

DIE MORAL DES MISCHENS

Audiokassetten, private Mitschnitte und ein neuer Wirtschaftszweig für die Verteidigung des geistigen Eigentums

Woher rührt das aktuelle Interesse für die Geschichte der Audiokassette? Wie so häufig bei solchen Fragen lautet die knappe Antwort, dass wir hoffen, anhand dieser Geschichte unser heutiges Leben verstehen zu können. Die Ära der Audiokassette gilt weithin als Voraussetzung für das Aufkommen sozialer Tauschpraktiken, deren Potenzial in dem sich anschließenden digitalen Zeitalter für eine neue Medienumgebung bestimmend werden sollte – und durchaus auch ganz allgemein für neue Formen von Kreativität. Durch diese Entwicklung wurden Kassetten zum zentralen Element einer anti-deterministischen, historische Gültigkeit beanspruchenden Darstellung der Entstehung digitaler Kultur an sich. Dinge wie Open Source und P2P seien vielleicht gar nicht aus den technologischen Besonderheiten digitaler Netzwerke hervorgegangen, so wird argumentiert, sondern aus sozialen Praktiken und Vorstellungen, die der Entstehung dieser neuen Netzwerke vorausgingen.¹ Die Welt der Kassette ist der beste Ort, um nach einer Bestätigung für diese Behauptung zu suchen, nicht zuletzt, weil es die Welt ist, in die auch die digitalen Medien irgendwann Einzug hielten. Mit der Betrachtung von Kassetten hoffen wir, etwas zu verstehen, das eine vernetzte digitale Kultur offenbar auszeichnet, ohne uns jedoch implizit einer simplen Beziehung von Ursache und Wirkung zwischen Technologie und Praxis zu verschreiben. Wenn die Kultur des *sharing* zuerst mit analogen Kassetten entstanden ist, kann es sich dabei per se nicht einfach um ein Produkt der Digitalisierung handeln. Vielleicht war es ja sogar umgekehrt: Was wir für *Beschreibungen* digitaler Netzwerke halten, sind in Wirklichkeit historisch bedingte *Zuschreibungen*. Man könnte fast sagen: Wenn es wahr ist, was die Kassetten uns sagen, dann ist die digitale Kultur in einem wesentlichen Aspekt überhaupt nicht *digital*.

In der mittlerweile recht umfassenden Reihe historischer Darstellungen von Kassettenkulturen (die «Kassettenforschung», wenn man so will) steht also eine Menge auf dem Spiel. Es bedeutet wohl, dass in der Kassettenforschung eine

¹ Zu anti-deterministischen Darstellungen digitaler Kultur siehe Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago (University of Chicago Press) 2006 und John Markoff, *What the Dormouse Said. How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, New York (Viking) 2005.

anfängliche Gegenwartsfokussierung besteht, egal, ob der Auslöser ein Interesse an Musik-Sampling oder Open-Source-Codierung ist. Doch das gilt für alle historischen Untersuchungen. Wichtig ist hingegen, dass die Fragen, die wir zu Kassetten stellen wollen, tatsächlich ausgesprochen historisch sind. Wir wollen Kassettenkulturen nicht als Vorläuferversionen unserer eigenen Kultur betrachten, sondern uns selbst als die Erben von Kassettenkulturen.² Und um die Beziehung der Kassettenkultur zu ihren Vorläuferinnen bzw. Nachfolgerinnen zu erkennen, muss man sie als ein Phänomen ihrer Zeit und Lokalität betrachten. Dies bringt einen in der Tat dazu, Probleme zu artikulieren, die ansonsten so gut wie unvorstellbar wären, sich jetzt jedoch empirisch untersuchen lassen. Wie kam es zu diesen Zuschreibungen? Wieso erschienen sie so selbstverständlich? Und wie dehnbar sind sie heute?

Wenn wir diese Fragen stellen, werden wir meiner Ansicht nach feststellen, dass das Vermächtnis der Kassettenkultur wesentlich gemischter ist, als wir dachten. Es stimmt, dass die Praktiken von *social sharing*, verteilter Kreativität und zusammengebastelter Urhebererschaft mit Kassetten florierten. Doch das ist nur eine Seite der Medaille. Auf der anderen Seite waren Audiokassetten der Katalysator für Unternehmen, deren Ziel in der Gestaltung, Einschränkung und gar Ächtung dieser Praktiken bestand. Alles in allem würde ich sagen, dass die Kassette in beiderlei Hinsicht einen Wendepunkt darstellt. Nicht zuletzt weil sie wesentlich dazu beigetragen hat, den Status privater Haushalte als Produktions- und Reproduktionsstätten zu verändern. Wir könnten also als Erstes danach fragen, was zu jener Zeit einen wesentlichen Widerspruch darstellte. Was war «privates Raubkopieren», und warum war dieses zugleich unmöglich und allgegenwärtig?

*

Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wurden Auseinandersetzungen wegen «Raubkopierens» zunehmend intim und universell zugleich. Im Medium der Kassette verschmolzen sie. Viele der für die 1970er, 1980er und 1990er Jahre typischen Streitigkeiten wegen Raubkopierens standen im Zusammenhang mit einer neuen Praxis: dem «privaten Mitschneiden», oder, wie es im Englischen immer häufiger (doch fälschlich, wie Puristen sagen würden) hieß, *home piracy*, also der «privaten Piraterie» bzw. dem «privaten Raubkopieren»). Einige dieser Auseinandersetzungen, insbesondere das Gerangel um das musikalische Urheberrecht und der Versuch, Sonys Betamax zu ächten, sind in den Kanon der Geschichte des geistigen Urheberrechts eingegangen.³ In beiden Fällen beruhten die Anschuldigungen zum Teil lediglich auf den Vorstellungen davon, was in privaten Wohnungen vor sich ging und was darin vorgehen *sollte*. Sie beruhten jedoch auch auf Streitigkeiten darüber, wie man von privaten Praktiken *wissen* konnte – also über den Zugang zum Privatbereich an sich. Es ging dabei also ganz direkt um das Verhältnis zwischen Privatsphäre, Politik und Staat in der Moderne.

² Dieser Ausdruck stammt von Peter Manuel. Vgl. ders., *Cassette Culture. Popular Music and Technology in Northern India*, Chicago (University of Chicago Press) 1993.

³ Adrian Johns, *Piracy. The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*, Chicago (University of Chicago Press) 2009, 431–35, und James Lardner, *Fast Forward. Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the VCR*, New York (W.W. Norton) 1987.

Dass kulturelle Reproduktion im weitesten Sinne auch privat stattfindet, ist nicht neu, sondern, im Gegenteil, bereits Jahrhunderte alt. Im 17. und 18. Jahrhundert arbeiteten Nachdrucker aus Londoner Häusern, Musiknoten-Kopierer verkauften kurz nach 1900 Tausende von Kopien populärer Lieder aus Reihenhäusern in Manchester und Liverpool, und in den 1920ern konnte man «Piraten-Hörer» in ihren Wohnungen ausfindig machen. Doch sträubten sich die Anglo-Amerikaner lange, private Raubkopien

als solche zu bezeichnen. Im 17. Jahrhundert galt der patriarchalische Haushalt gewissermaßen als Garant für die Legitimität der Arbeit, die unter seinem Dach ausgeführt wurde. Im 18. Jahrhundert erlebte Samuel Richardson, wie sich noch zeigen wird, wie diese Einstellung letztendlich auf seine Kosten ging. Diese Auffassung sollte sich als bemerkenswert hartnäckig erweisen – bis hin zum Konflikt über private Bandmitschnitte in den 1970er Jahren. Davor hatten europäische wie amerikanische Behörden beharrlich zwischen «privaten Kopien» oder, wie es erst hieß, «privaten (Band-)Mitschnitten» und Raubkopien per se unterschieden. Raubkopieren, so wurde betont, sei ein kommerzielles Unterfangen und fände als solches nicht privat statt. «Private» Mitschnitte galten im Allgemeinen als etwas anderes. Doch mit ihrer zunehmenden Verbreitung fiel diese Unterscheidung unter den Tisch. Schließlich wurden Mitschnitte, zunächst von Rundfunkübertragungen, dann von Langspielplatten und später von Fernsehsendungen, als Raubkopien bezeichnet, unabhängig davon, ob sie privat stattfanden oder nicht. Die Industrielobby argumentierte größtenteils damit, dass *home piracy* unabhängig von der jeweiligen Absicht oder Ausprägung massive wirtschaftliche Folgen habe. Ende der 1970er sprach die Branche von der größten existenziellen Bedrohung, der sie je ausgesetzt gewesen sei. Private Raubkopien waren augenscheinlich der «Tod der Musik» – eine Rhetorik, die mit dem Aufkommen des Videorekorders von Hollywood und den Sendeanstalten und mit der Einführung digitaler Netzwerke von der Unterhaltungsindustrie en masse aufgegriffen wurde.

Home piracy war somit eine Neuerung, deren Bedeutung weit über rechtliche und technische Aspekte hinausging. Der Begriff lud das, was vielen Bürger als harmlose – wenn nicht gar als konstruktive, zu neuen Gemeinschaften und neuer Kunst führende – Praxis galt, mit ominöser Bedeutung auf. Ihnen wurde gesagt, dass sie mit jedem Drücken der Aufnahmetaste zum «Tod der Musik» beitrugen. Um sich der Tragweite bewusst zu werden, muss man berücksichtigen, dass das private Heim tatsächlich eine sehr lange Geschichte hat, die nicht



Abb. 2 Alte Musikkassette, 2006

zuletzt zu einem tief sitzenden Verständnis von Moral und politischer Ordnung beigetragen hat sowie zu einem gesunden Argwohn in Bezug auf Aufdeckung und Zwang.

In der frühen Neuzeit war der private Haushalt lange die zentrale Einheit, aus der sich die Gesellschaft zusammensetzte. Darüber hinaus galt er als wesentlicher Hort von Sitte und Anstand. In einer Zeit, in der Handwerk und Gewerbe zumeist in privaten Haushalten ausgeübt wurden, war dies keine rein abstrakte Vorstellung. Üblicherweise befanden sich Werkstatt oder Laden in einer Stadt des 17. Jahrhunderts im Erdgeschoss eines Hauses zur Straßenseite hin; dahinter lagen private Räume für die Küche und Ähnliches, mit Wohnräumen wie Schlafzimmern in den oberen Stockwerken. Gesinde und Lehrlinge lebten in den oberen Etagen. Über den Zugang zu und das Verhalten in diesen Räumen herrschten definitive Übereinkünfte, und Verstöße konnten sich zu äußerst ernstesten Angelegenheiten entwickeln. Insbesondere die Werkstatt- oder Ladenräume im Erdgeschoss stellten Grenzbereiche – gemischte Bereiche – dar, in denen die öffentliche Welt der Straße und die private Welt des jeweiligen Hauses zusammentrafen. Und genau hier wachte das moralische Patriarchat des Haushalts über öffentlich wirksame Herstellungs- und Marketingmethoden. Dies war also die Art von Raum, in der beispielsweise Bücher hergestellt und verkauft werden sollten.⁴

Was die Herstellung von Druckerzeugnissen betraf, hingen demnach viele der Fälle, in denen es um die strafrechtliche Verfolgung wegen Staatsgefährdung oder illegalen Kopierens ging, von den Unterscheidungen zwischen diesen Gebäudeteilen ab – welche Personen Zugang hatten und was sie dort machen konnten. Illegale oder einfach nur schlechte Druckerzeugnisse wurden stets mit Arbeit in Verbindung gebracht, die an unkonventionellen Orten verrichtet wurde. Dabei konnte es sich um die oberen Stockwerke handeln, den Teil des Hauses (zum Beispiel ein Schlafzimmer), der definitiv privat war, oder auch um einen Ort außerhalb des Hauses. Bei Raubdrucken wurde für gewöhnlich davon ausgegangen, dass sie in sogenannten «Ecken» oder «Löchern» angefertigt wurden. Diese Begriffe bezeichneten gelegentlich echte Verstecke (wie eine transportable Druckerpresse in einem hohlen Baumstamm), konnten sich aber auch einfach auf angemietete Räume beziehen. Im England des 17. Jahrhunderts war es eine Zeitlang tatsächlich illegal, überhaupt außerhalb der Grenzen des eigenen Heimes zu drucken.⁵

Das soll aber nicht heißen, dass in herkömmlichen, mit dem privaten Wohnraum verbundenen Ladenlokalen *tatsächlich* keine unzulässigen Drucklegungen stattfanden. Die fraglichen Haushalte wurden häufig als unordentlich oder korrupt dargestellt, und zwar so, dass man eigentlich nicht mehr von einem echten Heim sprechen konnte. Sie waren in gesellschaftlicher Hinsicht vielleicht chaotisch, mit Dienstboten, die sich über ihre Herren stellten, oder Horte des Ehebruchs, wie es bei einigen der bekannteren Whig- und Tory-Druckern der Fall gewesen sein soll. Diese Angst hatte im Wesentlichen auch Samuel Richard-

⁴ Adrian Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago (University of Chicago Press) 1998, z. B. 75–78.

⁵ C. H. Firth und R. S. Rait (Hg.), *Acts and Ordinances of the Interregnum. 1642–1660*, 3 Bde., London (HMSO) 1911, [III], 698; Johns, *Nature of the Book*, 129–30.

son geäußert, als er den «inneren Verrat» durch seine Dienstboten anprangerte, der den Raubdruck seiner eigenen Bücher möglich machte – eine heftige Formulierung, die zeigt, wie tief die Angst eines Herren saß, dessen vertraute Untergebene sich als Denunzianten herausstellten. War Richardson überhaupt ein echter Hauspatriarch – und falls nicht, war er für seine Zwangslage selbst verantwortlich?⁶

Eine unmittelbare praktische Konsequenz des Raubkopierens in der privaten Wohnung bestand darin, dass eine Kontrolle der Tat hier nahezu unmöglich war. Die Schwelle zum Heim eines Bürgers war eine politisch heilige Demarkationslinie zwischen öffentlichem Raum – in dem Kontrolle stattfand – und privatem Raum, der für die Überwachung als unzugänglich galt. Im London der frühen Neuzeit machten Gewerbetreibende ihre Freiheiten an diesem Recht fest, welches ihnen laut eigener Aussage in der Magna Charta selbst zugesichert wurde. Drucker und Buchhändler verweigerten der Polizei unter Berufung darauf durchgängig das Betreten und Durchsuchen ihrer Räumlichkeiten und hatten in einigen Fällen damit sogar vor Gericht Erfolg.⁷ Entsprechend wurde ein allgemeiner Durchsuchungsbefehl für diese Häuser für die Regierung zu einer der größten Begehrlichkeiten überhaupt.⁸ Der staatliche Aufseher der Presse, Sir Roger L'Estrange, sollte diese Durchsuchungsbefehle schließlich erhalten, doch blieben sie umstritten.⁹ Tatsächlich gab es nur wenige Themen, die die Gemüter in diesem hitzigen Zeitalter stärker erregten als dieser Fall – seine Auswirkungen waren noch in den Revolutionen von 1642–51 und 1688 und bis in die amerikanische Revolution ein Jahrhundert später spürbar. Auch die Türschwellepolitik klang noch in späteren Raubkopie-Streitigkeiten nach. Auf dem Spiel stand sie erneut zu Zeiten Edwards VII., als Musikverleger Raubkopierer dazu provozierten, Spitzel, die gewaltsam in ihre Häuser eingedrungen waren, strafrechtlich zu verfolgen.¹⁰

Briten, die in den 1920er Jahren die Zahlung der Lizenzgebühr zur Finanzierung der BBC verweigerten, beriefen sich ebenfalls auf die Unverletzlichkeit der Wohnung. In allen Fällen malten die Täter ein Schreckensbild von Polizeibeamten, die Wohnungen stürmen und Kinder verhaften. Diese Aussicht wurde allerorten mit Tyrannei gleichgesetzt – und, im 20. Jahrhundert, mit Totalitarismus. Mit dem Aufkommen des Radios waren die Möglichkeiten zudem nicht mehr nur auf den physischen Zutritt beschränkt. Was, wenn der Staat das, was in den Wohnungen vor sich ging, von weitem, mittels Antenne, überwachen konnte?¹¹

Während der industriellen Revolution wurden die meisten Formen produktiver Arbeit aus den Wohnungen in die Fabriken oder an andere Arbeitsplätze ausgelagert, was zu einer Unterscheidung führte, die für die Moderne als solche maßgeblich wurde, spätestens seit Max Weber. Dennoch blieben die wesentlichen moralischen Assoziationen in Bezug auf das häusliche Milieu bestehen.¹² Privates Raubkopieren als kohärente, konsistente Praxis blieb also eine Art soziales Oxymoron: *Wenn* etwas zuhause stattfand, *dann* konnte es sich nicht um

⁶ Vgl. The case of Samuel Richardson, of London, Printer; With regard to the Invasion of his Property, in: *The History of Sir Charles Grandison, before publication, by certain Booksellers in Dublin* [dt. Der Fall von Samuel Richardson aus London, Drucker; im Hinblick auf die Verletzung seines Eigentums], in: *The History of Sir Charles Grandison, vor der Veröffentlichung, bei bestimmten Buchhändlern in Dublin*, London, 14. September 1753.

⁷ Als Beispiel siehe *The Trial of Francis Smith* (1680), in: W. Cobbett (Hg.), *Cobbett's Complete Collection of State Trials*, 33 Bde., London (R. Bagshaw et al.) 1809–28, [VII], 932–960, insb. 950.

⁸ Siehe beispielsweise *Proposals for the Preventing Discovering, & Suppressing of Libells* [dt. Vorschläge für die Verhinderung, Entdeckung und Unterbindung von Schmähchriften], zusammengestellt von Sir Roger L'Estrange während der Restauration, National Archives, GB (SP 29/39, No. 92) oder seine wiederholte Forderung von Durchsuchungen im Jahr 1675, in: *Historical Manuscripts Commission 9th Report* (1883), 66.

⁹ Eine Instanz sind die National Archives, 24. Februar 1661/62, (SP 29/51, No. 6).

¹⁰ Adrian Johns, *Pop music pirate hunters*, in: *Daedalus*, 131/2, Frühling 2002, 67–77.

¹¹ Johns, *Piracy*, 357–399. Zur Behauptung, das britische System sei eine Form des beginnenden Totalitarismus siehe Ronald Coase, *British Broadcasting. A Study in Monopoly*, London (London School of Economics) 1950, 191, und für den allgemeineren Kontext siehe Adrian Johns, *Death of a Pirate. British Broadcasting and the Making of the Information Age*, New York (W.W. Norton) 2010, 70–104.

¹² Zum Vergleich siehe die Argumentation von Steven Shapin, *The House of Experiment in Seventeenth-Century England*, in: *Isis*, 79, 1988, 373–404, und Steven Shapin, *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago (University of Chicago Press) 1994, 409–416.

Raubkopieren handeln. Natürlich war das Heim beständigen Veränderungen unterworfen. Es wurde von technischen Neuerungen wie Waschmaschinen, Klimaanlage, Kühlschränken, Telefonen und Radios kolonialisiert und entwickelte sich zum bevorzugten Ort vieler der ambitioniertesten Prophezeiungen des 20. Jahrhunderts. Mit den Siebzigern war das Heim vollständig neu erfunden und viele Male zum Hort des einen oder anderen *technologischen* Utopias ausgerufen worden, ohne jedoch seine zentrale Bedeutung als *moralisches* Utopia zu verlieren. 1980 verbreitete sich auf einem Branchentreffen die Kunde, es stehe eine weitere Revolution bevor: Jetzt wurde das Heim in ein «elektronisches Unterhaltungszentrum» verwandelt.¹³ Dennoch setzte dieser Utopismus nie zu der vielleicht radikalsten häuslichen Transformation an: der Wiederbelebung der *alten*, frühneuzeitlichen Rolle des Heims als Ort kreativer Produktion. Die Aufteilung zwischen Heim und Arbeit blieb bestehen, und wenn überhaupt, verstärkte sie die moralische Autorität des Haushalts.

In der Zeit vor der Audiokassette waren Politiker wie Unterhaltungsindustrie unwillig, die Praxis des privaten Mitschneidens als Raubkopieren zu bezeichnen, weitgehend aus den genannten Gründen. In den 1970ern sollte sich das jedoch ändern. Dies lag zum einen an einem plötzlichen *Rückgang* der Musikpiraterie selbst. Die organisierte, kriminelle Piraterie – das heimliche Kopieren von Aufnahmen im großen Stil zum anschließenden Verkauf – musste in diesen Jahren einige Niederlagen einstecken; zu den Gründen später mehr. Mit ihrem Rückgang war das Ausmaß des privaten Überspielens plötzlich deutlicher erkennbar. Die Plattenfirmen beschlossen, gegen diese Praxis vorzugehen. Ein solcher Angriff war jedoch nur schwer zu rechtfertigen, und das nicht nur wegen der genannten Politik des Heims. Das Überspielen war gerade dank einer Generation nicht kommerzieller «Musikpiraten» mit positiven moralischen Konnotationen besetzt.

Die Musikindustrie hatte bei der unautorisierten Vervielfältigung im Prinzip lange ein Auge zugedrückt. Die «Plattenpiraterie» erlebte in den 1950er Jahren eine Blütezeit. Dahinter stand nicht immer Geldgier: Oft fand sie in Gemeinschaften kundiger Fans statt, die eine ihrer Ansicht nach gefährdete Musik bewahren wollten. Dies galt insbesondere für zwei Genres, die echte Kenner anzogen: Jazz und Oper. Einzelgänger blieben über in kleinen Auflagen erscheinende Zeitschriften mit Fachkritiken und Insiderinformationen über neue Pressungen miteinander in Kontakt. Sie kultivierten ein Gefühl der Leidenschaft für die Sache der Kunst und beschuldigten die großen Plattenfirmen dementsprechend, den Kanon nur unzureichend zu schützen. In ihren Augen handelte es sich bei den *back catalogues* der großen Plattenlabel um *Archive*, die für die Öffentlichkeit zugänglich sein sollten. Kurz gesagt, Opern- und Jazzkenner unterstützten Schwarzpressungen aufgrund ihrer moralischen Einstellung dazu, was eine Aufnahme wirklich *darstellte*. Und das war auch der Grund, warum die Unterdrückung ihrer illegalen Pressungen zu Kontroversen führte.¹⁴ (Maßnahmen gegen Schwarzpressungen von 45er-Schallplatten im

¹³ Vgl. Martin Polon, The future of home entertainment and the four horsemen of technology, in: *Sight and Sound*, 49, 1980, 224–229. Allgemein siehe Ruth Schwartz Cowan, The «Industrial Revolution» in the Home: Household Technology and social Change in the Twentieth Century, in: *Technology and Culture*, 17/1, Januar 1976, 1–23.

¹⁴ Johns, *Piracy*, 436–444.

großen Stil durch organisierte Banden waren hingegen im Allgemeinen *nicht* umstritten.) Die Industrie bekämpfte diese Kenner-Piraten jedoch und ersann im Laufe der Zeit wirksame juristische und polizeiliche Strategien gegen ihre eifrigsten Vertreter. Der Erfolg sollte sich als zweischneidig erweisen. Er trug zu der Ansicht bei, dass es sich bei den beiden amerikanischen Medienkonzernen RCA und CBS um *Big-Brother*-Unternehmen handelte, die sich dem Mittelmaß verschrieben hatten und Originalität, Fachkenntnis und Kunst an sich geringschätzten.

Der Angriff auf private Tonband-Mitschnitte begann, als diese Ansicht bereits ziemlich verbreitet war. Auch er sollte in vielerlei Hinsicht erfolgreich sein. Dies ironischerweise aber mit dem hohen Preis, dass die Wahrnehmung als *Big Brother* so etwas wie den Status einer gängigen Meinung erlangte.

*

In den Jahren 1951–52 gründeten die großen Plattenfirmen die Recording Industry Association of America (RIAA). Die RIAA führte von Anfang an einen erklärten Feldzug gegen Raubkopien. Ihr Ziel war es, sich nicht nur für ein gesetzlich verankertes Urheberrecht einzusetzen, sondern auch praktisch einzugreifen – mithilfe von Privatdetektiven, Hinweisen an das FBI und Ähnlichem –, um die Piraterie selbst zu verhindern, aufzudecken und davor abzuschrecken. Dabei entsprach ihre Vorgehensweise im Wesentlichen der ihrer Vorgänger vom Anfang des 20. Jahrhunderts und davor. Ihre Beauftragten agierten autonom und weitgehend außerhalb jeglicher öffentlichen Aufsicht oder Kontrolle, und sie griffen weit häufiger auf Gesetze der US-Bundesstaaten oder Bereiche wie das Gesetz gegen unlauteren Wettbewerb zurück als auf US-amerikanische Urheberrechtvorschriften. Sie sollten sehr schnell Erfolg haben. Das Fälschen von Platten wurde per Bundesgesetz kriminalisiert. Außerdem verabschiedeten die Bundesstaaten New York und Kalifornien Gesetze gegen das unautorisierte Kopieren zu kommerziellen Zwecken und ordneten an, dass auf diesen Platten die Namen und Adressen ihrer Hersteller anzubringen seien: eine Klausel, die auch aus dem 17. Jahrhundert hätte stammen können.

«Es gibt gute und böse Piraten», so die Aussage einer beteiligten Partei auf dem Höhepunkt der Kampagne. Die bösen waren wahrhaftig und bewusst kriminell, während die guten wie zuvor die Jazz-Piraten ganz offen operierten, älteres Material untereinander tauschten und gelegentlich sogar Tantiemen zahlten.¹⁵ Wirklich interessant war, dass Anfang der 1980er Jahre die Anzahl der privaten Mitschnitte beides in den Schatten stellen sollte.

Wie die EWG ermittelte, produzierten kommerzielle Raubkopierer zu diesem Zeitpunkt 26 Millionen Aufnahmen pro Jahr, darunter 80 % Kassetten, mit einem geschätzten Gesamtwert von 100 Mio. US-Dollar. Die Zahlen waren unglaublich: Raubkopieren war ein gewaltiges Unternehmen, das mit den anderen internationalen Großkonzernen durchaus mithalten konnte; zudem sah die

¹⁵ Vgl. *Attacking the record pirates*, in: *Christian Science Monitor*, 20.–25. April 1974.

Öffentlichkeit in den niedrigen Preisen der Raubkopierer einen Beweis für die «unmoralischen» Gewinnspannen der großen Plattenfirmen. Und doch war die Zahl bereits im *Sinken* begriffen. «Private Kopien» – das Mitschneiden mittels Kassettenrekorder – stellten ein weitaus größeres Problem dar. «Das Ausmaß des Problems der Herstellung privater Kopien», berichtete die EWG, «stellt das der Piraterie in den Schatten» – und zwar in dem Maße, dass der Niedergang «kreativer Bestrebungen» sich auch dann fortsetzen würde, wenn «die Piraterie vollkommen eliminiert werden würde». In Westdeutschland gaben weit über 85 % der Befragten zu, Mitschnitte anzufertigen. Dies sei nicht nur ein Omen für den «Tod des Urheberrechts», sondern untergrabe auch unmittelbar das «kulturelle Leben eines jeden Landes». Das private Mitschneiden mittels Kassettenrekorder hatte die ausgemachte Piraterie abgelöst und stellte die erste wirklich globale Herausforderung an die industrialisierte Kultur dar – global eben gerade deshalb, weil sie privat stattfand.¹⁶

Mit dem Rückgang der bösen Piraterie richtete sich die Aufmerksamkeit der Industrie auf private Mitschnitte. Diese Verlagerung war nicht nur Ausdruck einer erfolgreichen Kontrolle, sondern, wichtiger noch, eines geänderten *Hörverhaltens*, das mit der Einführung des Transistorradios Anfang der 1960er Jahre begonnen und mit den Kassetten einen Höhepunkt erreicht hatte. Die Kassette war nicht nur ein Aufnahmemedium, sondern auch ein praktisches, tragbares und langlebiges Medium für die Musikwiedergabe. Kassettenrekorder wurden so allgegenwärtig wie Transistorradios, sie gehörten mittlerweile zum Autozubehör, und die Einführung des Sony Walkman 1979 war das Signal für ihre bevorstehende Allgegenwart.¹⁷ Dank derartiger Geräte sorgte die Kassette für eine Veränderung des Hörverhaltens und vereinfachte zugleich die Herstellung von Musik-Mischungen. Durch die Kassetten waren es also zum ersten Mal die *nicht* kommerziellen Kopien, die der Branche Sorge bereiteten. Es gab keinen Präzedenzfall, um diese Praxis zu verstehen – oder zu unterbinden. Die RIAA bestand jetzt jedoch darauf, dass private Mitschnitte eine größere Gefahr für die Musik darstellten als kommerzielle Raubkopien.

Das Problem der Überspielungen mit dem Kassettenrekorder war somit schwerwiegend und knifflig zugleich. Kassettenrekorder waren klein, billig und bedienerfreundlich. Philips stellte freizügig Lizenzen für seine Patente aus und machte die Kassette so de facto zu einem universellen Standard. Da es keine Konkurrenzformate gab, wurden sie von den Verbrauchern massenweise gekauft. Hersteller von Kassettendecks hatten lange versucht, das Konzept privater Überspielungen als kreatives Hobby zu verkaufen, ähnlich wie die Fotografie – und mit den Kassetten konnte sich diese Idee schließlich durchsetzen.¹⁸ Die Audiokassette verband wohlhabende Teenagerkultur mit Audiophilie und führte zu einer alles verschlingenden häuslichen Welt des Überspielens und Wieder-Überspielens, des Tauschens und Wieder-Tauschens. Jemand konnte eine LP kaufen (oder auch gegen Gebühr leihen), und der Freundeskreis nahm sie auf; oder es wurden Langspielplatten aus öffentlichen Bibliotheken entlie-

¹⁶ Vgl. Gillian Davies, *Piracy of Phonograms*, Oxford (ESC Publishing für die Europäische Kommission) 2. Ausgabe 1986, 7–8, 12–13, 16, 33–5; R. Wallace, *Crisis? What Crisis?*, in: *Rolling Stone* 318, 29. Mai 1980, 17, 28, 30–1 und Gillian Davies (für den IFPI), *The Private Copying of Phonograms and Videograms*, Straßburg (Europarat) 1984, 17–18, 22–33, 34.

¹⁷ Paul Du Gay, Stuart Hall u. a., *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, London (Sage/Open University) 1997.

¹⁸ Alison Winter, *Memory: Fragments of a Modern History*, Chicago (University of Chicago Press) 2012.

hen und auf Kassette aufgenommen. (In Chicago versuchte ein Laden mit dem Namen «Rent a Record», daraus ein Geschäft zu machen.)¹⁹ Natürlich konnte man auch die eigenen Platten aufnehmen. Nicht zuletzt besaß das private Überspielen häufig auch eine *creative* Komponente, nämlich dann, wenn eigene Musikmischungen auf sogenannten «Mix-Tapes» zusammengestellt wurden. Was aber auch oft romantische Gründe hatte (im konkreten wie im kulturgeschichtlichen Sinne). Es ging darum, anderen durch die Auswahl von Songs und die Reihenfolge, in der diese auf der Kassette präsentiert wurden, eigene Geschichten zu erzählen – und wie das bei Teenagern so ist, waren dies häufig sehr persönliche Geschichten. Die Tatsache, dass der Hörer die Titel nur schwer überspringen konnte, war dabei fast ebenso wichtig wie die Tatsache, dass ihre Aufnahme für den Macher des Tapes relativ einfach war.

Letztendlich unterliefen Kassetten die grundlegende Unterscheidung zwischen Heim und Arbeitsplatz, die während der gesamten Moderne galt. Private Mitschnitte waren eine Frage von Technologie, Ort und moralischer Ökonomie zugleich. Damals wurde vielfach darauf hingewiesen, dass diese Mitschnitte keine Gefahr für die Musik *an sich*, sondern nur für eine *bestimmte* Musik zu sein schienen: und zwar für die industriell produzierte Musik einer kleinen Anzahl kapitalstarker Unternehmen, die «Hits» produzierten, deren Kopien sie in Massen fertigten und verkauften. Private Mitschnitte wurden gelegentlich als positive Herausforderung dieser vermeintlichen Inhaltslosigkeit hingestellt. Deswegen und aufgrund ihrer neuartigen sozialen Merkmale – Flexibilität, Verteilung – waren sie nicht nur eine potenzielle Bedrohung, sondern auch eine potenzielle Alternative.

Die Praxis privater Mitschnitte führte damals zu einem moralischen Dilemma – es ist jedoch bezeichnend, dass es sich um ein *Dilemma* handelte, nicht um eine eindeutige *Sünde*. Das wurde deutlich durch Diskussion wie die um den Ethiker, der 1972 von *Stereo Review* rekrutiert wurde, um den «großen Bandraub» zu diskutieren.²⁰ Der Ethiker erkannte, dass es sich bei Bandmitschnitten möglicherweise um das Symptom einer verbreiteten und charakteristischen moralischen Misere seiner Zeit handelte. Diese sei in eine Reihe zu stellen mit dem Relativismus oder mit den «Radikalen», die Ladendiebstahl als gerechtfertigten Widerstand gegen die Gier der Konzerne betrachteten. Doch galt es zu bedenken, dass auch viele Leser von *Stereo Review* so dachten. Sie betrachteten die Plattenindustrie als angeheuerte «Raubritter», die für die Belange von Kunst und Künstlern keinen Sinn hatten. Das Magazin kam zu dem Schluss, dass das Mitschneiden abhängig von den jeweiligen Umständen moralisch irgendwo zwischen strafbarer krimineller und harmloser Handlung angesiedelt sei. Letztendlich, so die Schlussfolgerung, *war* es erlaubt, Material aufzuzeichnen, wenn die fragliche Musik vergriffen und eine Neuauflage seitens der Plattenfirmen unwahrscheinlich war. Und das waren exakt dieselben Argumente, wie sie in den 1950ern auch von den Jazz- und Oper-Piraten vorgebracht worden waren.

¹⁹ H. Reich, Tempest on a Turntable. The Rent-A-Record Flap in Chicago, in: *Chicago Tribune*, 23. Januar 1983, Teil 6, 11.

²⁰ Vgl. C. Stark, The great tape robbery. Weighing the ethical issues involved in home tape copying, in: *Stereo Review*, 28/3, März 1972, 60–64.



Abb. 3 ITT Tiny Cassette, 1975

stellen, wie jemand in eine Wohnung eindringt, um so etwas zu verhindern», so Ringers Aussage, «oder eine Gesetzgebung durchsetzt, die eine Vorrichtung konzipiert, um private Mitschnitte zu unterbinden». Die Vorstellung des gefährdeten Jungen im eigenen Heim wurde noch einmal angeführt. Der Austausch erregte breites Interesse: Die Privatsphäre erhielt Vorrang vor dem geistigen Eigentum. Als der Kongress nach diesen Anhörungen ein neues Gesetz verabschiedete, das Musikaufnahmen erstmalig urheberrechtlich schützte, wurde darin auf eine Einschränkung der «privaten Bandmitschnitte» verzichtet. Nicht kommerzielle Überspielungen waren folglich nicht als Verstoß zu behandeln. So bestätigte diese Maßnahme die traditionelle Unterscheidung zwischen Raubkopieren (nicht im häuslichen Umfeld, kommerziell) und «privatem» Kopieren (im häuslichen Umfeld, nicht kommerziell). Und obwohl die Unterscheidung bei der Überarbeitung des Urheberrechts fünf Jahre darauf nicht mehr aufgegriffen wurde, urteilten die Richter weiter stillschweigend und taktvoll so, als sei weiterhin eine «Ausnahme für privates Kopieren» in Kraft. Sie erinnerten an die früheren Anhörungen und argumentierten, dass ein Vorgehen gegen die Kassettenkultur so undurchführbar wie unratsam sei.²¹

Doch sollten die Strategien gegen Bandmitschnitte, die in diesem Prozess offensichtlich für undenkbar erklärt worden waren, von nun an die Kampagnen gegen Piraterie beherrschen. Dies lag daran, dass sich zu den Audioaufnahmen jetzt visuelle Medien gesellten, was den Einsatz beträchtlich erhöhte. Hollywood und die Fernsehstudios waren viel größer und reicher als die Plattenfirmen, und als sie ihre Zukunft bedroht sahen, sollte sich die Situation ändern. Die Hauptfolge war natürlich der Sony-Betamax-Fall, auf den ich hier

²¹ Vgl. Johns, *Piracy*, 448.

Zu diesem Zeitpunkt hatte auch der Kongress selbst Anhörungen zum Thema private Mitschnitte in die Wege geleitet. Dazu gehörten auch Diskussionen darüber, was ein Kongressmitglied den «kleinen Piraten im eigenen Heim» nannte, der Platten auf Band aufnimmt. Ihm wurde versichert, dass sein Sohn niemals von der Gesetzgebung kriminalisiert werden würde. Die für Urheberrechtsfragen zuständige Beamtin, ihres Zeichens Assistant Registrar of Copyrights, Barbara Ringer, sprach das Offensichtliche aus: Polizeiliche Maßnahmen gegen diese Aktionen waren *wegen ihres Schauplatzes* undenkbar. «Ich kann mir nicht vor-

allerdings nicht im Detail eingehen möchte. Interessant ist jedoch, dass die diesem Fall zugrunde liegenden Darstellungen dessen, was in amerikanischen Wohnungen vor sich ging, ihren Ursprung zum Teil in den Streitigkeiten um die Audiokassette hatten. So gelangten beispielsweise zu Beginn des Verfahrens Anwälte von Universal in den Besitz einer Liste mit Betamax-Käufern in Los Angeles und beauftragten private Ermittler, deren Methoden aufzudecken. Ein Richter griff ein, um diese Vorgehensweise sofort zu unterbinden; mit dem Ergebnis, dass der Prozess von da an auf der Basis indirekter Mutmaßungen darüber geführt werden musste, was wohl hinter den Türen vor sich gehen möge. Mit dem anschließenden Urteil des Berufungsgerichts gegen Sony bestand die Gefahr, dass geächtet werden würde, was nach diesen Mutmaßungen bereits in Hunderttausenden (bald Millionen) von Haushalten Routine war. Die *New York Times* erklärte unverblümt, das Gericht habe «Piraterie» entdeckt, «sogar im privaten Heim». Die *Chicago Tribune* fügte hinzu, das Urteil mache «jeden zum Urheberrechtsverletzer». Es bedeute, dass «drei Millionen Amerikaner ... kaum etwas anderes sind als moderne Piraten» – höchstwahrscheinlich sei der «Durchschnittsamerikaner» einer. Ein Anwalt aus Washington sah die Ursache für das Problem in der örtlichen Verlagerung produktiver Technologien. Fotokopierer, Kassettenrekorder und, kurze Zeit später, Computer verschafften Bürgern die Möglichkeit, «ihre eigenen Drucker und Verleger, ihre eigenen Fernsehproduzenten und Plattenverleger zu werden».²² Angewendet auf Audiokassetten würde dieses Urteil praktisch die gesamte Bevölkerung «augenblicklich kriminalisieren»: Damit bestand die Aussicht auf ein mediales Gegenstück zur Prohibition.

Allem Anschein nach hatte man einen allumfassenden «Krieg gegen private Mitschnitte» gestartet. Der Wettstreit war mittlerweile zum «herausragenden Kommunikationskonflikt des Tages» geworden – zu «einem der unbarmherzigsten und erbittertsten Rechtskriege in der amerikanischen Geschichte». Doppel-Kassetten decks waren eines der Hauptziele, vor allem in Großbritannien, wo der Hersteller Amstrad in einem Musterprozess gegen sie zur Zielscheibe wurde. Sie wurden auf beiden Seiten des Atlantiks als «Diebeswerkzeug» und «Musikraubmaschinen» verunglimpft.²³ Wortführer der Industrie in den Vereinigten Staaten waren Alan Greenspan und Lawrence Tribe, die die Ansicht vertraten, private Bandmitschnitte seien schon durch die Verfassung verboten. Lobbyisten – Charlton Heston, Clint Eastwood, Beverly Sills und andere – fielen in Washington ein. Eine «Koalition zur Rettung der Musik Amerikas» entstand. Sogar die *New York Times* leistete vorsichtig Unterstützung. In diesem Zusammenhang gab es zahlreiche reißerische Presseberichte über «Männer in großen Mänteln», die Türen einschlagen, um Kleinkinder beim Anschauen von Zeichentrickfilmen zu verhaften, oder Überwachungsflugzeuge, die über Vorstädten eingesetzt werden, um Massen von Bändern zu löschen. Findige Unternehmer kauften Werbeflächen an, um Panikkäufe von Rekordern und Kassetten zu fördern.

²² Vgl. Quellen zitiert in Johns, *Piracy*, 450.

²³ Vgl. H. Fantel, *Dubbing Decks. Pro and Con*, in: *New York Times*, 20. Oktober 1985, Teil 2, 23.

Auf der anderen Seite jedoch wurden die Kriegstreiber von Magazinen wie dem *Rolling Stone* mit strafender Skepsis bedacht. So sollte sich zeigen, dass beispielsweise die Behauptung der Musikindustrie, private Mitschnitte hätten sie eine Milliarde US-Dollar gekostet – eine Behauptung, die von Greenspan vorgebracht wurde – auf der Annahme beruhte, dass volle 40 % der privaten Kopien ansonsten Plattenverkäufe zum vollen Preis dargestellt hätten. Hingegen zeigten alle Studien zum tatsächlichen Verhalten, dass Mitschneider *mehr* Alben kauften als der Durchschnitt. Private Kopierer waren demnach also gar keine «Schmarotzer», sondern die treuesten Kunden der Industrie. Der *Rolling Stone* vertrat die Ansicht, Mittelmäßigkeit und Preistreiberei seien in der Tat viel verkaufsschädigender als privates Kopieren. Und er wies darauf hin, dass die Industrie das private Mitschneiden ja sehr lange toleriert habe, nur um diese Haltung mit dem Betamax-Berufungsurteil dann opportunistisch fallen zu lassen. Diese Argumentation nahm die Form einer (vermeintlichen Graswurzel-) Bewegung an, als Hersteller sich zu der «Home Recording Rights Coalition» zusammenschlossen, einer Vereinigung zur Wahrung der Rechte auf private Kopien, um die Industrie als käuflich und monopolistisch zu denunzieren und ihr zum Trotz diese «Rechte» hochzuhalten.²⁴

Als der Betamax-Fall 1983 vor dem Obersten Gerichtshof verhandelt wurde, war allen klar, welche weit reichenden Konsequenzen er haben würde. Nie zuvor in der Geschichte des Gerichts hatte es derartig viele *Amici Curiae* gegeben. So schaltete sich beispielsweise die American Library Association ein, weil sie die Zukunft des *fair use* (dt. «angemessene Verwendung») gefährdet sah – eine junge Doktrin, zumindest in ihrer expliziten Formulierung (sie wurde erst 1976 verfasst), die noch nicht fest in der juristischen Praxis verankert war. Die Rhetorik der Studios war dennoch kompromisslos. Das, was Millionen normaler Amerikaner routinemäßig taten, sei «nichts anderes als Bandpiraterie», erklärten sie. «Die Tatsache, dass es im privaten Umfeld stattfindet ... macht keinen Unterschied.»²⁵

Doch es machte einen Unterschied – und möglicherweise einen entscheidenden. Wie immer machten sich die Richter in Washington daran, die dem vorliegenden Fall zugrunde liegende Rechtsgeschichte auszugraben. In diesem Fall wurden also die Kongressanhörungen zum Thema private Audio-Mitschnitte hervorgeholt. Sie merkten an, dass die praktische Umsetzung des Gesetzes bis dato in der «Legalisierung von Plattenpiraterie» bestanden habe. Kongressmitgliedern wurde damals erklärt, dass die Copyright-Polizei nicht in die Häuser der Bürger eindringen und deren Kinder verhaften würde. Doch war dies angesichts der Tatsache, dass mittlerweile viel mehr auf dem Spiel stand, weiterhin der Fall? Zudem waren Filme anders als Audioaufnahmen schon seit 1912 urheberrechtlich geschützt, ohne Zugeständnisse an nicht kommerzielle Kopien außerhalb der fragilen *fair-use*-Doktrin. Thurgood Marshall argumentierte, private Kopien seien durch diese Doktrin nicht geschützt, weil sie *privat* seien und somit in keiner Weise zum Allgemeinwohl beitragen, wie dies beispielsweise

²⁴ Vgl. Michael Schrage, *The war against home taping*, in: *Rolling Stone*, 378. 16. September 1982, 59–67.

²⁵ Vgl. F. Barbash, *Betamax uproar is channeled into Supreme Court arguments*, in: *Washington Post*, 19. Januar 1983, A4, und Lardner, *Fast Forward*, 102.

bei wissenschaftlichen Publikationen der Fall sei. John Paul Stevens sprach sich dagegen aus und führte an, die alten Anhörungen seien ein eindeutiges Zeichen für ihre Unschuld – gerade weil sie privat seien. Für Stevens geboten die anhängigen Interessen der Privatsphäre im Zusammenhang «mit jedem Versuch des Gesetzes, das Verhalten innerhalb der privaten Wohnung zu kontrollieren» ein Urteil zugunsten privater Mitschnitte. Mit einem knappen Ergebnis fiel die Entscheidung zugunsten von Stevens. Private Kopien – und zwar Audio und Video – wurden als rechtmäßig anerkannt.

Die enorme Tragweite dieser Entscheidung wurde sofort erkannt. Die Bürger konnten nicht länger kollektiv als «kommerzielle Raubkopierer» bezeichnet werden. Die *Washington Post* fügte hinzu, dass Medienunternehmen, die einem Filme und Musik ins Haus schickten, «kein Recht haben, Ihnen zu sagen, was Sie dort mit ihnen machen sollen». Es gab keine Handhabe für die «Ausdehnung des kommerziellen Urheberrechts auf private Wohnungen». Das Gericht hatte den revolutionären Wandel hinsichtlich des Ortes der kulturellen Reproduktion anerkannt. Die Politik des Ortes siegte über das Prinzip des Eigentums. Zuvor war das Gericht davon ausgegangen, dass die Vervielfältigung eine industrielle Tätigkeit darstellte, weil dies im Allgemeinen der gängigen Praxis entsprach. Dazu waren spezielle Geräte oder Räumlichkeiten erforderlich, zum Beispiel Druckerpressen oder eine Anlage für die Schallplattenpressung. Hier war eine Kontrolle möglich, weil der Vorgang an kontrollierbaren Orten stattfand. (Die Jazz-Piraten der 1950er Jahre waren nicht daheim tätig geworden, sondern hatten die Schallplattenfabrik von RCA angemietet, um deren eigene Platten zu kopieren.) Dies war jedoch nicht länger der Fall. In der privaten Wohnung war das Band nicht länger kontrollierbar. Jack Valenti sollte die Niederlage seiner Seite im Nachhinein wie folgt begründen: «Wir hatten den Kampf verloren, sobald die ersten Cartoons gezeigt wurden, in denen die Videopolizei in Wohnungen eindringt.»

Ein grundlegender Wandel in der politischen Ökonomie der Kreativität selbst stand bevor – untermauert von einem sehr traditionellen politischen Konzept der Privatsphäre. Zukünftig sollten Künstler aller Art einmal für eine Arbeit bezahlt werden, «und dann steht sie der gesamten Menschheit zur Verfügung.»²⁶

*

Während sich die private Wohnung zum zentralen Terminus in der entscheidenden Kontroverse einer neuen Medienökologie entwickelte, erhielt der Begriff *Home* eine weitere Bedeutung: die des *Homeland*, des Heimatlandes. Im Zuge der Ölkrise und angesichts gewaltiger Handelsdefizite kamen die Vereinigten Staaten Anfang der 1980er zu der Überzeugung, dass ihre wirtschaftliche Macht bald von Japan übertroffen werden würde. Es war kein Geheimnis, dass die für private Raubkopien verwendete Hardware zum größten Teil aus Japan

²⁶ Vgl. E. Goodman, The right to zap, in: *Washington Post*, 24. Januar 1984, A13; But is it piracy?, in: *Washington Post*, 23. Januar 1983, C6, und M. Brown, Video-tape ruling sets stage for battle on Hill, in: *Washington Post*, 18. Januar 1984, A16.

stammte. Für die Gegner der Privatkopie bot sich damit eine offensichtliche Strategie an: nämlich anzudeuten, dass privates Kopieren eine subversive Tätigkeit darstellte. Nach dieser Logik handelte es sich hier nicht um die Schaffung eines neuen Produktionsmodus, sondern um den Angriff eines geopolitischen Rivalen, der die US-amerikanische Wirtschaft «kolonialisieren» wolle. Die Senatoren Robert Dole und Lloyd Bentsen drohten dem japanischen Handels- und Industrieministerium sogar mit einer Vergeltung seitens des Kongresses durch Handelszölle, falls das Problem der privaten Kopien ungelöst bliebe.²⁷ Aus ihrer Perspektive war *home piracy* alles andere als eine private, vor Überwachung geschützte Tätigkeit, sondern der Vorposten eines feindlichen Einfalls. Und die Inspektoren stellten, genau genommen, keine Bedrohung für das private Heim dar, sondern seien seine einzigen Beschützer.

Diese Rhetorik mag uns heute paranoid erscheinen, dennoch stellte sie zumindest eine Verbindung zwischen dem Privaten und dem Transnationalen her – von denen es sicher einige gab –, die für alle offensichtlich war. Sie trug der Tatsache Rechnung, dass sowohl die Praxis als auch die indirekten Folgen der Bandmitschnitte jenseits der amerikanischen Grenzen weitergingen. Private Mitschnitte waren in der Tat ein weltweites Phänomen. Weltweit traten nun ähnliche Mischungen aus Lokalem, Nationalem und Globalem in unterschiedlichen Formen zutage. Wenn jede Wohnung zum Produktionsort werden konnte, wurde die Produktion nicht einfach reduziert, sondern weitläufig gestreut. Ein Trend bestand in der Verdichtung – die Übernahme von Columbia durch Sony in der Folge des Betamax-Falles war ein entsprechender Versuch «von oben». Ein anderer bestand jedoch im Gegenteil, in der Aufsplittung – und jeder Haushaltsvorstand tat dies «von unten». Diese Zersplitterung führte zu einer enormen Verästelung von Musikstilen, manchmal bis zur Ebene einzelner Stadtbezirke. Ein Beispiel hierfür war sicherlich die britische House-Musik. In vielen Ländern forderten neue Zweige bildende, rivalisierende Gruppen ältere, nationale oder multinationale Kulturindustrien heraus, gelegentlich unter der Piratenflagge. Gelegentlich führte dies wie in Ghana dazu, dass die großen Firmen sich, die ungezügelter Piraterie beklagend, komplett vom Markt zurückzogen. Meistens jedoch blieben sie und schlossen sich mit unabhängigen Plattenfirmen zusammen, um strengere Gesetze und Kontrollen zu fordern.

*

Wir sollten uns in Erinnerung rufen, dass *dies* der Kontext war, in dem die digitale Technologie ihren Einzug hielt: ein Kontext der Instabilität, in dem die kleinste Ebene (das Heim) und die größte Ebene (die Globalisierung) zusammengeworfen wurden und sich auf der privaten Türschwelle trafen. Genau zu diesem Zeitpunkt kamen die ersten CDs auf den Markt. PCs gab es bereits seit den 1970ern, doch 1984 erlebten sie mit dem Apple Macintosh ihren Durchbruch im privaten Bereich. Die Verlockung, die Folgen der kommenden

²⁷ Johns, *Piracy*, 457.

Digitalisierung im Licht des Aufruhrs um private Mitschnitte zu betrachten, war sehr groß. Und in diesem Licht betrachtet drohten katastrophale Folgen. Digitalisierung bedeutete, identische Kopien – «Klone» – in unbegrenzter Menge herstellen zu können. Die «Doppel-Decks» von Amstrad waren eine Sache: Die Digitalisierung sollte ihre Speicherunzulänglichkeiten wettmachen. Weiter noch, digitale Netzwerke vereinfachten die sofortige, kostenfreie Massenverteilung von Klonen. Mit einem Schlag konnte diese Kombination sowohl die Unterscheidung zwischen privaten Kopien und Raubkopien beseitigen als auch das Raubkopieren perfektionieren.

Wie haben sich die Methoden und Probleme der Kassettenkultur denn nun auf den Übergang ins digitale Zeitalter ausgewirkt? Eine Beziehung zwischen beiden war unvermeidlich, weil die ersten Computer (als diese erstmalig ohne Papierstreifen auskamen und überhaupt speichern konnten) Kassetten als Datenspeicher nutzten. Schwerpunktmäßig wurden hierbei Standards für private Bandüberspielungen von Gruppen wie dem Homebrew Club im kalifornischen Palo Alto übernommen. Der Homebrew Club begrüßte den Tausch und die Weitergabe von Daten auf Kassette und entwickelte eine «Bibliothek» mit offiziellen Regeln. Nach der Kant'schen Auffassung vom öffentlichen Raum ging man davon aus, dass Stammkunden, die sich etwas ausliehen, dies durch eigene Bemühungen vergelten und mehr zurückgeben würden, als sie entnommen hatten. Dadurch würde die Sammlung gemeinsamer Kreationen verfeinert, erneuert und erweitert. Wie allgemein bekannt ist, fiel BASIC, die Erfindung des jungen Bill Gates, in dieses System, was zu Gates' berühmt-berüchtigter Denunzierung der Homebrew-Praxis als Diebstahl führte.²⁸

Wie die Reaktion von Gates möglicherweise andeutet, boten Kassetten mehr Möglichkeiten als nur Tauschen und Mischen. Und da Daten schließlich aus der Kassettenkultur hervorgegangen waren, waren sie auch nicht das einzige Vermächtnis. Ein anderes bedeutendes Vermächtnis war grundsätzlich anderer Natur: ein Wirtschaftszweig, der sich dem Schutz des intellektuellen Eigentums verschrieben hatte, indem er die gemeinsame Nutzung von Informationen in eine Form brachte, einschränkte und definierte. Ich bezeichne ihn mittlerweile als *Intellectual Property Defense Industry* (dt. «Industrie für die Verteidigung geistigen Eigentums»)²⁹ Unter Zuhilfenahme von Menschen, Vorrichtungen und Methoden aus Polizei- oder Militärkreisen – Ex-Beamte, Überwachungstechniken, Verschlüsselung – hat diese ab Ende der 1970er Jahre sehr schnell expandiert. Einige Zweige widmeten sich der Koordinierung von Maßnahmen gegen Raubkopierer in Asien, Afrika, Europa und Südamerika. Ihre Protagonisten wurden zu wichtigen Akteuren neben Regierungen, den Vereinten Nationen und Interpol. Insgesamt hatte sie einen maßgeblichen Einfluss auf das eigentliche Konzept des geistigen Eigentums.

Die Industrie für die Verteidigung geistigen Eigentums versuchte, das zu maßregeln, was sie als eine Welt betrachtete, die Produzenten und Konsumenten geistigen Eigentums kompromittierte – also eine Welt der Mischer.

²⁸ Johns, *Piracy*, 483–484.

²⁹ Vgl. Adrian Johns, *The property police*, in Mario Biagioli, Peter Jaszi und Martha Woodmansee (Hg.), *Making and Unmaking Intellectual Property. Creative Production in Legal and Cultural Perspective*, Chicago (University of Chicago Press) 2011, 199–213.

Zu diesem Zweck versuchte sie, zwischen den Bereichen Politik, Recht, Ideen und Praxis zu vermitteln. Sie griff präventiv in Technologien und Aktivitäten ein, um dem Kopieren und Zusammenbasteln zuvorzukommen, sie initiierte Polizeiaktionen, und sie koordinierte Bemühungen für Gesetzesänderungen. Auf lokaler Ebene hatte dies Konsequenzen für private Haushalte, Arbeitsstätten und Bauernhöfe. Auf globaler Ebene überwachte sie die digitale Welt. Sie war hybrid und vermischte staatliche und private Interessen mit physischen und virtuellen Anstrengungen. Diese waren zugleich technologisch, administrativ und produktiv. Die Branche erwies sich als beispielhaftes postindustrielles Unternehmen. Und doch warf sie auch zwei wichtige (und untrennbare) Fragen auf, die beide einen Verrat an einer Verfassung darstellten, die auf viel längerfristigen historischen Prozessen beruhte. Dies ist auch einer der Hauptgründe, warum ich meine Geschichte über private Mitschnitte im 17. Jahrhundert und nicht in den 1960ern begonnen habe. Die Fragen betrafen die Privatsphäre des Haushalts und die Folgen von Technologien zum Schutz vor Piraterie.

In der Kultur der frühen Neuzeit brachte die Rolle des Heims als Arbeitsstätte ein Prinzip der teilhabenden Kontrolle auf. Das Druckwesen wurde beispielsweise von Druckern und Buchhändlern selbst kontrolliert. Wie bereits erwähnt, hatten die Ordnungskräfte der Gilde Zugang zu den Häusern ihrer Mitglieder, staatliche Beamte jedoch nicht. Im 18. Jahrhundert geriet dieses System jedoch in Verruf. Der entscheidende Moment kam in den 1750ern. Angesichts der gewaltigen Zunahme von Nachdruckern rekrutierten Verleger private «Agenten», um in allen Buchläden der Nation nach Schwarzdrucken Ausschau zu halten. Dies war die erste nationale Kontrollaktion gegen Raubkopierer, und sie beruhte auf der Annahme, das Recht auf Zutritt zu privaten Wohnungen zu besitzen. Die Aktion sollte sich als verheerender Bumerang erweisen. Ein Nachdrucker aus Edinburgh namens Alexander Donaldson klagte, die Kampagne bedrohe die Existenz des öffentlichen Raums an sich. Er wehrte sich und gewann 1774 ein Verfahren, das bis heute das entscheidende Urteil in der gesamten anglo-amerikanischen Urheberrechtsgeschichte darstellt.³⁰ Die Einrichtung des Copyrights im eigentlichen Sinne war somit die Folge einer Krise in der teilhabenden Kontrolle.

Die Bedenken schwanden jedoch nicht, denn Spannungen zwischen Überwachung und Privatsphäre hatten eine äußerst zentrale Bedeutung für die Entwicklung der Moderne. Ende des 19. Jahrhunderts, als Detekteien neben professionalisierten öffentlichen Polizeikräften florierten, waren Verleger und andere Parteien bereit zu einem neuen Versuch. Dieses Mal war es die Musiknotenbranche, die ehemalige Polizeibeamte gegen Raubkopierer einsetzte und in ganz Großbritannien ausschickte, um gegen Nachdrucker vorzugehen. Und wieder bewegten sich diese nah am Rande der Illegalität: So wollten Richter durchaus nicht einsehen, dass die Freiheiten des Bürgers nicht wichtiger waren als das intellektuelle Eigentum. Auf dem Spiel stand ein funktionierendes Miteinander zwischen urheberrechtlichen Bemühungen und den Prinzipien

³⁰ Mark Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge/MA (Harvard University Press) 1993.

einer funktionierenden Gesellschaft. Diese Problematik sollte mit der Verbreitung von Technik gegen Piraterie ein wesentliches Anliegen bleiben.

Im 20. Jahrhundert gelangten *Technologien* gegen Piraterie als mögliche Lösung in den Vordergrund. Auch sie hatten eine lange Geschichte, die in die Zeit vor dem Druckwesen zurückreichte. Einen Wendepunkt gab es jedoch mit der Einführung des Radios. Die britische Post versuchte, nicht registrierte Hörer der BBC (also «Piraten-Hörer») in ihrem Heim zu ertappen, nicht durch direkte Kontrolle, sondern mithilfe von Richtantennen, die auf Lieferwagen montiert waren. Dieser «Funkmesswagen» wurde zum Symbol des öffentlichen Rundfunks und für seine Kritiker zum Symbol einer übermäßigen staatlichen Einmischung. Von diesem Moment an kam der Traum vom Einsatz elektromagnetischer Technologien zur Erkennung, Abschreckung und Unterbindung der Herstellung illegaler Informationskopien ins Spiel.³¹

In der Nachkriegsära verfügte man also schon über langjährige, allerdings nicht durchgängige, sondern eher fragmentarische Erfahrungen mit der Kontrolle von Piraten und mit entsprechenden Abwehrtechnologien. Doch sie alle waren politisch problematisch, auf eine sehr tief verwurzelte Weise, die sich nur schwer umgehen ließ. Vor allem das private Mitschneiden beschleunigte die Transformation dessen, was vorher Ad-hoc-Initiativen gewesen waren, in etwas mit mehr Zusammenhalt und Bestand – sodass unsystematische verfassungsrechtliche Fragen sich in etwas verwandelten, das heute wie ein systemisches und potenziell kritisches Problem erscheint. Etwa um 1980, zur Hochkonjunktur privater Bandmitschnitte, kam es zu einem sprunghaften Anstieg geschlossener, kollektiver privater Kontrollen gegen Raubkopierer, zu einer Zeit, in der Militär- und Sicherheitsunternehmen ihren größten Boom seit dem viktorianischen Zeitalter erlebten. Zu den wichtigsten Instanzen gehörte FACT (Federation Against Copyright Theft), eine Gesellschaft zur Verfolgung von Urheberrechtsverletzungen, die 1982 von Ex-Polizeibeamten gegründet wurde, insbesondere, um gegen die Praxis privaten Mitschneidens vorzugehen. FACT verlangte umfassende und verdeckte Suchbefugnisse und verlor diese erst, als ein unverfrorener Raubkopierer aus Luton beschloss, diese vor Gericht in Frage zu stellen. Das war der Zeitpunkt, zu dem Großbritannien prompt ein Gesetz verabschiedete, welches das Raubkopieren von Schallplatten zur kriminellen Straftat erhob und die öffentliche Polizei mit Durchsuchungs- und Beschlagnahmefugnissen ausstattete. Dieses Muster – das Ausreizen privater Überwachungsmechanismen gefolgt von staatlicher Gesetzgebung – sollte sich an anderer Stelle wiederholen.

In diesen Jahren begannen auch erste, fortgesetzte Anstrengungen zur Entwicklung digitaler Kopierschutztechnologien – Rückverfolgung, Signaturen, DRM-Wasserzeichen und Ähnliches. Auch sie gingen im Wesentlichen auf Bemühungen zurück, das Erstellen privater Kopien zu bekämpfen. Der amerikanische Kongress selbst gab im Prinzip den Startschuss für dieses Unterfangen, als er die Empfehlung aussprach, die Content-Industrie ihre eigene Kopierschutz-

³¹ Johns, *Piracy*, 391–396.

technologie entwickeln zu lassen, anstatt eine Steuer auf Leerkassetten zu erheben. Der *Copycode* von CBS war die bekannteste Erstreaktion darauf. Genau in dem Moment, als digitale und Bandaufzeichnungssysteme zusammenkamen, sollte der Kopiercode das Copyright zu einem wesentlichen Bestandteil digitaler Technologien werden lassen. Der Code registrierte ein Signal mit einer bestimmten Frequenz auf einer LP, die von digitalen Tonband-Rekordern – die als das nächste große Audio-Medium propagiert wurden – als Befehl erkannt wurde, die Musik nicht aufzunehmen. Er scheiterte jedoch, als Staatsbeamte zu dem Schluss kamen, das Signal sei möglicherweise auch für Hörer hörbar und überhaupt einfach zu knacken. Dieses Ergebnis war aber nicht das Ende der Bemühungen. Im Gegenteil, die Versuche, der Piraterie durch technische Tricks ein Ende zu bereiten, nahmen zu. Dies geschah zum Teil auch wegen des Unbehagens, das die mit Überwachung einhergehenden politischen Probleme hervorriefen – und vor allem durch die Erkenntnis, dass Maßnahmen gegen Piraterie von jetzt an *notwendigerweise* Verletzungen der Privatsphäre mit sich bringen würden. Wenn das Heim politisch unantastbar war, bestand die einzige Möglichkeit, private Piraterie (die mittlerweile mit Piraterie an sich gleichgesetzt wurde) zu unterbinden, darin, ihr technologisch zuvorzukommen. Ein wesentlicher Reiz der digitalen Medien bestand zudem darin, dass ein als Kopierschutz gedachtes Signal in einer digitalen Datei die Tonqualität nicht notwendigerweise beeinträchtigen würde.

Die entstandenen Systeme sollten zwei wesentliche Probleme aufzeigen, die beide aus diesen historischen Zusammenhängen hervorgingen und beide auch heute noch akut sind.³² Zum einen ist dies die Unfähigkeit algorithmischer Technologien, feine Varianten der alltäglichen Praxis – oder, mit anderen Worten, moralische Ökonomien – in der realen Welt zu berücksichtigen.³³ Derartige Technologien sind beispielsweise notorisch unempfindlich für das *Fair-Use-Prinzip*. Zudem wird in «ihren» Augen die alte Unterscheidung zwischen privaten Kopien und Raubkopien, die einst selbstverständlich war und dann im Skandal um private Mitschnitte von einer Seite in Frage gestellt wurde, schließlich ganz aufgehoben. Darüber hinaus ist die Realisierbarkeit von Kopierschutztechnologien abhängig vom Gesetz und damit vom Staat. Ohne diese externe Unterstützung werden sie meist schnell geknackt, mit dem Ergebnis, dass sie bei der praktischen Anwendung legitime Nutzer ärgern, ohne die Piraterie in irgendeiner Weise zu verhindern. Statt eine Informationsökonomie zu unterstützen, laufen sie also vielmehr Gefahr, diese zu unterdrücken. Ihr eigener Schutz muss somit in der Praxis durch Gesetze wie den DMCA (Digital Millennium Copyright Act) verfügt werden. Mit der Entstehung dieser Mischung aus Gesetz und Technologie wird angestrebt, das Copyright zu einer Art materiellem Mediengesetz werden zu lassen, was an sich schon für zwei weitere Probleme sorgt. Zum einen wäre ein derartiger Erfolg das Ende der Kopierschutzbranche. Diese Branche lebt von dem endlosen Krieg zwischen Polizei und Piraten, solange die Kontrolltechnologien nicht ihre öffentliche

³² Als Beispiel siehe die Diskussion in Tarleton Gillespie, *Wired Shut. Copyright and the Shape of Digital Culture*, Cambridge/MA (MIT Press) 2007.

³³ Dies mag ein Aspekt eines allgemeinen Merkmals algorithmischer Systeme sein, doch angesichts der Zunahme intelligenter Logik und nicht zuletzt der Verfügbarkeit von Massenspeicherrressourcen ist diese Behauptung möglicherweise überbewertet. Siehe Harry Collins, Martin Kusch, *The Shape of Actions. What Humans and Machines Can Do*, Cambridge/MA (MIT Press) 1998.

Glaubwürdigkeit verlieren. Zum anderen würde die Kopierschutztechnologie mit wachsendem Erfolg die Ideale einer demokratischen Ordnung zunehmend in Frage stellen. Schließlich würde es Hacker mit Sicherheit zu modernen Sozialbanditen machen – als Nachfolger der Mix-Tape-Helden der 1970er und 1980er Jahre.³⁴

Die Kassette sorgte genau in dem Moment für Aufmerksamkeit, als Ton und Bild ebenso wie das Analoge und das Digitale miteinander verschmolzen. In diesem besonderen Augenblick war die Aussicht auf die perfekte Kopie eindeutig ambivalent. Und diese Ambivalenz hatte dauerhafte Folgen. Sie führte nicht nur zu all den Experimenten im Bereich soziale Kreativität, die die allgemein anerkannte Geschichte des digitalen Zeitalters bestimmen, sondern löste auch die Entstehung von etwas grundsätzlich anderem aus: einem Wirtschaftszweig für die Verteidigung intellektuellen Eigentums. Die Gesellschaft muss noch entscheiden, was aus diesem Unterfangen werden soll – eines, das weitgehend kommerziell ist, dabei aber Informanten und sogar Agents Provocateurs beschäftigt, das bemüht ist, private Bereiche zu inspizieren, und Codes einsetzt, um gängige Praktiken mit gesetzesähnlichen Beschränkungen zu belegen. Seine Reichweite beschränkt sich mittlerweile nicht mehr nur auf die Medien, sondern erstreckt sich auch auf Biotechnologie, Landwirtschaft und Medizin. Wir alle sehen uns täglich mit den Auswirkungen konfrontiert.

Wir müssen also heute mit diesen Fragen leben. Sie gehören zu den dringendsten Anliegen in der Politik des digitalen Zeitalters. Was als Kassettenkultur begann und zu digitalen Netzwerken führen sollte, war *beides*: eine Kultur der Kreativität *und* eine Kultur der Kontrolle. Bei beiden handelte es sich (ironischerweise) um Basteleien – um Mischungen. Unser Leben im Informationszeitalter hängt möglicherweise ebenso von der Kombination dieser beiden Vermächtnisse ab wie von den diskreten Eigenschaften digitaler Netzwerke, die für uns so viel sichtbarer sind.

³⁴ Dies ist natürlich ein Verweis auf E. Hobsbawm, *Bandits*, New York (New Press) 2000, rev. Aufl.