

HENRIKE MAIER

Remixe auf Hosting-Plattformen

Internet und Gesellschaft

11

Mohr Siebeck

Einleitung

A. Einführung und Problemaufriss

Kaum ein Phänomen illustriert die „kreative Referenzkultur“¹ des Internets so sehr wie der Remix von Videos.² Das Internet bietet – von kommerziell hergestellten Hollywood-Filmen über Amateurvideos zu historischen Aufnahmen – einfachen Zugriff auf vielfältiges Rohmaterial.³ Diesen Fundus nutzen Remixer⁴, um Geschichten neu zu erzählen, Parodien zu gestalten oder Popkultur kritisch zu kommentieren.⁵ Ein weltweites und millionenfaches Aufrufen von Remixen lässt sich seit Mitte der 2000er Jahre beobachten.⁶ Seit dieser Zeit verbreiten kreative Nutzer (oder „user-producer“)⁷ ihre Remixe auch über Hosting-Plattformen⁸.

Wesensmerkmal des Remix-Films ist die Neukombination fremden audiovisuellen Materials. Derartige Filme können also eine Vielzahl von Urheber- und Leistungsschutzrechten verletzen, wenn sie nicht über gesetzlich erlaubte Nutzungen⁹ privilegiert sind.¹⁰ Bei Auslegung der relevanten Normen ist zu beachten, dass die Gestaltung und Zugänglichmachung von Remixen in den Schutzbereich der Kunstfreiheit fallen können. Es gilt daher insbesondere zu untersuchen, welche Bedeutung grundrechtlichen Erwägungen bereits *de lege lata* für die Auslegung von gesetzlich erlaubten Nutzungen zukommt und welche Konsequenzen dies für kreativ gestalte-

¹ von Gehlen, Mashup, S. 19: „Dabei handelt es sich um eine Technik der Bezugnahme, des Zitats und der Adaption, die schon immer Grundlage unseres Kulturverständnisses war, die jedoch – ebenso wie die Vervielfältigung – durch die Digitalisierung einem Veränderungsprozess unterworfen ist, der ihre Bedeutung noch verstärkt“. Dazu auch Klass, ZUM 2016, 801.

² Nachfolgend auch als Film-Remixe oder Remix-Filme bezeichnet.

³ Baron, 6 Projections 2012, 102, 103.

⁴ Alle Personenbezeichnungen im folgenden Text sind geschlechtsneutral zu verstehen.

⁵ Horwatt in: Smith, Cultural Borrowings (2009), S. 76.

⁶ Manovich in: Navas/Gallagher/Burrough, Remix Studies (2015), S. 169. Zur Online-Distribution von Remixen siehe auch Horwatt in: Smith, Cultural Borrowings (2009), S. 76.

⁷ Sonvilla-Weiss in: Navas/Gallagher/Burrough, Remix Studies (2015), S. 88.

⁸ In der Arbeit werden die Begriffe Hosting-Plattform, UGC-Plattform und Social-Sharing-Plattform zum Teil synonym verwendet. Gemeint sind diejenigen Webseiten, auf denen Remixe verbreitet werden, d. h. insbesondere Plattformen wie Vimeo oder YouTube, aber teilweise auch soziale Netzwerke wie Facebook.

⁹ Der Begriff wird im Rahmen dieser Arbeit als Oberbegriff für urheberrechtliche Schranken und Beschränkungen in Deutschland sowie die *Fair use*-Doktrin genutzt.

¹⁰ Zugleich beschäftigen sich bisher nur wenige Arbeiten vertieft mit den Besonderheiten von Remix im Filmbereich. Die Arbeit von Gelke (Mashups im Urheberrecht, S. 25 ff.) ist hier eine Ausnahme, auch wenn Video-Mashups dort nicht den Schwerpunkt bilden. Die meisten anderen Arbeiten beschäftigen sich insbesondere mit dem Sampling von Tonfolgen oder musikalischen Mashups, so etwa Döhl, Mashup in der Musik; Salagean, Sampling; Schlinghoff, Unfreie Benutzung und Zitierfreiheit.

te, filmische Remixe hat. Insofern unterscheidet sich der Fokus dieser Untersuchung von Arbeiten, die sich mit einer Privilegierungsfähigkeit von sog. User Generated Content auseinandersetzen.¹¹ Denn User Generated Content meint zumeist sehr heterogene Gestaltungsformen und umfasst teilweise sogar Uploads von Werken in unveränderter Form.¹² Vorliegend sollen dagegen gerade kreative Neukombinationen von Filmausschnitten in den Blick genommen und dahingehend untersucht werden, inwieweit darin eine (grundrechtsrelevante) künstlerische Betätigung liegen kann.

Eine Untersuchung von Remix-Filmen darf sich allerdings nicht auf die Auslegung gesetzlich erlaubter Nutzungen beschränken. Mit Hosting-Plattformen tritt neben die Rechteinhaber¹³ und Nutzer¹⁴ ein weiterer relevanter Akteur, denn Remix-Videos sind ein Paradebeispiel für kreative Nutzungen, die über solche Plattformen geteilt werden. Der Umgang von Plattformen mit hochgeladenen Remixen hat erheblichen Einfluss darauf, welche Bedeutung gesetzlich erlaubten Nutzungen faktisch zukommt. Ziel dieser Arbeit ist daher, die urheberrechtliche Privilegierung von Remix-Filmen zu untersuchen und darüber hinaus mögliche Auswirkungen der Zugänglichmachung über Plattformen auf die grundrechtsrelevanten Schranken und Beschränkungen für kreative Nutzungen zu klären.

Plattformen operieren zumeist über nationale Grenzen hinweg. Das wirft Fragen nach dem anwendbaren Recht und den für gesetzlich erlaubte Nutzungen relevanten Rechtsordnungen auf. Darüber hinaus können Plattformen als Intermediäre mit Rechteinhabern kooperieren und so möglicherweise die (transnationale) Rechtereklärung vereinfachen.¹⁵ Damit stellt sich aber auch die Frage, ob eine vereinfachte Rechtereklärung Auswirkungen auf die Berechtigung oder Auslegung von gesetzlich erlaubten Nutzungen haben kann. Zuletzt ist der Einsatz von Filtertechniken zur Identifikation urheberrechtlich geschützter Inhalte auf Hosting-Plattformen weit verbreitet. Dabei ist klärungsbedürftig, inwieweit beim Einsatz solcher Techniken die grundrechtsrelevanten Schranken und Beschränkungen für kreative Nutzungen berücksichtigt werden können. Die Arbeit wird sich all diesen Aspekten widmen, mögliche Probleme identifizieren und Lösungsansätze auf verschiedenen Ebenen vorschlagen.

Dabei ist die Darstellung auch U.S.-amerikanischen Rechts unverzichtbar, denn Hosting-Plattformen haben ihren Sitz oft in den USA und stellen teilweise sogar nur auf *fair use* ab, um die Erlaubnisfreiheit von Remixen zu beurteilen. Die Nutzerer-

¹¹ Siehe dazu insbesondere *Bauer*, UGC sowie *Ziegler*, Social Sharing. Vgl. auch den Vorschlag von *Leister/Metzger*, Wie sich das Problem illegaler Musikknutzung lösen lässt, FAZ v. 04.01.2017, FAZ v. 04.01.2017, verfügbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/gema-youtube-wie-sich-urheberrechts-streit-schlichten-liesse-14601949.html>.

¹² Näher zur Begriffsbestimmung und Abgrenzungen *Bauer*, UGC, S. 24 ff.

¹³ Die Rechte und Interessen von Urhebern und Rechteinhabern wie Verwertern können sich selbstverständlich unterscheiden. Der besseren Lesbarkeit halber wird nachfolgend zumeist der Begriff „Rechteinhaber“ verwendet, sofern es nicht (wie etwa beim Urheberpersönlichkeitsrecht) auf die Unterscheidung ankommt.

¹⁴ Im Rahmen dieser Arbeit sind damit kreative Nutzer bzw. „user-producer“ gemeint, die Fremdmaterial remixen und online zugänglich machen.

¹⁵ Dazu etwa *Dobusch*, ‚Viewable everywhere except Germany‘: Mehr Transparenz bei YouTube's Content ID, Netzpolitik.org v. 09.12.2014, verfügbar unter: <https://netzpolitik.org/2014/viewable-everywhere-except-germany-mehr-transparenz-bei-youtubes-content-id-verfahren/>.

fahrung ist damit zu einem wesentlichen Teil von U.S.-Recht geprägt und die Untersuchung erschiene unvollständig, wenn die Einflüsse der Zugänglichmachung über Plattformen nicht auch für *fair use* untersucht würden.

B. Gang der Untersuchung und Methodisches

Im folgenden Abschnitt (C.) soll zunächst der Begriff des Remixes näher erläutert werden. Dazu werden die Geschichte und die Erscheinungsformen des filmischen Remixes auf der Basis film- und medienwissenschaftlicher Literatur dargestellt. Die so gewonnenen Erkenntnisse fließen im Laufe der Arbeit immer wieder in die urheberrechtliche Untersuchung ein.

Der *erste Teil* der Arbeit behandelt sodann isoliert die derzeitige urheberrechtliche Privilegierung von Remix-Filmen über gesetzlich erlaubte Nutzungen. Für das deutsche Recht (§ 1) gilt es dabei insbesondere die Bedeutung der Kunstfreiheit im Urheberrecht (und speziell für Remix-Filme) herauszuarbeiten. Zudem ist stets zu klären, ob die gefundenen Ergebnisse mit europäischen Vorgaben vereinbar sind.

Da die vorliegende Untersuchung zum Ziel hat, über eine rein nationale Betrachtung der gesetzlich erlaubten Nutzungen hinauszugehen, folgt in § 2 eine Untersuchung der Privilegierung von Remix-Filmen über die U.S.-amerikanische *Fair use*-Doktrin.¹⁶ Das Kapitel endet mit einem Abschnitt (§ 2 E.), in welchem die deutschen gesetzlich erlaubten Nutzungen und die U.S.-amerikanische *Fair use*-Doktrin verglichen und neuere, für Remix-Filme relevante Parallelen aufgezeigt werden.

Im *zweiten Teil* sollen die gesetzlich erlaubten Nutzungen im Kontext der zentralen Zugänglichmachung von Film-Remixen über Hosting-Plattformen untersucht werden. Dabei interessieren die Auswirkungen, die diese Verbreitungsform möglicherweise für – insbesondere grundrechtsrelevante – Schranken und Beschränkungen für kreative Nutzungen mit sich bringt. Die bereits identifizierten Aspekte – internationale Ebene, Rechtklärung über Intermediäre und technische Ebene – geben den Aufbau für diesen Teil vor.

§ 3 soll klären, welche Bedeutung nationalen, gesetzlich erlaubten Nutzungen für online verbreitete Remixe zukommt. Dafür wird vor allem auf die Frage des anwendbaren Rechts nach der Rom II-VO sowie in der deutschen und der U.S.-amerikanischen Rechtsprechung einzugehen sein. Insbesondere interessieren die Probleme der Anknüpfung bei vermeintlichen Urheberrechtsverletzungen in sogenannten ubiquitären Medien und Vorschläge, diese Probleme zu lösen. Es wird sich zudem zeigen, dass das U.S.-amerikanische Recht für Remix-Filme auf Hosting-Plattformen besonders bedeutend ist.

§ 4 widmet sich der Frage, ob Hosting-Plattformen die Transaktionskosten für eine Rechtklärung beim Remix-Film senken können. Sodann gilt es sich mit der – hier als „Marktversagen“-Argument bezeichneten – Überlegung auseinanderzusetzen.

¹⁶ Für den Rechtsvergleich, der diese Arbeit durchzieht, wurde vor allem auf die Methode der funktionalen Rechtsvergleichung (v. a. Problemvergleich) zurückgegriffen, dazu näher *Kischel*, Rechtsvergleichung, § 3 Rn. 3 ff., 166 ff.

zen, wonach gesetzlich erlaubte Nutzungen bei vereinfachter Lizenzierung zu einem gewissen Grad ihre Berechtigung verlieren können. Dafür werden ökonomische Ansätze zur Rechtfertigung urheberrechtlicher Schranken näher betrachtet. Zudem wird geklärt, ob die Rechtsprechung vereinfachte Rechtereklärungsmöglichkeiten einschränkend bei der Auslegung gesetzlich erlaubter Nutzungen heranzieht. Hierbei wird inzident insbesondere auf weitere Schutzzwecke des Copyrights und Urheberrechts sowie auf grundrechtliche Wertungen eingegangen.

§ 5 behandelt schließlich die technische Ebene, das heißt den Einsatz von Filtersystemen zur Inhalteerkennung. Zunächst wird dafür die Funktionsweise von Filtersystemen und die damit einhergehende Gefahr des Overblockings beschrieben. Sodann ist der rechtliche Hintergrund dieser Filtermechanismen zu beleuchten. Dies erfordert eine Untersuchung der Providerhaftung mit Blick auf Prüfpflichten im U.S.-amerikanischen, europäischen und deutschen Recht. Hierbei gilt es insbesondere die insbesondere grundrechtlichen Grenzen von Filterpflichten zu identifizieren und die bisherige Rechtsprechung kritisch zu untersuchen. Werden Remixe unberechtigt gesperrt, besteht grundsätzlich die Möglichkeit, sie wieder entsperren zu lassen. Zuletzt widmet sich die Arbeit daher nachgelagerten Mechanismen der Schrankensicherung. Da sich U.S.-amerikanisches und deutsches Recht diesbezüglich deutlich unterscheiden, wird funktional die Frage untersucht, wie Nutzerrechte im Take-Down-Prozess gesichert werden können. Zugleich interessiert – aufbauend auf den Erfahrungen in den USA – die Erarbeitung von Regelungsanregungen für die EU oder im nationalen Recht.

Im Rahmen der Schlussbetrachtung werden die Ergebnisse und identifizierten Probleme in Kernthesen zusammengetragen und Lösungsansätze auf verschiedenen Ebenen aufgezeigt.

C. Remix-Film – ein Überblick

Ganz allgemein beschreibt Remix das Verbinden verschiedener medialer Elemente zu einem neuen medialen Element, das regelmäßig eine dem Original gegenüber neue Bedeutung bzw. Aussage erhält.¹⁷ Für ein besseres Verständnis der Remix-Kultur gilt es, die verschiedenen Formen des Remix-Films zu beleuchten. Nachfolgend soll der Begriff daher in den Kontext des Filmemachens mit Fremdmaterial – sogenanntes *Found-footage*-Filmemachen¹⁸ – eingeordnet, genauer erläutert und untergliedert werden.

¹⁷ So die Definition der Remix-Künstlerin *Elisa Kreisinger* auf ihrem Blog: What is a remix exactly?, verfügbar unter: <https://elisakreisinger.wordpress.com/2011/09/23/what-is-a-remix-exactly/>. *Manovich* definiert Remix als „a composition that consists of previously existing parts assembled, which is edited to create particular aesthetic, semantic, and/or bodily effects“, *Manovich* in: Navas/Gallagher/Burrough, *Remix Studies* (2015), S. 173. Beiträge (insbesondere im Musikbereich), die allein aus Fremdmaterial bestehen, werden teilweise auch unter der Bezeichnung Mashups untersucht (vgl. etwa *Jütte*, 5 JIPITEC 2014, 172, 173; *Varga* in: Lewin, *Second Hand Cinema* (2014), S. 142). Für audiovisuelle Werke ist jedoch – soweit ersichtlich – bislang „Remix“ als Oberbegriff geläufiger.

¹⁸ Damit gemeint ist hier allgemein das Filmemachen mit altem Filmmaterial, das aus Archiven, Sammlungen oder von Plattformen im Internet stammt und ursprünglich für einen anderen

I. Historische Vorläufer des Remix-Films

Das Filmemachen mit Fremdmaterial geht auf eine langjährige Tradition zurück.¹⁹ Einer der ersten *Found footage*-Filme wurde bereits 1898 von Francis Doublier, einem Kameramann der Lumière Brüder, erstellt. Doublier schnitt generisches Archivmaterial geschickt zusammen, um damit die Dreyfuß-Affäre²⁰ zusammenfassend darzustellen. Dabei verwendete er Filmausschnitte „metaphorisch“, ohne die eigentlichen Geschehnisse zu zeigen.²¹ Doublier schnitt dafür Archivbilder einer Militärparade, eines Regierungsgebäudes und eines wegfahrenden Bootes zusammen und versah diese mit passendem Kommentar.²² Dies ist typisch für frühe Nutzungen von Fremdmaterial im Film. Anfang des 20. Jahrhunderts standen bei der Wiederverwendung von Filmmaterial nämlich häufig pragmatische Überlegungen im Vordergrund. Altes Material zur Illustration von Tagesschauen zu verwenden oder es für Eröffnungsszenen in Spielfilmen zu nutzen, sparte Zeit und Kosten.²³

Vor allem ab den 1920er Jahren schufen Künstler wie Esfir Shub in der damaligen Sowjetunion einige der ersten Filme, die bis heute als Vorläufer des Remix-Films angesehen werden.²⁴ Durch gezielten und effektvollen Schnitt alten Filmmaterials kreierte Shub Filme, welche die (mindestens impliziten) Aussagen des genutzten Materials umkehrten. In *The Fall of the Romanov Dynasty* nutzte Shub die Kompilationstechnik beispielsweise, um offiziellen Aufnahmen aus dem Zarenreich eine neue, die Revolution von 1917 befürwortende, politische bzw. propagandistische Aussage zu verleihen.²⁵

Filme aus Fremdmaterial verfolgten neben solchen politischen Zwecken häufig auch künstlerisch-experimentelle Ziele. In den 1920er und 30er Jahren gab es mit Avantgarde-Künstlern wie Charles DeKeukeleire, Hans Richter, René Clair oder Walter Ruttmann *Found footage*-Filmemacher, die besonders auf Verfremdungseffekte und die Betonung des Fantastischen setzten.²⁶

Zweck hergestellt wurde. Zu den Begriffen *found footage* und *archival footage* und den zunehmenden Überschneidungen s. *Baron*, 6 Projections 2012, 102, 103. Zum Teil werden die Begriffe „Postproduktionsfilme“ (*Elsaesser*, Ethik der Aneignung, S. 3), „Recycled Cinema“/„Recycled Images“ (s. z. B. *Jarosi*, 53 Screen 2012, 228; *Wees*, Recycled Images) und „Appropriation Film“ (s. z. B. *Baron*, 6 Projections 2012, 102, 104) ähnlich oder synonym zu diesem Verständnis des Filmemachens mit *found footage* verwendet. *Appropriation* und *recycling* werden in der medienwissenschaftlichen Literatur doch z. T. auch kritisiert, da sie zu stark den Vorrang des originären Autors nahelegten, s. z. B. *Kuhn*, 9 TWC 2012, Rn. 2.1.

¹⁹ *Halter*, Recycle It.

²⁰ Die Dreyfuß-Affäre war ein Justizskandal während der dritten Republik in Frankreich, der sich um die fälschliche Verurteilung eines französisch-jüdischen Artillerie-Hauptmanns wegen angeblichen Landesverrats drehte und zu langwierigen und erbitterten gerichtlichen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen führte. Vgl. dazu *Kotowski*, APuZ, 2007, 25.

²¹ *Arthur*, 20 Spectator 1999/2000, 57, 58.

²² *Ibid.*

²³ *Halter*, Recycle It.

²⁴ *Halter*, Recycle It; *Horwatt* in: Smith, Cultural Borrowings (2009), S. 77.

²⁵ „An ‚aha‘ moment occurs as something familiar and known is seen in an unfamiliar, new way. [...] Czar Nicholas II's celebratory home movies of life in Russia as seen by a monarch become transformed, through Schub's editing, into a condemnation of poverty, exploitation, and arrogance in *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927)“, *Nichols*, 26 Film History 2014, 146, 149.

²⁶ *Arthur*, 20 Spectator 1999/2000, 57, 59.

Ausgehend von diesen beiden Haupttendenzen²⁷ (politische Kompilationsfilme und experimentelle Montagen) entwickelte sich das Filmemachen mit Fremdmaterial über die Jahrzehnte in verschiedensten Formen weiter.²⁸

II. Remix als Appropriation

„Appropriation“ fungiert teilweise als Überbegriff für das Filmemachen mit Fremdmaterial,²⁹ da dies stets mit einer irgendwie gearteten Aneignung des Ausgangsmaterials verbunden ist. Allerdings wird Appropriation von einigen Autoren³⁰ auch als eigene – zumeist kritisch bewertete – Methode des Umgangs mit Fremdmaterial begriffen. Wees ist der Meinung, dass sich Appropriation dadurch auszeichne, dass die Fremdmaterialnutzung Medien unkritisch referenziere und vor allem der Unterhaltung diene, ohne sich für geschichtliche oder sonstige logische Verbindungen zu interessieren.³¹ Als Beispiel nennt er das Musikvideo zu Michael Jacksons *Man in the Mirror* (1987).³² In diesem würden zwar geschichtliche Ereignisse „zitiert“ (beispielsweise die Wolke eines Atomtests), allerdings gehe es nicht um die Darstellung einer historischen „Wirklichkeit“. Vielmehr würde das Material dem Kontext „Medien“ entrissen und sodann ohne Wahrheitsgehalt („truth content“) wieder in die Medien entlassen.³³ Varga definiert Appropriation im Filmbereich als „eine [...] für das postmoderne Zeitalter charakteristische [...] Strategie oder Methode, bei der aus jeder Art visuellen Materials frei gewählt wird, was sie in die Nähe der Herangehensweise des Avantgarde- und des Experimentalfilms rückt, wobei es hier in erster Linie nicht um eine ästhetische Motivation und das Erzielen einer sinnlich-intellektuellen Wirkung geht, sondern vor allem um Unterhaltung“.³⁴

Insbesondere solche Remix-Filme, die einer als amateurhaft angesehenen Bewegung entspringen oder bei denen die Wertschätzung für das Ausgangsmaterial und das Fan-hafte deutlich zum Vorschein kommen, könnten als Appropriation in diesem Sinne eingeordnet werden.³⁵ Varga³⁶ spricht in diesem Zusammenhang kritisch

²⁷ Als solche identifiziert von Arthur, 20 *Spectator* 1999/2000, 57, 58.

²⁸ Dazu näher Horwatt in: Smith, *Cultural Borrowings* (2009), S. 77.

²⁹ So z. B. Baron, die *appropriation films* als Sammelbegriff verwendet Baron, 6 *Projections* 2012, 102, 104.

³⁰ Dazu Varga in: Lewin, *Second Hand Cinema* (2014), S. 141; Wees, *Recycled Images*, S. 40 ff.

³¹ Wees, *Recycled Images*, S. 40 ff.

³² Wees, a. a. O., S. 44.

³³ Wees, a. a. O., S. 45. Hierzu zu Recht kritisch Dias Branco in: Smith, *Cultural Borrowings* (2009), S. 113: „The private mood of the song is fundamental to make sense of a video that bridges the individual and the collective creating an opportunity for the self-examination mentioned in the lyrics, ‚I’m starting with the man in the mirror/I’m asking him to change his way‘. The video confronts us with emblematic images that only re-gain significance when re-examined in the context of the song, connecting what is apparently disconnected. Activists like Martin Luther, Jr. are placed beside group demonstrations that can only be actualised by individuals acting together to achieve shared goals. Wees’s analysis is not attentive to these details“.

³⁴ Varga in: Lewin, *Second Hand Cinema* (2014), S. 141.

³⁵ Horwatt z. B. äußert sich kritisch über einfache Internetmemes und Remixe, die das Ausgangsmaterial zu stark zelebrierten, Horwatt in: Smith, *Cultural Borrowings* (2009), S. 77.

³⁶ Varga in: Lewin, *Second Hand Cinema* (2014), S. 141.

von „Do-It-Yourself-Bewegungen“, „hemmungslosen visuellen Spielen“ und sogar „freie[m] Raub[...]“.³⁷

III. Remix als Argument

Eine ganz andere Seite der Remix-Kultur heben Teile der Literatur hervor, die diese Filme nicht nur filmwissenschaftlich i. e. S. einordnen, sondern auch unter Anwendung von Rhetoriktheorien analysieren.³⁸ Vertreter des letztgenannten Vorgehens lehnen eine abschließende Systematisierung von Remix-Filmen ab, stellen v. a. dynamische Remix-Strategien in den Fokus und definieren Remix als digitales Argument.³⁹ „Argument“ ist dabei weit zu verstehen; als Behauptung, für die Nachweise beigebracht werden und die zugleich einen dialogischen oder dialogorientierten Charakter aufweist.⁴⁰

Metaphern, die sich auf Dialog, Argument oder Konversation beziehen, finden sich tatsächlich häufig, wenn es um Filmmachen mit Fremdmaterial geht. Besonders deutlich wird die Bedeutung von Remix als Argument bei den vielen Remix-Filmen, die kritisch Massenmedien hinterfragen. Diese Handlung lässt sich als *talking back*⁴¹ gegenüber den von vielen Videokünstlern als kontrollierend empfundenen Medien beschreiben. Selbst Wissenschaftler, die traditionell filmwissenschaftlich argumentieren und *Found footage*-Filme eher als Kunstform denn als Meinungsäußerung ansehen, betonen an verschiedenen Stellen das Dialoghafte dieser Art des Filmmachens.⁴²

Im Remix lassen sich jedenfalls viele Stilmittel erkennen, die aus der Rhetorik bekannt sind. Diese Stilmittel werden jeweils bewusst eingesetzt, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu ziehen und sie von einem bestimmten Punkt zu überzeugen.⁴³ *Kuhn* betont unter Rückgriff auf Aristoteles Theorie der Rhetorik, dass für die Analyse von Remix nicht nur die Betrachtung von Logik als Stilmittel wichtig

³⁷ Aus juristischer Sicht passt dieser Begriff freilich nicht, aber auch aus filmwissenschaftlicher Perspektive wird z. T. vorgeschlagen, sich eher anderer Metaphern, z. B. „Trespass“, zu bedienen, vgl. *Misek*, 153 October 133, 139.

³⁸ So insbesondere *Kuhn*, 9 TWC 2012, Rn. 1.3.

³⁹ *Kuhn*, a. a. O., Rn. 1.3. Ähnlich auch *Tushnet*, 86 Notre Dame L. Rev. 2011, 2133, 2136.

⁴⁰ *Church* in: Navas/Gallagher/Burrough, *Remix Studies* (2015), S. 65 ff.; *Kuhn*, 9 TWC 2012, Rn. 1.3.

⁴¹ Vgl. *Horwatt* in: Smith, *Cultural Borrowings* (2009), S. 88; *Tushnet*, 86 Notre Dame L. Rev. 2011, 2133, 2154 f.: „[...] new technologies allow people with somewhat limited financial resources to talk back to mass culture in language that audiences are ready to hear, both because they are familiar with the referents in a remix and because the quality of a remix can now be sufficient to keep it from being dismissed out of hand as ludicrously amateurish or unwatchable“.

⁴² *Arthur* über eine Möglichkeit *Found footage*-Kollagen zu interpretieren: „Found footage collage is thus by definition a dialogical operation, pitting two (or more) enunciative agents against each other“, *Arthur*, 20 *Spectator* 1999/2000, 57, 62. Vgl. auch *Varga* zu Beginn seines Aufsatzes über verschiedene Formen des Umgangs mit gefundenem Filmmaterial: „Die Kultur ist ein ständiger Dialog, der zwischen Kunstwerken und Rezipienten, Kunstwerken und Künstlern, aber auch zwischen Kunstwerken untereinander stattfindet“, *Varga* in: Lewin, *Second Hand Cinema* (2014), S. 137; *Wees* über Kompilationsfilme: „[...] when the filmed representation of events are taken from the archives and made to serve the purpose of a particular filmmaker, they enter the plane of discourse [...]“ *Wees*, *Recycled Images*, S. 43.

⁴³ *Church* in: Navas/Gallagher/Burrough, *Remix Studies* (2015), S. 65.

sei, sondern auch Ethos und v. a. Pathos Beachtung geschenkt werden müssten.⁴⁴ Anders als bei einer rein kunstorientierten Betrachtung werden Werke, die bestehendes Material zelebrieren (wie etwa Fan-Videos), grundsätzlich als gleichwertig in ihrer Funktion als Argument angesehen. Dazu führt *Kuhn* aus:

To argue, one must take a stand, not be disinterested. Further, the very notion that a remix intent on being overtly political should somehow lack passion seems untenable. Perhaps the issue is one of critical distance; emotions are traditionally seen as opposed to logic and reason, and thus having passion seems to interrupt intentionality and criticality [...]. However, this is also a holdover from a print-literate world in which the myth of objectivity reigns.⁴⁵

Es ist für Vertreter dieses Ansatzes auch nachrangig, ob ein Werk fiktional oder faktenbasiert ist, da ohnehin anerkannt sei, dass alle Formen des Films zu einem gewissen Grad beide Elemente aufwiesen.⁴⁶ Remix als Argument zu begreifen, erlaube es darüber hinaus, Online-Gemeinschaften (*communities*) verstärkt in den Blick zu nehmen. Innerhalb dieser *communities* finden fortwährende Diskussionen statt, die den Kontext liefern, um einen einzelnen Remix und seine Aussagen einzuordnen.⁴⁷ Insgesamt erscheint es daher bedeutsam, bei der Analyse von Remix-Filmen besonderes Augenmerk darauf zu richten, inwieweit ein Filmwerk inkorporiert wurde, um als Teil einer (übergreifenden) Konversation zu fungieren. Ob es also die Betrachter von etwas – das ggf. auch verschiedene Interpretationen zulässt – zu überzeugen versucht. Gleichzeitig muss beachtet werden, dass dieses Verständnis z. T. so weit sein kann, dass es sich zweckgetrieben einsetzen lässt. So führt z. B. *Kuhn* an, dass ein Verständnis von Remix als Argument sich möglicherweise positiv auf eine *Fair use*-Analyse im U.S.-amerikanischen Recht auswirken würde.⁴⁸

IV. Remix als Meta-Kino

Um eine möglichst wertneutrale Beschreibung von Remix-Filmen zu erreichen, liegt es nahe, den Zweck und Effekt der Fremdmaterialnutzung zu untersuchen. Dafür lässt sich zunächst das Theorem der Simulation von *Baudrillard* heranziehen. *Baudrillard* unterscheidet zwischen einfachen Abbildungen von Vorhandenem (Simulacrum) und der Schaffung von etwas Neuem, Hyperrealem (Simulation).⁴⁹ Diese Idee wurde von *Gunkel*⁵⁰ auf (v. a. musikalische) Remixe übertragen und auch *Gelke*⁵¹

⁴⁴ *Kuhn*, 9 TWC 2012, Rn. 3.1. ff.

⁴⁵ *Kuhn*, a. a. O., Rn. 3.11.

⁴⁶ *Kuhn*, a. a. O., Rn. 3.3.

⁴⁷ Dazu z. B. *Tushnet*, 86 Notre Dame L. Rev. 2011, 2133, 2136.

⁴⁸ Insbesondere, wenn der genutzte Werkausschnitt dann als Beleg im Rahmen eines Zitats gelten kann, vgl. *Kuhn*, 9 TWC 2012, Rn. 3.2.

⁴⁹ *Baudrillard*, *Simulacra and Simulation*, S. 3 ff. Dazu *Summerer*, *Illegale Fans*, S. 114.

⁵⁰ *Gunkel* versteht Simulation wie folgt: „Simulation, therefore, does not announce the mere substitution of copies for the real thing, which has worried remix critics from Socrates to Henry Rollins, but designates a radical intervention that not only suspends the very difference that would distinguish copies from the original in the first place but results in something that is neither one nor the other“, *Gunkel*, *Of Remixology*, S. 76. Er sieht sie als einen Teil eines neuen Remix-Verständnisses, dazu näher, S. 170 ff.

⁵¹ *Gelke*, *Mashups im Urheberrecht*, S. 228.

zieht sie für einen Auslegungsvorschlag von § 24 UrhG für Mashups heran. Entscheidend ist für letzteren, ob der Simulationscharakter erkennbar sei, der in „einer Begegnung, die nie stattgefunden habe“ liege.⁵²

Gelke betont zudem zu Recht, dass die Kunstform der Montage kennzeichnend für viele Remixe (dort: Mashups) ist, da heterogenes Material verfremdend zusammengestellt wird, wobei der neuen Strukturierung besondere Bedeutung zukommt.⁵³ *Tavares* baut ebenfalls auf dem Montagebegriff auf, sieht allerdings aufgrund der technischen Infrastruktur auch Besonderheiten bei digitalen Remixen.⁵⁴ Sie bettet die Remix-Kultur unter anderem in den Kontext von *Intermedia* (der qualitativen Synthese verschiedener Medien zur Erstellung eines neuen Mediums) und *Multimedia* (der Erschaffung neuer Aussagen aus bekannten Daten) ein.⁵⁵

Ein Kernpunkt dieser Ansätze ist, dass sie auf den neu erzeugten Inhalt mit neuer Deutungsebene abstellen. Das Ziel von *Found footage*-Filmen ist, dass sie den genutzten Ausschnitten neuen Kontext und bisher unerkannte Implikationen verleihen.⁵⁶ Sie generieren „Formen von Meta-Kino“.⁵⁷ Dies gilt auch für Remix-Filme. Die eingesetzten Schnitttechniken dynamisieren Bilder, sodass dem Publikum eine neue Aussage vermittelt werden kann.⁵⁸ Daneben kreieren Remixer neue Aussagen insbesondere durch geschickte Szenen- und Musikauswahl sowie bestimmte Effekte. Zur Deutung eines Remixes sind daher all diese Elemente heranzuziehen und ihre Wirkung zu untersuchen.

V. Remix-Formen

Nachfolgend sollen die wichtigsten Remix-Formen näher beleuchtet werden. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass sich die einzelnen Begriffe durchaus überschneiden können. So ist es auch möglich, dass bestimmte Werke von mehr als einem der vorgestellten Begriffe umfasst werden. Darüber hinaus entsprechen die in den Film- und Medienwissenschaften vorgenommenen Unterteilungen nicht zwangsläufig den für die urheberrechtlichen Schranken und Beschränkungen relevanten Begrifflichkeiten. Die in diesem Abschnitt herausgearbeiteten Erkenntnisse für das Urheberrecht nutzbar zu machen wird eine Aufgabe des sich anschließenden ersten Teils sein.

⁵² *Gelke*, Mashups im Urheberrecht, S. 228. Dazu sowie zur eingeschränkten Übertragbarkeit auf Fan-Art auch *Summerer*, *Illegale Fans*, S. 114.

⁵³ *Gelke*, Mashups im Urheberrecht, S. 50.

⁵⁴ Hierfür stellt sie u. a. auf die Hypermedialität und neue Partizipationsmöglichkeiten ab: „Hypertext und hypermedia are therefore delimited as a structural potential brought by digital media. When placed in the hands of artists, it may allow for the composition and construction of a polyphonic space, which incorporates new forms of reading and participation. This space is therefore articulated, resulting from the interpenetration between different media and the dialog between distinct languages“, *Tavares* in: Navas/Gallagher/Burrough, *Remix Studies* (2015), S. 232.

⁵⁵ *Tavares* in: Navas/Gallagher/Burrough, *Remix Studies* (2015), S. 231.

⁵⁶ Vgl. *Dias Branco* in: Smith, *Cultural Borrowings* (2009), S. 114; *Wees*, *Recycled Images*, S. 12. Ähnlich *Tavares*, die allgemein von „metacreation procedures“ spricht, *Tavares* in: Navas/Gallagher/Burrough, *Remix Studies* (2015), S. 228 f.

⁵⁷ *Elsaesser*, *Ethik der Aneignung*, S. 1.

⁵⁸ *Gelke*, Mashups im Urheberrecht, S. 43.

1. Kritischer Remix und Trailer-Remix

Mit damals neuen Technologien in der Videoproduktion und -verbreitung sowie relativ günstigen Kamerasystemen machten Künstler wie Nam June Paik und Dara Birnbaum schon in den 1970er Jahren zunehmend Remixe aus Mainstream-Filmen und Fernsehsendungen.⁵⁹ Bereits zu dieser Zeit ging es den Künstlern darum, sich gegen Massenmedien aufzulehnen und Ideologien kritisch zu hinterfragen.⁶⁰ Dies ist auch beim digitalen Remix einer der zentralen Zwecke.⁶¹ Heute identifizieren Wissenschaftler jedoch noch eine Reihe an Remix-Subkategorien.

Horwatt unterteilt digitalen Remix in politischen Remix und Trailer-Remix.⁶² Er geht davon aus, dass diese beiden Arten des Remix-Films aus den von *Arthur* identifizierten Haupttendenzen (s. o.) hervorgehen.⁶³ Politischer Remix – als Nachfolger der u. a. von Shub betriebenen „politicized recalibration“⁶⁴ offizieller Tagesschauen – habe zum Ziel, Massenmedien zu widersprechen und alternative, unzensurierte Kulturkritik zu üben.⁶⁵ Nachvollziehen kann man diese These z. B. am Remix *Special Report with Bryan Boyce* (1999): Um den seines Erachtens durch Paranoia geprägten Tonfall vieler Nachrichtensendungen in den USA humorvoll zu kritisieren,⁶⁶ schnitt Boyce Filmmaterial aus Tagesschauen zusammen und „synchronisierte“ die Ausschnitte. Dazu ließ er die Nachrichtensprecher dramatische Sätze aus Horrorfilmen der 1950er Jahre verlauten. Solche politischen Remixe betreffen vielerlei Themen, dazu zählen u. a. Armut, Gewalt, Identitätsfragen oder das Konsumverhalten einer Gesellschaft.⁶⁷ Ein weiteres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum sind die Remixe der medienkritischen Seite *Übermedien*.⁶⁸ Das Video *So natürlich: Dresden wie es singt und lacht* (2017), ist etwa ein Zusammenschnitt der „authentischsten Momente“ des Semperoperballs, der die vermeintliche Lebensfreude und erfolgreiche Feier als eine Ansammlung verkrampft lachender oder peinlich berührter Menschen zu entlarven sucht. Ähnlich kann der Zusammenschnitt „*Der Bachelor*“ in *30 Sekunden* (2016), der weitestgehend kreischende Kandidatinnen zeigt, als Kritik am Konzept der Sendung „*Der Bachelor*“ verstanden werden, bei der 22 Frauen wochenlang „um Gunst und Rosen“⁶⁹ eines Junggesellen buhlen.

Trailer-Remixe, genau genommen Re-cuts (aus einem Film) und Mashups (aus mehreren Filmen) sind nach *Horwatt* Montagen von Filmausschnitten im Stil eines Trailers.⁷⁰ Häufig imitierten sie die Sprache des kommerziellen Films, was sich

⁵⁹ Halter, Recycle It.

⁶⁰ Halter, Recycle It; *Elsaesser*, Ethik der Aneignung, S. 6.

⁶¹ *Horwatt* in: Smith, Cultural Borrowings (2009), S. 87.

⁶² *Horwatt*, a. a. O., S. 77 ff.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Arthur*, 20 *Spectator* 1999/2000, 57, 58.

⁶⁵ *Horwatt* in: Smith, Cultural Borrowings (2009), S. 80.

⁶⁶ Siehe dazu Halter, Recycle It; *Horwatt*, a. a. O., S. 80.

⁶⁷ *Horwatt*, a. a. O., S. 78. Zu weiteren Themen politischen Videoaktivismus (z. T. über *found footage*-Filme hinausgehend) vgl. *Askanius*, JOMEC Journal 2013, 3 ff.

⁶⁸ www.uebermedien.de.

⁶⁹ So die Beschreibung des Videos auf Übermedien, verfügbar unter: <http://uebermedien.de/category/video/page/3/>.

⁷⁰ *Horwatt* in: Smith, Cultural Borrowings (2009), S. 83, der auch auf verschiedene Webseiten wie www.totalrecut.com hinweist, die ganz dem Trailer-Remix verschrieben sind.

Sachregister

- ALI Principles* 114 ff.
Änderungsverbot 38 f., 95
Anzuwendendes Recht 101 ff.
Appropriation 6, 28, 77
- CLIP Principles* 114 ff.
- Drei-Stufen-Test 33 f., 41, 60, 97
Durchsetzungsrichtlinie 172, 174 f.
- Europarechtliche Vorgaben
– Filterpflichten 184 ff.
– freie Benutzung 60 ff.
– Parodie 47 ff.
– Zitatrecht 20, 30 ff.
- Erforderlichkeit der Fremdmaterialnutzung
28 f., 38 f., 50, 53, 86
- Erkennbarkeit der Fremdmaterialnutzung
29 f.
- Fair use* 66 ff., 133, 143 ff. 152, 189, 198
Fan-Videos 8, 12 f., 27, 36 f., 40, 43, 50,
76 f., 145 ff.
Filterpflichten 153 ff., 159 ff., 180 ff., 199 f.
Filtersysteme *siehe* Inhaltefilter
Found footage 4 ff.
Freie Benutzung 43 ff., 94, 140, 197
- Grundrechte
– EMRK 32
– *First Amendment, US Constitution* 145
– GG 54 ff. *siehe auch* kunstspezifische
Auslegung
– GRCh 30 ff., 63 f., 165, 186, 194, 199
- ILA Guidelines* 114 ff.
Inhaltefilter
– Funktion auf Plattformen 149 ff.
– Rechtlicher Rahmen *siehe* Filterpflichten
innerer Abstand 45 ff.
Intermedia 9
Internetspezifische Anknüpfung 114
- Kommerzialität der Fremdmaterialnutzung
80
Kunstspezifische Auslegung
– Abgrenzung zu Unterhaltung 12, 28
– Amateurkunst 28
– Freie Benutzung 52 ff.
– Interpretation 57
– Konzeptidee 56 f.
– Zitatzweck 25 ff.
- Lizenzierung *siehe* Rechtextklärung
Lokalisierung der öffentlichen Wiedergabe
119 ff.
- Marktbeeinträchtigung für Ausgangsmaterial
41 f., 89 ff.
Marktversagen-Argument *siehe* Rechtextklärung
– Ökonomische Betrachtung
Melodienschutz, starrer 37, 58 f.
Meta-Kino 8 f., 42
Metall auf Metall (BVerfG) 54 ff.
Multimedia 9
Musiknutzung im Remix 36 f., 39, 58 f.,
182 f.
- Öffentliche Wiedergabe 176 ff., 200
Ökonomische Analyse
– Anreiz- und Nutzenoptimierungsansatz
134 ff.
– *neoclassicism*, rein markt-basierte Ansätze
132 ff.
- Overblocking 151 ff., 165, 175, 183, 185,
193, 195, 199 f.
- Parodie 11, 13
– Deutsches Recht 40, 44, 47 ff.
– EU Recht 46 ff.
– US-Recht 69 f., 85 f.
- Pastiche 61 f.
Persönlichkeitsrechte, insbes. Urheberpersönlichkeitsrechte 38 ff., 51 f.
Portabilitätsverordnung 120 f.

Put-back

- Gesetzlicher Anspruch *de lege ferenda* 201 f.
- U. S.-Amerikanisches *Put-Back*-Verfahren 187 ff.
- Vertraglicher Anspruch in Deutschland 192 f.

Prüfpflichten *siehe* Filterpflichten

Quellenangabe 40 f.

Remix(-Film)

- Begriff 14 f.
- Formen 10 ff.
- Geschichte 5 f.

Rechtklärung

- Auswirkungen auf Schrankenauslegung 138 ff.
- Erforderlichkeit bei transformativen Remixen 92
- grundrechtliche Betrachtung 139 ff.
- ökonomische Betrachtung 130 ff.
- traditionelle Lizenzmärkte 91
- vertragliche Beziehungen auf Hosting-Plattformen 126 ff.

retreat to territoriality 117

Rechtsvergleich 94 ff.

Richtlinienentwurf zum Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt 166 ff., 191 f., 201 f.
ROM II-VO 102 ff.

Safe Harbor/Safe Harbour

- DMCA 153 ff.
- ECRL 159 ff.

Schutzlandprinzip 102 ff.

Schrankenatalog, europäisch 47, 60, 64 f.

Simulation/Simulationstheorem 8 f.

Störerhaftung 180 ff., 200

Streitbeilegungsverfahren 123 f., 188 ff.

Transaktionskosten 125 f., 131 ff.

Transformativität 67 ff., 92 f.

UGC Principles 155 ff.

Verblässensformel 45

Videoessays 13 f., 27, 43, 57

Wirtschaftliche Interessen 41 ff., 139

Zitatrecht

- Belegfunktion 24 f.
- Selbstständigkeit 21 ff.
- Zitatzwecke 23 ff.

Zwecke der Fremdmaterialnutzung 73 ff.