media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Florian Krautkrämer; Guido Kirsten; Patrick Vonderau

Editorial. Von Strömen und Sturzbächen

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/14342

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Krautkrämer, Florian; Kirsten, Guido; Vonderau, Patrick: Editorial. Von Strömen und Sturzbächen. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Streams und Torrents, Jg. 26 (2017), Nr. 1, S. 5–15. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14342.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/2017_26_1_MontageAV/montage_AV_26_1_2017_5-15_Editorial.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Editorial

Von Strömen und Sturzbächen

Auch wenn der Begriff ‹Streamen› im medienwissenschaftlichen Wortschatz neu erscheint, so gilt dies doch nicht für die damit bezeichnete Konfiguration von Technologien, Formen und Praktiken. Zu ihren frühen Beispielen gehören etwa Experimente zur Übertragung von Klängen und Musik über das Telefon (seit den 1860er-Jahren), Jukeboxes und andere Musikautomaten (seit den 1880ern), Radiosendungen (seit den 1910ern), das Einspielen konservierter Hintergrundmusik in Warenhäusern und Fahrstühlen (seit den 1930ern), gemeinnützige Internet-Radio-Initiativen (seit den 1990ern) und Online-Video (seit 1992) (vgl. Vonderau 2015). Wer heute von ‹Streamen› spricht, meint damit indes kaum diese früheren Verfahren. In seinem gegenwärtigen Verständnis ist der Begriff auf den Mainstream massenmedialer Unterhaltung verengt, den Marktmonopolisten wie Netflix, Amazon oder Spotify auf ihren markengeschützten Plattformen zugänglich machen (vgl. Thibault 2015).

Als *Streamen* medialer Inhalte – Radiosendungen, Live-Übertragungen von Sportereignissen, Filme, Serien und andere Fernsehshows – wird deshalb nun vor allem die simultane und gekoppelte Übertragung und Wiedergabe über das Internet bezeichnet. Im Unterschied zum Herunterladen wird beim Streaming keine Kopie der Daten auf dem eigenen Rechner angelegt, die medialen Inhalte werden direkt abgespielt; die Daten werden nur kurz zwischengespeichert, anschließend wieder gelöscht. Obwohl verschiedene Codierungen und Formate des Streamens schon lange existieren, ist es erst in den letzten zehn Jahren dank zunehmender Bandbreite der Datenübertragung zu einer dominanten Form des Medienvertriebs geworden. So gaben in Deutschland 2015 in einer Studie 76 Prozent der Befragten an, mindestens gelegentlich Videostreaming zu nutzen. Ein weiterer Grund für die Verbreitung von Video-On-Demand-Abodiensten (SVOD) wie Netflix und Amazon Video liegt in ihrem Geschäftsmodell. Zu einem niedrigen Monatspreis locken sie Kunden mit dem Versprechen stetig wachsender Kataloge. Die immer größere Popularität von SVOD-Anbietern könnte mittelfristig dazu führen, dass das Streamen

die zahlenmäßig bedeutendste Rezeptionsform für Filme und Serien überhaupt wird. Allerdings legen die großen Anbieter keine Statistiken vor, sodass nicht nachvollzogen werden kann, wie häufig tatsächlich einzelne Filme oder Serienfolgen angesehen werden. Auch erweitern sie ihre Kataloge nicht kontinuierlich, sondern bieten lediglich temporären Zugang zu bestimmten Titeln, weshalb Hoyt treffend von «revolving collections of licensing agreements» spricht (2014, 200). Sicher ist jedoch, dass im Zuge ihres aggressiven Preiskampfes und aufgrund der fragmentierten europäischen Rechtslage die Zahl der 2008 noch aktiven 696 VOD-Plattformen stark zurückgegangen ist (vgl. Lange 2009).

Ausgedünnt haben die immer breiteren Ströme dieses Mainstreams auch die sogenannten Sturzbäche (*torrents*), die noch vor einigen Jahren den größten Anteil am Datenverkehr über das weltweite Web ausmachten.[1] BitTorrent ist die Bezeichnung einer Technik der Übertragung von Daten zum Zweck ihrer Vervielfachung, eine Technik des sogenannten *Filesharing*. Das Besondere an dieser Technik besteht darin, dass hier nicht ganze Dateien (wie MPEG-, AVI-, oder MKV-Files) von einer Festplatte auf eine andere übertragen werden, sondern das Ursprungsfile in viele kleine Päckchen aufgeteilt wird. Diese Päckchen können dann gleichzeitig von verschiedenen Rechnern heruntergeladen werden. Ein entsprechendes Programm setzt sie nach dem Empfangen wieder zur fertigen Film- oder Sounddatei zusammen. Das hat zwei entscheidende Vorteile: Erstens bedarf es nicht eines riesigen Servers, auf den alle zugreifen, da die Daten über die Festplatten ganz vieler Nutzer verteilt sind (P2P = *peer to peer*, «von Nutzer zu Nutzer»); zweitens ist das System sehr effizient, da auch schon von anderen Downloadern kleine Päckchen heruntergeladen werden können, die selbst noch gar nicht die gesamte Datei besitzen. So funktioniert es wie ein Schneeball-System – oder eben wie ein Sturzbach.[2]

1 Der Rückgang des von P2P-Networks (bei Peer-to-Peer-Verbindungen tauschen einzelne Rechner direkt Dateien aus) verursachten Datenverkehrs ließ sich in Deutschland allerdings schon 2009 feststellen, bevor kommerzielle Streaminganbieter den Dienst aufnahmen. Dies könnte mit der zunehmenden Praxis der Abmahnungen zusammenhängen, die bis 2010 noch zahlreich versendet wurden. Das 2013 in Kraft getretene «Gesetz gegen unseriöse Geschäftspraktiken» hat zu einem deutlichen Rückgang von Abmahnungen geführt. Nur kurze Zeit später, im September 2014, wurde Netflix in Deutschland verfügbar.

2 Die Unterschiede zwischen Torrents und Streams sind technisch gesehen indessen ihrerseits fließend. So muss beim Streamen zwischen dem sogenannten *true streaming* (etwa den Online-Simulcasts bei linearen Live-Radioübertragungen) und dem hier angespielten, allgemeineren Verständnis des Streamens differenziert werden. Letzteres

Die Verbindungen zwischen den verschiedenen Teilnehmern an diesem Datentausch wird durch einen sogenannten Torrent-*Tracker* hergestellt. Die Programme der einzelnen Nutzer bauen Kontakt zum Tracker auf, der wiederum den Austausch organisiert. Bekannt geworden sind aber vor allem die Namen der Index-Seiten, bei denen die Torrent-Dateien heruntergeladen werden (die dann wiederum den Austausch in Gang setzen), etwa The Pirate Bay oder Isohunt, die anfangs auch als Tracker fungierten. Besonders die Betreiber der schwedischen Seite The Pirate Bay sind zu zweifelhaftem Ruhm gelangt, als ihnen 2009 in einem Prozess die Beihilfe zu massiven Verstößen gegen geltendes Urheberrecht zur Last gelegt wurde und sie zur Zahlung hoher Entschädigungen oder Haftstrafen verurteilt wurden.[3]

Während es sich bei The Pirate Bay, Isohunt und anderen Seiten um offene Plattformen handelt, gibt es inzwischen diverse Seiten, die zugangsbeschränkt sind und auf deren Torrent-Verzeichnis nur Mitglieder zugreifen können. Ziel dieser Beschränkung ist es, innerhalb einer überschaubaren Gemeinschaft von Beteiligten Daten zu tauschen (zum gegenseitigen Kopieren), ohne die Aufmerksamkeit von Institutionen zu erregen, die juristisch gegen damit möglicherweise verbundene Urheberrechtsverstöße vorgehen könnten. Im Gegensatz zu den meist werbe- oder abofinanzierten Piratendiensten stellen diese ‹geschlossenen› (*invite-only*) Seiten überdies oftmals weniger ökonomische als soziale oder kulturelle Motive in den Vordergrund. Zum Teil führen sie sehr ausgeklügelte Regeln ein, die gewährleisten sollen, dass sich alle Nutzer am Aufbau eines großen digitalen «Archivs» beteiligen. Ob und inwiefern es sich dabei um mit klassischen Archiven vergleichbare Funktionen handelt, ist umstritten. Wie Rick Prelinger, Gründer des legendären Prelinger Archives, schon 2009 feststellte, haben das Verschwimmen von Film und Video, der heute selbstverständliche Umgang mit dem digitalen Videobild und die damit verbundenen ästhetischen, ökonomischen und kulturellen Erwartungen jedoch auch den Auftrag und Begriff des klassischen Archivs selbst in Frage gestellt (Prelinger 2009, 268). Grund genug, sich dieses und anderer Begriffe zu vergewissern und zu prüfen, inwieweit die sich verändernde Medienlandschaft nicht auch konzeptueller Erweiterungen der Terminologie bedürfte.

ist auch als *progressive downloading* bekannt. Plattformen wie Spotify haben ihrerseits auf P2P-Technologien aufgesattelt, die oben als Eigenheit der Torrents beschrieben werden.

3 Der aktivistische Dokumentarfilm TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard (Simon Klose, S/DK/NOR 2013) lässt die am Prozess Beteiligten zu Wort kommen.

Jedenfalls denken wir, dass sich die Film- und Fernsehwissenschaft mit der Realität von Streams und Torrents stärker konfrontieren sollte im Bemühen, die jüngst entstandenen Flüsse und Sturzbäche zu kartografieren, auch weil sie auf neue Sedimentierungen und mediengeologische Verschiebungen verweisen. Das gilt zunächst etwa für die seit einiger Zeit beobachtete «neue Cinephilie» (Balcerzak/Sperb 2012), die stark mit der digitalen ‹Blogosphäre› und der neuen Verfügbarkeit von unbekannten Schätzen der Filmgeschichte im Internet zusammenhängt, aber auch für das kulturelle Phänomen des ‹Binge Watching›, das zwar im Stream nicht entstanden ist, sondern sich bis in die Frühzeit von Videogemeinschaften zurückverfolgen ließe, durch die Streamingangebote aber zu besonderer Beliebtheit gekommen ist. Es gilt ferner für Verschiebungen im Bereich der (Markt-)Macht, mit der die Frage nach dem Zugang zu kulturellen Gütern wie auch der Streit um Urheber- und Verwertungsrechte untrennbar verbunden bleiben.

Ein Vergleich von Streaming-Diensten mit herkömmlichen Distributionsformen erscheint dabei auf den ersten Blick schwierig. Mit über 75 Millionen Abonnenten erreicht Netflix mehr nordamerikanische Haushalte, als es ein einzelner Fernsehsender je vermochte.[4] Das Prinzip des *windowing*, also die Auswertung von Filmen und Serien im Durchgang einer Kette von Auswertungsfenstern, hat sich indes keineswegs grundsätzlich verändert, sondern lediglich vom Offline- in den Onlinebereich verschoben. Was früher die DVD war, ist nun etwa im Digitalverleih von Amazon (TVOD oder *transactional video on demand*) oder über iTunes (EST oder *electronic sell-through*) erhältlich, während Netflix das Rezept des Bezahlfernsehens aus den 1980er-Jahren kopiert und YouTube oder Hulu mit werbefinanzierten Gratissendern um Einnahmen streiten (AVOD oder *ad-funded video on demand*). Zugleich integrieren Monopoldienste wie Netflix oder Amazon einen großen Teil ihrer digitalen Medieninfrastruktur, die sie ihrerseits an Anbieter ‹verpachten›, und manche Plattformen (wie Spotify) sind auf undurchsichtige Weise in andere, nämlich die Finanzmärkte verstrickt. Mit dem Streamen verbindet sich also nicht nur die gewünschte vertikale Ausdehnung des Marktes für kulturelle Güter (mehr Titel, mehr Nutzer, mehr Werbung usw.), sondern eben auch die horizontale – in soziale und ökonomische Bereiche, die mit kultureller Produktion nicht mehr viel zu tun haben.

Die Filmförderanstalt FFA erhebt seit 2015 statistische Marktdaten für Streamingdienste. Dieser Zeitraum ist zu kurz, um tragfähige

4 Siehe zu Zahlen des Unternehmens http://www.mediadb.eu/de/datenbanken/internationale-medienkonzerne/netflix.html, Zugriff: 5.4.2017.

Aussagen über die Entwicklung machen zu können. Die FFA-Statistik zeigt aber, dass sich die so bezeichneten «Filmausgaben», also die für Kino, SVoD, Leih- und Kaufvideos aufgewendeten Ausgaben, in Deutschland weiterhin auf einem Hoch befinden. Streaming führt hier insgesamt zwar zu keinem Verlust, aber doch zu einer Umverteilung. So machen die Ausgaben für Streamingdienste im letzten Jahr bereits fast ein Fünftel der gesamten Filmausgaben der deutschen Haushalte aus und stehen zudem für das am schnellsten wachsende Marktsegment. Rückgänge sind demnach nur bei physischen Datenträgern (VHS, DVD, BluRay) zu verzeichnen, während das Kino über den Zeitraum der letzten fünfzehn Jahre nicht an Attraktivität verloren hat. Solche Statistiken halten natürlich nur autorisierte Transaktionen fest, lassen gleichwohl aber zwei Folgerungen zu: Zum einen wird in Deutschland nun sogar mehr Geld für Filme ausgegeben. Seit 2000 sind die Ausgaben deutlich gestiegen, und das trotz der angeblichen Bedrohung der Industrie durch Piraterie. Zum anderen: Die einzigen tatsächlichen Verlierer sind die Videotheken. Bei ihnen ist innerhalb der letzten vier Jahre der Umsatz um mehr als fünfzig Prozent zurückgegangen.[5]

Die Aufnahme der Streaming-Marktdaten in die Statistik der FFA verfolgt noch einen anderen Zweck als den der Darstellbarkeit: VOD-Anbieter wie Netflix und Amazon Prime sollen nun auch zur Filmabgabe herangezogen werden können, mit der bereits Kinobetreiber und Fernsehanstalten die Förderausgaben der FFA finanzieren. Dass auch Anbieter mit Sitz im Ausland die Abgabe leisten müssen, hat die Europäische Kommission im Herbst letzten Jahres entschieden, wogegen Netflix allerdings im Februar 2017 Klage beim Europäischen Gerichtshof eingereicht hat.[6]

Lassen sich über die Regelungen der FFA Parallelen und Unterschiede der Streaminganbieter zu herkömmlichen Verleihern und Anbietern aufzeigen, so verortet ein weiteres europäisches Gesetz Streamingdienste in der Nähe von Fernsehsendern. Danach können Streamingdienste ihren Katalog nicht in jedem Land gleichermaßen anbieten, da sie die einzelnen Filme und Serien mit unterschiedlichen Lizenzen einkaufen, die nicht alle Territorien abdecken. Geregelt wird

5 Die Statistik der FFA kann hier abgerufen werden: http://www.ffa.de/videoergebnisse.html, Zugriff: 5.4.2017.

6 Netflix-Produktionen können derzeit von den Mitteln der FFA nicht ohne weiteres gefördert werden, da an eine Filmförderung derzeit noch die Kinoauswertung gekoppelt ist.

der Zugang über das sogenannte ‹Geoblocking›, mit dem der Anbieter kontrollieren kann, aus welchem Land der/die jeweilige AbonnentIn den Inhalt abrufen kann. Die EU ist seit 2014 daran interessiert, diese Situation den bestehenden Regelungen des Binnenmarkts anzupassen. Dazu gehört auch, dass man frei zwischen verschiedenen Länderseiten einer Plattform wählen kann, sodass ein italienischer Urlauber in Deutschland ebenso seinen Netflix-Account aufrufen kann wie der deutsche in Italien. Was für die Verbraucher ein naheliegender Service ist, gilt unter Filmproduzenten indessen als keine gute Idee. Sie befürchten, dass ihnen die Verwertung von Streaming-Rechten anstelle der über zwanzig Territorien, in die sie die Rechte ihrer Filme momentan verkaufen, künftig nur noch eines, nämlich die EU, bescheren wird. Die Sorge gilt dabei nicht nur den möglicherweise schwindenden Mitteln, die zur Finanzierung der Produktion benötigt werden, sondern auch der etwaigen Senkung der Verleihpreise.

Bei der DVD gibt es zwar einen einheitlichen Regionalcode für Europa, und auch in der bestehenden Kabel-Satellitenrichtlinie wurde das Urheberrecht für im Ausland empfangbare Sendungen geregelt. Der große Unterschied beim Streaming ist aber der deutlich vereinfachte Zugang: Weder muss man auf einen bestimmten Sendetermin warten noch auf den Erhalt eines physischen Datenträgers. Urheberrechtsdebatten erfordern präzise Mediendefinitionen (vgl. Dommann 2014), und hier zeigt sich dann auch, dass der gestreamte Film doch ein anderer ist als der auf DVD oder im Fernsehen.

Wenn die Filmproduzenten dabei die Praxis der Konsumenten nur dort berücksichtigen, wo sie in ihrem eigenen Interesse liegt, so verdeutlicht dies einerseits, dass sie sich für eine Verkürzung der Sperrfristen einsetzen, um ihre Filme schneller an Streamingdienste und andere Anbieter verkaufen zu können. Andererseits veranschaulicht dies, dass an der künstlichen Einhaltung digitaler Territorien nach wie vor festgehalten wird (vgl. Keller 2017).

Mit dem Übergang von BitTorrent zum Streaming hat auch die Metapher der Piraterie an Bedeutung verloren. Im Forschungstrend liegt nun weniger das nicht-autorisierte Laden oder Verkaufen von Filmen und Serien als das Umleiten der Flüsse und das Umgehen virtueller Grenzen. Ramon Lobato, der in seiner 2012 erschienenen Monografie zur Filmpiraterie die bis dahin publizierte Forschung zu bündeln versucht hatte (vgl. Crisp 2015), legte 2016 entsprechend mit James Meese einen Sammelband zum Thema Geoblocking vor, in dem nun viel von metaphorischen ‹Tunneln› die Rede ist, durch welche die Grenzen national definierter Formatrechte zu überwinden seien

(Lobato/Meese 2016).[7] Insgesamt ist der Bereich der digitalen Distribution seit 2011 so umfänglich aufgearbeitet worden, dass im Rahmen von Fachgesellschaften wie der ICA (International Communication Studies Association) und der SCMS (Society for Cinema and Media Studies) über ein eigenes disziplinäres Label «Distribution Studies» nachgedacht wird.

Sieht man von gelegentlichen kulturphilosophischen Spekulationen zum Thema digitaler Filmkultur ab, so zeichnen sich innerhalb dieses jungen Feldes drei nachhaltigere Dynamiken ab. Die erste entspringt aus mehrjährigen internationalen Initiativen zur Grundlagenforschung, die im Rahmen von Verbundprojekten und internationalen Netzwerken die genaue empirische Beobachtung des Digitalvertriebs von Film und Fernsehen systematisch mit konzeptioneller Arbeit und dem Industriedialog verbunden hat (etwa Holt/Sanson 2014; Curtin/Holt/Sanson 2014). Eine zweite Dynamik entsteht aus Projekten der Internet- und Software Studies, die um Begriffe wie ‹Plattform› oder ‹Algorithmus› ein anspruchsvolles Forschungsprogramm entwickelt haben, das weniger industrie- als technikorientiert angelegt ist, mit teils starken Bezügen zu den Science and Technology Studies (z.B. Gillespie/Boczkowski/Foot 2014). Drittens findet sich die Tendenz, das film- und medienwissenschaftliche Interesse am Thema digitaler Distribution an Policy-Diskussionen innerhalb der Kommunikationswissenschaft und damit an die EU-Kulturpolitik anzuschließen, gerade etwa auch im Bereich des sogenannten Digitalen Europäischen Binnenmarkts (Bondebjerg/Redvall/Higson 2015). Darüber hinaus gibt es eine nicht mehr überschaubare Flut an Aufsätzen, Sammelbänden und Monografien zu Fragen der digitalen Medieninfrastruktur (Parks/Starosielski 2015) und anderen wichtigen Themen. Für die Zukunft bleibt zu hoffen, dass diese Forschungen stärker miteinander in Dialog treten.

Im ersten Artikel des Themenschwerpunkts spürt Mathias Denecke den Verschiebungen nach, die die metaphorische Beschreibung des Fernsehens als ein Medium des *Fließens* oder des *flows* angesichts der neuen Streaming-Dienste erfährt, weil das Fließende des Textangebots sich nicht mehr in einen *viewing strip* der Rezeption hinein abbildet, sondern sich auf eine Vielfalt teilweiser archivalischer (und erst bei der

7 Ein Programm, mit dem man einer Internetseite vortäuschen kann, man befinde sich im selben Land wie der abzurufende Server, indem man eine IP-Adresse aus eben diesem Land annimmt, ein sogenannter VPN-Client, heißt z.B. «Tunnelblick».

Nutzung in Fließen verwandelter), teilweise originärerweise im Flow stehender Texte bezieht.

Jana Zündel geht in ihrem Beitrag näher auf die populäre Form des Binge-Watching ein, das häufig mit dem Serienangebot von Streamingdiensten wie Netflix in Verbindung gebracht wird. Dabei sehen sich die Zuschauer_innen mehrere Episoden einer Serie hintereinander an, ohne wie im Fernsehen eine Woche auf die nächste Ausstrahlung warten zu müssen. Die meisten Streamingdienste begünstigen diese Rezeptionsform, da sie die Folgen ohne weiteres Zutun der Zuschauer_innen automatisch abspielen. Ausgehend davon untersucht Zündel Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Fernsehen und dem *flow*-Konzept.

Alexander Karpisek verfolgt anhand eines kuriosen Fundstücks auf YouTube, wie sich Uploader urheberrechtlich geschützten Materials immer wieder gegen rechtliche und technische Veränderungen der Medienlandschaft wehren. Er kann dabei zeigen, dass sowohl die rigide Praxis des Abmahnens wie auch das Hintergehen der Algorithmen von YouTube, die illegale Uploads verhindern sollen, zu teilweise absurden Ergebnissen führen.

Guido Kirsten und Fabian Schmidt beschäftigen sich genauer mit den oben angesprochenen ‹geschlossenen› P2P-Gemeinschaften, die sich das Internet zunutze machen, um große dezentrale Online-Videotheken aufzubauen. Sie erläutern die Funktionsweise dreier torrentbasierter *invite-only*-Projekte, diskutieren, inwieweit es berechtigt ist, hier von neuartigen Filmarchiven zu sprechen, und fragen schließlich nach der begrenzten Reichweite ihrer politökonomisch-utopischen Potenziale.

Um derartige Potenziale geht es auch Sebastian Lütgert in seinen Arbeiten. 2004 gehörte er zu den Gründern des Pirate Cinema Berlin und hat seitdem diverse andere Projekte initiiert, die zwischen Piraterie und Archivarbeit zu verorten sind. (Bekannt wurde sein Name 2004 im Zuge eines Rechtstreits mit Jan Philipp Reemtsma, dessen Anwälte vor Gericht eine Schadenersatzzahlung durchsetzten, weil Lütgert zwei Texte von Adorno im Internet zugänglich gemacht hatte, an denen Reemtsma die Rechte besaß.) Mit Lütgert haben Guido Kirsten und Florian Krautkrämer über die Geschichte und die Technik des Filesharings von Filmen gesprochen und über die politischen Implikationen, die dies aus seiner Sicht hat.

Marek Jancovic nimmt die Stilllegung der Microvideo-Plattform Vine zum Anlass, um den aktuellen Stellenwert von digitalen Amateurmedien und Piraterie im Rahmen medienwissenschaftlicher

Forschung, Lehre und Archivierung zu diskutieren. Während der kurzen Zeit seines Bestehens zwischen 2013 und 2016 brachte Vine neue kreative Ästhetiken, Genres und Erzählformen hervor, die zwischen professioneller Produktion und Amateurmedien changierten und zum Teil auch kommerziell erfolgreich waren. Jancovics Fallstudie, die historische Querverweise zum frühen Kino und zur Fernsehkultur der 1950er-Jahre macht, ist auch ein Plädoyer für das schnelle Archivieren von ephemeren Medien und Formen und für deren wissenschaftliche Reflexion.

Chris Baumanns Aufsatz widmet sich der kurzen Geschichte des Scheiterns von Googles erstem Streaming-Player, dem Nexus Q. Die Analyse stützt sich auf Google-Interviews und andere Quellen. Sie hat einerseits zum Ziel, den technikzentrierten Diskurs, der sich um das Thema Streaming gebildet hat, kritisch zu hinterfragen; andererseits regt die Fallstudie dazu an, die in der Film- und Medienwissenschaft verbreiteten Modelle zur Technikgeschichte der Medien zu nuancieren.

In unserer Reihe «Dispositive» präsentieren wir in dieser Ausgabe einen Artikel der britischen Forscherin Rebecca Harrison zum Einsatz von Filmvorführungen in Zügen im Großbritannien der 1930er-Jahre. Kurz eingeleitet wird Harrisons historische Studie von Guido Kirsten.

Außerhalb des Schwerpunkts findet sich ein Beitrag von Kristoffer Noheden, der an die weitgehend unbekannt gebliebene Filmtheorie André Bretons erinnert. Noheden widmet sich darin einem kurzen Text Bretons zum Kino, den wir bei dieser Gelegenheit zugleich erstmals in deutscher Übersetzung vorlegen. Es gelingt dem Autor, aus Bretons teils idiosynkratischen Bemerkungen eine interessante Filmtheorie zu destillieren und sie im Kontext der esoterischen Tendenzen im Surrealismus der Nachkriegszeit zu verorten.

Zudem erinnern wir an den deutschen Filmwissenschaftler Walter Dadek, der 1968 sein heute zu Unrecht nahezu vergessenes Werk *Das Filmmedium* vorlegte, das sich als «Begründung einer allgemeinen Filmtheorie» verstand. Mit dem Abdruck eines von Christine N. Brinckmann kurz eingeleiteten Ausschnitts zur Bewegung im bewegten Bild plädieren wir für die Wiederentdeckung von Buch und Autor. In dem Ausschnitt wendet sich Dadek gegen die seiner Meinung nach überzogenen Formulierungen anderer Theoretiker, durch die Bewegung der Kamera werde die gefilmte Welt selbst dynamisiert. Vielmehr, so argumentiert er, verdeutlichten Kamerafahrten und schwenks die

genuine Immobilität der unbelebten Dinge: Zwar gebe es eine optische Bewegtheit im Bild, sie werde aber als rein fiktive und künstliche erkannt und verstärke damit die gegenteilige Erfahrung: Optisch manifestierten sich «die absolute Unveränderlichkeit der Materie, das stumme Fürsichsein der leblosen Dinge, die Naturzustände der Reglosigkeit, der Lautlosigkeit, der Starrheit».

Irgendwie beruhigend, dass nicht alles immer im Fluss ist …

Florian Krautkrämer (Gastherausgeber)
sowie Guido Kirsten und Patrick Vonderau für die Redaktion

Literatur

Balcerzak, Scott / Sperb, Jason (Hg.) (2012) *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure, and Digital Culture*. New York: Columbia University Press.

Bondbejerg, Ib / Redvall, Eva Novrup / Higson, Andrew (Hg.) (2015) *European Cinema and Television: Cultural Policy and Everyday Life*. New York: Palgrave MacMillan.

Crisp, Virginia (2015) *Film Distribution in the Digital Age*. New York: Palgrave MacMillan.

Curtin, Michael / Holt, Jennifer / Sanson, Kevin (Hg.) (2014) *Distribution Revolution. Conversations about the Digital Future of Film and Television*. Berkeley: University of California Press.

Dommann, Monika (2014) *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Gillespie, Tarleton / Boczkowski, Pablo J. / Foot, Kirsten A. (Hg.) (2014) *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality and Society*. Cambridge: MIT Press.

Holt, Jennifer / Sanson, Kevin (Hg.) (2014) *Connected Viewing: Selling, Sharing, and Streaming Media in a Digital Age*. London/New York: Routledge.

Hoyt, Eric (2014) *Hollywood Vault: Film Libraries Before Home Video*. Berkeley: University of California Press.

Keller, Roland (2017) CSU-Filmgespräch: Es geht ums Ganze. In: *Filmecho/Filmwoche* 4,17, S. 13.

Lange, André (2009) *Video On Demand and Catch-Up TV in Europe. A Report Edited by the European Audiovisual Observatory*. Strasbourg: Observatoire Européen de l'Audiovisuel.

Lobato, Ramon (2012) *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave MacMillan.

— / Meese, James (Hg.) (2016) *Geoblocking and Global Video*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Parks, Lisa / Starosielski, Nicole (Hg.) (2015) *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana: University of Illinois Press.

Prelinger, Rick (2009) The Appearance of Archives. In: *The YouTube Reader*. Hg. v. Pelle Snickars & Patrick Vonderau. Stockholm: National Library of Sweden, S. 268–274.

Thibault, Ghislain (2015) Streaming: A Media Hydrography of Televisual Flows. In: *View: Journal of European Television History & Culture* 4,7, S. 110–119.

Vonderau, Patrick (2015) The Politics of Content Aggregation. In: *Television & New Media* 16,8, S. 717–733.