



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die rechtliche Kopplung von Autor und Werk und ihre
Reibungsflächen im digitalen Zeitalter“

Verfasserin

Hannah Heibl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	4
2. DIE RECHTLICHE KOPPLUNG VON AUTOR UND TEXT	8
2.1. DER FRÜHE AUTOR	8
2.1.1. Der Autor als Handwerker	10
2.1.2. Die Auswirkungen der Vervielfältigung auf das Konzept der Autorschaft	15
2.2. Die schrittweise Etablierung des Urheberrechts	19
2.3. Die Kopplung von Autor und Werk durch rechtliche Errungenschaften	24
2.4. Die Entwicklungen des Kunstmarkts durch die Einführung des Urheberrechts	31
3. DIE TRENNUNG VON TEXT UND AUTOR	34
3.1. Der Autor als Orakel von Delphi	36
3.2. Der Leser bei Michel Foucault und Roland Barthes	40
4. DIE REIBUNGSFLÄCHEN ZWISCHEN DIGITALEM ZEITALTER UND URHEBERRECHT	46
4.1. Der Streit um das Urheberrecht im digitalen Zeitalter	49
4.1.1. „Gute Ideen sind da um kopiert zu werden!“ Die Mediendebatte rund um die Forderungen der Piratenpartei	50
4.2. Die Veränderung der Begrifflichkeiten „Autor“ und „Leser“	54
4.2.1. Das Integrieren des Lesers in den Entstehungsprozess eines Buchs	54
4.2.1.1. „Eine neue Version ist verfügbar“	57
4.2.1.2. „The Art of Asking“	61

4.3. Das Urheberrecht und der Remix	67
4.3.1. Everything is a remix	68
4.4. Denkansätze zur Reform des Urheberrechts	73
4.5. Lizenzen als Ansatz für neue kulturelle Praktiken	77
5. RESÜMEE	84
7. ANHANG	87
7.1. BIBLIOGRAPHIE	87
7.1. ABSTRACT	93
7.2. CURRICULUM VITAE	94

1. EINLEITUNG

„Heute“, beklagte sich Herr K., „gibt es Unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfaßte noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertig bringt. Freilich gibt es dann auch keinen Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens, die zitiert werden könnte. Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!“¹

Bertolt Brecht

Beim Nachschlagen des Wortes „Originalität“ im Duden, finden sich unter „Bedeutung“ die Worte: „Echtheit, [auffällige] auf bestimmten schöpferischen Einfällen, eigenständigen Gedanken o.Ä. beruhende Besonderheit“² und unter „Synonym“ findet sich das Wort „Genie“. Der heute verwendete Werk- und Autorschaftsbegriff zielt auf diesen Anspruch ab. Ein Werk hat originell zu sein und muss sich von anderen Werken unterscheiden. Diese Herangehensweise wurde auch positivrechtlich im Urheberrecht manifestiert. Das Sprichwort „Wir können das Rad nicht neu erfinden. Wir können nur

¹ Brecht, Bertolt, „Originalität“, in: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Band 12, Prosa 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 379f.

² O.N., „Originalität“, in: „Duden. Das Bedeutungswörterbuch. Band 10“, Hg. von der Dudenredaktion, Mannheim : Bibliographisches Institut GmbH 2010, S. 699.

noch ein wenig daran drehen.“³ gilt in dieser Form nicht für das Urheberrecht. Überspitzt gesagt, muss hier am Rad solange gedreht werden, bis das Rad nicht mehr zu erkennen ist und es ein eigenständiges Werk genannt werden kann. Dies gilt für alle verwendeten Werke deren siebzigjähriger Schutz noch nicht abgelaufen ist.

Die Frage, die diese Diplomarbeit nachgeht, ist die Kopplung von Autor und Text durch die Etablierung des Urheberrechts und die im digitalen Zeitalter dadurch entstehenden Reibungsflächen.

Hierzu beschäftigt sich der erste Block dieser Arbeit mit der Frage wie es zur Kopplung zwischen Autor und Text kam. Da ein Blick auf das Mittelalter zeigt, dass es sich hierbei nicht um eine Verbindung handelt, die von jeher bestand. So wird im Kapitel „Der frühe Autor“ die damals vorherrschenden Schreibpraktiken beleuchtet, um in einem nächsten Schritt die Veränderungen des Literaturmarktes durch die Erfindung des Buchdruckes aufzuzeigen. Die Figur des Autors war zu dieser Zeit einem Handwerker ähnlich, der genauso wie der Setzer seinen Beitrag zum Druck leistete. Das Schreiben selbst war hierbei den Regeln der Rhetorik unterworfenen, wodurch stilistisch zwischen Geschriebenen und Gesprochenen keine großen Unterschiede bestanden.

Die Veränderungen des Autorschaftsbegriffs beginnen sich erst im 18. Jahrhundert zu vollziehen, als Autoren am wirtschaftlichen Gewinn durch die Vervielfältigung ihres Skriptes beteiligt werden wollten. So befasst sich das zweite Kapitel „Die Auswirkungen der Vervielfältigung auf das Konzept der Autorschaft“ mit dem erstarkenden Selbstwertgefühl der Autoren und die Auseinandersetzung mit dem Medium Buch. Die Auswirkung dieser Auseinandersetzung führte wiederum zu einer schrittweisen Etablierung des Urheberrechts. Dabei stehen am Anfang naturrechtliche Überlegungen über den Begriff des immateriellen Eigentums, die positivrechtlich ausformuliert wurden. Mit der Etablierung des Urheberrechts veränderte sich auch die Figur des Autors. Text und Autor waren fortan miteinander verbunden, durch den

³ Baumann, S. Margot, *Aphorismen*, <http://www.aphorismen.de/zitat/77608>, Zugriff am 25.1.2015

rechtlichen Schutz der somit an das Werk geknüpft wurde. Die möglichen Kehrseiten des Urheberrechts werden im letzten Unterkapitel durch einen Blick auf Eckhard Öffners Forschungsergebnisse erläutert, der den Büchermarkt zwischen England - das sehr früh ein Urheberrecht hatte - und Deutschland - das erst relativ spät das Urheberrecht etablierte - verglichen hat.

Zeigt der historische Abschnitt das Zusammenwachsen von Text und Autor auf, beginnt diese Kopplung im 20. Jahrhundert ins Wanken zu geraten. Vollzogen wurde diese Trennung am Parkett der Theorie im 20. Jahrhundert. Im Kapitel „Die Trennung von Autor und Text“ wird an Hand von verschiedenen literaturwissenschaftlichen Ansätze die Kritikpunkte an der Kopplung von Autor und Text aufgezeigt. Den ersten Schritt setzte die literaturwissenschaftliche Strömung des New Criticism in den 1920er Jahren. Die Theorie kritisierte die Analyse des Textes unter Rückgriff auf biographische Daten aus dem Leben des Autors. Dieses Misstrauen gegen den Autor findet sich im 20. Jahrhundert u.a. auch bei der Intertextualitätstheorie, bei einzelnen Theoretikern und erreicht seinen Höhepunkt mit Roland Barthes Text „Der Tod des Autors“ und Foucaults indirekten Replik „Was ist ein Autor?“. Bei Roland Barthes Theorie weicht der Autor dem Begriff des Schreibers. Dem Geniegedanken - der den Autor beseelte und ihn zum Individuum hervorhob - wird somit der theoretische Todesstoß versetzt, da Barthes Begriff des „Schreibers“ nicht als originell Schaffender zu charakterisieren ist, sondern als fähiger „Bediener“ eines Wörterbuches⁴. Foucaults indirekte Antwort auf diese Theorie nimmt der Forderung Barthes zwar die Spitze - indem er die Funktionen des Autors aufgreift - sein Ausblick, dass Diskurse eines Tages die Autorfunktion ersetzen könnten, trägt jedoch ebenfalls zur Bestattung des Autors in der Theorie bei. Wissenschaftlich gesehen hat der „Tod des Autors“ Wellen geschlagen, die Koppelung von Werk und Autor blieb jedoch, wirtschaftlich betrachtet, unberührt.

Die Verhandlung der Autorfigur ist der Ausgangspunkt um im letzten Kapitel die bestehenden Reibungsflächen zwischen digitalen Zeitalter und Urheberrecht

⁴ Vgl. Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 190.

aufzuzeigen. Den Eingang bildet hier die Mediendebatte rund um das Urheberrecht, das durch das Grundsatzprogramm der deutschen Piratenpartei losgetreten wurde. Die - zum Teil hoch emotional - geführte Debatte zeigt den Stellenwert dem das Urheberrecht in der heutigen Zeit eingeräumt wurde. An Hand des Urheberrechts wird die Figur des Autors und der Schaffensprozess eines Werks verhandelt. Die Verfechter des Urheberrechts sehen in ihm den finanziellen Anreiz zur Schaffung von Kultur, während die Kritiker dem Rechtsgebiet vorwerfen, dass dieses die Wissens- und Kulturgesellschaft durch die starren Normen behindert.

In welchen Wandel sich jedoch Autor und Urheberrecht befinden, wird an Hand von drei Beispielen erörtert. Welche Möglichkeiten von Autorschaften im digitalen Zeitalter bestehen, wird an Hand der beiden Bücher „Eine neue Version ist verfügbar“ von Dirk von Gehlen und „The Art of Asking“ von Amanda Palmer ersichtlich. Die Problematik mit dem Urheberrecht und welche Normen konkret kritisiert werden, wird an Hand des Beispiels der Kulturpraktik des Remix erörtert.

Am Ende wird ein Ausblick auf mögliche Reformen des Urheberrechts gegeben. Hierbei wird das Projekt „Creative Commons“ näher betrachtet, als Beispiel für einen neuen Umgang mit diesem Rechtsgebiet.

2. DIE RECHTLICHE KOPPLUNG VON AUTOR UND TEXT

2.1. DER FRÜHE AUTOR

Mit dem Beginn der Schriftlichkeit beginnt auch die Geschichte des Autors. Der Begriff hat seinen Ursprung im lateinischen Wort „auctor“, was so viel wie Urheber, Schöpfer, Ahnherr bedeutet. Die Herleitung verweist bereits auf die - schon in der Definition - angelegte Kopplung von Text und Autor. Diese Kopplung ist maßgeblich eine Errungenschaft des 18. Jahrhunderts. Im Mittelalter wurde zwar auch geschrieben, jedoch wurden die Texte in den seltensten Fällen mit einem Autornamen signiert. Zu einer Koppelung von Autor und Text kam es nur, wenn es sich um einen mündlichen Vortrag handelte oder, in jenen seltenen Fällen, in denen der Autor sein Schriftstück signierte. Auch die heute gängige Vorstellung vom Schriftsteller, der durch einen individuellen Schöpfungsakt ein Werk schafft, findet sich in früherer Zeit nicht. Eine damals gängige Praxis waren kollektive Schreibprozesse. Auch diese Praxis war ein Ausdruck für das werkzentrierte Denken der damaligen Zeit. Auch wenn der Autor als Künstler und Berufsgruppe noch nicht erfunden war, wurden trotzdem Texte produziert. Im achten Jahrhundert waren die vorrangigen Textgattungen Dichtung, Epik, rituelle Zaubersprüche, Märchen und christliche Texte. Der Grund für die lose Verbindung zwischen Text und Autor liegt vor allem daran, wie die Texte zu dieser Zeit lebten. Der Bücherdruck war noch nicht erfunden und somit war die Vervielfältigung ausschließlich durch handschriftliche Abschriften möglich, die zumeist in Klöstern entstanden. Die Herstellung einer Kopie stellte somit eine Hürde dar, wodurch nur jene Texte vervielfältigt wurden, die eine gewisse gesellschaftliche Bedeutung hatten: die Bibel und Rechtstexte. Die Texte, die außerhalb dieser Gebiete entstanden, entstanden meist einmalig auf Papier. Hierbei stand weniger der Erhalt für die Nachwelt im Fokus, sondern die Texte wurden für gewisse Anlässe verfasst. Somit bestand auch wenig Anlass, diese Entwürfe und Ausformungen mit einem Namen zu signieren. Trotzdem kannte die Textgattung der Dichtung die Verbindung zwischen Text und Autor, da diese vorgetragen wurden. Erst durch Wegfall dieses performativen Rahmens, verfiel die

Autorschaft der Texte in die Anonymität. Anders gestaltet es sich bei religiösen Texten, wo der Autor niemals eine zentrale Rolle einnahm. Hier ist der Schreibende einzig Gottes Werkzeug. Er wird als Bote für Gottes Botschaft angesehen. Die damals häufigen Textgattungen wie Gebete und Predigten wurden als Worte und Texte Gottes wahrgenommen. Der dahinter stehende menschliche Schaffensprozess wurde als reinemittlungsaufgabe, zwischen irdischen und himmlischen, aufgenommen.⁵

Neben der Gattung der christlich-religiösen Texte entwickelten sich im 12. Jahrhundert auch Texte, die einen weltlichen Inhalt hatten. Eines der bekanntesten Beispiele aus dieser Zeit ist das „Nibelungenlied“. Auch hier lassen sich keine Rückschlüsse auf den Autor treffen.

„Man kann hier vermuten, daß der Erzählstoff Anonymität bedingt oder fördert - sicher ist das nicht. Uns ist zu wenig darüber bekannt, wie die Texte gerade dieser frühen Periode ‚gelebt‘ haben, wie sie, von wem sie und für wen sie konzipiert und vorgetragen wurden.“⁶

Neben Autoren, die sich als Vermittler für das Wort Gottes sahen und Autoren, die aufgrund ihrer Texte nicht genannt werden wollten, entwickelte sich im 12. Jahrhundert auch die Praxis der Eigensignatur. Auch wenn dieser Verweis auf den Schriftsteller bereits manchmal im achten Jahrhundert praktiziert wurde, begann diese Praktik sich erst langsam im 12. Jahrhundert zu etablieren. So verweist beispielsweise Hartmann von Aue in seinem Werk „Der arme Heinrich“, explizit auf den Autor des Werkes und erwähnt sich somit selbst. Einen Schritt weiter geht Wolfram von Eschenbach im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts, indem er nicht nur seinen Namen im Werk „Willehalm“ selbst nennt, sondern in seinem Text auch auf sein eigenes Schaffen hinweist und bereits verfasste Werke aufzählt. Somit wird hier nicht nur ein Text mit einem Namen

⁵ Vgl. Bein, Thomas, „Zum ‚Autor‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999 S. 304.

⁶ Bein, „Zum ‚Autor‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik“, S. 309.

verknüpft, sondern mehrere Texte einem Autor zu- und untergeordnet. Eine weitere Praxis dieser Zeit, war die Bezugnahme auf andere Texte von anderen Autoren.

„Lyrische (und auch andere literarische) Kunst ist Teil eines kulturellen Betriebs, der im 14. Jahrhundert ‚autonom‘ wird, insofern sowohl die Autoren als auch das Publikum ‚literarisierter‘ sind als noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Eine innerliterarische Dialogizität prägt mehr und mehr das literarische Gesamtbild (in Form von serieller Dichtung, Parodien, Fortsetzungen, ‚Summen‘ und ähnlichem), so daß über Autornamen literarische Programme abgerufen werden können, denen andere Autoren mit namentlicher Selbstnennung gegenüberreten.“⁷

Die Verbindung von Text und Autor lässt sich nicht nur durch einen innerliterarischen Diskurs aufzeigen, sondern findet auch Wiederklang in diversen Sammelhandschriften, die das Werk verschiedener Autoren beinhalteten. Hier werden die Autorennamen herangezogen um eine Ordnungsstruktur in den Bänden selber herzustellen. Autor und Text bedingten einander somit im Mittelalter nicht unbedingt. Der Text konnte auch ohne Autorschaft leben. Die Anonymität eines Textes schmälerte somit nicht den Wert des Textes. Auch wenn das 12. Jahrhundert bereits beginnt den Autor als Ordnungsstruktur wahrzunehmen und die Bekannteren unter den Schreibenden begannen ihr Texte mit sich selbst in Verbindung zu setzen, gab es doch keine wirklich bestehende Einheit zwischen Text und Autor.

2.1.1. Der Autor als Handwerker

Mit der Erfindung der Druckerpresse im Jahre 1440 durch Gutenberg wurde das Mittelalter beendet und Westeuropa in die Renaissance geführt. Die Möglichkeit der Vervielfältigung revolutionierte die Kommunikation und ermöglichte einen bis dahin noch nie dagewesenen Informationsfluss, der den Aberglauben und vor allem auch das kirchliche Wissensmonopol erschütterte. Während Meinungsverschiedenheiten zwischen Papst und König noch mit Handzetteln ausgefochten wurden, um die

⁷ Bein, „Zum ‚Autor‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik“, S. 311.

Öffentlichkeit für seinen Standpunkt zu gewinnen, konnte Luther bereits auf eine ganz andere Distributionsmöglichkeit greifen⁸. Als Luther 1517 in Wittenberg zu einer Diskussion über die Ablasspraxis einlud, stieß dieser Aufruf auf wenig Interesse. Seine daraufhin formulierten Thesen gegen den Ablasshandel, verbreiteten sich jedoch in Windeseile. Das Kopieren wurde durch die Druckerpresse deutlich erleichtert und löste das Abschreiben ab. Durch die Möglichkeit der Vervielfältigung stieg auch die Verbreitung von Ideen und Denkansätzen. Die dadurch entstandenen Diskurse waren schwerer zu bändigen, als die zuvor kontrollierbaren Informationsflüsse. Das Schreiben eines Zettels kostete Zeit und die - dem geschuldete - niedrigere Auflage verminderte somit die Chance auf eine schnelle Verbreitung. Gegenmeinungen waren somit schwer unter das Volk zu bringen. Anders als bei Luther, der ein exemplarisches Beispiel darstellt, für die - durch den Buchdruck entstehende - Informations- und Wissensgesellschaft.

Luther als Name ist bekannt, genauso wie seine 95 Thesen. Die davon ausgehenden geschichtlichen Einschnitte, verbanden die Texte untrennbar mit dem Autor. Hier koppelte die Geschichtsschreibung Text und Autor. Der Autor an sich - wenn er nicht gerade die Reformation lostritt - war in dieser Zeit jedoch ein Handwerker unter vielen, weit entfernt davon als Urheber einen gewissen Stellenwert einzunehmen. Neben dem Drucker, dem Setzer und dem Verleger war er eingebettet in den Produktionsprozess und hob sich durch nichts von den anderen ab. Dieser Status reicht weit ins 18. Jahrhundert, bis zu jenem Moment an dem die schrittweise Entwicklung des Urheberrechts auch die Stellung des Autors neu definiert.⁹ In der Renaissance noch, stellte das Werk ein handwerkliches Zusammenspiel mehrerer Menschen dar, wobei die Umsetzung einer Idee auf Papier nicht als primäre Leistung wahrgenommen wurde, die den Autor als Schöpfer in irgendeiner Weise hervorhebt. Schreibpraktiken waren zu dieser Zeit mannigfaltig und ohne Wertung untereinander:

⁸ Vgl. Eisenstein, Elizabeth, *Die Druckerpresse: Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa*, Wien [ua]: Springer 1997, S. 140.

⁹ Vgl. Woodmansee, Martha, „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 299.

„Schreibt jemand die Werke anderer ab, wobei er nichts hinzufügt und nichts verändert, so nennt man ihn einfach einen ‚Schreiber‘ [scriptor]. Jemand anders schreibt die Werke von anderen mit Zusätzen ab, welche nicht seine eigenen sind; man nennt ihn dann Herausgeber [compiler]. Ein anderer schreibt sowohl das Werk von anderen als auch sein eigenes nieder, räumt jedoch den Werken der anderen den Vorrang ein, indem er sein eigenes nur zum Zweck der Erklärung hinzufügt; man nennt ihn einen Kommentator [commentator]. [...] Ein anderer schreibt sowohl sein eigenes Werk als auch das anderer nieder, räumt jedoch dem eigenen Werk Vorrang ein, indem er das der anderen nur zum Zwecke der Betätigung hinzufügt; ein solcher sollte ‚Autor‘ [auctor] genannt werden.“¹⁰

Der Schreibprozess an sich und das Kopieren bzw. Verarbeiten anderer Werke führt nicht zu einem Verlust des Wertes. Der Maßstab der Originalität wird zu dieser Zeit noch nicht herangezogen um den Text zu bewerten. Einzig die Verarbeitung von anderen Quellen und die eigene Leistung des Fortschreibens bzw. Neuschaffens führt zu einer Unterscheidung in der Benennung. Der Schreibprozess konnte somit kollektiv genauso wie singulär gestaltet sein. Wobei der Auseinandersetzung mit einem vorangegangenen Text und die dadurch hervorgehende Ableitung für seinen eigenen Text, eine gewisse Gewichtung für die Einordnung der Arbeit gab. So hatte auch das Schreiben an sich, gewisse Strukturen einzuhalten, die sich aus der Rhetorik ableiteten. Der Begriff des Autors beschreibt im 18. Jahrhundert damit einen Handwerker, der "Fertigkeiten in einem bestimmten Handwerk besitzt bzw. ein Corpus von Regeln und Techniken beherrscht, die ihren Aufbewahrungs- und Überlieferungsort in den Bereichen von Rhetorik und Poetik hatten, um die Überlieferung geistiger Traditionsgüter zu gewährleisten.“¹¹ Nicht der Schaffensakt an sich steht somit hier im Fokus, sondern die Überlieferung und Auseinandersetzung von bereits Vorhandenen rhetorischen Elementen.

¹⁰ Eisenstein, Elizabeth, *Die Druckerpresse: Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa*, zit. nach Woodmansee, Martha, „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 302.

¹¹ Woodmansee, „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, S. 298f.

Das Handwerk, das es als Autor zu erlernen galt, leitete sich im 18. Jahrhundert aus der griechischen und römischen Rhetorik ab. So waren die Texte meist verschriftlichte Reden und die Auseinandersetzung mit jenen fußte auf das Überprüfen, ob die Regeln eingehalten wurden oder nicht. Diese Praxis wird besonders in den Debatten rund um den Nachdruck interessant. Für die Verleger stellten die Nachdrucke dahingehend ein Problem dar, dass sie sich rechtlich nicht durchgreifend dagegen schützen konnte. Somit mussten sie die Auflage stets zu einem Preis verkaufen, die einen Nachdruck unrentabel machte. Die einzige Möglichkeit sich rechtlich abzusichern, bestand darin ein Privilegium verliehen zu bekommen. Da es zu dieser Zeit jedoch keinen Staat gab, konnte dieses Privileg nicht flächendeckend durchgesetzt werden. Während die Verleger somit nach rechtlicher Sicherheit strebten, sprachen sich die Autoren gegen ein Verbot von Nachdrucken aus, da sie ihre Texte als Reden verstanden. Von dieser Sichtweise aus, ist ein Nachdruck nichts anderes als eine Nacherzählung, die somit nicht zu verbieten sei, da auch eine Rede - sobald sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, weitererzählt werden kann und dieser Vorgang ebenfalls nicht zu unterbinden sei.¹² Es erschien ihnen widersinnig an etwas so flüchtigem wie eine Rede, Eigentumsansprüche zu fixieren.

Somit hatte sich ein angehender Autor vorerst mit der Rhetorik vertraut zu machen, bevor er dem Handwerk der Schriftstellerei nachgehen konnte. Im 18. Jahrhundert begann man von diesen normativen Charakter dahingehend abzuweichen, dass vom Schriftsteller verlangt wurde, sich kritisch mit den Regeln auseinanderzusetzen.

„Der Leser, d.h. der angehende Autor, soll die großen Beispiele kritisch mustern, um durch eigenes Nachdenken auf die Ursachen zu stoßen, die eine Textpassage schön oder eindrucksvoll machen, und so selbst zu den sichersten Regeln der Redekunst zu gelangen.“¹³

¹² Vgl. Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh 1981, S. 17.

¹³ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 19.

Schriftlichkeit war zu dieser Zeit lediglich die Manifestation des Gesprochenen und folgte somit auch, den Regeln der Rede. Sowohl die öffentliche Rede als auch das Aufgeschriebene haben hierbei einen Adressaten, in dem einen Fall einen Leser, im anderen einen Zuhörer. Der Text bzw. der Vortrag der dabei entsteht, unterscheidet sich jedoch nicht wesentlich in der äußeren Form. Das stärkste Unterscheidungskriterium stellt hierbei das jeweilige Medium dar, in dem es hervorgebracht wird. Während das Aufgeschriebene es ermöglicht, es langsam und immer wieder zu lesen, muss die Rede die wichtigen Stellen wiederholen bzw. durch Artikulation hervorzuheben wissen.

„da jedes Buch seiner Natur nach eine schriftliche Rede zu Abwesenden ist, so muß sie wie mündliche an gegenwärtige, eingerichtet seyn. Nun ist es offenbar, daß ein verständiger Mensch niemals redet, ohne daß seine Rede an irgend jemand gerichtet ist; folglich muß auch ein Schriftsteller auf die nemliche Weise voraussetzen, daß er zu jemand rede.“¹⁴

Das Sprechen wurde vom Schreiben erst getrennt, als begonnen wurde, den Schriftsteller als „Abwesenden“ zu konstruieren. Mit dieser Debatte um den abwesenden Autor, begann sich auch das Bild von Autorschaft zu verändern. Nicht mehr der Redner stand im Vordergrund, sondern die Notwendigkeit, das fehlende Publikum zu kompensieren. Dieses Fehlen wurde ausgefüllt, indem begonnen wurde die Stilelemente der Rede - wie beispielsweise das Wiederholen - wegzulassen und sich mehr auf die Eigenheiten des geschriebenen Textes zu konzentrieren.

„daß der Schriftsteller gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf seinen Leser wirkt, daß ihm der Vortheil abgeht, mit dem lebendigen Ausdruck der Rede und dem accompagnemet der Gesten auf das Gemüth zu wirken, daß er sich immer nur durch abstrakte Zeichen, also durch den Verstand an das Gefühl wendet“¹⁵

¹⁴ Denina, Carl, *Bibliopoeie, oder Anweisung für Schriftsteller*, Berlin und Starlsrund: oV 1783 zit. n. Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh 1981, S. 20.

¹⁵ Schulz, Günther (Hg.), *Schillers Werke. Schillers Briefe 1794-1795, Bd. 27*, Weimar: Böhlau 1958, S. 126f.

So lassen sich vielleicht die Regeln der Rede auf den Text übertragen, jedoch nicht der performative Rahmen in dem jener gehalten wird. Während der Redner ein anwesendes Publikum adressiert, dessen Gefühlslage er mitbestimmt (genauso wie dieses vice versa auf den Redner wirkt) ist der Schriftsteller darauf angewiesen sich selbst ein Publikum zu imaginieren zu dem er spricht.

„Es mag Gedrucktes geben, das ein bestimmtes Zeitalter und ein bestimmtes Publicum im Auge behält; (...) doch sind dies nicht die eigentlichen schriftstellerischen Werke, von denen wir hier sprechen, sondern es sind gedruckte Reden, die da gedruckt wurden, weil die Versammlung, an die man sie halten wollte, nicht zusammengebracht werden konnte.“¹⁶

Diese handwerkliche Herangehensweise an den Prozess des Schreibens und Redens wurde besonders durch das Aufkommen des Geniegedankens durchbrochen. Erst das Verständnis für den Autor als Künstler, brachte dem Autor einen Stellenwert ein, durch den er nicht länger nur als Beiträger gesehen wurde.

2.1.2. Die Auswirkungen der Vervielfältigung auf das Konzept der Autorschaft

Der Stellenwert des Autors veränderte sich, als dieser anders bezahlt werden wollte. Davor bekam er - wie bei Handwerkern üblich - einen Werklohn für seine Arbeit. Dabei handelte es sich um den Verkauf des Skriptes an den Verleger, der wiederum verdiente dann an den verkauften Exemplaren. Diese Einmalzahlung stand jedoch oftmals im Missverhältnis zu jenem wirtschaftlich Gewinn, den die Verleger aus der Vervielfältigung des Skriptes zogen. Die Problematik mit den Vervielfältigungen flammte ab dem Zeitpunkt auf, als Autoren an dem Gewinn der Vervielfältigung ihres Skriptes beteiligt werden wollten. Diese Forderung stieß vor allem deswegen auf Unverständnis, da die Verleger anfänglich keine Begründung sahen, warum der Schriftsteller - der einen Arbeitsschritt ausführte (das Verfassen des Skriptes) - am

¹⁶ Fichte, Immanuel Hermann, *Fichtes Werke. Zur Politik und Moral*, Bd.6, Berlin: de Gruyter 1971, S. 24.

Gewinn beteiligt werden sollte. Deutlich wird dieser Standpunkt bei Reimarus, der 1773 eine Schrift dazu verfasst:

„Wenn ein Mahler ein Gemählde verkauft, kann er dann noch sein Eigenthum nennen, und denjenigen schelten, der Copeyen davon machen wollte? Wenn einer mit vieler Mühe und Kosten eine nützliche Maschine zu Stande gebracht und verkauft hat, kann er dann wehren, daß ein jeder, der da will, sie nachmache, und wohlfeiler gebe? Hat vor der Erfindung der Buchdruckerey je ein Schriftsteller behauptet, daß keiner von seinem ins Publikum gegebenen Werke eine Abschrift nehmen, sondern ein jeder verbunden seyn sollte, es von ihm selbst, als sein beständiges Eigenthum, zu erhandeln?“¹⁷

Heutzutage werden Erfindungen mit Patenten geschützt und Werke mit dem Urheberrecht. Die Idee hinter diesen Rechtsgebieten ist - simpel gesagt: Wer etwas schafft und es der Öffentlichkeit zur Verfügung stellt, soll auch an den Früchten partizipieren können. Anders im 18. Jahrhundert. Bei Reimarus Text wird ersichtlich, dass die Kopie eines Werkes bzw. einer Maschine nichts Verwerfliches darstellt. Beide benötigen zur Herstellung eine gewisse handwerkliche Fertigkeit. Das Kriterium der Einmaligkeit und das Hochstilisieren des Schöpfungsaktes entwickelt sich erst im Sturm und Drang, davor war die Arbeit des Schriftstellers tatsächlich mit einem Handwerk gleichgesetzt. Dementsprechend sollte jener an den Früchten teilhaben, der die gleiche Griffe nochmals ausführen kann. Bei einer Erfindung wirkt dieses Konzept noch nachvollziehbar. Durch die gleichen bzw. ähnlichen Materialien lässt sich das Konstrukt durch handwerkliches Geschick nachbauen. Die Metapher hinkt jedoch beim Betrachten des Vervielfältigungsprozesses. Während eine Maschine, tatsächlich erst durch Handgriffe und Materialien kopierbar wird, stellt die Vervielfältigung eines bereits geschriebenen Satzes oder Gedankens eines Anderen eine deutlich niedrigere Hürde dar. Für die Kopie eines Schriftstückes ist keinerlei Eigenleistung notwendig, einzig die Maschine muss bedient werden können und es bedarf Papier. „Ein Buch zu schreiben, ist Sache des Autors - mehrere Bücher daraus zu machen, ist Sache des Druckers oder

¹⁷Reimarus: Book Publishing, Hamburg (1791), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org, Zugriff: 25.1.2015

Verlegers.“¹⁸ Der Prozess wird also getrennt betrachtet: Der Autor schreibt und wird dafür entlohnt und der Verleger druckt und darf aus dieser handwerklichen Leistung seine Früchte ziehen. Die Schwächen die in Reimarus Argumentation ersichtlich werden, nutzen auch die Schriftsteller jener Zeit.

„Die Antwort, welche Reich und andere Autoren geben, läuft darauf hinaus, daß die literarische Vervielfältigung von der Vervielfältigung anderer Gegenstände spezifisch unterschieden sei. Gegenüber der Einmaligkeit des Gemäldes ist das Buch auf Wiederholbarkeit angelegt. Der Besitzer eines originalen Raffael oder van Dyck, so entgegnet Reich, verliert nichts durch die Kopien, selbst wenn hunderttausend gemacht würden.“¹⁹

Das Buch hingegen kann nicht in Kopie und Original unterschieden werden. Seine spezielle Identität ist wiederholbar und verliert durch die Reproduktion nicht an Wert. Es gibt somit nicht das eine Original, anders als beim Gemälde. Beim Malen verbinden sich handwerkliches Geschick und künstlerische Fähigkeiten. Sein Wert leitet sich aus dem Akt der Schaffung eines bestimmten Künstlers ab. Ein Bild lässt sich zwar kopieren, aber auch wenn der einzelne Pinselstrich eins zu eins reproduziert werden kann, lässt sich die Einmaligkeit von dem selbst ausgeführten und gesetzten Pinselstrich des Künstlers nicht kopieren. Das Original lässt sich somit von den Kopien unterscheiden. Das Buch hingegen leitet seinen Wert nicht aus der Handschrift, sondern aus dem Inhalt ab. Dieser ist kopierbar und diese Vervielfältigung unterliegt handwerklichen Können, das jedoch ohne das Skript nicht bestehen könnte. Im Umkehrschluss leitete sich daraus die Forderung ab, dass die Autoren an den Früchten der Vervielfältigung teilhaben sollen. Schließlich handelt es sich um einen gleichbleibenden Wert, der durch eine einmalige Zahlung nicht fair vergolten wird. Schließlich spricht der gleichbleibende Wert dafür, dass der Autor anteilmäßig an den Kopien verdienen sollte. Die Kopie an sich setzt keine besonderen Fähigkeiten voraus, die es rechtfertigen, dass der Nachdrucker alleine an den Früchten partizipiert. Der Nachdrucker braucht lediglich die Materialien und die Maschine, zudem besteht

¹⁸ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 39.

¹⁹ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 40.

zwischen ihm und dem Autor kein vertraglicher Konsens und er erspart sich somit auch das Abkaufen des Schriftstückes (jene Ausgabe, die der erste Verleger hatte). „Was thut der Nachdrucker? Er druckt völlig das nämliche Individuum, das nämliche Ganze, Wort für Wort nach, ohne im wesentlichen auch nur einen Federstrich von dem Seinigen dazu zu setzen.“²⁰

Der Nachdruck an sich, ist also nichts, dass mit dem Nachbauen einer Erfindung verglichen werden kann. Während das Nachbauen eine Eigenleistung darstellt und Spielraum offen lässt für eigene Verbesserungen und Veränderungen, stellt die Reproduktion eines Buches keine handwerkliche Herausforderung dar. Der eigentliche Wert des Buches, leitet sich aus der im Buch befindlichen Ausformung der Idee ab. Die Leistung des Verlegers besteht darin der Idee eine Öffentlichkeit zu bieten. Beide Prozesse bedingen einander.

„In einem Buch als Schrift redet der Autor zu seinem Leser: und der, welcher sie gedruckt hat, redet durch seine Exemplare nicht für sich selbst, sondern ganz und gar im Namen des Verfassers. Er stellt ihn als redend öffentlich auf, und vermittelt nur die Überbringung dieser Rede ans Publikum.“²¹

Durch die Möglichkeit der Vervielfältigung und dem noch fehlenden Recht zum Schutz vor Nachdrucken, entwickelte sich somit eine Debatte um den Wert des Autors. Die Verleger sahen in den Nachdrucken ein wirtschaftliches Abschöpfen ihres eigenen Marktes. Durch die Unmöglichkeit Privilegien flächendeckend durchzusetzen, waren sie gezwungen im permanenten Wettbewerb zu anderen Verlegern, Bücher zu einem leistbaren Preis anzubieten. Im Umkehrschluss ergab sich daraus auch die Schnelllebigkeit des Buchmarktes und der daraus entstehenden Forderung die Autoren daran nicht anteilig zu beteiligen. Die Autoren hingegen sahen das florierende Geschäft der Nachdrucke, an denen sie wirtschaftlich nicht beteiligt wurden und begannen daran

²⁰ Cella, Johann Jacob, *Freymüthige Aufsätze*, Bd. I, Anspach: [s.n.], S. 119.

²¹ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 44.

anknüpfend, den Wert ihrer eigenen Arbeit zu reflektieren. Das Ergebnis dieses Diskurses ist die schrittweise Einführung eines rechtlichen Schutzes und eine neue Betrachtung der Arbeit des Autors.

2.2. Die schrittweise Etablierung des Urheberrechts

Die Entwicklung des Urheberrechts ist eine Geschichte wie sich die Wissensproduktion und Regulierung verändert haben. Im Mittelalter wurde das Wissen streng durch die jeweiligen Stände reguliert, somit durch den Adel, Klerus und die verschiedenen Berufsstände. Die Bildung der breiten Masse übernahm der Klerus mithilfe des Gottesdienstes. Zudem wurde in den alten Quellen, ein allgemein gültiger Schlüssel für das Leben - den es galt zu bewahren - gesehen. Als die Vervielfältigung durch die Druckerpresse noch nicht möglich war, übernahmen die Klöster durch Abschriften das Anfertigen von Kopien. Die Arbeit des Schriftstellers - wie oben bereits dargelegt - ist entweder eine die hinter Gott zurücktritt und reine Vermittlungsarbeit darstellt oder eine, die mit ihren Texten im performativen Rahmen lebt, es jedoch außerhalb dieses kein Selbstverständnis für die Kopplung von Text und Autor gibt. Rechtlich gesehen gab es an diesem System wenig zu schützen. Jene die christliche Texte anfertigten, verkauften sie an Prediger oder waren selbst Prediger. Geschriebene Zaubersprüche wurden nicht wegen dem künstlerischen Mehrwert gekauft, sondern aus einem Aberglauben heraus, durch Wörter, auf bestimmte Lebenssituationen manipulativ einzuwirken. Die Dichtung und Epen dieser Zeit lebten vom Vortrag und von gönnerhaften Mäzenen. Je nach Ausrichtung ließ sich Geld mit Texten verdienen, jedoch war mit dieser Form von Arbeit noch nicht der Anspruch verbunden, in Texten etwas Künstlerisches zu sehen, das auf die Genialität des Autors rückführbar ist. Der Text stand im Zentrum und teilte diesen Platz mit dem Autor nur dann, wenn dieser ihn selbst vortrug.

Durch die Erfindung des Buchdruckes, veränderte sich nicht nur die Möglichkeit der Distribution von Wissen und Information, sondern es beginnt auch eine Auseinander-

setzung um die Stellung von Autoren, Verlegern und Nachdrucken. Ausgetragen wurde diese Debatte vor allem an Hand der Frage, wer, wie geschützt werden soll.

Von Anfang an hatte der Staat ein gewisses Interesse am Buchdruck, da von dieser Erfindung stets die Gefahr ausging, dass die falschen Ideen zu viel Anklang finden und sich diese flächendeckend - dank Buchdruck - ausweiten. Um dem entgegen zu wirken, wurde der Buchdruck reguliert. So wurde beispielsweise in England den Druckern und Verlegern ein Gewerbemonopol verliehen. Im Gegenzug mussten diese jedoch jedes Buch, das in den Druck gehen sollte, der Zensur vorlegen. Rechtlich gesehen handelte es sich dabei um Privilegien, die an einzelne Unternehmer oder an eine hauptstädtische Gilde verliehen wurden. Das Problem hierbei: Diese Privilegien bezogen sich immer nur auf das Gebiet, in dem sie eingeräumt wurden und konnten auch nur dort, eingeklagt werden. Somit wurden außerhalb dieser Grenzen oftmals Nachdrucke hergestellt.

„Die Problematik des Nachdruckens verschärfte sich, da sich in Europa die Staats- und Rechtsgebiete vielfach nicht mit dem Sprach- und Kulturgebiet deckten und geschäftstüchtige Verleger und Drucker ihre Auflagen und Erträge nur steigern konnten, indem sie grenzüberschreitende Märkte erschlossen.“²²

Die Folge war ein Aufschrei nach Rechtssicherheit. Juristisch gesehen, lag die anfängliche Schwierigkeit jedoch darin, den Eigentumsbegriff auf etwas Immaterielles anzuwenden. Durch die Nachdrucke vergrößerte sich jedoch der Druck dahingehend, eine juristische Konzeption für diese Grauzone zu finden, um die Nachdrucke zu regulieren. In einem ersten Schritt wurde versucht das juristische Konstrukt - das es bereits gab - auszudehnen. Rechtlich gesehen, bestand zwischen dem Verleger und dem Autor ein vertraglicher Konsens, das dem Verleger die Rechte einräumte, das Skript zu vervielfältigen. Durch den Kauf des Skriptes erlang der Verleger Eigentum und der Schriftsteller seinen Lohn. Diese vertragliche Vereinbarung bestand jedoch nicht

²² Siegrist, Hannes, „Geschichte des geistigen Eigentums und der Urheberrechte. Kulturelle Handlungsrechte in der Moderne“, in *Wissen und Eigentum. Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter*; Hg. Jeanette Hofmann, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 67.

zwischen Nachdrucker und Autor. Hierbei gab es keine rechtliche Basis, die die Kopie rechters machte. Die Frage die sich hierbei nun stellt, ist jene nach dem Eigentum am Werk. Zwischen erstem Verleger und Autor gibt es eine rechtliche Grundlage, aber die Frage ist, was macht den Nachdruck nicht rechters? Was genau soll von einem rechtlichen Schutz erfasst sein? In den Fokus dieses Diskurses rückte vorerst der Autor und sein Werk und die Frage, ob an etwas Immateriellem Eigentumsrechte entstehen können.

„Dabei wird Lockes Konzept, wonach der Mensch durch körperliche Arbeit Eigentum erwirbt, erstmals auf den literarischen Diskurs übertragen, und zwar so, daß aus dem gemeinsamen Vorrat der Gedanken (1) ein Mensch durch körperliche Zeichen (2) etwas ausgrenzt, das einem anderen nicht mehr zugänglich (3) ist.“²³

Diese Ausgrenzung kommt einer Verarbeitung gleich, wodurch der Autor etwas Neues schafft, das nun in seinem Eigentum steht. Lockes Theorie zum Eigentumsbegriff aus dem Jahr 1690, diente an sich als theoretische Erklärung für das Entstehen von Eigentum und Reichtum. In Grundzügen geht es darum, dass der Mensch von Gemeingütern umgeben ist. Durch Verarbeitung der Naturgüter bringt er einen Teil von sich selbst ein, dadurch erlangt er Eigentum an der Sache. Reichtum erlangt er dadurch, dass er jene Sachen an denen er Eigentum begründet hat mit anderen tauscht. Wird diese Definition auf den Autor angewendet, dann lässt sich auch hier das Wort Eigentum verwenden. Er nimmt eine Idee aus dem Gemeingut heraus, bringt sich selbst ein und erlangt Eigentum daran. Problematisch wird jedoch die Umlegung von Naturgütern auf Werke. Durch die Verarbeitung von Naturgütern erlangt der Mensch ein Objekt, das seine Bedürfnisse befriedigt, indem er es verzehren kann. Jenes Eigentum, das der Autor schafft, ist von vornherein nicht dazu bestimmt die fundamentalen Bedürfnisse zu befriedigen, sondern hat - wenn überhaupt - reinen Tauschwert und verbraucht sich selbst nicht, sondern kann vermehrt werden. Der Autor bekommt jedoch nur einmal etwas im Gegenzug für den Tausch und partizipiert nicht, aus den daraus entstehenden Früchten.

²³ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 50.

Das Heranziehen von Lockes Eigentumstheorie, zeigt die Auseinandersetzung um die Ausweitung des Eigentumsbegriffs auf immaterielle Güter. Bis zu diesem Zeitpunkt kannte das Recht keinen Schutz für Immaterielles. Jedoch kennt das römische Recht einen Sonderfall in dem, dem Kunstwerk eine Sonderstellung eingeräumt wird. Laut römischen Recht erwirbt bei Verarbeitung zweier Sachen, die nicht beide im Eigentum einer Person stehen, jener das Eigentum, dem die Hauptsache gehört. Schreibt also jemand eine Geschichte auf ein Stück Papier²⁴, dann wird das Papier als Hauptsache und die Tinte als Nebensache angesehen. Auf die Geschichte selbst - als immaterielles Gut - wird nicht Rücksicht genommen. Jedoch vertraten in der Hochklassik römische Juristen die Ansicht, dass es einen Unterschied macht, wenn auf diesem Papier etwas gemalt wird. Hier vertraten einige die Meinung, dass - obwohl es sich um Tinte und somit um die Nebensache handelt - dem Künstler das Eigentum daran zukommt. Somit gab es durchaus bereits ein Bewusstsein für den Wert des Immateriellen.

Wird nun angenommen, dass dem Autor an seinem Werk ein Eigentum zukommt, ist es rechtlich auch möglich, dass er dieses unter Eigentumsvorbehalt veräußert. Bosse verwendet hierzu den Begriff der „unvollständigen Veräußerung“: Der Grundgedanke bei diesem Konzept ist jener, dass der Autor dem Leser zwar eine Idee präsentiert, ihm jedoch hierbei nicht alles mitteilen kann. Aufgrund dieses Zurückbehaltens, kommt es zu einer unvollständigen Veräußerung. Der Schriftsteller gibt somit seine Idee unter Eigentumsvorbehalt ab. Die Idee die der Leser daraus zieht, kann dieser für sich nutzen, aber nachdem es nie zu einer vollständigen Veräußerung kam, behält der Autor sein Eigentum daran zurück. Wodurch es zu einer Emanzipation des Autors, weg vom Handwerker, hin zur Frage der wirtschaftlichen Vergütung seiner Idee kommt.

²⁴ Hausmaninger, Herbert/ Richard Gamauf, *Casebook zum römischen Sachenrecht*. Wien: Manz Verlags- und Universitätsbuchhandlung 2003, S. 159 f.

„Der Schritt des Autors aus den Patronagebeziehungen der ständischen und aristokratischen Gesellschaft in die neue bürgerliche Vertragsgesellschaft erfolgte Mithilfe des Begriffs ‚Eigentum‘ und der Institutionalisierung seiner Handlungsrechte als ‚literarisches und künstlerisches‘ Eigentum.“²⁵

Die Vertreter des freien Nachdrucks, empfanden diese aufkommende Auseinandersetzung als Bedrohung für ihr wirtschaftliches Dasein und argumentierten deswegen: „Ein ausgegebenes Buch ist ein ausgeplaudertes Geheimnis. Mit welchem Recht will ein Mensch mehr Eigenthum an seinen geschriebenen, als an seinen gesprochenen Gedanken haben.“²⁶ Die Differenzierung die hier noch nicht erfolgte, ist die Unterscheidung zwischen Reden und Schreiben und wie sich das Eigentum dazu verhält. Da das Schreiben sich sehr lange an den Regeln der Rhetorik orientierte und selbst als aufgeschriebene Rede galt, war der Angriffspunkt der Skeptiker des geistigen Eigentums, die davon ausgehende Gefahr der Ausuferung des Eigentums. Die Skeptiker führten das System ad absurdum, indem sie herausstrichen, dass die Gedanken kein abgrenzbares Gut sind, an dem Rechte entstehen können, da es sonst zu einer enormen Eingrenzung der freien Gedanken kommen werde.

Diese Auseinandersetzung führte nicht nur dazu, dass rechtliche Wege gesucht wurden, um den Nachdruck zu unterbinden, sondern, dass dadurch auch die Stellung des Autors zu seinem Text neu verhandelt wurde.

„Feders Eigenthum an diesem Buch beruht also nicht auf den darinn vorgetragenen einzelnen Wahrheiten, sondern auf dem ganzen Inbegriff dieser Wahrheiten zusammen, auf der Ordnung in der sie Feder aufeinander folgen lassen, auf dem Vortrag, in dem er sie einkleidet, in der Sprache, in der er das Buch geschrieben. (...) Ich mag daher Feders Logik in Quart, Oktav oder Duodez drucken, so masse ich mir immer ein Recht über das unveränderte individuelle Ganze zu, auf dem Feders Eigenthum beruht.“²⁷

²⁵ Siegrist, „Geschichte des geistigen Eigentums und der Urheberrechte. Kulturelle Handlungsrechte in der Moderne“, S. 69.

²⁶ Krause, Christian Sigmund, „Über den Büchernachdruck“, In: *Deutsches Museum, Bd. 1*, 1783 zit nach. Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh 1981, S. 53.

²⁷ Cella, *Frey müthige Aufsätze*, 104f.

Demnach handelt es sich sehr wohl um eine Bearbeitung, die aus dem Gemeingut heraus geschaffen wurde, woran der Autor auch Eigentum erlangen soll. Die einzelnen Gedanken für sich genommen, kann sich der Leser aneignen. Diese werden somit wieder zurückgeführt in das Gemeingut, jedoch soll nach dieser Ansicht, die Form wie die Gedanken gebündelt und formuliert wurden, Schutz genießen. Hier spielt der Gedanke rein, den Proust viel später formuliert hat: „In Wirklichkeit ist jeder Leser, wenn er liest, ein Leser nur seiner selbst.“²⁸ Die Transformation die Gedanken beim Lesen erleben, sind jene Bearbeitungen an denen der Leser Eigentum erhält. Die gesamte Form, die Idee dahinter, verbleibt jedoch unter Eigentumsvorbehalt beim Autor. „Da sie erst mit Geist gefüllt werden müssen, sichern sie, die Schriftzeichen, die Differenz zwischen dem eigenen Geist und dem fremden Geist.“²⁹

Die hier dargelegte theoretische Debatte über den Begriff des Eigentums und die Möglichkeiten diese durch Naturrecht auch auf das Immaterielle umzulegen, stellte den Anfangspunkt für die sukzessive positivrechtliche Umsetzung dar. Die wichtigsten Schritte, werden im nachfolgenden Kapitel aufgezeigt.

2.3. Die Kopplung von Autor und Werk durch rechtliche Errungenschaften

Eine der ältesten bekannten Urheberrechtsverletzungen ereignet sich im ersten Jahrhundert nach Christus in Rom. Der Dichter Martial, der vom Vortrag seiner Verse lebte, kam dem Dichter Fidentius darauf, dass dieser ebenfalls seine Verse vortrug und als seine eigenen verkaufte. Daraufhin verglich Martial in einem Epigramm, seine Verse mit freigelassenen Sklaven und bezichtigte Fidentius als „plagiarius“. Ein Wort das übersetzt, Menschenräuber bedeutet.³⁰ Rechtlich gesehen konnte er jedoch wenig gegen

²⁸ Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band X.* - In: Ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* EA der deutschen Übersetzung 1953 - 1958. Ausgabe in zehn Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 3996.

²⁹ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 62.

³⁰ Vgl. Katharina Schickert: *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, Tübingen: Mohr Siebeck 2005, S. 69 f.

diesen Vorfall unternehmen, da das besitzorientierte römische Recht, das Immateriellen noch nicht rechtlich schützte.

Auch im Mittelalter gab es noch kein rechtliches Instrument um gegen Plagiate vorzugehen. Das Stehlen eines Buches stand zwar unter Strafe, jedoch blieb die Strafe aus, wenn das Buch abgeschrieben und vertrieben wurde. An sich stellte diese Kopie auch keine sonderliche Problematik dar, da der Arbeitsaufwand des Abschreibens eine größere Vervielfältigung unmöglich machte. Autoren die sich jedoch trotzdem in irgendeiner Weise vor Kopien und Verfälschungen schützen wollten, versahen ihre Werke mit Bücherfluchen, wie beispielsweise Eike von Repgow im Sachsenspiegel (13. Jahrhundert):

„Allen, die unrecht verfahren und sündigen mit diesem Buch, denen sende ich diesen Fluch und denen, die Falsches hinzu erdichten: Der Aussatz soll sie dann vernichten [...]. Wer dem Teufel ohne Ende will zugehören, der sende ihm diese Urkunde und fahre zu der Hölle Grunde.“³¹

Erst durch die Erfindung des Buchdruckes und die oben bereits genannten Nachdrucke kam es zu einem Bedürfnis nach Rechtssicherheit. Ein gewisser Schutz für die Drucker wurde hierbei durch landesherrliche Privilegien gewährleistet. Ab 1475 wurden einzelnen Druckern - meist auf zwei Jahre - Privilegien eingeräumt, die ihnen das ausschließliche Recht zusicherten einzelnen Werke drucken zu dürfen.³² Mit dem Privilegienwesen und dem damals schon bestehenden Erfinderrecht wurde rechtlich versucht, dem durch den Buchdruck neu entstandenen Wirtschaftszweig, beizukommen. Um das Recht des Erfinders zu genießen musste die Berechtigung bei der Kanzlei des Reichshofrates eingeholt werden. In diesem Verfahren musste die Neuheit der Bücher und ihr Wert nachgewiesen werden. Eingeräumt konnte dieses Recht sowohl dem Autor als, auch dem Drucker bzw. dem Verleger werden. Den Autoren kam zu dieser Zeit kein stärkerer Rechtsschutz zu, da ihre Leistung nicht als überwiegend angesehen wurde. Die

³¹ Repgow, Eike von, *Der Sachsenspiegel*, übers. v. Kaller Paul, München: Beck 2002, S. 19.

³² Gehring, Robert A., „Einführung ins Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber Machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2008, S. 240.

Privilegien hingegen wurden vom Kaiser, Landesfürsten bzw. Jesuitenorden die Generalprivilegien besaßen, vergeben. Dieses Recht ging auf die Erben über. Starb hingegen der Souverän, musste neu darum angesucht werden. Durch das Privilegiensystem war es möglich das Werk dahingehend zu schützen, dass Nachdrucke unter Strafe standen und somit ein durchsetzbares Recht gegeben war. Ein anderer Weg das Werk zu schützen war durch die Gewerbeaufsicht, die den Markt durch Nachdruckverbote versuchte zu regulieren. Das Problem an diesen Schutzmaßnahmen: Nachdruckverbote waren örtlich begrenzt während die Privilegien immer nur auf den jeweiligen Herrschaftsbereich beschränkt waren. Nachdem Deutschland zu dieser Zeit territorial zersplittert war, waren diese Rechte wenig wert außerhalb der Grenzen.

Rechtlich gesehen bestand - wie oben bereits angesprochen - ein Vertrag zwischen Verleger und Autor, wodurch das Eigentum am Skript auf den Verleger überging. Dieser Übergang bedeutete auch, dass der Autor jedes Recht am Geschriebenen abtritt. Nicht immer wurde dabei für ein Skript bezahlt, manchen Gelehrten reichte der Gedanken der Verbreitung ihrer Idee. Diese Freizügigkeit bei der Verbreitung von Ideen, endete jedoch durch die blühende Praktik der Plagiate. Ein Bewusstsein für Originalität und Plagiat waren damals noch nicht vorhanden und so häuften sich die Vorwürfe unter den Gelehrten, dass Ideen aus Büchern gestohlen wurden, während die Verleger gegen billige Nachdrucke kämpften. Die Resultate aus diesen Disputen war eine Überlegung zum eigentlichen Schutzgegenstand. So schrieb Philipp Erasmus Reich 1765:

„Das Wesentliche eines Buches ist der Geist des Verfassers; der Nachdruck entreißt also dem Verfaßer und Verleger auf einmal ihr unwidersprechliches Eigenthum, und indem er diese Fabriken durch Ausstreuung vieler Exemplare zerstöret, wird der Schade für beyde unwiederbringlich. Andere Waaren hingegen nachzumachen, erfordert eben den Stoff, eben die Zeit und vielleicht eben den Aufwand, welche der erste Erfinder eines Dessins zu seinen Absichten nöthig hatte.“³³

³³ Reich 1781, zit. nach Meyer, F.H., „Der deutsche Buchhandel gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Archiv für die Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 213, <https://archive.org/details/archivfgeschic01buchgoog>, Zugriff: 19.11.2014

Während somit durch den Nachbau einer Erfindung eine gewisse Eigenleistung in das neu Geschaffene hinein fließt, kann der „Geist des Buches“ ohne Aufwand reproduziert werden. Dieser Argumentationsansatz ist der erste Schritt hin zum Ziel die Idee des Autors zu schützen, da weder die Erfinderrechte noch die Privilegien ausreichend waren um die Nachdrucke zu regulieren. Zudem wurden Privilegien in den meisten Fällen an Drucker oder Verleger vergeben, der Autor selbst war nicht inbegriffen in diesem rechtlichen Schutz. Nur seltene Fälle sind bekannt in denen der Künstler selbst ein Privilegium erhält. So wurde beispielsweise das erste Privilegium an Albrecht Dürer 1501 verliehen.³⁴ Durch das Privilegium waren jedoch immer nur bestimmte Werke gegen Nachdrucke gesichert. Wobei „gesichert“ in diesem Zusammenhang das falsche Wort ist, da ein Privilegium örtlich - je nach Herrschaftsgebiet - begrenzt war und es somit mangels Durchsetzbarkeit keinen wirklichen Schutz bot. Zudem musste erst ein Bewusstsein für Original und Kopie bzw. Erfindung und Nachahmung ausgebildet werden.

Dieses Bewusstsein entstand als begonnen wurde die Figur des Autors neu zu definieren. So standen nicht mehr die Regeln der Rhetorik oder die Vermittlerposition zwischen Gott und Mensch im Vordergrund, sondern der Autor wurde als Schöpfer begriffen, der aus eigenen Ideen, Gedanken und Erkenntnissen ein originelles Werk schafft. Das Resultat war die Entdeckung des Genies und damit einhergehend die Forderung nach Rechtssicherheit für das geschaffene Werk. Stand also im Mittelalter das Handwerk und der Gebrauch der Rhetorik in Vordergrund verschob sich das Interesse hin zum Autor, der unabhängig vom rhetorischen Regelwerk ein eigenes Werk schafft und für dieses auch Eigentumsrechte einfordert. Diese neue Schriftstellergeneration - darunter Schiller, Klopstock und Fichte - begann sich von Kunstmäzenen zu emanzipieren.

Die rechtliche Ausformung und somit die Koppelung von Werk und Autor begann vorerst als öffentliche Debatte Mitte des 18. Jahrhunderts. Klopstock wendete sich in

³⁴ Vgl. Scherbaum, Anna, *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag 2004, S. 208.

einer Schrift gegen die Verleger und verlangte, dass die erzielten Gewinne aus dem Bücherverkauf den Schriftstellern und nicht den Verlegern zufließen sollen, genauso wie ein Schriftsteller an seinem Werk ein Eigentumsrecht zukommen soll. Die daraufhin entflammende Diskussion spielte sich zwischen Verlegern und Autoren ab und der Frage, wie die Interessen von diesen beiden plus den des Lesers befriedigt werden können. Die Problematik kreiste nach wie vor um die Praktik der Nachdrucke und die fehlende rechtliche Legitimation dagegen einzuschreiten. Lösungsvorschläge die in dieser Debatte vorgebracht wurden:

„Zu ihrer Lösung wurden im Wesentlichen drei verschiedene Vorschläge erörtert. Der erste forderte die freie oder minimal beschränkte Konkurrenz innerhalb Deutschlands, also Nachdrucksfreiheit nach Erscheinen oder nach wenigen Jahren [...]. Der zweite Vorschlag, drang auf ein generelles Nachdrucksverbot [...]. Der dritte Vorschlag plädierte für eine generelle Schutzfrist nach dem Erscheinen des Werkes, wobei Zeiträume von vier, sechs, zehn, wohl auch fünfzehn Jahren genannt wurden.“³⁵

Deutschland konnte sich diesbezüglich schon an anderen Urheberrechtsgesetzen orientieren. Die Vorreiterrolle nahm England mit dem „Statute of Anne“ 1710 ein. Bereits die darin enthaltene Präambel legt offen, warum es sich hier um das erste moderne Urheberrechtsgesetz handelt: „An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of Copies, during the Times therein mentioned.“³⁶ Das Gesetz räumt zum ersten Mal dem Autor einen rechtlichen Schutz ein, indem er diesem an seinem Werk das exklusive Druckrecht zusprach. Bevor dieses Recht erlassen wurde gab es in England eine starke Büchergilde, die oftmals die Autoren nicht entlohnte. Der Schutzzweck dieses Gesetzes zielt somit auf die Stärkung der Rechte der Autoren, da durch die Praxis der Gilde befürchtet wurde, dass die Bildung stagniert, aufgrund fehlenden Anreizes für die Autoren zu schreiben.

³⁵ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 126.

³⁶ Statute of Anne, London (1710), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org, Zugriff: 25.01.2015

Diesem Vorbild folgte 1787 auch der amerikanische Kongress, der in seiner Verfassung eine copyright-Klausel aufnahm („The Congress shall have power [...] To promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries.“³⁷). Frankreich folgte diesem Beispiel, während der Französischen Revolution und erließ 1791 und 1793 eine Reihe von urheberrechtlichen Gesetzen („droit d’auteur“). Wie in England und den USA bekam auch in Frankreich der Autor die ausschließlichen Rechte an der Kopie, daneben entwickelte sich aber auch im Zuge der Revolution die Persönlichkeitsrecht. Die Idee dahinter war die Rücksichtnahme auf die Kopplung zwischen Autor und Werk, wonach gewisse Rechte - zB die Nennung als Urheber - unabdingbar sind.

„Zum Ende des 18. Jahrhunderts gab es also zwei in ihren Grundsätzen sehr unterschiedliche Urheberrechtskonzeptionen. Das im angloamerikanischen Rechtsraum entstandene Copyright-Regelwerk hatte das öffentliche Interesse an Wissensproduktion und -verbreitung zum Ausgangspunkt eines zeitlich und umfänglich beschränkten, exklusiven Rechts am Kopieren von Werken. Das kontinentale, französische Modell hingegen setzte den Schöpfer und seine Persönlichkeitsrechte an den Anfang.“³⁸

Nach England, USA und Frankreich etablierte auch Deutschland einen Urheberrechtsschutz und orientierte sich hierbei am französischen Vorbild. Der Grund warum Deutschland das Schlusslicht bildete, war zum einen die Reformation und zum anderen die Zersplitterung in viele Kleinstaaten.³⁹ So führte zuerst Baden 1810 ein Urheberrecht ein, 1837 folgte Preußen mit einem für damalige Zeiten äußerst umfassenden und modernen Gesetz („Gesetz zum Schutze des Eigenthumes an Werken der Wissenschaft und Kunst in Nachdruck und Nachbildung“).

³⁷ U.S. Constitution. (1787). Article 1, Section 8, Clause 8. <http://www.law.cornell.edu/constitution/constitution.article1.html#section8>, Zugriff: 25.1.2015

³⁸ Gehring, Robert A., „Einführung ins Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber Machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2008, S. 243.

³⁹ Gehring, Robert A., „Einführung ins Urheberrecht“, S. 241.

Auch in Deutschland wurde den Autoren ein ausschließliches Vervielfältigungsrecht zugesprochen, welches sie innerhalb eines vereinbarten Zeitrahmens den Verlegern abtreten konnten. Nach Ablauf dieser Zeit konnten die Autoren vom Vervielfältigungsrecht wieder Gebrauch machen. Voraussetzung für den Schutz war die Eintragung in der Buchhändlergilde und das Versehen des Werkes mit einem Copyrightzeichen. (Das Verfahren der Registrierung der Werke wurde in den Vereinigten Staaten 1795 eingeführt und in Frankreich durch zwei Gesetze 1791 und 1793. In Preußen wurde diese Art von Schutz erst 1837 eingeführt.) Ab 1871 übernahm das Deutsche Reich vom Norddeutschen Bund den allgemeinen Urheberrechtsschutz und bereits 1886 gab es mit der Berner Übereinkunft das erste multilaterale Übereinkommen (Grund für diesen Vertrag war die Vereinfachung des grenzüberschreitenden Handels).

So gesehen führte die Entwicklung des urheberrechtlichen Schutzes dazu, die Kopplung zwischen Autor und Werk rechtlich zu stärken, wodurch sich neben dieser Ausformung auch ein neues Selbstverständnis des Autors entwickelt hat. So leitete sich fortan das Werk aus einer originellen Idee des Autors ab, der durch diese Ausformung unweigerlich mit dem Text verbunden ist.

„Dieser persönliche Zusammenhang macht den Autor zum Souverän seines Werkes. Seine ‚Werkherrschaft‘, die ausschließliche, doch nicht unbefristete Herrschaft des Schöpfers über das Geschaffene, ist für die europäische Geschichte etwas Neues. In der ständischen Gesellschaft garantierte der Souverän durch seine Privilegien die Nutzung des Werks - in der modernen Gesellschaft ist der Autor an die Stelle des Königs getreten.“⁴⁰

⁴⁰ Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, S. 7.

2.4. Die Entwicklungen des Kunstmarkts durch die Einführung des Urheberrechts

Einen anderen Blickwinkel eröffnet der Wirtschaftsjurist Eckhard Höffner, der in seinen Buch „Geschichte und Wesen des Urheberrechts“ den Buchmarkt des 18. Jahrhunderts beleuchtet hat. Die Ausgangsfrage, die er sich dabei stellte, war: Ob das Urheberrecht jene Neuerungen gebracht hat, für die es immer gerühmt wurde. Nämlich jene, den Künstler einen finanziellen Anreiz zu geben, künstlerisch tätig zu werden. Die Versuchsanordnung war dabei ein Vergleich zwischen England, Deutschland und Frankreich. Während in England mit dem Statute of Anne das erste Urheberrechtsgesetz 1710 eingeführt wurde, gab es in Deutschland einen landesweiten Schutz erst ab 1837. In England war der Buchmarkt zudem sehr konzentriert, während besonders Deutschland mit den Nachdrucken kämpfte. Der Vergleich richtete somit seinen Fokus auf das Autoreneinkommen und die neuen Bücher die verlegt wurden.

Die zur Zeit geführte Debatte rund um das Urheberrecht und das Internet zeigt sehr deutlich das Hauptargument jener die es verteidigen. Die Quintessenz ist jene, dass ohne das Urheberrecht Kunst nicht mehr geschaffen werden würde, da die Künstler ihrer wirtschaftlichen Basis beraubt werden würden. Folglich würde das e contrario bedeuten, dass es in England des 18. Jahrhundert eine blühende Bücherkultur hätte geben müssen, anders als zur Goethezeit in Deutschland, wo der Nachdruck herrschte.

„Zu Beginn las ich immer, dass die Autoren in Deutschland praktisch nichts verdienten, dass schon Luther wie später Lessing sich über die Raubkopierer beschwerten, Goethe und Schiller ständig nachgedruckt wurden usw., während in Großbritannien David Hume, Tobias Smollett oder Edward Gibbon ausgezeichnet verdienten. [...] Allerdings genügen solche Einzelfälle nicht für einen plausiblen Maßstab, so dass ich weiter forschte. Vor allem interessierten mich durchschnittliche Honorare und die Zahl der neuen Bücher. Und da stieß ich dann mit der Zeit auf völlig verquer erscheinende Ergebnisse. Während in Großbritannien 1800 vielleicht 700 neue Bücher auf den Markt kamen, waren es im vergleichsweise armen Deutschland über 4000. Und wenn man bei den britischen Honoraren einmal unter die goldene Oberfläche schaut, da sah es dann ganz bitter aus. Fünf bis zehn Pfund war das Durchschnittshonorar für einen Roman, schreibt beispielsweise St. Clair.

Im Ergebnis musste ich nach den Vorteilen des Urheberrechts mit der Lupe suchen und würde selbst dann kaum fündig.“⁴¹

Diese unterschiedlichen Zahlen lassen sich darauf zurückführen, dass in Deutschland im Gegensatz zu England ein Wettbewerb möglich war. Das Raubkopieren war bis 1820 möglich. Somit waren die Verleger gezwungen den Absatz zu steigern, indem sie neue Bücher anboten. Gleichzeitig konnten sie den Preis nicht einheitlich gestalten, da sie nur durch billige Preise wettbewerbsfähig blieben. Während in Großbritannien der Roman im Durchschnitt 31,5 Schillinge kostete, variierten in Deutschland hingegen die Preise stark. Umso höher der Preis, umso beliebter war der Nachdruck, da dieser billiger verkauft wurde.

„Nur dank fehlenden Urheberrechts und eines blühenden Verlagswesens - nicht zuletzt für technisch-wissenschaftliche Fachliteratur - konnte sich das Agrarland Deutschland, das an der Schwelle zum 18. Jahrhundert noch mit einem Fuß im Mittelalter stand, zur führenden Industrie- und Wissenschaftsnation entwickeln. Großbritannien, das Mutterland der Industrialisierung, verlor den Anschluss. Erst die Einführung des deutschen Urheberrechts sollte die Blüte des Buchdrucks beenden: Anzahl und Auflage von Neuerscheinungen sanken ebenso wieder wie die Autorenhonorare.“⁴²

Durch das fehlende Copyright in Deutschland waren die Verleger gezwungen, kreativ zu werden. Nicht nur dass die Preise dem Wettbewerb unterworfen waren, mussten sie auch den Markt ausdehnen. Durch die Preisgestaltung entstand nicht wie in Großbritannien ein Monopol, dass sein Geld aus einigen wenigen Bestsellerautoren schöpfte, sondern es musste ein gewisse Bandbreite bespielt werden, um zu Geld zu kommen. Dementsprechend entwickelte sich neben der Belletristik in Deutschland auch die Fachliteratur, die zu einer immer weiter voranschreitenden Spezialisierung führte. Daneben entstanden Bücher für Laien, mit praktischen Anleitungen zu allen Lebenslagen. Diese Lücke wurde in Großbritannien nie gefüllt, da Bücher durch ihre Preisgestaltung sich lediglich an die Oberschicht und an die gut situierte Mittelschicht

⁴¹ Posset, Martin, „Wem nutzt das Urheberrecht“, *Telepolis*, 10.8.2010, <http://www.heise.de/tp/artikel/33/33092/1.html>, Zugriff: 19.11.2014

⁴² Posset, Martin, „Wem nutzt das Urheberrecht“

richtete. In Deutschland hingegen führte der Wettbewerb dazu, dass deutlich höhere Auflagen produziert wurde, um in allen Schichten Absatzmöglichkeiten zu schaffen.

Die Verleger waren in Deutschland somit in erhöhter Weise angewiesen auf die Autoren, da der Büchermarkt einen schnelllebigen Markt darstellte, der nur dann Gewinn abwarf, wenn die Bandbreite erhöht wurde und die Interessen der Leserschaft getroffen wurden. In Großbritannien hingegen verdienten einige Bestsellerautoren horrenden Summen, während der Großteil der anderen Schriftsteller zur austauschbaren Ware wurden, deren einzige Hoffnung es war, durch eine Publikation Anklang bei der Öffentlichkeit zu finden. Diese Machtposition genossen die Verleger in Deutschland nicht, dementsprechend waren die Autoren auch freier in der Honorargestaltung und konnten mehr fordern.

Die Analyse von Eckhard Höffner führt zu der These, dass gerade durch die Einführung des Urheberrechts, die Autoren weniger verdienten, die Kultur stärker beschnitten wurden und die Bücherpreise stiegen. Zumindest im 18. Jahrhundert lässt sich diese Tendenz nachweisen. So steigen beispielsweise allein die Bücherpreise nach Einführung des Urheberschutzes in Deutschland um das zehnfache an. Es drängt sich somit die Vermutung auf, dass es weniger um den Schutz der Urheber, als mehr um die Monopolstellung der Verleger geht. Die Gewinner in diesem System sind eine Handvoll Bestsellerautoren.

3. DIE TRENNUNG VON TEXT UND AUTOR

„Die Behauptung vom Tod des Autors war vor vierzig Jahren tatsächlich radical chic, es war der letzte Schrei auf dem Laufsteg intellektueller Moden und die schönste Rose im Garten der Theorie“⁴³

„Der Name der Rose“ - ein Titel von Umberto Eco, der oftmals vom Leser ein imaginäres Fragezeichen, dahinter verpasst bekommt und Anlass für Spekulationen ist, auf der Suche nach der Antwort auf die Frage: Was will der Autor damit sagen? Manche sehen darin einen Hinweis auf die Dopplung von Historienerzählung und Detektivgeschichte. Wieder andere meinen die Antwort auf die Frage im letzten Satz des Buches zu finden: „Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus“. (Die Rose von einst steht nur noch als Name, uns bleiben nur nackte Namen). Andere sehen in der Rose einen Hinweis auf die Vergänglichkeit von allem und legen diese These auf die Geschichte der Abtei im Buch um. Ganz anders argumentiert es ein Leser, der meint: „Das nennt man dichterische Freiheit des Herrn Eco.“⁴⁴ Kurzum die Suchanfrage „Titel Name der Rose“ eröffnet einem eine Welt von Spekulationen und Möglichkeiten, obwohl Eco selbst an mehreren Stellen herausstreicht, dass es auf diese Frage keine richtige Antwort gibt:

„Nennt ein Autor sein Buch Der Name der Rose, dann muß er sich auf vielfältige Interpretationen dieses Titels gefasst machen. Als der empirische Autor habe ich geschrieben, daß ich ihn wählte, um dem Leser alle Freiheit zu geben: „Das Rosensymbol ist inzwischen so mit Bedeutungen überfrachtet, daß es keine spezifische Bedeutung mehr hat: Dantes Rosenmystik, >go lovely rose<, der Rosenkrieg, >rose thou art stick<, > too many rings around Rosie<, >a rose by any other name<, >a rose is a rose is a rose is a rose< und die Rosenkreuzer. [...] Wahrscheinlich wollte ich den Titel für alle möglichen Lesarten öffnen, um jede einzelne irrelevant werden zu lassen, aber gerade dadurch habe ich eine endlose Lawine von

⁴³ Assheuer, Thomas, „Tod des Autors“, *Zeit Online*, 2012/19, Mai 2012, <http://www.zeit.de/2012/19/Internet-Urheberrecht>, Zugriff: 19.11.2014

⁴⁴ O.N., „Name der Rose (Eco)“, *wer weiss was*, <http://www.wer-weiss-was.de/literatur/name-der-rose-eco>, Zugriff: 25.1.2015

Interpretationen losgetreten. Doch jetzt hat sich der Text verselbstständigt, und der empirische Autor muß schweigen.“⁴⁵

Der empirische Autor Umberto Eco gibt seinen Text somit „frei“, sobald er ihn veröffentlicht. Er kann noch Rede und Antwort stehen für etwaige Fragen, die sein Text aufwirft. Aber auch ohne diese Instanz, führt der Text fortan ein Eigenleben und wird vom Leser weitergesponnen.

Das Werk „Der Name der Rose“ wurde 1980 veröffentlicht. Im Jahre 1967 wurden erstmals Roland Barthes Thesen zum Tod des Autors veröffentlicht. Ein Höhepunkt in der Diskussion um die Frage nach dem Stellenwert des Autors und „die schönste Rose im Garten der Theorie.“⁴⁶ Wissenschaftlich gesehen hat dieses Modell Wellen geschlagen, Anhänger gefunden und Kritiker herausgefordert. Auch wenn der Autor nie die einzige Bezugsnorm war, um sich mit Texten auseinanderzusetzen, wurde im 20. Jahrhundert ein Misstrauen gegenüber seinem Stellenwert begründet. Die deutlichste Folge davon war der literaturwissenschaftliche Ansatz des Ausschlusses des Autors, aus der Interpretation von Texten. Diese Entwicklungen hin zur Trennung von Autor und Text, lässt sich auf eine recht kleine Zahl von Kritikern zurückführen.⁴⁷ In den nun nachfolgenden Ausführungen soll ein Überblick gegeben werden, wie auf Ebene der Theorie eine Trennung von Autor und Text vorangetrieben wurde.

War der Autor im Mittelalter noch ein Handwerker, hat er es im 18. Jahrhundert geschafft nicht nur rechtlich seinen Text an sich zu binden, sondern auch gesellschaftlich anerkannt zu werden als Urheber und Schöpfer. Von da an war der Autor jener, von dem aus ein gewisses Ordnungssystem ausgeht. Nicht nur, dass Suchmaschinen ihn als Kriterium heranziehen um Texte zu finden, auch die Literaturwissenschaft richtet sich nach ihm aus und gliedert nach ihm den Stoff.

⁴⁵ Eco, Umberto, „Zwischen Autor und Text“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 287.

⁴⁶ Assheuer, Thomas, „Tod des Autors“, *Zeit Online*, 2012/19, Mai 2012, <http://www.zeit.de/2012/19/Internet-Urheberrecht>, Zugriff: 19.11.2014

⁴⁷ Vgl. Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999, <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/autor2.html>, Zugriff: 25.1.2015

„So selbstverständlich sich der Umgang mit dem Autor in der literaturwissenschaftlichen Praxis darstellt, in der Literaturtheorie ist er das nicht. Wer sich hier auf den Autor beruft, setzt sich dem Verdacht der theoretischen Naivität aus. [...] Unter den Stichworten ‚Tod des Autors‘ und ‚intentionaler Fehlschluss‘ ist von unterschiedlicher Seite her der Autor als Verstehensnorm grundsätzlich in Frage gestellt worden.“⁴⁸

Dieses in Frage stellen rüttelt zum einen an der Frage, ob es weiterhin sinnvoll ist, den Autor als Interpretationsnorm heranzuziehen und zum anderen ob die Forschung nicht eher weg vom Autor und hin zum Leser gehen soll. Der erste Ansatz bezieht dabei Position gegen jene Strömungen die mittels der Biographie des Autors und den historischen Gegebenheiten, zu einer möglichst unverfälschten Interpretation des Textes vordringen wollen. Ein Manifest gegen diese Form von Interpretation stellt hierbei der Text „The Intentional Fallacy“ von William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley dar (3.1. Der Autor als Orakel von Delphi). Der zweite Ansatz - nämlich die Fokussierung des Lesers - wird mittels Roland Barthes „Der Tod des Autors“ und Michel Foucaults Text „Was ist ein Autor?“ beleuchtet (3.2. Der Leser bei Michel Foucault und Roland Barthes)

3.1. Der Autor als Orakel von Delphi

Mit der literaturkritischen Strömung des New Criticism beginnt sich ein erster Ansatz, den Autor vom Text zu trennen, zu formieren. Die Intention der Literaturwissenschaftler liegt darin, das Werk und dessen Struktur in den Mittelpunkt zu stellen und jeglichen Einfluss auf die Analyse durch Ideologie, geschichtliche Kontexte und die Biographie des Autors einen niederen Stellenwert einzuräumen. Besonderen Einfluss kommt hier dem Text „Der intentionale Fehlschluss“ von William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley zu. Als Intention ist hier der Plan bzw. der Grund des Autors gemeint, einen Text zu schreiben. Diese geht dem Text voraus und kann sich in diesem manifestieren. Den Abdruck den die Intention hinterlässt, kann jedoch nur durch Heranziehen von

⁴⁸ Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 8 .

textexternen Material entschlüsselt werden. Der Leser kann diese Verweise - ohne Vorwissen - also nicht finden. Die Literaturwissenschaft hingegen kann durch Biographieforschung Abdrücke und Spuren finden. Die Frage, die sich daraus ergibt ist, ob ein Text als autonomes Gebilde besteht oder ob er an sich schon Fragen aufwirft, die nur von außen geklärt werden können.⁴⁹

„Ist ein Literaturwissenschaftler“, fragt Professor Stoll, „nicht ein Richter, der nicht sein eigenes Bewusstsein erforscht, sondern der die Bedeutung oder die Intention des Autors festlegt, als sei das Gedicht ein Testament, ein Vertrag oder die Verfassung? Das Gedicht ist nicht das Eigentum des Literaturwissenschaftlers.“⁵⁰

Kann ein Text somit überhaupt - um das Beispiel aufzunehmen - wie ein Rechtstext gelesen werden. Wimsatt und Beardsley sprechen sich dagegen aus, da - wie der Titel schon sagt - die Suche nach der Intention einem Fehlschluss gleichkommt.

„Wir stellen die Behauptung auf, dass die Absicht oder die Intention des Autors weder eindeutig erkennbar noch ein wünschenswerter Maßstab ist, um den Erfolg eines literarischen Werkes zu beurteilen, und dies scheint uns ein Grundsatz zu sein, der in engem Zusammenhang steht mit einigen der Differenzen in der Geschichte literaturtheoretischer Anschauungen.“⁵¹

Die Intention des Autors kann somit keinen geeigneten Schlüssel parat halten, um einen Text zu analysieren. Die Intention wird umso schwieriger ablesbar, umso länger der Autor Tod ist und gleichzeitig bietet genau diese zeitliche Distanz, einen großen Spielraum für Spekulationen. Die Diskussion um die Urheberschaft der Werke Shakespeares, nährt sich aus der inhaltlichen Bandbreite die sein Werk abdeckt. Der Großteil der Shakespeareforschung hält diese Grundlage für zu gering um eine Behauptung darüber aufzustellen. Der Streit darum wird an Hand von den überlieferten Stücken geführt. Die Schlüsse von Text auf Autor und umgekehrt bleiben jedoch eine

⁴⁹ Vgl. Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 81.

⁵⁰ Wimsatt, William Kurtz; Beardsley, Monroe Curtis, „Der intentionale Fehlschluss“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000 S. 87.

⁵¹ Wimsatt, William Kurtz; Beardsley, Monroe Curtis, „Der intentionale Fehlschluss“, S. 84.

Interpretationskategorie, die oftmals im Bereich der Spekulationen angesiedelt ist. Wimsatt und Beardsley sehen es als Unmöglichkeit an, als Literaturwissenschaftler die Antwort auf die Intention des Autors beantworten zu können. Als Interpretationskriterium bleibt somit der Text, als Zeugnis für die Intention, etwas zu schaffen, jedoch nicht als Zeugnis, um die Frage des „Warum“ - die dem Text voraus ging - zu beantworten. All jenes das im Text nicht verwirklicht wurde, kann somit „von außen“ noch in die Analyse hineingetragen werden. Jedoch geben die beiden Theoretiker zu bedenken, dass es nicht Sinn und Zweck der literaturwissenschaftlichen Analyse sein kann, dass der Wissenschaftler eine Intention dadurch zu belegen versucht, dass er Material von außen heranzieht, um die Absicht des Autors freizulegen. Diese Herangehensweise benötigt an sich schon dem Anspruch etwas zu finden. Jedoch wird somit die Intention des Wissenschaftlers freigelegt und oftmals weniger die Intention des Autors.

„Hinter jedem Gedicht steckt ungeheuer viel Leben, sinnliche und geistige Erfahrung, die es in gewisser Hinsicht auch bedingt, aber man kann dies niemals in der sprachlichen und damit intellektuellen Gestalt, die das Gedicht ausmacht, wieder erkennen und muss dies auch nicht wieder erkennen. Denn alle Objekt unserer vielfältigen Erfahrung, jede Einheit wird durch die Tätigkeit des Geistes von ihrem Wurzeln abgeschnitten und aus dem Zusammenhang herausgelöst - sonst hätten wir niemals Objekte oder Ideen oder irgendetwas, worüber wir reden könnten.“⁵²

Demnach wird der Autor von seinen Text getrennt, sobald ein Dritter in das Verhältnis eintritt. Wie Marcel Proust in seinem Buch „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ schon behauptet hat: „In Wirklichkeit ist jeder Leser, wenn er liest, ein Leser nur seiner selbst. Das Werk des Schriftstellers ist dabei lediglich eine Art von optischem Instrument, das der Autor dem Leser reicht, damit er erkennen möge, was er in sich selbst vielleicht sonst nicht hätte erschauen können.“⁵³ Somit kann das Lesen zu einem Moment des Erkennen führen, jedoch kann der Schritt hin zum Erkennen der Intention

⁵² Wimsatt, Beardsley, „Der intentionale Fehlschluss“, S. 92.

⁵³ Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band X.* - In: Ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* EA der deutschen Übersetzung 1953 - 1958. Ausgabe in zehn Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 3996.

des Autors laut Wimsatt und Beardsley nicht vollzogen werden, da jedes in Sprache fassen schon eine Übersetzung und eine Verkürzung darstellt. Demnach lässt der Text Rückschlüsse auf den dramatischen Sprecher im diegetischen Rahmen zu, nicht jedoch auf den Autor. Historische Kontexte und biographisch Gesichertes sollten demnach eine niedrigere Interpretationsgrundlage einnehmen. Der Text wird somit Bezugspunkt der Interpretation, während der Autor und seine Intention nicht Bestandteil der Analyse sind. „Literaturwissenschaftliche Fragestellungen werden nicht durch die Befragung des Orakels entschieden.“⁵⁴ Eine ähnliche Einsicht teilt auch Umberto Eco:

„Wenn sich ein Text - sei es eine Dichtung, Prosa oder die Kritik der reinen Vernunft - selbstständig macht, wenn er also nicht einen, sondern viele Leser erreichen soll, weiß der Autor, daß die Interpretation weniger seine persönlichen Absichten als vielmehr eine komplexe Interpretationsstrategie betreffen wird, die auch den Leser mit seiner Sprachkompetenz, einem sozialen Schatz, einbezieht.“⁵⁵

Einen ähnlichen Ansatz wie derjenige des New Criticism etablierte sich in den 1960er Jahren auch durch die Intertextualitätsforschung. Wie das Wort schon sagt, liegt der Fokus auf den Verbindungsstellen „zwischen“ den Texten.

„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“⁵⁶

Intertextualitätsmodelle rücken somit das Verhältnis von Texten zu anderen Texten in den Fokus. Der Autor ordnet sich hierbei mit seinem Text, in einen literarischen Diskurs ein. Die Verbindungsstellen sind hierbei meist Zitate, Figuren, Themen bzw. der Strukturaufbau. Der Autor tritt somit nicht als individueller Schöpfer eines Textes auf, welcher isoliert betrachtet wird, sondern sein Text stellt gleichzeitig einen Metatext dar,

⁵⁴ Wimsatt, Beardsley, „Der intentionale Fehlschluss“, S. 101.

⁵⁵ Eco, Umberto, „Zwischen Autor und Text“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 279.

⁵⁶ Kristeva, Julia, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II.*, Hg. Jens Ihwe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 352

der sich in einen Gesamttext eingliedert. Bereits der Dichter Mallarmé - der im Zusammenhang mit der Intertextualitätsforschung oft zitiert wird - schrieb im 20. Jahrhundert:

„daß mehr oder weniger alle Bücher die Fusion von einigen abzählbaren Wiederholtheiten enthalten. [...] Der Unterschied, von einem Werk zum andern, liefert dann ebensoviele sich anbietende Lesarten in einem ungeheuren Wettbewerb um den Wahrhaftigen Text, zwischen den Zeitaltern, die man zivilisiert nennt oder - literarisiert.“⁵⁷

Intertextualität knüpft an den Wiederholungen an und sucht die Verbindungsstelle zwischen den Texten. Als Interpretationsnorm wird somit nicht der Autor herangezogen, sondern sämtliche Informationen befinden sich bereits im Text selbst. Untersucht werden die offensichtlichen und versteckten Referenzen und die sich dadurch ergebende Eingliederung, in den sich fortwährend weiterentwickelten Gesamttext. Die Betrachtungsweise stützt sich somit nicht auf das System das innerhalb des Textes aufgebaut wird, sondern fokussiert auf die Verbindungsstellen innerhalb des literarischen Diskurses. Bei dieser Betrachtungsweise bleibt der Autor außen vor und der Text wird von ihm gesondert betrachtet, der Autor als Konzept lebt nur mehr in seinem eigenen Text.

3.2. Der Leser bei Michel Foucault und Roland Barthes

Die berühmte Maxime „Der Tod des Autors“ hat seinen Anfangspunkt bei den Poststrukturalisten in Frankreich. Diese theoretische Strömung entzieht dem Autor den Stellenwert und greift - ähnlich wie die Intertextualität - für die Interpretation lediglich auf den Text zurück. Die Intention die der Autor mit dem Text entfalten wollte, ist irrelevant. Dagegen gewinnt die Figur des Lesers - als Endpunkt wo der Text

⁵⁷ Mallarmé, Stéphane, *Kritische Schriften: französisch und deutsch*, Hg. Gerhard Goebel, Bettina Rommel, Übers v. Gerhard Rommel unter Mitarbeit von Christine LeGal 1998, S. 227.

zusammenläuft - an Bedeutung. Roland Barthes Text „Der Tod des Autors“ schließt mit dem Satz „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“⁵⁸

Mit Roland Barthes Text „Der Tod des Autors“ erreichte die Auseinandersetzung des Zusammenspiels von Autor und Text seinen Höhepunkt. Während in Amerika anhand des Textes von Wimsatt und Beardsley begonnen wurde, die Notwendigkeit des Einflusses der Autorenbiographie kritisch zu hinterfragen, war es in Frankreich an den Universitäten gängig, die Texte durch die Brille der Autorenbiographie zu lesen.⁵⁹ Vor diesem Hintergrund entsteht Roland Barthes Text „Der Tod des Autors“.

„Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‚Botschaft‘ des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁶⁰

Roland Barthes lehnt das Autorenkonzept das auf der Originalität eines Autors beruht und den sich daraus ableitenden Geniegedanken, ab. Nicht der Autor steht in seiner Theorie im Vordergrund, sondern die Schrift, in der sich der Autor auflöst. Die Aufgabe des Autors besteht darin die Schrift freizusetzen, wodurch er der Schrift als deren Vergangenheit vorausgeht. „Der Autor ernährt vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind.“⁶¹. So lehnt er das Lesen eines Textes durch die Biographie des Autors ab und nennt als Gegenbeispiel archaische Kulturen, in denen der Erzähler als Vermittler auftritt und nicht der Erzählenden sondern der Text im Vordergrund steht.⁶² Seiner Ansicht nach ist die Schrift vom Autor zu befreien und das Geniekonzept aufzugeben.

⁵⁸ Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 193.

⁵⁹ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 180.

⁶⁰ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 190.

⁶¹ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 189.

⁶² Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 186.

„Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. Wollte er sich ausdrücken, sollte er wenigstens wissen, dass das innere ‚Etwas‘, das er ‚übersetzen‘ möchte, selbst nur ein zusammengesetztes Wörterbuch ist, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen.“⁶³

So entmachtet er den Autor, indem er die Schrift als wahres Interpretationsobjekt herzieht, die sich wiederum in der Sprache selbst bewegt und unabhängig von einem Autor, bestehen kann. So ist für Roland Barthes der Autor etwas Vorangegangenes, der jedoch lediglich bereits Vorhandenes, zusammensetzt. Der Vorgang der Zusammensetzung der Schrift hat für Barthes nichts Originelles. An sich reduziert er die Figur des Autors auf den mittelalterlichen Stellenwert. Hatte der Autor damals die Regeln der Rhetorik zu beherrschen, muss der Autor bei Barthes die Kombinationen und Bedeutung der Wörter kennen. Beide Ansätze nehmen dem Akt des Werkschreibens ihre Mystik und reduzieren sie auf handwerkliche Fähigkeiten. Roland Barthes interessiert sich nicht für den Autor, sondern ihn interessiert jener Ort, an dem die Schriften zusammenlaufen.

„Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt - wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“⁶⁴

Gerade dem Leser wurde in der Literaturwissenschaft wenig Aufmerksamkeit geschenkt. An sich war er jene Figur, der das Werk am Ende konsumierte, doch war er in den geführten Debatten um den Stellenwert des Autors und der Frage nach der Etablierung eines Urheberrechts, lediglich eine Randfigur. Mit seiner letzter Aussage „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“.⁶⁵, bricht Roland

⁶³ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 190.

⁶⁴ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 192.

⁶⁵ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 193.

Barthes die Diskussion auf und die theoretische Debatte beginnt, umso stärker die Autorität des Autors anzuzweifeln, in dem sie die Aufmerksamkeit auf den Leser und den Text verschiebt.

Roland Barthes Text „Der Tod des Autors“ erschien 1967, zwei Jahre später hielt Michel Foucault vor der „Société française de philosophie“ einen Vortrag mit dem Titel „Was ist ein Autor“. Darin relativiert er Barthes Aussagen dahingehend, dass er die Frage aufwirft, wie Wörter wie - „Werk“ und „Schrift“ - jemals unabhängig von der Figur des Autors leben sollen. Gerade diese Begrifflichkeiten würden den Tod des Autors unmöglich machen. Foucault negiert nicht den Autor, sondern wendet das Verfahren der Diskursanalyse an, wonach man durch die verschiedenen Zeiten hindurch „Autorfunktionen“ erkennen kann. In einem ersten Schritt schaut er sich hierbei die Entwicklung des Autorkonzeptes an.

„Es gab eine Zeit, in der die Texte, die wir heute ‚literarisch‘ nennen (Berichte, Erzählungen, Epen, Tragödien, Komödien) aufgenommen, verbreitet und gewertet wurden, ohne daß sich die Autorfrage stellte; ihre Anonymität machte keine Schwierigkeit; ihr echtes oder vermutetes Alter war für sie Garantie genug. Im Gegensatz dazu wurden die Texte, die wir heute wissenschaftlich nennen, über die Kosmologie und den Himmel, die Medizin und die Krankheiten, die Naturwissenschaften oder die Geographie im Mittelalter nur akzeptiert und hatten nur dann Wahrheitswert, wenn sie durch den Namen des Autors gekennzeichnet waren.“⁶⁶

Erst mit dem Aufkommen des Individuums veränderte sich diese Herangehensweise. Während „literarische“ Texte an Wert gewannen, wenn sie von einem bekannten Autor stammten, reichte es in der Wissenschaft aus, wenn sich der Text in einen bereits bestehende Systematik einordnete. Der Autorname war im Umgang mit dem Text weniger bis gar nicht relevant. Die Einordnung dieser wissenschaftlichen Texte stellte die Interpretationsnorm dar, um im Vergleich zu anderen Texten zu einer Auseinandersetzung zu gelangen. Demnach lässt sich anhand dieser geschichtlichen Beispiele nachweisen, dass sich die „Autorfunktion“ verändert. Am deutlichsten lässt

⁶⁶ Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 212.

sich diesen Wandel beim literarischen Diskurs ablesen, der zu Beginn keinen Autor benötigte, in der Neuzeit jedoch der Autor unabdingbar wurde.

„Aber ‚literarische‘ Diskurse können nur noch rezipiert werden, wenn sie mit der Funktion Autor versehen sind: jeden Poesie- oder Fiktionstext befragt man danach, woher er kommt, wer ihn geschrieben hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder nach welchem Entwurf. Die Bedeutung, die man ihm zugesteht, und der Status oder der Wert, den man ihm beimisst, hängen davon ab, wie man diese Frage beantwortet. Und wenn infolge eines Missgeschicks oder des ausdrücklichen Autorwillens, der Text anonym erscheint, wird sofort auf Autorsuche gegangen. ‚Literarische Anonymität ist uns unerträglich; wir akzeptieren sie nur als Rätsel.‘“⁶⁷

Foucault lehnt diese Herangehensweise Autor ab. Er sieht darin lediglich eine „psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen läßt“⁶⁸, in der es um nichts weiter, als eine Annäherung geht, in der ausgeschlossen wird und bestimmte Merkmale anerkannt werden, um eine Kontinuität zu behaupten. Jedoch dient der Text - laut Foucault - nicht dazu, einen Autor unsterblich zu machen, sondern genau das Gegenteil tritt ein: der Text tötet den Autor. Durch den Akt des Schreibens und die sich dadurch eröffneten Räume, entsteht eine unüberbrückbare Distanz zwischen Text und Autor. Der Autor ist in seinem eigenen Text abwesend und nicht greifbar. Was den Autor jedoch vom Verschwinden abhält, sind die Begrifflichkeiten, die mit ihm untrennbar verbunden sind: Schreiben und Werk. Genau darin sieht er auch die Schwachstelle bei Roland Barthes Ansatz, der den Autor mit der *écriture* ersetzen will. Weiterführend wäre es jedoch, wenn jene Freistellen ausgekundschaftet werden, die frei werden, wenn der Begriff des Autors verschwindet⁶⁹. Würde der Autor verschwinden, wäre da noch der Diskurs, der von diesem ausgeht. Der Autor „hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen.“⁷⁰ Würde der Diskurs

⁶⁷ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 213.

⁶⁸ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 214.

⁶⁹ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 208.

⁷⁰ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 210.

fortan betrachtet werden und sich die Literaturwissenschaft nicht am Autor abarbeiten, würde das auch der Forschung eine neue Richtung verleihen:

„Folgende so lange wiedergekäute Fragen würde man nicht mehr hören: ‚Wer hat eigentlich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer? Mit welcher Authentizität oder welcher Originalität? Und was hat er vom Tiefsten seiner selbst in seiner Rede ausgedrückt?‘ Dafür wird man andere hören: ‚Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen? Wie sind die Stellen für mögliche Stoffe verteilt?‘ Und hinter all diesen Fragen würde man kaum mehr als das gleichgültige Geräusch hören: ‚Wenn kümmert’s, wer spricht?‘“⁷¹

⁷¹ Foucault, „Was ist ein Autor?“, S. 227.

4. DIE REIBUNGSFLÄCHEN ZWISCHEN DIGITALEM ZEITALTER UND URHEBERRECHT

Durch die Digitalisierung wird das Verhältnis von Original und Kopie neu verhandelt. Zeigt der vorangegangene historische Abschnitt, dass die Herausbildung des Urheberrechts und einem neuen Verständnis von Autorschaft, vor allem durch die Abgrenzung von Kopie und Original vorangetrieben wurde, werden die nachfolgenden Kapiteln die durch die Digitalisierung entstehenden Problematik aufzeigen.

Wie vorher bereits dargestellt, begann im 20. Jahrhundert die Literaturtheorie die Stellung des Autors zu hinterfragen. Plädieren Kristeva und Roland Barthes noch dafür, die autorzentrierte Betrachtungsweise von Texten gegen eine Textbasierte einzutauschen, stellt sich durch die Digitalisierung eine Frage, die über den Rahmen der reinen Textbetrachtung hinausgeht. Wenn Originalität immer die Qualität ist aus verschiedenen Bezügen etwas Neues zu schaffen, stellt dann nicht jedes Schaffen eine Form von einer kreativen Kopie dar? Diese Frage nach Originalität schwingt bereits bei den postmodernen Theorien mit. Durch das Internet und die dadurch entstehenden neuen Kulturpraktiken, gewinnt dieses Thema jedoch zusehends praktische Bedeutung. Dirk von Gehlen beantwortet diese Frage, indem er die Kopie definiert, als etwas, das von der Fälschung abgetrennt werden muss. Wenn die Kopie ihr Bezugssystem offen legt und dieser Referenz einen neuen Rahmen gibt, kann auch die Kopie etwas originell Neues schaffen. Gerade die Fälschung zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihre Referenz nicht angibt und sich mit fremden Federn schmückt. Genau dieser Zugang verleiht der Fälschung etwas von einer Lüge, die somit nicht glaubwürdig ist. Während die Dekonstruktion und das Bedienen von fremden Quellen einen eigenen Zugang zur Kultur schafft. Bereits Goethe erwähnte in einem Gespräch mit Eckermann:

„Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! So wie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort

bis ans Ende. Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden - den schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.“⁷²

Ein Blick in die Werbung zeigt, dass Zitate und Adaptionen von jeher Teil einer kulturellen Praxis sind. So findet so mancher den „Pudelskern“⁷³ oder wirbt mit dem Slogan „Hier bin ich Mensch“⁷⁴. Und sieht man sich heutzutage um, finden die Menschen den „Pudelskern“ und kaufen bei „Hier bin ich Mensch“ ein. Das Zitat und die Adaption von bereits Geschaffenen, ist Teil ein von jeher betriebenen kulturellen Praxis. Die heutzutage prominent geführte Debatte über Plagiate und Fälschungen geht jedoch zurück auf die Möglichkeit und die Einfachheit der Vervielfältigung im Zeitalter der Digitalisierung. Wie konträr diese Diskussion geführt wird, zeigt sich an Hand der Wiener Band „Ja, Panik“ die zu ihrem Album „The Taste and the Money“ auf ihrer Homepage ein Programm in sechs Punkten veröffentlicht hat, bei der unter anderem zu lesen ist:

„Von der Notwendigkeit des Zitats, ja Plagiats. Den Fortschritt begreifen, sich fremder Ideen annehmen, falsche Gedanken streichen und durch richtige ersetzen. Doch wider die Reproduktion! Bedient euch, schöpft aus dem Vollen eines Jahrhunderts, setzt es in neue Formen! Reißt es aus dem Zusammenhang! Die Panik vor dem Nichts, der Überfülle. Wir stehen zitternd vor markierten Stellen, Gitarren in Händen, Buchstaben im Kopf. [...] Aber vergesst nicht: das ist alles schon passiert und geschrieben. Wir können es stumpf wiederholen oder uns seiner annehmen.“⁷⁵

Betrachtet man die Debatte die rund um Kulturproduktion geführt wird, wird ersichtlich, dass es kaum möglich ist, dass Kunstschaffende nur aus sich selbst schöpfen, das zeigt bereits Goethe auf. Die Frage ist nur, wie mit der Kopie umgegangen wird und welcher Stellenwert ihr eingeräumt wird. In einem Interview über Plagiate in Zusammenhang mit Karl Theodor Guttenberg meint die Plagiatsforscherin, Debora Weber-Wulff:

⁷² Goethe, Wolfgang zit. n. Gehlen, Dirk, *MashUp. Lob der Kopie*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2011. S. 24.

⁷³ Goethe, Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 38.

⁷⁴ Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, S. 28.

⁷⁵ O.N., *Ja, Panik*, <http://ja-panik.com/ttاتم/>, Zugriff: 10.01.2015

„Es ist völlig okay, zu zitieren. Es muss nicht alles aus meiner eigenen Feder kommen, aber ich muss es auch anständig benennen. Es geht in unserer ganzen Kultur darum dass wir aufeinander aufbauen. Sie kennen sicher das schöne Bild vom Stehen auf den Schultern von Riesen. Der Pygmäe, der auf den Schultern von Riesen steht, sieht weiter. Das ist richtig so, aber wir sollten den Riesen auch einen Namen geben.“⁷⁶

Das Rad muss somit nicht neu erfunden werden, es muss jedoch gelernt sein darauf zu fahren. So hat Aristoteles in seiner Schrift „Poetik“ schon ausgeführt, dass es dem Menschen einzig durch die Mimesis - die Nachahmung - gelingen kann sich und seine Umwelt zu verstehen⁷⁷. Durch das Herausstreichen des Schöpfungsaktes hat sich im 18. Jahrhundert jedoch nicht nur das Urheberrecht herausgebildet, sondern auch ein Nebenprodukt, das nach wie vor in unserem kulturellen Gedächtnis vorhanden ist und nun für Reibungsflächen sorgt: die Mystifizierung des Schöpfungsaktes und das sich darauf belaufende Original. Dieser Ansatz machte die Kopie zu einer Fälschung und wird mit Worten von illegal bis billig bedacht. Dabei wird übersehen, dass - wie Debora Weber-Wulff bereits aufgezeigt hat - Kultur sich nicht stetig neu aus sich selbst heraus erfindet, sondern auf das Vorangegangene aufbaut. Geistige Werke sind Referenzwerke. Bereits die oben vorgestellten literaturtheoretischen Ansätze zeigen, dass Texte aus Referenzen bestehen und sich in einen Diskurs eingliedern. Somit stellt jeder Text eine individuelle Ausführung von verschiedenen Ideen dar. Die Netzkultur vereinfacht das Aufdecken von Referenzen und führt darüber hinaus auch zum Entstehen neuer Produktionsbedingungen. So schreibt bereits Woodmansee, dass „ die elektronische Technologie ihrerseits den Verfall der Illusion [beschleunigt], dass Schreiben ein singulärer und originärer Prozess sei.“⁷⁸

Im nachfolgenden Kapitel wird zuerst die Problematik mit dem bestehenden Urheberrecht betrachtet und die Forderungen dieses abzuschaffen. Als Fokus wird hier die Mediendebatte herangezogen, die rund um die Forderung der Reform des

⁷⁶ Dirk Gehlen im Interview mit Debora Wulff, zit. nach Gehlen, Dirk, *MashUp: Lob der Kopie*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 30.

⁷⁷ Vgl. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 13.

⁷⁸ Woodmansee, Martha, „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 309.

Urheberrechts - vorgebracht von der deutschen Piratenpartei - entbrannte. Daran anschließend wird exemplarisch an Hand von Dirk von Gehlens Buch „Eine neue Version ist verfügbar“ und Amanda Palmers Buch „The Art of Asking“ gezeigt, wie sich Produktion und Rezeption annähern und somit das Wort „Original“ als Bastion des singulären Schaffens ins Wanken gebracht wird, zu Gunsten einer kollektiven Arbeitsweise. Die sich daraus ergebende These, dass sich die Begrifflichkeiten Urheber, Verwerter und Konsument im Wandel befinden, wird herangezogen um konkret an urheberrechtliche Normen aufzuzeigen, worin die rechtliche Problematik liegt. Am Ende werden dann abschließend theoretische Lösungsvorschläge für die Reform des Urheberrechts vorgestellt.

4.1. Der Streit um das Urheberrecht im digitalen Zeitalter

Die Debatte um das Urheberrecht, ist inzwischen kein rein juristisches Phänomen mehr, sondern hat sich in die Zivilgesellschaft genauso wie in die Wirtschaft eingenistet. Die Aufmerksamkeit, die diesem Gebiet hierbei zu Teil wird, hängt im Wesentlichen damit zusammen dass es das rechtliche Regulativ unserer Informations- und Wissensgesellschaft darstellt. Da sich das Schaffen und Verbreiten von Information und Kultur durch das digitale Zeitalter erheblich gewandelt hat, steht auch das Rechtsgebiet des Urheberrechts vor der Frage, wie rechtlich mit diesem Wandel umzugehen ist.

„In einer Zeit, in der Milliarden Menschen jederzeit nicht nur Schöpfer, sondern auch Produzenten und Verwerter, sogenannte Producer, sind, ist das Urheberrecht von einem Recht für Profis zu einem allgemeinen Verhaltensrecht für die Gesellschaft geworden. Dieser Bedeutungswandel müsste sich eigentlich gleichermaßen auf Regelungsmotive und Ausgestaltung auswirken“⁷⁹

⁷⁹ Kreutzer, Till, „Den gordischen Knoten durchschlagen. Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“, in *Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht*, Hg. Heinrich Böll Stiftung in Zusammenarbeit mit iRights.info, Berlin 2010, S. 46; <https://www.boell.de/de/content/copyrightnow-plaedoyer-fuer-ein-zukunftstaugliches-urheberrecht>, Zugriff: 19.11.2014

Das Urheberrecht war somit ein Rechtsgebiet das zugeschnitten war auf die Kette: Urheber, Verwerter, Konsument. Durch das digitale Zeitalter wurden diese Begrifflichkeiten gelockert und sind nicht mehr so scharf umrissen, wie vor der Erfindung des Internets. Das Urheberrecht entstand jedoch als - auf den Urheber zugeschnittenes -Regelwerk. Gerade die oben dargestellten Veränderungen in Bezug auf die Produktionsprozesse, führten dazu, dass die zeitlich bedingten Medien-Veränderungen das Urheberrecht als veraltet erscheinen lassen. Begründet liegt dieser Schluss darin, dass das Urheberrecht im 18. Jahrhundert neben dem aufkommenden Geniegedanken entstanden ist. Die Grundpfeiler auf dem dieses Rechtsgebiet aufgebaut ist, ist somit die Originalität einer Schöpfung und dem dahinter stehenden individualistischen Produktionsprozess.

Das Urheberrecht wurde für die technische Erfordernisse seiner Zeit zu Recht geschneidert. Mit jeder technischer Neuerung wurde auch das Urheberrecht bis zu einem gewissen Grad angepasst. Das digitale Zeitalter stellt dieses Rechtssystem jedoch vor völlig neue Herausforderungen. Wie schwierig sich jedoch eine Anpassung gestaltet, lässt sich an Hand der losgetretenen Diskussion der deutschen Piratenpartei verfolgen.

4.1.1. „Gute Ideen sind da um kopiert zu werden!“⁸⁰ Die Mediendebatte rund um die Forderungen der Piratenpartei

In ihrem Grundsatzprogramm sprach die deutsche Piratenpartei 2012 explizit die Reform des Urheberrechts an. Als Partei, die sich als politische Antwort auf die Informationsgesellschaft versteht, hatten sie im Wahlkampf auf ihren Plakaten stehen: „Gute Ideen sind da um kopiert zu werden! Und ausgerechnet unsere Generation soll das verlernt haben?“⁸¹ Ihre Forderungen wurden von den Medien oftmals als Ruf zur

⁸⁰ O.N., „Wahlplakat. Gute Ideen sind da um kopiert zu werden! Und ausgerechnet unsere Generation soll das verlernt haben?“, *wiki*, <https://wiki.piratenpartei.de/wiki/images/8/82/Kopieren.pdf>, Zugriff: 25.1.2015

⁸¹ Ebenda.

Abschaffung des Urheberrechts rezipiert. In ihrem Programm beschreiben sie ihre Forderung, wie folgt:

„Der uralte Traum, alles Wissen und alle Kultur der Menschheit zusammenzutragen, zu speichern und heute in der Zukunft verfügbar zu machen, ist durch die rasante technische Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte in greifbare Nähe gerückt. [...] Die derzeitigen gesetzlichen Rahmenbedingungen im Bereich des Urheberrechts beschränken jedoch das Potential der aktuellen Entwicklung, da sie auf einem veralteten Verständnis von so genanntem ‚geistigen Eigentum‘ basieren, welches der angestrebten Wissens- oder Informationsgesellschaft entgegen steht. [...] Daher fordern wir, das nichtkommerzielle Kopieren, Zugänglichmachen, Speichern und Nutzen von Werken nicht nur zu legalisieren, sondern explizit zu fördern, um die allgemeine Verfügbarkeit von Informationen, Wissen und Kultur zu verbessern, denn diese stellt eine essentielle Grundvoraussetzung für die soziale, technische und wirtschaftliche Weiterentwicklung unserer Gesellschaft dar.“⁸²

Diese Forderung wird dahingehend begründet, dass jeder Urheber aus dem Öffentlichen schöpft und es somit zu einer barrierefreien Rückführung kommen muss. Der Begriff des Urhebers, der hinter dieser Begründung steht, hat Anklänge von bereits im 20. Jahrhundert in der Literaturwissenschaft verhandelten Begriffsdefinitionen des Autors. So spricht Roland Barthes vom Autor als „ein zusammengesetztes Wörterbuch, dessen Wörter sich immer nur durch andere Wörter erklären lassen“⁸³ oder die Intertextualitätstheoretikerin Julia Kristeva von einem Text, der eine „Absorption und Transformation eines anderen Textes“⁸⁴ ist. Die Feststellung der Piraten, dass bei der „Schaffung eines Werkes in erheblichem Maße auf den öffentlichen Schatz an Schöpfungen zurückgegriffen wird“⁸⁵ kommt der Begriffsdefinition aus den literaturtheoretischen Diskussionen sehr nahe. Sowohl die deutsche Piratenpartei als auch die Intertextualitätstheorie und die Theorien der Postmoderne hinterfragen den Begriff des Originals. Das Urheberrecht entwickelte sich jedoch maßgeblich aufgrund

⁸² O.N., „Parteiprogramm — Grundsatzprogramm der Piratenpartei Deutschland“, *wiki*, 12.2012, S.11, <http://wiki.piratenpartei.de/Parteiprogramm>, Zugriff: 19.11.2014

⁸³ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 190.

⁸⁴ Kristeva, Julia, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II.*, Hg. Jens Ihwe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 352.

⁸⁵ O.N., „Parteiprogramm — Grundsatzprogramm der Piratenpartei Deutschland“, S. 12.

des aufkommenden Geniegedankens im 18. Jahrhundert. Dem Gedanken liegt zugrunde, dass sich das Genie ableiten lässt aus einem originellen Werk. Das Hinterfragen dieser Ansichten ist somit nicht neu, neu daran ist jedoch die Auswirkungen, die es auf den Literaturmarkt haben kann. Während die theoretischen Texte des 20. Jahrhunderts Grundlage für Diskussionen innerhalb des wissenschaftlichen Kreises waren - und unter Umständen das eine oder andere Künstlerkollektiv dazu bewogen hat neue Formen des Schreibens - auszuprobieren, handelt es sich hierbei um eine Aussage einer gewählten politischen Partei, die somit ein anderes Potential aufweisen, tatsächliche rechtliche Änderungen durchzubringen.

Die im Grundsatzprogramm enthaltene Forderung löste eine - teilweise hoch emotional geführte - Debatte rund um das Urheberrecht dar. Im Mai 2012 antwortete ein Zusammenschluss mehrere Autoren unter dem Namen „Wir sind die Urheber“, auf die Forderungen, der deutschen Piratenpartei:

„Mit Sorge und Unverständnis verfolgen wir als Autoren und Künstler die öffentlichen Angriffe gegen das Urheberrecht. Das Urheberrecht ist eine historische Errungenschaft bürgerlicher Freiheit gegen feudale Abhängigkeit, und es garantiert die materielle Basis für individuelles geistiges Schaffen. [...] Die neuen Realitäten der Digitalisierung und des Internets sind kein Grund, den profanen Diebstahl geistigen Eigentums zu rechtfertigen oder gar seine Legalisierung zu fordern. Im Gegenteil: Es gilt, den Schutz des Urheberrechts zu stärken und den heutigen Bedingungen des schnellen und massenhaften Zugangs zu den Produkten geistiger Arbeit anzupassen. Das Urheberrecht ermöglicht, dass wir Künstler und Autoren von unserer Arbeit leben können, und schützt uns alle, auch vor global agierenden Internetkonzernen, deren Geschäftsmodell die Entrechtung von Künstlern und Autoren in Kauf nimmt. Die alltägliche Präsenz und der Nutzen des Internets in unserem Leben können keinen Diebstahl rechtfertigen und sind keine Entschuldigung für Gier und Geiz.“⁸⁶

Bei einem Vergleich beider Positionen wird ersichtlich, dass die Forderungen der deutschen Piratenpartei missverstanden werden. Bei dem Grundsatzprogramm handelt

⁸⁶ O.N., „Wir sind die Urheber“, <http://www.wir-sind-die-urheber.de/>, Zugriff: 19.11.2014

es sich nicht um einen Aufruf zur Abschaffung des Urheberrechts, sondern um die Forderung dieses zu überdenken, in Anbetracht der Möglichkeiten des Internets. Zudem wird bei einem Blick auf die Unterstützer der Initiative „Wir sind die Urheber“ ersichtlich, dass die Mehrzahl der unterzeichnenden Bestseller-Autoren sind, die von Verlagen vertreten werden. Außen vor bleiben, jene Künstler, die nicht zu den Bestseller-Autoren gehören. Genauso wie konkrete Vorschläge außen vor bleiben, wie das Urheberrecht verändert werden soll. Hier wird das Urheberrecht als einzige Möglichkeit betrachtet kulturelles Schaffen materiell abzusichern. Die Problematik ergibt sich vor allem daraus, dass die deutsche Piratenpartei keine konkreten Vorschläge zur Umgestaltung ihrer Forderungen herausgearbeitet hat. Im Grundsatzprogramm heißt es dazu lediglich: Es sind daher Rahmenbedingungen zu schaffen, welche eine faire Rückführung in den öffentlichen Raum ermöglichen.⁸⁷ Offen bleibt, wie sie diese „faire Rückführung“ gestalten wollen.

Die Initiative der Autoren sorgte dafür, dass auch die Medien begannen das Urheberrecht näher zu betrachten. Die FAZ betitelte am 10.5.2012 „Künstler, ihr seid nicht systemrelevant!“⁸⁸ und zitierte damit den Juristen Udo Vetter, der im Internet Stellung genommen hat zu der Initiative der Autoren. Zu dem Noch am selben Tag kam der Artikel „Denn sie wissen nicht, wie Werke entstehen“⁸⁹ heraus. In diesem wurde bereits in der Headline kommuniziert „Es geht um die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst.“ Interessant hierbei ist, dass das Urheberrecht, das eigentlich die Rechte des Künstlers auf wirtschaftlicher Ebene absichern soll, herangezogen wird, um als Maßstab für die gesellschaftliche Akzeptanz von Kunst herzuhalten. Wie so oft in dieser Diskussion vermischen sich hierbei die Ebenen. Die eigentliche Frage: Wie können die Rechte des Künstlers und die neue Möglichkeiten der Kopie in Einklang gebracht werden, verschwindet hinter einem Stellungskampf zwischen dem plakativen Wunsch „Freiheit durch Legalisierung“ und Rechtfertigungen alter Strukturen. So widmet sich

⁸⁷ O.N., „Parteiprogramm — Grundsatzprogramm der Piratenpartei Deutschland“, S. 12.

⁸⁸ O.N., „Künstler, Ihr seid nicht systemrelevant“, *Frankfurter Allgemeine*, 10.5.2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/urheberrecht/urheberrechtsdebatte-kuenstler-ihr-seid-nicht-systemrelevant-11746404.html>, Zugriff: 25.1.2015

⁸⁹ Kaube, Jürgen, „Denn sie wissen nicht, wie Werke entstehen“, *Frankfurter Allgemeine*, 10.5.2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/urheberrecht/piraten-urheberrecht-denn-sie-wissen-nicht-wie-werke-entstehen-11746960.html>, Zugriff: 19.11.2014

auch dieser Zeitungsartikel einer genaueren Betrachtung der „arbeitsteiligen Gesellschaft“ und stellt fest: „Das Kunstwerk oder auch nur der ‚Inhalt‘ ist mehr als das Produkt eines Individuums“⁹⁰. Während Udo Vetter, darin eine Verteidigung der Abmahnpraktiken von Verwertungsgesellschaften sieht, versucht die FAZ einen gemäßigten Weg einzuschlagen, indem sie - ähnlich wie im Mittelalter - den Prozess des Schaffens auf eine Stufe mit Arbeitsschritten der Verwerter sehen, bis am Schluss das fertige Werk steht. Aber auch hier hinkt die Argumentation, da Verwerter nur die Arbeitsschritte jener Künstler begleiten, die sie unter Vertrag haben, während sie das Schaffen anderer mit dem Urheberrecht behindern können. Woraus sich wieder die Frage ableitet, ob nicht über den urheberrechtlichen Begriff der Originalität debattiert werden sollte. Denn an sich macht das Internet bereits etablierte Methoden, wie den Vertrieb von Werken, nicht obsolet. Aber durch das Internet haben sich noch andere Vertriebswege herausgebildet, genauso wie das Internet es ermöglicht Wissen leicht zugänglich zu machen. Das Ziel sollte also sein, diese neuen Möglichkeiten urheberrechtlich nicht zu behindern, sondern das Rechtsgebiet an die neuen Gegebenheiten anzupassen.

4.2. Die Veränderung der Begrifflichkeiten „Autor“ und „Leser“

Oben wurde bereits angesprochen, dass das Internet den klassischen Prozess - in dem der Autor ein Buch schreibt, anschließend einen Verleger findet und dieser dann das Werk für den Leser aufbereitet - bis zu einem gewissen Grad erweitert hat. Inwieweit sich die Begrifflichkeiten Autor, Verwerter und Leser verändert haben, soll an Hand der Bücher „Eine neue Version ist verfügbar“ und „The Art of Asking“ erläutert werden.

4.2.1. Das Integrieren des Lesers in den Entstehungsprozess eines Buchs

⁹⁰ Ebenda.

„Der Text liegt vor, und vielleicht haben sie sogar recht: Vielleicht bin ich verantwortlich für einen seichten Witz - oder vielleicht ist der Witz gar nicht so seicht. Ich weiß es nicht. Das Geschriebene hat sich von mir abgelöst und führt ein Eigenleben.“⁹¹ Die Trennung von Text und Autor war - wie bereits im dritten Kapitel eingegangen - eine intensiv geführte Theoriedebatte des 20. Jahrhunderts. Dieses „Eigenleben“, welches Umberto Eco seinen Texten zugesteht, verweist direkt auf den Lesers. Auch Roland Barthes schreibt in seinem Text „Der Tod des Autors“:

„Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt - wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur der Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“⁹²

Roland Barthes richtet somit den Fokus bewusst weg vom Autor hin zum Leser und beendet seinen Text „Der Tod des Autors“ mit dem Satz: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“⁹³ Sowohl Umberto Eco als auch Roland Barthes beschreiben die Verselbstständigung des Textes, sobald der Autor ihn aus der Hand gibt. Somit wird die Suche nach der Intention des Autors zu einer unlösbaren Aufgabe, da die Intention die der Autor beim Schreiben verfolgte, einer Fülle von Zugängen weichen muss, die sich durch die jeweilige Lesart des Lesers bestimmt. „Zwischen der unergründlichen Intention des Autors und der anfechtbaren Intention des Lesers liegt die transparente Textintention, an der unhaltbare Interpretationen scheitern.“⁹⁴ Bis auf die „unhaltbaren Interpretationen“ bleibt somit das Feld durch den Leser bespielbar, sobald das fertige Werk einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Sowohl Roland Barthes als auch Umberto Eco gehen hierbei von einem damals gängigen Produktionsprozess

⁹¹ Eco, Umberto, „Zwischen Autor und Text“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 291.

⁹² Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 192.

⁹³ Ebenda. S. 193.

⁹⁴ Eco, Umberto, „Zwischen Autor und Text“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 287

aus. Der Autor schreibt den Text und erst nachdem er verlegt wird, tritt die Figur des Lesers hinzu. Diese zeitliche Abfolge verändert sich jedoch im Zeitalter des Internets.

„Aber noch nie hat es eine vergleichbar direkte Rückkopplung von Schreibenden und Lesepublikum gegeben wie heute. Es ist die Digitalisierung und mit ihr der Siegeszug des E-Books, der diese Rückkopplung ermöglicht hat und damit unser Verständnis von Buch und Autor revolutioniert. Bücher waren seit Gutenbergs Erfindung der Druckerpresse die Individualisierungsapparate der Moderne. Sie wurden geschrieben von Autoren, die sich im Gegensatz zur Gemeinschaft sahen; sie wurden gelesen im stillen Kämmerlein, in einem Akt der Identifikation, der die Autorität des Schriftstellers übergehen ließ auf den Leser.“⁹⁵

Durch das Internet ist das Buch jedoch nicht mehr nur allein Individualisierungsapparat, sondern wird durch die Möglichkeit der Kollektivität erweitert. So ließ die amerikanische Schriftstellerin Tawna Fenske in ihrem Roman „Getting Dumped“ den Leser entscheiden, welcher Mann von der Hauptfigur gewählt werden sollte. Diesem Voting folgend, schrieb sie dann eine Fortsetzung nach den Wünschen der Leser. Somit wird der Leser zum Initiator für den Fortgang der Geschichte und wird somit Teil des Entstehungsprozesses. Das Buch tritt in die digitale Welt ein und damit einher geht die Veränderung dieses Mediums. Mittels E-book wird das Analoge aufgebrochen und taucht in die Möglichkeiten des Digitalen ein. Waren E-books anfänglich noch die eins zu eins Übertragung des analogen Buches, entwickelten sich nach und nach Experimente, das Buch mit digitalen Inhalten anzureichern. Diese sogenannten „Enhanced E-books“ oder „E-books plus“ bieten neben dem Text auch multimediale Anreicherungen - wie Video-Clips (besonders beliebt bei Kochbüchern), Hörbücher oder Animationen. Diese Koppelung ans Digitale macht wiederum das bis dorthin private Lesevergnügen, empirisch fassbar. So kann mittels E-book das Leseverhalten aufgezeichnet werden: Welche Seiten werden übersprungen, wird ein Buch zu Ende gelesen oder mitten drinnen weggelegt, welche Kapitel werden besonders gerne gelesen etc.

⁹⁵ Trotter, Kilian, „Leser, mach's dir selbst!“, *Zeit Online*, 06/2013, Jänner 2013, <http://www.zeit.de/2013/06/Internet-Buecher-schreiben>, Zugriff 25.1.2015

„Das einmal fertige Produkt ist eigentlich gar nicht mehr fertig, es bleibt im Zwischenstadium des »permanent veränderbar« hängen. Dass Autoren und ihre PR-Berater bei einem schleppenden Verkauf Cover und Überschriften ändern, gibt es schon seit den Anfängen der E-Books. Jetzt aber haben Amazon und Co. die Möglichkeit, mit Empirie an die Verlage und die Autoren heranzutreten und zu sagen: Unsere Datenanalyse zeigt, dass auf Seite 39 nach dem zweiten Absatz 24 Prozent der Leser ausgestiegen sind. Anscheinend stimmt da etwas nicht, ändern Sie doch die Passage, damit mehr Leute weiterlesen.“⁹⁶

Roland Barthes Beschreibung des Lesers als „ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie“⁹⁷ ist somit im digitalen Zeitalter nicht mehr möglich. Bereits das Anklicken eines Buches bei Amazon ist ausreichend um den Hinweis „Kunden die diesen Artikel gekauft haben, kauften auch“ zu bekommen. Der individuelle Leser wird somit eingeteilt in Lesergruppen, deren Vorlieben empirisch aufgezeichnet werden, um den einzelnen Gruppen maßgeschneiderte Angebote vorlegen zu können. Somit kommt es zu einer indirekten Rückkoppelung zwischen Leser und Autor. Jedoch entwickelten sich auch Formen, in denen der Autor den Leser noch vor Veröffentlichung des Textes einbezieht, wodurch der Leser von Beginn an in den Produktionsprozess integriert wird. Beispiele hierfür bieten Dirk von Gehlen's Buch „Eine neue Version ist verfügbar“ und Amanda Palmers Buch „The Art of Asking“.

4.2.1.1. „Eine neue Version ist verfügbar“⁹⁸

Im Sommer 2012 kündigte Dirk von Gehlen im Internet ein neues Buchprojekt an und lud dazu vorab Internetuser ein, sich für dieses Projekt zu melden. Insgesamt 300 Leute trugen sich ein. Im Herbst 2012 startete er daraufhin auf der crowdfunding Plattform „startnext“ einen Aufruf mit der Bitte, ihm Geld zu geben für ein noch nicht existierendes Buch. Diesen Link schickte er an jene Personen, die ihm vorab die E-mail

⁹⁶ Trotier, Kilian, „Leser, mach's dir selbst!“, Zugriff 25.1.2015

⁹⁷ Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 192.

⁹⁸ Gehlen, Dirk, *Eine neue Version ist verfügbar. Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, Berlin: Metrolit Verlag 2013

Adresse gegeben hatten. Das Ziel für dieses Projekt war 5000 Euro zu sammeln. Das Konzept war folgendes: Jene die spendeten kauften sich nicht nur, das noch nicht existierende Buch, sondern kauften sich in dessen Entstehungsprozess ein. Innerhalb von drei Monaten sammelte er über die Seite „startnext“ 15.000 Euro. Dirk von Gehlen verzichtete dabei bewusst auf die Unterstützung eines Verlages, um die Möglichkeiten von Selfpublishing selbst auszuloten. Somit übernahm er die Suche nach einem Lektor und Designer selbst und kümmerte sich um die rechtlichen Fragen die im Zusammenhang mit einer Lizenzierung standen.

Der Aufbau des Projekts gestaltete sich wie folgt: Am Anfang stand die These, dass Kultur sich verflüssigt und dieser neue Aggregatzustand auch neue Entstehungsprozesse hervorbringt.

„Seit Jahren dominiert ein Blick auf das Digitale, der die neuen Möglichkeiten lediglich als erweiterte Abspielfläche für die gleichen Inhalte versteht. Statt Papier-Vertrieb oder terrestrischen Rundfunkfrequenzen wird nun das Internet als Vertriebsweg verstanden. [...]Ich glaube aber, dass digitalisierte Inhalte einer Art Klimawandel unterzogen werden und durch die neuen klimatischen Bedingungen eine Veränderung ihres Aggregatzustandes erleben. Sie werden flüssig, sie werden zu Software. Um also zu verstehen, wie man mit digitalisierten Inhalten umgehen kann, muss man diesen Klimawandel verstehen. Man muss Kultur weniger als Produkt, sondern mehr als Prozess denken, indem nicht einzig ein robustes Werkstück, sondern die Entstehungsversionen eine Rolle spielen.“⁹⁹

Aus diesem Gedanken heraus, entwickelte sich der Eigenversuch diesen neuen Aggregatzustand zu nützen und den Prozess des Entstehens zu verändern. Darüber hinaus bot das Experiment die Möglichkeit auszuloten, wie der Buchmarkt durch die Digitalisierung verändert worden ist bzw. verändert werden kann. „Ein E-Book mit einem Papierbuch zu vergleichen, heißt es, sei der Vergleich einer Digitaluhr mit einer mechanischen Uhr. Beide zeigen die Zeit an, ihr Funktionsprinzip ist dabei aber sehr unterschiedlich.“¹⁰⁰ Diese verschiedenen Funktionsprinzipien stellte Dirk von Gehlen in

⁹⁹ Gehlen, Dirk, *Eine neue Version ist verfügbar. Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, Berlin: Metrolit Verlag 2013, S. 10f.

¹⁰⁰ Ebenda.

seinem Projekt gegenüber. Statt einem Verleger wählte er das Selfpublishing. Statt die Leser mit dem fertigen Produkt zu konfrontieren, ermöglichte er ihnen die Teilnahme am Produktionsprozess und nutzte so - die per se - schon vorher vorhandene Möglichkeit der Vernetzung via Internet. Dirk von Gehlen vernetzte sich mit dem Leser durch einen selbst eingerichteten virtuellen Raum für den er den Begriff „Salon“ verwendete. „Es ist dies ein Salon [...] der nicht einzig durch den Autor seinen Wert bekommt, sondern eben auch durch die Teilnehmer und Zuhörer.“¹⁰¹ Diese Teilnehmer im Salon bekamen per mail jedes neue Kapitel zugesandt bzw. diverse Schreibfortschritte. Somit war der Autor mit den Lesern verbunden, jedoch nicht die Leser untereinander. Der Autor öffnete den Lesern so Räume, die sie so vom gedruckten - fertigen - Buch nicht kannten: Sie sahen jene Rohfassungen, die ihnen normalerweise verborgen bleiben. Dirk Gehlen meint dazu selbst: „In dieser Form zu schreiben verändert die Rolle des Autors: Man fühlt sich unfrisiert und ungeschminkt. Es werden Ergebnisse (salon-)öffentlich, die nicht druckbar sind.“¹⁰²

Als das Projekt sich hin zu einer Druckversion entwickelte, begannen auch die Forderungen nach einer breiteren Öffentlichkeit. Und genau an diesem Punkt kam die Community zu dem Entschluss das Buch aus dem Digitalen hinein ins Analoge zu heben. „[...] Das Buch stirbt nicht. Das war von Beginn an klar, mit jedem Tag des Schreibens wurde noch deutlicher: Der Prozess ist ohne das Produkt nicht denkbar.“ Der Versuch das Digitale nicht nur als reine Abspielfläche des Analoges zu verwenden, veränderte somit den Entstehungsprozess. Ein Teil der potentiellen und adressierten Leserschaft erlebt somit den Entstehungsprozess. Durch die Entscheidung das Buch auch zu verlegen, knüpft das Buch wieder - bis zu einem gewissen Grad - an den „traditionellen“ Weg an. Dirk von Gehlen meinte im Bezug auf die Zusammenarbeit mit dem Verlag „Metrolit“:

„Wir verständigten uns auf eine gelernte Rollenverteilung, bei der der Verlag die organisatorischen Fragen des Vertriebs und der

¹⁰¹ Gehlen, *Eine neue Version ist verfügbar: Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, S. 11f.

¹⁰² Gehlen, *Eine neue Version ist verfügbar: Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, S. 12.

Aufmerksamkeitssteuerung übernimmt. Wir waren uns aber von Anfang an einig darin, dass Verlage keine reinen Produktions-Verwertungsmaschinen sind. [...] Ein Verlag wird so ein Bindeglied zwischen Autorinnen und Autoren und anderen Medienarbeitern und Lesern. Er kann Kontakte ermöglichen, Diskussionen anregen - also als eine Art Plattform dabei helfen, die Kultur weiter zu verflüssigen.“¹⁰³

So verstanden, werden also Verlage zu Plattformen, die durch ihr Know-How eine Vermittlerrolle einnehmen und bei entsprechender Nachfrage, das Werk in einer neuen Auflage herausbringen, wodurch auch das Buch, keinen wirklichen Endpunkt darstellt, wenn es einmal gedruckt vorliegt. Die These, dass Kultur sich durch das digitale Zeitalter verflüssigt, wurde auch bei der rechtlichen Absicherung Rechnung getragen. So wurde das Buch unter eine „Creative-Commons“ Lizenz gestellt.

„Danach ist es Dritten gestattet, das Werk zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich zugänglich zu machen, sofern dabei der Name des Verfassers und des Verlags genannt werden, sofern die Nutzung nicht kommerziell ist und die Verarbeitung und Weitergabe an Dritte wiederum zu diesen Bedienung erfolgt.“¹⁰⁴

Damit wird gewährleistet, dass das Werk deutlich weniger Schranken unterworfen ist, als das deutsche Urheberrecht vorsieht. Auch hier spiegelt sich der Versuch wieder, das fertige Werk an die digitalen Möglichkeiten anzunähern und lediglich die kommerzielle Nutzung und die Nutzung ohne Nennung von Autor und Verlag zu untersagen. Werden diese Bedingungen eingehalten, steht es jedem frei das Buch digital weiterzureichen, ohne mit rechtlichen Konsequenzen bedroht zu werden.

„Daten werden von ihrem Träger gelöst und können so kosten- und verlustfrei verbreitet werden. Diese historische Ungeheuerlichkeit ist Kern der digitalen Kopie. Aus ihr leitet sich ein ungeheuerlicher Angriff auf die bestehenden Denk- und Geschäftsmodelle von Kunst und Kultur ab, die auf Verknappung setzen, wo plötzlich Überfluss herrscht. Aus ihr leitet sich aber

¹⁰³ Gehlen, *Eine neue Version ist verfügbar. Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, S. 13.

¹⁰⁴ Gehlen, *Eine neue Version ist verfügbar. Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, S. 3.

auch eine ungeheuerliche Chance für diejenigen ab, die nach neuen Möglichkeiten auf Basis dieser historischen Ungeheuerlichkeit suchen.“¹⁰⁵

Genau diese Chance hat Dirk von Gehlen ergriffen in diesem Projekt. Wobei er dabei den unkonventionellen mit dem konventionellen Weg verbunden hat. Der Entstehungsprozess an sich, stellt einen Selbstversuch dar, mittels Einbinden der Leser, ein noch nicht entstandenes Buch zu finanzieren. Diese Herangehensweise nutzt vielfach die Möglichkeiten, die das analoge nicht bietet. Jedoch wurde durch den Druck des Buches auch wieder sehr bewusst auf althergebrachte Methoden gesetzt um das Buch zu verbreiten. „[...] Als sich das Buch einer Druckversion näherte, wurden die Fragen lauter: Was passiert nun mit dem Buch? Wie kann es eine breitere Leserschaft erreichen, die über die 350 Leserinnen und Leser der Salon-Öffentlichkeit hinausgeht?“. Somit zeigt dieses Projekt auch in gewisser Weise die Vorteile des analogen auf und die angenehme Seite der Arbeitsaufteilung bei der Zusammenarbeit mit einem Verlag.

4.2.1.2. „The Art of Asking“¹⁰⁶

„Vor unseren Augen entsteht ein drittes Modell, eine neue soziale Ökonomie im Kulturbereich, indem ProduzentInnen und RezipientInnen in ein flexibles und kooperatives Verhältnis zueinander treten. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimensionen werden neu miteinander verknüpft, anstatt sie strikt voneinander zu trennen. Das Publikum wird ermächtigt, seine Anerkennung der Leistungen der KünstlerInnen nicht nur durch Bezahlung an der Kasse und mittels Applaus in der Gegenwart der KünstlerInnen zum Ausdruck zu bringen, sondern sich durch verschiedene Aktivitäten in die Produktion einzubringen und sei es nur, dass sie sich mittels Crowdfunding an der Vorfinanzierung eines neues Werkes beteiligen.“¹⁰⁷

Das allein erarbeitete Werk, welches die herausstechendste Eigenschaft des Originalbegriffes darstellt und diesem zugleich eine gewisse Wertigkeit verleiht, wird

¹⁰⁵ Spielkamp, Matthias, „Remix und Mashup - Wenn nicht sein darf, was doch sein kann“, *Goethe Institut Russland*, Oktober 2012, <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/kul/dur/dig/rmk/de10031125.htm>, Zugriff: 25.1.2015

¹⁰⁶ Palmer, Amanda, *The Art of Asking: How I Learned to Stop Worrying and Let People Help*, New York: Grand Central Publishing 2014

¹⁰⁷ Stalder, Felix, *Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis*, Berlin: buch&netz 2014, S. 27.

vor allem im digitalen Zeitalter hinterfragt¹⁰⁸. Immer mehr Künstler beginnen ihre Fans schon in den Entstehungsprozess einzubinden und sie nicht mehr erst mit der Endfassung zu beglücken. Der Vorteil dieser Methode ist, dass dadurch entstehende engere Band zwischen Künstler und Publikum. Mittels Internet wird es ermöglicht schon vor Beendigung eines Werkes mit den potentiellen Konsumenten in Kontakt zu treten. Dies wiederum verändert die Arbeitsweise am Werk selbst und das Verständnis eines Künstlers, der weniger als singulär Schaffender mit einem Werk an die Öffentlichkeit tritt, sondern mit dem Entstehungsprozess eines Werkes.

„Natürlich kennen wir alle diesen Geniegedanken, nach dem Bahnbrechendes in einer kleinen Kammer im Kopf eines Genies geboren wird. Aber selbst bei zweifellos hochkreativen Persönlichkeiten ist klar, dass das Neue immer auf Bestehenden aufbaut. Und hier führte das Internet dazu, dass die Zugangsschwelle in eine solche Welt des kreativen Umgangs mit Materialien, die da sind, abgesenkt wird. Natürlich werden sich die dabei verwendeten Techniken verändern, aber das grundlegende Motiv wird anhalten.“¹⁰⁹

Wie weit der Austausch zwischen Künstler und Publikum gehen kann, lässt sich an Hand von Amanda Palmer zeigen. Die amerikanische Musikerin gilt als besonders geschickt beim Umgang mit ihren Fans. So hält sie eine Art Dauerkommunikation mit ihren Anhänger via Blog, Forum, Twitter, Instagram und Facebook aufrecht. Diese enge Verbindung zu ihren Fans brachte sie dazu ihr neues Album „Theatre is Evil“ ohne Plattenlabel zu finanzieren. Davor war sie mit ihrer Band „The Dresden Dolls“ bei dem Label „Roadrunner Records“ unter Vertrag, mit dem sie sich jedoch aufgrund einiger Differenzen überwunden hatte. Es dauerte zwei Jahre um aus dem Vertrag rauszukommen, danach schrieb sie auf ihrem Blog:

„as many of you know, i've been a very vocal advocate of artists being fearless in asking their audience and supporters for direct financial help. [...] it's been a huge and obvious irony that i have been legally unable to ask for money for my music, since it's been verboten by my contract with roadrunner. [...] now that i'm unshackled, i plan on doing a lot of really

¹⁰⁸ Vgl. Gehlen, Dirk, *MashUp: Lob der Kopie*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 171.

¹⁰⁹ Gehlen, Dirk, *MashUp: Lob der Kopie*, S. 57.

awesome and creative things with my songs and how people can pay for them – or, better yet, donate – now that i have control over my stuff.[...] this whole exercise may not seem like a big deal to you (artists put up music for free all the time), but for years i have not legally been allowed to put a song on a website and say: I JUST DID THIS, GO DOWNLOAD IT. it's been illegal. i am so happy i can finally make music and just GIVE IT AWAY.“¹¹⁰

Genau dieses Konzept führte sie zu der Plattform „Kickstarters“ um ihr neues Album zu produzieren. Im Mai 2012 stellte sie den Aufruf online, mit dem Ziel, 200.000\$ zu sammeln¹¹¹. Als Gegenleistung bekamen die Fans - je nach gespendeter Summe - gewisse Zusagen gemacht. So reichte die Spende von einem Dollar aus um das Album downzuloaden bis hin zu 10.000\$ für ein privates Dinner mit Amanda Palmer. Bei diesem Aufruf wurden 1,192,793 \$ von insgesamt 24 883 Menschen gesammelt, womit dieser Aufruf zu dem erfolgreichsten „Kickstarter“ Projekten zählt.

Dieser Erfolg führte dazu, dass sie im Februar 2013 eingeladen wurde zu einem Ted-Talk. Bei Ted handelt es sich um einen Kongress, der aus 18-minütigen Vorträgen besteht, die sich von technischen Innovationen bis hin zu kulturtheoretischen Ansätzen erstrecken können. Das Konzept kommt aus Amerika und findet inzwischen weltweit Ableger. Amanda Palmer wurde eingeladen über ihren Erfolg bei „Kickstarter“ und die Zukunft der Musikindustrie zu reden.

„And the media asked, "Amanda, the music business is tanking and you encourage piracy. How did you make all these people pay for music?" And the real answer is, I didn't make them. I asked them. And through the very act of asking people, I'd connected with them, and when you connect with them, people want to help you. My music career has been spent trying to encounter people on the Internet the way I could on the box, so blogging and tweeting not just about my tour dates and my new video but about our work and our art and our fears and our hangovers, our mistakes, and we see each other. [...] I think people have been obsessed with the wrong question,

¹¹⁰ Palmer, Amanda, „Free at last, Free at last (Dear Roadrunner Records...)“, *Amanda Palmer Blog*, 6.4.2010, <http://blog.amandapalmer.net/free-at-last-free-at-last-dear-roadrunner-records/>, Zugriff: 25.1.2015

¹¹¹ Siehe dazu: „Amanda Palmer: The new RECORD, ART BOOK, and TOUR“, Juni 2012, <https://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-the-new-record-art-book-and-tour>, Zugriff: 25.1.2015

which is, "How do we make people pay for music?" What if we started asking, "How do we let people pay for music?"¹¹²

Bereits die New York Times verweist 2011 in einem Artikel auf die neuen Möglichkeiten, die für Künstler durch das Internet entstehen. "The fundamental premise of the company is, if the production and distribution of music have already been disrupted by the Internet, how is technology going to serve marketing and retail?"¹¹³ Das Internet ermöglicht es, auch ohne Plattenvertrag eine Öffentlichkeit zu erreichen und das Marketing direkt an die Fans zu adressieren. Amanda Palmer profitiert von diesen Möglichkeiten seit sie 2010 ihren Plattenvertrag auflöste. Ihr Konzept basiert, wie oben bereits von ihr selbst angesprochen auf der Möglichkeit über das Internet zu „fragen“.

Nach ihrem Ted-Talk wurden mehrere Verlage auf Amanda Palmer aufmerksam und boten ihr an, ihren Vortrag in ein Buch auszuarbeiten. Schlussendlich entschied sie sich dieses Projekt gemeinsam mit dem Grand Central Publishing Verlag zu realisieren. Wie Dirk von Gehlen, griff sie dabei nicht auf den traditionellen Entstehungsprozess zurück, sondern band ihre Fan Community mit ein. Dieses Buchprojekt war von Anfang an eines, das ihren Adressatenkreis mit einband. Wobei es hier nicht darum ging, den Leser abstimmen zu lassen, wie die Geschichte verläuft, sondern um das Nutzen des Ideenpools der Community. So gibt sie am 29. August 2013 auf ihrem Blog bekannt, dass sie sich entschieden hat, das Wagnis eines Buches auf sich zu nehmen, jedoch dazu um Unterstützung bittet:

„i’m going to be asking you guys a bunch of questions, and i want you to answer. argue. with me. with each other. deflate me. inform me. your stories and what you’ve seen. i’ll be asking TONS OF QUESTIONS. and i’m going to be at this for the next six months, at least. the book doesn’t have an exact shape, but it’s definitely NON-FICTION, it’s definitely going to have a lot of ME in it, and presumably a lot of YOU. i’m going to probably get some more legally-binding disclaimers for the blog (saying basically that if you

¹¹² Palmer, Amanda, „The art of asking“, *TED. Transcript*, März 2013, http://www.ted.com/talks/amanda_palmer_the_art_of_asking/transcript?language=en, Zugriff: 25.1.2015

¹¹³ Sisario, Ben, „Online Tools Help Bands Do Business“, *The New York Times*, 2.10.1011, http://www.nytimes.com/2011/10/03/business/media/high-tech-tools-help-bands-market-directly-to-fans.html?pagewanted=all&_r=1&, Zugriff: 25.1.2015

post here, you're ok with your post being used for the book), but for now, just know that if you post here, the content is FODDER! (ok? ok.)“¹¹⁴

Im darauffolgenden Jahren folgten in regelmäßigen Abständen Fragen wie „What is the difference between asking and begging?“¹¹⁵. Die Fragen werden sowohl über Twitter als auch über ihren Blog veröffentlicht. Unter dem veröffentlichten Blog konnten die Leser ihre Kommentare abgeben und die Kommentare der anderen bewerten, so dass jene Antworten die von der Community positiv aufgenommen wurden an oberster Stelle standen. Anders als bei Dirk Gehlens Projekt konnten somit die Leser untereinander kommunizieren.

Gerade die Schriftkultur und die Fixierung dieser in Büchern, zeichnete sich durch eine gewissen Armut an Rückkopplungsmöglichkeit aus. Der Autor schreibt in der Abwesenheit des Lesers mit einer gewissen Vorstellung seines Adressatenkreises, während der Leser wiederum in der Abwesenheit des Autors liest und die Intention des Autors je nach Lesart erraten kann.

„Schriftmedien entbehren der Vorteile des 'authentischen' Bezugs unter Anwesenden, erweitern dafür aber qua Abstraktion die Reichweite von Kommunikation in räumlicher und zeitlicher Hinsicht ungemein. Dieser Sachverhalt hat in Verbindung mit der wachsenden Binnendifferenzierung des Lesepublikums zu einer Anonymisierung literarischer Kommunikation geführt, die den Kontakt zwischen Autoren und Rezipienten weithin auf die ökonomischen Mechanismen des literarischen Marktes [...] beschränkt.“¹¹⁶

Es sind jedoch gerade die Mechanismen des literarischen Marktes, die sich verändern. Amanda Palmer und Dirk von Gehlen gehen mit ihren Buchprojekte neue Wege, die wiederum die althergebrachte Begriffsdefinition von „Autor“ und „Leser“ neu definieren. Auf die Notwendigkeit die historisch gewachsenen Begrifflichkeiten zu überdenken, hat bereits Giesecke hingewiesen, wenn er schreibt:

¹¹⁴ Palmer, Amanda, „I am writing a book. And I am going to need your help.“ *Amanda Palmer Blog*, 29.8. 2013, <http://amandapalmer.net/blog/20130829/>, Zugriff: 25.1.2015

¹¹⁵ Palmer, Amanda, „I am writing a book. And I am going to need your help.“

¹¹⁶ Plumpe, Gerhard, „Autor und Publikum“, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hg. Helmut Brackert, Jörn Stückrath, Jörn, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2004. S.388.

„Dazu braucht man allgemeine Kategorien, die nicht die Muttermale einer vergangenen Etappe tragen und die nicht durch deren Mythen geprägt werden. Sowenig man beispielsweise den modernen Tourismus mit dem mittelalterlichen Entwurf der Pilgerreise beschreiben kann, so wenig lässt sich etwa die Nutzung eines Computerbildschirms mit dem Konzept des Lesens erfassen“¹¹⁷

Solange das Buch das Leitmedium zur Verbreitung von Texten waren stellten die Begrifflichkeiten von „Autor“, „Leser“ und „Werk“ keinerlei Problem dar. Künstlerische Experimente, wie die von der Beat Generation, in der Autoren wie William Burroughs' oder Allen Ginsberg die sogenannte Methode des Cut-up¹¹⁸ anwendeten, waren Randerscheinungen, die den literarischen Markt wenig beeinflussten. Erst durch die sich veränderten literarischen Produktionsbedingungen begannen die Vorstellung des Autors als singulär Schaffender ins Wanken zu geraten. Gerade die Netzkultur ermöglichen Projekte wie die von Amanda Palmer und Dirk von Gehlen. Sie stehen exemplarisch für die Annäherung von Produktion und Rezeption und den Aufbruch der Vorstellung des rückkopplungsarmen Buches. „In vieler Hinsicht scheint die elektronische Kommunikation einen Angriff auf die Unterscheidung von ‚mein‘ und ‚dein‘ darzustellen, die das Konstrukt moderner Autorschaft durchsetzen wollte.“¹¹⁹ Wie sehr dieses Konzept in Wandlung begriffen ist, lässt sich an der neuen Stellung des Lesers ablesen, der nicht länger passiver Betrachter ist, sondern Teil wird des Produktionsprozesses.

¹¹⁷ Giesecke, Michael, *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 45.

¹¹⁸ Anmerkung: Bei der Methode des Cut Up werden verschiedene Texte auseinander geschnitten und neu zusammengefügt. Das Ziel dabei ist, durch den Zufall literarische Werke zu schaffen.

¹¹⁹ Woodmansee, Martha, „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000, S. 310.

4.3. Das Urheberrecht und der Remix

Durch das Internet wurde eine neue Möglichkeit der Öffentlichkeit geschaffen. Ein Blick auf Wikipedia, Youtube und die Bloggersphäre zeigt, dass Kreativität und Austausch oftmals neben dem Urheberrecht entstehen. Die Schutzmechanismen die das Urheberrecht kennt, geben vor allem den Verwertern ein starkes Werkzeug in die Hand, das Werk von jedweder Benutzung fern zu halten. So entsteht ein Dualismus zwischen jenen, die eine offene Kultur forcieren und ihre Arbeiten unter „Creative Commons“ freigeben und jenen, die mittels Urheberrecht versuchen die Möglichkeiten der digitalen Kopie restriktiv entgegenzutreten. Beide Systeme haben dabei ein anderes Verständnis von Autorschaft und dem Schaffensprozess. Es handelt sich dabei um jenes Autorenverständnis, dass sich Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hat. Dieser singuläre Akt der Entstehung ist auch nach wie vor vorherrschend in der Produktion von Kulturgütern, jedoch wird kritisiert, dass die daran angeknüpften Schutzmaßnahmen des Urheberrechts nicht mehr zeitgemäß sind und die mögliche kulturelle Vielfalt behindert. Die Frage die sich hierbei aufdrängt ist, wie das Urheberrecht dahingehend verändert werden kann, dass diese neue Formen sowohl Schutz genießen, aber auch die Freiheit gewährleistet wird, diese Kulturgüter auch weiter zu nützen. Hierbei geht es nicht um einen Zugang, der Piraterie erlaubt, sondern um jene abgeleiteten Werke, die nicht dem klassischen Standard des Originals entsprechen, aber auch keine bloße Kopie eines Originals darstellen.

4.3.1. Everything is a remix

„Wir leben in einem Zeitalter des Remix. Kreativität und Kultur bauten schon immer auf bereits Bestehendem auf. Internet und digitale Technologien ermöglichen aber die kreative Nutzung existierender Werke in völlig neuen Dimensionen: Nie zuvor war es so vielen möglich, Werke auf so unterschiedliche Arten zu verändern und so einfach anderen zugänglich zu machen. Mehr denn je gilt heute: "Everything is a remix".“¹²⁰

Diese Zeilen sind Teil eines Manifests, die vom Projekt „Recht auf Remix“ verfasst wurden, mit dem Ziel, das Urheberrecht dahingehend zu reformieren, dass Remixe rechtlich möglich werden. Beim Remix handelt es sich um ein Produkt, das inzwischen in verschiedenen Kunstsparten Fuß gefasst hat und besonders durch die digitalen Möglichkeiten gefördert wird. Hierbei werden verschiedene fremde Werke verwendet und neu zusammengemischt; die darin verwendeten Werke bleiben dabei erkennbar. Lawrence Lessig sah in dieser Form der Kunst die Entwicklung von einer passiven „read-only“ Gesellschaft zu einer aktiven kreativen „read-write“ Gesellschaft.¹²¹

„Das Aufkommen einer „Remix Kultur“, in der das Neue nie einfach nur neu ist, sondern immer unter explizitem Einbezug unterschiedlichster Elemente des Alten artikuliert wird, wird von vielen als Niedergang der (abendländischen) Kultur empfunden. Hier wird auch eine ideologische Auseinandersetzung geführt, eine Auseinandersetzung um die Verfasstheit der Kultur und den Status der Kulturproduzenten. Und diese Auseinandersetzung berührt tatsächlich den Kern der bürgerlichen Gesellschaft, auch wenn das keineswegs zu einem Verlust an Freiheiten führen muss. Auch das Gegenteil, ein enormer Freiheitsgewinn könnte der Fall sein. Was die Diskussion so verworren macht, ist das auch diese zweite, ideologische Ebene der Auseinandersetzung über das Urheberrecht ausgetragen wird.“¹²²

¹²⁰ O.N., „Recht auf Remix.org“, <http://rechtaufremix.org>, Zugriff: 25.1.2015

¹²¹ Vgl. Lawrence Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York: The Penguin Press 2008, S. 28-31.

¹²² Stalder, Felix, „Who’s afraid of the (re)mix? Autorschaft ohne Urheberschaft“, *notes & nodes on society, technology and the space of the possible*, 20.8.2012, <http://felix.openflows.com/node/235>, Zugriff: 25.1.2015

Der Remix als Produkt des digitalen Zeitalters zeigt deutlich die Probleme mit dem bestehenden Urheberrecht auf. So besagt § 1 Abs 1 UrhG „Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst“¹²³ In diesem ersten Paragraph befinden sich jene Schlüsselwörter, an denen der Schutz des Urheberrechts anknüpft. Unter einer Schöpfung wird eine Idee verstanden, die eine Form bekommen hat und in die Außenwelt tritt. Dabei reicht ein Vortrag genau so aus, wie das Aufschreiben. Dann muss es sich um eine geistige Schöpfung handeln. Als „geistig“ wird eine Schöpfung dann betrachtet, wenn die Schöpfung auf einen Menschen zurückgeht. Malt ein Schimpanse somit ein Bild, genießt dieses keinen urheberrechtlichen Schutz. Am interessantesten gestaltet sich das Kriterium der „Eigentümlichkeit“. Es handelt sich dabei auch um jenes Tatbestandsmerkmal, das am öftesten zum Streitpunkt gerichtlicher Entscheidungen wurde. So definiert der OGH den § 1 UrhG in einer rechtlichen Beurteilung wie folgt:

„Durch diese Formulierung [§1 UrhG, Anm.] bringt das Gesetz zum Ausdruck, daß es unter einem "Werk" nur das Ergebnis einer schöpferischen Geistestätigkeit versteht, das seine Eigenheit, die es von anderen Werken unterscheidet, aus der Persönlichkeit seines Schöpfers empfangen hat. Mit den Worten "eigentümliche geistige Schöpfung" wird betont, daß die Persönlichkeit des Urhebers, die Einmaligkeit seines Wesens in der Schöpfung so zum Ausdruck kommen muß, daß auch dieser dadurch der Stempel der Einmaligkeit und der Zugehörigkeit zu ihrem Schöpfer aufgeprägt wird.“¹²⁴

An Hand dieser Definition lässt sich der Unterschied zwischen dem anglo-amerikanischen „copyright“ und dem europäischen Urheberrecht ablesen. Beim „copyright“ wird das Werk und dessen Kopierbarkeit in den Fokus gestellt. Das europäische Urheberrecht rückt den Urheber ins Zentrum, von ihm aus leitet sich das Recht ab. Seine Persönlichkeit und die „Einmaligkeit seines Wesens“ muss in einem Werk manifestiert werden, damit er Eigentumsrechte daran knüpfen kann. Hierbei wird nicht - anders als beim Patentrecht - auf die „Neuheit“ des Werkes abgestellt. Im

¹²³ BGBl. Nr. 111/1936

¹²⁴ OGH 18.02.1964, 4Ob 301/64

Kommentar zum Urheberrecht findet sich dazu der Satz „Jeder Schöpfer steht auf den Schultern seiner Vorgänger [...]. Die Neuheit liegt zumeist in der neuen Kombination bekannter Elemente, sodass ein unterschiedlicher Gesamteindruck entsteht.“¹²⁵

Handelt es sich bei einem Werk um eine „eigentümliche geistige Schöpfung“, dann gilt eine Regelschutzfrist von 70 Jahren nach Tod des Urhebers für Werke der Literatur, der bildenden Kunst und der Tonkunst.

In § 1 UrhG manifestiert sich somit ein bestimmtes Verständnis von Werk und Autor. Als Urheber erkennt das Gesetz jenen Schaffenden an, der ein einmaliges Werk schafft, welches sich von anderen unterscheidet. Dem zugrunde liegt nach wie vor jene Vorstellung des 18. Jahrhundert aus dem das Urheberrecht entstanden ist. Auch wenn in der heutigen Zeit weniger der Geniegedanke die Kunst definiert, findet sich durch den Anspruch der Einmaligkeit der Geniegedanken weiterhin im Gesetz. Auch wenn das Kommentar zum Urheberrecht diese Sicht relativiert und den Schöpfer auf den Schultern seiner Vorgänger sieht¹²⁶, verlangt es dem Werk doch eine Neuheit ab.

„Denn während in der materiellen Welt die theoretische Begründung des Privateigentum auf der Arbeit des Überführens einer Sache aus ihrem Naturzustand den Kulturzustand beruht, ist im Bereich der Kultur der Rückgriff auf einen wie auch immer gearteten Naturzustand logisch unmöglich. Das alleinige Eigentum an einem kulturellen Werk des Autoren kann also nur mit seiner Schöpfung aus dem Nichts begründet werden. Darauf baut auch unsere Vorstellung von Originalität auf. Etwas, das sich nicht weiter zurückverfolgen lässt, nur auf sich selbst verweist, und damit einen neuen Anfang darstellt. Etwas wurde geschaffen, wo vorher nichts war. Originalität ist die zentrale Begründung des Eigentumsanspruchs.“¹²⁷

¹²⁵ Kucsko, Guido (Hg.), *Urheber.recht: systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz*, Wien: Manz 2008, S. 97.

¹²⁶ Vgl. Kucsko Guido (Hg.), *Urheber.recht: systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz*, S. 97.

¹²⁷ Stalder, Felix, „Who’s afraid of the (re)mix? Autorschaft ohne Urheberschaft“, *notes & nodes on society, technology and the space of the possible*, 20.8.2012, <http://felix.openflows.com/node/235>, Zugriff: 25.1.2015

Jene Vorstellung von Originalität wurde bereits von der Postmodernen- und der Intertextualitäts- Theorie weitreichend hinterfragt. Eine Idee kann nicht unabhängig und alleine entstehen, sondern ist das Ergebnis von äußeren Einflüssen und anderen Ideen. Auch das Urheberrecht gesteht dem Werk Inspirationen von außen zu, ohne deswegen den Schutz zu mindern. Es stellt jedoch den Anspruch der Neuheit. Genau an diesem Punkt findet sich die größte Reibungsfläche zum Remix. Die künstlerische Leistung des Remixes besteht in der Zusammenführung und Mischung von bereits bestehenden Werken. Der Charakter des Remixes ist es, dass die dabei verwendeten Werke erkennbar bleiben. Dabei entsteht jedoch - rein rechtlich gesehen - nichts Neues und Einmaliges. Demnach genießt dieses Werk keinen Schutz, sondern stellt im Gegenteil eine Urheberrechtsverletzung dar. Der Grund lässt sich in § 14 Abs 2 UrhG finden, wonach bei Verwendung eines geschützten Werkes die Erlaubnis des Urhebers einzuholen ist. Davon ausgenommen sind nur jene Werke, die unter § 5 UrhG fallen und somit eine Bearbeitung darstellen. Der Gesetzestext sagt hierzu:

„Abs 1: Übersetzungen und andere Bearbeitungen werden, soweit sie eine eigentümliche geistige Schöpfung des Bearbeiters sind, unbeschadet des am bearbeiteten Werke bestehenden Urheberrechtes, wie Originalwerke geschützt.

Abs 2: Die Benutzung eines Werkes bei der Schaffung eines anderen macht dieses nicht zur Bearbeitung, wenn es im Vergleich zu dem benutzten Werke ein selbstständiges neues Werk darstellt.“¹²⁸

Somit unterliegen auch die Bearbeitungen - wenn sie selbst eine „eigentümliche geistige Schöpfung“ darstellen dem Urheberrecht. Es kann dabei jedoch auch eine selbstständige Neuschöpfung entstehen. Wenn ein anderes Werk lediglich eine Anregung darstellt, bedarf es hierfür nicht der Erlaubnis des Urhebers. Dass diese Unterscheidung mitunter besonders schwierig sein kann zeigt sich auch in der Rechtsprechung.

¹²⁸ BGBl. Nr. 111/1936

„Angesichts der Eigenart des neuen Werks müssen die Züge des benützten Werks verblassen. Freie Benützung setzt also voraus, dass das fremde Werk nicht in identischer oder umgestalteter Form übernommen wird, auch nicht als Vorbild oder Werkunterlage, sondern lediglich als Anregung für das eigene Werkschaffen dient, wobei die Züge des benützten Werks angesichts der Individualität der neuen Schöpfung verblassen [...]. Um beurteilen zu können, ob eine Übereinstimmung - sei es ein glattes Plagiat, sei es eine Bearbeitung im Sinn des § 5 Abs 1 UrhG - oder aber eine selbständige Neuschöpfung (§ 5 Abs 2 UrhG) vorliegt, sind beide Werke in ihrer Gesamtheit zu vergleichen [...], wobei insbesondere auch der Frage eines möglichen Wettbewerbs zwischen ihnen Bedeutung zukommen kann.“¹²⁹

Bei dem Vergleich wird die „geistig ästhetische Wirkung“¹³⁰ in seiner Gesamtwirkung verglichen, da der potentielle Adressat weniger die Differenzen als die Übereinstimmung zu einem anderen Werk wahrnehmen wird. Maßgebend dafür ist die Frage, was das Werk „Eigentümlich“ macht und ob diese spezielle „Eigentümlichkeit“ im abgeleiteten Werk verwendet wird oder nicht. Eine Neuschöpfung wird meist dann angenommen, wenn das neue Werk lediglich ein Thema bzw. eine Idee als Anregung übernimmt. Kunstformen, die jedoch davon leben, dass das verwendete Werk dahinter sichtbar bleibt - wie die Parodie, das Mashup oder der Remix sind urheberrechtlich nicht geregelt. Für die Parodie findet sich aus dem Jahr 1953 eine Entscheidung, in der die Verwendung zugesagt wird, wenn es sich dabei um eine „antithematische Behandlung“ handelt.

„Schon zur Entstehungszeit des UrhG 1936 wurde die Parodie als freie Neuschöpfung angesehen, da dem Uhrwerk bloß eine Anregung, ein Gedankeninhalt entnommen würde. Nach Noll muss trotz starker Anlehnung an Inhalt und Form des parodierten Werks eine ausreichend individuell schöpferische und selbständig geistig-künstlerische Leistung vorliegen, bei der die Züge des benutzten Werks eindeutig hinter den neuen, den parodistischen zurücktreten“¹³¹

¹²⁹ OGH 16.12.2003, 4 Ob 221/03h

¹³⁰ Kusco Guido (Hg.), *Urheber.recht: systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz*, S. 162.

¹³¹ Kusco Guido (Hg.), *Urheber.recht: systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz*, S. S. 165

Auch hier gibt es wieder eine Starke Wertung zwischen dem abgeleiteten und dem neuen Werk. Auch das Abgeleitete muss dem weiten Spielraum des „individuell schöpferischen“ und dem „selbstständig geistig-künstlerischen“ genügen. Durch diese gesetzlichen Regelungen wird aber der veränderte bzw. stark erweiterte Autoren- und Werkbegriff verkannt. Nicht jeder Anfang eines Werkes ist eine eigentümliche Idee, die durch einen Urheber zum Werk geformt wird, an dessen Ende der siebzigjährige urheberrechtliche Schutz anknüpft. Kulturpraktiken wie das Mashup bzw. der Remix, schreiben alte Werke in Neue fort, indem sie neu zusammen mischen. Diese Neuheit reicht jedoch im juristischen Verständnis nicht aus. Somit handelt es sich in den seltensten Fällen um die Ausnahme, die in § 5 Abs 2 UrhG normiert ist. Demnach muss der Künstler vom Urheber die Erlaubnis einholen.

„Der Versuch, die transformative Nutzung eines Werkes zu verhindern, bedeutet in dieser Perspektive, durchsetzen zu wollen, in einem Dialog das letzte Wort zu behalten, das heisst, ihn zu beenden. Im digitalen Kontext ist das im Grund nur ein kleines Problem, denn jede Werkbearbeitung schafft ein neues Werk, ohne das bestehende auszulöschen. Aber, aufgrund der Konzeption von Autorschaft als Urheberschaft ist es dennoch verboten, beziehungsweise bewilligungspflichtig.“¹³²

4.4. Denkansätze zur Reform des Urheberrechts

Wie sich am Beispiel des Remixes gezeigt hat, bietet das Urheberrecht einige Reibungspunkte für jene Werke, die nicht dem klassischen Werkbegriff entsprechen und somit am Begriff der „Eigentümlichkeit“ scheitern. Das Problem liegt darin, dass es sich beim Urheberrecht um ein Ausschließlichkeitsrecht handelt, dass durch seinen Schutzcharakter künstlerische Prozesse meist behindert, da es nur in Ausnahmefällen einen Freiraum bietet, indem es Nutzungsfreiheiten zulässt.

¹³² Stalder, Felix, „Who’s afraid of the (re)mix? Autorschaft ohne Urheberschaft“, *notes & nodes on society, technology and the space of the possible*, 20.8.2012, <http://felix.openflows.com/node/235>, Zugriff: 25.1.2015

In seinem Artikel „Den gordischen Knoten durchschlagen, Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“ beschäftigt sich der Jurist Till Kreutzer mit der Frage der nötigen Reform des Urheberrechts. Er verfolgt dabei den Ansatz, dass er zwischen einem Urheberschutzrecht und einem Werkschutzrecht differenziert.

„Das Ziel eines solchen Konzeptes liegt darin, dysfunktionale Effekte zu vermeiden, die sich im gegenwärtigen System aus dem Zusammenspiel von Verwertungs- und Persönlichkeitsrechten ergeben («Monismus», s. o.). Indem ein persönlichkeitsrechtlicher Urheberschutz nur in den Fällen und nur insoweit gewährt würde, in denen er wirklich benötigt wird und angemessen ist, könnte vermieden werden, dass unpersönliche, technisch-funktionale Werke unnötigen Verwertungs- und Nutzungshindernissen unterworfen werden.“¹³³

Das Urheberschutzrecht ließe sich hierbei weitgehend an das bereits bestehende Urheberrecht anlehnen. Schutzgebiet dieses Rechts wäre die spezielle Verbindung zwischen Urheber und Werk, wobei der Schutz des Urhebers dabei im Fokus steht (Schutz gegen Entstellung des Werkes, Namensnennungsrecht). Bei Werkschutzrecht geht es hingegen darum eine Balance zu finden zwischen einem angepassten zeitlichen Schutz und dem ermöglichen eines Zugangs und einer Nutzung.¹³⁴

„Wenn die Urheberrechtsphilosophie nicht mehr darauf abzielt, einseitig ein starkes Eigentumsrecht zu gewährleisten, sondern darauf, Kreativität zu fördern, ist kein Raum mehr für ein Über-Unterordnungsverhältnis von Nutzungsrechten und Nutzungsfreiheiten. Zumal unter der Erkenntnis, dass ohne Nutzung keine Schöpfung möglich ist und nur eine ausgewogene Abstimmung von Schutz und Freiheit die richtigen Anreize setzt. Der Ausgleichsfunktion des Urheberrechts kommt in einem auf diesem Paradigma basierenden Modell eine elementare Bedeutung zu.“¹³⁵

¹³³ Kreutzer, Till, „Den gordischen Knoten durchschlagen. Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“, in *Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht*, Hg. Heinrich Böll Stiftung in Zusammenarbeit mit iRights.info, Berlin 2010, S. 46; <https://www.boell.de/de/content/copyrightnow-plaedoyer-fuer-ein-zukunftstaugliches-urheberrecht>, Zugriff: 19.11.2014, S. 52.

¹³⁴ Vgl. Kreutzer, „Den gordischen Knoten durchschlagen. Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“, S. 52

¹³⁵ Kreutzer, „Den gordischen Knoten durchschlagen. Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“, S. 53.

Gerade die „Abstimmung von Schutz und Freiheit“ benötigt ein Überdenken der bis jetzt herrschenden Schutzdauer von Werken. Ein Schutz der die Werke den Zugang anderer entzieht für siebenzig Jahre nach den Tod des Autors, kann nicht im Sinne eines Interessenausgleich sein. Diese Dauer blockiert massiv kreative Prozesse, unterbindet Fortschritt und Wettbewerb und schafft eine Monopolstellung. Der rechtliche Schutz hingegen sollte dahingehend ausgerichtet sein, dass der Urheber entlohnt wird, bzw. dem Werk jene Schutzdauer zugesagt wird, die es benötigt um das Geschaffene zu amortisieren. Demnach wäre ein möglicher Ansatz die Schutzdauer zu verkürzen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Eberhard Ortland in seinem Artikel „Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht“. Auch er kritisiert die „zunehmendes Privatisierung der Geistesgüter“¹³⁶ und tritt ein für die Verkürzung der Schutzfrist auf 25 Jahre. In diesem Zeitraum könnten sich die Investitionen der Verleger mehr als amortisieren.

Ein Vorschlag, der in dieser Diskussion auch immer wieder aufkam, war die Idee der „Kulturfltrate“. Es handelt sich hierbei um die Idee einer Pauschalabgabe, die jeder mit einem Internet-Anschluss zu bezahlen hat. Das dadurch Eingenommene soll dann nach einem Verteilungsschlüssel den Rechteinhabern wieder zugeführt werden. Damit wäre es möglich digitale Kopien, wie vor allem auch das File-Sharing zu legalisieren. Thomas Pfeiffer meint hierzu in einem Interview mit „iRights“:

„Ich könnte mir eine Internet-Leer-Abgabe vorstellen, die wie folgt aussieht: Erhebt man über die Internet Service Provider (ISP) eine Gebühr von 1 Euro oder 1,50 Euro auf jeden Interneteinschluss im Monat, sammelt man etwa 1 Milliarde Euro im Jahr ein. Abzüglich einer Verwaltungspauschale von 10-15 Prozent an die ISP, könnte das Geld an die Verwertungsgesellschaften der Künstler gehen, also etwa an die VG Wort, die VG Bild und die GEMA. Das würde deren Budget grob um die Hälfte erhöhen. Die Verwertungsgesellschaften müssten die Einnahmen an ihre Mitglieder verteilen.“¹³⁷

¹³⁶ Ortland, Eberhard, „Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp, Köln: Moeke Merkur Druck 2008, S. 313.

¹³⁷ Wragge, Alexander, „Wir sind die Bürger: Widerstand von zwei Seiten“, *iRights.info*, 18.5.2012, <http://irights.info/artikel/wir-sind-die-brger-widerstand-von-zwei-seiten/7204>, Zugriff: 25.1.2015

Die Idee dahinter ist nicht neu. Bereits in den 70er Jahren wurde der Tod der Musikindustrie prognostiziert, als es möglich war, mittels Musikkassetten, Kopien anzufertigen. Damals wurden Zahlen hochgerechnet und Dystopien produziert. Um der Kopie Herr zu werden, wurden Leerkassetten und Rohlinge mit einer Abgabe versehen, um das System wieder in Balance zu bringen.

„Die Privatkopie-Regelung, über die wir die ganze Zeit sprechen, stammt aus den 60er und 80er Jahren. Damals kamen Tonbandgeräte und später Videorekorder auf und man hat gesagt: Es ist völlig unmöglich zu verbieten, dass die Leute sich eine Platte auflegen und die auf eine Kassette aufnehmen. Es gibt also einen Kontrollverlust, deshalb hat man sich entschieden, dieses Kopieren zu erlauben, aber gleichzeitig eine Vergütung einzuführen, über die so genannte Geräte- und Leermittelabgabe, die man bezahlt wenn man einen Brenner oder Rohlinge kauft.“¹³⁸

Genauso verhält es sich beim Internet. Die Möglichkeiten, die bereits geschaffen wurden, können zwar härter sanktioniert werden, sie können jedoch nicht gänzlich unterbunden werden. Somit würde die „Kulturfltrate“ am bereits funktionierenden System der Leermittelabgabe ansetzen. Die Probleme die sich hierbei jedoch stellen, sind die Einigung auf ein Referenzsystem um die Verteilung zu koordinieren und die Überwindung des Widerstandes aus der Bevölkerung.

Diese theoretischen Ansätze scheitern jedoch an der praktischen Umsetzung, so lässt sich eher eine Tendenz zur Verschärfung des Urheberrechts beobachten. Im angloamerikanischen Raum wird diese Entwicklung als „second enclosure“ bezeichnet.

„Wie in der frühen Neuzeit die besitzindividualistische bürgerliche Gesellschaft durch Aufteilung und Einzäunung der ehemals gemeinschaftlich bewirtschafteten Allmenden oder Dorfanger (engl.: commons) den mittelalterlichen Formen der Lehens- und Gemeinwirtschaft ein Ende setzte, so werde heute das öffentliche Gut der Bilder, Klänge, Wissensbestände und Ausdrucksformen abgeteilt und eingezäunt, sodass es

¹³⁸ Gehlen, Dirk, „Nutzer von Tauschbörsen werden kriminalisiert“, *jetzt.de. Süddeutsche Zeitung*, 18.3.2007, <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/370802/2/Nutzer-von-Tauschboersen-werden-kriminalisiert>, Zugriff: 19.11.2014

fortan als exklusives Eigentum der jeweiligen Rechteinhaber den anderen Nutzungsinteressenten nur noch gegen Entgelt zur Verfügung stehe.“¹³⁹

Nachdem das Recht diesbezüglich den Forderungen der Vertreter einer freien Netzkultur nicht nachkommt, haben diese begonnen sich selbst zu helfen, indem sie basierend auf dem Urheberrecht ein Lizenzwesen - die Creative Commons - aufgebaut haben.

4.5. Lizenzen als Ansatz für neue kulturelle Praktiken

Dirk von Gehlen spricht in seinem Buch „Eine neue Version ist verfügbar“ von der Veränderung des Aggregatzustandes von Kulturgütern. Durch die Möglichkeit Inhalte digital zu speichern und zu verbreiten, verändert sich auch der Vorgang der Weitergabe. Diverse Medienrevolutionen haben sukzessive die Hürde des Kopieren abgebaut. War das Kopieren eines Buches im Mittelalter nur durch aufwändiges Abschreiben möglich, zeigt die heutzutage gängige Praxis des „Copy and Paste“ wie mühelos sich eine idente Kopie herstellen lässt. Eine Kopie stellt keine kapitalintensive Angelegenheit mehr dar, sondern lässt sich ohne Aufwand anfertigen. Kapitalintensiv kann diese Angelegenheit erst werden, wenn dadurch Urheberrechte verletzt werden. Denn an sich schreibt das Urheberrecht vor, dass jede Nutzung durch den Rechteinhaber erlaubt werden muss. An sich klingt dieses System plausibel. Pauschal gesagt: Wenn ich etwas von jemand anderen verwenden will, muss ich ihn vorher um Erlaubnis fragen. Hier jedoch beginnen meist die Schwierigkeiten und das Einholen der Rechte wird oftmals zur Sisyphusarbeit, die in den meisten Fällen Anwälten übertragen wird und somit kostenintensiv werden kann. Es reicht jedoch ein Blick auf Facebook und die geteilten Inhalte, um festzustellen, dass die gängige Praxis und das vom Recht geforderte Verhalten enorm auseinander klaffen.

¹³⁹ Ortland, Eberhard, „Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp, Köln: Moeker Merkur Druck 2008, S. 312.

Ansätze um eine freiere Distribution im Internet zu ermöglichen stellen hierbei Lizenzen dar. Dabei maßgeblich ist die Gewährleistung von fluktuierenden Inhalten, die jedermann kopieren und bearbeiten kann. Das dagegen geäußerte Argument, dass nur vergütete Kulturgüter Anreiz bieten, diese weiterhin zu produzieren, werden als nicht zeitgemäß angesehen. „Wieso, so die Frage, soll jemand von einer Werknutzung ausgeschlossen werden, wenn die Werke in einer nicht-limitierten Anzahl perfekter Kopien zur Verfügung stehen und durch die zusätzliche Nutzung keinerlei zusätzliche Kosten entstehen?“¹⁴⁰ Hier stehen sich zwei Zugänge zu kulturellen Gütern gegenüber. Jene die das bestehende Urheberrecht als geeignetes Instrument sehen Werke zu schützen um einen Anreiz zu bieten auch weiter Kultur zu produzieren; und jene die im bestehenden Urheberrecht ein Hindernis für die Schaffung neuer Werke sehen. Jene die am Urheberrecht festhalten sehen hinter dem Werk einen bestimmten Produktionsprozess, der als singulärerer Schaffensprozess beschrieben werden kann. Hierbei steht am Ende der Kette ein fertiges Buch oder Musikstück, welches mit einem Autornamen versehen ist und Ausdruck eines alleinigen Schaffens ist. Aus diesem Zugang leiten sie auch das Recht ab, dass dieser Autor ein Anrecht auf Vergütung erhält, sobald das Werk benutzt wird. Jene, die für eine freie Kopierbarkeit eintreten, argumentieren jedoch mit dem Vergleich eines fließenden Gesprächs.

„[...] das Gespräch als solches kann weder einem einzelnen zugeordnet noch als Summe unabhängiger Äußerungen betrachtet werden. Vielmehr findet es zwischen den Sprechern statt, die sich fortwährend aufeinander beziehen und voneinander beeinflusst werden. [...] Damit ein interessantes Gespräch zustande kommt, müssen die Ideen ungehindert fließen können. Der freie Zugang zu dem, was ein anderer bereits früher einmal gesagt hat, ist zentrale Bedingung, damit das Gespräch voran kommt und neue Ideen entstehen können.“¹⁴¹

Die Gewährleistung des im Zitat angesprochenen Flusses, erkannte auch schon die Software Bewegung in den 1980er Jahren. Zu diesem Zweck gründete Richard M. Stallmann 1983 das GNU-Projekt. Dieses Projekt basiert auf vier Freiheiten: „(0) das

¹⁴⁰ Stalder, Felix, Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis, Berlin: buch&netz 2014, S. 147

¹⁴¹ Ebenda. S. 148.

Programm auszuführen, (1) das Programm in Form von Quellcode zu untersuchen und zu ändern, (2) exakte Kopien weiterzuverbreiten und (3) modifizierte Versionen zu verbreiten“¹⁴². Um diese Freiheiten zu gewährleisten entwickelte er die GNU General Public License. Jeder der die dadurch lizenzierte Software verwendet, hat dieser zuzustimmen, da ansonsten die freie Software nicht verwendet werden kann. Somit werden die Freiheiten lediglich mit der Pflicht verbunden, die weiterentwickelte bzw. kopierte Software mit der gleichen Lizenz weiterzugeben und die bisherigen Programmierer zu nennen. Somit steht jede Weiterentwicklung der Community wiederum offen, um diese zu kopieren und wiederum daran zu arbeiten ohne dabei Urheberrechte zu verletzen. In der oben verwendeten Metapher gesprochen: Kultur wird somit zu einem Gespräch, wobei jedermann das Gesagte aufgreifen kann. Betrachtet man den Beginn des Urheberrechts hatten Kritiker einen ähnlichen Zugang. So schrieb Christian Krause: „Ein ausgegebenes Buch ist ein ausgeplaudertes Geheimnis. Mit welchem Recht will ein Mensch mehr Eigentum an seinen geschriebenen, als an seinen gesprochenen Gedanken haben.“¹⁴³ Eigentum an etwas Geschriebenen wurde damals zum Teil als absurd angesehen. Schließlich war die orale Kultur davon geprägt, dass Ideen aufgenommen, weitererzählt und modifiziert wurden. Die Software-Bewegung nahm durch ihre Lizenzierung genau diesen Fluss wieder auf, mit dem Argument, dass Fortschritt nur möglich sei, wenn es freien Zugang zu Ideen gab und das Recht diese weiterzuentwickeln.

„Mit anderen Worten, geistige Produktion wird verstanden als ein kooperativer (Urheber stehen in einem engen Austausch miteinander) und transformativer (Neues entsteht aus Bestehenden) Prozess. Es ist zu betonen, dass es hierbei nicht darum geht, die individuellen Leistungen einem amorphen Kollektiv unterzuordnen. [...] Vielmehr geht es darum, dass der freie Zugang zu Wissen eine der Grundvoraussetzungen für das Entstehen neuen Wissens ist.“¹⁴⁴

¹⁴² O.N., „GNU Betriebssystem“, <http://www.gnu.org/philosophy/philosophy.de.html>, Zugriff: 25.1.2015

¹⁴³ Krause, Christian Sigmund, „Über den Büchernachdruck“, In: *Deutsches Museum, Bd. 1*, 1783 zit. nach. Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh, S. 53.

¹⁴⁴ Stalder, Felix, *Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis*, Berlin: buch&netz 2014, S. 149.

Dass diese Form der Lizenzierung ihren Anfang in der Softwarebranche nimmt, lässt sich durch den Arbeitsprozess erklären. Da es sich hierbei in den meisten Fällen um eine kollektive Erarbeitung handelt. Somit bildete sich auch kein ähnlich starker Eigentumsgehalt heraus, wie bei künstlerischen Werken. Die Weiterentwicklung von Software basierte von Beginn an, an einem gemeinsamen Arbeiten, während künstlerische Werke sich stark durch den individuellen Charakter definieren.

Nichtsdestotrotz führte der Umgang mit freier Software auch dazu ein Pendant, für den künstlerischen Bereich zu entwickeln. Unter der Leitung von Lawrence Lessig entstand so das Creative Commons Projekt. Hierbei geht es darum den Urhebern neben dem Urheberrecht und dem gängigen Satz „Alle Rechte vorbehalten“ eine Alternative zu bieten, ihre Werke rechtlich zu schützen.

„In dem Augenblick, in dem durch Internettechnologien die Möglichkeiten, gemeinschaftlich kreativ zu werden und Wissen zu teilen exponentiell ansteigen, fängt die rechtliche Ungewissheit über Genehmigungen an, diese Zusammenarbeit zu stören. Wir von Creative Commons dachten, dass dies eine Art von legalem Irrsinn ist – genauer gesagt, ein vom Gesetz geschaffener Irrsinn. Nicht, weil wir glauben, dass die Leute dazu gezwungen werden sollten, zu teilen, sondern weil wir glauben, dass viele, die ihre Arbeit im Internet verfügbar machen, gerne teilen. Oder gerne bereit sind, für manche Zwecke zu teilen, aber nicht für andere. Oder dass sie unbedingt wollen, dass ihre Arbeiten ohne Rücksicht auf die Regeln des Copyrights verbreitet werden. Und diese Leute, dachten wir, könnten ein einfaches Mittel gebrauchen, mitzuteilen, was sie wollen.“¹⁴⁵

Der Urheber kann sich dabei zwischen verschiedenen Lizenzmöglichkeiten entscheiden, allen gemein ist die Namensnennung des Autors des Originals und das Erlauben der Weiterverbreitung und des Kopierens.

¹⁴⁵ Lessig, Lawrence, „Creative Commons im Rückblick: Ziele und Lektionen“, *iRights.info*, 2.12.2005, <http://irights.info/artikel/lessigletters-auf-deutsch-3/5440>, Zugriff: 25.1.2015

- a. „Namensnennung“¹⁴⁶: Hierbei handelt es sich um die freieste Form. Das so lizenzierte Werk kann weiterverarbeitet und verändert werden, solange der Urheber des Originals genannt wird.
- b. „Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen“¹⁴⁷: Der Name des Urhebers muss genannt werden und die Weitergabe von Bearbeitungen sind nur dann zulässig, wenn sie unter den gleichen Bedingungen weitergegeben werden.
- c. „Namensnennung - Keine Bearbeitung“¹⁴⁸: Hierbei darf das Werk nur unverändert und vollständig weitergegeben werden, unter Nennung des Urhebers
- d. „Namensnennung - Nicht kommerziell“¹⁴⁹: Auch hier kann das Werk bearbeitet und verändert werden unter Nennung des Namens des Urhebers, jedoch darf es nicht kommerziell genutzt werden.
- e. „Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen“¹⁵⁰: Hierbei kann der Bearbeiter sein Werk wiederum nur unter den gleichen Lizenzbedingungen weitergeben, wie der Urheber des Originals. Er darf jedoch keinen kommerziellen Nutzen aus dem Werk ziehen.
- f. „Namensnennung - Nicht kommerziell -Keine Bearbeitung“¹⁵¹: Hierbei handelt es sich um die strengste Lizenzform. Gestattet sind dabei lediglich der Download und die Weiterverteilung unter Nennung des Urhebers

Jede Lizenz ist hierbei durch drei Schichten aufgebaut: Zum einen wird sie in einer alltagstauglichen Sprache erklärt, die auch jenen einen Zugang bieten soll, die nicht Jus studiert haben, dann einen rechtsverbindlichen Lizenzvertrag, der die Lizenz juristisch ausformuliert und einen maschinenlesbaren Code. Bei diesem Code handelt es sich um eine Datei die von Suchmaschinen gelesen werden kann, sodass Suchergebnisse dahingehend gefiltert werden können (somit lassen sich zB kommerziell nutzbare Bilder im Internet finden)¹⁵².

¹⁴⁶ O.N., „Mehr über die Lizenzen“, <http://creativecommons.org/licenses/>, Zugriff: 25.1.2015

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Vgl. Ebenda.

„Alle Creative-Commons-Lizenzen haben viele wichtige Eigenschaften gemeinsam. Jede unserer Lizenzen hilft Urhebern — wir nennen sie Lizenzgeber, wenn sie von unseren Werkzeugen Gebrauch machen — ihr Urheberrecht zu behalten und gleichzeitig anderen zu erlauben, ihr Werk zu kopieren, zu verbreiten und anderweitig zu nutzen — nach allen Lizenzen zumindest auf nicht-kommerzielle Weise. Jede Creative-Commons-Lizenz stellt zudem sicher, dass Lizenzgebern die ihnen gebührende Anerkennung als Urheber des Werks zukommt. Jede Creative-Commons-Lizenz ist weltweit einsetzbar und gilt so lange, wie der Schutz des Urheberrechts andauert (denn unsere Lizenzen basieren auf dem Urheberrecht).“¹⁵³

Der Vorteil der sich daraus ergibt ist jener der Standardisierung. Es benötigt kein juristisches Wissen um die passende Lizenz auszuwählen, sondern lediglich eine Entscheidung wie mit dem eigenen Werk verfahren werden soll. Dadurch, dass es auf dem Urheberrecht basiert und von Juristen überprüft wurde, wird die rechtliche Sicherheit gewährleistet.

Durch die Benutzung von Creative Commons wird ein Öffentlichkeitsfreundliches Netz an Kulturgütern etabliert. Dabei irrelevant ist, welche der sechs Lizenzen gewählt wird, da jede von ihnen die Weiterverbreitung und den Download rechtlich zulässt. Die meisten künstlerischen Werke stehen unter einer restriktiven Lizenz, bei der eine Bearbeitung untersagt wird. Ziel ist hier das Werk einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁵⁴ Die Creative Commons Initiative zeichnet sich vor allem durch den Versuch aus, die Interoperabilität, die durch das Internet ermöglicht wird, zu bewahren. Vor dem Internet hatten Inhalte verschiedene Trägermedien, wie Papier, Schallplatten, CDs etc. Das Internet ermöglichte es, dass Inhalte unabhängig davon, ob es sich um ein Bild oder einen Film handelt, in Bits und Bytes erfasst werden konnte. Durch dieses gemeinsame Format wurden neue Möglichkeiten für Kombinationen und Bearbeitungen geschaffen. Das dieser Zugang jedoch nicht toleriert wird, lässt sich anhand von der DRM (Digital Rights Management) Technologie ablesen. Ziel dieser Technologie ist die

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Vgl. Stalder, Felix, Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis, Berlin: buch&netz 2014 S. 154.

Kontrolle der Benutzung digitaler Inhalte. Die Konsequenz daraus ist, dass die durch das Internet gewonnene Interoperabilität zunichte gemacht wird, da dieser Schutz die Kombination von Inhalten verhindert. Das Projekt Creative Commons versucht dieser Entwicklung entgegen zu wirken, indem jede Lizenz auf dem Prinzip der Weitergabe und der Namensnennung des Urhebers aufbaut. Der Urheber selbst entscheidet über die Freiheiten die mit dieser Weitergabe verbunden sind.

„So hat die Creative-Commons-Organisation alternative Lizenzmodelle entwickelt, durch die Urheber ihre Werke anderen zur kreativen Weiterverwendung zur Verfügung stellen können, ohne auf entscheidende Rechte, wie die Kontrolle über die Integrität ihrer Werke zu verzichten oder sie der Ausbeutung durch Trittbrettfahrer zu überantworten.“¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ortland, Eberhard, „Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp, Köln: Moeker Merkur Druck 2008 S. 313.

5. RESÜMEE

Ohne Kopie gäbe es das Urheberrecht nicht. Erst die Nachdrucke und die damit verbundenen wirtschaftlichen Verluste der Verleger führten zu einer Debatte um die Identität des Buches. Diese Auseinandersetzung war maßgeblich verantwortlich für die Herausbildung des Urheberrechts und eines Autorenverständnisses. Vom Handwerker zum Geniegedanken. Die dadurch einhergehende Mystifizierung des Schaffensprozesses eines Werkes -als singuläre Leistung - findet auch Einzug in das Urheberrecht. Wie die vorliegende Diplomarbeit gezeigt hat, ist das Urheberrecht eng mit einer bestimmten Begriffsdefinition von Autor und Text verbunden. Der daran angelegte Maßstab heißt Originalität und Eigenständigkeit. Das Recht gewährt nur Schutz, wenn es sich um ein selbstständige Neuschöpfung handelt. Diese starren Begriffsdefinitionen lassen sich im digitalen Zeitalter jedoch nicht aufrecht erhalten. Bevor der Begriff des Autors mit einem singulären Schaffen verbunden war, war im Mittelalter vielfach die Praxis des Kommentierens und Fortschreibens anderer Texte gängige Methode der Schriftsteller. Diese Arbeitsweise wird durch das Internet wieder gefördert. Die durch das Internet ermöglichte Interoperabilität zwischen den Medien eröffnet eine neue Form des Kommentierens und Fortschreibens. Die Konsequenz ist, dass „das Urheberrecht von einem Recht für Profis zu einem allgemeinen Verhaltensrecht für die Gesellschaft geworden“¹⁵⁶ ist.

Die im 18. Jahrhundert erfolgte rechtliche Kopplung zwischen Autor und Text wird im digitalen Zeitalter zusehends problembeladener. Der Einfluss des Autors auf die Textinterpretation wurde bereits im 20. Jahrhundert von Geisteswissenschaftler kritisiert. Hier gerät der Originalitätsbegriff ins Wanken, indem der Text eingegliedert wird in einen Diskurs und weniger das Originelle daran gesehen wird, als die Referenzen zu anderen Werken. Rechtlich gesehen hatten diese theoretischen Überlegungen jedoch keinen Einfluss auf das Urheberrecht. Das Recht - auch wenn es

¹⁵⁶ Kreutzer, Till, „Den gordischen Knoten durchschlagen. Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“, in *Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht*, Hg. Heinrich Böll Stiftung in Zusammenarbeit mit iRights.info, Berlin 2010, S. 46.

für jene Begriffsdefinition des Autors und des Werkes stand, die die Theorie kritisierte - war hierbei nie Ziel für Veränderungen. Durch das Internet wurden jedoch neue Formen von Autorschaft und Vervielfältigung möglich. Im Mittelalter führte der Nachdruck dazu, dass die Identität des Buches definiert wurde, als ein wiederholbares Medium, welches durch die Kopie nicht an Wert einbüßt. In dieser Zeit profitierte der Nachdrucker von dem Verkauf der Kopie und die Leser profitierten durch den dadurch möglichen niedrigeren Preis. Im Internet ist die Kopie nun ohne materiellen Aufwand möglich und meist ohne Bezahlung zugänglich. Die sich daraus ergebende Sammlung von Wissen in einem Medium wird als Errungenschaft dieser Zeit angesehen.

Ziel einer freien Kultur sollte es nun sein, dass sowohl bestehende Werke Schutz genießen, dass aber daneben noch ausreichend Freiräume bestehen, um neue Kunst entstehen zu lassen. Diese Forderung umzusetzen, bedeutet eine Balance zwischen Freiheit und Zwang zu finden. Immanuel Kant schrieb zu dem Thema Prinzipien des Rechts: „Eine jede Handlung ist recht, die oder nach deren Maxime die Freiheit der Willkür eines jeden mit jedermanns Freiheit nach einem allgemeinen Gesetze zusammen bestehen kann.“¹⁵⁷ Das Internet schafft eine Form von künstlerischer Freiheit, die zuvor - bedingt durch die verschiedenen Trägermedien - nicht möglich war. Die hierbei entstehende Interoperabilität der Medien ermöglicht neue künstlerische Zugänge und Ausformungen. Die so geschaffene Öffentlichkeit schafft Distributionswege abseits des klassischen Verwertermopols. Diese Freiheiten zu bewahren, sollte Aufgabe des Rechts sein. Freiheit, wie es Kant bereits oben ausführt, bedeutet jedoch auch die Freiheit des anderen zu respektieren. Die sich daraus ergebende Problematik, nämlich die kollidierenden Freiheitsansprüche - löst Kant mit dem „allgemeinen Gesetz“. Umgelegt auf den Kulturbereich, sollte das Urheberrecht somit ein Werkzeug sein, um die verschiedenen künstlerischen Freiheiten eine Koexistenz zu ermöglichen. Die Erkenntnis dieser Diplomarbeit zeigt, dass der sich in Wandlung befindliche Autorschaftsbegriff und Werkbegriff zu einem Umdenken bei rechtlichen Normen führen muss, um die Möglichkeiten des digitalen Zeitalters nicht zu stark einzugrenzen.

¹⁵⁷ Kant, Immanuel, *Die Metaphysik der Sitten. Werkausgabe Band VIII.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 231.

Die dargelegte Urheberrechtsdebatte zeigt, dass das Rechtssystem in der jetzigen Form keine ausreichende Balance bietet. Die darin verhandelten Extreme - völlige Liberalisierung auf der einen Seite versus Eigentum und Schutz auf der anderen - stellt dar, dass ein Mittelweg und der Versuch einer Balance zwischen althergebrachten Produktionsmodellen und digitalen Zeitalter zu finden, ausgeschlossen scheint. Die Tendenz geht eher von einem „Cut and Paste“ System zu einem „Alle Rechte vorbehalten“.

„Vielmehr ist in unserer Tradition das geistige Eigentum ein Instrument. Es legt den Grundstein für eine schöpferische Gesellschaft, aber es bleibt dem Wert der Kreativität untergeordnet. Die derzeitige Debatte hat diese Wertordnung umgekehrt. Wir sind so sehr um den Schutz des Instruments besorgt, dass wir den Wert aus dem Blick verloren haben.“¹⁵⁸

Das in der Diplomarbeit thematisierte Creative Commons Projekt bietet einen Ausblick - aufbauend auf das Urheberrecht - eine Möglichkeit zu schaffen, den Fokus wieder zurück auf den Wert der Kreativität zu richten. Die Grundstruktur die dabei allen Lizenzen gemein ist - Nennung des Urhebers und die Zulässigkeit der Weiterverbreitung - gewährleistet, dass Inhalte sich ungehindert verbreiten können und dass es zu einem Gemeinbesitz an Informationsgütern kommt. Der Urheber selbst kann somit den Schutz seines Werkes bestimmen. „Das Projekt steht nicht im Wettbewerb zum Urheberrecht, sondern es ergänzt es. Es soll nicht die Rechte der Urheber verdrängen, sondern es den Urhebern erleichtern, ihre Rechte in einer flexibleren und günstigeren Weise wahrzunehmen.“¹⁵⁹

Kultur an sich benötigt einen rechtlichen Rahmen. Dieser Rahmen ist jedoch nur dann sinnvoll, wenn jene Freiräume geschützt werden, die gewährleisten, dass Kultur ein fluktuierendes und bewegliches System bleibt.

¹⁵⁸ Lessig, Lawrence, *Freie Kultur: Wesen und Zukunft der Kreativität*. München: Open Source Press 2006, S. 28.

¹⁵⁹ Ebenda. S. 279.

7. ANHANG

7.1. BIBLIOGRAPHIE

Literatur:

Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2005

Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000

Bein, Thomas „Zum ‚Autor‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999

Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh 1981

Brecht, Bertolt, „Originalität“, in: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Band 12, Prosa 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 379f.

Cella, Johann Jacob, *Freymüthige Aufsätze, Bd. 1*, Anspach: [s.n.]

Denina, Carl, *Bibliopoeie, oder Anweisung für Schriftsteller*, Berlin und Starlsrund: oV 1783 zit. n. Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh 1981

„Duden. Das Bedeutungswörterbuch. Band 10“, Hg. von der Dudenredaktion, Mannheim : Bibliographisches Institut GmbH 2010

Eco, Umberto, „Zwischen Autor und Text“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000

Eisenstein, Elizabeth, *Die Druckerpresse: Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa*, Wien [ua]: Springer 1997

Fichte, Immanuel Hermann, *Fichtes Werke. Zur Politik und Moral, Bd.6*, Berlin: de Gruyter 1971

Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000

Gehlen, Dirk, *Eine neue Version ist verfügbar. Wie die Digitalisierung Kunst und Kultur verändert*, Berlin: Metrolit Verlag 2013

Gehlen, Dirk, *MashUp: Lob der Kopie*, Berlin: Suhrkamp 2011

Gehring, Robert A., „Einführung ins Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber Machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2008

Giesecke, Michael, *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002

Goethe, Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam 2003

Hausmaninger, Herbert/ Richard Gamauf, *Casebook zum römischen Sachenrecht*. Wien: Manz Verlags- und Universitätsbuchhandlung 2003

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999

Kant, Immanuel, *Die Metaphysik der Sitten. Werkausgabe Band VIII.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009

Krause, Christian Sigmund, „Über den Büchernachdruck“, In: *Deutsches Museum, Bd. I*, 1783 zit nach. Bosse, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn; Wien [ua]: Schöningh 1981

Kristeva, Julia, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II.*, Hg. Jens Ihwe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972

Kreutzer, Till, „Den gordischen Knoten durchschlagen. Ideen für ein neues Urheberrechtskonzept“, in *Copy.Right.Now! Plädoyers für ein zukunftstaugliches Urheberrecht*, Hg. Heinrich Böll Stiftung in Zusammenarbeit mit iRights.info, Berlin 2010

Kucsko, Guido (Hg.), *Urheber.recht: systematischer Kommentar zum Urheberrechtsgesetz*, Wien: Manz 2008

Lessig, Lawrence, *Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität*. München: Open Source Press 2006

Lessig, Lawrence, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York: The Penguin Press 2008

Mallarmé, Stéphane, *Kritische Schriften: französisch und deutsch*, Hg. Gerhard Goebel, Bettina Rommel, Übers v. Gerhard Rommel unter Mitarbeit von Christine LeGal 1998

Ortland, Eberhard, „Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp, Köln: Moeker Merkur Druck 2008

Palmer, Amanda, *The Art of Asking: How I Learned to Stop Worrying and Let People Help*, New York: Grand Central Publishing 2014

Plumpe, Gerhard, „Autor und Publikum“, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hg. Helmut Brackert, Jörn Stückrath, Jörn, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2004

Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band X*. - In: Ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. EA der deutschen Übersetzung 1953 - 1958. Ausgabe in zehn Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979

Repgow, Eike von, *Der Sachsenspiegel*, übers. v. Kaller Paul, München: Beck 2002

Schickert, Katharina, *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, Tübingen: Mohr Siebeck 2005

Schulz, Günther (Hg.), *Schillers Werke. Schillers Briefe 1794-1795, Bd. 27*, Weimar: Böhlau 1958

Siegrist, Hannes, „Geschichte des geistigen Eigentums und der Urheberrechte. Kulturelle Handlungsrechte in der Moderne“, in *Wissen und Eigentum. Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter*, Hg. Jeanette Hofmann, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung

Stalder, Felix, *Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis*, Berlin: buch&netz 2014

Wimsatt, William Kurtz; Beardsley, Monroe Curtis, „Der intentionale Fehlschluss“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000

Woodmansee, Martha, „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2000

Internetquellen:

Assheuer, Thomas, „Tod des Autors“, *Zeit Online*, 2012/19, Mai 2012, <http://www.zeit.de/2012/19/Internet-Urheberrecht>, Zugriff: 19.11.2014

Baumann, S. Margot, *Aphorismen*, 25.1.2015, <http://www.aphorismen.de/zitat/77608>

Gehlen, Dirk, „Nutzer von Tauschbörsen werden kriminalisiert“, *jetzt.de. Süddeutsche Zeitung*, 18.3.2007, <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/370802/2/Nutzer-von-Tauschboersen-werden-kriminalisiert>, Zugriff: 19.11.2014

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999, <http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/autor2.html>, Zugriff: 25.1.2015

Lessig, Lawrence, „Creative Commons im Rückblick: Ziele und Lektionen“, *iRights.info*, 2.12.2005, <http://irights.info/artikel/lessigletters-auf-deutsch-3/5440>, Zugriff: 25.1.2015

Kaube, Jürgen, „Denn sie wissen nicht, wie Werke entstehen“, *Frankfurter Allgemeine*, 10.5.2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/urheberrecht/piraten-urheberrecht-denn-sie-wissen-nicht-wie-werke-entstehen-11746960.html>, Zugriff: 19.11.2014

Posset, Martin, „Wem nutzt das Urheberrecht“, *Telepolis*, 10.8.2010, <http://www.heise.de/tp/artikel/33/33092/1.html>, Zugriff: 19.11.2014

Reich 1781, zit. nach Meyer, F.H., „Der deutsche Buchhandel gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: *Archiv für die Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 213, <https://archive.org/details/archivfrgeschic01buchgoog>, Zugriff: 19.11.2014

Reimarus: Book Publishing, Hamburg (1791), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org,

Sisario, Ben, „Online Tools Help Bands Do Business“, *The New York Times*, 2.10.2011, http://www.nytimes.com/2011/10/03/business/media/high-tech-tools-help-bands-market-directly-to-fans.html?pagewanted=all&_r=1&, Zugriff: 25.1.2015

Spielkamp, Matthias, „Remix und Mashup - Wenn nicht sein darf, was doch sein kann“, *Goethe Institut Russland*, Oktober 2012, <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/kul/dur/dig/rmk/de10031125.htm>, Zugriff: 25.1.2015

Statute of Anne, London (1710), Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org, Zugriff 25.1.2015

Stalder, Felix, „Who’s afraid of the (re)mix? Autorschaft ohne Urheberschaft“, *notes & nodes on society, technology and the space of the possible*, 20.8.2012, <http://felix.openflows.com/node/235>, Zugriff: 25.1.2015

Trotier, Kilian, „Leser, mach’s dir selbst!“, *Zeit Online*, 06/2013, Jänner 2013, <http://www.zeit.de/2013/06/Internet-Buecher-schreiben>, Zugriff 25.1.2015

O.N., „GNU Betriebssystem“, <http://www.gnu.org/philosophy/philosophy.de.html>, Zugriff: 25.1.2015

O.N., *Ja, Panik*, <http://ja-panik.com/ttاتم/>, Zugriff: 10.01.2015

O.N., „Künstler, Ihr seid nicht systemrelevant“, *Frankfurter Allgemeine*, 10.5.2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/urheberrecht/urheberrechtsdebatte-kuenstler-ihr-seid-nicht-systemrelevant-11746404.html>, Zugriff: 25.1.2015

O.N., „Name der Rose (Eco)“, *wer weiss was*, <http://www.wer-weiss-was.de/literatur/name-der-rose-eco>, Zugriff: 25.1.2015

O.N., „Parteiprogramm — Grundsatzprogramm der Piratenpartei Deutschland“, *wiki*, 12.2012, S.11, <http://wiki.piratenpartei.de/Parteiprogramm>, Zugriff: 19.11.2014

O.N., „Recht auf Remix.org“, <http://rechtaufremix.org>, Zugriff: 25.1.2015

O.N., „Wahlplakat. Gute Ideen sind da um kopiert zu werden! Und ausgerechnet unsere Generation soll das verlernt haben?“, *wiki*, <https://wiki.piratenpartei.de/wiki/images/8/82/Kopieren.pdf>, Zugriff: 25.1.2015

O.N., „Wir sind die Urheber“, <http://www.wir-sind-die-urheber.de/>, Zugriff: 19.11.2014

Ortland, Eberhard, „Die Schlüsselrolle der Kunst für das Urheberrecht“, in: *Urheberrecht im Alltag. Kopieren, Bearbeiten, Selber machen*, Hg. Valie Djordjevic, Robert A. Gehring, Volker Grassmuck, Till Kreutzer, Matthias Spielkamp, Köln: Moeker Merkur Druck 2008

Palmer, Amanda, „Amanda Palmer: The new RECORD, ART BOOK, and TOUR“, *kickstarter*, Juni 2012, <https://www.kickstarter.com/projects/amandapalmer/amanda-palmer-the-new-record-art-book-and-tour>, Zugriff: 25.1.2015

Palmer, Amanda, „Free at last, Free at last (Dear Roadrunner Records...)“, *Amanda Palmer Blog*, 6.4.2010, <http://blog.amandapalmer.net/free-at-last-free-at-last-dear-roadrunner-records/>, Zugriff: 25.1.2015

Palmer, Amanda, „I am writing a book. And I am going to need your help.“ *Amanda Palmer Blog*, 29.8. 2013, <http://amandapalmer.net/blog/20130829/>, Zugriff: 25.1.2015

Palmer, Amanda, „The art of asking“, *TED. Transcript*, März 2013, http://www.ted.com/talks/amanda_palmer_the_art_of_asking/transcript?language=en, Zugriff: 25.1.2015

Stalder, Felix, „Who’s afraid of the (re)mix? Autorschaft ohne Urhebererschaft“, *notes & nodes on society, technology and the space of the possible*, 20.8.2012, <http://felix.openflows.com/node/235>, Zugriff: 25.1.2015

Wragge, Alexander, „Wir sind die Bürger‘: Widerstand von zwei Seiten“, *iRights.info*, 18.5.2012, <http://irights.info/artikel/wir-sind-die-brger-widerstand-von-zwei-seiten/7204>, Zugriff: 25.1.2015

Rechtsquellen:

Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>, Zugriff: 25.1.2015

OGH 18.02.1964, 4Ob 301/64, https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=Justiz&Dokumentnummer=JJT_19640218_OGH0002_0040OB00301_6400000_000, Zugriff: 25.1.2015

OGH 16.12.2003, 4 Ob 221/03h, https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=Justiz&Dokumentnummer=JJT_20031216_OGH0002_0040OB00221_03H0000_000, Zugriff: 25.1.2015

7.1. ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der rechtlichen Kopplung von Autor und Text und den sich daraus ergebenden Reibungsflächen im digitalen Zeitalter. Dafür wird in einem ersten Schritt die historische Herausbildung des Urheberrechts und des Autorenbegriffes beleuchtet, um in einem zweiten Schritt die sich daraus ergebenden Probleme im Netz aufzuzeigen. Ausgegangen wird hierbei von Theorien aus dem Bereich der Intertextualität und der Postmoderne, die bereits im 20. Jahrhundert die Trennung von Autor und Werk verlangten. Daran anschließend wird die Mediendebatte rund um das Urheberrecht beleuchtet und die sich daraus ergebenden Probleme für die Netzkultur. Anhand der Buchprojekte „Eine neue Version ist verfügbar“ von Dirk von Gehlen“ und „The Art of Asking“ von Amanda Palmer wird aufgezeigt, wie sich die starren Definition von „Autor“ und „Werk“ verändern. Welche Probleme sich durch die Veränderung dieser Begrifflichkeiten ergeben, wird anhand des Beispiels „Remix“ erarbeitet. Hierbei wird konkret aufgezeigt, welche Reibungsflächen sich mit dem bestehenden Urheberrecht ergeben. Am Ende werden verschiedene Reformideen für das Urheberrecht aufgezeigt und ein Einblick in das Projekt „Creative Commons“, als positives Beispiel für eine Form der rechtlichen Gestaltung, gegeben.

7.2. CURRICULUM VITAE

Vorname: **Hannah**
Zuname: **Heibl**
Geboren: 1988 in Österreich

Ausbildung

seit 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft am Institut tfm
 Universität Wien
seit 2010 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
2006 AHS Abschluss am Realgymnasium Sachsenbrunn, Kirchberg am Wechsel, NÖ
1994-1998 Volksschule Wimpassing, NÖ

Berufliche Laufbahn

seit 2013 Studienassistentin in der Fachbereichsbibliothek Rechtswissenschaften an der
 Rechtswissenschaftlichen Fakultät, Universität Wien
2009 - 2013 Studienassistentin für externe Lehre am Institut für Theater-, Film- und
 Medienwissenschaft, Universität Wien
2010 - 2012 Redakteurin bei „SYN. Magazin für Theater-, Film-, und
 Medienwissenschaft“
2009 - 2012 Abendspielleitung und Regieassistentin - Festspiele Reichenau
2008 Regiehospitantz am Schauspielhaus Wien