

Alexander Karpisek

Von den Taktiken im Dallas Buyers Club zum Kino des Copyrights. Eine Fallstudie

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14349>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Karpisek, Alexander: Von den Taktiken im Dallas Buyers Club zum Kino des Copyrights. Eine Fallstudie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Streams und Torrents, Jg. 26 (2017), Nr. 1, S. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14349>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2017_26_1_MontageAV/montage_AV_26_1_2017_49-58_Karpisek_Dallas_Buyers_Club.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.

Von den Taktiken im Dallas Buyers Club zum Kino des Copyrights

Eine Fallstudie

Alexander Karpisek

Der Spielfilm DALLAS BUYERS CLUB (Jean-Marc Vallée, USA 2013) erzählt unter Berufung auf biografische Glaubwürdigkeit eine US-amerikanische Geschichte, die Mitte der 1980er-Jahre beginnt. Das Thema ist HIV/Aids zu einer Zeit, als nicht allein die Erkrankung, sondern auch die mediale Berichterstattung darüber und die streng kontrollierten Zulassungsverläufe von Medikamenten durch die amerikanische *Food and Drug Administration* (FDA) als todbringend für die Betroffenen wahrgenommen werden konnten. Der Texaner Ron Woodroof, im Film anfänglich als das wandelnde Klischee seiner geografischen Herkunft eingeführt, also streng heterosexuell und homophob agierend, sieht sich plötzlich mit einer für ihn äußerst überraschenden HIV-Diagnose konfrontiert. Er wird im Laufe der kommenden Ereignisse nicht nur aus der Gemeinschaft der Ölfeld- und Rodeo-Cowboys ausgeschlossen, sondern verliert gleichzeitig mit der Sicherheit seiner sexuellen Selbstverständlichkeit auch das Vertrauen in die (über)lebenspolitischen Strategien seiner Nation. Er überquert die Grenzen nach Mexiko, Japan, die Niederlande und Israel und holt alternative Medikamente von dort, wo sie zu bekommen sind. In Texas gründet er mithilfe von Rayon, einer Transfrau, den *Dallas Buyers Club* und verteilt gegen einen Mitgliedsbeitrag die nicht zugelassenen Medikamente.

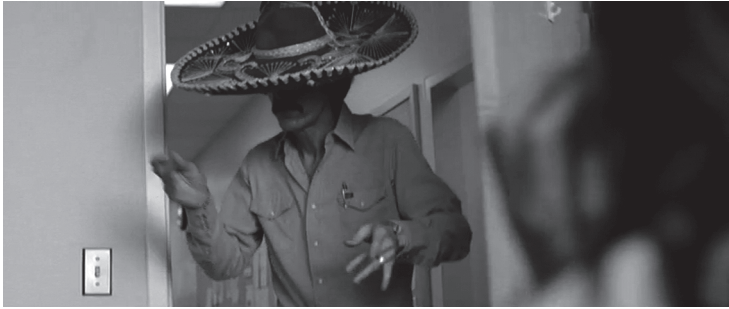
Nicht nur innerhalb des Bewegungsmusters des Protagonisten werden dabei Ver- und Entortungen lesbar, die Michel de Certeau mit folgenden Handlungsvarianten kurzschließt:

Als *Strategie* bezeichne ich die Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich wird, wenn ein mit Willen und Macht versehenes Subjekt [...] ausmachbar ist. Sie setzt *einen Ort* voraus, der als etwas *Eigenes* beschrieben werden kann [...].

Im Gegensatz zu den Strategien [...] bezeichne ich als *Taktik* ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. [...] Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert (Certeau 1988 [1980], 87 und 89).

Die zitierten Stellen aus *Kunst des Handelns* unterscheiden offensichtlich Handlungstypen, die sich nicht nur im Verhältnis niederschlagen, das eigentlich im Zentrum von Certeaus Buch steht, nämlich jenes von Konsument und Produzent. So ließe sich etwa argumentieren, dass Woodroof für einen Ort kämpft, den *Buyers Club*, der keiner werden darf, dessen Existenz von den Orten der gegebenen Ordnung verhindert wird. Außerdem führt die Dringlichkeit der Umstände zu einem Zeitproblem, denn Taktiken setzen auf den temporalen Luxus der richtigen Gelegenheit (vgl. *ibid.*, 89ff).

Woodroof muss nehmen, was er bekommt. Als er wieder einmal nach Mexiko reist, besucht er zuvor Dr. Eve Saks in ihrem Büro. Sie ist Teil einer Institution, in welcher Woodroof mit seinen *schnellen taktischen Bewegungen* (vgl. *ibid.*, 92) die Organisation des Raumes zumindest vorübergehend verändert. Der abgemagerte Mann tanzt mit seltsamen Bewegungen in ihr Büro, den Kopf unter einem riesigen rot-gelben Sombrero versteckend. Woodroofs *Buyers Club* steht vor der Schließung. Der todkranke Texaner nimmt den Sombrero ab und setzt ihn mit einer flinken Bewegung der Ärztin auf den Kopf. Er lädt sie auf ein Date nach Mexiko ein und bittet sie im nächsten Atemzug um die Ausstellung von Rezepten, die er bei der Rückreise in die USA für eingeführte Medikamente vorweisen muss. Alle eingesetzten Elemente, sowie deren Gleichzeitigkeit und Reihenfolge, sind Bestandteil eines durchinszenierten taktischen Manövers. Der sich annähernde Gesang hinter der halboffenen Tür, die Maskerade hinter dem Tanz mit Sombrero, die eilige Übergabe des Sombreros, die unverbindliche Einladung gemeinsam die Landesgrenze und die blitzschnell in den konspirativen Tonfall wechselnde Bitte, gemeinsam das Gesetz zu übertreten, sind Teil einer verspielten und listenreichen Choreografie. Dr. Saks lehnt mit einem sympathisierenden Lächeln ab, freilich mit Hinweis auf die Illegalität, und dennoch hat sich innerhalb dieses institutionellen Orts eine heimliche Verschiebung zugetragen. Etwas ist eingedrungen.



1 Woodroofs
taktischer Tanz
mit Sombrero
(Minute 85 der
DVD-Version von
DALLAS BUYERS
CLUB)

Woodroof hat eine Verbündete. Er verlässt den Raum, wiederum als gestikulierender Clown und hinterlässt Dr. Saks den Sombrero.

Die *Kunst des Handelns* lässt sich als philosophische Auseinandersetzung im Sinne einer Alltagskriegskunst deuten (vgl. *ibid.*, 92). Für seine Überlegungen zu Taktik/List und Strategie greift Certeau nicht zufällig auf deutsche Militärschriften des frühen 19. Jahrhunderts zurück (Adam Heinrich Dietrich von Bülow und Carl von Clausewitz). Diese wuchtige Kriegskeule wird jetzt im Fall des DALLAS BUYERS CLUB noch mal in einem ganz anderen Zusammenhang relevant. Der Titel des Films – und damit auch das Kino, das er mitbringt – hat in einer grenzüberschreitenden Auseinandersetzung Schlagzeilen gemacht, die von der Art Kriegsrhetorik, der etwa Nitin Govil bereits vor mehr als zehn Jahren in seinem Aufsatz «War in the Age of Pirate Reproduction» (2004, 378–383) in aller Kürze und Prägnanz nachgespürt hat, längst nicht mehr zu trennen ist. Demnach ist das Verbreiten radikaler Diskurszusammenschlüsse von Rechteinhabern eine längst eingespielte Strategie, die über die Idee der ortslosen Beweglichkeit von Piraterie und Terrorismus Ängste im globalen Maßstab verwaltet (vgl. *ibid.*, 379). Dass aber das Verletzten von Copyright sich gerade unter dem Titel der Piraterie – und da hilft dann auch kein Hinweis auf einen Terrorismus, der sich möglicherweise an geistigem Eigentum vergreift und so finanziert (vgl. *ibid.*, 380) – und ihren taktischen Selbstbekenntnissen in keine eindeutige moralische Haltung übersetzen lässt, hat zahlreiche Gründe. So hat Ramon Lobato darauf verwiesen, dass es mit der Piraterie so einfach nicht ist (und nie war) und man (nicht zuletzt als guter Strategie?) zumindest sechs philosophische Positionen berücksichtigen müsste: «piracy as theft, free enterprise, free speech, authorship, resistance and access» (2012, 72).

Natürlich hat auch der Spielfilm DALLAS BUYERS CLUB als Digitalisat über die *informelle Distribution* (vgl. *ibid.*) sein Publikum gefunden.

Allerdings würde ich vorschlagen, dieser Selbstverständlichkeit nicht allein anhand der genannten, komplex verschachtelten philosophisch-ethischen Positionen nachzuspüren. Geht man davon aus, dass das Kino immer auch und immer noch ein *Elsewhere of Cinema* (Catherine Fowler 2012, 26–45) darstellt,¹ das mentale Räume und Praktiken produziert, die vor allem dort gelten, wo die Institution, der jeweilige Ort des *Kinos* – auch temporal – zu Ende ist, dann ist innerhalb dieser Debatte auch anderes hereinzuholen. So ließe sich etwa darüber nachdenken, welche mental verfestigten (Kino-)Orte lokal von Relevanz sein könnten. Auch BitTorrent-Netze organisieren sich womöglich nicht losgelöst von solcherlei Vorgängigkeit, die sich über die vermittelte Abgrenzung begreifen lässt: etwa dem Kino als Ort des Einübens in Praktiken des befreiten Schauens; oder das Fernsehen und seine Techniken der Aufzeichnung als privater Ort der befreiten Bildwahl, Bildkopie und Bildmanipulation etwa durch Bildstillstellung oder Bildwiederholung (usw.). Die Fragmente des Kinos wurden immer schon von anderen genommen und bleiben wohl auch online an (vermeintlich?) sichere Orte gekoppelt, wo Ideen des Rechteklus kaum eindringen. Angesichts solcher Areale des Eigenen erscheint die Vorstellung von Terror-Piraten der Kinobilder als globale und grenzenlos bewegte Schreckgespenster eher albern.

Obwohl, wie bereits anhand des Woodroof'schen Sombbrero-Manövers geschildert, absichtsvoll inszenierte Albernheit ein effizientes taktisches oder strategisches Mittel sein müsste, um ernst zu machen. Jedenfalls ist eine Initiative wie *fightcopyrighttrolls* eine im ersten Augenblick nicht ganz unlustig daher kommende Antwort auf das *speculative invoicing*, wie man es in den USA kennt:

Copyright trolls are law firms or individual lawyers who adopted a lucrative scheme to profit from copyright infringement allegations through extortion. Copyright trolls represent holders of copyrights on movies. Troll lawyers or firms conspire with technological companies that monitor peer-to-peer (p2p) networks (BitTorrent or eDonkey2000) and find instances of alleged infringement. IP addresses, timestamps and file names are being recorded. [...] The next step is to match IP addresses to real people. For

1 Fowler verknüpft in ihrem Aufsatz die Idee eines *Elsewhere of Cinema* mit der künstlerischen Praxis der introspektiven Begegnung und Auseinandersetzung mit der Vergangenheit des Kinos (vgl. 2012, 26ff). Die Vorstellung eines *Elsewhere of Cinema* erscheint mir an dieser Stelle deswegen so verführerisch, weil in ihr sozusagen die Möglichkeit der mentalen Ortsmitnahme (als etwas *Eigenen*) mitschwingt.

that purpose a troll files a lawsuit against John Does [...], lumping together many defendants, sometimes thousands [...].²

Ein *trolliger* Prozess: Sobald Namen und Kontakte der *John Does* unter Mitwirkung von Internetanbietern übergeben worden sind, gehen zahlreiche gleichlautende Schreiben an die vermeintlichen Rechtsverletzer. Ziel ist nun eben nicht ein Prozess, sondern eine Vereinbarung, wobei der Internetnutzer dazu aufgefordert wird, eine Summe von einigen Tausend Dollar zu überweisen. Eine Zustimmung erhofft man über die Androhung einer möglichen Gerichtsverhandlung zu erreichen, wobei gerne mit einem Schadenersatzanspruch von über 100.000 Dollar Angst verbreitet wird. Strafrechtlich relevant ist demnach, dass die sich im BitTorrent-Netzwerk eines Spielfilms aufhaltenden UserInnen – die entweder nur Uploader oder gleichzeitig Up- und Downloader sind – als lizenzlose Distributoren ihr Unwesen treiben.

Dass nun aber nicht jede Kopie, die ein solches Netzwerk entstehen lässt, eine Kopie ist, die dem formalen Handel verloren geht, weil sie dort nicht mehr verkauft wird, liegt auf der Hand. Allein dieser Umstand verdeutlicht wie schwer bzw. spekulativ es ist, hier über die Summe eines angerichteten Schadens zu befinden.

Für die Lizenzkämpfe rund um den Spielfilm des DALLAS BUYERS CLUB wurden nun ebenfalls hunderte solcher Briefe gedruckt und verschickt, deren Wortlaute im Internet nachgelesen werden können.³ Dabei wurden verschiedene Märkte anvisiert (bekannt sind die Fälle aus Australien, den USA und Singapur), ohne auf deren unterschiedliche Beschaffenheit Rücksicht zu nehmen. Auf einem globalen Rechtsanspruch zu beharren, ist eine Strategie, die sich absichtsvoll abwendet von jedem Versuch, ethisch vertretbare Kategorien für digitale Filmpiraterie geltend zu machen, wie es etwa Lobatos Vorschlag von *Piracy of Access* nahelegt (vgl. 2012, 82ff).

Die Verhandlungen im *Federal Court of Australia* haben sich offiziell über zwei Jahre ausgedehnt – von Oktober 2014 bis November

2 www.fightcopyrighttrolls.com/reference/about/. Zugriff: 10.11.2016

3 In der PDF-Datei des Anschreibens, das hier als Beispiel dient, ist die Identität des BitTorrent-Users durch schwarze Balken unleserlich gemacht. Ansonsten gibt es einen sehr guten Eindruck davon, wie hier mit der Sprache und Selbstverständlichkeit eines universalen Rechtsanspruchs Angst gemacht wird (vgl. Barry 2015). Dieses und weitere Beispiele solcher *Settlement Letters* kann man auch auf einer Internetseite von *dietrolldie.com* einsehen. (Siehe <https://dietrolldie.com/settlement-letters-other-troll-correspondence>. Zugriff: 8.11.2016)

For Settlement Purposes Only

file size and additional metadata, all corresponding to an IP address that was assigned to your ISP account at the time the infringing activity occurred.

Copyright infringement (in this case obtaining and distributing a film without paying for it and/or sharing a film with others who have not paid for it) is a very serious problem for the entertainment industry. Our client takes the enforcement of its copyrights seriously and will use all legal means available to it to protect its rights.

The law provides protection for copyright owners through the Federal copyright statute found at 17 U.S.C. §§ 501-506, which allows the copyright owner to impound your material, such as material on your computer(s), recover their attorney's fees, and seek damages of up to \$150,000 per work, depending on the circumstances surrounding the infringement. While it is too late to undo any illegal file sharing you may have already done, we have prepared an offer to enable our client to recoup the damages incurred by your actions, and defray the costs of preventing this type of activity in the future. Our client's offer to settle considers multiple factors, including the significant costs needed to enforce its copyrights from infringing conduct such as yours, and its need to deter future actions from you and others.

In exchange for a comprehensive release of all legal claims which will enable you to avoid becoming a named Defendant in the lawsuit, our firm is authorized to accept the sum of Five Thousand Dollars (\$5000.00) as full settlement for its claims on the terms of the enclosed settlement agreement. This offer will expire at 5pm EST on 6/1/14. Thereafter, if our client chooses to settle, it will likely accept no less than the sum of Seven Thousand Dollars (\$7000.00), and this amount will continue to increase as litigation expenses accrue. In addition, you must remove the file from the shared folder or location where our client's film can be shared or copied within three (3) days of paying a settlement. If you have chosen not to settle by 6/1/14 we may add you to the list of defendants to be served with a lawsuit. Again, we encourage you to speak with an attorney to discuss your rights.

You may pay the settlement amount by (a) a check or money order made out to "Taft" and mailed to our address shown at the top of this letter (include the signed Release & Settlement Agreement with your payment, attached to this letter and write [REDACTED] the memo line); or (b) by credit or debit card by filling out the credit card form attached hereto, or by calling Kelly Kemper at 614-334-7192. In any case you may also email or fax the signed Settlement and Release and payment form to Kelly Kemper at copyright92@taftlaw.com or fax to 614-221-2007, attention Kelly Kemper. Once we have received payment and the signed Release & Settlement Agreement, we will return to you a confirmation by email that your payment has been processed and you have been released from the lawsuit.

We look forward to resolving this without further action on our part, however if you do not comply with the above requests we may be forced to name you as a Defendant to the lawsuit and proceed directly against you on behalf of our client. If forced to do so, our client will be seeking to recover the maximum amount of damages, costs and attorneys' fees provided under the Copyright Act for copyright infringement, which is up to \$30,000 per illegally downloaded film, plus attorneys' fees and costs of litigation. Because torrent file-sharing requires deliberate action by the uploader or downloader of a movie, my client will also seek to prove that your actions were intentional. In the event that our client is able to prove that the infringement was intentional, our client will be seeking the maximum statutory damages allowed by the Copyright Act in the amount of \$150,000 per infringement, plus all accrued attorneys' fees and costs.

2 Eine Seite aus dem elfseitigen Ohio-Anschreiben, das online zu finden ist

2016 – mit einem wahrscheinlich für alle Seiten kaum zufriedenstellenden Ende. Einerseits wurden Internetprovider (darunter *iiNet*) aufgefordert, die Identitäten von 4.726 Internet- und BitTorrent-UserInnen dem Rechteinhaber *Dallas Buyers Club LLC* bekanntzugeben, da die Rechtsverletzung nicht angezweifelt wurde, andererseits wurde der *DBC LLC* bzw. ihrer Vertretung mehrmals nicht gestattet, über 4700 Briefe zu versenden, ohne zuvor die darin genannten Summen vor Gericht abzuklären. Der Richter Nye Perram befand die Forderungen partiell als surreal (es ging um entgangene Lizenzgebühren und

weitere zahlreiche Forderungen unter den Titeln *Additional Damages* oder *Electronic Commercial Infringement*). Da die DBC LLC auch nach mehrmaliger Aufforderung nicht dazu übergang, konkrete Summen und detaillierte Gründe für diese anzubieten, wurde der Fall mit einer letzten Frist unterbrochen und, da vom Kläger nichts zurückkam, schließlich abgeschlossen.⁴

Eine besondere Rolle in dem Stück wurde von der deutschen Software *Maverik Monitor* besetzt, die im besagten BitTorrent-Netz, das sich unabhängig von den Netzgrenzen der verschiedenen Provider aufspannt, zum Einsatz kam.⁵ Diese Software identifiziert IP-Adressen fehlerfrei und registriert auch die Zeit des jeweiligen Datentransfers punktgenau. Auf *maverickeye.de*, wo prominent auf den Spielfilm DALLAS BUYERS CLUB verwiesen wird, sieht man die allen Widerständen trotztende Beschwörung eines Universalrechts noch einmal bestätigt: «Maverickeye UG provides world-class surveillance of your intellectual property within the most prominent Peer-to-Peer networks (e.g. Bittorrent, Emule)».⁶ Dieses Weltunternehmen ist allerdings strategisch ambivalent vorkonfiguriert. Offensichtlich will man im Lizenzkampf als Vertretung von Querdenkern und Rebellen (*Mavericks*) wahrgenommen werden. Öffnet man die Startseite von *Maverickeye* wird der Browserinhalt von einem Bild dominiert, das wiederum eine sehr deutliche Sprache spricht. Dort schwebt das global umhüllte C (des Copyrights) zwischen zwei Händen, die es schützend von oben und unten einfassen.

Diese ganzheitliche Fürsorge wird jedoch endgültig herausgefordert von den aus Prozessen gerissenen Partikularismen der Bits und Bytes. Der australische Richter Perram hat dieses Problem folgendermaßen auf den Punkt gebracht: «As matters presently stand, the only answer which DBC could give would be that the account holder had been detected uploading a sliver of the Film [sic!].»⁷ Und so ein digitaler Splitter funktioniert ohne den Rest eben nicht.

4 Vgl. Perrams Urteil vom 16. Dezember 2016: <http://www.judgments.fedcourt.gov.au/judgments/Judgments/fca/single/2015/2015fca143>; Zugriff: 8.11.2016. Den gesamten Prozessverlauf und die sich für den Laien im Paragrafendschlingel auflösenden aber dennoch unterhaltsamen Urteile des Richters Nye Perram im Fall *Dallas Buyers Club LLC v iiNet Limited* sind online einzusehen: https://www.comcourts.gov.au/file/FEDERAL/P/NSD1051/2014/order_list; Zugriff: 11.11.2016.

5 Vgl. Perrams Schilderungen im Urteil vom 7. April 2015: <http://www.judgments.fedcourt.gov.au/judgments/Judgments/fca/single/2015/2015fca031>; Zugriff: 10.11.2016.

6 Siehe www.maverickeye.de. Zugriff: 9.11.2016.

7 Vgl. Perrams Urteil vom 16. Dezember 2016: <http://www.judgments.fedcourt.gov.au/judgments/Judgments/fca/single/2015/2015fca143>; Zugriff: 8.11.2016.

Der Richter hat schließlich der Befürchtung nachgegeben, dass hier jemand die Methode des *speculative invoicing*s in Australien salonfähig machen könnte. Dass man auf solcherlei Verdächtigungen eine durchaus lehrreiche, weil differenzierende Antwort geben kann, haben die Lizenzvertreter der *Dallas Buyers Club LLC* bereits im Jahr 2014 vorgeführt. Im Fall der Ohio-Anschreiben wurden 7.000 Dollar eingefordert. Zum Schreiben gehörten anscheinend auch drei Seiten mit FAQs, wobei die dritte Frage (und Antwort) besonders bemerkenswert erscheint:

Are You A «Troll?» No. We are not what many refer to as «copyright trolls». Dallas Buyers Club, LLC's copyright enforcement efforts are distinguishable from what is commonly referred to as «trolling» actions because Dallas Buyers Club, LLC actually created and/or uses its copyright and its exclusive rights. [...] Conversely, an intellectual property «troll» typically acquires rights in intellectual property [...] created by others, [...].⁸

Mag sein, dass dies ein berechtigter Hinweis ist. Ob man sich dabei allerdings am Ort des Strategen oder *Nicht-Ort* des Taktikers aufhält ist in solchen global-lokal-digitalen Auseinandersetzungen nicht mehr gesichert.

An den Rändern solch verworrener *Kriegsschauplätze* erscheinen und verschwinden seltsame digitale Absurditäten. Von einem Beispiel dafür soll jetzt abschließend die Rede sein: Zur Zeit des Schreibens dieses Textes war DALLAS BUYERS CLUB weder im Online-Angebot von *Netflix* noch in jenem von *Amazon* zu finden. *YouTube* hingegen präsentierte sich – wie bei vielen anderen Spielfilmen – auch hier als Zermürbungssetting. Viele Fake-Versionen des *Dallas Buyers Club* zeigen in Spielfilmlänge nicht mehr als ein Logo irgendeines Studios oder ein Einzelbild aus dem Film. Aber man stößt dort unter Umständen auch auf zwei ziemlich identische Versionen – abgesehen von der Sprachausgabe – unter den Titeln «Dallas Buyers Club – full movie» und «Dallas Buyers Club – Film Completo in Italiano», die es aus anderen Gründen in sich haben.⁹ Die Dauer beider Versionen ist gegenüber der traditionell-formell vertriebenen Version (DVD) um eine gute Viertelstunde verkürzt. DALLAS BUYERS CLUB ist auf *YouTube*

8 Dieses Zitat befindet sich auf der Seite vier (von elf) der bereits genannten PDF-Datei (Barry 2014).

9 Ich habe dazu die Suchbegriffe «Dallas Buyers Club» und «Full Movie» in der Suchfunktion von *YouTube* aneinandergereiht. Die genannten Versionen befinden (befanden?) sich unter diesen Links: <https://www.youtube.com/watch?v=sRi42D0BBjQ> und <https://www.youtube.com/watch?v=P2IHCYNcNYM>; Zugriff: 19.1.2017.



3 Woodroofs
kopfloser Tanz
(Minute 73 bzw.
74 der YouTube-
Versionen von
DALLAS BUYERS
CLUB)

um die 96 Minuten lang, anstelle der 112 Minuten, die man sonst im Handel kaufen oder ausleihen kann. Daran ist bemerkenswert, dass in diesen *YouTube*-Versionen nicht etwa Szenen fehlen, sondern der Film in der angebotenen Standardgeschwindigkeit einfach zu schnell abläuft. Im Menü kann man weitere Abspielgeschwindigkeiten ausprobieren (0,25 – 0,5 – 1,25 – 1,5 – 2), wobei auch davon keine die korrekte ist. Möglicherweise hat man das Bewegtbild schlichtweg um zahlreiche Einzelbilder reduziert.¹⁰ In beiden Versionen verschwindet das Bildangebot unter einem Filter aus Punkten, so als wäre es aufgebläht. Die Farben sind extrem blass. Was aber am meisten verwirrt, ist der Umstand, dass das Bild von allen Seiten extrem beschnitten ist. Ununterbrochen wird man durch leere Bildzentren oder aus den Rahmen geratenden Körperbereichen um Information gebracht.

Ist dies das einsame Kino des Copyrights? Was kann ein Publikum noch davon lernen? Der interessierte Taktiker wird jedenfalls nicht mehr fündig. Ron Woodroofs facettenreiches Gestikulieren, sein Tanz ins Büro von Dr. Eve Saks ist mit einem Mal vom taktischen Material befreit. Das ungewöhnlich bewegte Spiel seiner Choreografie verschwindet aus dem Sichtfeld, gemeinsam mit Kopf und Sombrero.

10 Vorübergehend war eine weitere vergleichbare Version unter dem wirren Titel «Dallas Buyers Club – italiana film completo» auf *YouTube* zu sehen, die inzwischen gelöscht worden sein dürfte. Der Film wurde dort 15-mal durch eine Werbeeinschaltung unterbrochen. Der jeweilige Moment war durch einen unübersehbaren gelben Balken in der Timeline des integralen Mediaplayers abzusehen. Die zahlreichen Werbeunterbrechungen waren ein Hinweis darauf, dass hier die Rechteinhaber das Content-ID-System von *YouTube* nutzten, um nicht ganz leer auszugehen. Siehe www.youtube.com/watch?v=P9WdOiwqwWo; mit meinem Zugriff am 11.11.2016 war die Version dort noch zu finden.

Literatur

- Barry, Christian (2015) Is Downloading Really Stealing? The Ethics of Digital Piracy. In: *The Conversation: Academic Rigour, Journalistic Flair* [<http://theconversation.com/is-downloading-really-stealing-the-ethics-of-digital-piracy-39930>; Zugriff: 8.11.2016].
- Certeau, Michel de (1988) *Kunst des Handelns* [frz. 1980]. Berlin: Merve.
- Fowler, Catherine (2012) Remembering Cinema «Elsewhere»: From Retrospection to Introspection in the Gallery Film. In: *Cinema Journal* 51,2, S. 26–45.
- Govil, Nitin (2004) War in the Age of Pirate Reproduction. In: *Sarai Reader 04: Crisis/Media* (serai.net) Delhi: The Sarai Programme, S. 379–383.
- Lobato, Ramon (2012) *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave Macmillan.