

## Problemaufriss

### *A. Urheberrecht des Digitalen – ein ewiges Dilemma?*

Die erste Zeitungsmeldung vom Tod Napoleons auf St. Helena am 5. Mai 1821 erschien zwei Monate später in der Londoner Times, am 4. Juli 1821. Die Vossische Zeitung in Berlin druckte den Times-Bericht noch zehn Tage danach, am 14. Juli 1821, ab. Berichte über den Tod Mahatma Gandhis am 30. Januar 1948 trafen schon wenige Minuten nach dem Schuss des Attentäters an allen Orten der Erde ein. Telefon, Radio und Fernsehen hatten aus einer distanzierten eine fast miterlebende Öffentlichkeit gemacht.<sup>1</sup>

Heute gehen Ereignis und Meldung nahezu synchron vonstatten. Auf einer einzigen Internetplattform können pro Minute 100 Stunden Videomaterial hochgeladen werden.<sup>2</sup> Internetnutzer surfen, mailen, twittern, chatten und liken ständig und an jedem Ort. Neueste Trends sind vernetzte Autos, Datenbrillen und das Internet der Dinge. Sie versprechen, die Information-Superhighways mit Straßen, Plätzen und sonstigen Orten sowie mit unseren Sinnen und schließlich mit allem uns Umgebenden verschmelzen zu lassen. Es heißt, das Digitale umklammere uns mit starkem Arm.<sup>3</sup> Worin diese Entwicklung mündet, bleibt der Zukunftsforschung vorbehalten. Gewiss ist hingegen, dass das Internet unsere Welt umspannt und alle Lebensbereiche durchdrungen hat: Als dezentrales Netzwerk transportiert es Texte, Bilder und Töne in Echtzeit und nach Überall.

Das hat den Konsum und die Monetarisierung von Kreativgütern tiefgreifend verändert.<sup>4</sup> Mobile, multifunktionale und vor allem für jedermann erschwingliche Endgeräte, unendliche Speicherkapazität in der Datenwolke, WLAN überall und Verbindungsflattrates für alle ermöglichen die maximale Zugänglichkeit und Zirkulation. Die Freude über dieses freiheitsstiftende und daher grundsätzlich zu begrüßende Phänomen wird jedoch nicht von allen Beteiligten gleichermaßen geteilt, denn die Kehrseite der grenzenlosen Verfügbarkeit urheberrechtlicher Werke ist die massenhaft

---

1 Vgl. PRANTL, Die Zeitung ist tot. Es lebe die Zeitung, SUEDEUTSCHE.DE, 17.05.2010.

2 Vgl. YOUTUBE, Statistiken, S. 1.

3 Vgl. FLECHSIG, Zur Zukunft des Urheberrechts im Zeitalter vollständiger Digitalisierung künstlerischer Leistungen, ZGE/IPJ 2011, S. 19 (19).

4 Vgl. KREUTZER, Verbraucherschutz im Urheberrecht, S. 20.

erfolgende unerlaubte und unbezahlte Nutzung derselben. Der internetbasierte Konsum von Werken ist mit einem Rechtswidrigkeitsmakel behaftet. Das findet in Formulierungen wie „Internetpiraterie“ und „digitales Dilemma“ seine begriffliche Manifestation. Es heißt, unsere Kultur sei in Gefahr.<sup>5</sup>

Digitale, internetbasierte Verwertungsmöglichkeiten haben Kreativgüter entmaterialisiert.<sup>6</sup> Angesichts dessen lässt sich die urheberrechtlichen Ausschließlichkeitsrechten zugrundeliegende Abhängigkeit der Werknutzung von der Einwilligung des Berechtigten nicht aufrechterhalten.<sup>7</sup> Das hat einen Streit um die Ausgestaltung des Urheberrechts der Zukunft entfacht. „[D]ie Magna Charta der Informationsgesellschaft“<sup>8</sup> befinde sich in einer stürmischen Phase, erlebe eine Sinnkrise und stehe gar vor einem Kollaps.<sup>9</sup> Eine Situation, die mit derart drastischen Worten beschrieben wird, ist weit entfernt von einem Idealzustand. Dabei ist ein funktionierendes Urheberrechtssystem heute wichtiger als je zuvor.<sup>10</sup> Beteiligte an der Auseinandersetzung über das Urheberrecht der Zukunft sind Urheber<sup>11</sup> und ausübende Künstler, jeder einzelne Internetnutzer, die herkömmliche Unterhaltungsindustrie, Anbieter von Internetdiensten sowie Software- und Gerätehersteller, außerdem die Gesellschaft als die Ganzheit aller Akteure.

Während Urheberrechtswissenschaftler vor Pauschalierungen warnen und die Notwendigkeit von Differenzierungen anmahnen,<sup>12</sup> ist die publizistische Auseinandersetzung geprägt von sich wiederholenden Stereotypen. Erbittert und nicht selten mit populistischen Zügen wird darüber debattiert, ob der Rechtsschutz hinsichtlich kreativer Güter noch zeit- und interessengerecht, ob er überhaupt moralisch vertretbar sei und welche

---

5 Vgl. REUß, Unsere Kultur ist in Gefahr, FAZ.NET, 25.04.2009.

6 Vgl. zur generellen Tendenz zur Dematerialisierung und Virtualisierung und den damit verbundenen Rechtsfragen BERBERICH, Virtuelles Eigentum, S. 21 ff.

7 Vgl. GÖTTING, in SCHRICKER/LOEWENHEIM (Hrsg.), Urheberrecht, vor §§ 95a ff. Rn. 1, zitiert nach SUCKER, Der digitale Werkgenuss im Urheberrecht, S. 9; vgl. dazu auch SIEVERS, Die Freiheit der Kunst durch Eigentum, S. 45.

8 HOEREN, Urheberrecht 2000, MMR 2000, S. 3 (3).

9 Vgl. statt vieler HANSEN, Warum Urheberrecht, S. 40 ff.

10 Vgl. DREIER, in DREXL/ u.a. (Hrsg.), FS für H. Ullrich, 35 (46); SHAPIRO/VARIAN, Information rules: a strategic guide to the network economy, S. 88 ff.

11 Die Urheberin ist natürlich eingeschlossen. Urheber im Sinne der vorliegenden Arbeit ist jede natürliche Person, die ein Werk schafft. Vgl. dazu SCHACK, Urheber- und Urhebervertragsrecht, Rn. 10.

12 Vgl. GRÜNBERGER, in HILTY/JAEGER/KITZ (Hrsg.), Herausforderung Durchsetzung, S. 1 (31); vgl. auch v. LEWINSKI, in OHLY / u. a. (Hrsg.), FS für G. Schricker, S. 401 (402).

Regeln eventuell an dessen Stelle treten könnten. Begriffe wie „Endkampf“, „digitales Blut“ und „digitale Horden“ prägen das entsprechende Vokabular,<sup>13</sup> Zeitungen titeln über „Urheberrechtskriege“,<sup>14</sup> „Online-Schlachten um den Schutz von Urheberrechten“,<sup>15</sup> „War on Internet-Terror“<sup>16</sup> und den „Kulturkampf um Freiheit“.<sup>17</sup>

Die Positionen sind stark ideologisiert:<sup>18</sup> So gilt das Internet für die einen als gigantische Enteignungsmaschinerie, während andere es als Innovationsmotor in einer neuen Ära zwangsloser Kreativität feiern.<sup>19</sup> Keine

- 
- 13 HEVELING, Netzgemeinde, ihr werdet den Kampf verlieren, *HANDELSBLATT.COM*, 30.01.2012; vgl. dazu auch die entsprechende Entgegnung LESSIG, Der Vietnam-Krieg des Internets, *HANDELSBLATT.COM*, 01.02.2012.
- 14 LESSIG, Freie Kultur, S. 20; vgl. dazu auch SCHMIDT, in SCHMIDT/DOLFSMA/KEUVELAAR (Hrsg.), *Fighting the War on File Sharing*, S. 133 ff.
- 15 v. ALTENBOCKUM, Brave New Internet, *FAZ*, 21.01.2012, S. 1.
- 16 LANIER, You are not a Gadget, zitiert nach MICHAL, Warum wir die Kulturflatrate vielleicht doch noch brauchen, *CARTER.INFO*, 07.03.2010.
- 17 RENNER, Die Kulturflatrate als dritter Weg, *IRIGHTS.INFO*, 12.11.2010; vgl. auch LANIER, Warum die Zukunft uns noch braucht, *FAZ.NET*, 17.01.2010.
- 18 Vgl. RENNER, Die Kulturflatrate als dritter Weg, *IRIGHTS.INFO*, 12.11.2010.
- 19 Vgl. einerseits: Prominente Künstler anlässlich des „Tages des geistigen Eigentums“ in einem an Bundeskanzlerin Merkel gerichteten offenen Brief, der am 25.04.2008 in drei großen Tageszeitungen gedruckt wurde. Dort heißt es: „Leider müssen wir täglich mit ansehen, wie das Recht auf einen angemessenen Schutz unserer Werke missachtet wird. Vor allem im Internet werden Musik, Filme oder Hörbücher millionenfach unrechtmäßig angeboten und heruntergeladen, ohne dass die Kreativen, die hinter diesen Produkten stehen, dafür eine faire Entlohnung erhalten.“ Vgl. dazu Offener Brief: Bundeskanzlerin soll Künstlerrechte schützen, *HEISE.DE*, 24.04.2008. / Andererseits: BARLOW, A Declaration of the Independence of Cyberspace, *PROJECTS.EFF.ORG*, 08.02.1996: „Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel, I come from Cyberspace, the new home of Mind. On behalf of the future, I ask you of the past to leave us alone. You are not welcome among us. You have no sovereignty where we gather. [...] Cyberspace consists of transactions, relationships, and thought itself, arrayed like a standing wave in the web of our communications. Ours is a world that is both everywhere and nowhere, but it is not where bodies live. [...] Your legal concepts of property, expression, identity, movement, and context do not apply to us. They are all based on matter, and there is no matter here. [...] In China, Germany, France, Russia, Singapore, Italy and the United States, you are trying to ward off the virus of liberty by erecting guard posts at the frontiers of Cyberspace. These may keep out the contagion for a small time, but they will not work in a world that will soon be blanketed in bit-bearing media.“ Mit der Unabhängigkeitserklärung des Cyberspace reagierte der Bürgerrechtler und einer der Gründer der „Electronic Frontier Foundation“, John Perry Barlow im Februar 1996 auf den „Telecommunication Reform Act“ in den USA.

Aktion bleibt ohne Reaktion: Auf die Plattform *wir-sind-die-urheber.de*, auf der die Initiatoren eine Verstärkung des Urheberrechtsschutzes fordern, folgte das Gegenstück *wir-sind-die-buerger.de*, auf der sich eine Bürgerinitiative für mehr Nutzerfreiheiten im Internet einsetzt.

Auf der einen Seite steht die traditionelle Kulturindustrie, das sind etwa Verlage und Produktionsfirmen sowie die für sie auftretenden Personen und Einrichtungen zur Verfolgung von Urheberrechtsverletzungen. Sie berufen sich auf die grundrechtlich gewährte Freiheit des Eigentums und bezeichnen die Dienstanbieter, Softwarehersteller und Nutzer als „Diebe“, „Räuber“, „Hehler“ und „Parasiten“, wenn sie auf Urheberrechtsverletzungen im digitalen Kontext Bezug nehmen.<sup>20</sup> Den Rückgang ihrer Absatzzahlen führen sie auf das Phänomen der Raubkopien zurück. Auf der anderen Seite stehen die Internetnutzer sowie die Internetdienstanbieter. Ihre selbsternannten Vertreter sehen sich romantisierend als „Pioniere“, „Piraten“ und „Revolutionäre“, wenn sie sich gegen die „gierigen Monopolisten“ in Stellung bringen und maximale Freiheit im Netz einfordern.<sup>21</sup> Die Ursache der behaupteten Umsatzeinbußen der Unterhaltungsindustrie sehen sie in der Unfähigkeit der Betroffenen, ihre Geschäftsmodelle den neuen Gegebenheiten anzupassen. Als Nutzer des Internets wännen sie den technologischen Fortschritt auf ihrer Seite und beziehen sich in ihren Äußerungen auf die Kommunikations- und Informationsfreiheiten, die sie durch eine „Content-Mafia“ bedroht sehen.<sup>22</sup>

So wird in dem unüberschaubaren Krieg doch eine Konstante erkennbar: Jeder Protagonist beansprucht, Verteidiger einer bedrohten Freiheit zu sein. Doch wer oder was welche Freiheit bedroht, bleibt nebulös.<sup>23</sup> Wer sind die Guten, wer die Bösen? Sind *Google* und *Facebook* die Guten, weil sie den „Free Flow of Information“ gewährleisten und so die Freiheit der Kommunikation sicherstellen<sup>24</sup> oder sind sie die Bösen, weil sie Rechtsverletzungen

---

20 Bei derartigen Begriffen zur Bezeichnung von Urheberrechtsverpflichtungen handelt es sich allerdings nicht um ein Novum. Vgl. dazu etwa STERNBERG-LIEBEN, Musikdiebstahl, S. 14 ff.

21 Vgl. dazu WINCKLER im Interview mit dem Betreiber der Streaming-Plattform Movie2k, WELT.DE, 19.06.2009.

22 Vgl. zum Problemkreis Informationsfreiheit einerseits und Urheberrechtsfreiheit andererseits auch LEHMANN, Die vertragliche Nutzungsrechtseinräumung an Datenbanken in der Informationsgesellschaft, ZUM 1999, S. 623 (623).

23 Erhellend in diesem Kontext HÄRTING, Kommunikationsfreiheit im Netz, K&R 2012, S. 264 ff.

24 Vgl. dazu NIELEN, Interessenausgleich in der Informationsgesellschaft, S. 54 ff.

massenhaft vorschub leisten? Wo ist die herkömmliche Film- und Tonträgerindustrie einzuordnen in diesen Auseinandersetzungen um Freiheit im Internet? Sie selbst sehen sich jedenfalls als die Guten, die lediglich die ihnen zustehenden Rechte gegen schmarotzende Piraten verteidigen. In dieser Gemengelage sind diejenigen, die lediglich Zugang zum World Wide Web oder Speicherplatz im Internet anbieten, sowie die Software- und Geräteproduzenten bestrebt, jede Verantwortung von sich zu weisen und die vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten ihrer Dienste und Produkte zu betonen.

Jene Personen, die den Gegenstand des Streites liefern, die Kreativen, vertreten keine einheitliche Position: Einige von ihnen solidarisieren sich mit der herkömmlichen Unterhaltungsindustrie, während andere sich auf die Seite der Internetdienstanbieter und Konsumenten stellen, öffentlich zum „Raub“ und zur „Revolution“ aufrufen und ihre Fans auffordern, ihre Werke an den Verwertern vorbei über das Internet zu beziehen.<sup>25</sup>

---

25 Vgl. dazu LISCHKA/ROSENBACH, Gesperrte Videoclips, SPIEGEL ONLINE, 17.12.2011, wo über einen Videoclip berichtet wird, in dem eine Vielzahl Prominenter die digitalen Dienstleistungen des Internetdienstanbieters MegaUpload loben. Dagegen der Musiker Jan Delay, der für die Verwertungsindustrie Position bezieht, Streitgespräch – „Abschalten Digger“, DER SPIEGEL 16/2012, S. 116 – 119 (117).

## B. Kulturflatrate – des Dilemmas einfache Lösung?

Eine auf den ersten Blick denkbar einfache Lösung<sup>26</sup> des Problems der massenhaft erfolgenden unerlaubten und unvergüteten Nutzung digitaler Kreativgüter wird unter der Bezeichnung Kulturflatrate und ähnlichen Begriffen (I) thematisiert und seit langem heftig diskutiert, ohne dass der Gesetzgeber dies bisher aufgegriffen hat (II). Angesichts der zunehmenden Etablierung geschäftsmäßig betriebener, pauschalvergüteter Streamingdienste stellt sich aber auch die Frage, ob mittlerweile ein Tätigwerden des Gesetzgebers insoweit obsolet geworden ist (III). Die Ziele der untersuchungsgegenständlichen alternativen Kompensationsmodelle lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1. Gewährung weitgehender Freiheit sowie Rechtssicherheit hinsichtlich des Zugangs zu digitalen Kreativgütern und ihrer nicht gewerblichen internetbasierten Nutzung im Wege der Einführung entsprechender juristischer Mechanismen;

2. Sicherstellung einer angemessenen Vergütung durch die Erhebung kollektiver bzw. pauschaler Vergütungsentgelte im Rahmen eines gesetzlich geregelten Vergütungssystems anstelle einer Abrechnung einzelner Nutzungshandlungen.

Durch derartige Verwertungskonzepte, so die einfache Lösung, wäre gewährleistet, dass die grundsätzlich für jede Werknutzung zu zahlende Vergütung auch tatsächlich entrichtet würde. Dies hätte zur Folge, dass im Vergleich mit der heutigen Situation die Einkünfte der Kreativen stiegen, während die Internetnutzer in die Lage versetzt wären, Schutzgegenstände zu konsumieren und unter Umständen mitzugestalten, ohne sich dabei in ständigem Konflikt mit dem Urheberrecht zu befinden. Gepaart mit der technisch grenzenlos möglichen Distribution wäre eine maximale Verbreitung digitaler Kreativgüter sichergestellt und die Zunahme kultureller Diversität gewährleistet.<sup>27</sup>

Zu betonen ist, dass den untersuchungsgegenständlichen Konzepten nicht die Vorstellung zugrunde liegt, dass alles, was im Internet kursiere,

---

26 Vgl. HAEDICKE, Patente und Piraten, S. 82 ff.

27 Vgl. FISHER, Promises to keep, S. 6.

unentgeltlich verfügbar sein müsse. Das ist deshalb besonders zu unterstreichen, weil mitunter die Ansicht vertreten wird,<sup>28</sup> derartige Ideen entsprängen einer Netzideologie der freien und unentgeltlichen Zugänglichkeit. Mag eine solche „Freibiermentalität“ durchaus existieren, in der Sache ist sie abwegig.<sup>29</sup> Der Gedanke des kostenlosen Zugangs zu digitalen Kreativgütern ist vor allem unter dem Aspekt eines herzustellenden Ausgleichs aller betroffenen Belange unvertretbar.<sup>30</sup>

## I. Viele Begriffe – eine Idee?

Bei dem aus dem Englischen übernommenen Substantiv „Flatrate“ handelt es sich um eine an den Begriff „flat fee“ angelehnte Bezeichnung. Davon ist im alltäglichen Sprachgebrauch dann die Rede, wenn ein Produkt oder eine Dienstleistung unabhängig von der konsumierten Menge zu einem einheitlichen Preis erhältlich ist. Dem Anbieter ermöglichen derartige Modelle eine bessere Kalkulierbarkeit, dem Abnehmer eine bessere Vorhersehbarkeit ihrer Kosten.<sup>31</sup> Vor allem im Bereich von Telekommunikationsdienstleistungen erfreuen sich Internet- oder Telefonflatrates großer Beliebtheit.

Im Hinblick auf Flatratekonzepte für die Verwertung von und den Zugang zu digitalen Kreativgütern existiert kein einheitliches Begriffsverständnis.<sup>32</sup> In der deutschsprachigen Literatur stößt man auf die Bezeichnungen „Kulturflatrate“, „Content-Flatrate“ oder „Flatrate für Medieninhalte“<sup>33</sup>, „alternatives Kompensationssystem“<sup>34</sup>, „Tauschlizenz“<sup>35</sup> oder

---

28 Vgl. HAEDIKE, Patente und Piraten, S. 81; ebenso WANDTKE, Aufstieg und Fall des Urheberrechts im digitalen Zeitalter?, UFITA (2011/III), S. 649 (677), der vom Bestehen einer solchen Ideologie ausgeht.

29 Vgl. GASCHKE, Totalitäre Transparenz, Die ZEIT Nr. 18, 26.04.2012, S. 5.

30 Vgl. KURBJUWEIT, Die Freiheit der Wölfe, DER SPIEGEL 16/2012, S. 24 – 25 (24); PERWITZ, Die Privilegierung privater Nutzung im Recht des geistigen Eigentums, S. 103; SCHACK, in MANGOLDT/KLEIN/STARCK (Hrsg.), GG, Art. 5. Abs. 1, 2 Rn. 52.; LAUBER-RÖNSBERG, Urheberrecht und Privatgebrauch, S. 125, mWN.

31 Vgl. dazu WEGENER, Kulturflatrate, S. 2; SUISSE CULTURE (Hrsg.), Die digitale Revolution des Urheberrechts, Arbeitspapier Kulturflatrate, S. 3.

32 So KREUTZER, Verbraucherschutz im Urheberrecht, S. 8.

33 RÖSLER, Pauschalvergütung für digitale Medieninhalte, GRUR Int 2005, S. 991(996).

34 GRASSMUCK, Alternative Kompensationssysteme, Fiff-Kommunikation, 4/2004, S. 49 ff.

35 GRASSMUCK, Vorschlag zum Besseren, S. 3.

„Globallizenz“<sup>36</sup>. Die englischsprachige Debatte ist geprägt von Wendungen wie „Artistic Freedom Voucher“, „Alternative Compensation System“<sup>37</sup> sowie „Noncommercial Use Levy“<sup>38</sup>. Eine Begriffsvielfalt hinsichtlich im Grundsatz einheitlicher Phänomene ist zwangsläufig der Kritik ausgesetzt, bei dem Bezeichneten handele es sich um etwas Diffuses, wovon keiner so recht wisse, was damit gemeint sei.

Da sich die Grundidee auf digitale Inhalte und deren Verbreitung über das Internet bezieht, nicht jedoch auf „Offline-Kultur“ wie beispielsweise Theater, Museen und verkörperte Ton und Bildträger, kann der Begriff einer Kulturfltrate irreführend verstanden werden. Teilweise wird daher der Begriff „Content-Flatrate“ verwendet, wobei „Content“ für digitale audiovisuelle Inhalte steht. Damit ist jedoch keineswegs endgültig geklärt, was im Einzelnen unter Kultur im Sinne einer Kulturfltrate zu fassen ist.<sup>39</sup>

Nachfolgend wird der allgemeine, sämtliche diskutierten Modelle umfassende Begriff des Pauschalvergütungsmodells zugrunde gelegt. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu treffende Unterscheidung der diskutierten Modelle, etwa nach den ihnen zugrundeliegenden gesetzlichen Lösungsmechanismen, verspricht eine gewisse, die weitere Diskussion bereichernde Systematisierung.

## II. Stand der Diskussion

Als Reaktion auf die technologisch bedingte einfache Reproduzierbarkeit urheberrechtlicher Schutzgüter wurden Pauschalvergütungsmodelle vereinzelt bereits in den 1990er Jahren im Zusammenhang mit digitalen Aufnahmetechnologien diskutiert,<sup>40</sup> bevor sie hinsichtlich Peer-to-Peer-Filesharing von Musik thematisiert wurden.<sup>41</sup> Im Kontext internetbasierter Nutzungen urheberrechtlicher Schutzgegenstände fand in Deutschland eine solche

---

36 Vgl. dazu SAVARY, Braucht die Schweiz ein Gesetz gegen das illegale Herunterladen von Musik?, AB 2010, S. 597 ff.

37 FISHER, Promises to Keep, S. 199 ff.

38 NETANEL, Impose A Noncommercial Use Levy to Allow Free Peer-to-Peer Filesharing, Harv. J. L. & Technology, 2003, S. 2 ff.

39 KREUTZER, Verbraucherschutz im Urheberrecht, S. 50.

40 Vgl. STALLMANN, The Right Way to Tax DAT, Wired Magazine 1992.

41 So ausdrücklich WEGENER, Kulturfltrate, S. 2; zum Begriff „Filesharing“, vgl. FORCH, Rechtsfragen rund um den Filesharing-Prozess, GRUR-Prax 2014, S. 193 (194).

Idee, soweit ersichtlich, erstmals 1995 in einem Zeitungsartikel Erwähnung.<sup>42</sup> Detaillierte Vorschläge lassen sich nach der Jahrtausendwende in der US-amerikanischen Literatur nachweisen. Seither ist das Stichwort „Kulturflatrate“ immer wieder zu vernehmen, wenn um die künftige Ausgestaltung des Urheberrechts gestritten wird.<sup>43</sup>

In Frankreich scheiterte ein Gesetzesentwurf über eine Licence globale, die eine Pauschalvergütung für über das Internet verfügbar gemachte Werke zum Gegenstand hatte, im Jahr 2006 in der Nationalversammlung.<sup>44</sup> Ein in diesem Zusammenhang erstelltes Gutachten von Wissenschaftlern der Universität Nantes hatte zuvor die Vereinbarkeit eines Pauschalvergütungsmodells für über das Internet verfügbar gemachte Werke mit französischem und europäischem Urheberrecht, insbesondere mit dem Dreistufentest, bejaht.<sup>45</sup>

Zuletzt ließ der Ausschuss für Bildung und Kultur des Europäischen Parlaments in einer umfassenden Studie die politische und wirtschaftliche Realisierbarkeit einer Content-Flatrate untersuchen. Das im Juli 2011 veröffentlichte Gutachten bietet eine Analyse der Entwicklung der Märkte für musikalische und audiovisuelle Unterhaltungsprodukte und -dienste in den letzten zehn Jahren sowie Informationen zu Trends auf dem Gebiet internetbasierter Urheberrechtsverletzungen. Zudem werden die wichtigsten Ziele eines Ansatzes für Pauschalvergütungsmodelle und diverse Szenarien für eine Umsetzung vorgestellt. Mit dem Fokus auf Peer-to-Peer-Filesharing von Musikdateien kommen die Experten zu dem Ergebnis, ein gesetzlich implementiertes, bereichsspezifisches Content-Flatrate-System gebe Rechteinhabern die Gelegenheit, Verbrauchern gegen Zahlung eines Entgelts eine legale Nutzung von Peer-to-Peer-Tauschbörsen zu ermöglichen.<sup>46</sup>

---

42 VAHRENWALD/MISKIN, Copyright im Netz, FAZ, Beilage Kommunikation und Medien, 29.08.1995.

43 Vgl. dazu das von der Fraktion des BÜNDNIS 90 / DIE GRÜNEN im Bayerischen Landtag initiierte Gespräch vom 16.11.2010. Das Schweizer Forum für Kommunikationsrecht widmete seine 10. Urheberrechtstagung am 10.02.2011 in Bern, die den Titel „Content Flatrate“ trug, ganz dem Thema der Pauschalvergütungen für über das Internet verfügbar gemachte Werke. Die Veranstaltung diente dazu, zu eruieren, ob und inwieweit die Schweiz bei der Einführung eines solchen Systems eine Vorreiterrolle übernehmen könne.

44 Vgl. dazu auch GEIGER, Honourable Attempt but (ultimately) Disproportionately Offensive against Peer-to-peer on the Internet (HADOPI), S. 457 (459).

45 Vgl. BERNAULT/LEBOIS, A Feasibility Study regarding a system of compensation for the exchange of works via the Internet, S. 4 ff.

46 Vgl. EUROPÄISCHES PARLAMENT, The „Content-Flatrate“, S. 1 ff.

Die Unterhaltungsindustrie, insbesondere die Musikwirtschaft, steht einem Pauschalvergütungsmodell, soweit ersichtlich, ablehnend gegenüber. Die Einführung einer Kulturfltrate komme einer Kapitulation der Politik vor der Komplexität des Urheberrechts in der digitalen Welt gleich. Eine derartige Lösung sei unfair, entspreche nicht marktwirtschaftlichen Gegebenheiten, beschneide die Rechte der Urheber und verflache die Kultur.<sup>47</sup> Nachdem 2004 im Zusammenhang mit der Umsetzung der Info-RL<sup>48</sup> die Forderung nach der Einführung einer Kulturfltrate in Deutschland laut geworden war,<sup>49</sup> fand eine Auseinandersetzung damit im Rahmen des Referentenentwurfs zum „zweiten Korb“<sup>50</sup> statt. Das Ansinnen wurde mit folgender Argumentation zurückgewiesen:

Dem Vorschlag von *privatkopie.net*, eine Schrankenregelung für die Onlinenutzung zu schaffen und vergütungspflichtig zu gestalten, wird nicht gefolgt. Zum einen fehlt hierfür eine Grundlage im europäischen Urheberrecht. Der Urheber hat das Recht, sein Werk umfassend zu verwerten. Das gilt auch für eine Verwertung zum Abruf im Internet. Die Richtlinie lässt keine Regelung zu, durch die eine allgemeine Schranke für die Onlinenutzung geschaffen wird. Zum anderen würde mit einer solchen Schrankenregelung eine erfolgreiche Vermarktung urheberrechtlich geschützter Werke im Internet unmöglich gemacht.<sup>51</sup>

Im Vorfeld der Urheberrechtsreform im Rahmen des dritten Korbes erteilte die Bundesjustizministerin der Kulturfltrate eine Absage, da solche Lösungen zu Zwangskollektivierung führten und Verteilungsschwierigkeiten mit sich brächten.<sup>52</sup> In der einschlägigen rechtswissenschaftlichen Diskussion

---

47 Vgl. BVMI, Pressemitteilung vom 25.11.2010; hiergegen GRASSMUCK, Erwiderung auf das Musikindustrie-Positionspapier zur Kulturfltrate, NETZPOLITIK.ORG, 10.2.2010, zitiert nach KREUZTER, Verbraucherschutz im Urheberrecht, S. 52. Vgl. dazu auch ZWENGEL, Kulturflrates, S. 79.

48 Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22. Mai 2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft, ABl. 2001, L 167/10, (nachfolgend auch Info-RL genannt).

49 Vgl. PRIVATKOPIE.NET / u.a. (Hrsg.), Kompensation ohne Kontrolle, S. 1 ff.

50 Vgl. zweites Gesetz zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft vom 26. Oktober 2007, BGBl. 2007 I, S. 2513. Der Bundesgesetzgeber unterteilte seine Reformbestrebungen auf dem Gebiet des Urheberrechts in zwei Abschnitte. Der sogenannte „Korb eins“ enthielt die durch die Info-RL zwingend vorgegebenen Regelungen. Weitere Änderungen wurden auf den am 01.01.2008 in Kraft getretenen „Korb zwei“ vertagt.

51 BT-Drs. 16/1828, S. 20.

52 Vgl. LEUTHEUSER-SCHNARRENBARGER, Berliner Rede zum Urheberrecht, 14.06.2010.

wurde der Vorschlag zur Einführung von Pauschalvergütungsmodellen bislang durchweg als eine Lösung des Verwertungsproblems im digitalen Kontext angesprochen, aber in der Regel ohne weitere Prüfung als impraktikabel oder als mit höherrangigem Recht unvereinbar abgelehnt.<sup>53</sup> Demgegenüber behandeln jüngste Abhandlungen das Thema Kulturflatrate umfassender. Eine wissenschaftliche Studie, die sich unter dem Titel „Rechtliche und Ökonomische Machbarkeit einer Kulturflatrate“ eingehend mit der Einführung eines Pauschalvergütungsmodells befasst und sowohl die juristischen Hindernisse durchleuchtet als auch ökonomisch relevante und detaillierte Aussagen über die Höhe der zu erhebenden Pauschale trifft, kommt zu folgendem Ergebnis:

Die Lage entspricht in frappierender Weise den Erfahrungen vor Einführung der Geräteabgabe im Jahr 1966 – so dass eine analoge Lösung des Dilemmas zwischen effektiver Kompensation der Rechteinhaber und Wahrung der Freiheiten der Nutzer in Gestalt einer Internetabgabe (Kulturflatrate) nahe liegt, die auch Gefährdungen des Rechts der informationellen Selbstbestimmung vermeidet.<sup>54</sup>

Eine weitere rechtswissenschaftliche Arbeit, die Kulturflatrates als möglichen Vergütungsmechanismus für internetbasierte Nutzungen urheberrechtlicher Schutzgegenstände umfänglich behandelt, sieht darin einen geeigneten Ansatz, „der Krise der Legitimation und der Durchsetzung des Urheberrechts im digitalen Verwertungsumfeld entgegenzuwirken.“<sup>55</sup> Sie kommt zu dem Ergebnis, dass die unter dem Begriff Kulturflatrate zusammenzufassenden Regelungsmodelle sowohl verfassungsrechtlich als auch konventionsrechtlich zulässig seien, während das unionsrechtliche Sekundärrecht der Umsetzung der diskutierten Modelle entgegenstehe.<sup>56</sup> Dagegen gelangt eine andere rechtswissenschaftliche Untersuchung zu dem Schluss,

---

53 So etwa BAUMGARTNER, Privatvielfältigung, S. 215 ff.; LAUBER-RÖNSBERG, Urheberrecht und Privatgebrauch, S. 365; RUNGE, Die Vereinbarkeit einer Content-Flatrate für Musik mit dem Drei-Stufen-Test, GRUR Int 2007, S. 130, (135).

54 SPINDLER, Rechtliche und Ökonomische Machbarkeit einer Kulturflatrate, S. 149; Dagegen ELBEL, Kritik des Gutachtens über die Rechtliche und ökonomische Machbarkeit einer Kulturflatrate, K&R 2013, S. 439 ff.; Replik SPINDLER, Tatsachen, Annahmen und verfassungsrechtliche Würdigung in der Debatte um die Kulturflatrate, K&R 2013, S. 544 (544), vgl. dazu auch PEIFER, Selbstbestimmung im digitalen Netz, ZUM 2014, S. 86 ff.

55 ZWENGEL, Kulturflatrates, S. 278.

56 Vgl. ZWENGEL, Kulturflatrates, S. 280.

dass weder die Argumente für noch die gegen die Einführung einer Kulturflatrate überwiegen und lehnt darauf abstellend die Einführung einer Kulturflatrate insgesamt ab.<sup>57</sup>

### III. Obsoleszenz einer Kulturflatrate wegen zunehmender Etablierung geschäftsmäßig betriebener Streamingdienste?

Wie vorstehend skizziert wird die Idee eines gesetzlichen Pauschalvergütungsmodells seit nunmehr fast zwanzig Jahren thematisiert. Ein Tätigwerden der Legislative und eine Veränderung der Rechtslage hat die Diskussion bislang nicht zur Folge gehabt. Die tatsächlichen Umstände, an die die Verfechter einer Kulturflatrate ihre Vorschläge knüpfen, haben sich jedoch mittlerweile geändert.

Die Forderung einer gesetzlichen Kulturflatrate war in erster Linie eine Reaktion auf das Problem des illegal betriebenen Peer-to-Peer-Filesharing. Diesbezüglich ist in einer einschlägigen Publikation zu lesen:

Betrachtet man die Regelungen der Digitalwelt im geltenden und im geplanten Urheberrecht, so erscheint es, als würde ein Gartenzaun errichtet, damit die Nachbarkinder die Äpfel nicht klauen, während eine Lawine auf das Haus zurollt. Die Lawine heißt Peer-to-Peer (P2P) Filesharing oder auch Tauschbörsen und stellt eine grundlegende Verschiebung in der Nutzungsweise von Datennetzen dar: die nächste Metamorphose des Internet.<sup>58</sup>

Heute, zehn Jahre später, hat sich die in dem Zitat angesprochene Verschiebung der Nutzungsweise von Datennetzen weiter vertieft. Während damals der heimische Computer oder der Computer am Arbeitsplatz genutzt wurden, um Musik herunterzuladen, die dann auf einem MP3-Player überall und jederzeit gehört werden konnte, ist es heute so, dass nur wenige Wischbewegungen auf einem Smartphonebildschirm das Tor zu einem Universum von Musik, Filmen, Bildern und Texten öffnen, das, ohne abgespeichert werden zu müssen, immer und überall im Wege des Streamings verfügbar ist.<sup>59</sup> Streaming umfasst den Empfang und die Wiedergabe von

---

57 Vgl. ZACHOW, Die Pauschalvergütung des Urhebers im digitalen Zeitalter, S. 119.

58 GRASSMUCK, Ein Plädoyer für durchsetzbare Schrankenbestimmungen für Privatkopie, Zitat und Filesharing, ZUM 2005, S. 104 (108).

59 Vgl. zur geschichtlichen Entwicklung des Internets und zu dessen Struktur GERNROTH, Die Internet Corporation for Assigned Names and Numbers

Audio- oder Videodateien aus Rechnernetzen, wobei anders als beim Downloaden von Dateien eine dauerhafte Speicherung auf dem Zielrechner nicht vorgesehen ist. Inzwischen existieren etliche Geschäftsmodelle, die einen weitgehend unbegrenzten Musik- oder Filmkonsum auf legale Weise und gegen Zahlung einer Pauschale oder gar kostenlos ermöglichen.

Mit dem Augenmerk auf Musik sei beispielhaft auf zwei insoweit bedeutende Dienste, *Spotify* und *Jamendo*, hingewiesen.<sup>60</sup> Diese Plattformen sind hier deshalb von Interesse, weil sie auf grundverschiedenen Lizenzierungsmechanismen basieren. Während *Jamendo* auf „freie“ Musik, insbesondere auf das Konzept der Creative Commons (CC) setzt,<sup>61</sup> nutzt *Spotify* das GEMA-Repertoire und basiert damit auf einer von der GEMA abgeleiteten Verwertungsberechtigung, die sie zuvor im Wege eines Lizenzvertrages mit der GEMA erwerben musste.<sup>62</sup> Die von *Jamendo* verfügbar gemachten Werke können gemäß den ihnen zugrunde liegenden CC-Lizenzen zu privaten, nicht kommerziellen Zwecken frei verwendet, insbesondere heruntergeladen, im Wege des Streamings gehört und weitergegeben werden. Für gewerbliche Nutzungen verlangt *Jamendo* eine Vergütung, die anteilig an die Rechteinhaber der betroffenen Werke ausgezahlt wird.<sup>63</sup> *Spotify* ist nach seinem Erfolg in den skandinavischen Ländern, England, Frankreich und Spanien nunmehr auch in Deutschland verfügbar.<sup>64</sup> Ein Zugriff auf den Dienst aus anderen Ländern wird mittels Geotargeting der IP-Adresse des Benutzercomputers vermieden. Die Nutzung des Dienstes ist gratis, wenn der Kunde wiederkehrende Werbeeinblendungen akzeptiert. Kürzlich hat

---

(ICANN) und die Verwaltung des Internets, S. 3 ff. Zur technischen Ausgestaltung vgl. HAGE/HITZFELD, in LOEWENHEIM/KOCH (Hrsg.), Praxis des Online-Rechts, S. 2 ff. Zur technischen Grundlage und Bedeutung von Peer-to-Peer-Filesharing vgl. umfassend BRINKEL, Filesharing, S. 13 ff.; Für einen Überblick über die verschiedenen Generationen von Filesharing-Systemen vgl. SAKTHIVEL, 4G Peer-to-Peer Technology – Is it Covered by Copyright?, Journal of Intellectual Property Rights, Vol. 16, July 2011, S. 309 ff.

60 Vgl. dazu umfassend HARTMANN-WOLFF/HIRZEL/SCHMIDT, Die Musikrevolution, Focus 28/2014, S. 63 ff. Für weitere Beispiele vgl. DIMITA, Copyright and Shared Network Technologies, S. 196. Vgl. auch LISCHKA, Spot an fürs Gratis-Streaming, SPIEGEL.DE 12. März 2012, S. 1.

61 Vgl. zu GEMA-freier Musik und Copyleft CZYCHOWSKI, in LOEWENHEIM (Hrsg.), Handbuch des Urheberrechts, § 68 Rn. 60.

62 Die Einführung war auf den deutschen Markt zunächst an ergebnislosen Verhandlungen mit der GEMA gescheitert. Vgl. dazu HEISE ONLINE, „Vorerst kein Deutschlandstart für Spotify“, S. 1.

63 Vgl. BT-Drs. 17/7899, S. 35.

64 Vgl. dazu HERBOLD, Billiger als Kaufen besser als Klauen, ZEIT ONLINE, 26. April 2012, S. 1.

*Apple* sein Streamingangebot „Apple Music“ in 100 Ländern gestartet. Der Monatspreis, der den unbegrenzten Zugriff auf 30 Millionen Songs sichert, beträgt 9,99 Dollar und ist damit derselbe wie bei *Spotify* und Co. Allerdings hat *Apple* noch ein Zusatzangebot: Für 14,99 Dollar gibt es ein Abo für Familien mit bis zu sechs Mitgliedern.<sup>65</sup>

Mit Onlinevideotheken wie *Watchever* und *Maxdome* haben sich auch für Filme und Serien neue Abomodelle etabliert.<sup>66</sup> Auf diesem Gebiet trat zuletzt der Onlineversandhändler *Amazon* besonders in Erscheinung. Unter dem Namen „Amazon Prime“ bietet der Dienst seinen Nutzern für einen monatlichen Fixpreis von vier Euro den Zugriff auf 12000 Filme und Serien. Damit unterschreitet *Amazon* deutlich die Preise der anderen Anbieter, die zwischen acht und neun Euro liegen.

Die Streamingdienste gelten als die Wachstumstreiber des globalen Musikmarktes.<sup>67</sup> Sie sind klug in die Infrastruktur digitaler Netze, insbesondere in die sozialen Netzwerke eingebettet. Neue Unternehmen mit Milliardenbewertungen entstehen. Aber wird das Problem, als dessen Lösung die Kulturfltrate diskutiert wurde, dadurch gelöst, so dass sich ein Tätigwerden des Gesetzgebers erübrigt? Die als Geschäftsmodelle betriebenen Abomodelle entsprechen insofern der Idee einer Kulturfltrate, als sie keine auf Einzelabrufen oder Einzelnutzungen basierende Inanspruchnahme ihrer Nutzer vorsehen, sondern es den Nutzern gestatten, gegen Zahlung eines Abonnemententgelts in Form einer Pauschale ein bestimmtes Repertoire relativ unbegrenzt zu nutzen.<sup>68</sup> Damit befriedigen die Streamingdienste in der Tat ein wesentliches Anliegen der Verfechter einer Kulturfltrate, die das Problem der illegalen Zirkulation von Musikdateien über Filesharing einer Lösung zuführen wollen.

Das Ideal der von den Verfechtern einer Kulturfltrate beschworenen Kultur des offenen Zugangs ist aber nicht die Goldsteinsche Jukebox, die

---

65 Vgl. KREMP, WWDC 2015, SPIEGEL ONLINE, 09. Juni 2015.

66 Vgl. dazu ÖTTER/JÖCKER, Film-Flratrates im Test, Computerbild.de, S. 1.

67 Vgl. MORTSIEFER, Downloads und Streaming stützen den Musikmarkt, tages-spiegel.de, 18. März 2013.

68 Die Grenzenlosigkeit der Abomodelle ist insoweit relativiert, als dass sie in einem durch Nutzungsbedingungen gepaart mit technischen Begrenzungsmaßnahmen geprägten Rahmen stattfinden. Entsprechend gewährleisten die bereits verwirklichten Abomodelle das Streaming von Musikstücken. Dies hat zur Folge, dass die Kunden mit ihrem Abo etwa nicht die Befugnis zum Herunterladen von Musik, sondern den Zugang zu einem Stream erwerben., wobei sie sich Playlists erstellen, ihr persönliches Archiv einrichten und immer wieder abrufen können, ohne sie auf der eigenen Festplatte oder auf sonstigen eigenen Datenträgern abspeichern zu können und als Eigenes zu besitzen.

mit den Streamingdiensten verwirklicht sein mag, sondern das Wiki. Das Internet ermögliche nach ihrer Auffassung einen vernetzten Informationsfluss, an dem jeder, der an das Netz angeschlossen sei, nach gleichen Bedingungen und ohne zentrale Kontrolle als Sender und Empfänger teilnehmen könne, dürfe und solle. Dem entsprechen die oben in Bezug genommenen Geschäftsmodelle nicht. Jene Modelle implementieren eine Kultur der Exklusivität nach dem Vorbild der analogen Welt, wo Information im Rahmen einer hierarchischen Struktur aus einer Quelle an eine Vielzahl von Empfängern übermittelt wird, deren Aktivität sich im Wesentlichen auf die Auswahl und den Konsum der betreffenden Information beschränkt. In Abkehr von einer Exklusivitätskultur vertreten die Befürworter der Kulturfltrate die Auffassung, es sei die Zugangskultur, welche die technische Grundstruktur des Internets und dessen Entstehungskontext reflektiere. Insofern hat die Idee nicht nur die Befriedigung des Bedürfnisses nach unbegrenztem Musikkonsum im Blick, sondern sie bezweifelt grundsätzlich die Funktionalität des für den digitalen Kontext relevanten Urheberrechts.

Diesbezüglich ist auch bemerkenswert, dass seit dem Aufkommen der technologischen Infrastruktur und des dadurch entstandenen Bedürfnisses nach unbegrenztem Zugang zu digitalen Unterhaltungsmedien nahezu zwanzig Jahre vergangen sind, bis entsprechende Dienste in Übereinstimmung mit geltendem Recht angeboten werden konnten. Dazu musste sich in der Musikindustrie zunächst die Erkenntnis durchsetzen, dass, wenn ein neuer Techniktrend den Zeitgeist trifft, Anbieter keine andere wirtschaftlich und rechtlich sinnvolle Alternative haben, als mitzumachen. Zwei Jahrzehnte lang hemmte somit die Rechtslage Innovationen auf diesem Gebiet. Das nährt, unabhängig von der Etablierung der Streamingdienste, Zweifel an der Funktionstauglichkeit, insbesondere an der Effizienz des einschlägigen Rechtsrahmens, zumal Streamingdienste die vielen die urheberrechtliche Behandlung zeitgemäßer Kultur- und Kommunikationstechniken betreffenden Fragen unbeantwortet lassen.<sup>69</sup> Ob und inwiefern jene unter dem Begriffspaar „Digitales Dilemma“ diskutierten Zweifel an der Funktionalität des Urheberrechts im digitalen Kontext, losgelöst von den Rechtsproblemen um Peer-to-Peer-Filesharing, juristisch greifbar sind, ist Gegenstand des zweiten Teils dieser Arbeit.

Jenseits von rechtlichen Überlegungen sind auch eine Reihe wirtschaftlicher und sachlicher Aspekte des Streamings fragwürdig, weshalb die Zukunft des Streaming-Trends als geschäftsmäßiges Abomodell offen

---

69 Vgl. dazu Teil 2, B. II. 1. b).

bleibt. So ist zweifelhaft, ob sich mit Streaming tatsächlich Geld verdienen lässt. Nach letzten verfügbaren Zahlen von 2012 wachsen mit den Geschäften auch die Verluste. Bei einem Umsatz von 578 Millionen Dollar wies der Marktführer *Spotify* ein Minus von 78 Millionen Dollar aus.<sup>70</sup> Fraglich ist auch, ob und inwieweit die kreativ Tätigen, insbesondere die Künstler und Musiker, an den Umsätzen beteiligt werden. Auch diesbezüglich sei beispielhaft auf *Spotify* Bezug genommen: *Spotify* führt 70 Prozent der Einnahmen an die *GEMA* ab. Die *GEMA* schüttet wiederum abstellend auf einen Verteilungsschlüssel an die entsprechenden Musikverlage aus. Sie erhalten pro abgerufenem Song einen Bruchteil eines Cents. Wieviel davon bei den Künstlern ankommt, ist Verhandlungssache zwischen den Verlagen und den Künstlern.<sup>71</sup> Von den weltweit 40 Millionen *Spotify*-Nutzern wählten 30 Millionen die kostenlose Werbeversion, die nur wenige Einnahmen generiert. Ob sich der Trend für Musiker lohnt, ist ungewiss, sie selbst halten ihre Beteiligung an den Erlösen für zu gering.<sup>72</sup> Der im Juli 2015 gestartete Streamingdienst *Apple Music* sah zunächst vor, dass Musiker während der für die Nutzer kostenlosen dreimonatigen Probezeit für das Streamen ihrer Werke kein Geld bekommen. Das kommentierte eine „schockierte und enttäuschte“ Musikerin in einem offenen Brief an *Apple*: „Wir bitten Sie nicht um kostenlose iPhones. Bitte verlangen Sie von uns nicht, Ihnen unsere Musik ohne Gegenleistung zur Verfügung zu stellen.“ Unter dem Druck dieser Öffentlichkeit änderte *Apple* die Regeln: Musiker wurden nun auch während der kostenlosen Probezeit für das Streaming ihrer Werke bezahlt.<sup>73</sup>

Teilweise befürchten Rechteinhaber, dass durch das Streaming die Verkäufe sinken, zumal gestreamte Inhalte sich einfach als Datei abspeichern ließen. Wenn Inhalte aber nur einmal abgerufen und danach als Datei genutzt werden, funktioniert das Abrechnungsmodell nicht mehr.<sup>74</sup> Mithin bleibt auch das Problem der unerlaubten sowie unvergüteten Zirkulation

70 Vgl. HARTMANN-WOLFF/HIRZEL/SCHMIDT, Die Musikrevolution, Focus 28/2014, S. 63 (66).

71 Vgl. HARTMANN-WOLFF/HIRZEL/SCHMIDT, Die Musikrevolution, Focus 28/2014, S. 63 (67).

72 „Es werden lächerlich niedrige Beträge kolportiert, die angeblich bei den Musikern eingehen. Lady Gaga soll für eine Million Aufrufe ihres Hits „Poker Face“ mit etwa 150 Dollar abgespeist sein. Daft Punk für das mehr als 150 Millionen Mal gestreamte „Get Lucky“ nur 26000 Dollar erhalten haben.“ HARTMANN-WOLFF/HIRZEL/SCHMIDT, Die Musikrevolution, Focus 28/2014, S. 63 (68).

73 Vgl. ZEIT ONLINE, Taylor Swift zwingt Apple zum Umdenken, 22. Juni 2015.

74 Vgl. HARTMANN-WOLFF/HIRZEL/SCHMIDT, Die Musikrevolution, Focus 28/2014, S. 63 (68).

urheberrechtlicher Schutzgegenstände im Kern ungelöst. Massenabmahnungen und Prozesse wegen urheberrechtswidrigen Downloads sind trotz der Etablierung von Streamingdiensten an der Tagesordnung.<sup>75</sup> So heißt es treffend:

Die rechtlichen Probleme rund um das Thema „Filesharing“ werden Rechtswissenschaft und Rechtsprechung noch lange beschäftigen. Sie sind nur eine extreme Ausprägung einer zentralen Frage, die letztlich einer gesetzgeberischen Lösung zugeführt werden muss, nämlich wie Urheberrechte im digitalen Zeitalter zu behandeln und zu schützen sind.<sup>76</sup>

---

75 Vgl. SPIEGEL ONLINE, Illegale Musikdownloads: Bundesgerichtshof beschäftigt sich mit Filesharing, 11. Juni 2015.

76 BUCHMANN/BRÜGGEMANN, Der Preis des „Filesharing“, K&R 2011, S. 368 (373); vgl. zu Szenarien hinsichtlich der Verwertung von „kreativen informationellen Gütern“ im Jahre 2035 und der künftigen Ausgestaltung des Urheberrechts, INTERNET & GESELLSCHAFT CO:LLABORATORY (Hrsg.), Regelungssysteme für informationelle Güter, S. 73 ff.

