

# Francis Hunger

## Der Wert der Kopie

Über privatisierte Universalgüter und die digitale Massenreproduktion kultureller Artefakte

## Copy Value

Privatised Universal Goods and the Mass Digital Reproduction of Cultural Artefacts

Die Ausstellung *Anna Kournikova deleted by Memeright Trusted System – Kunst im Zeitalter des geistigen Eigentums* ist das Resultat eines komplexen kuratorischen Auswahlprozesses, dessen Verlauf geprägt war von der Rezeption theoretischer Texte sowie regelmäßigen Arbeitstreffen mit den Kooperationspartnern vom Urheberrechts-Portal [irights.info](http://irights.info). Der vorliegende Text liefert Annäherungen an einige der Themengebiete und Fragestellungen, die in diesem Kontext diskutiert wurden.

Als immer wiederkehrende, unterschiedlich behandelte und beantwortete Fragen sind dabei die folgenden zwei herauszuheben: Inwiefern sind die aktuellen Kämpfe um das Urheberrecht Teil eines gesellschaftlichen Veränderungsprozesses, der einer sich verändernden Dynamik des kapitalistischen Produktionsprozesses entspricht? Wie berechtigt ist die Hoffnung, dass sich in den so genannten Kreativ-Industrien jener Akkumulationsschub wiederholt, der sich im 20. Jahrhundert im Rahmen der fordistisch geprägten Industrialisierung ereignet hat?

### I.

Nachdem im Mittelalter das händische Kopieren von (theologischen) Texten den oftmals anonymen Klostermönchen vorbehalten gewesen war, änderte sich die Situation grundlegend mit der Einführung der beweglichen Drucklettern durch Gutenberg ab 1450.

„Daß die Gelehrten des Mittelalters sich nicht darum kümmerten, wer die genauen Verfasser der Bücher waren, die sie lasen, läßt sich nicht bestreiten. Die Schriftsteller selber legten andererseits oft keinen Wert darauf, zu „zitieren“, was sie aus Büchern entlehnten, oder anzugeben, woher sie es nahmen: es lag ihnen nicht einmal daran, das mit ihrem Namen zu bezeichnen, was eindeutig und unverkennbar ihr eigenes war. Die Erfindung des Buchdrucks räumte mit vielen technische Ursachen dieser Anonymität auf, während gleichzeitig die Renaissancebewegung neue Vorstellungen von literarischem Ruhm und von geistigem Eigentum schuf.“<sup>1</sup>

Ihre wirkliche Durchschlagskraft entfaltete die Gutenbergsche Invention erst einige Jahrzehnte nach ihrer Erfindung, als die merkantile Erschließung neuer Handelswege, z.B. durch die Hanse, für eine geografisch weitere Verbreitung von Büchern sorgte. Die zunehmende Verbreitungsmöglichkeit der physikalischen Träger von Ideen ermöglichte u.a. auch den protestantischen Siegeszug des Mönches Martin Luther aus Wittenberg. Die zunehmende geografische Ausbreitung von Wissen, Ideen und Waren sorgte dann auch für erste wirtschaftliche Interessenskonflikte, als Buchdrucker

1 Goldschmidt, E. P.: *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*. Zitiert nach: McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf: Econ 1968, S. 180f.

The exhibition *Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System – Art in the Age of Intellectual Property* has resulted from a complex curatorial selection process, the development of which was shaped by the reception of theoretical texts as well as by regular collaborative meetings with the cooperation partners from irights.info, a copyright portal. This essay yields approaches to some of the topical areas and issues discussed in this context.

Of the related recurrent questions, distinctively treated and answered, the following two are to be singled out: To what extent are the current conflicts surrounding copyrighting part of a social transformation process related to the changing dynamics of capitalistic production processes? How valid is the hope of the accumulation surge, having come about in the twentieth century in the scope of Fordist-based industrialisation, recurring in the so-called creative industries?

## I.

While in the Middle Ages the manual copying of (theological) texts was reserved for – often anonymous – monks, this was fundamentally altered as of 1450 with the introduction of movable type printing by Gutenberg.

It cannot be denied that medieval scholars were not concerned with who exactly had drafted the books that they read. The authors themselves, in turn, often did not make a point to ‘quote’ that which they had borrowed from books, or to cite whence it had been taken: they didn’t even care to attach their name to that which was clearly and unmistakably their own. The invention of book printing countered this anonymity on many technical accounts, while at the same time the Renaissance movement created new conceptions of literary glory and intellectual property.<sup>1</sup>

The real penetrating power of the Gutenberg invention was not revealed until several decades after its creation when the mercantile development of new trading routes, for instance the Hanseatic League, facilitated a wider geographic distribution of books. The increasing distribution possibilities for these physical carriers of ideas enabled among other things the triumphant Protestant advance of Martin Luther, a monk from Wittenberg. This geographic dissemination of knowledge, ideas, and goods – only to thrive in the coming centuries – ended up generating the first economic conflicts of interest when printers received word of works originally published by them being reprinted in other cities and principalities.

<sup>1</sup> E. P. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, quoted from Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters* (Düsseldorf, Econ, 1968), pp. 180–81.

von Nachdrucken der ursprünglich durch sie publizierten Werke in anderen Städten und Fürstentümern erfuhren.

In Reaktion darauf – sowie als Instrument der Zensur – wurde von den Königen und Landesfürsten einzelnen Druckern ein zeitlich begrenztes Monopol auf den Druck bestimmter Bücher vergeben. Dazu musste das Manuskript vom Drucker gemeldet werden, im spätmittelalterlichen England etwa im Verzeichnis der Stationer’s Company in London (1557 bis 1709). Das im Englischen als „Copy“ bezeichnete Manuskript gab dem Copyright seinen Namen. Seit 1710 in England und spätestens ab 1790 in den Vereinigten Staaten von Amerika entwickelte es sich zu einem Recht, das sich vor allem durch Übertragbarkeit auszeichnet, also nicht automatisch dem Autor zukommt, sondern demjenigen, der es anmeldet: Dies können Autoren, aber auch Verleger, Produzenten oder die Distributoren sein.

Diese Notwendigkeit zur Anmeldung kennen das der bürgerlichen Revolution entstammende französische *Droit d’auteur* und das deutsche Urheberrecht, das in Folge der Napoleonischen Eroberungen davon inspiriert wurde, nicht. Hier hat der Autor automatisch die Urheberschaft inne, es handelt sich um ein an die Person gebundenes Naturrecht<sup>2</sup>. Der Autor bleibt danach (zumindest im Idealfall) immer im Besitz von grundsätzlichen Autoren-Rechten, während im angloamerikanischen Rechtsraum mit der Übertragung des Copyrights der ursprüngliche Autor auch grundlegende Rechte an seinem Werk übertragen und verlieren kann.

Es erstaunt unter diesen Umständen wenig, dass auffallend viele amerikanische Künstler und Aktivisten sich in ihren Arbeiten mit dem Copyright auseinandersetzen. Dafür stehen in der Ausstellung unter anderem Claire Chanel, Lloyd Dunn, Nate Harrison, Kembrew McLeod, Tim Maloney, Stay Free/Illegal Art und David Rice.

Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wurden in Europa die Urheberrechts-Bestimmungen von den Gesetzgebern zunehmend auf die Bereiche der Bildenden Kunst und Musik ausgeweitet. Die regionale Zersplitterung sorgte bis in das 19. Jahrhundert hinein für lediglich lokal gültige Rechtsordnungen, die die Verbreitung von Schriften im jeweiligen Kleinstaat reglementierten. Erst der Nationalstaat und später internationale Vereinbarungen setzten ein globales Urheberrecht durch. Zu letzteren zählen die Berner Übereinkunft (1886), die Revidierte Berner Übereinkunft (1908)<sup>3</sup>, die Genfer Vereinbarungen (1952) und zuletzt die von der Weltorganisation für geistiges Eigentum (WIPO) entwickelten Verträge (1996), in denen die vorangegangenen Vereinbarungen für digitale Inhalte angepasst wurden.

<sup>2</sup> Ein Recht, das nicht erst qua Konvention (Gesetz) einem Menschen zugeschrieben wird, sondern das er „von Natur aus“ besitzt.

<sup>3</sup> Die USA sind 1989 der Revidierten Berner Übereinkunft beigetreten. Mit diesem Beitritt fiel die Anmeldevoraussetzung und damit ein wichtiger Unterschied zwischen Copyright und Urheberrecht weg. Dies macht einmal mehr deutlich, dass (Urheber)Recht über längere Zeiträume betrachtet einem Entwicklungsprozess unterliegt.

In response – and as instrument of censorship – a temporary monopoly was declared by ruling monarchs on the printing of certain books by individual printers. To this end, the printer had to register the manuscript, as was the case in late-medieval England with the registry at Stationer's Company in London (1557 to 1709). A manuscript having been termed 'copy' in English lent 'copyright' its name. Since 1710 in England, and since at least 1790 in the United States of America, copyrighting rights were assigned that were most notably characterised by a certain transferability, that were hence not automatically ascribed to the author but rather to the party registering the rights, which could be the author, or else publisher, manufacturer, or distributor.

This necessity for registration was not inherent in the French *droit d'auteur* originating in France's 1789 Revolution, nor in the German *Urheberrecht* inspired following the Napoleonic conquests. Here the author automatically retains authorship due to a personally associated 'natural right'<sup>2</sup> – always subsequently maintaining (at least ideally) ownership of fundamental authorship rights – while in the Anglo-American legal sphere the transfer of a copyright can cause the original author to have basic rights to the work either reassigned or lost.

Considering these circumstances, it is not surprising to note that a remarkable number of American artists and activists explore copyrighting in their works, including the following in this exhibition: Claire Chanel, Lloyd Dunn, Nate Harrison, Kembrew McLeod, Tim Maloney, Stay Free/Illegal Art, and David Rice.

Since at least the eighteenth century, copyright regulations in Europe have been extended by legislators to increasingly include the fields of visual arts and music. Regional fragmentation into the nineteenth century served to create locally valid legal systems, regimenting the dissemination of published material only in the respective microstate. Not until later – with the nation state and subsequent international conventions – was a global copyright law established. These conventions included the Berne Convention (1886), the Revised Berne Convention (1908),<sup>3</sup> the Geneva Conventions (1952), and lastly the contracts (1996) developed by the World Intellectual Property Organization (WIPO) adjusting the previous conventions to accommodate digital content.

<sup>2</sup> Right that is not initially assigned to a person qua convention (law) but rather one that is 'naturally' inherent.

<sup>3</sup> The United States joined the Revised Berne Convention in 1989, causing the registration requirement – and thereby a crucial difference between copyright and authorship rights – to be dropped, illustrating yet again that such (authorship) rights have been subjected to a developmental process over longer periods of time.

## II.

Der Philosoph Walter Benjamin (1892-1940)<sup>4</sup> entwickelte als Reaktion auf die faschistische Ästhetisierung der Politik in den 1930er Jahren seinen Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Darin entwirft er die These vom Verlust der Aura, deren Verwurzelung im Ritual die Künste bis in die Zeiten des Frühkapitalismus mit der Sphäre des Kultischen/Religiösen verbunden habe.

„Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternden Dritten. Dem gegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerkes etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weit auseinander liegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Die Griechen kannten nur zwei Verfahren technischer Reproduktion von Kunstwerken: den Guß und die Prägung. Bronzen, Terrakotten und Münzen waren die einzigen Kunstwerke, die von ihnen massenweise hergestellt werden konnten. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe durch den Druck auch die Schrift es wurde. Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierbarkeit der Schrift in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt. [...] Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem unmittelbar ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen.“<sup>5</sup>

Es sei nicht mehr die Hand, die die wesentlichen künstlerischen Aufgaben übernehme, sondern das Auge, das schneller erfassen könne und mit Hilfe der technischen Apparatur den Prozess der Bildproduktion erheblich beschleunige. Erstaunlich, dass Benjamin keinen Bezug zwischen der sequentiellen Anordnung von Bildern im Film und der Fließbandproduktion bei Henry Ford herstellt, kann doch beides aus heutiger Perspektive als Zeichen einer auf industrielle Massenproduktion ausgerichteten Periode gelesen werden.

Benjamin stellt fest, dass die technische Reproduzierbarkeit in geschichtlich weit auseinander liegenden Schritten, allerdings mit wachsender Intensität optimiert werde. Sein Text entsteht in einer Periode, in der bereits die technologischen Grundlagen für die Entwicklung der elektronischen Rechenmaschine gelegt werden,

<sup>4</sup> Nicht zu verwechseln mit dem in der Ausstellung vertretenen Künstler Walter Benjamin (New York), der den Namen des hier besprochenen Philosophen im Sinne einer Aneignung nutzt.

<sup>5</sup> Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*. Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 137f.

## II.

In the 1930s, philosopher Walter Benjamin (1892–1940)<sup>4</sup> penned his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* in reaction to the fascist aesthetisation of politics. There he developed his ‘loss of aura’ thesis, with its rootedness in ritual having connected art with the sphere of the cultic/religious through early capitalistic times.

In principle a work of art has always been reproducible. Man-made artifacts could always be imitated by men. Replicas were made by pupils in practice of their craft, by masters for diffusing their works, and, finally, by third parties in the pursuit of gain. Mechanical production of a work of art, however, represents something new. Historically, it advanced intermittently and in leaps at long intervals, but with accelerated intensity. The Greeks knew only two procedures of technically reproducing works of art: founding and stamping. Bronzes, terra cottas, and coins were the only art works which they could produce in quantity. All others were unique and could not be mechanically produced. With the woodcut graphic art became mechanically reproducible for the first time, long before script became reproducible by print. The enormous changes which printing, the mechanical reproduction of writing, has brought about in literature are a familiar story ... For the first time in the process of pictorial reproduction, photography freed the hand of the most important artistic functions which henceforth devolved only upon the eye looking into a lens.<sup>5</sup>

According to Benjamin, it is no longer the hand taking over essential artistic tasks, but rather the eye in being able to more swiftly perceive, thus enormously accelerating, with aid of the technical apparatus, the process of pictorial reproduction. Remarkable that Benjamin fails to cross-reference the sequential placement of images in film with Henry Ford’s assembly line production, where both can indeed, from a present-day perspective, be interpreted as characteristic of a period aligned to industrial mass production.

Benjamin notes that technical reproducibility is optimised in historical leaps at long intervals, though in accelerated intensity. His essay was composed during a period in which the technological foundations were already being laid for the development of the electronic calculator, opening up entirely new opportunities for technical reproduction relevant to this day.

The loss of aura, its conservation through the creation of artist-stars and the commodifiability of art, especially in modern painting and sculpture, are being explored by an artist featured in the exhibition,

<sup>4</sup> Not to be confused with the artist Walter Benjamin (New York) represented in the exhibition, who uses the name of the philosopher cited here in the manner of an appropriation.  
<sup>5</sup> Extracts from Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells (London and New York, Routledge, 2003), pp. 42–43.

die bis heute völlig neue Möglichkeiten technischer Reproduktion eröffnet hat.

Mit dem Verlust der Aura, deren Konservierung durch den Aufbau von Künstler-Stars und der Warenförmigkeit von Kunst, insbesondere in Malerei und Skulptur der Moderne, setzt sich in der Ausstellung ein Künstler auseinander, der unter anderem als Piet Mondrian und Walter Benjamin<sup>6</sup> auftritt. Auch die Arbeit von Cornelia Sollfrank, die ihren Netzkunstgenerator auf Andy Warhols Bilder ansetzt, berührt diesen Themenkomplex. Alexei Shulgins und Aristarkh Chernyshevs doppelbödiges Werk *Commercial Protest* stellt die Ausstellungsbesucher als Collage aus Firmenlogos auf einem Bildschirm dar. John Heartfields Collagen, von denen Reproduktionen zu sehen sind, stammen aus der Entstehungszeit des Benjaminschen Essays und lassen verblüffende Parallelen zu dessen Thesen erkennen: Technische Reproduzierbarkeit in der Fotografie und die politische Agitation gegen den Faschismus fallen hier ineinander. Die Möglichkeiten künstlerischer Reflektion auf Agitprop der 1930er Jahre mittels technischer Reproduktion zeigen wiederum die Aneignungen des Heartfieldschen Materials durch die Gruppe Laibach/Novi kolektivizem in den 1980er Jahren.

## III.

Als um 1900 im Zuge der Industrialisierung die menschlichen Rechenkapazitäten knapp wurden, entstanden Großraumbüros, in denen Angestellte mathematische Aufgaben nach dem Fließbandprinzip unter Zuhilfenahme von mechanischen Rechenmaschinen abarbeiteten. Komplexe Aufgaben wurden dabei in mehrere kleine zerlegt, diese berechnet und die Einzelergebnisse weiterverarbeitet, bis ein Gesamtergebnis vorlag. In bestimmten Fällen berechneten Kontrollgruppen Vergleichswerte. Für diesen fordistisch geprägten Ausgangspunkt von Rechentechnologie prägte Frieder Nake den Begriff einer Maschinisierung der Kopfarbeit.<sup>7</sup>

Zivile und militärische technologische Entwicklungen wie z. B. die Aerodynamik, die Ballistik, die Atomphysik sorgten für einen sprunghaft ansteigenden Bedarf an Rechenleistung, die kaum mehr bewältigt werden konnte. Das Prinzip der fließbandartigen Berechnung ging in die Entwicklung elektronischer Rechenmaschinen ein, die (neben einigen analogen Experimenten) grundsätzlich digital funktionierten.

Damit Daten maschinell verarbeitet werden können, müssen sie in digitaler Form vorliegen. In der Abbildung auf der nächsten Seite sehen wir oben ein analoges Signal, das im Zeitverlauf von links nach rechts kontinuierlich ansteigt und abfällt. Unten ist das

<sup>6</sup> Siehe auch in der vorliegenden Publikation: Benjamin, Walter: *On Copy*. New York 2002.

<sup>7</sup> Nake, Frieder: *Informatik und die Maschinisierung von Kopfarbeit*. In: Coy, Wolfgang und Reinhard Stransfeld (Hg.): *Sichtweisen der Informatik*. Braunschweig: Vieweg 1992, S. 119ff.

appearing as Piet Mondrian and Walter Benjamin.<sup>6</sup> The work of Cornelia Sollfrank, who sets her net.art generator on Andy Warhol's paintings, touches on this thematic constellation. Alexei Shulgin and Aristrarkh Chernyshev's ambiguous work *Commercial Protest* depicts exhibition visitors as a collage of company logos on a monitor. John Heartfield's collages, reproductions of which can be viewed, stem from the same period as the aforementioned Benjamin essay, revealing intriguing parallels to his theses: Technical reproducibility in photography and political agitation against fascism are intertwined. The appropriation of Heartfield material by the group Novi kolektivizm in 1980s in turn illustrates possibilities for artistic reflection on agitprop of the 1930s by means of technical reproduction. ....

### III.

When, in the course of industrialisation around 1900, shortages in human calculating capacities were apparent, open-plan offices emerged where employees solved mathematical problems with the assistance of mechanical calculators in assembly-line style. Complex problems were broken down into several smaller ones, with these calculated first, and then the individual results were processed until an overall result was determined. In certain cases, control groups calculated comparative values. Frieder Nake termed this Fordist vantage point on calculating technology a 'machinisation of brainwork'.<sup>7</sup> ....

Civil and military technological developments such as aerodynamics, ballistics, and nuclear physics ensured an erratically growing demand for computing power that proved nearly impossible to meet. The principle of assembly-line calculation was applied to the development of electronic calculators, which (with the exception of some analogue experiments) basically operated digitally. ....

For data to be mechanically processed, it must be available in digital form. In the next page figure an analogue signal can be seen that continually rises and falls from left to right with passing time. For the digital signal the intensities are discretely represented in temporal progression. It is also apparent how – depending on the digital resolution's precision – details from the analogue signal get lost. Crucial, however, is that the segmentation in individual discrete units makes the signal processible in electronic calculators, allowing the data load to be reduced through an economisation of non-relevant signal segments.<sup>8</sup> ....

<sup>6</sup> See also in this volume Walter Benjamin, 'On Copy' (New York, 2002).

<sup>7</sup> Frieder Nake, 'Informatik und die Maschinisierung von Kopfarbeit' in *Sichtweisen der Informatik*, eds. Wolfgang Coy and Reinhard Stransfeld (Braunschweig, Vieweg, 1992), pp. 119ff.

<sup>8</sup> MP3 data reduction takes place, for instance, by digitally 'ignoring' signals inaudible to the human ear.

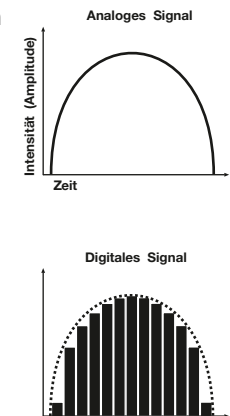
digitalisierte Signal zu sehen, die Intensitäten werden im zeitlichen Verlauf diskret dargestellt. Es wird auch sichtbar, dass – je nach Feinheit der digitalen Auflösung – Details des analogen Signals verloren gehen. Wichtig ist jedoch, dass mit der Zerlegung in einzelne diskrete Einheiten das Signal in elektronischen Rechenmaschinen verarbeitbar wird und durch das Einsparen nicht-relevanter Signale die Datenmenge reduziert werden kann.<sup>8</sup>

Die ersten elektronischen Rechenmaschinen wurden im Wohnzimmer von Konrad Zuses Eltern (Berlin, Deutsches Reich, 1941), in der Post Office Research Station (Dollis Hill, UK, 1943) und an der Harvard University (USA, 1944) entwickelt.

Ab Mitte der 1980er Jahre fand der Homecomputer mit Multimedia-Oberfläche eine massenhafte Verbreitung in den Privathaushalten – die Rechenleistung stieg durch die Entwicklung des integrierten Schaltkreises in einem Maße, dass das kontinuierliche Berechnen einer filmischen Bildabfolge, der Benutzeroberfläche, möglich wurde. Der per Internet vernetzte Homecomputer steht für den Übergang von einer fordistischen, am Fließband orientierten Produktionsweise zur post-fordistischen, vernetzten Produktion.<sup>9</sup>

Diese Entwicklung ist die technologische Voraussetzung für das heute massenhaft auftretende digitale Kopieren von kulturellen Artefakten – seien es Bilder, Texte oder Töne – und für neue Modi der Verwertung 'geistigen Eigentums'.

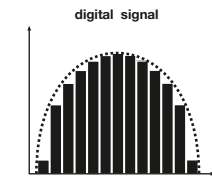
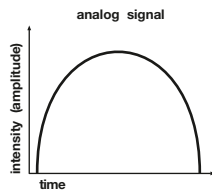
Die Voraussetzung des Digitalen für eine neue 'Eskalation' der technischen Reproduktion wird in den folgenden ausgestellten Arbeiten als wichtiger Aspekt sichtbar: Das Künstlerkollektiv UBERMORGEN, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico kopiert mittels einer selbst entwickelten Software digitalisierte Buchinhalte aus der Volltextsuche von Amazon.com zusammen, Sebastian Lütgert stellt die vom Suhrkamp-Verlag herausgegebenen Klassiker der kritischen Theorie als Grafikdatei verschlüsselt online, Christophe Bruno lässt eine Software einander ähnliche Bilder im Internet suchen und warnt die Inhalteanbieter vor halluzinierten Urheberrechtsverletzungen und Nate Harrison zeichnet die Karriere des Amen-Samples in der elektronischen Musik nach.



<sup>8</sup> Die Datenreduktion im MP3-Verfahren beispielsweise erfolgt, indem für das menschliche Ohr nicht wahrnehmbare Signale digital 'ignoriert' werden.

<sup>9</sup> Die technologische Entwicklung des Internet und der Benutzeroberflächen nahm allerdings bereits in den 1970ern an Universitäten, zivilen und militärischen Forschungseinrichtungen ihren Lauf. Vgl.: Ceruzzi, Paul: *A History of Modern Computing*. Cambridge/ MA, London: MIT Press 1998, S. 257ff, 295.

The first electronic calculators were devised in the living room of Konrad Zuse's parents (Berlin, German Reich, 1941), at the Post Office Research Station (Dollis Hill, UK, 1943), and at Harvard University (USA, 1944).



Starting in the mid-1980s, the home computer with multimedia interface became copiously represented in private homes – and the computing power escalated through the development of the integrated circuit to such a degree that the uninterrupted computing of a filmic image sequence, the user interface, became possible. The home computer networked with the Internet represents the transition from a Fordist, assembly-line-oriented method of production to post-Fordist, networked production.<sup>9</sup> This progression forms the technological prerequisite for the digital copying of cultural artefacts so widely practiced today – be it image, text, or sound – and for new modes of employing 'intellectual property'.

The requirement of the digital for a new 'escalation' in technical reproduction clearly plays a significant role in the following exhibited works: The artist collective UBERMORGEN, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico utilises self-developed software to copy and compile digitalised book contents from Amazon.com full-text searches; Sebastian Lütgert uploads classics on critical theory published by the Suhrkamp publishing house as an encrypted graphics file onto the Internet; Christophe Bruno sends a software program out to find images of similar composition on the Internet and warns the content providers about hallucinated copyright infringements; and Nate Harrison traces the career of the *Amen* sample in electronic music.

#### IV.

In his essay *The Value of Knowledge*, post-Marxist and value critic<sup>10</sup> Ernst Lohoff ponders the question of how exactly the value of immaterial goods is to be expressed.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> However, the technological development of the Internet and user interfaces already ran its course in the 1970s at universities and at civil and military research institutions. See Paul Ceruzzi, *A History of Modern Computing* (Cambridge, MA and London, MIT Press, 1998), pp. 257ff and 295.

<sup>10</sup> Value critique [see, for instance, [http://www.p2pfoundation.net/Value\\_Critique](http://www.p2pfoundation.net/Value_Critique)] is being developed by groups like EXIT! and Krisis in Germany. As of yet, relatively little has been translated into English. The closest theoretical position in English-speaking literature can be found in Moishe Postone, *Time, Labour and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory* (Cambridge University Press, 1996).

<sup>11</sup> Other post-Marxist theorists have likewise explored this field, though not with such far-reaching conclusions as Ernst Lohoff. See Maurizio Lazzarato, 'Europäische Kulturtradition und neue Formen der Produktion und der Zirkulation des Wissens' in *Das Phantom sucht seinen Mörder*, eds. Justin Hoffmann and Marion von Osten, (Berlin, B.Books, 1999), pp. 169–84. See also Petra Haarmann, 'Copyright und Copyleft – Vermittlung im Falsche oder falsche Unmittelbarkeit' in *EXIT!*, no. 1 (Bad Honnef, Verlag B. Horlemann, 2004); Sabine Nuss, 'Mein Bit, dein Bit – Eigentum im Zeitalter digitaler Reproduzierbarkeit' in *Forum Wissenschaft*, no. 2 (Bonn, 2007), <http://www.bdwi.de/forum/archiv/archiv/631310.html>.

#### IV.

Den Postmarxisten und Wertkritiker<sup>10</sup> Ernst Lohoff treibt in seinem Text *Der Wert des Wissens* die Fragestellung um, worin sich eigentlich der Wert von Immaterialgütern ausdrückt.<sup>11</sup>

„Der Kapitalismus schafft sich neue Verwertungsfelder und expandiert, indem er die Reichtumsproduktion in Warenproduktion verwandelt. Rund 200 Jahre stand die gesellschaftliche ‚Hardware‘ im Zentrum dieses Kommodifizierungsprozesses. Das Kapital erweiterte seine Grundlage dadurch, dass es traditionelle Formen der Erzeugung materieller Güter durch industriell gefertigte Waren ersetzte.“<sup>12</sup>

Fast belustigt fügt Lohoff hinzu, das diejenigen, die nun rufen „Der Industriekapitalismus ist tot – es lebe der Informationskapitalismus“, voraussetzen würden „Ware sei gleich Ware“ und der Herstellungsprozess eines Brötchens sei vergleichbar mit dem einer Software. Um vorzugreifen: Lohoff deutet die Produkte des Informationskapitalismus als privatisierte Universalgüter, welche jedoch nicht zur Wertschöpfung beitragen, weil sie nicht – wie häufig angenommen – Waren im herkömmlichen Sinne seien.

„Wenn der Übergang zum Informationskapitalismus primär die Produktion privatisierter Universalgüter beinhaltet, dann handelt es sich bei der Vorstellung eines selbsttragenden informationskapitalistischen Akkumulationsschubs um eine Fata Morgana.“<sup>13</sup>

Der Wert der Ware Brötchen konstituiere sich durch seinen Tauschwert. Im Tauschwert, der durch Geld repräsentiert werde, sei die vernutzte Arbeitskraft des Arbeitenden enthalten. Es würden also beim Verkauf eines Brötchens verschiedene Quantitäten von vernutzter Arbeitskraft zwischen Käufer und Verkäufer getauscht.

Wichtig für den Tausch sei, dass die Ware weggegeben werde, das verkaufte Brötchen sei nicht mehr beim Bäcker. Auch der Käufer habe etwas an den Bäcker weggegeben – den im Geldschein repräsentierten Tauschwert als Zeichen vernutzter Arbeitskraft. Dies lasse sich – so Lohoff – für den Verkauf von Immaterialgütern, die digital reproduzierbar seien, so nicht feststellen. Egal ob man eine Einheit oder 1000 Einheiten verkaufe, das Immaterialgut sei für den Produzenten immer noch: da.<sup>14</sup> Der Käufer habe hingegen (idealtypischerweise) Geldscheine als Träger von Wert zum Kauf eingesetzt.

<sup>10</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Wertkritik>

<sup>11</sup> Auch andere post-marxistische Theoretiker haben dieses Feld untersucht, allerdings nicht mit so weit reichenden Schlussfolgerungen wie Ernst Lohoff. Vgl.: Lazzarato, Maurizio: Europäische Kulturtradition und neue Formen der Produktion und der Zirkulation des Wissens. In: Hoffmann, Justin und Marion von Osten: *Das Phantom sucht seinen Mörder*. Berlin: B. Books 1999, S. 169–184. Siehe auch Haarmann, Petra: Copyright und Copyleft – Vermittlung im Falschen oder falsche Unmittelbarkeit. In: *EXIT!*. Nr. 1, Bad Honnef: Verlag B. Horlemann 2004; Nuss, Sabine: Mein Bit, dein Bit – Eigentum im Zeitalter digitaler Reproduzierbarkeit. In: *Forum Wissenschaft*. Nr. 2, Bonn 2007, <http://www.bdwi.de/forum/archiv/archiv/631310.html>.

<sup>12</sup> Lohoff, Ernst: Der Wert des Wissens. In: *Krisis*. Nr. 31, Münster: Unrast-Verlag 2007, hier zitiert nach Kurzfassung: <http://www.balxix.de/e!%200707%20Wert%20des%20Wissens%20-%20kurzfassung.html>

<sup>13</sup> ebd.

<sup>14</sup> Hier gilt es zu unterscheiden zwischen dem Immaterialgut – ein Song, eine Software etc. – und dem Datenträger – Buch, CD etc. –, der zur Distribution dient.

Capitalism carves out new utilisation domains and expands by transforming the production of wealth into production of commodities. For nearly 200 years the social 'hardware' played the central role in this commodification process. Capital broadened its foundation by having replaced traditional forms of producing material goods with industrially manufactured commodities.<sup>12</sup>

Lohoff adds in an almost amused tone that those now exclaiming 'industrial capitalism is dead – long live information capitalism' are postulating 'commodities equal commodities', that the production process of a bread roll is comparable to that of software. To jump ahead: Lohoff interprets the products of information capitalism as privatised universal goods that have not, however, contributed to value creation, as they are not – as frequently supposed – commodities in a conventional sense. 'When the transition to information capitalism is primarily represented by the production of privatised universal goods, then the notion of a self-supporting information-capitalistic accumulation surge will turn out as a fata morgana'.<sup>13</sup>

The value of the commodity bread rolls is constituted by its exchange value, for the exploited manpower of the worker lies in the exchange value represented by currency. Thus, in the sale of a roll various quantities of exploited manpower are swapped between seller and buyer.

Relevant to this exchange is that when the commodity is given away the sold roll is no longer at the bakery, and the buyer has likewise given something away to the baker – the exchange value represented by the banknote as a sign of exploited manpower. According to Lohoff, this cannot be asserted as such for the sale of digitally reproducible immaterial goods. Regardless of whether one sells one unit or one thousand units, the immaterial good is still, for the manufacturer: there.<sup>14</sup> The buyer, however, has introduced (in an 'ideal type' manner) banknotes as value carriers during the purchase.

The producers of information goods are not required to produce their goods anew in order to sell the result of their information labour not only to the regular John Doe but also to a billion other potential customers. They produce in single and sell in plural. This is not an exchange, and the object being distributed in this way is not an exchange object and therefore also not a commodity.<sup>15</sup>

This determination uncovers an explanation for the marginal sense of wrongdoing on the part of those copying consumers being criminalised by the cultural industry with terms such as 'copyright pirates'.

<sup>12</sup> Ernst Lohoff, 'Der Wert des Wissens' in *Krisis*, no. 31 (Münster, Unrast-Verlag, 2007), short version quoted here: <http://www.balxix.de/el%200707%20Wert%20des%20Wissens%20%20kurzfassung.html>

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Here one must distinguish between immaterial goods (songs, software, etc.) and data carriers (books, CDs, etc.) serving distribution purposes.

<sup>15</sup> Lohoff 2007 .

**„Die Produzenten von Informationsgütern sind nicht gezwungen, ihr Gut neu zu produzieren, um das Ergebnis ihrer Informationsarbeit außer an Müller auch noch an Meier, Schulze und eine Milliarde anderer potenzieller Kunden zu veräußern. Sie produzieren einfach und verkaufen mehrfach. So etwas ist kein Tausch, und der Gegenstand, der auf diesem Weg verbreitet wird, ist kein Tauschgegenstand und damit auch keine Ware.“<sup>15</sup>**

In dieser Feststellung deutet sich ein Grund für das geringe Unrechtsbewusstsein von Kopierkonsumenten an, die von Seiten der Kulturindustrie durch die Verwendung von Begriffen wie „Raubkopierer“ kriminalisiert werden .

Lohoff stellt einen weiteren Unterschied heraus: Jegliche Ware unterliege dem Verschleiß, der Abnutzung, die das Produkt über kurz oder lang wertlos mache und Voraussetzung für Neuanschaffungen sei. In Immaterialgütern kann Lohoff diesen technischen Verschleiß nicht erkennen, vielmehr spricht er von einem moralischen Verschleiß, der nichts mit einer Abnutzung des Materials zu tun habe. Für den moralischen Verschleiß macht Lohoff die „zahllosen, aus der permanenten Revolutionierung der technischen Standards resultierenden Kompatibilitätsprobleme“ verantwortlich, die die Informationsgüter nutzlos mache.

Als ein weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Immaterialgütern und Waren bestimmt Lohoff die jeweilige Form des Tauschakts. Während die klassische Ware durch den Tauschakt vollständig in den Besitz des Käufers gelange, würden bei der Lizenzierung von Immaterialgütern lediglich Nutzungsrechte übertragen.

Der Käufer einer Ware werde nach Abschluss des Tauschakts im Gebrauch seines Besitzes nicht vom Produzenten eingeschränkt.<sup>16</sup> Der Nutzer von Immaterialgütern sei dagegen dem Produzenten auch nach dem Kauf ständig qua Lizenz in Gebrauchswert und Konsummöglichkeiten verpflichtet, man denke nur an Updates, Digital Rights Management und ähnliches.

Mit diesem Aspekt von Immaterialgütern setzen sich in der Ausstellung insbesondere Jason Torchinsky und David Rice mit ihren satirischen *End User* bzw. *End Reader Licenses* auseinander.

Wenn aber Informationsgüter laut Lohoff nicht als Ware anzusehen sind, was sind sie dann?

**„Bei den Informationskapitalisten handelt es sich streng kategorial betrachtet gar nicht um Kapitalisten, sondern um eine besondere Variante von Rentiers. Im Unterschied zum klassischen Grundrentner<sup>17</sup> haben sie die Verfügungsgewalt**

<sup>15</sup> Lohoff 2007.

<sup>16</sup> Abgesehen davon, dass das BGB den Gebrauch von erworbenen Waren dahingehend einschränkt, dass ein Baseballschläger nach dem Kauf nur zum Baseball spielen und nicht zur Ausübung körperlicher Gewalt dienen darf.

<sup>17</sup> Jemand, der Anspruch auf eine Grundrente hat. Die Grundrente bezeichnet das Resultat unterschiedlicher Produktivität der Böden und des Eigentums an ihnen.

Lohoff discloses a further difference: All commodities are subject to wear and tear, to the deterioration process that sooner or later makes a product worthless, providing the impetus for a new acquisition. In respect to immaterial goods, Lohoff fails to discern this technical deterioration but rather touches on a moral deterioration having no apparent relation to material wear. For moral deterioration Lohoff holds the 'innumerable compatibility problems resulting from the permanent revolutionising of technical standards', which make information goods useless, responsible. ....

A further differentiator between immaterial goods and commodities is determined by Lohoff to be the particular form of the exchange act. While classic commodities move into possession of the buyer completely, immaterial goods are merely subject to a transfer of usage rights in the licensing process. ....

Following the act of exchange, the purchaser of a commodity is not restricted by the manufacturer in the use of the possession.<sup>16</sup> The user of immaterial goods, in contrast, is perpetually obligated to the producer, as regards serviceability and consumption possibilities, even after the purchase due to the licensing situation, with updates, digital rights management, and such immediately coming to mind. ....

This facet of immaterial goods is examined in the exhibition by Jason Torchinsky and David Rice in particular with their satirical *End User and End Reader Licenses*. ....

But if information goods according to Lohoff are not to be perceived as commodities, what are they actually? ....

With the information capitalists it is not, strictly and categorically speaking, a matter of capitalists but rather of a special rentier variant. As opposed to the classic basic rentier,<sup>17</sup> they hold power of control over a purely human-made product. In contrast to a conventional landlord, they are moreover compelled to continually reacquire their rent claims, to assert their position in a perpetually shifting technological landscape ...

Companies [such as Microsoft, for example] in fact generate their profit by creating common social resources in the form of private property. The persistent creation of new information labour is essential in this context, though not due to some kind of assumed value creation function but instead because it serves to establish and secure this privileged position.<sup>18</sup> ....

Lohoff hence proposes treating immaterial goods as privatised universal goods as well as using the term 'information rent' for the revenue thereby procured. ....

<sup>16</sup> Irrespective of this, the BGB (German Civil Code) restricts the use of acquired commodities such that a purchased baseball bat may only be used to play baseball and is not allowed to facilitate the exercise of physical violence.

<sup>17</sup> A person having a claim to a basic rent. 'Land rent' for instance denotes the income from varying productivity of land and property to which they have a claim.

<sup>18</sup> Lohoff 2007 .

über ein rein von Menschen gemachtes Produkt inne. Im Gegensatz zum klassischen Landlord sind sie fernerhin genötigt, ihre Rentenansprüche immer neu zu erarbeiten, um sie in einer sich ständig verändernden technologischen Landschaft durchzusetzen. [...]

Firmen [wie bspw. Microsoft] ziehen ihren Profit vielmehr daraus, dass sie allgemeine gesellschaftliche Ressourcen in Form von Privatbesitz schaffen. Die Verrichtung immer neuer Informationsarbeit ist in diesem Zusammenhang unerlässlich, aber nicht aufgrund irgendeiner vermeintlichen Wertschöpfungsfunktion, sondern weil sie der Herstellung und Sicherung dieser privilegierten Stellung dient.<sup>18</sup>

Lohoff schlägt also vor, die Immaterialgüter als privatisierte Universalgüter zu behandeln, und den Begriff der Informationsrente für das damit erzielte Einkommen zu nutzen.

Ines Schaber, die sich mit der Bildagentur Corbis auseinandersetzt und Daniel García Andújar, der die Funktion öffentlicher Bibliotheken als Wissensspeicher hinterfragt, sprechen in ihrer künstlerischen Arbeit verschiedene Aspekte der Privatisierung vormals öffentlich zugänglicher, gemeinfreier Wissens- und kultureller Ressourcen an.

## V.

Für Künstler ist das Urheberrecht ein zweischneidiges Schwert. Zum einen schützt es sie und sichert ihnen (häufig geringe) Einkünfte. Um eine Verwertung der eigenen künstlerischen Tätigkeit – und damit unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen sich ein Überleben – zu ermöglichen, treten sie häufig einen Teil ihrer Rechte an Verwerter ab, das können Verlage, Verwertungsgesellschaften oder beispielsweise Musik-Labels sein. Häufig sind die Verwerter gegenüber den einzelnen Künstlern in einer stärkeren Position, ungünstige Verträge für die Autoren sind die Folge. Gleichzeitig hat die Vertretung von Künstlern durch die Verwerter den Effekt, das die Verwerter auf eine größtmögliche Einschränkung für Dritte achten – in der Annahme, dass jede Verwendung urheberrechtlich geschützten Materials durch Dritte die eigene Informationsrente schmälert.<sup>19</sup>

Zum anderen ist ein Verstoß gegen Urheberrechte im juristischen Sinne oft Grundlage künstlerischer Arbeit. Der Kunsttheoretiker Boris Groys führt dazu aus: „Jedes Ereignis des Neuen ist im Grunde der Vollzug eines neuen Vergleichs von etwas, das bis dahin noch nicht verglichen wurde, weil niemanden dieser Vergleich in den Sinn

<sup>18</sup> Lohoff 2007.

<sup>19</sup> Als mögliche Alternative schlagen Kritiker dieses Systems die sogenannte Kulturfltrate vor, für die sich im deutschsprachigen Raum u.a. Volker Grassmuck stark macht, siehe auch: Grassmuck, Volker: *Recent Copyright Trends on the Internet*, 5 April 2008. In: *InterCommunication Magazine* #65. Tokyo 2008, [http://waste.informatik.hu-berlin.de/Grassmuck/Texts/08-04-05\\_ICC-Mag\\_Flatrate.pdf](http://waste.informatik.hu-berlin.de/Grassmuck/Texts/08-04-05_ICC-Mag_Flatrate.pdf).

Ines Schaber, who investigates the image agency Corbis, and Daniel García Andújar, who scrutinises the function of public libraries as knowledge repositories, address in their artistic works diverse aspects respecting the privatisation of formerly publically accessible knowledge and cultural resources in the public domain. ....

## V.

For artists, copyrighting is a double-edged sword. On the one hand, it protects them and provides (frequently marginal) earnings. To secure their own artistic practice – and as such survival under present social conditions – they often pass on a portion of their rights to third (enterprising) parties, which could be publishing houses, collecting societies, or even music labels. Not seldomly are the third parties in a stronger position than the individual artists, and unfavourable contracts for authors are the consequence. At the same time, the representation of artists by third parties causes the third parties to closely monitor and thus ensure maximal restriction for other users – with the assumption that any use of copyright-protected material by others reduces one's own information rent.<sup>19</sup> .....

On the other hand, copyright infringement in a legal sense has commonly provided stimulus for artistic work, as art theorist Boris Groys expounds: 'Each new event is basically the execution of a new comparison of something that had to date not yet been compared since this comparison hadn't thus far crossed anyone's mind'.<sup>20</sup> In the case of Groys, artistic innovation ensues from combining archive (e.g. library, museum) contents that have been collected and are deemed culturally valuable with the profane which is to be revaluated and thereby accepted as an integral part of the (high-)cultural sphere. To facilitate this process – the continuous recombination of the old to create the new – artists may just simply defy copyright limitations. Instances of this are represented by the activist group Stay Free with their *Illegal Art Compilation*, which assembles music pieces using distinctive samples, or by DJ Danger Mouse and Ramon & Pedro with their *Grey Video*, an interfusion of material by rapper Jay-Z and the Beatles. Belgian artist Kobe Matthys takes the example of a court case to illustrate the different ends served by copyrighting and patenting. A pop variant of the copyleft discussion is provided by the band Der Plan with the music video *Copyright Slavery*: 'Software can't be stolen, ideas are free ...'. .....

<sup>19</sup> Critics have suggested the so-called cultural flatrate as a possible alternative for this system, which Volker Grassmuck and others are promoting for German-speaking regions. See Volker Grassmuck, 'Recent Copyright Trends on the Internet', 5 April 2008 in *InterCommunication Magazine*, 65 (Tokyo, 2008), [http://waste.informatik.hu-berlin.de/Grassmuck/Texts/08-04-05\\_ICC-Mag\\_Flatrate.pdf](http://waste.informatik.hu-berlin.de/Grassmuck/Texts/08-04-05_ICC-Mag_Flatrate.pdf).

<sup>20</sup> Boris Groys, *Über das Neue in der Kunst: Versuch einer Kulturökonomie* (Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999), p. 49.

kam.<sup>20</sup> Künstlerische Innovation entsteht laut Groys, indem das im Archiv (z.B. der Bibliothek, dem Museum) gesammelte, kulturell als wertvoll Erachtete kombiniert werde mit dem Profanen, das eine Aufwertung erfahre und somit akzeptierter Bestandteil der (hoch-)kulturellen Sphäre werde. Damit dieser Prozess stattfinden kann – die beständige Rekombination von Altem, die das Neue ergibt – setzen sich Künstler im Zweifelsfall über die Limitierungen des Copyrights einfach hinweg. Beispiele dafür liefern die Aktivisten-Gruppe Stay Free mit ihrer *Illegal Art Compilation*, die Musikstücke mit markanten Samples versammelt oder auch DJ Danger Mouse und Ramon & Pedro mit dem *Grey Video*, ein Mashup mit Material des Rappers Jay-Z und der Beatles. Der belgische Künstler Kobe Matthys zeigt am Beispiel eines Gerichtsfalls auf, welchen unterschiedlichen Zwecken Copyright und Patentrecht dienen können. Die Popvariante des Copyleft-Diskussion liefert die Band Der Plan mit dem Musikvideo *Copyright Slavery*: „Software kann man nicht stehlen, Ideen sind frei...“

## VI.

„Durch Übermittlung, Einstellung oder Darstellung der Inhalte gewähren Sie Google eine dauerhafte, unwiderrufliche, weltweite, kostenlose und nicht exklusive Lizenz zur Reproduktion, Anpassung, Modifikation, Übersetzung, Veröffentlichung, öffentlichen Wiedergabe oder öffentlichen Zugänglichmachung und Verbreitung der von Ihnen in oder durch die Services übermittelten, eingestellten oder dargestellten Inhalte.“ (Google, Allgemeine Geschäftsbedingungen, Auszug)<sup>21</sup>

Welche konkreten Vereinbarungen geht man mit der Nutzung von Web 2.0 Diensten wie Google Earth, YouTube, Flickr, MySpace ein? Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass der Nutzer für die auf den ersten Blick kostenlosen Dienste der Serviceanbieter eine reichhaltige Gegenleistung erbringt. Vor allem erstellt er die Inhalte, die das Gesamt-Angebot der Betreiber häufig erst attraktiv machen. Als geldwerte Gegenleistung der Nutzer sind auch deren Online-Profil nicht zu unterschätzen. Adress- und Bankdaten, Daten zum Surfverhalten, dem Inhalt von Emails, Instant Messages, von öffentlichen Benutzerprofilen und auch andere externe Datenquellen können als Datenmaterial kombiniert werden.<sup>22</sup> Häufigste Anwendung für die solchermaßen angehäuften Datensätze ist eine zielgruppenorientierte Schaltung von Werbung, jedoch ermöglichen es die Geschäftsbedingungen der Anbieter oft auch, die akkumulierten Daten und Inhalte an Dritte weiter zu veräußern. Der Jurist Till Kreutzer hat sich im Rahmen des Projekts *Arbeit*

<sup>20</sup> Groys, Boris: *Über das Neue in der Kunst. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 49.

<sup>21</sup> Google Nutzungsbedingungen für alle Google Produkte, <http://www.google.com/accounts/TOS?hl=de> (Stand 4.3.2008)

<sup>22</sup> Die Verwendung der akkumulierten Daten ist häufig allein durch die gültigen Datenschutzgesetze eingeschränkt.

## VI.

By submitting, posting or displaying the content you give Google a perpetual, irrevocable, worldwide, royalty-free, and non-exclusive licence to reproduce, adapt, modify, translate, publish, publicly perform, publicly display and distribute any Content which you submit, post or display on or through, the Services. (excerpt, Google, Terms of Service)<sup>21</sup>

Into which concrete agreements does one enter by using Web 2.0 services like Google Earth, YouTube, Flickr, or MySpace? Upon closer examination it becomes clear that, contrary to a first impression of free-of-charge services by the service provider, users in actuality provide considerable trade-off value. Users above all create the content that not infrequently serves to truly make the service provider's full package attractive. The monetary value of this trade-off as respects the users' online profiles is also not to be underestimated. Address and bank data, data on surfing behaviour, content from e-mails, instant messages, from public user profiles, as well as other external data sources can be combined as data material.<sup>22</sup> The most common use for such aggregate data is target-group-oriented advertising, but providers' terms of service often also permit the sale of accumulated data and content to third parties.

Attorney Till Kreutzer has delved into the general terms and conditions of Web 2.0 services as part of *Arbeit 2.0* – a collaborative project by the HMKV and the copyright portal [rights.info](http://rights.info) in the framework of which the exhibition at hand was conceptualised – whereby the following questions have emerged: Does the provider make sure it is entitled to rights for user-generated content? Are rights temporary or limited to membership duration? Can rights be revoked? Can content be used commercially? Is the service provider permitted to change or revise content? Are rights assigned exclusively or non-exclusively, meaning does the author retain the right to continue to use the content (only in non-exclusive cases) or not (exclusive)? Are rights transferrable from the service provider to third persons?

So for the users, copyright issues play a role not to be underestimated, since they simultaneously frame the legal conditions for the application of the content users have uploaded.

The potential inherent in user creativity, especially in the sphere of pop culture, is clearly displayed at present by the video platform YouTube. No television show, no Hollywood film, no successful band exists for which fans haven't created their own versions of the original material to be published online. Partaking in and commenting on this trend in the exhibition are both Claire Chanel with

<sup>21</sup> Google Terms of Service for all Google products, <http://www.google.com/accounts/TOS?hl=en> (accessed 4 March 2008).

<sup>22</sup> The use of aggregate data is frequently only curtailed by the data protection laws in effect.

2.0 – einer Kooperation des HMKV mit dem Urheberrechtsportal [rights.info](http://rights.info), in deren Rahmen die vorliegende Ausstellung konzipiert wurde – mit den Allgemeinen Geschäftsbedingungen von Web 2.0-Diensten auseinandergesetzt und dabei folgende Fragestellungen entwickelt: Lässt sich der Anbieter Rechte an nutzergenerierten Inhalten einräumen? Sind die Rechte zeitlich oder auf die Dauer der Mitgliedschaft begrenzt? Können die Rechte widerrufen werden? Dürfen die Inhalte kommerziell genutzt werden? Dürfen die Inhalte vom Anbieter verändert/ bearbeitet werden? Werden exklusive oder nicht-exklusive Rechte übertragen, d.h. darf der Urheber sie selbst auch noch benutzen (nur bei nicht-exklusiv) oder nicht (bei exklusiv)? Dürfen die Rechte vom Diensteanbieter auf Dritte übertragen werden?

Für die Nutzer spielen urheberrechtliche Aspekte also eine nicht zu unterschätzende Rolle, stellen sie doch gleichzeitig die rechtlichen Rahmenbedingungen für die Verwertung der durch sie eingestellten Inhalte dar.

Welches Potenzial die Nutzerkreativität gerade im Bereich der Popkultur hat, lässt sich auf der Videoplattform YouTube aktuell nachvollziehen. Keine Fernsehserie, kein Hollywoodfilm, keine erfolgreiche Band, deren Fans nicht eigene Versionen des Originalmaterials erstellen und online publizieren. Teil und Kommentar zu dieser Entwicklung in der Ausstellung ist Claire Chaneels Video *Stay Fly (Robotrip Edit)*<sup>23</sup>, ein auf das Wesentliche reduziertes Musikvideo, und die Arbeit von Pierre Bismuth, in der er die Charaktere des Disney-Films *Das Dschungelbuch* in verschiedenen Sprachsynchronisationen zusammen schneidet.

## VII.

In ihrem Text *Free Labour. Producing Culture for the Digital Economy* nähert sich Tiziana Terranova den ökonomischen und kulturellen Aspekten dessen an, was sie als „Freie Arbeit“ („free labour“) bezeichnet.<sup>24</sup> Einleitend beschreibt sie die Ursachen für die derzeit zu beobachtende Zunahme von „Freier Arbeit“ und Massenkreativität:

„In den überentwickelten Ländern hat das Ende der Fabrik das Überflüssigwerden der alten Arbeiterklasse vorbuchstabielt, aber auch Generationen von Arbeitern hervorgehoben, die nachhaltig als aktive Konsumenten bedeutungsaufgeladener Waren adressiert wurden. Freie Arbeit ist der Moment, indem dieser sachkundige Konsum von Kultur in produktive Aktivitäten übersetzt wird, die genüsslich umarmt und gleichzeitig schamlos ausgebeutet werden.“<sup>25</sup>

<sup>23</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=UNq9ob8-gDQ>

<sup>24</sup> Terranova, Tiziana: *Free Labour. Producing Culture for the Digital Economy*. London 2003, <http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/voluntary>.

<sup>25</sup> Terranova 2003.

*Stay Fly (Robotrip Edit)*,<sup>23</sup> applying Occam's razor to a music video, and Pierre Bismuth with his work in having edited Disney's *The Jungle Book* to integrate various dubbed language versions of the respective characters.

## VII.

In her text *Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy*, Tiziana Terranova approaches the economic and cultural aspects of that which she denotes as 'free labour'.<sup>24</sup> She sets off describing causes for the increase in 'free labour' and mass creativity currently to be observed:

In the overdeveloped countries, the end of the factory has spelled out the obsolescence of the old working class, but it has also produced generations of workers who have been repeatedly addressed as active consumers of meaningful commodities. Free labor is the moment where this knowledgeable consumption of culture is translated into productive activities that are pleasurably embraced and at the same time often shamelessly exploited.<sup>25</sup>

Terranova is under the assumption that such new types of productive consumption, of cultural labour, have not solely evolved from the needs of capital.<sup>26</sup> Rather, she sees the development in relation to the spread of cultural industry and views it as part of an experimental process where a vastly diverse range of actors spawn exploitation strategies for the areas of culture, knowledge, and affect. This is in no way to be considered a sudden phenomenon but rather a long-term development to be viewed as part of the sustained transformation of capital, striving, in light of sinking profit rates from Fordist production methods, for new utilisation domains.<sup>27</sup>

An important aspect of 'free labour', according to Terranova, is the treatment of collectively produced knowledge. As concerns the utilisation of this knowledge, she reaches similar conclusions as Ernst Lohoff: 'If knowledge is inherently collective, it is even more so in the case of the postmodern cultural economy: music, fashion, and information are all produced collectively but are selectively compensated'.<sup>28</sup> Lohoff calls this the privatised universal good.

Terranova points out that the percentage of performed labour proving advantageous to media conglomerates and service providers is not to be underrated. Were this labour to lie within the realm of per mill for the individual users, then it would certainly add up consid-

<sup>23</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=UNg9ob8-gDQ>

<sup>24</sup> Tiziana Terranova, 'Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy' (London, 2003), <http://www.electronicbookreview.com/thread/technocapitalism/voluntary>.

<sup>25</sup> Terranova 2003.

<sup>26</sup> At this point I would like to note that I use the term 'capital' as an abstraction without intending to designate any personifiable parties as is customary in shortened critique of capitalism.

<sup>27</sup> See also Francis Hunger, 'Open Source - Open Gender?' in *Computer as a Male Machine - The Computer in a Capitalist and Patriarchal Context* (Leipzig, 2003), <http://www.irmielin.org>.

<sup>28</sup> Terranova 2003.

Terranova geht davon aus, dass sich solche neuen Typen des produzierenden Konsums, der kulturellen Arbeit, nicht allein aus den Bedürfnissen des Kapitals<sup>26</sup> heraus entwickelt haben. Sie sieht die Entwicklung vielmehr im Verhältnis zur Ausbreitung der Kulturindustrie und begreift sie als Teil eines experimentellen Prozesses, in dem unterschiedlichste Akteure Verwertungsstrategien für die Bereiche Kultur, Wissen und Affekt entwickeln. Dies sei keineswegs ein plötzliches Phänomen, sondern eine langfristige Entwicklung, die im Rahmen der fortwährenden Transformation des Kapitals zu betrachten sei, welches angesichts sinkender Profitraten fordristischer Produktionsweisen nach neuen Verwertungsfeldern suche.<sup>27</sup>

Ein wichtiger Aspekt „Freier Arbeit“ ist laut Terranova der Umgang mit kollektiv geschaffenenem Wissen. Was dessen Verwertung angeht kommt sie zu ähnlichen Schlüssen wie Ernst Lohoff: „Wenn Wissen von Natur aus kollektiv ist, dann ist dies noch mehr in der postmodernen kulturellen Ökonomie der Fall: Musik, Mode und Informationen werden kollektiv produziert, aber selektiv entlohnt.“<sup>28</sup> Lohoff nennt dies das privatisierte Universalgut.

Terranova weist darauf hin, dass die Menge geleisteter Arbeit, welche den Medienkonzernen, den Diensteanbietern zu Gute kommt, nicht zu unterschätzen sei. Möge diese Arbeit für die einzelnen Nutzer im Promille-Bereich liegen, so summiere sie sich doch angesichts der Masse der User deutlich auf. Die fortwährenden Updates von Internetseiten, von Nutzer-Profilen und per Internet verfügbar gemachten kulturellen Artefakten bringe eine hohe Arbeitsintensität mit sich. Von dieser permanenten Aktualisierung und Erweiterung von Internetangeboten durch die Nutzer hänge schließlich auch ihre Nachhaltigkeit und Aktualität ab. Zum Verhältnis von Nutzerkreativität – deren Eintreten in der Netzkunst der 1990er Jahre euphorisch antizipiert wurde, freilich unter anderen Vorzeichen – und „Freier Arbeit“ als Teil einer post-industriellen Dynamik kapitalistischer Entwicklung steht weitere Forschung aus.

Den im Alltag selten gelesenen Urheberrechtsregelungen in den Allgemeinen Geschäftsbedingungen kommt die Aufgabe zu, Verwertungsbedingungen zu regulieren und festzuschreiben. Idealerweise sollten sie im Kapitalismus dazu dienen, den Urhebern ein Einkommen zu ermöglichen – de facto sind sie Instrument der Privatisierung ursprünglich frei verfügbaren Wissens und kultureller Artefakte.

<sup>26</sup> Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass ich den Begriff Kapital als Abstraktum benutze und damit keine personifizierbaren Akteure bezeichne, wie es in einer verkürzten Kapitalismuskritik der Fall ist.

<sup>27</sup> siehe auch Hunger, Francis: Open Source – Open Gender? In: *Computer als Männermaschine. Der Computer im kapitalistischen und patriarchalen Kontext*. Leipzig 2003, <http://www.irmielin.org>.

<sup>28</sup> Terranova 2003.

erably given the mass of users. The continual updating of Internet pages, user profiles, and cultural artefacts made available via Internet occasion a high rate of labour intensity, the sustainability and topicality of which are ultimately dependent upon this permanent updating and expansion of Internet endeavours by the users. Further research on the relationship between user creativity – the introduction of which was euphorically anticipated for net art in the 1990s, admittedly under different circumstances – and ‘free labour’ in the context of a post-industrial dynamism of capitalistic development has yet to be conducted. -----

The copyright provisions in the general terms and conditions, so seldom read in everyday life, stand to be proffered with the task of regulating and detailing utilisation stipulations. Ideally, these would act in capitalism to facilitate earnings for authors – de facto they are the instruments for the privatisation of once freely available knowledge and artefacts. -----