

«Oops! Couldn't find it.»

Vine und das Lehren, Piratieren und Bewahren von Amateurmedien

Marek Jancovic

Als «lächerlich» und «seltsam» wurde der Boxkampf zwischen Pete Rademacher und Floyd Patterson am 22. August 1957 in der Berichterstattung beschrieben. Der U.S.-amerikanische Olympiasieger Rademacher hatte den amtierenden Schwergewicht-Champion Patterson zu einem Duell herausgefordert – es war das erste und einzige Mal, dass ein Amateur versucht hatte, in seinem ersten Profimatch die Weltmeisterschaft im Schwergewicht an sich zu reißen. Unter Pattersons 33 Profi-Kämpfen gab es nur eine einzige – nicht unumstrittene – Niederlage, Rademacher hingegen hatte nicht mal einen Manager. Mit einer von wohlhabenden Spender_innen «gecrowdfundeten» Prämie gelang es Rademacher, den Profi anzulocken.

Das groteske Ungleichgewicht zwischen den Kombattanten war wirksam: Die National Boxing Association verweigerte die Genehmigung, und die Presse schrieb über «die unglaublichste fäustische Attraktion des Jahrhunderts» (anon. 1957a, Übers. M.J.). 16.961 Menschen schauten dem Spektakel im Sick's Stadium in Seattle zu (vgl. Hewins 1957). Kaum überraschend erlitt Rademacher nach sechs Runden einen K.O., streckte Patterson aber einmal in Runde zwei eindrucksvoll zu Boden.

Bemerkenswert ist dieser für die amerikanische Boxgeschichte legendäre Kampf noch aus einem anderen Grund: Das erste Mal seit 1921 gab es keine Liveübertragung im Radio oder Fernsehen (vgl. anon. 1957b). Der ungestüme Promoter des Wettkampfs Jack Hurley wehrte sich vehement gegen die Ausstrahlung «seines Produkts» und sah Zuschauer_innen und Zuhörer_innen im Hertzschen Raum als «Schmarotzer». Er

lehnte alle Fernsehverträge für das Match ab und richtete am Abend des Events Scheinwerfer auf den Hügel hinter dem Stadion, um die nicht-zahlende Zuschauermenge zu blenden (vgl. Drosendahl 2013).

Und so hätte es beinahe ein mediales Totalblackout gegeben – wären da nicht die Piraten gewesen. Vier Sender fanden raffinierte Methoden, um das Medienverbot zu umgehen, doch einer von ihnen ging ein besonders ungewöhnliches zeitliches Wagnis mit dem von Hurley beanspruchten «Copyright» ein: KLAN Renton «berichtete direkt von einem geheimen Standpunkt aus und verzögerte die Aufzeichnung des Geschehens um sechs Sekunden. Laut eines Sprechers des Senders ging das Ereignis in dieser Zeit in die Gemeinfreiheit über» (anon. 1957c, Übers. M.J.).

Sechs Sekunden scheinen, zumindest im U.S.-amerikanischen Raum, eine gesellschaftliche Schwelle zu sein: Der weit verbreitete Sendeversatz zur Zensur von politisch oder moralisch unerwünschten Inhalten dauert ungefähr sechs Sekunden, und 1936 wurde berichtet, dass dies auch die maximale Dauer eines Kusses auf der Kinoleinwand sein durfte.¹

Sechs Sekunden ist zufälligerweise auch die Länge eines Vines. Vines waren ein vornehmlich für das Lächerliche und Seltsame bekanntes, online zirkulierendes Videoformat. Während seines kurzen Bestehens von 2013 bis 2017 war Vine in jenem sonderbaren Bereich des Internets beheimatet, in dem die Kategorien professionell/nicht-professionell und legal/illegal ineinander übergehen. Kaum hatte die Medienwissenschaft angefangen, Vine Aufmerksamkeit zu schenken, kündigte die Mutterfirma Twitter am 27. Oktober 2016 bereits die Einstellung des Service an. Wenige Wochen später präzisierte man, dass die Plattform ab Januar 2017 als abgespeckte Kamera-App in Twitter aufgehen werde (Vine 2016a, 2016c). Vines Kurzlebigkeit kann in finanzieller Hinsicht als Scheitern gedeutet werden. Sie stellt uns aber auch vor die Aufgabe, erneut Fragen nach dem Erhalt ephemerer Medien zu stellen. Als ein sowohl unter Amateurfilmschaffenden als auch unter Piraten beliebtes Format eignet sich Vine besonders gut dazu, drei mediale Praktiken zusammenzudenken: Medienwissenschaft, Medienarchivierung und Medienpiraterie. Anstatt eine voreilige Obduktion eines bald toten Formats zu schreiben, möchte ich die Stilllegung von Vine als Anlass nutzen, um den Stellenwert von Piraterie als einer Forschungs- und Aufbewahrungsstrategie im wachsenden akademischen Feld der Amateurmedien zur Diskussion zu stellen.

1 Vgl. Hartley 1936. Nach der strengen Durchsetzung des Motion Picture Production Code wird oft eine Dauer von drei Sekunden genannt.

Der Aufstieg von Vine

«Jeder schaut uns an wie diese Pioniere, als ob wir genau wüssten, was wir machen. Wir haben keine Ahnung, was wir machen.» So fasste Vine-Star Marcus Johns die Kultur der Plattform etwa zwei Jahre nach ihrem Launch zusammen.² Ein durch Experimentierfreudigkeit getriebener Amateurismus, der unerwartet zum Erfolg wurde.

Vine wurde Anfang 2013 nach einer Übernahme durch Twitter als kostenlose App zur spontanen Dokumentation der Leben ihrer User_innen gestartet. Sie ermöglichte das Teilen von unmittelbar aufgenommenen, sich endlos wiederholenden «Schnappschüssen» ohne Montage, mit quadratischem Seitenverhältnis und einer Länge von 6,5 Sekunden. 2014 wurden Schnittbearbeitung und das Hochladen von zuvor gespeicherten Aufnahmen ermöglicht.

Innerhalb von Tagen fand die App großen Zuspruch. Anfangs wucherten Pornografie und piratierte Aufnahmen – Marker eines jeden erfolgreichen Mediums. Tad Friend stellte allerdings fest: «Vine didn't really take off until April, 2013, when it introduced a front-facing camera for selfies: it turned out that people would rather broadcast themselves than their surroundings» (2014, o.S.). Erst die Möglichkeit, zur vorderen Gesichtskamera umzuschalten, machte die App wirklich populär. Friends beiläufige Beobachtung über diese kleine, aber bedeutsame Verschiebung im Angebotscharakter von Vines Benutzeroberfläche ist aus zwei Gründen erwähnenswert. Erstens zeigt sie, dass für computerbasierte Bewegtbildformate das Interface des Aufnahmegeräts das Aufgenommene maßgeblich beeinflusst. Somit ist es ein wichtiger Bestandteil der vor kurzem von Alexandra Schneider angeregten medienarchäologischen Neukonzipierung der «Geschichte des Amateurfilms als [...] einer Geschichte materieller Objekte und Geräte» (2016, 165, Übers. M.J.). Zweitens bietet sie einen treffenden Einblick in die Mechanismen der Social Media: Nicht allein Techniken des Aufzeichnens, Erzählens und Veröffentlichens sind in unseren sozialen Leben zentral geworden – es ist auch und insbesondere die Selbstinklusion in diesen Aufzeichnungen, welche das vernetzte Subjekt, «das weder berühmt, noch wichtig qua öffentlicher Funktion oder Bedeutung ist» (Schneider 2011, 1) in einer vernetzten Öffentlichkeit sichtbar macht.

Die mediale Veröffentlichung des privaten Alltags (wenn auch oft in redigierter Form) ist in Social Media seit Mitte der 1990er-Jahre

2 Zit. n. Friend 2014, o.S., Übers. M.J.

zur Normalität geworden (vgl. *ibid.*). Doch die User_innen von Vine haben gewisse narrative und ästhetische Muster entwickelt, die sich von anderen Online-Plattformen abhoben.

Relativ schnell fand Vine weltweit Resonanz auf Filmfestivals, von denen einige Vine-Wettbewerbe veranstalteten. Die in solchen Kontexten präsentierten Vines waren beinahe vollständig von Zeitrafferanimationen dominiert, in den Social Media war Vine jedoch vornehmlich für andere Genres bekannt. Die Bühne für Vines ist überwiegend der häusliche Raum. Der typische Clip wird in Wohn- oder Badezimmer, in Gärten oder Autos aufgenommen. Wenn sie keine Haustiere zur Schau stellen oder mit lustiger Wirkung fremdes Bildmaterial mit Popmusik remixen, zeigen Vines meist die *creators* selbst (oft eine Personalunion von Drehbuchautor_in, Kostümbildner_in, Filmer_in, Darsteller_in, Dramaturg_in, Regisseur_in, Cutter_in und Social Media-Manager_in) oder deren Freunde und Familie. Diese Produktionsbedingungen haben Vines mit anderen Amateurfilmformaten gemeinsam, und viele der Clips operieren auch in gängigen nichtprofessionellen Regimen: Der Modus des «accidental witnessing» (Murray 2012, 268), welcher für Graswurzel-Journalismus unverzichtbar ist, trat besonders stark während der Proteste in Ferguson zutage, bei denen Vine eine wichtige dokumentarische Funktion erfüllte. Beliebt und verbreitet waren weiterhin ultrakurze Varianten der (inszenierten aber doch mit gewissem Dokumentationsanspruch ausgestatteten) «spontanen» autobiografischen Erzählungen und Selbstenthüllungen, wie sie auch aus Familienfilmen oder etwa von YouTube bekannt sind. Wirklich kennzeichnend für Vine war jedoch ein spezifisches Genre fiktionaler narrativer Aufführungen: der durch einen einzelnen Amateurperformer oder eine Performerin aufgeführte kurze skurrile Sketch.

Erkennbar ist dieses Genre an dem eigentümlichen, durch das auf Armlänge auf sich selbst gerichtete Smartphone entstehenden Kamerawinkel und an dem cleveren Spiel mit filmischen Konventionen. Eine Schuss-Gegenschuss-Montage mit bewusstem Achsensprung ermöglicht es der Autor_in, einen gag-artigen Dialog darzustellen, bei dem sie oder er zwei (oder sogar mehrere) Figuren spielt. Das Möglichkeitsinventar eines typischen Vines ist also all das, was mit den im unmittelbaren proxemischen Raum der Autor_in und ihres ausgestreckten Arms – im «Selfie-Radius» – befindlichen Menschen und Gegenständen improvisiert werden kann. In dieser Hinsicht weitete Vine die Modalitäten des Selfies um Bewegung, Ton, Schnitt und Dramaturgie aus, blieb diesem aufgrund der geringen Zeitspanne von sechs Sekunden ästhetisch allerdings auch verhaftet.



1–5 Stills aus
«The friend that
has no chill
around cops»
von Vine-User
Al-fahitir Antho-
ny (alphaxalfa).
Anthony filmt
sich selbst als
drei Figuren, die
mittels Blickach-
sen, Kadrierung
und Kostüm un-
terschieden und
dramaturgisch
in Beziehung ge-
bracht werden.

Vine konturiert damit eine interessante Gegenbewegung des technisch Möglichen und des kulturell Praktizierten: Trotz der steigenden Übertragungsbandbreiten, Auflösungen und Speicherkapazitäten, die ungefähr zeitgleich mit dem Start von Vine das Hochladen

stundenlanger Inhalte auf YouTube ermöglichten, entfalten Vines ihre Wirkung just dank der Logik einer radikalen Kompressionskultur, auf die auch das Aufkommen anderer Mikroformen medialer Kommunikation (SMS, Twitter, Emoji, GIF) zurückzuführen ist. Gleichzeitig erinnern Vines strenge formale Einschränkungen stark an die Anfangstage des Films: Wie die ersten kurzen Aufnahmen der Gebrüder Skladanowski wiederholen sich einzelne Vines, und es werden meist mehrere in Abfolge angesehen. Sie gehen reichhaltige intertextuelle Beziehungen mit anderen Vines ein, und ihre Zirkulation in Social Media ist ein tragender Teil ihrer Rezeption. Wichtiger noch: Vine entzieht sich einem analytischen Rahmen, der Amateurmedien als marginal versteht. Vines brachten Tänze, Scherze, Meme, soziolinguistische Trends («Do it for the Vine») und Modewörter («on fleek») hervor, die die US-amerikanische Popkultur durchdrangen. Über die Viralität einzelner Vines hinaus war das ganze Erzählformat sehr beliebt und die Videofunktion wurde schnell etwa von Instagram kopiert. Vine ließ neue Derivatobjekte kuratorischer oder archivarischer (und oft ungenehmigter) Natur entstehen, darunter etwa Browsererweiterungen zum Herunterladen der Clips, «Best of Vine»-Apps und Kompilationen auf YouTube. Trotz dieses banalen aber multidirektionalen Austauschs mit anderen Medien stach das Format wegen der strengen formalästhetischen Restriktionen und seiner Do-it-yourself-Kultur in der Social Media-Landschaft heraus, was, wie ich im Folgenden argumentieren möchte, auch zu seinem Untergang führte.

Zwischen Hollywood Boulevard und Vine Street

Nach dem Erfolg der ersten Jahre zeigten sich bereits einige Monate vor der angekündigten Einstellung Zerfallserscheinungen. Prominente *creators* mit mehreren Millionen Followern begannen zur Konkurrenz abzuwandern; die früher am Gipfel der App-Store-Ratings platzierte App geriet in Vergessenheit (Perlberg/Shields 2016).

Stellungnahmen in der Onlinepresse sind sich einig: Neben Managementschwierigkeiten mit diesem «merkwürdigen Nebenprojekt von Twitter»³ (Peterson 2016, o.S., Übers. M.J.) sei vor allem die Unfähigkeit der Plattform, adäquate Werbe- und Entlohnungsmodelle für Content-Erzeuger_innen zu entwickeln, Schuld an dem *brain drain*.

3 Neben Videos auf Twitter selbst und der Live-Streaming-App Periscope war Vine einer unter Twitters mehreren kollidierenden Versuchen, Bewegtbilder in die Microblogging-Plattform einzubinden.

In der Begrifflichkeit von Ramon Lobato und Thomas Julians Analysemodell (2015) kann man dies als Vines Scheitern an der eigenen Formalisierung bezeichnen.

Das heißt nicht, dass individuelle *creators* die Kluft zwischen Amateur_in und Profi nicht überwunden hätten. Friend (2014) und Maya Kosoff (2016) berichten *en détail* über die aufwändigen Vorbereitungen, die bekannte Viners für ihre scheinbar mühelosen Mikroclips treffen; sie wenden semiprofessionelle Arbeitsmethoden an und gehen als «Influencers» Partnerschaften mit Brands und Werbeagenturen ein. Einige haben Plattenverträge mit Major-Labels geschlossen oder waren in Mainstreamfilmen und Netflix-Serien zu sehen. Es wirkte fast wie eine plakative Allegorie, als etliche profilierte Vine-Stars in Wohnungen an der Kreuzung von Hollywood Boulevard und Vine Street in Los Angeles eingezogen sind. Ähnliches geschah bereits mit US-amerikanischen YouTube-Inhalten, deren Produktion sich in und um die Stadt herum zentralisiert hat.

Individuellen Deals und Kommerzialisierungstendenzen zum Trotz entzog sich die Plattform in ihrer Gesamtheit aber bis zum Schluss einer Formalisierung, was nicht zuletzt an der Abwesenheit jeglicher Werbung zu erkennen ist. Entgegen den Professionalisierungsbestrebungen vieler *creators* blieb das Format verankert in einem einzelgängerischen Produktionsmodus, der von improvisatorischen Methoden und Mitteln geprägt war. Auch kollaborative Vines waren meist eher das Resultat privater Freundschaften oder der Beteiligung von Familienmitgliedern als einer arbeitsteiligen, professionellen Zusammenarbeit.

Lobato und Thomas verstehen die Prekarität von Medienarbeit als Resultat komplexer globaler Verflechtungszusammenhänge, durch die dieselben ökonomischen Kräfte unternehmerische Kreativarbeiter_innen in postindustriellen Gesellschaften mit Prekarität bedrohen können, gleichzeitig aber anderen sozialen Gruppen (abhängig von Parametern wie regionalen Differenzen im Industrialisierungsgrad) auch überhaupt erst Chancen zur informellen Medienarbeit bieten (2015, 78–82). Diese Sichtweise kann ausgeweitet werden, um grundsätzlich die Intersektionalität von Medienarbeit in den Blick zu nehmen und die mannigfaltigen Machtwirkungen explizit zu machen, welche die Übergänge zwischen informellen Amateurpraktiken und formellen Industrien regeln. Berücksichtigt man bei der Untersuchung von Amateurmedien den Einfluss von sich überlagernden sozialen Kategorien wie Gender, Hautfarbe oder Behinderung, zeigt sich, dass die Unterscheidung zwischen Profi und Amateur_in häufig andere Differenzierungen in westlichen Gesellschaften reflektiert. In vielen

Kommentaren wurde angemerkt, dass die Schließung von Vine unverhältnismäßig Menschen mit nichtweißer Hautfarbe beeinträchtigen wird, für die es in einigen Fällen zu einer informellen Erwerbsquelle wurde (vgl. Erin 2016; Peterson 2016; St. Félix 2015; Todd 2016). Ein Großteil der durch Vine populär gewordenen Trends und Phänomene entstammt schwarzen (Sub-)Kulturen der USA und wurde von schwarzen Autor_innen produziert, deren Werke von Mainstreammedien vereinnahmt wurden – oft jedoch ohne die urheberrechtlichen, finanziellen und anderen Vorteile, die formalisierte Akteur_innen in solchen Fällen beanspruchen würden. Dass Vine als «Ausweg aus der unerträglichen Weißheit Hollywoods» (Todd 2016, o.S.; Übers. M.J.) bezeichnet werden konnte, war also nicht trotz, sondern gerade wegen der Nichtprofessionalität der Plattform möglich – und zwar deshalb, weil die kreativen Leistungen von Menschen nichtweißer ethnischer Zuschreibungen (wie auch jene von Frauen und queeren Personen) weiterhin meist nur dann sichtbar werden, wenn ihre Anerkennung im Mainstream gleichzeitig streng an den Bereich des Amateurhaften gekoppelt ist.⁴ Einschränkungen sozialer Mobilität setzen sich also auch im «social» der Social Media fort.

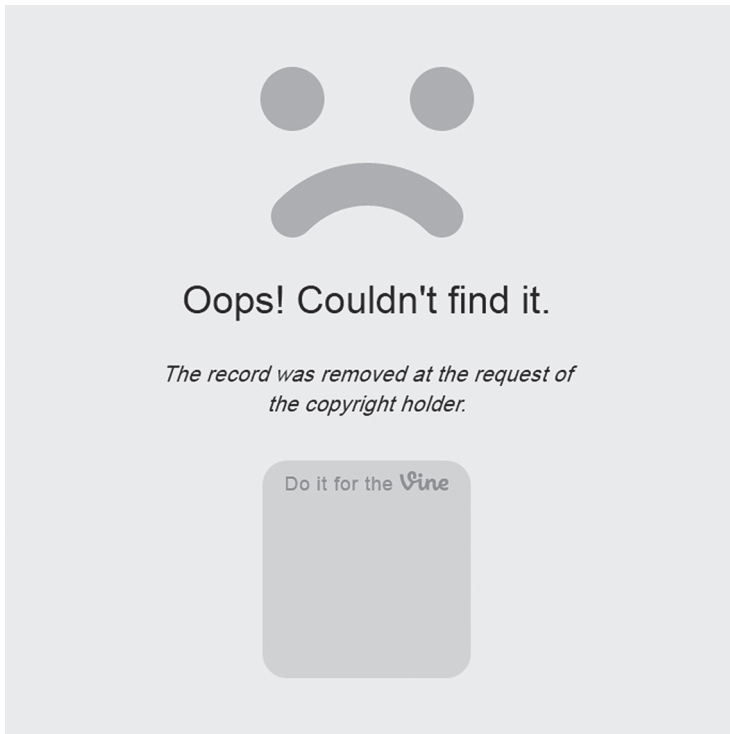
Der für Vine typische Sketch fügt sich aber schlecht in gängige Rezeptionsmodalitäten nichtprofessioneller Medien. 2009 fasste Ryan Shand die vorherrschenden analytischen Rahmen, mittels derer Amateurfilm meist untersucht wird, zusammen. Viele Bewegtbilder in Social Media (und insbesondere auf Vine) entziehen sich jedoch den gängigen Kategorien: Mal abgesehen von der Frage, ob sechssekündige Clips überhaupt als Filme bezeichnet werden können, sind es keine «Home Movies» in Roger Odins Sinne, denn sie wurden für eine große Öffentlichkeit und mit einem Scharfsinn für die aktuelle Webkultur produziert. Die spielerisch inszenierten Mikroerzählungen sind weit entfernt von Aufnahmen, die für private Formen des Erinnerns gemacht wurden und auch die politisch oppositionellen Interessen von Amateurismus als künstlerischer Praxis spielen auf Vine in den meisten Fällen eine untergeordnete Rolle. Auch von dem von Shand vorgeschlagenen *community mode* des Amateurfilms wird Vine nicht erfasst. Vines Produktionsmethoden waren Do-it-yourself, und aus ökonomischer Sicht blieb es marginal, doch in seiner relativen kulturellen Autonomie und formalen Besonderheit unterhielt es gleichzeitig systematisch Millionen von Menschen.

4 Zur Emanzipation des Privaten und ihrem Zusammenhang mit Feminismus und Amateurfilm siehe u.a. Schneider 2011.

Die Abwicklung von Vine wirft auch Fragen nach seinem Erhalt auf. Trotz Zusicherungen seitens Twitter, hochgeladene Vines würden archiviert und zugänglich bleiben (Vine 2016a), stellt sich die Frage, wie lange dies der Fall sein werde. Wie lange wird angesichts der Kursverluste und der Massenentlassungen des Unternehmens auf die Server-Verlass sein? Derartige Fragen betreffen alle kurzlebigen Technologien, insbesondere aber Amateurmedien, die oft nicht von den durch die stark formalisierten Film- und Fernsehindustrien entwickelten Aufbewahrungsstrategien erfasst werden. Nachfolgend möchte ich – probeweise – die Funktion von Piraterie in der Aufbewahrung von Amateurmedien thematisieren.

Vine und Piraterie

Eine Woche nach dem Match von Rademacher gegen Patterson wurde Sick's Stadium noch einmal zum Tatort einer unbefugten Betrachtung. Elvis Presley trat auf, es war Sonntag spät am Abend. Der Legende



6 Die Überreste eines gelöschten Vines

nach konnte sich ein Vierzehnjähriger namens James Hendrix kein Ticket leisten und verfolgte die Show von jenem Hügel aus, von dem Jack Hurley einige Tage zuvor Schaulustige zu verscheuchen versucht hatte. Dieses für seine professionelle Musikerkarriere prägende Erlebnis dokumentierte der junge Jimi Hendrix mit einigen Notizen und Zeichnungen, die erhalten geblieben sind (Cross 2005, 53).

Man könnte vermuten, dass sechzig Jahre später, im Jahr 2017, Jugendliche in Hendrix' Alter eine solche Performance elektronisch – und, wie einige behaupten würden, illegal – dokumentiert hätten. Diese Vorkommnisse in Sick's Stadium in 1957 eignen sich gut, um einige historische Verlagerungen in den Bedingungen, unter denen zwischen professionell und nicht-professionell sowie zwischen legal und illegal unterschieden wird, festzuhalten. Auch Vine war als Tool zur Aufzeichnung von Popmusik- und Sportevents sehr beliebt. Bereits zwei Monate nach ihrem Start machte die App Schlagzeilen: NPG, das klagelustige Label von Prince, forderte von Twitter das Entfernen von acht Vine-Aufnahmen einer seiner Livekonzerte. Kurz danach wurden diese von dem Urheber Zack Teibloom gelöscht. Dabei filmte er nicht nur den Auftritt. Der visuelle Schwerpunkt lag vor allem auf dem Publikum und Teibloom selbst, und das von Prince gespielte Lied war in den durch viele Jump Cuts auch akustisch fragmentierten Vines unerkennbar und somit nebensächlich. Die auf sich selbst gerichtete Kamera wird in diesem Zusammenhang zu einer Geste der Umgewichtung: Der Auftritt von Prince war zwar ein wichtiges, aber eben nicht das einzig aufzeichnungswürdige Erlebnis in Teiblooms Selfie-Radius.

Vermeintliche Urheberrechtsverstöße wurden im Zusammenhang mit Vine immer wieder beklagt. Neben Musik waren vor allem Sportereignisse ein umstrittenes Gebiet. Unabhängig von der Sportart und ungeachtet der Milliardenprofite sind Sportorganisationen beim Gedanken an Video-Sharing und Live-Streaming leicht reizbar. Es herrscht die Befürchtung, Fanaufnahmen «ihrer» Spiele könnten ihre Haupteinnahmequelle – die Übertragungsrechte – in Gefahr bringen. James Meese und Aneta Podkalicka betrachten die vielfältigen Formen von Amateurberichterstattung und der Umverteilung des Sportfandaseins und vermerken:

Vines are particularly conducive to sporting content, allowing fans to quickly view highlights from the previous night, and offering a way for journalists to embed relevant footage into their online reports (Meese/Podkalicka 2016, 79).

Anders als die Expertenaktivitäten sachkundiger Piraten, die Geoblocking-Technologien umgehen und Sport-Streams über spezialisierte Serverkonstellationen verbreiten, ist Vine schnell und nachdrücklich laienhaft. Sport-Vines sind exemplarische «poor images» (Steyrerl 2009, 41) – verwackelt, unscharf, aus großer Entfernung direkt im Stadion aufgenommen oder abgefilmt von anderen Bildschirmen. Sie hyperkomprimieren sowohl Datenmengen als auch die Spiele auf die wesentlichen sechs Sekunden. Oft sind sie verzerrt, seltsam kadriert oder farblich extrem verstellt, um automatischen Erkennungsalgorithmen zu entkommen – eine Ästhetik der Rechtswidrigkeit, die sie mit einem Großteil der unbefugten Uploads auf YouTube der letzten Monate teilen. Doch den Fans genügt es.

BBC, *The Guardian*, *The Atlantic*, *Die Zeit* und *Der Spiegel* berichteten ausführlich, als Dan Johnson, Kommunikationsdirektor der Premier League, bekannt gab:

We're developing technologies like gif crawlers, Vine crawlers, working with Twitter to look to curtail this kind of activity. [...] I know it sounds as if we're killjoys but we have to protect our intellectual property (Tran 2014, o.S.).

«Digitale Piraterie» nannte auch der leitende Justitiar der Deutschen Fußball Liga Jürgen Paepke einen Twitter-Account zweier österreichischer Teenager, auf dem sie Fußballnews und kurze Clips mit Torhөhepunkten sammeln. «Dies sind keine Kavaliersdelikte», hieß es (zit. n. *Der Spiegel* 2014, 99).

Seit Jack Hurleys Angriffen auf Rundfunkmedien hat sich in der Polemik um mediales Eigentum und Piraterie wenig geändert. Raubübertragungen von Boxkämpfen locken immer noch Tausende an, nur finden sie jetzt auf Periscope statt (vgl. Rugg/Burroughs 2016). Drastisch verändert haben sich hingegen die Vorgänge, die im Zeitalter der Social Media den Ein- und Ausschluss spezifischer medialer Praktiken in die Domänen des Legitimen und Illegitimen ordnen. «Urheberrechteinhaber», ein Begriff der oft Industrien und Großkonzerne personifiziert, um sie wie Menschen erscheinen zu lassen, denken tendenziell in binären Konfigurationen: «unser», «legal», «gestohlen», «illegal». Die Praxis ist weniger eindeutig. In einem Blog untersucht die Musikerin und Anwältin Ali Sternburg mehrere Präzedenzfälle aus den USA zum Sampling und dem Gebrauch von Werkauszügen mit etwa der Dauer eines Vines. Sie zählt mehrere Gründe auf, wieso Princes DMCA-Meldungen haltlos gewesen sein dürften, und kommt zum Schluss:

Teibloom could have filed a counter-notification alleging that his use was a non-infringing fair use. But he did not, and because of the way the DMCA takedown process works, his Vines are no longer available. The fact that he chose not to defend against Prince's allegations does not mean that his Vines in fact constituted copyright infringement [...] (Sternburg 2013).

1957 drohte Hurley den Piratensendern mit Klagen, entschied aber letztendlich, es sei «zu schwierig, Schaden nachzuweisen» (1957c; Übers. M.J.). Heutzutage ist die Schuldvermutung zur Ausgangsposition geworden. Der Missbrauch des DMCA-Verfahrens und falsche oder automatisierte Markierung legaler Inhalte zeigen die Hierarchien im Zugang zum Schutz von kulturellen Werken: Auch wenn sie nominell vom Gesetz erfasst sind, sind die Arbeiten von Amateurautor_innen, die Aufzeichnungen auf interessante, humorvolle und kreative Weisen abwandeln oder einfach die eigene Anteilnahme dokumentieren, in der Praxis selten geschützt.

Auch formelle Akteure wie große Medienbetriebe und professionelle Medienarbeiter_innen piratieren die Werke informeller *creators* wie Vine-User_innen (vgl. Lobato/Thomas 2015). Beliebte Videos werden oft ohne Erlaubnis redistribuiert und erzeugen Werbeeinnahmen für die sozialen Netzwerke, in denen sie zirkulieren. Mitunter ist die Unterscheidung zwischen formell und informell nicht einmal möglich:

To see how widespread streaming is, look no further than American soccer professionals. U.S. National team member Alejandro Bedoya once posted a photo to his Facebook account clearly showing the illegal streams he used to watch a match. Even one of ESPN's longest tenured employees, anchor Bob Ley, once tweeted a request for an illegal stream. The person who eventually sent it to him? Former U.S. player Taylor Twellman (Ross 2014, o.S.).

Etablierte Medien bedienen sich zur eigenen Berichterstattung vermehrt auch bei Amateuraufnahmen, was gelegentlich in peinlichen Sperren ihrer Vine-Accounts resultierte. Und manchmal, wie im Fall von Jimi Hendrix oder der oben erwähnten österreichischen Teenager, die Sportjournalisten werden wollten, ist Piraterie ein unabdingbarer Kanal für den Eintritt in die Professionalität. Trotz der Tendenz, Legalität mit Formalisierungs- und Professionalisierungsgrad gleichzustellen, verläuft die tatsächliche Dynamik entlang komplexerer Vektoren.

«Please reseed»: Wer archiviert das Archiv?

Es überrascht nur wenig, dass Zack Teiblooms Vines nicht mehr zugänglich sind, eine Aufzeichnung des Duells von Patterson gegen Rademacher hingegen nicht nur existiert, sondern auf Archive.org einfach gestreamt werden kann.⁵ Im Gegensatz zur offensiven Einstellung der Unterhaltungsindustrien werden im medienwissenschaftlichen Diskurs illegalisierte und halblegale Medienpraktiken, Peer-to-peer-Protokolle und Torrent-Sites als Orte des Sammelns und der Bewahrung verschiedener Formen des Kulturerbes anerkannt (Collins/Carter 2015; Tenen/Foxman 2014; Newman 2013; De Kosnik 2012; Lobato 2012). Doch das digitale Archiv erfasst nicht alles und benötigt zunehmend selbst Archivierung. Jonas Andersson Schwarz bezeichnet solche volatilen Onlinesammlungen als kontinuierliche Performance (2015, 104). Ohne hier näher auf diesen Punkt eingehen zu können, sei die Frage erlaubt, ob es nach den spektakulären Schließungen berüchtigter Filesharingsites nicht an der Zeit ist, über die Bewahrung der verschiedenen Erscheinungsformen von Piraterie (als historisch und kulturell spezifischer Medienpraxis) nachzudenken. Sollten die Inhalte und Interfaces von Streamingplattformen und Torrent-Webseiten archiviert werden und wenn ja, wie?

Vine befindet sich aufgrund des Zeitpunkts seiner Abwicklung in einer eigentümlichen Lage. Die Plattform war noch zu jung und ihre Inhalte zu verstreut – also zu «babylonisch» (ibid. 2015, 88), um unter den systematischen, alexandrinischen Schutzmantel von «pirate-collectors» (De Kosnik 2012) zu gelangen. Ähnlich wie bei vielen Artefakten des frühen Kinos, werden viele Vines nur in schlecht dokumentierten, unsystematischen derivativen Formen in anderen Medien aufbewahrt bleiben. Auch das weitgehende Nichtvorhandensein von wissenschaftlicher Literatur zu Vine ist ein Indiz dafür, dass unsere Sensibilität für das rechtzeitige Erkennen emergenter Amateurmedienphänomene noch gestärkt werden muss. Anstatt den archivarischen Fähigkeiten großer Plattformen oder Peer-to-peer-Netzwerke zu vertrauen, bedarf es vielleicht einer Habitualisierung des Herunterladens, Katalogisierens und Aufbewahrens. Dies ist die kritische Stelle, an der Piraterie, Medienwissenschaft und

5 Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um eine zum Zweck späterer Kinodistribution genehmigte Aufnahme; die Zirkulationsumstände und Legalität der Digitalisierung sind dennoch ungewiss. Die Quelle ist eine russischsprachige Webseite über die Karriere von Floyd Patterson. Mehr zur Provenienz dieses Objekts konnte ich bislang nicht ermitteln.

Erhaltung zusammenlaufen könnten. Seiner dezidierten Nichtprofessionalität entsprechend setzt Vine keine fortgeschrittenen Kopierbeschränkungstechnologien ein. In manchen Browsern können die HTML5-Videoelemente einfach mit einem Rechtsklick gespeichert werden. Obwohl dies erneut die Asymmetrie kommerzieller urheberrechtlicher Systeme unterstreicht (vgl. St. Félix 2015), schafft es auch die Bedingungen für andere Akzentsetzungen in der medienwissenschaftlichen Forschung. In der vorherrschenden rechtlichen Situation wird das Kopiermonopol professioneller Industrien durch Überwachung, restriktive Technologie, drakonische Strafen sowie opake Gesetzgebung und Rechtsprechung erzwungen. Die daraus resultierende Angstkultur schränkt den Spielraum für die Lehre über bestimmte Medien ein. Die komplexe juristische Lage des Gebrauchs audiovisueller Medien in Bildungskontexten könnte, neben Forderungen nach Reformen in diesem Bereich, auch einen guten Anlass bieten, unsere Aufmerksamkeit von etablierten Industrien auf informelle Amateurmedienpraktiken zu richten.⁶

Einige Mittel und Mikrostrategien, die diese Neuausrichtung unterstützen, entstehen bereits. Rhizome.org entwickelt *Webrecorder* zur Herstellung interaktiver, kontextueller Archive von Social Media und dynamischen Inhalten. Als einer der Erstanwender benutzte das U.K. *National Football Museum* in Manchester dieses Tool dafür, um von Sportfans geschaffene Fußballvines zu sammeln: «The aim is not [...] to contravene copyright, but instead to document online behaviours (sharing, comments, edited imagery) which are intrinsic to the Vine platform and demonstrate online fan culture now, in 2015» (O'Shea 2015, o.S.).

Alleine seine formale Verwandtschaft mit dem frühen Film macht Vine zu einem für die Film- und Medienwissenschaft faszinierenden Objekt. Doch wenn die *amateur creators* auf Vine als Künstler_innen und Filmschaffende ernst genommen werden und das Fach als die Untersuchung aller Bewegtbilder verstanden wird, dann muss sich die Filmwissenschaft, um die einzigartigen audiovisuellen Kulturen von Plattformen wie Vine rechtzeitig zu erfassen, emergente Hilfsmittel wie Webrecorder aneignen und diese aktiv unterstützen – im Grunde also Filmwissenschaft als Beta-Testing betreiben.

6 In der Mediensoziologie hat Howard S. Becker bereits 2002 hierfür plädiert.

Perspektivenwechsel

Pete Rademachers Übergang vom Amateur zum Profi begann mit einer selbstbewussten Niederlage. Ich glaube, die Schließung von Vine kann in einem ähnlichen Sinne gedeutet werden. Als Begleiterscheinung des Wettbewerbs um Userzahlen erfuhren früher hochdifferenzierte Videosharing-Apps in der zweiten Hälfte der 2010er-Jahre eine frappante Homogenisierung. Wie seine zunehmend ununterscheidbaren Alternativen Instagram und Snapchat, schlug auch Vine diesen Kurs ein, als vor einigen Monaten Videos mit einer Länge von bis zu 140 Sekunden eingeführt wurden:

We're staying true to who we are. Vines are a format to squeeze the most funny, beautiful, breathtaking moments into. Defying traditional narrative with their format, they're a lot like trailers. And like a great trailer, they make you want to watch the movie. With this beta release, a Vine can now be a trailer that points directly to a mini-movie (Vine 2016b).

Diese experimentelle Funktion war ein (verspäteter) Schritt in Richtung Formalisierung – sie verwandelte die Aufnahmedauer in einen Marker von sozialem Kapital, indem sie User_innen in drei Gruppen teilte: erstens professionelle «Partner», denen Videos bis zu zehn Minuten gestattet waren, zweitens jene mit Zugang zur 140-Sekunden-Betafunktion; und drittens alle anderen, die sich mit den ursprünglichen sechs begnügen mussten. Obwohl behauptet wurde, die Plattform bliebe sich treu, wurde die Beziehung zwischen diesen Formaten mithilfe des Vokabulars traditioneller Medien neu ausgerichtet: Das ursprüngliche Vine wurde zu einer derivativen, unvollständigen Vorform mit lediglich navigatorischem Zweck.

Aufgrund der plötzlichen Schließung von Vine werden die neuen Formate nicht genug Zeit haben, um die idiosynkratischen Mikroerzählungen, für die die Plattform bekannt war, beiseite zu drängen. Vine bleibt damit ein Dead-end. Es wird nie die Industrialisierung und Formalisierung vollenden, die etwa YouTube erreicht hat – die Einführung von Vermittlungssystemen, Werbe- und Monetisierungsmodellen⁷ und die vertikale Integration von Amateurkanälen in Multi-Channel-Netzwerke gefolgt von einer Übernahmewelle

7 Zum Fortbestehen ausbeuterischer Arbeitsbedingungen unter solchen «revenue-sharing»-Anordnungen s. etwa die Schriften von u.a. José van Dijck und Mark Andrejevic.

durch «alte» Medienkonglomerate wie Disney und Bertelsmann (vgl. Friend 2014 und insbesondere Murray 2012). Mit der Herabstufung von einer eigenständigen Gemeinschaft zu einem Feature von Twitter ist für Vine die Zeit in einem Übergangsstadium zum Stillstand gekommen.

Letztlich kann Vine auch in einem übertragenen Sinne als Kompressionsformat verstanden werden: Es ist eine komprimierte Mikrogeschichte des Schicksals vieler anderer Medien und Formate. Innerhalb von nur vier Jahren wandelte es sich von einem Experiment zum Massenphänomen, entwickelte eigene Ästhetiken, Genres und Erzählformen, schlug den Weg der Professionalisierung ein und wurde obsolet. Wenn sie schnell genug reagieren kann, ist dies für die Medienwissenschaft eine einzigartige Gelegenheit, ein ungewöhnliches Format im Schwellenbereich zwischen professionell und nicht-professionell aufzubewahren, das Erfolg und Misserfolg zugleich gewesen ist.

Literatur

- Andersson Schwarz, Jonas (2015) Honorability and the Pirate Ethic. In: *A Reader in International Media Piracy*. Hg. v. Tilman Baumgärtel. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 81–110.
- Anon. (2014) Angriff der Piraten. In: *Der Spiegel* 17, S. 99.
- Anon. (1957a) Patterson Defends Titles Against «Lamb»: No Betting Odds On Weird Match. In: *Lodi News-Sentinel*. Lodi, California 24.8.1957, S. 8.
- Anon. (1957b) Radio, TV Out for Title Fight. In: *Ludington Daily News* v. 21.8.1957, S. 6.
- Anon. (1957c) Stations Defy Promoter, Use Ingenuity to Air Fight. In: *Broadcasting / Telecasting* 26, 2.9.1957, S. 75.
- Becker, Howard S. (2002) Studying the New Media. In: *Qualitative Sociology*. 25,3. S. 337–43.
- Cross, Charles R. (2005) *Room Full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix*. New York: Hyperion.
- Collins, Jez / Carter, Oliver (2015) «They're Not Pirates, They're Archivists». The Role of Fans as Curators and Archivists of Popular Music Heritage. In: *Preserving Popular Music Heritage: Do-It-Yourself, Do-It-Together*. Hg. v. Sarah Baker. London, New York: Routledge, S. 126–138.
- De Kosnik, Abigail T. (2012) The Collector Is the Pirate. In: *International Journal of Communication* 6, S. 523–541.
- Drosendahl, Glenn (2013) Pete Rademacher fights for the world heavyweight championship in his first professional bout, on August 22, 1957, in Seattle's

- Sicks' Stadium. In: *History Link.org* v. 13.3.2013 [<http://www.historylink.org/File/10343> (Zugriff: 3.11.2016)].
- Erin, Alexandra (2016) Why Vine's Death Is Terrible for Artists of Color. In: *Time* v. 1.11.2016 [<http://time.com/4552320/vine-twitter-artists/> (Zugriff: 11.11.2016)].
- Friend, Tad (2014) Hollywood and Vine. In: *The New Yorker* 15.12.2014 [<http://www.newyorker.com/magazine/2014/12/15/hollywood-vine> (Zugriff: 7.11.2016)].
- Hartley, Katharine (1936) The High Cost of Hollywood Kisses. In: *Hollywood* 25,6, S. 32, 55, 57.
- Hewins, Jack (1957) While Boxing World Is Seething, Patterson, Rademacher Are Resting. In: *Ludington Daily News* v. 21.8.1957, S. 6.
- Kossoff, Maya (2016) The Inside Story of Vine's Demise. In: *Vanity Fair Hive* v. 28.10.2016 [<http://www.vanityfair.com/news/2016/10/what-happened-to-vine>; Zugriff: 7.11.2016].
- Lobato, Ramon (2012) *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: British Film Institute/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- / Thomas, Julian (2015) *The Informal Media Economy*. Cambridge: Polity.
- Meese, James / Podkalicka, Aneta (2016) Circumvention, Media Sport and the Fragmentation of Video Culture. In: *Geoblocking and Global Video Culture*. Hg. v. Ramon Lobato & James Meese. Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 64–73.
- Murray, Susan (2012) Amateur Auteurs? The Cultivation of Online Video Partners and Creators. In: *Media Authorship*. Hg. v. Cynthia Chris & David A. Gerstner. New York: Routledge, S. 261–272.
- Newman, James (2013) Illegal Deposit Game Preservation and/as Software Piracy. In: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*. 19,1, S. 45–61.
- O'Shea, John (2015) Why (and how) our museum started collecting Vines. In: *Rhizome* v. 6.8.2015 [<http://rhizome.org/editorial/2015/aug/06/why-museum-collect-vines/> (Zugriff: 11.11.2016)].
- Perlberg, Steven / Shields, Mike (2016) Vine Stars Are Leaving for Facebook and Other Platforms. In: *Wall Street Journal* 13.5.2016 [<http://www.wsj.com/articles/video-stars-are-withering-on-the-vine-1463152655> (Zugriff: 10.11.2016)].
- Peterson, Latoya (2016) How Vine Overlooked the People of Color Who Made It Amazing. In: *Backchannel* 31.10.2016 [<https://backchannel.com/how-vine-overlooked-the-people-of-color-who-made-it-amazing-2d80d4cde651#.8rlct0jem> (Zugriff: 11.11.2016)].
- Ross, Terrance F. (2014) Soccer's Unsolvable Piracy Problem. In: *The Atlantic* 21.11.2014 [<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/>

- 2014/11/soccers-unsolvable-piracy-problem/383021/ (Zugriff: 10.11.2016)].
- Rugg, Adam / Burroughs, Benjamin (2016) Periscope, Live-Streaming and Mobile Video Culture. In: *Geoblocking and Global Video Culture*. Hg. v. Ramon Lobato & James Meese. Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 64–73.
- Schneider, Alexandra (2016) The Tripod or «When Professionals Turn Amateurs». A Plea for an Amateur Media Archaeology. In: *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*. Hg. v. Giovanna Fossati & Annie van den Oever. Amsterdam University Press, S. 167–174.
- (2011) Privat, persönlich, alltäglich. Die Wiederentdeckung des Amateurs im zeitgenössischen Dokumentarfilm. In: *ZDOK 11: Me, Myself and I*, S.1–14.
- Shand, Ryan (2009) Theorizing Amateur Cinema. Limitations and Possibilities. In: *The Moving Image* 8,2, S. 36–60.
- St. Félix, Doreen (2015) The Legal Mess Behind the Internet's Viral Vines. In: *The FADER* 101, S. 119–120.
- Sternburg, Ali (2013) Can You Infringe Copyright in Six Seconds? In: *Disruptive Competition Project* v. 9.4.2013 [<http://www.project-disco.org/intellectual-property/040913-can-you-infringe-copyright-in-six-seconds/#.WCPeAS0rKU1>] (Zugriff: 10.11.2016)].
- Steyrl, Hito (2009) In Defense of the Poor Image. In: *E-Flux* 10, S. 1–9.
- Tenen, Dennis / Foxman, Maxwell Henry (2014) Book Piracy as Peer Preservation. In: *Computational Culture* 4. O.A.
- Todd, Bridget (2016) People of color are the only reason why Vine was good. In: *BullshitIst* v. 27.10.2016 [<https://bullshit.ist/people-of-color-are-the-only-reason-why-vine-was-good-154daab85b49>] (Zugriff: 7.11.2016)].
- Tran, Mark (2014) Premier League Warns Fans Not to Post Vine Videos of Goals Online. In: *The Guardian* 15.8.2014 [<https://www.theguardian.com/media/2014/aug/15/premier-league-warns-fans-vine-videos-goals>] (Zugriff: 12.11.2016)].
- Vine (2016a) Important News about Vine. In: *Medium* v. 27.10.2016 [<https://medium.com/@vine/important-news-about-vine-909c5f4ae7a7#.brc-xow6h0>] (Zugriff: 10.11.2016)].
- Vine (2016b) Longer Video: Introducing #beyondtheVine. In: *Vine Blog* v. 21.6.2016 [<http://blog.vine.co/post/146255267306/longer-video-introducing-beyondthevine>] (Zugriff: 7.11.2016)].
- Vine (2016c) Vine Update. In: *Medium* v. 16.12.2016 [<https://medium.com/@vine/vine-update-59426a5adfab#.eby6r7efy>] (Zugriff: 27.12.2016)].