

Creative Commons' Privates Urheberrecht: (k)eine Lösung?

Leonhard Dobusch

Einleitung

Seit der Einführung des modernen Urheberrechts im 18. Jahrhundert, beginnend mit dem britischen Copyright des »Statute of Anne« 1710, gibt es Konflikte über die richtige Form und das richtige Ausmaß urheberrechtlichen Schutzes. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sich die Frage des Interessenausgleichs im Urheberrecht auf Grund (des Zusammenwirkens von) inhaltlicher und geographischer Ausdehnung wie technologischem Fortschritt immer wieder von neuem stellt: Waren ursprünglich ausschließlich schriftliche Werke – Bücher – erfasst, dehnte sich die Bedeutung des Urheberrechts im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken (Benjamin 1936/1979) auf Bilder inklusive Photographien, Musik, Film bis hin zu weniger künstlerischen Werken wie Software-Quellcode und Datenbanken aus. In geographischer Hinsicht sorgte die 1886 verabschiedete »Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst« für eine wechselseitige Anerkennung von nationalen Urheberrechten bis es schließlich mit Hilfe der 1967 gegründeten World Intellectual Property Organization (WIPO)¹ und im Rahmen der Welthandelsorganisation (WTO) zu stärkerer Harmonisierung bis hin zu internationalen Mindeststandards kam.

Die Akteursgruppen, deren Interessen im Rahmen dieser (inter-)nationalen Gesetzgebungsprozesse verhandelt wurden, blieben aber in diesen fast genau 300 Jahren Urheberrechtsgeschichte dieselben, nämlich Verlage/RechteinhaberInnen, AutorInnen/UrheberInnen und Öffentlichkeit/KonsumentInnen. War diese grobe Unterscheidung schon immer nicht unproblematisch, weil beispielsweise (Macht-) Ungleichgewichte innerhalb und zwischen diesen Gruppen im Urheberrecht kaum Berücksichtigung fanden,² kommt es durch Digitalisierung und Internet zu grundlegendem Wandel und einer forcierten Aufweichung der Grenzen zwischen diesen Akteursgruppen: Kunst- und Kulturschaffende können immer einfacher unter Umgehung klassischer Intermediäre (z. B. Plattenlabels im Musikbereich) unmittelbar mit ihrem Publikum in Kontakt treten, Distributionskosten gehen gegen Null (vgl. z. B. Dolata 2008). Gleichzeitig spielen im Bereich von Vermarktung neue Intermediäre wie soziale Netzwerke (z. B. MySpace oder YouTube) eine gesteigerte Rolle, die Dank neuer Geschäftsmodelle nicht auf eine Übertragung sämtlicher und ausschließlicher Nutzungsrechte angewiesen sind oder, wie im Falle von peer-to-peer Filesharing á la Napster³ und Bittorrent,⁴ Urheberrechte überhaupt ignorieren.

Aber auch die Grenzen zwischen UrheberInnen und KonsumentInnen lassen sich immer weniger scharf ziehen. Lawrence Lessig (2004), Professor an der Harvard Law School, spricht in diesem Zusammenhang vom Übergang von der Read-only-Kultur des 20. zur Read/Write-Kultur des 21. Jahrhunderts: Sinkende Kosten für die Herstellung digitaler Kulturgüter erlauben immer breiteren Bevölkerungsschichten

mit einer Qualität schöpferisch tätig zu sein, wie es zuvor ausschließlich professionell Kulturschaffenden möglich war. Hinzu kommt, dass mehr und mehr Arten der Nutzung von kulturellen Gütern gleichsam schöpferische Aspekte beinhalten, zum Beispiel in Form von Remixes und Mash-ups (Lessig 2008). Diese wachsende Gruppe von schöpferisch tätigen, aber nicht (primär) verwertungsorientierten UrheberInnen findet im herrschenden Urheberrecht aber ebensowenig Berücksichtigung, wie jene der oben erwähnten, neuen Intermediäre (vgl. auch Samuelson 2007).

Ganz im Gegenteil, in den 1990er Jahren bestimmte vielmehr die Rechteverwertungsindustrie, allen voran die großen Musiklabels (Universal, Warner, SonyBMG und EMI), Filmstudios und deren Verbände,⁵ mit ihren Vorschlägen und Kampagnen die Reaktion des (inter-)nationalen Gesetzgebers auf die Herausforderung der Digitalisierung (vgl. Bach 2004). Dementsprechend stand der Schutz bzw. die Digitalisierung bestehender Geschäftsmodelle – Verkauf von Musik, Büchern oder Filmen als Ware – im Vordergrund. So wurden auf Druck der Industrie in internationalen Verträgen⁶ die öffentliche Zugänglichmachung von Werken im Internet sowie die Umgehung von technischen Kopierschutzmaßnahmen verboten und Ausnahmen (»Schranken«) für bestimmte Nutzungsweisen erschwert. Außerdem wurden bestehende urheberrechtliche Schutzfristen ausgedehnt; eine Maßnahme, die wiederum vor allem großen Rechteverwertern mit weit zurückreichenden Rechkatalogen und einer kleinen Minderheit sehr erfolgreicher KünstlerInnen zu Gute kommt, während sich gleichzeitig das Problem der »verwaisten Werke« – also Werken, deren Rechteinhaber nicht oder nur zu unverhältnismäßig hohen Recherchekosten auffindbar und die deshalb einer produktiven Nutzung entzogen sind – verschärft (vgl. Samuelson 2007).

Ebendiese Verlängerung von Schutzfristen, nicht nur für neue sondern auch für bereits existierende Werke, war Ende der 1990er Jahre der Anlass für eine Gruppe⁷ rund um Lawrence Lessig die Non-Profit-Organisation »Creative Commons« zu gründen.⁸ Nachdem eine Klage gegen die Schutzfristverlängerung vor dem Obersten Gerichtshof (»Supreme Court«) der USA gescheitert war,⁹ entwickelte Creative Commons ein Set an gleichnamigen, alternativen Urheberrechtslizenzen (»Open Content Licenses«) nach Vorbild der sogenannten Copyleft-Lizenzen¹⁰ im Bereich von Freier/Open Source Software (vgl. Tabelle 1). Diese basieren zwar auf dem Urheberrecht, wenden es aber bis zu einem gewissen Grad gegen sich selbst: UrheberInnen, die ihre Werke unter eine Creative-Commons-Lizenz stellen, räumen Dritten damit in standardisierter Art und Weise Rechte wie beispielsweise die nicht-kommerzielle Nutzung und Weiterverbreitung ein, die ansonsten vorbehalten wären.

Neun Jahre nach Gründung und acht Jahre nach Veröffentlichung der ersten Lizenzversionen hat sich Creative Commons mittlerweile zum de-facto Standard für alternative Urheberrechtslizenzierung entwickelt; Schätzungen gingen Ende 2009 von über 350 Millionen Werken unter Creative-Commons-Lizenz aus.¹¹ Nicht zuletzt deshalb hat im selben Jahr auch die Wikipedia-Community nach einer Urabstimmung ihre Inhalte neu lizenziert.¹² Außerdem begann Creative Commons bereits eineinhalb Jahre nach Veröffentlichung der U.S.-Lizenzversion damit, diese an lokale juristische Gegebenheiten anzupassen bzw. sie »zu portieren« – eine bis dahin im Feld von Open-Content-Lizenzierung unübliche Vorgehensweise. Mit Unterstützung von lokalen Partnerorganisationen wurden Creative-Commons-Lizenzen bislang in über 60 Jurisdiktionen portiert (vgl. Dobusch/Quack 2010).

Tabelle 1: Übersicht über die verschiedenen Creative-Commons-Lizenzbausteine**Creative Commons: Lizenzbausteine**

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



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



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



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



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

Im Ergebnis soll mit Hilfe von Creative-Commons-Lizenzen ein möglichst großer Pool – eine Allmende – an alternativ lizenzierten Werken entstehen, die automatisch und ohne (häufig: prohibitive) Rechteabklärung neue Formen der Nutzung (z. B. Teilen in sozialen Netzwerken), Weiterverwendung (z. B. in Form von Remixes) und Distribution (z. B. via Peer-to-Peer-Tauschbörsen) erlauben. Das Ziel sei, in den Worten von Lessig (2008), eine »hybrid economy«, in der freies Teilen und Tauschen in Online-Communities (»sharing«) nicht mehr antagonistisch sondern komplementär zu »commerce« in Form neuer Geschäftsmodelle auf Basis von Creative-Commons-Lizenzen ist. Erfolgreiche Beispiele für die Nutzung von Creative-Commons-Lizenzen von profitorientierten Unternehmen sind allerdings – im Unterschied zu großer Akzeptanz beispielsweise im Bildungsbereich¹³ – bislang rar: Entweder handelt es sich um einen Zusatzaspekt und steht damit nicht im Kern des Geschäftsmodells (vgl. z. B. die Creative-Commons-Suche des Online-Fotodienstes Flickr)¹⁴ oder es handelt sich um (zumindest derzeit noch) prekäre Nischenangebote (vgl. z. B. die Musikdienstleister Magnatune und Jamendo).¹⁵

Die von Creative Commons propagierte Lösung für das Problem eines unzeitgemäßen und über die Maßen restriktiven Urheberrechts, nämlich die Etablierung einer »Hybrid Economy« auf Basis privater Lizenzierungsstandards, ist nämlich ihrerseits keineswegs problemfrei.¹⁶ Prinzipiell lassen sich die mit Creative Commons verbundenen Schwierigkeiten in zwei grobe Kategorien einordnen, die im folgenden kurz skizziert werden sollen: Erstens gibt es eine Reihe von sozio-historisch *kontingenten Problemen*, die teilweise mit der von Creative Commons gewählten Strategie, teilweise mit historisch-institutionellen Rahmenbedingungen und Akteurskonstellationen zusammenhängen. Keineswegs trivial oder gar vernachlässigbar, sind diese

dennoch weniger gravierend als, zweitens, *immanente Probleme* alternativer Urheberrechtslizenzen. Diese sind mehr oder weniger untrennbar mit jeder Form privater Lizenzstandardisierung auf Basis des bestehenden Urheberrechts verbunden.

Kontingente Probleme privater Urheberrechtslizenzen

Kontingente Probleme alternativer Urheberrechtsregulierung mittels privater Lizenzierungsstandards zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich durch strategisches Akteurshandeln gezielt adressieren lassen. Der Begriff der Kontingenz bezeichnet dabei Umstände, in denen Handeln »weder notwendig noch beliebig ist und damit erst Spielraum für strategisches Akteurshandeln eröffne[n]« (Ortmann u. a. 1990: 6).

Zirkel des Anfangs

Die von Creative Commons entwickelten und betreuten Urheberrechtslizenzen sind ein Fall von privater Regulierung mittels Standardisierung. Die einzelnen Creative-Commons-Lizenzen (vgl. Tabelle 1) haben dabei eine Standards inhärente Signifikations- und Koordinationsfunktion (vgl. North 1990; Abbott/Snidal 2001): Einerseits kommunizieren Lizenzbezeichnung und -symbol auf einfache Weise, welche konkreten Rechte Dritten am jeweiligen Werk eingeräumt sind. Andererseits erlauben die Lizenzen in ihrer standardisierten Form die Zusammenfassung von Werken in lizenzkompatible Pools, die sich für jeweils unterschiedliche Formen der Weiterverwendung eignen. Dieser Umstand macht schon deutlich, dass für die Attraktivität von Creative-Commons-Lizenzen im Allgemeinen sowie für deren kommerzielle Nutzung im Besonderen nicht nur bzw. nicht einmal in erster Linie die Qualität der Lizenzbestimmungen sondern vielmehr die Verbreitung und Diffusion der Lizenzen entscheidend ist.

Je mehr Menschen Creative-Commons-Lizenzen verwenden, desto besser wird deren Bedeutung verstanden, was wiederum zu verstärkter Nutzung führen kann. Ebendiese Verbreitung ist aber wiederum entscheidend für das Potential einer (auch) kommerziellen Nutzung derart lizenzierter Werke. Wie üblicherweise bei privater Standardsetzung spielen Netzwerkeffekte (vgl. z. B. Besen and Farrell 1994; Takeyama 1994, Shapiro/Varian 1999) – der Nutzen eines Standards für den/die Einzelne/n ist (auch) abhängig von der Gesamtzahl an NutzerInnen – im Fall von Creative Commons eine große Rolle. Besonders gut verdeutlichen lässt sich das am bereits erwähnten Beispiel von Jamendo. Die von Jamendo gehostete, Creative-Commons-lizenzierte Musik kann zu privaten, nicht-kommerziellen Zwecken frei heruntergeladen, weitergegeben und -verwendet werden. Das Geschäftsmodell von Jamendo besteht nun darin, für kommerzielle Nutzungsweisen, wie beispielsweise die Verwendung als Hintergrundmusik in Restaurants, Geld zu verlangen und die so erzielten Umsätze mit den RechteinhaberInnen zu teilen. Jamendo steht in diesem Sinne also in direkter Konkurrenz zu Verwertungsgesellschaften wie der deutschen GEMA oder der österreichischen AKM, die Pauschalgebühren einheben, wenn nicht explizit und ausschließlich sogenannte AKM- oder GEMA-freie Musik gespielt wird.

Die Attraktivität von Angeboten wie jenem von Jamendo hängt nun ganz wesentlich von der Anzahl und Qualität der unter Creative-Commons-Lizenz verfügbaren Werke ab. Mitte 2010 waren das zwar bereits über 38.000 Alben, nur eine kleine Minderheit davon allerdings von bereits etablierten KünstlerInnen. Die im Unterschied

zur gesetzlichen Regulierung prinzipielle Freiwilligkeit der Adoption von Standards führt insbesondere im Bereich neuer Geschäftsmodelle geradewegs in einen »Zirkel des Anfangs« (Ortmann 1997): Ein Mangel an etablierten Creative-Commons-KünstlerInnen mindert die Erfolgchancen von Creative-Commons-basierten Geschäftsmodellen, was wiederum die Attraktivität von Creative-Commons-Lizenzen für etablierte Künstler/innen schmälert. Diesen Zirkel des Anfangs zu durchbrechen erfordert aber nicht nur die Mobilisierung individueller Künstler/innen, sondern auch einen Wandel bei deren kollektiven Interessensvertretungen, den Verwertungsgesellschaften.

Zwischen Konfrontation und Kooperation mit Verwertungsgesellschaften

Die übergroße Mehrheit der mehr oder weniger professionell Kunst- und Kulturschaffenden in Europa ist Mitglied in einer oder mehreren Verwertungsgesellschaften. Für KomponistInnen, MusikerInnen und MusikverlegerInnen sind das beispielsweise die GEMA und die GVL (Deutschland) bzw. die AKM und AustroMechana (Österreich), für AutorInnen, ÜbersetzerInnen und VerlegerInnen die VG Wort (Deutschland) bzw. die LVG und die LiterarMechana (Österreich).¹⁷ Diese nehmen treuhänderisch für ihre Mitglieder die Verwertung von Urheberrechten und verwandten, sogenannten Leistungsschutzrechten wahr. Sie sind zwar private Vereinigungen, in vielen Ländern (z. B. auch Deutschland) haben sie allerdings eine gesetzlich abgesicherte Monopolstellung inne. Konsequenz dieser Sonderstellung ist einerseits die Einrichtung von Aufsichtsbehörden und andererseits Kontraktionszwang mit WerknutzerInnen.

Mit Aufnahme in eine Verwertungsgesellschaft räumen KünstlerInnen diesen allerdings in der Regel das ausschließliche Verwertungsrecht für alle bereits bestehenden und künftig geschaffenen Werke ein. Im Wahrnehmungsvertrag der AKM heißt es diesbezüglich beispielsweise wie folgt:

Der Bezugsberechtigte überträgt der AKM zur Gänze an allen von ihm (als Urheber) geschaffenen Werken bzw. an allen (als Musikverlag) erworbenen Urheberrechten die mit den Rechten der öffentlichen Aufführung und Rundfunksendung in Zusammenhang stehenden Beteiligungs- und/oder Vergütungsansprüche sowie gleichartige Ansprüche (im Ausland). Die Rechteübertragung erstreckt sich auf alle Länder der Welt und auf die Dauer der Schutzfrist einschließlich eventueller Schutzfristverlängerungen.¹⁸

»In dieser Absolutheit der Rechteübertragung liegt,« Florian Philipitsch (2008) zu Folge, »die Unvereinbarkeit der individuellen Rechtswahrnehmung des Modells Creative Commons und der kollektiven Rechtswahrnehmung durch die Verwertungsgesellschaften – ein Urheber, der Bezugsberechtigter einer Verwertungsgesellschaft ist, mit dieser also einen (exklusiven) Wahrnehmungsvertrag abgeschlossen hat, kann sein Werk nicht mit einer CC-Lizenz versehen.« Für Kunst- und Kulturschaffende in Deutschland, Österreich und der Schweiz bedeutet das, dass sie sich zwischen der Mitgliedschaft in einer Verwertungsgesellschaft und der Veröffentlichung von Werken unter einer Creative-Commons-Lizenz entscheiden müssen. Ein Umstand, der es insbesondere etablierten KünstlerInnen, die in den allermeisten Fällen bereits Mitglied einer Verwertungsgesellschaft sind, erschwert, Creative-Commons-Lizenzen zu nutzen.

Bislang haben nur vereinzelt kleinere europäische Verwertungsgesellschaften wie die niederländische Buma/Stemra¹⁹ oder die dänische KODA ihren Mitgliedern die Verwendung zumindest jener Creative-Commons-Lizenzen erlaubt, die die Rechte Dritter auf nicht-kommerzielle Nutzungsweisen einschränken (für Details dieser Pilotversuche siehe Philapitsch 2008). Aber schon diese wenigen Beispiele dokumentieren, dass die Unvereinbarkeit zwischen der Mitgliedschaft in einer Verwertungsgesellschaft und der Nutzung von Creative-Commons-Lizenzen auch in Europa keineswegs notwendig sondern abhängig vom Verhalten der Akteure ist.²⁰ Dass viele der neuen, Creative-Commons-basierten Geschäftsmodelle aber de-facto in unmittelbare Konkurrenz zu Verwertungsgesellschaften treten, macht eine diesbezügliche Einigung allerdings nicht einfacher.

Technische & rechtliche Herausforderungen

Neben diesen akteursabhängigen und damit sozialen Herausforderungen behindern außerdem noch eine Reihe technologischer und rechtlicher Probleme eine bessere Verbreitung und Nutzung von Creative-Commons-Lizenzen. In technischer Hinsicht ist dies vor allem die zwar bereits von Anfang an geplante, allerdings nur in Ansätzen realisierte »Maschinenlesbarkeit« der Lizenzinformationen. Diese ist Voraussetzung nicht nur für effektive Suchmaschinentechnologien sondern auch für kommerzielle Anwendungen: Die verschiedenen Lizenzversionen machen es erforderlich, für die Verwertung nur solche Werke heranzuziehen, deren Lizenzierung die jeweilige Nutzung auch erlaubt.

Während auf institutionellen Plattformen wie der bereits erwähnten Foto-Sharing-Seite Flickr die Zuordnung der Lizenzinformation zum konkreten Werk bereits implementiert ist und unkompliziert funktioniert, ist das in der großen Mehrheit der nicht institutionell zugänglich gemachten Inhalte nicht der Fall. Oft werden Webseiten und Blogs pauschal unter Creative-Commons-Lizenz gestellt, einzelne Teile (z. B. Fotos) aber davon wieder ausgenommen. Die automatisierte Zuordnung der Lizenzinformation zum konkreten Werk ist deshalb schwierig. Als Ausweg propagiert Creative Commons eine eigene »Rights Expression Language« (Abelson u. a. 2008). Die damit verbundenen Anforderungen werden deren Nutzung allerdings auf absehbare Zeit weiterhin vor allem auf institutionelle Nutzer/innen beschränken.

In rechtlicher Hinsicht ist es vor allem der von Creative Commons eingeschlagene Weg der Lizenzportierung – also der Anpassung der Lizenzen an unterschiedliche Jurisdiktionen –, der für eine einheitliche Interpretation und Anwendung der Lizenzbestimmungen eine Herausforderung darstellt. Im Unterschied zum Ansatz der Free Software Foundation, die für die von ihr betreute GNU General Public License (GPL), einen bewusst internationalen Ansatz verfolgt, indem schon in der Wahl der Begrifflichkeiten maximale Differenz zu etablierten rechtlichen Termini gesucht wird (vgl. Wielsch 2010), ist die Anpassung der Lizenzen an jeweils lokales Recht nicht nur aufwändig sondern auch nicht ohne Tücken.

Andererseits sind mit der Lizenzportierung und -pflege auch mobilisierende Effekte verbunden, erlauben sie doch Aufbau und Einbindung lokaler Außenstellen sowie die Überwindung von Sprachbarrieren (vgl. Dobusch/Quack 2010). Ob die Vor- oder die Nachteile der Lizenzportierung überwiegen, ist demnach auch eine Einschätzungsfrage.

Immanente Probleme privater Urheberrechtslizenzen

Im Unterschied zu den bislang diskutierten, kontingenten Problemen, lassen sich für die immanenten Probleme alternativer Urheberrechtsregulierung mittels privater Lizenzierungsstandards nicht so einfach Auswege skizzieren. Sie lenken die Aufmerksamkeit vielmehr auf Grundsätzliches und zeigen die Grenzen von privaten Regulierungslösungen für die Probleme des herrschenden Urheberrechtsregimes auf.

Kompatibilität verschiedener Lizenz(version)en

Das Problem von Lizenzvielfalt und Kompatibilität teilt Creative Commons nicht nur mit dem Vorbild Freie/Open Source Softwarelizenzen sondern auch ganz allgemein mit privater Standardisierung: Prinzipiell steht es allen frei, einen eigenen, abweichenden Standard vorzuschlagen und zu implementieren (vgl. Abbott/Snidal 2001). Klarerweise sind die Auswirkungen eines neuen Standards auf Grund der bereits erwähnten Netzwerkeffekte abhängig von der Anzahl der Anwender/innen und man könnte demnach das Problem der (In-)Kompatibilität verschiedener Lizenzstandards als (kontingentes) Mobilisierungsproblem begreifen. Im Bereich von Software ist das auch der Fall, hat sich dort die GPL – nicht zuletzt wegen des GPL-lizenzierten Linux-Betriebssystems – als mit Abstand wichtigste Lizenz etabliert (vgl. Benkler 2006), weswegen auch andere Lizenzen in der Regel versuchen, GPL-Kompatibilität zu erreichen.²¹

Im Fall von Creative Commons führt allerdings bereits der verfolgte Ansatz kombinierbarer Lizenzmodule zu einer Vielzahl miteinander inkompatibler Lizenzen. Elkin-Koren (2005, 390), selbst als Leiterin des israelischen Creative-Commons-Projekts tätig, sieht die Ursache dafür in der Ideologie hinter Creative Commons: »Creative Commons' ideology communicates a strong proprietary message: authors should be free to govern their own works.« Dieser Ansatz führe unausweichlich zur Propagierung einer Vielzahl von Lizenzen und es fehle – im Unterschied zur GPL im Software-Bereich – ein klarer und eindeutiger Lizenzkern (»definitive core«).

Abgesehen von diesem Problem theoretischer Inkonsistenz sind es vor allem praktische Probleme, die mit der großen Vielfalt an Creative-Commons-Lizenzen verbunden sind. So kritisiert Möller (2006), dass häufig aus ähnlichen Motiven unterschiedliche Lizenzoptionen gewählt werden – insbesondere die Klauseln »non-commercial« und »share alike« (vgl. Tabelle 1) – was zu einer Zersplitterung der digitalen Allmende führe. Diese Zersplitterung der Lizenzlandschaft erhöht wiederum den Koordinationsaufwand (Elkin-Koren 2005; 2006) und reduziert die positiven Netzwerkexternalitäten, die mit Standards einhergehen.

Komplementarität zum bestehenden Urheberrecht

Creative-Commons-Lizenzen basieren auf dem bestehenden Urheberrecht. Und obwohl dem Ursprung und der Intention nach dem herrschenden Urheberrechtsregime gegenüber kritisch, tragen sie dadurch bis zu einem gewissen Grad zu dessen Legitimation bei. Diese unintendiert-stabilisierende Wirkung der Verwendung von Creative-Commons-Lizenzen spiegelt sich auch in der Ausrichtung der fokalen Organisation Creative Commons wieder: »At its current stage, it does not seek to change the law at all. In fact, its strategy relies upon strong copyrights. It advocates what is believed to be the ›original meaning‹ of the current copyright regime. In this sense, the ideology of Creative Commons is reactionary« (Elkin-Koren 2005, 393).

Ironischerweise könnte demnach also der Erfolg von Creative Commons den (Leidens-)Druck auf das bestehende Urheberrechtsregime reduzieren und so Urheberrechtsreformen im Sinne von Creative Commons erschweren. Hinzu kommt die Frage, ob Creative Commons damit vielleicht sogar dem Allmende-Gedanken, den es ja im Namen trägt, abträglich ist. Berry und Moss (2005) sprechen in diesem Zusammenhang von »commons without commonality«.

Diese Kritik macht es sich allerdings dort zu einfach, wo der Fokus auf den/die Urheber/in als Beweis für die implizite Stärkung eines individualistischen Urheberrechtsregimes gesehen wird. So stimmt es zwar, dass Creative Commons den/die individuelle/n Schöpfer/in zum Ausgangspunkt nimmt und damit deren/dessen Urheberrechte anerkennt. Wie auch Elkin-Koren argumentiert, propagiert Creative Commons allerdings auf paradoxe Weise die Schaffung eines öffentlichen Gutes mit Hilfe einer digitalen Gemeinschaft aus individuellem Eigennutz heraus. In diesem Sinn wendet es bis zu einem gewissen Grad nicht nur das Urheberrecht gegen sich selbst, sondern auch die ihm innewohnenden, individualisierenden Tendenzen.

Kommodifizierung digitaler Güter

Aber wenn schon nicht individualisierende, so gehe mit der Verwendung von Creative-Commons-Lizenzen eine Vermarktlichung urheberrechtlicher Regulierung einher. Diese, noch fundamentalere Kritik am Ansatz von Creative Commons, wirft ihm vor zur Kommodifizierung digitaler Güter an sich beizutragen, indem für die Etablierung eines alternativen Urheberrechts auf Marktprinzipien abgestellt wird (vgl. z. B. Berry/Moss 2005). Zur Heftigkeit dieser Kritik trägt mit Sicherheit die durchaus libertäre Schlagseite mancher der führenden ProponentInnen von Creative Commons bei (vgl. z. B. Benkler 2006; zu diesem Vorwurf gegenüber Lessig: Mayer-Schönberger 2008).

In eine ähnliche Richtung geht auch die Sorge Elkin-Korens (2005, 398), der von Creative Commons verfolgte Ansatz »may shape our attitudes towards creative works and creative processes.« Konkret befürchtet sie, dass Creative Commons der Kommodifizierung digitaler Güter Vorschub leistet (ebd.): »These norms turn songs and stories into commodities. The commodity metaphor creates an abstract ›fence‹ around (abstract) informational goods.« Dies gelte umso mehr, als mit Creative Commons die Produktlogik digitaler Güter auch in nicht-kommerziellen Bereichen wie Amateurkunst und Bildung Einzug halte – ebene jene Bereiche, in denen Creative-Commons-Lizenzen besonders erfolgreich sind. Es stärke die Bedeutung von »copyright in our everyday life« (ebd, 400).

Dieser letzte Punkt ist gleichzeitig aber auch ein sehr ambivalenter: Sind es wirklich die Creative-Commons-Lizenzen, die das Urheberrecht in unseren Alltag bringen oder ist es nicht vielmehr der Versuch, einen Ausweg aus jenen Schwierigkeiten zu finden, die durch die gestiegene Bedeutung des Urheberrechts in der digitalen Gesellschaft entstehen? Denn in dem Maße, indem sich die Nutzung kultureller Güter ins Internet verlagert, steigt auch die Bedeutung des Urheberrechts für den/die Einzelne/n. In diesem Zusammenhang kann es also ebenso als Verdienst von Creative Commons bezeichnet werden, den Umgang mit dem Urheberrecht auch jenseits von Fach-Communities problematisiert zu haben.

Fazit

All jenen, die das herrschende Urheberrechtsregime für unzeitgemäß und in seiner Restriktivität für Kunst und Kultur hinderlich finden, bietet Creative Commons mit seinem Set an Urheberrechtslizenzen eine konkrete Alternative. Die Attraktivität dieser Lizenzen ist aber mit dem Grad an Verbreitung verknüpft; insbesondere für eine erfolgreiche Verwendung auch in der kommerziellen Sphäre kultureller Produktion ist ein hoher Verbreitungsgrad *conditio sine qua non*. Zu den Hürden, die ein Eindringen von Creative Commons in den kommerziellen Mainstream etablierter Künstler/innen bislang (noch) behindern, zählen insbesondere die Vielzahl inkompatibler Lizenzversionen, Konflikte mit Verwertungsgesellschaften sowie technische Unzulänglichkeiten.

Aber selbst wenn Creative Commons in nächster Zukunft zur Entwicklung einer »hybrid economy« (Lessig 2008) führen sollte, ist deren Wünschbarkeit auch auf urheberrechtskritischer Seite keineswegs unumstritten. SkeptikerInnen fürchten eine Stärkung von Individualisierungs- und Kommodifizierungstendenzen, die sich für das Ausschöpfen des kreativen Potentials neuer digitaler Technologien als kontra-produktiv erweisen, während gleichzeitig substantielle gesetzliche Korrekturen im Bereich des Urheberrechts unterbleiben könnten. Eine optimistischere Sichtweise betont hingegen die Subversivität des mit Creative Commons verbundenen Ansatzes: einerseits wird das Urheberrecht quasi gegen sich selbst gewendet, andererseits demonstriert Creative Commons die praktische Viabilität eines Urheberrechtsregimes, das freien Zugang und Teilen von Werken höher schätzt als die Beschränktheit des Alle-Rechte-Vorbehalts.

Literatur

- Abbott, Kenneth W./ Duncan Snidal (2001) International »standards« and international governance; in: *Journal of European Public Policy*, 8 (3), 345–370
- Abelson, Hal/ Ben Adida/ Mike Linksvayer/ Nathan Yergler (2008) ccRel: The Creative Commons Rights Expression Language. Online: http://www.publicdomainday.eu/commonsiafiles/ws01p_ccREL%20The%20Creative%20Commons%20Rights%20Expression%20Language.pdf [02.09.2010]
- Bach, David (2004) The Double Punch of Law and Technology: Fighting Music Piracy or Remaking Copyright in a Digital Age?; in: *Business and Politics*, 6 (2), 1–33
- Benjamin, Walter (1936/1979) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.
- Benkler, Yochai (2006) *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven/London
- Berry, David/ Giles Moss (2005) On the »Creative Commons«: a critique of the commons without commonality; in: *Free Software Magazine*, 5/2005, Online: <http://fsmsh.com/1155> [02.09.2010]
- Besen, Stanley M./ Joseph Farrell (1994) Choosing how to compete: Strategies and tactics in standardization; in: *Journal of Economic Perspectives*, 8 (2), 117–131
- Dobusch, Leonhard/ Sigrid Quack (2010) Epistemic Communities and Social Movements: Transnational Dynamics in the Case of Creative Commons; in: Marie-Laure Djelic/ Sigrid Quack (Hg.) *Transnational Communities: Shaping Global Economic Governance*, Cambridge, MA, 226–251.
- Dolata, Ulrich (2008) *Das Internet und die Transformation der Musikindustrie: Rekonstruktion und Erklärung eines unkontrollierten sektoralen Wandels*, MPiFG Discussion Paper 08/7, Köln

- Elkin-Koren, Niva (2005) What contracts cannot do: The limits of private ordering in facilitating a Creative Commons; in: *Fordham Law Review*, 74, 375-422.
- Elkin-Koren, Niva (2006) Creative Commons: A Skeptical View of a Worthy Pursuit. In: P. Bernt Hugenholtz/ Lucie Guibault (Hg.) *The Future of the Public Domain*, The Hague, Online: <http://ssrn.com/abstract=885466> [02.09.2010]
- Kretschmer, Martin/ Philip Hardwick (2007) Authors' Earnings from Copyright and Non-Copyright Sources: A Survey of 25,000 British and German Writers, Online: http://www.cippm.org.uk/alcs_study.html [02.09.2010]
- Lessig, Lawrence (2004) *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York/London
- Lessig, Lawrence (2008) *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York/London
- Mayer-Schönberger, Viktor (2008) Demystifying Lessig; in: *Wisconsin Law Review*, 2008, 713-746
- Möller, Eric (2006) Freiheit mit Fallstricken: Creative-Commons-NC-Lizenzen und ihre Folgen; in: Bernd Lutterbeck/ Matthias Bärwolff/ Robert A. Gehring (Hg.) *Open Source Jahrbuch 2006: Zwischen Softwareentwicklung und Gesellschaftsmodell*, Berlin, 271-282
- North, Douglass C. (1990) *Institutions, institutional change and economic performance*, Cambridge, MA
- Ortmann, Günther (1997) Das Kleist-Theorem. Über Organisation, Ökologie und Rekursivität; in: Martin Bierke/ Carlo Burschel/ Michael Schwarz (Hg.) *Handbuch Umweltschutz und Organisation. Ökologisierung, Organisationswandel, Mikropolitik*, München
- Ortmann, Günther/ Arnold Windeler/ Albrecht Becker/ Hans-Joachim Schulz (1990) *Computer und Macht in Organisationen: Mikropolitische Analysen*, Opladen
- Philapitsch, Florian (2008) Die Creative Commons Lizenzen; in: *Medien und Recht*, 2/08, 82-97
- Samuelson, Pamela (2007) Preliminary Thoughts on Copyright Reform; in: *Utah Law Review*, 3, 551-571
- Shapiro, Carl/ Hal R. Varian (1999) *Information rules: A strategic guide to the network economy*, Boston, MA
- Takeyama, Lisa N. (1994) The Welfare Implications of Unauthorized Reproduction of Intellectual Property in the Presence of Demand Network Externalities; in: *Journal of Industrial Economics*, 42, 155-66
- Wielsch, Dan (2010) Rules of Access in Copyright Law Beyond the Nation State. Papier präsentiert im Rahmen der 4th Conference on Economic Sociology and Political Economy »Transnational Copyright: Organization, Mobilisation, and Law«, 12.-15. Juni, 2010, Villa Vigoni, Italien

Anmerkungen

- 1 Inzwischen sind mit 184 Staaten mehr als 90 Prozent aller Länder WIPO-Mitglied (Stand 08/2008, vgl. <http://www.wipo.int>).
- 2 So hat beispielsweise eine vergleichende Studie unter 25.000 AutorInnen in Deutschland und Großbritannien gezeigt, dass (1) für die Mehrheit Einnahmen aus urheberrechtlicher Verwertung eine sehr geringe bis keine Bedeutung haben und (2) es keinen Zusammenhang zwischen Stärke/Ausmaß des Urheberrechtsschutzes und der Einkommenssituation der UrheberInnen selbst gibt (vgl. Kretschmer/Hardwick 2007). Diese wird nämlich vielmehr durch die Verträge zwischen Verwertern und Urhebern und das zwischen diesen bestehenden Machtgefälle bestimmt.
- 3 Green (2002) spricht im Zusammenhang sogar davon, die Bedrohung für die Durchsetzung des Urheberrechts durch Napster hätte die »Box der Pandora« geöffnet.
- 4 Bittorrent bezeichnet sowohl eine Filesharing-Anwendung als auch ein Filesharing-Protokoll, das vor allem den kollaborativen Austausch auch größerer Dateien per Internet erleichtert.
- 5 Die wichtigsten dieser Verbände sind die Motion Picture Association of America (MPAA),

- die Recording Industry Association of America (RIAA) oder die International Federation of the Phonographic Industry (IFPI).
- 6 Konkret wurden entsprechende Bestimmungen im für WTO-Mitglieder verbindlichen TRIPS-Vertrag («Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights») sowie in den sogenannten WIPO-Internetverträgen aufgenommen und in der Folge in nationale Gesetze übernommen.
 - 7 Eine Liste der 29 Teilnehmer – davon 24 Juristen – am »Inaugural Meeting« von Creative Commons ist online verfügbar (vgl. <http://cyber.law.harvard.edu/creativecommons/participants.html> [Zugriff: 29.05.2009]).
 - 8 Vgl. <http://creativecommons.org> [01.09.2010]
 - 9 Vgl. die Informationen zu Eldred v. Ashcroft in der Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Eldred_v._Ashcroft [01.09.2010]
 - 10 »Copyleft« spielt mit den englischen Wörtern »Copyright«, das ungefähr dem deutschen Begriff des Urheberrechts entspricht, und »left«, dem englischen Wort für »überlassen«. Im Kontext von sogenannten freien Lizenzen nicht nur im Bereich von Software hat sich Copyleft bzw. Copyleft-Klausel als Bezeichnung für Lizenzbestimmungen etabliert, die die Bearbeitung und (Weiter-)Verbreitung eines Werkes unter der Bedingung erlauben, dass das neue Werk unter denselben Lizenzbedingungen veröffentlicht wird, wie das verwendete Ausgangsmaterial. Nicht alle Open-Content-Lizenzen verfügen über eine derartige Klausel.
 - 11 Vgl. http://wiki.creativecommons.org/Metrics#Numbers_Explanation [13.09.2010]
 - 12 Sie stehen nun (auch) unter der Lizenz Creative Commons Attribution-ShareAlike (CC-BY-SA), vgl. http://meta.wikimedia.org/wiki/Licensing_update/Result [01.09.2010].
 - 13 So nutzen die zahlreiche institutionelle Angebote an frei zugänglichen Lehrunterlagen («Open Educational Resources») wie beispielsweise das Open-Courseware-Projekt des Massachusetts Institute of Technology (MIT, vgl. <http://ocw.mit.edu> [01.09.2010]) Creative-Commons-Lizenzen.
 - 14 Vgl. <http://www.flickr.com/creativecommons/> [01.09.2010]
 - 15 Vgl. <http://www.jamendo.com> bzw. <http://www.magnatune.com> [jeweils: 01.09.2010]
 - 16 Den Creative-Commons-Gründern kann allerdings jedenfalls zu Gute gehalten werden, dass bereits für sie die Lösung mit Hilfe privater Regulierung nur zweite Wahl war und erst in Angriff genommen wurde, als jegliche Versuche einer gesetzgeberischen oder gerichtlichen Korrektur des herrschenden Urheberrechtsregimes gescheitert war.
 - 17 Wikipedia liefert einen brauchbaren Überblick über die unterschiedlichen Verwertungsgesellschaften in Deutschland, Österreich und der Schweiz unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Verwertungsgesellschaft> [01.09.2010].
 - 18 Vgl. <http://www.akm.at/musikschaffende/regelwerk/index.php> [01.09.2010]
 - 19 Vgl. <http://www.bumastemra.nl/>
 - 20 Die Zeichen stehen zumindest in jüngster Vergangenheit allerdings eher auf Sturm. So beschuldigte beispielsweise die US-Verwertungsgesellschaft ASCAP Creative Commons in einem Brief an ihre Mitglieder das Urheberrecht »unterminieren« zu wollen und Teil von Gruppieren sei, die »simply do not want to pay for the use of music« (vgl. <http://governancexborders.wordpress.com/2010/06/27/declaring-war-on-free-culture-collecting-society-confronts-creative-commons/> [02.09.2010]).
 - 21 Vgl. zum Beispiel für den Fall der Apache-Lizenz: <http://www.apache.org/licenses/GPL-compatibility.html> [02.09.2010]