkäufen erhalten haben. Vereinfacht gesagt geben die Menschen demnach genausoviel Geld für Musik aus wie früher, allerdings mehr für Konzerte und weniger für CDs und Downloads. Aufschlussreich ist die Reaktion der Musikverlage auf diese Entwicklung. So berichtet der Vorstandsvorsitzende des zweitgrößten Musiklabels Sony-BMG Rolf Schmidt-Holtz, „wir schließen immer mehr sogenannte 360-Grad-Verträge mit unseren Musikern ab. Das heißt, wir partizipieren auch an deren Konzert- und Merchandisingeinnahmen.“⁷ Wieder zeigt sich, dass für die Einkommenssituation der Kunstschaffenden nicht das Urheberrecht, sondern die Verträge mit Verwertern entscheidend sind. Ansatzpunkt für die Verbesserung der Verhandlungssituation der Künstler ist deshalb

⁵ Vgl. Oberholzer-Gee/Stumpf (2010): File-sharing and Copyright, Online:

<http://musicbusinessresearch.files.wordpress.com/2010/06/paper-felix-oberholzer-gee.pdf>

⁶ Vgl. <http://labs.timesonline.co.uk/blog/2009/11/12/do-music-artists-do-better-in-a-world-with-illegal-file-sharing/>

⁷ Vgl. <http://www.faz.net/-00m3ci>

auch nicht das Urheberrecht selbst, sondern das Urhebervertragsrecht, in dem sich beispielsweise ein unabdingbares Zweitverwertungsrecht festschreiben ließe.

Dieses Zweitverwertungsrecht für Urheber ist Thema auch im Bereich des wissenschaftlichen Wissens. Dort ist es so, dass Forscher bei der Publikation ihrer Ergebnisse in angesehenen Fachjournalen den Wissenschaftsverlagen in der Regel sämtliche Verwertungsrechte exklusiv übertragen müssen. Konsequenz dieses Systems ist ein trotz Internet stark beschränkter Zugang zu den Ergebnissen öffentlich finanzierter Forschung sowie enorme Gewinnraten einer kleinen Minderheit von großen Fachverlagen, die von Universitätsbibliotheken für die wichtigsten Zeitschriftenpakete Fantasiepreise verlangen können. Der Linzer Wissenschaftsforscher Gerhard Fröhlich spricht in diesem Zusammenhang sogar von „Gewinnraten wie der Waffen- und der Drogenhandel“.⁸ Ein Zweitverwertungsrecht, wie es auch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) fordert, würde zumindest erlauben, nach einer Sperrfrist von sechs Monaten Aufsätze in öffentliche Archive („Repositorien“) einzustellen und so der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Urheberrecht und Innovation

Derartige kleinere Reformen im Urhebervertragsrecht mögen zwar wichtig sein, die eingangs geschilderten Probleme des Urheberrechts für Kreativität und Kultur im Allgemeinen werden dadurch aber nicht gelöst. Diese sind vielmehr Symptome eines grundlegenden Wandels, den der Harvard-Rechtsprofessor Lawrence Lessig als einen Übergang von der passiven Read-only-Kultur des 20. zur aktiven Read/Write-Kultur des 21. Jahrhunderts beschrieben hat.⁹ Aus bloßen Konsumenten von vorgefertigten Massenkulturangeboten werden demnach vermehrt Nutzer, die Kulturgüter im Zuge der Verwendung verändern, miteinander kombinieren und wieder weitergeben. Internet und Digitalisierung lösen so die Grenzen zwischen Urhebern, Verwertern und Nutzern mehr und mehr auf. Kunst- und Kulturschaffende können immer einfacher unmittelbar mit ihrem Publikum in Kontakt treten, weil Distributionskosten gegen Null gehen. Für ihre Vermarktung verwenden sie statt klassischer Vermittler neue Plattformen wie die bereits erwähnten Online-Netzwerke YouTube oder Facebook, deren Geschäftsmodell eine Übertragung exklusiver Nutzungsrechte gerade nicht erfordern: sie sind umso erfolgreicher, je einfacher und freier ihre Nutzer Inhalte teilen und weitergeben können.

⁸ Vgl. Interview in Dobusch/Forsterleitner (2007): Freie Netze. Freies Wissen. Wien: Echomedia, Online:

⁹ Vgl. Lessig (2004): Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity, New York: Penguin Press, Online: <http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>

Vor allem aber verschwimmen die Grenzen zwischen Produzenten und Konsumenten von Kulturgütern. Sinkende Kosten für die Herstellung digitaler Kulturgüter erlauben immer breiteren Bevölkerungsschichten mit einer Qualität schöpferisch tätig zu sein, wie es zuvor ausschließlich professionell Kulturschaffenden möglich war. Hinzu kommen schöpferische Aspekte der „bloßen“ Nutzung kultureller Güter im Internet, zum Beispiel in Form von Remixing. Zur Nutzung von Musik gehört heute die Möglichkeit, mit dem Smartphone ein Video vom gemeinsamen Mitsingen aufzunehmen und dieses Erlebnis sofort auf Facebook mit Freunden zu teilen. Was in den USA noch durch eine allgemeine Ausnahme im Copyright – die sogenannte „Fair Use“-Klausel – erlaubt wäre, ist in Europa in der Regel unzulässig. Kreativität und Produktivität dieser schnell wachsenden Gruppe von Urhebern ohne unmittelbare Verwertungsabsichten wird so im herrschenden Urheberrecht bestenfalls ignoriert, häufig aber behindert.

Diese rechtliche Einschränkung von kreativen Praktiken hat aber Folgen für Kultur ganz allgemein und auch jenseits des Internets, denn, in Lawrence Lessigs Worten, „es gibt keine Kunst, die nicht wiederverwendet“. Die Neuheit künstlerischer Ausdrucksformen ist in ihrer Abgrenzung von bestehenden Konventionen und Werken auf ebendiese angewiesen, definiert sich ihre Neuheit doch erst in Relation zum Bestehenden. Eine Einsicht, die auch jenseits von Kunst und Kultur so zeitlos wie aktuell ist, ja durch das Internet radikalisiert gilt. Zugang zu und Verwendung von bestehenden Werken und vorhandenem Wissen sind Voraussetzung für Neues, für Innovation ganz generell. Wissenschaftler sprechen seit der Antike davon, dass sie nur deshalb weiter sehen können als ihre Vorgänger, weil sie auf den Schultern von Giganten stehen. In der Wissensgesellschaft ist Wissen gleichzeitig Input und Output, ist Innovation angewiesen auf möglichst große Freiheit vorhandenes Wissen neu zusammenzubringen und zu rekombinieren.

In seinem Buch „Where Good Ideas Come From“ räumt US-Autor Steve Johnson denn auch zuerst mit der Mär vom einsam-genialen Innovator auf, der durch „geistiges Eigentum“ und marktlichen Wettbewerb motiviert wird.¹⁰ Basierend auf einer Analyse von 300 der einflussreichsten Innovationen in Wissenschaft, Wirtschaft und Technologie skizziert Johnson vielmehr offene, Kollaboration fördernde Räume jenseits von dezentralisierten Märkten und bürokratischen Staatsapparaten als ideale Rahmenbedingungen für Innovation. Als

¹⁰ Für eine Zusammenfassung seines Kernargumentes vgl.
<http://www.nytimes.com/2010/10/31/business/31every.html?pagewanted=all>

Paradebeispiel für bahnbrechende Innovationsräume nennt er in diesem Zusammenhang Internet und Web, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie niemandem gehören und stattdessen mit ihrer offenen Architektur zu Weiterverwendung und -entwicklung einladen. Übermäßiger Schutz von geistigem Eigentum in Form von strengen Urheber- und Patentrechten ist demzufolge Gift für Innovation. Johnson kommt damit zu ähnlichen Schlüssen wie der deutsche Historiker Eckhard Höffner, der den Aufstieg Deutschlands zur führenden Industrienation im 19. Jahrhundert auf das langjährige Fehlen eines effektiven Urheberrechtsschutzes zurückführt.¹¹ Im Unterschied zu Großbritannien, wo das Copyright allzu freizügigem (Nach-)Drucken von Büchern schon früh einen Riegel vorschob, florierte in Deutschland der Buchdruck. Mehr Bücher von mehr Autoren erreichten ein Vielfaches der britischen Leserschaft. 1843 standen in Deutschland 14.000 verschiedene Titel – die Mehrzahl davon Ratgeber und Fachbücher – 1.000 Neuerscheinungen auf der Insel gegenüber. Höffner zu Folge war dieser freiere Zugang zu Wissen, insbesondere auch für die breite Masse der Bevölkerung, die Brutstätte der deutschen Gründergeneration um Werner von Siemens oder Alfred Krupp.

Creative Commons als Ausweg?

So verstanden führen neue Nutzungsweisen im Zuge der digitalen Revolution also nur die Bedeutung eines möglichst freien Zugangs zu bestehenden Werken für wirtschaftliche wie kulturelle Innovation noch einmal in neuer Dringlichkeit vor Augen. Die Ausdehnung von Urheberrechten im letzten Jahrhundert war demnach immer schon problematisch, aber erst die digitale Revolution macht diese Fehlentwicklung auch deutlich als solche erkennbar. Nicht zuletzt weil die Politik es bislang versäumt hat, diesem Umstand Rechnung zu tragen bzw. die Situation auf Druck der Verwertungslobby sogar noch verschärft hat, wenden sich immer mehr Kunstschaffende und Internetunternehmer privaten Regulierungsalternativen wie zum Beispiel „Creative Commons“ zu. Gegründet von einer Gruppe urheberrechtskritischer Juristen um den bereits zitierten Harvard-Juristen Lawrence Lessig entwickelt die Organisation Creative Commons ein Set gleichnamiger Urheberrechtslizenzen. Diese Lizenzen sind mittlerweile an über 70 lokale Rechtsordnungen angepasst und werden beispielsweise von der freien Online-Enzyklopädie Wikipedia oder dem Massachusetts Institute of Technology (MIT) für dessen Lehrunterlagen verwendet; Schätzungen gingen

¹¹ Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-72462722.html>

Ende 2009 von über 350 Millionen Werken unter Creative-Commons-Lizenz aus, Tendenz exponentiell steigend.¹²

Ähnlich wie Open-Source-Softwarelizenzen basiert Creative Commons zwar auf dem Urheberrecht, wendet es aber bis zu einem gewissen Grad gegen sich selbst: Urheber, die ihre Werke unter eine Creative-Commons-Lizenz stellen, räumen Dritten damit in standardisierter Art und Weise Rechte wie beispielsweise die nicht-kommerzielle Nutzung und Weiterverbreitung ein, die ansonsten vorbehalten wären. Im Ergebnis soll mit Hilfe von Creative-Commons-Lizenzen ein möglichst großer Pool – eine Allmende (engl.: „Commons“) – an alternativ lizenzierten Werken entstehen. Werke in diesem Pool erlauben in der Folge automatisch und ohne weitere Rückfrage neue Formen der Nutzung (z.B. Teilen in sozialen Netzwerken), Weiterverwendung (z.B. in Form von Remixes) und Distribution (z.B. via Tauschbörsen). Creative-Commons-Lizenzen machen Werke also kompatibel mit den Kulturtechniken der digitalen Revolution. Sie schaffen das Fundament für eine „hybrid economy“, in der freies Teilen und Tauschen in Online-Communities („sharing“) nicht mehr antagonistisch sondern komplementär zu „commerce“ in Form neuer Geschäftsmodelle ist.

Die Attraktivität dieser Lizenzen ist aber auch abhängig vom Grad ihrer Verbreitung. Je mehr Werke unter einer Creative-Commons-Lizenz veröffentlicht wurden, desto mehr Möglichkeiten für kreative Rekombination gibt es und desto größer die Attraktivität für Geschäftsmodelle. Insbesondere etablierte Urheber können aber meistens ihre Werke nicht einfach unter eine Creative-Commons-Lizenz stellen, weil ihnen als Mitglied von Verwertungsgesellschaften wie der GEMA oder der VG Wort eine alternative Lizenzierung von ausgewählten Werken untersagt ist. Während in den Niederlanden oder in Australien zumindest einzelne Verwertungsgesellschaften hierauf bereits reagiert haben und bestimmte Creative-Commons-Lizenzen zulassen, verweigern sich die deutschen Verwertungsgesellschaften bislang noch völlig.

Für die Politik eröffnet Creative Commons allerdings eine Reihe von Handlungsmöglichkeiten jenseits gesetzlicher Änderungen und auf allen Ebenen. Eine der ersten Amtshandlungen des neugewählten US-Präsidenten Obama war es beispielsweise, die Inhalte der Homepage des Weißen Hauses, whitehouse.gov, unter die liberalste aller Creative-Commons-Lizenzen zu stellen: Die Inhalte dürfen in jeder Form verwendet werden, solange

¹² Vgl. http://wiki.creativecommons.org/Metrics#Numbers_Explanation

die Quelle angegeben wird. Die drittgrößte Stadt Österreichs Linz wiederum hat mit 1. Januar 2009, dem Beginn ihres Jahres als Europäische Kulturhauptstadt, neue Kulturförderrichtlinien eingeführt. Kulturschaffende, die eine städtische Förderung erhalten, bekommen seither einen zehnpromzentigen Förderbonus, wenn sie die Ergebnisse ihrer Arbeit unter eine freie Lizenz stellen. Damit soll der Mehrwert für die Allgemeinheit anerkannt werden, der mit der Verwendung von Creative-Commons-Lizenzen einhergeht. Attraktiv ist das Creative-Commons-Modell so vor allem deshalb, weil es die Vorteile von freiem Zugang und Teilen von Werken gegenüber der Beschränktheit des Alle-Rechte-Vorbehalts bereits unter den gegebenen rechtlichen Rahmenbedingungen praktisch zu demonstrieren vermag. Eine Lösung für das Problem der verwaisten Werke sowie urheberrechtlicher Fesseln für Kreativität liefert aber auch Creative Commons nicht.

Info-Box

Creative Commons: Lizenzbausteine

Creative Commons bietet auf seiner Homepage ein System urheberrechtlicher Lizenzverträge kostenfrei an, die es Kreativen möglichst einfach machen sollen, Dritten bestimmte Rechte an ihren Werken einzuräumen. Der jeweilige Lizenzvertrag wird dabei aus den folgenden vorformulierten Lizenzbausteinen zusammengestellt:



Namensnennung: Erlaubt anderen, unter der Voraussetzung, dass die Rechtsinhaberschaft durch Nennung des Namens anerkannt wird, den Inhalt und darauf aufbauende Bearbeitungen zu vervielfältigen, zu verbreiten, aufzuführen und öffentlich zugänglich zu machen.



Nicht-Kommerzielle Nutzung: Erlaubt anderen, den Inhalt und darauf aufbauende Bearbeitungen nur zu nicht-kommerziellen Zwecken zu vervielfältigen, zu verbreiten, aufzuführen und öffentlich zugänglich zu machen.



Keine Bearbeitungen: Erlaubt anderen, nur unveränderte Kopien des Inhalts zu vervielfältigen, zu verbreiten, aufzuführen und öffentlich zugänglich zu machen, dagegen sind keine Bearbeitungen erlaubt, die auf dem Inhalt basieren.



Weitergabe unter gleichen Bedingungen: Erlaubt anderen, Bearbeitungen des Inhalts nur unter einem Lizenzvertrag zu verbreiten, der demjenigen entspricht, unter dem der Inhalt lizenziert worden ist.
