

Bilderströme, kuratiert oder algorithmisiert : zur Migration des Films ins Internet

Autor(en): **Fischer, Tereza**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 364

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bilderströme, kuratiert oder algorithmisiert

Tereza Fischer

Zur Migration des Films ins Internet

Immer weniger Leute gehen ins Kino. Sie sehen nicht weniger Filme, aber immer seltener auf der grossen Leinwand, für die sie gemacht wurden. Film wandert aus Kinos ins Internet ab. Streamingplattformen gewinnen dabei an Bedeutung – auf der Rezeptions- als auch auf der Produktionsseite. Neben Giganten wie Netflix und Amazon kümmern sich spezialisierte Anbieter um die vielen Nebengleise des Mainstreamfilms.

«Cinema's death date was 31 September 1983, when the remote-control zapper was introduced to the living room, because now cinema has to be interactive, multimedia art», erklärte Peter Greenaway 2007 am Busan-Filmfestival. Obwohl er sich da von der klassischen Narration und weniger von einer kulturellen Praxis verabschieden wollte, wurde er immer wieder zitiert, wenn es um das Schwächeln des Kinos als Wahrnehmungsmodus ging. In seiner eigenen Logik setzt Greenaway ein nicht existierendes Datum als Todestag fest. Und auch das Jahr bezieht sich eher auf den Einzug von Videogeräten ins Wohnzimmer als auf die Fernbedienung, deren Wirkungsmacht angesichts des überschaubaren Fernsehangebots noch sehr limitiert war. Diese Todeserklärung fand statt, als es eher um den Flow des Fernsehens ging und das Filmstreaming auf dem Internet noch in den Kinderschuhen steckte. Seither wurde das Ende des Kinos vielfach deklariert. Die Mordwaffe ist weniger die Fernbedienung als vielmehr das Smartphone. Und schon lange geht es nicht mehr um das Ausspielen von Celluloid gegen Pixel. Es geht um das Abwandern von Filmen aus dem Kino ins Internet.

So stellt Lars Henrik Gass in seiner aufdatierten und neu aufgelegten Streitschrift «Film und Kunst nach dem Kino» emphatisch fest, dass der Film dem Kino abhanden komme und dass damit eine Aufführungspraxis verschwinde, auf die Filme immer noch ausgerichtet seien. Am meisten aber fehle es an Bewusstsein, Film nach dem Ende des Kinos neu zu sehen. Was dies in einer sich schnell wandelnden Medienlandschaft bedeutet,

muss Gass allerdings weitgehend offenlassen, wobei er mit Verweis auf den früheren Direktor des Österreichischen Filmmuseums, Alexander Horwath, an der Idee Gefallen findet, dass «wir möglicherweise allmählich auch das ganze Kino wahrnehmen können, unverstellt, also alle Filme nebeneinander, unabhängig von ihrer Entstehung, Aufführung, Auswertung und Interpretation, in ihrer ganzen Ambivalenz, als Ware und Kunst».

Noch nie wurden so viele und so viele unterschiedliche Filme produziert, und noch nie gab es so viele mit dem Alltag kompatible Möglichkeiten, Filme zu schauen. Worauf Greenaway mit seinem Ausspruch wohl anspielte, war eine interaktive Narration, die sich durchs Zappen aus den vielen Filmen ergibt, ein Bilderstrom, in dem die Teile komplex ineinandergreifen. Aber es ist damit sehr wohl auch die Abkehr von einem singulären Werk gemeint, das in sich geschlossen funktioniert und bei dem im Kino der Anfang und das Ende ritualisiert markiert werden. Der Film ist im Kino genauso gegen den Alltag abgegrenzt wie gegen andere Filme. Schon im Fernsehen, aber erst recht im Internet verfließen alle Grenzen.

Der «Zwang zur Wahrnehmung» (Gass) fällt ausserhalb des Kinos weg, und das Filmsehen mutiert vom Kollektiverlebnis zu einer privaten und mobilen Angelegenheit. Zu Hause vor dem grossen Homemovie-Bildschirm oder im Zug mit dem kleinen Screen in der Hand franst die Rezeption in den Alltag aus. Die Atmosphäre ist nicht mehr die einer kleinen Flucht in die intensive Auseinandersetzung mit der Welt. Das Eintauchen in Fiktionen, aber auch die ungestörte und erzwungene Aufmerksamkeit gegenüber diesen künstlerischen Werken ist potenziell immer gestört. Der Film ist nur noch ein Teil eines omnipräsenten Bilderstroms.

Im Reich des Seriellen

Mit «Streaming» wird denn auch die Praxis bezeichnet, Filme online zu schauen, indem per Datenstrom das begehrte Werk auf dem häuslichen Computer oder mobilen Kleingerät erscheint. Die meisten Anbieter von Filmen und Serien suggerieren gerne die Grenzlosigkeit ihres Angebots. Und man kann sich des Eindrucks eines Überangebots auch kaum erwehren. Alles ist zu haben, sofort und immer und ortsunabhängig. Insbesondere der Serienkonsum hat sich gewandelt, aus dem durchs Fernsehen im Wochentakt rhythmisierten Schauen ist das sogenannte Komaglotzen oder auf Neuenglisch *binge watching* geworden. Serienfolgen werden im eigenen Tempo unmittelbar nacheinander geschaut, nicht selten eine ganze Staffel an einem Tag. Der Begriff, der zunächst nicht unbedingt für Serien gedacht war, hat sich immer mehr genau dafür spezialisiert. «Die diskursive Verknüpfung der Serie mit Streaming und Binge Watching festigt sich, je mehr Anbieter wie Netflix sich über ihre eigenen Produktionen und deren exzessive Rezeption profilieren», schreibt Jana Zündel in der aktuellen Ausgabe von «montage AV», die sich den «Streams und Torrents» widmet. Exzessiver Serienkonsum sei integraler Bestandteil der Selbstvermarktung von Netflix. Zündel stellt auch fest, dass

die Originalserien von Netflix und Amazon «narratologisch und dramaturgisch weniger determiniert» seien. Im Vergleich zum Fernsehen müssen sie «nicht ökonomisch» erzählen, nicht jede Folge mit einem Cliffhanger beenden, um das Publikumsinteresse für die nächste Woche zu sichern; Geschichten können mitunter sehr langsam entfaltet, Figuren sorgfältig entwickelt werden.»

Originalserien mögen sich von der klassischen Fernsehserie unterscheiden. Beide sind für mehr oder weniger kleine Bildschirme gedacht. Diese ästhetische und gestalterische Anpassung an einen neuen Rezeptionsmodus lässt sich bei Spiel- und Dokumentarfilmen nicht – oder noch nicht klar beobachten. Die Filme sind weder für den kleinen Bildschirm noch für ein Visionieren mit vielen Unterbrechungen gemacht. Sie lassen sich auch nicht in diesem neuen Dispositiv theoretisch betrachten, ohne das Kino mitzudenken. Auch wenn sich die Bildgestaltung schon in den achtziger Jahren im Hinblick auf eine Zweitauswertung im Fernsehen verändert und beispielsweise zu deutlich mehr Grossaufnahmen geführt hat, wie David Bordwell gezeigt hat, ist das primäre Ziel dennoch jeweils die grosse Leinwand. Mit dieser Auflage werden in Europa Filmproduktionen immer noch gefördert.

Da Netflix und Amazon sich nun aber sowohl als Serien- wie auch als Filmproduzenten betätigen, werden bald auch die thematischen, dramaturgischen und erzählerischen Konsequenzen für Filme betrachtet werden müssen. Mit *Okja* von Bong Joon-ho hat Netflix einem Filmemacher ermöglicht, einen Film nach seinem Gusto zu machen (seit 28. Juni ist er aufgeschaltet), der nicht an das Urteil von Verleihern und Kinobetreibern angewiesen ist. Interessanterweise entzieht sich *Okja* stärker als Bongs frühere Filme einer einfachen Zuordnung zu einem bestimmten Genre oder einem Zielpublikum. Er scheint für alle gemacht, für Jung und Alt, für die ganze Welt. *Okja* ist eine schwer fassbare Mischung von Mainstream und Filmkunst.

Netflix kauft aber immer wieder auch kleine Filme an Festivals ein, wie zum Beispiel Macon Blairs *I Don't Feel at Home in this World Anymore*. Pro und Kontra? Netflix entzog damit den Film der Kinoauswertung, dafür wurde er bereits einen Monat nach dem Sundance Festival, wo er erfolgreich lief, veröffentlicht.

Filmkritik wohin?

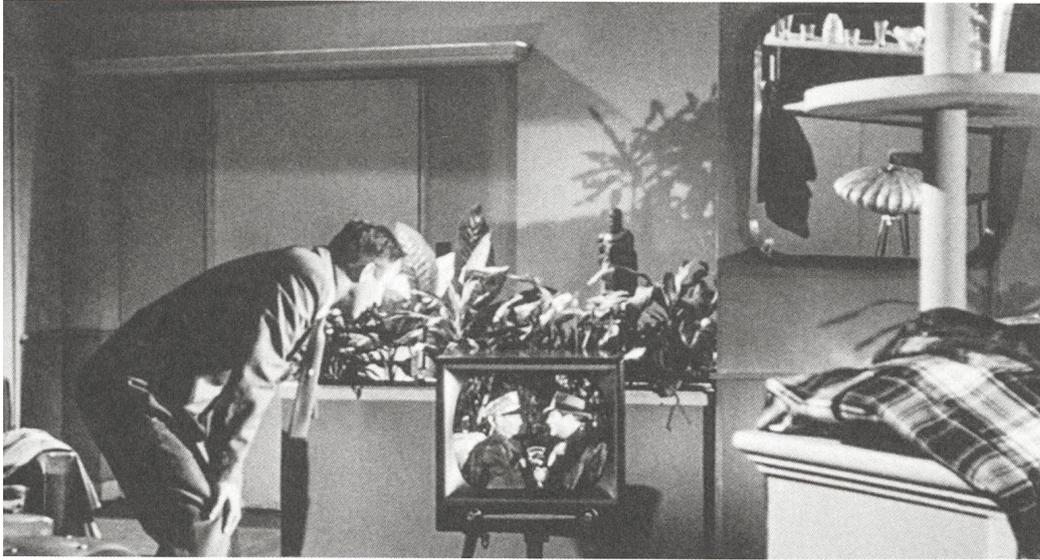
Es gehen nicht nur weniger Menschen ins Kino, auch die Filme gelangen längst nicht mehr alle dahin. Den Massen von Filmen müssten also mehr Auswertungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Mit dem Internet gibt es einen Kanal. Damit stellen sich der Filmindustrie und der Kultur neue Herausforderungen. Einen Film zu machen, ist in der Regel eine sehr kostspielige Angelegenheit. Der wirtschaftliche Erfolg ist auch dort erwünscht, wo Filme staatlich gefördert wurden und ausfinanziert sind. Gass weist zu Recht darauf hin, dass die Filme keine sozialisierende Macht mehr besitzen, wenn sie nicht von einer signifikant grossen Gruppe von Menschen gesehen werden und einen gesellschaftlichen Diskurs zur Folge haben.



Boyhood (2014) Regie: Richard Linklater



The Killer is Loose (1956) Regie: Budd Boetticher



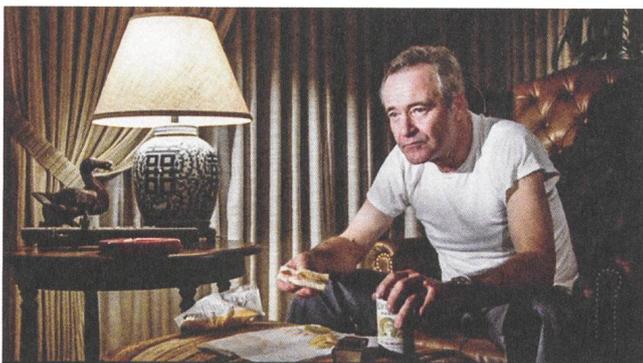
The Killer is Loose (1956) Regie: Budd Boetticher, mit John Larch



Pleasantville (1998)



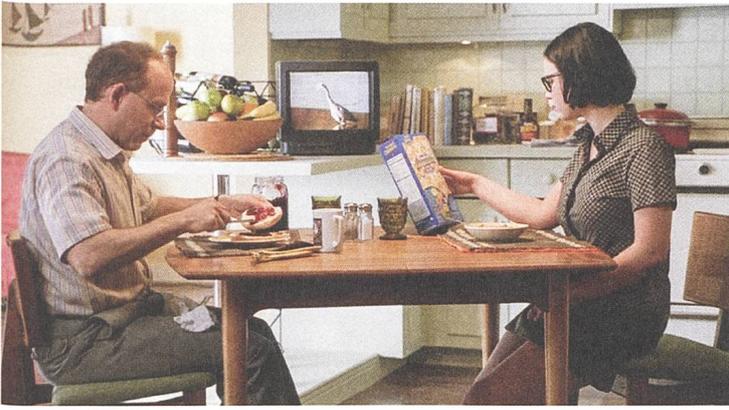
American Beauty (1999) Regie: Sam Mendes, mit Allison Janney, Chris Cooper und Wes Bentley



The China Syndrome (1979) Regie: James Bridges, mit Jack Lemmon



Pleasantville (1998) Regie: Gary Ross, mit Reese Witherspoon und Tobey Maguire



Ghost World (2001) Regie: Terry Zwigoff, mit Bob Balaban und Thora Birch



Ghost World (2001) Regie: Terry Zwigoff, mit Thora Birch



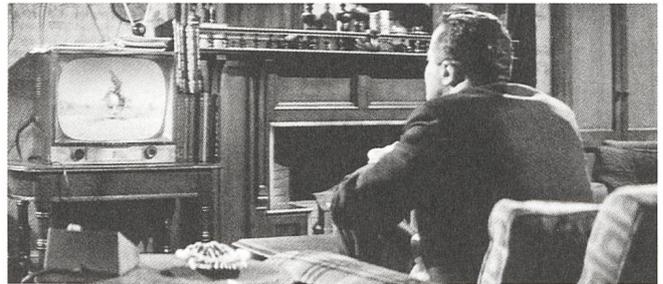
Regie: Gary Ross



The Apartment (1960) Regie: Billy Wilder, mit Jack Lemmon



The China Syndrome (1979) Regie: James Bridges



The Apartment (1960) Regie: Billy Wilder, mit Jack Lemmon

The Seven Year Itch (1955) Regie: Billy Wilder, mit Tom Nolan



In diesem Zusammenhang stellt sich dringend die Frage nach der Rolle der Filmkritik. Gerade traditionelle Zeitschriften müssen sich der schwierigen Aufgabe stellen, ihre Rolle anzupassen, ohne sich im Bilderstrom zu verlieren, es hilflos dem Zufall zu überlassen, was an die Oberfläche gespült wird, und ohne an den Leserinnen und Lesern, die individuell Filme konsumieren, vorbeizuschreiben. Es wird darum gehen, einen gemeinsamen Nenner zu finden. Wenn der Film dem Kino langsam abhandenkommt, wie Gass meint, dann müssen wir nach Möglichkeiten suchen, den Diskurs aufrechtzuerhalten. Denn es genügt nicht, nur viele Filme zu sehen. Zur Auseinandersetzung mit Film gehört das Lesen unmittelbar dazu.

Rettung durch Filmfestivals?

Immerhin sieht Gass die Filmfestivals als Retter des Kinos, des ursprünglichen Wahrnehmungsmodus für Filme. Man feiert hier noch mehr als im normalen Kino das kollektive Erlebnis, feiert die Filmkunst und sich selbst als kulturellen Hort. Es gibt Aufmerksamkeit und Raum für das Aussergewöhnliche. Als Events, als Orte des besonderen Erlebnisses, können Filmfestivals immer noch ihre Besucherzahlen steigern, mit dem Alltag aber sind sie nicht kompatibel. Obwohl neben den traditionellen grossen Festivals immer mehr kleine, thematisch spezialisierte aus dem Boden spriessen, bleibt die Frage der Zugänglichkeit. Wo der Kinobesuch am Montagabend den Start in die Woche mit einem kleinen besonderen Erlebnis versüssen kann, erfordert der Festivalbesuch besondere finanzielle Mittel und vor allem Zeit.

Man könnte die Festivals mit ihren Retrospektiven und Hommagen auch als die neuen Programmkinos sehen. Die Idee, dass von den Filmfestivals Entdeckungen auf möglichst viele Kinoleinwände gelangen, kontrastiert aber mit der Realität. Im besten Fall wandern die Filme von einem Festival zum nächsten und erreichen so ihr Publikum. Nur die wenigsten Werke schaffen aber den Sprung ins Kino. Auch Gewinnerfilme bleiben manchmal für das Kinopublikum verloren, wenn sie genau wegen ihrer Aussergewöhnlichkeit, für die sie prämiert wurden, keinen Verleih finden.

Seit einigen Jahren gibt es, wenn man so will, eine Rettung nach der Rettung für all jene Filme, die nach dem Festival in der Versenkung verloren zu gehen drohen: das Internet. Wir wollen uns im Folgenden insbesondere jenen Plattformen widmen, die sich des Dokumentar- und des Arthousefilms annehmen und ihn sichtbar machen.

Archivierung des nationalen Filmerbes

Sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland kümmern sich spezialisierte Streamingplattformen um die nationale Produktion. Den Titel von Peter Mettlers Filmzyklus «Das Unsichtbare sichtbar machen» haben sich die Gründer von *artfilm.ch*, die beiden Filmschaffenden Matthias Bürcher und Elisabeth Garbar, zur Aufgabe gemacht: den Schweizer Film sichtbar machen. Seit 2004 ist das Angebot auf rund 400 Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme angestiegen. Das ist zwar

ein noch bescheidener Anteil des gesamten Schweizer Filmerbes, aber immerhin sind hier beispielsweise die meisten Werke von Peter Liechti als VoD zu finden. Gerade kleinere Filme oder Kurzfilme können hier ein Publikum finden. Bei vielen Filmen wird man jedoch auf den DVD-Kauf hingewiesen.

Das erklärte Ziel des deutschen Pendant *alleskino.de* ist, das deutsche Gesamtfilmwerk als Onlinearchiv zur Verfügung zu stellen. Etwa 500 Filme werden bereits zum Kauf oder zur Ausleihe angeboten. Dem regelmässigen User steht aber auch die Subskription offen. Man findet auf dieser ansprechend gestalteten und bedienungsfreundlichen Plattform sowohl Tillschweiger-Filme wie auch Filme der Berliner Schule. Ware und Kunst nebeneinander. Alleskino.de will sich gerade durch den archivarischen Anspruch in der Präsentation von anderen VoD-Plattformen unterscheiden, indem dank Hintergrundinformationen zu den Filmschaffenden (Biografien) die Filme in ihren filmhistorischen Kontext gestellt werden sollen. Allerdings scheint dieser Versuch der Kontextualisierung noch eine grosse Baustelle zu sein. Weder zu Maren Ade noch zu Wolfgang Staudte oder Hildegard Knef sind Informationen vorhanden.

Dokumentarfilmallianzen

Über eine andere Art der Spezialisierung definieren sich *Tënk* und *DocAlliance*: Sie bieten dem Dokumentarfilm eine Plattform. Das Projekt *Tënk*, entstanden aus dem Dokumentarfilmfestival *États généraux du film documentaire* in Lussas in der Ardèche, will in den französischsprachigen europäischen Ländern (Frankreich, Schweiz, Luxemburg und Belgien) dem Bilderstrom eine persönliche Vision entgegensetzen und gleichzeitig die Krise des französischen Dokumentarfilms überwinden, indem sich *Tënk* in naher Zukunft auch als Koproduzent engagieren will. Die erst kleine, von den Machern handverlesene Palette von Filmen steht für einen monatlichen Betrag zur Ansicht bereit, aber auch die Ausleihe ist möglich, wobei jede Woche ein Film hinzugefügt wird, der danach zwei Monate online bleibt. Aktuell beschränkt sich das Angebot auf 60 Filme, aus denen man immer auswählen kann.

Den visionären, engagierten Betreibern wünscht man vor allem ein Publikum, auch abseits des Kinos, was wiederum zum Erhalt der Filmproduktion von nicht massentauglichen Filmen beitragen könnte. Plattformen wie *Tënk* machen tatsächlich Filme sichtbar, die nie das Dunkel eines Kinosaals erhellen werden. Aus der gleichen Motivation ist schon vor neun Jahren die tschechische *DocAlliance* entstanden. Sieben wichtige europäische Dokumentarfilmfestivals sind an diesem Projekt beteiligt, unter anderem auch *Visions du réel* in Nyon. Das Ziel ist die Förderung des Dokumentarfilms, der in einem noch geringeren Mass ein Publikum ausserhalb der Festivals erreicht, die Sicherung von Diversität und das Vermarkten und Sichtbarmachen. Hier werden sowohl zu monatlichen Gebühren oder im Einzelverkauf Experimental- und Dokumentarfilme aus aller Welt präsentiert, bis jetzt stattliche 1400. Darin lässt sich stöbern, das Angebot

nach Kategorien durchsuchen. Aber in Anlehnung an Programmkinos helfen auch kuratierte Programme bei der Orientierung im grossen Angebot.

Onlinevideotheken und -shops

Während viele Anbieter mit monatlichen und jederzeit kündbaren Abonnements ihre Kunden an sich binden wollen, hat sich auch das klassische Videothekengeschäftsmodell ins Internet verlagert. Wobei hier bei Entscheidungsschwierigkeiten die professionelle Hilfe durch einen charmanten und leicht nerdigen Menschen hinter der Theke fehlt. Bei den Streaminggiganten werden sie durch Algorithmen ersetzt, sodass man neben den Neuheiten in erster Linie die Filme findet, die dem eigenen Geschmack entsprechen.

«Indie-Kino auf VOD» nennt sich die Onlinevideothek *lekino.ch*, die etwa 1000 Filme zur Ausleihe anbietet. Damit weist die Website zwar einen recht umfangreichen und auf Arthouse spezialisierten Katalog auf, verzichtet jedoch auf andere Zusammenstellungen als die einer Topliste. Mieten und im Heimkino anschauen kann man auch Filme aus dem Katalog des Trigon-Filmverleihs, der dies als einziger Verleih in der Schweiz offeriert.

Weiss man nicht genau, wo ein bestimmter Film zu finden ist, klappert man entweder bekannte Seiten ab oder versucht es über *justwatch.com* oder *werstreamt.es*, Websites, die das Angebot der grossen Anbieter wie Apple, Netflix, Amazon, Swisscom, Mubi, GooglePlay et cetera scannen und eine Übersicht ausspucken, wo und zu welchen Bedingungen ein Film zu haben ist. Leider sind die beiden Dienste im Bereich Arthouse nahezu unbrauchbar. Da bleibt nur das Abklappern.

Algorithmen gegen Kuratoren

Für eher unspezifische Heimkinogelüste gibt es Plattformen, die ähnlich einem Programmkino aus der Flut von Filmen eine Auswahl präsentieren. Die einen verlassen sich dabei auf Algorithmen, wie man sie von Netflix kennt, die anderen kuratieren ihr Programm. Der deutsche Anbieter *realeyz.tv* führt ein riesiges Angebot an Filmen und rühmt sich, dank besonders ausgeklügelter und lernfähiger Algorithmen die Entscheidung zwischen «L'art pour l'art, Graffiti und Stilleben, Mumblecore und Cinéma Vérité, Festivalgewinner und Festival-No-Gos, No/Low- und Semi-Low-Budgets» individuell auf den persönlichen Geschmack abgestimmt zu erleichtern. Interessant ist zumindest für die Filmschaffenden, dass hier auch unabhängige Filme, Filmhochschulproduktionen und Kurzfilme präsentiert werden. Je nachdem in welchen Algorithmus man gerät, stolpert man vielleicht auch über diese Filme, die sonst nirgends zu sehen sind.

Ganz anders, nämlich redaktionell zusammenstellend operiert der Globalplayer *mubi.com*, der gleichzeitig zu den Pionieren des Streamings gehört. Das Prinzip heisst «weniger ist mehr». Das jeweils aktuelle und von Land zu Land variierende und handverlesene Programm umfasst 30 Filme. Jeden Tag wird ein neuer Film präsentiert, der 30 Tage lang zu sehen ist. Die

Filmpalette umfasst dabei Klassiker, B-Movies, Stummfilme, Kurzfilme, Experimentalfilme, Independentfilme und Entdeckungen der Redaktion auf Festivals. Immer wieder werden exklusive Premieren präsentiert wie etwa Paul Thomas Andersons Dokumentarfilm *Junun*. Das Ziel ist es, Filme zu zeigen, die in einem einzigen Land kaum ein Kino füllen würden, über den Globus aber eine beachtliche Zahl an Zuschauern anziehen.

Dass Mubi mehr als ein kommerzieller Anbieter von Onlinefilmen ist, zeigt sich an der professionellen Begleitung durch Festivalberichte, Blogs, Videoessays und Kritiken. Immer stärker engagiert sich dieses US-Unternehmen auch als Verleiher. So sicherte es sich kürzlich in Cannes die Rechte an Philippe Garrels *L'amant d'un jour* für die Kinoauswertung in Grossbritannien, den USA und Irland. Erst danach wird der Film auf der Plattform gezeigt. Kino vor Online, ganz anders also als Netflix mit seinen Produktionen verfährt.

Dass die Werke jeweils nur für eine kurze Zeit zu sehen sind, macht es Mubi einfacher, auch an begehrte Filme zu kommen. Die Filmemacher und Produktionsfirmen verkaufen die Rechte nicht für immer, sondern je nachdem nur gerade für einen Monat und nur für ein bestimmtes Land. Obwohl Mubi in mehr als 250 Ländern zu haben ist, differiert die Auswahl von Land zu Land. Man könnte sich an dieser Stelle in das Thema Geoblocking vertiefen, in die Vor- und Nachteile aus User- und aus Produktionssicht. Was die Nutzer teilweise als Behinderung des Zugriffs aufs weltumspannende Angebot empfinden, macht es der Filmindustrie erst möglich zu überleben. Da hier die Nutzersicht im Vordergrund steht, beschränken wir uns auf den Hinweis, dass die EU erst kürzlich für ihren Binnenmarkt entschieden hat, dass Nutzer bei temporären Aufenthalten im Ausland weiterhin von ihrem Abonnement Gebrauch machen können.

In der Schweiz und in Deutschland liefen in den letzten Wochen neun Filme von Lav Diaz (Filmbulletin 4/2017) auf Mubi, das sich die Rechte dafür gesichert hatte, ohne Exklusivität. So ist dort derzeit der Gewinnerfilm von Locarno 2014 *From What Is Before* (Filmbulletin 6.14) zu geniessen, der zumindest in der Schweiz nie in den Kinos gezeigt wurde. Dass es Mubi möglich macht, Diaz' Filme zu sehen, ist erfreulich, auch wenn gerade bei diesem fünfeinhalbstündigen Werk, in das man versinken können muss, der Zwang zur Wahrnehmung im Kino empfindlich fehlt. Etwas einfacher ist es zwar, etwa Peter Greenaways *Nightwatching* auf dem Fernseh Bildschirm einigermaßen konzentriert zu sehen, dennoch fehlt einem aus einem anderen Grund, nämlich wegen seiner Bildgewalt, die grosse Leinwand. So stehen sich immer wieder die Freude über die Chance, einen Film überhaupt sehen zu können, und das Bedauern, dies nicht im Kino zu tun, gegenüber. Für uns ist klar, das Streamingangebot bringt nicht nur den Zuschauerinnen Vorteile, sondern auch den Filmschaffenden. Dennoch ist es wichtig, die wertvolle kulturelle Institution Kino und den Diskurs über Filme am Leben zu erhalten. x

→ «Streams und Torrents». montage AV, 26/1/2017
Lars Henrik Gass: Film und Kunst nach dem Kino. (2. Ausgabe). Köln, StrzeleckiBooks, 2017