

Malte Hagener* und Dietmar Kammerer

Streams are my reality. Der Online-Zugang zu Filmen aus Sicht der Filmwissenschaft

<https://doi.org/10.1515/bfp-2020-2050>

Zusammenfassung: Dank der Zunahme an Video-on-Demand-Angeboten hat die filmwissenschaftliche Forschung und Lehre einen scheinbar schrankenlosen Zugriff auf ihren zentralen Untersuchungsgegenstand. Allerdings birgt diese neue Situation eine ganze Reihe von Problemen und Herausforderungen, nicht nur in rechtlicher, technischer und organisatorischer Hinsicht, sondern ebenso in methodischer und in filmtheoretischer Perspektive. Der Beitrag benennt und skizziert diese Probleme und verweist auf mögliche Lösungen zur Verbesserung der Lage.

Keywords: Filmwissenschaft; Video-on-Demand; Urheberrecht; Forschung; Lehre

Streams Are My Reality. Film Studies in the Age of Video on Demand Platforms

Abstract: Thanks to the growing number of video on demand services, film studies are seemingly blessed with unrestricted access to their main subject of research. However, in reality the current situation is fraught with a number of problems and challenges, not only with respect to legal, technical or practical aspects, but also in the perspective of methodology and film theory. This article presents and describes these problems and aims to contribute to possible ways for their mitigation.

Keywords: Film studies; video on demand; copyright; teaching; research

1 Einleitung

1975 verfasste der französische Filmwissenschaftler Raymond Bellour einen kurzen Text, der einige Probleme der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Film so prägnant darstellte, dass er bis heute häufig in der filmanalytischen Einführungsliteratur zitiert wird: „Der unauffind-

bare Text“.¹ Insbesondere betont Bellour, dass man eines filmischen Textes niemals vollständig habhaft werden könne, dass er sich in letzter Konsequenz einer Zitierung und damit Feststellung entziehe:

„Der Filmtext hört nicht auf, der Sprache zu entwischen, die ihn konstituiert. Man kann einen Film nicht besser zitieren als ein musikalisches Werk oder eine Theaterinszenierung. Und doch stimmt dies nicht ganz. Die Filmanalyse steht unter dem Einfluß dieses Paradoxes, das mit der genauen Begrenzung des Werkes zusammenhängt ebenso wie mit der gemischten Materialität, auf der der Film beruht.“²

Die hier angesprochene Multimodalität des Films, der Bild, Ton, Musik sowie gesprochenes und geschriebenes Wort vereint, so Bellour in Anknüpfung an den französischen Filmtheoretiker Christian Metz, ist dabei der entscheidende Aspekt für die Unmöglichkeit, ihn vollständig zu besitzen: Ein Einstellungsprotokoll erfasst nur formale Parameter, eine Abschrift konzentriert sich auf den Dialog, die Anfertigung von Standbildern beraubt den Film seiner Bewegung etc. Schon 1932 hatte der Kunsthistoriker Rudolf Arnheim in Anknüpfung an G. E. Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* von 1766 darauf hingewiesen,³ dass der Film sowohl eine räumliche wie eine zeitliche Extension habe. Daran knüpft Bellour zumindest implizit an, wenn er auf die Multidimensionalität des Films hinweist:

„Einerseits entfaltet sich das Bild wie ein Gemälde im Raum, andererseits taucht es in die Zeit ein wie eine Erzählung, die sich durch ihren in Einheiten gegliederten Ablauf mehr oder weniger dem musikalischen Werk annähert. In diesem Sinne ist das bewegte Bild unzitierbar, da der geschriebene Text nicht wiedergeben kann, was alleine dem Projektor möglich ist: Eine Bewegung, deren Illusion als Gewähr für ihre Wirklichkeit dient.“⁴

All diese Schwierigkeiten – so viel sei schon einmal vorweggenommen – sind heute nicht weniger virulent als vor 40 oder 90 (oder 250) Jahren.

1 Bellour (1999).

2 Bellour (1999) 12f.

3 Arnheim (1932).

4 Bellour (1999) 15.

*Kontaktperson: Prof. Dr. Malte Hagener, hagener@uni-marburg.de
Dr. Dietmar Kammerer, dietmar.kammerer@staff.uni-marburg.de

2 Der Kinosaal, der Fernseher und der Bildschirm – Streams aus Sicht der Filmwissenschaft

Gegenstand der Filmwissenschaft ist der „Film“, in allen seinen Ausprägungen und Dimensionen. Zu diesem Gegenstand gehören nicht nur seine Eigenschaften als gestaltetes „Werk“ mit einer je spezifischen Form sowie die historische Wandelbarkeit der jeweils formgebenden Konventionen, sondern ebenso die Tatsache, dass „Filme“ nur unter je bestimmten Bedingungen erfahrbar sind und konkret erfahren werden – die Bedingungen der Rezeption, die topischen und technischen Arrangements der Filmvorführung, die ebenfalls historisch wandelbar sind. Das Dispositiv, das Film und Zuschauer verbindet und die Rezeptionssituation strukturiert, war für die längste Zeit das Kino: die anonyme, aber gemeinsam erlebte Rezeption eines Filmes in einem eigens dafür vorgesehenen Raum, auf einer Leinwand, die den größten Teil des Sichtfeldes ausfüllt. Dazu und daneben trat später das Fernsehen mit seinen gänzlich anderen Bedingungen der Rezeption von Filmen: privat statt öffentlich, häufig im Familienkreis,⁵ eingebunden in ein „Programm“ anderer Inhalte, die ebenfalls ausgewählt werden konnten und zum Film in Konkurrenz traten, und einen „Flow“, einem fortlaufenden Strom an Sendungen und Überleitungen, die sich gerade durch ihre Unmarkiertheit auszeichnen. Noch später kam die Möglichkeit hinzu, Filme physisch zu erwerben (leihweise oder dauerhaft) und mithilfe spezieller Abspielgeräte zu Hause vorzuführen, wodurch Zuschauerinnen und Zuschauern die Möglichkeit zur je eigenen Programmgestaltung erhielten und sich die Rezeption damit gewissermaßen noch weiter privatisierte. Anders als oft gedacht, handelt es sich dabei nicht um eine rezente Entwicklung, sondern diese Geschichte ist fast so alt wie das Kino selbst: Von verschiedenen Schmalfilmformaten (vor allem 16 mm und 8 mm)⁶ über unterschiedliche Videoformate (VHS, Beta) und Laserdisc reicht die Entwicklung der physischen Träger bis hin zu DVD und Blu-Ray. Diese – hier nur extrem grob angedeuteten – „Dispositive“ des Films lösten einander nicht ab, sondern traten nacheinander und nebeneinander auf und sind immer (noch) im historischen Wandel begriffen. Und sie sind, das ist eine der Herausforderungen von Filmanalyse und Filmhistoriographie, aufs Engste verflochten mit vielen anderen Dimensionen

des Films – seiner Produktion und Technik, seiner Ästhetik, seiner Ökonomie, seiner Bedeutung und Funktion in den Sphären Gesellschaft und Kultur und anderen mehr.

Daraus folgt, dass es nicht nur in wachsender Zahl unterschiedliche Möglichkeiten gibt, Filme zu sehen und zu hören, sondern dass, streng genommen, uns in diesen Möglichkeiten zugleich je unterschiedliche Filme, oder zumindest unterschiedliche Versionen und Konfigurationen eines Filmes, entgegentreten. Ein Film, der auf 35 mm gedreht wurde und so ursprünglich im Kinosaal vorgeführt wurde, durchläuft eine ganze Reihe von Modifikationen, wenn er in ein anderes Dispositiv überführt wird. So berühmt wie berüchtigt ist das Pan-and-Scan-Verfahren, mit dem Spielfilme im Breitwand-Format für die Aussendung im Fernsehen und beim Transfer auf Video – bis ins 21. Jahrhundert hinein war dafür das 4:3-Bildformat gängig – zurechtgestutzt wurden.⁷ Auch das aktuell dominante 16:9-Format der meisten Monitore und Flachbildschirme entspricht nur annäherungsweise typischen Kinoformaten. Schon in Bezug auf das Seitenverhältnis und den Bildausschnitt durchlaufen Filme also eine Reihe von Transformationen, die sich häufig nicht ohne zusätzliches Wissen erkennen lassen.

Damit sind aber noch längst nicht alle Eingriffe und Veränderungen benannt, die mit der technischen Vorbereitung von Filmen für das Streaming einhergehen. In der Digitalisierung analog entstandener Filme werden Parameter des Bildes wie die Farbsättigung und die Helligkeit neu bestimmt, ein Film kann dadurch heller oder dunkler werden, bunter oder monochromer. Derartige Eingriffe sind nicht nur für den Film insgesamt, sondern auch für einzelne Szenen, Bilder oder Bildbereiche möglich. Auch in Bezug auf den Ton sind zahlreiche Entscheidungen notwendig bezüglich der Lautstärke, der Unterdrückung des Rauschens, der Akzentuierung einzelner Tonspuren, der Auspegelung von Höhen und Tiefen etc. Und schließlich variiert sogar die Abspielgeschwindigkeit: Während in der Stummfilmzeit die Filme noch mit variabler Anzahl von Bildern pro Sekunde zur Vorführung gelangten, ist im Kino seit der Einführung des Tonfilms vor bald 100 Jahren die Vorführung mit 24 Bildern/Sekunde Standard, während das Fernsehen und Video hierzulande mit 25 Bildern/Sekunde arbeiten. Ein Film mit 129 600 Einzelbildern hat im Kino eine Laufzeit von 90 Minuten, bei der Vorführung im Fernsehen dauert er hingegen nur 86 Minuten und 24 Sekunden, läuft also (unmerklich) schneller, was aber doch Auswirkungen auf die Bewegungen und den Ton hat. Im digitalen Transfer kann die so genannte

⁵ Zur räumlichen und sozialen Rahmung des Fernsehens siehe Spiegel (1992) und McCarthy (2001).

⁶ Vgl. dazu Schneider (2019).

⁷ Vgl. Böhnke (2003).

„frame rate“ (Bildwechselfrequenz bzw. Bildrate) festgelegt werden, also die Anzahl der Bilder pro Sekunde. Derartige Entscheidungen werden aber in der Regel nicht transparent kommuniziert und sind den Betrachterinnen und Betrachtern einer DVD oder eines Streams nicht nachvollziehbar oder rekonstruierbar.

Das heißt, dass Video-on-Demand nicht dasselbe ist wie Kino, auch nicht dasselbe wie die Betrachtung eines Filmes auf DVD oder im Fernsehen. Auch jenseits der Bild- und Tongestaltung verlieren sich einige Aspekte, die für die Filmwissenschaft von Interesse sein können, im Streaming der Daten: beispielsweise die gemeinsame Rezeption wie im Kinosaal, die Gestaltung von Menüs und die Beigabe von Extras oder „Easter Eggs“ – von Programmierenden und Programmierern versteckte Programme – wie in der DVD-Auswertung.⁸ Andere und neue Aspekte treten dafür hinzu, etwa das „Binge Watching“ (auch Serienmarathon genannt), die Gestaltung der User Interfaces der einzelnen Plattformen, die Neudefinition von „Genres“, die Personalisierung der Filmrezeption, aber auch die detaillierte Auswertung der Daten durch die Plattformen (was habe ich wann bis zu welchem Punkt gesehen). Video-on-Demand ist für die Filmwissenschaft ein Forschungsgegenstand eigenen Rechts, der am Komplex „Film“ neue Aspekte sichtbar macht, neue Fragen aufwirft und nach neuen Methoden verlangt. Insofern ist das Streaming relevant sowohl als Zugang zu filmischen Inhalten vergangener Epochen wie auch als Untersuchungsgegenstand und Medium eigenen Rechts mit ganz eigenen dispositiven Rahmenbedingungen.

3 Optionen des Video-Streaming

Netflix, 1997 als Online-Videothek gestartet, hat es vorgemacht. Zehn Jahre nach seiner Gründung begann das US-Unternehmen, Filme nicht mehr nur auf DVD oder Blu-Ray per Post zu verschicken, sondern seinen Kundinnen und Kunden per Streaming über das Internet zugänglich zu machen. Möglich wurde diese Umstellung weg vom Versand physischer Träger hin zum Online-Zugang durch Fortschritte in der Übertragungstechnik und den Ausbau leistungsfähigerer Computer-Netze, die zu sinkenden Kosten und höheren Bandbreiten der Datenübertragung führten.⁹ Der Erfolg der Videoplattform YouTube, die im Oktober 2006, nur anderthalb Jahre nach ihrer Gründung,

für knapp 1,3 Milliarden Euro von Google gekauft wurde und rasant wachsende Nutzungszahlen vorweisen konnte, machte zudem hinreichend deutlich, dass digitale Endgeräte das Fernsehgerät als wesentlicher Abspielort bewegter Bilder ablösen würden.¹⁰ Seither wächst der Markt für kommerzielle Streaming-Angebote (Video-on-Demand, VoD) beständig und differenziert sich weiter aus. Nutzerinnen und Nutzer haben aktuell die Wahl zwischen Transaction-VoD (Filme werden ausgeliehen, der Zugang verfällt nach einer Frist), Subscription-based VoD (ein Abonnement ermöglicht den Zugriff auf den kompletten Katalog eines Anbieters) und Electronic-Sell-Through (an Filmen wird ein zeitlich unbeschränktes Nutzungsrecht erworben). Im Jahr 2019 konnten VoD-Anbieter in Deutschland einen geschätzten Umsatz von 1,83 Milliarden € generieren.¹¹ Der nach Kundenzahl größte Anbieter in Deutschland in diesem Jahr war Prime Video, das Angebot des Online-Versandhändlers Amazon, gefolgt von Netflix und TVNOW, dem Angebot der Mediengruppe RTL Deutschland.¹²

Mit dem Eintritt des Unterhaltungskonzerns Walt Disney in den deutschen VoD-Markt im März 2020 könnten sich diese Marktanteile noch einmal gründlich verschieben. Der Disney-Konzern, der seit Jahren zu den erfolgreichsten Filmproduktionsfirmen weltweit gehört, hat in den vergangenen Jahren durch den Ankauf anderer Unternehmen oder Lizenzen – unter anderem das Animationsstudio Pixar, die 20th Century Studios, Lucasfilm (Star Wars) und die Marvel Studios – seinen Filmkatalog gezielt erweitert. Zugleich wurden die Lizenzen an Disneyfilmen für andere VoD-Anbieter, allen voran Netflix, nicht verlängert. Alle Disneyproduktionen sollen online künftig nur noch über die VoD-Plattform Disney+ zugänglich sein. Mit dem exklusiven Vertrieb von *Mulan* (2020) über seine Internet-Plattform hat Disney+ zum ersten Mal einen für das Kino produzierten Spielfilm, der durch die Folgen der Covid-19-Pandemie den klassischen Auswertungsweg nicht beschreiten konnte, exklusiv online vermarktet.

Der Konkurrent Netflix nähert sich Disney unterdessen sozusagen von der anderen Seite her an: Gestartet als Verleiher der Inhalte von Dritten, setzt Netflix mehr und mehr auf Eigenproduktionen, wird also selbst zum Film-, vor allem aber zum Serienproduzenten. Auch andere Medienkonzerne (Apple mit Apple+, AT&T/Time Warner, Google mit „YouTube Originals“) investieren erhebliche Summen, um sich Anteile an den Gewinnen im globalen VoD-Markt

⁸ Zur DVD vgl. Distelmeyer (2012).

⁹ Siehe die aktuelle und sehr gute Studie von Lobato (2019), zur Infrastruktur als Teil der digitalen Zirkulation vgl. Parks und Starosielski (2015).

¹⁰ Vgl. Snickars und Vonderau (2009).

¹¹ Vgl. Birkel et al. (2020) 29.

¹² Vgl. Birkel et al. (2020) 23.

zu sichern. Die Corona-Krise hat dieser Entwicklung zusätzliche Dynamik verliehen.¹³ Jenseits dieser mit milliardenschwerem Aufwand geführten „Streaming Wars“ gibt es eine Vielzahl von Plattformen, die sich auf die Nischen im VoD-Markt spezialisiert haben und sich beispielsweise an ein cinephiles Publikum richten. Die Streamingplattform MUBI,¹⁴ die größte Plattform in diesem Segment, hat sich seit ihrer Gründung 2008 auf aktuelle Filmkunst (Festivalkino, Arthouse, World Cinema) und Klassiker spezialisiert und will sich nicht nur durch ihre Inhalte, sondern auch durch ihr Modell und Selbstverständnis von den großen kommerziellen VoD-Anbietern unterscheiden. Im monatlichen Abonnement erhalten Nutzerinnen und Nutzer Zugriff auf eine kuratierte Auswahl von dreißig Filmen, zu der täglich ein neuer Film hinzukommt, während der jeweils am längsten angebotene Titel wieder aus der Liste verschwindet. Daneben bietet MUBI seit 2020 unter dem Label „VIDEOTHEK“ eine stabile Auswahl an Titeln, nähert sich hier also dem traditionellen Subskriptions-Modell an. Wie auch andere Plattformen, tritt MUBI zudem nicht nur als Verleiher, sondern auch als Produzent von Eigenproduktionen auf.

Während MUBI es immerhin unter die größten 25 VoD-Anbieter in Deutschland schafft, sind andere Nischenanbieter weniger erfolgreich. Die Plattform Fandor, die 2011 angetreten war, die Filmemacher und Filmemacherinnen an den Einkünften zu beteiligen, wurde 2019 an einen unbekannten Investor verkauft. FilmStruck, gegründet 2016 mit Angeboten von Turner Classic Movies und der Criterion Collection (der Goldstandard für hochwertige DVD- und Blu-Ray-Editionen), wurde nach zwei Jahren wieder eingestellt. Beide Plattformen waren in Deutschland aus lizenzrechtlichen Gründen nicht regulär zugänglich. Damit zeigt sich auch, dass die jeweilige räumliche Verortung der Nutzerinnen und Nutzer, die ja angeblich in Zeiten des Internets keine Bedeutung mehr hat, angesichts des verbreiteten Geoblocking ein wichtiger Aspekt in der Frage der Zugänglichkeit von Filmen ist.¹⁵

Viele kleine VoD-Anbieter nutzen die Infrastruktur und die Reichweite größerer Plattformen. Auf Prime Video können Nutzerinnen und Nutzer auf mehrere auf Filmkunst und Arthouse-Kino spezialisierte so genannte Channels zugreifen, u. a. auf die Kataloge von Alleskino, Good! Movies, realeyz und Arthouse Cinema. Die Videoplattform Vimeo und ihr Bezahl-Angebot „Vimeo on Demand“ nutzen u. a. die deutschen Filmverleiher Filmgalerie451,

Grandfilm und Rapid Eye Movies, um ihre Filme über VoD zu verbreiten. Der Markt ist dynamisch und volatil, all diese Angebote verändern sich häufig, so dass es nicht einfach ist, hier einen Überblick zu behalten.

4 Einsatz von online verfügbaren Filmen in der filmwissenschaftlichen Lehre

Die Auswahl an online verfügbaren Filmen und Serien vergrößert sich also rasant, allerdings ist das Angebot wechselhaft, unstet und zum Teil schwer überschaubar. Das macht VoD-Angebote für den Einsatz in der filmwissenschaftlichen Lehre zugleich attraktiv und riskant. So ist durch das VoD-Angebot immer ein Pool an Filmen greifbar, die natürlich auch für die Lehre eingesetzt werden können. Ein Film, der heute noch auf YouTube oder Netflix vorhanden ist, kann aber morgen aus lizenzrechtlichen Gründen schon nicht mehr zugänglich sein. Selbst Netflix warnt die Nutzerinnen und Nutzer nicht, dass Filme nicht mehr zur Verfügung stehen, sie sind irgendwann einfach aus dem Angebot verschwunden. Im Fall von Plattformen, auf denen Nutzerinnen und Nutzer selbst Inhalte hochladen, ist die Provenienz und Integrität von Werken oft noch komplizierter zu überprüfen. Handelt es sich tatsächlich um eine vollständige und zitierfähige Version des Werkes? Sind beispielsweise die Credits abgeschnitten, sind Werbeunterbrechungen (aus TV-Ausstrahlungen) vorhanden, stört das farbige Logo einen Schwarzweißfilm? Aus welcher Quelle stammt das Werk? Welche Fassung eines Werks liegt vor? Hat die hochladende Person in irgendeiner Form Metadaten hinterlassen (etwa in den Kommentaren)?

Meist ist es notwendig, den Studierenden die Sichtung der für ein Seminar relevanten filmischen Werke in ihrer Gänze zu ermöglichen. Üblicherweise werden dafür eigene Termine anberaumt, zu denen diese Filme vorgeführt werden, schon um sich ansatzweise der konzentrierten Kino-Rezeption anzunähern. Das bringt jedoch auch eine Reihe von Problemen mit sich – nicht zuletzt muss aus Gründen des Urheberrechts sichergestellt werden, dass nur Angehörige des Seminars an der Sichtung teilnehmen, damit die Vorführung nicht als öffentlich gilt. Dazu kommt, dass an der jeweiligen Einrichtung unter Umständen kein geeigneter Raum zur Verfügung steht (Größe, Abdunklung, Tonanlage), dass die Termine mit anderen Pflichtveranstaltungen der Studierenden nicht vereinbar sind u. a. mehr. Die durch die Covid-19-Krise ausgelösten Verbote bzw. Einschränkungen von Präsenzveranstaltungen an Universitäten machen solche Sichtungen aktuell ohne-

¹³ Vgl. Büchel und Rusche (2020).

¹⁴ www.mubi.com.

¹⁵ Vgl. Lobato und Meese (2016).

hin kaum durchführbar. Ein möglicher Ansatz wäre es, die Sichtung der Filme über den elektronischen Semesterapparat oder das Intranet einer Universität zu organisieren – wenn das Urheberrecht diesen Weg nicht ausschließen würde.

Neben der Sichtung gesamter Werke besteht eine weitere Schwierigkeit darin, dass es häufig den Wunsch gibt, im Seminar zur Veranschaulichung oder Diskussion einer These Ausschnitte vorzuführen. Dafür müssen Lehrende häufig private Accounts bei der jeweiligen Plattform nutzen, da Universitäten in der Regel keine hochschulweiten Zugänge für kommerzielle Streamingplattformen vorhalten. Geht es in einem Seminar oder in einer Sitzung jedoch um ein konkretes Korpus an Filmen – das Oeuvre einer Regisseurin, Filme aus einer bestimmten Epoche oder einem bestimmten Genre –, dann müssen die Filme in der Regel auf DVD oder als File vorhanden sein, um während einer Sitzung ausgewählte Ausschnitte einspielen zu können. Will man in einer Sitzung beispielsweise mit verschiedenen Ausschnitten arbeiten, treten zusätzliche Schwierigkeiten auf, weil erhebliche Zeit verloren geht, wenn die medialen Träger gewechselt werden und die entsprechende Stelle herausgesucht wird. Im Gegensatz zu Textzitaten, die man auf einer Folie oder einem Handout zusammenstellen kann oder einfach vorliest, ist der Zugang zu beispielhaften Teilen über DVDs deshalb kompliziert, weil die Vorspanne und Anti-Piraterie-Hinweise meist nicht übersprungen werden können. Es kann so mehrere Minuten dauern, bis ein Ausschnitt „spontan“ gezeigt werden kann. Das Herauskopieren einzelner Ausschnitte und die Vorbereitung als Datei wiederum erfordert die Umgehung des meist vorhandenen Kopierschutzes, was auch für Zwecke der Wissenschaft eine Verletzung des Urheberrechts darstellt.

Ein weiterer Aspekt kommt in den Blick, wenn man den Herausforderungen der Online-Lehre begegnen will. Während das Video-on-Demand-Angebot, unter den oben skizzierten Schwierigkeiten und Einschränkungen, zumindest reichhaltig ist, ist das Angebot an digitalen Lehrinhalten der Filmwissenschaft – sozusagen „Bildung on Demand“ – recht überschaubar. Zwar gibt es auf YouTube eine Reihe von qualitativ hochwertigen Kanälen, die filmwissenschaftliche Kenntnisse vermitteln können – etwa Filmmaker IQ,¹⁶ Fandor¹⁷ oder alsolikelife¹⁸ –, aber diese zielen oft eher auf ein cinephiles Publikum ab oder auf

Filmschaffende und nicht auf Studierende oder die filmwissenschaftliche Forschungscommunity.¹⁹ Dazu tritt das bereits bekannte Problem, dass Filme auf kommerziellen Plattformen nicht mit Sicherheit langfristig verfügbar sind.

Um diesem Problem zumindest etwas entgegenzusetzen, hat das Open-Access-Repositorium der Medienwissenschaft media/rep/²⁰ neben textbasierten Dokumenten auch Videoaufzeichnungen film- und medienwissenschaftlicher Vorträge in sein Sammlungsprofil aufgenommen.²¹ Zwar haben viele film- und medienwissenschaftliche Institutionen auch bislang schon Vortragsaufzeichnungen online gestellt; oft waren diese aber schwer auffindbar, nicht zentral durchsuchbar und nur über kommerzielle Plattformen wie YouTube gesichert. Aktuell sind in media/rep/-Vorlesungsreihen medienwissenschaftlicher Institute in Bochum, Köln und Frankfurt/Main nach den Prinzipien des Open Access zugänglich. Mit weiteren Standorten sind Abmachungen getroffen worden, Aufzeichnungen von Vorlesungen oder Konferenzen aufzunehmen. Auf diese Weise soll in den kommenden Jahren ein wachsendes Archiv von audiovisuellen Lehrinhalten für die Film- und Medienwissenschaft verfügbar gemacht werden, die für alle zugänglich sind.

5 Angebote der Archive

Natürlich haben auch Filmarchive, die qua Auftrag Filme sammeln und der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen, inzwischen Anstrengungen unternommen, zumindest einen Teil ihrer Bestände digital abrufbar zu machen. Häufig erstrecken sich diese Initiativen entweder auf Filme, die nicht mehr unter das Urheberrecht fallen – häufig 70 Jahre nach dem Tod der Person(en), die über das Urheberrecht verfügen – oder die von vornherein nicht auf längere Verwertungszyklen hin konzipiert waren wie Industriefilme, Werbefilme, Lehrfilme oder Amateurfilme. Diese so genannten Gebrauchsfilme²² hat Rick Prelinger als einer der

16 https://www.youtube.com/channel/UCSFAYalJ2Q7Tm_WmLgetmeg.

17 <https://www.youtube.com/channel/UCkeBOIrsrk0EyJwg-hHs7MA>.

18 <https://www.youtube.com/user/alsolikelife/>.

19 Eine Ausnahme dazu bildet das „Audiovisual Lexicon for Media Analysis“, das bisher 62 Videos von jeweils 3 Minuten Länge umfasst, in der akademische Expertinnen und Experten einzelne Begriffe erläutern. Insgesamt ist das Projekt auf 180 Einträge konzipiert: https://www.youtube.com/playlist?list=PLCEc4eMTXqNoQNLvq35US5f8G4G_7RnkV.

20 <https://mediarep.org>.

21 Vgl. die Sammlungen unter <https://mediarep.org/handle/doc/5228>.

22 Zu Gebrauchsfilmen vgl. Wasson und Acland (2011) und die beiden Schwerpunktausgaben von Montage/av zum Gebrauchsfilm, Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (2005) und (2006).

ersten konsequent gesammelt, dessen Archiv inzwischen im Internet Archive eine dauerhafte Heimat gefunden hat.²³ Es zeigt sich, dass es häufig der Initiative Einzelner bedarf, um bedeutende Sammlungen aufzubauen, dass aber auch die Lücken und Möglichkeiten des (kontinentaleuropäischen) Urheberrechts bzw. des US-amerikanischen Copyrights vorstrukturieren, was überhaupt gesammelt – und zugänglich gemacht – werden kann. So verwundert es wenig, dass der europäische Zusammenschluss von Filmerbe-Institutionen ACE (Association des Cinémathèques Européennes) über seine Portale European Film Gateway und EFG 1914 vor allem Wochenschauen, nicht-fiktionale Filme zum Ersten Weltkrieg und anderes Material zugänglich macht.²⁴ Spielfilme finden sich hier nur vereinzelt.

Kleine Nationen haben es leichter, wenn es darum geht, das nationale audiovisuelle Erbe systematisch zu erschließen und zugänglich zu machen.²⁵ Meist ist die Menge der Filme überschaubar, die Überlieferung klarer und eine Zentralisierung leichter herzustellen. So hat etwa das dänische Filminstitut (Det Danske Filminstitut) in einer beispielhaften Aktion das gesamte überlieferte Erbe an dänischen Stummfilmen online und gratis zugänglich gemacht.²⁶ Von einem solchen Zustand ist man in Deutschland (leider) weit entfernt. Die Bestände sind unübersichtlich über verschiedene Institutionen (Bundesarchiv – Filmarchiv, Filmmuseum Berlin, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Murnau-Stiftung Wiesbaden und andere kleine Einrichtungen) verteilt. Schon ein Katalog, der einen Überblick über die vorhandenen Filme gestatten würde, ist nach wie vor ein weit entfernter Traum.

6 Fazit

Aus Sicht der Filmwissenschaft ist die Präsenz von Streams im Netz Segen und Fluch zugleich: Auf der einen Seite sind gewaltige Mengen an Material online verfügbar und zugänglich, so dass man auch spontan auf viele audiovisuelle Werke Zugriff hat. Das Bewusstsein für integrale Fassungen, Versionen und textkritische Editionen ist jedoch kaum ausgeprägt, so dass es vielen Beobachtern (und auch Studierenden) aus der Ferne erscheinen mag, als

wäre alles in bester Ordnung. Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung benötigt man jedoch einen stabilen und garantierten Zugriff, textkritische Editionen und einfache Handhabbarkeit. Davon kann nicht die Rede sein. Aus nationaler Perspektive bräuchte man zumindest für den Anfang eine Plattform, auf der die wichtigsten deutschen Filme für Forschung und Lehre verfügbar wären. Dieses Angebot könnte man dann sukzessive erweitern und ausbauen. Zudem besteht eine zentrale Forderung in der Einführung einer allgemeinen Wissenschaftsschranke und in der Durchsetzung von juristischen Regeln, die in Komplexität und Handhabbarkeit der Praxis angemessen sind. Zurzeit erfordert im Grunde jedes Screening eine eingehende Recherche und der Aufwand steht in keinem Verhältnis zum Ergebnis. In der Praxis „wurschteln“ sich die meisten irgendwie durch, in der Hoffnung unterhalb des Radars der großen Studios und der Abmahnanwälte zu bleiben. Es steht jedoch zu erwarten, dass diese Situation nicht von Dauer sein wird – angesichts großer Projekte wie dem Förderprogramm Filmerbe (jährlich bis 2029 10 Millionen Euro von BKM, Ländern und FFA) oder der NFDI (Nationale Forschungsdaten-Infrastruktur) wäre jetzt der Zeitpunkt gekommen, hier eine größere und nachhaltige Lösung anzustreben, an der die Filmwissenschaft, die Infrastrukturanbieter (Archive, Bibliotheken), aber auch die Politik und die Filmwirtschaft beteiligt werden müssten.

Literaturverzeichnis

- Arnheim, Rudolf (1932): Film als Kunst. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bellour, Raymond (1999): Der unauffindbare Text. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 8 (1), 8–17. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/50>. [frz. Erstpublikation: Le texte introuvable, 1975].
- Birkel, Mathias; Kerkau, Florian; Reichert, Max; Scholl, Eduard (2020): Markt und Nutzung kostenpflichtiger Streamingdienste Pay-Video-on-Demand in Deutschland. In: *Media Perspektiven*, 1, 22–32. Verfügbar unter https://www.ard-werbung.de/fileadmin/user_upload/media-perspektiven/pdf/2020/0120_Birkel_Kerkau_Reichert_Scholl.pdf.
- Böhnke, Alexander (2003): Unsichtbare Rahmen. Zur Interaktion von Kino und Fernsehen. In: *Paradoxien der Entscheidung. Wahl/Selektion in Kunst, Literatur und Medien*, hg. v. Friedrich Balke, Gregor Schwing und Urs Stäheli. Bielefeld: transcript, 153–76. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2418>.
- Büchel, Jan; Rusche, Christian (2020): Status quo und Perspektiven von Video-on-Demand in Deutschland: Eine Bestandsaufnahme im Angesicht von Streaming Wars und Corona-Krise. In: *IW-Report*, 31. Verfügbar unter <http://hdl.handle.net/10419/222307>.
- Distelmeyer, Jan (2012): Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray. Berlin: Bertz+Fischer.

²³ <https://archive.org/details/prelinger>.

²⁴ <https://www.europeanfilmgateway.eu/de>.

²⁵ Eine Übersicht der Streaming-Angebote der nationalen Filmarchive findet sich hier: <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Film-AV-Collections-Online.html>.

²⁶ <https://www.stumfilm.dk/en/stumfilm>.

- Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hrsg.) (2006): *montage AV: Gebrauchsfilm (2)*, 15 (1). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/247>. Verfügbar unter <http://mediarep.org/handle/doc/266>.
- Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hrsg.) (2005): *montage AV: Gebrauchsfilm (1)*. Jean-Luc Godard, 14 (2). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/233>. Verfügbar unter <https://mediarep.org/handle/doc/265>.
- Lobato, Ramon (2019): *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press.
- Lobato, Ramon; Meese, James (Hrsg.) (2016): *Geoblocking and Global Video Culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- McCarthy, Anna (2001): *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham, NC: Duke University Press.
- Parks, Lisa; Starosielski, Nicole (Hrsg.) (2015): *Signal Traffic. Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Schneider, Alexandra (2019): Viewer's Digest. Small-Gauge and Reduction Prints as Liminal Compression Formats. In: *Format Matters. Standards, Practices, and Politics in Media Culture*, hg. v. Marek Jancovic, Axel Volmar und Alexandra Schneider. Lüneburg: meson press, 129–46. Verfügbar unter <https://doi.org/10.25969/mediarep/13673>.
- Snickars, Pelle; Vonderau, Patrick (Hrsg.) (2009): *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden.
- Spigel, Lynn (1992): *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Post-war America*. Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Wasson, Haidee; Acland, Charles R. (Hrsg.) (2011): *Useful Cinema*. Durham, NC: Duke University Press.



Prof. Dr. Malte Hagener
Philipps-Universität Marburg
Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6a
D-35032 Marburg
hagener@uni-marburg.de



Dr. Dietmar Kammerer
Philipps-Universität Marburg
Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6a
D-35032 Marburg
dietmar.kammerer@staff.uni-marburg.de