



Universitätslehrgang
für Informationsrecht und Rechtsinformation
an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Die Zukunft der Online-Musik

MASTER THESIS

zur Erlangung des akademischen Grades

MASTER OF LAWS (LL.M.)

INFORMATIONENRECHT UND RECHTSINFORMATION

an der Universität Wien

(Universitätslehrgang für Informationsrecht und Rechtsinformation)

vorgelegt von

Mag. Gernot Schödl

begutachtet von

Dr. Albrecht Haller

im September 2003

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
2. ONLINE-MUSIK-PLATTFORMEN	2
2.1. MP3 UND DIE FOLGEN	2
2.2. CLIENT-SERVER-MODELLE	3
2.3. PEER TO PEER (P2P) MODELLE	3
2.4. MAßNAHMEN GEGEN ILLEGALE ONLINE-PLATTFORMEN	4
2.4.1. rechtlich	4
2.4.2. technisch	5
2.4.3. kulturell	6
2.5. DIE ZUKUNFT DER ONLINE-DISTRIBUTION	7
3. BESTEHENDE MODELLE FÜR DEN DIGITALEN VERTRIEB	8
3.1. GÜTER FÜR DEN DIGITALEN VERTRIEB	8
3.2. ÜBERSICHT ÜBER DEN TRADITIONELLEN MUSIKMARKT	8
3.3. DIGITALE VERTRIEBSMODELLE	13
3.3.1. Download	13
3.3.2. Streaming	13
3.3.3. Web Radio	14
3.3.4. Peer to Peer (P2P)	14
3.4. ZAHLUNGSMODELLE	16
3.4.1. Abonnement	16

3.4.2. Per Track	16
3.5. DER MUSIKMARKT IM WANDEL	17
4. BEST PRACTICE BEISPIEL: I-TUNES MUSIC STORE	19
5. DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT (DRM)	20
5.1. ZIELE VON DRM	20
5.2. TECHNISCHE GRUNDLAGEN	20
5.3. BEISPIELE BESTEHENDER DRM SYSTEME	21
5.3.1. Microsoft Multimedia Player (MMP)	21
5.3.2. TCPA/Palladium (NGSCB)	22
5.4. DIE ZUKUNFT VON DRM	24
6. DIE ROLLE DER VERWERTUNGSGESELLSCHAFTEN	25
6.1. INTERNATIONALE ENTWICKLUNGEN	25
6.2. DER WEG ZUM „ONE STOP SHOP“	29
7. URHEBERRECHTLICHE ASPEKTE	31
7.1. WIPO VERTRÄGE	31
7.1.1. WIPO Copyright Treaty (WCT)	31
7.1.2. WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT)	33
7.2. INFO-RICHTLINIE DER EU	33
7.3. URHEBERRECHTS-NOVELLE 2003	38
7.3.1. „Zurverfügungstellung“ als neues Verwertungsrecht	38
7.3.2. Freie Werknutzungen	39

7.3.3. Schutz technischer Maßnahmen	41
7.3.4. Schutz von Kennzeichnungen	42
7.3.5. Unterlassungs- und Auskunftsanspruch gegen Provider	42
8. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	43
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	46
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	48
LITERATURVERZEICHNIS	49

1. Einleitung

Nach einer Studie¹ der IFPI² Austria hat die heimische Musikbranche im Jahr 2002 mit Tonträgern 260,5 Millionen Euro umgesetzt, um 7,9 Prozent weniger als im Jahr 2001. Nach einer Reihe anderer Länder erlebte im Vorjahr auch Österreich eine Premiere: Die Zahl der privat gebrannten Musik-CDs war mit 24 Millionen Stück erstmals höher als jene der im Handel verkauften (19 Millionen Stück).

Dieser Trend ist nicht nur in Österreich, sondern in den meisten westlichen Ländern zu beobachten, und wird sich in den nächsten Jahren noch verstärken. Im Gefolge der Musiktaschbörse „Napster“ gibt es nun eine wahre Flut neuer Anbieter, von deren Web-Sites Musik heruntergeladen werden kann. Der Bezug von „Gratis Musik“ und massenhaftes CD-Brennen substituieren zunehmend CD-Käufe. Innerhalb von zwei Jahren hat der heimische Musikmarkt 10 Prozent der Käufer verloren. Hatten im Jahr 2000 noch 3,19 Millionen Konsumenten zumindest einen Tonträger gekauft, so waren es im Jahr 2002 nur noch 2,89 Millionen Hörer. Auch die abgesetzte Stückzahl pro Käufer ist in diesem Zeitraum von durchschnittlich 7,4 auf 6,5 gefallen. Der Schaden für die Musikwirtschaft ist evident.

Die folgende Arbeit setzt sich mit möglichen rechtlichen und technischen Strategien gegen Gratis-Download, wie insbesondere Kopierschutz und Digital Rights Management Systemen auseinander, versucht anhand bestehender Vertriebsmodelle neue Wege der legalen Online-Distribution darzustellen und beschreibt die Rolle der Verwertungsgesellschaften im digitalen Zeitalter. Weiters soll der Hintergrund der in diesem Zusammenhang bestehenden internationalen und europäischen Urheberrechtsregelungen sowie deren nationale Umsetzung erläutert, sowie deren Effizienz zur Lösung der bestehenden Probleme beurteilt werden.

¹ *IFPI Austria-Verband der Österreichischen Musikwirtschaft, Der österreichische Musikmarkt 2002, siehe <http://www.ifpi.at>.*

² International Federation of the Phonographic Industry.

2. Online-Musik-Plattformen

2.1. Mp3 und die Folgen

Das Kompressionsformat MPEG 1/Layer 3 (Mp3)³ wurde im Jahr 1992 am Fraunhofer Institut für Graphische Datenverarbeitung in Deutschland entwickelt, und ist mittlerweile ein Synonym für digitale Musik und Download im Internet geworden. Die Möglichkeit, die ursprüngliche Audiodatei mittels eines speziellen Kompressionsverfahrens, bei welchem jene Lautstärkepegel und Frequenzbänder ausgeblendet werden, die für das menschliche Gehör nicht wahrnehmbar sind, auf ein Zwölftel der Originalgröße ohne merkbaren Qualitätsverlust zu reduzieren, kann wohl als Einleitung des Zeitalters der digitalen Musik angesehen werden. Durch Mp3 ist der Austausch von Musik unabhängig von der Art der Internetverbindung für eine große Anzahl von Nutzern weltweit erst möglich geworden. Das Resultat der Mp3-Revolution ist zweiseitig, einerseits führt es zu einer ausufernden Pirateriewelle von urheberrechtlich geschützter Musik, andererseits entwickeln sich immer mehr Internetfirmen die versuchen, legale Plattformen aufzubauen. Mp3 hat jedenfalls zu einer vollkommenen Liberalisierung des Musikmarktes und zu einer Erschütterung der Fundamente der Musikindustrie geführt⁴.

Im Mai 1999 wurde vom jungen Amerikaner Shawn Fanning die Online-Plattform „Napster“, die Mutter aller Musikaustauschbörsen gegründet. *„Das System basierte auf einem zentral verwalteten Verzeichnis, das ständig aktualisiert wurde und zu jedem Zeitpunkt die IP-Adressen der Computer der jeweils aktiven Benutzer samt der auf ihnen befindlichen Mp3 Dateien enthielt. Stellte ein Benutzer eine Verbindung mit Napster her, so registrierte das System den Computer des Benutzers. Nach erfolgter Abmeldung wurde der entsprechende Eintrag aus dem Verzeichnis wieder gelöscht. Interessierte sich ein Benutzer für eine bestimmte Mp3 Datei, so musste er lediglich eine Verbindung mit Napster herstellen und eine darauf gerichtete Suchanfrage an das System senden. Dieses generierte sodann auf der Basis der Einträge in seinem Verzeichnis eine Liste aller zum Zeitpunkt der Anfrage aktiven Computer, auf denen die Datei vorhanden war. Unter diesen konnte der Benutzer einen auswählen und anschließend die gewünschte Datei herunterladen.“*⁵ Binnen eines Jahres wurde Napster zu einem Service, das von Millionen Usern weltweit genutzt wurde. Im Dezember 1999 wurde Napster von der Recording Industry Association of America (RIAA) geklagt und musste schließlich im Juli 2001 seinen Dienst einstellen. Auch die Zusammenarbeit mit der Bertelsmann Music Group (BMG), durch welche versucht wurde, Napster in ein kommerzielles Downloadmodell umzuwandeln, konnte das Service nicht

³ Siehe <http://www.iis.fraunhofer.de/amn/techinf/layer3/index.html>.

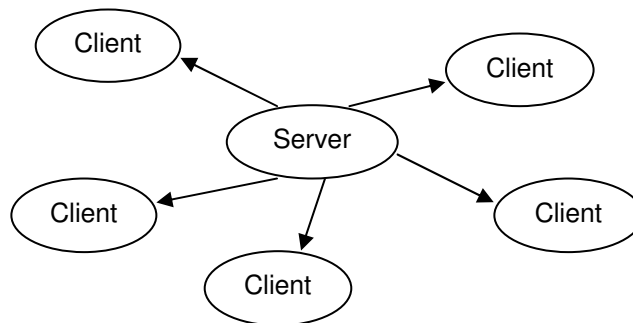
⁴ Wittgenstein, Die digitale Agenda der neuen WIPO Verträge (2000), 142.

⁵ Strasser, A&M Records v Napster – Eine Analyse vor dem Hintergrund des amerikanischen Urheberrechts, MR 2001, 6.

retten. Seit dem Fall Napster sollte jedenfalls auch der Musikindustrie klar geworden sein, dass der Verkauf von CDs allein kein zukunftsträchtiges Business Modell sein kann.

2.2. Client-Server-Modelle

Die Musiktaschbörse Napster und ihre unmittelbaren Nachfolger basierten auf einer Client-Server-Architektur, bei welcher sämtliche Musikfiles über einen zentralen Server verwaltet wurden („zentral organisiertes System“). Dabei sendet ein registrierter User eine Anfrage nach bestimmten Informationen (etwa einem Musikstück) an den Server. Auf diesem Server befindet sich eine Liste, auf der sämtliche Musikfiles verzeichnet sind, die jeder einzelne User zum Download anbietet. Der Server überprüft daraufhin, ob die vom User angeforderte Information auf dieser Liste vorhanden ist und gibt dem User das entsprechende Suchergebnis bekannt. In der Folge nimmt der anfragende User mit dem anbietenden User direkt Kontakt auf. Der Datentransfer findet also nur zwischen den beiden Usern statt, der zentrale Server ist nicht mehr involviert. Auf dem Server werden somit lediglich die User Informationen (das Verzeichnis), nicht jedoch die Daten selbst gespeichert.

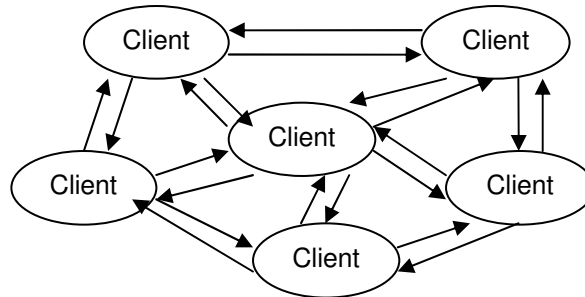


- **Abbildung 1: Client-Server-Modell**

2.3. Peer to Peer (P2P) Modelle

Die nächste Generation von Online-Musik-Plattformen wurde bereits mit der Schließung von Napster eingeleitet. Services wie Kazaa, Gnutella oder Morpheus basieren jedoch im Unterschied zu Napster auf einer Peer to Peer Struktur („dezentral organisiertes System“). Bei diesem System existiert kein zentraler Server mehr, der ein Verzeichnis mit allen von den Usern zur Verfügung gestellten Dateien beinhaltet. Vielmehr fungieren die Computer der einzelnen User als Server. Ein User stellt eine Suchanfrage, diese wird an den nächstliegenden Server (=Privatcomputer) geschickt, der überprüft, ob er selbst die Datei gespeichert hat und/oder die Anfrage an den nächsten Server weiterleitet („Schneeballsystem“). Wird ein Server mit der entsprechenden Datei ausfindig

gemacht, wird das Suchergebnis dem anfragenden User mitgeteilt. Der Datentransfer erfolgt dann wiederum zwischen dem anfragenden und dem anbietenden User. Dieses System ist insofern besonders problematisch, als es zum Wegfall eines rückverfolgbaren Anknüpfungspunktes für die rechtliche Verantwortlichkeit der Tauschbörsenbetreiber führt.



- **Abbildung 2: Peer to Peer Modell**

2.4. Maßnahmen gegen illegale Online-Plattformen

Die Musikindustrie entwickelte schnell diverse Strategien zur Bekämpfung illegaler Online-Distribution. Dabei kann man rechtliche, technische und kulturelle Maßnahmen unterscheiden:

2.4.1. rechtlich

Als möglicher Anknüpfungspunkt für rechtliche Maßnahmen gegen Tauschbörsen kommen zunächst deren Betreiber, die Internet Service Provider (ISPs) aber auch die User in Frage.

2.4.1.1. gg Tauschbörsen:

Die Plattformen Napster und Audiogalaxy wurden bereits rechtlich belangt und deren Services eingestellt. Die Betreiber von File-Sharing Systemen der neuen Generation verlegen daher regelmäßig ihren Firmensitz in Länder mit allgemein niedrigen urheberrechtlichen Standards, um einer rechtlichen Verfolgung zu entgehen. Aufgrund der Globalität des Internets und des Umstandes, dass File-Sharing Systeme überall auf der Welt betrieben werden können, sind internationale rechtliche Standards eine Grundvoraussetzung für einen umfassenden und effektiven Urheberrechtsschutz.

2.4.1.2. gg ISPs:

Die Internet Service Provider (ISPs) ermöglichen dem User den Zugang zum Internet, und sind daher ebenfalls ein denkbarer Anknüpfungspunkt für eine

rechtliche Verfolgung. Die Musikindustrie versucht daher, ISPs für das Handeln ihrer Nutzer zur Verantwortung zu ziehen, bzw. über ISPs gezielte Informationen über diese einzuholen, um sie unmittelbar belangen zu können.

2.4.1.3. gg User:

Den einzelnen Nutzer rechtlich zur Verantwortung heranzuziehen erscheint nahe liegend, jedoch in der Praxis kaum umsetzbar. In einzelnen Fällen wurden Nutzer in der Vergangenheit zwar bereits belangt, die positiven Auswirkungen hielten sich jedoch in Grenzen. Berücksichtigt man den Umstand, dass allein bei Kazaa rund 3 Millionen User monatlich ca 2,6 Milliarden Dateien downloaden, so würde eine Verfolgung der einzelnen User zu einer wenig sinnvollen Massenkriminalisierung führen, die lediglich zu negativen Schlagzeilen führen, jedoch den Kern des Problems nicht lösen würde.

In Österreich kam es am 5. Februar 2001 zur ersten rechtskräftigen Verurteilung von Privaten wegen Musikpiraterie im Internet⁶. Das Landesgericht für Strafsachen Wien verurteilte einen Täter, der in einer Newsgroup das noch nicht veröffentlichte Madonna Album „Music“ zum Download bereitstellte, gemäß § 91 Abs 1 iVm § 86 Abs 1 Z 4 UrhG wegen unrechtmäßiger Vervielfältigung und Verbreitung eines Tonträgers im Internet zu einer auf drei Jahre bedingten Geldstrafe von 60 Tagessätzen a ATS 100,-. Darüber hinaus ermächtigte das Gericht die Privatanklägerin Warner Music Austria GmbH (WMA) zur Urteilsveröffentlichung auf Kosten des Verurteilten in einer Branchenzeitschrift und verfügte die Vernichtung sämtlicher Eingriffsgegenstände. Man darf gespannt sein, inwiefern ähnliche Verfahren die österreichischen Gerichte in der Zukunft beschäftigen werden.

2.4.2. technisch



2.4.2.1. Kopierschutz⁷:

Die Musikwirtschaft reagierte auf die Umsatzverluste mit der Implementierung von Kopierschutzmaßnahmen für CDs. Jede zweite im Handel erhältliche CD ist bereits kopiergeschützt. Die häufigsten Kopierschutzsysteme sind „Key2Audio“ (versteckt eine digitale Signatur in der CD, der PC kann sie nicht auslesen und macht Rippen und Brennen unmöglich), „SafeAudio“ (bietet drei Schutzniveaus: Störung der Musikdaten, Störung der Zeitdaten, Verstecken der Audio Tracks am Computer), „MediaCloq“ (verhindert die Erkennbarkeit von Audio CDs am Computer) und „Cactus Data Shield“ (verhindert Kopieren mittels digitaler Signatur). Die Folgen für die Konsumenten sind oft fatal: ein Test diverser

⁶ Mayer, Musikpiraterie im Internet – Ein Erfahrungsbericht, MR 2001, 5.

⁷ Die IFPI hat hierfür ein eigenes „Copy Control Logo“ entwickelt, welches auf freiwilliger Basis verwendet werden kann.

Tonträger⁸ ergab, dass ein Großteil der im Handel erhältlichen CDs Fehler beim Abspielen auf Stereoanlagen, Portable Playern und Musikanlagen im Auto aufwies, bzw am PC nicht abgespielt oder gerippt werden konnten (und damit das Herstellen einer gemäß § 42 UrhG zulässigen Privatkopie unmöglich machen). Die oa Kopierschutzmaßnahmen verstoßen daher gegen die Spezifikationen des CDDA Standard (Compact Disc Digital Audio) und müssen insofern als kontraproduktiv bezeichnet werden, als sie letztendlich die Falschen bestrafen, nämlich jene Kunden, welche noch legal CDs im Handel erwerben. Die Praxis hat überdies gezeigt, dass jedes Kopierschutzsystem der Vergangenheit geknackt werden konnte. Diesem Problem hat der Gesetzgeber freilich versucht, einen rechtlichen Riegel vorzuschieben (siehe dazu Punkt 7.3.3.).

2.4.2.2. Einschleusen von Fakefiles in P2P Systeme:

Die Musikindustrie hat in den letzten Jahren vermehrt Dateien, welche entweder fehlerhaft sind oder nur Geräusche bzw Loops⁹ enthalten in P2P Netzwerke eingeschleust, um dem Kunden die Auffindbarkeit von brauchbaren Versionen der gewünschten Titel zu erschweren.

2.4.2.3. Wasserzeichen:

Das Anbringen „digitaler Fingerabdrücke“ in Audiodateien, die trotz Kompressions- bzw Dekompressionsvorgängen erhalten bleiben, ermöglicht den Rechteinhabern die Rückverfolgbarkeit des Erwerbers eines bestimmten Files, sollte dieses in ein Tauschservice eingebracht werden.

2.4.3. kulturell

Entscheidend wird in der Zukunft sein, ein verstärktes Bewusstsein beim Konsumenten für die Bedeutung des Schutzes geistigen Eigentums gerade im Informationszeitalter zu erreichen. Der Internet User hat sich an den Gratis Charakter des Internets gewöhnt. Bewusstseinsbildende Maßnahmen, wie Copyright- oder Informationskampagnen über legale Musikangebote im Internet¹⁰, sollten daher zukünftig forciert werden, um ein Umdenken in der Bevölkerung zu erreichen.

⁸ *Miletic*, Kopierschutz Chaos, E-Media 8/2003, 22.

⁹ Ein „Loop“ ist eine sich wiederholende Schleife eines Ausschnitts eines Musikstücks.

¹⁰ Siehe zB <http://www.pro-music.org>.

2.5. Die Zukunft der Online-Distribution

Die Anforderungen an die Musikindustrie sind gestiegen. Diese wird attraktive Angebote zur Verfügung stellen müssen, um die an die Gratis-Tauschbörsen verloren gegangenen Kunden zurückzugewinnen. Neue Services sollten leicht zu bedienen, schnell, und vor allem billiger sein. Bedenkt man, dass ein im Handel erhältlicher Tonträger ein Vielfaches seiner Herstellungskosten kostet, so kann der Forderung der IFPI Austria nach Senkung des Mehrwertsteuersatzes für Musik CDs auf 10%¹¹ nur beigeplantet werden, da durch die Senkung ein positiver Impuls für den Musikmarkt erreicht werden kann. Denn im Gegensatz zu anderen Kulturgütern, wie Büchern, Zeitungen, Magazinen oder Kino-, Theater- und Konzertkarten, die alle vom begünstigten 10%-igen Mehrwertsteuersatz profitieren, ist die Musik-CD in Österreich mit dem normalen Mehrwertsteuersatz von 20% belastet. Diese Diskriminierung ist sachlich unhaltbar und führt – zu Lasten der Musik-CD – auch zu einer Verzerrung des Wettbewerbs. Länder wie Frankreich, Deutschland und Italien sprechen sich daher für die EU-weite Anwendung des begünstigten Mehrwertsteuersatzes auf Musik-CDs aus. Österreich sollte diese Initiative aktiv unterstützen.

Ein wichtiger Faktor wird weiters sein, den Wesenswandel, den Musik im Internet erfahren hat, insbesondere die Entwicklung vom Produkt zum Service, bzw vom Vertrieb zur Dienstleistung, zu berücksichtigen. Das Bieten des gewissen „Mehrwertes“ wird ein Erfolgskriterium für zukünftige Online-Distributionsplattformen sein, insbesondere die Faktoren *Mobilität* und *Metainformationen*. Ein heruntergeladenes Musikfile sollte Handy (G3/UMTS) kompatibel, und auf mobilen (Mp3-) Playern abspielbar sein. Ebenso sollten dem Konsumenten zusätzliche Informationen, welche sich nicht nur auf Künstler, Album und Song beschränken, sondern diesem das Auffinden und die Auswahl der gewünschten Musikstücke erleichtern, geboten werden¹².

¹¹ IFPI Austria-Verband der Österreichischen Musikwirtschaft, Ist Musik ein Kulturgut?, siehe <http://www.ifpi.at>.

¹² Hansen, Online Music Platforms – Types and Business Models, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003.

3. Bestehende Modelle für den digitalen Vertrieb

3.1. Güter für den digitalen Vertrieb

Laut einer Studie der IFPI¹³ nutzten im Mai 2002 rund 3 Millionen User weltweit Peer to Peer Services, bei welchen rund 500 Millionen Musikfiles erhältlich waren. Rund 200.000 Web und FTP-Sites hosteten bzw verlinkten überdies auf rund 100 Millionen Musikfiles. Die Studie zeigt, welch enormes Potential in der Online-Distribution von Musik liegt. Musik ist aufgrund der Digitalisierbarkeit und Komprimierbarkeit ebenso wie Software, Bilder und Filme ein äußerst taugliches Gut für den digitalen Vertrieb. Die Online-Distribution von Musik funktioniert bereits heute, auch die nötige Infrastruktur ist vorhanden (Kopieren auf CDs, Mp3-Player).

3.2. Übersicht über den traditionellen Musikmarkt

Den zentralen Punkt am traditionellen Musikmarkt bilden zunächst Komponisten (Urheber) und ausübende Künstler (Leistungsschutzberechtigte). Diese schließen idR mit einer Plattenfirma einen *Bandübernahme-* oder einen *Künstlervertrag*, welcher im Volksmund auch als „Plattenvertrag“ bezeichnet wird. Obwohl die Schallplatte schon längst nicht mehr das gängige Format auf dem Musikmarkt darstellt, wird der Ausdruck Plattenvertrag immer noch als Oberbegriff für den Tonträgerauswertungsvertrag benutzt. Ebenso spricht man nach wie vor von der „Plattenfirma“, und nur selten von dem Tonträgerhersteller¹⁴. In einem *Künstlervertrag* (auch Tonträgerproduktionsvertrag genannt) überträgt der ausübende Künstler einer Schallplattenfirma das Recht, seine Darbietungen auf Tonträger aufzunehmen und durch Vervielfältigung zu verwerten. Als Gegenleistung erhält der Künstler idR eine prozentuale Beteiligung am Erlös aus den Tonträgerverkäufen. Es kann auch ein Vorschuss auf die zu erwartende Beteiligung an den Verkaufserlösen gezahlt werden. Charakteristisches Merkmal des Künstlervertrages ist die enge Bindung der Person des Künstlers an die Plattenfirma. Während bei einem Künstlervertrag die Aufnahme und die damit verbundenen Kosten durch die Plattenfirma veranlasst und getragen werden, wird bei einem *Bandübernahmevertrag* (auch Tonträgerlizenzenvertrag genannt) die Aufnahme von den ausübenden Künstlern oder einem unabhängigen Produzenten hergestellt und bezahlt. Erst danach erfolgt die Lizenzierung der fertigen Aufnahmen an die Plattenfirma. In dieser vertraglichen Gestaltung werden die Künstler oder der Produzent nach dem UrhG wie ein Schallträgerhersteller behandelt (§ 76 UrhG). Die Rechte auf Verbreitung und Vervielfältigung stehen jeweils demjenigen zu, der die Erstfixierung der Aufnahme vorgenommen und

¹³ IFPI, Music Piracy Report, siehe <http://www.ifpi.org/site-content/library/piracy2002.pdf>.

¹⁴ Das Urheberrechtsgesetz verwendet den Terminus „Schallträgerhersteller“, siehe § 76 UrhG.

finanziert hat. Daher werden in einem Bandübernahmevertrag auch das Recht zur Verbreitung der Tonträger und das Vervielfältigungsrecht übertragen. Ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Vertragstypen ist die Vergütungsregelung. Naturgemäß ist die prozentuale Beteiligung bei Bandübernahmeverträgen höher als bei Künstlerverträgen. Denn bei Bandübernahmeverträgen haben Künstler oder Produzent die Kosten für die Aufnahme getragen und müssen daher einen deutlich höheren Anteil an den Lizenzerlösen erhalten.

Ein anderer Vertragstyp, der nicht unter die allgemeine Bezeichnung Plattenvertrag fällt, ist der sog *Produzentenvertrag*. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang zunächst die Unterscheidung zwischen dem wirtschaftlichen und dem künstlerischen Produzenten¹⁵. *Wirtschaftlicher Produzent* ist derjenige, der die finanzielle Last der Produktion trägt und in dessen Auftrag sie durchgeführt wird, dh Schallplattenfirmen, Independent Labels oder unabhängige Produktionsfirmen. Ihm steht gemäß § 76 UrhG ein eigenes Leistungsschutzrecht zu. Auf dem CD Cover wird er durch das Kürzel [Ⓟ] gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu ist der *künstlerische Produzent* an der Finanzierung der Produktion nicht beteiligt. Er ist für das künstlerische Ergebnis der Aufnahme verantwortlich, und in Sachen Arrangement, Auswahl der Titel, Soundgestaltung etc die maßgebliche Person. Interessant ist die Frage, ob auch dem künstlerischen Produzenten durch das UrhG ein Urheber- bzw Leistungsschutzrecht eingeräumt wird. Dies muss zunächst verneint werden, da die primäre Aufgabe des künstlerischen Produzenten darin besteht, die künstlerische Leistung anderer zu optimieren, und der Gesetzgeber in § 76 UrhG ausdrücklich nur dem wirtschaftlichen Produzenten (Schallträgerhersteller) ein Leistungsschutzrecht einräumt. Ein eigenes Urheberrecht kann ihm nur dann zustehen, wenn er über seine Tätigkeit als Klangregisseur kreativ in die Entstehung der Kompositionen eingreift, und zwar so, dass das Musikstück erst unter seiner Mitwirkung entstehen konnte. Dann ist er jedenfalls als *Miturheber* iSd § 11 UrhG zu qualifizieren. Der Einfluss des künstlerischen Produzenten ist in der Praxis sehr groß, man denke nur etwa an die teilweise sehr begrenzten musikalischen Fähigkeiten gecasteter Jungtalente. Doch auch die künstlerische Leistung kann geschützt sein, etwa wenn der künstlerische Produzent selbst Instrumente einspielt. In diesem Fall steht ihm als ausübendem Künstler ein Leistungsschutzrecht gemäß § 66 UrhG zu. Die typischen Leistungen eines Toningenieurs, wie das Einstellen des Klangbildes, die Gewährleistung der technischen Qualität der Aufnahme und die Mischung der entstandenen Aufnahme, können jedoch nur in Ausnahmefällen ein Leistungsschutzrecht begründen. Denn das Klangbild oder der Sound einer Aufnahme stellen nach herrschender Meinung¹⁶ kein Werk iSd § 1 UrhG dar. Dies erscheint verwunderlich, räumt der Gesetzgeber etwa dem Lichtbildhersteller im Falle des Vorliegens einer eigentümlichen geistigen Schöpfung als Werk der Lichtbildkunst ein Urheberrecht gemäß § 3 UrhG, jedenfalls aber ein Leistungsschutzrecht gemäß §§ 73ff UrhG ein. Dem Lichtbildhersteller wird also vom Gesetzgeber auch für dessen rein technische Leistung ein verwandtes

¹⁵ Das UrhG trifft diese Unterscheidung nicht.

¹⁶ *Tenschert*, Ist der Sound urheberrechtlich schützbar?, ZUM 1987, 612; *Schwenzer*, Die Rechte des Musikproduzenten (1998), 90.

Schutzrecht eingeräumt. Diese Ungleichbehandlung erscheint höchst merkwürdig. Für die Einbindung eines künstlerischen Produzenten in die Vertragsbeziehung zwischen Künstler und Plattenfirma gibt es verschiedene Varianten. War dieser früher sehr oft ein Angestellter der Plattenfirma, arbeiten heute die meisten künstlerischen Produzenten unabhängig. Zum Teil schließen diese einen Künstlervertrag mit den Künstlern und einen Bandübernahmevertrag mit der Plattenfirma ab. In diesen Fällen stellt der künstlerische Produzent das Bindeglied zwischen den Künstlern und der Plattenfirma dar. Oft wird die finanzielle Beteiligung des Produzenten jedoch auch in einem gesonderten Vertrag geregelt, in dem der Produzent mit Prozentpunkten an den Verkäufen der Tonträger des Künstlers beteiligt wird.

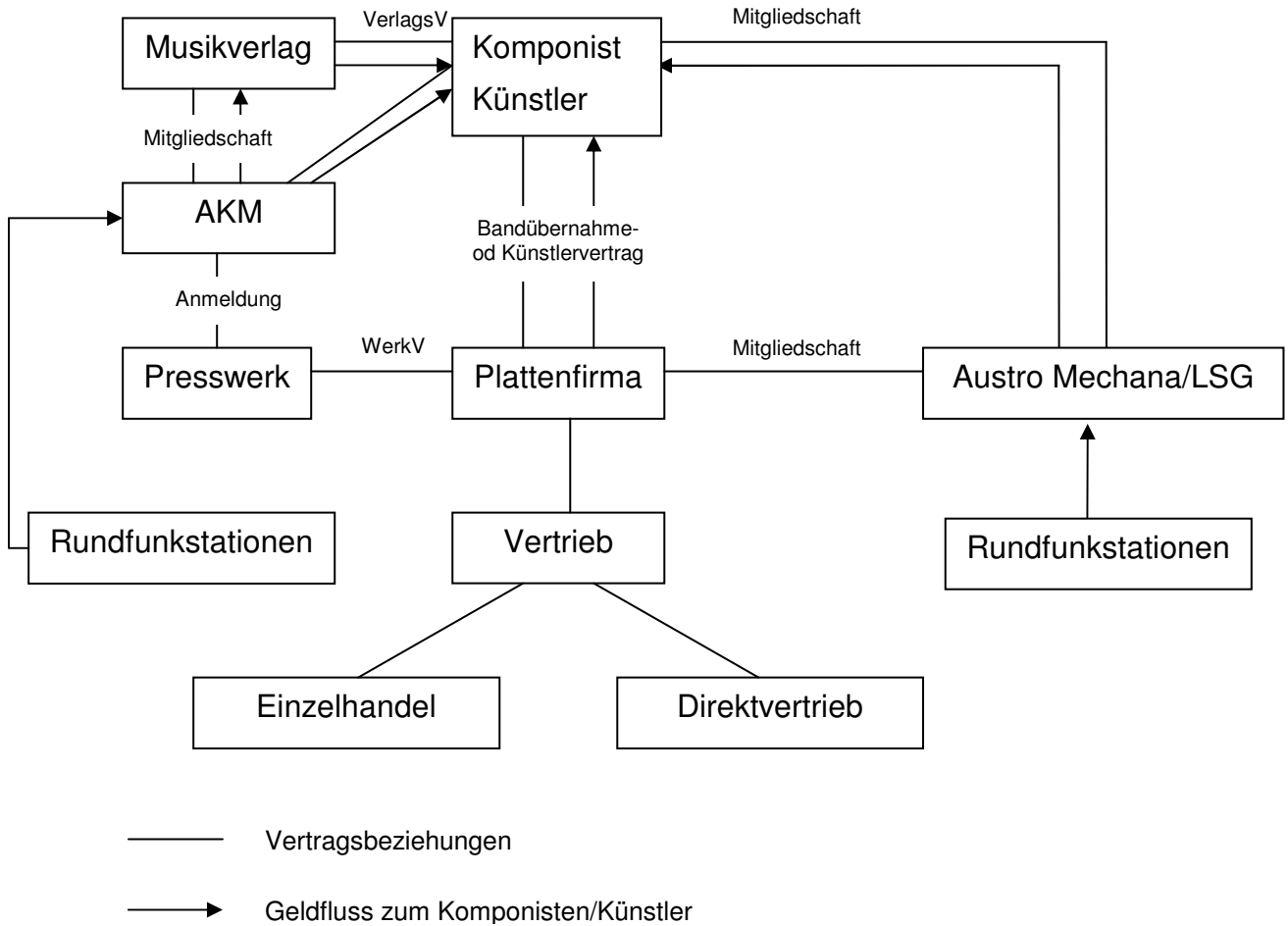
Die Plattenfirma schließt mit einem Presswerk idR einen herkömmlichen *Werkvertrag* iSd § 1165 ABGB über die Herstellung einer bestimmten Anzahl von Tonträgern.

Im *Wahrnehmungsvertrag* räumt der Urheber bzw Leistungsschutzberechtigte einer Verwertungsgesellschaft [Werk-]Nutzungsrechte zur treuhändigen Wahrnehmung ein. Welche Rechte das sein können, hängt vom jeweiligen Wahrnehmungsbereich der Verwertungsgesellschaft ab. Im Musikbereich sind in Österreich im Wesentlichen 4 Verwertungsgesellschaften von Bedeutung: Die Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger reg Gen.m.b.H. (AKM) nimmt treuhändig die „kleinen“ Aufführungs- und Senderechte an musikalischen Werken und damit verbundenen Sprachwerken sowie entsprechende Vergütungsansprüche wahr. Die Austro-Mechana Gesellschaft zur Wahrnehmung mechanisch-musikalischer Urheberrechte Ges.m.b.H. (Austro-Mechana) nimmt treuhändig Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechte auf Ton- und Bildtonträgern sowie bestimmte Vergütungsansprüche der musikalischen Urheber (Komponisten und Textautoren) und der Musikverleger wahr. Die LSG Wahrnehmung von Leistungsschutzrechten Ges.m.b.H. (LSG) nimmt treuhändig die den ausübenden Künstlern und Tonträgerproduzenten bei der Verwendung von Handelstonträgern zustehenden Rechte und Vergütungsansprüche wahr. Die Österreichische Interpretengesellschaft (OESTIG) nimmt im wesentlichen die Rechte der ausübenden Künstler an der Verwertung ihrer Live-Darbietungen wahr. Die Wahrnehmung der Rechte und Ansprüche der ausübenden Künstler hinsichtlich der Verwendung von Industrietonträgern erfolgt über die LSG, an der die OESTIG zu 50% beteiligt ist (die anderen 50% hält die IFPI Austria, der Verband der Tonträgerhersteller).

In einem *Verlagsvertrag* gemäß § 1172 ABGB verpflichtet sich der Urheber eines Werkes der Literatur, der Tonkunst oder der bildenden Künste (oder sein Rechtsnachfolger), das Werk einem anderen zur Vervielfältigung und Verbreitung für eigene Rechnung zu überlassen, der Verleger dagegen, das Werk zu vervielfältigen und die Vervielfältigungsstücke zu verbreiten. Ein Musikverlag ist ein gewerblich tätiger Verwerter von Werken (ua) der Musik, und schließt Verlagsverträge mit Komponisten und Textdichtern, in denen die Verwertung der Werke geregelt wird. Ursprünglich war das Notengeschäft die wichtigste

Einnahmequelle des Verlages. Dieses ist im Bereich der sog „U-Musik“ mangels Bedarfs stark zurückgegangen. Auch im Bereich der sog „E-Musik“ hat man sich idR auf die freie Werknutzung des § 51 UrhG gestützt, und Musiknoten zum Privatgebrauch kopiert. Dies ist nunmehr jedenfalls nicht mehr zulässig, da durch die UrhGNov2003 Musiknoten in § 41 Abs 8 Z 1 UrhG in jene Liste aufgenommen wurden, die grundsätzlich nur mit Einwilligung des Berechtigten vervielfältigt werden dürfen. Heute beschäftigen sich Musikverlage stattdessen mit einer umfassenden unkörperlichen Auswertung ihres Verlagsrepertoires, wie etwa der Vergabe von Synchronisationsrechten an die Hersteller von Filmen oder der Erteilung von Bearbeitungsgenehmigungen. Die Einnahmen, die aus der Vergabe von Rechten erzielt werden, werden entsprechend der Vereinbarung im Verlagsvertrag zwischen Verlag und Komponisten geteilt. IdR hat der Urheber bereits mit der AKM einen Wahrnehmungsvertrag abgeschlossen, in dem er zu einem großen Teil dieselben Rechte wie an den Verlag übertragen hat. Dieses Problem löst sich dadurch, dass auch der Verlag einen Vertrag mit der AKM abgeschlossen hat, und so über den Verteilungsplan an der Nutzung der Werke beteiligt ist. Im Verlagsvertrag wird gleichzeitig geregelt, dass die Rechte nur insoweit auf den Verlag übertragen werden, als sie nicht bereits der AKM zur Wahrnehmung übertragen worden sind. Heute gehören zu den Aufgaben des Verlages neben der Administration und der Auswertung der Werke auch das Akquirieren neuer Komponisten und deren Unterstützung zB durch die Vermittlung eines Plattenvertrages. Ziel eines guten Verlagsvertrages ist, eine möglichst umfassende Verwertung der in den Verlag eingebrachten Kompositionen, sowie eine Unterstützung des Komponisten in tatsächlicher und finanzieller Hinsicht zu erreichen.

Die folgende Darstellung gibt einen Überblick über die vertraglichen Beziehungen und stattfindenden Geldflüsse der am Musikmarkt beteiligten Parteien:



- **Abbildung 3: Das komplexe Geflecht des Musikbusiness¹⁷**

¹⁷ Adaptierung des deutschen Modells von *Berndorff/Berndorff/Eigler*, Musikrecht (1999), 11.

3.3. Digitale Vertriebsmodelle

Im folgenden Kapitel sollen kurz einige bestehende digitale Vertriebsmodelle dargestellt werden:

3.3.1. Download¹⁸

3.3.1.1. www.popfile.de

Popfile ist ein auf Deutschland beschränktes Service der Universal Marketing Group (Betreiber der Website) und der Deutschen Telekom (Host Service Provider) und bietet ca 20.000 Titel zu einem Preis von 0,99 EUR pro Track zum Download an. Als Zahlungsoptionen werden Pre-Pay Modelle (0190 Service Nummer oder MicroMoney/T-Pay oder Kreditkarte/T-Pay) und Post-Pay Modelle (Telekom Rechnung/T-Pay oder Lastschriftverfahren/T-Pay) angeboten.

3.3.1.2. www.pressplay.com

Bei Pressplay handelt es sich um eine Kooperation von Sony Music Entertainment und der Universal Music Group. Das auf Amerika beschränkte System bietet rund 300.000 Tracks in Form eines Abonnements für limitierte Downloads und Streams (9,95 USD/Monat) oder per Track Downloads (0,99 USD). Zahlung ist nur per Kreditkarte möglich.

3.3.1.3. www.weblisten.com

Weblisten ist ein weltweit erhältliches spanisches Service, das auf einer Zusammenarbeit der Betreiber mit den spanischen Verwertungsgesellschaften SGAE und AIE basiert. Die Plattform bietet Abonnements für unlimitierte Downloads und Streams oder per Track Downloads (0,75 EUR) an. Zahlung ist mittels Kreditkarte oder lokalen spanischen Zahlungsoptionen möglich.

3.3.2. Streaming¹⁹

3.3.2.1. www.listen.com

Hierbei handelt es sich um ein auf Amerika beschränktes System der 5 Major Labels²⁰. Angeboten wird sowohl ein Abonnement für limitierte Downloads und

¹⁸ Beim „Download“ werden die Daten auf der Festplatte des Computers gespeichert und können jederzeit, dh auch Offline abgerufen werden (dies entspricht in der analogen Welt dem Eigentumserwerb an einem Tonträger).

¹⁹ Beim „Streaming“ erfolgt ein ständiger Datenstrom zwischen dem Computer des Senders und des Empfängers, dh die Musik kann nur Online konsumiert werden (dies entspricht in der analogen Welt dem Anhören von Musik über Radiostationen).

²⁰ Das sind BMG, EMI, Sony, Warner und Universal.

Streams (9,95 USD/Monat), als auch per Track Zahlung (0,99 USD). Zahlung ist nur mittels Kreditkarte möglich.

3.3.2.2. www.real.com

Real ist ein in mehreren Ländern erhältliches amerikanisches Service und bietet ein Abonnement für Streams (9,95 USD/Monat) oder per Track Zahlung für Downloads. Zahlung ist nur mittels Kreditkarte möglich.

3.3.2.3. www.streamwaves.com

Streamwaves ist eine amerikanische Plattform verschiedener Labels und bietet ein Abonnement für Streams (14,95 USD/Monat). Zahlung ist nur per Kreditkarte möglich.

3.3.3. Web Radio

3.3.3.1. www.funradio-mit-herz.de

3.3.3.2. www.gaywebradio.de

3.3.3.3. www.netzantenne.de

Bei den genannten Services handelt es sich um deutsche Modelle, die Verträge mit den Verwertungsgesellschaften Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) und Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) abgeschlossen haben. Zahlungen sind bei diesen Modellen nicht erforderlich.

3.3.4. Peer to Peer (P2P)

3.3.4.1. www.grokster.com

3.3.4.2. www.kazaa.com

3.3.4.3. www.morpheus.com

Diese Modelle sind die derzeit gängigsten Peer to Peer Systeme (Client-Server Modelle existieren praktisch nicht mehr) und seien nur der Vollständigkeit halber erwähnt, da sie im Gegensatz zu den zuvor genannten Varianten keine Zahlungsverpflichtungen vorsehen.

3.3.4.4. *Exkurs: Die Haftungsproblematik*

An dieser Stelle sei aufgrund der praktischen Relevanz dieser Systeme auf die *Haftung der Betreiber* von P2P-Systemen nach EU-Recht eingegangen. (Die Qualifikation der einzelnen Benutzerhandlungen im Rahmen einer Tauschbörse erfolgt unter Punkt 7.2. im Zusammenhang mit den jeweiligen Bestimmungen). Da

es faktisch nicht möglich bzw sinnvoll ist, gegen jeden einzelnen User vorzugehen (siehe dazu Punkt 2.4.1.), hat sich die Musikindustrie darauf konzentriert, gegen die Betreiber von Tauschbörsen vorzugehen. Dabei stellt sich die Frage der Haftung der Betreiber von P2P-Systemen für die Urheberrechtsverletzungen ihrer User lediglich iZm nicht kommerziellen Anbietern, da die zuvor beschriebenen legalen Modelle idR Datenbanken großer Musikunternehmen darstellen, die ausschließlich Werke ihrer Künstler bereitstellen. Auch bei Angeboten, die nicht von Plattenfirmen betrieben werden, bestehen regelmäßig entsprechende Lizenzvereinbarungen.

Der europäische Gesetzgeber hat sich mit der Frage der Verantwortlichkeit von Diensten der Informationsgesellschaft in den Art 12 bis 15 der E-Commerce Richtlinie²¹ näher beschäftigt. Der Anwendungsbereich der Richtlinie beschränkt sich auf Dienstleistungen der Informationsgesellschaft iSd Art 2 lit a, welche in der Regel gegen Entgelt elektronisch im Fernabsatz und auf individuellen Abruf eines Empfängers erbracht werden und somit auf solche Dienste, die kommerziell erbracht werden. P2P Services würden somit grundsätzlich nicht in den Anwendungsbereich der Richtlinie fallen. Da sie ihre Dienste jedoch unentgeltlich erbringen und daher im Gegensatz zu kommerziellen Anbietern keinen wirtschaftlichen Gewinn erzielen ist nicht einzusehen, warum sie neben dem finanziellen Vorteil auch noch jenen einer Haftungsfreistellung verlieren sollten und dadurch im Vergleich zu den entgeltlichen Diensten doppelt schlechter gestellt würden²². Die Beschränkung auf entgeltliche Dienste stellt mehr eine legislative Schwäche als eine bewusst gewollte Ausnahme vom Anwendungsbereich der Richtlinie dar. Es ist daher sinnvoller Weise davon auszugehen, dass auch unentgeltliche Services in den Anwendungsbereich der Richtlinie fallen. Wie gesagt handelt es sich bei den Art 12 bis 14 der Richtlinie um Haftungsfreistellungen, Art 15 stellt klar, dass für die von der Haftung freigestellten Diensteanbieter der Informationsgesellschaft keine aktive Überwachungspflicht besteht. Wie schon unter Punkt 2.3. erwähnt, erfolgen bei P2P-Services keine (Zwischen-) Speicherungen von Dateien auf einem zentralen Server und der Datenaustausch erfolgt direkt zwischen den Usern. Eine Haftungsfreistellung nach Art 14 E-Commerce Richtlinie, wonach Diensteanbieter unter gewissen Voraussetzungen für die im Auftrag des Nutzers gespeicherten Informationen nicht haften, scheidet für P2P-Systeme daher aus, da sie eben kein „Hosting“ iSv Speicherungen rechtsverletzender Informationen auf einem Server vornehmen. Ebenso scheidet die Haftungsfreistellung des Art 13, da nicht einmal kurzfristig („Caching“) rechtsverletzende Informationen auf einem Server gespeichert werden. In Frage kommt daher nur eine Haftungsbefreiung für die reine Durchleitung („Access Providing“) gemäß Art 12. P2P-Services übermitteln selbst zwar keine urheberrechtlich relevanten Informationen, vermitteln jedoch Zugang zu einem Kommunikationsnetz, welches seinen Mitgliedern ermöglicht zueinander in Kontakt zu treten und Musikdateien auszutauschen. Die Haftungsfreistellung

²¹ Richtlinie 2000/31/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 8. Juni 2000 über bestimmte rechtliche Aspekte der Dienste der Informationsgesellschaft, insbesondere des elektronischen Geschäftsverkehrs, im Binnenmarkt („Richtlinie über den elektronischen Geschäftsverkehr“), ABI L 178 vom 17.7.2000, 1.

²² *Reber/Schorr*, Peer-to-Peer-Kommunikationsplattformen und deren Freistellung von der urheberrechtlichen Verantwortlichkeit, ZUM 2001, 672.

tritt nur dann ein, wenn auch die Voraussetzungen des Art 12 Abs 1 lit a bis c erfüllt sind, dh wenn das P2P-System weder die Übermittlung der rechtsverletzenden Information veranlasst, den Adressaten der übermittelten Informationen auswählt noch die übermittelten Informationen auswählt oder verändert. Die Übermittlung wird jedenfalls vom nachfragenden User veranlasst, Auswahl von Adressat und übermittelter Information erfolgen ausschließlich durch den nachfragenden User. Die übermittelte Information wird auch nicht durch P2P-Systeme verändert, weshalb diese unter die Haftungsfreistellung des Art 12 fallen²³. Ein P2P-System haftet somit nicht für die Urheberrechtsverletzungen seiner User (iS einer zivilrechtlichen, insbesondere schadenersatzrechtlichen Haftung). Die Möglichkeit, gegen die Betreiber eines P2P-Services einen Unterlassungs- oder Beseitigungsanspruch²⁴ zu erwirken, bleibt hiervon gemäß Art 12 Abs 3 jedoch unbeeinflusst. Zur Problematik der faktischen Verfolgbarkeit der Betreiber sei auf Punkt 2.4.1.1. verwiesen.

3.4. Zahlungsmodelle

Im Folgenden sollen kurz die in Zusammenhang mit den dargestellten Plattformen verwendeten Zahlungsoptionen zusammengefasst werden:

3.4.1. Abonnement

Bei Abos ist die häufigste Zahlungsmodalität jene mittels Kreditkarte. Es bestehen jedoch auch andere, meist national unterschiedliche Zahlungsoptionen. Dies hat jedoch die negative Folge, dass das Service auf den nationalen Bereich beschränkt bleibt.

3.4.2. Per Track

Zahlung ist idR per Kreditkarte oder mittels Pre-Pay bzw Post-Pay Optionen (jedoch ebenfalls national beschränkt) möglich.

²³ Gemäß ErWG 44 ist der Haftungsausschluss für die reine Durchleitung ausgeschlossen, wenn ein Diensteanbieter absichtlich mit einem Nutzer zusammenarbeitet, um rechtswidrige Handlungen zu begehen. Dies ist in der Praxis jedoch nicht der Fall, da es dem Provider idR nicht gerade darauf ankommt, Urheberrechte zu verletzen.

²⁴ Siehe dazu Art 8 Info-RL bzw. § 81 Abs 1a und 82 UrhG (Punkt 7.3.5.).

3.5. Der Musikmarkt im Wandel

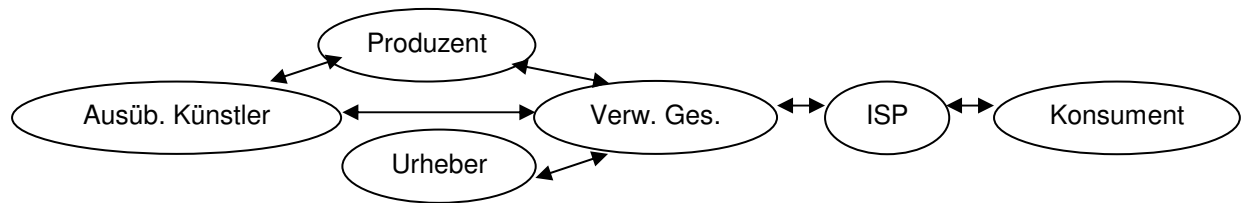
Durch die Möglichkeit des digitalen Vertriebes von Musik ändert sich zwangsläufig auch die Struktur der traditionellen Distributionskette. Dabei sollten auch in der digitalen Welt Verwertungsgesellschaften vorläufig die Vermittlerrolle zwischen Rechteinhabern und Internet Service Providern einnehmen (siehe dazu Punkt 6.). Die in der Vergangenheit so dominante Rolle der Musikindustrie wird neu definiert werden. Das Internet bietet dem Künstler die einmalige Möglichkeit, direkt mit dem Konsumenten in Verbindung zu treten. Dies kann positive Auswirkungen auf die durch die Musikindustrie oft verhinderte Pluralität der Musik haben, und ermöglicht insbesondere unbekanntem Künstlern den Zugang zu neuen Märkten. Der traditionelle Vertrieb von Musik war gekennzeichnet durch die starke wirtschaftliche Stellung des Tonträgerherstellers. Dieser übernahm die teuren Kosten für Produktion, Vertrieb und Vermarktung des musikalischen Werkes, und erhielt zum Ausgleich vom Gesetzgeber in § 76 UrhG ein Leistungsschutzrecht eingeräumt. Der Akt der Aufnahme eines Tonträgers stellte somit die Grundlage für dessen Leistungsschutzrecht dar²⁵. Sowohl modernes Homerecording als auch die selbständige Vermarktungsmöglichkeiten durch das Internet haben jedoch die Betriebsstruktur und in der Folge die Vormachtstellung des Tonträgerherstellers verändert. So hat der traditionellerweise so wichtige Geschäftsbereich des A&R²⁶ an Bedeutung verloren, da nun jeder Musikschafter über das Internet die Möglichkeit hat, seine Werke zu publizieren, und nicht mehr bloß vorausgewählte massentaugliche Akteure. Der Bereich Produktion verliert aufgrund der zunehmend kostengünstigen und benutzerfreundlichen Recording-Tools, die bereits hochqualitative Eigenproduktionen ermöglichen, zunehmend an Bedeutung. Und auch die übrigen Geschäftsfelder Vermarktung und Vertrieb werden letztendlich durch das Internet obsolet. Das gesamte Netzwerk des Tonträgerherstellers, welches von A&R Managern über Aufnahmestudios bis zu Distributionsfirmen reichte, und zu einer massiven Verteuerung des künstlerischen Schaffens führte, ist einer Veränderung unterzogen. Mit der Senkung der Produktionskosten stellt sich nunmehr die Frage der Legitimation des Leistungsschutzrechtes des Tonträgerherstellers, stellt dieses doch einen Ausgleich für dessen wirtschaftliche Auslagen dar. Lediglich der Bereich Vermarktung im Internet stellt sowohl Künstler, Labels, als auch ISPs vor neue Herausforderungen. Die direkte Online-Vermarktung von Musik ist von „One to One“ Marketing wird eine Möglichkeit sein. Einerseits mittels der unter Punkt 3.3.3. erwähnten Webradio Sender, welche in ihrer Anzahl unlimitiert und weltweit zur Verfügung stehen, andererseits durch die Schaffung individueller, den Kundenbedürfnissen angepasster Services. Die einmalige Chance liegt hierbei in dem Umstand, dass der Konsument nicht mehr ein von den Plattenfirmen auf den Massenkonsum vorselektiertes Repertoire präsentiert bekommt, sondern selbst nach seinem Musikgeschmack auswählen kann²⁷.

²⁵ Wittgenstein, Die digitale Agenda der neuen WIPO Verträge, 137.

²⁶ Artist & Repertoire, Geschäftsbereich vorrangig zur Neurekrutierung von Musikern.

²⁷ 80% der weltweiten Musikverkäufe werden derzeit von den 5 Major Labels kontrolliert.

Die Musikindustrie war bislang lediglich bestrebt, die alten Strukturen mittels technischer Schutzmassnahmen aufrechtzuerhalten. Dies hat zur Folge, dass die unter Punkt 3.3. genannten Services zum Großteil ohne Beteiligung der Major Labels betrieben werden, was sich aber wiederum negativ auf das angebotene Repertoire auswirkt. Ein erster Schritt in Richtung neue Strukturen ist mit dem im nächsten Kapitel dargestellten Business Modell gelungen.



- **Abbildung 4: Die Distributionskette im digitalen Zeitalter**

4. Best Practice Beispiel: I-Tunes Music Store

Als aktuelles Vorzeigebispiel für den legalen digitalen Vertrieb von Musik kann der Online-Musikshop „I-Tunes Music Store“ von Apple angesehen werden. Zeitgleich mit der Präsentation des neuen Musik Players „I-Pod“ stellte Steve Jobs von Apple am 28. April 2003 seinen Musikdienst vor, bei dem es gelungen ist, Verträge mit allen fünf Major Labels²⁸ zu schließen. Allein in den ersten zwei Wochen wurden mehr als zwei Millionen Song Files²⁹ heruntergeladen und bezahlt. Das Service ist derzeit noch auf die USA und auf MAC User beschränkt (als Bestandteil der MAC Betriebssoftware OS X), soll jedoch ab Herbst 2003 auch in Europa und für Windows Nutzer zugänglich sein. Der I-Tunes Music Store erfüllt sämtliche der unter Punkt 2.5. genannten Kriterien, da er leicht zu handhaben (einfacher Login), billig (keine Abo Gebühren, sondern per Track Bezahlung für 99 US-Cent bzw 9,90 USD für komplette Alben, somit rund 60% weniger als im Plattenladen), schnell und mit ca 204.300 Song Files der weltweit größten Labels umfassend bestückt ist. Pro heruntergeladenem Titel werden 65 US-Cent an die genannten Plattenfirmen abgeführt. Jedes File kann 10 mal auf CD gebrannt, bzw unbegrenzt auf Apples Portable Player „I-Pod“ überspielt werden. Die Musikstücke sind auch ins Mp3 Format transformierbar, und daher mit jedem Mp3 Player kompatibel (Stichwort Mobilität). Das Service bietet überdies die Möglichkeit, gratis zu jedem gekauften Song das Original CD Cover herunterzuladen (Stichwort Mehrwert). Bedenkt man, dass der „I-Tunes Music Store“ vorerst nur für Apple User in Amerika nutzbar ist, die gerade 5% der US Internetgemeinde ausmachen, so sieht man das enorme Potential, welches in diesem Dienst liegt.

Der „I-Tunes Music Store“ demonstriert jedenfalls eindrucksvoll, wie ein erfolgreiches Business Modell der Zukunft aussehen kann und beweist, dass die User entgegen der bisher gängigen Praxis durchaus bereit sind, für Musik im Internet zu bezahlen.

²⁸ Siehe FN 20.

²⁹ Im Audioformat ACC (Advanced Audio Codec).

5. Digital Rights Management (DRM)

5.1. Ziele von DRM

DRM wird seit einigen Jahren von führenden Soft- und Hardwareentwicklern, aber auch Juristen, als die Lösung des Problems von File-Sharing und Massendownload im Internet bezeichnet. DRM ermöglicht Content Providern, ihren Content zu schützen, dessen Distribution selbst zu kontrollieren und ihre Rechte durch die Vergabe von Lizenzen für jedes einzelne digitale File wahrzunehmen. Dabei können präzise Regeln für den Gebrauch (insbesondere Nutzungsbeschränkungen) festgelegt werden. Beim Lizenzierungsvorgang können überdies für den Provider wichtige Kundeninformationen gewonnen werden. DRM Systeme setzen sich aus den Komponenten *Zugangskontrolle*, *Nutzungskontrolle* und *Integritätskontrolle* zusammen, verschlüsseln digitale Inhalte und gewähren nur jenen Zugriff darauf, die eine entsprechende Lizenz erworben haben. DRM ermöglicht den Rechteinhabern überdies, in engen Kontakt mit den Konsumenten zu treten und bietet letzteren den Vorteil, im Gegensatz zu oft mangelhaften Angeboten des Internets, hochwertigen Content angeboten zu bekommen. DRM stellt somit den Schritt vom derzeitigen System der „kollektiven Rechtewahrnehmung“ durch die Verwertungsgesellschaften hin zur „*individuellen Rechtewahrnehmung*“ durch die Rechteinhaber dar.

5.2. Technische Grundlagen

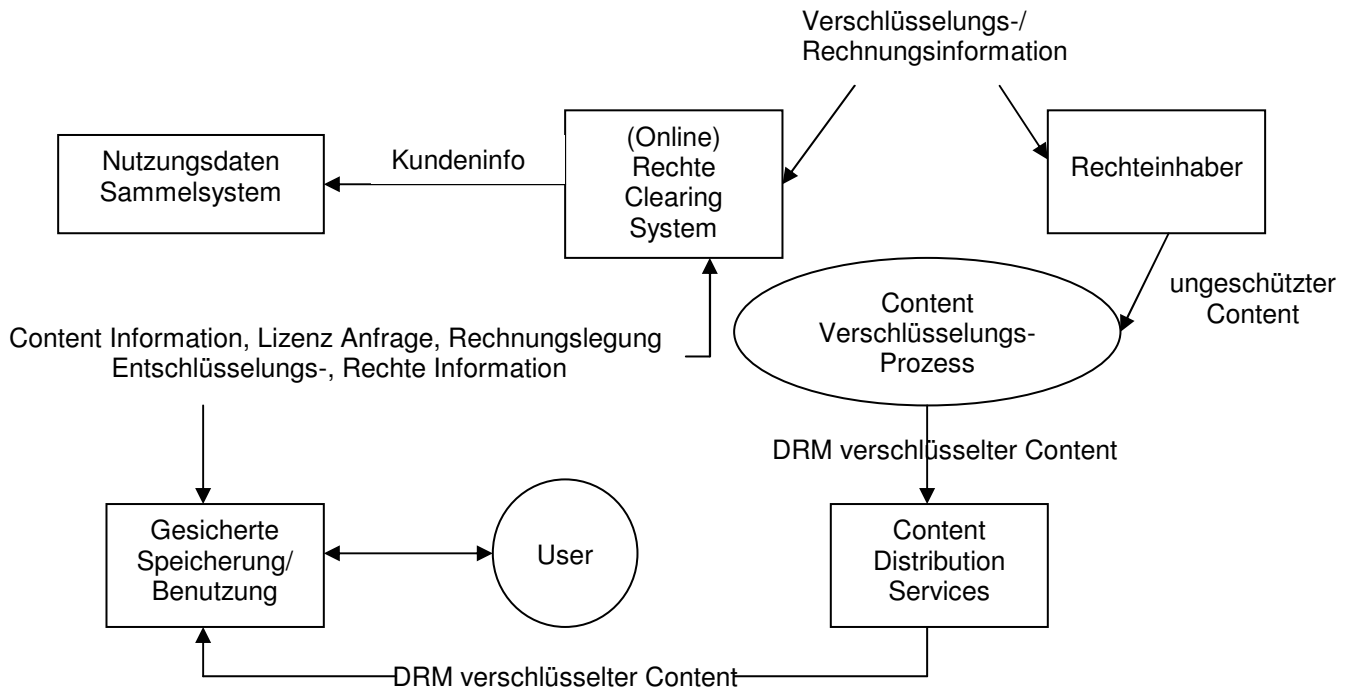
Alle DRM Systeme müssen, um effektiv zu sein, grundsätzliche Anforderungen erfüllen. Im Wesentlichen sind es 3 Kriterien, welche ein DRM System kennzeichnen³⁰: *elektronische Identifizierung*, *Integritätsschutz* und *Authentifizierung* von Content. Elektronische Identifizierung bedeutet die Zurverfügungstellung detaillierte Informationen über den Content wie Angaben über Urheber, Titel, Lizenz- und Nutzungsbedingungen, Integritätsschutz bietet einen Schutz vor Veränderungen des Content auf dem Übertragungsweg und Authentifizierung ermöglicht die Zuordnung zu einem bestimmten Urheber oder Leistungsschutzberechtigten.

Die grundsätzliche Funktionsweise eines DRM Systems³¹ in der Praxis sieht folgendermaßen aus: zunächst wird der digitale Inhalt verpackt und verschlüsselt (Verschlüsselungsverfahren), wobei zusätzliche Informationen eingebunden werden können (Metadaten). Die Daten werden idF auf Servern bereitgestellt. Der Rechteinhaber betraut eine (Online) Clearing Stelle mit der Verwaltung seiner

³⁰ Senger, Wahrnehmung digitaler Urheberrechte (2002), 176.

³¹ Architecture of Windows Media DRM, <http://www.microsoft.com/windows/windowsmedia/wm7/drm/architecture.aspx>.

Rechte. Der User muss, um die erworbene Datei abspielen zu können, den lizenzierten Schlüssel vom Lizenz Server erwerben. Die Wiedergabe der Datei ist von den erworbenen Rechten abhängig, und kann hinsichtlich max möglicher Abspielanzahl, Ablaufdatum, CD Brennbarkeit, Überspielbarkeit auf tragbare Player etc eingeschränkt sein. Wird die Datei an einen weiteren User übertragen, muss dieser ebenfalls den Schlüssel besitzen.



• **Abbildung 5: Die grundlegende Architektur von DRM Systemen³²**

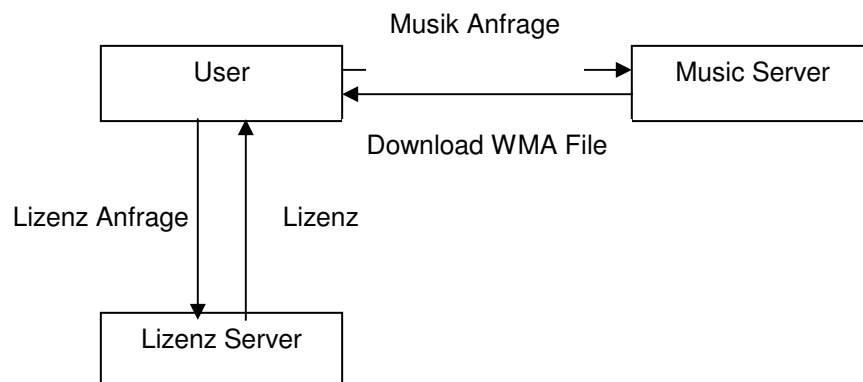
5.3. Beispiele bestehender DRM Systeme

5.3.1. Microsoft Multimedia Player (MMP)

Microsoft versuchte zunächst die Umsetzung von DRM unter Verwendung des Standard Windows Media Player (Version 7) und der eigens entwickelten Dateiformate WMA (Audio) und WMV (Video). Dabei wird der digitale Content zunächst in ein WMA oder WMV File verpackt und verschlüsselt. Der Nutzer stellt eine Musik Anfrage an den Musik Server, und kann ein WMA File downloaden. Gleichzeitig erfolgt eine automatische Verbindung mit dem Lizenz Server, an den eine Lizenz Anfrage und idF die Lizenzerteilung an den User erfolgt. Mit dem

³² Arnold, DRM Systems – Concepts and Drawbacks, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003.

lizenzierten Schlüssel kann das erworbene Musikstück entschlüsselt und auf dem Windows Media Player abgespielt werden³³.



- **Abbildung 6: Microsoft Multimedia Player (MMP)**

Mittlerweile ist es dem Hacker „Beale Screamer“ jedoch bereits mittels des Tools „FreeMe“³⁴ gelungen, das geschützte WMA File in ein ungeschütztes zu konvertieren, welches wiederum auf CD gebrannt werden kann.

5.3.2. TCPA/Palladium (NGSCB)

Die TCPA³⁵ wurde im Jahr 1999 von Compaq, HP, IBM, Intel und Microsoft gegründet und stellt eine Initiative namhafter Hard- und Softwarehersteller dar³⁶. Heute gehören der TCPA 145 Mitglieder an. Die Idee hinter Palladium³⁷ ist, den PC durch zusätzliche Hardware sicherer zu machen. Ein integrierter Chip wacht darüber, ob an der Hardware gefuscht, Software ohne Lizenz genutzt oder ein Dokument ohne Erlaubnis geöffnet wird. Die Palladium Software soll bereits in die nächste Windows Version integriert werden und den Missstand, dass Software vor Angriffen nur schwer geschützt werden kann beseitigen, indem Sicherheitsmechanismen direkt in die PC Hardware integriert werden. Ein eigener Chip³⁸ wird auf das Motherboard gesteckt, bzw zukünftig als Coprozessor in die CPU integriert. Dieser hat die Aufgabe, den Anwender zu authentifizieren und zu identifizieren, und Ver- und Entschlüsselungen zu übernehmen. Er erzeugt asymmetrische Schlüssel, und überprüft empfangene Zertifikate auf deren

³³ Siehe <http://www.microsoft.com/windows/windowsmedia/wm7/drm/architecture.aspx>.

³⁴ Siehe <http://www.spinnaker.com/crypt/drm/freeme>.

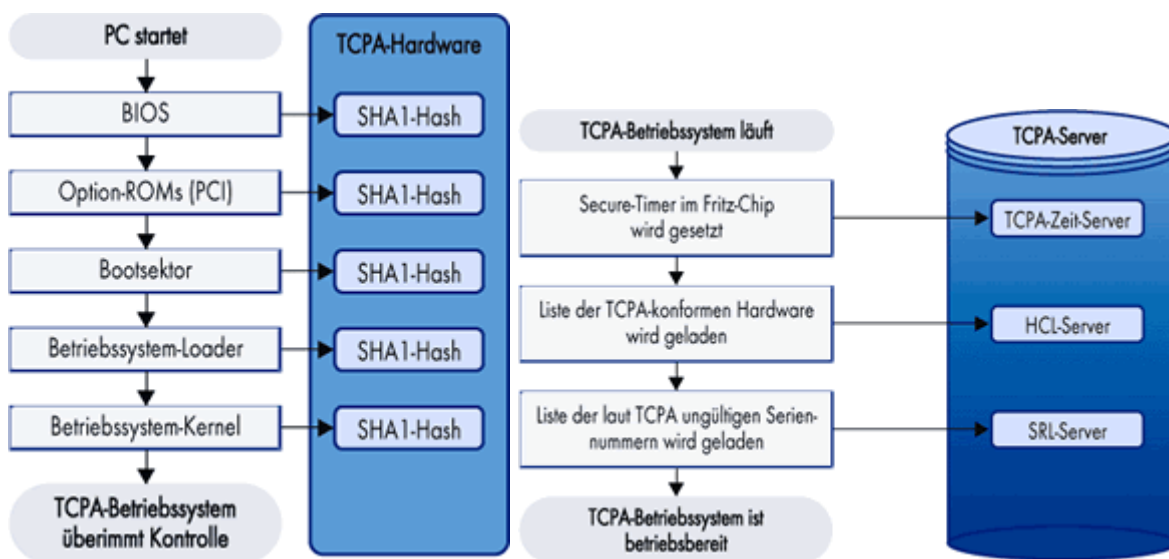
³⁵ Trusted Computing Platform Alliance.

³⁶ *Bechtold*, Vom Urheber- zum Informationsrecht – Implikationen des Digital Rights Management (2002), 125.

³⁷ Palladium wurde mittlerweile in NGSCB (Next Generation Secure Computing Base) umbenannt.

³⁸ Auch „Fritz Chip“, benannt nach US-Senator Fritz Hollings.

Gültigkeit. Der Chip nimmt seine Arbeit auf, sobald der PC eingeschaltet ist. Ist TCPA aktiviert, überprüft der Coprozessor zunächst das BIOS und startet die CPU. Danach testet der Chip alle BIOS Erweiterungen der Steckkarten im Rechner, bevor er den Prozessor auf sie zugreifen lässt. Bei jedem Schritt speichert der TCPA-Chip eine Prüfsumme (Hashwert) ab und bewertet danach den Zustand des PC. Im nächsten Schritt wird die Festplatte auf TCPA-Konformität geprüft, dann der Bootsektor, der Betriebssystem-Lader, der Kernel, die Gerätetreiber und alles, was zum Start des Betriebssystems in den Speicher geladen wird. Hat der Anwender etwa neue Hardware eingebaut, ist der Rechner nicht mehr TCPA-konform und muss neu zertifiziert werden, was Online geschehen kann. TCPA startet durch diese Vorgänge den PC in einem definierten, sicheren Zustand und übergibt dann die Kontrolle an das TCPA-konforme Betriebssystem. Beim Start des TCPA-konformen Betriebssystems gleicht der Rechner den „sicheren Timer“ im Chip ab und lädt Listen mit kompatibler Hardware und gesperrten Seriennummern vom Server (HCL/SRL). Sollte die Lizenz abgelaufen sein oder der Hersteller die Seriennummer gesperrt haben, schießt das OS das Programm automatisch aus dem Speicher. Stimmen Lizenz und Seriennummer, holt das OS noch eine Liste gesperrter Dokumente (DRL) von einem Server, damit der Anwender keine verbotenen Dateien öffnet oder diese in einer unerlaubten Form nutzt. Erst von diesem Punkt an kann der Anwender mit dem Programm arbeiten.



• **Abbildung 7: TCPA/Palladium (NGSCB)³⁹**

Palladium ermöglicht es jedoch nicht nur, Veränderungen an der Hardware oder Nutzungen unlizenzierter Software zu unterbinden, sondern wurde gerade zur Sicherung von Musikdateien entwickelt. Mit den selben Mechanismen können unlizenzierte Musikstücke einfach vom PC gelöscht werden. Aber auch E-Mails

³⁹ Siehe <http://www.heise.de/ct/02/22/204/bild1.gif> und <http://www.heise.de/ct/02/22/204/bild2.gif>.

und sonstige Dokumente lassen sich mittels Palladium kontrollieren. Neben den positiven Auswirkungen wie Schutz vor Viren und Hackern besteht natürlich die Gefahr, dass der Hersteller die Software-Produkte von Konkurrenzunternehmen unterbinden kann. Überdies ist die TCPA Software untrennbar an die Hardware gekoppelt, und lässt sich daher nicht mehr weiterverkaufen. TCPA Palladium kann jedenfalls nur funktionieren, wenn die entsprechenden PCs eine gehörige Verbreitungsmasse erreichen⁴⁰.

5.4. Die Zukunft von DRM

Die technische Entwicklung von DRM Systemen ist noch lange nicht abgeschlossen. Die meisten Komponenten befinden sich erst im Entwicklungsstadium. Verschiedene Modelle von verschiedenen Herstellern werfen die Frage der *Interoperabilität* unterschiedlicher Systeme auf. All diese Probleme sind noch nicht gelöst. Die Vergangenheit hat gezeigt, dass DRM Systeme gebrochen werden können. Hohen Kosten für die Entwicklung von DRM Systemen stehen relativ niedrige Kosten für Hacking gegenüber. Überdies stellt sich die Frage, ob DRM geschützte Musik mit nur eingeschränkter Nutzbarkeit von den Konsumenten akzeptiert werden wird. Denn letztendlich ist notwendige Voraussetzung für das Funktionieren von DRM Systemen die Akzeptanz durch die User. Die oa Beispiele sind Modelle, die sowohl Software- (MMP) als auch Hardware-seitig (Palladium) funktionieren. Können sich diese jedoch aufgrund mangelnder Kundenakzeptanz am Markt nicht durchsetzen, ist das beste DRM System nutzlos. Der Kunde unterwirft sich nicht gerne freiwillig einer Kontrolle, sondern ist die Anarchie des Internet gewohnt. DRM ist somit eine rein hypothetische Lösung des Problems. Bestehende Systeme sind bereits umgangen worden (MMP), neue Systeme werden gebrochen werden. Softwareprogramme zur Umgehung von technischen Schutzmaßnahmen verbreiten sich ebenso schnell wie diese selbst. Überdies sind die Entwickler von DRM Systemen mit ständig neuen Technologien konfrontiert. Die Umgehung von technischen Schutzmaßnahmen wie DRM wird also auch in der Zukunft nicht zu verhindern sein. Ob der Gesetzgeber das Problem ausreichend dadurch gelöst hat, dass er die Umgehung von technischen Schutzmaßnahmen unter Strafe gestellt hat (siehe Punkt 7.), sei dahingestellt. Aus den genannten Gründen scheint derzeit jedenfalls die Idee der „individuellen Rechtewahrnehmung“ durch die Rechteinhaber noch nicht realisierbar.

⁴⁰ Plura, Der versiegelte PC – Was steckt hinter TCPA und Palladium, siehe <http://www.heise.de/ct/02/22/204>.

6. Die Rolle der Verwertungsgesellschaften

6.1. Internationale Entwicklungen

Bei der Diskussion über das System der Rechtewahrnehmung im digitalen Zeitalter lassen sich zwei Tendenzen feststellen⁴¹. Einerseits die zunehmende Bedeutung der unter Punkt 5.3. dargestellten technischen Möglichkeiten individueller Rechtewahrnehmung, andererseits internationale Bemühungen der Adaptierung des herkömmlichen Systems der kollektiven Vertretung. Da sich mE erstere Systeme aus den unter Punkt 5.4. genannten Gründen in der nahen Zukunft nicht durchsetzen werden, wird den Verwertungsgesellschaften auch zukünftig für die flächendeckende Wahrnehmung der wirtschaftlichen Interessen der Rechteinhaber eine wesentliche Rolle zukommen.

Ein Content Provider sieht sich in der Praxis mit diversen Problemen konfrontiert. Er steht einer Vielzahl an Verwertungsgesellschaften mit unterschiedlichsten Tarifstrukturen gegenüber (Download/Streaming/verschiedene Kombinationen, On-Demand, Non-Demand). Bei grenzüberschreitenden Services stellen sich zunächst diverse Fragen: welche Verwertungsgesellschaft lizenziert, auf welcher Basis, nach welchen Tarifsätzen, wie erfolgt die Verteilung der Tantiemen, und wie hoch ist der einbehaltene Verwaltungsaufwand?⁴² Ein weiteres Problem stellt insbesondere bei aufwendigen Projekten wie Multimediaproduktionen der nicht zu unterschätzende Kostenfaktor der Rechtklärung dar. Das Bedürfnis des Nutzers nach Transparenz und einer flexiblen Lizenzierung bei einer zentralen Ansprechstelle ist daher nahe liegend.

Schon im Offline-Bereich war es aufgrund der Internationalität von Musik erforderlich, einerseits den Rechteinhabern die weltweite Wahrnehmung ihrer Rechte zu garantieren, andererseits den Nutzern die Nutzung des Weltrepertoires zu ermöglichen. Dies erfolgte durch den Abschluss von *Gegenseitigkeitsverträgen*, welche bilaterale Vereinbarungen mit ausländischen Schwestergesellschaften darstellen. In den Verträgen bevollmächtigen sich zwei Verwertungsgesellschaften gegenseitig zur Wahrnehmung des Repertoires der anderen Gesellschaft in ihrem Heimatstaat⁴³. In Österreich hat die AKM mit über 60 ausländischen Schwestergesellschaften in allen Erdteilen Gegenseitigkeitsverträge abgeschlossen. Die ausländischen Schwestergesellschaften heben dabei die Entgelte für die Nutzung der Werke der AKM Mitglieder in den jeweiligen Staaten ein und überweisen sie an die AKM zur

⁴¹ *Ensthaler/Bosch/Völker*, Handbuch Urheberrecht und Internet (2002), 259; *Haller*, Music on demand - Internet, Abrufdienste und Urheberrecht (2001), 121.

⁴² *Muikku*, Experiences, activities and strategies of a copyright collecting society, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003.

⁴³ *Ensthaler/Bosch/Völker*, Urheberrecht und Internet, 268.

Abrechnung an ihre Mitglieder und vice versa⁴⁴. Die Verwertungsgesellschaften können jedoch nur für ihr eigenes Gebiet Lizenzen zur Verwertung eines Musikwerkes erteilen, was der Entwicklung des Internets, bei dem geschützte Musikwerke in umfangreichem Maße über Gebietsgrenzen hinweg genutzt werden, widerspricht. Für die Ermöglichung grenzüberschreitender Services war es daher erforderlich, internationale Regelungen über die Lizenzierung von Musik zu erarbeiten. Dies erfolgte im September 2000 im Rahmen des CISAC⁴⁵ Kongresses in Santiago de Chile. Fünf Verwertungsgesellschaften (BMI/USA, BUMA/Niederlande, GEMA/Deutschland, PRS/England, SACEM/Frankreich) unterzeichneten das sog *Santiago Agreement*⁴⁶, in welchem an der territorialen Zuständigkeit der jeweiligen Verwertungsgesellschaft zur Lizenzerteilung festgehalten wird. Die territoriale Zuständigkeit richtet sich wiederum nach der URL⁴⁷ iVm der vom Content Provider verwendeten Sprache (zB .de & Deutsch ergibt Zuständigkeit der GEMA). Fehlen oa Merkmale, so richtet sich die Zuständigkeit nach dem Gründungssitz des Content Providers. Hauptanknüpfungspunkt ist jedoch der *wirtschaftliche Sitz* des Content Providers, welcher bei Abweichen von den genannten Kriterien jedenfalls vorgeht. Wirtschaftlicher Sitz ist der Ort, an welchem die Hauptverwaltung des Content Providers liegt oder die Tätigkeit der Mehrzahl der Angestellten des Content Providers erfolgt. Bei multinationalen Konzernen wird auf die einzelne Konzerngesellschaft abgestellt. Die jeweilige nationale Verwertungsgesellschaft erteilt die Lizenz nach ihrem eigenen nationalen Tarif. Die Lizenzgebühren für die Online Verbreitung herkömmlicher Rundfunkprogramme bzw für kostenlose On-Demand Dienstleistungen werden nach Einbehalt des Kommissionsabzugs an die Schwestergesellschaften abgeführt. Für Lizenzgebühren für kostenpflichtige On-Demand Dienstleistungen ist jedoch der Sitz des Endnutzers relevant. Hat der Endnutzer seinen Sitz im Verwaltungsgebiet der lizenzerteilenden Verwertungsgesellschaft, so gelten die herkömmlichen Verteilungsregeln. Hat er aber seinen Sitz außerhalb des Verwaltungsgebietes, so gilt eine Spezialregel: Sind Rechte von Mitgliedern der lizenzerteilenden Verwertungsgesellschaft betroffen, behält diese die Lizenzgebühren ein. Ist Repertoire von Mitgliedern der jeweiligen Schwestergesellschaft betroffen, werden die Lizenzgebühren an diese überwiesen. Ist jedoch Repertoire betroffen, das in der Hand von Musikverlagen ist, wird nicht an diejenige Verwertungsgesellschaft überwiesen, bei der der Musikverlag Mitglied ist, sondern an die Verwertungsgesellschaft, in deren Verwaltungsgebiet der Endnutzer seinen Sitz hat, und zwar zur Weiterüberweisung an den jeweiligen Subverlag in diesem Verwaltungsgebiet. Das Santiago Agreement stellt insofern eine Anpassung der bestehenden Gegenseitigkeitsverträge dar, als die jeweilige nationale Verwertungsgesellschaft Rechte für die weltweite Internetsendung vergeben kann⁴⁸. Dies ist für die weltweite Verbreitung von Sendungen etwa durch Internetradio (siehe Punkt 3.3.3.) erforderlich, da aufgrund der bisherigen Gegenseitigkeitsverträge die

⁴⁴ Siehe <http://www.akm.co.at/akm/rechtliches/gegenseitigkeitsvertraege/index.php>.

⁴⁵ Confederation Internationale des Societes d'Auteurs et Compositeurs, Paris.

⁴⁶ Becker, Santiago Agreement, siehe <http://www.gema.de/kommunikation/news/n163/santiago.shtml>.

⁴⁷ Uniform Resource Locator.

⁴⁸ Ensthaler/Bosch/Völker, Urheberrecht und Internet, 276.

nationale Verwertungsgesellschaft nur zur Erteilung von Lizenzen für die Verbreitung von Sendungen in ihrem Territorium ermächtigt war.

Analoge Regelungen für die Lizenzierung mechanischer Rechte finden sich im sog. *Barcelona Agreement*⁴⁹, welches am 28.9.2001 von der Mitgliederversammlung der BIEM⁵⁰ unterzeichnet wurde. Danach ist für die Lizenzvergabe jene Verwertungsgesellschaft zuständig, in deren Territorium der Content Provider seinen wirtschaftlichen Sitz hat. Bei On-Demand Diensten ist jeweils der Tarif anzuwenden, der in dem Land gilt, in dem der Endnutzer das Musikstück herunterlädt oder per Streaming anhört⁵¹.

In beiden Vereinbarungen wurden weiters die Grundsätze der Kosteneffizienz und der Nichtdiskriminierung der Lizenzierung festgehalten. Santiago & Barcelona Agreement bieten dem Content Provider die Möglichkeit, eine weltweite Lizenz zu erwerben, und verhelfen ihm dadurch zu Rechtssicherheit.

Neben den internationalen Bestrebungen auf dem Gebiet der Lizenzierung bestehen Bemühungen, einheitliche Abrechnungssysteme zu entwickeln. Auf europäischer Ebene ist insbesondere das Abrechnungssystem „Fast Track“⁵² zu erwähnen, welches ebenfalls auf der CISAC Initiative aus dem Jahr 2000 basiert und im September 2000 von den Verwertungsgesellschaften GEMA (Deutschland), BMI (USA), SACEM (Frankreich), SGAE (Spanien) und SIAE (Italien) präsentiert wurde. Seit September 2001 gehören auch die Gesellschaften SABAM (Belgien), SUISA (Schweiz) sowie die österreichischen Verwertungsgesellschaften AKM und Austro-Mechana Fast Track⁵³ an. Fast Track hat sich die Bildung eines globalen Netzes zwischen Verwertungsgesellschaften zur Aufgabe gemacht, und konzentriert sich auf 3 Haupttätigkeitsfelder. Zunächst ist der Aufbau eines internationalen Dokumentationsnetzes⁵⁴, welches ein Zugangs- und Recherchenetzwerk im Hinblick auf den Austausch von Dokumentations- und Abrechnungsinformationen der Partnergesellschaften darstellt geplant, weiters die Implementierung einer Online-Werksregistrierung⁵⁵ iS eines individuellen und passwortgeschützten Online-Zugangs der Mitglieder im Hinblick auf Werkregistrierung und Selbstverwaltung von Mitgliederstammdaten, und schließlich die Errichtung eines Online-Lizenzierungssystems⁵⁶, welches als

⁴⁹ *Uwemedimo*, Authors and Creators in the Digital Environment, http://www.wipo.org/eng/meetings/2002/sccr/seminar_05/ppt/cisac_16-05-2002.ppt.

⁵⁰ Bureau International des Societes gerant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mecanique, Paris.

⁵¹ *Ensthaler/Bosch/Völker*, Urheberrecht und Internet, 277.

⁵² Siehe <http://www.fasttrackdcn.net>.

⁵³ Die Gesellschaft FT, The Digital Copyright Network GIE wurde im Februar 2002 gegründet und hat ihren Sitz in Paris, Geschäftsführer ist Chris van Houten.

⁵⁴ Global Documentation & Distribution Network (GDDN).

⁵⁵ Online Works Registration (OWR).

⁵⁶ Licensing OnLine (LOL).

technisches System zur Unterstützung der Lizenzierung von Musikangeboten, die über das Internet oder andere Netze angeboten werden, sowie auch zur automatischen Abwicklung der Tonträgerlizenzierung via Internet konzipiert ist. Bei der Implementierung des Online-Lizenzierungssystems soll auf die im Rahmen der EU Projekte VERDI⁵⁷ und ARGOS⁵⁸ entwickelten technischen Lösungen der Partnergesellschaften zurückgegriffen werden. Die Idee hinter VERDI ist, Multimediaproduzenten einen schnellen und wirtschaftlichen Zugriff auf urheberrechtlich geschützte Werke zu ermöglichen. Das Serviceangebot umfasst dabei die Errichtung eines Informations- und Lizenzsystems über Rechteinhaber an Werken unterschiedlicher Art für ein oder mehrere Gebiete, eines Download Systems sowie eines Routing-Systems, das den Lizenznehmer über eine zentrale Plattform zum Lizenzgeber führt. Das ARGOS Projekt diente der Festlegung eines einheitlichen internationalen Datenformats für den Austausch von Informationen über die Werkenutzung zwischen Urhebern, Content Providern und Verwertungsgesellschaften zur Unterstützung globaler Anmeldestandards im Bereich der Pauschallizenzierung.

Das Internationale Dokumentationsnetz von Fast Track basiert dabei auf dem CIS⁵⁹ Standard ISWC⁶⁰ zur Identifizierung von Werken. Wie die ISBN⁶¹ im Buchbereich oder ISSN⁶² im Zeitschriftensektor, dient der ISWC zur weltweiten eindeutigen Identifizierbarkeit von Musikstücken. Der ISWC wurde im Juni 2001 von der ISO⁶³ zur internationalen Norm⁶⁴ erklärt. Seit dem ersten Eintrag im Jahr 1996 wurden bereits 2 Millionen Musikwerke mit einem ISWC versehen. Der Code besteht aus einem Buchstaben, gefolgt von einer neunstelligen Ziffernfolge und einer extra Kontrollziffer zum Schluss⁶⁵. Die ISWC International Agency ernennt die regionalen Agenturen, welche bevollmächtigt sind, ISWC Nummern zu vergeben⁶⁶. Der ISWC ist somit die Ergänzung des im Jahre 1986 ISO zertifizierten⁶⁷ ISRC⁶⁸, welcher ebenfalls einen internationalen Standard für die Nummerierung von Ton- und Bildtonaufnahmen darstellt, jedoch im Gegensatz zum ISWC bereits im Jahre 1974 und nicht primär für die Identifizierung digitaler Werke entwickelt wurde. Heute wird der ISRC im Subcode digitaler Aufnahmen mitgeführt, die Vergabe und die Codierung auf den Tonträger erfolgt während des

⁵⁷ Very Extensive Rights Data Information, siehe <http://www.verdi-project.com>.

⁵⁸ Siehe <http://www.argoscentre.com>.

⁵⁹ Common Information System, von der CISAC 1994 initiiert.

⁶⁰ International Standard Musical Works Code, siehe dazu unter <http://www.cisac.org>.

⁶¹ International Standard of Book Numbering.

⁶² International Standard of Serial Numbering.

⁶³ International Organization for Standardization.

⁶⁴ ISO 15707.

⁶⁵ zB T-123456789-1.

⁶⁶ In Österreich ist dies die AKM.

⁶⁷ ISO 3901.

⁶⁸ International Standard Recording Code, siehe <http://www.ifpi.de/recht/isrc.shtml>.

Pre-Mastering. Der ISRC ist ein zwölfstelliger Code⁶⁹, welcher aus einem Länder-, Erstinhaber-, Jahres- und Aufnahmeschlüssel besteht. Der ISRC wird in Österreich von der IFPI Austria⁷⁰ an die Tonträgerhersteller vergeben.

6.2. Der Weg zum „One Stop Shop“

Auf internationaler und europäischer Ebene zeigen sich Entwicklungen, die den Zusammenschluss mehrerer Verwertungsgesellschaften zu einer zentralen Anlaufstelle („One Stop Shop“) für Nutzer von Werken zum Ziel haben. Diese Entwicklung ist vor allem auf die Schaffung neuer Werkarten wie Multimedia Anwendungen zurückzuführen, die einen Mix aus verschiedenen Werken auf einem Trägermedium darstellen. Die dafür erforderlichen Lizenzen bedeuten für den Produzenten von Multimedia in der Praxis einen enormen Zeit- und Kostenaufwand. Gefordert wird daher die Einrichtung von zentralen Lizenzierungsstellen, welche eine schnelle und pragmatische Abwicklung ermöglichen. Der Vorteil von One Stop Shops⁷¹ liegt jedoch nicht nur im leichteren Zugang für die Nutzer von Werken, sondern ist auch im Interesse der Rechteinhaber gelegen. Aufgrund der globalen Verfügbarkeit des Internets ist es dem Rechteinhaber schwerer als je zuvor möglich, sämtliche Verwertungshandlungen zu erfahren bzw eine Verfolgung seiner Rechte wahrzunehmen. Dem allgemeinen Bedürfnis nach mehr Transparenz im Bereich der Verwertungsgesellschaften⁷² kann durch die Errichtung von One Stop Shops jedenfalls entsprochen werden. Ein europäischer Vergleich zeigt, dass das Konzept der Schaffung zentraler Lizenzierungsstellen in den Mitgliedstaaten großteils nur ungenügend verwirklicht wurde. Die Aufgabenbereiche der einzelnen im folgenden aufgezählten Modelle divergieren von einfachen Informationsstellen über Lizenzierungsstellen bis hin zu Kontrollstellen mit der Kompetenz zur Verfolgung von Urheberrechtsverstößen⁷³.

Ein Beispiel für eine bloße Informations- und Lizenzvermittlungsstelle ist das Deutsche Modell „CMMV“⁷⁴. Die im Jahre 1996 gegründete CMMV⁷⁵ ist eine zentrale Anlaufstelle für Multimedia Produzenten zur Bestimmung der Rechteinhaber der urheberrechtlich geschützten Werke bzw Inhalte, die sie bei einer Multimedia Produktion verwenden möchten⁷⁶. Sie erleichtert dem

⁶⁹ zB ISRC AT-A44-99-12345.

⁷⁰ Die Homepage findet sich unter <http://www.ifpi.at>.

⁷¹ In der Praxis meist „Clearingstelle“ genannt.

⁷² Siehe auch ErwG 17 der Info-RL.

⁷³ *Senger*, Wahrnehmung digitaler Urheberrechte, 159.

⁷⁴ Clearingstelle Multimedia für Verwertungsgesellschaften von Urheber- und Leistungsschutzrechten GmbH, München.

⁷⁵ Gesellschafter sind die Verwertungsgesellschaften GEMA, GVL, VG Wort, VG Bild-Kunst, VFF, GWFF, VGF, GÜFA und AGICOA.

⁷⁶ Siehe <http://www.cmmv.de>.

Produzenten die Suche nach den Rechteinhabern musikalischer, literarischer und visueller Werke, um diesem eine rechtzeitige Planung und Kalkulation des Projektes zu ermöglichen⁷⁷. Die CMMV basiert auf einem Online-Clearingsystem, auf welches der Produzent mittels eines passwortgeschützten Zuganges zugreifen kann. Er stellt eine Anfrage über die Rechteinhaber der zu verwendenden Werke an die CMMV, welche diese an die Verwertungsgesellschaften weiterleitet. Deren Rechercheergebnisse werden dem Produzenten nach Zahlung einer Nutzungsgebühr binnen zwei Wochen wiederum über die CMMV mitgeteilt. Derzeit ist der Dienst der CMMV jedoch in zweierlei Hinsicht beschränkt: erstens kann lediglich auf ein auf Deutschland begrenztes Repertoire zugegriffen werden, zweitens bietet die CMMV eben nur Informations- bzw Lizenzvermittlung an, erteilt aber nicht selbst (im eigenen oder fremden Namen) Lizenzen. Dies gilt im übrigen auch für die Clearingstellen in den meisten übrigen europäischen Ländern⁷⁸, mit Ausnahme von Frankreich, wo die im Jahr 1996 gegründete SESAM im Namen der an ihr beteiligten Verwertungsgesellschaften selbst Lizenzen vergibt. Insofern kann die SESAM als Vorbild auf europäischer Ebene angesehen werden. Der Vollständigkeit halber sei auch noch auf das US- amerikanische Copyright Clearing Center (CCC)⁷⁹ verwiesen, welches Online- Lizenzen für die Nutzung von annähernd 2 Millionen Werken vergibt. Das CCC stellt derzeit jedenfalls das weltweit am meisten entwickelte Clearing System dar⁸⁰.

In Österreich existiert zur Zeit keine Clearing Stelle, die Errichtung einer solchen ist in naher Zukunft laut *Graninger*⁸¹ mangels Bedarfs auch nicht geplant. Die AKM ermöglicht derzeit neben einem elektronischen Aufnahmeansuchen für Musikschafter auf ihrer Homepage die Anmeldung von Einzelveranstaltungen und den elektronischen Abschluss von Lizenzverträgen für die Nutzung von Musik im Internet, für Telefonwartemusik und Hintergrundmusik in Kaufhäusern⁸². Bezüglich der Online-Nutzung von Musik in Österreich sei erwähnt, dass die Verwertungsgesellschaften vermehrt mit ISPs Lizenzvereinbarungen abschließen. So haben AKM und Austro Mechana im Jahr 2000 erstmals mit dem Content Anbieter LION.cc, welcher eine Gratis-Plattform für die Promotion von Nachwuchskünstlern zur Verfügung stellte, Lizenzvereinbarungen abgeschlossen, welche nach Downloadzahlen gestaffelte Pauschalentgelte vorsahen⁸³. Abschließend soll festgehalten werden, dass auch in Österreich die Einführung eines One Stop Shops als einer zentralen Lizenzierungsstelle, welche ein Weltrepertoire an Werken anbietet, is von Transparenz und Beseitigung bürokratischer Hürden sowohl für Rechteinhaber als auch für Verwerter von Werken begrüßenswert wäre.

⁷⁷ IdR beanspruchen Rechtekklärung und Lizenzerteilung rund 50% des Zeitbudgets .

⁷⁸ zB SMCC (Schweiz), KOPIOSTO (Finnland), MCCI (Irland), CEDAR (Niederlande), COPYSWEDE (Schweden), CLARA (Norwegen).

⁷⁹ Die Homepage findet sich unter <http://www.copyright.com>.

⁸⁰ *Ensthaler/Bosch/Völker*, Urheberrecht und Internet, 293.

⁸¹ MMag. Dr. Gernot Graninger ist Leiter der Rechtsabteilung der AKM.

⁸² *Graninger*, Musik und E-Commerce, MR 2001, 3.

7. Urheberrechtliche Aspekte

Im Folgenden sollen die internationalen Entwicklungen im Urheberrecht und deren Umsetzung ins nationale Recht erläutert werden. Die Darstellung konzentriert sich dabei auf die für Betreiber und Nutzer der unter Punkt 3. genannten Plattformen und die iZm den unter Punkt 5. genannten Systemen relevanten Bestimmungen.

7.1. WIPO Verträge

Die im Rahmen der Diplomatischen Konferenz der *World Intellectual Property Organization* (kurz WIPO) am 20. Dezember 1996 in Genf verabschiedeten Verträge „WIPO Urheberrechtsvertrag“ (*WIPO Copyright Treaty*; kurz WCT⁸⁴) und „WIPO Vertrag über Darbietungen und Tonträger“ (*WIPO Performances and Phonograms Treaty*; kurz WPPT⁸⁵) können als Ausgangspunkt der Bemühungen für den internationalen Schutz des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte angesehen werden. Sie stellen eine Anpassung des Urheber- und Leistungsschutzrechts an die technischen Entwicklungen und somit eine Weiterentwicklung der *Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst*⁸⁶ aus dem Jahre 1886 und des *Römer Leistungsschutzabkommens*⁸⁷ aus dem Jahre 1961 dar.

7.1.1. WIPO Copyright Treaty (WCT)

Die Bestimmungen des WCT gewähren den Urhebern Rechtsschutz im Falle der Verbreitung (Art 6), gewerblichen Vermietung (Art 7) und der öffentlichen Wiedergabe ihrer Werke einschließlich der öffentlichen Zugänglichmachung in Netzen (Art 8). Die Bestimmungen der Art 6 WCT⁸⁸ und Art 7 WCT⁸⁹, welche dem Urheber ein ausschließliches Verbreitungsrecht bzw Vermietungsrecht seiner Werke oder Kopien davon gewähren, beziehen sich lediglich auf die Verbreitung körperlicher Gegenstände (arg „*Vervielfältigungsstücke*“).

⁸³ Graninger, Musik im Internet, MR 2000, 360.

⁸⁴ Originaltext unter <http://www.wipo.int/clea/docs/en/wo/wo033en.htm>.

⁸⁵ Originaltext unter <http://www.wipo.int/clea/docs/en/wo/wo034en.htm>.

⁸⁶ Pariser Fassung BGBl 1982/319.

⁸⁷ BGBl 1973/413.

⁸⁸ Vgl. Art 8 WPPT für ausübende Künstler, bzw Art 12 WPPT für Tonträgerhersteller.

⁸⁹ Vgl. Art 9 WPPT für ausübende Künstler, bzw Art 13 WPPT für Tonträgerhersteller.

Die zentrale Bestimmung des WCT im Hinblick auf Online-Abrufdienste stellt jedenfalls Art 8 WCT dar, welcher ein „Recht der öffentlichen Wiedergabe“ einführt: *„Unbeschadet der Bestimmungen von Artikel 11 Absatz 1 Ziffer 2, Artikel 11 bis Absatz 1 Ziffern 1 und 2, Artikel 11ter Absatz 1 Ziffer 2, Artikel 14 Absatz 1 Ziffer 2 und Artikel 14 bis Absatz 1 der Berner Übereinkunft haben die Urheber von Werken der Literatur und Kunst das ausschließliche Recht, die öffentliche drahtlose oder drahtgebundene Wiedergabe ihrer Werke zu erlauben, einschließlich der Zugänglichmachung ihrer Werke in der Weise, dass sie Mitgliedern der Öffentlichkeit an Orten und zu Zeiten ihrer Wahl zugänglich sind.“* Art 8 WCT schafft somit ein eigenes „Online-Verwertungsrecht“, welches einen Bestandteil eines neuen allgemeinen Rechts der Wiedergabe bildet. In Gegensatz zum herkömmlichen Senderecht bedeutet „Öffentlichkeit“ in diesem Zusammenhang jedoch nicht die gleichzeitige Anwesenheit mehrerer Personen, sondern liegt auch vor, wenn der Abruf der Werke individuell erfolgt⁹⁰. Die Übertragung erfolgt in diesem Fall zu einer „Öffentlichkeit“, die nicht gleichzeitig am Ausgangspunkt der Kommunikation anwesend ist⁹¹. Dadurch sollte jedenfalls klargestellt werden, dass auch interaktive Online-Dienste unter Art 8 zu subsumieren sind.

Ferner werden technische Vorkehrungen (Art 11 WCT) und Systeme zur Identifizierung und Verwaltung der Werke (Art 12 WCT) ausdrücklich geschützt. Art 11 WCT normiert eine Verpflichtung der Vertragspartner zum juristischen Schutz gegen die Umgehung von technischen Schutzmaßnahmen: *„Die Vertragsparteien sehen einen hinreichenden Rechtsschutz und wirksame Rechtsbehelfe gegen die Umgehung wirksamer technischer Vorkehrungen vor, von denen Urheber im Zusammenhang mit der Ausübung ihrer Rechte nach diesem Vertrag oder der Berner Übereinkunft Gebrauch machen und die Handlungen in Bezug auf ihre Werke einschränken, die die betreffenden Urheber nicht erlaubt haben oder die gesetzlich nicht zulässig sind.“* Unter wirksamen technischen Vorkehrungen sind jedenfalls die unter Punkt 2.4.2. erwähnten Kopierschutzmassnahmen und die unter Punkt 5.3. erläuterten Systeme zu verstehen.

Art 12 WCT verpflichtet zum Schutz von „Rights Management Informationen“, also von zusätzlichen Informationen über Werk, Rechteinhaber, Nutzungsbedingungen etc. Verboten ist gemäß Art 12 Abs 1 lit i) die *„unbefugte Entfernung oder Änderung elektronischer Informationen für die Wahrnehmung der Rechte“* und gemäß lit ii) *„die unbefugte Verbreitung, Einfuhr zur Verbreitung, Sendung, öffentliche Wiedergabe von Werken oder Vervielfältigungsstücken von Werken in Kenntnis des Umstands, dass elektronische Informationen für die Wahrnehmung der Rechte unbefugt entfernt oder geändert wurden.“*

⁹⁰ *Ensthaler/Bosch/Völker*, Urheberrecht und Internet, 293.

⁹¹ *Laga*, Die WIPO Abkommen zum Urheberrecht und zu verwandten Schutzrechten vom Dezember 1996 (WCT und WPPT), siehe <http://www.laga.at/Dissertation/Diss-Die-3.html>.

Art 11 noch Art 12 WCT normieren somit keine Verpflichtung zur Vorsehung von technischen Schutzmassnahmen bzw Einführung von Rights Management Informationen, sondern verpflichten lediglich zur deren rechtlichem Schutz.

7.1.2. WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT)

Nach dem WPPT sind ausübende Künstler und Tonträgerhersteller ausschließlich berechtigt, die Vervielfältigung (Art 7 bzw Art 11), Verbreitung (Art 8 bzw Art 12), gewerbliche Vermietung (Art 9 bzw Art 13) und öffentliche Zugänglichmachung (Art 10 bzw Art 14) ihrer Darbietungen und Tonträger in Netzen zu erlauben.

Ferner stehen den ausübenden Künstlern und den Herstellern von Tonträgern das Recht auf eine Vergütung für die Funksendung und jede andere Form der öffentlichen Wiedergabe zu gewerblichen Zwecken zu (Art 15)⁹².

Entsprechend den Art 11 und Art 12 WCT normieren die Art 18 und 19 WPPT Schutzpflichten der Vertragspartner in Bezug auf technische Schutzmassnahmen und Systeme zur Identifizierung und Verwaltung der Werke.

7.2. Info-Richtlinie der EU

Die Info-Richtlinie⁹³ soll eine EU-einheitliche Umsetzung der WIPO Vorgaben in das nationale Recht der Mitgliedstaaten gewährleisten. Denn obwohl geistige Leistungen grenzüberschreitend überall genutzt werden können, ist ihr Schutz den nationalen Regelungen der einzelnen Staaten unterworfen, die ohne Harmonisierung durchaus voneinander abweichen können. Sie tritt zu den fünf bereits verabschiedeten Urheberrechtsrichtlinien der EU betreffend Computerprogramme⁹⁴, Vermiet- und Verleihrecht⁹⁵, Satellitenrundfunk und Kabelweiterverbreitung⁹⁶, Schutzdauer⁹⁷ und Datenbanken⁹⁸ hinzu. Der Titel der Richtlinie erweckt zunächst den Eindruck, die Richtlinie befasse sich

⁹² Gemäß Art 15 Abs 4 WPPT gelten alle öffentlich zugänglich gemachten Tonträger als zu gewerblichen Zwecken veröffentlicht.

⁹³ Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22.5.2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft, ABI L 167 vom 22.6.2001, 10; Berichtigung im ABI L 006 vom 10.1.2002, 71.

⁹⁴ Richtlinie 91/250/EWG vom 14.5.1991 über den Rechtsschutz von Computerprogrammen, ABI L 122 vom 17.5.1991, 42.

⁹⁵ Richtlinie 92/100/EWG des Rates vom 19.11.1992 über das Vermietrecht und Verleihrecht sowie bestimmte dem Urheberrecht verwandte Schutzrechte im Bereich des geistigen Eigentums, ABI L 346 vom 27.11.1992, 61.

⁹⁶ Richtlinie 93/83/EWG des Rates vom 27.9.1993 zur Koordinierung bestimmter Urheber- und leistungsschutzrechtlicher Vorschriften betreffend Satellitenrundfunk und Kabelweiterverbreitung, ABI L 248 vom 6.10.1993, 15.

⁹⁷ Richtlinie 93/98/EWG des Rates vom 29.10.1993 zur Harmonisierung der Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte, ABI L 290 vom 24.11.1993, 9.

⁹⁸ Richtlinie 96/9/EWG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 11.3.1996 über den rechtlichen Schutz von Datenbanken, ABI L 77 vom 27.3.1996, 20.

ausschließlich oder vorrangig mit Fragen der Informationsgesellschaft. Dies ist insofern unzutreffend, als sie sich nicht nur auf Vorgänge im digitalen Umfeld beschränkt, sondern auch alle bisher üblichen Verwertungsvorgänge erfasst.

In den Art 2 bis Art 4 werden zunächst die dem Rechteinhaber zustehenden Ausschließlichkeitsrechte normiert. Es sind dies das Vervielfältigungsrecht, das Recht der öffentlichen Wiedergabe, das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung und das Verbreitungsrecht. Art 2 verpflichtet die Mitgliedstaaten für die Rechteinhaber⁹⁹ das ausschließliche Recht vorzusehen, *„die unmittelbare oder mittelbare, vorübergehende oder dauerhafte Vervielfältigung auf jede Art und Weise und in jeder Form ganz oder teilweise zu erlauben oder zu verbieten“*. Somit fallen sämtliche technisch möglichen Kopiervorgänge, egal ob analog oder digital, ob Online oder Offline, in den Vorbehaltsbereich. Im Musikbereich zählen daher etwa das „Rippen“¹⁰⁰ einer Musik-CD, das Uploaden auf einen Server, Abspeichern einer Musikdatei auf der Festplatte des PCs und Brennen auf CDs als Vervielfältigungshandlungen iSd Art 2. Grundsätzlich sind gemäß Art 2 auch bloß vorübergehende Vervielfältigungen vom Ausschließlichkeitsrecht umfasst. Art 5 Abs 1 stellt jedoch klar, dass *„vorübergehenden Vervielfältigungshandlungen, die flüchtig oder begleitend sind und einen integralen und wesentlichen Teil eines technischen Verfahrens darstellen“*, vom Vervielfältigungsrecht ausgenommen sind, sofern ihr alleiniger Zweck darin besteht, eine Übertragung in einem Netz zwischen Dritten durch einen Vermittler oder eine rechtmäßige Nutzung eines Werks oder sonstigen Schutzgegenstands zu ermöglichen, und sie keine eigenständige wirtschaftliche Bedeutung haben. Gemeint sind damit flüchtige Zwischenspeicherungen in Netzservern, sowie Browsing und Caching. Diese Ausnahme ist im Unterschied zu den Ausnahmen des Art 5 Abs 2 und Abs 3 (arg „die Mitgliedstaaten können“) zwingend ins nationale Recht umzusetzen.

Art 3 gewährt den Rechteinhabern das Recht der öffentlichen Wiedergabe von Werken (auch *„communication to the public“*) und das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung¹⁰¹ sonstiger Schutzgegenstände (auch *„making available“*). Art 3 Abs 1 lautet diesbezüglich: *„Die Mitgliedstaaten sehen vor, dass den Urhebern das ausschließliche Recht zusteht, die drahtgebundene oder drahtlose öffentliche Wiedergabe ihrer Werke einschließlich der öffentlichen Zugänglichmachung der Werke in der Weise, dass sie Mitgliedern der Öffentlichkeit von Orten und zu Zeiten ihrer Wahl zugänglich sind, zu erlauben oder zu verbieten.“* Gemäß Abs 1 kommt das Recht der öffentlichen Wiedergabe lediglich den Urhebern zu, wogegen das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung gemäß Abs 2 lit a.-d. sowohl Urhebern als auch Leistungsschutzberechtigten¹⁰² zusteht. Das aus den WIPO-Verträgen

⁹⁹ Das sind laut Art 2 lit a.-e.: Urheber, ausübende Künstler, Tonträgerhersteller, Filmhersteller und Sendeunternehmen.

¹⁰⁰ Dh das Erstellen digitaler Kopien von Stücken eines Handelstonträgers mittels einer speziellen Software.

¹⁰¹ Vgl Wortlaut der Art 8 WCT bzw Art 10 und 14 WPPT.

¹⁰² Das sind wiederum ausübende Künstler, Tonträgerhersteller, Filmhersteller und Sendeunternehmen.

stammende „*right of making available*“ stellt somit klar, dass die Rechteinhaber das ausschließliche Recht haben sollen, urheberrechtlich geschützte Werke und sonstige Schutzgegenstände im Wege der interaktiven Übertragung auf Abruf für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen¹⁰³. Das Anbieten von Werken auf einer Homepage oder die Online-Auswertung einer Musikaufnahme in Abrufdiensten ist somit von der Zustimmung der Rechteinhaber abhängig. Rundfunksendungen oder das Versenden von Musikstücken per E-Mail an die Öffentlichkeit fallen jedoch unter das Recht der öffentlichen Wiedergabe.

Gemäß Art 4 steht dem Urheber weiters das ausschließliche Recht zu, „*die Verbreitung an die Öffentlichkeit in beliebiger Form durch Verkauf oder auf sonstige Weise zu erlauben oder zu verbieten.*“ Dieses *Verbreitungsrecht* bezieht sich auf die Verbreitung eines in einem Gegenstand verkörperten Werkes¹⁰⁴, und ist iZm Online-Plattformen daher nicht von Relevanz, da hier eben „unkörperliche“ Werke, nämlich Musikdateien, verbreitet werden.

Die Art 5 Abs 2 bis Abs 4 enthalten *fakultative Ausnahmebestimmungen* für das Vervielfältigungsrecht, das Recht der öffentlichen Wiedergabe und der öffentlichen Zugänglichmachung und des Verbreitungsrechts. Normiert werden insgesamt 21 mögliche gesetzliche Lizenzen. Diese gehen von der privaten Vervielfältigung über Ausnahmen zugunsten von öffentlichen Bibliotheken, Archiven, Behinderteneinrichtungen sowie Kirchen und enden bei einer Art Generalklausel, wonach alle bereits existierenden nationalen Schranken weiter bestehen bleiben dürfen¹⁰⁵. Zur in der Praxis bedeutsamen *privaten Vervielfältigung*¹⁰⁶ sieht die Richtlinie eine Beschränkung auf Vervielfältigungen durch "natürliche Personen" zum „privaten Gebrauch“ vor. Vervielfältigungen zum beruflichen Gebrauch sind demnach nicht erlaubt. Weiters dürfen keinerlei direkte oder mittelbare gewerbliche Interessen verfolgt werden. In Österreich führte dies zu einer wesentlichen Beschränkung des Eigengebrauchs¹⁰⁷. Umstritten war auch lange Zeit, ob und inwieweit (digitale) Kopien durch Kopierschutztechnologien verhindert werden dürfen. Daran schließt sich die Frage, ob bei einem Einsatz von Kopierschutzmaßnahmen bestehende Vergütungsregelungen (also die "Abgaben" auf Leermedien, wie CD-Rohlinge) praktiziert werden dürfen. Hier eröffnet die Richtlinie den Rechteinhabern die Möglichkeit, ihre Leistungen mit technischen Maßnahmen zu schützen¹⁰⁸. Bestehende Vergütungssysteme werden dadurch nicht etwa überflüssig. Wie heute längst üblich, werden diese Systeme auch weiterhin den tatsächlichen Einführungs- und Wirkungsgrad technischen Schutzes

¹⁰³ Vgl. ErwG 25.

¹⁰⁴ Vgl. ErwG 28.

¹⁰⁵ Siehe Art 5 Abs 3 lit o.; vorausgesetzt es handelt sich um Fälle von geringer Bedeutung, analoge Nutzungen und der freie Waren- und Dienstleistungsverkehr in der Gemeinschaft wird nicht beeinträchtigt.

¹⁰⁶ Siehe Art 5 Abs 2 lit b.

¹⁰⁷ Zu § 42 UrhG neu siehe Punkt 7.3.2.

¹⁰⁸ Siehe zu Art 6 weiter unten.

berücksichtigen.

Bereits die WIPO-Verträge schreiben wie erwähnt einen angemessenen Rechtsschutz gegen die Umgehung technischer Sicherungssysteme vor¹⁰⁹. Art 6 der Richtlinie setzt diese Verpflichtung um, indem er die Mitgliedstaaten verpflichtet, einen angemessenen Rechtsschutz gegen die Umgehung wirksamer technischer Maßnahmen (Abs 1) sowie gegen die Herstellung, die Einfuhr, den Vertrieb und den Besitz von Einrichtungen, die die Umgehung solcher Schutzmaßnahmen auf kommerzieller Basis ermöglichen (Abs 2) vorzusehen. Insofern geht Art 6 über die Vorgabe der WIPO Verträge hinaus, da nicht nur die Umgehung selbst, sondern auch diverse Vorbereitungshandlungen, welche die Umgehung erleichtern, erfasst sind. Überdies normiert Abs 1 ein subjektives Erfordernis, indem er verlangt, dass die Umgehungshandlung der Person *„bekannt ist oder den Umständen nach bekannt sein muss.“* Durch diese Zusatzerfordernisse wurde dem Verhältnismäßigkeitsprinzip¹¹⁰ entsprochen, wonach eben nur Handlungen untersagt werden sollten, deren wirtschaftlicher Zweck gerade in der Umgehung gelegen ist¹¹¹. Durch Art 6 macht der europäische Gesetzgeber auch klar, dass er Techniken, durch welche Rechteinhaber die Möglichkeit haben, selbst die Kontrolle über Nutzungsvorgänge auszuüben, befürwortet. Abs 3 beschreibt, was unter dem Begriff „technische Maßnahmen“ zu verstehen ist. Danach fallen sämtliche Kopierschutztechnologien, welche das Brennen von Audio-CDs verhindern¹¹² und DRM Systeme¹¹³ darunter.

Andererseits eröffnet der rechtliche Schutz technischer Maßnahmen Probleme in Bezug auf die in Art 5 normierten gesetzlichen Lizenzen. Strittig war daher, ob die Ausübung insbesondere des Rechts der privaten Kopie überhaupt noch möglich sein würde. Insofern wurde in Art 6 Abs 4 ein zweifelhafter Kompromiss getroffen: die Rechteinhaber sollen zunächst von selbst aus oder aufgrund von Vereinbarungen mit anderen Parteien den in Art 5 Berechtigten eine freie Werknutzung ermöglichen¹¹⁴. Erfolgt dies nicht freiwillig, so sollen die Mitgliedstaaten die Mittel zur Nutzung der betreffenden Ausnahme zur Verfügung stellen. Andererseits soll der Rechteinhaber wiederum nicht gehindert werden, geeignete Kontrollmaßnahmen zu ergreifen¹¹⁵. Insofern ist Art 6 Abs 4 widersprüchlich, denn zunächst ist nicht davon auszugehen, dass die Rechteinhaber freiwillig Mittel zur Umgehung ihrer Schutzmaßnahmen zur Verfügung stellen, andererseits würde dadurch jeder Kopierschutz ad absurdum

¹⁰⁹ Siehe Art 11 WCT und Art 18 WPPT.

¹¹⁰ Vgl ErwG 48.

¹¹¹ Und nicht etwa Forschungsarbeiten im Bereich der Verschlüsselungstechniken.

¹¹² Siehe Punkt 2.4.2.1.

¹¹³ Siehe Punkt 5.

¹¹⁴ Vgl ErwG 51 und 52.

¹¹⁵ Die besondere Stellung des Rechteinhabers zeigt sich auch im sog „Drei Stufen Test“ des Art 5 Abs 5, wonach Ausnahmen und Beschränkungen nur in bestimmten Sonderfällen vorgesehen werden dürfen, in denen die normale Verwertung des Werks oder des sonstigen Schutzgegenstands nicht beeinträchtigt wird und die berechtigten Interessen des Rechteinhabers nicht ungebührlich verletzt werden.

geführt werden. Sobald die Möglichkeit eingeräumt wird, digitale Kopien, wenn auch nur zum privaten Gebrauch, herzustellen, ist die unmittelbare Gefahr der freien Zugänglichmachung wieder gegeben. Die Bestimmung stiftet also mehr Verwirrung als dass sie das Spannungsfeld zwischen Schutz der Rechteinhaber und freier Werknutzung zu lösen vermag.

Art 7 verpflichtet die Mitgliedstaaten, einen angemessenen Rechtsschutz gegen Handlungen vorzusehen, mit denen elektronische Informationen für die Wahrnehmung der Rechte bewusst entfernt oder geändert werden oder mit denen Werke oder Schutzgegenstände verbreitet werden, bei denen elektronische Informationen für die Rechtswahrnehmung unbefugt entfernt oder geändert wurden. Dadurch sollen Rechteinhaber bestärkt werden, technische Kodierungsmaßnahmen („*rights management information*“) einzusetzen, die neben den herkömmlichen Informationen (siehe oben) insbesondere Kennzeichnungen, aus denen bei der Einspeisung von Werken in Netze hervorgeht, ob eine entsprechende Nutzungsbewilligung erteilt wurde, enthalten.

Art 8 verpflichtet die Mitgliedstaaten für Verletzungen der in der Richtlinie festgelegten Rechte und Pflichten *angemessene Sanktionen und Rechtsbehelfe* vorzusehen, die überdies „wirksam, verhältnismäßig und abschreckend“ sein sollen. Außerdem muss die Möglichkeit bestehen, Klage auf Schadenersatz zu erheben und/oder eine gerichtliche Anordnung sowie gegebenenfalls die Beschlagnahme von rechtswidrigem Material sowie von Vorrichtungen, Erzeugnissen oder Bestandteilen iSd Art 6 Abs 2 beantragen zu können. Die Mitgliedstaaten haben auch sicherzustellen, dass die Rechteinhaber gerichtliche Anordnungen gegen Vermittler (ISPs) beantragen können, deren Dienste von einem Dritten zur Verletzung eines Urheberrechts oder verwandter Schutzrechte genutzt werden.

Abschließend sollen die *einzelnen Benutzerhandlungen* im Rahmen eines P2P Systems und deren Subsumtion unter die genannten Bestimmungen zusammengefasst werden. Es lassen sich grundsätzlich 3 Schritte unterscheiden: zunächst das „Rippen“ eines Musikstücks von einer CD oder einem anderen Tonträger (dh das Überspielen auf die Festplatte), in der Folge das Bereitstellen der Datei zum Download durch andere User und schließlich der Download des angebotenen Musikstücks. Das „Rippen“ stellt eine „Vervielfältigung“ iSd Art 2 dar, kann aber, sofern im Rahmen des Privatgebrauchs gelegen, gemäß Art 5 Abs 2 lit b zulässig sein. Die Bereitstellung der Musikdatei zum Download ist als öffentliche Zugänglichmachung iSd Art 3 zu qualifizieren, und verletzt das Ausschließlichkeitsrecht des Rechteinhabers. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang, dass der User in der Praxis die Möglichkeit hat, durch entsprechende Änderung der Softwarekonfigurationen den Download von der eigenen Festplatte zu verhindern, indem er zB kein (oder ein leeres) Verzeichnis angibt. Eine Ausnahme für den Privatgebrauch ist hier nicht vorgesehen (vgl Art 5). Der Downloadvorgang stellt jedenfalls eine Vervielfältigung iSd Art 2 dar, wobei dessen Rechtfertigbarkeit durch Art 5 Abs 2 lit b wegen der Frage der

Rechtmäßigkeit der Vorlage problematisch ist¹¹⁶. Eine Qualifizierung als Verbreitung iSd Art 4 scheidet aus, da das Verbreitungsrecht wie erwähnt auf in einem Gegenstand verkörperte Werke beschränkt ist.

7.3. Urheberrechts-Novelle 2003

Mit 1. Juli 2003 trat die Urheberrechtsgesetznovelle 2003¹¹⁷ in Kraft, durch welche die Info-Richtlinie in österreichisches Recht umgesetzt wurde. Die Richtlinie sah zwar eine Verpflichtung zur Umsetzung bereits bis 22. Dezember 2002 vor¹¹⁸, diese verzögerte sich jedoch aus politischen Gründen. Im Folgenden sollen wiederum die für Anbieter und Nutzer von Online-Musik relevantesten Neuerungen erläutert werden:

7.3.1. „Zurverfügungstellung“ als neues Verwertungsrecht

In § 18a UrhG wurde ein neues selbständiges Verwertungsrecht eingeführt. Danach hat der Urheber „*das ausschließliche Recht, das Werk der Öffentlichkeit drahtgebunden oder drahtlos in einer Weise zur Verfügung zu stellen, dass es Mitgliedern der Öffentlichkeit von Orten und zu Zeiten ihrer Wahl zugänglich ist*“. Damit werden alle Formen der interaktiven öffentlichen Zugänglichmachung erfasst¹¹⁹. Das Bereitstellen von Werken auf einer Website fällt nun auch in Österreich typischerweise unter das Zurverfügungstellungsrecht. Damit hat der Gesetzgeber die Streitfrage, ob die Nutzung von Werken und Leistungen in digitalen Netzen als Vervielfältigung und Verbreitung besonderer Art, oder als öffentliche Wiedergabe (Sendung) anzusehen ist, im Sinn der letzten Variante entschieden¹²⁰. „*Öffentlichkeit*“ ist somit jedenfalls gegeben, wenn das Werk im Internet zur Verfügung gestellt wird, kann aber auch in internen Netzen (Intranet) vorliegen, wenn eine Vielzahl von Nutzern darauf zugreifen kann. Der Passus „*von Orten und zu Zeiten ihrer Wahl*“ signalisiert, dass das Vorliegen sukzessiver Öffentlichkeit ausreichend ist. Durch die Einführung eines neuen Verwertungsrechts ergab sich die Notwendigkeit der Anpassung der Leistungsschutzrechte. Die Schutzrechte der ausübenden Künstler¹²¹, des Lichtbildherstellers¹²², des Schallträgerherstellers¹²³ und des Rundfunkunternehmers¹²⁴ wurden daher um das neue

¹¹⁶ Siehe dazu Punkt 8.

¹¹⁷ Bundesgesetz, mit dem das Urheberrechtsgesetz geändert wird (Urheberrechtsgesetz-Novelle 2003 – UrhG-Nov 2003).

¹¹⁸ Siehe Art 13 Info-RL.

¹¹⁹ Dieses Recht entspricht dem „right of making available“ des Art 3 Info-RL.

¹²⁰ *Walter*, Ministerialentwurf einer UrhGNov 2002 – Ausgewählte Aspekte, MR 2002, 217.

¹²¹ Siehe § 71a UrhG.

¹²² Siehe § 74 Abs 1 UrhG.

¹²³ Siehe § 76 Abs 1, Abs 3 und Abs 4 UrhG.

¹²⁴ Siehe § 76a Abs 1 und Abs 3 UrhG.

Zurverfügungstellungsrecht erweitert¹²⁵. Daraus ergibt sich, dass auch der ausübende Künstler und das Plattenlabel ihre Vorbehaltsrechte im Internet geltend machen können.

7.3.2. Freie Werknutzungen

Umfassende Anpassungen waren in Umsetzung der Info-Richtlinie vor allem im Bereich freier Werknutzungen erforderlich. Mit § 41a UrhG wurde zunächst eine neue freie Werknutzung für *flüchtige und begleitende Vervielfältigungen* geschaffen. Diese Bestimmung war wie erwähnt zwingend einzuführen und entspricht inhaltlich den Vorgaben des Art 5 Abs 1 Info-Richtlinie. Dadurch sollten zunächst flüchtige oder beiläufige Vervielfältigungen durch bestimmte Online-Dienste wie insbesondere die bloße Durchleitung oder das Caching ausgenommen werden. Weiters sollten Vervielfältigungen im Rahmen einer rechtmäßigen Nutzung, etwa aufgrund einer erteilten Zustimmung des Rechteinhabers, freigestellt werden. Auch das Browsing¹²⁶ zur Ausübung einer freien Werknutzung, insbesondere der Vervielfältigung zum privaten Gebrauch, fällt darunter.

Die Umsetzung der Info-Richtlinie hatte jedoch auch Einschränkungen der freien Werknutzungen zur Folge. Der Gesetzgeber ließ zwar erkennen, dass die freien Werknutzungen aufrecht erhalten werden sollten, folgte jedoch im Wesentlichen den Vorgaben der Richtlinie. Zunächst wurde in § 42 Abs 1 UrhG das Recht auf Vervielfältigung zum eigenen Gebrauch auf einzelne Vervielfältigungsstücke auf Papier oder einem ähnlichen Träger reduziert. Die Herstellung von digitalen Kopien zum eigenen Gebrauch ist somit nicht mehr zulässig. Gemäß § 42 Abs 4 UrhG sind Vervielfältigungen, insbesondere auf digitalen Trägern, nur mehr für den „*privaten Gebrauch*“, weder für unmittelbare noch mittelbare kommerzielle Zwecke und überdies nur für natürliche Personen zulässig¹²⁷. Durch die Beschränkung auf den privaten Gebrauch wird der in der Vergangenheit zulässige „*berufliche Gebrauch*“ ausgeschlossen. Überdies wird nunmehr juristischen Personen der private Gebrauch untersagt. Voraussetzung für die Zulässigkeit der Vervielfältigungshandlungen ist außerdem, dass dadurch kein Erwerbsszweck verfolgt wird. Die Beschränkung auf einzelne Vervielfältigungsstücke schließt jedenfalls die massenhafte Herstellung von Privatkopien aus. Wo genau jedoch die Grenze zu ziehen ist, hat der Gesetzgeber nicht ausdrücklich klargestellt. Durch die Einschränkung auf den privaten Gebrauch lässt er erkennen, dass die Grenzen grundsätzlich sehr eng zu ziehen sind. Dies erscheint auch vernünftig, stammt das Recht auf Vervielfältigung zum eigenen Gebrauch noch aus der analogen Zeit und ist heute unter einem völlig neuen Gesichtspunkt zu betrachten. Der Gesetzgeber akzeptierte damals die Tatsache, dass die Herstellung von Privatkopien faktisch nicht verhindert werden konnte, und führte zum wirtschaftlichen Ausgleich dafür die Leerkassettenvergütung und

¹²⁵ Wogegen ihnen das Senderecht und das Recht der (traditionellen) öffentlichen Wiedergabe nicht zukommt.

¹²⁶ Dh das Durchsuchen des Netzangebotes.

¹²⁷ Insofern entspricht § 42 Abs 4 UrhG inhaltlich Art 5 Abs 2 lit b der Info-RL.

Reprographievergütung¹²⁸ ein. Dies insbesondere im Bewusstsein, dass es sich bei den Kopien (idR auf Kassetten) um qualitativ minderwertigere Versionen des Originals handelte. Im digitalen Zeitalter ist nunmehr die Herstellung beliebiger Kopien ohne Qualitätsverlust möglich geworden, weshalb das Recht zum eigenen Gebrauch berechtigterweise zum Schutze der Rechteinhaber anzupassen war.

Umstritten war in diesem Zusammenhang vor der Umsetzung der Info-Richtlinie die Auslegung des Art 5 Abs 2 lit b, insbesondere die Frage, wann noch ein „privater“, und wann bereits ein „öffentlicher“ Gebrauch vorliege. Eine enge Auslegung des privaten Gebrauchs würde bedeuten, dass dieser bereits bei einer Weitergabe der Kopie an einen außenstehenden Dritten ausgeschlossen wäre¹²⁹. Danach dürfte die Kopie nur von der natürlichen Person verwendet werden, welche die Kopie angefertigt hat. Bisher war nach österreichischem Recht die Herstellung einzelner Vervielfältigungsstücke zum Gebrauch durch einen Dritten zulässig¹³⁰. Auch in Deutschland ist es gemäß § 53 dUrhG zulässig, einzelne Vervielfältigungsstücke zum privaten Gebrauch herzustellen, wobei als privat alles anzusehen ist, was sich im häuslichen Bereich bzw im engsten Familien- oder Freundeskreis abspielt. Ebenso erstreckt die „Fair Use“ Doktrin des US-amerikanischen Rechts die Lizenz auf den Kreis der engsten Familienmitglieder oder Freunde¹³¹. Auch bei einer richtlinienkonformen Interpretation sollte daher der private Gebrauch nicht allzu streng ausgelegt werden, und eine Weitergabe an dritte Personen in begrenztem Umfang zulässig sein. Daher kann *Buchinger* und *Zivny* nicht gefolgt werden, die lediglich aus der Einschränkung auf den privaten Gebrauch die Unzulässigkeit der Weitergabe an dritte Personen folgern¹³². Eine diesbezügliche Klarstellung hat der Gesetzgeber bedauerlicherweise gerade nicht getroffen. Bezüglich der zulässigen Höchstgrenze der Vervielfältigungsstücke gibt es Meinungen, wonach die in Deutschland entwickelte Judikatur, welche die Zahl der erlaubten Kopien mit 7 Stück festlegt, auch in Österreich gelten solle. Es entspricht jedoch eher dem Gesetzeswortlaut des § 42 UrhG, welcher von „*einzelnen Vervielfältigungsstücken*“ spricht, die zulässige Anzahl von Privatkopien von den Umständen des Einzelfalles abhängig zu machen, da es dem Gesetzgeber ja freigestanden wäre, eine absolute zahlenmäßige Obergrenze festzulegen. Dies hat er aus gutem Grund jedoch bewusst unterlassen. Der OGH hat bereits wiederholt ausgesprochen, dass im Einzelfall nach dem Zweck der Herstellung von Vervielfältigungsstücken zum eigenen Gebrauch zu beurteilen sei, ob es sich hierbei noch um „*einzelne*“ Vervielfältigungsstücke handle. Die einzelnen freien Werknutzungen seien nicht grundsätzlich einschränkend auszulegen¹³³.

¹²⁸ Siehe § 42b Abs 1 und Abs 2 UrhG.

¹²⁹ So auch *Wittmann*, Die EU-Urheberrechts-Richtlinie – ein Überblick, M&R 2001, 145; *Bayreuther*, Beschränkungen des Urheberrechts nach der neuen EU-Urheberrechtsrichtlinie, ZUM 2001, 832.

¹³⁰ Siehe § 42a UrhG.

¹³¹ *Strasser*, A&M Records v. Napster, M&R 2001, 6.

¹³² *Buchinger* und *Zivny*, Kampf den Raubkopien – Gesetzesnovelle schränkt Vervielfältigung geschützter Werke ein, die Presse, 7.4.2003.

¹³³ OGH 26.1.1993, 4 Ob 94/92 und OGH 21.4.1998, 4 Ob 101/98a.

Auch bezüglich Musiknoten, welche bislang zum eigenen Gebrauch vervielfältigt werden durften, erfolgte eine Einschränkung. Diese dürfen nun nicht mehr ohne Zustimmung des Berechtigten vervielfältigt werden¹³⁴, ausgenommen es handelt sich um eine Vervielfältigung durch Abschreiben, Vervielfältigung nicht erschienener oder vergriffener Werke oder das Erstellen von Sicherungskopien durch Bibliotheken.

Der Gesetzgeber hat der Info-Richtlinie folgend eine Reihe weiterer Werknutzungen neu geregelt, auf welche im Umfang dieser Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

7.3.3. Schutz technischer Maßnahmen

§ 90c UrhG setzt Art 6 der Info-Richtlinie um und ist jene Bestimmung, die vorrangig die Verhinderung und die Erleichterung der Bestrafung von Online-Piraterie ermöglichen soll. Geschützt wird einerseits das kopiergeschützte Werk selbst, andererseits die hinter der Kopierschutzmaßnahme stehende Investition. Bezüglich der Sanktionen ließ die Richtlinie dem Gesetzgeber einen weiten Spielraum¹³⁵. Die Umgehung technischer Schutzmaßnahmen wurde durch dieselben zivil- und strafrechtliche Sanktionen abgesichert, die für Urheberrechtsverletzungen gelten¹³⁶. Die Ansprüche (Unterlassung und Beseitigung) können nur vom Inhaber eines auf das Urheberrechtsgesetz gegründeten Ausschließungsrecht geltend gemacht werden. Ein Anspruch auf angemessenes Entgelt kam insofern nicht in Betracht, als es sich nicht um die Nutzung eines Werkes handelt. Inhaltlich folgt § 90c UrhG den Vorgaben der Richtlinie und verbietet die Herstellung, Einführung, Verbreitung, Verkauf, Vermietung und Besitz zu kommerziellen Zwecken von Umgehungsmitteln. Weiters sind die Werbung für den Verkauf oder die Vermietung von Umgehungsmitteln und die Erbringung von Umgehungsdienstleistungen verboten. Die Begriffe „Umgehungshandlungen“ und „Umgehungsdienstleistungen“ werden in Art 90c Abs 3 UrhG näher definiert. Vom Umgehungsverbot umfasst sind jedoch nur „*wirksame*“ technische Maßnahmen, worunter gemäß Art 90c Abs 2 UrhG Zugangskontrollvorrichtungen, Schutzmechanismen zur Umwandlung von Werken wie Verschlüsselung oder Verzerrung sowie Mechanismen zur Kontrolle der Vervielfältigung zu verstehen sind, die geeignet sind das Schutzziel zu erreichen. Es muss sich somit um tatsächlich wirksame Sperren handeln, die es dem Rechteinhaber ermöglichen, die Nutzung zu kontrollieren und im Falle des Fehlens einer Erlaubnis diese effektiv zu verhindern¹³⁷. Übernommen wurde überdies das aus Art 6 Info-Richtlinie stammende subjektive Erfordernis des „Kennens“ oder „Kennen Müssens“ des Umgehungsverganges. Wie unter Punkt 2.4.2.1. bereits erwähnt, wird bereits heute dem Nutzer die bestimmungsgemäße Verwendung von CDs und damit die Möglichkeit der Herstellung legaler Kopien

¹³⁴ § 42 Abs 8 Z 1 UrhG entspricht somit Art 5 Abs 2 lit a Info-RL.

¹³⁵ Siehe Art 6 bzw Art 8 Info-RL: „*angemessener Rechtsschutz*“.

¹³⁶ Siehe § 90c Abs 1 und 4 bzw § 91 Abs 1 UrhG.

¹³⁷ *Fallenböck/Haberler*, Technische Schutzmaßnahmen und Urheberrecht in der Informationsgesellschaft, Ecolex 2002, 262.

zum privaten Gebrauch durch diverse Kopiermaßnahmen unmöglich gemacht. Der Gesetzgeber hatte aufgrund der weiten Formulierung des Art 6 Abs 4 der Info-Richtlinie die Möglichkeit, Maßnahmen zu ergreifen, um den zur freien Werknutzung Begünstigten die Mittel zur Ausübung der gesetzlichen Lizenz zur Verfügung zu stellen. Im Hinblick auf die Unsicherheiten der technischen Entwicklung und der sich herausbildenden Usancen in diesem Bereich hat der Gesetzgeber in diesem Bereich jedoch vorerst von gesetzlichen Regelungen abgesehen.

7.3.4. Schutz von Kennzeichnungen

§ 90d UrhG setzt Art 7 Info-Richtlinie um und normiert einen Unterlassungs- bzw Beseitigungsanspruch für Rechteinhaber, die „Kennzeichnungen“ iSd Abs 3 verwenden, für den Fall dass diese entfernt oder geändert werden, oder Vervielfältigungsstücke von Werken oder sonstigen Schutzgegenständen, von beziehungsweise auf denen Kennzeichnungen unbefugt entfernt oder geändert worden sind, verbreitet oder zur Verbreitung eingeführt oder für eine Sendung, für eine öffentliche Wiedergabe oder für eine öffentliche Zurverfügungstellung verwendet werden. Diese Ansprüche bestehen nur, wenn die Person die genannten Handlungen bewusst setzt, dh wenn ihr bekannt ist oder den Umständen nach bekannt sein muss, dass sie dadurch die Verletzung eines auf das UrhG gegründeten Ausschließungsrechtes veranlassen, ermöglichen, erleichtern oder verschleiern. Auch bei dieser Bestimmung handelt es sich somit um einen Hilfsanspruch zur Durchsetzung urheberrechtlicher Ausschließungsrechte. Unter „Kennzeichnungen“ sind gemäß Abs 3 verschlüsselte Informationen zu verstehen, die mit einem Vervielfältigungsstück des Werkes oder sonstigen Schutzgegenstandes verbunden sind oder in Zusammenhang mit dem Werk oder sonstigen Schutzgegenstand gesendet, öffentlich wiedergegeben oder der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. Inhaltlich handelt es sich um jene bereits iZm Art 7 Info-Richtlinie erläuterten Informationen für die Rechtswahrnehmung. In § 91 Abs 1 UrhG wurde der Schutz von Kennzeichnungen auch strafrechtlich abgesichert.

7.3.5. Unterlassungs- und Auskunftsanspruch gegen Provider

In § 81 UrhG wurde mit Abs 1a ein Unterlassungsanspruch des in seinen Rechten Verletzten gegen denjenigen Vermittler (Provider), dessen sich der Verletzer bedient, eingeführt. Mit dieser Bestimmung wurde die zwingende Vorgabe des Art 8 Abs 3 Info-Richtlinie umgesetzt. Hinsichtlich der Haftungsvoraussetzungen wird auf die §§ 13 bis 17 ECG verwiesen. Darüber hinaus wurde der Vermittler in § 87b Abs 3 verpflichtet, dem in seinen Rechten Verletzten Auskunft über die Identität des Verletzers zu geben. Der Verweis auf § 81 Abs 1a stellt klar, dass auch für die Verpflichtung zur Auskunftserteilung die Voraussetzungen des ECG vorliegen müssen. Ebenso wird dem in seinen Rechten Verletzten in § 82 UrhG ein Beseitigungsanspruch eingeräumt.

8. Zusammenfassung und Ausblick

Die Entwicklungen im Bereich der Online-Musik zeigen sehr deutlich, dass der Gesetzgeber idR auf neue Technologien bloß reagieren kann, anstatt selbst aktiv gestalten zu können. Auch zeigt sich angesichts der Tatsache, dass das Mp3 Format vor mittlerweile mehr als 10 Jahren entwickelt wurde, der sowohl auf europäischer als auch nationaler Ebene träge Mechanismus der Gesetzgebungsvorgänge. Bei der seit 1. Juli dieses Jahres in Kraft stehenden Novelle des österreichischen Urheberrechtsgesetzes handelt es sich lediglich um eine Minimalumsetzung der Info-Richtlinie, was wohl auf die Überschreitung der Umsetzungsfrist (22. Dezember 2002) und den somit unter Druck geratenen Gesetzgeber zurückzuführen ist. Die Einführung eines neuen Verwertungsrechts der Zurverfügungstellung bewirkt zwar eine begrüßenswerte Klarstellung der zuvor strittigen Rechtslage, worunter das Anbieten von Werken zum Download im Internet zu subsumieren sei, bringt aber außer der Gleichstellung der leistungsschutzberechtigten Interpreten (ausübenden Künstler), Lichtbildhersteller, Schallträgerhersteller und Rundfunkunternehmer nichts Neues, da das Anbieten fremder Werke bereits vorher ausschließlich mit Zustimmung der Urheber zulässig war. Die strittige Frage, ob die private Vervielfältigung von Musikdateien aus dem Internet, die ihrerseits nicht rechtmäßig erstellt wurden, zulässig ist, ist vom Gesetzgeber unbeantwortet geblieben. Der Ansicht von *Medwenitsch/Schanda*, der Download von rechtswidrig erstellten Mp3-Files sei jedenfalls unzulässig¹³⁸, kann jedoch nicht ohne weiteres gefolgt werden. Sie stützt sich auf die OGH-Entscheidung „*Figur auf einem Bein*“¹³⁹, welche auf den digitalen Bereich nicht so einfach übertragen werden kann. Die Entscheidung bezieht sich auf das Erfordernis eines rechtmäßig erworbenen Werkstückes. Es ist jedoch zwischen der Rechtmäßigkeit des „Erwerbes“ und des „Erstellens“ der Vorlage zu unterscheiden. Der Zugang zu geschütztem Material im Internet, und somit der Erwerb des Werkstückes, erfolgt idR rechtmäßig. Es ist daher auch nach der zitierten Entscheidung von der Zulässigkeit des Downloads zu privaten Zwecken auszugehen. Nach dem derzeitigen Gesetzeswortlaut kommt es jedenfalls nicht auf die Rechtmäßigkeit der Vorlage an. Eine Klarstellung durch den Gesetzgeber wäre wünschenswert gewesen. Dieser hat weiters durch die Einschränkung der freien Werknutzung auf das Recht zur Vervielfältigung zum „privaten Gebrauch“ selbige lediglich den Erfordernissen der Info-Richtlinie angepasst. Insbesondere wurde auch das Spannungsverhältnis Kopierschutz und freie Werknutzung nicht gelöst. Der österreichische Gesetzgeber hat sich mit der Umsetzung der inhaltlichen Vorgaben des Art 6 Info-Richtlinie begnügt, jedoch das vom europäischen Gesetzgeber vorhergesehene (siehe Abs 4) und auf die Mitgliedstaaten zur Lösung überwältigte Problem nicht gelöst. Durch die Bestimmung des § 90c UrhG werden jedenfalls die Falschen gestraft, nämlich jene, welche noch legal Handelstonträger erwerben, da diese wie erwähnt auf

¹³⁸ *Medwenitsch/Schanda*, Download von Mp3 Dateien aus dem Internet – Ist die private Vervielfältigung von Musikdateien aus dem Internet, die ihrerseits nicht rechtmäßig erstellt wurden, zulässig?, *Ecolex* 2001, 215; anders *Schmidbauer*, Up and Down – Der Download als zulässige Privatkopie?, siehe <http://www.internet4jurists.at/news/aktuell46.htm>.

¹³⁹ OGH 17.3.1998, 4 Ob 80/98p.

zahlreichen Wiedergabegeräten nicht mehr abgespielt werden können. Die gewöhnlich bedungenen Eigenschaften der CD sind somit nicht mehr gegeben, weshalb kopiergeschützte CDs das CDDA-Logo nicht mehr tragen dürften. Diese Regelung ist aufgrund massiven Drucks der Musikindustrie zustande gekommen, und versucht lediglich alte Strukturen aufrecht zu erhalten. Dass sich auch der europäische Gesetzgeber der Problematik der Regelung bewusst war, zeigt schon der Umstand, dass er in Art 12 Info-Richtlinie eine Überprüfung der Anwendung der Art 5, 6 und 8 anhand der Entwicklungen des digitalen Marktes angeordnet hat. Im Fall des Art 6 sei insbesondere zu prüfen, *ob dieser ein ausreichendes Schutzniveau sicherstellt und ob sich der Einsatz wirksamer technischer Maßnahmen nachteilig auf gesetzlich erlaubte Handlungen auswirkt*. Die Regelungen über das Umgehungsverbot stellen somit nur ein vorläufiges Experiment dar, um Problemlösungen der Industrie abwarten zu können. Das Umgehungsverbot trifft überdies höchstens gewerblich aktive Personen, da Umgehungshandlungen durch den einzelnen User praktisch nicht verfolgbar, und überdies gemäß § 91 Abs 1 UrhG Eingriffe dann straflos sind, *wenn es sich nur um eine ungefugte Vervielfältigung oder um ein unbefugtes Festhalten eines Vortrages oder einer Aufführung jeweils zum eigenen Gebrauch oder unentgeltlich auf Bestellung zum eigenen Gebrauch eines anderen handelt*. Privates Knacken bleibt somit straflos. Das Problem der Umgehung technischer Schutzmaßnahmen und des Einschleusens von Musikstücken in Tauschbörsen liegt aber gerade im privaten Bereich. Das zivilrechtliche Verbot wird jene Personen, welche bisher Kopien hergestellt und ins Netz gestellt haben, auch zukünftig nicht davon abhalten. Die strafrechtliche Sanktion richtet sich nur an gewerbliche Knacker und geht damit am eigentlichen Problem, nämlich dem Einsatz von Crackprogrammen im Privatbereich, vorbei. Überdies können auch von kopiergeschützten CDs problemlos digitale Kopien ohne den Einsatz von Umgehungsmitteln iSd § 90c UrhG hergestellt werden¹⁴⁰. Ein CD-Wiedergabegerät braucht nur an einen digitalen Eingang einer PC-Soundkarte (SPDIF) angeschlossen werden. Die Qualität ist dieselbe, lediglich der Geschwindigkeitsvorteil geht verloren, weil nur mehr 1:1 kopiert werden kann. Auch zukünftig werden daher digitale Kopien durch das Umgehungsverbot nicht verhindert werden, weshalb die Sinnhaftigkeit der Regelung generell zu hinterfragen ist. Dass der österreichische Gesetzgeber die Notwendigkeit umfassenderer Maßnahmen in diesem Bereich erkannt hat, zeigt sich schon daran, dass er bereits für den 10. Oktober dieses Jahres eine Parlamentarische Enquete zum Urheberrecht beschlossen hat, *da bei der Umsetzung der Info-Richtlinie nicht alle nationalen Möglichkeiten ausgeschöpft worden seien*. Die Enquete verfolgt daher den primären Zweck einer Evaluierung von möglichen Lösungen, die sowohl den Interessen der im Kreativprozess Eingebundenen, als auch jenen der Produzenten gleichermaßen gerecht werden. Damit soll ein erster Schritt in Richtung der für 2004 geplanten Adaption der Novelle aufgrund inzwischen gesammelter Erfahrungswerte getan werden.

¹⁴⁰ Schmidbauer, Die Angst vor der digitalen Kopie – Gedanken zur Urheberrechtsnovelle 2003, siehe <http://www.internet4jurists.at/news/aktuell44.htm>.

Das Problem illegalen Massendownloads von Musik aus dem Internet ist mE jedoch eher faktisch als rechtlich zu lösen. Die Musikindustrie ist derzeit noch (mit Ausnahmen) bestrebt, an alten Strukturen festzuhalten und diese sowohl technisch als auch rechtlich abzusichern. Ein umfassender Schritt in Richtung neue Vertriebsformen ist bisher noch nicht gewagt worden. Das unter Punkt 4. dargestellte Beispiel beweist jedoch eindrucksvoll, dass auch legale Online-Plattformen erfolgreich sein können. An dieser Stelle seien noch einmal die mE ausschlaggebenden Erfolgsfaktoren für zukünftige Services genannt: das Bieten von Mehrwert, insbesondere Metainformationen und ein angemessener Preis. Dabei beinhaltet das Thema Online-Musik nicht nur Gefahren und Risiken für die Rechteinhaber, sondern bietet auch immense Chancen. Die Chancen liegen im Wandel der festgefahrenen Strukturen der Musikbranche, weg von der wirtschaftlichen Macht der großen Plattenfirmen (siehe Punkt 3.5.). Neue unabhängige Plattformen haben die Möglichkeit, anstelle von vorselektierten, dem kollektiven Musikgeschmack angepassten Angeboten der Plattenfirmen auf den individuellen Konsumenten zugeschnittene Services einzurichten. Dies kann vorerst nur unter Einbindung der Major Labels geschehen, um ein umfassendes Musikangebot anbieten zu können, da die meisten Künstler vertraglich an ihre Plattenfirma gebunden sind. Insbesondere für unbekannte Künstler, welche nicht das Kriterium der Massentauglichkeit erfüllen (wollen), bieten sich jedoch enorme Möglichkeiten, ihre Musik durch das Internet bekannt zu machen. Das Internet eröffnet erstmals den Weg in Richtung eines wirklich freien Musikmarktes. Dass der Schutz geistigen Eigentums gerade aufgrund der sich durch das Internet ergebenden Probleme von besonderer Bedeutung ist, ist dem Gesetzgeber sowohl auf europäischer als auch nationaler Ebene schnell klar geworden. Dass dieser in der Zukunft effizientere Maßnahmen als die bisherigen treffen wird, bleibt zu hoffen.

Abkürzungsverzeichnis

Im Folgenden finden sich nur jene Abkürzungen, die in der vorliegenden Arbeit nicht enthalten sind:

Abs	Absatz
AG	Aktiengesellschaft
AIE	Associazione Italiana Editori
arg	Argument
Art	Artikel
BGBI	Bundesgesetzblatt
BIEM	Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique
BIOS	Basic Input/Output System
BMI	Broadcast Music, Inc.
bzw	beziehungsweise
CD	Compact Disc
CPU	Central Processing Unit
dh	das heißt
dUrhG	Deutsches Urheberrechtsgesetz
ECG	E-Commerce Gesetz
EMN	European Music Navigator
ErwG	Erwägungsgrund
etc	et cetera
EU	Europäische Union
FTP	File Transfer Protocol
GesmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
hL	herrschende Lehre
idF	in der Fassung
idR	in der Regel
IGD	Institut für Graphische Datenverarbeitung
iSd	im Sinne des/der
iVm	in Verbindung mit
lit	litera
MR	„Medien und Recht“

max	maximal
mE	meines Erachtens
MICA	Music Information Center Austria
MPAA	Motion Picture Association of America
oa	oben angeführt
oä	oder ähnlich(e)(s)
OGH	Oberster Gerichtshof
OS	Operating System (Betriebssystem)
PC	Personal Computer
PRS	Performing Right Society
regGenmbH	registrierte Genossenschaft mit beschränkter Haftung
RL	Richtlinie
SABAM	Société belge des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs
SACEM	Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
SIAE	Società Italiana degli Autori ed Editori
sog	sogenannt
SUISA	Société suisse pour les droits des auteurs d'oeuvres musicales
ua	unter anderem
UMTS	Universal Mobile Telecommunications System
UrhG	Urheberrechtsgesetz
Vgl	Vergleiche
WMA	Windows Media Audio
WMV	Windows Media Video
zB	zum Beispiel
ZUM	„Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht“

Abbildungsverzeichnis

- **Abbildung 1: Client-Server-Modell..... 3**
- **Abbildung 2: Peer to Peer Modell 4**
- **Abbildung 3: Das komplexe Geflecht des Musikbusiness 12**
- **Abbildung 4: Die Distributionskette im digitalen Zeitalter..... 18**
- **Abbildung 5: Die grundlegende Architektur von DRM Systemen 21**
- **Abbildung 6: Microsoft Multimedia Player (MMP) 22**
- **Abbildung 7: TCPA/Palladium (NGSCB)..... 23**

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Bundesgesetz, mit dem das Urheberrechtsgesetz geändert wird (Urheberrechtsgesetz-Novelle 2003 – UrhG-Nov 2003), BGBl I 32/2003
- 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, ABI L 167 vom 22.6.2001, 10; Berichtigung im ABI L 006 vom 10.1.2002, 71
- Richtlinie 2000/31/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 8. Juni 2000 über bestimmte rechtliche Aspekte der Dienste der Informationsgesellschaft, insbesondere des elektronischen Geschäftsverkehrs, im Binnenmarkt („Richtlinie über den elektronischen Geschäftsverkehr“), ABI L 178 vom 17.7.2000, 1
- WIPO Copyright Treaty vom 20.12.1996, WIPO-Dokument CRNR/DC/94, 23.12.1996
- WIPO Performances and Phonograms Treaty vom 20.12.1996, WIPO-Dokument CRNR/DC/95, 23.12.1996

Sekundärliteratur:

- *Arnold*, DRM Systems – Concepts and Drawbacks, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003
- *Bayreuther*, Beschränkungen des Urheberrechts nach der neuen EU-Urheberrechtsrichtlinie, ZUM (2001), 828
- *Bechtold*, Vom Urheber- zum Informationsrecht – Implikationen des Digital Rights Management (2002)
- *Becker*, Santiago Agreement, <http://www.gema.de/kommunikation/news/n163/santiago.shtml>
- *Berndorff/Berndorff/Eigler*, Musikrecht – Die häufigsten Fragen des Musikgeschäfts (1999)
- *Buchinger* und *Zivny*, Kampf den Raubkopien – Gesetzesnovelle schränkt Vervielfältigung geschützter Werke ein, Die Presse, 7.4.2003
- *Ensthaler/Bosch/Völker*, Handbuch Urheberrecht und Internet (2002)
- *Fallenböck/Haberler*, Technische Schutzmaßnahmen und Urheberrecht in der Informationsgesellschaft, Ecolex 2002, 262
- *Graninger*, Musik im Internet, MR 2000, 360
- *Graninger*, Musik und E-Commerce, MR 2001, 3
- *Haller*, Music on demand - Internet, Abrufdienste und Urheberrecht (2001)
- *Hansen*, Online Music Platforms – Types and Business Models, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003
- *Hetschold*, Payment models for digital distribution, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003
- *IFPI Austria-Verband der Österreichischen Musikwirtschaft*, Der österreichische Musikmarkt 2002, <http://www.ifpi.at>
- *IFPI Austria-Verband der Österreichischen Musikwirtschaft*, Ist Musik ein Kulturgut?, <http://www.ifpi.at>
- *IFPI*, Music Piracy Report, <http://www.ifpi.org/site-content/library/piracy2002.pdf>.
- *Kucsko*, Österreichisches und europäisches Urheberrecht - Einführung und Textsammlung (1996)
- *Laga*, Die WIPO Abkommen zum Urheberrecht und zu verwandten Schutzrechten vom Dezember 1996 (WCT und WPPT), <http://www.laga.at/Dissertation/Diss-Die-3.html>
- *Mayer*, Musikpiraterie im Internet – Ein Erfahrungsbericht, MR 2001, 5
- *Medwenitsch/Schanda*, Download von Mp3 Dateien aus dem Internet – Ist die private Vervielfältigung von Musikdateien aus dem Internet, die ihrerseits nicht rechtmäßig erstellt wurden, zulässig?, Ecolex 2001, 215

- *Muikku*, Experiences, activities and strategies of a copyright collecting society, EMN Open E-Commerce Symposium, 21.3.2003
- *Plura*, Der versiegelte PC – Was steckt hinter TCPA und Palladium, <http://www.heise.de/ct/02/22/204>
- *Reber/Schorr*, Peer-to-Peer-Kommunikationsplattformen und deren Freistellung von der urheberrechtlichen Verantwortlichkeit, ZUM 2001, 672
- *Schmidbauer*, Die Angst vor der digitalen Kopie – Gedanken zur Urheberrechtsnovelle 2003, <http://www.internet4jurists.at/news/aktuell44.htm>
- *Schmidbauer*, Up and Down – Der Download als zulässige Privatkopie?, <http://www.internet4jurists.at/news/aktuell46.htm>
- *Senger*, Wahrnehmung digitaler Urheberrechte (2002)
- *Schwenzer*, Die Rechte des Musikproduzenten (1998), 90
- *Strasser*, A&M Records v. Napster – Eine Analyse vor dem Hintergrund des amerikanischen Urheberrechts, MR 2001, 6
- *Tenschert*, Ist der Sound urheberrechtlich schützbar?, ZUM 1987, 612
- *Uwemedimo*, Authors and Creators in the Digital Environment, http://www.wipo.org/eng/meetings/2002/sccr/seminar_05/ppt/cisac_16-05-2002.ppt
- *Walter*, Ministerialentwurf einer UrhGNov 2002 – Ausgewählte Aspekte, MR 2002, 217
- *Wittgenstein*, Die digitale Agenda der neuen WIPO Verträge (2000)
- *Wittmann*, Die EU-Urheberrechtsrichtlinie – ein Überblick, MR 2001, 143

Die Internet-Adressen sind auf dem Stand September 2003.