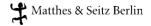


# **100 JAHRE COPYRIGHT**

herausgegeben von Lina Brion und Detlef Diederichsen

Bibliothek 100 Jahre Gegenwart herausgegeben von Bernd Scherer Haus der Kulturen der Welt



#### Inhaltsverzeichnis

7	Vorwort: Bernd Scherer
10	Einführung: Lina Brion und Detlef Diederichsen
28	Die Tin Pan Alley im Wandel
	Isaac Goldberg
38	Lautsprecherartist*innen
	Monika Dommann
74	Eine Lobby-Geschichte:
	Reflexionen zur Entwicklung des Urheberrechts
	Martin Kretschmer
102	Musik, Copyright und Technik:
	Ein historischer Tanz in fünf Momenten
	Aram Sinnreich
126	Sampling: Kunstfreiheit oder Lizenzierungspflicht?
	Henrike Maier
138	Blurred Lines oder: Das Gesetz spielt keine Rolle
	Mel Stanfill
150	Content-ID-Algorithmen und das Dilemma
	der falschen Treffer
	Toni Lester und Dessislava Pachamanova
180	die niedlichen: Paytent
	Felix Reidenbach
190	Wovon sprechen Musiker*innen, wenn sie
	über Copyright reden?
	John Street und Tom Phillips
210	Ausübende Künstler*innen im »Winner-takes-all«-Markt
	Ananay Aguilar

#### Vorwort

228	»Let's keep music special, f Spotify.«
	Musikstreaming und die Tantiemenkontroverse
	Lee Marshall

- 254 Was wir übersehen, wenn wir das Copyright als Eigentum ansehen
  lessica Litman
- 276 Populärmusik, Copyright und rude citizenship in Jamaica Larisa Kingston Mann
- 296 Zurück im pirate kingdom
  Ravi Sundaram
- 324 Geistiges Eigentum, Medien und Märkte:

  Der Wandel immaterieller Kulturgüter in Afrika

  Ute Röschenthaler und Mamadou Diawara
- 342 Fürsorge statt Eigentum: Über immaterielle Commons Marisella Ouma und Cornelia Sollfrank im Gespräch
- 364 »Interdependent statt Independent«
  Mat Dryhurst im Gespräch mit Lisa Blanning
- 379 Glossar

»All of the expressions once contained in books or film strips or records or newsletters will exist either as pure thought or something very much like thought: voltage conditions darting around the Net at the speed of light, in conditions which one might behold in effect, as glowing pixels or transmitted sounds, but never touch or claim to <code>vown</code> in the old sense of the word.«

Dieses Zitat von John Perry Barlow aus dem Jahre 1993, das Martin Kretschmer in seinem Beitrag erwähnt, bringt das utopische Potenzial zum Ausdruck, das die Entwicklung der digitalen Medien versprach. Der vorliegende Band beschäftigt sich im Hinblick auf die Rechtsidee des Copyrights mit der Frage, inwieweit dieses Versprechen eingelöst wurde – und welche Auswirkungen das Copyright auf Musiker\*innen und Musik im 20. und 21. Jahrhundert hatte und hat. Damit wird vor allem die Frage der geistigen Eigentumsrechte thematisiert, die am Ende des Zitats angesprochen wird und ihrerseits die Grundlage für die Geschäftsmodelle der Musikindustrie darstellte.

Der vorliegende elfte Band der Bibliothek 100 Jahre Gegenwart steht mit dieser Fragestellung in einem Beziehungsgeflecht mit anderen Bänden aus der Reihe. Er greift dem Grundgedanken von Band 12, Technosphäre, voraus, der vorführt, wie alle Lebensbereiche moderner Gesellschaften so mit Technologien durchzogen werden, dass eine eigene Technosphäre entsteht, die neuen Logiken unterliegt und neue Möglichkeiten eröffnet.

Diese Grundanalyse wird dann konkreter verbunden mit Band 5 der Reihe, *POP 16*, der unter dem Motto *100 Jahre produzierte Musik* auf den Beginn des 20. Jahrhunderts blickt, um deutlich zu machen, wie die neuen Reproduktionstechniken durch Schallplatte und

Grammofon nicht nur eine Konservierung von Musik erlaubten, sondern auch ganz neue Musikformen ermöglichten. Gleichzeitig bildeten diese Technologien die Grundlage für eine Musikindustrie, die zunehmend global – und eben auf Basis des Copyrights – operierte.

100 Jahre Copyright führt aber auch vor, wie die Potenziale neuer Entwicklungen sehr schnell unter Rückgriff auf alte Konzepte eingehegt und damit ihres utopischen Gehalts beraubt werden. Dies betrifft einerseits die Wahrung der Wirtschaftsinteressen der Musikindustrie, für die das Copyright den vermarktbaren Gegenstand erst definiert. Es geht aber auch um die grundlegendere Frage, welche Rolle Musik für die Kultur und das Selbstverständnis einer Gesellschaft spielt. Dabei wird deutlich, dass in dem scheinbar technischen Begriff des Copyrights Ideen und Wertvorstellungen einer auf die Renaissance zurückgehenden westlichen Kultur verankert sind, die vor dem Hintergrund einer individualisierten Kunstauffassung spezifische Begriffe von geistigem Eigentum, Werk und Urheberschaft entwickelt hat. Genau diese Wertvorstellungen werden dank einer weltweit operierenden Musikindustrie auf Gesellschaften übertragen, in denen die Produktion und Aufführung von Musik mit ganz anderen, gemeinschaftsorientierten und auf oralen Traditionen beruhenden Praktiken verwoben ist.

Die Herauslösung der Musik aus diesen sozialen Kontexten zwingt diese anderen Musikformen in ein rechtliches Korsett und beschneidet dabei eine Vielzahl von Produktionsformen, in denen der Gemeinschaftsaspekt eine zentrale Rolle spielt. Umgekehrt wird so aber auch klar, dass die globale Musikentwicklung der letzten Jahrzehnte, die ihre vielleicht wichtigste Inspirationsquelle genau solchen kommunalen Produktionsformen der Karibik verdankte, nur durch die zumindest temporäre Ausblendung der Copyright-Regeln möglich war.

Indem 100 Jahre Copyright diese nichtwestlichen Perspektiven in die Diskussion um die westliche Rechtsidee des Copyrights einbringt, knüpft es auch an Band 6 an, 2 oder 3 Tiger. Koloniale Geschichten, Medien und Moderne, der im Hinblick auf die Kolonisierungsgeschichte in Ost- und Südostasien und das damit einhergehende Staatsverständnis lokale und regionale Gegennarrative entwickelt. Beide Bände leisten damit einen wesentlichen Beitrag zur Dezentrierung westlicher Deutungshoheit.

Die hier versammelten Beiträge entfalten ausgehend von und bezogen auf den sehr spezifischen Begriff des Copyrights eine faszinierende Landkarte des letzten Jahrhunderts, auf der Kunstund Technologieentwicklungen, Wertfragen und Rechtsprozesse, wirtschaftliche und soziale Prozesse in höchst komplexer Form interagieren. Die Texte argumentieren dabei aus der Position der künstlerischen Produktion und des kulturellen Wertes der Musik heraus, die es gegen eine wesentlich an wirtschaftlicher Verwertung interessierte Musikindustrie zu stärken gilt.

Zum Schluss möchte ich mich bei den Herausgeber\*innen des Buches, meinen Kolleg\*innen Detlef Diederichsen und Lina Brion, für die ausgezeichnete Zusammenarbeit bedanken. Mein Dank geht auch an Olga von Schubert und Martin Hager, die diesen Band redaktionell und koordinatorisch betreuten. Last but not least gilt mein Dank dem Deutschen Bundestag, insbesondere dem Abgeordneten Rüdiger Kruse und der Staatsministerin für Kultur und Medien, Professor Monika Grütters, für die Förderung des Projektes »100 Jahre Gegenwart«, aus dem dieser Band der Bibliothek hervorgeht.

Bernd Scherer

#### Einführung

Musik erreicht die Wohnzimmer, die Lokale und Veranstaltungssäle ungehindert wie nie zuvor; neue Medien bedrohen alte Absatzmärkte und lassen andere entstehen, konkurrierende Wirtschaftsinteressen liegen im Clinch. Kampfrhetorik wird aufgefahren, Lizenzsysteme werden ausgebaut und neue Monopole errichtet, die Mehrheit der Künstler\*innen bleibt arm: Was auf den ersten Blick nach dem Einzug des Digitalen in die Kulturlandschaft klingen mag, beschreibt tatsächlich eine Schlüsselphase in der Musikwirtschaft, die vor ungefähr hundert Jahren begann. Damals entstand mit der Einführung der Massenmedien Tonträger, Tonfilm und Radio eine völlig neue Industrie. Das geistige Eigentum an - vor allem - musikalischen Schöpfungen wurde zur begehrten Handelsware. In den USA der 1930er-Jahre brachen gar die »Radio Wars« aus: ein wirtschaftlicher wie rhetorischer Machtkampf zwischen der ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) und der National Association of Broadcasters, der an die jüngsten Fehden anlässlich der EU-Urheberrechtsreform erinnert.

Zu diesem Zeitpunkt waren die Grundlagen des Copyright-Systems im transatlantischen Raum bereits ausgebildet. Es gab die Begriffe von Werk, Urheberschaft und geistigem Eigentum; ausschließliche Veröffentlichungs- und Verwertungsrechte seit dem 18. Jahrhundert, Aufführungsrechte seit dem 19.; Verwertungsgesellschaften waren gerade etabliert. Doch erst zusammen mit den neuen Vervielfältigungstechniken erreichten der rechtliche Schutz für Musik und das darauf basierende Geschäftsmodell die Form und Durchsetzungskraft, die bis heute den Rahmen für musikalische Schöpfungen definieren. Derzeit befindet sich dieses Modell allerdings in der größten Krise seit seiner Gründung.

Die Digitalisierung hat das jahrzehntelange Geschäftsmodell beendet, das auf der partiellen Rechteeinräumung über den Verkauf von Trägermedien basiert. Am Clonen, Rippen oder Sharen partizipieren Rechteinhaber\*innen nicht, dementsprechend temperamentvoll setzen sich ihre Vertreter\*innen für neue Regelungen ein, die die neue digitale Wirklichkeit mit der alten Welt des Copyrights versöhnen. Aber die neuen Superplayer aus der Welt der Internetindustrie halten mit ihrer geballten Macht dagegen. Insofern konnte man den Kampf um die Entscheidung über das neue europäische Urheberrecht in Brüssel im März 2019 fast wie einen Weltmeisterschaftsboxkampf im Schwergewicht verfolgen. Die Entscheidung ist gefallen: Die alte Kulturindustrie hat einstweilen gewonnen. Die letzte Schlacht war dies jedoch sicherlich nicht.

Dass es schwierig ist, das Copyright an neue technische Möglichkeiten anzupassen, wie sie im 20. und 21. Jahrhundert in rascher Folge die Kreativwirtschaft aufmischen (Audiokassette, Sampling, Filesharing etc.), ist menschlich nachvollziehbar, auch wenn es für Kreative, die diese Möglichkeiten nutzen, zu einem Arbeiten in permanenter Rechtsunsicherheit führt. Einige eindeutig anachronistische Regelungen hätte man allerdings mit der Realität abstimmen können: So schützt etwa das Copyright neben der Tonaufnahme nur das Verschriftlichbare eines musikalischen Werks. also den Liedtext (wenn vorhanden) und den (real vorhandenen oder vorstellbaren) Notentext, das heißt Tonfolgen, Harmonien, Rhythmik, womöglich Instrumentierung. Sounddesign oder Charakteristika einer Performance, die nicht im Notentext darstellbar sind (etwa der charakteristische »Ton« eines Musikers auf seinem Instrument), fallen durchs Raster, obwohl sie im Zeitalter moderner Musikproduktion mittlerweile meist wichtigster Bestandteil

einer Audioveröffentlichung sind. Wobei: Im Moment zeichnet sich in diesem Bereich eine signifikante Änderung ab. Im Blurred-Lines-Fall hat ein US-Gericht 2015 zum ersten Mal entschieden, dass auch »sound and feel« eines Musikstücks geschützt sein sollen, und damit den Erben von Marvin Gaye gegenüber den Musikproduzenten Robin Thicke und Pharrell Williams recht gegeben. Im März 2018 bestätigte das zuständige Berufungsgericht, das United States Court of Appeals for the Ninth Circuit, diese Entscheidung. Beim Streit um Katy Perrys Dark Horse ging es um ein Arrangementdetail, eine Ostinato-Keyboard-Figur, die angeblich aus dem Stück Joyful Noise des Rappers Flame übernommen wurde. Die Jury des District Court for the Central District of California entschied nach einer Expertenanhörung, dass Perrys 2014er-Hit wegen dieses Details tatsächlich ein Plagiat ist und Perry, ihre Co-Autor\*innen, ihre Plattenfirma und ihr Musikverlag 2,8 Millionen US-Dollar an Flame zahlen müssen. Der Musikwissenschaftler, den die Kläger vor Gericht als Experten beriefen, verwies dabei ausdrücklich auf die Vergleichbarkeit des »Timbres« in der Keyboard-Figur - ein Bereich, der bisher noch nie als urheberrechtlich geschützt galt. Sollten diese Urteile Bestand haben und Schule machen, droht eine Klagewelle ungekannten Ausmaßes auf die Gerichte zumindest in den USA zuzurollen, denn wie ähnlich sind sich viele Rock-Gitarrenriffs, Drumbeats oder andere Arrangementbestandteile! Für Urheberrechtsanwält\*innen und forensische Musikwissenschaftler\*innen könnten goldene Zeiten anbrechen ...

So oder so schwindet die Rechtssicherheit in Copyright-Fragen. Europa macht da keine Ausnahme, wie der bereits 20 Jahre dauernde Rechtsstreit zwischen Kraftwerk und Moses Pelham um ein Sample aus dem Stück *Metall auf Metall* zeigt. Selbst das lang erwartete, kürzlich gefällte Urteil des Europäischen Gerichtshofs zur Sampling-Frage kann in zwei Richtungen interpretiert werden:

als Plädoyer für die Kunstfreiheit einerseits, als Festlegung eines sehr engen Spielraums andererseits.

Aber nicht nur wegen solcher tagesaktuellen Auseinandersetzungen ist es sinnvoll, 100 Jahre Copyright in den Blick zu nehmen. Bei näherem Hinsehen drängt sich vor allem die Frage auf: Lohnt es sich überhaupt noch, dieses Copyright zu reformieren? War es nicht von vornherein eine äußerst zweifelhafte Konstruktion, die von Zufällen und asymmetrischen Machtkonstellationen geprägt war? Man fragt sich zum Beispiel, wieso bislang die Schöpfungen der Arrangeur\*innen so wenig zählen, die ja besonders bei Coverversionen einem Song eine ganz neue Charakteristik geben und so mitunter aus einer eher unspektakulären Vorlage erst einen Hit machen. So fiel der Song Mr. Tambourine Man auf Seite 2 von Bob Dylans Album Bringing It All Back Home zunächst eher wenig auf. Erst als The Byrds mit einer neu erfundenen charakteristischen Zwölf-Saiten-Gitarrenfigur und ausgefeiltem Satzgesang den Song auf ein neues Level hoben, wurde er zum Thema für die Charts und später zum Klassiker und Dauerbrenner, der noch heute ganz oben auf den Playlists der Oldies-Radiostationen zu finden ist. The Byrds profitierten von ihrer Kreativleistung nicht: Als Urheber auch ihrer Version gilt einzig und allein Bob Dylan, sämtliche Kompositionstantiemen für Radioausstrahlung, Tonträgerverkauf oder Streaming landen bei ihm (beziehungsweise seinem Musikverlag).

Ähnlich wie den Byrds erging es der Sängerin Asha Puthli und ihrer Band, die 1973 den Song *Right Down Here* des US-Gitarristen J. J. Cale neu arrangierten und veröffentlichten. Knapp zwei Jahrzehnte später samplten Die Fantastischen Vier das gepfiffene Intro der Asha-Puthli-Version von *Right Down Here* und konstruierten darum herum ihren Hit *Die da*. Sie unterließen es, das Sample zu lizenzieren, und mussten sich, als ein Journalist die Quelle öffentlich machte, mit dem Musikverlag J. J. Cales einigen. Dabei behaupteten

die schwäbischen Cleverles zunächst, sie hätten den Part nicht gesamplet, sondern nachgespielt – was ihn vogelfrei gemacht hätte, denn auf J. J. Cales Originalversion ist er ja nicht enthalten.

Noch dreister verhielt sich Paul Simon, der in seiner Zeit als reisender Folksänger im London der 1960er-Jahre Gefallen fand am Arrangement des alten englischen Volksliedes *Scarborough Fair*, das der Gitarrist Martin Carthy erarbeitet hatte. Er übernahm es kurzerhand und veröffentlichte es 1966 auf dem Simon-&-Garfunkel-Album *Parsley, Sage, Rosemary & Thyme* – als hundertprozentige Paul-Simon-Komposition.

Die Beiträge in diesem Buch zeichnen die Konstellationen und Aushandlungsprozesse nach, die das Copyright zu dem gemacht haben, was jetzt so engagiert diskutiert wird. Die Mitwirkenden kommen aus der Rechts-, Medien- und Politikwissenschaft, Philosophie, Ethnologie und Popmusiksoziologie, sind Kunst- und Musikschaffende. Sie beleuchten außerdem die Konfliktlinien und Schwierigkeiten, die die Konstruktion des Copyrights als Geschäftsmodell und moralische Instanz mit sich gebracht hat: Es geht um Auffassungen von Kreativität und Aneignungspraktiken, um Kunstfreiheit und Schutzanspruch, um Verteilungsfragen und Fairness und nicht zuletzt um eine Bestandsaufnahme, wie Musik und andere Medien zirkulieren, konsumiert und verarbeitet werden – über den europäisch-amerikanischen Tellerrand hinaus vor allem auch unter postkolonialen Bedingungen.

Seit der Entstehung eines Publikums und eines Markts für Musikwerke in Europa und insbesondere mit der darauffolgenden Industrialisierung von Vertrieb und Produktion haben Musik, Technologie und rechtliche Regulierung einander wechselseitig beeinflusst. Vom Notendruck und Opernhaus über Phonograph und Radio bis hin zu Audiokassette, digitalem Sampling und schließlich Peer-to-peer-Technologien und Streamingdiensten – aus jeder

Herausforderung ist das musikalische Eigentumsrecht bisher gestärkt hervorgegangen, wie die rechts- und medienhistorischen Beiträge des Bands verdeutlichen. Seit der Geburt des Copyrights als Verlegerrecht waren es vor allem Lobbyinteressen, die seine Ausgestaltung und Expansion erfolgreich vorangetrieben haben – die Urheber selbst waren daran eher selten maßgeblich beteiligt (Urheberinnen noch weniger).

Zur gleichen Zeit hat gerade das Unterlaufen urheberrechtlicher Prinzipien die Musikkultur immer wieder entschieden geprägt. Ob im Sinne kreativer Aneignung oder zur kommerziellen Bereicherung; Kopierkulturen haben global die Rahmenbedingungen dafür bestimmt, wer Zugang zur Medienkultur hat und auf welche Weise. Neue, wegweisende Produktions- und Distributionsmodelle haben sich gerade auf den informellen Basaren und in lokalen Do-it-yourself-Netzwerken der postkolonialen Städte entwickelt, ob in Delhi, Lagos oder Kingston – ein Medienurbanismus, für den Ravi Sundaram den Begriff der *Pirate Modernity* geprägt hat.

Wenn also heute wie historisch die Ausweitung und Stärkung geistiger Eigentumsrechte im Namen »der Kreativen« verteidigt wird, sollte man genau hinschauen. Oftmals sind es gerade der Erfindungsreichtum ärmerer Bevölkerungsschichten und eine Vielzahl ästhetischer Praxen, die aus dieser Perspektive ausgeklammert werden. Das Copyright vermag nicht zu reflektieren, dass Urheberinteressen ganz unterschiedlich ausfallen können: je nachdem, ob man von einem großen Label vertreten wird oder nicht, ob man Auftragskomponist\*in, Studiomusiker\*in, Singer-Songwriter oder Klangkünstler\*in ist, ob eher der Tonträgerverkauf oder das Konzertpublikum im Vordergrund steht, ob man samplebasiert arbeitet, im Kollektiv oder alleine komponiert, ob man schon seit Jahrzehnten im Geschäft ist oder gerade erst anfängt – all diese Faktoren beeinflussen, ob die Rechteverwertung fundamental für

die eigene soziale Absicherung ist oder an der prekären Ausgangslage nichts verändert. Und ob Copyrights Einnahmequelle oder Kostenfaktor sind.

Wie die Geschichte des Copyrights zeigt, ist es in erster Linie als Geschäftsmodell entstanden und als solches ausgeweitet und weiterentwickelt worden. Es ist aber gleichzeitig so wesentlich mit zentralen Begriffen der europäischen Moderne verbunden - individuelle Autorschaft, ein auf Arbeit gründendes Recht auf Privateigentum -, dass mit ihm auch grundlegende moralische und ethische Ansprüche verhandelt werden. Wann gilt es den Schutz individueller Leistung, wann die Freiheit der Kunst zu verteidigen? Wie soll der Anspruch auf breite Zugänglichkeit zu Kultur und Wissen mit dem Anspruch auf Absicherung von Investitions- und Verwertungsmodellen vereinbart werden? Welche Formen von Aneignung und Bearbeitung sollten erlaubt sein, welche nicht und warum? Die oben angeführten Präzedenzfälle beweisen, wie schwer sich die Rechtsprechung tut, solche Fragen eindeutig zu beantworten - und, so Mel Stanfills Beitrag in diesem Band, dass häufig außergesetzliche Faktoren Einfluss darauf haben, was als legitim erachtet wird.

Klar ist zum einen: Die Regulierung musikalischer Aneignung kann nur immerwährend ausgehandelt und infrage gestellt werden. Das liegt unter anderem daran, dass auch nicht unumstritten ist, was eine musikalische Idee eigentlich ausmacht, in welcher Form Musik überhaupt zu schützen ist. Schon als es nur um Notentexte, einen engen Werkbegriff und Beschränkung auf die Melodie ging, war das nicht einfach. Die Populärmusik hat aber immer wieder gezeigt: Damit ist bloß ein Bruchteil dessen, was musikalische Kultur ausmacht, umfasst. Für die Expansionslust des Copyright-Geschäfts erweist sich das als praktisch – Aussichten auf neue Verwertungsmonopole allerorten. Andererseits kann gerade eine

umfassendere Auffassung dessen, was Kultur, Kunst und Kreativität ausmacht und wie sie gerade in unregulierten Räumen floriert, eine Neudefinition des geistigen Eigentumsbegriffs nahelegen.

Wenn man sich in diesem Zusammenhang vor Augen führt, wie essenziell jamaikanische Musikerfindungen – Soundsysteme, DJ-Techniken, Produzententum als Kunst – für die Popmusik im Allgemeinen und ihre heute erfolgreichste Spielart, den Hiphop, im Besonderen sind, ergibt die angloamerikanische Auslegung von Copyright als notwendiger Anreiz und Katalysator für kulturelle Innovation keinen Sinn mehr. Wesentliche Bestandteile heutiger Musikproduktion gäbe es nicht, wären in den 1960er- und 70er-Jahren Copyrights in Jamaika wirksam durchgesetzt worden. Informelle Nutzungsregeln und Anerkennungsstrukturen hat es trotzdem gegeben, wie Larisa Kingston Manns Artikel beschreibt.

Wo Kollektivität, Performanz und mündliche Überlieferung zum Selbstverständnis der Kulturproduktion gehören, erscheint das Kriterium urheberrechtlicher Schutzvoraussetzungen zunächst unpassend. Aus diesem Grund basierte die europäische Konstitution des Urheberrechts auch auf dem Ausschluss tradierter, oraler und gemeinschaftlicher Musikpraxis. Als gemein- und vogelfrei zählten auch viele Stücke des US-amerikanischen Folk- und Blueskanons, ebenso wie das musikalische Erbe indigener Gemeinschaften. Seit einigen Jahrzehnten wird die Unterscheidung, die diesen Ausschluss begründete, infrage gestellt: Infolge postkolonialer Diskurse, Forderungen im Zuge der Dekolonialisierung und der Ausweitung internationaler Handelsverträge sind Ansprüche auf Kontrolle und Vergütung geltend gemacht worden, die im herkömmlichen geistigen Eigentumsrecht nicht vorgesehen waren.

Seither wird der Schutz für sogenannte »traditionelle kulturelle Ausdrucksformen« und »traditionelles Wissen« diskutiert und vielerorts gesetzlich implementiert. Die neuen Kategorien bringen

Schwierigkeiten mit sich: Wie sollen diese Schutzansprüche mit den Grenzen geistiger Eigentumsrechte vereinbart werden, wie sie durch die Public Domain ausgedrückt werden? Und wie verändern die Verrechtlichung und die häufig mit ihr einhergehende Kommerzialisierung die entsprechenden kulturellen Ausdrucksund Wissensformen selbst? Ein wachsendes Forschungs- und Politikfeld setzt sich heute mit diesen Fragen auseinander. Das Spannende: Es sind gerade die offenen Fragen und Widersprüche dieses Kontexts, die auch für andere Konflikte um das Verständnis von geistigem Eigentum und Copyright interessant sind. Gerade weil das, was die Weltorganisation für geistiges Eigentum (WIPO) als TCE (Traditional Cultural Expressions) kategorisiert, eben keine individuelle Autorschaft, keine Eigenschaften des fixierten Werks und der Originalität aufweist, sondern per Definition kollektiven, kooperativen, generationellen, dynamischen und reproduktiven Charakter hat und trotzdem Schutzansprüche behauptet -, kann man von diesen neuen schwierigen Rechtskonstruktionen lernen. Wie in dem Gespräch zwischen der Juristin Marisella Ouma und der Künstlerin Cornelia Sollfrank über immaterielle Commons in diesem Band deutlich wird, wird hier der rechtliche Schutz nicht bloß mit einem Vergütungsanspruch begründet. Es geht vielmehr um eine spezifische Auffassung von kultureller Nachhaltigkeit und Fürsorge, verbunden mit einem moralischen Argument gegen kommerzielle Ausbeutung. Um dieses fragile Konstrukt aufrechtzuerhalten, wird derzeit in vielen Ländern mit verschiedenen Kodifizierungen, Formalisierungen, kollektiv ausgehandelten und dynamisch gehaltenen Regularien experimentiert. Ob sich das in einen Ausverkauf derjenigen kulturellen Zusammenhänge, die man eigentlich in ihrem Eigensinn erhalten möchte, verkehren oder völlig neue Modelle und Organisationsformen für geistige Eigentumsordnungen ermöglichen wird, bleibt abzuwarten.

18

Wenn ein Musiker und Tüftler wie Mat Dryhurst in seinem Interview mit der Journalistin Lisa Blanning über die Möglichkeiten von Smart Contracts und dezentralisierter Organisation spekuliert, ist das tatsächlich gar nicht so weit weg von den Ideen, die im Kontext der Schutzrechte für kulturelles Erbe diskutiert werden. Dabei geht es darum, an der Industrie der Rechteverwertung vorbei Regeln und Kontrolle für die Nutzung von Werken durch die Urheber\*innen selbst zu bestimmen, Unterscheidungen zwischen unerwünschten und erlaubten Nutzungen direkt zu implementieren und, vor allem, kooperativ zu agieren und der wechselseitigen Abhängigkeit gerecht zu werden, die für die Kulturproduktion charakteristisch ist.

Das gegenwärtige Copyright-System bewegt sich in eine ganz andere Richtung. Das Kerngeschäft mit Musik hat sich schon seit Langem verschoben: von Verkauf und Konsumtion von Produkten hin zur Verteilung und Monetarisierung von Kontroll- und Verwertungsrechten und Lizenzsystemen. Die Kreativen selbst haben bisher wenig daran teilhaben können. Und es bleibt zu befürchten, dass auch die neue europäische Richtlinie daran nichts ändern wird. Wahrscheinlicher ist daher, was schon Isaac Goldberg 1930 feststellte: »Eine Revolution hat das Geschäft mit populärer Musik erfasst. In kürzester Zeit fügt es sich einer zentralisierten Kontrolle.« Streamingdienste wie Spotify setzen dieselbe »Winnertakes-all«-Marktlogik fort, der sich schon das althergebrachte Konglomerat aus Tonträgerindustrie und Verwertungsgesellschaften verschrieben hat und die maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass das Geschäft mit der Verwertung musikalischer Rechte seit jeher nur einer Minderheit von erfolgreichen Künstler\*innen zugutekommt. Von Tantiemen leben kann kaum jemand. Content-ID-Software, wie sie YouTube schon seit Jahren im Auftrag großer Medienkonzerne anwendet, wird mit aller Wahrscheinlichkeit

zunehmen und darüber mitbestimmen, was online geht und was nicht. Abgesehen davon, dass die Fehleranfälligkeit der Algorithmen (noch) groß ist, werden die algorithmischen Regelsätze, die über Erlaubt und Unerlaubt entscheiden, eben nicht in den Händen der Urheber\*innen liegen, sondern in denen der Plattformgiganten, deren Macht doch durch die EU-Reform hatte eingedämmt werden sollen. Im Zeitalter des Informations- und Datenkapitalismus ist eine fortschreitende Expansion geistiger Eigentumsrechte nicht verwunderlich. Wo »Content« den hauptsächlichen Rohstoff der Verwertung bildet, ist es für Geschäftstüchtige folgerichtig, per Privatisierung Monopolstellungen zu sichern. Was daraus aber auch folgt, ist, dass der »Content« eigentlich egal wird - Besonderheiten, Qualität, Anspruch fallen hinter dem Kriterium zurück, alle Marktpotenziale optimal auszuschöpfen. Ein Inhalt - ob Musik, Fotos, ein Videotutorial oder ein Magazinartikel - muss als Umschlagplatz funktionieren, wo Massenklicks in Daten verwandelt oder Informationen über bisher noch unerreichte Marktsegmente gesammelt werden. Wie er das wird, ist dafür unerheblich.

Wenn man sich die urheberrechtliche Entwicklung anschaut, fällt darin ein Grundprinzip auf: Wiederholt wurde die Funktion, mit geistigen Schöpfungen Geld zu verdienen, mit der Funktion des Schutzes für diese begründet und erfolgreich verquickt. Schutzund Verwertungsmodell fallen im Copyright in eins. Verschiedene Argumentationsmuster gehen daher immer wieder durcheinander und aneinander vorbei, wenn Interessenvertreter\*innen über Ausgestaltung und Berechtigung geistiger Eigentumsrechte debattieren. Insofern ist es lohnend, sich genau vor Augen zu führen, wie das Urheberrecht von seinen Fürsprecher\*innen moralisch mobilisiert wird: Denn es geht ja dabei nicht nur um die ängstliche Besitzstandswahrung einer Industrie im Wandel. Es geht auch um grundsätzliche Fragen danach, wie Nachhaltigkeitskonzepte für

gedeihende Kulturproduktion aussehen könnten, wie Kreative ihren Lebensunterhalt bestreiten, wem Rechte auf Anerkennung, Mitsprache und Kompensation zustehen und welchen Wert Kunst und Kultur in einer Gesellschaft haben sollen. Die Beiträge in diesem Band zu Geschichte, Problemfeldern und gegenwärtigem Horizont musikalischer Eigentumsrechte legen nahe, dass das Copyright nicht immer die richtige Antwort auf diese Fragen sein mag, aber den Dreh- und Angelpunkt bildet, um womöglich neue Antworten zu finden.

Lina Brion und Detlef Diederichsen



#### Stimmen zum Copyright

Aufgezeichnet und zusammengetragen von Ralf Niemczyk

Bei Whirlpool Productions hatten wir verschiedene Versatzstücke des Songs *Editions of You* von Roxy Music für unseren Track *Crazy Music* verwendet – hauptsächlich ziemlich wilde, ausgefreakte Synthesizer-Sounds von Brian Eno. Die ganzen Credits und das ganze Geld gingen aber an Brian Ferry – er hatte den Song geschrieben, oder, um es genauer zu sagen, er hielt die Rechte an der Komposition. Mit den Sounds, die wir verwendeten, hatte er gar nichts zu tun, bezahlt wurde er trotzdem dafür. Das zeigt sehr schön, wie wirklichkeitsfremd und oft genug unfair die Copyright-Gesetze sein können. Es sollte möglich sein, Samples für eine geringe, festgesetzte Summe registrieren zu lassen, statt jedes Mal Verträge aushandeln zu müssen. Es hätte möglich sein müssen, dass wir Herrn Eno seinen Anteil direkt geben.

**Hans Nieswandt.** Musiker, Musikproduzent, DJ und Autor, Köln Künstlerischer Leiter am Institut für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste

Ich verwende weder Samples, noch bin ich daran interessiert, erfolgreiche Hooks zu adaptieren oder gar zu kopieren. Aber wo heute sowieso sooo viel »freie« Musik im Internet herumschwirrt, ist das bisherige Copyright-System, trotz aller Schwächen und Ungerechtigkeiten gerade gegenüber Indie-Künstler\*innen ohne großen Musikverlag – neben den Konzerten natürlich –, die einzige Möglichkeit für mich, mein Leben mittel- und langfristig zu finanzieren. Bislang habe ich keine wirkliche Alternative gesehen.

Alice Phoebe Lou. Singer-Songwriterin, Kapstadt/Berlin

Im Großen und Ganzen, denke ich, funktioniert das Copyright nur für die Größen im Geschäft. Es hilft ihnen, ihr Einkommen zu regeln. Für unbekannte Künstler\*innen – da bin ich sicher – ist es besser, wenn sich ihre Musik unkontrolliert wie ein Virus verbreitet, damit umso mehr Leute sie zu hören bekommen. Mit anderen Worten: Wenn du kein Superstar bist, ist es ziemlich schräg, deine Sachen komplett unter Kontrolle zu halten aus Angst, jemand könnte sie klauen – weil sie sowieso niemand braucht.

Kyrill Richter. Pianist und Komponist, Moskau

Samples kamen für mich bei all meinen verschiedenen Produktionen in den letzten 40 Jahren nicht infrage. Meistens bastele ich mir eine Art Samplesound selber aus eigenen Audioressourcen. Copyright- oder Lizenzstress gab es höchstens, wenn man sich mal mit einem Co-Writer nicht über den Share einig war. Konnte aber immer außergerichtlich geregelt werden. Natürlich fühle ich mich durch das Europäische Urheberrecht besser geschützt als durch die Copyright Laws der USA und Großbritanniens. In der EU besteht der Grundsatz des Urheberrechts darin, dass das Werk als geistiger und kreativer Ausdruck des Urhebers untrennbar mit seiner Person verbunden ist. Daher kann der Urheber seine Rechte an diesem Werk auch nie völlig abgeben. Er kann anderen nur die Lizenz erteilen, sein Werk auf bestimmte Art und Weise zu nutzen ... und das ist gut so!

Aber damals beim »Stones v.Verve«-Rechtsstreit um *Bitter Sweet Symphony* fand ich es ziemlich link vom Stones-Management. O. k., es war die auffälligste Komponente in dem Song und hat wesentlich zu seinem Erfolg beigetragen. Verve und ihre Produzenten hätten also zumindest vorher ein Clearing abholen sollen oder einen Share verhandeln. Andererseits: Ich schwöre dir, Keith hätte das nicht einmal erkannt, wenn man es ihm vorgespielt hätte.

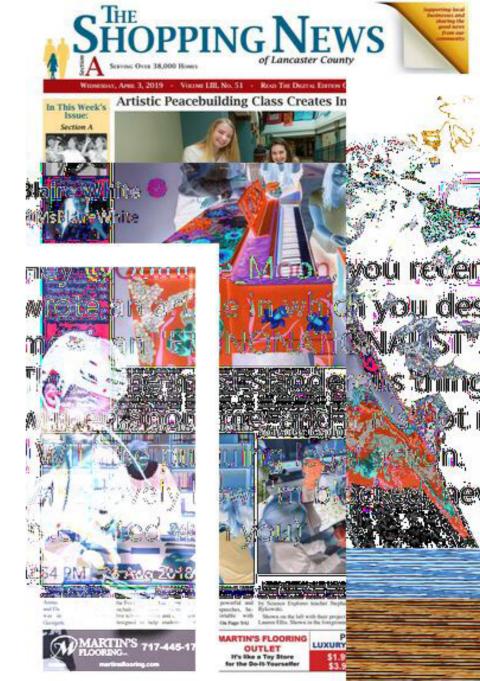
Carl Carlton. Gitarrist, Komponist und Musikproduzent, Gozo (Republik Malta)

Als Co-Produzent habe ich für verschiedene Künstler\*innen Soundcollagen erstellt, montiert aus ungezählten Schnipseln. Von den Schlägen einer Snaredrum bis hin zu Klängen, gefunden auf Tonbibliotheken mit Volksmusiken aus aller Welt. Viele Elemente habe ich auch selber auf der Gitarre oder am Schlagzeug eingespielt. Das sind aber keine Werke im klassischen Sinn. Für meine Art des Musikmachens ist die Copyright-Idee somit weit weniger wichtig als etwa für Singer-Songwriter\*innen. Bereits Anfang der Neunziger hat der britische ZTT-Labelmacher und Produzent Trevor Horn erzählt, dass viele seiner Songs, etwa *Owner of a Lonely Heart* (mit der Band Yes) oder *Crazy* (mit Seal) aus Hunderten akustischen Puzzlesteinen bestehen, aus denen eine finale Soundversion entstand. Auch bei vielen aktuellen Stücken ist der Sound die Komposition. Nur: Diesen »Sound« kann man nicht schützen.

Jens Gad. Gitarrist und Komponist, Studiobetreiber und Produzent, München

Indie-Musiker\*innen meiner Generation verdienen ihr Geld heute fast nur noch über Liveshows, dazu ein schmales Zubrot aus dem Merchandising und den Plattenverkäufen bei Festivals oder auf Tour. Bei mir kommen noch ein paar Lizenzierungen dazu. Weil Musik so frei [zugänglich] ist, wie das im Internet nun mal der Fall ist, solltest du IMMER bezahlt werden, wenn jemand deine Musik in Filmen, TV-Shows etc. verwendet. Das ist der einzige Weg, wie man heutzutage den Überblick behält. ALSO: Ich glaube total ans Lizenzieren. Bei der Musikindustrie herrscht derzeit die Auffassung, jeder sollte ein kleiner Todd Rundgren sein, Musik machen, sie produzieren, alles spielen und dann auch noch selbst promoten. Das hat alles mit dem Freelance Economy Vibe zu tun.

Weyes Blood. Singer-Songwriterin, Los Angeles



#### Isaac Goldberg

obildung:Isaac\_Goldberg-Die\_Tin\_Pan\_Alley\_im\_Wandel@Aug\_22\_13.54.09\_2019

# DIE TIN PANALLEY IM WANDEL

Isaac Goldberg (1887–1938) war ein US-amerikanischer Literaturwissenschaftler, Journalist, Übersetzer und Musikkritiker, der neben literaturwissenschaftlichen Arbeiten vor allem Bücher zu höchst unterschiedlichen musikalischen Themen wie Richard Wagner. An introduction (1924), Jazz music. What it is and how to understand it (1927) oder Harmony self taught (1926) veröffentlichte. Der folgende Text ist dem 1930 bei John Day Co. in New York erschienenen Buch Tin Pan Alley. A chronicle of the American Popular Music Racket (S. 312–318) entnommen, in dem Goldberg die Geschichte der Musical-Kultur und der aus ihr hervorgegangenen Songform – also dem, was heute gerne als »Great American Song Book« bezeichnet wird – bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgt. Das Vorwort schrieb kein Geringerer als George Gershwin.

Als Tin Pan Alley wurde ein Abschnitt der 28th Street im New Yorker Stadtteil Manhattan bezeichnet, der aufgrund der hohen Dichte dort ansässiger Musikverlage ab den 1890er-Jahren für mehrere Jahrzehnte als Zentrum der amerikanischen Musikindustrie galt. Die Verlage beschäftigten zahlreiche Komponist\*innen und Texter\*innen, die dort in kleinen Büros neue Songs erarbeiteten. Der Klang der Pianos war bis weit auf die Straße zu hören, eine Kakofonie, die der Journalist Monroe H. Rosenfeld mit dem Geklapper von Blechpfannen verglich.

ine Revolution hat das Geschäft mit populärer Musik erfasst. In kürzester Zeit fügt es sich einer zentralisierten Kontrolle. Radio und das bewegte Bild eignen sich die Tin Pan Alley in freundlicher Übernahme an. So wie diese Akteure mit ihrer geballten Effizienz den *plugger*<sup>1</sup> alter Schule ersetzt haben, lösen sie auch die alten Musikverlage ab.

Diese Entwicklungen waren bereits 1914 vorhersehbar. Das Radio hatte in seiner ersten Erfolgswelle bereits die Finger nach den Katalogen der Tin Pan Alley ausgestreckt. Die Verleger\*innen hörten des Nachts, wie ihre Musik kostenlos in alle vier Himmelsrichtungen übertragen wurde. Geschmeichelt ob dieser Aufmerksamkeit, mussten die Komponist\*innen und Texter\*innen sich doch gleichzeitig mit sinkenden Tantiemen abfinden. Es war ein Problem. Würden Radioübertragungen ein Lied so populär machen, dass daraus riesige Verkaufszahlen erwuchsen, mehr als ausreichend, um die Nachteile der kostenlosen Nutzung wettzumachen? Wenn die Grammofonfirmen und andere etablierte Zwischenhändler\*innen für das Recht auf Vervielfältigung von Text und Musik bezahlten, warum sollte dann das Radio davon ausgenommen sein?

Entsprechend wurde in dem Jahr, in dem der Krieg in Europa ausbrach, die American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) von Victor Herbert, Silvio Hein, Gustave Kerker, Louis Hirsch, Glenn Macdonough, Raymond Hubbel, George Maxwell, Jay Witmark und Nathan Burkan ins Leben gerufen. In den nunmehr sechzehn Jahren, in denen sie das Eigentum von Autor\*innen und Verleger\*innen an geschützten Kompositionen fest verankert hat, ist ihre Mitgliederzahl auf mehr als 600 amerikanische Autor\*innen und mehr als 50 amerikanische Musikverlage angewachsen.

Nicht nur das Radio hatte sich die Arbeit von Autor\*innen und Verleger\*innen unentgeltlich zunutze gemacht; auch Zirkusse, Tanzsäle, Amüsiertempel (in Gestalt ihrer Orchester oder ihrer Organist\*innen) haben sich bei den Liedern und Werbemelodien der »Racket Row« bedient. Entsprechend schnell machte es sich die ASCAP zum Anliegen, das nationale Copyright-Gesetz, das in seiner jetzigen Form auf den 1. Juli 1909 zurückgeht, gegen diese Übergriffe durchzusetzen. Die Aufführungsrechte an Musikwerken waren seit 1897 durch Gesetze geregelt; das Gesetz vom 1. Juli 1909 griff diese Bestimmungen auf.

Die Gesellschaft war bisher überaus erfolgreich darin, alle Verstöße zu verfolgen. Ihr wurde bei entsprechender Beweisführung

30

ausnahmslos für jede Copyright-Verletzung die gesetzlich vorgeschriebene Mindestentschädigung von 250 Dollar zugesprochen – und die Anwaltskosten kamen häufig obendrauf. Verstöße, so macht die Gesellschaft deutlich, können sowohl in Form der mechanischen als auch der manuellen Musikwiedergabe auftreten. Natürlich waren Stumm- und Tonfilm ebenso stark betroffen wie das florierende Hörfunkgewerbe.

Mit dem Aufkommen des stark auf Musik angewiesenen Tonfilms verschärfte sich die Lage. Es könnte sich auf lange Sicht als machbarer und billiger erweisen, wenn Radio und Tonfilm, statt Abgaben an die Verlage zu entrichten, nicht die Musik, sondern die Firma selbst kaufen würden. Und genau das ist gerade der Fall.

Die derzeit bestehenden Konstellationen lassen die Strategie für die nähere Zukunft erahnen. Gigantische Unternehmenszusammenschlüsse wie die Warner Brothers Company kontrollieren die unterschiedlichsten Absatzmärkte ihrer Produkte – die Lichtspieltheater, in denen ihre Filme gezeigt werden, die Verlage, die ihre Musik veröffentlichen. Und in letzter Zeit gab es das Bestreben, die Kontrolle über Grammofonunternehmen und sogar Buchverlage zu erlangen.

Warner kontrolliert M. Witmark & Sons, De Sylva-Brown-Henderson, T. B. Harms, Remick's. Radio Music (ein Zusammenschluss der Radio Corporation of America und der Radio-Keith-Orpheum Corporation) kontrolliert Leo Feist und Carl Fischer. Die Fox Film Company ist Eigentümerin der Red Star Publishing Company. Die Firma Robbins ist ein Tochterunternehmen des Triumvirats Metro-Goldwyn-Mayer. Nur noch wenige unabhängige Unternehmen blieben übrig: In New York sind es Veteran\*innen wie Harry Von Tilzer, Shapiro, Bernstein and Company, Edward B. Marks; drüben im Westen Sherman, Clay and Company, Villa Moret, Inc. Kleinere Musikverlage werden so wie die kleineren Geschäftsleute in

100 Jahre Copyright Die Tin Pan Alley im Wandel **31** 

anderen Branchen an die Wand gedrängt. Sie sind – wie ihre Herren auch – dem wirtschaftlichen Schicksal ausgeliefert.

Die Verknüpfung der verschiedenen Interessen ist noch komplizierter: Die meisten Varieté- und Filmtheater und sogar einige Radioketten befinden sich im Besitz oder unter der Kontrolle der Filmfirmen. Die Radio Corporation of America schließt sich mit der National Broadcasting Company und den Keith-Orpheum-Häusern zusammen. Fox hat natürlich schon lange seine eigenen Vorführsäle. Das Gleiche gilt für Paramount, das auch die Famous Music Company besitzt. Der Zusammenschluss Metro-Goldwyn-Mayer kontrolliert die Loews-Kinokette. Warner Brothers baut nun eine Kette aus 150 Radiosendern zwischen Ost- und Westküste auf.

Komponist\*innen sind wie Verleger\*innen mit einem Monopol-Kraken konfrontiert. Wenn sie möchten, dass die neuen Firmen für ihre Stücke Werbung machen, müssen sie sich diesen Firmen anschließen. Bereits jetzt, wo Hollywood dem *theme song* Adieu sagt, werden die unabhängigen Autor\*innen langsam aus den beliebten Studios verdrängt.² Sie wenden sich in ihrer Not der Zubereitung von Halbklassikern zu, wie sie (auf höchst humorvolle Weise) genannt werden – einem Bastardprodukt, das in der Regel die schlechtesten Eigenschaften beider Eltern erbt. In diesem Bereich herrscht kaum Konkurrenz, und es gibt mehr Möglichkeiten – so die Theorie – für die Unabhängigen.

»Wenn ein Autor, der keine *themes* schreibt, eine Verwertung möchte«, so einer der führenden unabhängigen Verleger des Westens, »ist er gezwungen, über die Tonfilmverlage zu veröffentlichen, wenn diese Monopole an der Macht sind. Keine schöne Vorstellung für Verleger und Autoren von heute, die Vermarktung dieser Musik … Eines ist sicher, denke ich: Die Tonfilmverlage, die in das Geschäft eingestiegen sind, fanden die Renditen nicht besonders ermutigend. Sie müssen etwas mehr tun, als ein Lied nur als

Filmmelodie einzusetzen, um es verkaufen zu können. Sie gaben sich offensichtlich der Illusion hin, dass sie ein Lied nur in einem Film unterbringen müssen, und schon ist es ein Kassenschlager. Nun, Kassenschlager entstehen beim Schreiben, nicht nur bei der Verwertung. Heute kennt sich das Publikum, dieser frohgemute Richter, bei Liedern und Aufführungen aus. Die Menschen reißt es nicht mehr vom Hocker, sie zerschlagen auch kein Mobiliar mehr nur wegen des nächstbesten Lieds oder Films. Wenn sie eine Nummer mögen, kaufen sie sie, wie im Falle von Te Maine Stein Song, When it's Springtime in the Rockies und ähnlichen Liedern, die in erster Linie über das Radio populär wurden. Aber wird dieser Weg über den Äther irgendwann für den Wettbewerb gesperrt, oder bleiben die Rundfunkanstalten neutral und fair? Das ist, so wie ich es sehe, jetzt die große Frage.«

Was genau Radio und Tonfilm aus dem Handel mit populärer Musik insgesamt gemacht haben, bleibt abzuwarten. Charles B. Daniels (alias Neil Moret, Komponist des einst allgegenwärtigen *Hiawatha*) fasst im vorstehenden Absatz eine wichtige Entwicklung zusammen, die weitergeht, noch während ich diesen Text schreibe. Radio und Tonfilm, so scheint es, bringen einige Lieder groß raus und machen andere zunichte. Als das Radio vor fünf Jahren auf allen Kontinenten bedeutsam wurde, war seine unmittelbare Wirkung auf die Musikverlage so groß, dass der Witmark-Verlag 22 Filialen im ganzen Land schloss und seine professionellen Studios von 15 auf 3 reduzierte. Dann kam der Tonfilm als eine Art barmherziger Samariter, und die Witmark-Büros wuchsen auf das Doppelte ihrer ursprünglichen Zahl an. Zwölftausend Vorführsäle mit einem Publikum von etwa dreißig Millionen bedeuten eine riesige potenzielle Käuferarmee.

Eine besondere Wirkung des Radios war die Popularität alter Hillbilly-Songs und älterer Stücke aus der Tin Pan Alley bei der

32 100 Jahre Copyright Die Tin Pan Alley im Wandel 33

Bevölkerung des Hinterlandes. Mehrere Verlage aus dem Osten haben mir berichtet, dass die Bestellungen für diese Stücke, die einst komplett abgeschrieben waren, zunehmen. So wie das Radio einige Lieder vorzeitig zugrunde richtet, erweckt es ältere wieder zum Leben. Nichts stirbt für immer ...

Auch hier gilt, dass der Tonfilm den *theme song* in seiner überhitzten Vermarktung zwar fast aus der Welt geschafft, doch auch Werbemöglichkeiten eröffnet hat, deren Grenzen keineswegs schon erreicht sind. In der Tin Pan Alley war der Sommer 1930 trist. Der Absatz von Noten war um etwa 75 Prozent unter den üblichen Durchschnitt gesunken, mit einem leichten Anstieg gegen Herbst. Und doch gelang es einer der mittlerweile führenden Firmen, den Grundstein zu ihrem heutigen Vermögen zu legen, indem sie sich ausschließlich auf den Tonfilm konzentrierte. Der Erfolg der Robbins Music Corporation rundet die Geschichte der Tin Pan Alley in der Gegenwart ab.

Die Firma, die als der führende Verlag für Tonfilmmusik gilt, ging 1929 als Tochtergesellschaft im Unternehmen Metro-Goldwyn-Mayer auf. Sie ist gerade mal 5 Jahre alt, auch wenn die Unternehmen, aus denen sie hervorging, schon fast 25 Jahre im Geschäft sind.

[...]

34

Seit dem Zusammenschluss mit Metro-Goldwyn-Mayer hat die Robbins Music Corporation – grob geschätzt – mehr als die Hälfte der landesweiten Hits gelandet. (Hier einige Titel: You Were Meant for Me, Broadway Melody und Love Boat aus dem Film The Broadway Melody, »Pagan Love Song« aus The Pagan, Singing in the Rain aus The Hollywood Revue und Should I aus Lord Byron am Broadway.)

Der Anteil der »Flops« bei Filmliedern ist so hoch, dass der Musikhandel mittlerweile skeptisch geworden ist. Man bevorzugt das »populäre Lied«, womit die filmunabhängige, freischaffende Veröffentlichung gemeint ist. Es gibt in der Tat Anzeichen dafür, dass das so interpretierte populäre Lied wieder zu sich selbst zurückfindet. Das Musikgeschäft, wie es die alten Hasen erinnern und neu zu verkünden beginnen, gehört schließlich den Männern, die das Musikgewerbe kennen.

Wir werden eben hören, was wir hören werden.

Aus dem Englischen von Anja Schulte

- 1 A. d. Ü.: Sänger\*innen oder Pianist\*innen, die Anfang des 20. Jahrhunderts von Musikverlagen eingesetzt wurden, um Stücke öffentlichkeitswirksam vorzutragen und so den Verkauf von Notenblättern zu steigern.
- 2 A.d. Ü.: Mit dem Aufkommen der Tonfilme ab 1927 entstand ein gewaltiger Bedarf an schnell produzierter Musik, theme songs, die sich als Leitmotiv durch die Filme zogen. Diese Welle ebbte allerdings schnell ab: Bald wurden Komponisten engagiert, die mehr Gefühl für die Handlung und das Medium Film zeigten. Die Autor\*innen und Komponist\*innen der Tin Pan Alley, die gewissermaßen an Hollywood ausgeliehen worden waren, mussten sich nach einem anderen Feld umsehen. Vgl. https://archive.org/details/tinpanalleychronoogold/page/296

100 Jahre Copyright Die Tin Pan Alley im Wandel **35** 



#### Monika Dommann

Abbildung: Monika\_Dommann-Lautsprecherartist\_innen@Aug\_22\_13.57.10\_2019

# LAUTSPRECHER-ARTIST\*INNEN

Monika Dommann ist Professorin für die Geschichte der Neuzeit an der Universität Zürich. Sie forschte und lehrte u. a. am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar, dem German Historical Institute (GHI) in Washington und dem Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Themen in Forschung und Lehre sind die Verflechtungen der Alten und Neuen Welt (insbesondere Europa, Nordamerika, Karibik), Medien-, Wirtschafts-, Rechts-, Wissens- und Wissenschaftsgeschichte sowie Methoden der Geschichtswissenschaft. Ihr Fokus liegt auf der Geschichte materieller Kulturen, immaterieller Güter, der Logistik und der Data-Centers.

In ihrem Beitrag schlägt sie den großen Bogen vom Aufkommen des Radios bis in die Nachkriegszeit und untersucht dabei die wechselseitigen Ein- und Auswirkungen von Radio, Phonoindustrie, Urheber\*innen und Interpret\*innen auf die Entwicklung der Copyright-Systeme in der Alten und Neuen Welt.<sup>1</sup>

#### Autorrechte als Abwehr

Dass die Verwertergesellschaften in den 1930er-Jahren ihr Tantiemensystem trotz sinkender Erträge des Musiknotenverkaufs ausbauen konnten, verdankten sie dem neuen Medium Radio. Mitte der 1920er-Jahre waren Radioempfänger nicht länger Apparate, an die sich die Zuhörer\*innen mit Kopfhörern anschlossen und damit akustisch von ihrer Umgebung abkoppelten. Elektrische Lautsprecher beschallten nun Räume. Sie übermittelten einen anderen Sound, als ihn die Zuhörer\*innen von den Phonographen gewohnt waren: lauter und mit stärkerem Bass. Den Verwertergesellschaften dämmerte: Das Radio würde das Medium der Zukunft sein. 1926 hielt die britische Performing Right Society (PRS) fest: »Now Broadcasting is an accomplished fact. It cannot be disregarded, and it cannot be stopped. It must be accepted, and the musician who adopts a Canute-like attitude of prohibition is a fool.«²

Dass Mikrofone, Radioempfänger und Lautsprecher den Sound verstärkten, war unüberhörbar. Doch inwieweit sie auch jene sozialen, medialen, ökonomischen und juristischen Entwicklungen prägen würden, die mit dem Phonographen nach 1900 begonnen hatten, wird im folgenden Beitrag untersucht. Er handelt vom musikalischen Copyright während der Ausbauphase des Radios in den Goldenen Zwanzigerjahren, der Großen Depression und dem Zweiten Weltkrieg. Dabei wird die These entwickelt, dass das Radio Interessenkonflikte akzentuierte (zwischen Autor\*innen und Interpret\*innen, Autor\*innen/Verleger\*innen und Phonoindustrie) und neue Auseinandersetzungen hervorbrachte (zwischen Phonoindustrie und Radiogesellschaften sowie Radiounternehmen und Verwertergesellschaften). Und es wird zu fragen sein, wie sich diese gesellschaftlichen Spannungen in Copyright-Konflikten manifestierten. In Europa verteidigten Autor\*innen und Verleger\*innen die Urheberrechte während dieser als eigentliche Schlüsselphase für die Musikökonomie zu bezeichnenden Jahre gegen potenzielle Erweiterungen. Sie wehrten sich dagegen, Interpret\*innen und Schallplattenproduzent\*innen in das Autorrecht zu integrieren. Die Copyrights stagnierten, wie man sagte. Und sie vermochten bloß einen limitierten Rahmen für das Senden von Musik und die Interessenkonflikte von Autor\*innen, Produzent\*innen, Konsument\*innen und ihren zahlreichen Vermittler\*innen zu bilden. In den USA hingegen waren die Copyright-Konflikte nach der Entstehung einer kommerziell betriebenen Radioindustrie vollständig vom Machtkampf zwischen der inzwischen etablierten Verwertergesellschaft American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) und den sich langsam formierenden Interessen der Radiogesellschaften geprägt. Dabei scheiterte der Versuch der ASCAP, mittels Aufbau und Kontrolle eines Repertoires das Tantiemensystem zu dominieren. Dieses Scheitern war nicht

40

zuletzt den rigiden Eintrittsregeln des Verbandes geschuldet, die es den Radiogesellschaften ermöglichten, das von der ASCAP vernachlässigte oder von ihr ausgeschlossene Repertoire unter Vertrag zu nehmen und gegen die ASCAP zu verwenden.

#### Interpret\*innen und ihre juristischen Interpretationen

Die Hertz'schen Wellen bewegten sich frei und von nationalen Grenzen ungehindert im Äther. Deshalb wurde das Radio als internationales Medium wahrgenommen. Umso dringlicher schien eine einheitliche Regulierung im internationalen Recht.

Mit den Radiowellen als neuem Übertragungsmedium tauchten alte Rechtsfragen wieder auf. Zunächst einmal die Frage, ob auch das schrankenlose Radio den Beschränkungen des Copyrights zu unterwerfen sei. In dieser Frage entschied das Reichsgericht in Deutschland bereits 1925 und 1926 in zwei Fällen klar im Interesse der Urheber: In der Urteilsbegründung stellte das Reichsgericht fest, dass die betreffenden Rundfunkgesellschaften die Urheberrechte der Schriftsteller Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal verletzt hätten, indem sie Dramen beider Dichter ohne deren ausdrückliche Einwilligung als Hörspiele gesendet hatten. Das Recht, »sein Werk gewerbsmäßig zu verbreiten«, stehe allein dem Autor zu.³ Wieder einmal waren es Texte, die der Durchsetzung von Urheberrechten von Musik den Weg ebneten.

Weit langwieriger als die Anerkennung von Urheberrechten erwies sich der alte Konflikt, wer als Urheber\*in von diesem Recht profitieren sollte. Das neue Medium brachte Bewegung in die juristischen Konzepte. Was mit dem Phonographen begonnen hatte, das verstärkten nun Radiolautsprecher: Nicht die Komponist\*innen, sondern die Lautsprecherartist\*innen waren nun in aller Ohren – zu Hause, in Cafés, Varietés und den Kinos, in die 1926 der Tonfilm Einzug gehalten hatte. Nun verlangten auch Interpret\*innen

Urheberrechtsschutz. Sollten sie als ebenbürtige Urheber\*innen anerkannt werden? Zwar war ihr rechtlicher Status im Zuge des Phonographen aufgewertet worden. Doch dies war nicht zuletzt dem Interesse der Komponist\*innen an einer Verwertung ihrer Kompositionen auf Schallplatten geschuldet. Die Rechte der Interpret\*innen waren weiterhin an jene der Komponist\*innen geknüpft.

Die Begriffe, mit denen die Interpret\*innen in den Rechtsdebatten bezeichnet wurden, zeigten die implizite Hierarchisierung, welche die Diskussion von Anfang an strukturierte: Es war von »nachschaffenden«<sup>4</sup>, »ausübenden«<sup>5</sup> und »wiedergebenden«<sup>6</sup> Künstler\*innen die Rede, von Schöpfung »aus zweiter Hand« und »im Schatten des Schöpfers«7. Fritz Smoschewer sprach aus, was auf dem Spiel stand: »Die ausführenden Künstler [...] könnten gegenüber dem Dichter und Komponisten eine bisher nicht bekannte Macht erlangen. Es bestände Gefahr, dass die schaffenden Künstler in eine unheilvolle wirtschaftliche, moralische und auch künstlerische Abhängigkeit von den wiedergebenden Künstlern kämen.« Er prognostizierte bereits 1927 eine Entwicklung, die zu einer Polarisierung zwischen den Sendestellen und den Verwertergesellschaften führen und »leicht zu offenem Kampfe durch Streik oder Boykott« eskalieren könnte.9 Er sollte mit dieser Prophezeiung recht behalten, allerdings sollte diese Entwicklung sich dann nicht in Deutschland abspielen, sondern erst gut ein Jahrzehnt später in den USA. Beim juristischen Kongress des Comité International de Télégraphie sans fils (T. S. F.) im Jahr 1925 wurde erstmals darüber diskutiert, ob die Interpretenrechte im alten Autorrechtsmodus behandelt oder neu erfunden werden sollten. Die einen fanden, die Frage sei im Autorrecht geklärt und deshalb nicht weiter zu verfolgen. Die anderen waren der Ansicht, die Interpret\*innen seien unabhängig von den Autor\*innen zu betrachten.

42

Die Interessenvertreter\*innen der Autor\*innen, Komponist\*innen und Verleger\*innen, welche die Gestaltung des musikalischen Urheberrechts bislang dominierten, führten nun eine folgenreiche konzeptionelle Unterscheidung ein: jene von Produktion und Reproduktion. Diese Differenzierung lief auf einen Ausschluss der ausübenden Künstler\*innen sowie der Aufnahme- und Sendetätigkeit aus dem Autorrecht hinaus. Damit schufen die Autorenverbände die Grundlage für einen Rechtsbereich außerhalb des Copyrights. Dieses sollte erst gut drei Jahrzehnte später, 1961, unter dem Begriff der »Neighbouring Rights« in der Konvention von Rom international konstituiert werden. Die Nachbarrechte regeln seither den Schutz der ausübenden Künstler\*innen, der Hersteller\*innen von Tonträgern und der Sendeunternehmen. 12 Niemand formulierte diese folgenschwere Trennung prägnanter als der Verleger und Jurist Alexander Elster im Jahr 1926: »Reproduktion ist von Produktion grundsätzlich zu trennen, mag die Reproduktion auch noch so schön, klug, gekonnt und erfolgreich sein.«11 Die Reproduktion blieb mit dem Manko versehen, bloß ein Abkömmling der Produktion zu sein. Dahinter steht nicht zuletzt ein Werkbegriff, der die Autorin, den Autor gegenüber den Apparaten priorisierte.

#### Uneinigkeit über Rechtsvereinheitlichung

Mit der Gründung des Institut international pour l'unification du droit privé durch die faschistische Regierung Benito Mussolinis 1926 in Rom erhielt die Bewegung zur internationalen Rechtsvereinheitlichung des Privatrechts einen institutionellen Rahmen. Im Statut des unter Schirmherrschaft des Völkerbundes stehenden Instituts wurde die Schaffung eines einheitlichen internationalen Privatrechtes als Ziel formuliert. Die Pläne für die Revision der Berner Konvention in Rom im Jahr 1928 waren diesem Ideal verpflichtet. Das Berner Büro (Bureaux Internationaux Reunis pour la Protection

de la Proprieté Intellectuelle – BIRPI) und die vorbereitende italienische Kommission hatten sich viel vorgenommen: Ganz im Geist des internationalen Universalismus sollte das universelle Radio einem einheitlichen internationalen Copyright zusätzlich Schub verleihen. Es ging um ein zwingendes Recht für alle Verbandsländer und eine Verlängerung der Schutzfrist nach französischem Modell auf 50 Jahre. Auch das Copyright der Interpret\*innen wollte man im internationalen Vertrag verankern, angesichts der wirtschaftlichen Entwicklungen auf dem Musikmarkt, die maßgeblich auf den Interpret\*innen beruhen würden. Die Lautsprecherartist\*innen sollten nicht mehr bloß Co-Vertragspartner\*innen sein, sondern eigenen autorrechtlichen Profit aus der Ausstrahlung ihrer Musik im Radio ziehen dürfen. Ferner sollten sie die Ausstrahlung von Werken gegen ihren Willen verbieten können. Gegen diesen Vorschlag wehrte sich Frankreich vehement – und mit Erfolg.

Stephen Ladas bezeichnete in seiner Geschichte des internationalen Copyrights aus dem Jahr 1938 die Resultate der Konferenz, die 1928 im altehrwürdigen Palazzo Corsini in Rom stattgefunden hatte, als ziemlich mittelmäßig. 12 Angesichts der hochgesteckten Ziele der italienischen Regierung und des BIRPI ist diese Einschätzung sicher richtig. Doch eine historische Betrachtung misst die Bedeutung eines Ergebnisses (anders als etwa das Recht) nicht einfach an der Vorstellung von »Fortschritt«. Neben der Verankerung der Radioausstrahlung als Exklusivrecht der Autor\*innen wurde nämlich mit der Integration des französischen Konzepts der moralischen Rechte in die internationale Konvention ein aus medientheoretischer Sicht aufschlussreicher Ausbau des Autorrechts beschlossen. Auch wenn der Vollzug dieser Rechte den einzelnen Staaten überlassen blieb: Autor\*innen hatten nun neu das Recht, sich gegen die Deformation, Modifikation und Verfälschung ihrer Werke zur Wehr zu setzen. Es ist bemerkenswert, dass die Universalisierung dieses

44

französischen Rechtsprinzips mit der Ausbreitung des Radios zusammenfiel. Das neue Medium hatte Befürchtungen geweckt, dass Autor\*innen ihre »Werkherrschaft«<sup>13</sup> verlieren können. Das Recht sollte nun dazu dienen, auch die Interpretation und die Tonaufnahme unter Kontrolle der Autor\*innen zu bringen. Damit wurde einem juristischen Medienkonzept Vorschub geleistet, das Medien bloß als Träger eines Werkes betrachtete. Mittels des Rechts sollte sichergestellt werden, dass Medien nicht ins Werk interferieren und es verändern. Damit geriet das Recht unweigerlich in Widerspruch zu den Medien, die keine neutralen Kanäle sind.

Stephen Ladas erklärte das Scheitern wichtiger Ziele der Konferenz in Rom, wie das fallengelassene Copyright der Interpreten oder der Verzicht auf die Ausdehnung der Schutzfrist auf 50 Jahre, mit der Expansion der Berner Konvention von 16 auf 36 Mitgliedstaaten. Dies ist sicher eine plausible Erklärung, die sich anhand der protokollierten Debatten in den Subkommissionen (u. a. auch über Radio und moralische Rechte) bestätigt findet.<sup>14</sup>

Neben Ladas' Argument der Verdoppelung der Mitgliedstaaten ist jedoch zusätzlich die Multiplikation von Interessenlagen von Bedeutung. Durch das Radio hatte sich der Kreis der Akteur\*innen, die bei der Formulierung der Copyrights Interessen artikulierten, beträchtlich erweitert. Als in der Subkommission über die Rechte der Interpret\*innen in der Radiophonie diskutiert wurde, wehrte sich Frankreich mit Rekurs auf die Autorenverbände vehement gegen ein Recht für Interpret\*innen. Weil keine Einigung zustande kam, wurde der Schutz dieser Rechte an die nationalen Gesetzgeber zurückdelegiert: »Les Gouvernements qui ont participé aux travaux de la conférence de Rome adoptent des mesures pour sauvegarder efficacement les droits des artistes exécutants.«15 Damit war das Thema der Interpretenrechte vorerst vom Tisch der internationalen Copyrightdiplomatie.

### Die International Labour Organization (ILO) und die Interpretenfrage

Verschiedene Faktoren (mediale, ökonomische und sozialpolitische) trugen dazu bei, dass die Frage der Rechte der Interpret\*innen nicht in den Mühlen der internationalen Rechtsdiplomatie zermahlen wurde, sondern größere gesellschaftliche Aufmerksamkeit erfuhr. Nachdem sich zu Beginn des Jahrhunderts eine Senkung der Erträge von Musiknoten und ein Wachstum der Schallplatteneinnahmen abgezeichnet hatten, glich der Stummfilm diese Veränderungen durch eine Nachfrage nach Livemusik teilweise wieder aus. Diese vorübergehende Rettung kam nach 1926 mit der Einführung des Tonfilms zu einem Ende. Durch die Diffusion des Radios gab es zwar für Musiker\*innen neue Aufführungsmöglichkeiten durch Rundfunkkonzerte, doch nicht zwingend, weil Orchester auch durch Schallplatten ersetzt werden konnten. Die Tantiemenökonomie wurde immer unübersichtlicher, weil nun alle Interessengruppen den Lizenzenmarkt entdeckten: In Großbritannien machten sich die Phonoindustrie und die Verwertergesellschaften Lizenzgebühren für das Abspielen von Musik in Dancings, Theatern und Cafés streitig. Und in Deutschland lagen sich die Rundfunkgesellschaften und die Phonoindustrie wegen der Ausstrahlung von Schallplattenmusik in den Haaren, weil die Phonoindustrie Einbußen beim Kauf von Schallplatten befürchtete und das Abspielen von Schallplatten im Radio kontrollieren oder gar verbieten oder zumindest Tantiemen dafür kassieren wollte.

Im Krisendiskurs während der Weltwirtschaftskrise wurde das Radio zur singulären Ursache für die ökonomische Krise des Musikverlagsgeschäfts und die Arbeitslosigkeit von Musiker\*innen stilisiert. Vor diesem Hintergrund lässt sich erklären, dass die International Labour Organization (ILO) in den 1930er-Jahren begann, über Regelungen zur Rettung der gefährdeten ausübenden Künstler\*innen außerhalb der Berner Konvention nachzudenken.

Die seit 1926 in der International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC) zusammengeschlossenen Verwertergesellschaften verfolgten die Strategie, das Thema der Interpretenrechte von der Berner Konvention fernzuhalten. Sie reichten mitten in der Weltwirtschaftskrise 1933 dieses heiße Eisen an die International Labour Organization (ILO) weiter. 16 Dass die 1919 beim Abschluss der Versailler Verträge begründete ILO ins Spiel gebracht wurde, hängt damit zusammen, dass sie in den 1930er-Jahren wegen ihrer Ausrichtung auf die Regulierung von Arbeitsverhältnissen während der Wirtschaftskrise plötzlich für viele Gesellschaftskonflikte zur Anlaufstelle wurde. Die ILO war dem Credo verpflichtet, die soziale Frage und die Revolutionsängste mittels internationalem Arbeitsrecht zu entschärfen. Nachdem sich die Autor\*innen gegen jegliche Erwähnungen der Performers Rights in der Berner Konvention ausgesprochen hatten, versammelte die ILO 1938 eine Expertenkommission unter Einbindung aller Interessengruppen, um eine Regelung für den Schutz der Interpret\*innen außerhalb der Berner Konvention zu suchen.

Die ILO erarbeitete eine 1939 veröffentlichte Studie zu den »Rights of Performers« zur Vorbereitung einer Konferenz im Jahr 1940, die dann wegen des Kriegsgeschehens nie stattfand. Es wurden auch keine Empfehlungen abgegeben und keine internationale Konvention ausgearbeitet. Dennoch ist die ILO-Studie nicht zu unterschätzen. Sie gehörte zu den Grundlagen für die Formulierung der »Neighbouring Rights« nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Studie ist auch als historische Quelle interessant, weil sie die Konflikte in dieser bis dahin ausschließlich unter Copyrightspezialist\*innen diskutierten Frage aus der »fremden« Perspektive des Arbeitsrechts benannte. Der ILO-Report ist durchaus mit den

Publikationen des amerikanischen Joint Committee on Materials for Research (JCMR) zu vergleichen: Das ILO und das JCMR suchten Mitte der 1930er-Jahre neue Normen jenseits des alten Autor\*innen-Verleger\*innen-Systems. Diese Diskussionen versiegten um 1940 während des Zweiten Weltkriegs. Es wäre also im Sinne einer kontrafaktischen Geschichtsschreibung interessant zu fragen, wie sich die Copyrights ohne den Zweiten Weltkrieg entwickelt hätten und ob die Reformideen eine Chance zur Realisierung gehabt hätten.

Ausgangspunkt der ILO-Studie war die Feststellung, dass Phonographen und das Radio die räumlichen und zeitlichen Koordinaten des Musikkonsums verändert hätten. Wenn Musik durch das Radio zeitverzögert und durch Überwindung räumlicher Beschränkungen konsumiert werden könne, sei die Präsenz von Musikern verzichtbar geworden. Die ILO interpretierte die hohe Arbeitslosigkeit von Musiker\*innen Mitte der 1930er-Jahre nicht als temporäres Krisenphänomen, sondern als einen der Technikentwicklung geschuldeten und deshalb längerfristig zu lösenden Gesellschaftskonflikt. Sie schlug jenes Mittel vor, das sie bei allen Arbeitskonflikten empfahl: die Formulierung internationaler Rechtsstandards, welche dann die Formulierung nationaler Gesetze vorantreiben sollten.

Die Internationale Arbeitsorganisation verglich die Forderungen der Interpret\*innen (das Recht auf Autorisierung, das Recht auf Identifizierung – das heißt das Recht auf Nennung ihres Namens auf allen Tonträgern und bei allen Radiosendungen –, das Recht auf Respektierung der Interpretation, das Recht auf Überwachung der technischen Aufnahme und das Recht auf Vergütung für jede einzelne Ausstrahlung der Interpretation) mit der Entstehung der Nachdruckprivilegien nach der Erfindung des Buchdrucks. So wie die Autorrechte als langfristige Folge des Buchdrucks entstanden seien, müssten die Performers Rights zwangsläufig aus den neuen Medien Schallplatte und Radio hervorgehen.

Der ILO-Report verortete die großen Konflikte zwischen Autor\*innen/Verleger\*innen, Schallplattenproduzent\*innen und Sendegesellschaften und Interpret\*innen in der Logik der traditionellen Konflikte zwischen Fabrikant\*innen und Arbeiter\*innen. Er entwarf dabei eine Werttheorie des ausübenden Künstlers und begründete die Legitimität der Forderung der Interpret\*innen nach Schutzrechten nicht in der autorrechtlichen Tradition des Rechterwerbs durch Abbildung der Persönlichkeit der Autorin, des Autors im Werk, sondern mit der potenziellen Wertverminderung der Interpretation durch unkontrollierten Mediengebrauch.

Der Wert der Interpretin, des Interpreten (d. h. ihre/seine Reputation) werde, anders als bei der Arbeiterin, beim Arbeiter, nicht von der Fabrikantin, vom Fabrikanten festgelegt, sondern vom Publikum: »The economic value of the interpretative artist's labour varies with his reputation and the favour he finds with the public. It is therefore most important to him that his name should be attached to be the product of his labour and that this should not be distorted or altered in any way which may harm him in the public's eyes«.<sup>17</sup> Die Reputation der Künstlerin, des Künstlers werde durch Tonaufnahmen und ihre Übermittlung im Radio gefährdet: »The reputation of a performer is at once liable to suffer if the timbre of his voice, his articulation or the shades of expression are seriously distorted by a defeat in broadcasting or recording techniques.«18 Die Kontrolle des Mediums wurde also als Maßnahme propagiert, um den Wert der Arbeit der Interpret\*innen zu beeinflussen. Damit wurde einer Medienregulation im Dienste der Arbeitsregulation das Wort geredet. Diese Forderung der Interpret\*innen, die von der ILO aufgegriffen wurde, stieß auf den Widerstand der Radiogesellschaften, die eine Einschränkung ihrer Sendetätigkeit nicht hinnehmen wollten.

Der ILO-Report verdankte seine Entstehung den Autor\*innen, welche die Interpretenrechte nicht im autorrechtlichen Rahmen

geregelt sehen wollten, nachdem sich die Interpret\*innen ihre alten autorrechtlichen Forderungen nach Kontrolle ihrer Darbietungen zu eigen gemacht hatten. Die Autor\*innen trugen dabei zu einem Transfer und einer Transformation autorrechtlicher Traditionen und der Begründung neuer Senderechte bei. Das Autorrecht war begraben worden, um in einem neuen Gewand umso stärker zu wirken. Doch dabei zeigten sich Verschiebungen im Vergleich zum traditionellen Autorrecht: Zur Lösung von Konflikten wurde empfohlen, Schiedsgerichte in einzelnen Staaten einzuberufen. Gerade die Interpret\*innen erhofften sich von solchen Gerichten, die von Interessenvertreter\*innen aller Gruppierungen gestellt würden, schnellere und kompetentere Urteile als von traditionellen Gerichten mit auf Analogien beruhenden Beschlüssen. Der Ruf nach Schiedsgerichten war letztlich ein klares Misstrauensvotum gegenüber den alten Rechtsverfahren des Copyrights. Es schien für das neue Interessengefüge, das durch das Medium Radio entstanden war, nicht mehr geeignet.

#### Die Phonoindustrie organisiert sich

Die Zwischenkriegszeit war eine Phase der internationalen Institutionalisierung und einer Polarisierung der Interessen von Autor\*innen, Interpret\*innen, Radiogesellschaften und der phonographischen Industrie. Die Zeiten, in denen internationale Copyrights ausschließlich unter der Regie von Autor\*innen und traditionellen Verleger\*innen geschrieben wurden, waren vorbei. Zwischen 1925 und 1935 organisierten sich alle maßgeblichen Interessengruppen der Musikindustrie auf internationaler Ebene, um ihre Verhandlungsposition bei der Gestaltung von Copyrights zu stärken: zunächst 1926 die internationale Vereinigung der Verwertergesellschaften, die International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), dann 1929 das Bureau International des Sociétés

gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique (BIEM). Das BIEM war ursprünglich ein Zusammenschluss von Musikverleger\*innen aus Frankreich und Italien sowie der Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (AMMRE) in Berlin, die sich zur internationalen Verwertung der Tantiemen mit der Phonoindustrie zusammentat. Mit der Gründung der International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) im Jahr 1933 stand dem BIEM ein Vertragspartner gegenüber, mit dem es künftig die Tantiemenzahlungen auf Basis von einheitlichen Standardverträgen regeln würde. Hinter dem Begriff des Standardvertrags steckt die folgenreiche Entwicklung zur Bildung von Tantiemenkartellen: Hatte sich in den USA, Großbritannien und Skandinavien bei der Einführung der Zwangslizenz eine staatlich fixierte Lizenzgebühr durchgesetzt, vereinbarten das BIEM und die IFPI für alle anderen Länder einheitliche Lizenzgebühren. Dies war die Geburt internationaler Tantiemenkartelle, welche die Preise der Autorrechtstantiemen zentral kontrollierten. Mit dem Vertrag zwischen dem BIEM und der IFPI konnte die phonographische Industrie ungehindert Musikaufnahmen aus dem großen Repertoire des BIEM herstellen, ohne Rechtsinterventionen vonseiten individueller Komponist\*innen befürchten zu müssen.

Die IFPI wurde 1933 in Rom gegründet. Die Festschrift zum silbernen Jubiläum der IFPI begründete 1959 die Wahl Roms mit der kulturellen Vergangenheit dieser Stadt als Wiege der Kultur und der Künste: »Nothing could be more natural or appropriate than that Rome should be chosen as the city which would give birth to the Federation and launch it upon the world. [...] The fair land of Italy, by tradition, by the artistic prowess of her songs through the ages, is surely entitled to be regarded, more than any other country, as the home of the arts.«<sup>19</sup>

Diese blumigen Ausführungen zu Roms Vergangenheit dienten Ende der 1950er-Jahre vielleicht dazu, die faschistischen Wurzeln

der internationalen Organisation zu verschleiern. Die in London domizilierte IFPI war inzwischen eine respektierte Organisation, die bei Revisionen der Berner Konventionen, den Verhandlungen der 1952 unter Ägide der UNESCO und der USA gegründeten Universal Copyright Convention (UCC) und auch der 1950 gegründeten European Broadcasting Union (EBU) präsent war und sich an der Ausgestaltung internationaler Verträge beteiligte. Allerdings war die Initiative zur Gründung der IFPI zu Beginn der 1930er-Jahre von faschistischen italienischen Industriellenkreisen aus der Confederazione Generale Fascista dell'Industria Italiana ausgegangen. Der Vorsitzende des Gründungskongresses der IFPI war der Jurist Amedeo Giannini, der in der faschistischen Bewegung Italiens aktiv war und bereits bei Benito Mussolinis *La nuova politica dell' Italia* aus dem Jahr 1923 als Mitautor gewirkt hatte.<sup>20</sup>

Giannini erklärte 1934 den Bedarf nach einer internationalen Vereinigung der Schallplattenindustrie in der Zeitschrift Archiv für Urheber, Film und Theaterrecht (UFITA) mit der großen Gefahr, welche das Radio für die phonographische Industrie darstelle: »Um die Industriellen zu einer Organisation zusammenzuschweißen, musste also erst eine sehr ernste Gefahr nahen, eine Gefahr, die die Industriellen zur Verständigung über diese Probleme trieb, damit sie dem Druck der Filmindustrie und des Rundfunks, mit dem eine Verständigung nicht leicht, nach Ansicht mancher sogar unmöglich erschien, Widerstand leisten könnten.«<sup>21</sup>

Die faschistischen Ursprünge der IFPI avancierten kürzlich im Internet zum Skandal, als die IFPI Hinweise darauf aus ihrem Wikipedia-Eintrag eliminierte. Im Internet zirkulierende Artikel entwickelten aufgrund des faschistischen Ursprungs der inzwischen zur mächtigsten Lobbying-Organisation gegen Filesharing aufgestiegenen IFPI »Verschwörungstheorien«, die jedoch aus historischer Sicht zu kurz greifen und mehr verschleiern als erklären.

Es gibt nicht eine Einbahnstraße von der korporatistischen Politik Italiens zu den Neighbouring Rights der 1960er-Jahre, welche die Rechte der Interpret\*innen jenen der Produzent\*innen unterordneten. Es gab Verzweigungen: Beispielsweise waren die Autor\*innenverbände an diesem Prozess nicht unbeteiligt, da sie die Interpret\*innen zusammen mit den Produzent\*innen in ein neues Rechtsgebilde trieben. Mit Bestimmtheit lässt sich sagen, dass die faschistische Regierung Italiens sich seit 1926 international als Förderin der Rechtsvereinheitlichung zu positionieren suchte. Sie engagierte sich 1928 als Organisatorin der Revision der Berner Konvention auch im Feld der International Copyrights. Das faschistische italienische Regime war gegenüber den Interessen der neuen Medien und Industrien (Radio, Film) dennoch aufgeschlossener als etwa Frankreich oder Deutschland, was sich insbesondere im Gesetz »Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio« vom April 1941 manifestierte. <sup>22</sup> Dieses gewährte den Schallplattenfabrikanten während dreißig Jahren das Exklusivrecht auf die Reproduktion und den Handel mit ihren Aufnahmen. Der Radio- und Fernsehjurist Georges Straschnov lobte dieses Gesetz in der Nachkriegszeit als »modernes Recht«, weil der Gesetzgeber den neuen Medien (»qui sont au service de la diffusion des oeuvres de l'esprit«)<sup>23</sup> Gerechtigkeit habe widerfahren lassen.

Die IFPI forderte vom BIRPI einen international einheitlichen Schutz von Schallplatten sowie Lizenzgebühren für gewerbliche Nutzungen von Schallplatten. Die Gründungsversammlung fand 1933 statt.

Als nach der Konferenz in Rom 1928 klar wurde, dass ein neuer Rechtsbereich außerhalb des Copyrights die Schutzinteressen der Interpret\*innen und der Phonoindustrie regeln sollte, war es neben der ILO das Institut international pour l'unification du droit privé, das sich der Materie annahm. Das Institut lud 1939 einen

Sachverständigenausschuss zu einer Konferenz in die neutrale Schweiz ein. Nach dem Krieg sprachen sich die Autor\*innen anlässlich der Revision der Berner Konvention 1948 in Brüssel gegen eine Integration dieses Rechtsbereichs in das internationale Copyright aus. Die Idee, Rechte der Interpret\*innen, Fabrikant\*innen und Sendegesellschaften gemeinsam im Copyright zu regeln, war endgültig vom Tisch. Alfred Baum, der Rechtsberater der IFPI, beschwerte sich 1948 in Brüssel darüber, dass »offenbar immer noch die Ansicht verbreitet« sei, dass lediglich »Urheber und Verleger das Recht« hätten, sich um die Fortentwicklung des Copyrights zu bemühen. <sup>24</sup> Das Machtspiel zwischen der Phonoindustrie und den Autorverbänden um die Deutungshoheit im Copyright war lanciert.

Ab 1951 verhandelten Mitglieder der Berner Konvention, der ILO, der IFPI, der European Broadcasting Union (EBU) sowie der 1948 gegründeten Fédération Internationale des Musiciens (FIM) in Rom über einen ersten Entwurf für einen neuen gesonderten Rechtsbereich. Nachdem die Visionen über eine Rechtsvereinheitlichung in den 1930er-Jahren gescheitert waren, wurden sie erst in den 1950er-Jahren wieder aufgenommen. Erst nach der Gründung der Universal Copyright Convention (UCC) im Jahr 1952, die auf Initiative der USA hin und unter der Ägide der UNESCO geschaffen wurde, trafen sich 1955 erstmals Vertreter\*innen der Alten und Neuen Welt, um über einen einheitlichen Weltvertrag zu diskutieren. Das universelle Radio hatte nicht, wie die Funkjurist\*innen 1925 gehofft hatten, einer internationalen Rechtsvereinheitlichung zum Durchbruch verholfen.

#### Musikmorde und Radiokriege

#### ASCAP und NAB: Der Beginn einer Beziehung

Anders als in Europa entwickelte sich das Radio in den USA durch private, kommerziell ausgerichtete Unternehmen, die sich seit der Weltwirtschaftskrise immer erfolgreicher durch Werbung finanzierten. Musik wurde dabei zum wichtigsten Programmpunkt. Eine Erhebung über den Programminhalt der neun größten Stationen in New York, Chicago und Kansas City bezifferte den Musikanteil der Radioprogramme im Jahr 1925 auf 71,5 Prozent und im Jahr 1932 auf 64,1 Prozent.

Die Copyrightkonflikte in den USA waren geprägt durch die Polarisierung zwischen den großen kommerziellen Radiostationen, die seit 1923 in der National Association of Broadcasters (NAB) organisiert waren, und der amerikanischen Verwertergesellschaft ASCAP. Die ASCAP konfrontierte ab 1922 ausgewählte Radiostationen mit der Forderung nach Lizenzgebühren und provozierte damit, dass sich die bis dahin unorganisierten Sender zur National Association of Broadcasters (NAB) zusammenschlossen. Dieser Akt manifestierte bereits das enge Beziehungsgeflecht und die gegenseitigen Abhängigkeiten der Radiostationen und der Verwertergesellschaften. Die ASCAP begann 1923 mit einer Reihe von Musterprozessen, ihren Forderungen rechtlich Nachdruck zu verleihen. Die Gerichte sprachen der ASCAP in drei wichtigen Fällen zwischen 1923 und 1926 das Recht auf Lizenzgebühren zu.

Im Rahmen diverser Hearings kreuzten die Kontrahent\*innen anschließend in Washington vor dem Gesetzgeber im Kongress die Klingen. Das erste Hearing vor dem Committee on Patents zur Frage der Copyrightgebühren fand 1924 statt. Der konkrete Anlass war das von Senator Clarence Dill 1924 eingebrachte Gesetz S. 2600, das Radios von Lizenzgebühren für die ASCAP befreien sollte. Der Präsident der NAB, Eugene F. McDonald, ergriff als Erster das Wort. Damit wurde manifest, dass das Gesetz die Handschrift der Radiostationen trug. Wie schon bei den Hearings für den Copyright Act von 1909 bot die ASCAP die Komponisten Victor Herbert und John Philip Sousa (I want their money)<sup>25</sup> auf, um in Washington zu

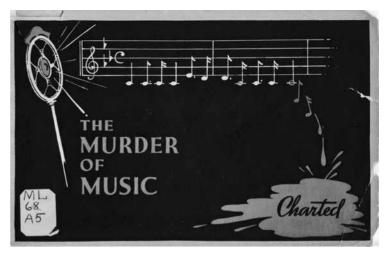
sprechen. Auch diesmal war die ASCAP mit ihrer Strategie im Kongress erfolgreich, indem sie Vertreter\*innen von »Kultur« gegenüber dem »Kommerz« des Radios zelebrierte. Zwei Jahre später präsentierte Clarence Dill nochmals eine revidierte Vorlage, um den Radiostationen zu lizenzfreier Musik zu verhelfen. Sie scheiterte genauso wie alle anderen neun Vorlagen im Repräsentantenhaus und wie alle drei Gesetzentwürfe im Senat, die allein im April 1926 eingebracht wurden.

#### Propaganda für Prozentanteile

Nun standen sich die Radiogesellschaften und die ASCAP in periodisch alle paar Jahre stattfindenden Verhandlungen über die Festlegung der Lizenzgebühren gegenüber. Die ASCAP bot den Radiogesellschaften ihr Repertoire pauschal an und prägte damit die Gestaltung des Musikangebots der Radios. Durch die Blockierung von Lizenzrechten hatte sie ein Mittel in der Hand, bei der Häufigkeit der Ausstrahlung mitzureden: Die ASCAP limitierte die Sendung bestimmter Hits von Broadwaymusicals mit dem Argument, dass exzessives Senden den Lebenszyklus eines Hits verkürze oder die Anzahl der Theatereintritte verringere.

Im Jahr 1932 schlossen die ASCAP und die NAB einen neuen Vertrag, der allerdings erst im letzten Moment zustande kam. Der Dreijahresvertrag beinhaltete eine jährliche Erhöhung der Tantiemen von 3 auf 5 Prozent des Nettoeinkommens der NAB. Ein Jahr später lancierte die ASCAP eine publizistische Kampagne, um in der Öffentlichkeit um Unterstützung für geforderte Gebührenerhöhungen zu werben. Sie war ein Meisterstück einer krisenhaften Inszenierung des Medienwandels auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise mit dem Ziel, Gebührenforderungen durchzusetzen.

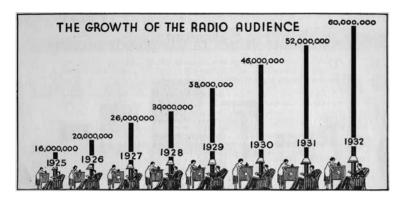
Bereits das Cover der Broschüre *The Murder of Music* aus dem Jahr 1933 (schwarzer Hintergrund, weiße Noten, weißes Radioemp-

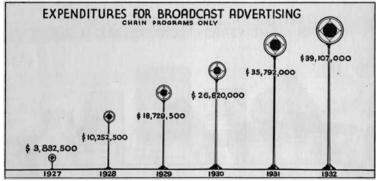


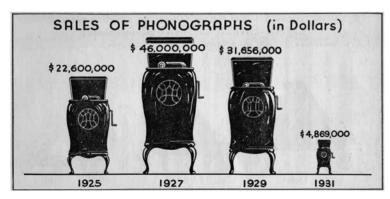
American Society of Composers, Authors and Publishers,

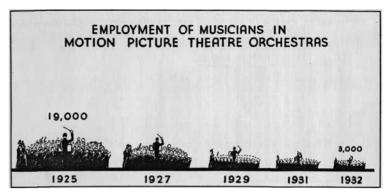
The Murder of Music, ASCAP, New York 1933.

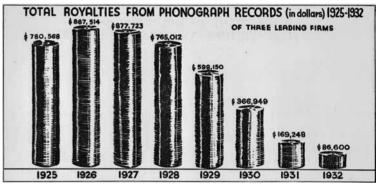
fangsgerät und rotes Blut) dramatisierte den Medienwandel als Täter-Opfer-Beziehung. <sup>26</sup> Dem Radio kam die Rolle der Tatwaffe zu, den Musiknoten jene des Opfers. Zur Repräsentation der Musik griff die ASCAP auf das ursprüngliche Geschäft der Komponist\*innen und Verleger\*innen zurück: den Handel mit Musiknoten. Mit deren Verwendung bediente sich die ASCAP des Paradigmas des musikalischen Werkbegriffs, wie er in Europa Mitte des 19. Jahrhunderts geschaffen worden war. Dies deutete an, dass nicht bloß die Musik, sondern das Herz des musikalischen Copyrights gefährdet sei. Die Verwendung eines Shakespeare-Zitats aus dem Merchant of Venice als Motto auf der ersten Seite machte klar, dass es auch um den Verlust kultureller Traditionen ging.









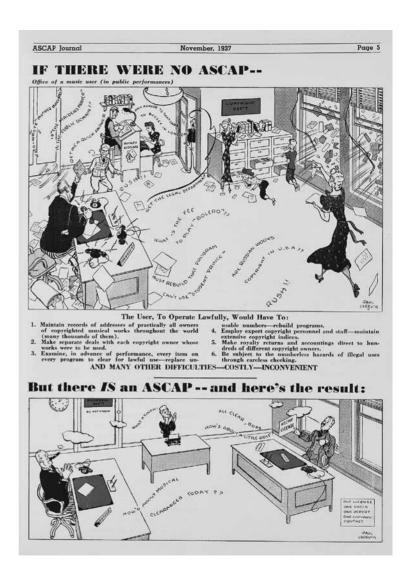




Zehn Bildgrafiken erweiterten das Täter-Opfer-Schema: Hohe aufgetürmte Münzen für die Kinoindustrie standen einem mickrigen Penny für Autor\*innen, Verleger\*innen und Komponist\*innen gegenüber. Radioempfänger, deren Anzahl kontinuierlich in die Höhe schnellte, repräsentierten die steigenden Werbeeinnahmen der Radiogesellschaften. Diese standen schwindenden Bergen von Musikalienpapier gegenüber, welche die sinkenden Einnahmen der Verleger\*innen symbolisierten. Schrumpfende Pianos zeigten den Zerfall der häuslichen Musikkultur an, und dahinschwindende Orchester mahnten an die Arbeitslosigkeit der Musiker\*innen. Die Bildstatistiken schufen eine Anschaulichkeit, welche unsichtbare wirtschaftliche Prozesse in gegenständliche Figuren übersetzte.

Die Schrift How the Public Gets Its New Music, die ebenfalls 1933 erschien, war das Gegenstück zum Bildgrafikalbum und vermittelte Text. 27 Doch auch dieser Text stellte den Leser\*innen Bilder vor: Sprachbilder, die dem abstrakten Argument (Musik ist das Rohmaterial für das Radiogeschäft) Gegenständliches aus der Welt der Industrie und der Landwirtschaft zum Vergleich lieferte und Evidenzen schuf, die der Industrielle aus Chicago oder der Farmer aus dem mittleren Westen verstehen sollte. So wie die Baumwolle der Rohstoff der Textilindustrie und das Getreide die Basis für das Bäckerhandwerk sei, sei die Musik der Rohstoff der Radioindustrie: »Farmers will not raise wheat unless they can sell or nor will composers write unless they can be sold to the great industry that depends upon an unending supply of them.«28

Die Broschüre *Who Uses Music and Why* aus dem Jahr 1934 erweiterte das Rohstoffargument um eine nationale Botschaft: Musik wurde nun zum nationalen Wert und zur neuen Ressource Amerikas stilisiert. Dabei rückte sich die moderne Musikindustrie (und mit ihr die ASCAP) in die Tradition der Folksongs und erschien als Hüterin der Geschichte und Gebräuche der Vorfahren.<sup>29</sup> Und



Die ASCAP als visible hand. ASCAP Journal, November 1937, S. 5.

das, obwohl gerade dieser traditionelle Bestand des Musikschaffens nicht in der ASCAP vertreten war. Dieses nationale und zunehmend nationalistische Argument verband die ASCAP mit der Rede von der Effizienz des Lizenzsystems. Effizienz stand dabei nicht einfach für Kostenreduktion, sondern für die Herstellung von Ordnung im unübersichtlichen, chaotischen Musikgeschäft. Besonders deutlich kommt dieses Argument der Ordnung schaffenden Koordinationsfunktion der ASCAP in einer Illustration in der Hauszeitschrift der ASCAP aus dem Jahr 1937 zum Ausdruck:<sup>30</sup> Ohne ASCAP würde unübersichtliches Chaos herrschen, mit ASCAP herrscht Ordnung, so die Botschaft.

Damit war die Rhetorik der korporatistischen Neuordnung der Tantiemenwirtschaft in Deutschland unter staatlicher Kontrolle der STAGMA im Jahr 1933 durchaus vergleichbar mit der Rhetorik der privatwirtschaftlich organisierten, monopolistischen Lizenzierung unter Ägide der ASCAP in den USA oder der Performing Right Society in Großbritannien. Gemeinsam war ihnen die Betonung des Bedarfs nach starken, »zentralen Autoritäten«,³¹ nach bürokratisch organisierten »visible hands«,³² um des als Chaos wahrgenommenen Treibens der Marktkräfte Herr zu werden.

Nachdem die ASCAP seit 1933/34 mit Pamphleten gezielt die Öffentlichkeit angesprochen hatte, förderte sie ab 1938 durch die Gründung und Finanzierung des Copyright Law Symposiums auch den wissenschaftlichen Diskurs über das Copyright. Das Copyright Law Symposium war ein rechtswissenschaftliches Preisausschreiben für Studierende der Law Schools mit gleichnamiger Publikation, die bei Columbia University Press erschien. Das Preisausschreiben wurde zu Ehren von Nathan Burkan, dem ersten Hausjuristen der ASCAP, ins Leben gerufen. Dass es der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Legitimierung des Copyrights dienen sollte, ist im Vorwort der ersten Nummer der Zeitschrift

zu lesen: »The purpose of the competition is to encourage study of Copyright Law, analyses of the need and justification for, the social benefits derived from, and the wise public policy of enacting such law.«<sup>33</sup> Das Copyright Law Symposium war bis in die 1950er-Jahre die einzige spezialisierte rechtswissenschaftliche Publikation für Copyright in den USA. Es gelang der ASCAP damit, den Autorrechtsdiskurs unter eigener Regie zu verwissenschaftlichen. Auch diese historische Studie (und selbst dieses Kapitel) wurde anhand von Material aus dieser ASCAP-Publikation verfasst. ASCAP und Copyright erreichten in den 1930er-Jahren ein hohes Maß an Selbstreferenzialität, mit der auch die Geschichtsschreibung ständig konfrontiert ist.

Der Zweite Weltkrieg veränderte die Rhetorik der ASCAP, ohne dass man die Argumente, die bereits John Philip Sousa 1906 zur Verfügung gestanden hatten, aufgab. Erstmals trat die ASCAP nun nicht nur als Hüterin amerikanischer Kultur auf, sondern präsentierte die amerikanische Musikwirtschaft als neue Alternative zur alten Kultur Europas: »We must begin to give less and less attention to the culture of Europe. [...] We must develop and cultivate a culture that is typically Western Hemisphere, the culture of free man, living in an atmosphere of liberty.«34 Damit wurde aber nicht ein Lobgesang auf die kapitalistische amerikanische Musikindustrie angestimmt, ganz im Gegenteil. Die ASCAP griff auch nach dem Krieg auf kapitalismuskritische Argumente gegen die Phonound Radioindustrie zurück: »The great commercial enterprises that have grown up in the field of music are not enterprises which create music. They are enterprises which use, in the conduct of their business, the music created by others. «35 Angesichts der Verflechtung der ASCAP mit der Film- und Musikindustrie, die sich seit Ende der 1920er-Jahre auch in der ASCAP-Mitgliedschaft großer Konzerne manifestierte, entsprach diese Rhetorik der Realität in keiner Weise.

#### Musikpopularität im Testfeld des Musikkrieges

Die ASCAP wurde immer abhängiger von den Radiolizenzgebühren, wenn man bedenkt, dass die Radiotantiemen 1936 bereits 62 Prozent der Einnahmen der ASCAP betrugen und 67 Prozent im Jahr 1939. Damit die ASCAP überhaupt mit den Radiostationen um Tantiemenanteile feilschen konnte, war es unabdingbar, dass sie die Mehrheit des Repertoires in ihren Händen hielt. Doch gerade diese Monopolisierung war immer wieder durch die mächtigen Mitglieder innerhalb der ASCAP gefährdet, die damit drohten, aus dem Verbund auszutreten und auf eigene Rechnung mit den Radiostationen und der Filmindustrie zu verhandeln. Trotz der Strategie der ASCAP, sich gegenüber dem Gesetzgeber und der Öffentlichkeit als Verbund von wenigen bekannten und vielen unbekannten Komponist\*innen zu präsentieren, war sie darauf angewiesen, gerade die großen Musikverleger in ihren Reihen zu wissen. Fünf der größten Verleger (vereint in der Music Publishers' Holding Company) befanden sich Mitte der 1930er-Jahre im Besitz der Warner Brothers Pictures. Diese Gruppe trat 1936 für sieben Monate aus der ASCAP aus, bis sie sich mit der ASCAP über ihren Anteil an Tantiemen (etwa 10 Prozent der Einnahmen von 3,2 Millionen Dollar) einigen konnte. Auf solche Boykottdrohungen bei Tantiemenverhandlungen konnten selbstverständlich nur die mächtigsten Mitglieder der ASCAP zurückgreifen. Diese Rechtskonflikte beeinflussten auch das Musikangebot der Radiostationen: Stücke von Komponisten wie George Gershwin und Victor Herbert verschwanden zwischen Januar und August 1936 aus den Radioprogrammen.

Es war eine Frage der Zeit, bis die NAB mächtig genug war, um aus dem Deal mit der ASCAP auszutreten. 1939, die ASCAP feierte gerade ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum, war es so weit. Die NAB hatte nun die finanziellen Ressourcen und den nötigen Organisationsgrad, um den Kampf mit der ASCAP aufzunehmen. Die

NAB kündigte im August 1939 an, sie werde sich künftig außerhalb des Repertoires der ASCAP nach Musikquellen umschauen. Sie konterte die Kampagne der ASCAP mit eigenen Pamphleten, in welchen sie die ASCAP als Monopolisten brandmarkte und die Organisationsstruktur der ASCAP und ihre Reglements nun öffentlich kritisierte: »ASCAP is run by a self-perpetuating board.«<sup>36</sup>

Der Kampf um die Kontrolle der Tantiemen kam nun in die entscheidende Phase. Nachdem zunächst die NBC im November 1940 das Repertoire von ASCAP-Mitgliedern aus dem Sender gekippt hatte, verschwand am 31. Dezember 1940 schließlich das gesamte Repertoire der ASCAP aus den kommerziellen amerikanischen Radiostationen, die in der NAB zusammengeschlossen waren. Die Herald Tribune sprach an Silvester 1940 von einem bitteren Krieg: »It will be the first time in radio's history that ASCAP's tunes, which comprise most of the music written in the last fifty years, will be off the air.«<sup>37</sup>

Statt John Philip Sousas, George Gershwins, Cole Porters oder Irving Berlins Kompositionen gingen nun Arrangements traditioneller Folk Music, Latin Music, Hillbilly Music und Musik von African Americans, die damals unter dem Begriff race music kursierten, über den Äther. Nachdem sich ASCAP und NAB 1939 nicht auf einen neuen Vertrag über die Höhe der Tantiemen hatten einigen können, hatte die NAB eine eigene Verwertergesellschaft – die Broadcast Music Incorporated (BMI) gegründet. Die BMI nahm nun auch jenes Musikrepertoire unter Vertrag, das von der ASCAP nicht gepflegt oder dessen Autorrechtsverwertung an den Aufnahmebedingungen der ASCAP gescheitert war. Die Georgia Music Corporation, die sich auf race music spezialiert hatte, unterschrieb einen Vertrag mit der BMI, genauso wie die auf country music spezialisierte Peer International Corporation. Die BMI öffnete dem Blues, Gospel, Rythm'n'Blues und dem Jazz nun die Tore zu den Radiostationen, sie wurde zur

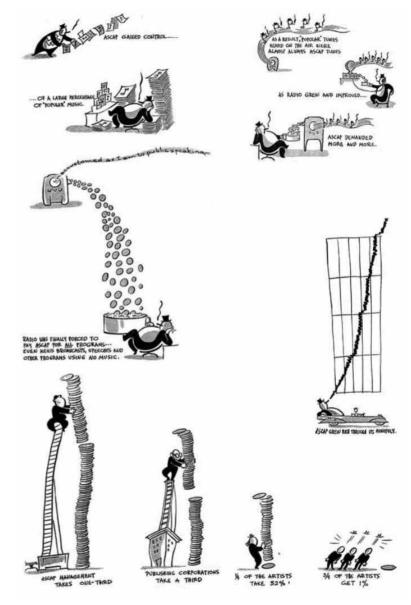
wichtigsten Lizenzagentur für Schwarze Musik. Der Musikkrieg hatte sich für die ländliche weiße Musik aus dem Süden genauso positiv ausgewirkt wie für die schwarze *race music*. Für die ASCAP und die BMI endete der Krieg mit der Aufteilung des Tantiemenmarktes. Dieses Resultat war nicht zuletzt dem Eingreifen des Department of Justice geschuldet, das die beiden Institutionen bezüglich monopolistischer Tendenzen untersuchen ließ. Ohne diese Intervention wäre es auch möglich gewesen, dass sich BMI und ASCAP unter einem großen Tantiemenkartell wiedergefunden hätten.

Gerade die engen Beziehungen und zunehmenden gegenseitigen Abhängigkeiten von Radio und ASCAP hatten die Eskalation unausweichlich gemacht, so das Verdikt des *Harper's Magazine* im Oktober 1940: »Without radio ASCAP would lose two-thirds of its income; without ASCAP radio would be deprived of a tremendous percentage of its music supply.«<sup>38</sup>

## Der Tantiemenkonflikt als Objekt der empirischen Sozialforschung

Für die Sozialforscher\*innen unter der Ägide von Paul F. Lazarsfeld, welche ihre Dienste nach der Emigration von Deutschland in die USA in die Entwicklung von Programmanalysesystemen für die amerikanischen Radiostationen und das Office of War Information der amerikanischen Regierung stellten, war die ASCAP-BMI-Kontroverse ein perfektes Untersuchungsfeld für empirische Sozialforschung.

Es ging um die für die Kulturindustriekritik zentrale Frage, inwiefern die Popularität eines Songs vom vielen Abspielen im Radio abhängt, einer Praxis, die im Radio-Slang jener Zeit als *plugging* bezeichnet wurde. Oder anders formuliert: Es ging um die Frage, ob nur zum Hit werden konnte, was im Radio (oft) gespielt wurde. Und damit letztlich um die Frage, ob der soziale Gebrauch von



Musik eine Folge von Werbemaßnahmen sei. Für Peatman stand nach Analyse der BMI-ASCAP-Kontroverse 1941 fest, dass das Medium Radio einen erheblichen Einfluss auf die Verkaufszahlen von Musiknoten und Schallplatten hatte. Im Jahr 1941, als das ASCAP-Repertoire im Radio nicht gespielt wurde und die BMI ein eigenes Repertoire aufbaute, stammten von den 100 Millionen Schallplatten, die bis September 1941 verkauft wurden, 30 Millionen aus dem BMI-Repertoire. Und unter den fünfzehn Songs, die in der Zeitschrift *Variety* im Januar 1942 als die *best sellers* von 1941 aufgeführt wurden, figurierte bloß ein ASCAP-Stück.

Als der Streit zwischen BMI und ASCAP beigelegt worden war, schafften es Lieder aus den Beständen der ASCAP wieder auf Platz eins oder zwei »of nation's best sheet music sellers«.<sup>39</sup> Der ASCAP-BMI-Krieg lieferte den europäischen Kulturkritikern empirisch erhärtete sozialwissenschaftliche Beweise für ihre Kulturindustriethese der Macht der »Radioindustrie«, »to make or break the popularity of a tune through performance or non-performance«.<sup>40</sup>

Dass das Medium Radio die Popularität eines Songs aufbauen oder zerstören konnte, daran glaubten zu Beginn der 1940er-Jahre in den USA nicht nur empirische Sozialforscher, sondern auch die Verwertergesellschaft ASCAP. Ihre zu Beginn des Ersten Weltkriegs begründete Strategie, das gesamte »populäre«, wertvolle, renommierte Musikrepertoire zu kontrollieren, wurde in den 1930er-Jahren ausgebaut und auf das Medium Radio übertragen. Weil nun die ASCAP ihr Repertoire unbedingt ins Radio bringen musste, um es populär und damit ökonomisch verwertbar zu machen, geriet sie in Abhängigkeit von Radiostationen. Letztere waren wiederum auf das etablierte Repertoire der Mitglieder der ASCAP angewiesen, damit ihre Sendungen populär und damit für Werbeeinnahmen attraktiv waren. In diesem Kampf um Kontrolle der Popularität und Verwertung von Musik blockierten sich die Kontrahenten gegenseitig.

Schließlich waren es die zu Beginn des Ersten Weltkriegs etablierten Eintrittsregeln der ASCAP, die diese aus der europäischen Kultur des 19. Jahrhunderts übernommen hatte und die die schriftlich fixierte und renommierte Musik bevorzugten, die der ASCAP zum Verhängnis wurden. Diese restriktiven Regeln ermöglichten es der BMI, nach einem alternativen Musikrepertoire zu suchen, das sie schließlich in der weißen Folktradition, der black music und dem Jazz fand. Damit konnte sie die aus Europa importierte Verwertungslogik der ASCAP mit dem Rückgriff auf bis dahin nicht in die Verwertungsketten integriertes amerikanisches Musikschaffen aushebeln und die finanziellen Ansprüche der ASCAP kontern. Die BMI verhalf diesen genuin amerikanischen Lautsprecherkünstler\*innen zu einer medialen Diffusion, die schließlich nicht an der Ostküste haltmachte, sondern in der Nachkriegszeit auch Zuhörer\*innen in Europa attraktive Alternativen bot, die dann als »Amerikanisierung« in die Kritik der Kulturkritiker\*innen geraten sollten.

- 1 Dieser Beitrag ist eine gekürzte Fassung von Monika Dommann, »Lautsprecherartisten«, in: dies., Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2014, S. 170–202. © S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2014. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung. In obiger Fassung sind lediglich die expliziten Zitate in den Endnoten nachgewiesen. Zur Sozialgeschichte der Musikinterpret\*innen in der Filmindustrie nach der Einführung des Tonfilms in den USA siehe James P. Kraft, »Musicians in Hollywood: Work and Technological Change in Entertainment, 1926–1940«, Technology and Culture, 35 (1994), S. 289–314. Grundlegend für die Geschichte der Auseinandersetzungen um Copyright und Radio in den USA ist John Ryan, The Production of Culture in the Music Industry. The ASCAP-BMI Controversy, University Press of America, Lanham 1985.
- 2 The Performing Right Gazette, II/4 (1926), S. 85.
- 3 RGZ, I, 422/1925 und RGZ, I, 287/1925, zitiert nach: GRUR, 31/7 (1926), S. 343-349.
- 4 Willy Hoffmann, »Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers«, GRUR, 32/2 (1927), S. 69-72. hier S. 69.

- 5 Rudolf Cahn-Speyer, »Rundfunk, Schallplatte und ausübender Künstler«, Blätter für Funkrecht 1735932883. Herausgegeben im Auftrag der Reichs-Rundfunkgesellschaft m. b. H. in Berlin von Rechtsanwalt Willy Hoffmann, 6 (1927), S. 85–89.
- 6 Lion, »Das Recht des wiedergebenden Künstlers«, GRUR, 32/5 (1927), S. 296-300.
- 7 Alexander Elster, »Die wettbewerbliche und die immanente Begrenzung des Urheberrechts«. GRUR. 31/11 (1926), S. 493-502. hier S. 499.
- 8 Fritz Smoschewer, »Zur Frage des Urheberschutzes der wiedergebenden Künstler«, GRUR, 32/1 (1927), S. 50-54, hier S. 52.
- 9 Fritz Smoschewer, »Einige Gedanken über die Zusammenarbeit von Urhebern und Sendestellen«, Phonographische Zeitschrift, 7 (1927), S. 136-139, hier S. 138.
- 10 Rom-Abkommen vom 26. Oktober 1961 über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen.
- 11 Elster, »Die wettbewerbliche und die immanente Begrenzung des Urheberrechts«, S. 501.
- 12 Stephen Ladas, The International Protection of Literary and Artistic Property, I (1938), S. 97-102, hier S. 101.
- 13 Zum Konzept der Werkherrschaft vgl. Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, UTB/Schöningh, Paderborn et al., 1981.
- 14 World Intellectual Property Organization (WIPO), Genf, Historical Collection E 2380n 6133 B.I.R.P.I. Conférence de Rome 1928. Procès Verbaux des Sous Commissions.
- 15 WIPO, Genf, Historical Collection E 2380n 6133 B.I.R.P.I. Conférence de Rome 1928. Procès Verbaux des Sous Commissions. Deuxième Sous Commission: Radiophonie. 1ère séance, 8. Mai 1928, S. 6.
- 16 International Labour Office, International Labour Conference. Twenty-Sixth Session, Geneva. Rights of Performers in Broadcasting, Television and the Mechanical Reproduction of Sounds (1939).
- 17 Ebd., Fourth Item on the Agenda, S. 26-27.
- 18 Ebd., S. 90.
- 19 International Federation of the Phonographic Industry (Hg.), The Industry of Human Happiness. Published as a Book of Commemoration by the International Federation of the Phonographic Industry, London 1959, S. 98.
- 20 Die bibliografischen Angaben lauten wie folgt: Benito Mussolini. *La nuova politica dell'Italia*. *Discorsi e dichiarazioni a cura di Amedeo Giannini*, Mailand 1923.
- 21 Amadeo Giannini, »Rechtsprobleme der Schallplatte«, UFITA, 7 (1934), S. 267-288, hier S. 284.
- 22 Legge 22 aprile 1941 n. 633, Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio (G.U. n.166 del 16 luglio 1941).
- 23 Georges Straschnov, Le Droit d'auteur et les droits connexes en radiodiffusion, E. Bruylant, Brüssel 1948, S. 154.

- 24 Alfred Baum, »Die Brüsseler Konferenz zur Revision der Revidierten Berner Übereinkunft«, GRUR, 51/1, 2 (1949), S. 1-44.
- 25 To Amend the Copyright Act. Hearings before a Subcommittee of the Committee on Patents, United States, Senate, 68th Congress, 1st Session on S. 2600, a Bill to Amend Section 1 of an Act Entitled »An Act to Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright«, Approved March 4, 1909. April 9, 17, and 18 1924, Washington, D. C. 1924, S. 173.
- 26 American Society of Composers, Authors and Publishers, The Murder of Music, New York 1933.
- 27 American Society of Composers, Authors and Publishers, How the Public Gets Its
  New Music. A Statement of Some of the Reasons for the Copyright Law, Its Operation and How
  It Benefits the Public, New York 1933.
- 28 Ebd., S. 6.
- 29 American Society of Composers, Authors and Publishers, Who Uses Music and Why, New York 1934, S. 9.
- 30 ASCAP Journal (November 1937), S.5.
- 31 Zum Diskurs in Großbritannien vgl. Radio and the Composer. The Economics of Modern Music (1935), Chapter II: Need for a Central Authority, Nicholson & Watson, London 1935, S. 4.
- 32 Alfred D. Chandler, The Visible Hand. The Managerial Revolution in American Business, Harvard University Press, Cambridge, MA 1977.
- 33 Copyright Law Symposium, 1 (1938), S.5.
- 34 American Society of Composers, Authors and Publishers, The Story of ASCAP. An American Institution. More Than 30 Years of Service, New York 1946, S. 14.
- **35** Ebd.
- 36 New York Public Library, New York City, M-Clipping, Broadcasting System ASCAP-BMI Agreements, Portrait of a Protector, 1941.
- 37 New York Public Library, New York City, M-Clipping, ASCAP, 1930–1939, Herald Tribune (31. Dezember 1940).
- 38 New York Public Library, New York City, M-Clipping, ASCAP; Leonhard Allen, »The Battle of Tin Pan Alley«, Harper's Magazine (Oktober 1940), Reprint ohne Seitenangabe.
- 39 Billboard (13. Dezember 1941), zitiert nach: John Gray Peatman, »Radio and Popular Music«, in: Paul F. Lazarsfeld und Frank N. Stanton (Hg.), Radio Research 1942–1943, New York 1944, S. 362.
- 40 Broadcasting Magazine, 29. September 1941, zitiert nach John Gray Peatman, »Radio and Popular Music«, 1944.

70 71



#### Martin Kretschmer

Abbildung: Martin\_Kretschmer-Eine\_Lobby-Geschichte. Reflexionen zur Entwicklung des Urheberrechts @Aug 22 13:59.29 2019

## EINE LOBBY-GESCHICHTE: REFLEXIONEN ZUR ENTWICKLUNG DES URHEBERRECHTS

Martin Kretschmer ist Professor of Intellectual Property Law an der Universität Glasgow und Direktor von CREATe, dem interdisziplinären Forschungszentrum für Copyright und Kreativwirtschaft in Großbritannien. An der Universität Bournemouth hat er zuvor das Centre for Intellectual Property Policy & Management (CIPPM) geleitet. 2015–2016 war Kretschmer Präsident der europäischen Vereinigung EPIP (European Policy for Intellectual Property). Mit Lionel Bently ist er leitender Redakteur von CopyrightHistory.org, dem digitalen Archiv der Primärquellen zum Urheberrecht von 1450 bis 1900.

Der folgende Beitrag ist die gekürzte Fassung seines Aufsatzes, der im Jahr 1998 in der Schweizer Musikzeitschrift *Dissonanz/Dissonance* unter dem Titel »Die Mythen des Urhebers: Geistiges Eigentum in der Musik: eine historische Übersicht und Kritik« veröffentlicht wurde.¹

ieser Text war mein erster wissenschaftlicher Beitrag zum Urheberrecht, entstanden unter dem Eindruck der digitalen Krise der Musikindustrie. Mit den Internetverträgen der World Intellectual Property Organization (WIPO) von 1996 verband sich eine gewaltige Lobby, die sich dann auch in der europäischen Umsetzung in der Richtlinie zur Informationsgesellschaft (InfoSoc 2001) wiederfand und in ganz ähnlicher Form den Diskurs zur gegenwärtigen Urheberrechtsreform bestimmt.

Als wissenschaftlicher Mitarbeiter in einem Projekt zur Zukunft der Musikwirtschaft erfuhr ich die Ängste der Plattenfirmen unmittelbar. Ich führte Interviews mit der Führungsetage der damals sechs multinationalen Konzerne, die 80 Prozent des globalen Musikmarktvolumens ausmachten: Sony (Japan), Warner (USA), EMI (Großbritannien), Polygram (Niederlande) und Seagram (Kanada) und hörte Sätze wie: »Jede Kopie ist ein Original«; »es kann keinen privaten Nutzen mehr geben«; »Inhalte dürfen nur in einem

geschlossenen Kreislauf zugänglich gemacht werden«. Dieser Ansatz ausschließlicher Kontrolle spiegelte sich im Schutz vor der Umgehung technischer Maßnahmen in den WIPO-Verträgen wider und in der fehlgeschlagenen Secure Digital Music Initiative (SDMI).

Ganz im Gegensatz zur Musikwirtschaft war die frühe Internetszene von utopischen Gedanken bestimmt. In seinem berühmten Aufsatz »Selling Wine without Bottles. The Economy of Mind on the Global Net« schrieb John Perry Barlow – Internet- und Free-Speech-Aktivist sowie Texter der Band Grateful Dead – bereits im Jahr 1993, dass das Recht nur die Flasche schützen könne, nicht den Wein:

»[A]ll of the expressions once contained in books or film strips or records or newsletters will exist either as pure thought or something very much like thought: voltage conditions darting around the Net at the speed of light, in conditions which one might behold in effect, as glowing pixels or transmitted sounds, but never touch or claim to own in the old sense of the word.«<sup>2</sup>

Zweieinhalb Jahrzehnte später haben sich die Begriffe geändert. Wir reden jetzt über *value gap* und Uploadfilter, aber die sozioökonomische Konstellation des Urheberrechts scheint resistenter, als John Perry Barlow es erwartet hatte.

In meiner Forschungsarbeit zur Musikwirtschaft in den 1990er-Jahren begann ich schon bald an der offiziellen Rhetorik des Urheberrechts zu zweifeln, beispielhaft reflektiert in einer Rede des damaligen französischen Präsidenten Chirac, den ich in der Einleitung meines Aufsatzes zitierte: »Der Schutz des Urheberrechts – eines persönlichen, unveräußerlichen, materiellen und moralischen Rechts – ist für die schöpferische Freiheit ebenso unabdingbar wie für die Entwicklung des gesamten kulturellen Lebens.«<sup>3</sup>

Mir schien es nicht um schöpferische Freiheit zu gehen, sondern um einen Kampf wirtschaftlicher Interessen. Ich schrieb: »Wenn man die Lobbyisten analysiert, die bei der Europäischen

Kommission in Brüssel oder bei diplomatischen Konferenzen in Genf vertreten sind, wird klar, dass urheberrechtliche Fragen heute vor allem zwischen mächtigen industriellen Interessengruppen ausgefochten werden. Verleger und Produzenten (z. B. Plattenfirmen), Rundfunkanstalten, Hersteller der Unterhaltungselektronik und Telekommunikationsfirmen kämpfen um Millionen.«

Und: »Es ist eine erhebliche rhetorische Leistung der Musikwirtschaft, dass es ihr gelungen ist, durch die Verwendung klarer moralischer Begriffe in der öffentlichen Debatte ihre Interessen mit denen der Künstler gleichzusetzen. Die Totenkopfsymbole der IFPI-Grafiken erinnern sogar an chemische oder atomare Warnzeichen.«



Where the pirates go and where they come from.

Ausschnitt einer Grafik der International
Federation of the Phonographic Industry – IFPI.

The Guardian, 8. März 1997.

Ich beschloss daher, mir die Rechtsgeschichte des geistigen Eigentums etwas genauer anzuschauen. Eine historische Übersicht gibt Gelegenheit, weitverbreitete Annahmen neu zu beleuchten. Mein Anliegen war, Evidenz zu drei Fragen zusammenzustellen: Wer hat den gesetzlichen Schutz von Musik vorangetrieben? Welche Institutionen zur Verwertung der rechtlichen Ansprüche sind entstanden? Wer hat davon profitiert?

Die Untersuchung beschränkte sich auf Entwicklungen in vier Ländern, in denen sich die Entwicklung des Urhebergedankens prägend vollzogen hatte: Deutschland, Großbritannien, Frankreich und die USA.

Es scheint mir ehrlich, die folgenden Auszüge des Aufsatzes nicht zu korrigieren, obwohl ich heute manches differenzierter ausdrücken würde.<sup>4</sup>

Die Übersicht ist holzschnittartig, sowohl geschichtlich als auch juristisch. Ich hatte im Jahr 1996 einen englischen Doktor der Philosophie abgeschlossen und schon berufliche Erfahrung in den Medien, unter anderem als leitender Redakteur der deutschen Ausgabe des BBC *Music Magazine*, aber noch keine juristische Ausbildung. Ich versuchte mir selbst, als jungem Forscher, die komplizierte Urheberrechtslage zu erklären. Die Diagnose war frisch gestellt, doch halte ich sie im Kern immer noch für richtig. Urteilen Sie selbst.

+++

#### Die geschichtlichen Wurzeln geistigen Eigentums in der Musik<sup>5</sup>

Das für die Entwicklung der westlichen Rechtssysteme so bedeutsame römische Recht erwähnt Werke des Geistes kaum. Die Autoren der Antike scheinen jedoch unautorisierte Abschriften nicht gefürchtet zu haben. So gab die Kopiertätigkeit eines Schreibers ihm keinen Anspruch auf das kopierte Material. Und im Falle eines Künstlers, der ein Bild auf eine Leinwand malte, die ihm nicht gehörte, sprach das Recht die Leinwand dem Maler zu. Der römische Eigentumsbegriff jedoch war am Sachgut orientiert und ist wohl für die verwirrende Verwechslung zwischen dem Besitz eines Werkes und einer physischen Kopie eines Werkes verantwortlich zu machen, die bis heute anhält. In der Frühzeit des Rundfunks argumentierten die amerikanischen Sender etwa, dass sie nach dem Kauf einer Platte mit ihr nach Gutdünken verfahren könnten, also auch das Recht der tantiemenfreien Ausstrahlung erworben hätten.

Die neuere Geschichte des geistigen Eigentums beginnt erst eigentlich mit der Renaissance, als durch verschiedene Faktoren Urheberfragen an Wichtigkeit gewannen. Der erste Faktor ist ein neues Menschenbild, das sich zuerst in der Kultur der oberitalienischen Stadtstaaten entwickelte. Es ist geprägt von wissenschaftlicher Neugierde und einer individualisierten Kunstauffassung. Der zweite Faktor ist eine Phase starken wirtschaftlichen Wachstums im späten Mittelalter, getragen durch eine entstehende Klasse internationaler Kaufleute. Periodische Messen wuchsen zu internationalen Umschlagplätzen des Handels, um die sich eine europaweite Vertriebsstruktur entwickelte. Die neureichen Kaufleute selbst wurden zu einem Markt, der nach Kulturgütern verlangte. Der dritte Faktor war die Erfindung einer Technologie, die die schnelle Vervielfältigung von Ideen ermöglichte: Gutenbergs Buchdruck. Am Ende des 15. Jahrhunderts sind alle drei Faktoren wirksam.

In Deutschland wurde die Frankfurter Buchmesse, die unter kaiserlicher Rechtsprechung stattfand, zu einem bedeutsamen Forum. Für Autoren und Komponisten lag es nahe, sich um feudale Privilegien zu bemühen, die sogenannte Kaiserliche Freiheit. Diese garantierte ein Veröffentlichungs- und Nachdruckrecht, das von beachtlichem wirtschaftlichen Wert sein konnte, sicherte es doch Exklusivität und verbesserte die Verhandlungsbasis gegenüber potenziellen Verlegern. Zu den prominenten Komponisten, die kaiserliche Autorenschutzrechte erhielten und regelmäßig vor Gericht durchsetzten, zählten Orlando di Lasso, Leo Hassler, Heinrich Albert und Heinrich Schütz. Kaiser Rudolph II. erließ sogar ein Mandat (1596), das den Schutz der Autoren vor den der Verleger und Drucker stellte, die ebenfalls kaiserlichen Schutz beanspruchen konnten.

Feudale Privilegien mussten für jede territoriale Macht separat beantragt werden. Heinrich Albert sammelte zum Beispiel kaiserliche, brandenburgische, polnische und schwedische Autorenschutzbriefe, während Orlando di Lasso kaiserliche und französische Privilegien erhielt und Heinrich Schütz kaiserlichen und kursächsischen Rechtsschutz genoss. In den Wirren des Dreißigjährigen Kriegs

(1618-48) zerfiel diese protourheberrechtliche Praxis in Mitteleuropa.

In England gab es seit 1554 einen formalen Vorgang, durch den Buchhändler eine Druckgenehmigung erhalten konnten, indem sie ein neues Buch in der Stationers' Hall, dem Zunftsaal der Buchhändler, eintrugen. Dieser Prozess der Legalisierung war zunächst als Instrument staatlicher Zensur gedacht; unter dem faktischen Monopol der Londoner Buchhändler stellte er jedoch auch einen Schutz vor Raubdrucken dar.

In England wie auch auf dem Kontinent war es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts übliche Praxis, Manuskripte für eine einmalige Abschlagszahlung zu verkaufen. Damit fielen alle Rechte an den Verleger, Drucker oder Buchhändler, damals oft ein- und dieselbe Person. Londons Stationers' Company schützte Verleger vor konkurrierenden Verlegern, stellte aber keine Anerkennung von Autorenrechten dar. Komponisten, die Zugang zum Hof genossen, konnten sich wie in Mitteleuropa um Privilegien der Krone bemühen. In England gelang das später unter anderen Händel, J. C. Bach und Thomas Arne. In Ausnahmefällen versuchten sich Autoren auch gegenüber den Verlegern zu emanzipieren: Der britische Komponist Thomas Ford etwa bestand bei der Eintragung seiner Musicke of Sundrie Kindes (13. März 1607) darauf, »dass keine Nachdrucke dieser Kopie ohne die Zustimmung des Autors stattfinden dürfen«. Merkantile Naturen unter den Komponisten versuchten sich auch zunehmend als Kommissions- oder Selbstverleger. Orlando di Lasso (1532-94) beispielsweise bezog erhebliche Einkünfte über das Fuggersche Bankhaus. Dem stand im Wege, dass die höfischen Anstellungsverträge der Komponisten bis zu Haydn (1761) oft die Druckveröffentlichung verbaten.

Es ist kaum überraschend, dass die Vorformen des Urheberrechts sich im überlieferten Rahmen des Feudalsystems äußerten, das Eigentum als Lehen, das heißt bedingtes Leihegut strukturiert. Stationers' Hall, auf der Seite der Verleger, ist Teil einer monopolistischen Zunft; Privilegien der Krone stellen eine feudale Schutzbeziehung dar.

Unautorisierte Veröffentlichungen nahmen gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu. Die etablierten Londoner Verleger verstanden bereits ihr exklusives Druckrecht als Eigentum und verwendeten den Terminus *piracy*, um »geraubte Auflagen« zu denunzieren. Eine Petition an das Parlament, die von einer konzertierten Lobbyaktion der Buchhändler begleitet wurde, hatte schließlich Erfolg. Ein Gesetz wurde verabschiedet, das »Bücher und andere Schriften« auf 14 Jahre nach der ersten Veröffentlichung schützte; auf Antrag konnte zu Lebzeiten des Autors die Schutzfrist einmal erneuert werden.

Das Statute of Anne von 1710 ist die Geburtsstunde des modernen Urheberrechts, obwohl musikalische Werke noch keinen Schutz fanden. Unautorisierte Editionen waren nicht illegal, sodass zu Anfang des 18. Jahrhunderts zum Beispiel drei Versionen von Corellis Zwölf Sonaten Op. 5 in London erhältlich waren: die Rom-Ausgabe, die von Banister and King importiert wurde, Rogers Amsterdamer Edition, die Francis Vaillant verkaufte, und eine Kopie der Rom-Ausgabe, die der Verleger Walsh vertrieb. Interessanterweise entstand ein Wettbewerb darum, wer die authentischste Version im Angebot habe. Roger und Walsh zitierten jeweils italienische Musiker aus der Umgebung Corellis, die ihre Ausgabe durchgesehen und letzte Korrektionen eingetragen hätten. Der Komponist selbst wird keine finanzielle Vergütung erhalten haben.

David Hunter argumentiert in einem aufschlussreichen Artikel,<sup>6</sup> dass die Musikverleger des frühen 18. Jahrhunderts gar kein Interesse am Urheberschutz hatten. Sie versuchten, den Markt über die Kontrolle des Vertriebs und die Unterbietung der Preise neuer Konkurrenten abzusichern. Außerdem lösten sich musikalische

Moden derart schnell ab, dass ein Schutz auf 14 oder 28 Jahre ganz unnötig war. Ein gesetzlicher Urheberschutz hätte nur zu einer breiteren Anerkennung und Emanzipation der Komponisten geführt.

Unlauterer Wettbewerb in der englischen Musikwirtschaft des 18. Jahrhunderts wird in Charles Dibdins Autobiografie (1803) geschildert. Dibdin (1745–1814) war ein höchst erfolgreicher Komponist populärer Lieder und Musicals, der sich ab 1790 als Selbstverleger versuchte, um den niedrigen Abschlagszahlungen der etablierten Verleger zu entkommen. »Die Musikalienhändler versuchten den Verkauf [meiner Lieder] zu erschweren [und ich] begann wie üblich, ihre Macht zu spüren und meine Hilflosigkeit, sie zu bekämpfen.« Dibdin macht eine eigene Handlung auf: »Doch kaum hatte ich meinen Laden eröffnet, da begann ein großes Geschrei unter den Musikhändlern. Einige dieser Viertelnotenquetscher erklärten öffentlich, dass sie meinen Katalog nicht mehr verkaufen würden.«

Dibdin beschließt, dem Londoner Monopolgebaren zu entkommen, indem er auf Rundreisen durch Großbritannien direkt an seine Kunden verkauft. Seine Zahlen sprechen für sich: 1768 erhielt Dibdin 45 Pfund für seine Musik zu *The Padlock*, von der er während der nächsten 13 Jahre 10000 Kopien verkaufte. An einem Liederband, den Dibdin für 60 Pfund verkauft haben will, verdiente sein Verleger 500 Pfund. Als Eigenverleger verkauft Dibdin 10750 Kopien seines Lieds *Greenwich Pensioner* und streicht einen Profit von über 400 Pfund ein.

Im 18. Jahrhundert waren Komponisten kommerziell erfolgreich, die sich als Unternehmer aus den feudalen Banden lösten und erfinderisch ohne gesetzlichen Urheberschutz am Markt operierten. Der Prototyp des frühen bürgerlichen Musikunternehmers in Deutschland ist Georg Philipp Telemann (1681–1767). Zu Beginn seiner Karriere musste er noch einen der Feudalverträge unterschreiben, die verboten, Kompositionen mit Auswärtigen zu kommunizieren

(1717). Als städtischer Musikdirektor in Frankfurt und Hamburg entwickelte er dann einen unternehmerischen Elan ohnegleichen. Weil er für seine Kirchenkonzerte keinen Eintritt verlangen konnte, ließ er veranlassen, »dass die Kirchentüren mit Wachen besetzt waren, die keinen hineinließen, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien«.<sup>8</sup> Als ihm ein Hamburger Druckhaus einen Teil solcher Einnahmen streitig machen wollte, zog Telemann vor Gericht. Telemann erfand auch eine musikalische Fortsetzungszeitschrift, den *Getreuen Musikmeister* (1728), die Raubdrucke zu verhindern suchte, indem in jeder Ausgabe sich nur ein Satz einer vollständigen Sonate fand.<sup>9</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für erfolgreiche Komponisten des 18. Jahrhunderts Aufträge, Dedikation und Selbstaufführung ihrer Werke (Händels Opernkompanie, Mozarts Subskriptionskonzerte) die wichtigsten Einnahmequellen am Markt waren. Musikalisches Verlegertum war kommerziell schon äußerst vielversprechend, zum Beispiel für Breitkopf & Härtel in Leipzig oder die Walsh-Dynastie in London; deren Reichtum sickerte jedoch nur selten zu ihren Autoren durch.

Die erste öffentliche Debatte über die grundlegenden Begriffe des geistigen Eigentums fand um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Großbritannien statt. Schottische Verleger überschwemmten den Londoner Markt mit Billigausgaben von Werken, deren Schutzfrist unter dem Statute of Anne abgelaufen war. Die Londoner Verleger argumentierten, dass auf den naturrechtlichen Grundlagen des Common Law ein immerwährendes (»perpetual«) Copyright bestehen würde. Der Fall »Donaldson v. Becket« kam vor das House of Lords und wurde landesweit heiß debattiert. Die Frage war, ob Copyright eine natürliche Form des Eigentums war, das aus dem Schöpfungsakt entsteht, oder ob es ein gesetzliches Monopol darstellt, das sich im öffentlichen Interesse an einer begrenzten Schutzfrist

ausdrückt. Die Londoner Verleger wollten die erste Interpretation, die jedoch unter einem tiefen Widerspruch leidet: Wenn es ein natürliches, immerwährendes Autorenrecht gibt (in Dr. Johnsons Worten: »a metaphysical right of creation«), kann das denn je an einen Dritten verkauft werden?

In Schottland hatte Lord Kames die Argumente in einem früheren Urteil elegant zusammengefasst:

»Das Statut der Queen Anne ist sorgfältig verfasst, nicht nur zum Vorteil der Autoren, sondern zum Vorteil der lernbegierigen Öffentlichkeit. Es regt Männer von Genius an, ihre Kompositionstalente auszuüben; und instruktive und amüsante Bücher vermehren sich. [...] Wie jedes Monopol, so wird auch [ein immerwährendes Urheberrecht] die Preise guter Bücher über die Möglichkeiten des Allgemeinlesers verteuern. Ein immerwährendes Monopol ist kein Zweig des Common Law oder des Naturrechts.«<sup>10</sup>

Der Fall »Donaldson v.Becket« wurde im Jahr 1774 entschieden, gegen ein immerwährendes Copyright.¹¹ Der Einfluss des Urteils kann direkt in die Verfassung der Vereinigten Staaten (1787) verfolgt werden, die Autoren und Erfindern begrenzte Monopolrechte zuspricht, um »den Fortschritt der Wissenschaften und nützlichen Künste zu befördern«. Die Grundlage ist ausdrücklich das öffentliche Interesse, nicht ein natürliches Recht der Schöpfer über ihre Ideen. In Europa schuf der Fall paradoxerweise ein breiteres Bewusstsein für Autorenrechte. In Deutschland begann eine Debatte, in der auch Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) mit einer Schrift aktiv wurde, die die Illegalität des Buchnachdrucks zu »beweisen« suchte. In verschiedenen deutschen Staaten kam es zu ersten Urheberrechtsgesetzgebungen ab 1794.

In England beschlossen der jüngste Bach-Sohn Johann Christian und Carl Friedrich Abel, die führenden Komponisten und Konzertveranstalter des Tages, einen Testfall vor Gericht zu bringen, der die Frage des musikalischen Urheberschutzes klären sollte. Sie beschlossen, das Verlagshaus Longman & Lukey zu verklagen, das eine unautorisierte Ausgabe einer Bach-Sonate veröffentlicht hatte. Der Fall wurde bereits am 18. März 1773 eingebracht, doch erst im Jahre 1777 gehört. In John Smalls Aufsatz »J.C. Bach Goes to Law«<sup>12</sup> wird eine zeitgenössische Quelle zitiert:

»Lord Mansfield forderte Mr. Wood [den Vertreter der Verteidigung auf, zu beginnen; und sagte dann, ohne Mr. Robinsons [den Vertreter der Anklagel Erwiderung anzuhören, dass der Fall so klar sei, dass man ihn nicht ernsthaft diskutieren könne. Die Worte des parlamentarischen Statuts sind deutlich: ›Bücher und andere Schriften. Es beschränkt sich nicht auf Sprache oder Buchstaben; der Modus, in dem Ideen vermittelt werden, sind Zeichen. Eine Person kann aus der Kopie spielen, aber hat kein Recht, den Autor durch Nachdrucke und deren Verkauf um seinen Profit zu bringen. Wenn die enge Interpretation des Arguments zuträfe, würden auch Algebra, Mathematik, Arithmetik und Hieroglyphen darunterfallen. Diese werden durch Zeichen und Figuren vermittelt. [...] Danach, am Montag, den 16. Juni, urteilte das Gericht: ›Nachdem wir die Stellungnahmen gehört und den Fall überlegt haben, sind wir der Meinung, dass eine musikalische Komposition eine Schrift im Sinne des Statuts der Queen Anne darstellt.«

In England waren musikalische Werke von nun an auf 28 Jahre geschützt (wie für Bücher konnte die 14-jährige Frist einmal erneuert werden). Verleger zogen sofort Konsequenzen aus der neuen Regelung, indem sie Kompositionen im großen Stil bei der Stationers' Company eintrugen. Zwischen 1770 und 1779 wurden 35 Partituren registriert, 1780 bis 1789 waren es bereits 738, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gar 1828.¹³ Der durchschnittliche Komponist scheint jedoch keine nennenswerte Einkommenssteigerung erfahren zu haben. Während des 19. Jahrhunderts gab

es in Großbritannien über 40 urheberrechtliche Rechtsstreite, die sich fast ausschließlich zwischen Verlegern abspielten.

#### Das Recht der öffentlichen Aufführung

Das Statut der Queen Anne regelte das Publikations- und Vervielfältigungsrecht »für Bücher und andere Schriften«. Für Musik jedoch ist die Aufführung eine noch wichtigere Form der Nutzung als die bloße Veröffentlichung. Aus technischen Gründen waren Verleger zunächst nur an der Druckverwertung des neuen Urheberrechts interessiert. Für die Umsetzung eines Aufführungsrechts fehlten bis zur Erfindung der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Frankreich die institutionellen Voraussetzungen - obwohl Komponisten Anspruch auf den Aufführungsschutz ihrer Werke etwa zur gleichen Zeit erhoben, wie sie sich eines Veröffentlichungsrechts bewusst wurden. Bereits im Jahre 1664 ließ Heinrich Schütz in die Partitur seines Weihnachtsoratoriums drucken, dass Aufführungen nur »mit des Authoris Bewilligung« zulässig seien. Ohne gesetzlichen Schutz war dieser Anspruch nur durch geschicktes kaufmännisches Verhalten durchzusetzen. Die Einzelstimmen des Schütz'schen Oratoriums waren zum Beispiel nur beim Komponisten selbst »umb eine billiche Gebühr zu erlangen«.

Im Rahmen hauptstädtischer Theater wurden auch Aufführungstantiemen möglich, wie sie von Pariser Bühnen schon im 17. Jahrhundert bezahlt wurden. Diese Praktiken wurden 1791 formalisiert, als unter Pierre-Augustin Beaumarchais' Federführung das erste Tantiemenbüro für Autoren und Komponisten dramatischer Werke entstand: als Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques ist es heute noch tätig. Die Ausweitung von Rechten wurde durch die Französische Revolution vorangetrieben, die 1791 das erste Gesetz zum Schutze öffentlicher Aufführungen erließ und 1793 eine *propriété littéraire et artistique* gesetzlich festschrieb.

Ein allgemeiner musikalischer Aufführungsschutz war jedoch nicht durchsetzbar bis zu einem denkwürdigen Zwischenfall im Pariser Konzert-Café Ambassadeur im Jahre 1847. Ernest Bourget, ein Komponist beliebter Chansons, hatte sich gerade ein Glas des Modegetränks Zuckerwasser bestellt, als das Salonorchester eine seiner Melodien anstimmte. Als es ans Zahlen ging, weigerte sich Bourget, die Rechnung zu begleichen. »Ihr spielt meine Musik, ich konsumiere eure Getränke«, argumentierte er: »Ware gegen Ware.« Ein Gerichtsverfahren folgte, in dem der Tribunal de Commerce de la Seine zugunsten des Komponisten entschied (8. September 1847), der sich auf das Aufführungsrecht von 1791 berief. Dem Besitzer des Ambassadeur wurde untersagt, Stücke Bourgets ohne dessen Genehmigung zu spielen. Am 26. April 1849 verurteilte die Cour d'Appel de Paris den Wirt sogar zu einer Schadenersatzzahlung.<sup>14</sup>

Ermutigt durch diesen Erfolg schlossen sich Bourget, seine Kollegen Victor Parizot, Paul Henrion sowie der Verleger Jules Colombier zu einer Agence Centrale zusammen, aus der im Jahr 1851 die Société des Auteurs et Compositeurs et Editeurs de Musique (SA-CEM) hevorging – die erste musikalische Verwertungsgesellschaft im heutigen Sinne. Im Gegensatz zum einzelnen Autor, der sich auf seine eigenen Augen und Ohren verlassen muss, kann eine Gesellschaft kollektiv aus Stichproben, öffentlichen Ankündigungen, Programmheften und einem Netz von Informanten ein Panorama der musikalischen Aktivitäten eines geografischen Raums erstellen. Wenn einer solchen Gesellschaft die gesetzlich eingeräumten Aufführungsrechte der Urheber übertragen werden, kann sie mit den Nutzern von Musik verhandeln, Lizenzen vergeben, Tantiemen eintreiben und diese Gelder schließlich proportional zur geschätzten Verwendung an die Autoren und Verleger verteilen.

Das französische Modell der kollektiven Verwertung musikalischer Aufführungsrechte sollte sich europaweit durchsetzen; bis

1923 operierte die Schweizer Verwertungsgesellschaft sogar als bloße Agentur der SACEM. In den meisten Ländern war es ein langwieriger Weg von der gesetzlichen Anerkennung eines Aufführungsrechts (wie es zum Beispiel Beethoven, Hummel, Czerny, Spohr und Spontini 1827 in einem Antrag an die Frankfurter Bundesversammlung verlangten) über die Einführung von Tantiemen als einem Mechanismus der Entlohnung bis zur Gründung genossenschaftlicher Verwertungsgesellschaften.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts konnten selbst äußerst erfolgreiche Komponisten nicht auf dauerhafte Einnahmen aus urheberrechtlichen Quellen rechnen. In seinen Memoiren berichtet Eduard Hanslick einen Besuch beim gealterten, verarmten Emil Titl, dessen Oper *Der Zauberschleier* (1846) ein Wiener Hit der Jahrhundertmitte gewesen war. Sinniert der Kritiker:

»Es war noch nicht die Zeit der Tantiemen [...] Heute würde ein so anhaltender, populärer Erfolg [...] den Komponisten zum reichen Mann machen.« $^{15}$ 

Tantiemen sind nicht nur ein Modus der Entlohnung, sondern auch ein Mechanismus der Risikoverlagerung. William Boosey, ein Spross der englischen Verlegerfamilie Boosey, die die moderne Form des Tantiemenvertrags erfunden haben will, verteidigt Tantiemen als eine Harmonisierung von Interessen:

»In vielen Fällen wurden wertvolle Rechte, insbesondere Opern, zum Preis eines einzigen Liedes erworben; dies führte zu hohen Profiten der Verleger. Umgekehrt mussten Verleger einen überhöhten Preis für weitere Werke [des Komponisten] zahlen; dies führte zu schweren Verlusten. Das Ergebnis stellte weder Komponisten noch Verleger zufrieden.«<sup>16</sup>

Trotz dieser plausiblen Argumente sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass Tantiemen das Risiko einseitig übertragen: vom Verleger auf den Komponisten, der in der Hoffnung auf zukünftige Einnahmen lebt, die sich wahrscheinlich nicht materialisieren.

In Großbritannien bestand ein gesetzliches Aufführungsrecht seit 1833, das jedoch nicht durchgesetzt wurde. Verstöße waren an der Tagesordnung, Schadensersatzzahlungen niedrig. Den Verlegern wurde allmählich klar, dass »die Aufführungsrechte eines Komponisten letztendlich wertvoller sein würden als seine Veröffentlichungsrechte«.17 Im April 1905 erklärte die britische Music Publishers Association, dass Verleger so lange keine Musik mehr zur Veröffentlichung annehmen würden, bis sich die Gesetzeslage verbessert habe. Diese dramatische Geste hatte Erfolg. Begleitet von einer Lobbyanstrengung, die »die Tatsache der Öffentlichkeit und zugleich minderbemittelten Abgeordneten eintrichtern sollte, dass auch Komponisten nicht von Luft leben können, sondern wie Geist und Körper jeden Bürgers der Nahrung bedürften«, 18 kam es zum Copyright Act von 1911 und der Gründung der musikalischen Verwertungsgesellschaft Performing Right Society (PRS) im Jahre 1914. Es fällt auf, dass die Verleger die Rhetorik des komponierenden Schöpfers benutzen, um ihre eigenen Ziele voranzubringen.

In Deutschland wird die Kampagne von Komponisten geführt, mit Richard Strauss an prominenter Stelle. 1901 wird ein weitreichendes, neues Urheberrechtsgesetz erlassen; im Jahre 1903 gründet die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, deren Vorstand und Beirat unter dem Vorsitz von Strauss auch Humperdinck, d'Albert und Mahler angehören, die erste deutsche musikalische Verwertungsgesellschaft AFMA, die direkte Vorläuferin der GEMA. Die Interessen der musikalischen Urheber, insbesondere von Komponisten seriöser Werke mit einer langen Verwertungsdauer, waren ein lebenslanges Anliegen des Richard Strauss – eines Komponisten seriöser Werke mit langer Verwertungsdauer. Michael Kater hat die plausible These aufgestellt, dass Strauss' Bereitschaft, sich

von den Nazis als erster Präsident der Reichsmusikkammer verwenden zu lassen, auf die musikpolitischen Ambitionen des Komponisten zurückzuführen sei. Goebbels soll ihm urheberrechtlichen Einfluss zugesichert haben. <sup>19</sup> Die institutionelle Praxis des Urheberrechts kann ihre Wurzeln in feudaler Abhängigkeit und Zensur oft nicht verleugnen.

Die Begriffe des westlichen Urheberrechts definieren eine besondere Art der »Versöhnung von Geist und Geld«, wie es der Musikverleger Ernst Roth nannte.²0 Das System der Verwertung grundlegender musikalischer Rechte entwickelte sich Schritt für Schritt, bis es vor etwa 90 Jahren seine noch heute gültigen Umrisse fand. Die weitere Geschichte ist weitgehend als Ausgestaltung der Begriffe im Lichte neuer technologischer Gegebenheiten zu verstehen. Es bietet sich also an, am Vorabend des Ersten Weltkriegs innezuhalten und die Grundzüge westlicher Rechtsprechung zusammenzufassen.

#### Prinzipien des Urheberrechts

Ein gesetzlicher Schutz wird automatisch gewährt, wenn einer schöpferischen Idee fester Ausdruck gegeben wird (die USA verlangten bis 1989 zusätzlich das berühmte ©-Zeichen). Hier sind einige Prinzipien, die westlichen Urhebergesetzgebungen zugrunde liegen.<sup>21</sup>

- Geschützt sind geistige Schöpfungen, jedoch nicht als Idee, sondern als Werk. So kann der Plot einer Geschichte nicht geschützt werden, sondern nur sein wörtlicher, literarischer Ausdruck. In der Musik sind Idee und Form des Ausdrucks oft nur schwer zu unterscheiden.
- Der Idee muss fester Ausdruck gegeben werden. Eine gepfiffene Melodie ist nicht geschützt, wenn sie nicht aufgenommen wurde.
- Die Idee muss individuellen Charakter haben; verlangt wird

jedoch keine künstlerische »Gestaltungshöhe«, sondern Aufwendungen der Urheberin, des Urhebers (z.B. als handwerkliches Geschick und Zeit).

Wenn diese Prinzipien erfüllt sind, entstehen eine Reihe von ausschließlichen Rechten:

- das Recht zur Veröffentlichung des Werkes
- das Recht, das Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten (einschließlich der Herstellung von Tonträgern)
- das Recht der öffentlichen Aufführung (einschließlich der medialen Vermittlung)

#### ferner

- das Recht, diese Rechte zu übertragen.

Für die Entwicklung eines kapitalistischen Markts der Ideen ist die letzte Klausel entscheidend. Wenn Ideen in Analogie zu physischem Eigentum verstanden werden, können sie verkauft werden – nichts anderes versteckt sich hinter dem vornehmen Begriff der »Übertragbarkeit«. Rechteinhaber\*innen sind also durchaus nicht Urheber\*innen im originalen, schöpferischen Sinn des Wortes. Es kann sich für jeweils verschiedene Verwertungsgebiete zum Beispiel um Verleger\*innen, Agent\*innen oder Plattenfirmen handeln.

Die zivilrechtlichen Traditionen Europas kennen ein weiteres Recht, das das Werk in der Persönlichkeit des Urhebers verankern soll. Dieses sogenannte *droit moral* verleiht dem Schöpfer, der Schöpferin ein unveräußerliches (also unverkäufliches) Recht, als Urheber\*in genannt zu werden, sich Entstellungen des Werkes zu widersetzen, eventuell sogar das Werk zurückzuziehen (dieser »Rückruf« würde jedoch zu Kompensationsansprüchen führen).

Rechtsordnungen in der angelsächsischen Tradition des Common Law (z. B. die USA und Großbritannien bis 1988) legen größeren Wert auf die Stimulierung kreativer Tätigkeit und kennen kein *droit moral*. Es zählt der öffentliche Nutzen, nicht der natürliche

Anspruch des Autors, der Autorin auf sein/ihr schöpferisches Werk. Schon Thomas Jefferson (der Verfasser der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und 3. US-Präsident) war der Meinung, dass Ideen »wie die Luft, die wir atmen [...] nicht eingesperrt oder ausschließlich in Besitz genommen werden können«. Der US-amerikanische Copyright Act von 1909 berücksichtigt diese Haltung:

»The enactment of copyright legislation by Congress under the terms of the Constitution is not based upon any natural right that the author has in his writings [...] but upon the ground that the welfare of the public will be served and progress of science and useful arts will be promoted by securing to authors for limited periods the exclusive rights to their writings.«

Aus dieser utilitaristischen Begründung erklärt sich, warum die USA zunächst auf einer kürzeren Schutzfrist bestanden und der Berner Konvention (1886) nicht beitraten, die einen internationalen Mindestschutz von 50 Jahren nach dem Tod eines Autors, einer Autorin niederlegt. Noch der US-Copyright Act von 1976 schützte den Autor, die Autorin nicht über ein unverzichtbares *droit moral*, sondern durch eine Klausel, unter der ein übertragenes Recht nach 35 Jahren automatisch an den Schöpfer, die Schöpferin zurückfällt. Inzwischen sind die USA im Interesse ihrer Copyright-Industrien der Berner Konvention beigetreten (1. März 1989).

Zivilrechtliche Länder (z. B. Deutschland, Frankreich, Schweden) schränken zum Schutz kleiner Autor\*innen oft die Vertragsfreiheit ein, das heißt, sie begrenzen die Möglichkeiten des Autors, der Autorin, sein/ihr Urheberrecht gegen eine Abschlagszahlung zu verkaufen. Ein Unterschied zwischen den Rechtstraditionen des Zivilrechts und des Common Law zeigt sich auch in der unterschiedlichen Struktur der angloamerikanischen und kontinentaleuropäischen Verwertungsgesellschaften. Während der Vorstand der SACEM, GEMA oder SUISA zu je einem Drittel aus den Reihen

der Komponist\*innen, Textautor\*innen und Verleger\*innen bestellt wird, sind die britischen und amerikanischen Gesellschaften von Verleger\*innen beherrscht. Amerikas BMI gehört sogar der National Association of Broadcasters.<sup>22</sup>

#### Autor\*innen, Investor\*innen, Nutzer\*innen: Die Dialektik des musikalischen Urheberrechts

Abschließend werde ich nun versuchen, Antworten auf die drei Fragen zu skizzieren, die ich an den Anfang dieses Artikels stellte:

- (1) Wer hat den gesetzlichen Schutz von Musik vorangetrieben?
- (2) Welche Institutionen zur Verwertung der rechtlichen Ansprüche sind entstanden?
- (3) Wer hat davon profitiert?
- (1) Der Schutz geistigen Eigentums in der Musik wurde sowohl von Verleger\*innen als auch von erfolgreichen Komponist\*innen vorangetrieben. Die gesellschaftliche Anerkennung kreativer Tätigkeit scheint jedoch ein Anliegen aller Kulturschaffenden zu sein, die deshalb oft eine Ausweitung gesetzlichen Schutzes unterstützen ohne Rücksicht auf direkte finanzielle Vorteile. Die Lobbys des 20. Jahrhunderts werden vor allem von industriellen Interessen getragen, die sich hinter einer Rhetorik des schöpferischen Autors, der schöpferischen Autorin verstecken.
- (2) Die Institutionen der Verwertung urheberrechtlicher Ansprüche sind höchst undurchsichtig. Konfligierende Interessen finden sich unter einem Dach, etwa im Falle der musikalischen Verwertungsgesellschaften, die sowohl Schöpfer\*innen (z. B. Komponist\*innen) als auch Investor\*innen (z. B. Verleger\*innen) repräsentieren und zugleich versuchen, Funktionen eines Wohlfahrtsverbandes aus-

zuüben, indem sie musikalische Ausbildung, zeitgenössische Kompositionen und Pensionen finanzieren. Konzentrationsprozesse in der globalen Medienindustrie haben dazu geführt, dass derselbe Konzern als Rechteinhaber und Rechtenutzer auftreten kann, etwa als Verleger und Plattenfirma oder als Plattenfirma und Sendeanstalt. Der bundesdeutsche Musikkanal VIVA beispielsweise gehört den Konzernen Sony, Warner, Polygram und EMI – das sind vier der fünf weltweit größten Musikkonzerne. Alle multinationalen Musikfirmen besitzen sowohl Verlags- als auch Tonträgerinteressen.

(3) Die wirtschaftlichen Vorteile urheberrechtlichen Schutzes fließen einigen wenigen Autor\*innen an der Spitze ihres Berufes zu und natürlich Investor\*innen in Copyright, zum Beispiel Verlagen und Plattenfirmen. Was sich in der geschichtlichen Übersicht abzeichnete, kann auch quantitativ belegt werden. Die folgenden Grafiken der britischen Monopolies and Mergers Commission (MMC) stellen die Einkommensverteilung für Autorenmitglieder der britischen Verwertungsgesellschaft Performing Right Society (PRS) dar.<sup>23</sup> Es zeigt sich, dass im Jahre 1994 80 Prozent der musikalischen Autor\*innen eine Ausschüttung von weniger als £1.000 erhielten. Ein typischer Komponist kann von seinen urheberrechtlichen Ansprüchen nicht seinen Lebensunterhalt bestreiten. Ferner lässt sich entnehmen, dass 10 Prozent der Autor\*innen 90 Prozent der gesamten Ausschüttung erhalten: ein proportionales Verhältnis, das nach meinen Recherchen durchaus repräsentativ für die Einkommensverteilung in vielen kreativen Berufen ist.

Es ist an der Zeit, dass wir uns von den Mythen des Urhebers, der Urheberin lösen:

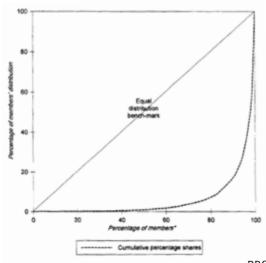
(a) »Die Geschichte des Marktes für musikalische Kompositionen

Bands of net domestic distributed						
revenue*	Number of		Cumulated			Cumulated
c	writers	%	% from top	£m	%	% from top
Up to 24	4,812	31.0	100.0	0.04	0.19	100.0
25 - 49	1,624	10.5	69.0	0.06	0.29	99.8
50 - 74	1,001	6.5	58.5	0.06	0.30	99.5
75 - 99	800	5.2	52.0	0.07	0.34	99.2
100 - 149	920	5.9	46.9	0.11	0.56	98.9
150 - 199	632	4.1	40.9	0.11	0.54	98.3
200 - 249	460	3.0	36.8	0.10	0.50	97.8
250 - 499	1,481	9.6	33.9	0.53	2.6	97.3
500 - 749	750	4.8	24.3	0.46	2.2	94.7
750 - 999	452	2.9	19.5	0.39	1.9	92.4
1,000 - 2,499	1,130	7.3	16.6	1.79	8.8	90.5
2.500 - 4.999	590	3.8	9.3	2.11	10.4	81.7
5,000 - 9,999	389	2.5	5.6	2.75	13.5	71.4
10,000 - 19,999	255	1.6	3.0	3.50	17.2	57.9
20,000 - 49,999	164	1.1	1.3	4.98	24.5	40.7
50,000 - 99,999	30	0.19	0.26	2.04	10.0	16.2
100,000 and over	10	0.06	0.06	1.26	6.2	6.2
Total	15,500	100.00	100.00	20.35	100.00	100.0

Source: MMC from PRS data.

Source: MMC from PRS dat

PRS-Einkommensverteilung 1994



Excluding PRS writer members with no domestic distribution payments during 1994

PRS-Einkommensverteilung als Lorenz-Kurve

Excluding earnings equalisation allowances, unlogged performance allocations, and revenue from performance
of films.

ist eine Geschichte des Kampfes der Komponisten gegen Bemühungen, ihre geistigen Eigentumsrechte zu beschneiden. « $^{24}$ 

Falsch. Die Geschichte des Copyrights ist vielmehr eine Geschichte kontinuierlicher Ausweitung urheberrechtlicher Ansprüche, die in der Regel Investor\*innen über Schöpfer\*innen stellt.

(b) Urheberrechtlicher Schutz fördert schöpferische Tätigkeit. Eine Schwächung würde »langfristig jedes Werkschaffen zum Erliegen bringen«. $^{25}$ 

Falsch. Eine geschichtliche Übersicht zeigt ein stetiges Überangebot schöpferischer Ambitionen. Urheberrechtlicher Schutz scheint keinen direkten Einfluss auf kreatives Wirken zu haben - wie sogar Verleger Ernst Roth zugibt.<sup>26</sup>

(c) Urheberrecht ist »das moderne Instrument zur Entlohnung von Autor\*innen«.²7

Falsch. Die Einkommensverteilungskurve der Tantiemen zeigt, dass nur äußerst wenige Künstler\*innen erhebliches Einkommen aus urheberrechtlichen Quellen beziehen. Es ist irreführend, die Institutionen des Urheberrechts als direkte Nachfolge mäzenatischer Tätigkeit darzustellen.

(d) Urheberrecht ist »eine Besteuerung der Leser zugunsten der Autoren«.  $^{28}$ 

Falsch. Tatsächlich führt urheberrechtlicher Schutz (wie jedes Monopol) zu höheren Preisen, wie der Historiker Macaulay zu Recht kritisch anmerkt, wenn er im folgenden Satz eine solche Steuer als schädlich ablehnt: »The tax is an exceedingly bad one on the most innocent and most salutary of human pleasures.« Die Gewinnspanne jedoch muss sich der Autor, die Autorin mit Dritten teilen. Agent\*innen und Verleger\*innen können zudem noch lange nach dem Tod des Schöpfers, der Schöpferin an exklusiven Rechten verdienen.

Meiner Meinung nach gibt es gute Gründe für einen urheberrechtlichen Anspruch des Autors, der Autorin auf sein/ihr Werk als Ausdruck schöpferischer Tätigkeit (zu Lebzeiten des Autors, der Autorin und vielleicht seiner/ihrer direkten Erben). Dieses Recht sollte neben den unveräußerlichen (also unverkäuflichen) Bestimmungen des *droit moral* einen Vergütungsanspruch auf einen Prozentsatz der Gewinne enthalten, die aus der Verwertung des Werks entstehen. Dieses Recht auf Vergütung muss kein exklusiver Schutz sein. Zwangslizenzen, unter denen ein Urheber, eine Urheberin die weitere Verbreitung seines/ihres Werkes nach einer Veröffentlichung nicht verhindern kann, sind im geltenden Recht bereits für die Herstellung und Ausstrahlung von Tonträgern möglich.

Es wäre denkbar, dass nach einer kürzeren ausschließlichen Schutzfrist (von etwa 14 Jahren, einmalig erneuerbar), in der ein Vergütungsanspruch auch verkäuflich ist, das Werk unter Zwangslizenz an den Autor, die Autorin zurückfällt. Auf diese Weise kann der Schöpfer, die Schöpferin auch von einem verspäteten kommerziellen Erfolg profitieren.

Für Investor\*innen in kulturelle Produkte sehe ich die Lage völlig anders. Das natürliche Kriterium für einen urheberrechtlichen Schutz von Dritten ist die Frist, in der sich Investitionen in kulturelle Produkte normalerweise amortisieren. Kein Verlag kalkuliert mit einer Schutzdauer von 128 Jahren, wie sie sich im Fall von Strawinskys Sacre du Printemps ergibt. Nur ein schmaler Anteil geschützter Werke ist überhaupt noch im Druck oder in anderen Verwertungsformen erhältlich. Wiederum scheint mir eine exklusive Schutzfrist von etwa 14 Jahren, wie sie das erste urheberrechtliche Statut der Queen Anne festlegte, angemessen (die genaue Länge bedarf empirischer Forschungen). Verleger\*innen, Plattenfirmen und andere Rechteinhaber\*innen würden Einnahmen aus ihrem Katalog an langfristigen Urheberrechten verlieren; als Kompensation wäre jede Menge attraktiver Werke plötzlich unter Zwangslizenzen verwertbar.

Es ist die Ursünde westlicher Urheberrechtsordnungen, dass sie den Schutz von Autor\*innen, finanzielle Anreize (in kulturellen Märkten zu investieren) und kulturpolitische Anliegen in einem begrifflichen und rechtlichen Akt vermengen. Das Urheberrecht sollte endlich seinem feudalen Kokon entschlüpfen und aufgetrennt werden in (i) den Schutz der Autor\*innen durch langfristige Persönlichkeits- und Vergütungsrechte, (ii) direkte Subvention gesellschaftlich erwünschter kultureller Aktivitäten und (iii) begrenzte finanzielle Anreize für Investor\*innen.

Der automatische langfristige Urheberschutz hält seine monopolistische Hand über standardisierte industrielle Konsumgüter, die mit gesellschaftlich wünschenswerter schöpferischer Tätigkeit wenig zu tun haben. Gleichzeitig ist das Urheberrecht in seiner Garantie exklusiver Nutzung ein Instrument der Zensur.

- 1 Martin Kretschmer, »Die Mythen des Urhebers: Geistiges Eigentum in der Musik: eine historische Übersicht und Kritik«/»Le Mythe de L'Auteur: La propriété intellectuelle dans la musique: aperçu historique et critique«, Dissonanz, 57 (August 1998), S. 4-13, www.dissonance.ch/de. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.
- 2 John Perry Barlow, "Selling Wine without Bottles. The Economy of Mind on the Global Net", Electronic Frontier Foundation - EFF (1993), https://www.eff.org/pages/ selling-wine-without-bottles-economy-mind-global-net.
- 3 Paris, September 1996 zitiert nach dem Jahresbericht 1996 der Schweizer Verwertungsgesellschaft SUISA.
- 4 Ein umfangreiches Digitalarchiv zum Thema leite ich seit dem Jahr 2008 mit meinem Kollegen Lionel Bently von der Cambridge University unter dem Titel Primary Sources on Copyright, 1450-1900, http://www.copyrighthistory.org.
- A. d. R.: Der Text ist weitgehend unverändert übernommen. Es wurden lediglich Tippfehler korrigiert, die Zitierweise angeglichen und im abschließenden Teil eine gendergerechte Sprache eingeführt. Dass in den historischen Abschnitten die weibliche Form ausgeklammert ist, mag irreführend sein, da es zu jeder Zeit auch Urheberinnen Komponistinnen, Autorinnen gegeben hat. Allerdings waren Frauen in dem hier behandelten Zeitabschnitt keine Rechtsubjekte und daher durchaus vom urheberrechtlichen Schutz ausgenommen und aus diesem Grund auch keine Akteurinnen in dessen Entwicklung.

98

- 6 David Hunter, »Music Copyright in Britain to 1800«, Music & Letters, 67/3 (1986), S. 269–282.
- 7 Charles Dibdin, The Professional Life or Mr. Dibdin, written by himself, London 1803.
- 8 Georg Philip Telemann, "Telemann«, in: Johann Mattheson (Hg.), Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 354-369, hier S. 365.
- 9 Die beste Quelle zum musikalischen Unternehmertum im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts ist Peter Schleuning, Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, Rowohlt, Reinbek 1984.
- 10 Boswell (1974), zitiert nach Hector L. MacQueen, »Copyright, Competition and Industrial Design«, Hume Papers on Public Policy 3/2 (1995), S. 4.
- 11 Der Fall ist dokumentiert in Mark Rose, Authors and Owners: The Invention of Copyright, Harvard University Press, Cambridge, MA 1994.
- 12 John Small, »J. C. Bach Goes to Law«, Musical Times, 126 (1985), S. 526-529.
- ${\bf 13} \ \ Aus \ der \ Transkription \ der \ \textit{Registers of the Worshipful Company of Stationers}, zit. \ nach \ \ Hunter, "Music Copyright".$
- 14 Siehe Ferdinand Melichar, Die Wahrnehmung von Urheberrechten durch Verwertungsgesellschaften, Schweitzer, München 1983.
- 15 Eduard Hanslick, Aus meinem Leben, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, Berlin 1894, S. 86.
- 16 William Boosey, Fifty Years of Music, Ernest Benn, London 1931, S. 23.
- 17 Ebd., S. 175.
- 18 Ebd., S. 115.
- 19 Michael H. Kater, The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich, Oxford University Press, Oxford 1997.
- 20 Ernst Roth, Musik als Kunst und Ware. Betrachtungen und Begegnungen eines Musikverlegers, Atlantis, Zürich 1965.
- 21 In dieser Synopsis verwende ich kein juristisch einwandfreies Vokabular. Die jeweiligen Landesgesetze und Rechtstraditionen unterscheiden sich erheblich.
- 22 A. d. R.: Historischer Hintergrund ist der Streit zwischen der von Musikautoren gegründeten Verwertungsgesellschaft ASCAP und den Radiostationen, die 1939 die BMI gründeten, um das Monopol der ASCAP zu brechen. Vgl. hierzu den Beitrag von Monika Dommann zu diesem Band.
- 23 Monopolies and Mergers Commission (MMC), Performing Rights, Her Majesty's Stationery Office HMSO Cm 3147, London 1996.
- 24 Alan Peacock und Ronald Weir, The Composer in the Market Place, Faber, London 1975, S. 18.
- 25 Europäische Kommission, Grünbuch, KOM(95), S. 382.
- 26 Roth, Musik als Kunst und Ware, S. 20.
- 27 Hunter, »Music Copyright«, S. 269.
- 28 Lord Macaulay, Speeches Parliamentary and Miscellaneous, London 1853, S. 292.



#### **Aram Sinnreich**

Abbildung: Aram\_Sinnreich·Musik\_\_Copyright\_und\_Technik. \_Ein\_historischer\_Tanz\_in\_fünf\_Momenten@Aug\_22\_14,00.50\_2019

## MUSIK, COPYRIGHT UND TECHNIK: EIN HISTORISCHER TANZ IN FÜNF MOMENTEN

Aram Sinnreich leitet den Bereich Communication Studies an der School of Communication, American University, Washington, D. C. Sein Fokus liegt auf der Überschneidung von Kultur, Recht und Technologie mit einem besonderen Schwerpunkt auf Neuen Medien und Musik. Er ist Autor unter anderem von The Piracy Crusade (2013) und The Essential Guide to Intellectual Property (2019) und schreibt für Publikationen wie The New York Times, Billboard, Wired und The Daily Beast. Als Bassist und Komponist arbeitet er außerdem mit verschiedenen Musiker\*innen zusammen, darunter das Progressive-Soul-Kollektiv Brave New Girl, die Reggae-Soul-Band Dubistry, Vivien Goldman und Ari-Up.

In seinem Beitrag skizziert er anhand von fünf wegweisenden Momenten, wie sich die Musikkultur in Koevolution mit Recht und Technik von der Renaissance bis zum 21. Jahrhundert entwickelt hat.

n Wissenschaft und Kunst ist längst bekannt, dass Kultur sich im Zusammenspiel mit Gesetzen und Technologien verändert. Dieses Thema kommt schon in den Dialogen Platons zur Sprache und wurde seitdem in zahllosen philosophischen Abhandlungen erörtert. Doch man findet weitaus weniger Texte, in denen spezifiziert wird, wie genau diese komplexen Beziehungen funktionieren. Und nur ganz wenige Autor\*innen weiten ihre Recherchen über mehrere historische Epochen aus. In diesem Beitrag versuche ich, diese Lücke zu schließen.

Das hier vorgestellte zyklische Entwicklungsmodell kulturellen Wandels hat weder Anfang noch Ende. Es gibt nicht vor, dass nur ein einziger Pfad – ob geradlinig oder spiralförmig – von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft der Musik führt. Gleichwohl gehen wir der Einfachheit halber davon aus, dass dieser Prozess aus fünf historischen Momenten aufgebaut ist:

**1. Gesetze und Regulierungen.** Der historische Umgang mit Musik ähnelt dem Umgang mit kontrollierten Substanzen. Aus Angst,

musikalische Codes und Praktiken könnten die Ordnung stören, haben Regierungen häufig legislative wie auch exekutive Maßnahmen ergriffen, um ihrer Herr zu werden – zumal wenn es sich um einfallsreiche, subalterne Formen handelte. Betrachtet man die Dinge aus diesem Blickwinkel, dann stellt die im 18. und 19. Jahrhundert in Europa, Amerika und anderswo erfolgte Anwendung des Konzepts des geistigen Eigentums auf die Musik einen neuen Moment in dieser jahrtausendealten Tradition dar.

- 2. Marktdynamik. Der Einfluss von Gesetzen und Vorschriften auf Musikstile vor allem im Zusammenhang mit geistigem Eigentum besteht im Kern in ihrer prägenden Rolle bei der Gestaltung und Beschränkung des Marktes. Diese Beziehung hat sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt und vertieft: indem Kompositionen und Aufführungen immer professioneller wurden, indem Aufführungen ihre rituellen, höfischen und liturgischen Funktionen überschritten und sich zu bezahlten Konzerten wandelten, indem massenhaft gedruckte Partituren zu globalen Waren wurden und indem Aufnahme- und Übertragungstechnologien das Spektrum, die Reichweite und den Wert der Musikmärkte erweiterten.
- 3. Codes und Praktiken. Manchmal beeinflusst der Markt direkt die musikalischen Codes und Praktiken, etwa wenn die Anforderungen der Radiowerbung die Länge von Popsongs begrenzen. In anderen Fällen wird die merkantile Logik indirekt durch die formalistischen Qualitäten der Musik oder durch ihre kulturelle Rezeption verstärkt. So oder so, wie W. Mark Crain und Robert D. Tollison gezeigt haben, »gibt es zahlreiche Belege dafür, dass wirtschaftliche Kräfte die Eigenschaften der Popmusik und den künstlerischen Konkurrenzkampf in diesem Markt beeinflussen«.² Ich möchte damit nicht sagen, dass die Marktkräfte die einzigen Faktoren sind, die für Veränderungen in Stil und Verhalten sorgen, sondern lediglich, dass sie unter Berücksichtigung aller fünf

Momente dieses Modells die unmittelbarsten Auswirkungen haben.

- 4. Musiktechnologien. Lediglich zu behaupten, unsere ästhetischen Codes und Praktiken würden die Entwicklung von Klangtechnologien prägen, greift zu kurz. Denn umgekehrt werden sie genauso von diesen Technologien generiert und verstärkt. Jonathan Sterne hat in seiner Geschichte des MP3-Audioformats auf überzeugende und gleichzeitig poetische Weise dargelegt, dass »im MP3-Format [...] ganze Geschichten sonischer Praxis codiert sind«.³ Anders gesagt, die Geräte, Formate, Instrumente und Techniken, die für die Produktion, den Vertrieb, die Kontrolle, die Speicherung und Bearbeitung von Musik genutzt werden, übermitteln nicht nur Codes und Ausdrucksformen, sondern auch das Netz der sozialen Beziehungen und institutionellen Strukturen, denen sie entsprungen sind.
- 5. Konzepte von Urheberschaft. Wie Kulturwissenschaftler\*innen schon vor längerer Zeit festgestellt haben, wird der Begriff der »Urheberschaft« oft stellvertretend für Persönlichkeit, Subjektivität und/oder Macht verwendet. Aus dieser Sicht werden aktuelle juristische Debatten darüber, ob Kollektive, Tiere oder Algorithmen als Urheber\*innen im eigentlichen Sinne bezeichnet werden können, zu drängenden existenziellen und ethischen Fragen über die Grenzen und Umrisse von Freiheiten, Rechten und Pflichten. Nicht nur wird unsere Definition der Urheberschaft durch neue Technologien verändert, sondern diese Konzepte spielen auch eine Rolle bei der Ausgestaltung des Rechts insbesondere, aber nicht ausschließlich, im Zusammenhang mit den Rechten am geistigen Eigentum.

Die Beziehung zwischen zwei beliebigen Momenten in diesem dialektischen Prozess ist weder festgelegt, noch erscheint sie offensichtlich. Mit Sicherheit unterliegen sie keinem einfachen, linearen

Mechanismus von Ursache und Wirkung. Vielmehr können wir uns jede Überschneidung dieser Momente als ein Feld voller Spannungsverhältnisse und Aushandlungsprozesse vorstellen. In einigen Fällen können die Veränderungen in einem Moment mit den Veränderungen in einem anderen übereinstimmen. In anderen Fällen lassen sich die Veränderungen besser als ein Akt des Widerstands oder der Reaktion begreifen. Auf jeden Fall lässt sich das Ergebnis dieser Veränderungen an der stilistischen Entwicklung von Musik ablesen und kann historisch als Kausalfaktor für zukünftige Veränderungen verstanden werden.

#### Gesetze und Regulierungen: Das Mäzenatentum der Renaissance

Während des europäischen Spätmittelalters und der Frührenaissance fand die Produktion von Musik in einem hochgradig institutionalisierten Umfeld statt. Trotzdem spielte während dieser Zeit das Recht in diesem Prozess nur eine sehr geringe Rolle. Da die beherrschenden Institutionen die Kirche und der Hof waren und Musik in diesen Kontexten eine funktionale Bedeutung innehatte – entweder liturgisch oder politisch –, fand die Regulierung der musikalischen Äußerungsformen lokal und ad hoc statt, oder sie wurde ideologisch vermittelt und rituell durchgesetzt (so etwa durch das Verbot anderer Instrumente außer Orgeln in der Kirche). Komponist\*innen und Interpret\*innen hatten den Wünschen ihrer Gönner\*innen zu dienen, und diese konnten je nach Willkür permissiv oder restriktiv sein.

#### Marktdynamik: Aufstieg der Musiköffentlichkeit

Im 14. Jahrhundert begann in Europa der Aufstieg einer politisch und wirtschaftlich erstarkten Bourgeoisie. Diese ökonomische Macht schuf die Marktbedingungen für neue kulturelle Formen, die sich zunehmend unabhängig von traditionellen Institutionen machten. Musik wurde zu einem der wichtigsten Mittel, mit denen sich die neuen »Öffentlichkeiten« formierten. Und sie provozierte die Entstehung kultureller Identitäten, die von Politik und Religion unabhängig waren. Die Aristokratie reagierte darauf mit politischer Gewalt (beispielsweise durch die Unterdrückung des Jacquerie-Aufstandes) wie auch mit kulturellen Restriktionen (beispielsweise durch Aufwandgesetze, die Kleiderordnungen für die unterschiedlichen Stände festlegten). Die Kirche reagierte mit der Verdammung dieser gottlosen musikalischen Formen. In einer päpstlichen Bulle aus dem Jahr 1325 mit dem Titel *Docta Sanctorum* etwa verurteilte Johannes XXII. die »Anhänger der neuen Schule«, die »lieber ihre eigene Musik erfinden als die alten Melodien zu singen«.

## Codes und Praktiken: Bürgerliche Musik und musikalische Spezialisierung

Die Ars Nova des frühen 14. Jahrhunderts und der Manierismus einige Generationen später waren die ersten weltlichen Musikformen, die die wirtschaftliche und kulturelle Macht des Bürgertums widerspiegelten. Sie sind frühe Beispiele dessen, was wir heute »Musik um der Musik willen« nennen könnten: eine Musik ohne Funktion jenseits der Kontexte ihrer Popularität und des Marktes und zudem eine Musik, die in ihren rhythmischen und melodischen Konturen nicht länger von textlichen Quellen abhängig ist. Die weltliche Musik übertraf schon bald die religiöse und höfische Musik in puncto Komplexität und Raffinesse. Auftrieb erhielt dieser Erfindungsreichtum durch neue Vorstellungen von Urheberschaft und Künstlertum im Anschluss an die Renaissance. Erstmals wurden Schöpfer\*innen regelmäßig um ihrer selbst willen gefeiert und nicht als bloße Anhängsel ihrer institutionellen Gönner\*innen. Mit der Spätrenaissance setzte die musikalische

Arbeitsteilung ein: Zum ersten Mal galt die Komposition als eine eigenständige – und überlegene – Leistung musikalischen Ausdrucks im Verhältnis zu Arrangement und Aufführung. Der Schweizer Musiktheoretiker Henricus Glareanus schrieb 1547: »Es fragt sich, ob der, welcher zuerst den Tenor Te Deum [...] erfunden hat, an Schöpfergabe dem vorzuziehen ist, der nachher hierzu eine vollständige Messe komponiert hat. «<sup>4</sup>

#### Musiktechnologien: Bewegliche Lettern und Opernhäuser

Die Unabhängigkeit der Musiköffentlichkeit wurde durch zwei wichtige Technologien gestärkt: die Druckerpresse und das Opernhaus. Im frühen 16. Jahrhundert begannen die europäischen Verlagshäuser damit, die beweglichen Lettern für die Massenproduktion von Notenblättern anzupassen und zu standardisieren. Musik entwickelte sich so zu einer regionalisierten, von weltlichen Märkten gestützten Ware und war nicht länger bloß ein lokales, von staatlichen und religiösen Institutionen getragenes Ritual. Die Druckerpresse konkretisierte auch die musikalische Arbeitsteilung, indem sie den Komponisten die wirtschaftliche Unabhängigkeit von der Aufführung ihrer Werke ermöglichte. Später im 16. Jahrhundert setzte mit der Entwicklung der Oper die Transformation der weltlichen Musik zur populären Musik ein (Musik, die für ein Musikpublikum produziert wurde und gleichzeitig zu dessen Herausbildung beitrug). Im 17. Jahrhundert verbreitete sich die neue Kunstform explosionsartig in ganz Europa, und ihre Rolle als »Treffpunkt« für das Bürgertum wurde mit dem Bau speziell für diesen Zweck errichteter Theaterhäuser architektonisch vergegenständlicht. Diese beiden Entwicklungen waren eng miteinander verknüpft, wie The Concise Oxford History of Music erläutert: »Die Oper büßte schon bald ihren Status als streng intellektuelle Kunstform ein, und mit der Eröffnung des ersten öffentlichen

Opernhauses 1637 in Venedig war sie auch nicht länger eine ausschließlich aristokratische Angelegenheit.« $^5$ 

#### Konzepte von Urheberschaft: »Große Komponisten«

Mit dem Aufstieg industriell operierender Musikverlage und der Entstehung einer internationalen Opernkultur erlangte die geistige musikalische Arbeit einen weitaus höheren Rang als die physische Aufführung. Die Epochen des Barocks und der Klassik wurden praktisch durch ihre »großen Komponisten« definiert - Stilerneuerer, die nicht nur für die Schönheit ihrer Werke, sondern für ihre Individualität und Genialität gefeiert wurden. Als mit der Zeit der romantische Begriff des »Genies« zu einem integralen Bestandteil des Künstler-Mythos wurde, rühmte man viele dieser Komponisten nach ihrem Tod noch mehr als zu Lebzeiten. So waren Wegbereiter des Barocks wie Henry Purcell, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach zwar schon zu Lebzeiten weithin bekannt, aber wirklich kanonischen Status erlangten sie erst im Lauf des 19. Jahrhunderts. Doch trotz ihres Rufs als innovative Genies und der romantischen Behauptung ihrer Einzigartigkeit »borgten« sie regelmäßig voneinander und bedienten sich bei der Musik der jeweils anderen oder recycelten sogar ihre eigenen Melodien.

Das gilt selbst für ihre berühmtesten Werke. Händels *Messias* ist eine Wiederverwertung mehrerer älterer Stücke seines eigenen Werkes. Papagenos unverwechselbares Lied in Mozarts *Zauberflöte* ist Note für Note einer Arie aus der von einem Wiener Zeitgenossen verfassten Oper *Der wohltätige Derwisch* entnommen. Und Beethovens Werk ist reich an Anleihen bei Mozart, darunter eine direkte Übernahme des als »Ode an die Freude« bekannten Themas in seiner Symphonie Nr. 9 in d-Moll aus Mozarts *Misericordias Domini*.

Innerhalb des kulturellen Kontexts, in dem die Komponist\*innen sich bewegten, waren solche Übernahmen nicht nur tägliche Praxis,

sondern weithin akzeptiert. Der Ruf ihrer Originalität basierte auf ihrer Fähigkeit, diese gemeinsamen Ausgangsmaterialien auf neue und interessante Weise zu nutzen, und nicht auf ihrer Fähigkeit, völlig neues Material aus dem Boden zu stampfen. Doch diese Praxis zeigt, dass das romantische Ideal der absoluten stilistischen Originalität und kreativen Unabhängigkeit zu keiner Zeit mehr als eine Fiktion war. Oder wie es das alte Klischee besagt: »Gute Künstler kopieren. Große Künstler stehlen.«

#### Gesetze und Regulierungen: Copyright auf Musik

Trotz der offensichtlichen Schwachstellen griffen die Musikverlage die romantischen Vorstellungen von Originalität begierig auf. Sie dienten ihnen als Rechtfertigung im Kampf für ein Copyright-Monopol für gedruckte Partituren. Diese Strategie begann an der Wende zum 19. Jahrhundert Früchte zu tragen mit der gesetzlichen Verankerung eines Schutzrechts für Musik in Frankreich (1793), den USA (1831), Großbritannien (1842) und anderswo. Diese Entwicklung gipfelte in der Berner Übereinkunft von 1886, dem ersten multilateralen internationalen Abkommen, das den wechselseitigen Schutz der Copyrights systematisch festlegte. Es ist kein Zufall, dass diese Gesetze erst zu dieser Zeit entstanden sind. Man berief sich nicht nur auf romantische Denkfiguren, sondern die Installierung eines Copyrights erzeugte ihrerseits einen Anreiz für Komponist\*innen, weniger Material voneinander zu übernehmen was wiederum die Erwartungen an Originalität verstärkte und so zu einem Schneeballeffekt und radikalen stilistischen Veränderungen in der Musik führte.

#### Marktdynamik: Die Industrialisierung der Musikverlage

Das Copyright hat die Verlagsbranche erheblich verändert. Das Geschäft der Musikverlage bestand nicht mehr hauptsächlich in

der Herstellung und dem Vertrieb von materiellen Gütern in Form von Partituren, sondern die Branche konzentrierte sich nun auf die Pflege von Beständen geistigen Eigentums. Dies führte wiederum zu neuen und exotischen Gesetzen und Ökonomien. So wurden beispielsweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa und den USA Gesetze erlassen, die nicht nur die gedruckte Partitur, sondern auch die öffentliche Aufführung von Kompositionen »schützten«. Es entstand eine neuer Typ von Organisationen - Verwertungsgesellschaften für Aufführungsrechte -, um die entsprechenden Gebühren einzutreiben. Auch die Verlage selbst veränderten sich. Die wirtschaftlichen Anreize des Copyrights führten dazu, dass sie auf der Suche nach immer mehr Material waren, das sie monopolisieren konnten. Das war ein wesentlicher Antrieb für den Aufstieg einer populären Musikindustrie. Es wurden Songwriting-Fabriken wie die Tin Pan Alley gegründet, und es entstanden Werbepraktiken wie das »Song Plugging«, bei dem ein Pianist oder eine Sängerin in Kaufhäusern und Musikgeschäften den Kund\*innen die neuesten Stücke präsentierte. Diese Praktiken entwickelten sich schließlich zu dem weiter. was heute als »Payola« oder »bezahlte Promotion« bekannt ist.

#### Codes und Praktiken: Orientalismus, Primitivismus und Volksmusik

Die Einführung des Copyrights hinderte die westlichen Komponist\*innen nicht daran, sich weiter bei anderen zu bedienen; es hielt sie bloß davon ab, dies weiterhin im großen Stil zu tun. Angesichts drohender Klagen wandten sie ihre Aufmerksamkeit nun ungeschützten und noch nicht ausreichend kommodifizierten Quellen zu. Häufig war das Musik aus Afrika, Asien und Lateinamerika, die aufgrund der Kolonialisierung und des internationalen Seehandels leichter zugänglich wurde. Zwischen Mozarts Oper

Die Entführung aus dem Serail von 1782 und Camille Saint-Saëns' Samson et Dalila ein Jahrhundert später griffen westliche Komponist\*innen beispielsweise sehr stark auf den »Orient« als Inspirationsquelle zurück.

Anonyme »Volks«-Melodien wurden ebenfalls zu beliebten Quellen für klassische Werke. Mehrere Komponisten verwerteten zum Teil dasselbe Material. So verwendeten Beethoven und Mussorgski beide das Lied *Slava*, das 1790 in einer Sammlung von Volksliedern veröffentlicht worden war: einmal für die Razumovsky-Streichquartette (1806) und einmal für *Boris Godunov* (1868–1873). Die klassistische und kolonialistische Logik dieser Praxis blieb damals scheinbar unbemerkt. Stattdessen wurde sie, was in gewisser Weise zutrifft, als Reflex und Verstärkung des wachsenden europäischen Nationalismus verstanden. Die extraktive Metaphorik wurde auch von Musikern der Zeit übernommen; so riet Robert Schumann seinen Komponistenkolleg\*innen Mitte des 19. Jahrhunderts: »Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.«<sup>6</sup>

#### Musiktechnologien: Speicher- und Übertragungstechniken

Keine der beiden für den Musikvertrieb im 20. Jahrhundert maßgeblichen Technologien war ursprünglich für diesen Zweck bestimmt. Als er den Phonographen patentierte, gestand Edison der Musik nur einen nachgeordneten Rang auf seiner Liste der zu erwartenden Anwendungen zu, nach Diktat, Hörbuch und »Sprechunterricht«. Ebenso erlangte das Radio in den 1910er-Jahren zunächst Popularität als ein Medium für die direkte Kommunikation der Nutzer\*innen untereinander. Doch schon bald wurden beide Technologien zum Synonym für aufgezeichnete Musik. Dies war keine unvermeidliche Entwicklung, sondern eine direkte Folge der

industriellen und stilistischen Trends, die mit der Einführung des Urheberrechts aufkamen. Musikverlage organisierten sich nun um ein Modell, das auf die Akkumulation von Beständen an geistigem Eigentum ausgerichtet war, und suchten nach neuen Vertriebsmedien, die sie ausbeuten konnten (das Playerpiano, dessen Popularität in den 1920er-Jahren ihren Höhepunkt erreichte, ist ein weiteres Beispiel). Populäre Musik passte aufgrund ihrer Kürze, Einfachheit und stilistischen Geradlinigkeit perfekt zur begrenzten Klangkapazität und Haltbarkeit des Phonographen. Auch das Musikradio entwickelte sich im Gleichschritt mit der populären Musik; innerhalb weniger Jahre nach Einführung staatlicher Regularien zur Unterstützung der kommerziellen Rundfunknetze hatten die Programmmacher\*innen den Pop als das vorherrschende Format für ihre Sendestationen eingeführt. Insbesondere die Werbetreibenden setzten verstärkt darauf, damit ein zahlreiches und kaufkräftiges Publikum zu gewinnen.

#### Konzepte von Urheberschaft: Produktion als Komposition

Mit der kulturellen Durchsetzung der Tonaufnahme wandte sich die Aufmerksamkeit von Musiker\*innen und Publikum verstärkt dem zu, was Theodore Gracyk die »autografischen« Elemente des musikalischen Ausdrucks nennt,<sup>7</sup> wie Klangfarbe und Hall, die typischerweise nicht in einer Partitur notiert sind. Mitte des Jahrhunderts ermöglichten billige und reichlich verfügbare Magnetbänder akustische Experimente, ähnlich der Collage und dem Readymade, die die bildende Kunst eine Generation zuvor revolutioniert hatten. Nach ersten Experimenten von Avantgardisten wie John Cage und Pierre Henry hielten diese Techniken auch Einzug in die populäre Musik. Produzenten wie Les Paul, George Martin und Lee »Scratch« Perry ernteten breite Anerkennung und brachten mit ihren Mehrspurbearbeitungen und der Ästhetik des Cut-and-Paste

ganz neue Musikrichtungen hervor. Auf diese Weise erlangten Produzent\*innen einen Status als die wesentlichen oder sogar ursprünglich kreativen Kräfte hinter den musikalischen Ausdrucksformen – eine Rolle, die bisher den Komponist\*innen (und bis zu einem gewissen Grad auch den Dirigent\*innen) vorbehalten war.

Gesetze und Regulierungen: Schutzrecht der Tonträgerhersteller Ungefähr hundert Jahre nach der Erfindung des Phonographen führten viele Länder ein phonographisches Copyright ein, ein Schutzrecht für Tonträgerhersteller, das den in einer Audioaufnahme verkörperten Klang einer Performance umfasst. Warum entstand nach so langer Zeit dieses neue Schutzrecht in der Copyright-Gesetzgebung? Der bedeutendste Grund waren intensive internationale Lobbyaktivitäten der Plattenlabels, die zu einem zunehmend vermögenden und mächtigen Industriezweig aufgestiegen waren. Der Wirtschaftsverband dieser Industrie kämpfte erfolgreich für einen internationalen Vertrag, das sogenannte Rom-Abkommen, mit dem 1961 internationale Standards für solche Gesetze vereinbart wurden (in den USA wurde das phonographische Copyright 1972 verabschiedet). Weitere Gründe waren die wachsende Nachfrage nach Lizenzen (Synchronisations- oder Filmherstellungsrechte, die es den Rechteinhaber\*innen erlauben, eine Lizenzgebühr für die Nutzung musikalischer Werke im Zusammenhang mit Film- und Videoaufnahmen auszuhandeln, wurden nur wenige Jahre später, 1976, eingeführt) und der Aufstieg günstiger Aufnahmetechnologien für Privatanwender\*innen, vor allem der Kompaktkassette. Alle diese Faktoren beruhten auf dem

Konzept des Produzenten als Autor, weil das Urheberrecht funda-

mental im Konzept der Autorschaft gründet. Das Rom-Abkommen hat dies sogar ausdrücklich festgelegt: Es bezeichnet den »Herstel-

ler von Tonträgern«, den/die Inhaber\*in des phonographischen

Copyrights, als »die Person oder den Rechtsträger, der zuerst die Klänge einer Aufführung oder andere Klänge in einer Aufnahme fixiert«<sup>8</sup>

#### Marktdynamik: Gerichtliche Klagen als Geschäftsstrategie

Das Schutzrecht der Tonträgerhersteller veränderte die Tonträgerindustrie ebenso sehr, wie das Musikurheberrecht mehr als ein Jahrhundert zuvor die Verlagsindustrie verändert hatte. Wie die Verlage haben die Plattenfirmen im späten 20. Jahrhundert eine strategische Neuausrichtung vorgenommen: weg von der Herstellung physischer Waren und hin zur Lizenzierung geistigen Eigentums und zur juristischen Verfolgung von Verstößen. Dies führte zu einem drastischen Anstieg der Zahl der Klagen aufgrund von Copyrightverletzungen im Musikbereich. Nach einer von der Columbia University und der University of Southern California Law School durchgeführten Zählung stieg die Zahl der amerikanischen Gerichtsentscheidungen zum Copyright dramatisch an, von insgesamt 54 Urteilen in den eineinhalb Jahrhunderten von 1830 bis 1972 auf 58 Urteile im restlichen Vierteljahrhundert zwischen 1973 und 2000.9 Da weniger als drei Prozent der zivilrechtlichen Prozesse typischerweise mit einer Gerichtsentscheidung enden, repräsentieren diese Zahlen wahrscheinlich Tausende neuer Klagen in den Jahren seit der Einführung des Schutzrechts der Tonträgerhersteller.

#### Codes und Praktiken: Sampling und Hip-Hop

Es ist kein historischer Zufall, dass die Entstehung von Hip-Hop und seine bald darauf einsetzende weltweite Popularität genau in diese Zeit nach der Einführung des Schutzrechts der Tonträgerhersteller und der abrupten Steigerung der Klagefälle wegen Copyrightverletzungen und der juristischen Verfolgung in den frühen

1970er-Jahren fällt. Da die traditionellen Schauplätze für die Entwicklung neuer Musikstile durch übermäßige Kontrollen gelähmt waren, erscheint es nur natürlich, dass die allerneuesten und überzeugendsten Innovationen in den nicht oder kaum regulierten kulturellen Räumen entstehen würden, die von dieser klagefreudigen neuen Ethik noch nicht erfasst worden waren. Auch wenn andere Faktoren sicherlich nicht zu vernachlässigen sind, spielte die Tatsache, dass Spielplätze, Parks und Hauspartys in der New Yorker Bronx sich unterhalb des Radars der traditionellen Rechteinhaber\*innen bewegten, eine entscheidende Rolle für die Entwicklung von Hip-Hop. Denn diese Orte bildeten einen Schmelztiegel, in dem die Künstler\*innen frei experimentieren konnten, ohne Angst, ökonomisch haftbar gemacht zu werden oder unter eine institutionelle Zensur zu fallen.

#### Musiktechnologien: Drumcomputer, Sampler und Sequenzer

Die wachsenden Popularität von Hip-Hop und seine von New York ausgehende weltweite Ausbreitung hat zu einer starken Veränderung der Ästhetik populärer Musik beigetragen. Die autografischen Elemente von Rock und Disco wurden zu den vorherrschenden Elementen im Hip-Hop, die Komposition wurde fast vollständig der Produktion untergeordnet. Obwohl für die ersten Hip-Hop-Aufnahmen einfache Unterhaltungselektronik wie Plattenspieler und Mischpulte verwendet wurden, entstand bald eine neue Spezies von Instrumenten und Tools, um diese neue Ästhetik zu bedienen. Drei wichtige neue Werkzeuge waren der Drumcomputer, der Audiosampler und der digitale Audiosequenzer, die alle zwischen 1980 und 1990 eingeführt wurden. Während die traditionellen westlichen Musikinstrumente und Produktionstechnologien im Dienste der Ästhetik der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts entwickelt wurden, spiegelten diese neuen Tools die Hip-Hop-Ästhetik wider,

indem sie assoziative Strukturen gegenüber harmonischen, industrielle Klangfarben gegenüber instrumentalen und zyklische Chronologiken gegenüber linearen bevorzugten.

#### Konzepte von Urheberschaft: Der Tod des Komponisten

Die Avantgardemusiken des frühen 20. Jahrhunderts wie der Serialismus, der Minimalismus und die musique concrète haben die Idee der musikalischen Urheberschaft aktiv hinterfragt und kritisiert. Doch diese Kritiken blieben weitgehend akademisch, bis die im Anschluss an den Hip-Hop aufgekommenen Werkzeuge zur Musikproduktion die Mittel der Herstellung von Musik demokratisierten und den romantischen Mythos des einsamen Komponisten als historischen Zufall entlarvten. Natürlich haben traditionelle Popmusikfans den Aufstieg von Hip-Hop lautstark verurteilt. Ein beliebter Autoaufkleber um die Jahrhundertwende behauptete, »Drum Machines Have No Soul«, und ein Musikkritiker des New Yorker erklärte 1991 unmissverständlich: »[Cole] Porter ist Musik und Rock ist Musik. Rap ist keine Musik.«10 Viele Musiker-\*innen, die mit Samples arbeiten, reagierten auf diese Vorwürfe, aber nicht indem sie ihre eigenen kompositorischen Qualitäten betonten, sondern indem sie die Idee der musikalischen Originalität insgesamt kritisierten und sich spielerisch mit der Persona des Piraten schmückten. Zu den namhaften Beispielen zählen der Song Rhymin' & Stealin der Hip-Hop-Superstars Beastie Boys (1986 erschienen als erster Track auf ihrem Debütalbum), John Oswalds Album Plunderphonic (1989), das Album Built From Scratch der Turntablist-Band X-Ecutioners (2002) und die beiden Alben Original Pirate Material (2003) und Everything is Borrowed (2008) der UK-Grime-Pioniere The Streets.

#### Gesetze und Regulierungen: Gerichtsprozesse ums Sampling und Verbot der Umgehung von Kopierschutzmaßnahmen

Auch wenn Hip-Hop seinen Ursprung in unregulierten Räumen hat, geriet er durch seine Popularität in den 1980er und 1990er-Jahren in eine direkte Konfrontation mit der Tonträgerindustrie. Die Labels legten mehrere Klagen wegen Copyrightverletzungen ein, um unlizenziertes Sampling zu kriminalisieren. Bis zu diesen Klagen hatten weder das Gesetz noch die Rechtsprechung eine Feststellung getroffen, ob das Sampling eine von der Copyright-Beschränkung des fair use geschützte Nutzung ist oder ohnehin als Bagatelle nach dem De-Minimis-Prinzip gilt und damit nicht unter das Gesetz fällt. Nachdem 1991 zwei prominente Hip-Hop-Künstler - De La Soul und Biz Markie - Prozesse um Copyrightverletzungen verloren hatten, wurde die »Rechteklärung« bei Samples zur Standardpraxis (obwohl es in den kommenden Jahren eine Reihe weiterer Klagen gab). Obwohl Musik-Sampling nie gesetzlich verboten war, wurden die zugrunde liegenden Technologien reguliert. Mit der Verabschiedung von »Antiumgehungs«-Bestimmungen im Vertrag der Weltorganisation für geistiges Eigentum (WIPO) (1996) und im amerikanischen Copyright-Gesetz (1998) wurde es illegal, Verschlüsselungen zu umgehen, um auf ein von Copyright geschütztes Werk zuzugreifen - selbst im Falle der fair-use-Regelung oder anderer nichtrechteverletzender Nutzungen. Obwohl das unverschlüsselte CD-Format zu diesem Zeitpunkt bereits seit 15 Jahren auf dem Markt war, nahm das Gesetz den Aufstieg jüngerer verschlüsselter Formate wie Musikvideo-DVDs sowie verschlüsselte Musikdownloads und Streams vorweg.

#### Marktdynamik: Zivilklagen als Profitstreben

Die juristischen Siege der Plattenindustrie verstärkten die Tendenz, sich auf das geistige Eigentum als Rückgrat ihres Geschäftsmodells

zu verlassen. Im Jahr 2000 waren die Zivilklagen so rentabel, dass die Plattenlabels sich häufig dazu entschieden, Lizenzen zu verweigern oder überzogene Gebühren zu verlangen. Man hoffte, Copyrightverletzer\*innen, die nicht willens oder in der Lage waren, saftige Gebühren zu zahlen, Geld abzupressen. Ein verantwortlicher Manager der Universal Music Group erläuterte mir in einem Interview die Einstellung der Labels: »Warum sollten wir ihnen Lizenzen geben und nur wenig daran verdienen, wenn wir sie verklagen und sehr viel verdienen können?«11 Dieser Trend beschleunigte sich, als mit der Popularisierung des Internets und der Startup-Ökonomie in den späten 1990er- und frühen 2000er-Jahren Hunderte digitaler Musikdienste aufkamen. Beinahe alle standen vor der gleichen Wahl: Zahl den Labels Millionen Dollar und gib ihnen einen Anteil am Firmenkapital als Absicherung gegen Klagen, oder mach dich auf einen Prozess wegen Copyrightverletzung gefasst. Das führte im Ergebnis dazu, dass die überwältigende Mehrheit dieser Dienste aufgeben musste oder von den Labels selbst geschluckt wurde. 12

#### Codes und Praktiken: Tod und Wiedergeburt von Hip-Hop

Mit der zunehmenden Regulierung und Kontrolle digitaler Tools und Plattformen verlagerte sich die Ästhetik von Hip-Hop und elektronischer Musik, um diesen neuen Bedingungen gerecht zu werden. Das Sampling wurde seltener und weniger subtil eingesetzt. Recycelte »hooklines« aus dem Pop ersetzten dichte Collagen mit weitgehend nicht wiedererkennbarem Klang. Dies zeigt sich deutlich im Kontrast zwischen bekannten Tracks von De La Soul oder Public Enemy aus den späten 1980er-Jahren einerseits und Songs wie Puff Daddys Megahit von 1997, I'll Be Missing You, andererseits, in dem das sofort erkennbare Gitarrenriff von The Police als eine Art akustisches Geprotze fungiert – Beweis für Puffys

Macht und Reichtum. 2006 beklagte dann Nas den Tod des Hip-Hop mit seinem Album *Hip Hop is Dead* und wetterte gegen Rapper, die »legitimierten Mist« ablieferten. Das Magazin *Spin* identifizierte das Copyright als Ursache für die Malaise des Hip-Hop und veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel »Is Sampling Dying?«

Als jedoch die kommerziellen Aufführungsorte die Fähigkeit einbüßten, innovative Ansätze zu befördern, entstanden neue unregulierte Räume, die eine neue samplebasierte Musikästhetik hervorbrachten. Ein bemerkenswertes Beispiel ist der Aufstieg der Trap Music, einer Fusion von Southern Rap und Electronic Dance Music (EDM), die nicht durch traditionelle Rundfunk- oder Handelskonzerne beworben wurde, sondern sich über ein weitgehend im Underground operierendes Netzwerk von »Mixtapes« verbreitete, das selbst wiederum in wenig regulierten kulturellen Institutionen wie Stripclubs und Barber Shops verwurzelt ist. 2017 war dieser Musikstil so bedeutend geworden, dass die aus der New Yorker Bronx stammende Rapperin Cardi B mit ihrem Trap-Song Bodak Yellow die Billboard-100-Charts anführte – vielleicht das erste Mal in der Hip-Hop-Geschichte, dass ein\*e New Yorker\*in mit einem Musikstil aus dem amerikanischen Süden zur Berühmtheit aufstieg.

## Musiktechnologien: Das Katz-und-Maus-Spiel von Sampling und juristischer Verfolgung

Als in den frühen 2000er-Jahren Mixtapes immer mehr Verbreitung fanden, entwickelte sich ein neues Katz-und-Maus-Spiel zwischen Produzent\*innen und Rechteinhaber\*innen. Die wachsende Zahl unregulierter Verteilungs- und Vertriebsinstanzen von Musik und die zunehmende Geheimhaltung der Produzent\*innen schufen eine Geschäftsmöglichkeit für »Fingerabdruck«-Technologien wie Audible Magic, die es Rechteinhaber\*innen und digitalen Vertriebsplattformen ermöglichen, Seiten im Internet und physische

Veranstaltungsorte zu überwachen und die dort gespielte Musik mit einer Datenbank ihrer Aufnahmen abzugleichen. Doch obwohl diese Audioüberwachungstools an Leistung und Umfang zugenommen haben, sind auch die Möglichkeiten der Produzent\*innen gewachsen, ihre Samples zu verzerren, um sie besser vor Entdeckung zu schützen. Ableton Live, eine auf samplebasierte Musik zugeschnittene digitale Audio-Produktionsplattform, hat ältere Softwarepakete wie Cubase und Pro Tools in den Hintergrund gedrängt. Im Gegensatz zu diesen früheren Tools ist die Möglichkeit, Tonaufnahmen zu sampeln, zu mischen und zu bearbeiten, der Hauptanwendungszweck von Ableton, und die Software hat dazu beigetragen, eine neue Welle von Stilen hervorzubringen. Eine kürzlich erschienene Artikelüberschrift in *Vice* kommt zu dem Schluss, dass die Software »die elektronische Musikperformance für immer verändert hat«.13

#### Konzepte von Urheberschaft:

#### Der Aufstieg des Superproduzenten

Als in den 2010er-Jahren neue Codes und Werkzeuge der elektronischen Musik eine Blüte erlebten, stiegen gleichzeitig auch das Ansehen und die Macht der Produzent\*innen. Auch wenn der Begriff des »Superproduzenten« schon seit den frühen 1990er-Jahren im Umlauf ist, konnte man seit 2009 beobachten, dass er immer häufiger in Medienberichten auftauchte. Mächtige Musikproduzenten sind kein neues Phänomen. Gefeierte Persönlichkeiten wie Teo Macero, Phil Spector und George Martin gelten in der Geschichte des Jazz und Rock als kanonische Figuren. Die neue Ethik des »Superproduzenten« spricht dem Produzenten jedoch eine erstrangige Rolle zu, die zuvor nicht existierte. Kind of Blue und Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band gelten weithin als kreative Äußerungen von Miles Davis und den Beatles und nicht von Macero und Martin.

Deren Funktion war zwar einflussreich, galt aber als untergeordnet. Im Gegensatz dazu sind die heutigen Superproduzenten wie DJ Khaled, Max Martin und Calvin Harris nicht nur allseits bekannte Namen, man nimmt sie auch allgemein als die vorrangigen »Urheber« der von ihnen kreierten Aufnahmen wahr. Inzwischen werden die Sänger\*innen und Rapper\*innen, die auf ihren Tracks erscheinen, zunehmend in »Gast«-Rollen gedrängt (»featured«, typischerweise verkürzt auf »feat.« in den Credits), anstatt sie als die alleinige kreative Kraft hinter den Werken zu bewerben.

#### Gesetze und Regulierungen: Das Sampling gewinnt vor Gericht

Das Copyright-Gesetz in den USA sagt immer noch nichts über Sampling aus. Dennoch galt das Thema nach größeren Sampling-Klagen in den 1990er- und frühen 2000er-Jahren - insbesondere »Grand Upright v. Warner« und »Bridgeport v. Dimension« - weitgehend als erledigt. Im Jahr nach der »Bridgeport«-Entscheidung habe ich den EDM-Produzenten und Rechtsanwalt Gary Adelman interviewt, der prophezeite, dass eine neue Generation von Richter-\*innen und Jurys diese Präzedenzfälle umkehren würde und dass es »mehr Fälle geben würde, die zugunsten desjenigen entschieden werden, der sich des Samplings bedient«. 14 Ein Jahrzehnt später wurden seine Vorhersagen durch mehrere gerichtliche Erfolge von Leuten, die wegen Samplings angeklagt worden waren, bestätigt. Im Jahr 2014 setzte sich Jay-Z siegreich gegen eine Copyrightverletzungsklage wegen der Verwendung eines kurzen Samples eines Eddie-Bo-Songs in seinem Hit Run This Town zur Wehr. Und 2016 gewann Madonna eine weitere Copyrightverletzungsklage wegen der Verwendung eines kurzen Samples in ihrem Hit Vogue von Anfang der 1990er-Jahre. In beiden Fällen wurden die Samples als »de minimis« eingestuft - zu geringfügig, um Schutzfähigkeit zu rechtfertigen. Dies ist genau das Gegenteil des Urteils in »Grand

Upright« ein Jahrzehnt zuvor. In jüngster Zeit wurde in einem Urteil aus dem Jahr 2017 festgestellt, dass der Drake-Song *Pound Cake /Paris Morton Music 2* mit seinen Samples nicht gegen das Copyright verstoße, weil sich die Musik »deutlich unterscheidet« und damit unter die *fair-use-*Klausel fällt. Dies war die erste Entscheidung zugunsten von *fair use* von Musiksamples außerhalb des Kontexts musikalischer Parodien.

Diese neue Rechtsprechung wird sich natürlich auf die Marktdynamik auswirken, indem sie mit Samples arbeitende Musiker-\*innen stärker vor Haftungsansprüchen schützt und ihnen so wirtschaftliche und kreative Freiräume für Innovationen und Experimente eröffnet. Diese Marktdynamik wird wiederum zu Veränderungen der Codes und Praktiken, der Musiktechnologien und der Konzepte von Urheberschaft beitragen. Der Zyklus wird sich in jedem der fünf Momente auf kaum vorhersehbare Weise fortsetzen, solange Musik, Technologie und Recht nebeneinander existieren und sich die Kultur weiter verändert.

Aus dem Englischen von Philipp Albers

1 Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Fassung von: Aram Sinnreich, »Music, Copyright, and Technology: A Dialectic in Five Moments«, International Journal of Communication, 13 (2019), S. 422–439. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors. Auch wenn der hier vorgestellte theoretische Rahmen neu ist, stützt er sich doch auf die Arbeiten einer Reihe von Kultur-, Technik- und Rechtshistoriker\*innen, darunter insbesondere: Martha Woodmansee, »The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author«, Eighteenth-Century Studies, 17/4 (1984), S. 425–448; Friedrich A. Kittler, Grammophon Film Typewriter, Brinkmann & Bose, Berlin 1986; Mark Katz, Capturing Sound: How Technology Has Changed Music125328875, University of California Press, Berkeley 2010. Eine umfangreiche Bibliografie findet sich in der im International Journal of Communication veröffentlichten Version.

- 2 W. Mark Crain & Robert D. Tollison, "Economics and the Architecture of Popular Music«, Journal of Economic Behavior & Organization, 32/2 (1997), S. 185-205, S. 204.
- 3 Jonathan Sterne, MP3: The Meaning of a Format, Duke University Press, Durham 2012, S. 2.
- 4 Henricus Glareanus, Dodecachordon (Basel 1547), übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1888, Lib. II, cap. XXXVIII, S. 127.
- 5 Gerald Abraham, The Concise Oxford History of Music, Oxford University Press, Oxford 1979, S. 204.
- 6 Robert Schumann, »Musikalische Haus- und Lebensregeln«, Neue Zeitschrift für Musik, 17/32, Beilage zu Nr. 36, Verlag Robert Friese, Leipzig 1850, S. 3.
- 7 Theodore Gracyk, Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock125328877, Duke University Press, Durham 1996, S. 31.
- 8 Der vollständige englische Text des Rom-Abkommens findet sich online: http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file\_id=289757#P71\_3633, zuletzt besucht am 01.07.2019.
- 9 Diese Daten sind online verfügbar: http://mcir.usc.edu/cases/Pages, zuletzt besucht am 01.07.2019.
- 10 Ethan Mordden, »A Critic at Large: Rock and Cole«, The New Yorker, 28. Oktober 1991, S. 91-113.
- 11 Aram Sinnreich, The Piracy Crusade: How the Music Industry's War on Sharing Destroys Markets and Erodes Civil Liberties, University of Massachusetts Press, Amherst 2013, S. 157.
- 12 Die Einzelheiten dieses Dilemmas und seine weitreichenden Konsequenzen untersuche ich ausführlicher in meinem Buch *The Piracy Crusade*.
- 13 Maya-Roisin Slater, "The Untold Story of Ableton Live The Program That Transformed Electronic Music Performance Forever", Vice, 28. November 2016, online: https://thump.vice.com/en\_us/article/78je3z/ableton-live-history-interview-founders-berhard-behles-robert-henke.
- 14 Aram Sinnreich, Mashed Up: Music, Technology, and the Rise of Configurable Culture, University of Massachusetts Press, Amherst 2010, S. 138.



#### Henrike Maier

Abbildung: anonymous-Henrike\_Maier\_Sampling\_Kunst\_Lizenz @Sep 12 11.52.19 2019

## **SAMPLING**

**Kunstfreiheit oder Lizenzierungspflicht?** 

Henrike Maier forscht zu deutschem, europäischem und US-amerikanischem Urheber- und Medienrecht. Von 2014 bis 2018 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Humboldt Institut für Internet und Gesellschaft. In diesem Rahmen organisierte sie gemeinsam mit dem Haus der Kulturen der Welt eine interdisziplinäre Workshopreihe zu Musik und Urheberrecht. 2018 erschien ihre Dissertation zum Thema Remixe und Hosting-Plattformen als Open-access-Publikation.

In ihrem Beitrag widmet sie sich dem Verhältnis von Kunstfreiheit und Urheberschutzrecht am Beispiel des Samplings und ordnet die neue Entscheidung des Europäischen Gerichtshofs im Fall Metall auf Metall ein.<sup>1</sup>

aum ein Verfahren illustriert den Streit um ein zeitgemäßes Urheberrecht für Künstler\*innen so anschaulich wie der Fall Metall auf Metall. In diesem Verfahren geht es seit vielen Jahren in verschiedenen Instanzen um die Frage, ob ein zweisekündiges Sample hätte lizenziert werden müssen. Der Streit wirft zugleich grundlegende Fragen auf zur richtigen Balance zwischen Kunstfreiheit für fremdreferenzielles Schaffen einerseits und Urheber- beziehungsweise Leistungsschutzrecht andererseits.

Das kurze streitgegenständliche Sample stammt aus einem Kraftwerk-Song (*Metall auf Metall*). Moses Pelham hinterlegte den Song *Nur Mir* von Sabrina Setlur mit diesen Klängen in einer Endlosschleife als Rhythmussequenz. Der Streit zwischen Kraftwerk und Pelham verlief über die Instanzgerichte bis zum Bundesgerichtshof<sup>2</sup>, dann zum Bundesverfassungsgericht<sup>3</sup> und zurück zum Bundesgerichtshof<sup>4</sup>. Seit Kurzem liegt nun ein Urteil des Gerichtshofs der Europäischen Union (EuGH)<sup>5</sup> vor. Das Bundesverfassungsgericht hatte 2016 in seiner Entscheidung die grundrechtlich verankerte Kunstfreiheit gestärkt und entschieden, dass es dem künstlerischen Schaffensprozess nicht hinreichend Rechnung trägt, wenn

Sampling stets lizenzierungspflichtig ist. 6 Dagegen hatte Generalanwalt Maciej Szpunar, dessen Aufgabe es war, eine Empfehlung für die Entscheidung des EuGH vorzuschlagen, geraten, jedes Sampling ohne vorherige Lizenzierung nach derzeitigem (europäischem) Recht als Urheberrechtsverletzung zu werten.<sup>7</sup> Auch wenn sich die Schlussanträge des Generalanwalts natürlich auf das europäische Urheberrecht beziehen und das Bundesverfassungsgericht zum deutschen Verfassungsrecht urteilte, hat eine vergleichende Lektüre beider Texte Sinn, legt sie doch grundlegend unterschiedliche Rechtsauffassungen im Hinblick auf das Verhältnis von Eigentumsschutz8 und Kunstfreiheit offen. Der EuGH schloss sich in diesem Streit nun - im Hinblick auf die Bedeutung der Kunstfreiheit - weitgehend der Argumentation des Bundesverfassungsgerichts an. Zugleich setzt der Gerichtshof neue Bedingungen für rechtskonformes Sampling, die von grundlegender Bedeutung für das europäische Urheberrecht, aber auch die Praxis von Sampling-Künstler\*innen sein werden. Umfassende Rechtssicherheit besteht indes noch nicht - einige Fragen werden die Gerichte in Zukunft sicherlich weiter beschäftigen.

#### I. Leistungsschutzrecht vs. Kunstfreiheit

Beim Sampling wird eine kurze Sequenz einer bestehenden Aufnahme übernommen und in ein neues Musikwerk integriert. Der übernommene Teil kann immaterialgüterrechtlich unterschiedlich geschützt sein: Ist darin etwa eine Melodie oder ein Text erkennbar, der eine gewisse Individualität aufweist, besteht insoweit urheberrechtlicher Schutz. Doch selbst wenn nur Klänge übernommen werden, die selbst nicht die Schutzschwelle des Urheberrechts erreichen, kann die Übernahme exklusive Rechte an der konkreten Aufnahme berühren. Um solche Tonträgerherstellerrechte – § 85 UrhG im deutschen Recht, europarechtlich in Art. 2(b) und 3(2)

(b) der InfoSoc-Richtlinie<sup>9</sup> verankert – geht es im Verfahren *Metall auf Metall*. Das Tonträgerherstellerrecht ist ein dem Urheberrecht verwandtes Schutzrecht, es schützt aber keine kreative Leistung, sondern die »wirtschaftliche, organisatorische und technische Leistung«<sup>10</sup> des Tonträgerherstellers (d. h. in der Regel des Labels oder des Produzenten). Wie weit der Schutz des Tonträgerherstellers reicht und ob ein zweisekündiges Sample schon einen Eingriff in dieses Recht darstellt, sind Kernfragen, um die im Fall *Metall auf Metall* noch immer gerungen wird. Ihre Beantwortung hängt zentral davon ab, wie man die Grundrechte der Kunstfreiheit und des Eigentums in Fällen des Samplings gewichtet.

Pelham macht vor allem geltend, dass seine künstlerische Betätigungsfreiheit unverhältnismäßig beeinträchtigt werde, wenn das kurze Sample lizenzierungspflichtig ist. Die Kunstfreiheit – verbürgt in Art. 5 Abs. 3 GG und auf europäischer Ebene in Art. 13 der EU-Grundrechtecharta – schützt auch die »eigenmächtige Inanspruchnahme«<sup>11</sup> von fremdem geistigem Eigentum. Ob sie im konkreten Fall zurücktreten muss, ist durch eine Abwägung mit den anderen betroffenen Grundrechten zu klären. Kraftwerk macht geltend, dass in ihre Leistungsschutzrechte (geschützt durch Art. 14 GG und Art. 17 Abs. 2 EU-Grundrechtecharta) eingegriffen werde und diese Rechte schwerer als Pelhams Kunstfreiheit wiegen würden.

Im Verfahren vor dem EuGH beschrieb Generalanwalt Szpunar diesen Fall in seinen Schlussanträgen als außergewöhnlich, weil sich hier ein Künstler (Pelham) gegen weitgehenden Urheberschutz wende. Er betonte: »Auf den ersten Blick mutet es paradox an, auf diese Weise die Kunstfreiheit einem dem Urheberrecht verwandten Schutzrecht entgegenzuhalten. Hauptzweck des Urheberrechts und der verwandten Rechte ist es nämlich, die Entwicklung der Kunst zu fördern, indem sie den Künstlern Einkünfte aus ihren Werken gewährleisten.«<sup>12</sup> Bei genauer Betrachtung ist es aber

keineswegs paradox, dass sich jemand, der selbst Künstler ist, für Ausnahmen von einem strengen urheberrechtlichen oder leistungsschutzrechtlichen Schutz ausspricht. Täglich bedienen sich Künstler\*innen zur Schaffung neuer Werke in irgendeiner Form bestehender Werke. Diesen Interessen versucht das Urheberrecht auch durch verschiedene Regelungen wie das Zitatrecht oder die begrenzte Schutzdauer Rechnung zu tragen. Gleichzeitig gibt das Urheberrecht den Urheber\*innen und Inhaber\*innen von Leistungsschutzrechten am vorbestehenden Werk auch umfangreiche exklusive Rechte. Künstler\*innen handeln die Grenzen der Zulässigkeit fremdreferenziellen Schaffens immer wieder neu aus. Dass sie dabei hinterfragen, ob das Urheberrecht in seiner derzeitigen Form die Entwicklung ihrer Kunst tatsächlich fördert, ist daher ein Konflikt, der im Urheberrecht geradezu angelegt ist.

#### II. Get a license or do not sample?

Generalanwalt Szpunar kam in seinen Schlussanträgen zu dem Ergebnis, dass es nicht gegen die Kunstfreiheit in Art.13 der EU Grundrechtecharta verstoße, wenn ein Sampling-Künstler seine Samples stets lizenzieren muss. Er argumentiert: »Jeder Künstler muss sich mit den Bedingungen des Lebens in der Gesellschaft und des Marktes, auf dem er tätig ist, abfinden. Die Freiheit der Kunst befreit die Künstler nicht von den Zwängen des Alltags. Wäre es vorstellbar, dass ein Künstler sich auf seine schöpferische Freiheit berufen könnte, um seine Farben und Pinsel nicht bezahlen zu müssen?«¹³ Er stellt insoweit in den Vordergrund, dass die verwendeten Tonschnipsel das Material des Sampling-Künstlers seien und dafür, wie für körperliche Gegenstände, gezahlt werden müsse. Problematisch daran ist allerdings, dass immaterielle Schutzgüter und körperliche Gegenstände nicht ohne Weiteres gleichzusetzen sind. So ist ein Fall, in dem es einer Malerin nicht gelingt, Pinsel

und Farben zu kaufen, weil niemand sie ihr verkaufen will, kaum vorstellbar. Die Lizenz für die Nutzung eines Samples kann vom Rechteinhaber hingegen versagt werden, und in der Praxis geschieht dies auch häufig.

Das Bundesverfassungsgericht legte in seiner Entscheidung ein deutlich realistischeres Verständnis für die Tragweite einer Lizenzierungspflicht zugrunde. Der Rechercheaufwand für eine Rechteklärung – auch bei der Nutzung von Sampledatenbanken – sei groß und mit erheblichen Transaktionskosten verbunden. Aber auch unabhängig vom Bestehen eines mehr oder weniger einfach zu navigierenden Marktes für Samples sieht das Bundesverfassungsgericht allein in der Lizenzierungspflicht einen erheblichen Grundrechtseingriff:

»Auf die Einräumung einer Lizenz zur Übernahme des Samples besteht kein Anspruch; sie kann von dem Tonträgerhersteller auf Grund seines Verfügungsrechts ohne Angabe von Gründen und ungeachtet der Bereitschaft zur Zahlung eines Entgelts für die Lizenzierung verweigert werden. Für die Übernahme kann der Tonträgerhersteller die Zahlung einer Lizenzgebühr verlangen, deren Höhe er – innerhalb der allgemeinen rechtlichen Grenzen, also insbesondere des Wucherverbots des § 138 II BGB – frei festsetzen kann.«<sup>15</sup>

Zentral ist für das Bundesverfassungsgericht also das Argument, dass bei Bestehen einer Lizenzierungspflicht die Kontrolle über das »ob« der Nutzung beim Rechteinhaber bliebe. Dies ist vor allem deswegen ein wichtiger Aspekt, weil die Nutzung von Samples im Hip-Hop selten nur der schlichten, austauschbaren Materialbeschaffung dient. Das Verfassungsgericht erkennt vielmehr zu Recht an, dass der »direkte Zugriff auf das Originaltondokument [...] wesentliches Element eines experimentell synthetisierenden Schaffensprozesses« und »stilprägend« für Hip-Hop ist.¹6

#### III. Die Entscheidung des EuGH

Die Entscheidung des EuGH ist von zentraler Bedeutung für das Verhältnis von Kunstfreiheit und Urheberrecht. Der Gerichtshof betont zu Beginn seiner Ausführungen, dass grundsätzlich ein hohes Schutzniveau für das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte gewährleistet werden müsse. Daher sei die Nutzung eines sehr kurzen Samples grundsätzlich eine urheberrechtlich relevante Vervielfältigung, die einer Erlaubnis des Tonträgerherstellers bedürfte. Davon macht der Gerichtshof dann jedoch zwei interessante Ausnahmen, die der Kunstfreiheit in angemessener Weise Rechnung tragen.

Die erste Ausnahme lässt sich als kunstspezifische Einschränkung des Vervielfältigungsrechts beschreiben: Entnimmt ein Nutzer, eine Nutzerin in Ausübung der Kunstfreiheit einem Tonträger ein Audiofragment, um es in geänderter und beim Hören nicht wiedererkennbarer Form in einem neuen Werk zu nutzen, so stellt nach Ansicht des Gerichtshofs eine solche Nutzung keine »Vervielfältigung« dar. 18 Sie ist damit erlaubnisfrei möglich. Während der Gerichtshof in der Entscheidung ebenfalls erklärt, dass das bisherige deutsche Konzept der sogenannten freien Benutzung in den insoweit vollharmonisierenden europäischen Richtlinien nicht vorgesehen und daher mit europäischem Urheberrecht nicht vereinbar sei,19 schafft er hier zugleich eine eigene europäische Schutzbereichsbeschränkung für ein Vervielfältigungsrecht. Klar ist dabei, dass der EuGH Sampling ohne Weiteres als Kunstform anerkennt.20 Unklar ist allerdings, wann genau ein Audiofragment beim Hören nicht wiedererkennbar ist. Kommt es hierbei auf einen durchschnittlichen Hörer oder eine Expertin an? Darf gar nicht erkennbar sein, dass es sich um ein Sample handelt, oder reicht eine Art Verschleierung im Hinblick auf die Quelle? Diese Fragen werden nun nationale Gerichte klären müssen. Damit ist bisher noch

offen, ob das Kraftwerk-Sample diese Anforderungen erfüllt und erlaubnisfrei genutzt werden konnte.

Die zweite Möglichkeit, erlaubnisfrei zu samplen, sieht der EuGH über das Zitatrecht eröffnet. Zitieren setzt stets einen Zitatzweck voraus. Traditionell meint dies eine geistige Auseinandersetzung mit dem zitierten Werk, insbesondere zu Zwecken wie einer Kritik oder für eine Rezension. Hier zieht der EuGH nun erneut überzeugend die Kunstfreiheit heran und stellt fest, dass auch ein künstlerisches Zitat möglich sei. Dies setze voraus, dass die Nutzung des Samples zum Ziel hat, mit dem Werk zu interagieren, dem das Audiofragment entnommen wurde.21 Dies dürfte im Wesen der meisten Sampling-Techniken liegen und daher keine allzu hohe Hürde sein. Mindestens sei dafür aber erforderlich, dass in diesem Fall das entnommene Werk erkennbar ist.<sup>22</sup> Auch insoweit bleibt spannend, wie die Frage der Erkennbarkeit von nationalen Gerichten gehandhabt wird. Der BGH hatte in seinem Vorlagebeschluss dahingehend argumentiert, dass das Kraftwerk-Sample (das insbesondere in Tempo und Tonart angepasst ist) nicht erkennbar sei. 23 Insoweit erscheint unwahrscheinlich, dass der BGH in diesem Streit das Kraftwerk-Sample als Zitat einordnen wird. Für künftige Sampling-Fälle könnte die Ausnahme aber relevant werden. Dabei ist weiter zu beachten, dass Zitieren grundsätzlich eine Nennung der Quelle voraussetzt. Auch dies wird für die Praxis relevante Fragen aufwerfen. Zum einen ist oft unklar, wer die Rechte an einem verwendeten Audiofragment hält. Darüber hinaus ist - anders als beim Zitieren in Schriftwerken - noch unklar, an welcher Stelle und in welcher Weise die Quelle anzugeben ist.

Umfassende Rechtssicherheit besteht für Sampling-Künstler-\*innen entsprechend (noch) nicht. Die Entscheidung des BGH – der die Vorgaben des EuGH nun in nationales Recht umsetzen wird – bleibt daher mit Spannung zu erwarten. Klar ist indes, dass der

EuGH die Kunstfreiheit für fremdreferenzielles Schaffen insgesamt gestärkt hat und die Entscheidung daher weit über diesen konkreten Fall hinaus Bedeutung erlangen wird.

- 1 Die Fußnoten sind zur besseren Lesbarkeit auf ein Minimum beschränkt. Für eine ausführlichere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Kunstfreiheit, Urheberrecht und Remixe siehe Henrike Maier, Remixe auf Hosting-Plattformen, Mohr Siebeck, Tübingen 2018, verfügbar unter https://www.mohrsiebeck.com/ buch/remixe-auf-hosting-plattformen-9783161560354?.
- 2 Bundesgerichtshof (BGH), Urteil vom 20.11.2008 I ZR 112/06 (»Metall auf Metall I«) und nach Zurückverweisung und erneuter Revision BGH, Urteil vom 13.12.2012 I ZR 182/11 (»Metall auf Metall II«).
- 3 Bundesverfassungsgericht (BVerfG), Urteil vom 31.05.2016 1 BvR 1585/13.
- 4 BGH, Beschluss vom 01.06.2017 IZR 115/16 (»Metall auf Metall III«).
- 5 Europäischer Gerichtshof (EuGH), Urteil vom 29.07.2019 C-476/17.
- 6 Vgl. BVerfG, Urteil vom 31.05.2016 1 BvR 1585/13 Rn. 65 ff., wonach die vorangegangenen Urteile bei der Auslegung und Anwendung der gesetzlichen Vorschriften der Kunstfreiheit der Beschwerdeführer nicht ausreichend Rechnung getragen haben.
- 7 Generalanwalt beim EuGH, Schlussanträge vom 12.12.2018 C-476/17.
- 8 Obwohl Urheberrecht und Leistungsschutzrechte nicht mit Eigentum an k\u00f6rperlichen Gegenst\u00e4nden gleichzusetzen sind, ist seit Langem anerkannt, dass urheberrechtlicher Schutz verfassungsrechtlich als Auspr\u00e4gung des Eigentumsgrundrechts in Art. 14 GG gesch\u00fctzt ist. Vgl. etwa BVerfG, Urteil vom 31.05.2016 - 1 BvR 1585/13 Rn. 65.
- 9 Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22. Mai 2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft.
- 10 Beck'scher Online-Kommentar Urheberrecht (Beck OK Urh R)/Stang, 23. Ed. 15.1.2019, § 85 Urheberrechtsgesetz (Urh G) Rn. 6.
- 11 BVerfG, Urteil vom 31.05.2016 1 BvR 1585/13 Rn. 90. Dies dürfte auch für die Kunstfreiheit auf EU-Ebene gelten, siehe dazu eingehender Bernd Justin Jütte und Henrike Maier, »A human right to sample will the CJEU dance to the BGH-beat?«, Journal of Intellectual Property Law and Practice, 12/9 (2017), S. 784, 786 f.
- 12 Generalanwalt beim EuGH, Schlussanträge vom 12.12.2018 C-476/17 Rn. 83.
- 13 Generalanwalt beim EuGH, Schlussanträge vom 12.12.2018 C-476/17 Rn. 92.
- 14 BVerfG, Urteil vom 31.05.2016 1 BvR 1585/13 Rn. 98.
- 15 Ebd.

- 16 BVerfG, Urteil vom 31.05.2016 1 BvR 1585/13 Rn. 99.
- 17 EuGH, Urteil vom 29.07.2019 C-476/17 Rn. 30.
- 18 EuGH, Urteil vom 29.07.2019 C-476/17 Rn. 31.
- 19 EuGH, Urteil vom 29.07.2019 C-476/17 Rn. 75 ff.
- 20 EuGH, Urteil vom 29.07.2019 C-476/17 Rn. 35: »Insoweit ist festzustellen, dass die Technik des ¡Elektronischen Kopierens von Audiofragmenten (Sampling), bei der ein Nutzer zumeist mithilfe elektronischer Geräte einem Tonträger ein Audiofragment entnimmt und dieses zur Schaffung eines neuen Werks nutzt, eine künstlerische Ausdrucksform ist, die unter die durch Art. 13 der Charta geschützte Freiheit der Kunst fällt.«
- 21 EuGH, Urteil vom Urteil vom 29.07.2019 C-476/17 Rn. 72.
- 22 EuGH, Urteil vom Urteil vom 29.07.2019 C-476/17 Rn. 73.
- 23 BGH, Beschluss vom 01.06.2017 I ZR 115/16.



#### **Mel Stanfill**

Abbildung: Mel\_Stanfill-Blurred\_Lines\_oder. Das\_Gesetz\_spielt\_keine\_Rolle@Aug\_22\_14.03.18\_2019

# BLURRED LINES ODER: DAS GESETZ SPIELT KEINE ROLLE

Mel Stanfill ist Assistant Professor of Texts and Technology and Digital Media an der University of Central Florida. Forschungsschwerpunkte sind Digital Labor, Media Industry Studies, Interfaces, Fan Studies, Queer Theory sowie Race and Gender Studies und insbesondere, wie das Verhältnis zwischen Medienindustrie und Publikum im Internetzeitalter von geistigem Eigentum, Konsum, Heteronormativität und Weißsein geprägt ist. Texte von Mel Stanfill wurden u. a. in New Media and Society, Critical Studies in Media Communication und dem Cinema Journal sowie in verschiedenen Anthologien veröffentlicht. 2019 erschien der Band Exploiting Fandom. How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans.

Der Copyright-Streit um den Song *Blurred Lines* von Robin Thicke, Pharrell Williams und Clifford Harris jr. zeigt, so die These des Beitrags: Die Gesetzeslage ist die eine Seite; die Rechtsprechung, geprägt von subjektiven Faktoren ebenso wie historischen Bedingtheiten, eine andere.

m August 2013 verklagten Robin Thicke, Pharrell Williams und Clifford Harris jr., besser bekannt als T. I., präventiv die Erben von Marvin Gaye. Sie wollten damit eine offizielle Bestätigung erhalten, dass der Song Blurred Lines kein Plagiat von Gayes Got to Give It Up ist.¹ Ein interessanter Fall, der sich an der Schnittstelle zweier divergierender Positionen bewegte: auf der einen Seite eine eng ausgelegte Copyright-Interpretation, nach welcher der Song über jeden Verdacht erhaben sei; auf der anderen eine von der Geschichte des weißen Diebstahls Schwarzer Musik und/oder der Abneigung gegen die sexuelle Ideologie hinter Blurred Lines geprägte Perspektive; Thicke sollte seine gerechte Strafe erhalten. Das Urteil selbst stellte letztlich eine Copyright-Verletzung fest.

Meiner Ansicht nach lassen sich aus diesem Fall zwei Lehren ziehen. Erstens: Wonach die Menschen (auch Geschworene) entscheiden, ob es sich um eine legitime – also transformative – Nutzung handelt, ist nicht das, was laut Gesetz eine Rolle spielen sollte. Zweitens ist auch das Wertesystem, an dem sich das Copyright orientiert, nicht das, was laut Gesetz eine Rolle spielen sollte.

Wenn wir mit der Frage beginnen, nach welchen Kriterien die Menschen eine Werknutzung beurteilen, so gibt es zwischen den musikalischen Elementen, die laut US-amerikanischem Gesetz dem Copyright unterliegen, und den Faktoren, anhand derer die Menschen Ähnlichkeit oder Originalität beurteilen, nur wenig Übereinstimmung. Diese Diskrepanz zeigte sich auch in der Berichterstattung über den Fall Blurred Lines. Kal Raustiala und Christopher Jon Sprigman argumentieren, dass »das Problem - und der Grund, weshalb das Urteil zu Blurred Lines solch eine Katastrophe ist - darin liegt, dass die Jury anscheinend von Dingen beeinflusst wurde, die eigentlich keine Rolle spielen sollten«.² Was den rechtlichen Aspekt angeht, so bemerkt Tim Wu: »Es geht nicht um die Frage, ob Pharrell Anleihen bei Gaye gemacht hat«, denn das sei eindeutig der Fall, »sondern darum, ob das Geliehene überhaupt Gaye gehörte«, was Wu zufolge nicht der Fall war.<sup>3</sup> Chris Richards räumt ein: »Ja, Blurred Lines ähnelt in Rhythmus und Klangbild Got To Give It Up«, aber, so seine Frage, »ist das Diebstahl? Hören Sie hin. Beide Songs haben eine Art Kuhglocken-Percussion, die in einem ähnlichen Tempo dahinscheppert, aber die Muster sind anders. Beide Songs haben satte, aufreizende Basslines, doch mit jeweils unterschiedlichen Noten und Rhythmen.«4 In einem stimmen diese teils musikalisch, teils juristisch versierten Kommentatoren also überein: Es gibt zwar definitiv ähnliche Elemente in den Songs, doch gehören diese Spezifika nicht zu den Dingen, die geschützt sind. Dies gilt umso mehr, als zum Zeitpunkt der Entstehung von Gayes Stück Tonaufnahmen nicht unter das US-amerikanische Copyright fielen, was bedeutet, dass nur die schriftlichen Noten der Komposition geschützt sind und keiner der eher immateriellen beziehungsweise nicht schriftlich notierten Aspekte »gefühlter« Übereinstimmung, wie es hier der Fall ist.

Raustiala und Sprigman schließen daraus, dass das, »was das Team von Blurred Lines kopiert hat, entweder nicht originär oder nicht relevant ist«, aber das möchte ich bestreiten. Dem Gesetz nach haben sie zwar Recht: Rhythmus, Hintergrundgeräusche, Falsett, funky Bass, Kuhglocke oder auch die anderen Elemente sind nicht relevant, sei es, weil sie nicht auf Gaye zurückgehen oder weil sie nicht urheberrechtsfähig sind oder beides. Diese Elemente haben jedoch eine eindeutige Relevanz für Personen, die diese Songs hören, und dazu gehören auch Geschworene. Dadurch haben solche Aspekte in Copyright-Verfahren ein Gewicht, ob bewusst oder nicht. Was das Gesetz sagt, entspricht nicht dem, wie wir Musik wahrnehmen, und auch nicht dem, wie wir Ähnlichkeiten heraushören. So würde ich argumentieren, dass zwar keines der einzelnen Elemente die Originalität des Songs belegt, aber ihre Kombination genau das ist, was Got to Give it Up ausmacht - und eben auch Blurred Lines. Diesem Aspekt kann das Gesetz derzeit nicht Rechnung tragen, aber er beruht auf Erfahrung und muss ernst genommen werden, und sei es aus keinem anderen Grund als dem, dass er Einfluss auf gerichtliche Entscheidungen hat.

Was meine zweite Überlegung zur Funktionsweise des Urheberrechts anbetrifft, so spielt es eine große Rolle, wer wem was angetan hat. Richards meint dazu: »Eine ganze Generation amerikanischer Bluesmusiker starb, noch bevor sie die Unmengen von Sprit riechen konnte, den die Privathelikopter der Rock-'n'-Roller verbrauchten, die sich mit ihrem Sound davongemacht hatten. In anderen Fällen gab es nur außergerichtliche Einigungen. Und das ist ein Grund, warum nach der Verkündung des Urteils vom Dienstag in den sozialen Medien ein solcher Jubel ausgebrochen ist. Diesmal sind die jungen Mistkerle nicht davongekommen.« Die Geschichte Weißer, die sich ungestraft bei Schwarzer Musik bedienen, reicht weit zurück, von Elvis über die Rolling Stones bis hin zu Moby, und sie

140 100 Jahre Copyright Blurred Lines 141

ist der eigentliche Grund, warum sich dieses Urteil für die meisten Menschen »richtig« anfühlt. Tatsächlich wurde von der Fraktion, die argumentierte, *Blurred Lines* verstoße nicht gegen das Copyright, Pharrell Williams' alleinige Autorschaft betont, während Thicke angehalten war, jede Beteiligung an der Komposition zu verleugnen und sich hinsichtlich seiner früheren, anderslautenden Aussage darauf zu berufen, er sei in der fraglichen Zeit nicht ganz nüchtern gewesen. Eigentlich eine seltsame Idee, die Glaubwürdigkeit der eigenen Kläger zu untergraben – die aber Sinn macht, wenn es darum geht, den Song aus der Geschichte weißen Diebstahls Schwarzer Musik herauszuhalten.

Darüber hinaus, so formuliert es Richards, zeigen viele Leute »eine unverhohlene Abneigung gegen Blurred Lines«. Auch mir ist der Song erstmals untergekommen, als ich die feministische Kritik las, es handele sich um ein Loblied auf eine Kultur der Vergewaltigung, wenn Thicke davon singt, dass das »brave Mädchen« zwar so tut, als sei es nicht interessiert, er aber »weiß, dass sie es will«.5 Wu meint, viele würden »den Text des Songs und das dazugehörige Musikvideo moralisch fragwürdig finden«, und es sei zudem wenig hilfreich, dass »Herr Thicke mit seiner Pilotenbrille und seinem angeberischen Auftreten«eine unsympathische Figur abgebe. Kommt hinzu, dass der Song gestohlen ist, so Wu, »passt das perfekt ins Bild des ¡Vollidioten«. Und tatsächlich sollte sich das Bild des arroganten »Idioten«, obwohl rechtlich nicht relevant, als äußerst wirkungsvoll erweisen. Den Anwält\*innen der Gaye-Erb\*innen war dies mit Sicherheit klar. Wu bemerkt, dass sie »im Bewusstsein der Tatsache, dass Gaye wesentlich beliebter und respektierter ist als Thicke, einen Streit zwischen zwei Gruppen wohlhabender Menschen als Kampf zwischen Gut und Böse hinstellten. Anstatt sich auf das zu konzentrieren, was tatsächlich zu Gayes Nachlass gehört, wurde in dem Prozess über Thickes Charakter befunden.

Und was den betrifft, so stand das Urteil bereits fest. So sollte das Gesetz natürlich nicht funktionieren, aber genau so funktioniert es häufig in der Praxis. Bei einer Auseinandersetzung zwischen einer Person oder Kategorie, die man mehr mag, und einer Person oder Kategorie, die man weniger mag, tendiert die Interpretation eines Sachverhalts in Richtung der Ersteren. Als dann der geliebte Gaye über den bösen Thicke siegte, "herrschte deutlich mehr Schadenfreude als Bedauern«, wie Wu es ausdrückte.

Dieser Fall offenbart jedoch noch einen weiteren Aspekt, bei dem das Gesetz keine Rolle spielt. Beim Copyright der Vereinigten Staaten, wie es in der Verfassung verankert ist, geht es darum, »den Fortschritt der Wissenschaft und nutzbringenden Künste dadurch zu fördern, dass den Autoren und Erfindern für beschränkte Zeit das ausschließliche Recht an ihren Schriftwerken und Entdeckungen gesichert wird«.<sup>7</sup> Dahinter steht der Gedanke, dass der Staat, der ein Interesse an der Förderung von Wissenschaft und Kunst hat, ein kurzfristiges Monopol auf ansonsten unkontrollierbare Ideen gewährt, um einen Anreiz für kreatives Schaffen zu bieten. Dem zufolge, so argumentieren Raustiala und Sprigman, könne grundlegende Fairness zwar gebieten, dass Gayes Erb\*innen für die Inspiration, die er für Blurred Lines lieferte, entschädigt werden, doch:

»Grundlegende Fairness ist nicht das Ziel unseres Copyright-Systems. Der Grund, warum wir ein Copyright haben – der Grund, warum wir Lieder, Bücher und andere kreative Werke über die Lebenszeit des Autors und 70 Jahre darüber hinaus schützen – besteht darin, Künstler\*innen einen angemessenen Anreiz zu bieten, neue kreative Werke zu schaffen. Beim Copyright geht es im Grunde genommen darum, das Wachsen und Gedeihen der Kultur zu sichern. Wir ermutigen zu neuen Kreationen, indem wir dafür sorgen, dass ihre Schöpfer\*innen wissen, dass der Gewinn daraus ihnen zusteht.«

142 100 Jahre Copyright Blurred Lines 143

Dieses Urteil - darin sind sich Kommentator\*innen aus Recht und Musik einig - liefert Menschen keinen Anreiz, mehr Musik zu machen. Im Gegenteil, heißt es, sie bekommen Angst, das, was sie früher als harmlosen Einfluss betrachtet haben, könnte jetzt ein einklagbarer Verstoß sein. Raustiala und Sprigman befürchten, das Urteil »könnte letztendlich dazu führen, dass eine wichtige Ouelle der Kreativität in der Musik zerstört wird - das Verfassen großartiger neuer Songs als Hommage an ältere Klassiker«, was nicht nur den Künstler\*innen, sondern auch der Öffentlichkeit schaden würde, für die das Copyright eigentlich gedacht ist. So haben im August 2016 eine Reihe von Künstler\*innen, darunter »Mitglieder von Train, Linkin Park, Earth, Wind & Fire, The Black Crowes, Fall Out Boy, Tool und Tears for Fears sowie Rivers Cuomo von Weezer, John Oates von Hall & Oates, R. Kelly, Hans Zimmer, Jennifer Hudson, Jean Baptiste, Evan Bogart und Brian Burton (Danger Mouse)«, ihre Besorgnis zum Ausdruck gebracht: Sie reichten als »Amici Curiae« einen Schriftsatz vor Gericht ein, um auf die Gefahren des Urteils für diese Art von harmlosem Einfluss aufmerksam zu machen.8

Hier zeigt sich, dass das US-amerikanische Copyright, zumindest seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zunehmend weniger auf die Förderung der Kreativität ausgerichtet ist. Die ursprüngliche Dauer von 14 Jahren plus einer 14-jährigen Verlängerung bot den Menschen Anreiz, Neues zu schaffen. Eine Copyright-Dauer über die Lebenszeit der Urheber\*innen würde die Menschen möglicherweise ermutigen – oder zumindest in die Lage versetzen –, für den Rest ihres Lebens Neues zu schaffen. Im Gegensatz dazu stellt die Verlängerung des Copyrights über das Leben der Urheber\*innen hinaus, wie sie mit dem Copyright Act von 1976 (Leben des Autors plus 50 Jahre) begann und mit dem Sonny Bono Copyright Term Extension Act von 1998 (Leben plus 70) erweitert wurde,

sicher, dass Ihre Nachkommen die Früchte dessen ernten können, was ihnen verwandtschaftsbedingt gehört. Längere Standards für Firmen (120 Jahre nach der Gründung oder 95 Jahre nach der Veröffentlichung) gewährleisten, dass Unternehmen für das ihnen zustehende geistige Eigentum entschädigt werden. Wir mögen denken, dass diese Ziele wichtig sind, aber es geht nicht mehr darum, Kreativität zu fördern. Auch wenn dieser Effekt noch Bestand haben mag, so ist die grundsätzliche Ausrichtung doch eine andere.

Was auf der Strecke bleibt bei dieser Neuausrichtung, die gewährleisten soll, dass Menschen für ihr geistiges Eigentum bezahlt werden, ist das »Wachsen und Gedeihen« der Kultur, denn um ältere kreative Werke wird eine Mauer gezogen, und so können sie nie den Boden befruchten, auf dem Neues geschaffen wird. Raustiala und Sprigman zufolge wirft »das Urteil der Geschworenen einen riesigen Schatten auf die musikalische Kreativität und sorgt dafür, dass die bekannten Elemente eines Genres, die allen zugänglich sein sollten, privatisiert werden«.9 Ich würde mich zwar davor hüten, Dinge, die von marginalisierten Bevölkerungsgruppen geschaffen wurden, »für alle zugänglich« zu nennen, doch handelt es sich hier definitiv um eine Privatisierung. Die Ausrichtung auf die finanzielle Entschädigung des Eigentümers dient der Sicherung des Privateigentums. Es geht nicht um den Dienst an der Öffentlichkeit durch Kreativität und entspricht deshalb nicht dem, wofür das Copyright ursprünglich gedacht war. Auch hier zeigt sich, dass das gegenwärtige juristische Gerangel nicht mehr an das Gesetz gebunden ist - in diesem Fall an dessen Ursprung.

Letztendlich zeigt der *Blurred-Lines*-Fall in zwei wesentlichen Punkten, wie das Gesetz tendenziell funktioniert und meiner Meinung nach auch gezielt funktionieren sollte. Zum2 einen haben unsere sozialen Vorstellungen von Kreativität, Originalität und Wertigkeit Einfluss auf Entscheidungen darüber, ob Werke einen

144 100 Jahre Copyright Blurred Lines 145

Verstoß oder eine transformative Nutzung darstellen, und das ist gut so. Unabhängig davon, ob wir der Ansicht sind, dass das Gesetz dem Zweck dient, die Kreativität zu fördern (sein ursprünglicher Zweck) oder dafür zu sorgen, dass die Urheber\*innen bekommen, was ihnen zusteht (sein aktueller Zweck), sollte es das schützen. was wir gesellschaftlich als wertvoll, kreativ und als kulturelle Bereicherung betrachten, nicht einfach willkürlich alles, was von jemandem beansprucht wird, der sich den nötigen Rechtsbeistand leisten kann, um seine Ansprüche durchzusetzen. Zum anderen sollten wir, wenn es um die Wiederverwertung geht und darum, zu beurteilen, ob diese legitim ist, wie es die Geschworenen im Fall Blurred Lines offensichtlich getan haben, die Machtverhältnisse berücksichtigen - wer tut wem was an? Die rassistische Diskriminierung, die den Boden dafür bereitete, dass weiße Rockmusiker-\*innen sich einfach so bei Schwarzen Blues-Musiker\*innen bedienen konnten, sorgte für das Verlangen nach einer Wiedergutmachung im Urteil zu Blurred Lines. Ich denke, dass diese Punkte berücksichtigt werden sollten, um zu einem besseren Ergebnis zu kommen. Natürlich können diese beiden Prinzipien in Konflikt geraten - dass Sampling im als weiß geltenden Mashup-Genre weitaus eher als kreativ und angemessen gilt als im schwarz konnotierten Hip-Hop, macht das Ganze nicht leichter. Ihre Umsetzung wird sich als schwieriger Balanceakt erweisen, aber als normatives Statement, so behaupte ich, würde uns dies bei der Entscheidung über die rechtmäßige oder unrechtmäßige Nutzung bestehender kreativer Werke voranbringen.

Aus dem Englischen von Anja Schulte

- 1 Thicke et al. führten auch eine Präventivklage gegen Bridgeport Music, den Musikverlag, der die Rechte an den Songs von George Clinton hält, wegen der angeblich ungenehmigten Verwendung eines Samples aus dem Funkadelic-Song Sexy Ways, doch erregte dieses Verfahren weit weniger Aufmerksamkeit.
- 2 Vgl. Kal Raustiala und Christopher Jon Sprigman, »Legally and Musically, the »Blurred Lines Decision Is a Disaster«, Slate Magazine, 12. März 2015, https://slate.com/news-and-politics/2015/03/blurred-lines-verdict-is-wrong-williams-and-thickedid-not-infringe-on-marvin-gaye-copyright.html.
- 3 Vgl. Tim Wu, »Why the ›Blurred Lines‹ Copyright Verdict Should Be Thrown Out«, New Yorker, 12. März 2015, https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-the-blurred-lines-copyright-verdict-should-be-thrown-out.
- 4 Vgl. Chris Richards, »It's Okay If You Hate Robin Thicke. But the ›Blurred Lines‹ Verdict Is Bad for Pop Music«, The Washington Post, 11. März 2015, https://www. washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2015/03/11/the-blurred-lines-of-the-blurred-lines-verdict/.
- 5 Eine gelungene Gegenüberstellung von Blurred Lines mit Aussagen tatsächlicher Vergewaltiger findet sich bei Sezin Koehler, »From the Mouths of Rapists: The Lyrics of Robin Thicke's Blurred Lines«, Sociological Images (Blog), 17. September 2013, https://thesocietypages.org/socimages/2013/09/17/from-the-mouths-of-rapiststhe-lyrics-of-robin-thickes-blurred-lines-and-real-life-rape/.
- 6 Aus diesem Grund wird übrigens auch ein von der Polizei begangener Mord an schwarzen Jugendlichen, wie er in den USA weit verbreitet ist, in der Öffentlichkeit sofort zur Charakterfrage. Rechtlich spielt es keine Rolle, ob der Jugendliche ein »guter« Mensch oder ein »schlechter« Mensch war, weil er es in keinem Fall verdient hat, ein toter Mensch zu sein, und offensichtlich ist dieses Thema viel ernster als die gesetzliche Regelung geistigen Eigentums, aber dennoch ist es wichtig, dass wir anerkennen, dass diese Dinge Einfluss darauf haben, ob derartige Vorfälle als legitime oder illegitime Gewalt gelten.
- 7 Verfassung der Vereinigten Staaten, Art. I. Abschnitt 8.
- 8 Vgl. Eriq Gardner, »Blurred Lines Appeal Gets Support From More Than 200 Musicians The Hollywood Reporter, 30. August 2016, https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/blurred-lines-appeal-gets-support-924213.
  - A. d. Ü.: Nach dem US-Rechtssystem können sich Sachverständige (häufig ebenfalls von einem Urteil betroffene Unternehmen) in juristischen Verfahren zur Unterstützung einer Partei zu Wort melden.
- 9 Siehe Mel Stanfill, »Fandom, Public, Commons«, *Transformative Works and Cultures*, 14 (2013), https://doi.org/10.3983/twc.2013.0530.

146 100 Jahre Copyright Blurred Lines 147



## Toni Lester und Dessislava Pachamanova

Abbildung: Toni\_Lester\_und\_Dessislava\_Pachamanova-Content-ID-Algorithmen\_und\_das\_Dilemma\_der\_falschen\_Treffer@Aug\_22\_14.03.56\_2019

# CONTENT-IDALGORITHMEN UND DAS DILEMMA DER FALSCHEN TREFFER

Toni Lester ist Professor of Law and Society am Babson College in Wellesley, Massachusetts, und hat einen Babson Scholar Award for Research inne. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Kreativität und Innovation, Recht des geistigen Eigentums sowie Menschenrechte und Inklusion. Sie war Mitglied des wissenschaftlichen Beratungsteams für den Bericht Copyright policy and the right to science and culture (2015) des UN Human Rights Office Special Rapporteur. Sie hält einen Bachelor of Arts und Juris Doctor der Georgetown University, einen Master in Musik des New England Conservatory und einen PhD der Northeastern University.

Dessislava Pachamanova ist Professor of Analytics and Computational Finance und Zwerling Family Endowed Research Scholar am Babson College; zu ihren Forschungsinteressen zählen die Theorie und Anwendung der Optimierung, Machine Learning, Statistik und Simulation. Sie hält einen Bachelor of Arts der Princeton University und einen PhD der Sloan School of Management am MIT – Massachusetts Institute of Technology.

In ihrem Beitrag diskutieren sie die Problematik der von Plattformen wie YouTube benutzten Algorithmen, mit denen Copyright-Verletzungen identifiziert werden sollen. Wie lässt sich der Fehleranfälligkeit dieser Algorithmen wirksam begegnen?<sup>1</sup>

er Musiker John Boydston konnte kürzlich einen Streit mit dem amerikanischen Lizenzdienstleister Rumblefish für sich entscheiden. Dieser Streit war entstanden, weil Content ID – YouTubes System zur Handhabung von urheberrechtlichen und finanziellen Ansprüchen an den dort veröffentlitchen Videos und Songs – Boydstons eigenes Werk fälschlicherweise als einen Copyright-Verstoß identifiziert hatte.² Boydston ist damit nicht allein. Viele Songwriter\*innen beklagen sich über Content ID. Das Programm setzt Algorithmen ein, die hochgeladene Musik sperren, falls sie zu dem Schluss kommen, dass Copyright-

Inhaber\*innen eine unbefugte Nutzung geltend machen werden.<sup>3</sup> Große Musiklabels wie die Universal Music Corporation verlangen von YouTube, in ihrem Auftrag tätig zu werden und solche Inhalte zu melden und zu entfernen. Allerdings dürfen Songwriter\*innen unter Berufung auf die *fair-use*-Klausel Werke hochladen, die streng genommen einen Copyright-Verstoß darstellen. Dazu ist zu berücksichtigen, in welchem Ausmaß ein neugeschaffenes Werk den Markt für ein bereits bestehendes Werk schädigt oder zu welchem Anteil das ursprüngliche Werk in einem neuen Werk verwendet wird. *fair use* liegt vor, wenn das neue Werk sich auf eine kritische Auseinandersetzung beläuft, das verwendete Material gemeinfrei ist oder das ursprüngliche Werk so stark verändert wurde, dass es als neu gilt.<sup>4</sup> Content-ID-Programme sind jedoch anscheinend nicht dazu fähig, ausreichend zu berücksichtigen, ob Inhalte nach der *fair-use*-Doktrin geschützt sind oder nicht.

Einige algorithmische Programme zur Durchsetzung von Copyright-Ansprüchen werben mit einer Effektivitätsrate von nahezu 100 Prozent bei der Erkennung und Sperrung von Inhalten.<sup>5</sup> Diese Programme können jedoch false positives<sup>6</sup> erzeugen, also falsche Treffer. In diesen Fällen wird rechtlich zulässige Musik, wenn sie mit einer Referenzdatei übereinstimmt, unberechtigterweise gesperrt. Das ist besonders problematisch für Hip-Hop-Künstler-\*innen und andere Musiker\*innen, die ihre eigene Stimme oder selbst eingespielte Instrumentalaufnahmen mit Werken anderer Künstler\*innen und »Loops« aus Audiobibliotheken wie Apples Garage-Band kombinieren. Auch wenn die qualitätsmindernde Auswirkung eines übermäßigen Rückgriffs auf bestehende Werke durchaus diskutiert wird, vertreten manche Wissenschaftler\*innen die Position, gerade darin liege eine bedeutende Innovationskraft der populären Musik.7 Und Innovation ist genau das, was eigentlich durch das Copyright geschützt werden soll.

Im Folgenden wird erläutert, wie das Phänomen der *false positives* in Content-ID-Programmen dazu führen kann, dass Songwriter\*innen gehindert werden, musikalisch innovative Werke zu schaffen. Um unsere Argumente zu veranschaulichen, stellen wir eine Fallstudie mit einer hypothetischen Songwriterin namens Elaine vor.

Die Rechtswissenschaftlerinnen Maayan Perel und Niva Elkin-Koren haben die Beobachtung gemacht, dass Online-Plattformen wie YouTube sich aus Wettbewerbsgründen der Offenlegung ihrer Algorithmen widersetzen. Dieser Umstand macht es umso schwieriger, Werke zu schaffen, die nicht von den Sperrmechanismen ebendieser Algorithmen erfasst werden.<sup>8</sup> Perel und Elkin-Koren schlagen die Entwicklung eines Regulierungsrahmens vor, der diese »Barrieren der Intransparenz« beseitigt.<sup>9</sup> Diese Anregung aufgreifend, stellen wir Methoden zur Definition und Messung der algorithmischen Effektivität vor, die sowohl das Risiko von false positives berücksichtigen als auch die Verwertungsinteressen der Rechteinhaber\*innen schützen. Wir schlagen darüber hinaus einen neuen Regulierungsentwurf vor, der die ordnungsgemäße Implementierung dieser Methoden sicherstellt. Ziel ist ein gerechteres System für Songwriter\*innen und die Rechteinhaber\*innen des Originalmaterials, was gleichzeitig zu originellerer und interessanterer Musik für die Fans führen soll.

## I. Wie die Verwendung bereits bestehender Werke innovatives Songwriting hervorbringen kann

Viele Musiker\*innen greifen heutzutage für die Komposition und Produktion neuer Songs auf Software wie Apples GarageBand zurück, um Gesang und Instrumentalmusik aufzunehmen. Garage-Band verfügt außerdem über eine umfangreiche Audiobibliothek namens AppleLoops, die fertig produzierte Musiksequenzen, Schlagzeugklänge und Soundeffekte enthält. Musiker\*innen legen in der

Regel für jede Livestimme, jedes Instrument oder jeden Loop eine eigene Spur an und produzieren so am Ende eine Mehrspuraufnahme, die alle Einzelteile zu einem Gesamtwerk verschmilzt. Die Lizenzvereinbarung von GarageBand erlaubt es den Nutzer\*innen, diese Loops für mehrspurige kommerzielle Aufnahmen zu verwenden, untersagt es jedoch, die Loops »als eigenständige Produkte« zu nutzen.¹º

Elaine, unsere Protagonistin, ist eine technologisch versierte Folksängerin und Songwriterin, die sich große Sorgen angesichts drohender Kriege macht. Als perkussive Grundlage ihres neuen Antikriegssongs legt Elaine auf die erste Spur einen Hip-Hop-Rhythmus-Loop aus der Audiobibliothek von GarageBand. Da so viele Songwriter \*innen GarageBand verwenden, ahnt Elaine, dass jemand anderes den gleichen Loop bereits früher einmal für einen Song verwendet hat, vielleicht als Rhythmustrack, der weiteren, selbst eingespielten Spuren unterlegt ist. Für unsere Fallgeschichte werden wir den Urheber dieses zu einem früheren Zeitpunkt produzierten Songs José nennen.

Elaine ist auch ein großer Fan von Jennifers elektronischem Sounddesign. Jennifer nimmt Alltagsklänge auf, eines ihrer bekanntesten Stücke enthält eine Aufzeichnung von Verkehrslärm auf den Straßen New Yorks. Elaine erstellt ihren eigenen Mitschnitt von Verkehrslärm in San Francisco und verwendet diese Aufnahme für die zweite Spur ihres neuen Songs. Für die dritte Spur singt Elaine fünf Minuten lang die ersten drei Worte von We Shall Overcome, dem berühmten Protestlied der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Derzeit glaubt sich die Richmond Corporation im Besitz der Rechte an We Shall Overcome. Das Unternehmen befindet sich allerdings in einem Streit mit anderen Gruppen, die den Song nach Belieben verwenden wollen, weil sie der Meinung sind, dass er gemeinfrei sei.<sup>11</sup>

Schließlich ist da noch Amir, eine weitere Figur in unserer hypothetischen Fallgeschichte. Er hat im Jahr zuvor einen TED-Talk über drohende Kriegsgefahren gegeben. Darin sagte er den Satz: »War is not the answer!« Elaine kopiert diesen dreisekündigen Ausschnitt aus der Aufzeichnung von Amirs Vortrag auf die vierte Spur. Sie gibt ihrem fünfminütigen Song den Titel »Give it up for Peace!« Denn sie möchte ihre Hörer\*innen nicht bloß mit einem eingängigen Beat zum Tanzen bringen, sondern Menschen dazu motivieren, sich an friedlichen Antikriegsprotesten zu beteiligen.

Mit ihrer Praxis, Musik und Aufnahmen aus anderen Werken zu entnehmen und sie dann ihren eigenen künstlerischen Instinkten gemäß miteinander zu kombinieren, befindet sich Elaine in guter Gesellschaft. Es gibt eine lange künstlerische Tradition musikalischer Anleihen und Übernahmen: »Teile aus bestehenden Stücken zu übernehmen, ist in vielen Genres ein tragendes Element musikalischer Kreativität (nicht immer lässt sich durch einfache Improvisation eine Melodie aus dem Nichts erschaffen). Klassische Komponisten wie Händel, Beethoven, Schubert, Mozart, Bach und Puccini haben sich alle maßgeblich bei älteren Kollegen bedient.«<sup>12</sup>

Auch wenn es zunächst kontraintuitiv erscheinen mag, dass musikalische Anleihen zur Schöpfung innovativer Musik beitragen, steht Elaines Rückgriff auf bestehende Werke »nicht notwendigerweise im Gegensatz zu Originalität oder Kreativität«.¹³ Denn es ließe sich argumentieren, dass sie dieses Material in einem solchen Ausmaß neu arrangiert und verändert hat, dass es der Öffentlichkeit »neue Informationen, neue Ästhetiken, neue Einsichten und Gedanken«¹⁴ vermittelt. Diese Praxis ist im U.S. Copyright Law durch den grundlegenden Fall »Campbell v. Acuff-Rose« als sogenannter Transformative-Use-Standard bekannt geworden.

Der Grat zwischen Inspiration durch oder Hommage an bestehende Werke einerseits und einem unangemessenen Plagiat oder

Diebstahl gemäß der Copyright-Gesetzgebung andererseits ist jedoch sehr schmal. Das ist zumindest die Meinung von José, Jennifer, der Richmond Corporation und Amir, als sie feststellen, dass You-Tubes Content-ID-Algorithmus den von Elaine hochgeladenen Song gesperrt hat. Als Elaine eine Widerspruchsmeldung gegen die Maßnahme von YouTube einreicht, 15 lehnt jede\*r der vier ihre Bitte ab, das Stück hochladen zu dürfen.

## II. Das Verfahren zur Meldung und Entfernung rechtswidriger Inhalte und das Widerspruchsverfahren bei YouTube

Abschnitt 512 des Digital Millennium Copyright Act von 1998, auch »Safe Harbor« genannt, gewährt Internetunternehmen wie YouTube Haftungserleichterungen gegenüber Schadensersatzansprüchen aufgrund von Copyright-Verletzungen. Bedingung dafür ist, dass diese Unternehmen Rechteinhaber\*innen einen Mechanismus zur Einreichung von Beschwerden und möglichen Rechteverletzer\*innen ein Verfahren zur Anfechtung dieser Beschwerden zur Verfügung stellen.¹6 Die Hauptnutznießer von YouTubes Content-ID-Programm sind große Unternehmen, denn sie verfügen über »Exklusivrechte für eine erhebliche Anzahl von Videos, die von der YouTube-Nutzer-Community häufig hochgeladen werden«.¹7

Rechteinhaber\*innen stehen verschiedene Handlungsmöglichkeiten zur Verfügung, wenn sie den Eindruck haben, ein auf YouTube hochgeladener Song verletze diese Rechte. Dazu gehören »Stummschaltung von Tonspuren, die mit ihrer Musik übereinstimmen; Sperren eines kompletten Videos, sodass es nicht mehr wiedergegeben werden kann; Monetarisieren des Videos durch die Schaltung von Anzeigen; und Beobachten der Zuschauerzahlen des Videos«.¹8 Elaine hat ihren neuen Song auf YouTube hochgeladen, bald darauf wurde dieser jedoch gesperrt, und YouTube erteilte ihr einen strike, eine Copyright-Verwarnung. Wenn Elaine drei strikes

bekommt, kann YouTube ihr Konto sperren.<sup>19</sup> Elaine hat die Möglichkeit, sich direkt mit dem Antragsteller der Deaktivierungsanfrage in Verbindung zu setzen und eine Rücknahme der Anfrage zu verlangen. Alternativ kann sie bei YouTube eine Gegendarstellung einreichen, aus der hervorgeht, dass der Inhalt fälschlicherweise entfernt wurde.<sup>20</sup> In unserem Fallbeispiel hat sie solch eine Gegendarstellung eingereicht, die aber abgelehnt wurde.

Sollten José, Jennifer, Amir und die Richmond Corporation sich allerdings dazu entscheiden, Jennifers Bitte zu verweigern, ohne zuvor eine Analyse vorzunehmen, ob ein Fall von fair use vorliegt, dann tun sie das auf eigenes Risiko. Im Jahr 2015 wurde die Universal Music Corporation im Fall »Lenz v. Universal Music«<sup>21</sup> verklagt, nachdem sie gefordert hatte, das Video einer Mutter zu sperren, in dem ihre zwei kleinen Kinder zu einem Song von Prince tanzen, dessen Rechte im Besitz von Universal sind.<sup>22</sup> Die Mutter behauptete, Universal habe lediglich die Menge des verwendeten Materials aus dem Prince-Song für seine Beurteilung herangezogen, aber keine Umstände im Zusammenhang mit der fair-use-Doktrin berücksichtigt, wie beispielsweise Fragen des Rechts auf freie Meinungsäußerung. Das Berufungsgericht äußerte in seiner Entscheidung die Befürchtung, dass die Rechteinhaber\*innen ihre Ansprüche aus dem DMCA mit allzu großer Verve durchsetzten. Es kam zu dem Schluss, dass »das Gesetz die Rechteinhaber\*innen verpflichtet, fair use zu berücksichtigen, bevor sie eine Abmahnung verschicken, und dass [...] es eine gerichtlich festzustellende Frage ist, ob der Rechteinhaber nach subjektivem Treu und Glauben zu der Überzeugung gekommen ist, die Nutzung sei gesetzlich nicht gedeckt«.23 YouTube warnt Rechteinhaber\*innen davor, das Verfahren durch unbegründete Ansprüche zu missbrauchen.<sup>24</sup>

In unserem Fall sieht sich Elaine mit mehreren Klageansprüchen gegen »Give it up for Peace!« konfrontiert. José behauptet, dass

Elaine mit dem Hip-Hop-Loop eine Schlüsselkomponente seines Songs verwendet habe. Jennifer behauptet, dass Elaine ihren Mitschnitt des Verkehrslärms ohne ihre Erlaubnis verwendet habe. Amir argumentiert, dass er das Copyright an dem dreisekündigen Ausschnitt aus seinem TED-Talk besitze und dass Elaines Lied die Öffentlichkeit fälschlicherweise zu der Annahme verleite, er würde die von ihrem Song angeregten Antikriegsproteste unterstützen. Schließlich behauptet die Richmond Corporation, dass sie das Copyright an We Shall Overcome besitze. Wenn Elaine diese Argumentationen vor Gericht anfechten würde, hätte sie angesichts der einschlägigen Gesetze und bisherigen Rechtsprechungen allerdings sehr gute Chancen, den Prozess zu gewinnen. Und zwar deshalb, weil ihr Lied kreativ, innovativ und transformativ ist und weil einige der von ihr benutzten Werke, wie die Auszüge aus dem Lied We Shall Overcome, gemeinfrei sind.

## III. Was das amerikanische Copyright Law über den Zusammenhang zwischen der Nutzung bestehender Werke und musikalischer Innovation sagt

In der amerikanischen Verfassung heißt es: »Dem Kongress steht es zu, [...] den Fortschritt der Wissenschaft und nützlichen Künste dadurch zu fördern, dass den Autoren und Erfindern für beschränkte Zeit das ausschließliche Recht an ihren Schriftwerken und Entdeckungen gesichert wird.« Zwar bezieht sich die Verfassung nicht direkt auf den Begriff der Innovation, aber die Grundlagen dieses Konzepts werden ersichtlich aus den Interpretationen der Gerichte hinsichtlich der gesetzlichen Anforderung, dass die geschützten Werke »originär« sein müssen.² Die gerichtlichen Auslegungen sind traditionell zu der »weit verbreiteten These gekommen, [...] dass das Copyright Anreize für Innovationen setzt, die zu einer höheren Produktion künstlerischer Werke führen«.²6

Auch die bestehenden Ausnahmen des durch den Copyright Act gewährten zeitlich begrenzten Monopols sind ein Hinweis, dass der Kongress den Nutzen von Innovation erkannt hat. Der Copyright Act erlaubt es Songwriter\*innen, bereits bestehende Werke zu verwenden, wenn die Nutzung einen kritischen Umgang impliziert, nicht zu umfangreich ist und die Gewinnaussichten der ursprünglichen Rechteinhaber\*innen nicht erheblich beeinträchtigt.<sup>27</sup> Darüber hinaus können Songwriter\*innen alles verwenden, was bereits gemeinfrei ist, einschließlich Werken, deren ursprüngliches Copyright abgelaufen ist, oder Werken, die als nicht kreativ oder originell genug gelten, um unter den Copyright-Schutz zu fallen.<sup>28</sup>

Das Copyright schützt den Ausdruck von Ideen, aber nicht die Ideen selbst. Ein Werk gilt nicht als Ausdruck, wenn es aus *scenes a faire* besteht – Erzählbausteinen und generischen Darstellungsmustern, die bereits »so oft verwendet worden sind, dass sie als typisch gelten und nicht einzigartig oder originell sind«.<sup>29</sup>

Um zu unserem Fallbeispiel zurückzukehren: Elaine erklärt, dass sie GarageBand besitzt und deshalb eine Lizenz hat, den erwähnten Hip-Hop-Loop zu nutzen. Mehr noch, selbst wenn sie keine Lizenz hätte, könnte sie geltend machen, dass der Loop nicht originell genug sei, um einen Copyright-Schutz zu rechtfertigen. Das ist ein triftiger Grund, denn die Gerichte behandeln standardisierte und häufig genutzte Rhythmen zumeist so, als handele es sich bei ihnen ebenfalls um scenes a faire. Bedauerlicherweise sperrt der Algorithmus von YouTube stark ähnlich klingende Treffer (matches) ohne Rücksicht auf Elaines fair-use-Nutzung des Hip-Hop-Loops. In YouTubes Hilfeforum beschwerte sich ein Songwriter, der sich mit einem ähnlichen Problem herumschlagen musste, lautstark über diese Praxis:

»Musiker verwenden diese LIZENZFREIEN Jingles und Loops, um ihre eigene Musik zu mixen und zu verkaufen. YouTube mel-

det die Soundtracks, woraufhin andere Musiker, die ihre Songs mit APPLE GarageBand [...] erstellt haben, den LOOP als ihre eigene Musik beanspruchen. ICH HABE FÜR DIE VERDAMMTEN TRACKS BEZAHLT und viele davon wurden gepostet, lange bevor irgendein anderer Musiker ankam und seine Version gemacht hat. ICH BENUTZE NICHT die Mixversionen des Musikers. Ich verwende und remixe ausschließlich APPLE TRACKS, die zu 100 % LIZENZEREI sind!!!!!«31

In ähnlicher Weise kann unsere Protagonistin Elaine in Bezug auf Jennifers Verkehrsgeräusche argumentieren, dass sie nicht Jennifers Aufnahme verwendet, sondern ihren eigenen Mitschnitt erstellt hat. Auch den Einsatz von Zeilen aus We Shall Overcome kann Elaine wegen der fragwürdigen Rechte-Vergangenheit des Songs wahrscheinlich erfolgreich verteidigen. Schließlich würde Elaines Verwendung von Amirs kurzem Audioclip aus seinem Vortrag höchstwahrscheinlich als vom Recht auf Redefreiheit gedeckte politische Meinungsäußerung angesehen werden.

Wie diese Ausführungen zeigen, hat Elaine gute Chancen, ihre Ansprüche gegen José, Jennifer, die Richmond Corporation und Amir durchzusetzen. Um zu gewinnen, wird sie sich allerdings in eine kostspielige und zeitraubende Klage stürzen müssen. Deshalb wäre es eine bessere Strategie, danach zu fragen, wie sich der Algorithmus verbessern ließe, um solche Konflikte gar nicht erst entstehen zu lassen.

## IV. Der Algorithmus hinter Content ID und die Bewertung seiner Effektivität

A. Merkmale, Vorteile und Anwendungsgrenzen von Algorithmen zur Inhalteerkennung

Algorithmen zur Inhalteerkennung vergleichen einen neuen Inhalt (z.B. eine Audiodatei oder den von Elaine bei YouTube hoch-

geladenen Videoclip) mit Inhalten, die sich bereits in einer Datenbank befinden (z. B. mit allen Inhalten, die bereits auf YouTube hochgeladen wurden). Es bestehen zahlreiche Möglichkeiten, die mit einem hochgeladenen Musikstück verknüpften Daten zu analysieren. Nehmen wir Elaines Song als Beispiel, könnten unter anderem folgende Aspekte analysiert werden: Elaines spezifische Aussprache der Worte aus *We Shall Overcome*;<sup>32</sup> die Reihenfolge, in der die Hip-Hop-Beats in ihrem Song auftauchen; der genaue Einsatz- und Endpunkt<sup>33</sup> der verwendeten Verkehrsgeräusche; das Frequenzspektrum der Klangwellen, die von dem kurzen Clip aus der Aufzeichnung von Amirs Vortrag erzeugt werden etcetera.

Alle Daten von Elaines Song als einen einzigen Inhalt zu behandeln, ist nicht sonderlich zweckmäßig. Die Content-ID-Algorithmen zerlegen stattdessen die Daten in kleinere Einheiten, die dann mit den ebenfalls zerlegten Inhalten anderer Musikstücke in der Datenbank verglichen werden können. Zwei der am häufigsten verwendeten sind hashing- und search-Algorithmen.

## B. hashing-Algorithmen

Als *hashing* bezeichnet man die Umwandlung einer Kette von Werten in einen (typischerweise) kürzeren »*hash*-Wert« (einen sogenannten »Schlüssel«). Im Fall von Audioinhalten wie Elaines Song könnte das *hashing* typischerweise jede relevante Zeiteinheit des Inhalts mit einer kurzen Sequenz an Bits verknüpfen. Ein Bit ist die Grundeinheit der Information und kann nur zwei Werte annehmen, o oder 1.

Durch das *hashing* lassen sich ressourcenintensive Prozesse vereinfachen, beispielsweise der Vergleich einer langen Kette von Datenwerten eines Musiktitels mit einer langen Kette von Datenwerten eines anderen Musiktitels. Wird die lange Kette von Datenwerten in eine eindeutige beziehungsweise unverwechselbare kürzere

Kette von Bitwerten konvertiert, lässt sich das Vergleichen der Inhalte beschleunigen. Die Generierung eindeutiger »Schlüssel« für unterschiedliche Ketten ursprünglicher Werte ist das Ziel aller hash-Algorithmen. Diese Eindeutigkeit wird jedoch nicht immer erreicht. Es kann passieren, dass zwei sehr unterschiedliche Audioinhalte gleiche oder ähnliche hash-Werte erzeugen.

Fälle, in denen zwei ansonsten unterschiedliche Inhalte zu gleichen oder sehr ähnlichen *hash*-Werten umgewandelt werden, bezeichnet man als »Kollisionen« oder *clashs*. Hier liegt ein Versagen vor, und zwar bei genau der Aufgabe, zu deren Lösung der Content-ID-Algorithmus eigentlich entworfen wurde.<sup>34</sup> Trotzdem besteht bei allen für das *hashing* zuständigen Content-ID-Algorithmen eine theoretische Wahrscheinlichkeit, dass sie Kollisionen erzeugen. Und zwar aufgrund der Tatsache, dass sie die ursprünglichen Inhalte auf kleinere Wertesets reduzieren.

Sogenanntes robustes *hashing* zielt darauf ab, die Wahrscheinlichkeit eines *clash* zu verringern. Dazu werden die *hash*-Werte mithilfe der »robusten Merkmale« eines Audioclips erzeugt. Darunter versteht man mit Audiosignalen verknüpfte statistische Werte, die von unterschiedlichen Formen der digitalen Verarbeitung relativ unberührt bleiben. Auf diese Weise kann beispielsweise sichergestellt werden, dass das Dateiformat, in dem ein Song gespeichert ist (möglicherweise mit unterschiedlichen Kompressionsraten und Rauschanteilen), die korrekte Identifizierung von zwei ansonsten identischen Musikstücken nicht beeinträchtigt.<sup>35</sup>

Die Entscheidung, ob zwei Audioclips als identisch zu deklarieren sind, fällt der robuste *hash*-Algorithmus in Abhängigkeit von einem vordefinierten Schwellenwert. Unterschreitet der Abstand zwischen den *hash*-Werten der beiden Clips diesen Schwellenwert, gelten sie als identisch. Die Angabe des Schwellenwerts beeinflusst somit die Genauigkeit, mit der der Content-ID-Algorithmus einen

Titel als Copyright-Verstoß identifiziert oder nicht. Je kleiner der Schwellenwert, desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Algorithmus ein *false positive* meldet, denn die beiden *hash*-Sequenzen müssten in diesem Fall nahezu identisch sein, damit der Algorithmus eine Übereinstimmung anzeigt. Ein niedriger Schwellenwert würde jedoch nicht notwendigerweise die Anzahl der *false positives* reduzieren. Diese treten weiterhin auf, wenn die Ähnlichkeiten zwischen den beiden *hash*-Sequenzen darauf zurückzuführen sind, dass die bei der Transformation des ursprünglichen Inhalts erzeugten *hash*-Werte nicht eindeutig sind.

### C. Suchalgorithmen

Während die hash-Algorithmen ein originäres Musikstück transformieren, haben die Suchalgorithmen (search) eine andere Funktion: Sie zerlegen das Stück in eine Sequenz von Audioereignissen. Dabei erstellen sie gleichzeitig ein Inventar »musikalischer Phoneme« - grundlegende musikalische Einheiten - sowie die Phonem-Abfolge, die jeden Titel in der Datenbank am besten repräsentiert. Dabei wird die Größe oder Anzahl (was als »Dimension« bezeichnet wird) der Merkmale eines Titels auf ein kleineres Set an repräsentativen Merkmalen (ein sogenanntes Alphabet) reduziert. Wenn diese Merkmale in der richtigen Kombination zusammengesetzt werden, lässt sich jeder Titel in der Datenbank erzeugen (»transkribieren«).36 Suchalgorithmen »lernen« kontinuierlich: Wenn neue Titel hinzugefügt werden, überarbeiten sie ständig ihr Set an Phonemen, um die Titel in der Datenbank genauer darstellen zu können. Anschließend werden anhand des neuen »Alphabets« die Titel in der Datenbank neu geschrieben (»retranskribiert«).37

Mithilfe von Content-ID-Suchalgorithmen kann das System anhand der Analyse von kleinen Fragmenten eines Musikstücks in einem Audiostream Übereinstimmungen mit anderen Titeln iden-

tifizieren. Dazu wird kontinuierlich die Wahrscheinlichkeit berechnet, dass die in der Datenbank gespeicherten Ereignisse – dargestellt durch die grundlegenden musikalischen Einheiten – in der Lage sind, den neuen Audioclip zu erzeugen. Ist die berechnete Wahrscheinlichkeit höher als ein vorgegebener Schwellenwert, dann gilt der neue Audioclip als Copyright-Verstoß. Wie beim hashing kann der Prozentsatz der false positives durch den eingestellten Schwellenwert gesteuert werden. Setzt man den Wert für die Schwelle höher, wäre in der Regel eine niedrigere Anzahl an false positives die Folge.

Da Elaine in ihrem Song grundlegende Einheiten verwendet hat, die sich bereits in der YouTube-Datenbank befinden, könnte er von einem Suchalgorithmus markiert werden. Sobald der Algorithmus ihren Song in die grundlegenden Musikeinheiten zerlegt hat, ließe er sich durch dieselben musikalischen Phoneme in gleicher Kombination darstellen wie andere bereits in der Datenbank vorhandene Titel. So könnte der Algorithmus beispielsweise zu der Bewertung kommen, dass die Schallwellen von Jennifers Verkehrslärmaufzeichnung Spitzenamplituden, Tiefen und andere Frequenzcharakteristika aufweisen, die denen von Elaines Song gleichen.

## D. Datenqualität

Die Leistung eines ansonsten sehr genauen Suchalgorithmus verschlechtert sich außerdem, wenn der Algorithmus zur Analyse von Musikaufnahmen eingesetzt wird, die mit einem Mobiltelefon gemacht wurden. Die Datenqualität solcher Aufnahmen ist gering, weil sie »substanzielle Qualitätseinbußen des Testmaterials, eine durch das Mikrofon des Mobiltelefons verursachte signifikante Abnahme hoher Frequenzen sowie Rausch- und Kanalmerkmale aufweisen, die durch die Aufnahmesituation in einer realen Umgebung hervorgerufen werden«<sup>38</sup>. Ist die Datenqualität gering, kann der von den Content-ID-Algorithmen verarbeitete Input zu einer

minderwertigen Darstellung führen. Der von den Content-ID-Algorithmen auf Basis solcher unzuverlässigen Eingangsdaten berechnete Output ist dann natürlich fehlerhaft.<sup>39</sup>

## E. Erkennung von fair use

Selbst wenn die zur Erkennung von Inhalten eingesetzten Algorithmen die Gleichartigkeit zweier hochgeladener Songs korrekt identifizieren können, sind sie keineswegs in der Lage festzustellen, ob der angeblich gegen das Copyright verstoßende Song nicht eventuell gemeinfrei, eine Parodie oder in zureichendem Maß transformativ ist. Jedes dieser drei Merkmale begründet die erlaubte Nutzung eines geschützten Werks gemäß *fair use*. Algorithmen können zwar erkennen, ob Elemente von Elaines Songs mit Elementen anderer bestehender Werke übereinstimmen, aber sie können nicht feststellen, zu welchem Zweck Elaine dieses Material verwendet hat.

## F. Metriken für die Bewertung der Effektivität von Content-ID-Algorithmen

Wenn ein Algorithmus empfiehlt, Inhalte als »rechtsverletzend« oder »nicht rechtsverletzend« zu klassifizieren, gibt es vier mögliche Ergebnisse: richtig-positive, richtig-negative, falsch-positive und falsch-negative Ergebnisse.

- 1. Wenn der Algorithmus eine »positive« Empfehlung zurückgibt und damit eine Musik als rechtsverletzend identifiziert, und wenn diese Identifizierung korrekt ist, gilt sie als »richtig-positiv« (true positive).
- 2. Wenn der Algorithmus eine »positive« Empfehlung zurückgibt, diese Identifizierung aber falsch ist, gilt sie als »falsch-positiv« (false positive).
- 3. Wenn der Algorithmus eine »negative« Empfehlung zurückgibt und damit eine Musik als nicht rechtsverletzend identifiziert,

- und wenn diese Identifizierung korrekt ist, gilt sie als »richtignegativ« (true negative).
- 4. Wenn der Algorithmus eine »negative« Empfehlung zurückgibt, diese Identifizierung aber falsch ist, gilt sie als »falsch-negativ« (false negative).

Die Gesamtgenauigkeit eines Klassifizierungsalgorithmus wird berechnet als die Summe aus den richtig-positiven und den richtig-negativen Ergebnissen, dividiert durch die Gesamtzahl der bewerteten Inhalte. Wenn ein Klassifizierungsalgorithmus als zu 99 Prozent genau eingestuft wird, bedeutet dies, dass der Algorithmus 99 Prozent aller Inhalte korrekt identifiziert. Das restliche eine Prozent wird vom Algorithmus falsch klassifiziert. Das Problem mit der Angabe der Gesamtgenauigkeit eines Algorithmus besteht darin, dass diese Metrik nicht unterscheidet, wie gut der Algorithmus in Bezug auf die falsch-positiven und die falsch-negativen Ergebnisse in diesem verbleibenden Prozent der Fälle abgeschnitten hat. Sind die meisten dieser falsch klassifizierten Fälle falsch-negative Ergebnisse, die vor allem die großen Content-Eigentümer\*innen treffen? Oder sind es falsch-positive Ergebnisse, die zumeist unabhängigen Künstler\*innen wie Elaine schaden?

Es gibt auch alternative Metriken, die die Unterscheidung erlauben, inwieweit ein Algorithmus falsch-positive oder falsch-negative Treffer identifiziert. Vier Beispiele dafür sind:

1. Die Richtig-Positiv-Rate (*True Positive Rate, TPR*), auch als »Sensitivität« bezeichnet, gibt das Verhältnis der Anzahl richtig-positiver Treffer zur Summe aus allen richtig-positiven und allen falsch-negativen Treffern an. Sie bemisst die Wahrscheinlichkeit, mit der das algorithmische System zur Durchsetzung von Copyright-Ansprüchen rechtsverletzende Inhalte findet. Die Sensitivität ist der Prozentsatz aller rechtsverletzenden Fälle, die vom Algorithmus korrekt als rechtsverletzend identifiziert werden.

- 2. Die Richtig-Negativ-Rate (*True Negative Rate, TNR*), auch als »Spezifität« bezeichnet, gibt das Verhältnis der Anzahl richtignegativer Treffer zur Summe aus allen richtignegativen und allen falsch-positiven Treffern an. Sie bemisst die Wahrscheinlichkeit, mit der das algorithmische System zur Durchsetzung von Copyright-Ansprüchen nicht rechtsverletzende Inhalte korrekt ausschließt. Die Spezifität ist der Prozentsatz aller nicht rechtsverletzenden Fälle, die vom Algorithmus korrekt als nicht rechtsverletzend identifiziert werden.
- 3. Der positive Vorhersagewert (Positive Predictive Value, PPV), auch als »Genauigkeit« bezeichnet, gibt das Verhältnis der Anzahl richtig-positiver Treffer zur Summe aus allen richtig-positiven und allen falsch-positiven Treffern an. Er bemisst die Wahrscheinlichkeit, dass ein Inhalt, der als rechtsverletzend klassifiziert wird, auch tatsächlich rechtsverletzend ist. Die Genauigkeit ist der Prozentsatz aller vom Algorithmus als rechtsverletzend erkannten Inhalte, die tatsächlich rechtsverletzend sind.
- 4. Der negative Vorhersagewert (Negative Predictive Value, NPV) gibt das Verhältnis der Anzahl richtig-negativer Treffer zur Summe aus allen richtig-negativen und allen falsch-negativen Treffern an. Er bemisst die Wahrscheinlichkeit, dass ein Inhalt, der als nicht rechtsverletzend klassifiziert wird, auch tatsächlich nicht rechtsverletzend ist. Der NPV ist der Prozentsatz aller vom Algorithmus als nicht rechtsverletzend erkannten Inhalte, die tatsächlich nicht rechtsverletzend sind.

TPR und TNR bemessen, mit welcher Effektivität der Algorithmus rechtsverletzende und nicht rechtsverletzende Inhalte innerhalb der Gesamtmenge aller Inhalte einer Plattform auffindet. PPV und NPV lassen erkennen, inwieweit den Empfehlungen des Algorithmus zu trauen ist, wenn es darum geht, einen Inhalt als rechtsverletzend (im Fall des PPV) oder als nicht rechtsverletzend (im Fall

des NPV) einzustufen. Geht es darum, Regelungen zur Innovationsförderung und zum Schutz unabhängiger Künstler\*innen zu finden, sollte insbesondere der PPV in Betracht gezogen werden. Hat ein Algorithmus einen hohen PPV-Wert, wäre dies ein Hinweis darauf, dass der Algorithmus nicht zu ungerechtfertigten Sperren oder Monetarisierungen von Inhalten führt.

Zu beachten ist, dass die Begriffe »Treffsicherheit« (accuracy) und »Genauigkeit« (precision) in der Praxis zwar oft synonym verwendet werden, aber im Rahmen der Bewertung der algorithmischen Leistung eine sehr spezifische Bedeutung haben. Daher sollten die Angaben von Online-Anbietern sorgfältig interpretiert werden. YouTube hat beispielsweise angegeben, sein Content-ID-Mechanismus würde »die vorhandenen Aufnahmen mit 99,7 % Genauigkeit«40 analysieren. Wird »Genauigkeit« im gleichen Sinne wie der PPV verwendet, würde das bedeuten, dass 99,7 Prozent aller durch den Content-ID-Algorithmus als rechtsverletzend identifizierten Inhalte tatsächlich rechtsverletzend sind. Wird »Genauigkeit« im Sinne von »Treffsicherheit« verwendet, so wäre die Interpretation jedoch, dass 99,7 Prozent aller Inhalte korrekt als entweder rechtsverletzend oder nicht rechtsverletzend eingestuft werden. Dies würde aber keine Informationen darüber liefern, wie der Algorithmus jeweils falsch-positive und falsch-negative Treffer behandelt.

Ein System mit besseren Metriken könnte immer noch aufgrund von geringer Datenqualität oder anderer, außerhalb der Kontrolle des Unternehmens liegender Umstände versagen. So werden zum Beispiel nach Angaben von YouTube weniger als ein Prozent der von der Musikindustrie über Content ID gemeldeten Fälle von denjenigen angefochten, die den Content hochgeladen haben. <sup>41</sup> Das könnte einerseits darauf hindeuten, dass der Content-ID-Algorithmus einen PPV von 99 Prozent hat (d. h. er identifiziert 99 Prozent aller Urheberrechtsverstöße korrekt), was YouTube zu

der Annahme verleitet, sein Content-ID-System würde gute Arbeit leisten. Andererseits könnte der vorteilhafte Leistungswert des Algorithmus einfach daher rühren, dass unabhängige Musiker\*innen wie Elaine darauf verzichten, Deaktivierungsaufforderungen wegen angeblicher Copyright-Verletzungen anzufechten, weil sie sich die hohen Prozesskosten nicht leisten können. YouTube hat zwar ein neues Programm aufgesetzt, mit dem es seinen Nutzer\*innen eine Kostenübernahme anbietet, falls diese sich unlauterer Copyright-Klagen von Kunden erwehren müssen. Das Programm scheint jedoch nur einen geringen Umfang zu haben: Konkret sagt YouTube, dass es sehr selektiv eine Handvoll Videos rechtlich unterstützen wird, die »klare Fälle von fair use darstellen und auf der Basis des DMCA abgemahnt worden sind, [...] nur eine kleine Anzahl von Videos wird rechtliche Unterstützung erhalten«.42

Wir sehen vier Hauptprobleme im Zusammenhang mit der Art und Weise, in der Online-Anbieter\*innen Content-ID-Algorithmen einsetzen. Diese sind:

- 1. Fehler bei der Identifizierung von Inhalten, die mit dem Design der Algorithmen selbst zusammenhängen
- 2. Fehler bei der Identifizierung von Inhalten, die auf geringe Datenqualität zurückzuführen sind
- 3. Fehler bei der Identifizierung von Inhalten, weil die Anbieter\*innen nicht in der Lage sind, *fair-use*-Nutzungen festzustellen,
  auch wenn die Übereinstimmung der Musikinhalte korrekt
  identifiziert worden ist
- 4. die unzureichende Anwendung und Meldung geeigneter Performance-Metriken für Content-ID-Algorithmen.

## V. Empfehlungen

Die wirksame Durchsetzung von Copyright ist zweifellos schwierig. Sie steht vor einer Reihe von Herausforderungen: der Schwierigkeit,

geschützte Ausdrucksformen von ungeschützten Ideen zu trennen, der Notwendigkeit, gewaltige Mengen an Inhalten zu verarbeiten, dem Machtgefälle beim Ausfechten von Streitfällen<sup>43</sup> und dem legitimen Wunsch von Content-ID-Plattformen, ihre Informationen geheim zu halten. Es ist jedoch wichtig, immer wieder zu betonen, dass der innovative, auf *fair use* beruhende Umgang mit Musik verhindert wird, wenn Content-ID-Programme die Musik von kreativen Künstler\*innen wie in unserem Fallbeispiel Elaine fälschlicherweise sperren.

## A. Empfehlung#1: Die menschliche Beteiligung beim »Trainieren« der Algorithmen erhöhen

Wie wir in Teil IV erläutert haben, werden die Einheiten, in die Musik zerlegt und transkribiert wird, oder die robusten Merkmale beim *hashing* durch Algorithmen erzeugt. Algorithmen werden anschließend anhand bestehender Inhalte »trainiert«, um übereinstimmende Einheiten bei neuen Inhalten zu erkennen. Wenn die als Trainingsdatensätze verwendeten Inhalte fehlerhafterweise als »rechtsverletzend« oder »nicht rechtsverletzend« gekennzeichnet sind, wird der Algorithmus nicht »lernen«, korrekte Klassifizierungen vorzunehmen, und bei der Analyse neuer Inhalte schlecht abschneiden.

Content-ID-Algorithmen können Übereinstimmungen zwischen unterschiedlichen Inhalten anhand der Audioeigenschaften der Stücke erkennen. Übereinstimmungen zwischen Inhalten zu erkennen, reicht jedoch nicht aus, um festzustellen, ob ein Inhalt einen Copyright-Verstoß darstellt. Ein Mensch kann feststellen, ob ein Inhalt nicht nur mit einem anderen übereinstimmt, sondern ob eine Copyright-Verletzung vorliegt, und dieser Mensch kann anschließend den Inhalt in der Datenbank entsprechend deklarieren. Solch ein Eingriff würde einen entscheidenden Beitrag zu

einem korrekten Training von Content-ID-Algorithmen leisten. Menschen können berücksichtigen, ob ein Fall von *fair use* vorliegt, und sie können Umstände wie *scenes a faire* prüfen, die allein auf Grundlage der Audioeigenschaften von Inhalten nicht unbedingt zu bestimmen sind.

Natürlich besteht immer die Möglichkeit, dass Menschen Fehler machen – und das ist ein entscheidender Grund, warum die Durchsetzung des Copyrights in der Regel ein schwieriger Prozess ist. So tauchte beispielsweise im Fall »Lenz v. Universal Music« folgendes Problem auf: Ein Mitarbeiter hatte die Aufgabe zu beurteilen, inwieweit hochgeladene Musik illegal aus dem Katalog von Universal kopiert worden war. Allerdings versäumte es dieser Mitarbeiter, eine Abschätzung vorzunehmen, ob die hochgeladene Musik einen rechtlich zulässigen Fall von *fair use* dieser Musik darstellte oder nicht.<sup>44</sup> Dies war einer der Hauptgründe, warum Universal die Klage verloren hat.

Darüber hinaus kann es, wie die Expertin für künstliche Intelligenz Danielle Keats Citron betont, zu politischen Verzerrungen kommen, wenn »womöglich voreingenommene Programmierer\*innen, denen die entsprechenden rechtlichen Kenntnisse fehlen, Gesetzestexte und Richtlinien aus der menschlichen Sprache in Code übersetzen«. <sup>45</sup> Es ist prinzipiell schwierig, die Diskrepanz zwischen der algorithmischen Interpretation des Rechts und der Funktionsweise des Rechts in der Praxis zu beseitigen.

Diese Herausforderungen lassen sich durch Kontrollpflichten entschärfen: So sollten die Trainingsdaten für Content-ID-Algorithmen, mit deren Hilfe Content-Anbieter\*innen zwischen rechtsverletzenden und nicht rechtsverletzenden Titeln unterscheiden können, regelmäßig nicht nur von Software-Spezialist\*innen, sondern auch von Personen mit juristischem Fachwissen evaluiert werden. Eine auf Sachkenntnis und Informiertheit beruhende

menschliche Intervention ist – in Verbindung mit unseren übrigen Empfehlungen weiter unten – die entscheidende Komponente der von uns hier vorgeschlagenen Alternative.

## B. Empfehlung#2: Validierung des algorithmischen Outputs, indem man die Algorithmen selbst darin trainiert, die Unterschiede zwischen rechtsverletzenden und nicht rechtsverletzenden Musikstücken zu beurteilen

Die Verwendung nichtmenschlicher Methoden gegen Copyright-Verstöße führt naturgemäß zu falsch-positiven Treffern. 46 In Ergänzung empfehlen wir daher, kontinuierlich die Fähigkeit der Algorithmen selbst zu verbessern, zwischen rechtsverletzenden und nicht rechtsverletzenden Inhalten zu unterscheiden. Es ist möglich, die Effektivität der Algorithmen zu trainieren, indem man systemimmanente Verzerrungen im Blick behält. Dazu muss man die Merkmale von Inhalten untersuchen, die korrekt als rechtsverletzend eingestuft wurden, und sie dann mit den Merkmalen von falsch-positiv markierten Inhalten vergleichen.

Um dieses Ziel zu erreichen, benötigt man Zugriff auf die richtigen Daten. Der Online-Zwischenhandel sollte dazu verpflichtet werden, Informationen über alle übereinstimmenden Inhalte zu speichern und ebenso Informationen über den Ausgang von Streitigkeiten zwischen Inhaltsanbieter\*innen und einzelnen Nutzer\*innen. Die Einreichung von Ansprüchen und Beschwerden sollte vereinheitlicht werden – zum Beispiel sollten einzelne Nutzer\*innen aus einer vordefinierten Liste von Gründen für ihre Eingabe auswählen können. Algorithmen sollten mit bekannten gemeinfreien Materialien gefüttert werden. Diese Informationen könnten dann dazu genutzt werden, Algorithmen darin zu trainieren, nicht nur Übereinstimmungen von Audiomustern, sondern auch feinere Unterschiede zwischen verschiedenen Musikstücken zu erkennen. Dies würde es

den Algorithmen ermöglichen, Informationen darüber zu erfassen, ob die Nutzung einer Musik als *fair use* einzustufen ist.

## C. Empfehlung#3: Die algorithmische Leistungsfähigkeit mit relevanten Metriken messen

Systeme, die darauf abzielen, Rechenschaftspflicht einzufordern und Innovationen zu befördern, sollten sich auf Metriken konzentrieren, die die Verwendung von algorithmischer Copyright-Durchsetzung unterstützen. Ein solcher Ansatz legt den Schwerpunkt auf die korrekte Identifizierung rechtsverletzender Inhalte und minimiert das Auftreten von *false positives*. Anstatt die Effektivität des Algorithmus anhand der allgemeinen Treffsicherheit zu messen, sollte die Rechenschaftspflicht daher auch die Meldung anderer Kennzahlen einbeziehen, darunter die in Teil IV beschriebenen Metriken TPR, TNR, PPV und NPV. Insbesondere der PPV würde eine Einschätzung erlauben, wie ein Content-ID-Algorithmus mit kleinen Content-Anbieter\*innen wie Elaine aus unserer Fallstudie umgeht.

## D. Empfehlung #4: Verpflichtung zur ausführlicheren Erfassung und Meldung der algorithmischen Leistungsmetriken

Wir schlagen vor, dass Online-Plattformanbieter\*innen dazu verpflichtet werden, die Ergebnisse der Leistungsmetriken ihrer Algorithmen zu erfassen und öffentlich zu melden. Dabei sollten Algorithmen mit einem hohen Vorkommen von false positives mit Strafen belegt werden können. Wir sind uns bewusst, dass jegliche vorgeschlagenen neuen Vorschriften, die die Online-Plattformen verpflichten, Informationen über ihre Algorithmen zu melden, auf Widerstand stoßen werden, weil sie Befürchtungen über reverse engineering und den Diebstahl von Geschäftsgeheimnissen wecken. Wir sind jedoch überzeugt, dass unser Vorschlag dieses Problem nicht verschärfen wird, denn es geht nicht darum, dass die Platt-

formen ihre gesamten Daten offenlegen, sondern lediglich, dass sie geeignete Leistungsmetriken ihrer Algorithmen öffentlich melden.

Darüber hinaus finden sich im Abschnitt 1201 des DMCA bereits Regelungen zum Umgehungsverbot und zum Verbot des *reverse engineering*, mit denen Außenstehende am *reverse engineering* von Content-ID-Algorithmen gehindert werden sollen. Auch wenn sie sich nicht immer als wirksam erwiesen haben,<sup>47</sup> helfen diese Bestimmungen doch zumindest dabei, das *reverse engineering* zu erschweren.

Die amerikanische Food and Drug Administration (FDA) hatte vor einiger Zeit eine Taskforce ins Leben gerufen, die sich mit Geschäftsgeheimnissen bei Lebensmitteln und Kosmetika befasste. Unsere Empfehlung ähnelt einem von dieser Taskforce gemachten Vorschlag. Darin heißt es, dass »die Offenlegung von Geschäftsgeheimnissen nur von begrenztem Nutzwert für die Öffentlichkeit ist, die Offenlegung anderer Datentypen wie klinische Testergebnisse und Berichte über Nebenwirkungen und unerwünschte Ereignisse liefert hingegen einen bedeutend höheren Nutzen«.48 Analog zu diesem Vorschlag der FDA-Taskforce, sich ausschließlich auf klinische Testergebnisse und Ereignisberichte zu konzentrieren, empfehlen wir, den Schwerpunkt auf die Messung der Genauigkeit und Wirksamkeit von Content-ID-Algorithmen zu legen und nicht auf die Modelle selbst oder die Daten, die zur Erstellung dieser Modelle genutzt werden. Das U.S. Copyright Office ist bereits befugt, Ausnahmen von den Umgehungsbestimmungen des DMCA zu gewähren, und es bittet alle drei Jahre die relevanten Interessengruppen um Eingaben, um festzustellen, in welchen Fällen eine solche Ausnahme eingeräumt werden sollte. 49 Sollten Zweifel bestehen, ob der oben genannte Vorschlag gegen die Umgehungsbestimmungen verstößt, empfehlen wir dem U.S. Copyright Office, einen Beschluss zu fassen, dass dies nicht der Fall ist.

## E. Empfehlung#5: Forderung nach besserer Aufsicht und Kontrolle

Unsere Empfehlungen umfassen auch die Forderung nach der Einrichtung eines Mechanismus durch das U.S. Copyright Office, der sicherstellt, dass die von den Online-Plattformen eingereichten Berichte über die Genauigkeit ihrer Algorithmen der Realität entsprechen. Das U.S. Copyright Office ist gut dafür gerüstet, die betreffenden Daten jährlich zu überprüfen und zu verifizieren. Es kann auch deren Vertraulichkeit wahren, indem es die diesbezüglichen Informationen von allen nach dem Informationsfreiheitsgesetz aus der Öffentlichkeit eingehenden Auskunftsersuchen freistellt.

Sollte das U.S. Copyright Office feststellen, dass in den Berichten zur Systemgenauigkeit die für die Erstellung dieser Berichte verwendeten Genauigkeitsraten übermäßig optimistisch zusammengefasst werden, schlagen wir vor, dass die betreffenden Unternehmen einen bestimmten Geldbetrag in einen speziell geschaffenen Fonds einzahlen müssen. Dieser Fonds sollte zur Übernahme der Kosten herangezogen werden, die den Nutzer\*innen entstehen, wenn sie sich gegen illegitime Verletzungsklagen verteidigen müssen. Er würde dem Fonds ähneln, der kürzlich von YouTube eingerichtet wurde, um Nutzer\*innen in solchen Situationen zu unterstützen. Er könnte dazu dienen, das Programm zu erweitern, sodass eine größere Anzahl von Nutzer\*innen erreicht wird, die zu Unrecht einer Copyright-Verletzung beschuldigt werden. Derzeit bestimmt YouTube, wie und für wen diese Mittel aufgewendet werden. Wir empfehlen, dass das U.S. Copyright Office als Treuhänder für den Fonds fungiert. Es sollte zudem in einem Beirat für den Fonds vertreten sein, gemeinsam mit verschiedenen kleineren und größeren Vertretern aus der Content-Provider-Branche sowie Vertreter\*innen der Creative Community und ihrer Anwält\*innen.

Dies würde es dem U.S. Copyright Office erlauben, die Kriterien dafür festzulegen, wer wie viel finanzielle Unterstützung erhalten sollte.

### **Fazit**

Online-Plattformen werden wahrscheinlich auch in Zukunft Algorithmen zur Beurteilung von Copyright-Verletzungen einsetzen. Tatsächlich hat der Ninth Circuit Court of Appeals erst 2015 in der »Lenz«-Entscheidung festgestellt, dass »der Einsatz von Computeralgorithmen ein gültiger und auf Treu und Glauben basierender Kompromiss für die Verarbeitung einer Vielzahl von Inhalten zu sein scheint, während er gleichzeitig die Anforderungen des DMCA, in irgendeiner Weise *fair use* zu berücksichtigen, erfüllt«.5° Sollten sie umgesetzt werden, könnten unsere Empfehlungen diesen Kompromiss weiter stärken, indem sie das Risiko von *false positives* in den Content-ID-Programmen zur Identifizierung von Musikstücken verringern und so die Kreation neuer und innovativer Musik unterstützen.

## Aus dem Englischen von Philipp Albers

- 1 Der Text ist eine gekürzte Fassung des Essays von Toni Lester und Dessislava Pachamanova, »The Dilemma of False Positives: Making Content ID Algorithms More Conducive to Fostering Innovative Fair Use in Media Creation«, UCLA Entertainment Law Review, 24/1 (2017), S. 51-73. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorinnen.
- 2 Mike Masnick, »How Rumblefish Ended up Claiming Copyright on a Song Uploaded by the Band Who Actually Held the Copyright«, Techdirt (25. April 2012), https://www. techdirt.com/articles/20120425/00115218642/how-rumblefish-ended-up-claimingcopyright-song-uploaded-band-who-actually-held-copyright.shtml.
- 3 Taylor B. Bartholomew, »The Death of Fair Use in Cyberspace: YouTube and the Problem with Content ID«, Duke Law & Technology Review, 13 (2015), S. 66-88, hier S. 69 f.

- 4 Toni Lester, »Blurred Lines Where Copyright Ends and Cultural Appropriation
  Begins The Case of Robin Thicke versus Bridgeport Music, and the Estate of Marvin
  Gaye«, Hastings Communication & Entertainment Law Journal, 36/2 (2014), S. 217-242,
  hier S. 232. Siehe auch Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc., 510 U. S. 569 (1994).
- 5 Eugene Weinstein und Pedro Moreno, »Music Identification with Weighted Finite-State Transducers«, Conference Paper, International Conference on Acoustics, Speech & Signal Processing (May 2007), https://www.researchgate.net/publication/ 224711171\_Music\_Identification\_with\_Weighted\_Finite-State\_Transducers, zuletzt besucht 02.07.2019.
- 6 Ben Depoorter und Robert Kirk Walker, »Copyright False Positives«, Notre Dame Law Review, 89/1 (2013), S. 319-359.
- 7 Olufunmilayo B. Arewa, »From J. C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context«, North Carolina Law Review, 84/2 (2006), S. 547-645, hier S. 621f., 639.
- 8 Maayan Perel und Niva Elkin-Koren, »Accountability in Algorithmic Copyright Enforcement«, Stanford Technology Law Review, 19 (2016), S. 473-533.
- 9 Ebd., S. 530 f.
- 10 Apple Support, »Gebührenfreie Loops in GarageBand mit kommerziellen Arbeiten verwenden«, Apple Inc. (17. Februar 2015), https://support.apple.com/de-de/HT201808 (die Software-Lizenzvereinbarung von GarageBand zitierend), zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 11 Elizabeth Blair, »Who Owns »We Shall Overcome«? All of Us, a Lawsuit Claims«
  (National Public Radio: »All Things Considered« vom 13. April 2016), http://www.npr.
  org/2016/04/13/474120870/we-shall-overcome-foundation-wages-copyright-warover-civil-rights-anthem.
- 12 Enrico Bonadio, »The Stairway to The Day The Music Died? Enrico Bonadio On How Litigation Is Threatening to Stifle Creativity«, The Journal (16. April 2016), https:// www.questia.com/newspaper/1G1-449644777/the-stairway-to-the-day-the-musicdied-enrico-bonadio.
- 13 Arewa, »From J. C. Bach to Hip Hop«, S. 631. (»Die Begriffe von Kreativität und Originalität, die Diskussionen der Copyright-Gesetzgebung durchziehen, sind unvollständige oder ungenaue Modelle der tatsächlichen Kreation von Musik, insbesondere was die Zusammenarbeit in der musikalischen Praxis betrifft, die bei Aneignungen evident ist.«)
- 14 Blanch v. Koons, 467 F.3d 244 (2d Cir. 2006), S. 253 (unter Anführung von Castle Rock Entertainment, Inc. v. Carol Publishing Group., Inc., 150 F.3d (2d Cir. 1998), S. 132, 142). Siehe dazu insgesamt Lester, »Blurred Lines« (unter Hinweis auf die Gefahren unethischer musikalischer Entlehnung und Aneignung, insbesondere von Schwarzer amerikanischer Musik, was implizit auch für die Musik anderer Minderheiten und

- indigener Gruppen gilt. Historisch wurde die Musik schwarzer Künstler\*innen auf deren Kosten ausgebeutet, denn sie wurden weder ausreichend als Urheber\*innen genannt noch finanziell entschädigt). Agiert man in angemessener, ethischer Weise und im Bewusstsein dieses schwierigen Erbes, erscheint es möglich, dass die Nutzung bestehender Werke innovativ und eines rechtlichen Schutzes würdig sein kann.
- 15 YouTube-Hilfe, »So funktioniert Content ID«, https://support.google.com/youtube/topic/4515467?hl=de, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 16 17 U.S.C. §512(c)(1)(A)(iii) und (C) (2016).
- 17 YouTube-Hilfe, »So funktioniert Content ID«.
- 18 Ebd.
- 19 YouTube-Hilfe, »Grundlagen von Urheberrechtsverwarnungen«, https://support.google.com/youtube/answer/2814000?hl=de, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 20 Ebd.
- 21 Lenz v. Universal Music Corp., 801 F.3d 1126 (2015).
- 22 Ebd., S. 1148.
- 23 Ebd., S. 1148, 1154.
- 24 YouTube-Hilfe, »Für Content ID zulässige Inhalte«, https://support.google.com/youtube/answer/2605065?hl=de, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 25 17 U.S.C. § 102(a) (2015)
- 26 Olufunmilayo B. Arewa, »Creativity, Improvisation, and Risk: Copyright and Musical Innovation«, Notre Dame Law Review 86/5 (2011), S. 1829-1846, hier S. 1831.
- 27 17 U.S.C. §107 (2015).
- 28 Rich Stim, »The Public Doman Copyright Overview«, Stanford University Libraries, http://fairuse.stanford.edu/overview/public-domain/welcome, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 29 Lester, »Blurred Lines«, S. 226.
- 30 Ebd., S. 239-241.
- 31 SOLARPOWER, »GarageBand Loops Soundtrack Pro Are Being Claimed As Copyright« (YouTube Help Forum, 1. Oktober 2011), https://support.google.com/youtube/forum/AAAAiuErobUFYo-XOo7boE.
- 32 Vgl. Adam L. Buchsbaum und Raffaele Giancarlo, »Algorithmic Aspects in Speech Recognition: An Introduction«, Journal of Experimental Algorithmics, 2 (1997), Beitrag 1, http://adambuchsbaum.com/papers/recog.pdf.
- 33 Simon Dixon, »Onset Detection Revisited« (Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio EffectsS (DAFx-06), 19. September 2006), http://www.dafx.ca/proceedings/papers/p\_133.pdf.
- 34 Jeff "The Stairway to The Day The Music Preshing, "Hash Collision Probabilities" (Preshing on Programming, 4. Mai 2011), http://preshing.com/20110504/hash-collision-probabilities.

- 35 Jaap Haitsma, Ton Kalker und Job Oostveen, »Robust Audio Hashing for Content Identification, Content-Based Multimedia Indexing« (2001), http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.16.2893, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 36 Weinstein und Moreno, »Music Identification«, S. 1.
- 37 Ebd.
- 38 Pavel Golik et al., »Mobile Music Modeling, Analysis and Recognition«, Research at Google, https://static.googleusercontent.com/media/research.google.com/en//pubs/archive/37754.pdf, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 39 Ebd., S. 1.
- 40 Hannah Karp, »Industry Out of Harmony with YouTube on Tracking of Copyrighted Music«, Wall Street Journal (28. Juni 2016), http://www.wsj.com/articles/industry-out-of-harmony-with-YouTube-on-tracking-of-copyrighted-music-1467106213.
- 41 Ebd.
- 42 Sarah Perez, »You Tube Says It Will Offer Legal Protection of Up To \$1 Million for Select Video Creators Facing DMCA Takedowns«, *Techcrunch* (19. November 2015), http://techcrunch.com/2015/11/19/YouTube-says-it-will-offer-legal-protection-to-some-video-creators-facing-dmca-takedowns.
- 43 Ebd.
- 44 Lenz v. Universal Music Corp., 801 F.3d 1126 (2015), S. 1149.
- 45 Danielle Keats Citron, »Technological Due Process«, Washington University Law Review, 85/6 (2008), S. 1249–1313, hier S. 1252 f.
- 46 17 U.S.C. §107 (2016).
- 47 Pamela Samuelson, »Anticircumvention Rules: Threat to Science«, Science, 293/5537 (14. September 2001), S. 2028–2031.
- 48 U.S. Food and Drug Administration, "Trade Secrets«, https://wayback.archive-it.org/7993/20171114200451/https://www.fda.gov/AboutFDA/Transparency/Public Disclosure/TradeSecrets/default.htm, zuletzt besucht am 02.07.2019.
- 49 »2015 DMCA Rulemaking«, Electronic Frontier Foundation, http://www.eff.org/ cases/2015-dmca-rulemaking.
- 50 Lenz v. Universal Music Corp., 801 F.3d, S 1135. Das Gericht fuhr fort, dass die Verwendung von Content-ID-Algorithmen im Hinblick auf die Berücksichtigung von fair use akzeptabel ist, solange (in Fällen wie dem in unserem Fallbeispiel von Elaine komponierten Lied) »der vorliegende Audiotrack eine Übereinstimmung mit dem Audiotrack des gleichen urheberrechtlich geschützten Werks aufweise; und [...] nahezu vollständig [...] aus einem einzigen urheberrechtlich geschützten Werk besteht« (ebd.).

Felix Reidenbach produziert seit seiner Kindheit Content in Bild und Wort und hat seitdem in nahezu allen Sparten der Visual Arts gearbeitet – Illustration und Grafikdesign, Stand- und Bewegtbild, Werbung und Editorial, Packaging und CI, Buch- und Plattencover, Comics und Kunst, Praxis und Theorie. Seit 1990 erscheint seine poetisch-satirisch-essayistische Cross-Media-Kunst-Comic-Serie »die niedlichen« – zu Beginn, ein Jahrzehnt lang, im Popkulturmagazin Spex, in der Zeitschrift Texte zur Kunst und einigen anderen Medien. Seit den 2010er-Jahren wurden »die niedlichen« vermehrt in Ausstellungen gezeigt.

Zur niedlichen Ausstellung Wirtschaft Kultur Recht (Hamburg 2018) erschien zu-

letzt der Comic-Katalog Das Trinokel - Geschichte einer Denkfigur.

## die niedlichen

von Felix Reidenbach

## Paytent®



Wähle einfach online irgendeine beliebige Datei aus – Texte, Bilder, Töne –, und Paytent lädt so lang minimal veränderte Versionen der Quelldatei hoch, bis deine Variationen von den Uploadfiltern der großen Portale "gerade so" durchgelassen werden.



## Think small: Microvariations

Zum Überwinden der Uploadschwelle mikrovariiert Paytent alle Merkmalsparameter der Eigentumsvorlage. Und schon wechseln deren Medialität, Stilistik und Inhaltlichkeit den Besitzer.



# Every pixel is a potential



Mit Paytent erstellst du in Sekundenschnelle Hunderte Soundalikes. Lookalikes, Movealikes deiner Lieblingscontents - und erwirbst so alle Rechte an ihrer typischen Stilistik. Total legal!

## Intellectual property (no intellectual required)

Denn die von dir generierten Paytentials™ werden im proprietären .pay-Format abgespeichert und genießen damit als netzfiltergeprüfte Artworks automatisch Urheberrechtsschutz - ohne dass ein Urheber oder sonst iemand sie überhaupt jemals wahrgenommen haben muss! Das ist wahrhaft geistiges Eigentum!



## Minethegap



Aber Paytent kann noch mehr: Wenn du ein eigenes Artwork "aus dem Kopf" herstellst, erzeugt dir Paytent vor dem Upload einen Paytainer™ aus beliebig vielen minimal abgewandelten Versionen.

So schützt du dein Original "weiträumig", bevor andere User allzu ähnliche Paytentials™ herstellen.

183



Und das Beste: Paytent ist kostenlos! Wir verdienen erst, wenn du verdienst.

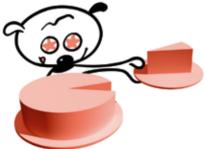
Paytention, please

Vermarkte deine **Paylists**™ aus coolen Sounds, Images und Moves über **Paytent Marketplace.** 



Oder spüre mit PaySniffer™ Contents auf, die ohne den Schutz von Paytent im Netz stehen – und sichere dir ihre Rechte, indem du sie in einem Paytention Field™ einkreist (siehe hierzu Näheres unter syntaktische Dichte).

Von all den Gebühren, die du mit **Paytent** bei Plattformen und Usern kassieren kannst, geht nur ein kleiner Teil an uns.



Pro for property - Pro for profit Paytent Pro®

Doppelt hält besser: ProProtection™ mit PaytentPro®.



Mit der Pro-Version betreibst du dein Fielding, Sniffing und Licensing bequem per Paytention Farming auf bis zu 1.044 Prozessoren gleichzeitig.

Mache so das World Wide Web zu deiner persönlichen Copyright-Mine.



Deale an der PayProXchange mit deinen Field- und Sniffing-Stocks, brokere .pay-Styles und .pay-Trends und beeinflusse per Highspeed Payblishing \*\* den Kurswert deiner eigenen Paytent Shares \*\*.

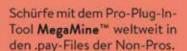
184

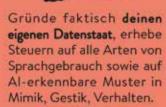
## Own the Userverse: MegaMine™

Hey, auch Gesetzestexte sind nur Texte! Eigne dir durch Legal Deep Fielding alle für deine Paytainer relevanten Rechtsideen an, authore und enforce so dein eigenes Copyright Law.













Abgaben für alle von dir gemineten Muster, die irgendwo im Netz erscheinen – wie Gefühlsausdrücke, kognitive Reiz-Reaktionen, Kommunikationsäußerungen –, werden per PaytenTax™ automatisch von den Konten ihrer Nutzer zu dir abgebucht.

## **Opprotunities™**



Miete über PaytentPro Audio- und Videoslots in den meisten staatlichen und privaten Aufzeichnungssystemen, und gleiche so deine Pattern Property™ mit unlizenziertem Kopierverhalten anderer User im gesamten öffentlichen Raum ab. Global! (Siehe hierzu Näheres unter Verhaltensmustereigentum.)

## **User Reviews**

"Vor Kurzem gab's ja eine irre Welle von Protesten gegen Paytent. Okayyy. Die Videos von den Demos, die Petitionstexte, die Artikel und SoMe-Posts hatte ich mit Paytent-Pro blitzschnell durchgesnifft und gefieldet. Wer künftig im Netz mit ähnlichen Protesten zu sehen, hören oder lesen ist, zahlt erstmal bei mir PaytenTax ;-) Von mir klare fünf Sterne."





"Content ist mehr als Audio und Video. Letztes Jahr habe ich die Daten städtischer Luftmessstationen geschürft und deren Duft-Histogramme mikrovariiert als Paytentials hochgeladen. Klar, dass damit sofort jede Menge Leute als Geruchsuser bei mir im Licensing aelandet waren."





## John Street und Tom Phillips

Abbildung: John\_Street\_und\_Tom\_Phillips-Wovon\_sprechen\_Musiker\_innen \_\_wenn\_sie\_über\_Copyright\_reden\_@Aug\_22\_14.05.10\_2019

## WOVON SPRECHEN MUSIKER\*INNEN, WENN SIE ÜBER COPYRIGHT REDEN?

John Street ist Professor für Politik an der Universität East Anglia, mit Fokus auf Kultur- und Medienpolitik. Zum Thema Copyright und Musik hat er in verschiedenen Forschungsprojekten gearbeitet, gefördert von CREATe, dem britischen Forschungszentrum für geistiges Eigentum und Kreativwirtschaft. Er ist Autor mehrerer Bücher über Politik, Medien und Populärkultur, darunter Music and Politics (2012) und From Entertainment to Citizenship (2013; mit Sanna Inthorn und Martin Scott) sowie Mitherausgeber von The Cambridge Companion to Pop and Rock (2011).

Tom Phillips lehrt am Interdisciplinary Institute of the Humanities und am Institute for Film, Television and Media an der Universität East Anglia. Sein Schwerpunkt liegt auf der Produktion und Rezeption populärer Medien. Auf der Produktionsseite befasst er sich mit Videospielen und ihrem unabhängigen Vertrieb, auf der Rezeptionsseite mit der Fankultur von Wrestling bis Star Wars.

Musiker\*innen am Rande der Musikindustrie haben häufig eine andere Vorstellung vom Wert ihrer künstlerischen Leistung, als es das auf kommerzielle Verwertung ausgerichtete Copyright-System vorgibt. Information kann wichtiger sein als Geld, Loyalität wichtiger als individueller Ruhm, so das Ergebnis einer Vielzahl von persönlichen Interviews, die John Street und Tom Phillips geführt haben.<sup>1</sup>

s gab immer schon die unterschiedlichsten Möglichkeiten, mit Musik Geld zu verdienen: Tonaufnahmen, Liveauftritte, Synchronisationsrechte, Merchandising und vieles andere mehr. Doch in der neuen digitalen Ordnung herrscht die Meinung, der Schlüssel zum finanziellen Erfolg liege im Besitz und der Verwertung geistiger Eigentumsrechte – sowie im Regime des Copyrights, das dies überhaupt erst ermöglicht.

Die dem Copyright zugrunde liegenden Prinzipien passen in dieses Gesamtbild. Dabei geht es zum einen darum, Anreize für kreative Menschen zu schaffen und ihre Werke zu honorieren, und zum anderen, die Kultur im Allgemeinen davon profitieren zu lassen. Die Prinzipien und Praktiken der Musikbranche scheinen vollkommen klar zu sein. Aber entspricht das der Wirklichkeit? Und zwar vor allem der Wirklichkeit derjenigen, die sich an den Rändern der Musikbranche bewegen? Derjenigen, die auch gerne Geld verdienen und Anreize verspüren würden, aber dieses Ziel noch nicht erreicht haben?

Die Meinung, dass es bis auf einige Ausnahmen immer schwieriger wird, mit Musik Geld zu verdienen, ist heutzutage weitverbreitet. Doch Musik zu machen, ist nach wie vor äußerst beliebt, und der Wunsch, Musiker\*in zu werden, ungebrochen. Unter diesen Umständen machen Musiker\*innen entweder gratis Musik oder sie verschaffen sich ein »Portfolio« an Einkommensquellen.² Was es bedeutet, Musiker\*in zu sein, und welchen Wert Musik hat – das bleiben offene Fragen. Mit der Digitalisierung von Musik wird das herkömmliche, auf den Austausch physischer Objekte ausgerichtete »Geschäftsmodell« hinfällig. Musik wird zunehmend der »Dienstleistungsbranche« zugeordnet und weniger dem produzierenden Sektor.³

Musiker\*innen in den Randbereichen entwickeln neue Perspektiven und wissen andere Dinge zu schätzen (die E-Mail-Adressen von Fans können genauso wertvoll sein wie ihr Geld). Die Sängerin Zoë Keating bringt es sehr anschaulich auf den Punkt: »Das Gesetz verlangt, dass ich mit Geld bezahlt werde, was beim momentanen Stand meiner Karriere weit weniger wert ist als Informationen. Ich würde lieber mit Daten bezahlt werden.«<sup>4</sup> Diesen Gedanken äußert auch ein von uns interviewter Musiker. »Ich sehe das wie ein Start-up«, sagt er, »du baust eine Community auf und machst sie zu Geld [...] Gib alles kostenlos raus, schaff die üblichen Hürden aus dem Weg [...] Ich habe Musik nie wirklich gratis weggegeben, sondern gegen E-Mail-Adressen getauscht.«<sup>5</sup>

192

Beide Musiker\*innen scheinen gegen die Geschäftsmodelle und vermeintlichen Anreize zu arbeiten, die für die Musikbranche üblich sind. Sie hinterfragen das althergebrachte Verhältnis zwischen Copyright und Kreativität – was ein neues Licht darauf wirft, wie Sprache und Bestimmungen von Copyright im kreativen Prozess funktionieren, insbesondere bei denen, die sich an den Rändern der Branche bewegen.

## Die Hintergründe

Uns geht es hier eher um die Praxis als um Rechtsgrundsätze. Wir gehen der Frage nach, in welcher Form das »Copyright« (falls überhaupt) in der Arbeitspraxis noch unbekannter Musiker\*innen eine Rolle spielt, also jener Menschen, die Musik für öffentliche Auftritte und für den Vertrieb machen, die professionelle Musiker\*innen werden wollen, von der Musik aber noch nicht leben können. Wir möchten wissen, was diese Musiker\*innen vom Copyright halten und wie es in ihrer kreativen Praxis in Erscheinung tritt. Uns interessiert insbesondere, wie sie das Copyright begreifen, was es ihnen bedeutet und inwiefern ihre Ansichten mit dem herkömmlichen Verständnis von Copyright und dessen Grundprinzipien übereinstimmen - oder eben davon abweichen. Wir stellen diese Fragen, weil wir wissen möchten, wie die Bedeutungen, die das Copyright angenommen hat, von der Bedeutung abweichen, die ihm Gesetzgeber und Aufsichtsbehörden zugrunde legen, oder diejenigen, die üblicherweise über Copyright sprechen.

Wir interessieren uns insbesondere für die politischen und ethischen Werte, die die Ansichten unserer Interviewpartner\*innen über das Copyright prägen beziehungsweise von ihnen begründet werden. In unserer Studie fragen wir danach, ob sie Musik als »Sache« betrachten, die man besitzen und/oder teilen kann, und wie sie Musikaufnahmen von anderen Formaten und Produkten

193

unterscheiden. Ist die Einstellung zum Copyright nicht einfach durch finanzielle Eigeninteressen begründet? Interessieren sich Musiker\*innen, deren Einkommen nicht von der Musik abhängig ist, erst gar nicht für Copyright? Und falls dem so ist, was ist ihnen dann wichtig? Geht es ihnen um andere Werte? Werte, die dem reinen Eigeninteresse entgegenstehen?

Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, haben wir 20 Musiker\*innen befragt, die sich selbst am »Rand« der Musikbranche verorten, und zwar insofern, als sie ihren Lebensunterhalt nicht mit Musik bestreiten. Die Befragten hatten bereits an einer Online-Umfrage mit 162 Musiker\*innen über ihre Einstellung zum Copyright teilgenommen. Wir haben uns auf diese Umfrage gestützt, um verschiedene Kategorien zu ermitteln, insbesondere was Erfahrung, Genre und angesprochene Themen anbelangt. Anhand eines Leitfadeninterviews haben wir ihre Einstellungen zu ihrer Musik, zu Geld und Copyright untersucht.

### Eine Sache namens Musik

In der Gesetzgebung zum Copyright und der Art und Weise, wie es diskutiert wird (insbesondere in den Rechtswissenschaften), besteht die Tendenz, Musik als »Objekt« zu konstruieren.<sup>7</sup> Genauer gesagt wird sie als eine Sache verstanden, bei der Besitzrechte – geistiges *Eigentum* – die Vergütungsgrundlage bilden.

Musik als »Sache« darzustellen, wirft allerdings Fragen auf, wie etwa, was genau diese Sache namens Musik ausmacht, welche Elemente von Sound man »besitzen« kann.

Einige der von uns befragten Musiker\*innen meinten spontan, dass ihnen ihre Musik »wichtiger« sei als Eigentum (im Sinne von persönlichem Besitz wie etwa Autos). Sie kann auch wichtiger sein als die Instrumente, auf denen sie gespielt wird: »[Meine Musik] ist wichtiger als Eigentum [...] Sie ist wichtiger als die Gitarren, die ich

besitze, oder das Haus, das ich nicht habe.« Andere lehnten diesen Vergleich rundweg ab: Musik sei keineswegs eine »Sache«. Doch obwohl die Musiker\*innen sich von der Idee distanzierten, Musik sei ein Eigentum oder eine Sache, sprachen sie doch von »stehlen« und »Diebstahl«, wenn es um illegale Downloads ging: »Ich halte das Downloaden für illegal [...] [und] für Diebstahl.« Andere äußerten sich in Bezug auf Sampling ähnlich: »Man stiehlt es [...] Es ist ihr Werk [...] Das ist nicht so einfach [...] Ich bin mir nicht sicher, wie ich dazu stehe, denn letztendlich klaue ich es doch.« Auch wenn die Musiker\*innen das Konzept von Musik als Eigentum ablehnten, machten sie doch von der damit einhergehenden Sprache Gebrauch, um ihre Einstellung und ihr Verhältnis zur Musik zu begründen.

Die Tatsache, dass die Musiker\*innen ihre Musik nur ungern als eine Form von Eigentum bezeichneten, bedeutete ebenso nicht, dass sie nicht auf dem Markt gehandelt werden kann. Sie hielten dies aufgrund einer - wenn auch eher unklaren - Unterscheidung zwischen zwei Arten von »Werten« für möglich: dem kulturellen und dem finanziellen Wert.

»Betrachten Sie Musik als Eigentum? Als etwas, das Sie besitzen? Oder halten Sie sie für einen Teil Ihrer selbst?«

»Eher Letzteres [...] Sie hat für mich keinen finanziellen Wert. Stattdessen hat sie einen hohen emotionalen Wert, in gewissem Sinne auch einen kulturellen. Ich möchte, dass die Menschen sie genießen und sich dadurch bereichert fühlen. [...] Nur bin ich jetzt an dem Punkt, an dem ich für meine Musik Geld verlangen muss [...] Und sobald du damit Geld verdienst, wird es wirklich seltsam [...]«

Hier beschreibt eine Musikerin ihre Musik als eine Erweiterung ihrer selbst, was ihr einen emotionalen und kulturellen Wert verleiht. Mit der Erklärung, dass sie ihre Musik verkaufen kann, erkennt sie aber gleichzeitig an, dass Musik auch einen finanziellen Wert hat.

Auch wenn Musik dazu dient, Vorteile zu erzielen – seien es Informationen oder Geld –, bleibt immer noch die Frage, was Musik »wertvoll« macht. Als wir von den Befragten wissen wollten, worin genau der Wert besteht, erklärte uns ein Musiker, er liege in der Melodie: »Was ist ein Song? Ich schätze, eine Melodie, oder?« Er fügte aber hinzu, dass er als Schlagzeuger womöglich anders geantwortet hätte ...

Auch das Musikformat hatte Einfluss auf die Wertfrage, je nachdem, ob es sich um eine Aufnahme oder einen Liveauftritt handelte. Wenn das »Objekt« ein »Auftritt« war, spielten Eigentumsfragen keine bedeutende Rolle: »Wenn du live spielst, denkst du nicht [an das Copyright].« Ein Unterschied zeigte sich erst, sobald Musik durch Aufzeichnung fixiert wurde. Doch das hatte weniger mit dem Medium zu tun als mit den Ausgaben und der Vergütung dafür:

»Erst als Erwachsener hat sich das alles geändert. Sachen aufnehmen, mehr Kontakte zu Leuten aus der Branche oder vielleicht alles selbst zu machen, das macht alles anders [...] das muss dir klar sein. [...] Die Art und Weise, wie ich [Musik] bewerte, hat sich verändert. Ich verstehe immer noch nicht richtig, was das für mich heißt. [...] Ich kann mir nicht vorstellen, dass jemand [meine Musik kopiert] [...] Das ist erst ein Problem, wenn es um Geld geht [...] je mehr Unkosten du als Musikerin hast, desto mehr denkst du über [das Copyright] nach.«

Hier setzt sich die Befragte mit der Rolle des Geldes beim Musikmachen auseinander und damit, was ihr in diesem Prozess zusteht. Damit unterscheidet sie sich kaum von den anderen, mit denen wir darüber gesprochen haben, wie Musik zu verstehen ist. Sie sei wertvoller als »schnöder« Besitz, aber gleichzeitig meldeten ihre Schöpfer\*innen eine Art Besitzanspruch an. Auf diese widersprüchlichen Vorstellungen folgten Überlegungen zum Kontext, bei denen zwischen Liveauftritten und Aufnahmen unterschieden wurde sowie zwischen Amateur\*innen und Möchtegernprofis.

### Musiker\*in sein

Die Vorstellung, dass Musik eine »Sache« und damit Gegenstand von Eigentumsansprüchen sein könnte, ist eng verwoben mit dem Selbstverständnis von Musiker\*innen. Einfacher gesagt, wie Musiker\*innen über Musik denken hängt erwartbarerweise davon ab, ob sie sich als »Künstler\*innen«, »Handwerker\*innen« oder »Unternehmer\*innen« betrachten. In unseren Interviews haben wir dies anhand ihrer Beweggründe für das Musikmachen untersucht. Wie bereits erwähnt, basieren das Copyright und das damit verbundene Geschäftsmodell auf der Annahme, dass der Anreiz für die Musiker\*innen in der Vergütung aus der Musik besteht. Eine\*r unserer Interviewpartner\*innen konnte mit dem Konzept des Anreizes jedoch nichts anfangen. Der Wunsch, Musik zu machen, wurde als eine Art Sucht beschrieben:

»Chris Rea [...] sagte, es sei keine Gabe, sondern eine Krankheit. Ich finde, es gibt da einen seltsamen Drang, der Menschen zum Musikmachen zwingt [...] Das Bedürfnis, anderen etwas vermitteln zu wollen [...] Ich mache das, um meine Band am Laufen zu halten [...] So, wie ein Boot zu bauen oder einen Oldtimer zu pflegen.«

Weit verbreitet ist auch die Annahme, dass Musik für ein Publikum gemacht werde, dem sie dann auch gefallen müsse. Auch davon distanzierte sich aber eine\*r unserer Interviewpartner\*innen: »Ich bin mir meines Publikums kaum bewusst, wenn ich komponiere [...] So gehe ich das einfach nicht an.« Jemand anders meinte: »Ich mache eher etwas, das mir gefällt [...] und dann arbeite ich es aus. Ich tue Dinge, die mich in musikalischer Hinsicht interessieren. [...] Wenn du nicht das machst, was du willst, dann hast du ein Problem.« Diese Musiker\*innen scheinen die Vorstellungen abzulehnen (oder zumindest infrage zu stellen), die den Copyrightregularien zugrunde liegen und denen zufolge das Musikmachen Anreize erfordert und sein Ergebnis einen gesellschaftlichen Wert hat.

Bei anderen wieder war das Publikum ausschlaggebend für die Motivation. Unterschiede gab es dabei in der Beziehung zu diesem Publikum, je nachdem, ob es als auszuschöpfender Markt angesehen wurde oder als Community, der es sich anzuschließen galt. Das Publikum konnte entweder als Einkommensquelle dienen oder zur Bestätigung des eigenen Könnens. Letzteres brachte ganz eigene Spannungen mit sich. Bestätigung erhielte man durch die Wiederholung von Bekanntem (»Hits«), neue Songs seien nicht unbedingt erwünscht oder begeisterten nicht in derselben Weise.

Bei dem Versuch, ein Gleichgewicht zwischen dem herzustellen, was Interpret\*innen und Publikum möchten, changieren Musiker\*innen zwischen ihrer Rolle als Dienstleister\*innen, als Lieferant\*innen von Altbekanntem und ihrem Selbstverständnis als kreative Künstler\*innen, die die Vorliebe des Publikums für das Immergleiche infrage stellen. Dies kam in verschiedenen Interviews zur Sprache. Die publikumsbedingten Einschränkungen und die entsprechend gemischten Gefühle wurden gemildert, wenn es um Studioaufnahmen ging. Denn hier ist das Publikum weniger in der Lage, seinen konservativen Einfluss auszuüben.

Diese verschiedenen Identitäten als Musiker\*innen und die unterschiedlichen Beziehungen, die sie aufgebaut haben, prägen Vorstellungen von Eigentumsrechten. Diejenigen, die in erster Linie für sich selbst Musik machten (die Individualist\*innen, könnte man sagen), hatten kaum Zweifel: Die Musik gehörte ihnen. Aber denjenigen, die ihre Identität und ihr Selbstwertgefühl aus ihrem Publikum zogen, war es wichtig, wie diese Beziehung verstanden wurde, um zu beurteilen, inwiefern und ob man Musik »besitzen« oder »teilen« kann. Dieser Unterschied ist wichtig in Bezug auf die Rolle, die Copyright spielt.

Solche Gegensätze traten vor allem zwischen »Amateur\*innen« und »professionellen Musiker\*innen« auf. Wie erwartet, korreliert

die letztgenannte Kategorie mit einem ausgeprägten Bewusstsein und Interesse für das Copyright. Dies zeigte sich in der Vorstellung, ein\*e »ernsthafte\*r« Musiker\*in zu sein. »Ernsthaft« kann für einen ausgeprägteren Geschäftssinn stehen. So erklärte einer unserer Befragten: »Musik ist schon immer ein Geschäft gewesen. Wir lieben unsere Kunst, aber die Musik ist ein Geschäft und alles muss richtig gemacht werden. [...] [Wir] sind seit der Aussicht auf einen Vertrag definitiv geschäftsorientierter.« Bei diesem Musiker begründet das Interesse an den wirtschaftlichen Möglichkeiten von Musik - das Handwerk zu einer verlässlichen Einkommensquelle zu machen - sein Selbstverständnis als »Profi«. Das bedeutet, dass man alles »richtig machen« muss. Dazu gehört auch, sich mehr mit der Funktionsweise des Copyrights zu befassen. Er fährt fort: »Ich arbeite in dieser Branche. Ich sollte die Branche, in der ich arbeite. [so gut wie möglich] kennen. Eine gute Idee wäre, ein Team um dich herum aufzubauen, das wirklich weiß, was es tut.«

Die Musik »ernst« zu nehmen, bedeutet allerdings nicht nur (beziehungsweise überhaupt nicht), Geld damit zu verdienen, sondern auch wirkliche Hingabe zu zeigen. Wenn Musik in dieser Hinsicht »ernst« genommen wird, ist Copyright nicht automatisch ein Thema. Geltend gemacht wird der Wert von Musik, wobei »Wert« hier auf die Bedeutung der Musik im Leben der Musiker\*innen als kreative Künstler\*innen verweist. Anders gesagt, es ist ein Wert, der keinen finanziellen Gegenwert erfordert, sondern als Sinn für die praktischen Aspekte des Musikmachens und die Ästhetik verstanden wird. Es geht darum, sein Leben als Künstler\*in zu leben. Auf die Frage, was es bedeutet, ein\*e »ernsthafte\*r« Musiker\*in zu sein, bekamen wir unter anderem folgende Antwort:

»Sie gehen das ernsthaft an [...] sie sind Musiker\*innen [...] sie arbeiten zusammen [...] Mit ernsthaft meine ich, [...] dass sie mehr Ahnung von den Hintergründen des Ganzen haben als ich [...]«

Wer ernsthaft Musik macht, muss wissen, wie die Musikwelt funktioniert:

»Wenn du anfängst, ernsthaft Musik zu machen, umgibst du dich mit Menschen [...] du bewegst dich in gewissen Kreisen und du sprichst über Dinge, und all diese Dinge bedeuten Stress. [...] Du musst dich mit diesen Dingen auskennen [...] Du kommst nie über ein bestimmtes Level hinaus, wenn du dich nicht auskennst [...] Wir haben nach und nach voneinander gelernt.«

Jede dieser Äußerungen bestärkt den Gedanken, dass das Selbstverständnis von Menschen als *Musiker\*innen* sich darauf auswirkt, wie sie über das Copyright denken.

Selbstverständlich gibt es verschiedene Arten von Musiker\*innen. Wir haben hier nur einige wenige angesprochen, wobei wir die Unterschiede zwischen denen herausgearbeitet haben, die nach innen, auf sich selbst gerichtet sind, und denen, die sich nach außen, auf ein Publikum hin orientieren, das heißt zwischen denen, die sich als »professionell« beziehungsweise »ernsthaft« bezeichnen, und denen, die das nicht tun. Diese Unterschiede beeinflussen nicht nur ihre Sichtweise der eigenen Musik, sondern auch ihren Standpunkt in Bezug auf die Branche. Sich »ernsthaft« mit Musik zu beschäftigen bedeutet, über Geld nachzudenken und darüber, wie man es verdient. Es bedeutet auch, sich Kenntnisse und ein Verständnis von der Funktionsweise des Systems anzueignen, in dem das Geld zirkuliert. Und das ist unweigerlich ausschlaggebend für den Stellenwert, den das Copyright im Leben von Musiker\*innen einnimmt.

## Copyright und Bürgerschaft

Musiker\*innen sind jedoch nicht nur Kulturschaffende. Sie sind auch Bürger\*innen. Ihre Einstellungen zum Copyright können von Erfahrungen und Werten jenseits der Musikwelt geprägt sein. Wir

haben unsere Musiker\*innen nach ihren allgemeinen Ansichten zum Copyright gefragt und ihre Antworten in Hinblick auf Affinitäten zu bestimmten politischen, sozialen und moralischen Werten untersucht. So sprach zum Beispiel eine Musikerin von der »Pflicht« der Fans, für die Musik ihrer Lieblingsbands zu zahlen. »Ich finde«, sagte sie, »wenn du ein Musikfan bist, [...] dann hast du die Pflicht, die Musik zu kaufen, die dir gefällt.« Der Begriff der »Pflicht« verweist in diesem Zusammenhang auf eine Nähe zu umfassenderen politischen Werten und Ansichten. Er fordert die Zustimmung zu einer bestimmten Lebensweise.

Die meisten Musiker\*innen, mit denen wir gesprochen haben, erkannten das Copyright als eine Instanz an, bei der es um Geld und Moral geht. Ihre Ansichten waren nicht den formalen Anforderungen des Gesetzes verpflichtet, sondern dem, was sie für »richtig« hielten. Daher differenzierten sie in Diskussionen über das Sampling zwischen den Fällen, in denen damit Geld verdient wurde, und denen, wo dies nicht der Fall war. Bringt der Track, in dem das Sample erscheint, Geld ein, ist das Copyright zu beachten. Wenn niemand damit Geld verdient, ist es akzeptabel, ohne Erlaubnis zu sampeln. So erklärte ein\*e Musiker\*in das Problem:

»Ich mache mir keine Sorgen darum, dass Leute unser Zeug klauen, [...] aber sollten sie es in einem Film oder einem Werbespot zeigen, würde ich mich sehr ärgern, wenn wir dafür nicht bezahlt würden.«

Auch moralische Aspekte beeinflussen die Einstellung von Musiker\*innen zu Plagiaten. So sagte uns ein Musiker: »Ich fände es sehr ärgerlich, wenn jemand etwas aus meinem Song übernimmt und dann als sein eigenes Werk ausgibt. Es wäre ziemlich mies, jemand anderem so etwas anzutun.« Zugleich äußerte er sich besorgt, dass Einschränkungen des Samplings die Kreativität mindern könnten. Er schien diese Spannung als moralisches Dilemma

zu betrachten: »In geringem Umfang kann es ganz cool sein, etwas zu übernehmen und etwas Eigenes daraus zu machen. Aber es ist ein schmaler Grat, eine ziemliche Grauzone. Niemand weiß genau, was eigentlich erlaubt ist.« Ihm ging es nicht um einen Verstoß gegen das Gesetz, sondern darum, was moralisch beziehungsweise politisch korrekt ist.

Eine andere Musikerin äußerte ähnliches Unbehagen und Ratlosigkeit hinsichtlich der moralischen Berechtigung und der Rechtmäßigkeit des Kopierens:

»Amerikanische Folkmusik [...] lässt sich wohl kaum urheberrechtlich schützen [...] Es gibt Songs, die niemandem gehören [...] und diese Songs mag ich am liebsten. Ich kann nicht verstehen, was dafür spricht, dass jemand deinen Essay neu schreibt und dann behauptet, es wäre seiner [...] Das ist eine Frage der Moral [...] Das ist empörend [...] Wenn jemand meine Musik kopieren würde und ich dadurch Verluste hätte, wäre ich ziemlich wütend.«

Zugleich brachte sie aber auch eine eher utopische Vision zum Ausdruck: »Was das Copyright angeht, [...] denke ich: Ist es nicht großartig, dass wir alles hören und teilen können?« Mit ihren widersprüchlichen Äußerungen und ihrer Wahrnehmung der Unstimmigkeit zwischen Gesetz und Alltagsmoral ging sie mit den meisten anderen Musiker\*innen – und anderen Bürger\*innen – konform.

Uns begegnete ein weiteres Beispiel für die Zwickmühlen, in denen Musiker\*innen stecken, und den Moralkodex, mit dem sie sich daraus zu befreien suchen. Eine Musikerin beschrieb die Entscheidung ihrer Band, einen Song von den Smashing Pumpkins zu covern und auf YouTube zu stellen. Weil er kein Geld einspielen sollte und weil die Band nicht vorhatte, den Track offiziell herauszubringen, fühlte sie sich prinzipiell berechtigt, den Song ohne Erlaubnis hochzuladen, und führte zur Rechtfertigung zahlreiche Beispiele für gecoverte Songs auf YouTube an. Aber da sie damals

bei einem Label unter Vertrag stand, fühlte sie sich letztlich doch verpflichtet, die Erlaubnis der Smashing Pumpkins für den Upload einzuholen, insbesondere, weil beide beim selben Label waren.

Moralische Grundsätze können über dem Gesetz stehen. Was auch immer das Gesetz verlangt, wichtig ist, was respektlos ist und was nicht. So meinte sie: »Wenn ich mitbekommen würde, dass jemand eine Coverversion eines unserer Songs veröffentlicht hat, würde ich an die Decke gehen. Wenn ich das nicht erlaubt hätte, wäre ich, ehrlich gesagt, ziemlich wütend. [...] Es gehört sich einfach nicht, keinen Kontakt aufzunehmen.« Dass es »sich nicht gehört« legt nahe, dass Musiker\*innen – ihrer Ansicht nach – zu einer Community gehören, in der bestimmte moralische Standards gelten sollten, und zwar unabhängig vom Gesetz.

Dieses Gemeinschaftsgefühl und seine Folgen für eine moralische Ordnung prägten das Denken über Kompositions-Credits, darüber, wer das »Eigentumsrecht« besitzt. Das bedeutete nicht, dass die Musiker\*innen grundsätzlich Verfechter\*innen eines allumfassenden Egalitarismus waren, auch wenn dies auf einige durchaus zutrifft: »Ich finde es wichtig, ein gleichgestelltes Kollektiv zu sein.« Manchmal war dieser Egalitarismus eher pragmatisch als dogmatisch. Die Credits zu teilen, auch wenn das nicht den tatsächlichen Anteilen an Einsatz und kreativem Input entsprach, erfolgte im Namen der »Solidarität«. Der Pragmatismus spiegelte das Leben am digitalen Rand wider. Die Vergütung gleichmäßig aufzuteilen, ergab Sinn:

»[...] angesichts der Herausforderungen, vor denen Bands heutzutage stehen, muss buchstäblich jedes Einkommen mit allen geteilt werden, nur so kann das gehen. Früher waren es die großen Songwriter\*innen, die schließlich einen Ferrari fuhren oder eine Jacht kauften, [...] aber heute [...] bewegt sich das in einem viel kleineren Rahmen, das heißt, wenn etwas reinkommt, dann verdienen wir alle einen Anteil.«

Ein\* andere\*r Teilnehmer\*in sprach bewundernd von einem Songwriter, der die Credits für die Songs mit der gesamten Band teilte, obwohl ihr Beitrag gemessen an seinem ziemlich gering war. Natürlich kann eine solche Einstellung ganz pragmatische Gründe haben, wie etwa den Zusammenhalt der Band, aber vielleicht spiegelt sie auch den Glauben an eine spezielle Art richtigen Verhaltens wider.

Andere verfolgten einen eher von John Locke inspirierten Ansatz hinsichtlich des geistigen Eigentums in einer Band. Ein\*e Musiker-\*in sprach sich für ein »Band-Abkommen« aus, das die Beiträge jedes Einzelnen festhält, und zwar aus dem Bedürfnis heraus, die Anerkennung denjenigen zukommen zu lassen, die sie verdienen. In diesem Fall der Person, die die Songs schreibt: »Das ist etwas sehr Persönliches. Du schreibst einen Song. Das ist mein Song«, oder, »jeder schützt seinen eigenen Anteil [...] Also dieser Song wäre ohne meine Gitarre längst nicht so gut [...]« Diese Spannung zwischen dem eigenen und dem gemeinschaftlichen Anteil wird manchmal dadurch aufgelöst, dass Grenzen einer Gemeinschaft abgesteckt werden: Die einen sind Teil der Community, die anderen nicht. Während sich die Musiker\*innen hinsichtlich der Kompositions-Credits also teils deutlich unterschieden, waren sie sich doch darin einig, dass das Ziel grundsätzlich »Fairness« sein sollte. Allerdings waren sie sich nicht einig, was Fairness eigentlich ausmacht ...

Musiker\*innen leben in einer Welt, die moralisch und politisch wesentlich vielfältiger ist, als es die Musikbranche vorgibt. Wir haben versucht herauszuarbeiten, inwiefern die Werte der Musiker\*innen und die Art und Weise, wie sie ihr Leben mit der Musik führen, auf eher allgemeinen Vorstellungen und Argumentationslinien beruhen. Diese zeigten sich in ihrer Haltung zum Sampling und in der Zuschreibung von Autor\*innen-Credits, aber sie dienten auch dazu, die Beziehung zu der Community auszudrücken,

204

der sie sich verbunden fühlen. Sie versuchten zu formulieren, was sie anderen Musiker\*innen und Beteiligten verdanken und was diese ihnen zu verdanken haben. Da viele dieser Überlegungen indirekt und direkt an Copyright und Vergütung gekoppelt waren, haben sie unmittelbare Auswirkungen auf die Vorstellungen und Werte, die in formelle Verfahren einfließen, durch die derartige Angelegenheiten in Gesetzgebung und Politik geregelt werden.

## Schlussfolgerung: Die Grenzen des Gesetzes, die Bedeutung von Politik und Moral

Nur wenige der Musiker\*innen, mit denen wir gesprochen haben, besaßen detaillierte Kenntnisse des Copyrights. Kaum eine\*r hatte sich intensiv mit dem Thema befasst. Die meisten haben sich ihr Wissen mit der Zeit angeeignet, immer dann, wenn es notwendig war. Sie haben von anderen Musiker\*innen, von Manager\*innen oder anderen Personen aus der Branche gelernt. Das gilt es zu berücksichtigen, wenn wir uns mit dem Thema dieses Beitrags auseinandersetzen: Wovon sprechen Musiker\*innen, wenn sie über Copyright reden? Nur selten sprechen sie jedenfalls über das Gesetz, oder, genauer gesagt: Sie sprechen nur selten über das Gesetz in der Art, wie es Anwält\*innen oder Politiker\*innen tun würden.

Daraus können wir schließen, dass Musik als »Eigentum« betrachtet wird und gleichzeitig als etwas anderes. Dabei kommt es sehr auf das Selbstverständnis der Musiker\*innen an und auf die von ihnen angeführten Aspekte ihres Lebens als Musikschaffende. Sie haben viele unterschiedliche Beziehungen zum Copyright, die wiederum von anderen Aspekten beeinflusst werden – ihrer Beziehung zu ihrem Beruf, zu Bandmitgliedern, zum Publikum und (als Bürger\*innen) zur Gesellschaft im Allgemeinen. Sie schreiben Musik und Copyright verschiedene Werte zu, je nachdem, um welche Beziehung es gerade geht und wie sie diese sehen. Das Copyright

100 Jahre Copyright Wovon sprechen Musiker\*innen? 205

und die Fragen, die es aufwirft, variieren je nach Kontext und Musiker\*in. Diese Beziehung wiederum ist geprägt von praktischen und politischen Überlegungen.

Für die Musiker\*innen, mit denen wir gesprochen haben, entwickelt sich der Umgang mit dem Copyright aus der Praxis heraus, in den Gesprächen, die sie darüber führen. Es drängt sich denn auch weniger dem Arbeitsleben der Musiker\*innen auf, als dass es Gegenstand von Verhandlungen und Diskussionen ist. Copyright stellt eines von vielen Mitteln dar, durch die sich Musiker\*innen als (ernsthafte) Kunstschaffende und als Bürger\*innen verstehen. Ihre Ansichten sind oft eine Mischung aus Pragmatismus und Prinzipien, doch ihr Pragmatismus geht nicht einfach mit dem Wunsch nach finanzieller Vergütung einher, genauso wenig, wie sie ihre Prinzipien allein aus ihren Ansprüchen als Schöpfer\*innen von kreativen Werken ableiten. Informationen können wertvoller als Geld sein; die Loyalität gegenüber ihren Musikerkolleg\*innen kann wichtiger sein als die Anerkennung individuellen Talents.

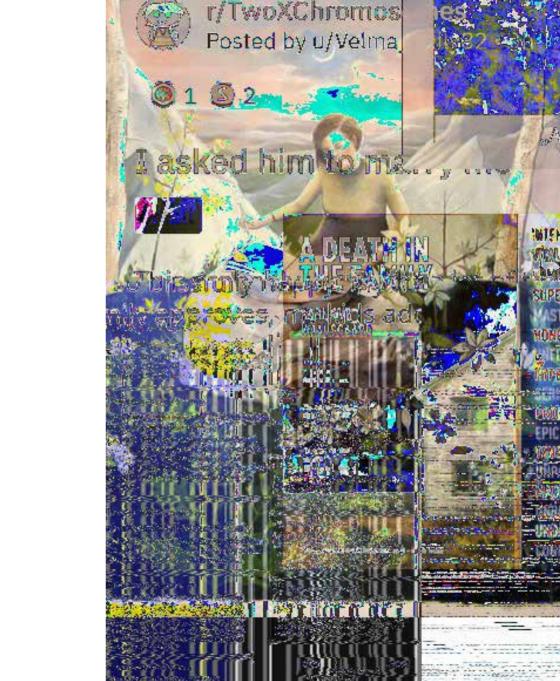
Wir erheben nicht den Anspruch, dass die von uns befragten Musiker\*innen für die Gesamtheit der Musiker\*innen sprechen. Sie stellen keine repräsentative Auswahl dar. Was sie aber zeigen, ist ihre moralische und politische Lebenswelt und inwiefern sich ihre Wertesysteme auf ihre Beziehung zu den formellen rechtlichen Grundlagen der Musikbranche auswirken.

Aus dem Englischen von Gülçin Erentok

Dieser Beitrag ist eine gekürzte Fassung von: John Street & Tom Phillips, »What Do Musicians Talk About When They Talk About Copyright?«, Popular Music and Society, 40/4 (2017), S. 422-433. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags (Taylor & Francis Ltd, http://www.tandfonline.com).

- 2 Philip Schlesinger und Charlotte Waelde. »Copyright and Cultural Work: An Exploration«, in: Innovation: The European Journal of Social Science Research, 25/1 (2012), S. 11-28.
- 3 Kim Fontaine-Skronski, »New Institutional Trajectories of Global Governance: Commerce, Culture and Telecommunications in the Digital Age.« ECPR 5th Standing Group on Regulatory Governance Biennial Conference, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 25. Juni 2014, S. 1–8.
- 4 Zitiert in Peter Tschmuck, »is streaming the next big thing? the artist's perspective«, Music Business Research (2013) <a href="https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2013/09/26/is-streaming-the-next-big-thing-the-artists-perspective/">https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2013/09/26/is-streaming-the-next-big-thing-the-artists-perspective/</a>
- 5 Dieses und die folgenden Zitate stammen aus persönlichen Interviews, die wir von Juli bis Oktober 2013 geführt haben.
- 6 Die Ergebnisse dieser Umfrage wurden publiziert in: Tom Phillips und John Street, »Copyright and Musicians at the Digital Margin« Media, Culture & Society, 37/3 (2015), S. 342–358.
- Simon Stokes, Arts and Copyright, Hart, Oxford 2003.

207



## **Ananay Aguilar**

Abbildung: Ananay\_Aguilar-Ausübende\_Künstler\_innen\_im\_Winner-takes-all-Markt@Aug\_22\_14.06.31\_2019

## AUSÜBENDE KÜNSTLER\*INNEN IM »WINNER-TAKES-ALL«-MARKT

Ananay Aguilar arbeitet für die Fédération Internationale des Musiciens und ist mit dem Centre for Intellectual Property and Information Law der University of Cambridge affiliiert. Ihr kulturpolitischer Einsatz liegt in der Bildung und Stärkung politischer Repräsentation von Künstler\*innen, der Vernetzung verschiedener Interessengruppen und der Forschung an der Schnittstelle von Recht und Musik. Sie arbeitet umfassend zum rechtlichen Schutz »ausübender Künstler\*innen« (performing artists) in der britischen Musikindustrie, einem Thema, dem sie sich auch in diesem Beitrag widmet. Entscheidend ist bei dieser sehr heterogenen Gruppe die Differenzierung zwischen der kleinen Minderheit erfolgreicher Künstler\*innen, die vom herrschenden Copyright-System profitieren, und der großen Mehrheit, deren Rechte dringend gestärkt werden müssten.

er Begriff »Winner-takes-all« sagt schon alles, was man über die Art des Marktes wissen muss, den er beschreibt: Er betont die ungleiche Verteilung der vorhandenen Gelder und die daraus folgenden Ungerechtigkeiten. »Winner-takes-all«-Märkte weisen gewöhnlich weitere charakteristische Merkmale auf, wie etwa hohe Fixkosten, niedrige Grenzkosten und Unsicherheit.¹ Erfolgreiche Künstler\*innen haben in der Regel sehr hohe Produktionskosten - von ihrer teuren musikalischen Ausbildung bis hin zu den hohen Kosten für die Tonaufnahmen und das begleitende Bildmaterial. Wenn das Produkt erst einmal fertiggestellt ist, dann ist die Reproduktion für den Vertrieb kostengünstig, vor allem im digitalen Zeitalter. Die Unsicherheit für die Marktteilnehmer\*innen und Investor\*innen ist jedoch hoch: Es lässt sich kaum vorhersehen, welche Künstler\*innen erfolgreich sein werden. Auf »Winner-takes-all«-Märkten wird daher sehr viel in Marketing investiert,2 denn die Durchdringung des Werberaums soll der hohen Unsicherheit entgegenwirken und Konsument\*innen anziehen. Zeigt dies keine sofortige Wirkung, sind

Investor\*innen dazu angehalten, sich alsbald zurückzuziehen und auf den nächsten Act zu setzen. Diese Dynamik der immer neuen Investitionsrunden kann sie erheblich schwächen. Daher überleben auf lange Sicht nur die finanzstärksten Investor\*innen, was auf »Winner-takes-all«-Märkten zu Marktkonzentration führt. Um ein wenig Sicherheit in diese Situation zu bringen, halten Investor\*innen an den erfolgreichsten Acts fest, so lange sie können, und stecken weiteres Geld in deren Produktion, Werbung und Vertrieb. Damit bestätigt sich die Struktur quasi selbst,3 inklusive des für diese Märkte typischen Missverhältnisses in der Aufteilung der Erlöse. Letztlich profitiert die Industrie von einem hohen Arbeitskräfteangebot. Denn die, wenn auch seltene, Gelegenheit, große Popularität zu erlangen und finanziell reich belohnt zu werden, ist ein mächtiger Anreiz.<sup>4</sup> Damit betrifft die »Winner-takes-all«-Struktur alle, die am Markt teilnehmen, egal ob Investor\*innen oder Musiker\*innen: Das Vermögen ist ungleich verteilt, das größte Stück vom Kuchen fällt einer kleinen Minderheit zu.

In diesem Beitrag möchte ich mich auf »ausübende Künstler\*innen« konzentrieren, ein juristisch sehr weit gefasster Begriff. Er
umfasst, was die Branche als Orchestermusiker\*innen bezeichnet (seien es Freiberufler\*innen oder Angestellte), Studio- und
Begleitmusiker\*innen (für Liveauftritte, Ton-, Film- oder Fernsehaufnahmen), namhafte Künstler\*innen beziehungsweise Featured
Artists (bei Major- oder Independent-Labels unter Vertrag) und
Künstler\*innen mit Eigenvertrieb. Jede Kategorie hat zwar eindeutige Merkmale, doch die meisten überschneiden sich, da ausübende Künstler\*innen im Laufe ihrer Karriere verschiedene
Rollen einnehmen. Diese Unterschiede spiegeln sich nicht in den
Copyright-Systemen Großbritanniens oder der EU, sind aber innerhalb der Branche von Bedeutung. Die verschiedenen Gruppen
der ausübenden Künstler\*innen vertreten oft widerstreitende

Interessen, die in Situationen zutage treten, wie ich sie im Folgenden beschreibe.

Ich unterscheide hier zwischen einer großen Mehrheit ausübender Künstler\*innen mit geringer bis mittlerer Verhandlungsmacht und einer kleinen Minderheit sehr erfolgreicher Featured Artists mit hoher Verhandlungsmacht. Obwohl sich die Mehrheit an einem Ende konzentriert, ist es wichtig festzuhalten, dass die verschiedenen Kategorien ausübender Künstler\*innen innerhalb eines weit gefächerten Spektrums angesiedelt sind, in dem obige Beschreibung die beiden Extreme darstellt. Musiker\*innen können sich im Laufe ihrer Karriere an verschiedene Stellen dieses Kontinuums bewegen, mal nach oben, mal nach unten, je nachdem, wie erfolgreich sie sind.

Die erste, größere Gruppe besteht aus Orchester- und Studiomusiker\*innen sowie aufstrebenden Featured Artists und Künstler-\*innen mit Eigenvertrieb. Mangels eines besseren Begriffs bezeichne ich diese Gruppe als die »Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen«. In Großbritannien werden sie üblicherweise durch die 1893 gegründete Musicians' Union (MU) vertreten. Die MU hat 30 000 Mitglieder, die als Vertreter\*innen der »Musik-Arbeiterschaft« bezeichnet werden. Ausübende Künstler\*innen in dieser Kategorie schließen mit den Unternehmen Standardverträge ab, in denen sie ihre Rechte für eine Pauschalsumme und niedrige im Vorfeld festgelegte Vergütungen abtreten. Im Übrigen: Auch wenn die von den meisten Featured Artists unterzeichneten Verträge vorteilhafter sein mögen als jene der Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen, können auch diese wenig ertragreich sein. Dazu zählen zum Beispiel die berüchtigten Abzüge für Verpackung und Bruch selbst bei Einnahmen aus digitalen Verkäufen. Künstler\*innen mit Eigenvertrieb kümmern sich dagegen selbst um den gesamten Prozess und müssen Verträge nur abschließen, wenn sie es für nötig halten.

212 100 Jahre Copyright Ausübende Künstler\*innen 213

Zur zweiten Gruppe zähle ich neben den erfolgreichen Künstler\*innen mit Eigenvertrieb die Featured Artists, die in Großbritannien durch die 2006 gegründete Featured Artists Coalition (FAC) vertreten werden. Diese Künstler\*innen werden auf Album-Covern und Werbematerial gefeatured und stehen oft bei Major- oder Indie-Labels unter Vertrag. Die berühmtesten unter ihnen verfügen über genügend Verhandlungsmacht, um mit ihren mächtigen Gegenübern vorteilhafte Verträge aushandeln zu können. Zu den sehr erfolgreichen Künstler\*innen mit Eigenvertrieb gehören diejenigen, die erst durch ein Major-Label berühmt und dann unabhängig geworden sind wie etwa Radiohead, und bekannte DIY-Künstler\*innen, die den gesamten Prozess mit Unteraufträgen handhaben, wie etwa Imogen Heap und Amanda Palmer. Um sie von der »Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen« zu unterscheiden, nenne ich diese Gruppe, zusammen mit den in der FAC vertretenen Künstler\*innen, die »kleine Minderheit der Featured Artists«. Wie bereits angemerkt, gelten auch Featured Artists und Künstler\*innen mit Eigenvertrieb als ausübende Künstler\*innen, aber in der Praxis erfüllen sie verschiedene Rollen und können unterschiedliche Interessen vertreten - abhängig vom Stadium ihrer Karriere und ihrem Erfolg.

Laut UK-Copyright (festgelegt im *Copyright, Designs and Patents Act 1988*) haben alle ausübenden Künstler\*innen Exklusivrechte und das Recht auf eine angemessene Vergütung. Die Exklusivrechte gewähren den Künstler\*innen u.a. das Recht auf Reproduktion oder Kopie (Section 182A), auf Vertrieb (182B) und auf »öffentliche Zugänglichmachung« (182CA). Das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung ist im digitalen Zeitalter besonders umstritten, denn es handelt sich um das Recht, Darbietungen zu lizenzieren, um sie auf On-Demand-Diensten wie Streamingdiensten bereitzustellen. Darüber hinaus haben ausübende Künstler\*innen das

Recht auf eine angemessene Vergütung, wenn ihre aufgezeichneten Darbietungen in Rundfunk oder Fernsehen ausgestrahlt oder öffentlich abgespielt werden, wie etwa in Pubs, Clubs, bei Veranstaltungen, in Restaurants, Einzelhandelsgeschäften und bei Dienstleister\*innen wie Friseur\*innen (182 D (1)). Dieses Recht ist vertraglich gesehen »unverzichtbar«, was bedeutet, dass die ausübenden Künstler\*innen die Einnahmen aus der öffentlichen Wiedergabe ihrer Werke ungeachtet der im Vertrag unterzeichneten Bedingungen erhalten. Die Einnahmen werden von einer Verwertungsgesellschaft im Namen der Musikfirmen eingezogen – in Großbritannien ist das die Phonographic Performance Limited (PPL) – und an alle dort registrierten ausübenden Künstler\*innen ausgezahlt.

Wichtig ist, dass alle ausübenden Künstler\*innen diese Exklusivrechte sowie das Recht auf angemessene Vergütung haben. In der Umsetzung bedeutet dies für die Mehrheit unter ihnen eine kleine, einmalige Pauschalsumme, für die sie alle Exklusivrechte vertraglich abtreten, sowie jährliche Zahlungen von der PPL, die vom persönlichen Erfolg abhängen. Im Gegensatz dazu verfügt die Minderheit der sehr erfolgreichen Featured Artists zumeist über genügend Verhandlungsmacht, um mit den Musikfirmen einen ansehnlichen Vorschuss (anstelle einer geringen Pauschalsumme) und zusätzliche Tantiemen auf Basis ihrer Exklusivrechte (zusätzlich zu Zahlungen gemäß des Rechts auf angemessene Vergütung) auszuhandeln. Die Einkommensunterschiede zwischen den einzelnen Gruppen können enorm sein und lassen eben darauf schließen, dass es sich hier um einen »Winner-takes-all«-Markt handelt, auf dem nur eine kleine Minderheit von namhaften Künstler\*innen zu den Gewinner\*innen gehört.

Genaue Daten zum Einkommen von Musiker\*innen sind rar. Erkenntnisse liefert eine Studie zu den Einkünften von Komponist\*innen in Deutschland und Großbritannien (für sie gelten

214 100 Jahre Copyright Ausübende Künstler\*innen 215

ähnliche Rechte).5 Die Daten der Verwertungsgesellschaft für Urheber\*innen, der Performing Rights Society (PRS), aus dem Jahr 2000 legen nahe, dass etwa 5 Prozent der britischen Komponist-\*innen und Songwriter\*innen das nationale Durchschnittseinkommen aus Copyright-Einkünften erzielten. Was die Verteilung angeht, haben 200 Komponist\*innen und Songwriter\*innen mehr als 100000 britische Pfund erhalten, während 16000 weniger als 100 britische Pfund bezogen haben. Laut GEMA können etwa 2,5 Prozent der deutschen Komponist\*innen und Songwriter\*innen von ihren kreativen Leistungen leben. Die Daten sind zwar fast 20 Jahre alt, aber es gibt keinen Grund zur Annahme, dass sie sich wesentlich verändert haben. Wenn überhaupt, kann man im digitalen Zeitalter davon ausgehen, dass die Einkommen real nicht gestiegen sind und die Ungleichheiten zugenommen haben. Um es auf den Punkt zu bringen: Die Daten über Musiker\*innen sind lückenhaft, nur selten wird differenziert zwischen verschiedenen Berufsgruppen (z. B. Komponist\*innen, ausübende Künstler\*innen, Produzent\*innen, Techniker\*innen), Genres (z. B. Klassik oder Pop, was vermutlich ausschlaggebend dafür ist, ob Musiker\*innen Angestellte in einem Orchester, unabhängig oder selbstständig sind) und der Art des Einkommens (z.B. aus Liveauftritten, Tonaufnahmen, Lehre). Das bedeutet, dass die Daten nicht einfach zu vergleichen sind. Doch ungeachtet des jeweiligen Standpunkts der Expert\*innen oder der Daten, auf die sie Zugriff haben, sind sie sich einig, dass zwischen den beiden Gruppen enorme Einkommensunterschiede herrschen.6

Die Unterschiede hinsichtlich Verhandlungsmacht und Einkommen äußern sich in unterschiedlichen Interessen. Wie Martin Kretschmer und Friedemann Kawohl<sup>7</sup> anführen, entsprechen die Interessen der kleinen Gruppe sehr erfolgreicher *Featured Artists* denen der Investor\*innen, also den Musiklabels. Die Ursache liegt

auf der Hand: Musiklabels profitieren vom Erfolg jeder produzierten Aufnahme; das heißt, sie profitieren unmittelbar von jeder einzelnen Reproduktion, vom Vertrieb, von öffentlicher Wiedergabe und der Zugänglichmachung ihrer Tonträger. Musiklabels ist daran gelegen, ihre Kosten niedrig zu halten und möglichst wenig in die Wertschöpfungskette zu investieren. Verhandlungen mit ihren Musiker\*innen werden sie daher vermeiden und diesen, wann immer möglich, Standardverträge vorlegen. Das funktioniert, da das Angebot an Arbeitskraft auf Seiten der ausübenden Künstler-\*innen hoch ist. Wenn jedoch jemand berühmt wird, lässt sich mit besseren Vertragsbedingungen viel gewinnen: Durch großzügige Vorauszahlungen und Tantiemen können Musiklabels sicherstellen, dass die Künstler\*innen bei ihnen bleiben und ihnen weiterhin Geld einbringen. So werden erfolgreiche Künstler\*innen dazu motiviert, zusammen mit der Firma an einer weiteren Absatzsteigerung zu arbeiten. Hier hilft die Konsumentenpsychologie: Je erfolgreicher ein Song, desto öfter wird er gehört.<sup>8</sup> Das führt dazu, dass die Interessen einer Minderheit sehr erfolgreicher Featured Artists mit den Interessen der Musiklabels im Einklang stehen. Die große Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen muss jedoch für bessere Arbeitsbedingungen kämpfen.

Welche Interessen die beiden Gruppen auf politischer Ebene vertreten, ist offensichtlich. Sehr erfolgreiche Künstler\*innen setzen sich für die Interessen der Musiklabels ein – und sie haben dabei die größte Reichweite. Das war unlängst im Rahmen der umstrittenen Reform der EU-Urheberrechtsrichtlinie der Fall. Am Tag vor der Schlussabstimmung des EU-Parlaments veröffentlichte Björn Ulvaeus, Mitglied der schwedischen Pop-Band Abba, einen Artikel in der britischen Zeitung *The Guardian*, in dem er sich für die Musikfirmen und ihren Kampf gegen die Tech-Riesen engagierte, wie ihn damals Artikel 13 (jetzt 17) des Richtlinienentwurfs

widerspiegelte. Bemerkenswert ist, dass er nicht die Artikel 14 bis 16 (jetzt 18 bis 23) diskutierte, die sich allgemein mit Transparenz und Fairness gegenüber Künstler\*innen befassen. Natürlich zirkulierte der Artikel in allen Social-Media-Kanälen und sorgte auf dem Höhepunkt des Entscheidungsprozesses für hohe Aufmerksamkeit. Die Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen, die logischerweise der Öffentlichkeit nicht immer bekannt sind, muss sich dagegen an Politiker\*innen wenden und moralische Argumente wie soziale Gerechtigkeit und Fairness vorbringen. Das ist deutlich weniger attraktiv und eine besondere Herausforderung angesichts einer neoliberalen Plattform wie der EU-Kommission oder, noch problematischer, der britischen Regierung.

#### Fallstudie 1: Die Reform des EU-Urheberrechts

Von besonderem Interesse ist hier die Fair Internet for Performers Campaign (FIPC), eine Kampagne, die mehr als 500000 ausübende Künstler\*innen vertritt. Das Bündnis hinter der Kampagne fordert eine kollektiv verwaltete Vergütung für ausübende Künstler\*innen, wenn sie ihre Darbietungen für Online-Streaming lizenzieren. Das vorgeschlagene Rechtsmittel besteht in einem unverzichtbaren Anspruch auf angemessene Vergütung zusätzlich zum bereits existierenden Exklusivrecht auf Zugänglichmachung (Infosoc-Richtlinie Art. 3), das in Standardverträgen üblicherweise abgetreten wird. Das Bündnis fordert hier einen vertraglich unverzichtbaren Anspruch, damit ausübende Künstler\*innen ungeachtet der Vertragsbedingungen das Recht auf eine Vergütung aus der Onlineverwertung erhalten. 10 Sollte es Erfolg haben, würde diese neue Ergänzung des Copyrightsystems digitale Provider wie Spotify zur Zahlung einer pauschalen Lizenzgebühr für die Nutzung der Aufnahmen verpflichten. Diese Idee ist nicht neu: Radio- und Fernsehsender vergüten ausübende Künstler\*innen seit 20 Jahren

auf diese Weise. Tatsächlich haben digitale Dienste Urheber\*innen und Musikfirmen seit ihrer Entstehung auf diese Weise vergütet. Es handelt sich folglich um einen hinreichend bekannten Vergütungsmechanismus.

Das Bündnis schlägt vor, dass die Kosten dieses neuen Rechts von den Digital Service Providern (DSP) getragen werden. Angesichts der begrenzten Einnahmen der DSP haben jedoch alle am DSP-Geschäft Beteiligten Vorbehalte gegen diese Kampagne, da nun weitere Zahlungsempfänger\*innen hinzukämen. Dazu gehören Urheber\*innen, Musiklabels und die DSP selbst. Natürlich haben Featured Artists Bedenken: Erstens sähen sie sich in einer Situation, in der sie ihre Einnahmen mit dem Rest der ausübenden Künstler\*innen teilen müssten, was sie derzeit nicht tun. Zweitens würden sie, wenn der unverzichtbare Anspruch auf angemessene Vergütung anstelle des Exklusivrechts eingeführt würde (und nicht zusätzlich zu diesem Recht), die Möglichkeit verlieren, den Wert dieses Rechts zu verhandeln. Das bedeutet, sie würden gegenüber den mächtigen Musiklabels an Verhandlungsmacht verlieren. Drittens verursacht die kollektive Rechtewahrnehmung, wie sie dieses Recht vorsieht, Verwaltungskosten, die sie nicht zu zahlen bereit wären. Zurzeit verhandeln Musiklabels direkt mit den DSP, und so werden jegliche Tantiemen, die den Featured Artists aus der Online-Vergütung zustehen, direkt vom Musiklabel ausgezahlt. Würde das neue Gesetz eingeführt, müsste ein Dritter diese Rechte verwalten, das heißt, eine Verwertungsgesellschaft, die üblicherweise 15 bis 20 Prozent der Einkünfte für Verwaltungskosten aufwendet.

Zusammengefasst lässt es sich so formulieren: Die Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen mit geringer Verhandlungsmacht will eine Veränderung, die ihrem Beitrag zu den online verwerteten Aufnahmen entspricht. Die Minderheit der *Featured Artists* mit

ihrer großen Verhandlungsmacht ist dagegen zufrieden mit dem Status quo und würde sich selbstverständlich jeder Veränderung widersetzen, die mit einer Verringerung ihres Vermögens oder ihrer Verhandlungsmacht einherginge.<sup>11</sup>

#### Fallstudie 2: Steuerung durch die PPL

Die PPL, die Verwertungsgesellschaft, die die Gebühren an ausübende Künstler\*innen verteilt, liefert ein weiteres Beispiel für die divergierenden Interessen zwischen der Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen und der Minderheit der sehr erfolgreichen Featured Artists. Die PPL wurde 1934 im Anschluss an ein erfolgreiches Gerichtsverfahren von Plattenfirmen gegründet, um Tonaufnahmen für die öffentliche Wiedergabe zu lizenzieren. Um sich in den Augen der Konsument\*innen zu legitimieren, ging die PPL eine Partnerschaft mit der Musicians' Union ein, in deren Rahmen die PPI, die Einkünfte aus den Lizenzen mit den Musiker-\*innen teilte.12 Diese Partnerschaft wurde 1996 mit der Umsetzung der Vermiet- und Verleih-Richtlinie formalisiert, mit der der oben angeführte Anspruch auf angemessene Vergütung für die öffentliche Wiedergabe eingeführt wurde (CDPA §182D). Im Gegensatz zum Wortlaut des Rom-Abkommens (Artikel 12) und der Vermietund Verleih-Richtlinie (Artikel 8, mit dem das Abkommen implementiert wurde) besagt die in Großbritannien erreichte Regelung, dass eine angemessene Vergütung von den Musiklabels - nicht den Nutzer\*innen - an die ausübenden Künstler\*innen zu leisten sei. Diese Formulierung macht die ausübenden Künstler\*innen somit unnötigerweise von den Musiklabels abhängig. Aufgrund wichtiger Präzedenzfälle in anderen europäischen Ländern willigten die Musiklabels ein, den ausübenden Künstler\*innen 50 Prozent ihrer Einkünfte aus öffentlichen Darbietungen und dem Rundfunk über die PPL auszuzahlen.<sup>13</sup> Das ist bis heute gängige Praxis.

Um vergütet zu werden, müssen sich ausübende Künstler\*innen bei der PPL registrieren. Sobald ein Musiklabel ihren Beitrag zu einer Aufnahme registriert hat und diese Aufnahme öffentlich wiedergegeben wurde, werden die ausübenden Künstler\*innen vergütet. Eigentlich ist das ein einfaches Verfahren, es wird aber durch die Tatsache verkompliziert, dass die ausübenden Künstler-\*innen kaum Kontrolle über die Registrierung der Tonaufnahmen haben. Wenn ein Musiklabel die Meldung von Beiträgen ausübender Künstler\*innen zu einer Tonaufnahme vorschriftswidrig unterlassen hat, müssen diese das Album mit ihrem Beitrag in der großen Datenbank der PPL ausfindig machen und die Vergütung einfordern. Finden sie das entsprechende Album und können sie ihre Beteiligung zweifelsfrei nachweisen, kann das sehr schnell gehen. Aber unglücklicherweise lassen sich eindeutige Beweise nur schwer sichern. Was man wissen muss: Ungerechtfertigte Unterlassungen kommen immer wieder vor. Denn alle Angaben zu einer Tonaufnahme zu registrieren ist aufwendig, und dabei kann es leicht zu Fehlern in der Datenbank kommen. Bei diesem Verfahren legen die Musiklabels vermutlich bevorzugt Wert auf die korrekte Registrierung der wenigen ausübenden Künstler\*innen, die sie dauerhaft unter Vertrag haben, also der Featured Artists. 14

Sobald die PPL alle Einkünfte aus den Lizenzen eingesammelt und berechnet hat, wem welcher Anteil zusteht (ein Thema für einen anderen Beitrag), überweist sie die Summe auf die jeweiligen Konten. Ein Teil des Geldes wird als nicht verteilbar klassifiziert, sei es, dass der PPL die nötigen Informationen über die ausübenden Künstler\*innen fehlen oder diese fehlerhaft sind. Die PPL bewahrt diese Summe sechs Jahre lang auf. Hat die PPL einige der ausübenden Künstler\*innen im Laufe der sechs Jahre kontaktiert und ihnen ihren Anteil ausgezahlt, verteilt sie den Rest dieser Summe auf die Empfänger\*innen des siebten Jahres, gemäß der für dieses

siebte Jahr berechneten Anteile. Anders gesagt, nicht ausgezahlte Vergütungen fallen nach sechs Jahren den registrierten Mitgliedern zu. Dabei handelt es sich anzunehmenderweise wieder um die Featured Artists.

Man könnte zwar argumentieren, dass dies eine operative Frage sei, der sich die PPL-Entscheider\*innen annehmen könnten, wenn man sie darauf hinweist. Der Vorstand der PPL besteht jedoch mehrheitlich aus Vertreter\*innen der Musikfirmen. Die PPL hat sich zwar in den letzten Jahren um Ausgewogenheit im Rat bemüht, um den ausübenden Künstler\*innen mehr Gewicht zu verleihen, doch einige von ihnen sind wiederum Featured Artists, die in dieser Hinsicht auf der Seite der Musiklabels stehen. Das bedeutet praktisch, dass die Vertreter\*innen der Mehrheit der ausübenden Künstler\*innen weiterhin in der Minderheit sind. Und der seit Jahrzehnten feste Sitz der British Musicians' Union im Vorstand wird infolge der 2016 umgesetzten Verordnung (Rechtsverordnung 2016/221, Verordnung 7) nun auch zur Disposition gestellt.

#### Resümee

Wie ich gezeigt habe, sind die Interessen der ausübenden Künstler\*innen hinsichtlich der Rechtslage äußerst unterschiedlich. Mein Hauptargument lautet daher, dass diese Differenzen berücksichtigt werden müssen, wenn es um die Gestaltung von Maßnahmen und den Erlass von Verordnungen zugunsten ausübender Künstler\*innen geht.

Sollte die Kategorie der ausübenden Künstler\*innen vielleicht unterteilt werden? Meines Wissens gibt es nicht genügend Untersuchungen, um eine solche Maßnahme zu rechtfertigen, aber ich wäre vorsichtig damit, eine Situation herbeizuführen, die die Interessen der Künstler\*innen weiter spalten und die ohnehin spärlichen Rechte der Mehrheit noch mehr schwächen könnte:

insbesondere deshalb, weil ausübende Künstler\*innen im Laufe ihrer Karrieren das ganze Spektrum durchlaufen. Gleichwohl ist es sehr wichtig, diese Unterschiede zu berücksichtigen, damit die Musikbranche sich in ein florierendes business ecosystem für alle Beteiligten verwandelt, ein System, das mehr allgemeinen Wohlstand hervorbringt, indem es auch die Ungleichheit angeht. Es ist daher entscheidend, die Standpunkte der Paul McCartneys und Mick Jaggers mit denen der repräsentativen Organe wie den Musikergewerkschaften weltweit abzuwägen.

#### Gesetze

- Rechtsverordnung zur EU-Richtlinie über die kollektive Wahrnehmung von Urheberrechten 2016 (Rechtsverordnung 2016/221)
- Britisches Urheberrechts-, Design- und Patentgesetz von 1988 (c 48)
- Richtlinie 92/100/EWG des Rates zum Vermietrecht und Verleihrecht sowie zu bestimmten dem Urheberrecht verwandten Schutzrechten im Bereich des geistigen Eigentums
- Rom-Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen 1961

Aus dem Englischen von Gülçin Erentok

- ${\bf 1} \quad \text{David Hesmondhalgh, } \textit{The Cultural Industries} \textbf{1735932536} \,, \textbf{Sage, London 2012}.$
- 2 Thomas Noe und Geoffrey Parker, »Winner Take All: Competition, Strategy, and the Structure of Returns in the Internet Economy«, Journal of Economics & Management Strategy, 14/1 (2005), S. 141–164, https://doi.org/10.1111/j.1430-9134.2005.00037.x.
- 3 Lee Marshall, "The Structural Functions of Stardom in the Recording Industry", Popular Music and Society, 36/5 (2013), S. 578-96.
- 4 Peter Di Cola, »Money from Music: Survey Evidence on Musicians' Revenue and Lessons About Copyright Incentives«, *Arizona Law Review*, 55 (2013), S. 301-370; Wayne Grove, Michael Jetter und Kerry L. Papps, »Career Lotto: Labor Supply in Winner-Take-All Markets«, *IZA Discussion Paper*, 12012 (2018), S. 1-40.

- 5 Martin Kretschmer, »Artists' Earnings and Copyright: A Review of British and German Music Industry Data in the Context of Digital Technologies«, First Monday, 10/1-3 (2005), http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1200/1120.
- 6 Vgl. Di Cola, »Money from Music« und Hesmondhalgh, The Cultural Industries.
- 7 Martin Kretschmer und Friedemann Kawohl, »The History and Philosophy of Copyright«, in: Simon Frith und Lee Marshall (Hg.), Music and Copyright, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, S. 21–53.
- 8 Martin Kretschmer, Andrés Azqueta Gavaldón, Jaakko Miettinen und Sukhpreet Singh, »UK Authors' Earnings and Contracts 2018: A Survey of 50,000 Writers«, CREATe ALCS Authors' Earnings Report (2019), https://ssrn.com/abstract=3389685.
- 9 Ananay Aguilar, »We Want Artists to Be Fully and Fairly Paid for Their Work: Discourses on Fairness in the Neoliberal European Copyright Reform«, Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law, 9 (2018), S. 160-178.
- 10 Fair Internet Coalition, »Fair Internet for Performers: Questions and Answers« (2015), http://www.fair-internet.eu/campaign-docs.
- 11 Vgl. Ananay Aguilar, »We Want Artists to Be Fully and Fairly Paid for Their Work« sowie Chris Cooke, Dissecting the Digital Dollar, Part Two (2016) https://musicexport.ca/wp-content/uploads/2018/01/MMF\_DDD-Part-Two\_Full-Report\_Web.pdf.
- 12 John Williamson, »For the Benefit of All Musicians? The Musicians' Union and Performers' Rights in the UK«, in: Andreas Rahmatian (Hg.), Concepts of Music and Copyright: How Music Perceives Itself and How Copyright Perceives Music, Edward Elgar, Cheltenham 2015, S. 167–194.
- 13 Richard Osborne, »Is Equitable Remuneration Equitable? Performers' Rights in the UK«, Popular Music and Society, 40/5 (2017), S. 573-591, https://doi.org/10.1080/03007766. 2017.1348660.
- 14 Ananay Aguilar, "The Collective Management of Performers' Rights in the UK: A Story of Competing Interests«, SCRIPTed, 16/1 (in Vorbereitung), https://script-ed.org.

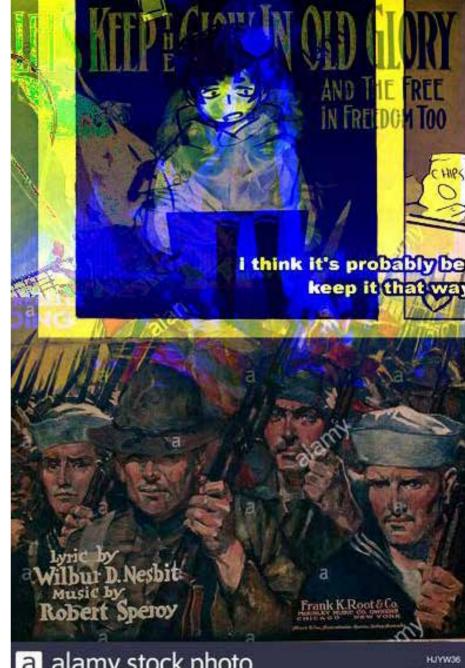


Abbildung: Lee\_Marshall-Lets\_keep\_music\_special @Aug\_22\_14,09,35\_2019

»LET'S KEEP MUSIC SPECIAL, F--- SPOTIFY.« MUSIKSTREAMING UND DIE TANTIEMEN-KONTROVERSE Lee Marshall ist Professor für Soziologie an der School of Sociology, Politics and International Studies, University of Bristol. Sein Interesse gilt der sozialen und institutionellen Organisation von Kulturproduktion wie -konsum, insbesondere in Bezug auf geistiges Eigentum, das Starsystem und die Effekte der Digitalisierung auf die Musikindustrie. Er ist aktives Mitglied der International Association for the Study of Popular Music, die sich der interprofessionellen und interdisziplinären Forschung von populärer Musik als globalem Phänomen verpflichtet sieht. Zu seinen Büchern zählen Bootlegging: Romanticism and Copyright in the Music Industry (2005), Bob Dylan: The Never Ending Star (2007) und The International Recording Industries (2012).

In seinem Beitrag untersucht er das Geschäftsmodell des Streamingdienstes Spotify und die jüngsten Auseinandersetzungen um die Vergütung künstlerischer Leistung. Letztlich, so sein Resümee, setzt Musikstreaming dieselbe Wachstumslogik fort, mit der bisher die großen Labels operiert haben. Ob dieses auch den Musikschaffenden zugutekommen wird, bleibt fraglich.<sup>1</sup>

ie Geschichte der populären Musik lehrt uns, dass die Einführung wesentlicher neuer Technologien selten unumstritten ist. Neue Erfindungen wie das Mikrofon oder der Sampler werden infrage gestellt oder gar lächerlich gemacht von Gruppierungen, die ihre Interessen durch neuartige soziale Praktiken des Musik-Machens und -Konsumierens bedroht sehen. Ein aktuelles Beispiel eines solchen Konflikts ist der Streit über die Höhe der Bezahlungen an Künstler\*innen für das Recht, ihre Musik auf Streamingdiensten wie Deezer und vor allem Spotify zur Verfügung zu stellen. Dieser Streit wird regelmäßig in der Presse und den Medien thematisiert, etwa wenn Thom Yorke, Sänger von Radiohead, proklamiert, Spotify sei »der letzte Atemzug der alten Musikindustrie [...] der letzte verzweifelte Furz eines schon halbtoten Kadavers«,² oder als Taylor Swift sich

2014 anlässlich der Veröffentlichung ihres Albums 1989 dazu entschied, ihren gesamten Backkatalog aus dem Streamingdienst zu entfernen  $^3$ 

Bei dieser Auseinandersetzung geht es jedoch nicht bloß um ein paar unzufriedene Superstars, denn die Mehrzahl der Bedenken wurde von unabhängigen Künstler\*innen geäußert, die auf der Erfolgsleiter der Musikindustrie ein paar Sprossen weiter unten stehen. Nun könnte man vielleicht meinen, solcher Unmut sei bloß dem ökonomischen Gezerre geschuldet, wer wie viel vom Kuchen abkriegt. Aber in Wahrheit spiegeln sich in diesem Unbehagen einerseits tief sitzende Ungewissheiten angesichts der Veränderungen, denen die Ware Musik unterworfen ist, und ihrer Auswirkungen auf den vermeintlichen Wert von Musik. Andererseits kommen hier seit Langem schwelende Probleme zum Ausdruck, die mit den vorherrschenden Machtverhältnissen innerhalb der Musikindustrie zu tun haben. Letzteres ist bemerkenswert, scheint es doch der weitverbreiteten Auffassung zu widersprechen, dass das Internet ein Segen für Musiker\*innen außerhalb des Systems der großen Labels (der sogenannten Majors) sei: Es schaltet die Intermediäre aus und bereitet einer Ökonomie des »Longtail«4 den Weg, die es auch Künstler\*innen ohne Vertrag ermöglicht, ihre Musik einem breiten Publikum zum Verkauf anzubieten. Doch die scheinbar unaufhaltsame Verschiebung hin zu den Streamingdiensten birgt die Gefahr, dass sich die Strukturen der alten Industrie aufs Neue durchsetzen könnten. Yorke liegt also richtig, wenn er Spotify mit der »alten Musikindustrie« assoziiert, ist aber vielleicht etwas vorschnell in seinem Urteil, sie einen »halbtoten Kadaver« zu nennen.

#### Der Backlash gegen Spotify

Die hier diskutierten allgemeineren Themen, die den Wandel der musikalischen Ware und die wirtschaftliche Vergütung für Musik-

aufnahmen betreffen, gelten für alle On-Demand-Streamingdienste. Der Beitrag beschränkt sich dabei jedoch auf Spotify, zum einen, weil es sich um das bekannteste Beispiel eines solchen Dienstes handelt, und zum anderen, weil Spotify im Zentrum der öffentlichen Debatten über die Höhe der Vergütungszahlungen steht, die Künstler\*innen für das Streaming erhalten. Der in Schweden ansässige Streamingdienst wurde 2008 gegründet und bot sechs Jahre später bereits einen Bestand von »mehr als 30 Millionen Titeln« in 58 Ländern an. 5 Im Januar 2015 gab Spotify bekannt, dass eine Zahl von 60 Millionen aktiver Nutzer\*innen und 15 Millionen zahlender Abonnent\*innen erreicht sei.<sup>6</sup> Spotifys wachsende Abonnentenzahlen sind beeindruckend: Laut öffentlicher Mitteilungen des Unternehmens dauerte es fast zwei Jahre, um die ersten 500 000 Abonnent\*innen zu gewinnen, aber dann kamen im Laufe ungefähr eines Jahres weitere zwei Millionen hinzu, weitere 3,5 Millionen in den darauffolgenden 18 Monaten, weitere vier Millionen in den folgenden 14 Monaten und noch einmal fünf Millionen in nur sieben Monaten. Spotify wächst exponentiell, und das Unternehmen gilt als Aushängeschild der neuen, optimistisch in die Zukunft blickenden digitalen Musikindustrie - derjenigen, die nicht mehr über Piraterie jammert und die etwas zuwege bringt, was neu ist und funky. Doch trotz - oder wegen - seines Erfolgs hat Spotify auch jede Menge Kritik einstecken müssen, vor allem von Künstler\*innen, die sich über die geringe Vergütung beklagen, die sie erhalten.

Die öffentliche Diskussion über die Zahlungen von Spotify begann 2009, als die Meldung die Runde machte, dass Lady Gaga für ihren über eine Million Mal gestreamten Song *Poker Face* eine Zahlung von nur 167 Dollar erhalten hatte.<sup>7</sup> Die Statistik war irreführend, aber diese Sache blieb hängen – man findet problemlos Artikel auch jüngeren Datums, die diese falsche Tatsache wiederholen<sup>8</sup> –,

und die These, dass Spotify Künstler\*innen nicht angemessen vergüte, setzte sich mehr und mehr durch. Etwa zu der Zeit, als Spotify 2011 in den US-Markt eintrat, gewann der Streit um die Zahlungen an Gewicht und wurde mit größerer Konsequenz geführt, als eine Reihe kleinerer amerikanischer Plattenlabels ihre Kataloge von der Plattform nahmen. Vermutlich waren Projekt Records, ein 1983 gegründetes und in Brooklyn ansässiges Label für Gothic Rock, die Ersten (wenn auch nicht die Ersten, die es ankündigten), die im Juli ihren Katalog von allen On-Demand-Streamingdiensten zurückzogen. Labelgründer Sam Rosenthal fand für seine Kritik an Spotify deutliche Worte:

»In der Welt, in der ich leben möchte, werden Künstler\*innen nach meiner Vorstellung für ihre Werke fair bezahlt [...] Spotify ist ein Dienst, der das NICHT tut. Projekt wird nicht Teil dieses skrupellosen Konzepts sein. Für einen einzelnen Stream auf Spotify [...] erhält der Digitalvertrieb von Projekt im Schnitt 0,0013 Dollar. Mit 5000 Abspielungen werden etwa 6,50 Dollar erzielt. Zum Vergleich: 5000 Downloads eines Tracks auf iTunes bringen 3487 Dollar. [...] Um den in den USA gezahlten monatlichen Mindestlohn von 1160 Dollar zu erwirtschaften, braucht man 892307 Abrufe auf Spotify im Monat. Das ist für Künstler\*innen keine realistische Zahl.«9

Das nächste Label, das seinen Katalog von Spotify entfernte, und das Erste, über das öffentlich berichtet wurde, war Century Media, ein in Dortmund und Kalifornien ansässiges Metal-Label. Im August kündigten die Betreiber\*innen des Labels den Rückzug ihres Repertoires an, zusammen mit den mit ihnen verbundenen Labels, »um die Interessen ihrer Künstler\*innen zu schützen«. Während sie Spotify als »großartiges Werkzeug zur Entdeckung neuer Musik« priesen, vermeldete Century zugleich:

»Die Verkäufe physischer Tonträger gehen in allen Ländern, in denen Spotify aktiv ist, drastisch zurück. [...] Da Künstler\*innen

ihre Musik verkaufen müssen, um weiterhin kreativ sein zu können, ist Spotify für sie ein Problem. Hier geht es um nichts weniger als ums Überleben, und es wird Zeit, dass den Fans und Konsument\*innen klar wird, dass es für Künstler\*innen existenziell ist, Musik zu verkaufen, um über die Runden zu kommen.«

Century kam zu dem Schluss: »Spotify in seiner gegenwärtigen Gestalt und Form ist nicht die Lösung. [...] Am Ende wird es in einigen Fällen viele kleinere Bands, die bereits jetzt um ihr Auskommen kämpfen, völlig zerstören.«<sup>10</sup>

Weitere Rückzüge von Labels folgten. Eigenartigerweise schien Metal-Labels, insbesondere Metal-Labels aus Los Angeles, am meisten daran gelegen zu sein, ihre Kataloge bei Spotify zu löschen. Im September 2011 zog Napalm Records sein Repertoire zurück, begleitet von der Aussage, dass »das durch Streaming erzielte Einkommen so gering [sei], dass weder wir uns als Plattenfirma noch unsere Künstler\*innen sich in der Lage sehen, diesen Vertriebsweg weiter zu unterstützen. Wir [...] protestieren gegen Preismodelle, die unsere Existenz und die unserer Bands gefährden.«11 Ebenfalls einen Rückzug machten im September 2011 Prosthetic Records und Metal Blade, und im November zog Sumerian Records den Großteil seines Katalogs zurück. Jenseits der L. A.-Metal-Szene erfuhr im November die Meldung größere mediale Aufmerksamkeit, dass ST Holdings, ein britischer Digitalvertrieb für unabhängige Electronic- und Dance-Labels, die Kataloge von 234 der 238 von ihm vertriebenen Labels aus den On-Demand-Streamingdiensten zurückziehe. In der Ankündigung des Rückzugs betonte das Unternehmen, dass im dritten Quartal 2011 die digitalen Erlöse zum ersten Mal in seiner Geschichte rückläufig gewesen seien (um 14 Prozent) und insbesondere die iTunes-Einnahmen um 24 Prozent zurückgegangen seien. Im gleichen Zeitraum machten On-Demand-Streamingdienste 82 Prozent ihrer Musik-»Ausspielungen« aus,

sorgten aber nur für 2,6 Prozent der Einnahmen, wobei Spotify für 750000 Streams eine Summe von 2500 Pfund zahlte. Diese niedrige Zahlungsrate gab dem Unternehmen Anlass zur Sorge, dass der Wert von Musik untergraben würde, und brachte es zu der Aussage, dass »Musik seine Besonderheit verliert, wenn sie als Billigware oder kostenloses Gut ausgebeutet wird. Um eines unserer Labels zu zitieren, ›Let's keep the music special, fuck Spotify.«<sup>12</sup>

#### Die Tantiemendebatte und der veränderte Charakter der Ware Musik

Es ist wichtig, bei diesen Beispielen nicht den Kontext aus den Augen zu verlieren. Der Rückzug einer Handvoll kleiner Independent-Labels wird keine allzu große Delle in einem 30 Millionen Tracks umfassenden Katalog hinterlassen. Außerdem sollte man daran erinnern, dass einige dieser Plattenfirmen (wie etwa Century) zu einem späteren Zeitpunkt ihre Kataloge wieder auf Spotify verfügbar gemacht haben. Doch die Auseinandersetzung über die Höhe der Zahlungen von Streamingdiensten an Künstler\*innen ebbte nicht ab, vor allem unter einigen kleineren unabhängigen und DIY-Künstler\*innen. Prinzipiell lassen sich die Beschwerden auf zwei Arten beschreiben. Erstens argumentieren Musiker\*innen, dass On-Demand-Streamingdienste den Verkauf von digitalen Dateien und physischen Tonträgern unterminieren und deshalb kein finanzielles Modell sind, das ihre Karriere tragen könnte. Dem liegt jedoch ein allgemeineres ästhetisches und moralisches Argument zugrunde, was Musik wert sein sollte, und in diesem Zusammenhang erscheinen die sogenannten Micro-Payments, die durch jeden Stream erzeugt werden, als eine Entwertung von Musik an sich.

Ich werde später auf diese Themen zurückkommen, aber zunächst möchte ich die zwei Strategien skizzieren, mit denen Spotify

auf solche Kritikpunkte reagiert hat. Die erste ist zu argumentieren, dass für einen Großteil der Künstler\*innen der Betrag, den sie erhalten, ihren Vertrag mit ihrem Plattenlabel widerspiegelt und nicht die Summe, die Spotify auszahlt.13 Da ist durchaus etwas dran, und es ist wichtig zu begreifen, dass die Frage »Wie viel zahlt Spotify den Künstler\*innen?« ein bisschen irreführend ist, angesichts dessen, dass Spotify genauso wenig »Künstler\*innen bezahlt« wie ein herkömmlicher Plattenladen »Künstler\*innen bezahlt«. Spotify zahlt die Beträge vielmehr an Labels aus oder an Vertriebe, die Labels vertreten, und daher hängt der Anteil dieses Geldes, der zurück an die Künstler\*innen fließt, tatsächlich von individuellen - wenn auch oft standardisierten<sup>14</sup> - Verträgen ab. Es ist deshalb geboten, im Netz zirkulierende Informationen über die Summe, die ein bestimmter Künstler, eine bestimmte Künstlerin durch Streaming erlöst hat, mit Vorsicht zu genießen. Nichtsdestotrotz vernebelt Spotify in seiner Antwort die Dinge auch. Nicht alle Künstler\*innen, die sich beschweren, haben Verträge mit Plattenlabels, viele von ihnen nutzen digitale Vertriebe, die eine Pauschalsumme als Kommission verlangen, wodurch es durchaus möglich ist zu ermitteln, was Spotify tatsächlich ausgezahlt hat. Eine Vielzahl dieser unabhängigen Künstler\*innen hat große Anstrengungen unternommen, um verlässliche Daten über die Zahlungshöhe für Streamings zur Verfügung zu stellen (David Lowery beispielsweise betreibt auf seinem Blog »Trichordist« eine »Streaming Price Bible«). Die Tatsache, dass nicht nur einzelne Künstler\*innen. sondern auch Independent-Labels sich über die von On-Demand-Streaming erhaltenen Erlöse beschwert haben, legt zudem nahe, dass das niedrige Niveau an Einkünften der Künstler\*innen nicht allein eine Folge ausbeuterischer Verträge ist.

Abgesehen von der Berufung auf die Vertraulichkeit der Verträge bestand Spotifys öffentliche Antwort auf das Thema Tantiemen

im Wesentlichen darin, einige beeindruckende Zahlen zu liefern unter anderem die globale Summe, die es an Rechteinhaber\*innen ausgezahlt hat. Der Gründer von Spotify, Daniel Ek, sagte 2012 in einem Interview: »Die ganze Diskussion um Zahlungen an Künstler\*innen läuft ein bisschen in die falsche Richtung. Wir haben jetzt über eine halbe Milliarde Dollar an Rechteinhaber\*innen ausgezahlt, und diese Summe hat sich in den letzten neun Monaten verdoppelt. Das ist ein erheblicher Betrag.«15 Die Formulierung »falsche Richtung« ist bewusst gewählt, denn das vorgetragene Argument lautet, dass Künstler\*innen und Medien daneben liegen, wenn sie Streamingdienste für vergleichbar mit Verkäufen halten. Spotify hat wiederholt erklärt, dass es »keine Streams verkauft, sondern Zugang zu Musik. [...] [Es] handelt sich nicht um ein stückbasiertes Geschäft, und es hat keinen Sinn, von Spotify ausgezahlte Erlöse als Betrag pro Stream oder aus einer anderen auf Stückzahlen basierenden Perspektive zu betrachten. Man muss stattdessen auf die Gesamterträge schauen, die Spotify erzielt.«16 Deshalb treffen die sehr, sehr großen oder die sehr, sehr kleinen Zahlen den Nerv der Sache und markieren das ganz unterschiedliche Verständnis von Streamingdiensten.

Um es deutlich zu sagen: Dieses Argument behauptet nicht bloß, dass es unmöglich sei, eine bestimmte Zahl an Streams mit einem einzelnen Kauf gleichzusetzen. Die These lautet eher, dass das Wesen dessen, was verkauft wird, ein qualitativ anderes ist als in der Vergangenheit. Künstler\*innen müssen deshalb umdenken, was die Frage anbelangt, wie sie entlohnt werden – nicht bloß, wie viel sie gezahlt bekommen, sondern was die Grundlage ist, auf der sie bezahlt werden: im »alten« Modell des Kaufens und Besitzens von Musik tätigten die Konsument\*innen eine einmalige Zahlung (die die Künstler\*innen entsprechend erhielten). Im neuen Modell des Leihens von Musik bezahlen die Konsument\*innen kontinuierlich

für den *Zugang* zu Musik. Die Theorie dahinter ist, dass durch die kontinuierliche Zahlung kleiner Summen das Verschwinden der Einmalzahlungen (mehr als) kompensiert wird. Aus diesem Grund fordert Spotify, dass »die Leute von der Orientierung auf Stückzahlen zu einem Denken übergehen sollten, das auf dem Konsum als solchem basiert«.<sup>17</sup>

#### Die Ökonomie des Musikstreamings

Während Spotifys Standpunkt einen allgemeineren kulturellen Wandel hin zum »Leihen« von Musik reflektiert, wird das Argument des Unternehmens, dass Musiker\*innen sich von einem »auf Stückzahlen basierenden Denken« lösen sollten, scheinbar dadurch unterlaufen, dass die Bezahlung der Musiker\*innen tatsächlich darauf beruht, wie oft ihre Songs von dem Dienst gestreamt werden. Die Tantiemenabrechnungen von Spotify führen sogar jeden Stream und den dazugehörigen Tarif auf (auch wenn Spotify die Berechnung pro Stream als reverse engineering bezeichnet). Um Spotifys Standpunkt zu verstehen, dass man sich nicht auf einzelne Streams konzentrieren sollte, braucht man ein Verständnis der allgemeinen ökonomischen Logik des Streamings, die von seiner Gesamtheit abhängt und nicht von der Akkumulation einzelner Streams.

Bevor Spotifys Zahlungssystem näher erläutert wird, ist es wichtig zu begreifen, dass Spotify tatsächlich nicht zu »betrügen« scheint, indem es niedrigere Tantiemen als andere digitale Anbieter\*innen zahlen würde. Auf dem SXSW-Festival in Austin 2012 berichtete Spotifys Chief Content Officer, Ken Parks, dass das Unternehmen »nahezu 65–70 Prozent des Umsatzes an die Rechteinhaber« auszahle,¹8 und das Unternehmen hat wiederholt bestätigt, dass es »annähernd 70 Prozent« oder »circa 70 Prozent« auszahle. Die Zahl von 70 Prozent ist entscheidend, denn das ist der Anteil,

den Apple für iTunes-Downloads an die Rechteinhaber\*innen auszahlt, und er entspricht grob der historisch üblichen Aufteilung in der Tonträgerindustrie. Auch wenn eine Bestätigung der exakten Zahlen fehlt, so zahlt Spotify den Rechteinhaber\*innen doch zumindest den mehr oder minder üblichen Tarif für das Recht. ihre Musik zu nutzen. Das Unternehmen vergibt das Geld, indem es seine Gesamteinnahmen durch die Anzahl der abgespielten Streams teilt. Die Höhe der Einnahmen, die Spotify erzielt, hängt jedoch hauptsächlich von der Anzahl der Abonnent\*innen ab (plus ein paar Zusatzeinnahmen durch Werbung), wohingegen die Häufigkeit, mit der Musik abgespielt werden kann, praktisch unbegrenzt ist. Wenn man also diese ausgezahlte Summe mit der Gesamtanzahl der gestreamten Songs vergleicht, dann fallen die Zahlen beschämend klein aus - der grobe Durchschnitt, der sich aus den im Internet veröffentlichten Informationen ergibt, liegt bei etwa 0,004 Dollar pro Stream (also 0,4 oder 0,5 Cent pro Stream, obwohl Streams unterschiedliche Auszahlungsraten haben, abhängig von einer Vielzahl an Faktoren, vor allem, ob ein Titel von einem Abonnenten, einer Abonnentin abgespielt wird oder von jemandem, der die kostenlose Basisversion benutzt). Angesichts der von vielen Musiker\*innen zitierten winzigen Summen auf der Basis »pro Abspielung« oder der Geschichten, die besagen, »30000 Streams haben mir bloß 120 Dollar eingebracht«, erscheint es nachvollziehbar, dass sich Musiker\*innen über die Höhe der erhaltenen Zahlungen besorgt zeigen. Wie kann Spotify behaupten, Streaming sei eine brauchbare Option für Künstler\*innen?

Spotifys Antwort auf diese Frage lautet: Größenordnung beziehungsweise Wachstum. Geht man davon aus, dass das Unternehmen einen fixen Anteil seiner Einnahmen an den oder die Rechteinhaber\*in zurückzahlt, dann wächst mit dem Gesamterlös von Spotify auch die Summe, die zurück an die Rechteinhaber\*innen

fließt (70 Prozent von einer Milliarde Dollar sind mehr als 70 Prozent von zehn Millionen Dollar). Das bedeutet, dass Wachstum der Schlüssel für die Rentabilität von Spotify und ähnlichen Diensten ist: Je mehr Nutzer\*innen der kostenlosen Basisversion das Unternehmen in zahlende Abonnent\*innen umwandeln kann. desto größer die an Künstler\*innen und Labels zurückfließende Summe: nicht weil mehr Leute ihre Musik hören, sondern weil es einen größeren Kuchen zu verteilen gibt und die effektive Quote pro Stream deshalb steigt. Das kann man tatsächlich anhand der im Internet veröffentlichten Daten zu den Tantiemenzahlungen nachverfolgen: Lag der durchschnittliche Tarif pro Stream ursprünglich irgendwo um die 0,002 bis 0,003 Dollar pro Stream (wie man an der weiter oben zitierten Aussage von Sam Rosenthal ablesen kann), liegt er heute zwischen 0,004 und 0,005 Dollar. Ek gab im November 2014 bekannt, »500000 Abspielungen auf Spotify führen zu einer Auszahlung zwischen drei- und viertausend Dollar«, was einen effektiven Tarif von ca. 0,006 bis 0,008 Dollar pro Stream bedeutet. 19 Es gibt also Anzeichen, dass die Logik des Modells von Spotify funktioniert, auch wenn abzuwarten bleibt, ob diese Dienste ausreichend wachsen können, um ein tragfähiges Einkommen für Musiker\*innen abzuwerfen. Laut D. A. Wallach, Artist in Residence bei Spotify, ist dieser wichtige Kipppunkt erreichbar, wenn er behauptet: »Wenn wir es schaffen, die Größenordnung von Netflix zu erreichen - das 20 Millionen Abonnent-\*innen hat -, dann gehen wir davon aus, den Künstler\*innen ungefähr das auszuzahlen, was iTunes Jahr für Jahr auszahlt.«20

Den Künstler\*innen wird mithin gesagt, dass ihre Vorstellung in die falsche Richtung geht, wenn sie Streams wie Verkäufe behandeln, und dass sie sich in einer geduldigeren, langfristiger orientierten Haltung üben sollten. Während jedoch große Labels mit Bargeldreserven diese stürmischen Zeiten heil überstehen

könnten, beklagen Künstler\*innen, die hier und jetzt Geld zum Leben brauchen, dass das Streaming ihr aktuelles Einkommen verringert, weil es zu Einbrüchen bei ihren digitalen Verkäufen führt. Century Media wie auch ST Holdings haben explizit darauf hingewiesen, dass die Erlöse aus dem digitalen Musikabsatz seit dem Aufkommen des On-Demand-Streamings dramatisch gefallen sind. Spotifys Haltung dazu ist - und das ist nicht sonderlich überraschend -, dass das Streaming sich überhaupt nicht nachteilig auf Onlineverkäufe auswirken würde. Katie Schlosser, die bei Spotify für die Beziehungen zu den Labels zuständig ist, hat beispielsweise erklärt, dass das Unternehmen den Labels Daten zur Verfügung stellen konnte, »die belegen und beweisen, dass die Erlöse aus dem Streaming zusätzlich zum tatsächlichen Absatz von Download-Einheiten oder Umsätzen mit physischen Tonträgern anfallen«.21 Was vielleicht etwas mehr überrascht, ist die Tatsache, dass dieses Argument bei den Majors Unterstützung gefunden hat. Bei einem Treffen der International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) 2012 in London bezeichnete Rob Wells, Präsident des weltweiten Digitalgeschäfts der Universal Music Group, das Argument, On-Demand-Streaming würde die Verkaufszahlen »kannibalisieren, [als] totalen Blödsinn«.22

2012 war ein gutes Jahr, um zu behaupten, dass Streaming den Umsatz aus Verkäufen nicht beschneide, denn der Gesamtumsatz der Tonträgerindustrie stieg zum ersten Mal in diesem Jahrhundert wieder an, wenn auch nur um 0,3 Prozent, wenn man der IFPI Glauben schenkt. Es sind auch Einzelfälle bekannt, in denen sich Streaming und Verkäufe gut ergänzt zu haben scheinen. Beispielsweise wurde eines der erfolgreichsten Alben 2012 – Babel von Mumford & Sons – innerhalb der ersten Woche nach Veröffentlichung zum meistgestreamten Album auf Spotify (»ca. acht Millionen Aufrufe«) und verzeichnete gleichzeitig die höchsten

Erstwochenverkäufe für ein US-Album in diesem Jahr (600000 Stück).<sup>23</sup> Mehr noch, in einigen Regionen hat das Streaming eine wichtige Rolle dabei gespielt, die lokale Musikindustrie nach einem Jahrzehnt des Niedergangs wieder auf einen Wachstumspfad zu führen. In Norwegen zum Beispiel (wo 2013 65,3 Prozent der verzeichneten Umsätze für Musikaufnahmen auf das Streaming entfielen) wuchs die Tonträgerindustrie 2012 um 7,2 Prozent und 2013 um 10,6 Prozent,<sup>24</sup> während in Schweden (wo das Streaming 2013 71,2 Prozent der Umsätze für Musikaufnahmen ausmachte) die Industrie drei Jahre lang in Folge gewachsen ist.<sup>25</sup>

Berücksichtigt man ihre Besonderheiten (kleine Märkte mit hoher Breitbandversorgung und zugleich Heimat von zwei der größten Streamingdienste), ist unklar, ob diese skandinavischen Beispiele zuverlässige Indikatoren für zukünftige Trends in deutlich größeren Musikmärkten darstellen. Vor allem existierten in keinem der beiden Länder fest etablierte Plattformen für kostenpflichtige Downloads, bevor die Streamingdienste auf den Markt kamen.26 Damit unterscheiden sie sich deutlich von den USA und Großbritannien, wo die Downloaddienste zu Beginn der 2010er-Jahre einen Anteil zwischen 40 und 50 Prozent der Gesamteinnahmen aus dem Verkauf von Musikaufnahmen erreicht hatten. Als die aus Downloadverkäufen erzielten Einnahmen in den USA 2013 und in Großbritannien 2014<sup>27</sup> erstmals rückläufig waren, schoben Kritiker\*innen der Streamingdienste die Schuld schnell Spotify in die Schuhe (so erschien beispielsweise ein Artikel von James Titcomb im Telegraph unter der Überschrift »Britische Musikdownloads gehen zum ersten Mal zurück: Spotify frisst Absatz von iTunes auf«), obwohl Ek dem entgegenhielt, hier werde Korrelation mit Kausalität verwechselt.<sup>28</sup> Stattdessen verwies er auf Kanada, wo die Downloadzahlen zurückgegangen waren, bevor die Streamingdienste auf den Markt kamen. Man sollte auch berück-

sichtigen, dass sich das Wachstum der Downloadverkäufe bereits seit 2008 deutlich abgeschwächt hatte.<sup>29</sup>

Auf lange Sicht scheint es vernünftig anzunehmen, dass das gewandelte Wesen der Ware Musik bedeutet, dass Streaming die Downloads verdrängen wird, aber es ist schwierig, Vorhersagen über die Geschwindigkeit und die Konturen dieses Übergangs zu treffen, da die derzeit zur Verfügung stehenden Daten mehrdeutig sind. Nichtsdestotrotz ist festzustellen: »Während die Verantwortlichen in der Musikindustrie sich zunächst weigerten, die frühen Signale schwächerer Umsätze mit digitalen Downloads dem Aufstieg des Streamings zuzuschreiben, räumten in der zweiten Jahreshälfte 2013 viele von ihnen ein, dass durch Werbung und zahlungspflichtige Abonnements finanzierte Dienste doch die bisherigen digitalen Umsätze zu kannibalisieren schienen.«<sup>30</sup>

#### Spotify und die Mainstream-Musikindustrie

Trotz der Bedenken, dass das Musikstreaming den Umsatz mit Downloads untergraben könne, haben die wichtigsten Major-Labels (Universal Music Group, Sony Music Entertainment und Warner Music Group) sowohl Spotify wie auch On-Demand-Streaming insgesamt bislang massiv unterstützt. Viele der größeren Independent-Labels wie Beggars Group und XL haben den Dienst ebenfalls befürwortet. Die Unterstützung von Spotify durch die Majors steht in krassem Gegensatz zu den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts, in denen sie dem Aufkommen digitaler Musik mehr als nur skeptisch gegenüberstanden und von Apple dazu genötigt werden mussten, sich auf den digitalen Marktplatz überhaupt einzulassen.<sup>31</sup> Was hat sich in der Zwischenzeit geändert, dass die Reaktionen heute so unterschiedlich ausfallen?

Um den Einstellungswandel zu verstehen, muss man die veränderten Konturen der Musikpiraterie in den letzten etwa 15 Jahren

begreifen. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts war die alles beherrschende Sorge der Tonträgerindustrie, dass digitale Musikdateien zu massiver Piraterie führen würden - mit starken negativen Auswirkungen auf legale Umsätze. Die ersten Reaktionen auf diese Entwicklungen umfassten die Suche nach Möglichkeiten, die Musik mit digitalen Rechtemanagementsystemen (DRM) »abzusichern« sowie aggressive Rechtsstreitskampagnen sowohl gegen in Piraterie verwickelte Unternehmen (wie Napster) als auch gegen einzelne Downloader\*innen zu führen.32 Ungefähr 2005 änderte die Musikindustrie jedoch ihre Haltung zum Onlinekonsum von Musik. Während sie öffentlich weiterhin Piraterie kritisierte und für eine verbesserte Durchsetzung des Copyrights stritt, schien die Industrie akzeptiert zu haben, dass sie sich dem Verhalten der Konsument\*innen würde anpassen müssen. Die Herausforderung für die Labels bestand darin, Möglichkeiten zu finden, das Verhalten einer Generation zu berücksichtigen, die mit kostenloser und frei zugänglicher Musik aufgewachsen war. Das war das entscheidende Alleinstellungsmerkmal von Spotify: Das Unternehmen hat sich konsequent als Anbieter einer Plattform präsentiert, die bestehendes Konsumverhalten »zu Geld macht«. In seiner Antwort auf den Rückzug der Kataloge von Century und Mute erklärte Spotify:

»Der Dienst wurde aus dem Wunsch heraus gegründet, eine bessere, bequemere und legale Alternative zur Musikpiraterie zu entwickeln. Spotify zieht jetzt Gewinn aus einem Publikum, das großteils illegale Downloads genutzt (und damit der Musikindustrie kein Geld verschafft) hatte, bevor Spotify zur Verfügung stand.«<sup>33</sup>

Der Zusammenhang zwischen Spotify und Piraterie ist keineswegs zufällig: Spotify-Gründer Daniel Ek war zuvor CEO von uTorrent, dem beliebtesten Client für Bittorrent-Sharing, und die Spotify-Software selbst beruht auf den Peer-to-Peer-Technologien,

die ein weitreichendes Filesharing ermöglichen (wenn ein Benutzer, eine Benutzerin einen Song anfordert, werden verschlüsselte Daten von den Computern anderer Benutzer\*innen übertragen).<sup>34</sup> Trotz dieses Erbes ist es jedoch ein überzeugendes Argument von On-Demand-Streamingdiensten, dass sie Einkünfte für Rechteinhaber\*innen aus einem Konsumverhalten erzielen, mit dem vorher keinerlei Einkünfte zu erzielen waren.

Der wichtigste Grund für die Unterstützung von Spotify und anderen vergleichbaren Diensten seitens der großen Labels ist allerdings mit Sicherheit der, dass die »konsumbasierte« Logik der Streamingdienste der Logik der vordigitalen Musikindustrie sehr gut zupasskommt. Der Erfolg der Majors gründete immer auf »Konsum« an sich und nicht auf »Stückzahlen«; ihre Strategie lag darin, jede Menge Platten zu veröffentlichen in dem Wissen, dass nur ein kleiner Teil von ihnen erfolgreich sein würde, dass aber die Gewinne der kleinen Anzahl an Hits die Verluste der anderen Veröffentlichungen aufwiegen würden. Aus der Sicht der Majors war es daher egal, welche Platten viel verkauften und welche nicht, solange einige Platten ordentlich Gewinn abwarfen. Für die Karriere einzelner Personen (der Künstlerin etwa oder des A&R-Managers, der sie unter Vertrag genommen hatte) war das wichtig, nicht aber für das Label insgesamt, dessen Erfolg auf der Gesamtmenge des Musikkonsums beruhte.

Der Zusammenhang zwischen der konsumbasierten Logik der Majors und den Streamingdiensten ist ablesbar an der Art und Weise, in der die Tantiemenzahlungen errechnet werden, die grundsätzlich die Anbieter\*innen mit umfangreichen Katalogen bevorteilt. Spotifys Zahlungen basieren auf einem System von »Marktanteilen«. Etwas vereinfacht gesagt besteht die Grundlogik des Systems darin, dass einem Künstler, einer Künstlerin ein prozentualer Anteil an Spotifys Gesamtumsatz zusteht, der durch seinen/

ihren prozentualen Anteil an allen Streams im jeweiligen Monat festgelegt wird - die konkrete von Spotify angegebene Gleichung lautet: »Spotifys monatlicher Ertrag x (Spotify-Streams des Künstlers/Gesamtmenge Spotify-Streams) x ca. 70 Prozent geht an die Rechteinhaber\*innen.«35 Es gibt daher keine Verbindung zwischen den Zahlungen der einzelnen Hörer\*innen und ihren musikalischen Vorlieben. Das kommt Künstler\*innen und Labels zugute, die eine hohe Anzahl Streams haben, weil es bedeutet, dass sie einen hohen Anteil der Einnahmen bekommen, egal wie viele zahlende Nutzer\*innen ihre Musik tatsächlich streamen. Ein Beispiel: Wenn eine Hörerin 10 Pfund für ihr Abo bezahlt, aber den ganzen Monat nur einen einzigen obskuren finnischen Rapper hört, dann bekommt dieser Rapper trotzdem nur einen sehr kleinen Anteil vom Geld der Hörerin, da der Großteil an diejenigen Künstler-\*innen verteilt wird, die an der Spitze der Spotify-Charts stehen. Unabhängige und weniger populäre Künstler\*innen würden von einem alternativen Auszahlungssystem profitieren, das die Gebühren der einzelnen Abonnentin direkt an diejenigen Künstler-\*innen verteilte, die sie tatsächlich gehört hat.

#### **Fazit**

Die von unabhängigen Musiker\*innen und Independentlabels erhobenen Beschwerden über die Höhe der Tantiemen deuten nach einer Phase der Unsicherheit auf eine grundlegende Neuausrichtung der Tonträgerindustrie hin. Anstatt dass Internettechnologien zu einer Befreiung von den Dynamiken der alten Industrie geführt hätten, sehen wir möglicherweise eine erneute Konsolidierung der seit Langem etablierten Machtstrukturen.<sup>36</sup> Darüber hinaus könnte die Einführung von Streaming die Lage außerhalb des Mainstreams noch unsicherer machen, da unabhängige Künstler\*innen und Labels nicht über den Luxus umfangreicher Back-

kataloge verfügen und weitaus weniger gegen rückläufige Umsätze gefeit sind. Wenn Streaming den Umsatz »kannibalisiert«, wird sich das daher überproportional auf kleinere Marktteilnehmer-\*innen auswirken. Künstler\*innen, die bei größeren Labels unter Vertrag stehen, können gegen die gewandelten Zahlungsrhythmen abgesichert werden – wenn beispielsweise für ein Album zur Deckung der Kosten fünf Jahre Streamingeinkommen benötigt werden, anstatt zwei Jahre Verkaufserlös, dann können diejenigen mit größeren Katalogen beziehungsweise finanziellen Reserven solch eine Situation besser meistern. Doch selbst wenn die Streamingdienste in der Lage sein sollten, ausreichend zu wachsen, um den globalen Rückgang der Einnahmen aus Tonträgerumsätzen auszugleichen, scheint das derzeitige Zahlungssystem von Spotify die großen Labels übermäßig zu bevorzugen.

So ist das Geschäftsmodell des On-Demand-Streamings trotz des scheinbar radikalen Wandels von Besitz zu zugangsbasierten Modellen eines, mit dem die großen Labels vertraut sind und das zu ihren ohnehin bestehenden Strategien passt. Es überrascht nicht, dass sie die neuen Dienste unterstützt haben. Tatsächlich geht diese Unterstützung über öffentliche Äußerungen hinaus: Die großen Labels sind sogar Aktionäre von Spotify. Die 2009 gemeldeten Finanzberichte besagen, dass die Major-Labels Anteile im Umfang von 16,5 Prozent an Spotify besitzen, wobei Merlin, ein Sammelbecken der größten Independent-Labels, ein weiteres Prozent besitzt.<sup>37</sup> Zudem investierte Ende 2012 Access Industries, Eigentümer der Warner Music Group, 130 Millionen Dollar in Deezer gegen eine Beteiligung in ungenannter Höhe. Auch hier wiederholen sich frühere Branchenstrukturen, in denen jedes der großen Labels seine eigenen CD-Vertriebsgesellschaften besaß.<sup>38</sup> Die Tatsache, dass die Labels an Spotify beteiligt sind, hat natürlich den Verdacht und das Misstrauen gegenüber dem Unternehmen und

seinem Bezahlungssystem nur weiter verstärkt. Der mangelnden Transparenz des gesamten Systems hat Spotify entgegenzutreten versucht (mit dem Spotify Artists Portal), aber diese Versuche bleiben begrenzt, was die freigegebenen Informationen angeht, und die Tantiemenabrechnungen fürs Streaming bleiben selbst für die erfahrensten Analyst\*innen unverständlich.

Aus dieser Perspektive gleichen die Beschwerden von Künstler-\*innen und unabhängigen Labels über die Zahlungen von Spotify den Argumenten, die in der Vergangenheit gegen die Plattenindustrie vorgebracht wurden, und anstatt eine »disruptive Technologie« zu sein,<sup>39</sup> erscheinen Spotify und andere Streaming-Musikdienste tatsächlich (oder auch) als ziemlich konservative Technologien. Es gibt hierfür historische Präzedenzfälle. In Pop Song Piracy argumentiert Barry Kernfeld, dass die Geschichte der Copyrightverletzungen in der Musikindustrie einem sich wiederholenden Muster folgt: Es entstehen neue Technologien oder soziale Praktiken, die die etablierte Gewinnerzielung seitens der Rechteinhaber\*innen untergraben, woraufhin diese mit dem Aufschrei »Piraterie!« reagieren. Die Öffentlichkeit unterscheidet jedoch die genuinen Veränderungen neuer Praktiken von unverhohlenem Kopieren, und in solchen Fällen müssen sich die Rechteinhaber\*innen letzten Endes an die neuen Praktiken anpassen und dabei Wege finden, sie in ihre bestehenden gewinnbringenden Praktiken zu integrieren. 40

Auch wenn das nicht die ganze Geschichte ist, so lässt sich die Entwicklung der digitalen Musik doch relativ einfach in ein solches Narrativ einfügen, wobei die On-Demand-Streamingdienste darin das Kapitel bilden, in dem die mächtigen Konzerne anfangen, die Störpraktiken zu integrieren und ihre Dominanz wiederherzustellen. Die Musiklandschaft in der Streamingära weist inzwischen viele Ähnlichkeiten mit derjenigen der CD-Ära auf: Der wirtschaftliche Erfolg hängt von Größe und Katalog ab, die großen

Labels sind an Musikvertriebsnetzen beteiligt, und die überwältigende Mehrheit der Künstler\*innen verdient kein Geld.

#### Aus dem Englischen von Philipp Albers

- 1 Dieser Text erschien ursprünglich als: Lee Marshall »Let's keep music special. F---Spotify« on-demand streaming and the controversy over artist royalties«, Creative Industries Journal, 8/2 (2015), S. 177 m-189. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags (Taylor & Francis Ltd, http://www.tandfonline.com).
- 2 Stuart Dredge, "Thom Yorke calls Spotify the last desperate fart of a dying corpse", The Guardian, 7. Oktober 2013, http://www.theguardian.com/technology/2013/oct/07/ spotify-thom-yorke-dying-corpse.
- 3 Jack Dickey, "Taylor Swift on 1989, Spotify, Her Next Tour and Female Role Models", Time Magazine, 13. November 2014, http://time.com/3578249/taylor-swift-interview.
- 4 Chris Anderson, The Long Tail: How Endless Choice is Creating Unlimited Demand, Random House, London 2007.
- 5 Spotify, »Information« (2014), https://press.spotify.com/uk/information/, zuletzt besucht am 10.01.2015. A. d. R.: Dieser Link steht nicht mehr zur Verfügung.
- 6 Spotify, »15 for '15«, 12. Januar 2015, https://news.spotify.com/us/2015/01/12/15-million-subscribers, zuletzt besucht am 13.01.2015. A. d. R.: Dieser Link steht nicht mehr zur Verfügung.
- 7 Siehe beispielsweise Patrick Smith, »Fair Play? A Million Spotify Streams Earned Gaga \$167«, Gigaom.com, 23. November 2009, https://gigaom.com/2009/11/23/419-fair-dos-a-million-spotify-streams-earned-gaga-167.
- 8 Siehe beispielsweise Rhodri Marsden, »A tight Spotify: Is there a better way to make music streaming sites pay?«The Independent, 8. November 2012, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/a-tight-spotify-is-there-a-better-way-to-make-music-streaming-sites-pay-8294714.html.
- 9 Sam Rosenthal, »Projekt is no longer available at Spotify, Grooveshark, Rdio, etc.«, Projekt Records Blog, 23. September 2011, http://www.projekt.com/newsarticles/ projekt-spotify.asp, zuletzt besucht am 10.06.2013. A. d. R.: Der Link ist nicht mehr aktiv.
- 10 Century Media, »Pull their repertoire from Spotify!«, Pressemitteilung vom 8. August 2011, http://www.centurymedia.com/newsdetailed.aspx?IdNews=10180& IdCompany=3.

- 11 Siehe Metal Underground, »Napalm Records pulls catalog From Spotify«, 14. September 2011, http://www.metalunderground.com/news/details.cfm?news-id=71709.
- 12 Zit. nach Paul Resnikoff, »Distributor STHoldings Pulls 234 Labels from Spotify, Radio, Others«, Digital Music News, 16. November 2011, http://www.digitalmusicnews.com/permalink/2011/11/16/stholdings.
- 13 Vgl. etwa Rosenthal, »Projekt is no longer available«.
- 14 Siehe dazu Matt Stahl, *Unfree Masters: Recording Artists and the Politics of Work*, Duke University Press, Durham 2013, S. 165–170.
- 15 Zit. nach Stuart Dredge, »Spotify's Daniel Ek: »We want artists to be able to afford to create the music they want to create ««, The Guardian, 6. Dezember 2012, http:// www.theguardian.com/technology/2012/dec/06/spotify-daniel-ek-interview.
- 16 Zit. nach Bruce Houghton, »Spotify Responds To Artist Payments Controversy«, Hypebot, 19. September 2011, http://www.hypebot.com/hypebot/2011/09/spotify-responds-to-artist-payments-controversy.html.
- 17 Zit. nach Mike King, »Spotify's D. A. Wallach Explains How Spotify Pays Artists«, Hypebot.com, 6. September 2012, http://www.hypebot.com/hypebot/2012/09/spotifys-da-wallach-explains-how-spotify-pays-artists.html.
- 18 Zit. nach Glenn Peoples, "Accounting Explains How Spotify's Business Model Can Succeed", Billboard, 5. Oktober 2012, http://www.billboard.com/biz/articles/ news/1083499/business-matters-accounting-explains-how-spotifys-businessmodel-can.
- 19 Daniel Ek, »\$2 billion and counting«, Spotify Blog, 11. November 2014, https://news.spotify.com/se/2014/11/11/2-billion-and-counting, zuletzt besucht am 10.01.2015.
  A. d. R.: Dieser Link ist nicht mehr aktiv.
- 20 Zit. nach King, »Spotify's D. A. Wallach Explains«.
- 21 Zit. nach Paul Resnikoff, »Spotify: Not One Artist Can Demonstrate Lost Sales from Streaming ...«, Digital Music News, 10. Mai 2013, http://www.digitalmusicnews.com/permalink/2013/05/10/spotify-artist.
- 22 Zit. nach Glenn Peoples, "Mumford & Sons' Babel Smashes Spotify Streaming Record«, Billboard, 2. Oktober 2012, http://www.billboard.com/biz/articles/news/1083573/ business-matters-mumford-sons-babel-smashes-spotify-streaming-record.
- 23 Ebd.
- 24 IFPI Norge, »Music sales in Norway 2013«, 14.01.2014, http://ifpi.no/flere-nyheter/item/57-musikkmarkedet-2013.
- 25 IFPI Sverige, »Musikförsäljningen ökade med 5,1 % under 2013« (2014), http://www.ifpi.se/nyheter/musikforsaljningen-okade-med-51-under-2013, zuletzt besucht am 13.01.2015. A. d. R.: Dieser Link ist nicht mehr aktiv.

- 26 Mark Mulligan, »What Acquiring Beats Could Do For Apple (And Everyone Else)« Music Industry Blog, 9. Mai 2014, https://musicindustryblog.wordpress.com/2014/05/09/ what-acquiring-beats-could-do-for-apple-and-everyone-else.
- 27 James Titcomb, »UK music downloads in decline for first time as Spotify eats into iTunes sales«, The Telegraph, 1. Januar 2015, http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/mediatechnologyandtelecoms/media/11319348/UK-music-downloads-in-decline-for-first-time-as-Spotify-eats-into-iTunes-sales.html.
- 28 Ek, »\$2 billion and counting«.

250

- 29 Was Mark Mulligan den gestiegenen Ausgaben für Apps zuschreibt, siehe Mark Mulligan, »What Is Really Cannibalising Download Sales«, Music Industry Blog, 7. Februar 2014, https://musicindustryblog.wordpress.com/2014/02/07/what-is-really-cannibalising-download-sales.
- 30 Ed Christman, »What's Behind the Digital Download's Decline and Can Streaming Save the Day?«, Billboard, 7. Januar 2014, http://www.billboard.com/biz/articles/ news/record-labels/5869521/whats-behind-the-digital-downloads-decline-andcan-streaming.
- 31 Steve Knopper, Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age, Simon and Schuster, London 2009, S. 170-177.
- 32 Lee Marshall, "The recording industry in the twenty-first century", in: ders. (Hg.), The International Recording Industries, Routledge, London 2012.
- 33 Zit. nach Anthony Bruno, "Spotify Responds to Indie Criticism«, Billboard, 10. August 2011, http://www.billboard.com/biz/articles/news/1176562/spotify-responds-to-indie-criticism.
- 34 Siehe Brendan Greeley, "Spotify's Ek Wins Over Music Pirates With Labels' Approval«, Bloomberg.com, 14. Juli 2011, http://www.bloomberg.com/news/2011-07-14/spotify-wins-over-music-pirates-with-labels-approval-correct-.html.
- 35 Spotify, »Spotify explained« (2013), http://www.spotifyartists.com/spotify-explained, zuletzt besucht am 13.01.2015. A. d. R.: Dieser Link ist nicht mehr aktiv.
- 36 Diese Entwicklung wurde von Patrick Burkart und Tom McCourt bereits 2004 prophezeit, auch wenn der tatsächliche Verlauf nicht den von ihnen vorhergesehenen konkreten Mechanismen entspricht: Patrick Burkart und Tom McCourt, »Infrastructure for the celestial jukebox«, Popular Music, 23(3) (2004), S. 349-362. Siehe auch Jim Rogers, The Death and Life of the Music Industry in the Digital Age, Bloomsbury, London 2013.
- 37 Siehe Michael Arrington, "This Is Quite Possibly The Spotify Cap Table«, Techcrunch. com, 7. August 2009, http://techcrunch.com/2009/08/07/this-is-quite-possibly-the-spotify-cap-table, und Marcus Jerrang, "Så fick Spotify skivbolagen med sig«, ComputerSweden, 7. August 2009, http://www.idg.se/2.1085/1.239983/sa-fick-spotify-skivbolagen-med-sig.

- 38 Keith Negus, Music Genres and Corporate Cultures, Routledge, London 1999, S. 55-60.
- 39 Kenneth Barr, "Theorizing Music Streaming: Preliminary Investigations", Scottish Music Review, 3 (2013), http://www.scottishmusicreview.org/Articles/3/Barr%3A% 20Theorizing%20Music%20Streaming%3A%20Preliminary%20Investigations.pdf.
- 40 Barry Kernfeld, Pop Song Piracy: Disobedient Music Distribution Since 1929, University of Chicago Press, Chicago 2011, S. 2-4.



Jessica Litman

Abbildung: Jessica\_Litman-Was\_wir\_uebersehen\_wenn\_wir\_das\_Copyright \_als\_Eigentum\_ansehen@Aug\_22\_14,10.46\_2019

# WAS WIR ÜBERSEHEN, WENN WIR DAS COPYRIGHT ALS EIGENTUM ANSEHEN

Jessica Litman ist Juraprofessorin an der University of Michigan Law School. Die ausgewiesene Expertin für Fragen zum Copyright ist unter anderem Autorin des wegweisenden Bandes *Digital Copyright. Protecting Intellectual Property on the Internet* (2011). Darin verfolgt sie die Geschichte des Digital Millennium Copyright Act. Litman war Mitglied mehrerer Regierungs- und Rechtsausschüsse, darunter die Copyright Society of the USA, das Advisory Board of Public Knowledge, das Intellectual Property and Internet Committee der American Civil Liberties Union, ACLU, und das Committee on Partnerships in Weather and Climate Services des National Research Council.

Solange Copyrights als Eigentum betrachtet werden, das sich auf andere übertragen lässt – so ihre Argumentation in diesem Beitrag –, wird die rechtliche Position von Urheber\*innen prekär bleiben.

eit 25 Jahren sind die US-Rechtswissenschaftler\*innen, die sich mit dem Copyright befassen, in zwei Lager gespalten. Die einen sehen sich als Anwält\*innen der Nutzer\*innen, während die anderen sich dafür einsetzen, den Urheberschutz zu stärken. Das Ganze ist mittlerweile ein bisschen unappetitlich geworden. Fürsprecher\*innen der Rechteinhaber\*innen behaupten von Jurist\*innen, die sich für Nutzerrechte einsetzen, sie wären von Google gekauft, um mit ihren Veröffentlichungen die Geschäftsinteressen des Unternehmens voranzutreiben. Manche haben ganz aufgehört, Arbeiten zu lesen, die dem anderen Lager zugerechnet werden.

Als aus diesem Wust letztlich doch konkrete Reformvorschläge entstanden, stellte sich schnell heraus, dass es nie um einen Konflikt zwischen Urheber\*innen und Nutzer\*innen ging. Es war und ist ein erbitterter Kampf der Zwischenhändler\*innen. Die in der Öffentlichkeit breitgetretenen Klagen von Musiklabels gegen einzelne User\*innen von P2P-File-Sharing-Anwendungen haben sich

nämlich als Scheingefechte erwiesen. In Wirklichkeit geht es darum, Serviceanbieter\*innen im Netz für die Aktivitäten ihrer Abonnent\*innen haftbar zu machen. Die bitteren Beschwerden über Online-Piraterie von Konsument\*innen waren im Wesentlichen ein Vorspiel der Strategien großer Rechteinhaber\*innen, den Onlinediensten ihre bis dato sicheren Häfen zu nehmen. Denn in Wahrheit kämpfen traditionelle Zwischenhändler\*innen (damit meine ich Verlage, Musiklabels und Filmstudios) mit neuartigen (das heißt Internetdienstanbieter\*innen, Plattformen und digitalen Vertrieben) um das größte Stück vom Kuchen.

Eigentlich könnten sie das auch ohne die Hilfe von Rechtswissenschaftler\*innen aushandeln. Denn wenn es in diesem Streit in erster Linie darum geht, ob das Gesetz Verlage gegenüber Plattformen oder umgekehrt begünstigen soll, ist es unwahrscheinlich, dass die Antwort das Copyright-Ökosystem erheblich verändern wird. Weder die eine noch die andere Seite kann sich auf moralische Überlegenheit berufen, denn bei allen Beteiligten handelt es sich um große, finanzstarke Firmen mit einer Heerschar von Anwält\*innen. In theoretischer beziehungsweise politischer Hinsicht ist diese Debatte auch bei Weitem nicht so dringlich wie diverse andere Probleme des Copyright-Systems. Sollte die Neuaufteilung des Kuchens zwischen alten und neuen Zwischenhändler\*innen keine nennenswerten Folgen für das Gleichgewicht haben, das das Gesetz zwischen Autor\*innen und Leser\*innen schaffen soll, werden viele Rechtswissenschaftler\*innen das Interesse an diesem speziellen Konflikt verlieren und sich spannenderen Themen widmen.

Ich möchte die Aufmerksamkeit daher gern auf ein wichtiges Thema lenken, das schon in früheren Debatten im Mittelpunkt hätte stehen sollen: Trotz all der schönen Worte über die zentrale Rolle von Urheber\*innen im Copyright-System verschaffen ihnen unsere Gesetze in Wirklichkeit kaum Macht und noch weniger Einnahmen. Wenn ein gesetzliches Regelwerk, das angeblich auf die Unterstützung von Urheber\*innen ausgelegt ist, diese systematisch benachteiligt, stellt sich die Frage, warum das so ist und welche Möglichkeiten wir hätten, um darauf zu reagieren. Rechtswissenschaftler\*innen sprechen dieses Problem zwar häufig an, verlieren aber meist schnell ihr Interesse. Ich möchte mich an einer Antwort auf die Frage versuchen, warum wir uns kaum mit den kargen Copyright-Anteilen von Urheber\*innen befassen. Der Grund hierfür, so die Arbeitsthese, liegt zumindest in Teilen in der Art und Weise, wie Jurist\*innen über Eigentumsrechte denken.

#### Entmachtete Urheber\*innen

Die Copyright-Gesetzgebung des 21. Jahrhunderts ist ein komplexes System mit einer Reihe ineinandergreifender, manchmal inkonsistenter Ziele, aber ich denke, die wichtigsten sind folgende:
Erstens sollte das Copyright Urheber\*innen dazu ermutigen, neue
Werke zu schaffen und zu verbreiten. Zweitens sollte es ihnen hinreichende Chancen bieten, damit Geld zu verdienen. Und drittens
sollte das Copyright Leser\*innen, Zuhörer\*innen, Zuschauer\*innen und anderen Nutzer\*innen ermöglichen, urheberrechtlich geschützte Werke kennenzulernen, sie zu genießen und von ihnen zu
profitieren. Es existieren noch weitere Zwecke, doch die sind an
dieser Stelle von geringerer Bedeutung. Um eine bekannte Äußerung des Vice President von Amazon.com, Russ Grandinetti, aufzugreifen: Die einzigen wesentlichen Player im Copyright-System
sind die Urheberin einerseits und die Nutzerin andererseits.

Natürlich benötigt das Copyright-System zwischengeschaltete Instanzen, die dem Publikum die Werke vermitteln und den Autor-\*innen die Erlöse aus deren Verwertung zukommen lassen. Aber wir können und sollten neutral sein, wenn es um die Frage geht, ob das Gesetz eine\*n dieser konkurrierenden Zwischenhändler\*innen

begünstigen sollte. Wichtig ist vor allem, wie gut sie ihre Aufgabe erfüllen, Werke unter der Leser-, Zuhörer- und Zuschauerschaft zu verbreiten und Urheber\*innen zu vergüten.

Schauen wir also genauer hin: Wie gut funktioniert das derzeitige globale Copyright-System für Autor\*innen und für Leser-\*innen? Ich habe mich in meinem Berufsleben hauptsächlich damit auseinandergesetzt, dass die vom Copyright berührten Interessen von Leser\*innen und anderen Konsument\*innen zu wenig Beachtung finden. Diese Probleme haben sich nicht in Luft aufgelöst. Zum einen bezahlt die Leserschaft, zumindest in den USA, den Zugang zu Werken mit ihrer Privatsphäre, die sie zu großen Teilen aufgibt. Zum anderen ist es vielen Rechteinhaber\*innen - zumindest bisher - sehr erfolgreich gelungen, die Rechte der Nutzer\*innen mittels überzogener Lizenzverträge zu untergraben. Ich befürchte, dass dieses Faktum das Copyright-System langfristig aushöhlen wird. Doch trotz dieser Probleme ist das bestehende System extrem erfolgreich, denn ein Ziel ist ja, der Öffentlichkeit vielfältige Möglichkeiten einzuräumen, in den Genuss einer großen Bandbreite an Werken in verschiedenen Formaten und in unterschiedlichen Preissegmenten zu kommen.

Die Situation der Urheber\*innen ist dagegen eher trostlos. Dem Copyright-System ist es in der Tat nie besonders gut gelungen, sie selbst wählen zu lassen, welchen der unzähligen Kanäle sie zur Verbreitung ihrer Werke nutzen wollen, oder ihnen zu einer angemessenen Vergütung zu verhelfen. Wenn Autor\*innen ihre Werke an eine geeignete Zielgruppe kommunizieren und auf diese Weise ein Einkommen erzielen möchten, so sind ihre Wahlmöglichkeiten eng begrenzt. Auch wenn es ihnen gelingt, ihre Werke über den geeignetsten Kanal zu verbreiten, müssen sie akzeptieren, dass dessen Betreiber\*innen höchstwahrscheinlich sowohl den Vertrieb ihrer Werke kontrollieren als auch den größten Teil des Erlöses einbehalten.

Im 18., 19. und 20. Jahrhundert mögen derartige Abmachungen vernünftig gewesen sein. Papier war teuer. Der Massenvertrieb erforderte Papier, Druckerpressen, Buchläden, Lagerhäuser, Lieferwagen, Filmkameras und Kinos, Sendemasten und Kommunikationssatelliten – anders gesagt, hohe Investitionen. Vor diesem Hintergrund war durchaus damit zu rechnen, dass die Einnahmen aus dem urheberrechtlich geschützten Werk auf dem Weg von den Nutzer\*innen zu den Urheber\*innen größtenteils in die Bezahlung der teuren Vervielfältigungs- und Vertriebslösungen abflossen.

Im 21. Jahrhundert scheint dieses Erklärungsmuster weit weniger plausibel. Zumindest einige neue Vervielfältigungs- und Vertriebsalternativen sind wesentlich günstiger als die althergebrachten. Digitale Reproduktion, digitale Downloads und Online-Streaming können sehr günstig sein – die Tatsache, dass sie sich jeder leisten kann, gilt als Hauptursache für die Zunahme von Raubkopien. Allem Anschein nach liegt die Summe der Einnahmen aus Vertrieb und Verwertung urheberrechtlich geschützter Werke auf einem Rekordhoch. Dennoch berichten Urheber\*innen, dass sie weitaus weniger verdienen als zuvor.

Eine Erklärung dafür hat möglicherweise mit der »The-Winnertakes-all«-Struktur der copyrightintensiven Sektoren zu tun. J. K. Rowling, Damien Hirst, Beyoncé Knowles, George Lucas und Lin-Manuel Miranda haben mit ihren urheberrechtlich geschützten Werken eine Menge Geld verdient. Das Gros der Urheber\*innen steht jedoch täglich vor der Wahl, sich am Rande des Existenzminimums zu bewegen oder einen Brotjob auszuüben, um die Familie zu ernähren. Doch das ist nichts Neues. Dass sie weniger als früher verdienen, hat andere Ursachen.

Es handelt sich um ein komplexes Problem mit vielfältigen Ursachen. Eine davon besteht darin, dass viele Zwischenhändler\*innen in letzter Zeit Mittel und Wege gefunden haben, mehr zu verdienen,

Urheber\*innen dafür aber schlechter zu vergüten. Traditionelle Dienstleister\*innen scheinen empört darüber, dass Internetanbieter\*innen und Plattformen einen großen Teil der Erlöse aus der Verwertung urheberrechtlich geschützter Werke für sich beanspruchen. Sie haben das Schlagwort »Value Gap« für diese Wertschöpfungslücke geprägt. Damit möchten sie zum Ausdruck bringen, dass die neuen Zwischenhändler\*innen eine zu große Verhandlungsmacht besitzen, die sie dazu nutzen, geringere Lizenzgebühren auszuhandeln, als sie nach Ansicht ihrer traditionellen Mitbewerber\*innen zahlen sollten. Verlage, Musiklabel und Filmstudios setzen sich für eine Änderung der Gesetzgebung ein, um die Rahmenbedingungen zu ihren Gunsten zu gestalten, sprich höhere Gebühren aushandeln zu können. Unterdessen kompensieren sie die ihrer Ansicht nach erbärmlich unzureichenden Lizenzgebühren durch Vereinbarungen, die ihre eigenen Zahlungsverpflichtungen an Urheber\*innen minimieren. Wenn Spotify oder YouTube-Rechteinhaber\*innen für die Verwertung von Musik bezahlen, indem sie Musikverlage und Musiklabel an ihren Unternehmen beteiligen oder jährlich eine Lizenzpauschale vorauszahlen, muss dieses Geld nicht an die Komponist\*innen oder Musiker\*innen weitergeleitet werden.

Auf ähnliche Weise haben Verlage bestehende Verträge neu interpretiert oder gleich neue aufgesetzt, um die Tantiemen zu reduzieren. Nach den Standardverlags- und Plattenverträgen des 20. Jahrhunderts wurde Urheber\*innen nach Herstellung und Vertrieb von Hartkopien ein kleinerer Prozentsatz des Umsatzes gezahlt und aus der Lizenzierung des Werkes für ein anderes Unternehmen ein größerer. Das war sinnvoll, denn die niedrigeren Tantiemen für Hartkopien spiegelten die Kosten für Herstellung und Vertrieb wider, die in Lizenzvereinbarungen nicht relevant waren. Als Verlage und Musiklabel Werke für Musik- und eBook-Vertriebsdienste lizenzierten, die sich um den bezahlten Download

kümmerten, bestanden sie jedoch darauf, nur den für Hartkopien geltenden Beteiligungssatz zu zahlen. Und das taten sie dann auch.

In gewisser Hinsicht sollte uns das nicht überraschen. Wer die Nutzungsbedingungen kontrolliert, gestaltet sie den eigenen Interessen entsprechend. Bemerkenswert finde ich aber, wie wenig Beachtung diese neuen Methoden unter uns Jurist\*innen gefunden haben. Obwohl wir uns vermutlich alle dieser Entwicklungen bewusst sind (wir leben schließlich in der Wirklichkeit), könnte man angesichts der Schriften amerikanischer Copyright-Jurist\*innen zum Thema Urheberrechtsreform meinen, dass uns diese Entwicklung weit weniger Sorgen bereite als andere Probleme. Europäische Rechtswissenschaftler\*innen haben diesem Themenfeld im Zusammenhang mit den umstrittenen Bemühungen um die Urheberrechtsreform der Europäischen Union in letzter Zeit etwas mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Und ihre Berichte waren erschreckend. Urheber-\*innen stoßen in der Praxis auf erhebliche Hindernisse, wenn es um die Wahrnehmung ihrer Rechte und ihre Vergütung geht, die ihnen das Gesetz theoretisch gewährt. Doch die vorgeschlagenen Lösungen muten ziemlich bescheiden an und sind kaum geeignet, eine deutliche Verbesserung zu bewirken. Mittlerweile scheinen jedoch selbst diese minimalen Korrekturen im aktuellen Bestreben der USA um eine Reform des Copyrights undenkbar.

Aber wenn wir alle diese Probleme wahrnehmen, zumindest in groben Zügen, und wenn der eine oder die andere sogar der Ansicht ist, dass sie den Wert und die Legitimität des Copyright-Systems untergraben, warum haben wir dann keine besseren Lösungsvorschläge zuwege gebracht?

Vielleicht liegt es daran, dass viele Jurist\*innen die Lage für hoffnungslos halten: Copyright-Zwischenhändler\*innen haben zu viele Möglichkeiten, Urheber\*innen zu übervorteilen, und zu wenige Gründe, es bleiben zu lassen. In den vergangenen dreihundert

Jahren wurden Copyright-Gesetze durch verschiedene Bestimmungen ergänzt, die Urheber\*innen vor Zwischenhändler\*innen schützen sollen, die in die eigene Tasche wirtschaften. Keine davon war besonders wirksam. In den USA wimmelt es in der Geschichte des Copyrights von Gerichtsbeschlüssen, durch die die gesetzlichen Schutzbestimmungen ausgehöhlt wurden.

Auch den Urheber\*innen außerhalb der USA ist es nicht wesentlich besser ergangen. Aktuelle Untersuchungen zur Wirksamkeit der Urheberrechtsreformen in der EU kommen zu dem Schluss, dass die bisher beschlossenen Reformen wirkungslos sind, und zwar in erster Linie, weil Urheber\*innen nicht über die Verhandlungsmacht verfügen, davon zu profitieren.

Allzu oft vernachlässigen Rechtswissenschaftler\*innen in ihren Veröffentlichungen zum Copyright den finanziellen Aspekt. Auch wenn wir uns mit der Vergütung von Urheber\*innen befassen, achten wir in der Regel nicht darauf, ob das Geld wirklich bei ihnen ankommt. In jüngster Zeit wurden häufiger Verwertungsgesellschaften damit beauftragt, die Vergütung der zahlreichen Nutzungen bei Niedrigbeträgen zu verwalten. Geld einzutreiben, das lehrt die Erfahrung, ist einfach. Ungleich schwerer ist es herauszufinden, wie es unter den Anspruchsberechtigten aufzuteilen ist. Die gesetzlichen, regulatorischen und vertraglichen Bestimmungen, die die kollektive Lizenzierung erlauben, sehen vor, die Einnahmen unter Urheber\*innen und anderen Rechteinhaber\*innen aufzuteilen. Doch die zugrunde liegenden Mechanismen sind bestenfalls unvollkommen - meist sogar äußerst mangelhaft. Verwertungsgesellschaften sind selbst zwischengeschaltete Instanzen, die ihre eigene Position in der Copyright-Hierachie zu verteidigen suchen. Einige Verwertungsgesellschaften zahlen wenigstens einen Teil ihrer Einkünfte direkt an die Urheber\*innen aus. Andere vergüten die Rechteinhaber\*innen und verlassen sich darauf, dass

diese den Urheber\*innen ihren Anteil auszahlen. Wieder andere verteilen Geld an Organisationen, die Urheber\*innen vertreten, und beauftragen diese Organisationen zu klären, ob und wie sie die Gelder an ihre Mitglieder auszahlen. Und wieder andere legen die Gelder auf einem verzinslichen Konto an, bis die voraussichtlichen Anspruchsberechtigten sich untereinander geeinigt haben, wer welchen Anteil bekommt. Und dann gibt es noch solche, die überhaupt keine Tantiemen ausschütten – sie verwenden das Geld für Verwaltungskosten und gute Taten.

Die meisten Rechtswissenschaftler\*innen widmen diesem Problem weder viel Aufmerksamkeit noch prüfen sie, anhand welcher Mechanismen Verwertungsgesellschaften entscheiden, wie sie die eingenommenen Gelder auszahlen: Als ob es damit getan wäre, dafür zu sorgen, dass Konsument\*innen und Nutzer\*innen Eintrittskarten kaufen, um in den Genuss urheberrechtlich geschützter Werke zu kommen. Es mag politische Gründe dafür geben, Gebühren als rein erzieherische Maßnahme zu erheben, um zu unterstreichen. dass die Nutzung eines urheberrechtlich geschützten Werks einen wirtschaftlichen Wert darstellt. Das ist jedoch insofern verheerend, als einigen Teilen des potenziellen Publikums die Entdeckung eines Werks entgeht, weil sie sich den Ticketpreis nicht leisten können oder wollen. Es soll eben vermittelt werden, dass die Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken nicht umsonst ist. Aber wenn das der Beweggrund ist, sollte man ihn auch nennen. Wenn hingegen der eigentliche Grund der Gebühren darin bestehen sollte, Urheber\*innen finanziell zu entlohnen, wäre es keine schlechte Idee zu überprüfen, wie viel davon tatsächlich bei ihnen ankommt.

#### **Copyright und Eigentum**

Einer der Gründe für die Vernachlässigung der Vergütungsproblematik besteht darin, dass unsere Vorstellung von Eigentumsrechten

unsere Wahrnehmung verzerrt, was die Funktionsweise des Copyrights angeht. Die Fachleute auf diesem Gebiet halten vieles am Copyright-System für selbstverständlich: Copyright ist ein Eigentumsrecht. Wir sind Jurist\*innen. Die rechtlichen Merkmale von Eigentums- beziehungsweise Schutzrechten sind grundlegende Bausteine unserer Ausbildung.

Ein Element der Eigentumsrechte ist die Kontrolle, und die meisten Debatten über die Handhabung des Copyrights als einer Form von Eigentum konzentrieren sich auf genau diese Kontrolle, die Eigentümer\*innen ausüben können oder können sollten. Kontrolle ist aber weder der einzige noch der wichtigste Aspekt von Eigentum. Schließlich gibt es zahlreiche Möglichkeiten, einem Individuum rechtliche Kontrolle über etwas zu verleihen, ohne ihm Eigentumsrechte einzuräumen.

Die Besonderheit von Eigentumsrechten ist ihre Übertragbarkeit. Was als Eigentum gilt, lässt sich leichter verkaufen. Das heißt, wir definieren ein Recht als Eigentumsrecht, um es leichter übertragbar zu machen. Was die bisherige Praxis von Verlagen, Musiklabels und anderen Zwischenhändler\*innen möglich gemacht hat, ist die Tatsache, dass die Befugnisse, die ein Eigentumsrecht verleiht, den Rechteinhaber\*innen zustehen und nicht den Urheber\*innen. Das mag Nichtjurist\*innen seltsam erscheinen, ist für uns aber selbstverständlich. Unser Copyright-System verleiht Verlagen und Musiklabels erheblich Macht, da sie die Rechteinhaber\*innen sind, Lizenzvereinbarungen zu ihrem eigenen Vorteil zu formulieren und die Bedingungen für Copyright-Lizenzen festzulegen.

Als Jurist\*innen wissen wir: Wer ein Eigentumsrecht erwirbt, übernimmt damit auch die Berechtigung, von den damit verbundenen Befugnissen Gebrauch zu machen. Wir gehen davon aus, dass die vorherigen Rechteinhaber\*innen die Möglichkeit hatten, für den Wert des Rechtes entschädigt zu werden, denn so funktionieren

Eigentumsrechte. Tatsächlich verwenden Copyright-Anwält\*innen und Rechtswissenschaftler\*innen die Begriffe »Urheber\*in« und »Copyright-Inhaber\*in« synonym. Schließlich sind Urheber\*innen die ursprünglichen Rechteinhaber\*innen, und die Person, auf die sie diese übertragen, ist berechtigt, an ihre Stelle zu treten. Aus juristischer Sicht sind Inhaber\*innen in den meisten Fällen zugleich Urheber\*innen.

Es wäre aber sinnvoll, genauer zu betrachten, wie Copyright-Eigentumsrechte in der Praxis funktionieren. Und zweitens sollten wir unsere Sichtweise des Eigentumsrechts überprüfen, um das zu erfassen, was wir aufgrund unserer Vorannahmen möglicherweise übersehen.

#### Der Dawes Act und das Statute of Anne

Im 16. und 17. Jahrhundert segelten europäische Kolonist\*innen nach Nordamerika, um im Namen ihrer Herrscher\*innen neue Gebiete zu erschließen. Fatalerweise war das neue Land bereits seit Jahrhunderten bewohnt. Die europäischen Siedler\*innen ließen sich trotzdem nieder. Manchmal war eine Koexistenz von Europäer\*innen und Indigenen möglich, zumindest in der Anfangszeit. In anderen Situationen bewohnten indigene Stämme Gebiete, die die Europäer\*innen kontrollieren wollten. Die Indigenen waren weder weiß noch christlich noch Farmer\*innen. Sie nutzten das Land nicht in der Weise, die die Europäer\*innen für die einzig wahre hielten. Daher hatten einige der europäischen Siedler\*innen kaum Skrupel, den ursprünglichen Bewohner\*innen das Land wegzunehmen. Und das mit Gewalt.

Im Laufe der folgenden 200 Jahre machten die europäischen Amerikaner\*innen von Geld, Überzeugungskraft, Drohungen, nichtstaatlicher Gewalt und militärischen Streitkräften Gebrauch, um die indigenen Stämme dazu zu bringen, sich weiter westlich in

weniger begehrten Gebieten anzusiedeln. Begleitet wurde dies von noch mehr Gewalt. Die amerikanische Armee war den größten Teil des 19. Jahrhunderts damit beschäftigt, diverse Kriege gegen die Ureinwohner\*innen zu führen.

Amerikanische Gerichte entschieden, dass die Indigenen zwar einen einklagbaren Rechtsanspruch darauf hatten, ihr angestammtes Land zu bewohnen, es aber nicht besaßen. Die amerikanische Regierung geriet unter immensen Druck, das Land der Ureinwohner\*innen für die Besiedlung durch weiße Euro-Amerikaner\*innen freizugeben.

Als zielführend erwies sich schließlich eine Reihe von Statuten. Das bedeutendste war der Dawes Act, auch bekannt als General Allotment Act of 1887. Anstatt den Stämmen das Land wegzunehmen, teilte der Dawes Act es einzelnen Indigenen zu. Durch dieses Gesetz wurden große, von den Ureinwohner\*innen besiedelte Gebiete in zahlreiche, etwa 64 Hektar große Parzellen aufgeteilt. Jede Parzelle wurde einem Familienoberhaupt zugeteilt, zunächst für einen kurzen Zeitraum treuhänderisch und dann als freier Grundbesitz. Während der Treuhandphase durften die Ureinwohner-\*innen die Parzelle an weiße Amerikaner\*innen verpachten. Nach Ablauf der Treuhandphase durfte der indigene Haushalt, der das Land besaß, dieses an beliebige Käufer\*innen veräußern. Nicht zugewiesene Parzellen galten als ȟberschüssiges Land« und wurden dem Stamm von der US-Bundesregierung abgekauft und an Nichtindigene weiterverkauft. Sicherlich glaubten damals einige der Verfechter\*innen dieses Gesetzes, es würde einzelnen Ureinwohner\*innen zu ihrem Recht verhelfen, wenn man ihnen das Eigentum an einem Stück Land übertrug. Andere aber hatten zynischere Motive. Jedenfalls erfüllte das Gesetz zumindest einen Zweck erstaunlich erfolgreich: Sehr bald gelangte ein Großteil des von den indigenen Stämmen bewohnten Landes durch Verkauf

in die Hände von Nichtindigenen. Die Gewinner\*innen waren weiße Siedler\*innen und Landspekulant\*innen. Die Ureinwohner\*innen blieben verarmt und oft entwurzelt auf der Strecke.

Ich möchte einige Parallelen ziehen zwischen dieser Geschichte und einem Statut, mit dem Copyright-Anwält\*innen besser vertraut sind. Seine Geschichte beginnt etwa zur selben Zeit. Im 16. und 17. Jahrhundert bildeten die Mitglieder der Stationers' Company in England ein Verlagsmonopol, das durch horizontale Wettbewerbsbeschränkungen zwischen den Mitgliedern verstärkt wurde. Nach mehr als einem Jahrhundert Kontrolle über das Verlagswesen sahen sich die Buch- und Schreibwarenhändler\*innen wie selbstverständlich dazu berechtigt, diese weiterhin auszuüben. Schließlich hatten sie beträchtliche Mittel und Anstrengungen in den Druck und den Vertrieb ihrer Schriften investiert. Als das Parlament die Wiederinkraftsetzung des *Licensing Act* (Lizenzierungsgesetzes) ablehnte, das ihnen ihr Druckmonopol sicherte, leisteten sie mühsame Lobbyarbeit, um die Regierung umzustimmen.

Ich möchte weder die vielschichtigen Überlegungen, die in das Statute of Anne einflossen, oder die zum Schutz von Universitäten, Leser\*innen und Konsument\*innen ergänzten Bestimmungen herunterspielen noch unterstellen, dass einige Verfechter\*innen des Gesetzes nicht wirklich daran glaubten, dass es Autor\*innen stärken könnte. Was auch immer die Bestrebungen waren, für die Mitglieder der Stationers' Company zahlte sich das Gesetz aus. Durch die Einführung des übertragbaren Eigentumsrechts für Autor\*innen und ihre Rechtsnachfolger\*innen bestärkte das Gesetz diese darin, ihre Urheberrechte auf Drucker\*innen und Verleger\*innen zu übertragen (sprich, die Besitzer\*innen der Druckerpressen), wo sie im Laufe der folgenden 300 Jahre weitgehend verblieben sind.

Der Rest der Welt folgte diesem Vorbild. In fast jedem Land genießen Autor\*innen zwar von Anfang an Urheberschutz, doch ihre

Rechte werden auf Verlage und andere Zwischenhändler\*innen übertragen, die sie dann kontrollieren. In den USA, wo der Kapitalismus sowohl unser Wirtschaftssystem als auch unsere größte Religion ist, entschieden die Gerichte besonders eilfertig, dass Autor\*innen ihre Urheberrechte an Verlage abgetreten hatten, selbst wenn dafür keine Beweise vorlagen. Diese Tendenz setzt sich bis heute fort. Für die Fälle, in denen man die Übertragung des Urheberrechts nicht einfach voraussetzen konnte, fabrizierten die Gerichte kurzerhand das Prinzip der Auftragsarbeit: »Work Made for Hire«.

Die Moral aus beiden Geschichten: Eine Ressource zum Eigentum zu erklären, ist oft eine sehr wirksame Methode, Kontrolle darüber zu erlangen. Wenn das Gesetz etwas, das ursprünglich kein Eigentum war, in Eigentum verwandelt, wird die damit einhergehende Übertragbarkeit dafür sorgen, dass die Kontrolle über dieses Eigentum denjenigen mit der größten Verhandlungsmacht zufließt. Wenn man sich urbares Land aneignen möchte oder die Kontrolle über das Drucken von Schriften zurückgewinnen will, erweisen sich neue Eigentumsrechte als exzellente Strategie. Manchmal profitieren die ursprünglichen Empfangsberechtigten, aber nicht immer. Manchmal wird die Welt auf diese Weise besser, manchmal nicht.

#### Einkommen aus Eigentumsrechten

Fazit: Immense Geldsummen fließen durch das derzeitige Copyright-System, doch nur ein Bruchteil davon wandert in die Taschen der Urheber\*innen. Es heißt sogar, dieser Anteil würde immer weiter schmelzen. Im Laufe der vergangenen 300 Jahre wurde das Copyright wiederholt ausgeweitet und mit neuen Lizenzen und Zahlungsverpflichtungen ausgestattet. Es hat aber niemand darauf geachtet, ob die mit der Zuteilung der Einnahmen beauftragten Zwischeninstanzen diese auch wirklich auszahlen. Niemand schaut ins Innere der Black Box, die das System der Rechteübertragung

von Urheber\*innen auf neue Inhaber\*innen darstellt. Weil wir zu verstehen glauben, wie Eigentumsrechte funktionieren, vertrauen wir einfach darauf, dass die Profite der Copyright-Expansion den Autor\*innen zufließen.

Aber wir leben in der Wirklichkeit und wissen – beziehungsweise wir sollten wissen –, dass dies oft nicht der Fall ist. Wenn wir das für ein Problem halten (und das tue ich), können wir es nur lösen, wenn wir untersuchen, was genau sich in der Black Box befindet. Das bedeutet, Fragen zu stellen, die wir normalerweise nicht stellen und die Rechteinhaber\*innen gewöhnlich nicht zu beantworten pflegen.

(Nebenbei bemerkt: Sollten wir es für unproblematisch halten, dass Urheber\*innen einen so geringen Anteil vom Erlös ihrer Werke erhalten, ergibt die Aufregung um den »Value Gap« erst recht keinen Sinn. Wenn wir der Ansicht sind, dass Wirtschaft und Politik den winzigen Anteil der Autor\*innen an den riesigen Summen, die die Verwertung ihrer Unterhaltungs- und Informationswerke generiert, zu Recht für angemessen halten, dann lässt es sich kaum rechtfertigen, wenn wir uns in Verhandlungen zwischen kommerziellen Vertriebsunternehmen einmischen, um zu bestimmen, wer von ihnen den größten Anteil des nicht gerade unbedeutenden Restes bekommt.)

Es liegt auf der Hand, dass es keine sinnvolle Lösung ist, Rechte-inhaber\*innen noch mehr Geld und Kontrolle zuzusprechen und uns darauf zu verlassen, dass sie die Urheber\*innen dieses Mal stärker daran beteiligen werden. Meine Argumentation bewegt sich innerhalb enger Grenzen. Ich behaupte weder, dass die Übertragbarkeit von Copyrights *an sich* das Problem darstellt, noch glaube ich, dass dieses sich lösen ließe, indem wir die Übertragung von Copyrights einfach einschränken oder diese unübertragbar machen. Dazu müssen wir uns nur Deutschland anschauen. Deutschland

behandelt Urheberrechte, zumindest formal, als nicht übertragbar, aber im Vergleich zu anderen Ländern erwachsen deutschen Urheber\*innen daraus keine bedeutenden finanziellen Vorteile.

Die Übertragbarkeit spielt in meiner Argumentation eine Doppelrolle. Erstens: Immer dann, wenn bei Vermögen und Verhandlungsmacht ein größeres Missverhältnis vorliegt, spiegelt die Vergabe frei übertragbarer Eigentumsrechte diese Disparitäten wider und verschärft sie oft noch. Zweitens: Das juristische Dogma in Bezug auf Eigentumsrechte, das Jurist\*innen schon im Studium verinnerlicht haben, kann sie davon abhalten, diese Disparitäten zur Kenntnis zu nehmen. Sie widmen der Nutzung von übertragbaren Copyrights zu wenig Aufmerksamkeit als einem Instrument für mächtige Akteur\*innen, sich Dinge von Wert anzueignen, um sie zu kontrollieren.

#### Sehen, was wir übersehen

Das Copyright im 21. Jahrhundert ist ein schwer durchschaubares juristisches Ökosystem. Ich bin überzeugt davon, dass es sich lohnen würde, dieses System sorgfältig und von innen heraus zu untersuchen, um die Gründe zu verstehen, warum Urheber\*innen darin fortwährend kaum berücksichtigt werden. Dazu müssten wir uns sehr genau ansehen, wie Urheber\*innen und Rechteinhaber\*innen ihre Interaktionen gestalten, und herausfinden, wo, wenn überhaupt, eine Intervention wirksam wäre.

Eine einfache Lösung kann ich nicht anbieten. Es ist möglich, aber unwahrscheinlich, dass wir das Urheber- und Eigentumsrecht verbessern oder Copyright-Lizenzbestimmungen überarbeiten können, sodass sie die Welt zumindest für einige Urheber\*innen erheblich besser machen. Mehr Rechte auf die Rechteinhaber\*innen zu übertragen, wird den Urheber\*innen wahrscheinlich nicht viel nützen – zumindest solange wir die Dynamik nicht besser

verstehen, die dazu führt, dass sie nur einen so geringen Anteil vom Erlös aus ihren Werken erhalten. Gesetzesanpassungen, die die Verhandlungsmacht von Verlagen gegenüber Plattformen beziehungsweise von Plattformen gegenüber Verlagen erhöhen, sind nicht darauf ausgelegt, das Leben der Urheber\*innen zu verbessern. Ich halte keinen der derzeit anhängigen Gesetzes- und Vertragsentwürfe für vielversprechend. Möglicherweise haben diese Entwürfe als einzige eine realistische Chance auf Umsetzung, und zwar deshalb, weil Reed Elsevier, Vivendi, Disney oder Google kein neues Gesetz beziehungsweise kein neues Abkommen dulden werden, das sie, gemessen an geltendem Recht, benachteiligt. Copyright-Zwischenhändler\*innen verfügen über genügend politische Macht, um Reformvorschläge so weit zu verwässern, bis sie Urheber\*innen kaum noch etwas bringen.

Letzten Endes werden wir zu der Einsicht gelangen, dass die aussichtsreicheren Entwürfe nur entfernt mit dem Urheberrechtsgesetz zu tun haben. Vielen Urheber\*innen fehlt es an Verhandlungsmacht, um die Rechte auszuüben, die ihnen gesetzlich zustehen. Wenn das Hauptproblem aber die mangelnde Verhandlungsmacht ist, dann wird es wahrscheinlich nicht durch neue oder umfassendere Eigentums- oder Schutzrechte gelöst werden. Es besteht eventuell eine kleine Chance weiterzukommen, wenn wir das Problem vom anderen Ende her anpacken. Möglicherweise gibt es Maßnahmen, das Defizit an Verhandlungsmacht direkter anzugehen. Catherine Fisk argumentiert, Autor\*innen zu kollektiven Verhandlungen zu ermutigen, könnte die praktikabelste Lösung sein, selbst wenn der Preis der Verlust des Eigentums an Copyright wäre. Ich kann mir vorstellen, diejenigen Verwertungsgesellschaften, die bisher keine Tantiemen direkt an die Urheber\*innen auszahlen, dazu zu verpflichten. Einige Rechtswissenschaftler\*innen weisen darauf hin, dass Veröffentlichungen im Selbstverlag über

das Internet den Urheber\*innen die Chance geben, in direkte Konkurrenz mit Zwischenhändler\*innen zu treten und einen größeren Erlös zu erzielen. Mein Kollege Jeremy Peters meint, dass viel gewonnen wäre, wenn wir Rechteinhaber\*innen dazu anregen oder verpflichten würden, allgemein anerkannte Buchführungsprinzipien zu übernehmen sowie verpflichtende jährliche und öffentlich einsehbare Buchprüfungen zu akzeptieren. Wir könnten etwas erreichen, wenn wir Auszeichnungsregeln einführen, die Anbieter\*innen von Kopien oder Zugang zu urheberrechtlich geschützten Werken dazu verpflichten, den Prozentsatz des Kaufpreises anzugeben, der den Urheber\*innen direkt zufließt. Es könnte nützlich sein, staatliche oder Non-Profit-Organisationen einzurichten und zu finanzieren, die Urheber\*innen weiterbilden und darin unterstützen, ihre geltenden Rechte gegenüber Unternehmen durchzusetzen, denen sie ihre Copyrights übertragen haben.

Keiner dieser Ansätze entstammt dem Standardbaukasten der Copyright-Jurist\*innen. Es lohnt sich aber, das System aus ungewohnten Blickwinkeln zu betrachten. Zumindest kann es uns dabei helfen zu erkennen, was wir tendenziell übersehen und warum wir es übersehen.

Aus dem Englischen von Gülçin Erentok

#### Literaturempfehlungen

Stuart Banner, How the Indians Lost Their Land: Law and Power on the Frontier, Harvard University Press, Cambridge, MA 2005.

 $Lionel\ Bently, \\ *Between\ a\ Rock\ and\ a\ Hard\ Place: The\ Problems\ Facing\ Freelance \\ Creators\ in\ the\ UK\ Media\ Marketplace \\ *,$ 

Briefing-Dokument im Auftrag der Creators Rights Alliance, 29. Juni 2009, http://www.creatorsrights.org.uk/media/ between.pdf.

Ronan Deazley, On the Origin of the Right to Copy, Hart, Oxford und Portland 2004.

Peter DiCola, »Money From Music: Survey Evidence on Musicians' Revenue and Lessons About Copyright Incentives«, Arizona Law Review, 55/2 (2013), S. 301-370.

Catherine Fisk, »Holly wood Writers and the Gig Economy«, University of Chicago Legal Forum, 2017 (2018), S. 177-203.

Martin Kretschmer, »Copyright and Contracts: Regulating
Creator Contracts: The State of the Art and a Research Agenda«, *Journal of Intellectual Property Law*, 18/1 (2010), S. 141–172.

Martin Kretschmer, »Does Copyright Law Matter? An Empirical Analysis of Creators' Earnings« (21. Mai 2012), abrufbar unter https://ssrn.com/abstract=2063735.

Lyman Ray Patterson, Copyright in Historical Perspective, Vanderbilt University Press, Nashville 1968.

Ruth Towse, "Economics of Copyright Collecting Societies and Digital Rights: Is there a Case for a Centralised Digital Copyright Exchange?", Review of Economic Research on Copyright Issues, 9/2 (2012), S. 3-30.

Ruth Towse, »Copyright and Artists: A View From Cultural Economics«, Journal of Economic Surveys, 20/4 (2006), S. 567–585.

<sup>1</sup> Dieser Artikel ist eine gekürzte Fassung des 2018 im Cambridge Law Journal (77, S. 536–558) veröffentlichten Beitrags. Der vollständige Artikel (einschließlich eines vollständigen Literaturverzeichnisses) ist online abrufbar auf https://doi.org/10.1017/S0008197318000600. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin.



BURNESS SE SERVICIONESCOS COMO SELECTO

## Angribere med urlængsel

secretaring recomment bet

OCCUPANTAL PRINTER

adig not at arbeide med for AGF

satte vægt bag of etter den norske stil

### Waliser og kineser i dansk topopgø.

#### **Larisa Kingston Mann**

Abbildung: Larisa\_Kingston\_Mann-Populaermusik\_Copyright \_\_und\_rude\_citizenship@Aug\_22\_14.12.05\_2019

## POPULÄRMUSIK, COPYRIGHT UND RUDE CITIZENSHIP IN JAMAICA

Larisa Kingston Mann ist Assistant Professor am Institut für Medienwissenschaften und -produktion am Klein College der Temple University in Philadelphia. In ihrer Forschung untersucht die Rechtsethnologin, wie gesellschaftlich unterdrückte Gruppen die Grenzen von Raum, Gemeinschaften und sozialen Beziehungen neu ziehen, um autonome Freiräume zu schaffen. Manns Fokus gilt dabei der Frage, inwiefern Rechtsinstitutionen und Medientechnologien Spielraum für antikolonialen Widerstand öffnen oder verschließen. Vor diesem Hintergrund arbeitet sie zu Themen wie Überwachungstechnologien, Piratenradio, Straßenpartys, Soundsysteme, urbanes Nachtleben und WLAN-Meshnetzwerke.

In ihrem Beitrag beleuchtet sie die jamaikanische Musikszene, die gerade unter Missachtung des Copyright-Systems ihre eigene Identität entwickelt – mit großem  $\operatorname{Erfolg.}^1$ 

ls ich mit dem Studium von Copyright und Musik begann, brachte ich zwei Vorteile mit: Zunächst einmal war ich als DJ seit 20 Jahren Teil einer florierenden, lebendigen Szene, in der die Regeln zum Umgang mit Musik von der eigenen Community geprägt wurden – und das auf sehr komplexe, sozial definierte Art. Zweitens hatte ich als Tochter einer Historikerin, die sich mit bäuerlichen Landkommunen beschäftigte, bereits davon gehört, dass das Eigentumsrecht ein schwer umkämpftes Terrain ist und häufig als Waffe gegen die Armen dient. Diese Doppelprägung erwies sich als ideale Kombination, zumal Musik und Land für viele den Kern gemeinschaftlichen Lebens darstellen, etwas, das die Menschen miteinander verbindet.

Politiker\*innen, Anwält\*innen, Plattenfirmen und auch einige Musikschaffende selbst beklagen sich häufig darüber, wie ignorant viele Musiker\*innen gegenüber Fragen des Copyrights sind. Das mag durchaus zutreffen. Aber das bedeutet nicht, dass sie nicht gute

Gründe hätten, sich so zu verhalten. Das Verständnis von musikalischem Eigentum in bestimmten Communitys zu untersuchen, hilft herauszufinden, wie Menschen mit den wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Bedingungen umgehen, denen sie unterworfen sind. Bevor wir uns damit befassen, wie (und ob) das Gesetz Musik als ein von Menschen abgetrenntes Objekt - regeln sollte, müssen wir die Ursprünge musikalischer Praktiken verstehen. Diese Praktiken entspringen immer lokal und historisch spezifischen Räumen. Gerade in der tanzbaren Musik (und sehr häufig auch im Pop) handelt es sich meist um Orte, an denen ärmere und marginalisierte Communitys Musik machen, um ihre Identität gegenüber einer Welt zu behaupten, die sie nicht respektiert. Strafverfolgungsbehörden und Politiker\*innen betrachten diese Communitys (ob die arme Bevölkerung in den Städten Jamaikas, die ballroom culture in Jersey und New York, Reggaeton, Dancehall, Dembow und die Schwarzen und Latinx-Communitys, aus denen der Hip-Hop stammt) oft als irrational, unmoralisch oder ungebildet. Solche Einstellungen haben eine entsprechend große Rolle gespielt, wann immer Politiker\*innen sich darum bemüht haben Eigentumsrechte durchzusetzen, sei es gegen »rückständige« Bauern, »aufmüpfige« Schwarze oder lateinamerikanische Jugendliche. Es ist kein Zufall, dass die Politik eine Privatisierung favorisiert: klar definierte, auf Individuen bezogene Eigentumsansprüche und ein Top-down-Verständnis davon, wie man Eigentum »eigentlich« zu verstehen hat.

Politische Entscheidungsträger\*innen beteuern häufig, dass das widerspenstige Volk durch privatisierte Eigentumssysteme »zivilisiert« würde. Wir können die »Zivilisation« aber nicht von ihrer Geschichte trennen, von den Institutionen, die sie aufrechterhalten und auf der Ausbeutung von Ressourcen und Menschen basieren. Zur Zivilisation beziehungsweise zur Moderne gehören eben auch Kolonialismus (einschließlich der Versklavung von

Afrikaner\*innen), Imperialismus und die umfassende Zerstörung ökologischer Systeme. Und dabei handelt es sich erwiesenermaßen nicht um Nebeneffekte oder unbeabsichtigte Auswüchse der Moderne, sondern um ihre eigentliche Grundlage. Die Festschreibung von Eigentumsrechten diente als Rechtfertigung für Enteignung, Kolonialisierung, Ausbeutung und Genozid. Im globalen Süden definierten die Kolonisator\*innen und die herrschenden Klassen bestimmte Lebensweisen als ungeordnet und unproduktiv. Im Anschluss nutzten sie diese Argumentation, um Eigentumsrechte neu zu interpretieren. In anderer Form war dies sogar inmitten einer Kolonialmacht wie England der Fall, wo das Verhältnis der Landbevölkerung zum Land und zueinander im Zuge des Enclosure Movements – der Einfriedung und privaten Nutzung zuvor gemeinschaftlich genutzten Landes – gewaltsam umgeformt wurde.

Wenn sich Ökonom\*innen und Gesetzgeber\*innen bei der Privatisierung von Land nicht direkt rassistischer Rechtfertigungen bedienten, griffen sie meist auf zwei Hauptargumente zurück: erstens, Privatisierung sei produktiver; zweitens, Privateigentum würde positives ökonomisches und soziales Verhalten erzeugen und belohnen. Mit einer Historikerin groß zu werden, hat den Vorteil, dass man weiß: Nichts davon ist wahr. Ich hatte Glück, dass ich als Kind zuerst zu hören bekam, dass es sich bei Landarbeiter\*innen. Bauern und Bäuerinnen um vollwertige Menschen handelt, die Respekt verdienen. Ihre Lebensweisen waren nicht paradiesisch, aber sie wiesen bestimmte Merkmale auf, die für eine kritische Haltung dem modernen kolonialen Weltbild gegenüber erhellend sind. Vor allem zeichneten sie sich häufig durch die gemeinsame Verantwortung für die vorhandenen Ressourcen aus. Es ist bemerkenswert, dass Modernisierung meist darin besteht, Eigentumsrechte nicht an Gemeinschaften, sondern an Individuen zu vergeben. Damit ist aber eine massive Einschränkung verbunden: Gemeinschaftsorientierte Ackerbautraditionen und kreative Traditionen, die älter sind als das moderne, privatisierte Urheberrechtsgesetz, die außerhalb davon entstanden sind oder einfach nicht dazu passen,² veranschaulichen Aspekte einer weniger kolonisierten sozialen Welt, einer Welt mit mehr Möglichkeiten.

Im künstlerischen Bereich gibt es zahlreiche Belege dafür, dass Kreativität gedeihen und Wirtschaftszweige wachsen können, wenn Copyrights nicht durchgesetzt werden oder ganz anders aussehen als in ihrer heutigen Form – schließlich hat sich keine Musiktradition unter dem gegenwärtigen Rechtssystem entwickelt. Jamaika ist dafür ein besonders gutes Beispiel: Diese kleine Insel hat ab den 1960er-Jahren enorme Mengen an Musik hervorgebracht, lange bevor das Copyright hier Fuß fassen konnte.

Dem Copyright-System mangelt es ebenso wie modernen Formen des Privateigentums an Sensibilität für kollektive Bedürfnisse und Verantwortlichkeiten. In den USA und anderen Ländern wie auch bei der Weltorganisation für intellektuelles Eigentum (WIPO) bezieht sich Copyright auf Kultur in erster Linie als ein Objekt, das es zu regulieren gilt und dessen Wert von exklusiver Kontrolle herrührt. Ein solcher Ansatz passt zu Orten, an denen die Produktion und der Vertrieb von kulturellen Werken industrialisiert sind und genügend Menschen Geld haben, um Platten zu kaufen große Unternehmen können das (ziemlich hohe) Risiko einer nicht verkauften Platte durch den Aufbau umfangreicher Kataloge abfedern. Deshalb sind die wichtigsten Kräfte bei der Entwicklung der Copyright-Gesetzgebung in der Regel solche großen Unternehmen: Verlage, Plattenfirmen, Filmgesellschaften.

Jamaika hat nie diese Art von industrieller Musikproduktion entwickelt. Tonaufnahmen haben in der einheimischen Musikwirtschaft keine große Rolle gespielt. In der Anfangszeit konnten sich nur wenige Jamaikaner\*innen Plattenspieler leisten, noch nicht einmal Platten. Man traf sich, um gemeinsam einem DJ zuzuhören und danach zu tanzen.<sup>3</sup> Tonaufnahmen waren keine Ware, sondern Elemente einer solchen Livemusikerfahrung.

Dass Jamaika eine andere Vorstellung vom Besitz von Musik hat, hat aber auch mit der Logik des Copyrights selbst zu tun. Jamaika besaß seit seiner Zeit als britische Kolonie bis 1993 das gleiche, importierte Copyright-Gesetz, das weder die Interessen der kolonisierten Menschen widerspiegelte noch ihre kreativen Traditionen und Praktiken. Kolonialismus bedeutet in der Regel, dass Kolonisator\*innen lokale Eigentumsverhältnisse leugnen und ihre eigenen durchsetzen. Ein Großteil meiner wissenschaftlichen Arbeit beschäftigt sich damit, auf welche Weise jamaikanische Musikpraktiken anderen Interessen dienen und ein anderes Beziehungsgeflecht darstellen, als im internationalen Urheberrecht vorausgesetzt wird. Dieser Unterschied wird von Jurist\*innen und Geschäftsleuten oft als Ignoranz und schlechtes Benehmen interpretiert, aber er ist etwas anderes – und etwas mehr.

Das bringt uns zu dem, was ich *rude citizenship* nennen möchte: die respektlose Bürgerschaft. Die Stärke jamaikanischer Popmusik resultiert nicht zuletzt daraus, dass sie Menschen mit Macht bewusst herausgefordert hat. Anspielungen auf diese »Frechheiten« konnte ich häufiger bei Diskussionen von Führungskräften und Anwält\*innen der Musikindustrie über die Zustände in Jamaika hören: Teils belustigt, teils frustriert sprachen sie davon, dass es »keine Regeln« gebe, dass »Chaos« herrsche, sprich, dass sich die Jamaikaner\*innen einfach nicht korrekt verhielten.

Aber was bedeutet korrektes Verhalten in Bezug auf das Gesetz? Das zu analysieren, ist vor allem im Zusammenhang mit dem Eigentumsrecht wichtig. Man braucht kein solches Recht, wenn man nicht versucht, menschliches Verhalten zu kontrollieren – Eigentum ist Ausdruck eines sozialen Verhältnisses. Dieser Punkt ist im

Zusammenhang mit dem Recht an geistigem Eigentum sogar noch wichtiger, da es sich dabei um Regeln handelt, die über Menschen und Kultur bestimmen. Sobald jemand Vorstellungen von Eigentum (property) und korrektem Verhalten (propriety) auf kulturelle Praktiken bezieht, sollten wir sehr vorsichtig sein. Kultur nimmt an verschiedenen Orten unterschiedliche Formen an, und gleichzeitig haben die Kolonisator\*innen immer festgelegt, was korrekt (proper) und was Eigentum (property) ist, um die kolonisierten Menschen auszugrenzen und zu disziplinieren. Nach dem Ende der Sklaverei und sogar noch nach der nationalen Unabhängigkeit hat das Gesellschaftssystem in Jamaika dafür gesorgt, dass den Lautstarken, den Dunkelhäutigen und den Unangepassten ein durchweg niedrigerer Status zugesprochen wurde. 4 Und jamaikanische Populärmusik wurde in Jamaika von der Oberschicht ohnehin schief angesehen. Aus diesem Grund blieb sie in den Händen der ärmeren Bevölkerungsschichten, war weder in den offiziellen Medienkanälen noch im Bildungssystem willkommen. Allein das Respektlose der populären Musik ermöglichte es armen Menschen, eine gewisse Autorität über ihre Form und ihren Inhalt zu bewahren.

Deshalb ist es lohnenswert, sich mit Unzivilisiertheit zu befassen: Momente, in denen Menschen Kultur mit eigenen Methoden schaffen. Wie die bäuerliche Landgemeinde, die nicht auf der Stelle verharrte oder gar unproduktiv war, überlebte und florierte auch die populäre Musik, weil es ein dichtes, langlebiges Netz aus sozialen Beziehungen gab, die darüber bestimmten, wie die Menschen gemeinsame Ressourcen nutzten. Obwohl die jamaikanische Populärmusik immer wieder wegen ihrer Grobheit und Respektlosigkeit verunglimpft wird, hat sie innerhalb der hauptsächlich armen lokalen Musikszene erfolgreich Kreativität und Produktivität befördert. Sicherlich haben diese Musiker\*innen nicht viel Geld mit der globalen Beliebtheit jamaikanischer Musik verdient – aber es

gibt andererseits in der Geschichte des Kapitalismus auch keinerlei Beleg dafür, dass arme Schwarze Nachkommen von versklavten Afrikaner\*innen je von der Durchsetzung privater Eigentumsgesetze profitiert hätten.<sup>5</sup> Der koloniale Kontext prägt die Anwendung ebenso wie die Nichtanwendung des Gesetzes. Ich möchte mich daher im Folgenden darauf konzentrieren, was wir aus der Art und Weise lernen können, wie die Jamaikaner\*innen eine Kultur gegen das Copyright entwickelt haben.<sup>6</sup>

#### Alternative Wissensweisen: die Riddims

Das erste jamaikanische Vinyl-Presswerk (zur Herstellung von Schallplatten) wurde 1954 gegründet - ursprünglich jedoch nur, um ausländische Musik neu zu pressen, damit der Besitzer Ken Khouri keine Einfuhrsteuer zahlen musste. Als die Jamaikaner\*innen Ende der 1950er-Jahre auf dem Weg in die Unabhängigkeit ausgestattet mit einem lebhaften Interesse, ihre Identität durch Musik auszudrücken - begannen, ihre eigene Musik aufzunehmen, entwickelte sich innerhalb der wachsenden Plattenindustrie ab 1959 mit Theophilus Beckfords »Easy Snapping« ein erstes eigenes Genre: Ska.<sup>7</sup> Dessen charakteristisches Merkmal war ein unverwechselbares Gitarrenmuster, mit dem man leicht andere Songs interpretieren konnte. Ska-Versionen amerikanischer R&Bund Popmusik waren weit verbreitet, ebenso wie Songs berühmter Komponist\*innen und Sänger\*innen. Der jamaikanische Stil erzeugt dabei nicht nur ein unverwechselbares Klangbild, sondern ist auch eine Methode, um verschiedene Sounds und kulturelle Referenzen in Dialog zu setzen.

Diese Aufnahmen beförderten eine populäre Musikszene, die sich am Rande elitärer Kontrolle entwickelte. Da es teuer war, Konzerte auszurichten und Bands zu mieten, wurde Livemusik häufiger *uptown*, zum Beispiel in gehobenen Hotels gespielt. An

diesen Orten stand man jedoch der populären Musik der ärmeren Bevölkerungsschichten ablehnend gegenüber. Jamaikanische Musiker\*innen, darunter Ska-Pioniere wie der Gitarrist Ernest Ranglin, sparten sich den Ska daher für Aufnahmen auf, die in einer anderen Community zirkulierten. Man bekam sie über DJs zu hören, die Musik auf mobilen, mit der Zeit immer größer und anspruchsvoller werdenden »Soundsystemen« spielten. Die DJs kauften Platten im Ausland oder, mit der Zunahme jamaikanischer Studios, immer häufiger auch vor Ort. Diese Studios produzierten nicht viele Alben, sondern nahmen hauptsächlich Songs für die Soundsysteme auf, die bei Tanzveranstaltungen gespielt wurden, was zu einer interessanten Entwicklung führte: Häufig nahmen die Studios den Gesang auf einer und die Instrumentalmusik auf einer anderen Spur auf und nutzten den Instrumentaltrack für mehrere Songs. Daraus entstand die Tradition des »Riddim«, oder, wie die Musikethnologen Peter Manuel und Wayne Marshall es scherzhaft nannten, die »Riddim-Methode«.8

Noch heute werden Sie bei einer Aufnahme jamaikanischer Populärmusik feststellen, dass viele Songs die gleiche Instrumentalspur mit unterschiedlichen Vocals haben. Der instrumentelle Teil des Songs ist ein »Riddim«. Riddims zirkulieren unabhängig vom vollständigen Song und haben oft einen eigenen Namen, um sie zu identifizieren. Einige Riddims sind sehr alt – einer der bekanntesten (vom Sound her, nicht unbedingt vom Namen), der Stalag-Riddim, stammt aus dem Jahr 1972 und ist bis heute beliebt. Auf Riddimbase.net sind 279 Versionen des Stalag-Riddim verzeichnet, vom Originalinstrumental, das von Winston Riley und weiteren Musikern aufgenommen wurde, über die Version mit der eindringlich-süßen Gesangszeile von Sister Nancy (Bam Bam) aus dem Jahr 1982, die Version von Beenie Man (Quick) von 1992 und Let Jah Be The Guide vom britischen Reggae-Act Morgan Heritage

aus dem Jahr 2000 bis hin zu ganz aktuellen Versionen. Durch die Wiederkehr der Sounds generieren die Riddims ein gemeinsames Wissen einer Community aus Hörer\*innen und Interpret\*innen, das all jenen Teilhabe ermöglicht, die sich für dieses musikalische Vokabular interessieren. Gleichzeitig macht ein Riddim, der durch Wiederholung vertraut wird, den Tänzer\*innen die Interaktion mit dem DJ-Set einfacher. Riddims verkörpern ein Verhältnis zu Kultur und Gemeinschaft, das nicht an die kolonialen sozialen Beziehungen gebunden ist, die das Copyright bedingen.<sup>9</sup>

Riddims stehen für ein Verhältnis zur Musik, das dem Copyright-System in mehrfacher Hinsicht zuwiderläuft. Im Wesentlichen untergraben sie die Vorstellung von Originalität, wie sie das Urheberrechtsgesetz definiert – es ist musikalisch akzeptabel und sogar gut, einen Riddim wiederzuverwenden: Wenn Sänger\*innen auf einen Riddim »aufspringen«, unterstreichen sie damit ihre Verbindung zu einer musikalischen Tradition und beweisen Kreativität im Dialog mit ihr. Ebenso liefern Riddims eine Vorlage für die Beteiligung des Publikums an den Live-DJ-Erfahrungen. Wenn ein DJ den dritten oder vierten Songtext über einen populären Riddim mischt, warten die Leute gespannt darauf, was der nächste Sänger, die nächste Sängerin in die Vorlage einbringt.

Riddims stellen auch ein lineares Zeitverständnis von Kreativität infrage, denn wenn man einen Riddim hört, hört man auch – sofern man ihn kennt – die vergangenen und zukünftigen Versionen dieses Riddims. Das Copyright-System geht tendenziell davon aus, dass es darauf ankommt, etwas Neues und Verschiedenartiges zu ermöglichen – ein Werk ist originär (und damit für urheberrechtlichen Schutz geeignet), wenn es sich von dem unterscheidet, was vorher da war. Anstatt sich auf das zu konzentrieren, was an einem Song anders oder neu ist, fördern Riddims eine nichtlineare Beziehung zu geteiltem kulturellen Wissen.

Die Riddim-Methode fördert anhaltende und wandelbare Beziehungen zu anderen Menschen und Formen kulturellen Ausdrucks: Wer auch immer sich mit jamaikanischer Musik beschäftigen mag, kann den Riddim nutzen (ride the riddim) und eine Beziehung zur jamaikanischen Kultur zum Ausdruck bringen – obwohl nicht jede\*r in Jamaika, wo noch immer die Einheimischen die Bedingungen der Popularität festlegen, Anerkennung finden wird. Gleichzeitig integrieren Jamaikaner\*innen auch Musik von außerhalb in die Riddim-Tradition: Jeder US-amerikanische oder britische Popsong kann und wird in der Regel in einen Riddim verwandelt, sobald er auf der Insel populär genug ist. Riddims ermöglichen es der jamaikanischen Popmusik, sich in einem globalen und lokalen System populärer Musik ständig neu zu behaupten.

Die Neudefinition der Regeln für kulturelle Teilhabe durch Riddims ist ein Aspekt der *rude citizenship*. Wenn sich die Leute an die Copyright-Regularien halten würden, müssten sie die Erlaubnis der meist großen Konzerne amerikanischer Popmusik einholen – stattdessen beanspruchen jamaikanische Popmusiker\*innen einen kulturellen Raum innerhalb wie außerhalb der Grenzen gesetzlich definierter Musikwerke.

Eine weitere Herausforderung der Grenzen des Copyrights stellt der Bruch mit der Vorstellung von »Urheber\*in« und »Song« als jeweils einzelnem, feststehendem Objekt dar. Riddims betonen dialogische Kreativität mit mehreren Beteiligten. Es ist nicht so, dass es in der jamaikanischen Populärmusik kein individuelles Genie geben würde, aber es wird ebenso durch die Interaktion mit vorhandener Musik definiert wie durch das »unabhängige« kreative Schaffen. Dieser Dialog kann positiv sein – man kann einen Riddim als Hommage einsetzen. Man kann aber auch auf einen Song antworten oder ihm musikalisch entgegenwirken, manchmal unter offensichtlichem Rückgriff auf die Melodie, um den Bezug

noch deutlicher zu machen. In diesem Fall bringt die Verkehrung von Bedeutung und Ausdruck einen zusätzlichen Genuss, der auf einer Selbstbedienung ohne Erlaubnis beruht. Wenn Elephant Man den Riddim und einen Großteil der Melodie von Beyoncés Halo wiederverwendet, soll das Publikum ja gerade wissen, dass er sich mit dem Track von jemand anderem auseinandersetzt – und dass dieser andere nicht irgendwer ist, sondern ein amerikanischer Superstar. Das Gesetz würde in diesem Zusammenhang nicht von einem »Original« sprechen, aber es kommt hier auf den Esprit der Auseinandersetzung an. Keine Erlaubnis einzuholen und die Riddim-Methode machen es den Jamaikaner\*innen einfacher, sich kritisch und dynamisch mit der Fülle an amerikanischem Pop auseinanderzusetzen, der über die Mainstream-Kanäle auf die Insel schwappt.

Riddims zirkulieren unabhängig von den Urheber\*innen - die weite Verbreitung solcher Instrumentals hat die fruchtbare Unabgeschlossenheit von Musikaufnahmen zu einer greifbaren Realität gemacht. Im Dub wird diese Unabgeschlossenheit zu einer neuen Kunstform erweitert. King Tubby (wohl einer der ersten Dub-Künstler\*innen) arbeitete bereits 1958 erstmals an eigenen Soundsystemen, doch seine Innovationen fanden im Rahmen von Tontechnik und Sounddesign für Liveshows und Aufnahmesessions statt. Erst in den 1970er-Jahren wurde für diese Art von Klanginnovation explizit eine Art von Autorschaft beansprucht, und das Publikum erkannte nach und nach, dass Leute wie King Tubby und Lee »Scratch« Perry das Mischpult in ein kreatives Instrument verwandelt hatten. Dub entstand dadurch, dass Riddims auf eine neue Art als Vorlage verwendet wurden - die Instrumentalversion eines Songs wurde als Grundlage behandelt, auf der der Toningenieur mit Soundeffekten experimentieren konnte, indem er beispielsweise die Stimme ein- oder ausblendete. Auch dies

lief der traditionellen Autorschaft zuwider: Klangbeiträge dieser Art stellten nach dem Copyright keine erkennbaren Bereiche von Urheberschaft dar. Die berühmtesten Dub-Künstler\*innen schrieben weder die Stücke selbst, noch spielten sie traditionelle Instrumente, die für die melodischen und rhythmischen Elemente zuständig waren - und doch wurden sie als eigenständige Künstler\*innen bekannt. Mit ihren Neuerungen loteten sie die Grenzen des Musikhandwerks aus, manipulierten das Tempo durch Effekte wie Echo und Delay, schichteten rhythmische Muster in komplexen Polyrhythmen über einen Beat und integrierten unerwartete Sounds. Dub ist etwas, das man mit einem Song macht - der kreative Akt besteht in der Auseinandersetzung mit einem bestehenden Werk. Wie die Riddim-Methode missachtet auch er die vom Copyright gesetzten Grenzen, er verlangt von uns, über ein Eigentumskonzept, das auf der Monopolisierung einer privatisierten musikalischen Ressource basiert, hinauszudenken. Und ebenso wie die Riddim-Methode ermutigt er die Beteiligten, sich des Vergnügens bewusst zu werden, auf vorhandene kulturelle Werke zu reagieren und diese für neue Ideen zu öffnen. Dieses Vergnügen ist subversiv, wenn es sich um eine Praxis kolonisierter Menschen handelt, die damit ihre eigenen Bedingungen für die Auseinandersetzung mit der dominanten Kultur definieren.

Die jamaikanische Populärmusik liefert also nicht nur eine interessante Fallstudie für das Urheberrechtsgesetz. Sie zeigt auch, wie diskriminierte und unterdrückte Menschen, die in einem global minderberechtigten Land leben, Strategien entwickeln, um gegenüber dem Staat ihre Autonomie zu bewahren. Dies eröffnet ihnen eine enorme Kreativität, ohne sich um Machtstrukturen scheren zu müssen, die ihnen ohnehin stets zum Nachteil gereichten. Die jamaikanische Populärmusik liefert zudem wichtige Einblicke in die laufenden Debatten zum Copyright-System.

Es wird sicher nicht einfach wieder verschwinden, und doch bleibt es strittig, ob seine Existenz der Gesellschaft tatsächlich zugutekommt. In der Praxis jedenfalls hat das Copyright den Machtlosen nicht zuverlässig gedient. Das Gleiche gilt auch für den Staat – er hat es versäumt, marginalisierten Menschen zu dienen, und ist dort am offensichtlichsten gescheitert, wo es um die Definition des Eigentumsrechts ging, sei es, indem er indigenen Völkern ihr Land oder Afrikaner\*innen das Recht über ihren Körper und ihr Leben nahm. Dieses Versagen ist kein individueller Fehler, sondern ein Charakteristikum privater Eigentumsverhältnisse, wie sie derzeit definiert sind.

Wie jedes Eigentumsrecht, das sich aus dem Kolonialismus entwickelt hat, funktioniert das Copyright, indem es Grenzen zieht – Grenzen um die Kultur und um kulturelle Werke. Grenzen sind nicht per se schlecht, aber auch nicht per se gut – die Frage ist: Was bewirken diese besonderen kulturellen und intellektuellen Grenzen? Wer hat sie gezogen und zu welchem Zweck?

Musik existiert als Praxis, bevor sie aufgezeichnet wird. Jamaikanische Populärmusik wiederum bezieht Aufnahmen in eine lebendige Praxis ein und respektiert weder Grenzen um einen Song noch um ein Album. Auf ähnliche Weise hat die populäre Musik in Jamaika nicht immer die Grenzen zwischen dem Heiligen und dem Profanen, zwischen Körper und Geist, Unternehmenseigentum und kultureller Praxis anerkannt. Das ist ja das »Respektlose« an ihr. Diese Art von Respektlosigkeit bedeutet nicht, dass man einfach jede Grenze ignoriert, jedes Werturteil umkehrt oder Menschen mehr schätzt, nur weil sie am unteren Ende des Systems stehen. Um zu verstehen, welche Art von Respektlosigkeit wertvoll ist, müssen wir das Verhältnis von respektlosem Verhalten gegenüber Machtsystemen untersuchen. Insbesondere sollten wir die Missachtung eines Systems nicht mit der Missachtung von

Menschen verwechseln. Aber wenn Bedenken über Manieren zur Verschleierung oder Rechtfertigung materieller Ungerechtigkeiten dienen, die ärmere Menschen, Schwarze, Frauen – in diesem Kontext also all diejenigen auf der falschen Seite kolonialer und imperialer Macht – systematisch benachteiligen, kann Respektlosigkeit subversiv oder sogar visionär sein. <sup>10</sup>

## Warum rude citizenship?

Rude citizenship ist eine Möglichkeit, die gesellschaftliche Macht zu beschreiben, die von der Populärmusik in Jamaika erzeugt wird: Ein Teil des Vergnügens besteht darin, Musik dafür zu nutzen, sich Respekt zu verschaffen und Räume nach eigenen Bedingungen zu beanspruchen. Diese Bedingungen basieren auf Traditionen, die im kollektiven Gedächtnis und im zwischenmenschlichen Wissen aufbewahrt und geteilt werden. Ein solcher Ansatz der roots and routes fordert uns dazu auf, die eigene Gegenwart als einen Zustand zu begreifen, der in raum- und zeitübergreifende lebendige Verbindungen zu unseren Communitys eingebettet ist. Jamaikaner\*innen, die mit populärer Musik zu tun haben – Soundsysteme, Sänger\*innen, Tänzer\*innen, sogar die Fischverkäufer\*innen bei den Straßenpartys und die Flaschensammler\*innen –, werden in die Musik einbezogen, einfach in der Art, wie sie ständig durch ihre Räume kursiert.

Für Menschen, die in einem System leben, das auf ihrer Unterdrückung und der Verleugnung ihrer Kultur basiert, sind der Anspruch, Raum zu eigenen Bedingungen einzunehmen, und die Teilhabe an einer gemeinsamen Kultur besonders wichtig. Solche Ansprüche veranschaulichen Möglichkeiten, wie Menschen ihre Rechte nicht nur auf dem Papier einfordern können und nicht um Definitionen von »angemessenem Verhalten« ringen müssen. Gerade jetzt, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, verweigern die USA,

Großbritannien. Deutschland und viele Länder, die vom Kolonialismus profitiert haben, den Menschen das Recht auf Anwesenheit und Entfaltung, sei es aufgrund ihrer Einstellung zu Grenzen und Gesetzen oder mit der Rechtfertigung, diese Leute würden schlecht zur vorherrschenden Kultur passen. Aber Gesetz und Kultur waren nie dafür gedacht, zu allen zu passen! Es mag zunächst weit hergeholt erscheinen, aber ich sehe Parallelen zwischen Jamaikas Anspruch auf rude citizenship und den Ansprüchen der antinationalen jüdischen Bewegung des Allgemeinen Jüdischen Arbeiterbundes.<sup>11</sup> Die Bundist\*innen in Europa vor dem Zweiten Weltkrieg gründeten ihren Kampf um Autonomie (und gegen den Faschismus) auf dem Konzept der Do'ikayt beziehungsweise des »Da-Seins«. Diese Form von Identität beruhte nicht auf exklusiven Landansprüchen (oder Zionismus), sondern auf dem Argument, dass Jüdinnen und Juden das Recht hatten, genau dort in Freiheit und Würde zu leben, wo sie sich befanden. Das ist die zentrale Wahrheit für unsere Zeit. In Jamaika, in Europa, in den USA und überall haben die Menschen Rechte, weil sie da sind, weil sie leben - nicht, weil sie sich an Gesetze oder Grenzen halten oder konform gehen mit unserem Verständnis von »korrektem Verhalten«. Die Ausdruckskraft der populären Kultur in Jamaika ist ein Beispiel dafür, wie diese lebendigen Beziehungen gegen die zähen Kräfte des Kolonialismus erfolgreich gepflegt und ausgebaut wurden.

Das Copyright war mindestens ebenso sehr, wie es ein Instrument der Ermächtigung war, ein Instrument der Ausbeutung und Entfremdung – dies gilt insbesondere für Menschen im globalen Süden, denen das Gesetz nicht zuträglich war. Das bedeutet aber nicht, dass die Menschen nicht daran interessiert sind, Mitgliedschaft, Zugehörigkeit oder Eigentum an der Kultur zu beanspruchen. Wie behaupten wir angesichts von Ausbeutung, Unterdrückung und Ungerechtigkeit ein Gefühl der Zugehörigkeit, zu uns

selbst und zueinander? Sich anzuschauen, wie die Jamaikaner\*innen dies in der populären Musik getan haben, eröffnet einen Blick auf andere Möglichkeiten, Beziehungen herzustellen. Diese Frage hat, je nachdem, wer wir sind, unterschiedliche Antworten – die einen profitieren von Ungerechtigkeit, die anderen trifft sie –, aber so oder so erfordern Gerechtigkeit und Emanzipation, dass wir die Selbstgefälligkeit von Gesetz und Respektabilität infrage stellen und den Wert einer respektlosen Bürgerschaft anerkennen.

## Aus dem Englischen von Anja Schulte

- Dieser Text ist der großartigen Andrea Lewis gewidmet Mentorin und Freundin, Expertin für jamaikanische Musik, Reiseführerin sowie Quelle für Weisheit und Rat zu jamaikanischer Musik von den 1960er- bis zu den 2010er- Jahren.
- 2 Ich bin nicht die Erste, die diesen Aspekt schriftlich vorbringt; der Ansatz geht zurück auf die Arbeit von James Boyle, z. B. in »The Second Enclosure Movement and the Construction of the Public Domain«, Law and Contemporary Problems, 66 (2003), S. 33-74.
- 3 Die ersten Tanzveranstaltungen fanden zu Musik statt, die einfach über große Lautsprecher aus dem Radio übertragen wurde. Das war auch der Ursprung von Trojan Records, einem der größten Studios und Plattenlabels in Jamaika, dessen Anfänge aus einem Radio und einem großen, vor einem Schnapsladen aufgestellten Lautsprecher bestanden, bei dem die Leute zusammenkommen, tanzen und Alkohol kaufen konnten.
- 4 Obika Gray, "The Coloniality of Power and the Limits of Dissent in Jamaica«, Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism, 21/3 (54) (2017), S. 98–110, https://doi.org/10.1215/07990537-4272022.
- 5 Jason Toynbee, »Reggae Open Source: How the Absence of Copyright Enabled the Emergence of Popular Music in Jamaica«, in: Lionel Bently, Jennifer Davis und Jane C. Ginsburg (Hg.), Copyright and Piracy: An Interdisciplinary Critique, Cambridge University Press, Cambridge 2010, S. 357-373.
- 6 Larisa Kingston Mann, »White Faces in Intimate Spaces: Jamaican Popular Music in Global Circulation«, Communication, Culture & Critique, 9/2 (2016), S. 266-283, und Rude Citizenship: Jamaican Popular Music, Copyright and Colonial Power (unpublished manuscript).

- 7 Mento, das erste jamaikanische Musikgenre, existierte bereits vor den ersten Tonaufnahmen und ähnelte dem Calypso. Gespielt wurde es auf einer Pfeife und einer Trommel, die von Militärkapellen nach Jamaika gebracht worden waren, dazu kamen ein afrikanisches Instrument namens Rumba-Box und geistreiche Texte über das alltägliche Leben.
- 8 Vgl. Peter Manuel und Wayne Marshall, »The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall«, Popular Music 25/3 (2006), S. 447-470.
- 9 Katherine McKittrick, »Rebellion/Invention/Groove«, Small Axe, 20/1 (49) (2016), S.79-91.
- 10 Die populäre Musik Jamaikas ist kein Utopia. Geschlecht wie Sexualität bestimmen, welchen Platz man in der Musik für sich einfordern kann, auch wenn wichtige Studien darauf hinweisen, dass bei lokalen Street Dances eine größere Fluidität hinsichtlich von Geschlecht und Sexualität herrscht, als Außenstehende vermuten würden. Siehe Nadia Ellis, »Out and Bad: Toward a Queer Performance Hermeneutic in Jamaican Dancehall«, Small Axe, 15/2 (35) (2011), S. 7-23; Donna P. Hope, Man Vibes: Masculinities in Jamaican Dancehall, Ian Randle, Kingston 2010; Carolyn Cooper, Noises in the Blood: Orality, Gender, and the »Vulgar« Body of Jamaican Popular Culture, Duke University Press, Durham 1995.
- 11 Ich danke meiner Kameradin Madeleine Cohen für ihre Arbeit und Molly Crabapple, dass sie mich über diese wichtige Geschichte aufgeklärt hat. Siehe Madeleine Atkins Cohen, »Here and Now: The Modernist Poetics of Do'ikayt«, Berkeley, 2016, https://escholarship.org/uc/item/88b5z7rb, und Molly Crabapple, »My Great-Grandfather the Bundist«, The New York Review of Books (Blog), 6. Oktober 2018, https://www.nybooks.com/daily/2018/10/06/my-great-grandfather-the-bundist/.



## **Ravi Sundaram**

Abbildung: Ravi\_Sundaram-Zurueck\_im\_Pirate\_Kingdom@Aug\_22\_14.14.15\_2019

# ZURÜCK IM PIRATE KINGDOM

Ravi Sundaram ist Professor am Centre for the Study of Developing Societies, Delhi. Sein Werk bewegt sich an der Schnittstelle von postkolonialer Stadt und zeitgenössischen Medienerfahrungen. Insbesondere hat er sich mit einem Phänomen beschäftigt, das er pirate modernity nennt, eine illegale Form des Urbanismus, die sich aus der Amalgamierung von Medienerfahrungen und technologischen Infrastrukturen speist. Sundaram ist Herausgeber der in Indien sehr einflussreichen »Sarai Reader«-Reihe: The Public Domain (2001), The Cities of Everyday Life (2002), Shaping Technologies (2003), Crisis Media (2004) und Turbulence (2006). Zu seinen Publikationen zählen Pirate Modernity: Media Urbanism in Delhi (2009) und No Limits: Media Studies from India (2012).

In seinem Beitrag kommt er auf seinen wegweisenden Essay *Pirate Kingdom* zurück, der das Kreativpotenzial der Piraterie in der postkolonialen Kulturwirtschaft untersucht.<sup>1</sup>

ieser Essay ist vor mehr als zehn Jahren erschienen, aus vielen Gründen aber nach wie vor relevant. »The Pirate Kingdom« hat die Infrastrukturen von Video und neuen Medien über einen Zeitraum von 20 Jahren verfolgt, eine Zeit, in der es auch zu ersten Auseinandersetzungen um Copyright und Gemeinfreiheit kam. Das Wichtigste an der neuen Infrastruktur war ihre Fruchtbarkeit, die vielfältige Möglichkeiten und Alternativen auf den Weg brachte. Der Aufstieg von Social Media und großen Unternehmen wie Facebook und Google scheint eine Epoche der Überwachung und Kontrolle eingeläutet zu haben. Gleichzeitig bleibt die schöpferische Infrastruktur der Sphäre der Piraterie weiterhin relevant, wie wir an Netzwerken in Afrika. Asien und migrantischen Communitys im Westen sehen können. Die unlizenzierte, auf der Idee des Gemeinguts basierende Produktion wird fortgesetzt - informelle Bibliotheken für die gemeinsame Nutzung teurer Bücher leben in Online-Form weiter, Flash-Laufwerke und Telefon-Speicherkarten werden von den Armen in den Städten des Südens genutzt, um Medien auszutauschen, ganz so wie bei den CD- und DVD-Pirat\*innen vor einem Jahrzehnt.

+++

»Der Leib ist ein Ding unter den Dingen« Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare

In seinem Essay Theatrum Philosophicum machte Michel Foucault eine seiner mittlerweile häufig zitierten prophetischen Aussagen, nach der dieses Jahrhundert wohl »deleuzianisch« sein würde. Weniger bekannt ist der genaue Anlass für dieses Statement -Foucaults Diskussion der beiden Bücher von Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung und Die Logik des Sinns. Wie Deleuze meint auch Foucault: »Die Philosophie der Repräsentation, des Originals, des Anfangs, der Gleichheit, der Nachahmung, der Treue verflüchtigt sich. Der Pfeil des epikureischen Simulacrums, der gerade auf uns zuschießt, lässt wieder eine ›Phantasmaphysik‹ entstehen.«² Seit Platon wurde das Verhältnis zwischen Original und Kopie in einem Zusammenhang gedeutet, in dem das Simulacrum nahezu ausschließlich als negativer Vergleichsmodus bestand, als falscher Anspruch auf Echtheit. Für Platon bestand die Hierarchie in dem Urbild, der Kopie und der Kopie der Kopie, bezeichnet als Simulacrum. In Der Staat (Politeia) hatte Platon seine Abneigung gegenüber dem »Nachbildner« geäußert, der als »Verfertiger des Schattenbildes [...] von dem, was wirklich ist, nichts [versteht]«.3 Deleuze dagegen plädiert in Die Logik des Sinns für die Gleichheit der Repräsentationen, nach einer Philosophie, die auf die klassische Unterscheidung zwischen Wesen und Erscheinung verzichtet: »Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint. $^4$ 

Die philosophische Unterscheidung Platons hatte an Bedeutung gewonnen, als sich die westliche Moderne im 17. Jahrhundert unter der Perspektive von Kreativität und Urheberschaft in Verbindung mit der noch jungen Theorie vom kulturellen Eigentum neu formierte. Einen breiteren Diskurs über die Urheberschaft zu etablieren, war keineswegs einfach. Mit der Einführung der durch die Drucktechniken ermöglichten Massenreproduktion und der damit verbundenen Verbreitung von mehr Versionen des Gleichen und des Anderen wurde Platons philosophische Unterscheidung jedoch zunehmend infrage gestellt.

# Die postkoloniale Ausbreitung der Städte<sup>5</sup>

Die in Die Logik des Sinns angesprochene »Krise der Realität« prägte die kulturellen und philosophischen Debatten des Westens in den 1970er-Jahren. Zur gleichen Zeit entstanden durch die postfordistische globale Produktion in der kapitalistischen Weltwirtschaft riesige Netzwerke aus Fabriken, teilautonomen Tochtergesellschaften, Distributionsverfahren und technologischen Kompetenzen, die sich bald schon regional und auf nichtlineare Weise ausbreiten sollten.<sup>6</sup> Dieser gemeinhin unter dem Begriff »Globalisierung« zusammengefasste Raum-Zeit-Cluster war in allen Teilen der postkolonialen Welt geprägt von urbaner Expansion und krisenhaften Zuständen. Die neue postkoloniale Urbanität ist gekennzeichnet durch das rasante und endlose Wachstum der Stadt. Heimwerkstätten, Märkte, Händler\*innen, kleine Fabriken, kleine und große Siedlungen der armen arbeitenden Bevölkerung verteilen sich jetzt über die gesamte Metropole und in Regionen, in denen dies vor einigen Jahren noch unmöglich gewesen wäre. Die produktive, nichtlegale Ausbreitung der Städte wurde zur entscheidenden

Komponente der neuen urbanen Krise in Indien und anderen Teilen der postkolonialen Welt. Was das Gesetz anbetrifft, so ist dieser auch als »informell« bezeichnete städtische Wildwuchs noch immer zwiegespalten. Wie Timothy Mitchells Arbeit zu Ägypten zeigt, halten sich als informell geltende urbane Bevölkerungsgruppen meist von rechtlichen Systemen zur Eigentumsregelung fern. Grund ist die Angst vor einer Zerstörung von lokalem Wissen und vor einer ausbeuterischen Besteuerung durch die städtische Verwaltung. Bezeichnenderweise stellte Solomon Benjamin fest, dass das Viertel Vishwas Nagar in Ost-Delhi, von den Stadtplaner\*innen als Slum bezeichnet, in den 1980er-Jahren eine zentrale Produktionsstätte elektronischer Geräte in Nordindien war.

Wie zunehmend deutlich wird, ist dieses ausufernde Wachstum städtischen Lebens in eine Welt des medialen Urbanismus eingebettet. Postkoloniale Städte sind heute auch Medienstädte,9 eine Bezeichnung, die im Allgemeinen der »globalen Stadt« vorbehalten ist. Wie Saskia Sassen und Manuel Castells feststellten, bringen internationale technologische Finanz- und Kommunikationsnetzwerke neue Geografien der Konzentration und Ausbreitung hervor. Sassen führt an, dass sich Finanzzentren auf bestimmte Kernstädte mit einer großen, zunehmend entrechteten und gering qualifizierten Arbeitnehmerschaft konzentrieren, die für die Bereitstellung der nötigen Serviceleistungen und Hilfsfunktionen sorgt. 10 Im Mittelpunkt der Netzwerktheorie von Manuel Castells steht die Idee, dass ein neuer Raum der Waren- und Medienströme die Produzent\*innen von Informationsgütern von überall her in mächtige Kommunikationsnetzwerke einbindet.<sup>11</sup> Elitäre städtische Enklaven dienen dem Service und der Unterbringung dieser Klassen und sorgen gleichzeitig für die Marginalisierung anderer Formen von Arbeit in der Stadt. Damit wird die Positionierung in diesem neuen Raum Teil der Strategien aufstrebender Informationseliten.

Die globale Netzwerkgesellschaft generiert daneben aber auch eine Reihe räumlich eingrenzbarer Dienstleistungsgebilde: Softwareparks, Outsourcing-Zentren und Datenparks. Um globale Agglomerationen herum entstehen also technologische, städtische Peripherien. Dennoch hat die Literatur zur »globalen Stadt« es vorgezogen, sich geografisch an der vorherrschenden Entwicklungstheorie auszurichten: Hier wird die postkoloniale Stadt auf eine »digitale Kluft« (digital divide) reduziert, der zufolge sich technologische Effekte ausschließlich in elitären Enklaven konzentrieren.

Forschungsarbeiten von Mexiko über Nigeria bis nach Asien deuten aber zunehmend darauf hin, dass postkoloniale Städte im Gegensatz zur grob vereinfachenden Theorie von der digitalen Kluft auch dynamische Knotenpunkte für neue Medienproduktionen sind, die durch eine Reihe von kostengünstigen Infrastrukturen wie Mobiltelefonie, Video- und Digitaltechnologien sowie parallelen Distributionssystemen begünstigt werden. Dies führt zu einer Medienerfahrung, die von ständigem Zusammenbruch, recycelten Assemblagen, Wildwuchs und der endlosen Zunahme verschiedener Formate und Räume geprägt ist. Zusammenbruch und produktives Leben sind in einem dynamischen Verhältnis miteinander verstrickt. Die Erfahrung dieser Medienstadt erzeugt einen komplexen Hyperreiz: eine Eskalation der Sinneswahrnehmungen in Verbindung mit der zunehmenden Beschleunigung des urbanen Daseins sowie der ununterbrochenen Zirkulation von Dingen, Bildern und Menschen. Dieses enorme Wachstum hat zu einer Vielfalt von Medienerfahrungen geführt, aber auch klassische Konsum- und Vertriebsgrenzen infrage gestellt und die städtische Bevölkerung damit in einen so dynamischen wie süchtig machenden Kreislauf hineingezogen.

Im Zuge der Globalisierung hielten unzählige technologische Objekte als neue Waren Einzug in die Märkte, Wohnungen und

Büros indischer Städte. Die Produktion und Verbreitung von Raubkopien war in dieser neuen Welt der Dinge ein öffentlich anerkannter Bereich. Sie umfasste die meisten Konsumgüter, insbesondere aber Mediengüter, die sich in allen Teilen der Stadt verbreiteten. Diese Güter tauchten als Nachahmungen, Fälschungen oder Kopien auf, umgangssprachlich als »Raubkopie«, »lokale Version« oder »Duplikat« bezeichnet. Als mit der Einführung von Kassettendeck, Videorekorder und Heimcomputer der Boom der neuen Medien in Indien und anderen Teilen Asiens begann, geriet das bisher herrschende System von Medienbesitz und -kontrolle erheblich ins Wanken.

Mitte der 1980er-Jahre war die Piraterie im Technologiebereich zum kulturellen Reich der Vielen und zur Quelle massenkultureller Ambiguität in Bezug auf Urheberschaft und Originalität geworden. Diese Entwicklung hat mit dem Aufkommen des digitalen Zeitalters und seinen hochwertigen Reproduktionen rapide zugenommen. Wie schon die frühe moderne Druckkultur steht auch die Medienpiraterie im Mittelpunkt der Debatte über Zugang und Authentizität. Die kostengünstigen digitalen Reproduktionsmöglichkeiten Ende des 20. Jahrhunderts erinnerten nicht nur an frühneuzeitliche Konflikte, sondern gingen noch über diese hinaus. Vor dem globalen Hintergrund des 20. Jahrhunderts beschränkt sich die radikale »Allgegenwärtigkeit«12 dieser neuen Reproduzierbarkeit nicht allein auf das Digitale, sondern scheint zunehmend auch die Produktion von Industrie- und Konsumgütern zu versinnbildlichen. Die Kultur der Fälschung wird bleiben, auch wenn die großen Unternehmen versuchen, ihre Märkte durch Markenschutz und enorme Werbebudgets zu verteidigen. In einer Welt, in der asiatische Fabriken riesige Mengen an Konsumgütern weltweit exportieren, kann eine Ware, die als teures Label in Paris verkauft wird, ebenso gut als kostengünstiger Überschussartikel aus einer

asiatischen Fabrik auf einem Straßenmarkt in Lagos auftauchen. Produktpiraterie ist Teil der Debatten um Medizin, Biotechnologie, internationale Handelskriege, Marken, Jugendkultur, indigenes Wissen und unternehmerische »Biopiraterie«, Souveränität und Eigentum. Der Begriff Piraterie gehört heute neben Terrorismus zur bevorzugten Sprache der globalen Angst mit dem damit einhergehenden attraktiven beziehungsweise destruktiven semantischen Überhang. Für Liberale und Marxist\*innen alter Schule erscheint die Piraterie als unmoralische Grenzüberschreitung, diskreditiert durch Kommerzialisierung und die Unfähigkeit, einen Diskurs über sich selbst zu führen. Das Raubkopieren von Waren und Medienobjekten passt weder zum Widerstandsnarrativ noch zu normativer Kritik und anscheinend auch nicht zu gängigen Modellen der Kreativität oder Innovation. Die Piraterie ruft daher eine ganze Reihe von Ängsten unter Staaten, in der transnationalen Kapital- und Medienindustrie und sogar bei einigen liberalen Verfechter\*innen der »Public Domain« hervor. Und so schlägt sich die nichtlegale Medienproduktion und -verbreitung in Form einer Reihe von öffentlich artikulierten Fakten nieder, auf die in Medienpaniken, nationalen Sicherheitsdiskursen und auch in Alltagsgesprächen kontinuierlich Bezug genommen wird.

Die Hochgeschwindigkeitsnetze der 1990er-Jahre haben in der Medienindustrie den Einsatz von Tracking- und Controlling-Architekturen ermöglicht, die das historische Spannungsfeld zwischen immateriellem Privateigentum und dessen materieller Zirkulation »im Ding« auflösen sollen – das Spannungsfeld, das dem Copyrightsystem schon immer zu schaffen gemacht hat. Parallel dazu gab es einige äußerst strenge Gesetze gegen Produktpiraterie, Verfahren gegen Einzelpersonen und kleine Läden sowie Razzien gegen Copyright-»Verletzer\*innen« durch die Strafverfolgungsbehörden. Der Diskurs über Produkt- und Medienpiraterie als moralisch

verwerflich und illegal ist zu einem großen Teil von diesen Maßnahmen geprägt. Ein breites Spektrum aus Statistiken über Urheberrechtsverletzungen, piratischen Peer-to-Peer-Netzwerken (P2P), Fabriken in Südostasien und einem vermeintlichen Zusammenhang zwischen Terrorismus und Produktpiraterie sorgt dafür, dass weltweit massiv gegen Piraterie vorgegangen wird. Gleichzeitig wird die Ausweitung des Copyright-Regimes mit jedem Schritt infrage gestellt – von Hacker\*innen, die jede von der Industrie verwendete digitale Verschlüsselung knacken, von P2P-Netzwerken, die sich seiner Anwendung entziehen und Nutzer\*innen Sharing-Plattformen bieten, und vor allem von Hunderten von Millionen gewöhnlicher Käufer\*innen von Raubkopien, die eine andere Vorstellung von der heutigen Welt zu haben scheinen als die Medienindustrie.

Die Diskussion um Copyright und das Schrumpfen der Gemeinfreiheit, wie sie von westlicher Kritik am Eigentumsregime angestoßen wurde, ist wichtig. In ihrer Argumentation entlang der durch die Moderne begründeten Persönlichkeitsspaltung, dem modernen liberalen Individualismus einerseits und dem Menschsein andererseits, ist sie jedoch beschränkt. Bei ihrer Kritik am aktuellen Eigentumsregime haben Public-Domain-Theoretiker\*innen die Kategorie der Wissensallmende, das Recht auf Austausch und Neuinterpretation von kulturellem Material oder auch den Bereich kreativer Urheberschaft durch gemeinschaftlich orientierte P2P-Netzwerke bemüht. Dies sind sicher wichtige und maßgebliche Ressourcen für eine Kritik der aktuellen Eigentumsregelung, doch wie Lawrence Liang in seiner hervorragenden Kritik bemerkt, herrscht in der gesamten Debatte um Gemeinfreiheit beim Thema Piraterie peinliches Schweigen.<sup>13</sup>

Das Fehlen dieses Themas in der Debatte ist bezeichnend.<sup>14</sup> Vielleicht liegt es daran, dass es die Kategorien um Eigentum,

Kapitalismus, Persönlichkeitsrechte und Commons, von denen die Diskussion in den letzten zehn Jahren beherrscht wurde, durcheinanderbringt. Bei der postkolonialen Piraterie handelt es sich im Allgemeinen um einen postliberalen (wenn nicht gar postmarxistischen) kulturellen Effekt. Die Piraterie sorgt für eine Destabilisierung zeitgenössischen Medieneigentums, und ob über Weltmärkte oder lokale Basare stört und ermöglicht sie Kreativität gleichermaßen; sie umgeht Fragen des klassischen Gemeinguts und radikalisiert zugleich den Zugang für subalterne Gruppen in der Dritten Welt. Postkoloniale Piraterie funktioniert eher über dichte lokale Netzwerke aus Austausch und persönlichem Kontakt als über individuelle Online-Downloads. In einem früheren, in Third Text erschienenen Essay habe ich dieses Phänomen als piratenhafte beziehungsweise recycelte Moderne bezeichnet,15 die mit der klassischen Suche der Moderne nach Originalität nichts am Hut hat. Pragmatischer und viraler als die Avantgarde- oder aktivistische Kultur ermöglichte die Piratenkultur einer großen Anzahl armer Stadtbewohner\*innen einen Zugang zur Medienkultur. Die Metapher des Virus verweist auf das parasitäre Andocken an größeren Strukturen, mit der schnellen Replikation, Disruption und Transformation von offiziellen Netzwerken durch nichtlineare Kommunikation. »Recycling« bedeutet nicht mehr vom Gleichen, also keine einfache Replikation, sondern funktioniert als komplexe Differenzmaschine - jede Kopie unterscheidet sich von ihrer Vorgängerin durch Variation und Neukombination. Damit besetzt die Piraterie ein Feld, dessen Ränder sich ständig bewegen, vom Rand zum Zentrum, von International zu Lokal. Regierungen und Industrie zeigten sich öffentlich empört, waren insgeheim aber von der Medienpiraterie fasziniert, ein sicheres Zeichen für deren reale Macht. Dies ist das große offene Geheimnis der Piraterie - und der Grund für die relative Leichtigkeit, mit der sie schweren Angriffen

durch industriefinanzierte Bekämpfungskampagnen standgehalten hat. $^{16}$ 

Bei der städtischen Bevölkerung, die lange Zeit an gleichbleibende Orte wie das Kino und das Radio gewöhnt war, führte die dezentrale Verbreitung der Piraterie zu einer Desorientierung der Sinne. Die von der staatlichen Medienpolitik als Zuschauer\*innen und Zuhörer\*innen betrachtete Bevölkerung betrat nun die Landschaft der Medienpiraterie mit ihren unendlichen Attraktionen, in der sich Bilder, Töne und Objekte schnell durch Distributionsnetzwerke wie kleine Geschäfte, Basare und Freundeskreise bewegten. Die Piraterie entzieht sich den Grenzen von Raum, bestimmten Netzwerken, Form, einem Davor und Danach, einer Grenze. Auch wenn sie über komplexe Verfügbarkeits- und Bewegungsstrategien verfügt, ist sie mit keiner anderen Ausdrucksform vergleichbar und ignoriert formale Hindernisse. Die Grenzen zwischen der Oberfläche und dem Inneren, zwischen Original und Kopie, die das moderne Archiv des Westens und seine postmodernen Neuformulierungen durchzogen, werden durch die Piraterie infrage gestellt. Zum Vorschein kommt eine subjektlose Subjektivität; es gibt kein Sein hinter dem Tun, oder, wie Nietzsche es mit Goethe sagte, die Tat ist alles.

# Der Kassettenkomplex: Nordindien ab 1980

Im Januar 1984 reiste die Journalistin Ayesha Kagal durch Indien, um die Verbreitung der Videotechnik zu untersuchen, ein Medium, das gerade mal ein Jahr zuvor im großen Maßstab im Land eingeführt worden war. Kagal berichtete vom Aufschwung provisorischer Videokinos und florierenden Videotheken in kleinen Städten und Dörfern im ganzen Land. Videos zeigten die neuesten Veröffentlichungen aus dem Hindi- und dem regionalen Kino sowie eine beträchtliche Auswahl an Pornografie und zogen Menschen aus allen Lebensbereichen an – Jugendliche, Arbeiter\*innen,

Geschäftsleute. Frauen und Kinder. Die klassische Landschaft des malerischen Indien - die große Viehmesse in Puskhar in Rajasthan, die Bergstation in Panchgani in Zentralindien, Leh in Ladakh zeugte von den Turbulenzen, die durch das Video ausgelöst wurden: die Schließung von Lichtspielhäusern, der Bankrott von Filmverleiher\*innen und eine gekaperte Filmindustrie. »Wir sind verloren«, sagte der Filmproduzent Gul Anand Kagal. »Das Kino kann mit dieser Konkurrenz einfach nicht mithalten. Unsere Filmkopien sind unhandlich, unsere Produktionskosten steigen, während die Preise für Videokassetten sinken und weiter sinken werden [...] Manchmal denke ich, dass der 35-mm-Projektor zum Museumsobjekt werden wird.«17 Als Hauptproblem des Videos galt die Medienpiraterie - Leihstellen und Videokinos bezogen die neusten Filme nahezu unmittelbar aus einem internationalen Netzwerk und umgingen dabei lokale Gesetzgebung und Verbote der Filmbranche. Die Verbreitung erfolgte dann über kostengünstige VHS-Kassetten, und es bildeten sich schnell neue, parallele Vertriebsstrukturen heraus - Kabelnetzwerke, lokale Videotheken und kleine Videokinos. Parallel zum Verschwinden älterer Filmkinos und Präsentationsräume fand so eine deutliche Ausweitung der Medienöffentlichkeit statt.

Auf dem Audiomarkt war die Lage noch dramatischer. Die Audiokassettentechnologie hatte sich Anfang der 1980er schnell und unkompliziert verbreitet und eine Armada von kleinen Musikproduzent\*innen im ganzen Land hervorgebracht. Konservativen Schätzungen zufolge, bei denen tendenziell die legale Industrie (mitsamt der kleineren Unternehmen) im Mittelpunkt steht, hat sich der Umsatz in der Musikbranche in den 1980ern *verzwanzigfacht*. Der Musikwissenschaftler Peter Manuel schätzte nach seinen Recherchen die Anzahl der Produzent\*innen vorsichtig auf 250 allein in Nordindien – und das *ohne* Raubkopierer\*innen und

nichtregistrierte Akteur\*innen. Kleine und mittlere Unternehmen brachten große Monopole wie HMV ins Wanken, erschlossen einen großen, ganz neuen Markt für regionale und lokale Musik und bauten wie beim Video ein kostengünstiges, weit verteiltes Vertriebsnetz auf. Schnell sollte sich die Kassette in den 1980ern als vorherrschendes Format etablieren. Peter Manuel fasst diese Situation in seinem Standardwerk zu dieser Ära treffend zusammen: »Mitte der 1980er machten Kassetten 95 Prozent des Tonträgermarktes aus. Der Anteil des einstigen Marktführers GCI sank auf unter 15 Prozent, als Hunderte von Mitbewerbern ins Spiel kamen.«19 Der Anteil der Filmmusik schrumpfte auf ein Minimum, verdrängt durch eine Kombination aus regionalem, religiösem und filmunabhängigem Pop.<sup>20</sup> Manuel spricht in seiner Studie über diese Zeit als »Revolution« durch die Kassette: Eine Mischung aus neuen Produzent\*innen und Technologien, die regionale und lokale Genres aufgriffen, stürzte die klassischen Musikmonopole und das von ihnen geschaffene Star-System aus Interpret\*innen. Kleine Label, so Manuel, bedienten lokale Geschmäcker und boten ihrem vielfältigen Publikum jetzt eine ebenso vielfältige Bandbreite an musikalischen Formen an. In puncto Eigentum, Inhalt und Verbreitung einer musikalischen Form, so Manuel, sorgten Kassetten für eine Demokratisierung des Klangerlebnisses. Neue Künstler-\*innen betraten die Bühne, als ein ganzer Schwung von Talenten landesweit ins Geschäft kam, und einige von ihnen schafften in den 1990er-Jahren sogar den Sprung ins Star-System. Ungeachtet Manuels eigenen ethischen Unbehagens gegenüber der Piraterie kann er die Tatsache, dass die Produktion von Raubkopien in der neuen Welt der Audioproduktion eine entscheidende Rolle spielte, nicht verleugnen: »Bis Ende der 80er-Jahre dominierten Piratenproduzenten die Branche bei Umsatz und Gewinn, und sie haben nach wie vor einen bedeutenden Marktanteil.«<sup>21</sup> Piratische Strukturen

und ihr methodisches Umgehen von Gesetzen kennzeichneten fast alle aufstrebenden Unternehmen im Audiobereich.<sup>22</sup>

Die rasante Verbreitung von Video und der Boom der Audiokassette stehen in der indischen Mediengeschichte für sich, und das nicht nur wegen der Schnelligkeit, mit der sie sich verbreiteten. Sie kennzeichneten neue, parasitäre Mediengeografien, eine gewaltige räumliche Ausdehnung medialen Lebens. Die Kultur der Audio- und Videokassetten, die sich auf eine wachsende Infrastruktur von Kleinunternehmen und neuen Unternehmer\*innen stützte, löste eine Reihe von Konflikten um die Medienpiraterie aus - zwischen großen und kleinen Unternehmen, zwischen Raubkopierer\*innen und Copyright-Ermittler\*innen sowie zwischen großen und kleinen Raubkopierer\*innen. Die Medienpiraterie war unter den sozialen und kulturellen Formen im postkolonialen Indien nicht die einzige, die das Gesetz umging. Auch neu war sie nicht, ging sie doch zurück auf die Einführung von Druckverfahren. Und doch läutete die Ära der Kassette durch die Verlagerung der materiellen und räumlichen Register der Kopierkultur in einen ungewissen Bereich der (Ver-)Störung und Unterwanderung eine neue Phase in der indischen Mediengeschichte ein.

Die Medienpiraterie sorgte in der Medienindustrie, die eigentlich an ein gewisses, beherrschbares Maß an Chaos gewöhnt war, für eine neue Art der Panik. Denn sie deutete nicht nur auf einen dauerhaften Verlust an Raum und Unternehmensmärkten für die Branche hin, sondern auch auf ein Verteilungsmodell, bei dem die »Distribution« eine produktive Form annahm. Vertriebspirat-\*innen produzierten auch mehr Medien, Piraterie führte zu weiterer Piraterie. Dieser Zusammenbruch des kulturellen Managements ist für die Branche bis heute kaum zu begreifen. Die Branchenpanik erfolgte in den 1980er-Jahren in Zyklen: Zunächst erklärte die Filmbranche der Videopiraterie lautstark den Krieg. Laut Zentral-

verband durfte niemand in der in Mumbai ansässigen Branche nationale Videorechte verkaufen. Damit war jede im Land verkaufte Videokassette standardmäßig »illegal«. Regelmäßige Pressekampagnen, Gerichtsprozesse, Delegationen, die die Regierung in Delhi überzeugen sollten, das Copyright auf Video auszuweiten, und ein branchenweiter Streik gegen die »Piraterie« prägten die erste Hälfte der 1980er-Jahre. Doch trotz der nach außen demonstrierten Einigkeit war die Branche zutiefst gespalten, denn zahlreiche Produzent\*innen wären am liebsten aus der Reihe getanzt und hätten Videolizenzen an lokale Distributor\*innen verkauft. Der Verband litt bereits unter ersten Auflösungserscheinungen, und der Ruf nach einer »Anpassung« an das neue Netzwerk wurde lauter.

Nach einem heftigen Kampf wurden analoge Kassetten in den 1980er-Jahren schließlich zu einem offiziellen Marktsegment der Branche erklärt, mit Rechtemanagement, regionalem Vertrieb und einer zeitlichen Staffelung, die regelte, wann die Kassette nach der Erstaufführung des Films auf den Markt kommen sollte. Dahinter stand die Idee, dass die Filmindustrie bei richtiger Handhabung ihre Gewinne steigern und ein größeres Publikum erreichen könnte. Das Modell, wenn man es denn so nennen kann, löste von Anfang an eine immense Angst vor undichten Stellen und Verstößen aus. Wie sich herausstellte, waren diese Befürchtungen begründet.

# Eine Landschaft aus Menschen und Dingen

Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre tummelten sich neben älteren Händler-Vereinigungen in indischen Städten unzählige kleine Unternehmer\*innen und Migrant\*innen, die vom Raubkopieren lebten. In Delhi versammelten sie sich in den kleinen Fabriken Ost-Delhis und den Medienmärkten von Nehru Place, Lajpat Rai Market und Palika Bazaar. Einige wurden Kabelnetzbetreiber\*innen, andere schlossen sich dem boomenden

Musikgeschäft an, wieder andere versuchten sich im Computerhandel. Vergleichbare Medienmärkte wie die Lamington Road in Mumbai, der Burma Bazaar in Chennai und der National Market in Bangalore entwickelten sich ebenfalls zu dieser Zeit. Mitte der 1990er-Jahre war es für kleine Geschäftsleute in Delhi und anderen Städten üblich geworden, nach Südostasien zu reisen, um dort Computerteile und elektronische Geräte einzukaufen; in Delhis Altstadt entstand so eine ganze Infrastruktur aus Reisebüros, die auf die Buchung von Tickets nach Asien für kleine Unternehmen spezialisiert waren. Die sich wandelnde Kulturlandschaft der in den 1980er und 1990er-Jahren entstandenen Mediennetzwerke stand in bemerkenswertem Kontrast zu dem eher abstrakten, staatlich geförderten Diskurs um Computer während der Ära Rajiv Gandhis, dessen Ziel es war, die neue Technologie einem modernisierten nationalistischen Modell überzustülpen. Populäres Wissen über Zerlegung, Montage, Vervielfältigung, Hardware und Software beherrschte die Diskussionen um die Piraterie in dieser Zeit, durchsetzt von einem Modell, das fast schon einer Gegenstrategie gleichkam - eher Aufbau als Angriff, eher Ausweichen als Widerstand. In seiner Arbeit über Video in Nigeria argumentiert Brian Larkin, dass Raubkopierer\*innen eine virale Medieninfrastruktur schufen, die sowohl für die Geschwindigkeit der Globalisierung als auch das Rauschen der postkolonialen Kulturproduktion verantwortlich ist: gebrauchtes Equipment, Assemblagen, Dezentralisierung. In einer Zeit, in der sich die Weltwirtschaft von Afrika abgespalten hat, hat die Medienpiraterie Nigeria eine Globalisierung aus recycelten technologischen Artefakten gebracht und eine subalterne Bevölkerung mit Medienprodukten wie indischen und Hollywood-Filmen, Hausa-Dramen und religiösen islamischen Kassetten versorgt. Larkin meint: »Statt sich durch die offiziellen Distributionsnetzwerke margina-

lisieren zu lassen, können nigerianische Konsument\*innen jetzt an der Unmittelbarkeit einer internationalen Konsumkultur teilhaben – allerdings nur mithilfe des Raubkopierens als vermittelnder Instanz.«<sup>23</sup>

In den Anfängen der Medienpiraterie in Delhi verband ein komplexes Netzwerk aus Produktionsstätten, die kostengünstige Hardware für Fernseh- und Musiksender herstellten, Medienmärkte mit lokalen Händler\*innen in der Umgebung. Heute ist der Kopiervorgang Teil eines riesigen asiatischen Beschaffungsnetzwerks. Bollywood-Filme werden beispielsweise aus Dubai und Malaysia bezogen, in Pakistan zusammengestellt und per Internet und Kurier nach Indien verschickt. Master-Disks (von denen mehr Kopien gemacht werden können) werden in Fabriken außerhalb Delhis angefertigt (wo man vor Razzien sicher ist). Absatzhelfer\*innen fahren dann auf Rollern mit den Albumcovern in die einzelnen Viertel und machen Werbung bei Geschäften vor Ort. Bei Mainstream-Veröffentlichungen dauert es etwa 24 bis 48 Stunden, bevor die Leute über das lokale Kabelnetz oder Läden vor Ort Zugriff darauf haben. Die Methoden der Pirat\*innen reichten von der einfachen Wiedergabe von Mainstream-Filmen/Audioveröffentlichungen über Remixe und Remakes von Audio/Video bis zu lokalen und regionalen Musik- und Videoveröffentlichungen. Letztere waren Teil einer komplexeren Verwandlung: Sie bezogen sich teils auf erfolgreiche Film- und Audioveröffentlichungen, lösten sich aber meist in eine Reihe von Vervielfältigungen auf, in denen die lokale »Ergänzung« ein Eigenleben annahm, neue Verbindungen herstellte und damit für kreative Störimpulse sorgte.

# Das Rätselraten um das »Original«

»Ist das ein Original?«, fragte ein Artikel der Zeitschrift *Playback* and Fast Forward der Musikindustrie in Mumbai 1988 und spielte

damit auf die Verwirrung unter den Käufer\*innen von Audiokassetten an, die sich fragten, ob es sich bei den Kassetten, auf denen meist eine internationale Marke (Sony, TDK) abgedruckt war, wirklich um ein Original handelte.24 Die Zeitschrift führte einen Test durch und stellte fest, dass eigentlich alle Kassetten trotz ihrer Beschriftung mit einem internationalen Label in Indien produziert wurden. »Und ganz gleich, ob es sich um Musik von HMV, CBS, MIL, Weston oder irgendeine andere als Raubkopie auf der Straße erhältliche Musik handelt, sind alle Kassetten zu 100 Prozent indisch.«<sup>25</sup> Und tatsächlich befasste sich *Playback* in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre, als die Raubkopie das vorherrschende Format darstellte, über das die Bevölkerung mit den neuen Medien in Berührung kam, mit den Ängsten in einer aus den Fugen geratenen Medienlandschaft. Dies waren die wilden Jahre der Kassettenära, in denen ein Konglomerat aus Piraterie, lokaler Medienproduktion und örtlichen Copy-Shops die Maßstäbe für eine Medienkultur an den Rändern der etablierten Szene setzte. Den meisten der Nutzer-\*innen in diesen frühen Jahren war es egal, dass die Kassette kein »Original« war; Hauptsache, sie war erhältlich.

Ab dem Ende der 1980er-Jahre holten die großen Unternehmen im Vergleich zu den Methoden der Raubkopierer\*innen schnell auf, indem sie die Preise senkten, den Vertrieb stärkten und beim Design die Ästhetik der Raubkopien nachahmten. Mit der Umstellung auf digitale Medien Mitte der 1990er-Jahre wurden die Grenzen noch fließender, und Produzent\*innen, Ladeninhaber\*innen, anspruchsvolle Verbraucher\*innen sowie für die Durchsetzung der Copyrights zuständige Instanzen erstellten komplexe, aber temporäre Klassifizierungen, um zwischen Original, Raubkopie und lokaler Kopie zu unterscheiden. So entstand eine Warenwelt, die ganz neue, populäre Vorstellungen von Authentizität und Oberfläche im Kontext einer Basar-Ökonomie zum Vorschein brachte

und zum integralen Teil einer regional-globalen technologischen Konstellation herangewachsen war.

In den 1990er-Jahren, der Ära der piratischen Distribution und Reproduktion von Mainstream-Film- und Musikveröffentlichungen, gab es zwei wesentliche Unterschiede zwischen dem »Original« und seiner Kopie: Letztere wurde meist vor dem Original veröffentlicht und zeichnete sich durch ein bescheidenes, meist per Siebdruck oder gar handschriftlich erstelltes Cover aus. Als 2002 größere Akteur\*innen ins Pirateriegeschäft einstiegen, verloren viele Veröffentlichungen den örtlichen Bezug, doch die Qualität von Cover und Medium wurde wesentlich besser. Digitaldruck und Verpackungsdesign kamen hinzu, und durch Abfilmen im Kino entstandene Raubkopien - ein Phänomen aus der Anfangszeit der Medienpiraterie - verloren jetzt Marktanteile, da hochwertigere Reproduktionen aus Dubai und Pakistan kamen. Zwar existiert die Hierarchie von Master-Kopie und Kopie auf dem Markt für Raubkopien nach wie vor, doch unterliegt sie seit 2000 einem erheblichen technokulturellen Wandel. In den letzten zehn Jahren haben sich die Ladenbesitzer\*innen im Palika Bazaar und im Lajpat Rai Market in der Altstadt von Delhi damit gebrüstet, »Originale« von »Raubkopien« unterscheiden zu können. Raubkopierte CDs wurden nicht nur an ihrer früheren Veröffentlichung und ihrem schmalen Cover erkannt, sondern auch an einem besonderen holografischen Schimmer auf CDs von geringerer Qualität.

Die Medienpiraterie wird als Kultur in der urbanen Peripherie wahrgenommen, geprägt von einer gewissen Materialität, die ihr einen anderen Status verleiht als dem »Original«. Die Oberflächeneffekte sind bezeichnend: billige Designs mit unzähligen Informationen, eine bestimmte Art von Einlegern und CD-Covern. Seltsamerweise überträgt sich diese Wahrnehmung auf Teile der Medienindustrie, die neben legalen Veröffentlichungen auch an

den Piratenmarkt verkaufen – bei einem Flop oder um Steuern zu umgehen. In einem Interview mit dem Medienforscher Ankur Khanna erzählte Meghna Ghai von Mukta Arts freimütig von diesem Prozess, wie er angeblich bei dem Konkurrenzunternehmen Eros üblich sei:

»Eros veröffentlicht also eine limitierte Auflage der offiziellen DVD (gemäß Vertrag) sowie größere Mengen der raubkopierten Version, deren Preis nur ein Viertel der Kosten für die offizielle DVD beträgt. Es wird besonders darauf geachtet, dass die Raubkopie-DVD alle Merkmale einer prototypischen Raubkopie aufweist. Mit anderen Worten, es wird versucht, die Qualität der Verpackung der DVD bewusst so zu mindern, dass sie einer bestimmten Vorstellung von einem raubkopierten DVD-Cover entspricht: Soft Sleeves (im Gegensatz zu einem Hardcase), die hochwertige Farbausdrucke von Original-DVD-Covern enthalten. Der Datenträger selbst hat genau die gleiche Qualität wie das Original.«<sup>26</sup>

Die Piraterie bietet nach wie vor unendliche Attraktionen für Nutzer\*innen, Pirat\*innen und gerade auch ihre vermeintlichen Antagonist\*innen – die Rechteinhaber\*innen der Medienindustrie.

### Oberflächen

Die piratische Oberfläche beruhte auf einer speziellen physischen Ökonomie von Emotionen und Dingen – eine Spür-Bewegung der urbanen Bevölkerung zwischen Berührung, Betrachtung und Bedienung von Medienobjekten. Die Oberfläche des Medienobjekts war aber nicht nur ein Fenster, das einen Einblick in Austauschprozesse um Subjektivität und Repräsentation bot. Sie »färbte« auf weitere Medienobjekte (CDs, Kassetten, Videobänder) und Bildschirme (TV, Computer und Mobiltelefon) ab und nutzte ihre Konzentration von Handel und Informationen, um Orientierungen zu schaffen, die den Straßenschildern im öffentlichen Raum

entsprachen. Ab Ende der 1980er-Jahre verkauften indische Unternehmen Technologien, die es lokalen Kabelbetreiber\*innen ermöglichten, Lokalwerbung in Film- und Videoaufnahmen einzubinden. Diese Technologie war in den 1990er-Jahren beträchtlich verfeinert worden und führte zu einem überladenen, von Werbung eingefassten Bildschirm, der gegen die klassischen Sehgewohnheiten der Fernsehzuschauer\*innen verstieß, nach denen der Werbespot eigentlich vom Hauptfilm getrennt war. Der mit Informationen versehene, überkommodifizierte Rahmen dieser Videos gelangte im Allgemeinen über das lokale Kabelnetz ins Haus.<sup>27</sup> Die Zuschauer\*innen passten ihre Wahrnehmung an das Kabelvideobild voller Lokalwerbung an - der Preis, den es für die Teilhabe an der Piratenästhetik zu zahlen galt. Der klaustrophobische Raum des Bildschirms befand sich in einem Kraftfeld mit den überfüllten, städtischen Räumen, was zu regelmäßigen Verzerrungen der Medienerfahrung führte. Die kommodifizierte Überblendung von Oberflächen und Objekten kennt heute keine Grenzen: Papier-Flyer in Lokalzeitungen, Fernsehsender, die ihre Zuschauer\*innen bitten, in einer Sendung anzurufen oder ihre Meinung schriftlich mitzuteilen, unablösbare Aufkleber an Wänden und auf Zeitungen, SMS- und E-Mail-Anfragen, ein Hyperstimulus, der eine aktive Anthropologie der Sinne voraussetzt - von Leser\*innen, Konsument\*innen, Zuschauer\*innen, Teilnehmer\*innen.

Die Piraterie war der ungezähmte Bereich dieser Konstellation, die zeitweise, wie in den 1980er-Jahren, im Mittelpunkt stand und sich dann wieder an den Rand des Geschehens bewegte, wie in den letzten Jahren, als die Medienkonzerne handelten und versuchten, die Anordnung von Raum und Bild durch autorisierte Orte wie Einkaufszentren und Multiplexkinos zu disziplinieren und zu stabilisieren. Das Störfeuer der Piraterie betraf das Eigentum an Medien, säkulare kulturelle Arrangements, ältere Bildökonomien,

die Mediendistribution wie auch Ruhm und Konsum – das grundlegende Gefüge des gesellschaftlichen Lebens in der Stadt. Die unspektakuläre Natur der Piraterie-Sphäre ist der Schlüssel zur materiellen Konstellation, deren Teil sie ist. Sie schuf ein Terrain aus Attraktionen, die auf der Populärkultur und der Moderne, auf der regionalen und einer eher mainstreamlastigen Kultur beruhten. Ihre Nutzer\*innen litten nicht unter der lähmenden Entkörperlichung, von der Debord bekanntermaßen behauptet hatte, dass sie durch das Spektakel hervorgerufen werde.

Die Piraterie ist sozusagen die Praxis der Verbreitung nach dem Untergang des klassischen Mythos der Moderne. Piraterie existiert in kommodifizierten Austauschsystemen, nur dass sich hier das Gleiche auf die Vielen verteilt. Die Ausbreitung in viralen Schwärmen ist die Grundlage für die piratische Verbreitung, das Verschwinden in den Hinterzimmern der Basare das Geheimnis ihres Erfolgs und der Verteilung der Gewinne an verschiedenen Stellen des Netzwerks. Piraterie funktioniert in einem Kreislauf aus Produktion, Zirkulation und Handel, der gleichzeitig auch viele parallele Zeitzonen suggeriert - Paul Virilios nahezu augenblickliche »Lichtzeit«, der industrielle Zyklus aus Imitation und Innovation, die Entnahme der Ware aus dem Umlauf und ihr Wiedereintritt als eine andere. Die Marktnähe der Medienpiraterie bringt diese mit der Geschwindigkeit der Globalisierung (insbesondere bei Kopien von Mainstream-Veröffentlichungen) als auch mit den verstreuten Vervielfältigungen des lokalen und regionalen Austauschs in Einklang.

Was das Kino betrifft, so ist der Markt für Raubkopien eng am Schicksal des jeweiligen Films ausgerichtet. Je erfolgreicher ein Film ist, desto wahrscheinlicher ist das Aufkommen von Raubkopien und entsprechendem Begleitmaterial. Beim Wettlauf zwischen Filmverleih und Raubkopierer\*innen spielt die Schnelligkeit

eine entscheidende Rolle. So wie Verleihe den Markt mittlerweile gleichzeitig mit zahlreichen Filmkopien überziehen, veröffentlichen Raubkopierer\*innen abgefilmte erste Raubkopien und hochwertigere Folgeversionen.

Der Wettlauf zwischen Filmindustrie und Kopierer\*innen ist aber nur ein kleiner Aspekt in der Kulturgeschichte der Piraterie. Wesentlich bedeutender ist die Geschichte des endlosen Nachahmungswahns: Medienunternehmen kopieren einander, schaffen lokale Remix-Versionen anderer Unternehmen in Film und Musik. Während Medienunternehmen vor Gericht streiten, entsteht außerhalb des formalen Geltungsbereichs des Copyrights ein riesiges kulturelles Universum aus kleinen regionalen Filmneuveröffentlichungen und Remixes. »Echte Kopien« des Originals werden durch das »Rauschen des Realen«<sup>28</sup> gefiltert - Pirat\*innen schneiden längere Filme, fügen Werbung ein und gelegentlich auch der Zensur zum Opfer gefallene Szenen hinzu. So wird jede Version zu einer neuen Version, mit abgefilmten Filmen in der ersten Veröffentlichung, Werbung in der nächsten und Hunderten verschiedener Versionen beliebter Film- und Musikhits.<sup>29</sup> Diese Verbreitung von Quasi-Kopien, Remaster-Versionen und Revisionen wird zusätzlich von einer Reihe von Zeit-Raum-Verschiebungen aufgefächert und bewegt sich schon fast eher phänomenologisch als räumlich zwischen Kern und Peripherie der Medienstadt. Versionen populärer Hits werden auf dem Piratenmarkt produziert, verschwinden langsam aus der Großstadt und kehren in Form religiöser Musik oder als lokale Videos aus den Bundesstaaten Bihar, Haryana und dem westlichen Uttar Pradesh zurück - zurück in die Stadt, im Gepäck von Migrant\*innen und Reisenden. Kurz gesagt, Piraterie lebt nicht nur in Objekten oder Räumen, sondern setzt diese vorübergehend selbst in Kraft. Ihre Materialität besteht in der Mischung aus Ort, Zeit und Ding, einer Mischung, die sich regelmäßig auflöst und

rekonstruiert. Piraterie an sich scheint kein Ende zu haben, so wie sie keinen bestimmten Anfangspunkt hatte.<sup>30</sup> Piraterie produziert einen Überschuss an kulturellen Codes, der die Oberflächen des Medienspektakels durch eine Taktik der Zerstreuung bricht. Bei den neuen indischen Eliten, die angesichts des Endes des asiatischen Wachstumstraums beunruhigt sind, kam es zum hektischen Versuch, vor der Piraterie in kontrollierte Konsumräume zu fliehen – in Multiplexkinos, Einkaufszentren und Markenläden.

Anstelle eines spektakulären Urbanismus oder des klassischen Ortes der Alterität suggeriert die Piratenkultur ständigen Überfluss und eine Loslösung von aktuellen Eigentumsregimen. Ihre Kombination aus Basar-Kommodifizierung und unspektakulären Methoden stellt einen neuen urbanen Vorsprung dar, der sich sowohl klassischen radikalen Hoffnungen nach Erlösung als auch der Disziplin des modernen Kapitals entzieht. Piraterie ist ein Wunsch, ein Versprechen und eine Drohung, je nachdem, wo man heute in der Welt steht.

Aus dem Englischen von Anja Schulte

- 1 Der Text erschien erstmals als: Ravi Sundaram, »Revisiting the Pirate Kingdom«, Third Text, 23/3 (2009), S. 335–345. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags (Taylor & Francis Ltd, http://www.tandfonline.com).
- 2 Gilles Deleuze und Michel Foucault, Der Faden ist gerissen, Merve, Berlin 1977, S. 28.
- 3 Platon, »Der Staat«, Zehntes Kapitel, 601, in: Platons Werke von Friedrich Schleiermacher, Akademie Verlag, Berlin 1985, S. 360.
- 4 Gilles Deleuze, Die Logik des Sinns, Merve. Berlin 1993, S. 320.
- 5 Ich verwende den Begriff »postkolonial« hier ausschließlich zur pragmatischen Beschreibung der Nachfolge auf das nationalistische Unterfangen. Die Begriffe »Dritte Welt« und »Süden« ergeben ihrem ursprünglichen Ansatz nach heute keinen Sinn mehr.

- 6 Siehe Giovanni Arrighi, The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Times. Verso. London 1994.
- 7 Timothy Mitchell, "The Properties of Markets: Informal Housing and Capitalism's Mystery", Institute for Advanced Studies in Social and Management Sciences, University of Lancaster, Cultural Political Economy Working Paper Series, Working Paper no 2, http://www.lancs.ac.uk/ias/polecon/workingpapers/2mitchell.doc.
- 8 Solomon Benjamin, "Touts, Pirates and Ghosts«, in: Sarai Reader 05: Bare Acts, Sarai, The New Media Initiative, Delhi 2005, S. 242-254.
- 9 Zur Medienpiraterie in solchen Medienstädten vgl. Brian Larkin, »Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy«, Public Culture, 16/2 (2004), S. 289-314; dt.: Brian Larkin, »Zersetzte Bilder, verzerrte Klänge«, Zeitschrift für Medienforschung, 1/2012, S. 49-65.
- 10 Saskia Sassen, The Global City: New York, London, Tokyo, Princeton University Press, Princeton, NJ 2001.
- 11 Manuel Castells, The Rise of the Network Society: Economy, Society and Culture, Wiley-Blackwell, London 2000; dt.: https://web.archive.org/web/20000818165055/http:/www.heise.de/tp/deutsch/special/sam/6020/1.html.
- 12 Diese Formulierung stammt von Nitin Govil, vgl. »War in the Age of Pirate Reproduction«, in: Sarai Reader 04: Crisis, Media, Sarai, The New Media Initiative, Delhi 2004.
- 13 Lawrence Liang, »Beyond Representation: The Figure of the Pirate«, in: Peter Jaszi, Martha Woodmansee und Mario Biagioli (Hg.), (Con)texts of Invention, University of Chicago Press, Chicago 2007.
- 14 Siehe James Boyle, Shamans, Software and Spleens: Law and the Construction of the Information Society, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997; Yochai Benkler, The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom, Yale University Press, New Haven und London 2006; Lawrence Lessig, Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity, Penguin, New York 2004.
- 15 Ravi Sundaram, »Recycling modernity: Pirate electronic cultures in India«, *Third Text*, 47 (Sommer 1999), S. 59-65.
- 16 Ich werde in diesem Essay nicht weiter auf den komplexen Prozess der Bekämpfung von Copyrightverletzungen eingehen. Eine umfassendere Diskussion findet sich jedoch in Ravi Sundaram, Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism, Routledge, London 2009.
- 17 Ayesha Kagal, »As the Video Virus Spreads«, Times of India (22. Januar 1984).
- 18 Harini Swamy, »In the big music bazaar«, Times of India (21. Juli 2001).
- 19 Vgl. Peter Manuel, Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India, Oxford University Press, New Delhi 1992, S. 63.

- 20 Ebd.
- 21 Ebd., S. 78.
- 22 Neben der Kommodifizierung lokaler und regionaler Musik war die innovative Replikation von Filmmusik ausschlaggebend für den Audioboom.
- 23 Larkin, »Zersetzte Bilder, verzerrte Klänge«, S. 57.
- 24 Playback and Fast Forward (Mai 1988), S. 56.
- 25 Vgl. ebd.
- 26 Vgl. Sarai Reader 05: Bare Acts, S. 285.
- 27 Eine faszinierende Untersuchung zur Frage raubkopierter Videos in Nigeria findet sich bei Larkin, »Zersetzte Bilder, verzerrte Klänge«.
- 28 Vgl. Jane Gaines, »Early Cinema's Heyday of Copying«, *Cultural Studies*, 20/2+3 (2006), S. 227-244.
- 29 Wie eine Studie von Bhagwati Prasad zeigt, gibt es mindestens 37 Versionen des Stücks Kaante Laaga, von einer tanzbaren Version bis zu religiösen Interpretationen. Siehe Bhagwati Prasad, »Piracy: Judte Rishte, Phaylta Bazaar«, in: PPHP Laghupatrika, Sarai, Delhi 2003.
- 30 »Dieses indefinite Leben selbst hat keine Augenblicke, so nahe sie auch beieinander liegen mögen, sondern nur Zwischen-Zeiten, Zwischen-Momente.« Gilles Deleuze, »Die Immanenz, ein Leben ...«, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg.), Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie, Fink, München 1996, S. 29.



## Ute Röschenthaler und Mamadou Diawara

Geistiges Eigentum, Medien und Märkte:

# DER WANDEL IMMATERIELLER KULTURGÜTER IN AFRIKA

Ute Röschenthaler ist außerplanmäßige Professorin an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mitglied im Exzellenzcluster »Die Herausbildung normativer Ordnungen« und am Forschungsprojekt »Africa's Asian Options« (AFRASO) der Goethe-Universität Frankfurt am Main beteiligt. Zu ihren Schwerpunkten gehören kulturelle Mobilität, geistiges Eigentum, Handelsnetze, Produktgeschichte, Medien und afrikanische Handelsmigration nach Asien. Wie ihre Forschungen zur Verbreitungsgeschichte von Kultbünden in Kamerun und Nigeria gezeigt haben, bestanden hier lange vor der Einführung des internationalen Rechts am geistigen Eigentum Regeln für Erwerb und Weitergabe immaterieller Kulturgüter.

Mamadou Diawara ist Professor für Ethnologie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Ko-Direktor des Frobenius-Instituts und Direktor von Point Sud, Forschungszentrum für Lokales Wissen in Bamako, Mali. Er ist Principal Investigator beim Exzellenzcluster »Die Herausbildung normativer Ordnungen« und beim Forschungsprojekt »AFRASO«. Seine Schwerpunkte umfassen populäre Kultur, Medien, Lokales Wissen, geistiges Eigentum und Ethnologie der Entwicklung. Er hat sich intensiv mit den Griots und Griottes in Mali beschäftigt und untersucht, welche Auswirkung die elektronischen Medien und das Recht am geistigen Eigentum auf das Verständnis und die Vermarktung von Musik in Mali haben.

Was passiert, wenn geistiges Eigentum zur Ware wird? Wer soll Zugang zu Kulturgütern haben und welches spezialisierte Wissen nutzen dürfen? In ihrem Beitrag untersuchen Ute Röschenthaler und Mamadou Diawara das Aufeinanderprallen verschiedener Konzepte von immateriellem Eigentum ebenso wie die Klischees, die über afrikanische Traditionen der Verwaltung immaterieller Ressourcen im Westen herrschen.<sup>1</sup>

echte am geistigen Eigentum (Intellectual Property Rights) regeln inzwischen nicht mehr nur die kulturellen Ausdrucksformen in den Konsumgesellschaften, sondern ∟haben sich über die ganze Welt verbreitet. Und gerade auch in Afrika wuchs mit zunehmender Kenntnis des reichhaltigen Kulturerbes auch die Unsicherheit, wie mit kulturellen Ausdrucksformen und künstlerischen Produktionen umzugehen sei. Denn nahezu alle Bereiche des Alltags, des kulturellen Lebens - Musik, Literatur, Performance, Video - und sogar der menschliche Körper sind von einer zunehmenden Verrechtlichung betroffen. Hinzu kommt, dass Fragen des geistigen Eigentums nicht mehr nur auf rechtliche Diskurse beschränkt, sondern Thema öffentlicher Auseinandersetzung geworden sind: Die Ausbreitung der marktwirtschaftlichen kapitalistischen Wirtschaftsordnung und die damit einhergehenden Bemühungen, künstlerische Aktivitäten zu kontrollieren, haben vielerorts zivilen Ungehorsam hervorgerufen. Sie haben das kreative Umgehen von Regeln beflügelt und Diskussionen um Schmuggel und Produktpiraterie angespornt.

Für wen in dieser Angelegenheit Partei ergriffen werden sollte, ist nicht leicht zu beantworten. Benötigen die notleidenden Künstler\*innen, für die ihre Kunst die einzige Überlebensmöglichkeit darstellt, mehr gesetzlichen Beistand, oder behindern ebenjene Gesetze, die sie unterstützen sollen, die Ausübung ihrer Kunst? In wessen Interesse wird eigentlich das Copyright in Afrika (und nicht nur dort) angewendet? Sollten unsere Sympathien etwa den kleinen Pirat\*innen gelten, die die rechtlichen Bestimmungen infrage stellen, welche die Nutzung allgemein zugänglicher Güter einschränken? Findet der Verteilungskampf tatsächlich zwischen Künstler\*innen und Pirat\*innen statt, oder lenkt der Diskurs darüber vielmehr vom Ansinnen der an Steuereinnahmen interessierten Regierungen ab, die den ausbeuterischen Monopolen großer

Firmen auf Kosten von Künstler\*innen und Besitzer\*innen kultureller Ausdrucksformen den Vorzug geben?

Kavita Philip und Hsiao-Hung Chang haben auf die komplexen wirtschaftlichen Verstrickungen, insbesondere in Asien, aufmerksam gemacht und auf die zunehmende Unmöglichkeit, Originale von Fälschungen auf den globalen Märkten zu unterscheiden.<sup>2</sup> Andere Wissenschaftler\*innen setzen sich dagegen für mehr Schutz und eine striktere Umsetzung der Rechte am geistigen Eigentum ein, indem sie die Anerkennung traditioneller künstlerischer Ausdrucksformen als kulturelles Erbe und Eigentum der Gemeinschaft ihrer Schöpfer\*innen oder einer ethnischen Gruppe fordern. Wieder andere sind über die zunehmende Verrechtlichung beunruhigt und schließen sich der Copyleft-Bewegung an - einem wachsenden Zusammenschluss von Künstler\*innen. Autor\*innen. Aktivist-\*innen und Rechtstheoretiker\*innen -, die sich zum Nutzen der Allgemeinheit für den freien Zugang zu immateriellen Gütern und Kunstwerken einsetzt, solange keine kommerziellen Zwecke involviert sind.3 Weitere Wissenschaftler\*innen kritisieren das Recht auf geistiges Eigentum als westliches Konstrukt, das nicht mit den afrikanischen kulturellen Konzepten vereinbar sei - ein Argument, das sich auch in vielen afrikanischen Arbeiten zum Thema wiederfindet, obwohl sich deren Kritik vor allem gegen die mangelhafte Arbeit der eigenen Regierungen richtet.4

Diese Überlegungen werfen grundlegende Fragen auf, wie mit immateriellen Gütern umzugehen ist. Wer soll Zugang zu ihnen haben und welches spezialisierte Wissen nutzen dürfen? Wer sollte als Autor\*in, Erfinder\*in oder Eigentümer\*in gelten und wer das Recht haben, vom Verkauf der entsprechenden Produkte zu profitieren? Wie verhalten sich die jeweiligen Interessen der afrikanischen Künstler\*innen, Pirat\*innen, Regierungen und der internationalen Organisationen zueinander, und was passiert mit künstlerischen

Ausdrucksformen wie Musik, Performance, oralen Überlieferungen und Erfindungen, wenn sie zu Medienprodukten werden – und dadurch mit internationalen Normen, Regelungen und Sanktionen konfrontiert werden? Wie verändern sich mündliche Kunstformen oder rituelle Performances, wenn sie auf Papier, auf modernen Tonträgern und Bildmedien festgehalten und zu Waren werden? Wer genau waren die Eigentümer\*innen der kulturellen Ausdrucksformen, bevor das internationale Recht am geistigen Eigentum eingeführt wurde? War es eine ganze ethnische Gruppe, waren es bestimmte Gemeinschaften innerhalb derselben, Familien oder Individuen?

Im Vergleich zu materiellen Gütern wie zum Beispiel Kunstobjekten wurden immaterielle Güter im subsaharischen Afrika bisher wenig untersucht. Und wenn, nahm die Erforschung den Umweg über die Gesetze, die in Bezug auf Autorenrechte galten. Diese fungierten als Matrix all jener Prinzipien, die den Umgang mit geistigem Eigentum regelten, insbesondere mit Musik, Tanz und Ritualen und deren öffentlicher Aufführung. Der Umgang mit immateriellen Kulturgütern erfordert aber einen historischen Blickwinkel, denn die entsprechenden Gesetze, die sich über die ganze Welt verbreitet haben, sind vor gut 300 Jahren in Europa entstanden.

Die historische Betrachtung ermöglicht es, divergierende Umgangsweisen mit geistigem Eigentum herauszuarbeiten. Auch ist es wichtig, die Konzepte zu hinterfragen, die in den entsprechenden nationalen Gesetzen Anwendung finden. Jurist\*innen zum Beispiel sprechen von einem »Werk«. Es ist jedoch wichtig zu fragen, in welchem Kontext der Begriff »Werk« entstanden ist, bevor man den Begriff auf das subsaharische Afrika überträgt und damit argumentiert. Ein Werk ist ein kulturelles Konstrukt, das im 18. Jahrhundert entstanden ist und lange Zeit Volkslieder und populäre Musik ausschloss – ebenjene immateriellen Kulturgüter, die in Afrika vorrangig Gegenstand des geistigen Eigentums wurden.

Bis zur Konvention von Bern 1886 regelte jede Nation in Europa den Umgang mit geistigem Eigentum auf ihre Weise und schloss gegebenenfalls bilaterale Abkommen mit benachbarten Nationen. Die Konvention von Bern wurde von neun europäischen Staaten mit dem Ziel unterzeichnet, den Umgang mit geistigem Eigentum zu vereinheitlichen. Nach und nach schlossen sich immer mehr Länder an, was aber nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass sich der Umgang der einzelnen Staaten mit geistigem Eigentum unterschiedlich herausgebildet hatte und sie damit ihre je eigenen nationalen Interessen verfolgten.<sup>5</sup>

Das britische Recht, das später auch von den USA übernommen wurde, sieht das Copyright als kommerzielles Unterfangen, das dazu dienen soll, künstlerische Schöpfungen zu verbreiten und für die Allgemeinheit nutzbar zu machen. Autor\*innen werden als Eigentümer\*innen ihrer geistigen Schöpfungen konzipiert und sollten an den Gewinnen, die andere damit machten, beteiligt werden. Dieses Recht geht davon aus, dass die Aussicht auf Entlohnung als Anreiz für künstlerische und erfinderische Tätigkeit fungiert. In Frankreich und Deutschland entstand das Recht am geistigen Eigentum mit dem Aufkommen des Konzepts des romantischen Autors als alleinigem genialen Schöpfer seines Werks, der dadurch ein moralisches Recht erwarb. Die jüngere französische Philosophie kritisierte dieses Konzept als Fiktion, welche die Leistungen vorangegangener Generationen vernachlässige. Eine dritte Variante des Urheberrechts wurde in sozialistischen Staaten praktiziert. Sie räumt der allgemeinen Zugänglichkeit eines Werks Priorität vor den Interessen der Autor\*innen ein. Künstlerische Werke gehören demnach nicht einem Individuum, sondern der Gemeinschaft, in deren Namen der Staat die Werke verwaltet.6

Aus der Konvention von Bern folgte, dass die im selben Zeitraum beginnend mit dem Ende des 19. Jahrhunderts - unterworfenen Kolonien in den rechtlichen Rahmen des jeweiligen »Mutterlands« gezwängt wurden. Das französische System wurde in den französischen Kolonien angewandt, das britische und das deutsche in den britischen und den deutschen Kolonien – wobei es primär um die Rechte der Kolonialherren in den Kolonialgebieten ging. Bis 1967, also etliche Jahre nach der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten, verwalteten die ehemaligen »Mutterländer« die Rechte am geistigen Eigentum weiter. 1967 forderten die afrikanischen Staaten die Klärung ihrer rechtlichen Autonomie in der Konvention von Bern, aber erst in den 1980er-Jahren gründeten sie eigene nationale Büros und regionale Organisationen zur Verwaltung der Rechte an ihrem geistigen Eigentum.

Bevor jedoch das geistige Eigentum nach der Erfindung der Druckerpresse im 15. Jahrhundert Gegenstand des nationalen Rechts wurde, gab es in allen Teilen der Welt bereits Regelungen zum Umgang mit immateriellen Kulturgütern. Im Südwesten Nigerias zum Beispiel haben bis heute bestimmte Familien das Vorrecht der Aufführung bestimmter musikalischer oder literarischer Genres, und in Mali haben einzelne Familien bei öffentlichen Anlässen das Privileg, Preisgesänge anzustimmen. Im Südwesten Kameruns erwarben bestimmte Personengruppen die Rechte an Performances und speziellem Wissen, veräußerten diese weiter und belegten unrechtmäßiges Kopieren und Imitieren mit Sanktionen.<sup>7</sup> Die Einführung des internationalen Rechts hat diese lokalen Regelungen nicht einfach ersetzt, sondern beide Rechtsformen bestehen nebeneinander her. Auch in Europa war der Zugang zu wertvollen immateriellen Ressourcen bereits vor Einführung des Urheberrechts definiert und wurde auf lokaler Ebene eingefordert.

Wie komplex und rechtlich schwer greifbar die alltäglichen Praktiken waren, zeigt Walter Benjamin in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* am Beispiel der

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Kopieren von Texten und Bildern. Im Mittelalter, vor der Erfindung des Buchdrucks, war das handschriftliche Kopieren von Texten die übliche Praxis, wohingegen das Kopieren oder Abmalen von Kunstwerken als Fälschung galt. Das heißt, eine ähnliche Praxis wurde unterschiedlich bewertet. Dies zeigt, dass die durch den Staat kontrollierten Urheberrechtsgesetze mit einer Reihe schwer lösbarer definitorischer Probleme konfrontiert sind, insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit Werken, die auf der Leistung vorangegangener Generationen aufbauen. Da künstlerische Werke in vielfältiger Weise vervollständigt, variiert, vermischt und neu zusammengesetzt werden, ist es oft unmöglich, die Einzelteile rechtlich zuzuordnen. Zu diesen Praktiken gehören das Entlehnen, Zitieren, Modifizieren und Improvisieren, und sie bewegen sich zwischen verschiedenen Genres, Medien und Formaten - ein Phänomen, das je nachdem als Intertextualität, Intermedialität oder Remediation zu bezeichnen ist.

Für Musikgenres wie Jazz und Rap wie auch für viele afrikanische Kunstgattungen ist Improvisation das wesentliche Element. Sie geraten fast unvermeidlich mit dem Urheberrecht in Konflikt, da dieses untersagt, die Werke anderer Musiker\*innen frei zu nutzen. Das Urheberrecht ist jedoch selbst nicht in der Lage, die künstlerische Leistung der Improvisation zu schützen, es sei denn, sie wird in einen fixierten Zustand überführt, der aber der künstlerischen Freiheit des Improvisierens nicht gerecht wird. Eine ähnliche Vielschichtigkeit weisen afrikanische mündliche literarische Praktiken auf, wobei die Kunst gerade darin besteht, zu zitieren, zu verändern, zu vermischen und auf andere Werke Bezug zu nehmen. Und noch in einem weiteren Bereich werden die Rechte am geistigen Eigentum der Komplexität der künstlerischen Produktionen nicht gerecht: in Kontexten, in denen die

aktive Mitwirkung der Zuhörerschaft für das Gelingen eines Genres eine wichtige Rolle spielt.<sup>8</sup>

Die Gesetzgebung zum geistigen Eigentum sieht sich angesichts der vielschichtigen schöpferischen Vielfalt miteinander verflochtener Genealogien immensen Schwierigkeiten ausgesetzt, wenn es darum geht, Originale von Kopien zu unterscheiden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass dort, wo solche Regelungen Anwendung finden, auch Diskurse über Plagiate entstehen. Die rechtlichen Regelungen, ebenso wie die Diskurse in einer Gesellschaft, tragen jedoch der Komplexität der künstlerischen Praktiken und Verwendungsweisen zumeist nicht Rechnung. Die bürokratischen Maßnahmen können lediglich als Versuch gedeutet werden, Ordnung in den Wildwuchs der künstlerischen Kreativität zu bringen.

Wie bereits erwähnt, wurden in Afrika Fragen des Copyrights in den 1980er-Jahren bedeutsam, einer Dekade, die durch Medienreformen, die Öffnung der Märkte und die Gründung zahlreicher staatsunabhängiger Medien gekennzeichnet war. Ab den 1990er-Jahren begann der massenweise Import günstiger Waren aus Asien, darunter insbesondere auch elektronischer Geräte. Die Verbreitung dieser neuen Technologien erleichterte die Aufzeichnung künstlerischer Ausdrucksformen, ihre Verbreitung in den Medien und den Verkauf von Kopien in unbegrenzter Menge auf dem Markt, was diese für ein breites Publikum erschwinglich machte. Diese Medienprodukte sind auf den afrikanischen Märkten sowohl als Originale erhältlich als auch - weit häufiger - als Kopien. Vielfach wurde daher Kritik laut, dass sich die Behörden afrikanischer Länder bei der Bekämpfung der Piraterie zu sehr zurückhielten. Dies mag mit der wirtschaftlichen Ungleichheit auf dem Weltmarkt zusammenhängen und mit der Verflechtung wirtschaftlicher und politischer Sektoren. Auch das Argument kam auf, dass die internationale

Gesetzgebung zum Schutz des geistigen Eigentums auf afrikanische kulturelle Ausdrucksformen nicht anwendbar sei. 10

Weit verbreitet ist die Überzeugung insbesondere unter internationalen Organisationen, dass immaterielle kulturelle Ausdrucks $formen im Besitz \, ganzer \, ethnischer \, Gruppen \, oder \, Gemeing \, utseien.$ Sie argumentieren, dass die Konzepte des »individuellen Autors« und des »exklusiven Eigentümers« vor der Einführung der internationalen Gesetze nicht existierten, und dass es deshalb schwierig, wenn nicht gar unmöglich sei, das westliche Urheber- und Patentrecht in Afrika umzusetzen. Das westliche Recht setzt eine einzige Person als exklusive Eigentümerin künstlerischer Ausdrucksformen und Erfindungen voraus, um diese schützen zu können. Der Schutz ist besonders dort relevant, wo es darum geht, lokales Wissen und künstlerische Ausdrucksformen vor den ausbeuterischen Praktiken großer Konzerne zu bewahren. Manche Wissenschaftler\*innen sehen eine Möglichkeit zum effektiven Schutz lokalen Wissens und künstlerischer Ausdrucksformen darin, diese als Eigentum einer ethnischen Gemeinschaft zu definieren, so wie auch Kulturerbe als gemeinschaftliches Eigentum einer Gruppe oder Region innerhalb eines Staates konzipiert wird. 11

Solche Versuche unterschätzen jedoch die Dynamik ethnischer Gruppierungen und übersehen, dass die lokalen Regelungen des Umgangs mit künstlerischen Ausdrucksformen zu bestimmten Zeiten mit bestimmten Zielen geschaffen wurden. Während im Westen immaterielle kulturelle Ausdrucksformen, Erfindungen und Wissensbestände nur zeitweise privatisiert und nach einer definierten Zeit wieder an die Allgemeinheit zurückgegeben werden, sind diese kulturellen Ausdrucksformen und das Kulturerbe anderswo teils so konzipiert, dass sie für immer im Besitz einer bestimmten Gruppe bleiben. Dabei ist zu bedenken, dass auch »Public Domain«, das freien Zugang zu Ausdrucksformen gewährt,

ein rechtlicher Begriff ist, der unter bestimmten Bedingungen entstanden ist. Die Vorstellung von Gemeingut war jedoch in afrikanischen Gesellschaften nicht generell gegeben, denn wie bereits erwähnt, gab es bestimmte Familien und Spezialist\*innen, die über Vorrechte verfügten oder als Verwalter\*innen eines definierten Korpus von Wissen fungierten.

In ganz ähnlicher Weise haben Eric Hirsch und Marilyn Strathern in ihrer Untersuchung des Umgangs melanesischer Akteur\*innen mit geistigem Eigentum gezeigt, dass dieser Umgang von anderen Motiven geprägt ist als der euroamerikanische. Das lokale Eigentumsrecht verfügt offenbar über Möglichkeiten, Gegenstände, Performances und Wissensbestände zu schützen. Kulturelle Ausdrucksformen wurden seit Langem in diesen lokalen Kontexten als eine wichtige wirtschaftliche und symbolische Ressource erkannt. Dabei ist die Frage der Kreativität entscheidend für das, was kommerzialisiert wird. Kreativität und Innovation werden die Grundlage dafür, wer etwas als sein Eigentum beanspruchen kann. Gegenstand von Auseinandersetzungen in Melanesien ist nicht das Verleihen oder Teilen von immateriellem Kulturgut, sondern die Frage, wem das exklusive Recht am Eigentum und an den Gewinnen zustehen soll, die damit gemacht werden können. Auch Hirsch und Strathern weisen auf Unzulänglichkeiten des Eigentumskonzepts hin, zum Beispiel ist es in Melanesien notwendig, Verwalter\*innen von Kulturgütern um Erlaubnis zu fragen, bevor ein\*e Besitzer\*in ein Kulturgut veräußern darf, das mit den Werten der Vorfahren verknüpft und daher ein wesentlicher Bestandteil der Identität einer Gruppe ist.<sup>12</sup>

Diese Beobachtungen machen es möglich, auf Basis der Perspektiven lokaler Akteur\*innen den internationalen Narrativen über das geistige Eigentum etwas entgegenzusetzen. Sie zeigen, dass diese Akteur\*innen Möglichkeiten gefunden haben, ihre

immateriellen Kulturgüter zu schützen. Und sie zeigen auch, dass die internationalen Normen zu kreativen Umgangsformen herausfordern und damit den Weg für die Veränderung immaterieller Kulturgüter bereiten. In der Auseinandersetzung mit den eingeführten Normen, die ihr tägliches Leben beeinflussen, formen und verändern einzelne lokale Akteur\*innen die Bestandteile der kulturellen Praktiken, in die sie hineingeboren worden sind. Darin sollte jedoch keine Dichotomie zwischen individueller Kreativität und den Konventionen der Gesellschaft gesehen werden. Denn alle Individuen tragen zur Kultur ihrer Gesellschaft bei, doch in ihren jeweiligen Bestrebungen stimmen ihre Interessen nicht notwendigerweise überein. Dementsprechend verleihen die Akteur-\*innen den verschiedenen Aspekten der Kultur ihre Konturen, wobei »Kultur« als fließend und diffus zu verstehen ist. Einige Akteur\*innen streben danach, ältere Traditionen im Namen der Ahnen zu erhalten: andere erkennen die Kultur der Älteren an. verändern diese aber; wieder andere entscheiden sich, diese zu kopieren und zu vervielfältigen, nicht um jemandem damit zu schaden, sondern um das Überleben ihrer Familien zu sichern. Performance-Künstler\*innen mögen die unrechtmäßige Verbreitung ihrer Musik als Verlust wahrnehmen oder diese als Werbung für ihre Kunst ansehen, die die eigene Bekanntheit fördert und weitere Einladungen für Konzerte mit sich bringen kann.

Die divergierenden Interessen innerhalb einer Gesellschaft werden besonders deutlich, wenn Künstler\*innen unter dem Schutz des Urheberrechts die gesamten Einnahmen aus ihrer Musik für sich beanspruchen, dabei aber ihre Inspiration aus einem Pool von bereits bestehendem künstlerischen Wissen gezogen haben, ohne dabei zuvor als die Eigentümer\*innen dieser künstlerischen Produktionen gegolten zu haben. Aus der lokalen Perspektive gehören künstlerische Produktionen bereits anderen Künstler\*innen,

die wiederum ihre Kunst auf ihre Vorgänger\*innen zurückführen, deren Schüler\*innen sie waren und denen sie ihr künstlerisches Repertoire und ihre Fähigkeiten verdanken.

Diese Unzulänglichkeiten führten dazu, dass sich bei vielen lokalen Akteur\*innen ein Gefühl verschärften Wettbewerbs und der Krise bemerkbar macht, das mit dem Verlust des freien Zugangs und der Kontrolle über ihre immateriellen Güter einhergeht. Für andere ist dieser Umstand die Gelegenheit, aus der Anerkennung ihrer Kulturgüter als geistiges Eigentum oder Kulturerbe neues Selbstbewusstsein zu schöpfen und unternehmerisch tätig zu werden, ob mit legalen, geduldeten oder illegalen Aktivitäten. Zwei grundlegende Tendenzen sind hierbei zu beobachten: Einerseits eignen sich einzelne lokale Akteur\*innen kulturelle Ausdrucksformen ihrer eigenen Gemeinschaft an, verändern diese, indem sie sie mit neuen Bestandteilen anreichern, erklären sie zum Ergebnis ihrer eigenen Kreativität und vermarkten sie unter der neuen Gesetzgebung als ihr geistiges Eigentum. Andererseits erklären ethnische Gruppen bestimmte kulturelle Ausdrucksformen und das zugehörige lokale Wissen als ihr eigenes kulturelles Erbe, das sie hinfort mit ihrer Gemeinschaft verknüpfen und als Eigentum ihrer eigenen Urahnen ansehen. Aus dem südlichen Afrika sind einige Beispiele bekannt, wie Akteur\*innen im Namen ethnischer Gruppen mit rechtlichem Beistand Rechte an lokalem Wissen und Kulturerbe geltend machten.<sup>13</sup> Insofern tragen die lokalen wie auch die internationalen Akteur\*innen zum Entstehen neuer »erfundener Traditionen« bei.

Es ist also wichtig, immaterielle Kulturgüter in Afrika aus der lokalen Perspektive zu betrachten. Erst dadurch erschließt sich, wie die Einführung des Rechts am geistigen Eigentum zur Veränderung der immateriellen Kulturgüter beigetragen hat. Diese Veränderungen zu verstehen, setzt die Kenntnis von Formen des Besitzes, von Technologien der Mediatisierung und Momenten der Kommerzia-

lisierung voraus, welche bereits vorkolonial in afrikanischen Gesellschaften wirksam waren. Erst wenn die lokalen Akteur\*innen in einer spezifischen historischen Situation die neuen Gesetze und Technologien als eine Handlungsmöglichkeit für sich entdecken, gewinnen diese an Einfluss und werden ein Faktor für Veränderung und weitere kulturelle Praktiken, inklusive der Piraterie.

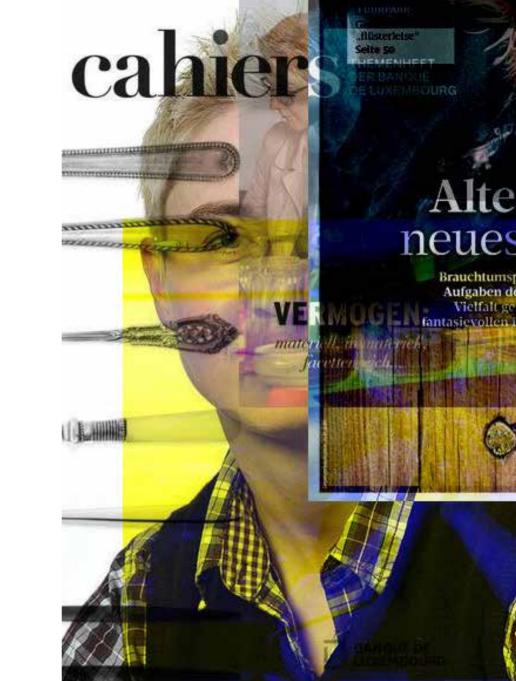
Die Sorge um die Besonderheit ihrer immateriellen Kulturgüter hat lokale Akteur\*innen in afrikanischen Gesellschaften angespornt, sich kulturelle Ausdrucksformen anzueignen und als etwas zu erklären, das seit jeher nur ihnen und/oder den Ahnen ihrer Gruppe zugehörig war. Solche Bemühungen wurden durch die Einführung internationaler Normen und Programme sogar befördert. Kulturgüter werden von verschiedenen Akteur\*innen, die unterschiedliche Interessen damit verfolgen, in einem fortlaufenden Prozess verändert, in ihren einzelnen Bestandteilen erneuert und umgeformt. Wenn afrikanische kulturelle Praktiken nur schwer mit den internationalen Gesetzen vereinbar erscheinen, dann verweist dies mehr auf die Schwierigkeit des Rechts, der Komplexität menschlicher Kreativität und den damit zusammenhängenden kulturellen Praktiken gerecht zu werden, als auf afrikanische Eigenheiten im Umgang mit immateriellen Kulturgütern.

Die Frage ist daher weniger, ob internationale Normen des geistigen Eigentums zu afrikanischen Gesellschaften passen oder die Medien ihnen einen westlichen Stil aufzwingen, sondern vielmehr, wie die lokalen Akteur\*innen mit den neuen Möglichkeiten umgehen, die die internationalen Rechte, die Kommerzialisierung und Mediatisierung eröffnen; wie sie sich diese aneignen und sie nutzen, und wie lokale und internationale Regelungen und Technologien sich gegenseitig beeinflussen.

Aus dem Englischen von Ute Röschenthaler

- 1 Bei diesem Text handelt es sich um eine gekürzte und angepasste Fassung der Einleitung zu Ute Röschenthaler und Mamadou Diawara (Hg.), Copyright Africa: How Intellectual Property, Media and Markets Transform Immaterial Cultural Goods, Sean Kingston Publishing, Canon Pyon 2016. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags. Aus Gründen der Lesbarkeit wurde auf Literaturverweise weitgehend verzichtet.
- 2 Siehe z. B. Kavita Philip, "What is a technological author? The pirate function and intellectual property", Postcolonial Studies, 8/2 (2005), S. 199–218; Hsiao-Hung Chang, "Fake logos, fake theory, fake globalisation", Inter-Asia Cultural Studies, 5/2 (2004), S. 222–236.
- 3 Dazu Stephen Brush und Doreen Stabinsky (Hg.), Valuing Local Knowledge: Indigenous People and Intellectual Property Rights, Island Press, Washington 1996; Michael Rowlands, »Cultural rights and wrongs: uses of the concept of property«, in: Caroline Humphrey und Katherine Verdery (Hg.), Property in Question: Value Transformation in the Global Economy, Berg, Oxford 2004, S. 207-225.
- 4 Boatema Boateng, The Copyright Thing Doesn't Work Here: Adinkra and Kente Cloth and Intellectual Property in Ghana, University of Minnesota Press, Minneapolis und London 2011.
- 5 Siehe dazu Adrian Johns, Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making, University of Chicago Press, Chicago 1998; Isabella Löhr, Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte: Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010; Jason Toynbee, »Copyright, the work and phonographic orality in music«, Social Legal Studies, 15/1 (2006), S. 77-99.
- 6 Siehe hierzu Philip Altbach, »Knowledge enigma: copyright in the Third World«, Economic and Political Weekly, 21/37 (1986), S. 1643-1650.
- 7 Karin Barber, The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond, Cambridge University Press, Cambridge 2007; Ute Röschenthaler, Purchasing Culture: The Dissemination of Associations in the Cross River region of Cameroon and Nigeria, Africa World Press, Trenton 2011.
- 8 Mamadou Diawara, »Comment peut-on être auteur? De la création dans un contexte de tradition orale en Afrique subsaharienne«, in: Justin K. Bisanswa und Kasereka Kavwahirehi (Hg.), Dire le social dans le roman francophone contemporain, Honoré Champion, Paris 2011, S. 33-52.
- 9 Ravi Sundaram, Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism, Routledge, London 2010 (A. d. R.: Der Beitrag ist in gekürzter Fassung in diesem Band enthalten); Philipp Theisohn, Plagiat: Eine unoriginelle Literaturgeschichte, Alfred Kröner, Stuttgart 2009.
- 10 Marisella Ouma, »Optimal enforcement of music copyright in sub-Saharan Africa: reality or a myth?«, The Journal of World Intellectual Property, 9/5 (2006), S. 592-627.
- 11 Michael Brown, Who Owns Native Culture?, Harvard University Press, Cambridge 2003.

- 12 Eric Hirsch und Marilyn Strathern (Hg.), Transactions and Creations: Property Debates and the Stimulus in Melanesia, Berghahn, New York 2004.
- 13 John Comaroff und Jean Comaroff, Ethnicity, Inc., Chicago University Press, Chicago 2009.
- 14 Ute Röschenthaler, »Geistiges Eigentum oder Kulturerbe? Lokale Strategien im Umgang mit kulturellen Ressourcen«, Sociologus, 61/1 (2011), S. 45–67; Michael Rowlands, »The power of origins: questions of cultural rights«, in: Victor Buchli (Hg.), The Material Culture Reader, Berg, Oxford 2002, S. 115–133.



## Marisella Ouma und Cornelia Sollfrank im Gespräch

Abbildung: Marisella\_Ouma\_und\_Cornelia\_Sollfrank-Pflege\_statt\_Elgentum \_Ueber\_immaterielle\_Commons@Aug\_22\_14.16.45\_2019

# FÜRSORGE STATT EIGENTUM: ÜBER IMMATERIELLE COMMONS

Die Juristin Marisella Ouma ist Expertin für geistiges Eigentumsrecht. Sie hat an der Entwicklung verschiedener Gesetze und Richtlinien in Kenia wie auch international mitgewirkt, unter anderem am 2016 verabschiedeten Gesetz zum Schutz traditionellen Wissens und traditioneller kultureller Ausdrucksformen, das einen commonsbasierten Ansatz verfolgt. Seit über 20 Jahren ist sie in verschiedenen Gremien der World Intellectual Property Organization (WIPO) aktiv. Bis 2015 war Ouma geschäftsführende Direktorin des Kenya Copyright Board, anschließend stellvertretende Generalstaatsanwältin im Justizministerium in Nairobi. Heute leitet sie die Rechtsabteilung der kenianischen Zentralbank. Sie hat mit zahlreichen Künstler\*innen zu Fragen von Copyright, Leistungsschutzrechten und Schutz von traditionellem Wissen zusammengearbeitet.

Die Künstlerin und Forscherin **Cornelia Sollfrank** lebt und arbeitet in Berlin. Wiederkehrende Themen ihrer künstlerischen und akademischen Arbeit in und über digitalen Kulturen sind künstlerische Infrastrukturen, neue Formen der politischen Selbstorganisation, Autorschaft und geistiges Eigentum sowie technofeministische Praxis und Theorie. Derzeit ist Sollfrank wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste im interdisziplinären Forschungsprojekt »Creating Commons«. Dort untersucht sie, wie verschiedene Formen künstlerischer Praxis Modelle für digitale Commons hervorbringen. Ihr jüngstes Buch *Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert* erschien im August 2018.

Das Gespräch um verschiedene Konzepte und Traditionen einer gemeinschaftlichen Verantwortung für geistiges kulturelles Eigentum fand am Rande des Festivals »Find the File« im April 2019 im Haus der Kulturen der Welt statt, wo beide an einer Diskussionsrunde über Zugänglichkeit und Wiederverwendung von Archivmaterial teilnahmen. Das Gespräch wurde geführt von Lina Brion.

Sie beide operieren mit dem Konzept der Commons in Bezug auf geistiges Eigentum – wenn auch in sehr unterschiedlichen Kontexten. Was interessiert Sie daran und wo manifestiert es sich in Ihrer Arbeit?

Marisella Ouma: Es gibt seit einiger Zeit ein Revival von traditioneller Musik als Ressource für neue Produktionen. Viele Musiker\*innen suchen heute nach einem besonderen, außergewöhnlichen Sound und greifen dafür auf Lieder und andere kulturelle Ausdrucksformen zurück, die zum tradierten Wissen indigener Communitys gehören. Als ich noch beim Kenya Copyright Board arbeitete, wurden immer wieder Genehmigungen für die Verwendung überlieferter Werke angefragt: Dabei war es oft nicht einfach, überhaupt zu identifizieren, um welches Werk es sich handelte, und dann herauszufinden, wer die Rechte daran besitzt. Es musste ein spezieller rechtlicher Rahmen für diesen Vorgang entwickelt werden. In den letzten Jahren habe ich im politischen Bereich gearbeitet, um ein Gesetz auf den Weg zu bringen, das kenianischen Communitys erlaubt, ihr kulturelles Erbe gleichzeitig zu schützen und mit anderen zu teilen. Traditionelles Wissen und traditionelle kulturelle Ausdrucksformen¹ sind Teil der mündlichen Überlieferungskultur. Man sagt heute: Wenn derjenige, der das Wissen einer Community hütet und verwaltet (the custodian), stirbt, geht das Wissen mit ihm verloren. Um zu gewährleisten, dass das Wissen weiter zugänglich bleibt, umfasst das neue Gesetz das Prinzip der Commons. Zu seinen Schutzmechanismen gehört die Einrichtung einer Datenbank. Deren Inhalte werden auf regionaler Ebene aufgezeichnet und archiviert; auf nationaler Ebene ist das kenianische Copyright Board zuständig, die relevanten Daten zu sammeln, zu speichern und verschiedene Zugriffsebenen bereitzustellen. Ein Beispiel sind die Massai: Die meisten ihrer traditionellen kulturellen Ausdrucksformen sind mittlerweile aufgezeichnet und digital

erfasst. Sie dürfen von Dritten – beispielsweise von zeitgenössischen Musiker\*innen – für kommerzielle Zwecke genutzt werden. Mit der Umsetzung dieser Maßnahmen können wir die Willkür, die diesbezüglich in der Vergangenheit herrschte, überwinden. Früher mussten die Communitys über NGOs oder private Sammler\*innen agieren – die dann aber selbst als Eigentümer\*innen der Werke auftraten und eben keine Commons geschaffen haben. Mit dem commonsbasierten Ansatz lässt sich ein Raum für das indigene Wissen und die kulturellen Ausdrucksformen kreieren, mit spezifischen Richtlinien zur Regelung von Zugang und Verwertung, die von den Communitys selbst festgelegt werden.

# Wie definieren Sie die Kategorien »traditionelles Wissen« und »traditionelle kulturelle Ausdrucksformen«?

Ouma: Es handelt sich um etwas, das von Generation zu Generation weitergegeben wurde und dessen Herkunft in der Gemeinschaft verortet wird, statt bei einem Individuum. Und das, obwohl es - insbesondere im Fall von Musik - schon eine\*n individuelle\*n Urheber\*in gibt, weil es in der Regel ganz bestimmte Mitglieder der Community sind, die die Musik komponieren. Doch das liegt viele, viele Jahre zurück. Angesichts der Tatsache, dass die Musik über Generationen mündlich weitergegeben wurde, gilt sie als etwas, das von der gesamten Community kommt und ihr gehört. Man kann also nicht sagen, dass der/die Urheber\*in eines Stücks unbekannt wäre; gleichzeitig hat aber die Gemeinschaft einen Beitrag geleistet. Ein weiteres Kennzeichen ist, dass traditionelles Wissen und traditionelle kulturelle Ausdrucksformen einen zentralen Bestandteil der kulturellen Identität der Community bilden. Sie ziehen sich als ganz eigene, auffällige Gemeinsamkeit durch mehrere Generationen einer bestimmten Gruppe von Menschen und bilden damit einen elementaren Teil des kulturellen Erbes.

Cornelia Sollfrank: Sie sagen, die Nutzungsregeln, die ja häufig informell sind, werden von der Community selbst aufgestellt. Ich denke, es ist aber wichtig, diese zu formalisieren, und hier kommt der rechtliche Rahmen ins Spiel. Wie aber löst man das Problem der Formalisierung, wenn es keine\*n individuelle\*n Autor\*in gibt, sondern eine Gemeinschaft als Eigentümerin auftritt? Ich vermute auch, dass wir es hier nicht mit dem typischen urheberrechtlich geschützten Werk zu tun haben, sondern mit einer komplexeren Konstruktion. Wie lässt sich das also mit den Regeln von Copyright oder geistigen Eigentumsrechten generell in Einklang bringen?

Ouma: In unserer aktuellen Rechtsordnung unterliegt ein solches Werk nicht dem Copyright. Wir haben ein völlig anderes System zur Verwaltung der Rechte entwickelt. Unser früheres Copyright-Gesetz definierte zwar, was traditionelles Wissen und traditionelle kulturelle Ausdrucksformen im Sinne des Gesetzes sind – vom Kunstwerk über Volksmusik bis zur Dichtung. Wer ein bestimmtes Werk nutzen wollte, musste beim Generalstaatsanwalt eine entsprechende Genehmigung beantragen. Das bedeutete aber keinen besonderen Schutz, ganz einfach deshalb, weil traditionelle kulturelle Ausdrucksformen sich nicht für urheberrechtlichen Schutz qualifizieren. Wir sind daher durch die ganze Prozedur eines Sui-generis-Ansatzes gegangen und haben mit dem Traditional Knowledge Act ein eigenes Gesetz verabschiedet, das konkret mit den hier relevanten Fragen umgeht.

**Sollfrank:** Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit ein Werk geschützt werden kann?

**Ouma:** Das Gesetz selbst gewährt keinen Schutz, sondern bestätigt, was schützenswert wäre und wer von einem solchen Schutz profitieren würde. Die jeweilige Community definiert die Werke, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Wenn man

herausfindet, dass ein gewisses Werk einer bestimmten Community angehört, entscheidet diese, ob man ihre Erlaubnis für die Verwertung einholen muss und ob es nur innerhalb bestimmter Parameter verwendet werden darf.

Sollfrank: Das ist interessant, in der Regel begründen Originalität und der neuartige Charakter eines Werks dessen Schutzwürdigkeit. Hier ist es genau umgekehrt. Welche Sanktionen gibt es, wenn gegen diese Bestimmungen verstoßen wird? Wer verklagt mich, wenn ich eine traditionelle kulturelle Ausdrucksform zu einem Popsong mache?

**Ouma:** Die Community würde Sie verklagen. Allerdings geht es dabei eher um Kompensation als um Strafe bei Rechtsverletzungen. Das Gesetz soll vor widerrechtlicher Aneignung und Missbrauch schützen. Wer das tut, muss die Community entschädigen.

# Handelt es sich immer noch um Privateigentum, aber das Privateigentum einer Gemeinschaft anstatt eines Individuums?

**Ouma:** Ja, der Eigentumsbegriff gilt nach wie vor. Die Analogie wäre ein Unternehmen oder eine Körperschaft.

Sollfrank: Oder der Kollektivbesitz einer Genossenschaft. Diese Eigentumsform ist uns aus dem Wohnungsbau vertraut, wenn mehrere Personen gemeinsam eine Immobilie kaufen und anteilig besitzen. In der Regel können in einem solchen Modell Einzelne ihren Anteil nicht verkaufen. Aber bei Kulturgütern kennen wir das eigentlich nicht.

**Ouma:** Das Interessante ist, dass es nicht einmal wirklich um Eigentum geht, sondern um Verwahrung und Überlieferung. Die Community ist die Verwalterin bestimmter Werke und Praktiken; sie verwahrt und pflegt diese für kommende Generationen.

**Sollfrank:** Es handelt sich also eher um Verantwortung und Zuständigkeit denn um ein Recht.

Ouma: Genau, und das macht die Sache schwierig. Anfangs versuchten wir, das Ganze in das bestehende Copyright-System zu integrieren. Das funktionierte jedoch nicht. Problematisch sind bereits die für den Copyright-Schutz relevanten Begriffe der Originalität und Autorenschaft: Wo fangen wir da an im Fall von traditionellen kulturellen Ausdrucksformen? Gewiss, es handelt sich um den Ausdruck einer Idee. Doch diese existiert bereits seit vielen Generationen. Selbst wenn sie einmal urheberrechtlich geschützt gewesen wäre, ist die Schutzfrist also längst abgelaufen und das entsprechende Werk in die Public Domain übergegangen.

# War das nicht stets der Fall bei sogenannter Folklore, dass diese als Teil der Public Domain betrachtet wird?

Ouma: Folklore ist vielleicht öffentlich verfügbar. Aber das heißt nicht, dass es niemanden gibt, der dafür zuständig ist, sie zu bewahren und zu pflegen.

Sollfrank: Der Begriff Public Domain bezieht sich ja auf Kulturgüter, deren Copyright abgelaufen ist, auf sogenannte verwaiste Werke oder solche, die von ihren Urheber\*innen der Public Domain überlassen werden. Im Gegensatz dazu sind Commons ein kulturelles Konzept, das den Wert von gemeinschaftlich verwalteten Gütern betont – ob materielle oder immaterielle. Commons sind nicht rechtlich kodifiziert, der Begriff referiert auf unterschiedliche Bräuche in den verschiedenen kulturellen Kontexten, in denen Gemeingüter existieren. Während es beim Copyright um Eigentum und davon abgeleitete Rechte geht, stehen beim Konzept der Commons Verantwortlichkeit und Fürsorge im Vordergrund.

Ouma: Deshalb bewegt sich die Diskussion nun stärker in Richtung eines abgestuften Verfahrens: Es gibt die Kategorie des öffentlich Zugänglichen – zum Beispiel ein Volkslied, das allgemein bekannt ist und von allen gespielt wird und dennoch mit einer

spezifischen Community identifiziert wird. Das Werk ist öffentlich zugänglich, doch wer es außerhalb der Community nutzt, muss diese kompensieren. Weiterhin gibt es die Kategorie des Geheimen. Nur bestimmte Personen in einer Community wissen davon und geben es nur innerhalb der Familie von Generation zu Generation weiter. Und dann gibt es die Kategorie des Heiligen. Was geheim und heilig ist, dient rein religiösen Zwecken und kann sowieso nicht kommerziell verwertet werden. Es gibt aber auch heilige Werke, die öffentlich verfügbar und allen in der Community bekannt sind. Man muss also zuerst feststellen, ob es sich um öffentlich verfügbare Werke handelt. Dann stehen die Chancen gut, dass die Community nichts gegen eine kommerzielle Verwendung einzuwenden hat. Wogegen sie vorgehen wird, sind Fälle widerrechtlicher Aneignung: Niemand darf sich aus den Werken einer Gemeinschaft bedienen, sie für eine eigene Produktion, beispielsweise eine Tonaufnahme, verwenden und damit Copyright beanspruchen und Geld verdienen, ohne dass die Community, aus der die Ressource stammt, anerkannt würde.

**Sollfrank:** Gibt es andere Länder, die sich für ein ähnliches Rechtskonzept entschieden haben?

Ouma: Peru gehörte zu den ersten, die sich ein solches Gesetz gaben. Auch in Sambia wurde ein Gesetz über traditionelles Wissen verabschiedet. Südafrika arbeitet mit dem Indigenous-Knowledge-System. Auf regionaler Ebene gibt es das Verhandlungsprotokoll über traditionelles Wissen und traditionelle kulturelle Ausdrucksformen der ARIPO (The African Regional Intellectual Property Organization), das neunzehn Staaten unterzeichnet haben. ARIPO folgt jedoch weitgehend der herkömmlichen Idee von geistigem Eigentum, für die meisten ist das Commons-Konzept recht neu. Sie haben allerdings kürzlich eine Machbarkeitsstudie zu einer Datenbank für traditionelles Wissen durchgeführt. Denn das größte

Problem war immer die mangelnde Dokumentation. Nur mit einem funktionierenden Dokumentationssystem, das den Zugang zu Wissen erlaubt, wird dieses auch weiterhin benutzt und modifiziert – es wird lebendig gehalten.

**Sollfrank:** Verwenden Sie den Begriff Commons im Rechtsakt selbst?

Ouma: Nein. Aber die Datenbank gilt als Commons. Sie wurde als Wissensarchiv der Community geschaffen, auf das Dritte zugreifen können, aber unter Einhaltung bestimmter Regeln und Richtlinien. Wenn etwas als heilig und geheim eingestuft ist, darf man nur wissen, dass es existiert. Aber wenn es öffentlich zugänglich ist, ist es dokumentiert, und wer es verwenden möchte, kann herausfinden, an welche Community man sich wenden muss, um weitere Informationen oder eine Verwertungsgenehmigung gegen eine Vergütung zu erhalten.

Sollfrank: Ich frage, weil der Begriff Commons in meinem Arbeitszusammenhang immer populärer wird. Aber jede\*r benutzt ihn auf andere Weise und zu unterschiedlichen Zwecken. Es gibt die urban commons, man spricht von Commons bei Wohnprojekten ... und es gibt das weite Feld der digitalen Commons, auf dem wir mit unserem Forschungsprojekt in Zürich tätig sind. Wir haben viel darüber nachgedacht, wie wir den Begriff anwenden, und eine Definition gesucht, die nicht ideologisch überfrachtet ist. Der Politikwissenschaftler Massimo de Angelis definiert Commons strukturell mit drei Komponenten: Erstens gibt es die Ressource, die alles Mögliche sein kann, ob materiell oder immateriell, zweitens braucht es eine Gemeinschaft, die sich um diese Ressource kümmert, und drittens braucht es die Praxis des Commoning. Das bezeichnet den Aushandlungsprozess der Nutzungsbedingungen und Regeln innerhalb der Gemeinschaft. Es sind also nicht externe Institutionen, wie der Staat oder das Gesetz, die Regeln vorschreiben,

sondern die Besonderheit der Commons besteht darin, dass die für eine Ressource verantwortliche Gemeinschaft entscheidet, wie und unter welchen Bedingungen diese genutzt werden darf. Diese Definition ist sehr sinnvoll, denn sie lässt viel Raum und kann auf ganz unterschiedliche Situationen angewandt werden.

**Ouma:** Ja, diese drei Voraussetzungen ziehen sich auch durch die traditionellen Wissens-Commons: Es braucht die Ressourcen, die Gemeinschaft, die Praxis des Verhandelns.

Sollfrank: Wir nutzen sie als analytischen Rahmen für die Projekte, die wir in unserem Forschungsvorhaben »Creating Commons« untersuchen. Allerdings sollten wir bei diesen Projekten eher von spekulativen Commons sprechen. Die Communitys sind nicht wirklich im Besitz der Ressourcen, ihre Projekte basieren häufig auf einer Aneignung. Diese Communitys bestehen aus Menschen, die eine Ressource pflegen und sich dafür verantwortlich fühlen, Wissen zugänglich zu machen – es ist eher eine Praxis der Bewahrung und Verwaltung denn ein Eigentumsverhältnis, was eine starke Verbindung zu dem zeigt, was Sie vorhin über die Verantwortung für das kulturelle Erbe erläutert haben.

Ouma: Aber ich frage mich, wenn man Creative Commons hat ... Sollfrank: Das sind aber keine Commons.

Ouma: Ja, Creative Commons sind im Grunde keine Alternative zum Copyright, denn sie basieren darauf. Sie ermöglichen den freien Zugang zu kulturellen Gütern im Rahmen spezifischer Lizenzen, aber die Commons, die Sie erforschen, scheinen etwas ganz anderes zu sein. Nur um hier eine klare Unterscheidung zu haben zwischen dem Konzept der Commons in Ihrem Projekt und den Commons, wie sie innerhalb des Urheberrechts verstanden werden.

Sollfrank: Wir haben unser Projekt ja ganz bewusst »Creating Commons« genannt, um ein kreatives Missverständnis zu erzeugen. Meiner Meinung nach ist das Problem der Creative Commons,

dass sie das Wort »Commons« beinhalten. Wir kritisieren das als irreführend. Jede\*r Urheber\*in genießt automatisch Urheberrechtsschutz und kann darauf bauend Creative-Commons-Lizenzen wählen, die verschiedene Grade an Offenheit gewähren. Aber das Ganze gründet immer noch auf individueller Urheberschaft und einem konventionellen Verständnis dessen, was ein Werk ist. Es ist dein Eigentum, und du kannst bereit sein, es zu teilen; es gehört also nicht einer Gemeinschaft, und ein Prozess des Commoning findet auch nicht statt.

## Inwiefern kreieren die Projekte, die Sie erforschen, Commons?

Sollfrank: Am engsten verbunden mit dem Thema geistiges Eigentum sind die künstlerischen Schattenbibliotheken. Sie kennen wahrscheinlich Sci-Hub, eine große digitale Schattenbibliothek mit Millionen wissenschaftlicher Artikel und Bücher. Der Netzaktivist Aaron Swartz hat sich 2008 in seinem Guerilla Open Access Manifesto an Menschen in privilegierten Positionen gewandt an Universitäten oder in anderen Kontexten tätige Wissenschaftler\*innen, die freien Zugriff auf Informationen haben und sie aufgefordert, ihr Privileg auszunutzen, Texte herunterzuladen und Ressourcen für diejenigen bereitzustellen, die dieses Privileg nicht besitzen. Künstlerische Schattenbibliotheken funktionieren nach dem gleichen Prinzip. AAAARG zum Beispiel wurde von einem Künstler initijert und hat sich auf wissenschaftliche Artikel und Bücher im Bereich Kunst, Architektur, Philosophie und Medientheorie spezialisiert. Die meisten Texte sind urheberrechtlich geschützt, doch die Bedeutung des Projekts liegt gerade in der Bereitstellung uneingeschränkten Zugangs zu Wissen. Als ich anfing AAAAARG zu nutzen, war es eine nette Sache, aber auch nicht essenziell, da ich andere Zugriffsmöglichkeiten habe. Aber als ich beispielsweise in Asien unterwegs war, hat es mich berührt, wie

viele Menschen mir erzählten, dass sie ihr Studium oder ihre Kunst nicht ohne AAAAARG hätten realisieren können. Nicht alle Universitätsbibliotheken in der Welt können es sich leisten, all diese Bücher zu kaufen. AAAAARG war die Plattform, die den Leuten all die zeitgenössische Theorie bot, die sie brauchten, und zugleich die Schnittstelle, die sie und ihre Arbeiten ans akademische Leben anschloss. Für sie ist AAAAARG eine unverzichtbare Infrastruktur, bereitgestellt durch ein kleines Kunstprojekt, das sich juristisch zumindest in einer Grauzone bewegt.

Ouma: Sprechen wir hier sozusagen von »Piraten«-Bibliotheken? Sollfrank: Na ja, diese Projekte der Künstlerbibliotheken und -archive sind kleiner, und wenn jemand nicht möchte, dass sein oder ihr Buch in diesem Zusammenhang auftaucht, nehmen sie es von der Seite, und das Problem ist gelöst. Sie sind kooperativ im Falle von take-downs. Trotzdem ist ihre Arbeit komplett prekär. Die digitale Ressource kann jederzeit verschwinden: Ein mächtiger Verleger könnte sie leicht zerstören. Auch deshalb widmen wir ihnen unsere Forschung. Es geht darum, einen Kontext für diese Archive und Bibliotheken zu schaffen und sie nicht nur in ihrer Funktion, Zugang zu schaffen, bekannt zu machen, sondern vor allem ihren diskursiven Wert herauszustellen. Diese Projekte stellen die relevanten Fragen zum Thema Zugänglichkeit von Wissen, und zwar nicht nur theoretisch, sondern indem sie etwas tun, was getan werden muss - und was nicht selten illegal ist. Es ist keine Theorie, sondern eine Praxis. Ihr Statement ist die Praxis selbst.

# In diesem Fall handelt es sich also um eine Community, die Ressourcen pflegt, jedoch nicht besitzt, was sie zugänglich macht.

Sollfrank: Wie bei allen Bibliotheken gibt es auch hier zwei Komponenten. Zum einen die Infrastruktur: Im Fall der Schattenbibliotheken sind das in der Regel ein Server und eine Software,

die die Daten organisiert. Diese gehören den Communitys. Die zweite Komponente sind die Inhalte der Datenbank. Diese werden von den Communitys zur Verfügung gestellt, das heißt sie werden nicht von ihnen produziert, sondern hochgeladen.

**Ouma:** Die Community wird also gewissermaßen von Dritten gebildet. Gehören auch Künstler\*innen dazu, oder sind es nur Nutzer\*innen?

Sollfrank: Es sind die Initiator\*innen der Projekte, der Bibliotheken, die wir als Künstler\*innen bezeichnen. Wir begreifen es als eine ästhetische Praxis, eine Infrastruktur zu schaffen, die diese Wissensressourcen zur Verfügung stellt. Ein weiteres Beispiel ist UbuWeb. Hier ist es ein bisschen anders, da es ein einzelner Künstler ist. Kenneth Goldsmith hat 1997 eine digitale Sammlung von Werken begonnen, die ihm persönlich gefallen. Wie er behauptet, fügt er bis heute jeden Tag etwas hinzu. Seine Infrastruktur ist ganz simpel, nur HTML, sehr pflegeleicht. Er versammelt dort digitale Artefakte, die er als Avantgarde betrachtet und die zum Beispiel vergriffen oder schwer zugänglich sind. Das Projekt ist zu einem massiven Online-Archiv angewachsen, einer wichtigen Quelle für alle, die zur Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts forschen. Kein Museum der Welt könnte eine ähnliche Sammlung besitzen, allein wegen der Copyright-Beschränkungen. UbuWeb hat also einen etwas anderen Zweck und eine andere Rechtfertigung als AAAAARG. Hier geht es nicht nur darum, Zugänglichkeit zu schaffen, sondern um die Bewahrung von Dingen. Das Projekt digitalisiert, bewahrt und macht Kunst in einem Umfang zugänglich, wie es noch nicht einmal Museen können.

Ouma: Man kann hier eine Parallele zum traditionellen Wissen ziehen, in Bezug auf die Frage des Bewahrens und die Angst, dass alles verschwinden könnte. Wenn man auf diese Art Commons bildet, erhält man zumindest das Wissen. Und es entsteht ein Raum, in dem es zugänglich wird. Es gibt also auch hier wieder eine Parallele: Die Information wurde bereits lange Zeit irgendwo anders einbehalten, obwohl sie eigentlich öffentlich zugänglich gemacht und damit auch anderen zur Verfügung gestellt werden kann. Allerdings – und hier sehen wir den großen Unterschied – ist UbuWeb benutzerorientiert, während der Fokus der traditionellen Wissens-Commons auf den für den Erhalt des Wissens zuständigen Community-Mitgliedern liegt. Sie sind diejenigen, die über die Ressource verfügen und genehmigen dürfen, dass ein Werk auf eine digitale Plattform gestellt wird, und die entscheiden, welche Regeln für seine Verwendung gelten. Was die Commons betrifft, von denen Sie sprechen, bin ich mir nicht ganz sicher, wie die Regeln und Richtlinien aussehen, doch es klingt, als würden die Werke einfach von den Nutzer\*innen veröffentlicht, so dass andere Leute auf sie zugreifen können.

Sollfrank: Gerade bei AAAAARG gibt es eine starke Community. Das Projekt hat sich aus einer kleinen Gruppe entwickelt, die es als virtuelles Bücherregal nutzte, das wiederum dank Mundpropaganda immer mehr anwuchs. Auf der Website finden sich auch diskursive Formate, Online-Lesegruppen und vieles mehr. Die Leute tauschen sich über die Inhalte aus, AAAAARG ist also nicht bloß eine Peer-to-Peer-Website, auf der irgendjemand Inhalte hoch- oder runterlädt. Es ist kein Service, es geht nicht um puren Konsum, sondern um eine Kultur des Lesens und Teilens von Wissen. Gleichwohl steht es in Konflikt mit dem Copyright.

# Auch als Künstlerin waren Sie schon mit Copyright-Problemen konfrontiert.

**Sollfrank:** Ja, in meiner künstlerischen Arbeit baue ich auf bereits vorhandenem Material auf. Vor einigen Jahren wurde eine von mir geplante Ausstellung aufgrund rechtlicher Probleme abgesagt.

Das war mein erster Kontakt mit dem Copyright und provozierte in mir die Frage, in welchem Zusammenhang es eigentlich generell zu künstlerischer Praxis steht. Normalerweise wird das Copyright damit begründet, dass es kreative Arbeit ermöglicht und Anreize für neue Werke schafft. Bei mir war das Gegenteil der Fall, meine künstlerische Praxis wurde erheblich eingeschränkt. Nachdem ich dann einige Jahre die Beziehung zwischen Urheberrecht und ästhetischer Theorie und das Verhältnis zwischen meiner eigenen Praxis und dem größeren System, mit dem sie kollidiert, erforscht hatte, fühlte ich mich zunehmend unwohl. Der Diskurs dreht sich immer um den Begriff der künstlerischen Freiheit und die Frage, welches Material ein\*e Autor\*in oder Künstler\*in verwenden darf. Irgendwann realisierte ich, dass das nicht das Kernproblem ist. In den 1980ern war das vielleicht auf konzeptioneller Ebene interessant, als die Appropriation Art im Kontext postmoderner Theorie aufkam. Es stellte sich als spannendes intellektuelles und ästhetisches Problem, war aber sehr selbstbezogen und kaum von Bedeutung für die Gesellschaft insgesamt. Zugleich war es eine Falle, denn dieser Diskurs gründete nach wie vor auf dem/der einzelnen Autor\*in und seinen/ihren Rechten. Dagegen glaube ich, dass wir die ästhetische Theorie für Begriffe der Zusammenarbeit, der Weiterverarbeitung und vor allem der gemeinsamen Nutzung von Wissen und Ressourcen öffnen müssen, und zwar auf eine ganz andere Weise, als wir es gelernt haben. Wir sind im digitalen Zeitalter, und wir erleben eine Einhegung von Wissen, die die ganze Bevölkerung betrifft, nicht nur Künstler\*innen. Also habe ich meine Frage umgedreht, von »Was dürfen Künstler\*innen nehmen?« zu »Was können Künstler\*innen geben?«. In unserer Forschung suchen wir nach Projekten, die in dieser Hinsicht inspirierend wirken. Wir betrachten ästhetische Praktiken, die Commons schaffen, während wir uns gleichzeitig der Probleme, Komplexitäten

356

und Widersprüche bewusst sind, die mit diesen Praktiken einhergehen – und auch damit, dass wir sie »Commons« nennen. Das dient uns in erster Linie als konzeptioneller Rahmen. In Wirklichkeit ist das Potenzial der genannten Projekte, echte Commons zu schaffen, begrenzt. Aber genau diese Einschränkungen sind das Interessante, da sie auf das größere Problem der Einhegung und Privatisierung von Wissen in unserer Gesellschaft verweisen. Der springende Punkt des Forschungsprojekts ist tatsächlich der diskursive Mehrwert, der auf die Idee der Commons mit Blick auf die Verwaltung von Wissen verweist und wie dieses in Copyrightregimen behandelt wird.

# Würden Sie sagen, dass commonsbasierte Konzepte Copyrightregime ersetzen sollten?

Sollfrank: Ich bin Pragmatikerin. Ich bin weniger daran interessiert, gewagte Forderungen zu stellen. Stattdessen stellt sich mir die Frage, was das eigentliche Problem ist und was praktisch funktionieren könnte. Viele Jurist\*innen, die auf dem Gebiet von Commons und Open Source, von freien Softwarelizenzen und dergleichen arbeiten, sagen, dass geistiges Eigentum ein notwendiges Übel sei. Wir können nicht ohne, sollten es jedoch in Grenzen halten, damit es nicht ständig ausgedehnt wird, in immer neue Bereiche eindringt und sie reguliert. Man sollte das Copyright ganz einfach halten. Ich unterstütze diese Schattenbibliotheken, die sich offensichtlich in einer schwierigen Lage befinden, aber ich finde es lächerlich zu fordern, das Copyright müsse abgeschafft werden. Damit macht man es sich zu einfach. Die wirkliche Herausforderung besteht darin, etwas zu schaffen, das den Bedürfnissen der Gesellschaft insgesamt entspricht und nicht nur den Interessen einiger Unternehmen. Als Künstlerin mag ich die Vorstellung nicht, dass ich meine Arbeit in Eigentum verwandeln und verkaufen muss,

um ein Einkommen zu generieren. Ich würde es vorziehen, wenn es ein paralleles System gäbe, in dem ich entscheiden kann, ob ich für Profit oder für das Gemeinwohl, in einer anderen Form des Austauschs, arbeiten möchte. Es sollte andere Mechanismen der Vergütung geben als den Markt.

**Ouma:** Ich spiele jetzt mal den *advocatus diaboli* und sage: Sie können als Künstlerin ja auf Ihr Copyright verzichten. Sie schaffen ein Werk und sagen den Leuten dann: »Voilá! Macht damit, was ihr wollt.« Das Urheberrecht lässt diese Option ja zu.

Sollfrank: Was ich weggebe, ist aber nur die Hälfte der Geschichte. Die andere Hälfte ist, wie ich bekomme, was ich zum Leben brauche. Natürlich kann man alles verschenken, wenn man in einer Position ist, die einem das erlaubt; man kann kostenlos arbeiten, wie all die Künstler\*innen, die an den von mir genannten Projekten beteiligt sind. Niemand von ihnen erhält ein Honorar für diese Arbeit – was andererseits zeigt, dass sie gewissermaßen privilegiert sind, da sie es sich leisten können, kostenlos fürs Allgemeinwohl zu arbeiten. Viele von ihnen arbeiten an Universitäten und haben Forschungsstellen, verfügen also über andere Einnahmequellen. Aber das ist kein nachhaltiges Modell für eine Gesellschaft.

Ouma: Vielleicht ist es bei der bildenden Kunst anders, aber wenn es beispielsweise um Musik und Film geht: Das sind in der Regel gänzlich kommerzielle Unterfangen. Wer Musik oder Filme macht, verlässt sich auf das Eigentumsrecht, um damit Geld zu verdienen. Wie spricht man nun diese spezielle Gruppe von Kreativen an, die etwas in der Hoffnung geschaffen haben, dafür bezahlt zu werden? Wie würde man Kreative dazu bekommen, diese Art von Commons zu akzeptieren?

Sollfrank: Natürlich bin ich absolut dafür, dass Künstler\*innen mit ihrer Arbeit Geld verdienen. Gleichzeitig lügt man sich in die Tasche, wenn man sagt, dass wir dafür strengere Urheberrechts-

gesetze brauchen. Strengere Gesetze sind für die Industrie gemacht, nicht für die Kunstschaffenden. Künstler\*innen, die es zulassen. zur Gallionsfigur einer Urheberrechtskampagne gemacht zu werden, scheinen diese Dynamik nicht zu verstehen. Sie lassen sich von der Industrie ausnutzen. Und das ist nur die klassische Content-Industrie, die Musik- und Filmbranche. Auf der anderen Seite gibt es noch die Plattformen, die ganz andere Interessen verfolgen. Sie wollen gerne freie Lizenzen, endlos kostenlose Inhalte ... Creative-Commons-Lizenzen sind eine nette Geste, um sagen zu können, dass jemand ein Werk oder Inhalte für nichtkommerzielle Zwecke nutzen darf. Doch sie beantworten nicht die Frage, wie Künstler-\*innen ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Diese Frage ist im Commons-Diskurs nämlich auch enthalten. Es geht nicht nur ums Verschenken, sondern auch um die Menschen, die sich um Bewahrung und Zugangsmöglichkeiten kümmern. Genau das ist es, was Schattenbibliotheken tun. Bewahren, Pflegen, das ist eine Form der Fürsorge - keine produktive, sondern reproduktive Arbeit. Dieser ökonomische Bereich wurde immer schon übersehen. Selbst von Karl Marx, wie die feministischen Wirtschaftswissenschaftlerinnen festgestellt haben. Mit den Schattenbibliotheken ziehe ich eine Parallele zu diesem Kontext.

Ouma: Um noch einmal auf die traditionellen Wissens-Commons zurückzukommen: Eines der Ziele ist ja, Einkommen zu generieren. Es geht weniger darum, ein Eigentumsrecht zu schaffen als ein System, nach dem die Community die Verwertung der Werke kontrollieren und daraus wirtschaftlichen Nutzen ziehen kann. Das erste Ziel des Traditional Knowledge Acts war der Erhalt kulturellen Erbes. Aber heute betrachten viele Länder das traditionelle Wissen als einen Rohstoff, als bedeutende Ressource für die Kreativwirtschaft. Sie müssen bedenken: Natürlich resultiert das alles aus der Entwicklung hin zum Kapitalismus. Vorher brauchte man keine

Begriffe wie traditionelles Wissen oder traditionelle kulturelle Ausdrucksformen. Aus dem einfachen Grund, dass es keine Probleme gab, es gab bereits Systeme, die gut funktionierten. Communitys hatten ihre Bräuche und Tabus, die das geregelt haben, die Aneignung durch Dritte war kein Thema. Es kam so gut wie nicht vor, dass sich Außenstehende bestimmtes Wissen oder kulturelle Ausdrucksformen einer Community genommen hätten, um sie anderswo zu verwerten. Aber heute interessieren sich die Leute dafür und wenden es außerhalb des traditionellen Kontexts an. Viele Kreative suchen in den digitalen Archiven, in denen die traditionellen kulturellen Ausdrucksformen aufgenommen und gespeichert wurden, um damit neue und originelle Werke zu schaffen. Die Frage ist deshalb, wie man diese Verwertung reguliert und wie traditionelles Wissen vor widerrechtlicher Aneignung und Missbrauch geschützt werden kann. Der commonsbasierte Ansatz erlaubt Zugänglichkeit bei gleichzeitiger Kontrolle durch die Community selbst.

Sollfrank: Es ist wirklich interessant. Unsere Positionen sind sehr verschieden, dennoch operieren wir mit den gleichen Begriffen. Für mich ist die zentrale politische Frage, ob Menschen innerhalb einer sozialen Struktur konkurrieren oder kooperativ sind und ob Märkte und die Eigentumsdynamiken die einzigen Möglichkeiten bleiben, das Leben zu organisieren. Immer mehr Menschen erkennen, dass unser kapitalistisches System am Durchdrehen ist. Sie suchen nach Alternativen, und ich denke, dass Commons ein Weg sind, anders zu leben. Wenn morgen alles zusammenbräche, gäbe es totale Anarchie, weil wir nicht wissen, wie man sich selbst organisiert. Mit Commons hat man eine andere Perspektive; ich verstehe sie auch als eine Art zu lernen; sie sind das Lernprojekt einer deep democracy.

Aus dem Englischen von Lilian-Astrid Geese

1 Siehe Erläuterung der von der WIPO verwendeten Schutzkategorien Traditional Knowledge (TK) und Traditional Cultural Expressions (TCE) im Glossar.

360 100 Jahre Copyright Fürsorge statt Eigentum 361



# Mat Dryhurst im Gespräch mit Lisa Blanning

Abbildung: Mat\_Dryhurst\_und\_Lisa\_Blanning-Interdependent \_statt\_Independent@Aug\_22\_14,17.47\_2019

# »INTERDEPENDENT STATT INDEPENDENT«

Mat Dryhurst, Künstler und Intellektueller, bewegt sich zwischen den Sphären von Musik, Technologie, Kunst, Philosophie und Aktivismus. Er kooperiert regelmäßig mit seiner Partnerin, der Musikerin Holly Herndon, hat mit basisorientierten, unabhängigen Labels wie PAN und Southern Records gearbeitet, das Selfhosting- und Publishing-Framework Saga aufgebaut und ist Mitglied im Board des kooperativ organisierten Streamingdienstes Resonate. All dies prädestiniert ihn dafür, über die Möglichkeiten und den potenziellen Nutzen von Dezentralisierung als Technologie wie politischem Leitprinzip für die Musikindustrie zu sprechen. Das Internet wird derzeit weitestgehend von Plattformen wie Google, Amazon und Facebook beherrscht, und der Löwenanteil wird von einem einzigen Konzern, nämlich Amazon, gehostet. Für Dezentralisierung zu argumentieren heißt für Mat Dryhurst, sich sowohl für eine technologische Dezentralisierung einzusetzen – also weg von den Plattformen – wie auch für eine politische Dezentralisierung, in der Macht und Geld nicht länger in den Händen einer kleinen Minderheit liegen.

Lisa Blanning, US-amerikanische Autorin im Bereich Musik, Kunst und Kultur, war Redakteurin beim *Wire Magazine* in London und bei *Electronic Beats* in Berlin – der Stadt, in der sie derzeit tätig ist. Sie beschäftigt sich insbesondere mit Bewegungen der zeitgenössischen elektronischen Musik sowie der digitalen Kunst und Kultur.

# Wie kann die Dezentralisierung der Musikindustrie helfen, zum Beispiel in der Copyright-Frage neue Wege zu gehen?

Ich wurde zu einem Fan von Ethereum\*, als ich Saga herausbrachte. Beide Dienste starteten 2013, also ungefähr zur selben Zeit. Die Idee hinter Saga ist, seine Arbeiten auf einem persönlichen Server

<sup>\*</sup>Ethereum (ETH) ist eine dezentralisierte, auf einer Blockchain basierende Open-Source-Plattform, die jeder/m interessierten Entwickler\*in, jedem Unternehmen oder jeder Privatperson die Möglichkeit bietet, eine eigene dezentralisierte App oder Organisation zu entwickeln und zu betreiben.

zu hosten, der einem die Möglichkeit bietet zu kontrollieren, was im Internet damit passiert. Man kann spezifische Regeln für unterschiedliche Situationen aufstellen: Wenn beispielsweise Mercedes eines meiner Werke nutzen sollte, könnte ich eine Bezahlschranke hochziehen oder das Stück von deren Website entfernen. Wenn aber ein Blogger meine Musik verwendet, könnte ich mich dafür entscheiden, ihn gewähren zu lassen. Normalerweise ist es so: Wenn du Dateien auf einem zentralen Server ablegst, dann hast du nur zwei Optionen. Entweder kannst du sie dort posten, und dann hat jeder Zugriff darauf, oder aber du schaltest den Zugang zu bestimmten Dateien ab, und dann kann niemand darauf zugreifen.

Ich kannte das Wort damals nicht, aber was ich versuchte, ähnelte der Logik von Smart Contracts, die auch die Basis des Ethereum-Protokolls bilden. Das funktioniert beinahe wie die Logik eines Verkaufsautomaten, die direkt in das Material einprogrammiert wird. Ethereum ist sehr viel raffinierter als alles, was ich zusammenbasteln konnte, aber es verfolgt einen Ansatz, der sich sehr gut mit meinem ergänzt: dezentralisiert, mit der Möglichkeit, Regeln für Inhalte festzuschreiben, um ein Rahmenwerk zu schaffen, mit dem man Dinge anders angehen kann. Diese Regelsätze können sehr komplex werden und bilden die Grundlage dessen, was Ethereum als DAOs [dezentralisierte autonome Organisationen\*\*] bezeichnet.

Aber um auf den Punkt der Technologie zurückzukommen: Ich bin da unsicher, denn letzten Endes ist für mich die Lehre aus dem Systemversagen des zentralisierten Internets, dass es keine einfache Lösung für die Dinge gibt, die mir etwas bedeuten. Ich bin sicher, dass Spotify für die meisten Leute sehr gut funktioniert. Und wenn ich Spotify kritisiere, dann geht es mir nicht darum, was der Typ, dem Musik eigentlich egal ist, beim Duschen hört. Wenn Spotify diesen Zweck erfüllt, super. Aber die Logik, dass man Musik auf der Grundlage von Werbegeldern, die von einer Black Box irgendwo in Schweden verarbeitet werden, in Stimmungen unterteilt – ich möchte nicht, dass diese Logik den Communitys, die mir am Herzen liegen, aufoktroyiert wird. Das mögen eher randständige Szenen sein, ich denke aber, sie sind letztlich weit einflussreicher, als ihre Größe oder das Geld, das in ihnen zirkuliert, vermuten lassen.

Ich habe eine Menge Ideen, die ich gerne verwirklicht sähe, aber es gibt sicher noch tausend andere, und die würde ich auch gerne kennenlernen. Jeder, der länger in diesem Bereich unterwegs war, wird mindestens fünf Ideen haben, auf die ich nicht käme. Auch das ist eine Form der Dezentralisierung. Wenn man sich mit den ursprünglichen Indie-Labels beschäftigt, dann sieht man, dass sie eine Sache verbindet: Sie waren keine Majors, sie machten sich neue Vertriebskanäle und alternative Produktionsmethoden preiswerterer Tonträger zunutze. Sie hatten also einen dezentralisierten Ansatz. Ich gebe meinen Student\*innen immer das Beispiel von Dischord Records, die ein paar simple Regeln aufgestellt haben: »Wir treten nicht bei Veranstaltungen auf, wo Alkohol verkauft wird. Wir treten an Orten für alle Altersgruppen auf, damit jeder dabei sein kann. Und wir verlangen weniger als acht Dollar für eine Platte.« Für mich klingt das genauso wie die Logik von Smart Contracts. Wie kann es sein, dass eine kleine Truppe in Washington, D. C. in den Achtzigern sich ausgefeiltere Richtlinien

<sup>\*</sup>Smart Contracts erlauben automatisierte Reaktionen, wenn bestimmte Bedingungen erfüllt sind. Dryhursts Saga-Software macht das Gleiche, nur mit einer anderen Technologie. (Bedingungen könnten sein: Wenn ein Blogger das Werk benutzt, dann ist es umsonst. Wenn das Werk auf einer bestimmten Website mehr als 5000 Views erreicht, dann greift automatisch eine Bezahlschranke.)

<sup>\*\*</sup>DAOs funktionieren wie Anteile (Tokens) und erlauben es – üblicherweise abhängig davon, wie viele Tokens jemand besitzt – anonym abzustimmen. Die DAO führt dann die Handlung aus, für die die Anteilseigner gestimmt haben.

dafür ausdenken konnte, wie sie ihre Musik veröffentlichen wollte, als irgendjemand heute mit den ganzen Tools, die uns zur Verfügung stehen? Das ist schon fast peinlich.

Smart Contracts bieten viele Möglichkeiten, vor allem um Einfluss darauf zu nehmen, wie ein Werk genutzt werden kann oder um unter bestimmten Bedingungen Zahlungen zu automatisieren. Jede\*r einzelne Urheber\*in wird in die Lage versetzt, die Regeln für die eigenen Musikstücke festzulegen. Wie ließe sich das deiner Ansicht nach in die gegenwärtigen Verwertungsstrukturen integrieren? Könnten Smart Contracts das bisherige Copyright-System ersetzen?

Hast du die Diskussionen um Artikel 13 verfolgt? Das ist eine Richtlinie in der Urheberrechtsnovelle der EU, gegen die es auf den Straßen Berlins heftige Proteste gab, das sogenannte »Uploadfilter«-Gesetz. Die großen Plattformen sind besorgt, dass die EU Gesetze erlässt, mit denen sie für Urheberrechtsverletzungen auf ihren Servern zur Verantwortung gezogen können, und dass diese Maßnahmen das Internet, wie wir es kennen, zerstören werden. Es könnte zerstört werden, wie wir es kennen. Das Gegenargument ist, dass wir einen starken Urheberrechtsschutz brauchen, um Künstler\*innen und Backkataloge zu schützen. Jemand wie Paul McCartney mag der Meinung sein, dass Künstler\*innen ansonsten schlecht wegkommen. Auf gewisse Weise haben beide Seiten recht.

Letzten Endes stimme ich aber keiner der beiden zu. Für mich lautet die größere Frage: Welcher dieser Ansätze schadet am wenigsten der Möglichkeit, etwas zu machen, das mehr einer Logik der Dezentralisierung folgt? Und da würde ich wahrscheinlich eher zu dem libertären Argument neigen als zu dem Argument staatlich verordneter Kontrolle, einfach weil das libertäre Argument einem mehr Flexibilität einräumt als das andere. Es ist kompliziert. In dieser Angelegenheit bin ich tatsächlich gegen Artikel 13, obwohl ich weitaus

stärker daran interessiert bin, dass Künstler\*innen bezahlt werden, als die meisten anderen Leute, die gegen diese Regelung sind.

Für mich geht es aber letztlich weniger um Copyright-Gesetze als vielmehr darum, den Leuten neue Instrumentarien in die Hand zu geben, selbst den Schutz ihrer Arbeiten durchzusetzen.

Ein entscheidendes Problem der digitalen Medien besteht darin, dass es - egal welche Schutzmaßnahmen man ergreift - relativ einfach ist, Dinge zu kopieren. Ich weiß andererseits nicht, ob wir in einer Welt leben wollen, die so etwas mit massiven Schranken unterbindet. Aber wenn man Künstler\*innen ein Instrumentarium an die Hand gibt, um darauf einzuwirken, wie Menschen mit einem Werk umgehen, dann liegt vielleicht genau in der Möglichkeit, der Entwicklung einer Sache zu folgen, ein neuer Ansatz. Wenn ich einen Song ins Netz stelle, und der macht an verschiedenen Orten verschiedene Mutationen durch, dann kann sich dadurch das Verständnis des Mediums Musik erweitern - und das umfasst all die Kommentare und Interaktionen, die dieser Song im Laufe seiner Nutzungsdauer hervorruft. Das ist, was ich eine website-specific performance nenne. Die Idee des site-specific gilt für einzelne Arbeiten der bildenden Kunst, sie existiert in gewissem Ausmaß auch in der Musik, aber im Netz existiert sie fast überhaupt nicht.

# Normalerweise dreht es sich ja auch um einen physischen Ort.

Genau, aber ich glaube, da steckt mehr dahinter, nämlich die Spezifität von Websites. Hat man mehr Tools, um mit diesen Dingen zu experimentieren, dann wird der Diskurs darüber zeitgemäßer, und man erkennt stärker an, wie Leute Musik online erfahren.

Wir sind noch weit davon entfernt zu erfassen, was hier gerade passiert, weil die meisten Leute, die sich in diesem Bereich engagieren, gewohnt sind, in einem Studio zu sitzen, etwas aufzunehmen und dafür von jemandem bezahlt zu werden. Nicht dass du mich falsch verstehst: Ich wäre liebend gerne in dieser Situation, aber ich glaube nicht, dass wir je wieder dahin kommen. Es gibt einige Leute – heute sind sie in ihren Sechzigern –, die damit nicht gerechnet haben. Sie haben eine großartige Platte aufgenommen, haben alles richtig gemacht, und dann ist das System implodiert, und sie konnten kein Wort mitreden. Ich habe großes Verständnis für diese Leute.

Die interessantere Frage scheint mir allerdings zu sein, was wir in dieser neuen Situation tun können. Wie können wir zunächst einmal diese neuen ökonomischen Dynamiken einordnen und darüber ins Gespräch kommen? Ich glaube nicht, dass es die eine Patentlösung für alle gibt. Aber wie kriegen wir genügend Leute dazu, verschiedene ökonomische Experimente auszutesten, die für ihre Situation passend sein könnten und zu mehr Fairness führen? Ich bin überzeugt, dass es Hunderte Wege gibt, diese Probleme zu lösen, aber wir sind noch sehr weit davon entfernt, sie zu beschreiten. Wir hätten das in den vergangenen zehn Jahren klären sollen, anstatt jetzt, in einer Position der Schwäche gegenüber den großen Plattformen, hektisch nach Antworten zu suchen.

Das ist eine umfassendere Frage, aber ich glaube an Institutionen, die solche Diskussionen und Experimente fördern.

# Was für Institutionen? Zum Beispiel die Presse?

Ja, oder die Labels – jegliche Art von Mittelsleuten, die auf lokaler Ebene Dinge koordinieren und es einer bestimmten Community ermöglichen, ihre eigenen Interessen zu schützen. Die Plattformen haben ja allen bis zu einem gewissen Grad Zugang verschafft.

Man muss ja auch bedenken, dass sich Biotope eigentlich am besten in der Isolation entwickeln können – denn dann ist es wahrscheinlicher, dass etwas Eigenes entsteht. Das gilt für Flora und Fauna auf Inseln, warum sollte es für kulturelle Szenen anders sein? Jetzt aber, da wir alle kulturell an dasselbe System angeschlossen sind, fangen die Dinge an, gleichartig zu klingen. Wir schürfen in den abgelegensten Kulturen, um die seltsamste Musik zu finden, weil unsere eigene Musik das nicht mehr hergibt oder weil wir schon alles gehört haben.

Ganz genau. Also muss man weiter rausgehen. Ich begreife den Plattformkapitalismus als eine Art Kartografie. Google kartiert das Netz, Facebook kartiert soziale Beziehungen – sie entwerfen neue Karten, auf die nur sie Zugriff haben und die sie besser als jeder andere lesen können, denn diese Karten verändern sich sekündlich. Und sie sind wertvoll, weil man auf ihnen Handelswege aufbauen kann.

In ganz ähnlicher Weise gibt es Organisationen, die Kultur kartieren. Das Gute daran ist, dass die Leute miteinander kooperieren, und das ist natürlich alles ganz wunderbar, aber das Ergebnis ist am Ende ein gewisser Einheitsbrei, weil man in einem Szenario landet, in dem die Anreize immer noch von westlichen und/oder überholten Idealen bestimmt werden. Heutzutage ist es einfacher als je zuvor, irgendwo auf der Welt ein unglaubliches junges Talent ausfindig zu machen, das von Aphex Twin beeinflusst ist. Aber das ist ja nicht unbedingt ein Erfolg im kulturellen Sinn. Bei allem Respekt vor Aphex Twin – aber am Ende steckt jegliche Stimulation in dieser unbeweglichen Struktur fest, und ich interessiere mich mehr für die Suche nach alternativen Vorschlägen.

Wenn du irgendwo anders als im Westen aufwächst, ist es verständlicherweise von großem Vorteil, diesem Netzwerk anzugehören, und das ist in vielerlei Hinsicht auch ganz großartig. Wenn es aber darum geht, etwas Neues zu schaffen, dann glaube ich nicht, dass die Erwartungslast dieser althergebrachten Formate dem zuträglich ist.

Alle schauen auf die kapitalistische Struktur des Westens, aus dem die Kulturproduktion mit der größten Sichtbarkeit stammt. Auf eine Art ist die Musikindustrie eine der kapitalistischsten Unternehmungen überhaupt, denn hier geht es knallhart um Angebot und Nachfrage. Wo keine Nachfrage ist, kannst du kein Geld verdienen.

Du brauchst ein Publikum, richtig.

Und davon scheint man sich kaum freimachen zu können. Es ist, als ob die Musikindustrie inhärent kapitalistisch sei. Die ganze Rede vom Ethos der Dezentralisierung – insbesondere wenn wir über politische Dezentralisierung sprechen, und da hast du in anderen Beiträgen einige wichtige Argumente geliefert, wie zum Beispiel eine finanzielle Kollektivierung ein Ausweg sein könnte, gerade für Leute in randständigen Communitys: Da gibt es eine logische Diskrepanz. Du schlägst anscheinend »kommunistische« Lösungen für einen kapitalistischen Wirtschaftszweig vor.

Es gibt eine Herausforderung für Communitys jenseits des Mainstreams, denn unter dem Regime des Plattformkapitalismus kann man nur sehr wenige Dinge tun, die für Marken oder die Kartografen des Netzes nicht von Interesse sind. So wird die Künstlerin im Plattformkapitalismus zu einer Navigatorin, die einen Anreiz bekommt, neue Sets von Metadaten miteinander zu kombinieren, um ein neues Gebiet auf der Karte zu erschließen, das dann benutzt wird, um Sachen zu verkaufen. Für Leute am Rande des Geschehens oder kleinere lokale Communitys, die ihr eigenes Ding machen, ist es schwierig, sich von diesen kartierenden Unternehmen abzugrenzen. Es ist ein Problem, wenn genau das, was du seit Jahrzehnten unterstützt hast, die Queerszene oder was auch immer, für Nike nicht mehr tabu ist, sondern auch für unterstützungswürdig befunden wird.

Ich glaube nicht, dass es für alle funktioniert, aber Kooperativen zu bilden ist ein Feld, das Marken und die Kartografen des Netzes nicht abdecken. Und Kooperativen können Geld verdienen – die Mondragón Corporación Cooperativa in Spanien oder die REI Co-op in den USA sind gute Beispiele für kommerziellen Erfolg. Das ist ein interessanter Gedanke: Kooperativen oder Gilden von Leuten zu gründen, die sich um bestimmte Themen kümmern und die dann gemeinsame Richtlinien unter allen Beteiligten aushandeln, die beispielsweise die Frage klären: »Wenn Nike uns Geld anbietet, wie teilen wir dieses Geld auf?« Wenn du einen gesponserten Gig spielst, dann gehen vielleicht fünf oder zehn Prozent des vereinbarten Honorars an die Gilde und können für den Unterhalt eines Ortes oder für die Produktion von Platten aufgewendet werden oder was auch immer für die Gruppe als Ganzes Sinn macht. Solche Dinge sind meiner Meinung nach zu wenig erforscht.

Außerdem denke ich auch, dass zu wenig experimentiert wird, wenn es um die Frage geht, wofür wir eigentlich Geld verlangen. Es gibt eine schier endlose Diskussion über den Wert digitalisierter Informationen. Diese Diskussion ist berechtigt, hat sich aber auch irgendwie überlebt. Ich habe mich mit Immobilien und Räumen beschäftigt; etwas, das von grundlegender Bedeutung für marginalisierte Gruppen ist, denn man braucht einen Ort, wo man Musik machen oder bestimmen kann, was man tut. Viele Dinge, die mir etwas bedeuten, hängen an bestimmten Räumen. Es mag schwierig sein, die Leute davon zu überzeugen, einzelne Tracks zu kaufen. Aber den gemeinschaftlichen Besitz eines Ortes anzuregen oder Leute dazu einzuladen, zur Entwicklung von Arbeiten beizutragen – das sind Dinge, die noch viel zu wenig erforscht werden.

Die andere Idee wäre, Plattformen zu kollektivieren. Ich habe darüber geschrieben und tatsächlich sogar versucht, ein merkwürdiges Konsortium anzuführen mit dem Ziel, Soundcloud zu kollektivieren – das war ein spannender Moment. Ich denke, es lassen sich interessante Argumente für den Versuch finden, Anteile an den Plattformen, die wir nutzen, kollektiv zu verteilen, aber ich bin da inzwischen skeptischer als früher. Ich mag einfach keine

Plattformen, da sie nur standardisierte Einheitslösungen bieten.

Das ist eine marginale Position, aber marginale Dinge sind mir wichtig: Ich glaube nicht daran, dass die von mir konsumierte Kunst davon profitieren würde, wenn jede\*r einen Anspruch auf Zugang zu ihr hätte - diese Idee, dass Zugänglichkeit ein unanfechtbares Gut ist. Ich plädiere nicht für extremere Verhältnisse, in denen nur Millionär\*innen sich einen Zugriff auf die Art von künstlerischer Arbeit leisten können, die mir wichtig ist. Es geht nicht um Elitismus. Aber mir gefällt die Idee, dass es da ein paar Hürden gibt, die Leute nehmen müssen, um Zugang zu etwas zu bekommen, das mir kostbar ist. Es besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Erwartung, dass alles allen jederzeit zur Verfügung stehen sollte, und sinkenden Standards - der Technopionier Jeff Mills hat kürzlich in einem Interview etwas Ähnliches geäußert. Ich glaube, das gilt auch für den Journalismus. Ich möchte, dass Journalist\*innen dafür bezahlt werden zu recherchieren und zu schreiben, und ich möchte, dass jemand über ihnen steht und bezahlt wird, um sie zur Rechenschaft zu ziehen, falls sie Lügen erzählen. Das hat nichts mit Gatekeeping zu tun, das ist einfach zivilisiertes Verhalten.

All diese Erwartungen an Open Access wurden uns durch die Freemium-Modelle\* der Plattformen künstlich aufoktroyiert – in Wirklichkeit ist nichts umsonst. Ich glaube, es erzeugt eine semantische Verwirrung, in der »Zugänglichkeit« oder die hehre Idee, dass die Leute am Rande des Geschehens Zugang zu Kultur haben sollten, mit einer Zwangsmaßnahme verwechselt wird, die traditionell marginalisierte Leute der Möglichkeit beraubt, von ihrer kreativen Arbeit zu leben. Ich bin wirklich glücklich darüber, dass ein\*e Hörer\*in letztlich Geld dafür bezahlen muss, um einen

kranken futuristischen Technotrack aus Detroit, Baltimore oder Chicago hören zu können.

Es muss zumutbare Hürden geben, die Leute überwinden müssen, um Zugang zu guter Kunst zu bekommen, denn gute Kunst entsteht nicht ohne Finanzierung, und sie entsteht nicht, wenn die Erwartung besteht, alle glücklich machen zu müssen. Wir werden alle dazu gezwungen, nach den gleichen ökonomischen Regeln zu spielen wie Taylor Swift, und das wird oft sogar von Leuten aus unserer eigenen Szene verteidigt, die das meiner Meinung nach nicht ernsthaft durchdacht haben. Es ist absurd.

Ich möchte zum Schluss noch nach deiner Idee eines Festivals oder eines Labels als DAO fragen. Hier handelt es sich ja um Strukturen, die normalerweise einen ganz bestimmten Geschmack repräsentieren. Und wenn man das einer Abstimmung überlässt, dann kommt am Ende bloß der kleinste gemeinsame Nenner heraus.

Möglicherweise. Aber ich denke, das ist eine Frage des Maßstabs. Ich hasse algorithmischen Populismus. Ich möchte nicht, dass *Pitchfork* so funktioniert wie das Up-Voting-System von Reddit.\* Da bin ich dann schon ein bisschen elitärer drauf. Ich will Leute, die nachweislich wissen, was sie sagen. Die Meinung von jemandem, der sich mit etwas seit Jahrzehnten beschäftigt hat, zählt mehr als die von jemandem, der letztlich keine Ahnung hat. So entwickelt sich Wissen tatsächlich fort, und Communitys können ihre eigenen Kriterien für Wissen festlegen.

375

<sup>\*</sup>Freemium ist ein Geschäftsmodell, bei dem das Basisprodukt gratis – zumeist mit Werbeeinblendungen – angeboten wird, während das Vollprodukt und Erweiterungen kostenpflichtig sind.

<sup>\*</sup>Pitchfork ist ein Online-Musikmagazin, auf dem Redakteur\*innen vor allem neue Musikveröffentlichungen rezensieren. Reddit ist eine Website, auf der die Nutzer\*innen News und andere Inhalte teilen, bewerten und diskutieren können. Nutzer\*innen haben die Möglichkeit, Beiträge als positiv oder negativ zu beurteilen; diese Bewertungen beeinflussen, welche Position der Beitrag auf der jeweiligen Reddit-Seite sowie der Startseite einnimmt.

# Also geht es wieder darum, dass die Leute Barrieren überwinden müssen, damit sie partizipieren dürfen.

Ganz genau. Auf dem Plattenmarkt ist der Dollar des einen so viel wert wie der jeder anderen. Aber wenn es darum geht, Dinge zu bestimmen und zu kuratieren, dann ist Expertise entscheidend. Ein befreundeter Künstler, Jonas Lund, hatte eine Idee, die ich ziemlich intelligent finde. Er sagte: »Ich stelle Jonas-Lund-Tokens her und verteile sie an eine Gruppe von 25 Leuten, die Erfahrung in dem Bereich haben. Und jedes Mal, wenn mir etwas angeboten wird, hole ich mir von diesen Leuten ihren Rat ein, und sie können ihre Tokens benutzen, um darüber abzustimmen, was ich als Nächstes tun soll.« Ihm wird also beispielsweise eine Ausstellung in einer Galerie angeboten, und ich bekomme eine E-Mail, in der er sagt: »Hey, das hier ist das Angebot. Was sollte ich eurer Meinung nach machen?« Und dann hast du eine Gruppe von 25 Expert\*innen in dem Bereich, die darüber abstimmen. Wessen Entscheidung gewinnt, der oder die bekommt eine Art Provision oder was auch immer. Da geht es nicht um viel Geld, aber es ist eine ziemlich interessante Idee für das Musikmanagement oder die Kuration eines Festivals.

Viele Festivals kommen auf mich zu und fragen: »Was hältst du davon? Was passiert in deiner Welt so?« Und natürlich bringe ich mich ein. Nicht um mich zu bereichern. Aber das ist die Art gegenseitiger Abhängigkeit, in der die Dinge immer gelaufen sind. Wege zu finden, wie man eine Community für ihre Mitwirkung vergütet, egal ob low-tech oder high-tech, scheint mir ein progressiver Ansatz zu sein. Wechselseitige Abhängigkeiten statt Unabhängigkeit, interdependent statt independent: das heißt, die Mitwirkung jedes Einzelnen vorbehaltlos anzuerkennen.

Für mich ist Gatekeeping kein Schimpfwort. Mir gefällt es, dass das Berghain in Berlin einen Türsteher hat. Es gibt Möglichkeiten, solche Dinge zu tun, ohne dass die Qualität darunter leidet. Ich verteidige ihr Recht, Richtlinien durchzusetzen. Wenn dir das nicht gefällt, dann gibt es jede Menge anderer Orte, die diese Richtlinien nicht haben. Aber sie tragen zur Atmosphäre bei, zum *vibe*.

Ich mag die Idee, Leute zu fragen – und da geht es inzwischen ums Überleben, denn es gibt so viel Verwirrung und überholte Politik oder mitgeschleppte Gewohnheiten aus einer sozioökonomisch anderen Zeit: »Glaubst du an das, woran du zu glauben behauptest?«

Du hast vorhin gesagt, dass Musik eine inhärent kapitalistische Unternehmung sei. Dem kann ich ohne Abstriche zustimmen. Das sagt nichts über meine politische Haltung aus. Aber wenn ich höre, wie die Leute das Vermächtnis der Indie-Musik verteidigen, als wäre das irgendeine Art syndikalistischer Anarchokommunismus gewesen – nein. Das war größtenteils individualistisch. Diejenigen Bands, die viele Alben verkauft haben, haben eine Menge Geld gemacht. Die Band, die keine Alben verkauft hat, hat kein Geld gemacht. Der Profit wurde nicht geteilt. Man kann das Erbe dieser Geschichte antreten und glauben, dass sie große Anerkennung verdient für das, was sie getan hat. Aber sie war kein linker Vorschlag für ein utopisches Paradies, und es ist wichtig, das deutlich zu machen.

Ich glaube, dass wir diesen Fetisch der Unabhängigkeit in der Kultur über Bord werfen müssen. Vieles von dem, was wir an der Independent-Musikszene tatsächlich mochten, war in Wirklichkeit ihre *Interdependenz*. In einem System wechselseitiger Abhängigkeiten, wo die Community für ihre Mitwirkung vergütet wird, erlebt ironischerweise der Einzelne ebenfalls mehr Freiheiten und Wahlmöglichkeiten. Ich möchte, dass wir darüber nachdenken, wie wir technologische und ideologische Richtlinien um dieses Prinzip herum bauen können.

Aus dem Englischen von Philipp Albers

#### Glossar

# Bearbeitung

Gemäß §23 des Urheberrechtsgesetzes (UrhG) dürfen Bearbeitungen oder andere Umgestaltungen des Werkes nur mit Einwilligung des Urhebers, der Urheberin des bearbeiteten oder umgestalteten Werkes veröffentlicht oder verwertet werden. Soweit die Bearbeitung selbst eine persönliche geistige Schöpfung des/der Bearbeitenden ist, kommt ihr - unbeschadet der Rechte des/der Urheber\*in am Ausgangswerk - selbstständiger urheberrechtlicher Schutz zu (§3 UrhG) (▶ Urheberrecht). Dies ist eine Frage des Einzelfalls und kann bei Musikwerken etwa bei neuer Instrumentierung, Orchestrierung oder Rhythmisierung, Melodik, Harmonik, veränderten Texten und neuen Arrangements der Fall sein. In der Praxis ist allerdings vor allem die Abgrenzung von Bearbeitung und Coverversion fraglich. Dies hat folgenden Hintergrund: Während eine Bearbeitung stets abhängig vom Einverständnis der Rechteinhaber\*innen ist und diese eine Lizenzierung häufig verweigern, kann eine Coverversion einfach bei der GEMA angemeldet werden. Der/die Rechteinhaber\*in kann dies nicht verbieten und wird über die Tantiemenausschüttung der Verwertungsgesellschaft kompensiert. Mitunter werden Stücke als »Coverversion« dann erheblich umgestaltet, die Arrangeur\*innen können allerdings nicht als Bearbeiter\*innen genannt werden und gehen dementsprechend bei der Tantiemenausschüttung leer aus.

# Berner Übereinkunft

Seit dem späten 19. Jahrhundert werden geistige Eigentumsrechte multilateral verhandelt und in internationalen Organisationen verankert. Die Berner Übereinkunft von 1886 gilt als Ausgangspunkt der Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Der völkerrechtliche Vertrag begründete zum ersten Mal die Anerkennung geistiger Eigentumsrechte zwischen souveränen Nationen. Kolonisierte Gebiete wurden in denselben rechtlichen Rahmen ihrer jeweiligen Kolonialmacht gezwungen. Noch bis 1967 und also über die Unabhängigkeit vieler Staaten hinaus verwalteten Kolonialmächte die geistigen Eigentumsrechte ihrer ehemaligen Territorien weiter.

Seit der Erstunterzeichnung kam es zu mehreren Revisionen und weiteren Beitritten (die USA traten beispielsweise erst 1989 bei), verwaltet wird die Berner Übereinkunft heute von der Weltorganisation für geistiges Eigentum (>WIPO). Weiterhin hat die Welthandelsorganisation (WTO) 1994 das Allgemeine Zoll- und Handelsabkommen (GATT) um einen Punkt zum geistigen Eigentumsrecht ergänzt und das sogenannte TRIPS-Abkommen (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property) für ihre Mitgliedsstaaten obligatorisch eingeführt. Dieses legt Minimalstandards für nationale Rechtssysteme fest. Staaten, die ihr Rechtssystem nicht TRIPS-konform gestalten, können durch Handelssanktionen diszipliniert werden. Kritiker\*innen bemängeln am TRIPS-Abkommen seinen handelspolitischen und industriestaatlichen Fokus, der globalen Monopolen für die Verwertung von Geschäftsideen, Erfindungen und Entdeckungen Vorschub leiste.

#### Fair Use

Fair use ist eine Doktrin der US-amerikanischen Copyright-Gesetzgebung. Danach sind bestimmte Nutzungen urheberrechtlich geschützter Werke erlaubnisfrei möglich. Fair use knüpft an verschiedene Faktoren an, die Gerichte im Streitfall untersuchen und abwägen. Für fair use spricht, wenn das neue Werk »transformativ« ist, also insbesondere einem anderen Zweck als das benutzte Werk

dient oder ein ganz anderes Erscheinungsbild hat. Gegen *fair use* spricht dagegen etwa, wenn sich die Nutzung wirtschaftlich negativ auf den Marktwert des Ausgangswerks auswirkt. Darüber hinaus untersuchen Gerichte auch, wie viel vom Ausgangswerk übernommen wurde und um was für eine Art von Werk es sich beim Ausgangswerk handelt. Über *fair use* kann beispielsweise die Nutzung urheberrechtlich geschützten Materials für Parodien, kritische Auseinandersetzungen, Memes oder künstlerische Remixe erlaubnisfrei möglich sein.

# Freie Benutzung

Arbeitet ein Künstler oder eine Künstlerin fremdreferenziell, also unter Rückgriff auf bestehende Werke, stellt sich die Frage, ob dies eine erlaubnispflichtige urheberrechtliche Nutzung darstellt. Enthält das neue Werk urheberrechtlich geschützte Teile eines alten Werkes, kann es sich dabei um eine erlaubnispflichtige ▶Bearbeitung handeln. Bislang galt im deutschen Recht aber auch § 24 UrhG. Danach konnte unter gewissen Voraussetzungen eine sogenannte freie Benutzung vorliegen, die keiner Lizenzierung bedurfte (§24 UrhG). Eine freie Benutzung setzte voraus, dass die Eigenarten des alten Werks im neuen Werk »verblassen«. Um den Abstand zwischen den beiden Werken zu bestimmen, war die Gestaltungshöhe des Ausgangswerks maßgeblich. Je auffallender dessen Eigenart war, um so schwieriger war es, dass diese im neuen Werk verblasste. Für die Übernahme von Musikwerken in neue Werke war diese Regelung ohnehin selten einschlägig, denn wenn Melodien erkennbar übernommen wurden, galt § 24 Abs.1 UrhG nicht. Der Europäische Gerichtshof entschied zudem kürzlich in einem Streit um ein Sample, dass es den Mitgliedstaaten nicht erlaubt ist, Ausnahmen vom urheberrechtlichen Schutz in ihren nationalen Gesetzen vorzusehen, die nicht schon in europäischen Richtlinien genannt sind.

Da es bislang keine europäische »freie Benutzung« gibt, wird die Regelung in § 24 UrhG europarechtskonform für Fälle des »Verblassens« insgesamt nicht mehr anwendbar sein. Der deutsche Gesetzgeber kann nun neue Regelungen schaffen, die mit europäischem Recht vereinbar sind.

# **Geistiges Eigentumsrecht**

Mit dem Begriff »geistiges Eigentum« werden ausschließliche Rechte an immateriellen Gütern beschrieben. Der Begriff wird im Hinblick auf ›Urheberrechte, aber auch gewerbliche Schutzrechte wie Marken- oder Patentrechte verwendet. Der vermögensrechtliche Schutz immaterieller Güter wird heute verfassungsrechtlich am Grundrecht auf Eigentum verortet. Es bestehen jedoch Unterschiede zum Recht auf Sacheigentum. Beispielsweise ist die Schutzdauer für geistige Güter beschränkt. Deshalb wird der Begriff »geistiges Eigentum« teilweise als unpassend empfunden. Der Begriff Immaterialgüterrecht wird häufig synonym zum Begriff »geistiges Eigentum« verwendet. Beide Begriffe werden auch zur Beschreibung derjenigen Rechtsnormen (z.B. Urheberrechtsgesetz) benutzt, die den Schutz immaterieller Güter regeln.

#### **IFPI**

IFPI steht für »International Federation of the Phonographic Industry«. Die 1933 gegründete Organisation mit Sitz in London vertritt weltweit Interessen der Tonträgerindustrie. Ihr gehören 56 nationale Verbände an, darunter die 1958 gegründete deutsche Sektion, die seit 2007 als BVMI (Bundesverband Musikindustrie) firmiert.

# Leistungsschutzrecht

Neben dem urheberrechtlichen Schutz im engeren Sinne, der an die geistige Schöpfung des Urhebers, der Urheberin anknüpft (► Schöpfungshöhe), gibt es sogenannte verwandte Schutzrechte. Hierzu gehören u. a. das Leistungsschutzrecht des Tonträgerherstellers (§85 UrhG) oder die Rechte ausübender Künstler\*innen. Das Recht des Tonträgerherstellers basiert auf seiner unternehmerischen, technisch-organisatorischen Leistung bei der erstmaligen Herstellung des Tonträgers. Die Schutzrechte für ausübende Künstler\*innen stehen gemäß §73 UrhG dagegen Interpret\*innen wie Schauspieler\*innen, Sänger\*innen oder Tänzer\*innen für ihre Darbietungen von Werken zu. Einige Rechte dieser Künstler\*innen und ihrer Tonträgerunternehmen werden durch die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) wahrgenommen (► Verwertungsgesellschaften). Dazu zählen etwa die Vergütung für die sogenannte Privatkopie (durch Pauschalabgaben für Geräte beziehungsweise Leermedien) oder Zweitverwertungsrechte wie Sendungs- oder Verleihrechte.

#### Lizenzen

Der/die Urheber\*in kann Dritten sogenannte Lizenzen einräumen. Dies sind einfache oder ausschließliche Nutzungsrechte (§ 31 UrhG). Wer ein urheberrechtlich geschütztes Werk vervielfältigen oder bearbeiten möchte, muss die jeweilige Nutzung in der Regel lizenzieren lassen. Keine Erlaubnis des Urhebers, der Urheberin ist dagegen erforderlich, wenn das Werk gemeinfrei ist ( > Public Domain) oder eine sogenannte Schranke des Urheberrechts vorliegt. Ein Beispiel für eine Schranke ist etwa das Zitatrecht. Bis vor Kurzem war auch eine sogenannte freie Benutzung eines Werkes erlaubnisfrei möglich ( > Freie Benutzung / > Fair use).

# Musikverlag

Musikverlage erwerben Rechte an musikalischen Werken von den Urheber\*innen und werten diese aus. Dies geschieht insbesondere

mittels Notendruck und Lizenzvergaben sowie durch Lizenzierung über Verwertungsgesellschaften.

#### **Plattformen**

Es gibt eine Vielzahl von Intermediären, die auf unterschiedliche Weise die Nutzung des Internets ermöglichen oder erleichtern. Dazu zählen etwa Internet Service Provider, Suchmaschinen oder soziale Netzwerke. Im Einzelnen sind diese Dienste sehr unterschiedlich ausgestaltet. So gibt es etwa Hosting-Plattformen und soziale Netzwerke wie YouTube, Vimeo oder Facebook. Auf diese laden Nutzer\*innen selbst Inhalte hoch. Teilweise sind dies eigene Werke der Nutzer\*innen, teilweise handelt es sich um urheberrechtlich geschütztes Material Dritter. Andere Plattformen wie Spotify agieren als Inhalteanbieter und lizenzieren ihre Inhalte stets vorab. Je nach Art der Plattform gelten unterschiedliche Haftungsregelungen im Fall von Urheberrechtsverletzungen. Die neue europäische Richtlinie zum Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt verschärft die Haftung für Hosting-Plattformen (\*) »Upload-Filter« und Content-ID).

#### **Public Domain**

Gemeinfreiheit bedeutet, dass an Werken keine Immaterialgüterrechte (mehr) bestehen, insbesondere weil die Schutzfrist abgelaufen ist. Alles was zur sogenannten Public Domain gehört, kann also vervielfältigt, bearbeitet etc. werden, ohne dass es der/die Urheber\*in bzw. dessen/deren Erb\*innen untersagen könnten. Dies trägt der Idee Rechnung, dass kulturelle Güter nach der Veröffentlichung auch der Allgemeinheit zustehen. Häufig gelten außerdem Werke, für die keine feststellbare Urheberschaft vorliegt oder die über Generationen innerhalb einer bestimmten Gruppe weitergegeben wurden, als gemeinfrei. Der fehlende beziehungsweise

lückenhafte immaterialgüterrechtliche Schutz wird in diesen Fällen allerdings auch zunehmend infrage gestellt ( Traditionelle kulturelle Ausdrucksformen).

### Regelschutzfrist

Der urheberrechtliche Schutz wird nur auf Zeit gewährt. Er endet 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers, der Urheberin (§ 64 UrhG). Danach ist das Werk gemeinfrei. Die Frist von 70 Jahren gilt heute in den Ländern der EU, in den USA, in Russland und Australien. In einigen anderen Staaten wie Kanada, China und Japan gilt noch die Schutzfrist von 50 Jahren nach Tod des/der Urheber\*in, wie seit 1928 im Abkommen der Revidierten Berner Übereinkunft als Mindestschutzfrist verpflichtend festgelegt ist. Die weltweit längste Schutzfrist gilt in Mexiko: Sie endet erst 100 Jahre nach dem Tod des/der Autor\*in.

# Schöpfungshöhe

Der urheberrechtliche Schutz ist an bestimmte Voraussetzungen geknüpft. Insbesondere sind nur »Werke« schutzfähig, das heißt eigene geistige Schöpfungen. Ideen, Erkenntnisse oder Lehren sollen frei bleiben, an ihnen kann nie urheberrechtlicher Schutz bestehen. Ein Urheberrecht kann allein an der »Form«, also der konkreten Gestaltung und Darstellung anknüpfen. Auch ganz alltägliche Gestaltungen sollen nicht monopolisiert werden können, daher ist eine zentrale Voraussetzung für urheberrechtlichen Schutz, dass sich das Werk von anderen Gestaltungen abhebt und eine gewisse Individualität aufweist. Dies wird mit dem Begriff Gestaltungs- oder Schöpfungshöhe beschrieben. Nur dort, wo ein Gestaltungsspielraum besteht, kann auch eine individuelle künstlerische Entscheidung stattfinden und somit Urheberrechtsschutz entstehen.

# Traditionelles Wissen und Traditionelle kulturelle Ausdrucksformen

Traditionelles Wissen (Traditional Knowledge - TK) beschreibt bestimmte Wissensformen und -praktiken einer Gemeinschaft, die über Generationen weitergegeben werden und regelmäßig zur kulturellen Identität dieser Gemeinschaft oder des jeweiliges Volkes zählen. Darunter fällt auch die Kategorie der traditionellen kulturellen Ausdrucksformen (Traditional Cultural Expressions - TCE), die den Begriff der »Folklore« abgelöst hat und sich zum Beispiel auf Musik, Tänze, Zeremonien oder Kunsthandwerk bezieht. Die derzeit in vielen Ländern existierenden rechtlichen Systeme zum Schutz immaterieller Güter erfassen derartige Ausdrucksformen nicht oder nur lückenhaft. Die ▶WIPO setzt sich für eine Diskussion zur Frage ein, ob und wie immaterialgüterrechtliche Regelungen im Hinblick auf TK und TCE reformiert werden sollten. Einige afrikanische Länder wie insbesondere Kenia haben indes bereits spezifische Regeln zum Schutz von TK und TCE erlassen.

# »Upload-Filter« und Content-ID

Hosting-Plattformen wie Facebook oder YouTube setzen Filtertechnologien ein, um urheberrechtlich geschütztes Material, das Nutzer\*innen auf die Plattform hochladen, zu identifizieren. Dafür ist eine Referenzdatenbank mit Inhalten erforderlich, die die Rechteinhaber\*innen zur Verfügung stellen. Um die von Nutzer\*innen hochgeladenen Inhalte mit den Referenzdateien zu vergleichen, werden die optischen Charakteristika eines jeden Werks in numerische Werte (sogenannte digitale Fingerabdrücke) gewandelt. Kommt es beim Upload durch eine\*n Nutzer\*in zu einer Übereinstimmung, wird in der Regel der/die Rechteinhaber\*in benachrichtigt, der/die das hochgeladene Video dann durch die Plattform sperren lassen kann. Filtertechnologien und ihren Risiken für das

Recht auf freie Meinungsäußerung kam im Rahmen der Diskussionen über die neue europäische Urheberrechtsrichtlinie große Bedeutung zu. Nach Art. 17 der Richtlinie müssen bestimmte Plattformen nunmehr sicherstellen, dass nichtlizenzierte Inhalte auf der Plattform nicht verfügbar sind, um nicht selbst unmittelbar für Urheberrechtsverletzungen zu haften. Dafür dürften in der Praxis Filtertechnologien verstärkt und durch eine größere Zahl von Plattformen zum Einsatz kommen.

# Urheberpersönlichkeitsrechte

Das Urheberpersönlichkeitsrecht (international auch *moral rights* oder *droit morale* genannt) soll gemäß § 11 S. 1 UrhG »den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk schützen«. Mehrere Normen im UrhG gestalten das Urheberpersönlichkeitsrecht näher aus. Dazu zählen etwa das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft (§ 13 UrhG) oder das Recht vor Entstellung des Werks (§14 UrhG). Auch andere Rechtsordnungen sehen den Schutz von Urheberpersönlichkeitsrechten in verschiedenen Ausprägungen vor. In Frankreich bestehen diese etwa ohne zeitliche Befristung und gehen (nur) auf die Erb\*innen über, in den USA kommt Urheberpersönlichkeitsrechten dagegen im Vergleich zu wirtschaftlichen Verwertungsrechten nur geringe Bedeutung zu.

# **Urheberrecht und Copyright**

Das **Urheberrecht** in Deutschland schützt die geistige und persönliche Beziehung des Urhebers, der Urheberin zum Werk sowie die wirtschaftliche Verwertung desselben. Das Urheberrecht entsteht mit Schaffung des Werkes. Dem/der Urheber\*in stehen damit ausschließliche Verwertungsrechte (z. B. das Vervielfältigungsrecht, das Ausstellungsrecht oder das Senderecht) sowie

Urheberpersönlichkeitsrechte (z. B. das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft) zu.

Sowohl die Schutzzwecke des Urheberrechts als auch seine Begründungsansätze sind seit jeher umstritten. Unter anderem soll das Urheberrecht eine Vergütung für geistige Arbeit ermöglichen und die Verbreitung von Kulturgütern fördern. Die Begründungsansätze sind vielfältig und reichen von Naturrechtsdenken bis hin zu ökonomischen Erklärungsansätzen.

Das angloamerikanische **Copyright**-System funktioniert in weiten Teilen ähnlich, jedoch stehen wirtschaftliche Erwägungen stärker im Vordergrund. Während in Deutschland nur Menschen Urheber\*innen sein können, können nach US-amerikanischem Recht Copyrights auch direkt beim Arbeitgeber der kreativ tätigen Person, also bei einem Unternehmen, entstehen. Das Urheberrecht kann in den USA vollständig übertragen werden, während in Deutschland nur die Einräumung von Nutzungsrechten und gegebenenfalls der eingeschränkte Verzicht auf urheberpersönlichkeitsrechtliche Befugnisse möglich ist.

# Verwertungsgesellschaften / kollektive Rechtewahrnehmung

Verwertungsgesellschaften nehmen in bestimmten Bereichen die Rechte von Urheber\*innen und Leistungsschutzinhaber\*innen wahr. Sie unterliegen zum einen einem Wahrnehmungszwang, das heißt, dass sie auf Verlangen des Rechteinhabers, der Rechteinhaberin seine/ihre Rechte wahrnehmen müssen (§ 9 Verwertungsgesellschaftengesetz – VGG). Zum anderen unterliegen sie einem Abschlusszwang, das bedeutet, dass sie allen Interessent\*innen zu angemessenen Bedingungen Nutzungsrechte an den wahrgenommenen Rechten einräumen müssen (§ 34 I VGG). Dies wird teilweise auch unter dem Schlagwort »Zwangslizenzen« zusammengefasst. Die Erträge aus diesen Lizenzerteilungen zahlen

Verwertungsgesellschaften nach Abzug von Verwaltungskosten an die Urheber\*innen aus (sogenannte **Tantiemen**). Heute gibt es in Deutschland insgesamt 13 Verwertungsgesellschaften. Im Musikbereich ist neben der GVL (▶Leistungsschutzrechte) insbesondere die GEMA relevant, die Rechte für Komponist\*innen, Textdichter\*innen und Musikverleger\*innen wahrnimmt.

#### WIPO

Die WIPO (World Intellectual Property Organization/Weltorganisation für geistiges Eigentum) ist eine seit 1967 bestehende Sonderorganisation der Vereinten Nationen. Sie dient insbesondere als politisches Forum zur Gestaltung internationaler Regeln für geistiges Eigentum.

Erstellt von Henrike Maier

# Die Herausgeber\*innen

Lina Brion ist Projektkoordinatorin im Programmbereich Musik & Performing Arts am Haus der Kulturen der Welt. Seit 2016 ist sie dort für Recherche und Texte zuständig und kuratiert die Diskursprogramme der Musikfestivals. In Berlin und Paris hat sie Kulturwissenschaft und Philosophie studiert, mit einem Forschungsschwerpunkt auf der Sozialphilosophie der Arbeit. Daneben war sie freischaffend als Kulturjournalistin (u. a. für Spex und DIE ZEIT) tätig.

Detlef Diederichsen leitet seit 2006 den Bereich Musik und Performing Arts am Haus der Kulturen der Welt. Vorher arbeitete er als Kritiker, Journalist, Redakteur und Übersetzer u. a. für Spex, die tageszeitung (taz), Süddeutsche Zeitung Magazin, brandeins und Die Woche. Er war Gründer und einige Jahre Geschäftsführer des Labels Moll Tonträger und produzierte Alben u. a. von FSK, JaKönigJa und Saal 2. Mit seiner Band Die Zimmermänner veröffentlichte er seit 1980 etliche Tonträger, zuletzt das Album Ein Hund namens Arbeit (2014).

Die Collagen, die den einzelnen Beiträgen vorangestellt sind, wurden mithilfe des net.artgeneratorerstellt. Der net.artgeneratoristein Computerprogramm, das Material aus dem Internet sammelt und neu kombiniert. Auf der benutzerfreundlichen Website des Programms erfolgt nach Eingabe eines Titels und eines Autorennamens die Bearbeitung der gefundenen Bilder zu einer neuen Collage. Das Konzept dazu wurde 1997 von der Künstlerin Cornelia Sollfrank entwickelt.

http://net.art-generator.com

Herausgeber\*innen: Lina Brion, Detlef Diederichsen

Redaktion: Martin Hager

Koordination: Olga von Schubert

Projektleitung »100 Jahre Gegenwart«: Annette Bhagwati

Gestaltung und Satz: Laura Fronterré, Bielefeld

Herstellung: Hermann Zanier, Berlin Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Papier: Schleipen Fly 05, 120 g/m<sup>2</sup>

Schrift: FF Meta von Erik Spiekermann, Diogenes von Ludwig Übele

ISBN 978-3-95757-575-3

© 2019 Haus der Kulturen der Welt

© 2019 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH

100 Jahre Copyright erscheint im Verlag Matthes & Seitz Berlin Göhrener Straße 7 10437 Berlin www.matthes-seitz-berlin.de

Haus der Kulturen der Welt John-Foster-Dulles-Allee 10 10557 Berlin www.hkw.de



100 Jahre Copyright ist der 11. Band der Bibliothek 100 Jahre Gegenwart und Teil von »100 Jahre Gegenwart«, einem Projekt des Hauses der Kulturen der Welt, ermöglicht durch eine Sonderförderung des Deutschen Bundestags und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Das Haus der Kulturen der Welt wird gefördert von



Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien



Auswärtiges Amt

Das Haus der Kulturen der Welt ist ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH (KBB).

Vorsitzende des Aufsichtsrates: Staatsministerin Prof. Monika Grütters MdB

Intendant: Bernd Scherer

Geschäftsführung: Charlotte Sieben