



**Universität  
Zürich** <sup>UZH</sup>

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
**Master of Arts in Filmwissenschaft**  
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich  
im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs NETZWERK CINEMA CH

**DURCH VIELFALT ZUR QUALITÄT  
DIE KONSEQUENZEN DER DIGITALISIERUNG FÜR DIE SCHWEIZER  
KINOLANDSCHAFT UND IHRE ANGEBOTSVIELFALT**

**Verfasser: Andreas Bühlmann**  
Matrikel-Nr.: 05-906-110

Referentin: Prof. Dr. Barbara Flückiger

Abgabedatum: 10.01.2013

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	1
Hintergrund und Aufbau der Arbeit.....	1
Methodik der Arbeit und die digitale Umrüstung aus filmwissenschaftlicher Perspektive.....	5
<b>1. Das Dispositiv Kino im digitalen Wandel</b> .....	9
1.1. Was ist Film – was ist Kino?.....	9
1.2. Medienarchäologie und die Geburt des Kinos.....	14
1.3. Die Konvergenz audiovisueller Medien durch den digitalen Wandel.....	17
<b>2. Die digitale Umrüstung und deren Konsequenzen für die Schweizer Kino- und Distributionsbranche</b> .....	21
2.1. Die Entwicklung des digitalen Kinos .....	21
2.2. Zur Spezifität der digitalen Umrüstung in den Schweizer Kinos .....	25
2.2.1. Die Entwicklungsstufen der Umrüstung .....	25
2.2.2. Finanzierungsmodelle .....	26
2.2.3. Kinotypen und Verleiherprofile .....	29
2.3. Der Stand der digitalen Umrüstung im Jahr 2012 .....	33
2.4.1. Situation für die Kinobetriebe.....	34
2.4.2. Situation für die Verleiher .....	36
2.4.3. Situation für die Kopierwerke und DCP-Hersteller .....	38
2.4.4. Situation für den Zuschauer .....	39
<b>3. Die Konsequenzen für die Kinoprogrammation und die Angebotsvielfalt</b> .....	41
3.1. Zur Geschichte der Kinoprogrammation .....	41
3.2. Die Programmation in den Schweizer Kinos.....	45
3.2.1. Die Programmation vor der Umrüstung.....	45
3.2.2. Die Programmation nach der Umrüstung.....	49

3.3. Analyse der Kriterien zur Evaluation der Angebotsvielfalt.....	54
3.3.1. Die Problematik des Vielfaltsbegriffs.....	55
3.3.2. Kriterien des BAK zur Evaluation.....	56
3.3.3. Kriterien von ProCinema zur Evaluation .....	57
3.3.4. Der Evaluations-Approach .....	58
3.4. Die Resultate der Angebotsvielfaltsanalyse von 2003 und 2004.....	59
3.5. Tendenzen der Angebotsvielfalt für die Jahre 2009 bis 2011 .....	62
3.5.1. Kinoregionen und die Rolle innerhalb der Auswertungskaskade.....	63
3.5.2. Filmverleih und angebotene Filme auf dem Markt.....	64
3.5.3. Genres, Filmstile und Sprachversionen .....	67
3.5.4. Fazit und Zusammenfassung .....	68
<b>4. Die Rolle des Kinos in der digitalen Distribution .....</b>	<b>70</b>
4.1. Die alten und neuen digitalen Distributionskanäle.....	70
4.1.1. Internet .....	71
4.1.2. VoD-Formen.....	73
4.1.3. BluRay/DVD.....	74
4.2. Die Hürden und Gefahren im transnationalen digitalen Distributionsmechanismus .....	75
<b>Schlussbetrachtungen.....</b>	<b>78</b>
<b>Bibliografie.....</b>	<b>83</b>
Primärquellen   Interviews   Persönliche Notizen .....	83
Sekundärliteratur   Publikationen und Artikel.....	87
<b>Appendix.....</b>	<b>93</b>

### Einleitung

In anderen Worten: Das Kino ist tot, lang lebe das Kino!

(Andreas Maurer 2012: 128)

Die Tage der analogen Projektionstechnik in den Vorführcabinen sind vielerorts gezählt. Anstelle des klassischen Films – der photochemischen Emulsion auf einem Trägermaterial – wird heute ein digital kodierte Datenpaket fürs Abspielen von bewegtem Bildmaterial im Kino verwendet. Dieses Datenpaket mit dem Namen DCP (*Digital Cinema Package*) ist von nun an jenes Produkt, das uns die filmischen Inhalte auf die Grossleinwand der Kinosäle übermittelt. Mit diesem Schritt ist die Kette der kommerziellen Filmauswertung vollständig digitalisiert und die letzte Lücke in einem binär kodierten Prozess geschlossen, dem sich die Filmindustrie seit den 1990er Jahren von der Produktion bis zur Auswertung im Eigenheim zugewandt hat. Zurecht kann folglich, wie dies auch Paolo Cherchi Usai schon 2001 proklamierte, vom Tod des Kinos gesprochen werden, wenn man damit das Ende der analogen Vorführpraxis meint.<sup>1</sup>

Die erfolgreichen S3D-Hollywood-Produktionen<sup>2</sup> ICE AGE: DAWN OF THE DINOSAURS (USA 2009, Carlos Saldanha und Michael Thurmeier) und AVATAR (USA 2009, James Cameron) lösten neben dem internationalen Umrüstungsboom auch eine regelrechte Panik unter den Kinobetreibern aus: Wer in Nordamerika und Europa nicht digital mitzieht, dem droht in absehbarer Zeit mangels fehlender 35-mm-Kopien das Ende des Betriebs. Viele Theoretiker und Filmpublizisten sprechen in diesem Zusammenhang von einer „digitalen Revolution“, welche die Filmwelt erfasst hat und grundlegend verändern wird (z.B. A.M.P.A.S. 2007: i).

### Hintergrund und Aufbau der Arbeit

Gross waren und sind die Befürchtungen, dass das von Hollywood diktierte digitale System den Zugang für unabhängige Filmverleiher und ihre Produkte erschweren oder gar verunmöglichen würde. Gleichzeitig könnte aber die Digitalisierung der Abspieltechnik eine Chance für Low- oder No-Budget-Produktionen sein, ihre Filme einfacher ins Kino zu

---

<sup>1</sup> Die Todsprediction des Kinos ist etwas, das seit der Erfindung des Tonfilmes immer wieder aufkam, zuweilen auch Buchtitel wie Paolo Cherchi Usais *The Death of Cinema* (2001) prägte.

<sup>2</sup> S3D steht für *stereoskopischer 3D-Film*, der mittels Überlagerung zweier leicht unterschiedlicher Bildausschnitte (einer fürs linke und einer für rechte Auge) ein räumliches Bild auf der Leinwand erzeugt.

bringen. In der Tat haben wir es mit einem Wandel zu tun, der auch die bisherige theoretische Auslegung von Film und Kino grundlegend verändern wird. Doch lohnt es zu überprüfen, in welcher Form man bei der digitalen Umrüstung der kommerziellen Filmabspielstätten überhaupt von einer Revolution sprechen kann. Filmhistorisch ist man sich weitestgehend einig, dass es bisher erst zwei tiefgreifende Transitionen in der Filmindustrie gegeben hat: Die Einführung des Tons und der Farbe, tiefgreifend deshalb, weil jene zwei dogmatischen Wechsel für jedermann, der über alle menschlichen Sinneswahrnehmungen verfügte, hör- bzw. sichtbar wurden und weil diese Einschnitte die technische, audiovisuelle und ästhetische Beschaffenheit der Filme grundlegend neu gestalteten. Bei der digitalen Revolution handelt es sich um einen sich langsam entwickelnden Wandel, der sich einerseits bei allen audiovisuellen Medien abzeichnete und andererseits für die meisten Rezipienten im Kino unsichtbar und unbemerkt blieb. Diese Umrüstung der Kinolandschaft ist demnach nicht der plötzlich stattfindende Umschwung, wie dies gerne dramatisierend dargestellt wurde, sondern ist lediglich Teil einer allumfassenden, sich schrittweise vollziehenden Transition audiovisueller Medien unter den Vorzeichen der Digitalisierung. Es stellt sich also die Frage, ob wir es hier mit einer „stillen Revolution“ oder einem tiefgreifenden Paradigmenwechsel zu tun haben.

Der Abschied vom klassischen 35-mm-Film hatte sich bereits seit Steven Spielbergs JURASSIC PARK (USA 1993) in der Produktion und Postproduktion angedeutet (Rodowick 2007: 28). Die Frage, wie lange sich das photochemische Material noch in den Kinos halten könne, war jedoch abhängig von den informationstechnologischen Entwicklungen, da vor allem die Handhabung der enormen Datenmengen lange Zeit das grösste Problem darstellte.

Medienwissenschaften – und insbesondere die Filmwissenschaft – haben sich seit einigen Jahren intensiv mit dem Thema der Digitalisierung beschäftigt. Das Forschungsgebiet ist allerdings derart komplex und heterogen, dass es für den Rahmen einer Masterarbeit in diesem Kontext einer starken Einschränkung des Forschungsgegenstandes bedurfte. So liegt der Fokus auf der Frage, welche Konsequenzen die Digitalisierung für die Filmdistribution und die Verfügbarkeit von kommerziell ausgewertetem Filmmaterial haben wird. Um den Radius der Überlegungen noch enger zu ziehen, wird vorwiegend auf den Schweizer Filmmarkt eingegangen, um am Beispiel dieses kleinen Auswertungsmarktes die Angebotsvielfalt zu untersuchen. Konkret wird herausgearbeitet, welche Auswirkungen die digitale Umrüstung auf die Schweizer Kinobetriebe und Filmverleiher haben wird und wie sich diese zur filmischen Angebotsvielfalt verhalten. Kann man bereits jetzt erste Anzeichen auf dem Filmmarkt erkennen, die entweder in Richtung einer noch grösseren Machtposition

der Hollywood-Majors oder vielleicht doch eher in Richtung reichhaltigerer Vielfalt führen? Was bedeutet die digitale Umrüstung für die tägliche Arbeit der einzelnen Marktteilnehmer? Wird sich die Schweizer Filmbranche in ihrer topologischen Struktur grundlegend verändern? Zwei konträre Hypothesen gilt es diesbezüglich zu untersuchen:

Erstens, die digitale Filmdistribution in den Kinosälen der Schweiz führt zu einer Einengung des Filmangebots, da infolge einer uneingeschränkten Verfügbarkeit theoretisch jedes Kino gleichzeitig einen oder mehrere Blockbuster anstelle eines anspruchsvollen, kommerziell weniger erfolgreichen Studiofilms zeigen kann.

Oder zweitens: Die digitale Abspieltechnik ermöglicht eine vermehrte Programmation von Low-Budget- oder Studio-Filmen, die bisher nur in den grösseren Stadtzentren zu sehen waren.

Diese zwei Hypothesen sind an die Angebotsvielfalt gekoppelt. Im ersten Fall wäre die Konsequenz eine Reduktion an angebotenen Filmen, was den Markt verarmen lassen würde, während durch das zweite Szenario ein reichhaltigeres Angebot entstünde. Beide theoretisch plausiblen Ausgänge haben direkten Einfluss auf die Programmation der Kinos, weshalb auch dieser Aspekt hier berücksichtigt wird.

Mit dieser Arbeit versuche ich eine Thematik anzusprechen, die bis anhin kaum untersucht wurde.<sup>3</sup> So war es zunächst ernüchternd, festzustellen, dass zwar in Filmzeitschriften und auf Bundesebene über die Konsequenzen der digitalen Distribution für die Angebotsvielfalt in der Schweiz debattiert wurde, bis dato aber keine ausführliche filmwissenschaftliche Studie zu diesem Thema durchgeführt wurde.

Die filmische Angebotsvielfalt steht auch im Kontext kulturpolitischer Bemühungen des Bundesamtes für Kultur (BAK), das sich seit der Gesetzesrevision des Schweizer Filmgesetzes (FiG, SR 443.1) im Jahr 2001 zur Überwachung der filmischen Diversität im Kinosektor verpflichtete. Dem BAK oblag diese Aufgabe schon vor der digitalen Umrüstung, was unterstreichen soll, dass der Untersuchungsgegenstand schon vor der Digitalisierung kulturpolitisch zur Debatte stand.

Seit 2003 beliefern alle kommerziell betriebenen Schweizer Kinos den Dachverband ProCinema mit Angaben zu den wöchentlichen Filmvorstellungen (Filmtitel, Herkunftsland, Anzahl Vorführungen, Kinoeintritte etc.). Diese Daten werden vom Bundesamt für Statistik (BFS) im Auftrag des BAK aufbereitet und ausgewertet und finden ihre Publikation im jährlichen ProCinema-Bericht *Facts & Figures* (Gerber 2012: Interview). Gestützt auf das

---

<sup>3</sup> Neben den jährlich erscheinenden Publikationen von ProCinema finden sich lediglich eine grössere Studie von Emil Walter-Busch von 2006, sowie Erhebungen im Auftrag des BAK für die Jahre 2003/2004 und von Umberto Tedeschi vom BFS (2005).

Gesetz handelt das BAK in diesem Zusammenhang als Überwachungsinstanz, die nur im Falle besorgniserregender Tendenzen eingreift. Eine detaillierte Analyse zur Angebotsvielfalt wurde bisher lediglich für die Referenzjahre 2003 und 2004 veröffentlicht (vgl. Tedeschi 2005 im Auftrag des BFS). Dies unterstreicht die Notwendigkeit und Bedeutung der vorliegenden Studie zur Angebotsvielfalt im Zuge der digitalen Umrüstung.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wird zunächst auf filmwissenschaftlich-theoretischer Ebene die Frage nach der Medienspezifik des Films im Zuge seiner Digitalisierung diskutiert. Dadurch kann die Thematik der digitalen Abspieltechnik im allgemeinen Diskurs der filmischen Digitalisierung verortet werden. Dies erlaubt es, nach methodischen Ansätzen für diese Arbeit zu suchen. Das erste Kapitel befasst sich daher mit Denkansätzen, die Fragen zu den Konsequenzen der Digitalisierung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Film auf einer übergeordneten Ebene thematisieren. So werden neben der Medienarchäologie auch Überlegungen einer multimedialen Konvergenz-Theorie besprochen und einander gegenübergestellt. Damit wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, beide Modelle als methodische Ansätze für die Untersuchung der digitalen Transition der Schweizer Kinos anzuwenden. Dies geschieht mit der Überlegung, diesem bedeutenden Wandel eine historiografische Dimension beizumessen. Darüber hinaus ist eine grundlegende Beschäftigung mit dem Dispositiv Kino und dem Terminus Film unerlässlich. Der Terminus Dispositiv Kino wird verwendet, um auf die Pluralität der Aspekte rund um die Assoziationskette des Kinos als Abspielstätte und als Überbegriff für die Auseinandersetzung mit Film zu verweisen. Dies erscheint mir angebracht, um im Anschluss einen spezifischen Fall innerhalb des umfangreichen Themenkomplexes der Digitalisierung bewegter Bilder zu betrachten: Die digitale Umrüstung der Kinos. Der gewählte theoretische Einstieg schält letztlich auch die Problematik der Komplexität und Interdisziplinarität im filmwissenschaftlichen Umgang mit der Digitalisierung heraus.

Auf diesem theoretischen Unterbau schlägt Kapitel 2 anschliessend eine Brücke zur Praxis, in der die aktuellen Vorführmodalitäten der Kinos vorgestellt werden und aufgezeigt wird, welche Veränderungen die digitale Umrüstung für die Schweizer Kinobetriebe gebracht hat. Für die Untersuchung der Folgen für den Schweizer Distributionssektor wird der Fokus zunächst auf die verschiedenen Marktteilnehmer und Kinotypen gelenkt. Die Kenntnisse und Einsichten über diese Betriebe entstammen vorwiegend persönlichen Interviews mit Kinobetreibern und Verleihern sowie anderen Vertretern der Schweizer Filmbranche. Die Interviews dienen als Erfahrungsberichte, die als aktuelle Zeugnisse jenes historischen Wandels gewertet werden können. Denn nebst den filmwissenschaftlichen Zugängen aus dem

ersten Kapitel bildet dieses Prinzip der *Oral History* eine Grundlage für die Recherche. Auch wenn die geführten Interviews einen stark subjektiven Charakter aufweisen, sind sie als historisch wertvolle Indikatoren zu beurteilen. Sie zeugen von einer Dynamik, deren Ausgang bis heute unklar ist.

Das dritte Kapitel widmet sich der Angebotsvielfalt und ihren Veränderungen im Zuge der digitalen Filmdistribution. Hier interessiert vor allem die Frage, was sich durch die Digitalisierung der Abspieltechnik in der Programmation der Kinos geändert hat und welche Auswirkungen sich bei der Verfügbarkeit der Filme und ihrem Zugang bemerkbar machen. Ob diese Folgen allerdings direkt auf die technische Umstrukturierung der Säle zurück zu führen sind, wird sich weisen müssen. Vor allem durch den Ansatz der Medienarchäologie sollen subsidiäre Tendenzen der prädigitalen Phase berücksichtigt werden können, die wiederum Aufschluss über die Frage bieten, welche Konsequenzen nun unmittelbar mit der Digitalisierung zu tun haben, und welche lediglich eine Verschärfung bereits existenter Veränderungen auf dem Markt darstellen. Anhand von Tedeschis Studie wird mittels der aktuellen Daten von ProCinema und den online zugänglichen Informationen vom BFS der letzten drei Jahre ein Ansatz für eine aktuelle Untersuchung zur Diversität des Filmangebotes unternommen. Ziel ist es herauszufinden, ob sich im dritten Jahr nach der ersten grossen Umrüstungswelle (2009) Indizien für eine Veränderung des Angebotes finden.

Der letzte Teil der Arbeit befasst sich mit der Frage, welche Veränderungen durch die Digitalisierung des Distributionssektors im weiteren Sinne – jenem der digitalen Auswertungskaskade kommerzieller Filme – auf das Kino als Institution zukommen werden. Die Überlegungen richten sich in diesem Zusammenhang auf die Rolle des Kinos als Teil der Auswertungskaskade und der Bedeutung des Internets innerhalb „neuer Medien“ und sozialen Netzwerken, die das Dispositiv Kino in seiner jetzigen Form beeinflussen und modifizieren.

### **Methodik der Arbeit und die digitale Umrüstung aus filmwissenschaftlicher Perspektive**

Angesichts des knappen Umfangs einer Masterarbeit wird der Fokus des Untersuchungsgegenstandes primär, wenn auch nicht vollumfänglich, auf die Deutschschweiz gelegt. Dies aus der Überlegung, dass der Schweizer Film- und Kinomarkt de facto aus drei unabhängigen und unterschiedlich funktionierenden Untermärkten besteht, die sich eher an ihren Nachbarländern Deutschland, Frankreich bzw. Italien orientieren. Gewiss funktionieren filmpolitische Mechanismen auf nationaler Ebene gleich, doch dürfen Strukturen und programmspezifische Erkenntnisse aus der Deutschschweiz nicht einfach eins zu eins auf die



französischsprachige Westschweiz adaptiert werden, da nicht zuletzt auch die kulturellen Eigenheiten berücksichtigt werden müssen.

Aus diesem Grund kommen vorwiegend Branchenvertreter und -vertreterinnen aus dem deutschsprachigen Raum zu Wort. Für die ausführlichen Interviews sei allen bereits an dieser Stelle herzlich gedankt. Die Bereitschaft über den eigenen Verleih- oder Kinobetrieb zu sprechen, ist alles andere als selbstverständlich. Gerade wenn man bedenkt, dass die Arbeit in der Schweizer Filmbranche noch oft im Versteckten abläuft, was in Anbetracht einer steigenden ausländischen Abhängigkeit eher problematisch als binnenwirtschaftlich förderlich erscheint. Zahlreiche Anfragen – vorwiegend bei den grösseren nationalen Kinoketten und Multiplexen (z.B. Kitag AG oder Arena Cinemas) – blieben unbeantwortet, weshalb diese Bereiche nur bedingt Berücksichtigung in der Untersuchung fanden. Andernorts wurden terminliche Engpässe genannt als Begründung für die ausbleibenden Antworten. Letztlich erklärte sich mit insgesamt 18 InterviewpartnerInnen ein repräsentatives Feld an Vertretern der Schweizer Filmbranche bereit, über die tägliche Arbeit und die Konsequenzen der digitalen Umrüstung zu berichten.

Bei der Auswahl wurde darauf geachtet, dass die grossen internationalen Verleiher (*Majors*) ebenso vertreten sind, wie die nationalen kleineren Filmdistributeure (*Independents*). Dasselbe galt für die Kinobetriebe, die sich aus Multiplexen (Pathé) über Kleinstadtkinos (Sterk Cine AG), Grossstadt-Studiokinos (Neugass Kino AG und Arthouse Commercio Movie AG) oder Kurortkinos (Cinévision GmbH) zusammensetzen. Zudem konnten Vertreter der Dachorganisation für die Schweizerischen Kinos und Verleiher (ProCinema) sowie der Filmdistribution Schweiz (FDS) – der frühere Schweizerische Filmverleiher-Verband – und des Schweizerischen Studiofilm-Verbandes (SSV) gefunden werden, die mit ihren unterschiedlichen Perspektiven teils auch divergierende Tendenzen aufzeigten. Daneben war Laurent Steiert, der stellvertretende Leiter der Sektion Film des BAK, für die Recherchen sehr hilfreich, indem er Informationen für die Analyse der Angebotsvielfalt zur Verfügung stellen konnte. Ebenso dankbar bin ich FOCAL, die mich freundlicherweise an einer ihrer Tagungen zur digitalen Filmdistribution im März 2012 hat beisitzen lassen. Eine detaillierte Liste aller Interview-Partner findet sich im Anhang dieser Arbeit. Es wurde darauf verzichtet, die Gespräche zu transkribieren. Sie liegen mir allerdings – ganz im Zeichen des gewählten Themas – in digitaler Form vor. Interviews werden in der Arbeit mit dem Kürzel „Int.“ ausgewiesen.

Trotz unterschiedlicher wirtschaftlicher und kulturpolitischer Interessen liess sich eine allgemein ähnliche Ansicht zu den Konsequenzen feststellen, welche die digitale Distribution

nach sich zieht. Aus diesem Grund wurde darauf verzichtet, bei einzelnen Aspekten alle Interviewpartner zu Wort kommen zu lassen. Im Falle abweichender Meinungen sind hingegen alle unterschiedlichen Standpunkte dargestellt. Begleitet und eingebettet werden diese Aussagen mit wissenschaftlicher Literatur, so weit diese verfügbar war.

Seit Mitte der 2000er Jahre stellt man eine Zunahme unterschiedlicher Publikationen zum Thema der digitalen Umrüstung im Filmsektor fest. Für die Erlangung fachlichen Wissens dienten mir neben Filmzeitschriften wie den *Cahiers du Cinéma* oder dem Schweizer *Ciné-Bulletin* vorwiegend Publikationen aus dem deutschsprachigen Raum, wie jene von Philipp Hahn (2005), der vorwiegend technisches Knowhow für die digitale Filmproduktion und –distribution lieferte. David Bordwell hat 2012 mit *Pandora's Digital Box* seine letzten Blog-Einträge zu diesem Themenfeld in einem E-Book herausgebracht, in dem er eine der ersten historisch motivierten Erzählungen des Umrüstungsprozesses verfasste. Auch wenn Bordwells neustes Buch sehr subjektiv und journalistisch verfasst wurde, zeigt es einen interessanten Zugang zum Thema auf. Generell musste jedoch festgestellt werden, dass vor allem für den Schauplatz Schweiz nur sehr spärliche Literatur zu diesem Thema existiert.

Noch beschwerlicher waren Recherchen im Zusammenhang mit der Programmierung und den Konsequenzen für den Distributionssektor. Ob Graupublikationen in universitären Bibliotheken zum Thema auffindig zu machen wären, muss offen bleiben, da es hierfür insbesondere an Monografien fehlte. Hannes Kreuzers *Digitale Film-Distribution* (2010) bildet da eine Ausnahme. Die Vermutung liegt nahe, dass der Zeitpunkt für eine analytische Erhebung dieser Sachverhalte noch ein paar Jahre zu früh gewählt ist. Nichtsdestotrotz unternimmt diese Masterarbeit den Versuch, den Aspekt der Schweizer Umrüstung wissenschaftlich zu untersuchen. Denksätze der Medienarchäologie sowie der Konvergenz dienen dabei als Fundament für die Recherche. Diese zeigen auf, wie komplex und vielschichtig das Unterfangen einer Programmations-Analyse eigentlich ist.

Es kann bereits vorweg genommen werden, dass es nicht nur Konsequenzen technologischer, sondern auch ökonomischer, soziokultureller, demografischer und kulturpolitischer Natur sein werden, die für die Folgen relevant sind. Allerdings kann diese Arbeit nicht sämtlichen Aspekten in gleicher Weise Rechnung tragen.

Dank der umfassenden Daten und Erhebungen von ProCinema und des Bundesamtes für Statistik BFS im Auftrag des BAK wird es dennoch möglich sein, die wichtigsten Indikatoren und Tendenzen zu erkennen, mit denen sich die Schweizer Distribution und Kinobetriebe in Folge der Digitalisierung der Kinosäle und der Digitalisierung im allgemeinen auseinandersetzen müssen.

Mit der beschriebenen inhaltlichen Anordnung soll diese Arbeit neben einer theoretischen Auseinandersetzung zum Thema des Medienwandels und der Medienspezifik des Films, filmhistoriografisch die digitale Transition der Schweizer Kinos beschreiben und diese im Hinblick auf die Konsequenzen für die Marktteilnehmer (Kinobetriebe, Verleiher und Zuschauer) und die Angebotsvielfalt reflektieren. Die Arbeit kann dadurch einen Beitrag zur kulturpolitischen Debatte um die Film- und Angebotsförderung des Bundes sowie der Eigenverantwortung der Schweizer Filmwirtschaft leisten und diese im Sinne der Wahrung kultureller Interessen in einen filmwissenschaftlichen Kontext setzen.

## 1. Das Dispositiv Kino im digitalen Wandel

The film is no longer a „film“ [...] Instead of lacing a print through rollers and sprockets, the operator inserts the drive into a server that ‚ingests‘ the ‚content.‘ (By now a movie has become *content*, an undifferentiated item to be fed into a database.)

(David Bordwell 2012: 7)

Wie viele Medientheoretiker immer wieder feststellen, ist medialer Wandel meist Anlass dafür, sich mit Fragen nach der Spezifik eines Mediums auseinander zu setzen. Ein solcher Umbruch – eine Veränderung altbewährter Mechanismen und Techniken – führt unweigerlich zu ontologischen Überlegungen, was das „Vorher“ von dem „Nachher“ unterscheidet.

Die folgenden Seiten enthalten einige dieser Reflexionen. Insbesondere werden die Begrifflichkeiten Film und Kino untersucht und im film- und medienspezifischen Diskurs verortet, um zu verdeutlichen, dass sich mit dem digitalen Wandel auch die theoretischen Denkansätze angepasst haben.

### 1.1. Was ist Film – was ist Kino?

Im Kontext der Digitalisierung der Filmbranche – darunter wird die komplette filmische Kette von der Herstellung über die Postproduktion bis zur Auswertung verstanden, die sich seit den 1990er Jahren in der kommerziellen Kinoindustrie etablierte – stellt sich einmal mehr die grundsätzliche Frage nach dem Wesen des Films. Der deutsche Ausdruck Film meint nach der allgemeinen Verwendung sowohl eine „(sehr) dünne zusammenhängende Schicht“, als auch einen „(zu einer Rolle aufgewickelten) Streifen aus einem mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogenen Material für fotografische Aufnahmen“ sowie eine „aufgenommene Abfolge von bewegten Bildern“ (vgl. „Film“ in Duden 2012). Die letzte Definition ist insofern irreführend, weil sich der Film eigentlich aus einer aufgenommenen Abfolge von Bildern zusammensetzt, die erst durch die schnelle Abfolge *bewegt* werden. Dies trifft in diesem Sinne in der digitalen Domäne nur noch bedingt zu, da sich das digitale Bewegtbild nur noch im progressiven Modus aus Einzelbildern zusammensetzt, derweil sie aber nur noch eigentliche informationstechnologischen Datenpakete darstellen. Damit ist einer der wesentlichen Aspekte angesprochen, der die materielle Beschaffenheit des photochemischen

Films von jener der vom Material abgekoppelten Datenmenge unterscheidet. Zu Recht darf man hier einwenden, dass vor allem in der digitalen Postproduktion weiterhin mit Frames (Einzelbildern) gearbeitet wird.

Die englische Sprache scheint in ihrer Vielfalt genauer auf den digitalen Wandel eingehen zu können, wenn man berücksichtigt, dass sowohl das Wort *film* als auch *movie* zwar als Synonym gebraucht werden können, im Zuge der filmspezifischen Modalität jedoch eine leicht veränderte Bedeutung erfahren. *Movie* wird vorwiegend in Nordamerika benutzt (vgl. Oxford Dictionary 2012) und leitet sich vom Begriff *moving images* ab. So verwendet David Bordwell im obenstehenden Zitat beide Begriffe, um den digitalen Wandel adäquat zu beschreiben. Film ist demnach nicht mehr „Film“ (im Sinne einer dünnen Schicht bzw. eines Streifens), sondern sollte korrekterweise nur noch als *movie*, als bewegtes Bild, definiert werden. Bordwell geht weiter und definiert *movie* als *content*, der durch seinen diskreten binär kodierten Aufbau wie jede andere digitale Datei erscheint. In dieser Aussage findet sich eine nostalgische Note, die den Abschied vom klassischen Filmmaterial beklagt und die damit verbundene Charakteristik des Filmursprungs beendet. Einmal in der digitalen Domäne angekommen, ist der Film wie Musik- oder Textdaten mit binärem Kode aufgebaut. Um daraus ein sichtbares, filmisches Bild zu erzeugen, bedarf es definierter Kodierungsregeln, die durch Metadaten (*key data*) über Speicher-, Kompressions- und Ausgabeformat bereitgestellt werden (Flückiger 2008: 48). David Bordwell bespricht diesen Aspekt mit der Feststellung, dass Film letztlich nichts anderes mehr sei als ein *file* (Bordwell 2012: 8). Sicherlich ist seine Äusserung radikal, doch hat er mit dieser Zuspitzung jenen Aspekt thematisiert, der den digitalen Film mit anderen digitalen Daten gleichschaltet.

Hier wird deutlich, dass unsere Sprache dem digitalen Wandel noch nicht vollumfänglich gerecht geworden ist. Bazins ontologische Frage *Was ist Kino?* findet in diesem Kontext ebenfalls eine neue Auslegung. Begrifflichkeiten und Ausdrücke prägen eine Zeit und lösen dabei spezifische Assoziationsketten aus, die einem historischen Wandel unterliegen. Unter diesem Hintergrund ist auch Michel Foucaults Begriff der *Episteme* zu verstehen, womit er das historische „a priori“ meint, das seinerseits das Wissen und dessen Diskurse innerhalb einer bestimmten Epoche beschreibt (Foucault 1966). Dies ist auch der Grund, weshalb in diesem Kapitel vom Dispositiv Kino gesprochen wird, um epochale epistemologische Bedeutungsänderungen zu berücksichtigen, die allesamt darauf abzielen, das Kino in seiner umfassenden Dimension zu umschreiben. So argumentiert z.B. Rüdiger Steinmetz, dass das Dispositiv Kino mehr sei, als nur der Raum der Abspielstelle.

[Es beinhaltet] auch die davor liegende geistige und technische Produktion und die Distribution, sowie die nach dem Kino liegende individuelle, subjektive wie auch mediatisierte, sinnliche Ver- und Bearbeitung, und alles das eingebettet in einem wirtschaftlichen Verwertungszusammenhang.

(Steinmetz 2011: 15)

In der allgemeinen Verwendung verstand man bisher unter „Kino“ entweder den abgedunkelten Vorführraum, in den sich der Zuschauer nach einem Ticketkauf begibt, um sich dem erhofften Filmvergnügen zu widmen. Oder aber man assoziierte damit *pars pro toto* die gesamte Filmindustrie und Institutionen, die sich sowohl auf kommerzieller wie auch auf künstlerischer oder kulturpolitischer Ebene mit Film auseinandersetzen.

Die Frage nach der Medienspezifität des Films muss im Zusammenhang mit dem Dispositiv Kino gedacht werden. Spätestens der Besuch am diesjährigen Festival *Il Cinema Ritrovato* in Bologna machte mir dies bewusst. An keinem anderen Ort hatte ich davor diese divergierenden Vorstellungen zwischen traditioneller Cinephilie, vorwiegend geprägt durch die Vertreter um die *Cinémathèque française*, und der (jüngeren) digitalen Generationen bemerkt, die in der aktuellen Situation eine Chance und Hoffnungen für den Film sehen. So weigerte sich Serge Toubiana, amtierender Direktor der Cinémathèque, an einer Podiumsdiskussion über digitale Projektionstechniken in diesem Kontext von Film zu sprechen. Insbesondere bei der Rezeption filmischen Materials auf einem iPad oder iPhone handle es sich lediglich um eine Ansammlung von Bildern (*images*). Film sei für ihn nur die traditionelle Rezeption von 35mm im Kinosaal. Alles andere als Film zu bezeichnen wäre Blasphemie.<sup>4</sup>

Toubiana gehört offensichtlich jener Generation von Cinephilen an, die einer Tradition der charakteristischen Merkmale des Filmmaterials verpflichtet ist. Diese originale Charakteristik verewigt sich durch den fotochemischen Prozess auf dem Trägermaterial. Bei der Projektion im Kinosaal zeigt sich diese Oberflächenbeschaffenheit des Materials in seiner einzigartigen Form, was sich nun mit der digitalen Abspieltechnik grundlegend verändert. Der direkte photochemische Bezug zum aufgenommenen Referenten findet sich bei der digitalen Aufnahme nicht mehr. An seine Stelle tritt die algorithmische Umrechnung in ein diskretes Codesystem (Quantisierung), das vom Wesen her eine ganz andere Charakteristik aufweist als das klassischen Nitrat-, Acetat- oder Polyester-Filmmaterial. Doch aus der Distanz betrachtet,

---

<sup>4</sup> Persönliche Notizen während des Podiumsgesprächs vom 29. Juni 2012 um 16:30 in der Sala Cervi, Bologna. Serge Toubiana sprach in diesem Zusammenhang von „Originaltreue“ des fotochemischen Bildes.

stellt sich die Frage, was uns daran hindern soll, bei einem digitalen Werk von Film zu sprechen? Ist die digitale Abspieltechnik keine Form von Kino mehr?

Wehmut und traditionelles Denken, die sich in kulturkritischen Debatten äussern, sind allerdings kein Phänomen des digitalen Wandels, sondern finden sich reichlich in der Geschichte. Daher sollte man die Debatte um Original und Reproduktion auch im Digitalen nicht zu eng fassen. Wie Jean-Philippe Tessé der *Cahiers du Cinéma* meines Erachtens korrekt feststellt, liegt der „Pessimismus der Traditionalisten“ – wenn man diesen Begriff auf Haltungen wie jene von Toubiana anwenden darf – vielmehr im Umstand, dass wir die Zeit des digitalen Wandels hautnah erleben und dessen Konsequenzen nur erahnen, nicht aber belegen können.<sup>5</sup>

Die oben stehenden Ausführungen verdeutlichen die teils stark divergierenden Ansichten im Zusammenhang mit Film und seiner materiellen Charakteristik. Der Einfachheit halber wird für diese Arbeit daher der Begriff Film sowohl für das digital wie auch das analog hergestellte Produkt verwendet, unter der Berücksichtigung, dass mit dem digitalen Wandel eine Bedeutungsänderung impliziert ist, welche die technologischen Unterschiede umfasst.

Schlussfolgerungen für die theoretische Auseinandersetzung mit Film und seinem Wesen können allerdings erst gezogen werden, wenn man sich die Anschlussfrage gestellt hat: In welchem Verhältnis steht Film zum Kino?

Die akademische Beschäftigung mit Film hat eine über hundertjährige Tradition, auch wenn man 1911 in der Kinodebatte noch lange nicht von einer Filmwissenschaft gesprochen hat. Vielmehr ging es darum, das Medium Film und das Dispositiv Kino in soziologischen oder kulturkritischen Kontexten zu beschreiben, den Status als Kunst oder triviale Massenware zu propagieren oder sich generell dagegen auszusprechen. Damals wie heute interessiert die Suche nach dem Charakteristikum und der Spezifität dieses Mediums. Auch wenn Bazin (1975 [1958]) erst ein knappes halbes Jahrhundert später die Frage stellte, was das Kino denn sei, so schwebte dies in früheren Debatten mit, zum Beispiel in Hugo Münsterbergs psychologischer Untersuchung *The Photoplay* von 1916. Heute im Zuge der vollständigen Digitalisierung ist die Frage nach dem Wesen des Kinos aktueller denn je.<sup>6</sup> Und was war das Dispositiv Kino denn eigentlich vorher?

---

<sup>5</sup> „Nous sommes la dernière génération dont l'expérience de la salle est encore liée au ressenti du 35 mm, comme nous sommes la dernière à avoir connu l'ère pré-Internet.“ (Tessé 2011: 6).

<sup>6</sup> Selbst wenn noch einige Kinosäle bis 2013 an ihrer analogen Abspieltechnik festhalten und insbesondere in Fragen der Archivierung die 35-mm-Kopie nach wie vor als beste Konservierungsmethode angesehen wird (Marti Hassler/Egli 2012), so kann man jetzt schon von einer „vollständigen“ Digitalisierung sprechen, weil die kommerziell orientierte Filmindustrie aus Hollywood und Europa heute weitestgehend digital produziert, bearbeitet und vertreibt.

Diese Aspekte laufen unweigerlich darauf hinaus, die gebräuchlichen Begrifflichkeiten semantisch auf die neue Situation anzupassen. Andreas Maurer beschreibt diesen Umstand, indem er die Aussage „Film ist Kino, Kino ist Film“ als Irrtum erachtet (Maurer 2012: 96). Nach seiner Auffassung müssen sowohl die Begriffe als auch das Blickfeld erweitert und angepasst werden (ibid.: 104). Mit anderen Worten muss sich der Film im digitalen Zeitalter semantisch vom Begriff Kino lösen, da Filme heute sowohl am Fernsehen, am Computer oder mittels Streaming übers Internet rezipiert werden. Dieser Prozess der Transition ist unangenehm für all jene, die der traditionellen Auffassung von Filmrezeption im Kino verpflichtet sind. Allerdings ist eine grosse Mehrheit der heute aktiv tätigen Theoretiker und Filmkonsumenten in einer Zeit aufgewachsen, in der das Fernsehen bereits erfunden war. Dass Film nicht ausschliesslich im Kino zu sehen ist, entspricht folglich nicht einem Brauch unserer Zeit. Die vom Kino losgelöste Filmrezeption existierte sogar in den Anfängen des Kinos, wie das Beispiel der 9,5-mm-Kopien von Pathé für den Heimgebrauch in den 1920er Jahren verdeutlicht (Sommer et. al. 2011: 11). Zudem dürfte fraglich sein, wie sich die Filmwissenschaft ohne eine Aufkommen von VHS-Kassetten hätte so schnell als akademische Studienrichtung etablieren können. Auch wenn der Film stets ans Kino gekoppelt ist, so kann Film unter Umständen auch ohne das Kino als seine Abspielstelle funktionieren – und dies geschieht je länger je mehr.

Einen ähnlichen Übergang – weg von der traditionellen Film-Kino-Verbindung – thematisiert auch Noël Carroll 1996 in *Theorizing the Moving Image*. Er nimmt gleichwohl Bezug auf die bereits oben diskutierte Debatte der Begrifflichkeiten und die historiografischen Bemühungen, indem er das Idiom *moving images* dem *film* vorzieht und dadurch die Filmgeschichte in einem medienkonvergierenden Prozess verortet:

What we call film and, for that matter, film history will, in generations to come, be seen as part of a larger continuous history that will no longer be restricted to things made only in the so-called medium of film but, as well, will apply to things made in the media of video, TV, computer-generated imagery, and we know not what. It will be a history of motion pictures or moving pictures, as we now say in ordinary language, or as I recommend we call it, a history of ‚moving images‘, of which the age of film, strictly speaking, is likely to be only a phase.

(Carroll 1996: xiii)

Gemäss David N. Rodowicks Auslegung findet sich bei Carroll die Idee, dass es eben keine ontologische Einzigartigkeit in fotografischen und filmischen Bildern gibt (Rodowick 2007: 30). Dieser Aspekt einer Konvergenz der Medien macht demnach die Bedeutung von Film zu einem unstabilen und variablen Gegenstand (ibid.: 30). Zur Frage einer Medienkonvergenz



(vgl. nachfolgend Kapitel 1.3.) unterstützt Carrolls Ansatz gewissermaßen eine historiografische Neuauslegung des Wortes Film und verändert damit auch die Bedeutung für das Dispositiv Kino. Dies impliziert eine Unterscheidung der verschiedenen Erscheinungsformen des Films, die in der filmwissenschaftlichen Beschäftigung in der digitalen Domäne neu ausgelegt wurden.

Film modifiziert einerseits seine Materialität. Wie Barbara Flückiger bemerkt, blieb diese Frage nach der materiellen Beschaffenheit von Film nur einfach, solange sie von einem „praktischen, an den Dimensionen der Wahrnehmung orientierten Konzept von Material ausgeht“ (Flückiger 2008: 42). Die Materialität des Filmes wurde schon in der elektronischen Phase der Filmproduktion und -distribution polymorph und sie ist nun noch polymorpher geworden, wegen ihrer charakteristischen digitalen Struktur (ibid.: 43). Polymorph, bzw. vielgestaltig, ist die Materialität des Films in dem Sinne, als dass sie sowohl in analoger als auch digitaler Form in unterschiedlichen Trägern produziert und projiziert werden kann (z.B. von DigiBeta-Kassetten, DVD oder Streaming-File), dabei aber immer noch als Film verstanden wird.

Die digitale Materialität verändert den Film andererseits als ästhetisches und kulturelles Artefakt. Darauf spielt Carroll an, wenn er feststellt, dass Film nicht mehr länger nur durch das Medium Film (als Trägermaterial) entstünde, sondern sich auch aus Video, TV oder computer-generierten Bildern zusammensetze. Die Digitalität weist durch die binäre Kodierung eine neue Ästhetik des Bildes auf (hierzu z.B. Flückiger 2008a: 190ff.). Film entsteht im Zuge seiner Digitalisierung auf eine komplett andere Weise, durchläuft den Prozess der Quantisierung und verknüpft sich damit arbiträr mit der realen Umwelt (ibid. 2008: 36). Dadurch erhält er neue unterschiedliche Modi seiner Projektionsmöglichkeiten.

Diese Veränderung in der theoretischen Auseinandersetzung mit Film hat direkte Konsequenzen für das Kino als Wahrnehmungsdispositiv und das Kino als kulturellen und sozialen Ort. Hierzu mehr in Kapitel 4.

### 1.2. Medienarchäologie und die Geburt des Kinos

Um die direkten und indirekten Auswirkungen für die diskursanalytischen Auseinandersetzungen (im weiterentwickelten Sinne Foucaults) mit der Digitalisierung der Filmbranche historisch zu deuten, könnte man den eigentlichen Ursprung filmhistoriografischer Ansätze, die darauf abzielen nach der Geburt *des* Kinos und *des* Films zu suchen, in Betracht ziehen. Denn wenn man (wie Paolo Cherchi Usai) vom Tod des Kinos

spricht, muss es logischerweise auch eine Geburt gegeben haben. Lange Zeit folgte die Filmgeschichtsschreibung einem eher teleologischen Prinzip, das die Errungenschaften grosser Männer in einen kausalen Zusammenhang stellte und der Frage nachging, wer als Erster das Kino erfunden habe. Thomas Elsaesser verpflichtet sich in seiner „Neuen Filmgeschichte“ einem Prinzip, das „jene idealistische Geschichtsschreibung“ (Elsaesser 2002: 21) beenden sollte und stattdessen den Untersuchungsgegenstand Kino als Teil eines medialen Modernisierungsdiskurses identifiziert (ibid.: 23). Elsaesser stand mit dieser Ansicht nicht alleine da. Bereits in den 1980er Jahren fanden mitunter durch Robert C. Allen/ Douglas Gomery erste Auseinandersetzungen im Rahmen einer *New Film History* statt.

Folgt man Elsaessers Argumentation, was die „neue“ Filmgeschichte ausmache, so lässt sich verallgemeinernd feststellen, dass die Überlegungen primär als Gegenposition zur „alten“ Teleologie verstanden werden wollen. Man legt keinen Anspruch auf Universalität und richtet sich vermehrt auf einzelne Problemstellungen, als auf globale Interpretationen und Erklärungsversuche aus. Filmgeschichte ist demnach nicht mehr nur die Geschichte einzelner Filme und ihrer auf perfektionierenden „Realismus“ hin arbeitenden Technologien, sondern vielmehr eine Suche nach Normen und Funktionszusammenhängen innerhalb herrschender technischer und kultureller Strukturen (ibid.: 21). Mit dieser Vorgehensweise ist es in den letzten drei Jahrzehnten zu unzähligen filmhistoriografischen Untersuchungen gekommen, die nicht nur den Film isoliert, sondern das Medium als Teilsegment in einer technischen, politischen und soziokulturellen Geschichtsschreibung verorten, wobei es sich dabei durch seinen spezifisch filmischen Charakter von anderen Medien unterscheidet. Diese *New Film History* hat folglich die historisch aufgearbeiteten Ursprünge des frühen Kinos massgeblich modifiziert und belebt, doch hat sie sich bisher nicht gleich erfolgreich im Analysieren des aktuellen multimedialen Diskurses bewährt (Elsaesser 2004: 75). 2004 veröffentlichte Elsaesser einen weiterführenden historiografischen Zugang, in dem er auf Friedrich Kittlers *Medienarchäologie* zurückgriff, mit dem Ziel die Oppositionshürden zwischen „alt“ und „neu“ endlich überwinden zu können.

Wie Wolfgang Ernst (2010) erläutert, handelt es sich bei der Medienarchäologie sowohl um ein Objektfeld als auch um eine Methode. Sie will in der Tradition Foucaults das Aufkommen von Medien aus dem vielstimmigen Ensemble ihrer epistemologischen Bedingungen heraus erklären und sich nicht einer (teleologisch-) historischen Erzählung unterordnen. Wendet man, wie unter anderem Elsaesser, diesen Denkansatz auf das Medium Film und das Dispositiv Kino an, so kann man sich aus anderer Perspektive der Wesensfrage des Films und des Kinos unter den Vorzeichen der Digitalisierung widmen. Die Frage, ob der digitale Film

und die audiovisuellen Medien als kausale Nachfolger des fotochemischen Films gewertet werden, findet dadurch eine fast ideologische Verneinung: „Television has not ‚evolved‘ out of cinema nor did it replace cinema. Digital images were not something the film industry was waiting for, in order to overcome any felt ‚deficiencies‘ in its production of special effects“ (Elsaesser 2004: 88). Wolfgang Ernst verdeutlicht, warum die medienarchäologischen Ansätze für die Auseinandersetzung zwischen den analogen und digitalen Medien von grosser Bedeutung sind:

So lässt sich in Hinblick auf die zumeist hinter Interfaces tief verborgenen Dimension der binären Symbolverarbeitung sagen, da hat sich etwas drastisch gegenüber den bisherigen Kulturtechniken des Audiovisuellen geändert, und diese Änderung müssen wir benennen, das ist die Aufgabe der Medienarchäologie.

(Ernst 2010)

Der Begriff des *Interface*, als virtuelle Schnittstelle zwischen dem Analogen (z.B. dem Benutzer) und dem Digitalen (z.B. der Computersoftware), findet man schon bei Lev Manovichs *The Language of New Media* als Meta-Sphäre, die den Kontakt zwischen dem Publikumsraum (*audience space*) und dem virtuellen Raum (*screen space*) ermöglicht und regulierbar macht (Elsaesser 2004: 109). Anstelle von Interface spricht Elsaesser allerdings von einer „Diegese“ (*diegesis*), die durch ihre räumliche, temporale und subjektbezogene Synthese eine eigene Welt bildet (ibid.: 108). Der medienarchäologische Zugang zur Filmwissenschaft gelingt ihm dabei über zwei unterschiedliche Stadien, dem historiografischen und dem ontologischen, wobei er anführt, dass diese Archäologie weder Anfänge kennt, noch eine Unterscheidung zwischen Geschichte und Prähistorie des Kinos macht (ibid.: 104).

Wenn also keine Geburtsstunde des Kinos eruiert werden will bzw. kann, sollte man folglich auch nicht ihren Tod proklamieren. Die Herausforderung, die dieser Ansatz jedoch zu meistern hat, ist „finding a place that is not fixed in respect to either position or direction, one that permits spaces to coexist and time frames to overlap. This place, I also suggested, can only be an enunciative one“ (ibid.: 105). Diesen enunziativen Akt beschreibt Elsaesser sodann als eine Funktion, die implizite Referenzpunkte wie Selbstreferenzialität, Daten oder Beweise (*self-reference (deictics), data und evidence*), von denen die vermittelnden Instanzen abhängen, explizit zugänglich macht (ibid.: 105). Weil folglich Koexistenzen und Überlappungen unterschiedlicher Positionen und Einflüsse berücksichtigt werden, ist dieser Ansatz für meine Überlegungen sinnvoll.

Eine detaillierte und kritische Analyse von Elsaessers Medienarchäologie würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Interessant ist aber, dass er zum 50. Todesjahr von André Bazin im Jahre 2008 in dessen filmtheoretischen Reflexionen eine Art Wegweiser dieses Denkansatzes wiederfindet. Für Elsaesser ist Filmtheorie stets das Produkt von Krisen und so erstaunt es wenig, dass im Zuge des digitalen Wandels ebenfalls von einer Krise oder, um es in Cherchi Usais Worte zu fassen, vom Tod des Kinos die Rede ist. Jede Filmtheorie entwickelt sich demnach in dem Zeitpunkt, wenn eine neue Technologie in den Kinderschuhen steckt und die alt gedienten Mechanismen existenziell bedroht werden (Elsaesser 2008: 12).

Vor diesem Hintergrund ist die filmtheoretische Auseinandersetzung mit der Medienarchäologie im Zeichen des digitalen Siegeszuges und der angeblichen Konvergenz disparater neuer Medien auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Infolge mangelnder aktueller Forschungsliteratur zu Fragen nach den Konsequenzen der Digitalisierung für die filmische Angebotsvielfalt bedarf es eines methodischen Zugangs, der über den technologischen Wandel unter Einbezug unzähliger Einflussfaktoren auf die kulturellen Folgen aufmerksam machen kann und diese auch zu verorten mag. Nimmt man Elsaesser in Bezug auf die Erforschung des frühen Kinos beim Wort und versucht den medienarchäologischen Zugang auch auf den digitalen Wandel des Dispositivs Kino anzuwenden, würde dies der komplexen Umgebung, in der mitunter die digitale Umrüstung der Kinosäle vollzogen wurde, am ehesten gerecht. Wie sich noch zeigen wird, lässt sich die Frage nach den Konsequenzen für die Angebotsvielfalt nicht einfach auf eine singuläre Ursache der veränderten Abspielmodalitäten reduzieren. Vielmehr ist die Kinobranche mit unterschiedlichen Einflüssen – seien sie technologischer, kulturpolitischer oder sozio-kultureller Art – konfrontiert. Diese Masterarbeit versucht daher, diese Ursachen parallel zu reflektieren, sie in eine Matrix aus Einflüssen zu setzen und daraus etwaige Veränderungen in der Programmation der Schweizer Kinos zu erkennen.

### **1.3. Die Konvergenz audiovisueller Medien durch den digitalen Wandel**

Neben den medienarchäologischen Ansätzen ist im Umgang mit der Digitalisierung beim Film eine andere Denkrichtung auszumachen, die ebenfalls ihren Ursprung bei Theoretikern in der Tradition der *New Film History* hat. Bei diesem Zugang geht man allerdings erneut – wie in der traditionellen Filmhistoriographie – in Richtung eines kausallogischen Prinzips, das eine Konvergenz audiovisueller Medien postuliert. Es wird die Ansicht vertreten, dass die

einzelnen Medien (Kino, Fernsehen oder Radio) zwar unabhängig entstanden sind, sich allerdings im Zuge der Digitalisierung auf einen gemeinsamen Verschmelzungspunkt hin bewegen und in die Neuen Medien konvergieren. Die Neuen Medien beinhalten sämtliche multimedialen Elemente, die keine singuläre Medienspezifität mehr aufweisen. Darunter fallen das Internet mit seinen Online-Plattformen und sozialen Netzwerke, aber auch Smartphones, Mobiltelefone, Tablets und all jene technologischen Erfindungen, die diverse Medien in einem vereinen. Im Konvergenz-Denken würden sich die charakteristisch historisch motivierten Unterschiede eines jeden Mediums des 20. Jahrhunderts verwischen und in ein multimediales Gesamtkonstrukt übergehen. Das Internet ist als Paradebeispiel eines multimedialen Apparates zu nennen, auf dem unter anderem Medien wie Radio, Fernsehen und Film abrufbar sind.

Siegfried Zielinskis *Audiovisionen* von 1989 scheinen jene Konvergenz der medialen Elemente vorweg zu nehmen. Es ist bemerkenswert, wie aktuell seine Überlegungen immer noch sind. Ihm war klar, dass die Digitalisierung noch sehr viel weitergreifen würde, als beispielsweise nur bei einem Videospiel, wenn er über den Film sagt: „Der ubiquitäre Ort des Filmischen verlangte tendenziell die Unterschiedslosigkeit im Erscheinungsbild des Imaginären“ (Zielinski 1989: 220). Diese Unterschiedslosigkeit zwischen Imaginärem und dem Erscheinungsbild des Filmischen wird in der digitalen Bildbearbeitung und -erzeugung weiter vorangetrieben und dazu führen, dass auch mediale Unterschiede verschwinden werden. Dies würde unterstreichen, dass das Filmische noch polymorpher geworden ist. In diesem Ansatz lässt sich bei Zielinski folglich ein kausallogisches Prinzip erkennen, das davon ausgeht, dass seine zwei Untersuchungsmedien – das Kino und das Fernsehen – nur „Zwischenspiele in der Geschichte“ (wie der Untertitel seines Buches lautet) darstellen.

Diese Erkenntnis bedeutet, dass man die Frage *Was ist Kino?* mit jener nach dem Ort verknüpfen müsste. Die topologische Frage *Wo ist Kino?* ist somit wesentlich an die ontologische gekoppelt und sollte vor allem in der digitalen Domäne stets mitberücksichtigt werden: Ist das Kino in der heutigen Zeit auch im iPad oder im iPhone zu finden oder bedarf es zwangsläufig eines abgedunkelten Saales, um vom Dispositiv Kino zu reden?

Da filmisches Material nun unbegrenzt – wenn man von den urheberrechtlichen territorialen Restriktionen einmal absieht – verfügbar ist, werden solche Fragen relevanter denn je. Dieser Aspekt taucht daher im Verlaufe der Arbeit mehrfach auf. So wird sich zeigen, dass sich durch die digitale Verfügbarkeit filmischer Werke auch die Modalitäten in der Vorführpraxis der Kinos verändern (z.B. reduzieren sich die Auswertungsfenster einzelner Filme, weil die Folgemärkte ökonomisch noch wichtiger geworden sind). Man könnte folglich von einer

Dezentralisierung der Orte des Filmischen sprechen. Ein Prozess, der sich schon seit über 60 Jahren mit der Erfindung des Fernsehens entwickelte und die Filme zunächst vom Kino in die Wohnzimmer und nachträglich mittels der Videokassette noch zeitungebundener ausserhalb der Lichtspielhäuser transportierte. Mit dem Internet und den alternativen Distributionskanälen wie Online-Plattformen oder Video-on-Demand (VoD) hat dieser dezentralisierende Verlauf noch eine weitere Dimension erreicht. Vertiefte Überlegungen hierzu finden sich in Kapitel 4.

Zunächst sollen aber die Ausführungen zu einer Medienkonvergenz weiterentwickelt werden. Zielinski argumentiert in seinem Buch damit, dass das Filmische vorwiegend durch ökonomische Interessen grosser, internationaler Medienkonglomerate seines eigentlichen Wesens beraubt wurde:

Das Filmische ist in das Zeitalter seiner unendlichen elektronischen Reproduzier- und damit Verwertbarkeit eingetreten. Kino ist wesentlich degradiert worden zum Durchlauferhitzer und zur Promotions-Maschinerie für jährlich etwa ein Dutzend internationaler Grossproduktionen aus den Fabriken der für Unterhaltung zuständigen Ableger von Finanz- und Industriekonsortien wie American Express, Coca Cola, General Electric, [...] Sony [...] oder der neuen Herrscherfamilien Berlusconi, Kirch, Murdoch und Maxwell.

(Zielinski 1989: 8)

Er platziert diese Konvergenz in einem Spezialdiskurs innerhalb eines übergeordneten Prozesses, der „kulturindustrielle Modellierungen“ charakterisiere und zur „Unterwerfung der Subjekte“ führe (ibid.: 13). Diesen Diskurs definiert er als *audiovisuellen Diskurs*, den er in vier Stufen kausallogisch unterteilt, die sich allerdings chronologisch überlappen und untereinander Abhängigkeiten aufweisen können: Am Ursprung stand der Wille zur Erzeugung von Illusionen der Bewegungen in Raum und Zeit. Diese Stufe wurde durch das Kino (2. Stufe) konkretisiert und kulturindustriell genutzt. Auch wenn er in seiner Ausführung hier den Begriff des Kinos etwas schwammig definiert, ist davon auszugehen, dass er unter „dem Kino“ auch die verschiedenen Örtlichkeiten und Modalitäten der Abspielräume versteht. An dritter Stelle steht das Fernsehen, das die Bewegungsillusionen ins Eigenheim überführt.<sup>7</sup> Die konvergierende Stufe vier definiert Zielinski als Stufe der „fortgeschrittenen Audiovisionen“, die „als komplexer Baukasten von Geräten, Speichern und Programmen zur

---

<sup>7</sup> Diesem Ansatz hat Elsaesser (2004: 88) allerdings indirekt widersprochen, wenn er die Überzeugung vertritt, dass das Fernsehen keine Weiterentwicklung des Kinos darstelle, sondern eine eigenständige Entstehungsgeschichte aufweise (Vgl. Kapitel 1.2. Seite 12-13).

Reproduktion, Simulation und Verschmelzung von Seh- und Hörbarem, die tendenziell in einem Netz zusammengeschlossen werden können, funktionieren“ (ibid.: 14).

Zielinskis audiovisueller Diskurs ist im Rahmen des Konvergenzdenkens eine gehaltvolle Quelle, auch wenn sich nicht alle seine Überlegungen als verständlich und nachvollziehbar erwiesen. Er ist aber in seinem Ansatz immer noch aktuell und würde sich als geeigneter Ausgangspunkt eignen, um über die aktuelle Situation im digitalen Wandel zu debattieren.

Die beschriebenen Denkmuster zum analogen und digitalen Film im weiten Sinne zeigen auf, dass die theoretische Auseinandersetzung mit dem bevorstehenden Paradigmenwechsel schon sehr lange im Gange ist und die Debatte zwischen (modernen) Kulturpessimisten und -optimisten nährt. Es bleibt abzuwarten, in welche Richtung sich der theoretische Diskurs über die Konsequenzen der Digitalisierung weiter bewegt.

## 2. Die digitale Umrüstung und deren Konsequenzen für die Schweizer Kino- und Distributionsbranche

Ein historiografischer Überblick zur digitalen Umrüstung soll zunächst verdeutlichen, wie komplex sich dieser Prozess entwickelte. Dabei wird auf die Schweizer Spezifik des Marktes eingegangen, um anschliessend Teilaspekte zu untersuchen, die allesamt die tägliche Arbeit der Filmverleiher und Kinobetriebe sowie den Zugang zum Kino für sein Publikum betreffen. Ausgeklammert wird an dieser Stelle die Frage nach den Konsequenzen für die Angebotsvielfalt und die Programmation der Kinos, die als Hauptteil der Arbeit in Kapitel 3 besprochen wird.

Von den Interviewpartnern wurden unterschiedliche Auswirkungen angesprochen. Auch die Literatur beschreibt variierende Szenarien. David Bordwell geht für die USA beispielsweise von einer konzentrierteren Macht der Major Studios infolge erhöhter Kontrolle im Distributionssektor aus (Bordwell 2012: 51), während andere für Europa von einem Kinosterben und dem Existenznöten kleiner Verleihfirmen sprechen (z.B. Brunella/Kanzler 2011: 5). Wie bereits erwähnt, kann die aktuelle Situation der Filmdistribution in der Schweiz nicht ausschliesslich durch die digitale Umrüstung begründet werden. Vielmehr ist die technologische Transition ein Teilelement eines sich seit Jahren entwickelnden Prozesses. Aus den erhaltenen Informationen durch die Interviews werden drei Themenkomplexe besprochen, die sich durch die Einführung der binär kodierten Projektionstechnologie verändert haben bzw. verändern werden. Dies betrifft zum einen *topologische* Aspekte (die Situation der Kinobetriebe und Verleiher in der Kinolandschaft Schweiz), zum anderen *filmwirtschaftliche* Tendenzen (bei den Verleihern, Kinobetreibern und den Kopierwerken im Umgang untereinander) sowie *betriebsinterne und infrastrukturelle* Faktoren der einzelnen Marktteilnehmer.

### 2.1. Die Entwicklung des digitalen Kinos

Bisher ist die vorliegende Arbeit eine konkrete Begriffserklärung der digitalen Umrüstung schuldig geblieben. Im Englischen spricht man vom *Digital Roll-Out*, einem Begriff, der es auch in den neudeutschen Sprachgebrauch geschafft hat. Im Zusammenhang mit Hollywood versteht man darunter die Implementierung eines zuvor von der Branche definierten technischen Standards, dem sogenannten DCI-konformen *d-Cinema*. Anfang 2002 setzten



sich Vertreter der sieben Hollywood-Majors Warner Bros., 20th Century Fox, MGM, The Disney Company (damals noch BuenaVista), Sony Pictures, Universal Studios und Paramount zu einem Konsortium zusammen, das es sich zur Aufgabe machte einen Standard zu definieren, der von allen Kinos eingehalten werden soll, wenn sie Hollywoods Filme zeigen wollten (von Staden/ Hundsdörfer 2003: 4). Diese Interessensgruppe gab sich den Namen *Digital Cinema Initiatives* (DCI) und setzte sich zum Ziel, ab den Jahren 2005/2006 die kommerziellen Abspielstellen mit *d-Cinema* umzurüsten (ibid.: 4). Im Rahmen dieser Arbeit ist mit digitaler Umrüstung diese Implementierung der Technik nach DCI-Standard gemeint.<sup>8</sup> Für diesen Prozess braucht es mindestens einen Server, auf dem die digitalen Inhalte aufgeladen werden, sowie einen Projektor, auf dem diese Daten abgespielt und projiziert werden. Die Publikation des DCI beschreibt, welche technischen Akquisitionen für ein DCI-konformes Wiedergabesystem getätigt werden müssen, da diese je nach Kinotyp- und Leinwand stark variieren können (s. Fussnote 8, sowie Bordwell 2012: 83-95).

Der Umbruch fand allerdings erst knapp vier Jahre später statt, was die Fragen aufwirft, warum Hollywood einen Standard lancieren wollte und welches die Gründe für die Verzögerung waren. Hier sind Überlegungen nach dem Prinzip der Medienarchäologie hilfreich. Es geht bei dieser Art von historiografischem Zugang nicht um die Suche nach einer konkreten Geburtsstunde, sondern um die Untersuchung und die Zusammenhänge mehrerer technischer und innovativer Evolutionsstadien. Das digitale Kino, das in Form des *d-Cinema* seinen Siegeszug in den kommerziellen Filmvorführstellen erst ab 2009 antrat,<sup>9</sup> ist nicht von heute auf morgen entstanden, sondern trat aus einer Vielzahl unterschiedlicher technologischer Entwicklungsstufen und Erfindungen in der digitalen Domäne hervor. Eine umfassende historiografische Abhandlung zur Entstehung des digitalen Kinos würde bis zu den Anfängen der elektronischen Bildübermittlung in den 1920er und 1930er Jahre reichen und müsste erste Anzeichen einer Medienkonvergenz berücksichtigen. Der Gedanke einer Synthese zwischen Kino, Fernsehen und Radio, oder wie sie Siegfried Zielinski mit *Filmfunk*

---

<sup>8</sup> Diese Standard-Forderungen wurden seit 2002 mehrfach angepasst und ändern sich mit steigenden technischen Möglichkeiten. Die letzte Version 1.2. von 2008 ist im Internet verfügbar unter [http://www.dcinovies.com/DCIDigitalCinemaSystemSpecv1\\_2.pdf](http://www.dcinovies.com/DCIDigitalCinemaSystemSpecv1_2.pdf) [Stand: 26.08.2012]. Darin wird im rund 150 Seiten umfassenden Bericht unter anderem festgelegt, dass die 2D-Bildauflösung mindestens 2K, bei einer Farbtiefe von 12 bit in einem XYZ-Farbraum mit 24 Bildern pro Sekunde erfüllt sein müssen. Auf der Audioebene müssen bis zu 16 Audiokanäle verfügbar sein. Weiter spezifische Anforderungen sind insbesondere auch für das 3D-Bild vorgeschrieben. Die Bilddaten werden als JPEG2000 in ein digitales Kinopaket (DCP) komprimiert, die Tondateien bleiben unkomprimiert. Das erklärte Vorhaben eines 4K-Bildes oder einer Projektion mit 48 Bilder pro Sekunde (HRF), wird diese Anforderungen sicherlich bald wieder verändern.

<sup>9</sup> Ab 2009 ist in der Schweiz und in ganz Europa ein erster Umrüstungsboom (vor allem im 3D-Sektor nach DCI-Standard) festzustellen, die Anzahl der Schweizer Säle mit einer solchen Technik stieg dabei von 19 (2008) auf 55 (2009) (Anstieg +289%) (ProCinema 2011: 8).

oder *Fernkino* betitelte, fand damals erste experimentelle Versuche und Modelle (Zielinski 1989: 8). So meldete zum Beispiel auch die Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) Zürich mit Professor Fritz Fischer 1939 eine Anordnung zur elektronischen Bildübermittlung zum Patent an, die 1943 in Form des *Eidophors* (griechisch für „Bildträger“) in eine Apparatur umgewandelt wurde (Meyer 2009). „Fischer wollte Kinos mit solchen Projektoren ausrüsten, damit nicht mehr mühsam Kopien verschickt werden mussten, sondern Programme von einer Zentrale aus elektronisch auch in abgelegene Regionen übermittelt werden konnten“ (Amsler 2010: 22).

Dieser kleine Exkurs zeigt, dass die Idee bzw. die Anordnung eines digitalen Kinos offensichtlich schon in der Forschung der Elektronik existent war. Man darf folglich bei der historischen Aufarbeitung der digitalen Umrüstung nicht einfach bei der Gründung der DCI-Gruppe anfangen, sondern muss eine Technologiesgeschichte berücksichtigen, die ebenso multimedial aufgearbeitet werden muss, wie die Studien zu den Anfängen des frühen Kinos nach Prinzipien der *New Film History* und der Medienarchäologie. Wie bei der analogen Form des Kinos kann auch beim digitalen Kino keine Geburtsstunde bestimmt werden. Die Einführung des *d-Cinemas* markiert somit auch nicht das Jahr Null der digitalen Kino-Ära.

Der historische Aspekt soll jedoch nur stark gekürzt aufgezeigt werden. Die vorliegende Betrachtung dieser Umstrukturierung der Abspieltechnik beginnt erst um die Jahrtausendwende und berücksichtigt nicht die vorangegangene digitale Umrüstung der Tontechnik. Interessant ist nebenbei, dass im analogen Zeitalter das Kinobild vor dem synchronisierten Kino-Ton in den Abspielstellen installiert wurde. In der digitalen Domäne verlief dieser Prozess hingegen umgekehrt: Zunächst wurde der digitale Ton (z.B. *Dolby Digital*) installiert, zehn bis fünfzehn Jahre später folgte erst das digitale Kinobild.

Bordwells historiografischer Versuch, die Umrüstung in Amerika zu beschreiben, verdeutlicht die Ursachen zur Gründung der DCI-Gruppe und zeigt die Situation um die Jahrtausendwende auf, in der bereits erste Formen von digitalem Kino existierten. In der Forschung fasst man diese ersten digitalen Abspieltechniken unter dem Sammelbegriff *e-Cinema* (= elektronisches Kino) zusammen, um sie vom *d-Cinema* (dem DCI-konformen System der Majors) abzugrenzen. Bordwell stilisiert zwar Regisseur George Lucas zur Galionsfigur und setzt ihn neben James Cameron zu den Übervätern der digitalen Kinotechnik, doch bemerkt er immerhin, dass es mit der Herstellung der *Video Compact Disc* (VCD) ab 1993 zur Installation einer ganzen Reihe „elektronischer Kinos“ gekommen ist, die vornehmlich im asiatischen Raum zu finden waren. „VCD is important historically because it was the first

significant digital platform for showing movies“ (Bordwell 2012: 40). Asien war damals in Sachen digitalen Vorführtechniken den USA weit voraus.

VCD war hinsichtlich der Auflösung der bis anhin dominierenden VHS-Kassette (*Video Home System*) überlegen, stellte aber für die Majors eine Gefahr dar, da sie ganz einfach kopiert und unzählig vervielfältigt werden konnte (ibid.: 37). Die technologischen Partner der Hollywood Majors lancierten mit der DVD (*Digital Versatile Disc*) einen Datenträger, der über einen territorialen Kode und einen besseren Kopierschutz verfügte, mit einer höheren Bildauflösung versehen war und der die VHS, wie auch die VCD, zumindest aus Nordamerika und Europa vom Markt verdrängte. Die BluRay-Disc wurde mit noch besserer Bildauflösung ausgestattet und dient noch heute bei Kinos mit kleinen Leinwänden als Ersatz für das *d-Cinema*. Andreas Furler begründet dies dadurch, dass die BluRay seiner Meinung nach einer Auflösung von 2K (2048x1080 Pixel) in der Bildwahrnehmung sehr nahe komme (Furler 2012). Aus filmästhetischer und -wissenschaftlicher Perspektive sind solche Aussagen wie jene von Furler aber als problematisch zu beurteilen. Immerhin gehen mit einer BluRay-Projektion Charakteristiken verloren, die bei einem fotochemischen Film enthalten waren. Eine solche Art von Filmvorführung entzieht sich kulturhistorischen Anforderungen an ein filmisches Trägermaterial.

Um die Jahrtausendwende existierten bereits zwei digitale Projektionssysteme: das von Texas Instruments entwickelte DLP-System (*Digital Light Processor*) und das heute nicht mehr gebräuchliche LCLV-System (*Liquid Crystal Light Valve*). Nach Bordwell verfügten jene Projektoren über eine Bildauflösungsmöglichkeit von 1.3 K und dienten als Abspielsysteme für Hollywood-Produktionen wie die neueren STAR WARS-Filme (1999 und 2002) oder TOY STORY 2 (1999) (Bordwell 2012: 41-43).

Das DCI-Konsortium musste demzufolge einen Standard entwickeln, um sich auf dem heterogenen, unübersichtlichen digitalen Abspielmarkt mit seinen Produkten behaupten zu können. Die Schaffung einer digitalen Normierung der technischen Vorführmodalitäten würde die Vielzahl an elektronischen und digitalen Trägermaterialien eindämmen, eine konsistente weltweit genormte Vorführung gewährleisten und durch die verschlüsselte Anordnung zwischen Server, Projektor und DCP einen wichtigen Schutz vor Piraterie bedeuten. Die Vorgaben aus Hollywood wirkten. Bis Mitte August 2012 wurde weltweit in beachtlichem Masse auf *d-Cinema* umgerüstet. Alleine in der ersten Jahreshälfte 2012 hat sich gemäss Screen Digest der Bestand von 63'825 Leinwänden auf 77'021 (+20,7%) erhöht.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> [http://www.screendigest.com/reports/2012714a/2012\\_08\\_global\\_d-cinema\\_penetration\\_reaches\\_new\\_high/view.html#form](http://www.screendigest.com/reports/2012714a/2012_08_global_d-cinema_penetration_reaches_new_high/view.html#form) [Stand: 26.08.2012]

## 2.2. Zur Spezifität der digitalen Umrüstung in den Schweizer Kinos

### 2.2.1. Die Entwicklungsstufen der Umrüstung

Für Bordwell ist die Lancierung des DCI-Standards ein erneuter Versuch der Majors, Kontrolle über den Distributionssektor zu erhalten, den diese seit 1948 nach dem Paramount-Urteil nicht mehr besaßen.<sup>11</sup> Für Amerika mag dies zutreffen, doch ist die Kinolandschaft in Europa nicht mit der amerikanischen Kinostruktur zu vergleichen. Der Markt in den USA wird mehrheitlich von drei grossen Kinoketten dominiert, die wiederum in engem Kontakt zu den Majors stehen.<sup>12</sup> Die Frage, ob sich auch die Schweizer Kinolandschaft durch die digitale Umrüstung abhängiger von Hollywood mache, ist allerdings berechtigt und löste hierzulande vor allem bei den kleineren Kinobesitzern und Kulturverbänden wie Cinélibre heftige Debatten aus. Als das BAK seine Digitalisierungsförderung für die Jahre 2011-2015 präsentierte, sprach Cinélibre in der Stellungnahme zu diesem Konzept, auf das in Kapitel 2.2.2. noch näher eingegangen wird, von einem „Kniefall vor Hollywood“ und empfand die ausschliessliche Unterstützung des *d-Cinema* als „marktverzerrend“ (Cinélibre 2011).

Nationale und internationale kulturelle Institutionen sowie Theoretiker wie David Bordwell sind nicht die einzigen, die in der Implementierung des DCI-Standards die Gefahr einer verstärkten Abhängigkeit und Kontrolle Hollywoods sehen. Dies würde ihnen zufolge auch zu einer Verarmung der Angebotsvielfalt der Kinos führen. Es ist aber notwendig, die Spezifik der digitalen Umwandlung in der Schweiz zu untersuchen, um überhaupt erst die lokalen Gegebenheiten zu bestimmen und daraus Schlüsse über mögliche Konsequenzen ziehen zu können.

Auch in der Schweiz war es nicht das *d-Cinema*, das als erstes digitales Projektionssystem in die Geschichtsbücher eingehen wird, sondern die Multimediaplayer mit *e-Cinema*-Technik der Kinowerbe-gesellschaft Cinecom. Die Förderung der Cinecom berücksichtigte nur Kinobetriebe ab einer für sie nützlichen Rentabilität. Um den Anschluss für digitale Inhalte auch für finanziell weniger privilegierte Kinobetriebe zu gewährleisten, sprach das BAK Förder-gelder aus, die jenen Kinos eine Installation eines solchen Beamers für Werbeinhalte ermöglichen sollte (Wälti 2010: 30). Das BAK lancierte damit seine erste Fördermassnahme für die Schweizer Kinobranche im Distributionssektor, nachdem die Arbeitsgruppe *Cinema*

---

<sup>11</sup> „Digital projection has furnished the most thoroughgoing opportunity for studio control over exhibition since the coming of sound, and perhaps since the days when the Majors began acquiring movie houses“ (Bordwell 2012: 51).

<sup>12</sup> Die Kinostruktur in den USA hatte sich seit der Jahrtausendwende drastisch verändert. Viele kleinere Betriebe wurden geschlossen, grosse Multiplexe wurden von finanzkräftigen Firmen aus dem Boden gestampft. Heute gehören die meisten dieser Säle einem der drei Ketten Regal, American Multi-Cinemas oder Cinemark (Bordwell 2012: 75).

*Digital Suisse* dies als notwendig erachtet hatte (Cinema Digital Suisse 2005: 10-11). Durch diesen „Teufelspakt zwischen dem Bund und dem Kinowerbeanbieter“ wie Michael Sennhauser ihn betitelte, wurden ab diesem Zeitpunkt digitale nicht DCI-konforme Projektionen vielerorts in der Schweiz möglich (Sennhauser 2012: Int.). Sven Wälti bemerkt in seinem Bericht 2010, dass die Schweiz durch diese *e-Cinema*-Fördermassnahmen mit 97% umgerüsteter Betriebe, eines „der wenigen Ländern in Europa [war], welches seine Kinosäle vollständig mit solchen Systemen ausgerüstet hat“ (Wälti 2010: 30). Das Abspielen von BluRay (öfter auch von DVD) erwies sich als praktikable Lösung für Filme, deren 35-mm-Kopie nicht (mehr) zur Verfügung stand. Diese Praxis fand vor allem bei Filmfestivals oder Reprisenkinos grossen Anklang, auch wenn sie von den Majors nicht geduldet wurde (Sennhauser 2012: Int.).

Parallel zu dieser Entwicklung fand ab 2008/2009 vorwiegend bei den grossen Schweizer Kinoketten eine konzentrierte Umrüstung nach DCI-konformer Technologie statt. Neben den bereits erwähnten DLP-Projektoren (hergestellt von den Firmen Christie, Barco und NEC) sind Apparate von Sony, der als einziger einen 4K-Projektor anbietet, sowie Systeme von Cinemacanna und Kinoton in Europa vertreten (Brunella/Kanzler 2011: 66). In der Schweiz ist der US-Hersteller Christie mit 50% Marktanteil der Hauptlieferant des DCI-konformen Projektionssystems (Angabe für 2010, *ibid.*: 69). 63% der Schweizer Kinos verfügen über einen XDC-Server, dessen Lieferant von der belgischen Firma Barco aufgekauft wurde (*ibid.*: 69). Durch diesen Umrüstungsdruck hin zu DCI-Konformität, der vor allem von den Kinoketten lanciert wurde, gerieten die kleineren Betriebe unter Zugzwang (Sennhauser 2012: Int.). Als die Majors vermeldeten, in naher Zukunft keine 35-mm-Kopien mehr produzieren zu wollen, wurde die Situation in Europa und den USA ab Ende 2010 für jene Kinobetriebe prekär, die noch nicht umgerüstet hatten (Bordwell 2012: 10). Es herrschte eine eigentliche Panik in der Schweizer Kinobranche, weil sich vor allem die kleinen Betriebe wegen der enormen finanziellen Hürde benachteiligt fühlten, um mit den grossen Ketten mitziehen zu können. Es wurde finanzielle Unterstützung des Bundes gefordert, doch war man sich auch beim Schweizer Studiofilm-Verband nicht über den Umfang und die Finanzierungsmodelle einig (Sennhauser 2012: Int.). Wie in den USA nach der Wirtschaftskrise im Jahre 2008 (Bordwell 2012: 77-78) fehlte es in der Schweiz noch bis 2010 an einem umsetzbaren Finanzierungsmodell für die unterschiedlichen Kintypen.

### 2.2.2. Finanzierungsmodelle

Die Kosten bildeten verständlicherweise die grösste Hürde bei den Bemühungen einer Umrüstung nach DCI-Standard. Viele (vorwiegend kleinere und unabhängige) Kinobetriebe

konnten solch grosse Investitionen nicht aus eigener Kraft tätigen.<sup>13</sup> Die Modelle bei der Akquisitionsfrage variieren von Land zu Land. Als erfolgreiches Beispiel kann Norwegen angeführt werden (Cabrera Blázquez 2010: 12). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie weit der Staat sich bei den Umrüstkosten beteiligen soll bzw. darf. Italien ist Europas einziges Land, das mittels Steuerabgaben einen grossen Teil an Sälen mitfinanzierte (Brunella/ Kanzler 2011: 112). Nach massivem Druck aus der Branche wurde auch für die Schweiz nach einem adäquaten Finanzierungsmodell gesucht. Eine einheitliche Lösung steht allerdings bis heute aus, was gemäss Hansjörg Beck der Cinévision GmbH zu drei möglichen Varianten führte, die in der Schweiz parallel oder einzeln angewendet werden, wenn keine Eigenfinanzierung möglich ist (Beck 2012: Int.).

Das in den USA gebräuchlichste System der VPF-Zahlungen (*Virtual Print Fee*) basiert auf der Überlegung, dass der Verleiher infolge Kosteneinsparungen bei der DCP-Herstellung gegenüber der alten 35-mm-Kopien einen bestimmten Anteil (umgerechnet zwischen 70–750 Euro) pro DCP-Vorstellung an den Kinobetrieb auszahlt (Brunella/ Kanzler 2011: 25). Entscheidend ist dabei, ob die Zahlung über einen sogenannten Integrator, eine Drittfirma, oder direkt über den Verleih abgewickelt wird. Integratoren handeln Konditionen mit Majors aus, bezahlen die Umrüstkosten der Betreiber in Form eines Vorschusses und verpflichten dadurch den Kinobetreiber, eine bestimmte Anzahl von Vorführungen von Filmen des jeweiligen Majors zu zeigen. Möchte ein Betreiber parallel andere Filme zeigen, müsste er dem Integrator eine Art Entschädigung zahlen, die sich gerade im Falle eines Independent-Filmes mit Aussicht auf wenig Zuschauer nicht amortisieren liesse (Beck 2012: Int.). Dies ist einer der Gründe, warum Bordwell von einer Kontrolle der Majors spricht, weil über die Beteiligung an den Installationskosten massiv Druck auf die Programmation der Kinobetriebe ausgeübt werden kann. In Europa sind mehrere solche Integratoren tätig, wovon zwei eine kleine Klientel in der Schweiz aufweisen.<sup>14</sup> Welche Konditionen Drittfirmen-

---

<sup>13</sup> Je nach Quelle sind die Angaben zu den Umrüstkosten sehr unterschiedlich. So bemisst sie z.B. das Observatoire Européen de l'Audiovisuel durchschnittlich zw. 75'000 – 170'000 Euro. Die Berechnungen beinhalten dabei die Installation eines Servers, eines Projektors sowie fakultativ die Installation einer Silberleinwand (für 3D) oder einer neuen Belüftung (Brunella/Kanzler 2011: 21). Es gilt zu beachten, dass 2009 die Projektoren tendenziell teurer waren als dies heute 2012 der Fall ist. Momentan dürften die Anschaffungskosten in der Schweiz zw. 80'000 bis 120'000CHF liegen. Das BAK will somit in seiner Unterstützung von max. 60'000CHF (5x 12'000CHF über fünf Jahre) nicht mehr als die Hälfte der Investitionen der Akquisitionskosten übernehmen. Christof Stillhard vom Cinema Luna in Frauenfeld konnte sich gem. eigenen Angaben mit subventionierten 160'000CHF die Umrüstung seiner zwei Säle leisten (Stillhard 2012: Int.).

<sup>14</sup> Die größten Integratoren in Europa sind Arts Alliance Media (GB), Ymagis (F) und XDC (BE). Weitere Informationen über das Virtual-Print-Fee-Modell: „Virtual Print Fee: Questions and Answers from Arts Alliance Media“, abrufbar unter: [http://www.edcf.net/edcf\\_docs/vpf\\_q-a\\_200710.pdf](http://www.edcf.net/edcf_docs/vpf_q-a_200710.pdf) [Stand: 27.08.2012]. Gemäss Brunella/ Kanzler 2011 agieren Ymagis und XDC in der Schweiz (S. 32). René Gerber von

Verträge beinhalten und welche Kinos in der Schweiz ein solches Modell beanspruchen, bleibt Betriebsgeheimnis. Es darf jedoch davon ausgegangen werden, dass vor allem grosse Kino-Ketten wie Pathé oder die Kitag AG von solchen Methoden profitieren könnten (Sennhauser 2012: Int.).

Als Alternative schlossen offenbar verschiedene unabhängige Verleiher mit einzelnen Kinos Direktverträge ab, die VPF-Zahlungen beinhalten. Welche Verleiher dies betrifft teilten mir die Interviewpartner allerdings nicht mit. Dieses Modell ist aber ebenfalls an Konditionen gebunden, da es meistens einer Mindestanzahl von Vorstellungen eines jeweiligen Films bedarf, ehe der Verleiher eine VPF auszahlt. Für Hansjörg Beck war dieses Modell für seine Land- und Kurortkinos nicht praktikabel, weil er sich nicht vertraglich verpflichten konnte, während drei Wochen 63 Vorstellungen eines Films anzusetzen. Direktverträge mit Verleihern begünstigen somit vorwiegend Grosstadt-Studiokinos (Beck 2012: Int.).

Die dritte Möglichkeit sind öffentliche Gelder, die einerseits vom BAK oder in Form von Darlehen von ProCinema zur Verfügung gestellt werden (Gerber 2012: Int.). Zum einen ermöglicht das BAK mit seinem Digitalisierungsförderprogramm die Unterstützung für Kinos, die ein „vielfältiges Programmangebot“ aufweisen (Förderprogramm 2012). Der Bund beteiligt sich damit – wie in Fussnote 13 erwähnt – an der Umrüstung einer Leinwand nach DCI-Standard, wenn diese ohne Involvierung von Integratoren oder anderen Drittanbietern finanziert werden soll (ibid.). Die Höhe der Beiträge wird bestimmt durch die berechnete Angebotsvielfalt, auf deren Kriterien in Kapitel 3.3.2. eingegangen wird. Diese Vielfalt wird mittels eines ausgeklügelten Punktesystems kalkuliert und ist daher nur für Kinos interessant, die eine ausgewogene Vielfalt in einem Spieljahr vorlegen können. Jenes Punktesystem wurde bereits vor dem Förderprogramm von 2011–2015 für die Zahlung einer Vielfaltsprämie angewendet (Steiert 2012: Int.). Einige Kinobetriebe beklagen indes, dass sie durch die Förderzahlungen für die Digitalisierung zwar Teilbeträge erhalten, jedoch die Prämie für die Vielfalt dadurch wegfallen (Stillhard 2012: Int.). Für Laurent Steiert ist dies allerdings eine temporäre Zahlungssituation, die sich nach 2015/2016 wieder in eine Vielfaltsprämie umwandeln wird (Steiert 2012: Int.). Die Beteiligungen des BAK verstehen sich als nicht rückzahlbare Dienstleistungen. Werden einem Kinobetrieb die BAK-Zahlungen zugesprochen, so kann er zudem bei ProCinema ein verzinstant Darlehen beantragen, was ihm die direkte Anschaffung der Projektoren und Server ermöglicht (Gerber 2012: Int.).

Dass die Verleiher in der Schweiz durch die Finanzierungshürden der Kinobetreiber und durch die vertragliche Bindung an VPF-Zahlungen mehr Kontrolle über die Programmation

---

ProCinema schätzt die Zahl der von XDC und Ymagis unterstützten Leinwände aber als sehr gering ein und rechnet mit „höchstens 25 Leinwänden“, die dieses Modell in der Schweiz anwenden (Gerber 2012: Int.).

erhalten haben, ist aufgrund der unterschiedlichen Modelle zu verneinen. Dank des Drucks vor allem von unabhängigen Verleihern und Kinobetrieben konnten Integratoren-VPF-Modelle weitestgehend zurückgedrängt werden. Ungeklärt ist hingegen die Frage, inwieweit direkte VPF-Verträge mit unabhängigen Verleihern zu mehr Kontrolle über die Programme führen, wenn man bedenkt, dass auch diese Kontrakte eine Mindestanzahl von Vorführungen an Filmen beanspruchen. Aus wissenschaftlicher Perspektive können darüber aber keine konkreten Schlüsse gezogen werden, da die meisten jener Verträge geheim sind.

### 2.2.3. Kinotypen und Verleiherprofile

Für die Definition der Kinotypen in der Schweiz sind neben der Anzahl von Leinwänden noch andere Faktoren ausschlaggebend, zum einen das Einzugsgebiet und zum anderen die Ausrichtung des Programms und die damit verbundene Frage, in welchem Besitzverhältnis der Betrieb steht.

Das Bundesamt für Statistik (BFS) unterscheidet zwischen Einzelleinwänden, Kinokomplexen (2-7 Leinwände), Multiplexen (8-15 Leinwände) und Megaplexen (ab 16 Leinwänden), wobei letztere in der Schweiz nicht vertreten sind (BFS 2007: 2). Dank ihrer topografischen Struktur wies die Schweiz lange Zeit sehr unterschiedliche Formen von Kinos auf, während Amerika vorwiegend von finanzkräftigen Kinoketten mit Multi- und Megaplexen dominiert wird. Zudem sind seit der gesetzlichen Liberalisierung nach Annahme des Artikels 71 in der neuen Bundesverfassung im Jahre 1999 nicht so viele Multiplexe in die Kinolandschaft eingedrungen wie befürchtet (Walter-Busch 2006: 6). 2006 existierten in der Schweiz acht Multiplexe mit 75 Leinwänden, die zusammen einen Anteil von 13,7% der Leinwandanzahl (BSF 2007: 3) und 21,36% des Gesamtjahres-Umsatzes der Schweiz ausmachten (ProCinema 2011: 20). Diese Werte sind sehr tief im Vergleich mit dem Ausland.<sup>15</sup> Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Multiplexe in den letzten Jahren auch hierzulande stark an Zuschauern gewinnen konnten. Seit 2008 blieb die Zahl zwar konstant bei 12 Betrieben, jedoch konnten diese 117 Leinwände ihren Marktanteil am gesamtschweizerischen Umsatz ausbauen.<sup>16</sup>

Die Gesamtzahl der Leinwände war in den letzten Jahren vielen Schwankungen ausgesetzt. Nach einem starken Anstieg zwischen 2002 und 2004 (von 511 auf 540) hatte sie ihr

---

<sup>15</sup> Im Jahre 2005 hatten vergleichbare Märkte wie Österreich oder Dänemark 40,8% bzw. 19,8% der Leinwände in Multiplexen. Grossbritannien hatte gar 65,3% der Leinwände in Multiplexen eingebaut.

<sup>16</sup> 2008 erwirtschafteten die 12 Multiplexe mit 115 Leinwänden 28,84% des Gesamtumsatzes der Schweiz. 2011 mit 117 Leinwänden gar 34,71%. Bisher ist 2010 mit 36,26% die Rekordmarke in Sachen Marktanteil des Umsatzes (ProCinema 2011: 20).



zwischenzeitliches Hoch 2008 bei 568 erreicht und ist mittlerweile 2011 bei 550 Leinwänden angelangt. Die Zahl der Kinobetriebe ging jedoch in derselben Zeit gemäss BFS von 326 Betrieben auf 288 zurück.<sup>17</sup> Über die Ursachen kann man lediglich spekulieren. Es kann einzig konstatiert werden, dass sich eine starke Konzentration an Kinos mit mehr als einer Leinwand bemerkbar macht. Dies würde bedeuten, dass viele Einzelleinwandkinos je länger je mehr zur Seltenheit vor allem in mittelgrossen und kleinen Städten werden. Diesen Umstand erwähnte die Studie *Kinolandschaft Schweiz 2003* bereits 2004 (BFS 2004: 15). Dies ist aus folgendem Grund von Belang: Eine Besonderheit Europas im Gegensatz zu den USA bildet die Kinotopologie von Einzelleinwandkinos. Gemäss dem *Observatoire Européen de l'Audiovisuel* bestehen fast 60% aller europäischen Kinobetriebe aus einem Saal (Brunella/Kanzler 2011: 5). In der Schweiz sank die Anzahl von 223 (2008) auf 202 (2011) um knapp 10% (ProCinema 2010/2012: 6/7). Es sind aber oft solche Betriebe, die wesentlich zu einer kulturellen Vielfalt im Filmangebot beitragen. Immerhin lässt sich beobachten, dass viele dieser Einzelleinwände zwar ihren privatwirtschaftlichen Betrieb aufgeben, das Kino jedoch in Form eines kommunal-subventionierten Betriebs oder in Form eines Vereins wieder eröffnet wird (Gerber 2012/ Stillhard 2012: Int.). René Gerber von ProCinema sieht in dieser Entwicklung aber keinen direkten Zusammenhang mit der Finanzierungshürde der Digitalisierung, sondern betont, dass jede Betriebsschliessung individuell untersucht werden müsste, um aussagekräftige Schlussfolgerungen ziehen zu können (Gerber 2012: Int.). Die These des grossen Kinosterbens als Konsequenz der digitalen Umrüstung der Abspieltechnik kann demzufolge nicht bestätigt werden. Es gilt jedoch die Veränderung der topologischen Struktur weiterzuverfolgen.

Ein weiterer Unterscheidungsfaktor für Kinos ist ihr Einzugsgebiet. Ein Grossstadt-Studiokino wie das Kino RiffRaff in Zürich kann auf ein grösseres potenzielles Publikum zurückgreifen als ein Land-Studiokino wie das Cinema Luna in Frauenfeld. Die Frage nach der Ortschaft ist in diesem Fall eher zweitrangig, vielmehr geht es um die Frage des Einzugsgebietes. ProCinema definiert in diesem Zusammenhang Orte bzw. Einzugsgebiete mit mindestens 100'000 Einwohner oder mit mehr als 30 Leinwänden als Schlüsselstädte (ProCinema 2001). Das BAK hat die Schweiz in sogenannte Kinoregionen eingeteilt, die in Kapitel 3 genauer untersucht werden. Die oben erwähnte Konzentration der Betriebe mit mehreren Leinwänden (Kinokomplexe und Multiplexe) wird in den jeweiligen Einzugsgebieten zu einem Trend, den Umberto Tedeschi (2005: 15) als regionale

---

<sup>17</sup> <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html> [Stand: 27.08.2012] unter Rubrik Kinobetrieb.

Monopolisierung beschreibt. Waren früher mehrere Einzelbetriebe pro Kinoregion vertreten, so findet sich an deren Stelle oft nur noch ein Betrieb mit mehreren Sälen.

Neben der topologischen Struktur sollte man die Kinolandschaft zudem nach inhaltlichen Kriterien unterscheiden. Schliesslich gehört das Programm zum Hauptbestandteil eines Kinobetriebes. In diesem Bereich tun sich die wissenschaftlichen und statistischen Studien jedoch viel schwerer als man zunächst vermuten mag. Das Hauptproblem liegt in der Definition der Programminhalte. Zwar existieren Labels wie *Mainstream* und *Arthouse*, doch ist weder das eine noch das andere ein konkretes Unterscheidungsmerkmal für die grosse Vielfalt an veröffentlichten Filmen. Die Frage, ob ein Film wie *INTOUCHABLES* (F 2011, Olivier Nakache und Éric Toledano) nun als *Mainstream*- oder *Arthouse*-Film gewertet wird, und ob *Arthouse* überhaupt eine spezifische Filmgattung definiert oder ein Name für eine bestimmte Art von Kinos ist, kann nicht einfach beantwortet werden. Corinne Rossi von Praesens-Film achtet auf die Besetzung als wesentliches Unterscheidungsmerkmal. Einen *Mainstream*-Film definiert sie folglich durch ein international bekanntes Schauspielensemble und/ oder aufgrund der Tatsache, dass er von den Major Studios produziert wurde. Das Label *Arthouse* wendet sie hingegen bei Filmen an, deren Besetzung nur national oder wenn marginal im Ausland Bekanntheit geniesst. In diesem Fall wäre *INTOUCHABLES* als *Arthouse*-Film zu klassifizieren, da man ausserhalb Frankreichs wenig über die Schauspieler kennt (Rossi/ Gassmann 2012: Int.). Natürlich ist auch dieses Merkmal nicht eindeutig, zumal die Kategorisierung des Films letztlich auch von den Verleihern oder den Kinobetreibern gemacht wird. Dennoch kann eine solche Unterscheidung als praktikabler Ansatz gewertet werden, indem *Mainstream* auf Filme angewendet wird, die dem Studio- und Starsystem verbunden sind (Braun 2012: Int.). Um Begriffsprobleme bezüglich des *Arthouse*-Labels zu vermeiden, wird in dieser Arbeit zwischen *Mainstream*- und Studiokinos unterschieden. Das entspricht auch dem Begriffspaar, das am meisten in den Interviews verwendet wurde. Ein Studiokino definiert sich durch das Filmangebot, das sich in der Regel vorwiegend aus „unabhängigen“ Filmproduktionen zusammensetzt und *Major*-Produktionen aus Hollywood selten im Programm führt. Oft liegt in diesem Filmangebot eine mehr oder weniger prägnante kulturideologische Haltung zugrunde, die sich vom *Mainstream*-Filmgeschäft distanzieren möchte. Ein weiterer inhaltlicher Unterscheidungspunkt ist sodann die Aktualität der Filme. Hier wird unterschieden zwischen Premierenkinos und Reprisenkinos.

Schliesslich stellt sich die Frage, in welchem Besitzverhältnis sich die jeweiligen Kinos befinden. Grössere Kinobetriebe und Kinoketten waren bei einem frühen Zugang zu einer Digitalisierung eindeutig im Vorteil, da sie von Massenakquisitionen der Projektoren

profitieren konnten. So war beispielsweise die Pathé-Gruppe dank ihrer Nähe zum französischen Mutterhaus in der Lage, die Gelder für die Projektoren und Server selbst bereitstellen zu können (Jones 2012: Int.), während dies für die Kleinstadt- und Landkinos von Hansjörg Beck nicht der Fall war (Beck 2012: Int.). Eine konkrete Einteilung in Kinotypen ist demnach ein nicht einfach zu bewerkstellendes Unterfangen, da Unterscheidungskriterien zwar existent sind, die Beurteilung dieser Kriterien jedoch sehr subjektiven Argumentationen folgt.

Ähnlich heterogen ist die Situation bei Filmverleihunternehmen, üblicherweise als Filmverleiher bezeichnet. Diese benötigten gemäss alter Filmverordnung von 1968 vom BAK eine Verleihbewilligung, um Filme in der Schweiz in die Kinos zu bringen. Der Entwurf zum neuen Filmgesetz von 2001 beseitigte diese Regulierung, nachdem bereits seit 1993 mit einer Verordnungsrevision eine „Deregulierung im Einfuhr- und Verleihbereich“ beschlossen wurde (Walter Busch 2006: 6). Bea Cattat, Vorstehende des Schweizer Studiofilm Verbandes (SSV) und Besitzerin des unabhängigen Filmverleihs LookNow!, konstatiert seit dieser Zeit eine „enorme Zunahme an kleineren finanzkräftigen Verleihfirmen“, die sich alle im Studiofilm-Sektor beteiligen wollen (Cuttat 2012: Int.). Die liberalisierenden Massnahmen führten im letzten Jahrzehnt demnach zu einer sehr viel höheren Konzentration an Verleihfirmen, die allerdings oft nur wenig Filme pro Jahr herausbringen. Dies führe zu einer „Zerfleischung des *Independent*-Sektors“ (ibid.), da sich nun mehr Marktteilnehmer am Kuchen bedienen. Daneben existieren die drei Major-Verleihbetriebe The Walt Disney Company (die zudem die Verleihrechte für Sony Pictures für die Schweiz hält), Warner Bros. (die ihrerseits auch Filme für 20th Century Fox vertreibt) und Universal Pictures. Umberto Tedeschi definiert die Situation 2005 als „nationales Oligopol“, da die fünf Majors zusammen „mehr als zwei Drittel der Besucherzahlen in der Schweiz auf sich vereinen“ (Tedeschi 2005:15).

Die erwähnte Zunahme an Verleihfirmen in der Schweiz stützen auch die Zahlen von ProCinema. Während für 2009 noch 47 (ProCinema 2010: 40) von 70 dem BAK gemeldeten Firmen aktiv Filme verliehen, taten dies 2011 52 von 87 (ibid. 2012: 48). Welche Konsequenzen die Zunahme bedeutet und ob sie in Folge der Digitalisierung verstärkt wurde, wird in Kapitel 2.4 noch genauer untersucht. Diese Konzentration im Studiofilm-Sektor hat jedoch zweifellos Folgen. In welcher Form sich diese manifestieren, wird sich wohl erst in einigen Jahren zeigen, doch ist mit einem Wegfall von kleineren, weniger liquiden Verleihern zu rechnen (Cuttat 2012: Int.).

### 2.3. Der Stand der digitalen Umrüstung im Jahr 2012

Die Digitalisierung in der Schweiz erlebte ihren ersten Boom mit 3D-Filmen wie ICE AGE 3 oder AVATAR (beide 2009). Bis 2008 waren von den 568 Sälen erst 19 digitalisiert worden (3,3%), ein Jahr später wurden 55 von 562 (9,7%) registriert, wovon 52 3D-Filme zeigen konnten. 2010 waren von 142 digitalen Sälen (25,4%) 134 mit 3D-Technologie ausgestattet (ProCinema 2011: 7-8). Erst letztes Jahr setzte nun eine zweite Digitalisierungswelle ein, welche vorwiegend digitale 2D-Säle entstehen liess. So sind per 18. Juni 2012 393 Säle digital umgerüstet (73,05%), wovon 235 auch 3D spielen können (43,68% der gesamten Kinosäle in der Schweiz). Am 31. Dezember 2012 waren es bereits 482 digitale Säle bzw. 89,6% des Gesamtbestandes, 259 Leinwände (48,14%) präsentieren Filme in 3D.<sup>18</sup>

Im Vergleich zum übrigen Europa liegt die Schweiz damit über dem Durchschnittswert. Ende 2011 waren gemässe dem *Observatoire* rund 18'500 Säle digitalisiert, was einem Prozentsatz von 52% entsprach (Brunella/ Kanzler 2011: 4). Für 2011 war die 2D-Umrüstung die Hauptkonversionsmethode (65% der umgerüsteten Säle setzten auf 2D-Standard während 2010 noch 87% auf 3D setzten), was verdeutlicht, dass 3D-Filme zwar eine Art Triebfeder für die ersten zwei Jahre waren, der Markt nun aber gesättigt scheint (ibid.: 4).

Ein weiterer Grund dürfte die Lancierung nationaler Förderprogramme sein, die erst ab 2010 grossflächig Wirkung zeigten. Das Förderkonzept des BAK wurde erst 2011 umgesetzt, was unter anderem auch die Arthouse Commercio Movie AG erst dann zur technischen Umwandlung bewegte (Käslin 2012: Int.). Alle interviewten Kinobetriebe gaben an, dass sich für sie niemals die Frage stellte, ob sie umrüsten sollen sondern vielmehr wann. Auch wenn die BAK-Beträge nicht eine vollständige Investition decken, so sind sie dennoch notwendig und verdeutlichen einmal mehr, dass ohne eine nationale Filmkulturförderung für viele Kinobetriebe die Gefahr bestünde, nicht mit den finanzkräftigen, grossen Filmtheatern mitziehen zu können.

### 2.4. Der Schweizer Distributionssektor nach der digitalen Umrüstung

Die oben beschriebene Charakterisierung der Schweizer Kinolandschaft fokussierte auf Entwicklungen, die vor der Digitalisierung des Distributionssektors stattgefunden haben. Es zeigte sich, dass vor allem filmpolitische und ökonomische Faktoren zu diesen Tendenzen

---

<sup>18</sup> Gemäss E-Mail Korrespondenz mit René Gerber am 4. Januar 2013.

beigetragen haben. Da die prognostizierte vollständige Digitalisierung der Kinos gegen Ende 2012 erwartet wurde (effektiv sind es per Ende 2012 rund 90% aller Betriebe), wagt diese Arbeit bereits jetzt erste Konsequenzen aufzuzeigen, die unmittelbar mit der neuen Technologie in Zusammenhang stehen.

### **2.4.1. Situation für die Kinobetriebe**

Aus topologischer Perspektive können bis zum jetzigen Zeitpunkt keine Schlüsse auf mögliche Betriebsschliessungen infolge der Digitalisierung gezogen werden (vgl. Kapitel 2.2.3.). Dennoch bildete die Finanzierungshürde eines der grössten Handicaps für viele kommerziell ausgerichtete Kinos. Die Situation war für jene Kinos erschwert, die nicht in die Punkteränge des Vielfaltsprogramms des BAK kamen und folglich keine Unterstützung des Bundes erhielten (Förderprogramm 2012). Für direkte VPF-Verträge waren diese Filmabspielstätten für die Verleiher ebenfalls zu unrentabel. Ein Beispiel bildet das Kino Reinach, das Hansjörg Beck mangels liquider Mittel nicht umrüsten konnte (Beck 2012: Int.). Der Betrieb wurde vom lokalen Filmclub in Form eines Vereins übernommen und konnte dadurch auf die Unterstützung des BAK zählen. Christof Stillhard nannte eine ähnliche Betriebsgeschichte beim Ortskino in Romanshorn (Stillhard 2012: Int.). Allerdings kann in diesem Zusammenhang noch nicht von einem Trend gesprochen werden. Für die meisten der über 550 Leinwände in der Schweiz fand sich in der Zwischenzeit eine Finanzierungsmöglichkeit, weshalb sich die Panik innerhalb der Branche, die Françoise Deriaz 2010 im *Ciné-Bulletin* beschrieb, zusehends gelegt hat (Deriaz/ Magnin 2010a: 1-7).

Weitgehend ungewiss ist allerdings der betriebsinterne Aspekt der Unterhaltskosten und zukünftigen Update-Akquisitionen für die digitale Infrastruktur. Alle interviewten Betreiber äusserten sich hier vorsichtig, bestätigten allerdings eine Zunahme an jährlichen Wartungsinvestitionen. Wie Peter Sterk der Sterk Cine AG in Baden bemerkte, beliefen sich die Kosten für ihre Projektoren auf das Dreifache eines analogen Apparates. Letzterer funktionierte jedoch bei guter Wartung mehr als 30 Jahre. Wie oft die digitalen Projektoren aktualisiert werden müssen, ist in der Branche noch umstritten, jedoch rechnet Sterk von einer Halbwertszeit von 5 bis 10 Jahren (Sterk 2012: Int.). Software-Updates finden hingegen sehr viel öfter statt, was dazu führt, dass neben den Mehrkosten auch technische Pannen möglich sind, wenn ein geliefertes DCP nicht mehr mit der im Server benutzten Software operabel ist, oder das DCP bereits eine neue Version aufweist (Marti/ Egli 2012: Int.). Unter den massiven Mehrkosten leiden letztlich die Kunden, da finanzschwache Betriebe weniger Geld für die

Instandhaltung ihrer Infrastruktur (Bestuhlung, sanitäre Anlagen, Klimaanlage etc.) zur Verfügung hätten (Sterk 2012: Int.).

Die Kostenfrage ist in ganz Europa ein Problem. Es wird sich allerdings erst einige Jahre nach der Digitalisierung beurteilen lassen, welchen Einfluss sie letztlich auf die Liquidität der Betriebe hatte. Das *Observatoire* geht von einem Investitionsanstieg für Beschaffung und Unterhalt der Apparaturen von 100–300% je nach Ausstattung des digitalen Abspieltechnik und der Lebenserwartung der Projektoren aus (Brunella/ Kanzler 2011: 21). Diese Zahlen sind mit Vorsicht zu bewerten, doch zeigen sie auf, dass das Thema des Unterhalts und der ständigen Software-Aktualisierungen für die Kinobetreiber europaweit virulent bleiben wird (ibid.: 70-72).

Auf betriebsinterner Ebene kann man die Konsequenzen zum aktuellen Zeitpunkt ebenfalls nur erahnen. Die Major-Verleiher führten massive Kosteneinsparungen für das Kinopersonal an (wie auch Crotti 2012: Int.), doch ist dieser Vorteil nicht von allen Kinobetrieben bestätigt worden. Vielmehr betrifft dies grosse Kinoketten wie Pathé, die gemäss eigenen Angaben bis zu 50% an Personal einsparen konnten (Jones 2012: Int.). Für Einzelleinwandbetriebe trifft dies jedoch meist nicht zu, selbst wenn sie einer Kette wie der Arthouse Commercio Movie AG angehören. Die Arthouse-Kette muss nach wie vor für jeden einzelnen Betrieb einen Mindestbestand an Mitarbeitern haben, da die Säle nicht an einem Ort untergebracht sind, sondern sich in der ganzen Stadt Zürich verteilen (Käslin 2012: Int.).

Bisher sprachen viele von technischen Einstiegsproblemen beim Abspielen der digitalen Filme. Ein wesentliches Problem ist dabei die materielle Beschaffenheit des Trägermaterials: der Film im DCP ist polymorph geworden (vgl. S.14). Ein Operateur kann nicht mehr durch die Kontrolle des Trägers nach den Ursachen einer Fehlprojektion suchen. Der binär kodierte und höchst komplex verschlüsselte Film läuft oder er läuft nicht. So kam es vor, dass Filme entweder stumm oder gar nicht abgespielt werden konnten und die Ursache in diversen Details verborgen waren, die meist nur ein Spezialist ausfindig machen konnte (Sterk 2012/ Käslin 2012: Int.). Dies hat zudem zur Folge, dass auch das kulturelle Knowhow im Abspielen von 35-mm-Film verloren zu gehen droht. Die meisten Operateure des analogen Zeitalters langweilen sich heute oder wurden gar durch computeraffine Mitarbeiter (meist auch Gymnasiasten oder Studenten) ersetzt (Stillhard 2012: Int.). Es zeigt das heute das (digitale) Handwerk eines Operateurs schnell erlernbar ist (Baumgartner 2012: Int.). Das klassischen Handwerk aber, ist eine kulturelle Komponente, die im Zuge der Digitalisierung verloren ging.

Filmwirtschaftlich haben die Kinobetreiber heute theoretisch die Möglichkeit, alle Filme zu erhalten, die auf dem Markt angeboten werden. Wenn die Verleiher dem Kino das Erstabspielrecht gewähren, sind sie vertraglich verpflichtet, in den ersten zwei bis drei Wochen 50% der Einnahmen in Form einer Filmmiete dem Verleiher auszuzahlen, mit jeder weiteren Woche sinkt der Prozentsatz der Filmmiete. Durch das Phänomen der Massenstarts, das sich in der Schweiz ab Mitte der 1990er Jahre entwickelt hatte, führte dies zu einer tendenziellen Verkürzung der Auswertungsfenster.<sup>19</sup> Für die Kinobetriebe bedeutet die Partizipation am Startdatum folglich weniger Eigeneinnahmen, da sich die Filmmieten erst ab der dritten Woche reduzieren (Beck 2012/ Sterk 2012: Int.). Diese Tendenz hat infolge der Digitalisierung zugenommen, weil nun auch vermehrt Landkinos, die vorher erst viel später beliefert wurden, zeitgleich mit den Schlüsselstädten starten können. Landkinos verfolgen diese Strategie, um vom aktuellen Medienhype um einen Film ebenfalls mehr profitieren zu können.

Als grössten Vorteil nannten die Kinos die Möglichkeiten der flexiblen Programmation (hierzu mehr im folgenden Kapitel). Des Weiteren wird das alltägliche Handling mit den Filmen praktikabler und rückschonender, da die Trägermaterialien in Form einer kleinen Box erhebliche Vorteile gegenüber den schweren Filmrollen aufweisen. Aus technischer Sicht sind sich indes alle über die deutlich bessere Bildqualität der digitalen Filme einig und fügen an, dass sie vor allem dem Kinobesucher zugute komme.

### 2.4.2. Situation für die Verleiher

Aus den Gesprächen mit Kinobetreibern wurde deutlich, dass sie die Verleiher als grosse Profiteure der Digitalisierung betrachten. Dies wird auch bei vielen theoretischen Auseinandersetzungen thematisiert (z.B. Bordwell 2012). Diese These gilt es aber zu verifizieren. Generell ist solch eine Behauptung wohl nicht haltbar, da es insbesondere kleine unabhängige Verleiher schon vor der Digitalisierung infolge einer erhöhten Konzentration an Filmverleihfirmen in der Schweiz schwer hatten, zu bestehen (vgl. Cuttat 2012: Int.). Um Bordwells provokative These (2012: 51) aufzugreifen, ist es zwar evident, dass der Digitale *Roll-Out* des *d-Cinemas* von den Major-Studios und ihren Filmvertrieben geplant, lanciert und dominiert wurde. In der Schweiz würden allerdings nur drei Verleiher (Universal, Disney/Sony und Warner/Fox) davon profitieren. Für die Majors hat es gewiss zu einer erhöhten Kontrolle über ihre eigenen Filme auf dem Markt geführt, auch wenn dies Roger

---

<sup>19</sup> Wie Roger Crotti von Disney mitteilte, bespielten sie die Schweizer Kinos mit *LION KING* (USA 1994) erstmals mit rund 100 Kopien. Dies habe die Attraktivität von Massenstarts in der Schweiz mit mehr als 100 Kopien gesteigert und die Release-Strategie im Folgenden stark verändert (Crotti 2012: Int.).

Crotti (2012) im Interview nicht bestätigen wollte. Disneys Struktur ist paradigmatisch für die Veränderung eines global tätigen Filmverleihs (Sennhauser 2012: Int.). Wie Crotti ausführte, durchlief der Disney-Verleih in den letzten zwei Jahren den betriebsinternen Prozess einer Konsolidierung, in dem die ehemals eigenständigen *Lines of Business* horizontal integriert wurden (Crotti 2012: Int.), dies hat zum Vorteil, dass betriebsinterne Strukturen angepasst werden. Somit ist die *Home Entertainment*-Linie (DVD und VoD-Markt) nun mit der *Theatrical*-Linie (Kinoauswertung) verschmolzen, was die Vermarktung einzelner Filme theoretisch konzentrierter und auf allen Geschäftsebenen vereinfacht und somit auch kontrollierbarer macht.

Neben den grossen Verleihfirmen existiert aber eine Vielzahl kleiner unabhängiger Verleiher, die es zunehmend schwerer haben, sich auf dem Markt zu halten. Allein schon die Feststellung, dass dem BAK zwischen 2009 und 2011 17 neue Verleihbetriebe gemeldet wurden, zeugt von dieser Wettbewerbsverschärfung.<sup>20</sup> Zudem sind offenbar auch Kinobetriebe als Direktverleiher tätig geworden, wenn kein anderer Verleiher die Rechte an den gewünschten Filmen erworben hatte (ProCinema 2012: 48). Dieser Umstand wird im Kapitel 3 unter Berücksichtigung der Angebotsvielfalt noch einmal aufgenommen. Eine Zuspitzung der Wirtschaftspotenziale ist die Folge, wobei die grossen, finanzkräftigen Unternehmen die kleinen immer mehr hinter sich lassen und dadurch die Vielfalt an Betrieben existenziell bedrohen. Das *Observatoire* spricht in diesem Zusammenhang von einer Intensivierung des Skaleneffekts (*Economies of Scale*), was die zunehmenden Unterschiede zwischen den Grossen mit immer mehr Umsatz und den Kleinen mit immer weniger Gewinn verdeutlicht (Brunella/ Kanzler 2011: 5). Der Skaleneffekt zeigt an, um wie viel sich die Anzahl von kleinen Firmen reduziert, derweil die Einnahmen der Majors aber stark zulegen. Für den Schweizer Markt hat sich diese Tendenz durch die Digitalisierung bisher noch nicht zu Gunsten der Majors ausgezahlt, sondern vielmehr zu einem noch stärkeren Wettbewerb im Studiofilm-Sektor geführt, der sich dadurch selbst behindert. Bea Cuttat geht daher davon aus, dass noch einige kleine Verleiher Konkurs anmelden oder ihren Betrieb einstellen werden (Cuttat 2012: Int. ).

Der Skaleneffekt findet sich auch bei den Filmkopien. Die digitale Kinodistribution bevorzugt eher gross angelegte Massenstarts und erschwert Kosteneinsparungen für kleine Filmlancierungen. Damit ist nicht die temporäre Problematik der Hybridsituation eines parallelen 35-mm- und DCP-Releases gemeint (Brunella/ Kanzler 2011: 75), sondern dass für Starts mit drei bis zehn Kopien die Kosten durch getätigte VPF-Zahlungen von kleineren

---

<sup>20</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.



Verleiher nicht gespart werden. Dies bestätigen sowohl Bea Cuttat als auch Pete Gassmann von Praesens-Film. Dennoch sind die Kosten für die Herstellung eines DCPs im Vergleich zur klassischen 35-mm-Kopie markant günstiger und führen für jeden Verleiher ab einer gewissen Stückzahl zu Einsparungen (Marti/Egli 2012: Int.).

Betriebsintern können weder personell noch infrastrukturell Einsparungen vorgenommen werden. Allerdings sind der Versand und die Logistik der digitalen Abspielkopien erheblich angepasst worden. Problematisch wird es allerdings im täglichen Umgang mit den DCPs, die häufiger als angenommen nur noch schwer auffindbar seien, wenn sie einmal verschickt wurden (Rossi/ Gassmann 2012: Int.). Dieser Wandel hat direkt mit der in Kapitel 1 thematisierten Veränderung der filmischen Materialität zu tun, was die Wertschätzung des Films tangiert. Früher wäre es unvorstellbar gewesen, Filme inadäquat in den Kinos und bei den Verleihern zu lagern oder zu verschicken. Der Umgang mit dem Datenpaket hat dazu geführt, dass Filme (in Form einer Box oder gar eines USB-Sticks) nur noch als (billige) Ware angesehen werden und dementsprechend unsorgfältiger behandelt würden (Beck 2012: Int.).

Wie die Kinobetreiber bemerken auch die interviewten Filmverleiher eine Zunahme an technischen Störungen oder administrativen Umständen im Zuge der Schlüsselbeschaffung (*KDM = Key Delivery Message*) für das Abspielen der Filme in den jeweiligen Kinos. Es obliegt dem Verleiher, die Kosten von 25 Euro pro Schlüssel zu begleichen. Dementsprechend führt dies zuweilen bei technischen Problemen zu gegenseitigen Schuldzuweisungen zwischen Kinobetreiber, Verleih oder DCP-Hersteller. Hauptgrund ist dabei das oftmals noch mangelnde Wissen im Umgang mit dem neuen Medium (Rossi/Gassmann 2012: Int.).

### **2.4.3. Situation für die Kopierwerke und DCP-Hersteller**

Die grössten Veränderungen erlebten in den letzten Jahren die Hersteller der 35-mm-Filmkopien und die DCP-Hersteller. Mit dem Verschwinden der 35-mm-Kopie aus den Kinosälen geht ein Verlust an Kopierwerken einher, welche die Filmkopien für die Abspielstellen produzierten.

Bereits 2009 zeichnete sich für die Schweiz eine erste Konzentration der Kopierwerke ab, nachdem die Zürcher Egli-Film AG das Berner Traditionsunternehmen Schwarz Film AG in ihren Betrieb integriert hatte. Mit der Konsolidierung der Geschäfte verfügte die Schweiz nur noch über ein Kopierwerk, das die Arbeiten für Postproduktion und Kopierwerkdienstleistungen ausführte. Im digitalen Wandel versuchte Egli-Film AG in der digitalen

Archivierungsfrage zu partizipieren. Mit den Fördermassnahmen des Bundes zur digitalen Umrüstung der Kinobetriebe trat das Ende der 35-mm-Ära jedoch schneller ein, als die Kopierwerke dies kalkuliert hatten. Dies führte zu einem radikalen Abbau von 20 Mitarbeitenden auf nunmehr zwei sowie zur Schliessung des Standorts in Bern und der räumlichen Reduktion am Standort Zürich (Marti/Egli 2012: Int.). Das Kerngeschäft des Kopierwerkes musste sich folglich grundlegend verändern, zumal auch die Archivierungs- und Restaurationsarbeiten nur teilweise die gewünschte Arbeitsauslastung bringen. Mit dem Verschwinden der 35-mm-Kopie besteht folglich die Gefahr einer kulturellen Amnesie, in der das Knowhow über die 35-mm-Filme verloren zu gehen droht.

Anstelle des Kopierwerks sind mehrere kleinere Privatfirmen getreten, die unabhängig von einander in die Postproduktion eingreifen und DCPs herstellen. Micheal Egli vergleicht die momentane Situation mit jener der Einführung des digitalen Tons. Damals liess sich auf dem Herstellermarkt ebenfalls ein Aufkommen diverser neuer Kleinunternehmer beobachten, die versuchten, einen Teil des kommerziellen Erfolgs der neuen Technologie für sich zu beanspruchen. Diese DCP-Hersteller bedienen allerdings vorwiegend Low-Budget-Produktionen und sind daher nicht direkt eine Konkurrenz für die DCP-Herstellung der Egli-Film AG (ibid.). Dennoch ist dieser heterogene Markt eine direkte Folge der Digitalisierung der Kinobetriebe und es bleibt abzuwarten, wer sich in den nächsten Jahren in der DCP-Herstellung durchsetzen kann. Anders als bei den Projektoren und Servern sind hier noch keine marktdominierenden Standards der Hardware-Komponenten entstanden.

Im Zuge des „digitalen Dilemmas“ in der Frage um die Archivierung und Konservierung digitaler Filme wäre es für die ehemaligen Kopierwerke notwendig, dass auch auf nationaler kulturpolitischer Ebene die Frage nach der Finanzierung für die Erhaltung audiovisueller Kulturgüter geklärt wird. Dieses Dilemma manifestiert sich in der Problematik, dass photochemischer Film (wie die 35-mm) immer noch das beste Trägermaterial für die Archivierung darstellt (ibid.). Die Tätigkeiten eines Kopierwerkes könnten sich daher in die Richtung bewegen, die eine Ausbelichtung aller digital vorhandenen Filme zu Archivierungszwecken vorsieht (A.M.P.A.S 2007: i).

#### **2.4.4. Situation für den Zuschauer**

Auch für die Zuschauer hat die digitale Umrüstung direkte Konsequenzen, obwohl sich diese nicht unmittelbar bemerkbar machen. Wie in Kapitel 1 bereits thematisiert, ist der digitale Wandel im Film als Prozess zu verstehen, der bei den meisten Endkonsumenten kaum bis gar nicht sichtbar wird. Selbst die Spezialisten in digitaler und analoger Filmtechnik tun sich

schwer, eine Projektion eindeutig als analog oder digital zu erkennen. Dies ist mitunter durch die zunehmende Bildwahrnehmung in *High Definition* am Fernsehen, auf Streaming-Plattformen im Internet oder an den Retina-Displays der Tablets zu verstehen, die unsere Wahrnehmung an diese Technik gewöhnt hat. Zudem ist die Qualität der Projektionen im Kino auch durch die Lichtintensität, die Grösse der Leinwand und ihre Distanz zum Projektor bestimmt, was eine eindeutige Unterscheidung zwischen analog und digital erschwert.

Im Gegenzug manifestiert sich die digitale Umrüstung besonders in den Eintrittspreisen der Kinos. Als Folge des teuren Equipments in der Vorführkabine wurde insbesondere bei 3D-Projektionen ein Preisaufschlag von bis zu 3.- CHF pro Film verrechnet. Auch 3D-Brillen, Miet- oder Einwegbrillen mussten zusätzlich erworben werden. Der Anstieg des Durchschnittspreises in der Schweiz ist keine Eigenheit der Digitalisierung, jedoch war der Anstieg 2009 auf 2010 von 15.- CHF auf 15.50 CHF mit durchschnittlich 50 Rappen der stärkste seit der Erfassung der Daten durch das Bundesamt für Statistik im Jahre 1995.<sup>21</sup>

Der Kinobesuch hat sich zudem in eine Dimension verändert, die Roger Crotti sehr bildhaft beschreibt, wenn er bemerkt, dass seit der digitalen Werbeprojektion jetzt auch jeder Metzger seine Würstchen filmen und bewerben kann (Crotti 2012: Int.). Was Crotti meint, zielt auf einen qualitativen Rückgang an Trailern und Werbeblöcken hin, die nun willkürlicher und amateurhafter in digitaler Form ins Kino kommen und auch die Kinoerfahrung negativ beeinflussen können.

Werden die Kinos in Zukunft weniger Gelder für die Instandhaltung der Infrastruktur wegen erhöhter Investitionen in die Projektionstechnik zur Verfügung haben, so dürfte sich dies auch beim Publikum bemerkbar machen (Sterk 2012). Das Publikum wird in seinen Forderungen immer anspruchsvoller und würde keine Einbussen beim Komfort hinnehmen.

---

<sup>21</sup> <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html> [Stand: 27.08.2012] unter Rubrik Kinobetrieb.

### 3. Die Konsequenzen für die Kinoprogrammation und die Angebotsvielfalt

Das Publikum, so es unvoreingenommen ist, will sehen. Und es möchte alles sehen. Programmarbeit hiesse – verallgemeinernd gesprochen – Zugänge zu einer Filmgeschichte zu schaffen, die nicht durch kommerzielle Zwecke prädestiniert ist.

(Christian Hüls 2008: 57)

Nach den topologischen, betriebsinternen und filmwirtschaftlichen Konsequenzen soll nun die in der Einleitung definierte Kernfrage dieser Arbeit und die zwei damit verbundenen Hypothesen besprochen werden. Es gilt herauszufinden, ob die digitalen Vorführmodalitäten eine Einengung des Filmangebotes auf dem Kinomarkt Schweiz bedeuten oder ob dies vielmehr eine Chance für Low- und No-Budget-Filme ist, vermehrt ins Kino zu kommen. Beide Szenarien beinhalten potenziell einschneidende Konsequenzen für die Kinoprogrammation und die Angebotsvielfalt: Einerseits könnte das Angebot wegen einer intensiveren Streuung an Vorführkopien durch die Majors geschwächt werden, andererseits könnte eine Zunahme an Filmen auf dem Markt zur Übersättigung und in der Folge zu einer Zerstückelung der Filmblöcke in der Programmation führen.

Die Untersuchung dieses Gegenstandes bedingt eine Verortung der Ausgangslage im historiografischen Kontext mithilfe medienarchäologischer Prinzipien, um die Entwicklungen der Kinoprogrammation aufzuzeigen und zu verstehen.

#### 3.1. Zur Geschichte der Kinoprogrammation

Begriffshistorisch leitet sich „Programm“ aus dem Griechischen ab und bedeutete ursprünglich „schriftliche Bekanntmachung, Aufruf, Erlass“ (Hüls 2008: 52). Ein Kinoprogramm ist in diesem Sinne letztlich nichts anderes als eine Werbestrategie, um die Zuschauer in den Kinobetrieb zu holen. Programme dieser Art finden sich ebenfalls bei anderen Medien, wie Radio oder Fernsehen, mit dem Ziel, durch eine attraktive Gestaltung der Inhalte eine bestmögliche Resonanz beim Rezipierenden zu erreichen.

Unter der Programmation verstehen die Kinobetriebe die Zusammenstellung und Einordnung sowie die Koordination von Filmen verknüpft mit der logistischen Frage, was läuft wo und wann (Käslin 2012: Int.). Beide besprochenen Aspekte sind relevant. So meint

Programmation in dieser Arbeit eine mediale bzw. kulturelle Präsentationsform filmischer Inhalte nach logistisch koordinativen Überlegungen, die allerdings je nach Vorführmodalität und Kinotyp unterschiedliche Ziele verfolgt. Solche Ziele können kommerzieller oder filmhistorisierender kultureller Natur sein. Ein Multiplex-Kino in einer urbanen Peripherie verfolgt in der Regel andere Absichten mit seinem Programm, als ein kommunales Vereinskino mit staatlicher Subventionshilfe. Folglich darf man den Begriff Kinoprogrammation auch nicht isoliert betrachten, sondern sollte stets die Projektionsmodalität im Kontext des Betriebes berücksichtigen. Christian Hüls' Eingangszitat verweist auf die eigentliche Funktion eines geführten Programmes, das einen Zugang zur Filmgeschichte schaffen soll. In der kommerziellen Kinobranche sind solche Ambitionen meist sekundär. Im Vordergrund stehen hohe Besucherzahlen und die Gewinnmaximierung. Dies verdeutlicht, dass Filmindustrie und Filmkultur einen unterschiedlichen Zugang zu Filmen haben.

Bei der historischen Aufarbeitung der Programmation konstatiert Andrea Haller ein medienübergreifendes Konzept, das an sich nichts Kino-Immanentes mit sich führt, sondern in einer Vielzahl von medialen Ereignissen vorgekommen ist (Haller 2008: 19). Besonders Theater und Varietés haben im 19. Jahrhundert ein Präsentationskonzept entwickelt, das vom frühen Kino in Form des Nummernprogramms übernommen wurde. „Das Programmschema des Kinos war demnach bereits etabliert, bevor es das Kino überhaupt gab“ (ibid.: 22). Die Verbindung zum Programm des frühen Kinos ist für den Diskurs über die Angebotsvielfalt deshalb so interessant, weil sowohl das Nummernprogramm als auch das heutige Kinoprogramm den Anspruch auf Abwechslung als Qualitätskriterium stellen. Eine gute Programmation zeichnet sich folglich durch eine Vielfalt im Angebot aus. Allerdings gilt es zu unterscheiden, dass beim Nummernprogramm die Vielfalt in einem Programmblock gefordert wurde, während im Angebotsvielfaltdiskurs der Fokus auf eine gesamte Kinolandschaft fällt, deren Diversität über einen bestimmten Zeitraum thematisiert wird. Es ist jedoch bemerkenswert, dass zum Beispiel Kinopraktiker F. Paul Liesegang bereits 1908 ein Handbuch herausgab, in dem er für ein gutes Kinoprogramm auf Prinzipien wie „Kontrastbildung, Steigerung, Retardierung“ und auf eine „Vielfalt hinsichtlich Genres und Filmtypen“ verweist (ibid.: 26).

Bei der Untersuchung der Programmation stellt sich primär die Frage, wer ein solches Programm für ein Kino gestaltet, oder welche Instanzen für die Beschaffung und Verfügbarkeit filmischer Inhalte verantwortlich sind. Neben dem Vorführunternehmen beeinflussen sowohl das Publikum wie auch die Verleiher das Angebot in einem Netzwerk

unterschiedlicher Intentionen. Wie bereits vor hundert Jahren die Schausteller in Varietés und Wanderkinos sind Kinobesitzer heute mit der Herausforderung konfrontiert, adäquat auf die Wünsche des Publikums einzugehen und damit die Kassen zu füllen. Dies entspricht einem ökonomischen System, indem die Nachfrage das Angebot bestimmt. Diesem Grundprinzip sind heute noch alle kommerziell ausgerichteten, gewinnorientierten Kinobetriebe verpflichtet. Doch besteht auch eine umgekehrte Abhängigkeit. Letztlich produziert die Filmindustrie ein jährliches Korpus an Filmen, aus dem sich die Kinobetriebe bedienen können. Dieser Mechanismus ist wie ein Feedbackloop zu verstehen, der durch die grossen Marketingstrategien der Medienkonglomerate gesteuert und beeinflusst werden. Erst mit der nötigen Aufmerksamkeit des Produktes wird schliesslich die Nachfrage gelenkt.

Die Aufgabe der Verleiher, wie sie heute noch praktiziert wird, hat sich ab den 1910er Jahren dahin entwickelt, eine gewisse Vorselektion zu tätigen, um die Kinobetriebe nicht dem unübersichtlichen Angebotsmarkt zu überlassen (Cuttat 2012: Int.). Diese vorselektive Tätigkeit wurde notwendig, als man vom Nummernprogramm zum „Zwei-Schlager“-Programm – zwei längere Filme von jeweils ca. 60 Minuten Dauer – und sodann zum „abendfüllenden Film“ – meist ca. 90-minütige Filme – begleitet von kurzen Wochenschauberichten übergang. Haller datiert diesen historischen Schnittpunkt in der Vorführmodalität um das Jahr 1911 (Haller 2008: 33). Der Wechsel hin zu längeren Filmen bedeutete eine Degradierung des Status der Kurzfilme im kommerziellen Kinobetrieb mit der Folge, dass "Kinobesitzer die berechtigte Sorge [hegten], dass ihnen durch die Langfilme und die daraus resultierende Reduzierung der Programmmöglichkeiten die Hoheit über die Gestaltung der Programme aus der Hand genommen werden würde" (ibid.: 35). Es waren offensichtlich schon damals Ängste vorhanden, dass die Kinobesitzer nicht mehr Herr über ihr Programm seien. Kaufte sie bis anhin ihre Filme meist für einen Programmblock ein, wurde ab 1909 zunehmend eine Verleihpraxis eingeführt, die den Kinobetreibern die Filme in Form einer Leihgabe für die Projektion zur Verfügung stellten (ibid.: 34). Diese Methode hat bis heute Bestand, erfordert jedoch durch die Digitalisierung ein Umdenken (vgl. Kapitel 3.2.2.). Mit der Reduktion der gezeigten Filme wurde die Selektion sehr viel tiefgreifender und gewichtiger, was nicht ohne Folgen blieb: „In dieser Hinsicht zeigt sich das Kino auch zu Kompromissen bereit und tendenziell den Extremen abgeneigt. [...] Das Kinogeschäft ist von seinen innersten Voraussetzungen her konservativ und risikoscheu" (Elsaesser 2002: 99). Träfe dieser Aspekt auch heute noch zu, dann würde dies auf eine Verarmung in der Angebotsvielfalt hindeuten.

Die Programmation darf jedoch nicht isoliert betrachtet werden. Von Belang ist die Auswertungskaskade der Filmindustrie. Diese bestand bis zur Einführung des Fernsehens lediglich in der Auswertung im Kinobetrieb, wobei das amerikanische Modell der Premierenkinos (*first-runs*) und der Zweitauswertungskinos (*second-* bzw. *third-runs*) auch in Europa Anwendung fand. Das Kinoprogramm definierte sich folglich durch die Lokalität des Kinos, da Premierenkinos (vorwiegend in den Grossstädten) als erste die neuen Filme zeigen durften, während die kleineren Städte und Landkinos bis zu zwei Jahre warten mussten, bis die Filme bei ihnen zu sehen waren (Hediger 2009: 140-141).

Das Aufkommen des Fernsehens ermöglichte es den Kinofilmen und ihren Produzenten, sich einer zweiten Verwertungsschiene zu bedienen, die in Form von TV-Rechten einen neuen Teil der Auswertungskaskade ausmachten. Mit der VHS in den 1980ern und der DVD bzw. BluRay ab Ende der 1990er Jahre wurden die Verwertungsmöglichkeiten für Kinofilme um gewichtige Dimensionen erweitert. Die Digitalisierung hat hier entscheidenden Einfluss gehabt und ist massgeblich an der Zukunft des Kinos und seiner Rolle im Distributionssektor beteiligt (vgl. Kapitel 4).

Seit dem Aufkommen von sogenannten Programmkinos ab den 1950er und 1960er Jahren, die aus der Filmklubbewegung der 1930er und 1940er hervorging (Hüls 2008: 53-54), ist ein zusätzlicher Einflussfaktor dazugekommen: der Kinotyp, bzw. das dem Kinotyp anhaftende Selbstbild seiner Ausrichtung. Kinoformen unterscheiden sich aufgrund ihrer betrieblichen Struktur und der spezifischen Adressierung an ein Zielpublikum. Ein Programm- bzw. Studiokino kann beispielsweise in Form einer Vereinsstruktur aufgebaut sein und richtet sich im Programm an ein eher kulturell interessierteres Publikum, während ein Multiplexkino die Massen ansprechen will und meist Teil einer Kinokette ist. In Kapitel 2.2.3. wurden bereits die Kinotypen erwähnt und die Ausrichtung des Programms als Unterscheidungskriterium genannt. Der Aspekt der Besitzerverhältnisse der jeweiligen Kinotypen kann jedoch nicht verallgemeinernd definiert werden. Ein Studiokino ist auch kommerziell ausgerichtet, ebenso kann auch ein Multiplex-Kino einen kulturellen Auftrag verfolgen.

Es sind daher zusammengefasst sechs historisch gewachsene Elemente für die Zusammenstellung des Kinoprogrammes mitverantwortlich:

- 1) *die Lokalität des Kinobetriebes* (Grossstadt, Landkino etc.)
- 2) *die wandelnde Rolle des Kinos innerhalb der Auswertungskaskade*
- 3) *die Produktion von Filmen* (Schaffung von Angebot)
- 4) *die Vorselektion des Verleihs* (und damit die Vergabe und Verfügbarkeit der Vorführkopien, die das Angebot ebenfalls definieren)

- 5) *das Publikum* (Schaffung von Nachfrage, welche dem Kino das entsprechende Einkommen generiert)
- 6) *der Kinotyp* (und das damit verbundene Selbstbild des Betriebes)

Die folgende Analyse zur Programmation stützt sich auf diese sechs herausgearbeiteten Elemente, die als ein Evaluations-Approach verstanden werden. In den Kontext der digitalen Umrüstung gesetzt, können dadurch zum einen die diskutierte Frage nach den eigentlichen Kontrolleuren des Kinoprogramms und zum anderen die zwei geäußerten Hypothesen zur Angebotsvielfalt beantwortet werden.

### 3.2. Die Programmation in den Schweizer Kinos

#### 3.2.1. Die Programmation vor der Umrüstung

Die Programmationsarbeiten haben sich im Laufe der hundertjährigen Verleihtradition immer wieder verändert und den technischen sowie marktrelevanten Aspekten angepasst. Dieser Abschnitt versucht ein Bild kurz vor der Digitalisierung der Abspielstellen aufzuzeigen. Gegenseitige Abhängigkeiten diverser Faktoren erschweren diese Aufgabe jedoch merklich. Mit dem Evaluations-Approach wird versucht, anhand der sechs Charakterisierungskriterien festzustellen, wie diese Interdependenzen für die Zeit kurz vor den digitalen Projektionsmechanismen funktionierten.

1) *Lokalität des Kinobetriebs*: Das Einzugsgebiet stellt einen entscheidenden Faktor in der Programmgestaltung dar. Die konkurrierenden Kinobetriebe sind dabei ein Grund, warum ein Kino einen bestimmten Film zeigt, ein anderes im selben Einzugsgebiet jedoch nicht. Bis in die 1990er Jahre herrschte in der Schweiz mit dem sogenannten Vorspielrecht für Kinos ein ähnliches System wie beim amerikanischen Ansatz der *first, second* und *third run theatres* (Crotti 2012: Int./ Hediger 2009: 140). Bis dahin wurde ein Film tendenziell nur mit wenig Kopien in den Stadtregionen wie Zürich, Basel, Genf, Lausanne, Bern gestartet, ehe er einige Wochen später die Kleinstädte und noch später die Landkinos erreichte. Bis vor zehn Jahren war es üblich, dass selbst in Städten wie Bern ein Major-Film nur an einem Ort gezeigt wurde, aber 10-12 Wochen lang im Programm blieb (Gerber 2012: Int.). Die Exklusivrechte an Major-Produktionen waren meist an Blockbuchungen gekoppelt, was bedeutete, dass ein Kino auch die weniger präntiösen Filme desselben Verleihers in Form von Paketen projizieren musste (Bordwell 2012: 48). Diese Filme erzielten durch die verhältnismässig weite Streuung schliesslich ansehnliche Kinoergebnisse, blockierten aber die Programmzeiten für Filme anderer Verleiher. Auch wenn die Branchenvereinbarung das Blockbuchen



verhindern will, ist es bis heute nicht ausgeschlossen, dass die „Zersplitterung der Filmblöcke in einzelne Verträge [...] eine Garantie für das Ausbleiben von Blockbuchungen darstellt“ (Unternährer 2003: 228).

Der Konkurrenzdruck innerhalb eines Einzugsgebietes war relativ gering, da Kinos die Möglichkeit hatten, Filme zu spielen, die andere Kinos nicht zeigten. Für die Landkinos bedeutete dies insbesondere, dass sie anspruchsvollere (Studio-)Filme in Form von Nischen-Programmen während der Zeit zeigen konnten, in der sie auf die grossen Blockbuster warteten (Süess 2012). Laut Roger Crotti fanden diese klassischen Vorspielrechte ab Mitte der 1990er Jahre ein Ende, womit es für Major-Produktionen erstmals möglich wurde, mit bis zu 100 Kopien, z.B. von LION KING (USA 1994), in den Auswertungsmarkt vorzudringen. Massenstarts waren in den USA schon seit den 1970er Jahren durch die Multiplex-Kultur etabliert (Bordwell 2012: 50) und wurden auch in der Schweiz immer häufiger.

2) *Rolle des Kinos in der Auswertungskaskade*: Die vermehrten Massenstarts blieben nicht ohne Folgen für die einzelnen Einzugsgebiete und die Rolle der Abspielstellen innerhalb der Auswertungskaskade. Diese Methode der Majors entstand aus der Überlegung, die aufgewendeten Herstellungskosten so schnell wie möglich wieder einzunehmen, um genügend Mittel für Folgeprojekte zur Verfügung zu haben (Hediger 2009: 154). Dies bewirkte eine Verkürzung der Auswertungsfenster, da ein Film – um bei Gerbers Beispiel aus Punkt 1 zu bleiben – in Bern nunmehr zeitgleich an drei als nur noch an einem Standort lief. Mit dem zunehmenden Druck seitens der Zweitauswertung (wie DVD oder Pay-TV und VoD) wurden die Verwertungsfenster ebenfalls infrage gestellt. Traditionell wurden dem Kino rund sechs Monate gewährt. Doch 2008 war ein Film in den USA im Schnitt noch 3,2 Monate im Kino, während weniger erfolgreiche Produktionen schon nach dem Startwochenende von der Bildfläche verschwanden (Kreuzer 2010: 93).

Die Branche ist sich uneins über die Konsequenzen, die ein sogenannter *Day-and-Date*-Start auf die Programmation ausübt. Damit ist der parallele Start von Kino und DVD/VoD-Lancierung gemeint, der bereits vor einigen Jahren getestet wurde (ibid.: 94). Während Corinne Rossi von Praesens-Film und Roger Crotti von Disney solche Versuche begrüßen, da sie offensichtlich die Bedürfnisse der Zuschauer ansprechen, ist vor allem von Kinoseite meist Skepsis und Angst vorhanden, Einbussen in der Kinoauswertung zu erleiden. Es ist somit fraglich, ob ein Film mit einem solchen *D&D*-Start überhaupt seinen Weg in die Kinoprogrammation fände.

3) *Produktion von Filmen*: Seit einigen Jahren wird die Ansicht vertreten, dass die Herstellungskosten für Filme im Zuge der Digitalisierung abnehmen würden und der Zugang

zum Kino somit auch für viele Low-Budget-Produktionen möglich gemacht würde (Hahn 2005: 8-9). Dies würde bedeuten, dass in den letzten Jahren auch ein massiver Anstieg an Filmen auf dem Markt zu verzeichnen sein müsste. Hannes Kreuzer machte allerdings eine spannende Entdeckung: Generell verzeichnen die EU 27-Länder, China und Japan zwischen 2004 und 2008 einen steten Anstieg an Produktionen (EU 27: von 870 auf 1145 Produktionen, + 31,6%). Die USA allerdings produzierten 2008 rund einen Fünftel weniger als noch 2004 (Kreuzer 2010: 13). Dies verdeutlicht, dass die Annahme, dass digitales Equipment zu mehr Produktion führt, eben nur bedingt zutrifft, weil dabei strukturelle und makrowirtschaftliche Faktoren zu wenig berücksichtigt würden. Denn der Autorenstreik und die Finanzkrise in den Jahren 2008/09 haben sicherlich zu diesem Produktionsrückgang in den USA beigetragen. René Gerber bestätigt den enormen Zuwachs an europäischen Filmen, die in den letzten Jahren in der Schweiz auf der Angebotsseite zur Verfügung standen. Das Bundesamt für Statistik verzeichnete im Jahr 2000 322 Erstaufführungen von Filmen, während es 2010 418 Filme waren (+ 29,8%). ProCinema zählte im selben Jahr sogar 499 Neustarts.<sup>22</sup>

Diese starke Zunahme an europäischen Filmen hat entscheidenden Einfluss auf die Programmation der Kinos. Die Zahl der Kinobesucher hat sich in derselben Zeit neben normalen Schwankungen nicht vergrößert, was bedeutet, dass letztlich die Mehrzahl an Filmen weniger Eintritte für sich verbuchen kann. Zudem ist die Programmselektion arbeitsintensiver und risikobehafteter geworden (Sterk 2012: Int.). Mehr Filme auf dem Markt bedeuten letztlich auch kürzere Auswertungsfenster für die einzelnen Filme, was wiederum die Interdependenz dieser Faktoren verdeutlicht.

4) *Vorselektion des Verleihs*: Die klassische Rolle des Verleihers ist in Folge einer starken Zunahme an Verleihfirmen insbesondere auch durch die Direkteinführung von Filmen durch einzelne Kinobetreiber mit Verleihbewilligung zusehends verändert worden (Cuttat 2012: Int.). Dennoch ist der Verleih jene Instanz, welche die Vergabe der Filme an die Kinos bestimmt und die eine gewisse Anzahl Kopien zur Verfügung stellt. In der 35-mm-Ära wurde an dieser Kopienzahl in der Regel keine nachträgliche Veränderung vorgenommen, da sich die Kosten für eine Kopie insbesondere bei Originalfassungen mit Untertitel auf 1'500 bis 3'000 CHF beliefen (Crotti 2012: Int.). Die Verfügbarkeit der Kopien beeinflusste die Programmation der Kinos, was bewirkte, dass Kurortkinos wie jenes von Hansjörg Beck in

---

<sup>22</sup> Zur Differenz zwischen den Zahlen von ProCinema und jenen des BFS kommentierte René Gerber: „In der Regel hat jeder Film drei unterschiedliche Startdaten (CHD, CHF und CHI). Ist nun z.B. der Start in der CHD im Jahr 2010 und der Start in der CHF im Jahr 2011, ist dies für ProCinema jedesmal ein Neustart. Dies hat mit einer Vereinbarung mit dem BAK zu tun. Das BFS nimmt als Neustart nur den jeweiligen Erst-Start in der Schweiz, daher die Differenz“ (Auszug einer E-Mail vom 20. August 2012).

Gstaad einen bestimmten Film nicht so oft wie beabsichtigt zeigen konnten, da die Kurort-Kopie abwechselnd zwischen mehreren Orten zirkulierte (Beck 2012: Int.). Je nach Strategien nahmen die Verleiher dadurch entscheidenden Einfluss auf die Programmgestaltung. Viele setzten auf Exklusivrechte und verlangten, dass ihre Filme während mindestens zwei Wochen im Haupt-, Vorabend- und Nachmittagsprogramm laufen. Ansonsten behielten sie sich das Recht vor, die Kopie einem anderen Kino auszuhändigen, das dieser Vereinbarung zustimmte (ibid.).

Bisher nicht betrachtet wurde die Reprisesprogrammation. Wie mir Andreas Furler vom Filmpodium Zürich erzählte, hatte er vor dem Einbau digitaler Projektionsmöglichkeiten für BluRays und DCPs erheblich Mühe gut erhaltene 35-mm-Kopien älterer Filme zu bekommen (Furler 2012: Int.). *Color Fading*, das Verblässen der Farben, und überbeanspruchte Kopien manifestieren sich in unzumutbaren Projektionen, was wiederum das Angebot der Verleiher reduziere. Besonders kritisch waren für ihn die verfügbaren Eastman-Color-Kopien der späten 1960er bis frühen 1980er Jahre, welche sich als wenig Zeit resistent erwiesen und heute stark rotstichige Bilder aufweisen (ibid.).

5) *Nachfrage des Publikums*: Für das kommerziell ausgerichtete Kino ist die Gunst des Publikums der wichtigste Faktor, um eine maximale Auslastung des Betriebs zu erzielen. Einem Landkino kann es unter Umständen genügen, wenn es einmal im Jahr einen Erfolgsfilm programmiert (Beck 2012:/ Stillhard 2012: Int.). Kleinere Studiokinos finanzieren sich mit einigen Mainstream-Filmen, um nebenbei ein vielfältiges Programm an Studiofilmen zeigen zu können (Querfinanzierung: Steiert 2012: Int.). Die Gefahr besteht allerdings, dass Studiofilme, die auf Mundpropaganda angewiesen sind, im Zuge einer Verkürzung der Auswertungsfenster weniger Zuschauer mobilisieren können. Fritz Iversen (2009: 176-192) hat eingehend auf die Bedeutung der Mundpropaganda hingewiesen und hervorgehoben, wie wichtig diese Art von Empfehlung für einen (Studio-)Film ist. Das Publikum war es gewohnt zu warten, bis die Filme im lokalen Kino liefen. Mit dem Aufkommen des Internet und sozialer Netzwerke veränderte sich diese Mentalität markant. Heute besteht der Anspruch, dass das Landkino den Film zeitgleich zum offiziellen Startdatum zeigt, was wiederum zu mehr Massenstarts führte und die Programmationsarbeit beeinflusste (Beck 2012: Int.).

6) *Kinotypen*: Kinotypen können sich durch ihre Programmationsausrichtung definieren und ein Profil schaffen, das dem Zuschauer eine gewisse Garantie gibt, dass der Betrieb Filme nach seinem Geschmack liefert. Dieses Profil ist als Selbstbild zu verstehen, das sich auch im Leitbild des Betriebes widerspiegelt. Beispiele sind hierfür die zwei Studiokino-Betriebe Arthouse-Gruppe sowie das RiffRaff in Zürich. Obwohl sich beide vorwiegend im

Studiofilm-Sektor bewegen, hat sich jedes Kino im Laufe der Jahre aufgrund der Programmation ein Profil aufgebaut, das sich in der Zuschauerzusammensetzung manifestiert (Braun 2012/ Käslin 2012: Int.). Verleiher verfolgten schon immer die Strategie, gewisse Kinos direkt anzufragen, weil sie ihren Film gerne in jenem Kinotyp sehen wollen (Rossi/ Gassmann 2012: Int.). Es ist allerdings schwer, Kinotypen bzw. deren Selbstbild lediglich auf die Dichotomie *Mainstream vs. Studiofilm* herunter zu brechen. Die zwei Labels sind vielmehr unterschiedlich bewertete Anhaltspunkte für den Stil und die Herkunft eines Filmes. Für die Definition einer klar abgrenzbaren Kinoform reicht dies nicht aus.

Neben dem Selbstbild ist die Anzahl der Säle zu berücksichtigen, die sich ebenfalls auf die Programmation auswirkt. Einleinwandkinos sind insofern benachteiligt, als sie tendenziell eine gute Auslastung ihres Saales anstreben müssen. Die Verdrängung eines gut laufenden Films zu Gunsten eines noch erfolversprechenderen ist dabei sehr wahrscheinlich. Ein Kinokomplex oder Multiplex hat den Vorteil, Filme flexibel unterschiedlichen Saalgrößen zuordnen zu können, ohne einen gut laufenden Film vorzeitig aus dem Programm nehmen zu müssen (Braun 2012/ Jones 2012: Int.). Die Möglichkeit mehrere Filme zu zeigen, hat daher auch bei Einleinwandkinos dazu geführt, zu Schienenprogrammen zu wechseln. Das bedeutet, dass in der Vorabendschiene ein anderer Film gezeigt wird als in der Hauptvorstellung am Abend (Beck 2012: Int.). Für eine dem Kinotyp entsprechende angemessene Angebotsvielfalt ist diese Massnahme notwendig. Allerdings könnte diese Programmation zu einer Zerstückelung der Struktur führen (Cuttat 2012: Int.).

### **3.2.2. Die Programmation nach der Umrüstung**

Einige Tendenzen im Bereich der Programmation haben sich in den letzten Jahren bereits gefestigt. So nahm die Anzahl der Massenstarts zu und das europäische Filmangebot stieg erheblich an. Generell wurde mir in den Interviews vermittelt, dass sich diese Tendenzen durch die Digitalisierung der Abspielstellen teils spürbar verschärft haben. Wie sich dies auf die sechs Charakterisierungselemente auswirkt, soll nun aufgezeigt werden. Da zu den Auswirkungen noch keine wissenschaftliche Studien zum Fallbeispiel Schweiz vorliegen, bildeten die Erfahrungsberichte der Interviewpartner eine entscheidende Richtlinie für diese Untersuchung.

*1) Lokalität des Kinobetriebs:* Die digitale Abspieltechnik ermöglicht theoretisch eine globale Bedienung des Kinomarktes mit wenigen DCPs eines Filmes (Baumgartner 2012: Int.). Die Verleiher können folglich mit einzeln zirkulierenden DCPs eine grosse Menge von Kinos beliefern. Diese laden den Inhalt auf den Server und schicken das Datenpaket an die nächste

Abspielstelle weiter. Diese Praxis hat sich nach bald zwei Jahren relativ stark verbreitet (Beck 2012: Int.). Es hat zudem dazu geführt, dass man heute nicht mehr von Startkopien, sondern von Startleinwänden sprechen müsste, da die effektive Zahl an zirkulierenden DCPs nicht der Anzahl Startkinos entspricht. Sprachen sich Anfangs 2012 noch mehrere Kinobesitzer aus Angst vor technischen Störungen gegen diese *Upload-and-Send-Mentalität* aus, so haben sich die interviewten Kinobetreiber heute mit dieser Methode arrangiert. Sie monieren allerdings, dass dies zu erhöhtem Stress führe, wenn sie die Filme nicht fristgerecht zugeschickt erhalten (z.B. Sterk 2012: Int.).<sup>23</sup>

Die theoretisch uneingeschränkte Verfügbarkeit äussert sich in noch breiter angelegten Massenstarts. Brian Jones (2012: Int.), Geschäftsleiter der Pathé Kinos Schweiz, empfindet diese Tendenz als eher negativ für die Multiplexe, da ihnen dadurch die Kundschaft aus der Peripherie entzogen würde. Für Kurortkinos wie jenes in Gstaad sei es allerdings ein Segen, da dort begehrte Filme so oft und so lange gespielt werden können, wie es das Publikum goutiert (Beck 2012: Int.). Die traditionelle hierarchische Abstufung der Vorspielkinos und den Folgekinos ist mit der digitalen Umrüstung gänzlich verschwunden, sofern die Verleiher dem Kino das Spielrecht gewähren. Die Konkurrenz nimmt dadurch enorm zu. Wie sich die Marktanteile der zirkulierenden Filmkopien zu dieser Situation verhalten, kann allerdings erst in einigen Jahren festgestellt werden (Gerber 2012: Int.).

Die Programmationsarbeit eines Kinos ist im Zuge seiner Digitalisierung theoretisch nicht mehr ortsgebunden. Vor allem Kinoketten wie Pathé können davon profitieren, dass die gesamte Planung der Vorstellungen konzentriert an einem Ort vorgenommen werden können (Jones 2012: Int.). Auch die Arthouse-Gruppe in Zürich hat mit dem *Theatre Management System* (TMS) eine solche Methode eingeführt, wonach die Filme zentral auf einem Server gelagert und von dort auf die einzelnen Kinosever und Projektoren geladen werden (Käslin 2012: Int.).

2) *Rolle des Kinos in der Auswertungskaskade*: Die Auswertungsfenster werden aufgrund der immer beliebteren *Video-on-Demand-Kultur* (VoD) weiter verkürzt. In der Schweiz sind es in der Regel noch vier Monate, die dem Kino für die Auswertung zur Verfügung stehen (Rossi/Gassmann 2012: Int.). Mit der Rolle des Kinos innerhalb dieses Problemfeldes befasst sich das Kapitel 4 ausführlicher.

An diesen Umstand gekoppelt ist der zunehmende Druck der Rechtevergabe für die Kino- und Zweitauswertung. Für unabhängige Verleiher wie LookNow! oder Praesens-Film wird es

---

<sup>23</sup> Persönliche Notizen der Diskussions- und Vortragsrunde bei der FOCAL-Weiterbildung „Die Praxis des digitalen Kinos von der Postproduktion bis zur Projektion“ vom 15. März 2012.

immer schwerer an alle Auswertungsrechte zu gelangen, da viele DVD- und VoD-Rechte für einzelne Sprachen territorial zusammengefasst werden. So kann es vorkommen, dass Filme zwar einen Schweizer Verleih fürs Kino haben, die DVD- und VoD-Rechte allerdings für die Deutschschweiz in Deutschland liegen. Das Schweizer Distributionsrecht ist hier an eine Grenze gelangt, die es im Interesse des Schweizer Filmmarktes zu korrigieren gilt (Baumgartner 2012: Int.). Politische Vorstösse wurden zwar lanciert, doch ist unklar, was eine solche verspätete Gesetzesänderung noch bewirken kann (Chevallaz 2012: Int.).<sup>24</sup>

3) *Produktion von Filmen*: Die bereits erwähnte Zunahme an erhältlichen Filmen wird mit digitalen Abspieltechniken zu einer Praxis führen, weniger erfolgreiche Filme bereits nach der ersten Woche aus dem Programm zu nehmen. Leo Baumgartner, Roger Crotti und René Gerber (2012: Int.) vermuten, dass diese Dynamik zu einem Wegfall eines „mittleren Segments“ an Filmen in der Kinoauswertung führen wird, weil diese dem steigenden kommerziellen Druck der Kinobetreiber nicht standhalten können. Dieses Segment von Filmen setzt sich zum grossen Teil aus mässig erfolgreichen Major-Produktionen und Studiofilmen zusammen, die weder ein Publikumshit noch ausschliesslich von einem klar definierte Nischenpublikum gesehen wurden. Diese These lässt sich allerdings aufgrund der unmittelbaren Nähe zum digitalen Wandel noch nicht überprüfen. Auch ist nicht restlos geklärt, was unter diesem mittleren Segment von Filmen verstanden werden muss (Braun 2012: Int.). Adaptiert man diese Überlegung jedoch auf die Hypothese einer erhöhten Chance für Low- und No-Budget Filme, ins Kino zu gelangen, so würde dies auch für jene Filme bedeuten, dass sie damals wie heute nur erschwert ihren Weg in die kommerziellen Abspielstätten finden. In einem gesättigten Markt mit zunehmendem Konkurrenzdruck kann es sich ein Kinobetrieb immer weniger leisten, Filme ins Programm aufzunehmen, die wenig Zuschauer generieren.

Das Überangebot an Filmen und die Flexibilität in der Programmierung führen in der digitalen Umrüstung zu einer weiteren Zerstückelung der Programmschienen, in der eine Mentalität entstehen kann, die nach dem Motto funktioniert: „Lieber schauen sich 10 Leute als gar keine den Film in einer Matinée an“ (Crotti 2012: Int.). Hansjörg Beck sieht darin allerdings einen enormen Vorteil für seine Einleinwandkinos, in denen er nun bewusst für die Vorabend- bzw. Abendschiene unterschiedliche Filme programmiert (Beck 2012: Int.).

4) *Vorselektion des Verleihs*: Die angebliche Vereinfachung in der Herstellung einer Projektionskopie in Form eines DCP begünstigt es, dass Produktionsfirmen oder Regisseure

---

<sup>24</sup> „Ja zur Vielfalt“ heisst der politische Vorstoss der Filmdistribution Schweiz (FDS) dessen Text auf <http://www.filmdistribution.ch/db/downloads/Argumente%20Vielfaltsgarantie.pdf> zu finden ist [Stand: 02.09.2012], vgl. dazu den Artikel der NZZ am Sonntag (Jungen 2012).

von kleineren Produktionen selbst als Direktverleiher tätig werden und Kinos persönlich kontaktieren, um ihren Film bei ihnen zu platzieren (Käslin 2012/ Braun 2012: Int.). Diese Tendenz nimmt im Zuge der digitalen Abspieltechnik weiter zu. Für Bea Cuttat missachtet dieser Trend von Direktverleihern und Kinobetreibern jedoch den Berufsstand der Verleiher, weil ihre vorselektive Tätigkeit einer qualitativen Filterung umgangen wird (Cuttat 2012: Int.). Solche Befürchtungen sind für unabhängige Verleiher allerdings nicht erstaunlich. Es hat aber zur Konsequenz, dass auch Low- und No-Budget Filme in Kinos kommen können, obwohl sie keinen Verleiher haben. Diese Methode hat bisher allerdings nur bei lokalen Filmprojekten gewirkt, die nur ein regionales Publikum interessierten (Beck 2012: Int.).

Die Verleiher, welche die Anzahl der Kopien koordinieren, haben die Startkopienanzahl nicht generell erhöht, jedoch ist anzunehmen, dass die *Upload-and-Send*-Mentalität zu mehr Startkinos führt. Die Zahlen des Bundesamtes für Statistik belegen einen immensen Anstieg an Startleinwänden, deren Wert sich zwischen 2008 und 2011 um fast 34,6% erhöht hat.<sup>25</sup>

Für Reprisenkinos hat sich die Verfügbarkeit von DVD bzw. BluRay zu einem grossen praktischen Vorteil gewandelt. Sind keine DCPs von den Verleihern verfügbar, kann sich Andreas Furler vom Filmpodium Zürich am immer grösser werdenden DVD/BluRay-Markt bedienen, um zu verhindern, dass das Angebot an Reprisen weiter eingeschränkt wird (Furler 2012). Diese Praxis bewegt sich aus filmwissenschaftlicher und –ästhetischer Sicht allerdings auf einem problematischen Terrain, da DVDs und BluRays nicht den filmhistorischen Qualitätskriterien einer angemessenen Digitalisierung genügen.

5) *Nachfrage des Publikums*: Für die Zuschauer bringt die gestiegene Anzahl von Filmen zwar mehr Auswahlmöglichkeit, doch kann dies zu einer Überforderung und unübersichtlicheren Programmstruktur führen. Dies insbesondere wenn Filme nicht mehr wie gewohnt im Vollprogramm über die ganze Woche hindurch laufen, sondern zerstückelt auf einzelnen Programmschienen vorzufinden sind (Cuttat 2012/ Crotti 2012: Int.). Zu dieser Entwicklung äusserten sich alle Interviewpartner negativ und besorgt, da es die klassische Koordination im Kinoprogramm nicht mehr gebe. Diese Besorgnis ist insofern gerechtfertigt, da selbst ein regelmässiger Kinogänger längst nicht mehr alle Filme sehen kann, weil diese teilweise nur einmal pro Woche zu einer Randzeit gezeigt werden. Allerdings müsste man diese Entwicklung im Zuge einer soziokulturellen Transition im Kinokonsum untersuchen, um die Ursachen und Wirkungen besser beurteilen zu können.

---

<sup>25</sup> Seit 2003 stieg die Anzahl der Vorführkopien bzw. Startkopien von 12'120 auf 23'958 (2011) um fast 100%. Seit der Zirkulation von DCP ist der Wert am stärksten gestiegen (2008: 17'801). Vgl.: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html> (Dokument „Filmverleih“) [Stand: 02.09.2012].

Die Schweiz verzeichnet einen immer grösseren Rückgang an Originalfassungsprojektionen (OmU), da vor allem die Jugendlichen auf Synchronfassungen wechseln.<sup>26</sup> Seitens der Kinobetreiber bestehen Hoffnungen, dass dank der digitalen Abspieltechnik vermehrt beide Versionen in unterschiedlichen Programmschienen gezeigt werden könnten (Beck 2012/ Baumgartner 2012: Int.). Besonders für Orte mit hoher internationaler Bevölkerungsdichte ist dies eine Möglichkeit, den Zugang zu OmU- und Synchronisationsfassungen zu ermöglichen.

6) *Kinotypen*: Von Seiten der Verleiher wurde mir erklärt, dass seit der allgemeinen Verfügbarkeit von digitalen Filmen befürchtet wird, dass die Kinobetriebe ihr Kinoprofil aufgeben und sich mittels „Rosinenpickerei“ die lukrativsten Filme fürs Programm aussuchen (z.B. Cuttat 2012/ Crotti 2012: Int.). Für Landkinos mag dieser Trend zutreffen, doch ist zu bezweifeln, dass etablierte Studiokinos wie das RiffRaff von ihrem Profil abweichen nur um mehr Profit zu erwirtschaften (Braun 2012). Kinos wie das RiffRaff erwirtschaften mehr Profit, gerade weil sie ihr definiertes Profil im Rahmen einer Branding-Strategie aufrechterhalten.

Die Überlegung verdeutlicht allerdings, dass sich die Grenzen zwischen reinen Mainstream- und Studiofilmprogrammationen stärker vermischen, weil die Kinotypen immer mehr Publikum ansprechen wollen, um ihre grossen Investitionen amortisieren zu können. Diese Hypothese beruht allerdings auf keiner wissenschaftlichen Analyse und bedürfte einer detaillierten Überprüfung. Der Zeitpunkt erscheint dafür aber noch zu früh, da die digitale Umrüstung noch nicht abgeschlossen ist.

Zusammenfassend kann vorerst noch keine spürbare Einengung im Angebot durch die Majors erkannt werden. Im Gegenteil besteht die Gefahr, dass der Markt aufgrund der steigenden Produktion aus Europa übersättigt wird, und somit der Studiofilm-Sektor zu einer Marktkonzentration beiträgt. Das Überangebot an Filmen führt zu einer Zerstückelung in der Programmstruktur, was das Publikum zunehmend überfordern könnte. Wenn Filme in solch einer Struktur wegen einer Randprojektion nur noch marginale Zuschauerzahlen erreichen, könnte dies zu einer Verarmung des Angebotes führen, wenn in Zukunft solche Filme mangels Erfolgs nicht mehr produziert würden.

Low- und No-Budget-Produktionen haben es nach wie vor schwer, durch die qualitative Selektion in die Kinos zu kommen. Es kann hingegen vorkommen, dass regionale Filme mit

---

<sup>26</sup> Aktuelle Zahlen von ProCinema zeigen auf, dass zwischen 2003 und 2011 die gesamtschweizerischen OmU-Projektionen von 54,98% auf 43,47% aller Projektionen zurück gegangen sind. Ausführlich hat sich Isabelle Boutellier (2012) mit diesem kulturellen Wandel in ihrer Masterarbeit an der Universität Zürich auseinandergesetzt.



lokaler Thematik in Form von Nischenprogrammationen vermehrt zu sehen sein werden. Generell müssen sich diese Produktionen aber immer noch den Gepflogenheiten des Wettbewerbs innerhalb der Distribution fügen.

### 3.3. Analyse der Kriterien zur Evaluation der Angebotsvielfalt

Mit dem Inkrafttreten des neuen Schweizer Filmgesetzes (FiG) per 1. August 2002 hat sich das BAK gemäss den Artikeln 17 bis 24 verpflichtet, die Angebotsvielfalt zu stärken und diese einmal jährlich zu evaluieren (Walter-Busch 2006: 22). Das Gesetz stützt sich auf das Leitmotiv „durch Vielfalt zur Qualität“, das sowohl für die nationale Filmförderung als auch für die internationale Vielfalt vorgeführter Filme Geltung hat und damit einen entscheidenden Beitrag zur Schweizer Filmkultur leisten soll.

Das Leitmotiv kann als indirekte Antwort auf die WTO-Freihandelsabkommen (*World Trade Organisation*) im Dienstleistungssektor, dem die USA auch den Kultursektor unterstellen, gewertet werden (Chevallaz 2012: Int.). Besonders Frankreich stellte sich mit seiner *exception culturelle* gegen dieses Prinzip der USA, was dazu führte, dass sich ganz Europa in den Folgejahren unter dem Leitmotiv der *diversité culturelle* Frankreich anschloss (Walter-Busch 2006: 22).

Roger Chevallaz vom Verband Filmdistribution Schweiz (FDS) schliesst allerdings nicht aus, dass das FiG auch im Hinblick auf die bevorstehenden Digitalisierungsprozesse modifiziert wurde (Chevallaz 2012: Int.). Das BAK als subsidiäre Evaluations- und Überwachungsinstanz hat mit Art. 20 FiG die umsetzungstechnisch anspruchsvolle Aufgabe übernommen, einen Kriterienkatalog auszuarbeiten, durch den die Angebotsvielfalt in der Schweiz analysierbar werden sollte. Dies ist kein einfaches Unterfangen, da sich die Frage nach der Messbarkeit nach wie vor stellt (Gerber 2012: Int.). Viele Branchenzweige beklagen denn auch, dass das Ziel einer Angebotsvielfalt „kein fassbares Kriterium“ sei (Hanspeter Sigg der Kiwi Kinos in Schärer 2004: 29).

Das Problem liegt darin, dass ein Film alleine nicht ausschlaggebend sein kann. Ein einzelnes Kino über ein Jahr lang zu analysieren, kann zwar Aufschlüsse über dessen Programmationsstruktur liefern, doch was sagt ein Kino unter 291 Vorführunternehmen mit 550 Leinwänden (ProCinema 2011: 7) aus? Zudem ist die Frage nach einem Normzustand bzw. einer Referenzgrösse alles andere als evident und fassbar (Gerber 2012: Int.). Wo soll

folglich die Messlatte angesetzt werden, wenn man die Daten erfassen will und wie kann man den verschiedenen Kinotypen Rechnung tragen?

### 3.3.1. Die Problematik des Vielfaltsbegriffs

Alle untersuchten Dokumente und Gesetze sprechen zwar von einer „Vielfalt“, doch war aus keinem dieser Texte eine Definition ersichtlich. Umberto Tedeschi (2005: 5) erwähnt gleich zu Beginn seines Berichtes über die Jahre 2003/ 2004, dass keine „allgemein gültige Definition der ‚Angebotsvielfalt‘ existiert“ (ibid. 2005: 5).

Wie können sich das Gesetz und die Filmförderung folglich auf eine Evaluation stützen, ohne den Kernbegriff, den es zu untersuchen gilt, zu definieren? Das anzustrebende Ziel der Film(kultur)förderung kann schwer umgesetzt werden, wenn man sich nicht im Klaren darüber ist, was Vielfalt genau bedeutet. Das BAK und ProCinema haben zwar einen Kriterienkatalog entworfen, doch versuchen diese Einflussgrößen etwas zu messen, das eigentlich gar nicht messbar ist.

Ab wann kann man von einer Vielfalt sprechen? Was bedeutet eine „genügende Anzahl [von Filmen] aus unterschiedlichen Ländern“ (ProCinema 2000: 2), oder eine „gute Angebotsvielfalt“ (ProCinema 2004) bzw. „verhältnismässige Vielfalt“ (BAK 2004: 46)? Mir ist bewusst, dass die Frage in Dimensionen abdriften kann, die hier nicht relevant sind. Doch die Kenntnis des Ziels ist unerlässlich für eine aussagekräftige Evaluation. Die Instrumente von BAK und ProCinema lassen zwar Vergleiche zwischen den einzelnen Kinojahren zu, doch zeigt dieser Umstand die Grenzen der kulturpolitischen Absicht auf. Vielfalt kann nur gefasst werden, wenn sie in einem Verhältnis zweier oder mehrerer Zustände steht. Erst dann kann beurteilt werden, welcher der beiden Zustände „vielfältiger“ ist. Allerdings, und dies ist in der Angebotsvielfaltsdebatte zentral, gibt es keine absolut messbare, maximale Vielfalt, da sich ihr Status relativ zum Marktangebot verhält. Auch diese Masterarbeit kann folglich bei der Frage nach den Konsequenzen der digitalen Umrüstung für die Angebotsvielfalt keine genaue Antwort liefern, sondern lediglich Entwicklungen bzw. Unterschiede zu den Vorjahren aufzeigen. Diese Unterschiede sind aber relativ und sagen nichts über das absolute Niveau an Vielfalt aus. Ebenso wenig lässt sich daraus ableiten, ob sich markttechnisch in einzelnen Kinoregionen eine sehr viel höhere Diversität erzeugen liesse, wenn der Markt nicht nur betriebsfördernd, sondern nach einem Kulturverständnis gelenkt würde.

Trotz der Problematik um die Begrifflichkeit der Vielfalt ist es angezeigt diesen Terminus weiterhin zu benutzen, da er für Vergleichsevaluationen eine gute Basis bildet.

### 3.3.2. Kriterien des BAK zur Evaluation

Obwohl sich das BAK gesetzlich zu einer jährlichen Evaluation verpflichtete, wurden bisher nur zwei Jahresberichte darüber öffentlich publiziert. Laurent Steiert rechtfertigt diesen Umstand mit den zwei generell positiven Schlussfolgerungen für die Jahre 2003 und 2004. Diese zwei Berichte erforderten eine sehr umfassende Datenaufbereitung, was eine erhebliche personelle Aufstockung für die Folgejahre notwendig gemacht hätte, wofür aber die finanziellen Ressourcen nicht vorhanden seien (Steiert 2012: Int.). Seither begnügt sich das Bundesamt damit, die Rohdaten des BFS intern zu überprüfen und nur vertiefte Analysen in Auftrag zu geben, wenn sich die Zahlen markant verändern und eine Untersuchung anzeigen (ibid.).

Für 2003 wurde erstmals eine nationale Datenerhebung zur Evaluation der Angebotsvielfalt durch das BAK in Auftrag gegeben. 2004 lag der Endbericht vor, welcher der Kinolandschaft Schweiz eine „verhältnismässig gute Vielfalt“ attestierte (BAK 2004: 46). Die Publikation definierte vier Hauptkriterien für die Ermittlung der Angebotsvielfalt (vgl. BAK 2004: 9-12):

- Kinoregionen (Schlüssel-, Mittel-, Klein-, Landregionen und Ferienorte)
- Anzahl bespielter Leinwände (inkl. Auswertungswochen)
- Anzahl gezeigter Filme (nach Herkunftsland, Genre und Filmstil)
- Anzahl vorgeführter Sprachversionen

Diesem Raster liegt eine Untersuchung von 113 Kinoregionen zugrunde, die sich je nach Einwohnerzahl, Anzahl Leinwände, jährlich generierter Zuschauer und dem Einzugsgebiet zusammensetzen. Ziel ist es, Vergleiche unter ähnlichen Kinoregionen ziehen zu können und die Schwankungen der Folgejahre zu dokumentieren. Doch hatte man sich bei der Frage nach dem Einzugsgebiet zunächst auf zu kleine Territorien fixiert, die 2004 von 113 auf 91 reduziert wurden (Chevallaz 2012: Int.). Die Anzahl bespielter Leinwände je Einzugsgebiet definiert unter anderem die Grösse der Kinoregion und gibt Aufschluss über die Nutzung und Verteilung der Filme. In Anhang 1 und 2 befinden sich sowohl eine Auflistung der Einteilungskriterien sowie die Liste aller Kinoregionen.

Es fällt auf, dass das BAK nicht auf die Besitzerverhältnisse und die Unternehmensstruktur eingeht, da es für sie nicht massgebend sei, „ob eine Monopol- oder Oligopolstruktur vorhanden ist“ (BAK 2004: 10). Hingegen wurde die Summe von Auswertungswochen berücksichtigt (ibid.: 14).

Das wohl entscheidendste Element der BAK-Evaluation setzt sich aus dem Verhältnis gezeigter Filme nach Herkunft, Genre und Filmstil zusammen. Doch genau hier liegen die meisten Probleme, da die Definitionen dieser drei Kriterien einem subjektiv motivierten

Beurteilungsprozess unterliegen (ibid.: 11). Die Angaben zu Herkunft, Genre und Filmstil werden nämlich von den Verleihern und den Kinobetreibern selbst festgelegt. Den Filmstil unterteilt das BAK in Dokumentar-, Spiel- und Animationsfilm und reduzierte die Anzahl Genres auf sechs gemäss der UPI-Liste: Action, Animation, Comedy, Documentary, Drama und Übrige.<sup>27</sup> 2008 wurden diese Spielfilm-Genres neu definiert in: Serie A (Action, Abenteuer), Serie C (Humor, Unterhaltung), Serie D (Ernste Themen) und Andere (BFS 2008: 7). Da die Meinungen über Kategorien und Genres der Filme nicht zu einem allgemein anerkannten Konsens führen, erscheint eine solch starke Reduktion als sinnvoll (BAK 2004: 11).

Als letztes Kriterium zieht der Bericht die Streuung der Sprachversionen hinzu, um der Frage nach der Verteilung von OmU- und Synchronfassungen nachgehen zu können. Die Sprachenvielfalt – unmittelbarer Bestandteil der filmischen Angebotsdiversität – erwies sich allerdings als zu schwer verifizierbar, da Angaben der Vorführ- und Verleihunternehmen zu Missverständnissen z.B. in der Auslegung von „Originalversion“ und „deutsche Fassung“ bei einem deutschsprachigen Film führten (ibid.: 22).

### 3.3.3. Kriterien von ProCinema zur Evaluation

Das Filmgesetz (FiG) wird durch eine Branchenvereinbarung von ProCinema aus dem Jahr 2000 begleitet, die von der Mehrheit der Verleih- und Vorführunternehmen unterzeichnet wurde. Es verpflichtet diese, „in ihrer Tätigkeit zur Angebotsvielfalt beizutragen“, indem sie „die Angebots- und Sprachenvielfalt bei der Festlegung der in der Schweiz von einem Film einzusetzenden Kopierzahl und den zu bespielenden Kinoregionen“ berücksichtigen. Jedoch sollte dabei die „branchenübliche Rentabilität“ nicht gefährdet werden (ProCinema 2000: 2f.). Auf diesem Ansatz der Eigenverantwortung der einzelnen Marktteilnehmer basiert auch das revidierte FiG, das keine Vorführ- und Verleihlizenzen von Bundesseite mehr ausspricht. Prinzipiell decken sich die Evaluationskriterien mit jenen des BAK. Die Unterschiede in der Branchenvereinbarung werden nachfolgend erläutert.

Kinoregionen unterscheiden sich beim BAK sehr viel detaillierter, während in der Branchenvereinbarung nur drei Typen (Schlüsselstädte, Mittelstädte und Andere) definiert werden (ProCinema 2000: 2). Hingegen legt ProCinema bestimmte Konditionen fest, denen sich die Marktteilnehmer unterordnen sollten. In Schlüsselstädten müssen demnach „alle Verleiher Zugang zum Markt haben [und] die Filme werden in der Regel auch in der

---

<sup>27</sup> Das BAK verweist in seinem Bericht auf die Genreliste der Universal Pictures International (Summary of criteria for genres), (BAK 2004: 11).

Originalversion mit Untertiteln gezeigt“ (ibid.). Mittelstädte dürfen Schienenprogramme führen, und anderen Regionen soll es gewährt werden, einmal wöchentlich ein Spezialprogramm zeigen zu dürfen (ibid.). Zu beachten ist die vage gehaltene Sprache mit Formulierungen wie „in der Regel“, die verdeutlichen, dass die Branchenvereinbarung lediglich eine Empfehlung ist und nicht bindend wirkt. Dadurch „bestehen berechtigte Zweifel an der Wirksamkeit der brancheninternen Selbstregulierung“ (Unternährer 2003: 229).

ProCinema ernannte zudem eine Ombudsstelle, die Klagen des Publikums und der Branche wegen mangelnder Vielfalt entgegen nehmen soll. Dass bis heute kein Fall gemeldet wurde, der Verstösse gegen die Branchenvereinbarung bzw. einen Verlust der Angebotsvielfalt beklagte, wurde als Indiz gewertet, dass aktuell von einer guten Angebotsvielfalt ausgegangen werden kann.<sup>28</sup> Dabei handelt es sich allerdings wohl um einen Trugschluss, da bezweifelt werden muss, dass jeder Zuschauer von dieser Klagemöglichkeit Kenntnis hat.

ProCinema führt in seinen Jahresberichten *Facts & Figures* zudem eine höhere Zahl an Genres in der Beurteilung als das BAK. Diese sind in Anhang 3 jenen des BAK gegenüber gestellt. Diese Mehrzahl an Genres kann zwar auf den ersten Blick zu einem vielfältigeren Bild führen, doch ist fraglich, wie stark die subjektive Beurteilung der Verleih- und Kinobetriebe das Resultat beeinflusst.

Der Begriff der Schlüsselstädte wird bei ProCinema auf mehr Regionen angewendet als die sechs vom BAK definierten Grossregionen. Der Dachverband definiert 17 Key-Cities, damit die Regionen untereinander besser verglichen werden können (Gerber 2012: Int.).<sup>29</sup>

### 3.3.4. Der Evaluations-Approach

Bis heute hat das BAK keinen äquivalenten Evaluationsbericht wie jenen der Jahre 2003 und 2004 mehr veröffentlicht. Dies obwohl wir uns mitten in einem entscheidenden Wandel in der Kinoabspieltechnik befinden, welche die Distributionsformen grundlegend verändern wird. Meine Versuche, beim BFS konkrete Daten für eine eigene Untersuchung einzelner

---

<sup>28</sup> Ombudsmann Willy Wachtl beurteilte die Angebotsvielfalt 2004 als „erfreulich“, unter anderem auch, weil keine Klagen bei ihm eingegangen sind (ProCinema 2004). René Gerber berichtete von einem einzigen Fall, in dem sich eine Frau aus Genf über die vielen OmU-Fassungen in den Genfer Kinos beklagte. Dieser Klage wurde allerdings nicht nachgegangen, da die Erhaltung einer guten OmU-Streuung ein erklärtes Ziel der Angebotsvielfalt ist (Gerber 2012: Int.).

<sup>29</sup> KeyCities: Aarau, Aigle, Baden, Basel, Bern, Biel, Fribourg, Genève, La Chaux-de-Fons, Lausanne, Lugano, Luzern, Neuchâtel, St. Gallen, Vevey, Winterthur und Zürich.

Kinoregionen für die Jahre 2009-2011 zu erhalten, blieben erfolglos.<sup>30</sup> Aus diesem Grund liegen nur die Daten der BFS-Homepage und der *Facts & Figures* von ProCinema vor, die zwar einen Teil der Fragen beantworten lassen, die Rolle der Kinoregionen aber nicht beinhalten. Die vorliegende Arbeit ist dadurch beschränkt darauf aufzuzeigen, welche potenziellen Konsequenzen durch die digitale Umrüstung entstehen. Diese Folgen können jedoch aufgrund der Datenschutzbestimmungen kaum mit Zahlen belegt werden. Bei der Frage nach der Beurteilung einer Programmzusammenstellung habe ich einen Ansatz entworfen, der mittels sechs Kriterien eine Programmation beurteilen kann (vgl. Kapitel 3.1.). Die Evaluationsaspekte von ProCinema und vom BAK sind zwar eine solide Basis, doch fehlen darin Fragen nach der Rolle des Kinos innerhalb der Auswertungskaskade, die – wie aufgezeigt – einen entscheidenden Einfluss auf die Programmation und folglich auch auf die Vielfalt der Kinos ausübt. Des Weiteren sucht man eine Analyse der Kinotypen im Bericht des BAK vergebens, was meines Erachtens trotz der beschriebenen Problematik der Labels *Mainstream* und *Arthouse* bzw. Studiofilmen ein wesentliches Element in einer Gesamtbeurteilung ausmachen müsste. Hier könnte der Evaluations-Approach Erkenntnisse über die Verteilung von bestimmten Kinotypen innerhalb der Schweizer Kinolandschaft liefern, die in den bisherigen Untersuchungen zu wenig berücksichtigt wurden.

Mit Hilfe des Evaluations-Approachs und der Kriterien des BAK und von ProCinema wird daher versucht, ein aussagekräftiges Fazit über die aktuelle Situation des Auswertungssektors bezüglich der Angebotsvielfalt zu ziehen.

Dabei sei noch einmal darauf hingewiesen, dass dieser Versuch auf Erfahrungsberichten von Marktteilnehmern und meiner filmwissenschaftlichen Perspektive beruht. Es ist nicht auszuschliessen, dass die tatsächlichen Daten einen anderen Schluss nahelegen.

### 3.4. Die Resultate der Angebotsvielfaltsanalyse von 2003 und 2004

Da für 2003 und 2004 umfassende Analysen vom BAK vorliegen, ist es sinnvoll diese im Kontext einer prädigitalen Kinophase zu reflektieren und als Ausgangspunkt zu benutzen, um eigene Schlüsse für die Jahre 2009 bis 2011 in der digitalen Ära zu ziehen. Damals erachtete man die Präsenz von Schweizer Filmen im Tessin und der Romandie als „marginal“ und stellte für die Deutschschweiz ebenfalls ein „sehr schwaches“ Zeugnis aus (Tedeschi 2005: 4). Trotzdem zeigte man sich ob der herrschenden Situation zufrieden. Man bewertete die

---

<sup>30</sup> Kommentar von Olivier Moeschler, BFS: „De plus, ce genre d'analyse, c'est en fait le travail de l'OFS! Des analyses sur la diversité dans les salles suisses par région ont été faites à l'attention de l'OFC (Section cinéma), qui s'intéresse à cet aspect, mais ne sont pas publiques.“ (E-Mail: 30.08.2012).

Angebotsvielfalt als „gewährleistet, sowohl in Bezug auf die Herkunft als auch in Bezug auf die Genres“ (ibid.).

Nach der Unterteilung des Evaluations-Approachs werden im Folgenden die wesentlichen Kernpunkte für die besagten Jahre herausgearbeitet. Die Frage nach der Lokalität der Vorführbetriebe findet sich in der BAK-Analyse der Kinoregionen wieder. Schliesslich definiert sich die Kinoregion wie besprochen durch die Einzugsgebiete einzelner Kinos in einer oder mehreren Ortschaften (vgl. Anhang 1). Die Berichte von 2003 und 2004, die auf die einzelnen Kinoregionen sehr detailliert eingingen, legten dar, dass grosse Kinoregionen (Zürich, Bern, Basel, Luzern, Lausanne und Genf) 94,9% bzw. 94,5% aller verfügbaren Erstaufführungen im Angebot hatten.<sup>31</sup> Allerdings zeigten die Grossregionen in der Deutschschweiz nur 66,2% dieses Angebots (die Romandie 71,1%), was verdeutlicht, dass nicht alle Filme in allen Sprachregionen ausgewertet wurden (Tedeschi 2005: 10-14). In beiden Berichten werden Vergleiche zwischen denselben Regionskategorien gezogen, die illustrieren, dass z.B. Basel als die vielfältigste Grossregion der Schweiz – gemessen an der Anzahl der Kinoleinwände und der Verteilung nach Herkunft und Genre der gezeigten Filme – gewertet werden kann. Zürich, mit der höchsten Gesamtzahl an Leinwänden, fiel neben Basel weniger vielfältig auf, was die Beurteiler auf die grosse Zahl an Mehrsaalkinos zurückführten, die nach dem Konkurrenzprinzip oft dieselben Filme zeigten (BAK 2004: 37-38/ BAK 2005: 10). Bemerkenswert ist zudem, dass die Deutschschweizer Grossregionen sehr viel segmentierter nach Herkunftsländern sind, als ihre Pendants in der Romandie (BAK 2004: 39).

Aus filmwissenschaftlicher Perspektive erscheint eine positive Bilanz für die Angebotsvielfalt trotz dieses Ungleichgewichtes als fragwürdig. Wenn man bedenkt, dass das Fallbeispiel Zürich über mehrere Kinokomplexe und Multiplexe verfügt, ist die Erkenntnis einer schlechteren Vielfalt im Vergleich zum halb so grossen Basel nicht zu vernachlässigen. Dies unterstreicht folglich die Wichtigkeit der Frage nach der Lokalität und nach dem Typ des Kinos sowie nach der topografischen Zusammensetzung der Vorführunternehmen innerhalb einer Kinoregion. So hätte dies zur Konsequenz, dass bereits ab den Jahren 2004 die Kriterien für eine ausgewogene Vielfalt für Zürich anders als für Basel hätten beurteilt werden müssen. Vermutlich kam es nicht dazu, weil diese zwei Berichte erst Momentaufnahmen darstellten und keine Tendenz über die Langzeitentwicklung vorlag.

---

<sup>31</sup> Die restlichen knapp 5% gehen auf italienische Filme zurück, die ausschliesslich im Tessin liefen, wo keine grosse Kinoregion definiert wurde (Tedeschi 2005: 10).

Wie bereits angesprochen fehlen in den Berichten die Überlegungen zur Entwicklung der Auswertungskaskade fast gänzlich. Der Bericht fürs Jahr 2003 führte allerdings eine Übersicht mit der totalen Anzahl an Auswertungswochen auf, doch sagen diese Zahlen zu wenig aus. Erfasst wurde lediglich die maximale Auswertungsdauer subsummiert für alle Filme eines Herkunftslandes. Zwar ist ersichtlich, dass US-Filme dabei wesentlich länger gespielt werden als europäische, doch vermittelt dies nichts über die Verbindung zum DVD-Start und zu effektiven Auswertungsfenstern (ibid.: 24).

Das Kriterium der Produktion bzw. der Schaffung von Angebot und die daran gekoppelte Analyse der Nachfrage vonseiten des Publikums ist eines der Kernelemente der BAK-Analyse. Erstaunlich sind dabei die Unterschiede zwischen dem Angebot (Verteilung der Erstaufführungen nach ihrer Herkunft) und der Anzahl Vorstellungen pro Film bzw. der Marktanteil am Umsatz pro Herkunftsland (gemessen an Eintritten und Umsatzmarktanteilen einzelner Filmnationen). So kann man von einer ausgewogenen Verteilung im Angebot sprechen, das sich 2003 aus 9,1% Schweizer Filmen, 30,1% aus den USA, 45% aus den EU-15 Ländern und 15,7% von anderen Ländern zusammensetzte (Tedeschi 2005: 7). Anhang 4 betreffend Marktanteile des Gesamtumsatzes zeigt ein deutlich anderes Bild: Hier dominierten die US-amerikanischen Filme mit einem Anteil von mehr als 69%. Auf die Sprachregionen bezogen ist die Divergenz zwischen der Deutschschweiz und der Romandie mehr als deutlich. Beide Sprachregionen haben ungefähr denselben Anteil an US-Filmen (69,24% bzw. 68,29%), doch schauten sich die Westschweizer sehr viele französische Filme an (17,33%), was nur noch 14,38% für alle übrigen Filme (inkl. CH-Filme) übrig liess. Die Deutschschweiz ihrerseits teilt sich die restlichen knapp 30% gleichmässig auf alle anderen Filmnationen auf (s. Anhang 5).

Der Evaluations-Approach setzt diese beiden Aspekte mit der Rolle der Verleiher in Verbindung, was in den BAK-Berichten zu wenig herausgearbeitet wurde. Schliesslich ist das Verleihunternehmen für die Vorselektion und die Akzessibilität der Filme verantwortlich. Daher lässt sich die Dominanz der US-amerikanischen Filme neben einem enormen Marketingbudget der Majors auch durch die verhältnismässig hohe Anzahl an Vorführkopien begründen (Hediger 2009: 141-142). Hollywood-Produktionen wurden 2004 durchschnittlich mit 47,2 Kopien in der Schweiz gestreut, während man Schweizer und EU-15-Filme mit lediglich 5,6 bzw. 8,1 Kopien lancierte (Tedeschi 2005: 8).

Diese Zahlen legen eine Kritik am Beurteilungsraster des BAK nahe, das den Kopienumlauf in der Evaluation der Angebotsvielfalt zu wenig berücksichtigt. Man kann in diesem Fall nicht sagen, dass das Angebot (an zirkulierenden Filmkopien) „gut“ sei, wenn von 7969



Vorführkopien 5801 oder 72,8% auf US-Filme fallen (Stand 2004; *ibid.*: 8). Die Beurteilung erkennt zwar die Problematik, definiert aber für die Evaluation des Angebots nur das Herkunftsland als Parameter. Dieser Punkt verdeutlicht, dass Vielfalt an sich schwer gemessen werden kann und man daher nur mit Vorsicht von einer „verhältnismässigen Vielfalt“ sprechen sollte.

Als sechsten und letzten Punkt untersucht der Evaluations-Approach die Verbindung zwischen Angebotsvielfalt und der Frage nach dem Kinotyp. Wie bereits erwähnt findet solch eine Analyse bei den BAK-Berichten nicht statt, wohl weil die Daten und das kommunizierte Selbstbild einzelner Kinos nicht empirisch messbar sind. Doch müsste man für eine aussagekräftige Evaluation versuchen diesen Aspekt mitzudenken. Die vorliegenden Berichte haben mit dem Genre- und Filmstil-Kriterium diesen Umstand ansatzweise verfolgt, doch auch hier sind Angaben wegen der subjektiv geprägten Filmstil- und Genredefinition keine sicheren Anhaltspunkte (BAK 2004: 15-17).

Auf eine vertiefte Auseinandersetzung mit den weiteren umfangreichen Erkenntnissen von 2003 und 2004 soll vorliegend verzichtet werden. Es zeigt sich bereits anhand der genannten Beispiele, dass die Beurteilung vor allem im Bezug auf die Begriffsauslegung der Angebotsvielfalt nur mit Vorsicht genossen werden darf. Zwar berücksichtigte die Evaluation in der Auswertung auch Parameter wie Auswertungswochen und Kopienanzahl, doch fallen diese Aspekte in der Schlussbeurteilung zu wenig ins Gewicht. Wären sie gleich beurteilt worden wie das Angebot an Herkunftsländern, dann hätte das Fazit wohl nicht als „gut“ (oder „erfreulich“) bezeichnet werden dürfen.

Gemäss Vergleichen mit dem europäischen Umland steht die Schweiz in ihrem Angebot an Filmen zwar sehr viel besser da, doch bedeutet dies nicht automatisch, dass man sich mit diesem Umstand zufrieden geben sollte (Walter-Busch 2006: 25).

### **3.5. Tendenzen der Angebotsvielfalt für die Jahre 2009 bis 2011**

Wie erläutert fiel die Gewichtung der BAK-Berichte zur Beurteilung der Angebotsvielfalt zu stark auf die Kriterien Herkunftsland, Genre und Filmstil einzelner Kinoregionen. Die Berichte streiften zwar die Problematik der Kopie-Dominanz der US-Filme, doch floss dies zu wenig ins Fazit ein.

Wegen der erwähnten Einschränkungen beim Forschungsmaterial können für 2009 bis 2011 zwar keine repräsentativen Aussagen zu den einzelnen Kino- und Sprachregionen gemacht

werden, doch lassen sich trotzdem aufschlussreiche Hinweise auf Tendenzen gewinnen, wie sich die Veränderungen durch die Abspieltechnik auf dem Markt bemerkbar machen.

In diesem Sinne wird unter Angebotsvielfalt folglich nicht nur die Herkunft, der Genre und der Filmstil der Filme berücksichtigt, sondern das Angebot vielmehr im Sinne einer Verfügbarkeit an Filmkopien und ihrer Präsenz in den Abspielstellen verstanden (gemessen an der Zahl der Vorstellungen), so wie dies im Evaluations-Approach definiert wurde. Die Rolle der Verleiher wird demnach eine grössere Gewichtung beigemessen als in den Berichten des BAK.

### 3.5.1. Kinoregionen und die Rolle innerhalb der Auswertungskaskade

Die Evaluation des ersten Aspektes meines Approachs ist mangels aussagekräftigen Informationen zum momentanen Zeitpunkt nur erschwert möglich, da mir wegen Datenschutzbestimmungen kein Zugang zu den Analysen der Kinoregionen und somit auch der Lokalitäten der Vorführbetriebe gewährt wurde.

Allerdings kann für den Fall Zürich eine Verschärfung der Situation festgestellt werden. Wie im letzten Kapitel aufgezeigt, verfügt die Grossregion Zürich über einen grossen Anteil an Kinokomplexen und Multiplexen. 2007 wurde mit den Arena Cinemas in der Sihlcity dieser Trend fortgesetzt und ein Komplex mit 10 Sälen eröffnet. Gemäss einem Bericht der Neuen Zürcher Zeitung konnte der Betrieb innerhalb von fünf Jahren seine Besucherzahl verdoppeln. Wenn man bedenkt, dass die Anzahl der Kinobesucher mehr oder weniger stabil blieb, deutet dies darauf hin, dass hier eine starke Verschiebung der Zuschauerströme zu beobachten ist.<sup>32</sup> Leider war Arena Cinemas AG nicht für ein Gespräch für diese Arbeit bereit, weshalb diese Annahmen nur mit der nötigen Vorsicht zu beurteilen sind. Dennoch wurde der Mainstream-Markt mit diesem Bau weiter ausgeschöpft, während die Zahl der Studiokinos rückläufig war.<sup>33</sup> Ab 2014 wird allerdings dieser Sektor durch den Neubau von fünf Sälen der Neugass Kino AG erweitert, was als eine Entwicklung in eine vielfältigere Situation gewertet werden kann (Braun 2012: Int.). Es wäre allerdings notwendig, eine ebenso detaillierte Untersuchung wie für das Jahr 2003 zu verfassen, um die These dieses Negativtrends bekräftigen zu können. Mit den vorliegenden Daten ist es nicht möglich, aktuelle Aussagen zum Einfluss der Auswertungskaskade auf die Angebotsvielfalt zu tätigen. Es kann aufgrund der Interviews nur vermutet werden, dass diese weiter verkürzt und schlecht laufende Filme noch viel schneller

---

<sup>32</sup> Von den jährlichen 2,3Mio Zuschauern entfielen laut der Schätzung rund 400'000 auf die Arena Filmcity (2007), das zur Zeit mindestens 700'000 Zuschauer generieren konnte (2011): [http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/stadt\\_und\\_region/mit\\_5\\_jahren\\_den\\_kinderschuhentwachsen-1.15917373](http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/stadt_und_region/mit_5_jahren_den_kinderschuhentwachsen-1.15917373) [Stand: 20.08.2012].

<sup>33</sup> So schloss in den letzten zwei Jahren sowohl das Kino Plaza und des Arthouse Nord-Süd (Käslin 2012: Int.).

als früher durch publikumswirksame Filme ersetzt werden. Auf diesen Aspekt wurde allerdings schon in vorhergehenden Kapiteln verwiesen.

### 3.5.2. Filmverleih und angebotene Filme auf dem Markt

Dieser Teil stützt sich auf die Aspekte 3 bis 5 des Evaluations-Approachs: Produktion von Filmen und Vorselektion der Verleiher, Vergabe und Verfügbarkeit der Vorfürkopen und Rolle des Publikums. Der Einfachheit halber werden bei der Frage nach den angebotenen Filmen wie in den BAK-Berichten vorwiegend die Erstaufführungen berücksichtigt, weil es in der Tat schwer erfassbar ist, ob es sich um Reprisen oder um Filme handelt, die seit dem Vorjahr noch im Programm laufen. Erstaufführungen haben das Startdatum im laufenden Jahr und werden im Folgejahr bei ProCinema als „Re-Releases“ mit den eigentlichen Reprisen der Programmkinos zusammengefasst. Als Problem erwies sich der Umstand, dass die Definition von Erstaufführung zwischen BFS und ProCinema unterschiedlich ist. Da die Daten des BFS umfangreicher sind, werde ich mich bei den folgenden Ausführungen, sofern nicht anderes vermerkt, auf die online zur Verfügung stehenden Daten des BFS stützen.<sup>34</sup>

Es zeigt sich dabei für die letzten drei Jahre ein interessantes Bild im Vergleich zu 2003/2004: Während die USA im Schnitt gleich viele Filme in der Schweiz zeigten, sank ihr prozentualer Anteil am Gesamtfilmangebot kontinuierlich. Dennoch verfügten sie nach wie vor über etwa zwei Drittel am erwirtschafteten Umsatz. Anhang 6 und 7 visualisieren die auf Eigenberechnungen erstellte Tabelle zu den Filmanteilen bzw. die vom BSF erhältlichen Zahlen zu den Marktanteilen. Waren es im Jahr 2000 40,6% des Gesamtangebots an Filmen (Marktanteil 74,4%), sind es im Jahr 2010 noch 26,31% Filmanteil und ein Marktanteil von 70,80%.<sup>35</sup> Dies bestätigt den von den Interviewpartnern erwähnten Anstieg im Filmangebot von europäischen und Schweizer Filmen. Die Anzahl der US-Filme blieb in dieser Zeit mehr oder weniger konstant bei etwa 110 Filmen pro Jahr. Eine markante Steigerung – und dies betonte auch Bea Cuttat (2012: Int.) – vollzog der Schweizer Film.<sup>36</sup> Gemäss eigenen Berechnungen liegt der Angebotsanteil des inländischen Films demnach zwischen 14,4% und 18% in den letzten drei Jahren, während die Marktanteile zwischen 3,4% und 5,4% relativ gering ausfielen (s. Fussnote 31). Die schwache Bilanz des Schweizer Films steht an dieser Stelle allerdings nicht zur Debatte. Es soll lediglich aufgezeigt werden, dass die Verhältnisse

---

<sup>34</sup> <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html> unter der Rubrik Filmverleih zu finden [Stand: 02.09.2012]. Nicht ersichtliche Prozentzahlen wurden selbst berechnet.

<sup>35</sup> Ibid. : Marktanteile unter der Rubrik Angebotsvielfalt.

<sup>36</sup> 2003/2004 wurden 33 bzw. 41 Erstaufführungen von Schweizer Filmen gemeldet (Tedeschi 2005: 8), während es gemäss BFS 2010 75(!) Neustarts gab.

auf dem Angebotsmarkt zwar erfreulich sind, die Nachfrage des Publikums allerdings in eine entgegengesetzte Richtung geht, als dies bei einer ausgewogenen Verwertung der Fall wäre.

Damit bestätigt sich, dass in der Schweiz generell zwar sehr viel mehr Filme (aus Europa und der Schweiz) zu sehen sind, der Marktanteil an Hollywood-Produktionen aber nach wie vor auf sehr hohem Niveau verweilt. Dies würde den Schluss zulassen, dass durch die digitalen Produktionsbedingungen zwar mehr Filme produziert würden, diese aber generell weniger Chancen auf dem Kinomarkt haben, da die US-Filme weiterhin den Markt mittels starker Kopienpräsenz dominieren. Für die Angebotsvielfalt würde dies in Bezug auf die Herkunftsländer bedeuten, dass die Filmanteile zwar prozentual besser gesplittet sind, die vielen Studiofilm-Produktionen aber auf dem Absatzmarkt untergehen oder sich gegenseitig sogar behindern.

Das Ergebnis gilt es mit der zweiten Definition von Angebot (jener der Verfügbarkeit an Filmkopien und deren Präsenz in den Abspielstellen) zu ergänzen. Anhang 8 bietet aufgrund von Eigenberechnungen der BFS-Daten eine übersichtliche Darstellung dieses Aspektes. Hier zeigt sich, dass die Streuung der US-Filme ab 2009 markant gestiegen ist (bei gleichbleibender oder gar leicht rückläufiger Anzahl Filme). So waren es 2004 mit 116 Filmen 5366 Kopien und 2011 bei 105 Filmen schon 5911 Startleinwände (56,3 Startleinwände pro Film).<sup>37</sup> Die digitalisierten Abspielstellen scheinen amerikanische Vorführkopien häufiger zu zeigen als früher. Ob dies allein auf die DCP-Distribution zurückzuführen ist, wäre Gegenstand einer vertieften Untersuchung. Fest steht allerdings, dass ab 2009 ein sehr viel stärkerer Anstieg an Vorführungen zu beobachten war als in den Jahren 2003-2008. Es bleibt darauf hinzuweisen, dass die statistische Erfassung der Daten nicht berücksichtigt, wie viele 35-mm-Kopien und DCPs dies waren. Wie bereits erwähnt, muss man heute bei DCPs im eigentlichen Sinne von Startleinwänden reden, um die *Upload-and-Send*-Methode zu erfassen. Dies erschwert es, eine exakte Angabe von Kopien bzw. bespielten Leinwänden zu eruieren, da weder die konkreten Starts noch die DCP-Boxen aus den Daten ersichtlich sind. Der Anstieg von US-amerikanischen Filmprojektionen in den letzten Jahren ist aber offensichtlich. Besonders ausschlaggebend waren die distribuierten Kopien im letzten Jahr. Ob dies nur einer zyklischen Fluktuation entspricht oder auf die digitale Auswertung zurückzuführen ist, kann zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht gesagt werden.

---

<sup>37</sup> BSF online, Rubrik Filmverleih „Erstaufführungen, Kopie“: Bei der Gesamtanzahl vorgeführter Filmkopien (inkl. Reprisen) aus den USA sind die Auswirkungen der erhöhten Streuung noch viel klarer: 442 Filme mit 8736 Vorführkopien (2004), 2011 424 Filme mit 14387 Vorführkopien/Startleinwänden (+ 64,68%).

Insofern müsste Bordwells These einer erstarkten Kontrolle der US-Majors zumindest in diesem Punkt zugestimmt werden. Durch die erhöhte Präsenz an Vorführkopien in der Schweiz wird die Möglichkeit für kleinere publikumsschwache Filme, ins Kino zu kommen, reduziert oder gar verunmöglicht. Wie bereits in Kapitel 3.2.2. verdeutlicht, kann auch dies ein Grund für die eingeschränkten Chancen von Low- und No-Budget-Produktionen sein. Anstatt einer Öffnung für alternativ produzierte Filme aus diesem Sektor führt der Druck der Majors folglich eher zu einer Verarmung als einer Bereicherung in der Angebotsvielfalt.

Für die Schweizer Filme präsentiert sich die Sachlage leicht anders. Zwar kamen seit 2003 fast doppelt so viele Produktionen ins Kino, doch verharrte die Anzahl der Kopien bzw. Startleinwände zwischen sechs bis acht pro Filmtitel (vgl. Anhang 8). Der Angebotszuwachs des inländischen Films gründet also nicht in einer Erhöhung der Kopienzahl, sondern in der Steigerung der Filmproduktivität, die allerdings summa summarum nicht mehr Zuschauer in die Kinos lockt.

Der europäische Sektor der EU-27 Länder produziert seit 2003 jährlich rund 30 Filmtitel mehr als vor 2003. Auch dieser Zahl liegt ein gesteigerter Output der jeweiligen Filmindustrien zu Grunde. Wie viele Filme aus den neuen Mitgliedstaaten ab 2004 für diesen Anstieg verantwortlich sind, ist aus den Daten allerdings nicht ersichtlich. Jedoch dürfte dies nicht ins Gewicht fallen. Wie bei den Hollywood-Filmen ist für das Jahr 2011 eine erheblich höhere Kopienanzahl feststellbar: Bei 189 Filmen 2010 waren 1589 Kopien/Startleinwände registriert, für das Folgejahr kamen auf 195 Titel 2390 Exemplare (ein Anstieg von 8,4 auf 12,2 Kopien pro Titel, vgl. Anhang 8). Vor allem Deutschland, Frankreich, Italien und Grossbritannien lieferten 2011 viel mehr Kopien pro Filmtitel als im Vorjahr. Somit kann ausgeschlossen werden, dass dieser Anstieg lediglich eine Ausnahme aufgrund des Erfolgsfilms *INOUGHABLES* darstellt. Parallel zu den gesteigerten Zirkulationskopien hat sich die Gesamtzahl der Projektionen in der Schweiz seit 2009 um 3,3% gesteigert, obwohl im selben Zeitraum 12 Kinosäle geschlossen wurden.<sup>38</sup>

Lateinamerika und Asien sind die Leidtragenden dieser Verschiebung: Waren 2003 noch 16 bzw. 18 Produktionen in den Schweizer Kinos, sank die Zahl auf 6 bzw. 2 Titel im Jahr 2011. Die Anzahl vorgeführter Kopien/ Startleinwände blieb unverändert (vgl. Anhang 8).

Mit der Darstellung in Anhang 9 wird das Bild einer Verarmung in der Angebotsvielfalt ersichtlich. Es zeigt die Jahre 2003, 2009 und 2011 und verdeutlicht die Veränderungen der Film- sowie der Kopienanteile, die ihre ursprüngliche Segmentierung zu verlieren drohen und

---

<sup>38</sup> 2009: 515'032 Projektionen (Erstaufführungen und Reprisen) mit 562 Leinwänden (ProCinema 2010: 6-7)/ 2011: 532'205 Vorführungen (Erstaufführungen und Reprisen) bei 550 Leinwänden (ibid. 2012).

neben Europa und den USA nur noch wenig Platz für Filme aus Südamerika und Asien lassen. Der kontinuierliche Rückgang dieser zwei Herkunftsregionen kann in diesem Zusammenhang als Trend gewertet werden. Dieser Rückgang müsste aber im Zusammenhang der Nachfrage des Publikums genauer untersucht werden. Wenn heute publikumsarme Filme nach einer Woche nicht mehr im Kino gezeigt werden, so ist die Nachfrage bzw. die fehlende mediale Aufmerksamkeitsschaffung durch Marketing einer der Auslöser für diese Verarmung. Die Aufgabe der Branche müsste es aber sein, den kommerziell schwachen, aber kulturell wertvollen Filmen längere Auswertungszeiten zuzugestehen, damit diese Filme eine Chance haben mittels Mundpropaganda zu wachsen. Solche Regulationen der Nachfrage finden aber je länger je weniger statt.

### **3.5.3. Genres, Filmstile und Sprachversionen**

Die Frage nach den Genres und Filmstilen kann infolge mangelnder Daten nicht umfassend beantwortet werden, doch ist sie der einzige Indikator für den Punkt 6 im Evaluations-Approach (Kinotyp und Kinoprofil). ProCinema verteilt die angelaufenen Erstaufführungen zwischen 2009 und 2011 auf rund 25 Genre-Kategorien. Diese Einteilung unterliegt aber wie bereits ausgeführt der subjektiven Entscheidungsgewalt der Verleiher oder Vorführunternehmen. Es lassen sich daher keine für diese Arbeit relevanten Schlüsse daraus ziehen. Es kann lediglich bemerkt werden, dass die Verteilungen mehr oder weniger im selben Verhältnis liegen wie in den Vorjahren. Nach wie vor sind die Kategorien Comedy, Drama und Action die drei meist gesehenen Genres in der Schweiz. Animationsfilme verbuchten Marktanteile zwischen 12% und 15%, Dokumentarfilme waren mit 2,7 bis 3,7% ebenfalls konstant (ProCinema 2010-2012: 16 bzw. 18).

Wie Isabelle Boutellier (2012) in ihrer Masterarbeit festhält, ist die Sprachenvielfalt bei den Filmversionen seit Jahren durch die steigende Anzahl der Synchronfassungen gefährdet. Die Zahl der Zuschauer bei OmU-Fassungen ist seit 2003 abgesehen von Schwankungen rückläufig und seit fünf Jahren machen diese Versionen unter 50% des Gesamtumsatzes aus (2011: 43.47%; ProCinema 2012: 19).

Auch wenn die Kinobetreiber und die Verleihunternehmen diesen Umstand bedauern und gerne mehr Originalfassungen in den Umlauf bringen würden, so zeigt sich, dass für die Evaluation einer Angebotsvielfalt das Publikum und seine Präferenzen ein entscheidender Faktor sind. Der Evaluations-Approach gewichtet diesen Aspekt (Punkt 5) ebenso stark wie die Verteilung nach Herkunftsland, Genre und Filmstil. Die Nachfrage des Publikums ist aber zugleich auch die am schwersten zu erfassende Determinante, da massenabdeckende

Publikumserhebungen sehr impraktikabel und aufwändig sind (Steiert 2012: Int.). Eine umfassende Studie zur Situation der Angebotsvielfalt muss aber zwingend solche Elemente berücksichtigen, um herauszufinden, wie die Originalfassungen wieder zu mehr Gewicht kommen könnten. Faktoren wie Internet-Download (Baumgartner 2012: Int.), Benutzung von iPad und iPhone zur Filmvisionierung (Crotti 2012: Int.) oder die Bequemlichkeiten der Jugend (Sterk 2012: Int.) sind Teilphänomene, die in solche Analysen einkalkuliert werden müssen. Hält diese Entwicklung an, werden mit Ausnahme von grösseren Städten wie Zürich, Basel und Genf in absehbarer Zukunft fast nur noch Synchronfassungen gezeigt, was einer Verarmung des Angebots gleich kommen würde.

Die befragten Kinobetreiber und Verleiher nehmen dieses Thema sehr ernst und versuchen dank der digitalen Abspieltechnik vermehrt auf eine duale Vorführmodalität zu setzen, in der z.B. ein Film um 18 Uhr original und um 20 Uhr synchronisiert gezeigt wird (Beck 2012/ Sterk 2012: Int.). Insofern könnte die einfache Handhabung durch die DCP-Projektion hier hilfreich sein.

### **3.5.4. Fazit und Zusammenfassung**

Es hat sich gezeigt, dass einige Aspekte, die bereits seit der Jahrtausendwende bestehen, durch die digitale Umrüstung in ihrer Dynamik beschleunigt wurden. Dies wäre zum einen die Verfügbarkeit und Regulierung der Vorführkopien (ob 35-mm oder DCP), die zahlenmässig in den letzten drei Jahren erheblich zugenommen hat. Gekoppelt ist dieses Phänomen mit einer Produktivitätszunahme auf Seiten der europäischen Filmproduktionen, die sich allerdings in den letzten fünf Jahren auf einem höheren Niveau eingependelt hat. Von dieser Zunahme war sodann lediglich der Studiofilm-Sektor betroffen, was dazu führt, dass der Konkurrenzdruck in dieser Teilbranche erhöht wurde und anzunehmen ist, dass Low- und No-Budget-Produktionen dadurch nicht einfacher ins Kino kommen als dies vor der Digitalisierung der Kinos vermutet wurde (z.B. Hahn 2005). Asiatische und lateinamerikanische Filme haben es immer schwerer, ihren Weg in die Schweizer Kinos zu finden, was zu einer Verarmung der Angebotsvielfalt führt, wenn hier nicht Gegensteuer gegeben wird.

Für klare Aussagen und Befunde ist der Zeitpunkt wie mehrfach erwähnt zu früh, da die eigentlichen Langzeitkonsequenzen erst in fünf bis zehn Jahren erkennbar werden.

Alle befragten Marktteilnehmer sehen die einzige Lösung in der momentanen Situation in einem verantwortungsvollen Umgang ihres Berufsstandes. Die Eigenverantwortung und Selbstregulierung der Branche muss wahrgenommen werden, um zu verhindern, dass die

evidenten Anzeichen für eine Reduktion der Angebotsvielfalt weiter fortschreiten. Ob dies gelingt, wird sich ebenfalls erst in einigen Jahren zeigen.

Aus meiner aussenstehenden Perspektive sind dies zwar gut gemeinte Absichten, doch habe ich bei den Interviews mehrfach gemerkt, dass ein Konsens innerhalb der Schweizer Filmbranche nach wie vor fehlt. Auch wenn die Rede von Zusammenspannen und respektvollen Umgang ist, dominieren bei den Handlungen letztlich die Eigeninteressen – ein normaler Vorgang innerhalb einer Marktwirtschaft. Doch stellt sich die Frage, welche kulturpolitischen Massnahmen unternommen werden können, um einen freien und gleichzeitig kulturfördernden Filmmarkt in der Schweiz zu gewährleisten.



## 4. Die Rolle des Kinos in der digitalen Distribution

### 4.1. Die alten und neuen digitalen Distributionskanäle

Nach den Kapiteln 2 und 3, die sich ausführlich mit den Konsequenzen der digitalen Umrüstung der Kinos beschäftigt haben, gilt es nun, diese Entwicklungen in einem weiteren Kontext zu verorten und damit eine zusätzliche Komponente im filmwissenschaftlichen Zugang zu erschliessen. Im Zusammenhang von Medienarchäologie und Medienkonvergenz entwickelte Malte Hagener (2011) sein Konzept zum Zeitalter der Medienimmanenz, in der die Abspielstelle Kino nicht mehr das ist, was sie vor der langsam voranschreitenden Digitalisierung der Filmindustrie war. Gemäss diesem Konzept haben sich das Sehverhalten und der kulturelle Umgang mit Audiovisionen in den letzten Jahren soweit verändert, dass die Ubiquität von Filmbildern auch in unser Alltagsleben eingedrungen ist:

Deshalb können wir nicht länger beanspruchen, dass es auf der einen Seite eine Realität gibt, die authentisch und von den Medien unberührt ist, während auf der anderen Seite „die Medien“ existieren, die diese Welt abbilden oder repräsentieren. Wir leben im Zeitalter der Medienimmanenz, in dem es keinen transzendentalen Horizont mehr gibt.

(Hagener 2011: 52)

Hageners Ansatz tendiert in seiner Absicht in Richtung Baudrillards *Agonie des Realen* (1978: 29), die er in der Metapher der Möbius-Spirale visualisierte, doch bleibt er bei seinen Überlegungen logisch nachvollziehbar. Hagener beschreibt die heutige Gesellschaft als eine, die in Bildern lebt und die Bilder ihrerseits leben in der Gesellschaft (Hagener 2011: 58). Ganz so weit reichen meine Ausführungen in diesem Rahmen allerdings nicht, vielmehr soll dadurch der Fokus auf die bereits erwähnte Komponente im filmwissenschaftlichen Diskurs der Digitalisierung gelenkt werden: Die Beschäftigung mit der Frage *Wo ist Kino* bzw. *wo ist Film?* Die Debatte um die Topologie des Filmischen findet im digitalen Zeitalter eine neue Dimension, da das Kino, wie besprochen, in seiner klassischen Form und Funktionalität zunehmend inexistent wurde und nur noch ein Teilglied – aber immer noch das wichtigste für die Auswertungsaufmerksamkeit – innerhalb einer langen Kette multimedialer Distributionsmechanismen bildet. Beschäftigt man sich mit dem vorliegenden Thema muss eine Neueinordnung des Kinos in seiner institutionellen Rolle im Zuge alternativer und neuer Distributionskanäle mitgedacht werden.

Auch wenn weitestgehend Einigkeit darüber herrscht, dass das Kino in seiner momentanen Form nicht – wie es Cherchi Usai ausdrückt – dem Tod geweiht ist, so sollte dieser Befund nicht darüber hinweg täuschen, dass die klassische Abspielstelle längst nicht mehr die finanziell lukrativste Einnahmequelle der grossen Filmproduzenten ist. Sogar Videospiele erzielen bereits mehr Umsatz als Kinofilme, wie Liz Rosenthal von *Power to the Pixel* bemerkte (Cuénod 2012: 12). Trans- und crossmediale Nutzung filmischen Materials ist längst keine Utopie mehr und es gilt, sie im Kontext der Digitalisierung des Distributionssektors stets zu berücksichtigen. Die Kinos sind von diesen Trends indirekt betroffen, da durch eine zunehmende *On-Demand*-Kultur der Nutzer bzw. des Publikums eine Mentalität entsteht, dass man unverzüglich Zugang zu allem Neuen und Aktuellen erhält. Dieser Anspruch ist mit der Zusatzforderung gekoppelt, dass der Zugang gratis sein soll, was für den Kultursektor eine existentielle Herausforderung darstellt (Cuttat 2012: Int.).

Der Bereich digitaler Distributionsformen ist durch das Internet so komplex und unübersichtlich geworden, dass an dieser Stelle nur drei Themenfelder angeschnitten werden können, um nicht zu weit in die Sphären der virtuellen Welt abzudriften.

### 4.1.1. Internet

Das Internet hat den Amateur- und kommerziellen Sektor der Filmauswertung sowie den Filmkonsum revolutionär modifiziert. So beschreibt Hageners Medienimmanenz die heutige Situation, die unser Alltagsleben immer mehr von Bilderströmen dominieren lässt. Auch wenn bisher noch keine reine Internet-Distribution entwickelt wurde, die den grossen Geldsegen bringt, gilt es diese Entwicklung in Zukunft dennoch im Auge zu behalten, wie Kreuzer (2010: 150) bemerkt.

Kein kommerziell genutzter Film kann heute ohne Präsenz im Internet auskommen. So wissen bisweilen die Europäer schon sehr viel über eine Produktion, bevor sie überhaupt in Amerika angelaufen ist. Die Vernetzung der *Global Community* schreitet unaufhaltsam voran und fordert die klassische Kinobenutzung heraus, die Filme weltweit zeitgleich zugänglich zu machen (Sennhauser 2012: Int.). Das Publikum ist längst aus seiner Passivität erwacht und will aktiv an der Gestaltung der filmischen Inhalte mitwirken und mitentscheiden können (z.B. bei *Crowd Funding* in der Filmfinanzierung oder Online-Abstimmungen über die Programmation in einem Kino). Dies bringt auch die Verleiher immer mehr in Zugzwang: „Wenn Sie Ihren Film nicht ins Netz stellen, werden das früher oder später diejenigen für Sie tun, denen der Film gefallen hat. Und zwar ohne Sie vorgängig um Ihr Einverständnis gebeten zu haben“ (Rosenthal in Cuénod 2012: 13).

Das Filmfestival in Venedig hat dieses Jahr erstmals 10 Filme aus dem Wettbewerb mittels Streaming online für je 500 zahlende User freigegeben.<sup>39</sup> Dies widerspiegelt die Bedeutung des Internets und die Herausforderungen, die in den nächsten Jahren auf die Filmfestivalbranche und die Zugänglichkeit der gezeigten Filmen zukommen dürfte.

Hannes Kreuzer (2010: 170) formulierte fünf Schlussfolgerungen aus einer Studie zur Rolle des Internets in der Filmdistribution. So widerlegt er die Ansicht, dass Low- und No-Budget Filme dadurch zu mehr Absatzmöglichkeiten kommen, indem er verdeutlicht, dass nach wie vor eine kostenintensive Marketingstrategie notwendig ist, um sich im noch härteren virtuellen Distributionsschlachtfeld bewähren zu können (ibid.: 171). Er prophezeit den „Bestseller-Artikeln“ steigende Einnahmen, während es Nischenprodukte schwerer haben werden, finanziellen Nutzen daraus zu ziehen. Er konstatiert des Weiteren, dass die allgemein rückläufigen Filmverwertungserlöse (aus Kino und DVD-Geschäft) nicht primär mit dem illegalen Download verbunden sind. Vielmehr spielt das modifizierte Nutzerverhalten der User eine erhebliche Rolle. Andererseits generiert auch die Online-Distribution weniger pro-Stück-Einnahmen, wie weiter unten noch thematisiert wird. Diese nachvollziehbaren Erkenntnisse wurden teilweise auch von meinen Interviewpartnern angesprochen.

Sennhauser widerspricht Kreuzer bezüglich des illegalen Filmkonsums, wenn er bemerkt, dass man heute Filme sofort und überall anschauen können möchte. Wird dies verhindert, sucht man sich eben die Möglichkeit über das Internet (Sennhauser 2012: Int.). Dieses Nutzerverhalten spiegelt sich auch in den Kinoeintritten, wenn Vorführunternehmer einen Rückgang von Jugendlichen in ihren Betrieben feststellen. Bea Cuttat sieht sich mitunter auch durch dieses Phänomen in ihrer These bestärkt, dass es die Filmrezeption anspruchsvoller Filme in einer bis zwei Generationen gar nicht mehr gebe, weil die jüngeren Zuschauer sich nur noch übers Internet mit „einfachen“ Filmen auseinandersetzen und nicht ins Kino übergehen werden, wenn sie in ein mittleres Alter kommen (Cuttat 2012: Int.). Solche pessimistischen Ansichten sollten allerdings problematisiert werden. Für kulturell und intellektuell anspruchsvolle Filmen sollte es schliesslich auch in Zukunft einen Platz geben. Die Publikumsstruktur unter einen reinen Schwarz-Weiss-Denken zu analysieren, wäre aus wissenschaftlicher Perspektive nicht angemessen und würde der Materie nicht gerecht. Allerdings ist in der Tat mit dem Heranwachsen der *Digital Natives* eine Generation

---

<sup>39</sup> Vgl. <http://www.labiennale.org/en/cinema/festival/69/orizzonti-streaming.html> [Stand 08.09.2012]: für 4,20 Euro konnten die ersten 500 User 10 selektionierte Filme für 24 Stunden in Form von Video-on-Demand anschauen. Dieses Projekt soll in den nächsten Jahren weiter ausgebaut werden. Zudem ist zu erwarten, dass andere Festivals wie Berlin oder Cannes schon im nächsten Jahr ein ähnliches Angebot bereitstellen (müssen).

entstanden, die Film zwar euphorisch wahrnimmt, jedoch in einer ganz anderen Form, als dies noch vor 20 Jahren der Fall war.

### 4.1.2. VoD-Formen

Das Video-on-Demand (VoD) macht der DVD die Rolle des wichtigsten Auswertungsinstruments immer mehr strittig. In den USA und auch in der Schweiz fallen die DVD-Verkäufe unaufhaltsam (Crotti 2012: Int.). An deren Stelle tritt VoD aus Internetportalen oder digitalen TV-Kanälen wie Swisscom- oder Bluewin-TV. Die Formen des Video-on-Demand versinnbildlichen das Konsumverhalten der unmittelbaren und unbegrenzten Nutzung eines Inhaltes. Dabei wird momentan unterschieden zwischen dem SVoD (S = *Subscription*, mit Abonnement zum Fixpreis unbegrenzter Zugang zu den Inhalten der Plattform), RVoD (R = *Rent*, Einmalmiete eines Films für 24 bis 72 Stunden), AVoD (A = *Advertising*, herunterladbare Filme auf werbefinanzierten Plattformen) und dem sogenannten Catch-up-TV, das TV-Sendungen für eine bestimmte Zeit unbeschränkt zur Verfügung stellt (Cuénod 2012: 13). Auch TV-Serien, die immer kostspieliger und aufwändiger produziert sind, werden zu ernsthaften Konkurrenten des Kinos in der Publikumsgunst. Solche meist US-amerikanischen Grossproduktionen profitieren von den digitalen Techniken und lassen sich über VoD gezielter und effizienter beim jungen Publikum vermarkten (Sennhauser 2012: Int.).

Jeder der schon einmal einen Film mittels VoD konsumiert und dafür bezahlt hat, dürfte festgestellt haben, dass sich die Einnahmen pro erworbenes VoD-Produkt (zwischen 3 bis 7 Franken) für die Rechteinhaber nicht mit jenen der DVD (ab 9 Franken bis weit in den zweistelligen Bereich) vergleichen lassen. Dies wirft die Frage auf, welche einschneidenden Konsequenzen die reduzierten Einnahmen auf den Gesamtumsatz ausüben. Wie mir Roger Crotti (2012: Int.) erzählte, ist das VoD-Geschäft das neue Zugpferd der kommerziellen Filmauswertung. Man kann also davon ausgehen, dass die Refinanzierungsmodelle der Grossproduktionen über das VoD-Einspielergebnis zufriedenstellend sind.

VoD hat wie im Falle der Biennale in Venedig eine zukunftssträchtige Rolle, wenn die grosse Mehrheit der Internetnutzer über Breitbandanschlüsse verfügt, die grössere Datenmengen transferieren lassen. Spätestens dann sind Distributionsmechanismen vorstellbar, die zum Kinostart parallel für eine beschränkte Anzahl User ein Exklusivrecht für die VoD-Nutzung ermöglichen (Crotti 2012: Int.). Solche Tendenzen würden allerdings auch Sennhausers und Bordwells These einer erhöhten Kontrolle der Major-Verleiher durch die Digitaldistribution nähren, da die Verleihunternehmen dadurch eine dem Kino konkurrierende Vorführmodalität lancieren würden, die sie unmittelbar selbst steuern. Natürlich lässt sich nicht nachweisen, ob

diese VoD-Konsumenten ins Kino gegangen wären, doch wäre die Funktion des Kinos als Erstabspielstelle wohl definitiv beendet.

Die Schweiz ist wegen ihrer Sprachenvielfalt und Grösse abhängig von den Absatzmärkten ihrer Nachbarländer. Das beste Beispiel ist iTunes, das bis heute keinen Schweizer Ableger eröffnen will, um auch online eine nationale Angebotsvielfalt an Filmen schaffen zu können. Dies hat zur Folge dass die Deutschschweiz vorwiegend Synchronversionen aus Deutschland auf legalem Wege übers Internet beziehen kann, was eine erhebliche Einschränkung des Angebots bedeutet.<sup>40</sup> Plattformen wie artfilm.ch bilden hier eine Chance, auch Mainstream-fremde Produktionen über VoD in Originalfassungen anzubieten.

Es ist interessant, dass durch VoD auch eine neue Dynamik beim Fernsehen festgestellt wird, die in Richtung einer *On-Demand*-Programmation steuert. Die Konvergenz wird, so Beat Käslin (2012: Int.), wohl noch weiter zunehmen, was auch Zielinskis Medienkonvergenz-Ansatz der Audiovisionen prophezeit (1989). Wenn das Fernsehen in eine solche Form der Auswertung von Sendungen und Filmen übergeht, wäre es fraglich, ob ein Kinobetrieb dies in Zukunft nicht auch versucht und seine Filme parallel zur Projektion im Kino auch via VoD anbieten könnte.

### 4.1.3. BluRay/DVD

Generell gehen die Interviewpartner wie auch die Literatur von einem Rückgang oder sogar einem kompletten Verschwinden der DVD aus, da sich mit dem VoD eine Rezeptionsform etablieren wird, die für den Konsumenten günstiger und schneller erhältlich ist (Distelmeyer 2012: 9). Ich persönlich kaufe nach wie vor DVDs, weil ich zumindest meine Lieblingsfilme in einer gewissen Form physisch in den Händen halten möchte. Auch wenn der Film nur als Oberflächenstruktur mit darin enthaltenen digitalem Kode materiell fassbar ist, so hat der Konsument immerhin etwas vor sich, das er physisch als Film empfindet. Der Wegfall der DVD bzw. BluRay wird demnach den Diskurs zur Materialität des Filmes weiter vorantreiben.

Dieser Aspekt bleibt vorliegend unbeantwortet, da im Rahmen dieser Arbeit vielmehr interessiert, welchen Mehrwert sich die Branche durch die VoD an Stelle der DVD und BluRay erhofft. Wie bereits erwähnt, sind die Gewinnmargen für DVDs sehr viel höher als bei einem Herunterladen des Filmfiles. Zudem unterschied sich die digitale *Versatile-Disc*

---

<sup>40</sup> Crotti verdeutlichte, dass über iTunes Deutschland zur Zeit mehr als die Hälfte des Umsatzes von VoD aus der Schweiz generiert wird. Diese Zahlen konnte ich nicht überprüfen, doch unterstützt es die These, dass die Schweizer im Verhältnis zu Deutschland digital schon sehr viel öfter Filme konsumieren (Crotti 2012: Int.).

von ihrem Vorgänger der Videokassette unter anderem auch durch die als exklusiv vermarkteten Bonusmaterialien zu den Filmproduktionen. Bisher liefert VoD solche Marketing relevanten Zusatzinformationen nicht in diesem Umfang, weshalb abzuwarten gilt, ob und wie die VoD global betrachtet wegen ihrer Einfachheit und der Kostenersparnis die DVD als „Übergangs-Technologie“ (Distelmeyer 2012: 9) ablösen wird.

Als die DVD auf dem Markt an Bedeutung gewann und die VHS zurückgedrängt hatte, wiederholte sich die Besorgnis um die Rolle und die Einspielergebnisse der Kinos wie schon in den 1950er Jahren mit der Einführung des Fernsehens. Dem kann entgegen gehalten werden, dass in den Folgejahren nach 2000 festgestellt wurde, dass Personen, die „am meisten DVD schauen, auch am häufigsten ins Kino“ gehen (BFS 2006: 9), was verdeutlichte, dass die Anzahl Kinobesuche und der Konsum der DVD parallel verlaufen würden und sich gegenseitig beeinflussen. Unter diesem Blickwinkel könnte vermutet werden, dass auch das VoD zu einer neuen Filmeuphorie führen könnte und immer noch gleich viel Leute dadurch ins Kino bringen würde (Crotti 2012: Int.). Diese These wird aber erst in ein paar Jahren überprüft werden können.

### **4.2. Die Hürden und Gefahren im transnationalen digitalen Distributionsmechanismus**

Hagens Medienimmanenz sowie die Medienkonvergenz-Theorie manifestieren sich in der Filmbranche in der alltäglichen Arbeit. Die Ubiquität filmischer Inhalte in einem globalen Netzwerk von Medien- und Abspielmodalitäten kollidiert dabei mit dem etablierten Territorialprinzip der Filmdistribution.

Bis anhin erhielt ein Verleiher mit Sitz in der Schweiz mittels der Ein-Verleiher-Klausel (FiG, Art. 19 Abs. 2) die Kinorechte in allen inländischen Sprachregionen. Schon in den Jahren vor der Digitalisierung der Abspielstellen trat in der Romandie vermehrt der Fall auf, dass importierte französischsprachige DVDs aus Kanada den Markterfolg von Filmen, die in der Schweiz noch nicht im Kino waren, zu beeinträchtigen drohten (Baumgartner 2012: Int.). Für Verleiher wie auch für Vorführunternehmen ist diese urheberrechtliche Verletzung des inländischen Marktes ein Problem, das auf Bundesebene debattiert werden müsste. So sprachen dann auch fast alle Interviewpartner diesen heiklen kulturpolitischen Missstand an. Der Verband Filmdistribution Schweiz (FDS) versucht mit dem politischen Vorstoss „Ja zur Vielfalt!“ auf dieses Problem aufmerksam zu machen, indem eine moderne

Audiovisionspolitik gefordert wird, die sich auch auf die Online-Angebote und DVD-Grauimporte bezieht.<sup>41</sup>

Für unabhängige Verleiher wie Bea Cuttat hat diese Situation die Konsequenz, dass sie je nach Film gar keine DVD-Rechte mehr anfordert, da ihre Filme früher oder später via Amazon.de oder Orell Füssli auch in der Schweiz zugänglich sind und sie auf ihren bestellten DVD-Mengen sitzen bliebe (Cuttat 2012: Int.). Andererseits könnte auch die Gefahr bestehen, dass Filme ihren Weg gar nicht mehr über einen Schweizer Verleiher nehmen, da die reinen Kinovorführrechte für einen Vertrieb heutzutage keine genügende Rentabilität mehr bedeuten (Baumgartner 2012: Int.).

Joost Smiers und Marieke van Schijndel (2012) haben in ihrer Forderung nach einer Aufhebung des Urheberrechts eine interessante Studie herausgebracht. Eine solche Aufhebung hätte zur Folge, dass das heutige Major-Independent-Netzwerk von der Bildfläche verschwinden würde, da keine Tantiemen und Lizenzrechtegebühren mehr von den wenigen global tätigen Medienkonglomeraten eingefordert werden könnten. Auch wenn diese Ambition unrealistisch erscheint, so ist es dennoch ein wichtiger Aspekt, der in den nächsten Jahren auf politischer Ebene debattiert werden muss (Chevallaz 2012: Int.). Wie auch Kreuzer (2010: 153) für die Internet-Distribution feststellt, können die neuen digitalen Verwertungskanäle wegen den gesetzlichen Einschränkungen nur einen Bruchteil ihrer Möglichkeiten umsetzen.

Allerdings stellt sich aus einer kulturpolitischen Perspektive die Frage, wie viel Regulierung auf dem freien Markt zulässig wäre, ohne dass die Wettbewerbs-Kommission wegen Marktverzerrung einschreiten müsste (Chevallaz 2012: Int.). Der Spielraum hat sich in den letzten Jahren durch die Liberalisierung und Deregulierung der Schweizer Filmgesetze minimiert, was die Frage aufwirft, ob eine verträgliche Lösung auf kulturpolitischer und filmwirtschaftlicher Ebene überhaupt umsetzbar wird (Cuttat 2012: Int.).

Eine einfache und eindeutige Antwort darauf existiert nicht. Dennoch verdeutlichen diese Ausführungen, welche Hürden und Herausforderungen die Digitalisierung im Distributionssektor noch zu meistern hat. Von einer Lösung, die alle Marktteilnehmer in ihrer Form profitieren lässt, kann zum aktuellen Zeitpunkt allerdings nicht ausgegangen werden. Insofern kann diese stille digitale Revolution auch als eine Selektion der Stärksten oder Anpassungsfähigsten in den jeweiligen Berufsfeldern verstanden werden.

Daraus dürfte ersichtlich sein, dass die veränderte Angebotsvielfalt und ihre Auswirkungen auf die Programmation nur ein Teilelement einer umfangreichen Transition in der

---

<sup>41</sup> <http://www.filmdistribution.ch/db/vielfalt.asp> [Stand: 08.09.2012].

Filmbranche darstellt, deren Folgen bis jetzt nur erahnt werden können. Die transnationalen Distributionsbestrebungen führen eine Vielzahl an Konsequenzen mit sich, die Gegenstand einer separaten Untersuchung bilden könnten, aber allesamt die Angebotsvielfalt der Schweiz tangieren.



### Schlussbetrachtungen

Diese Arbeit wurde mit dem Zitat „Das Kino ist tot – lang lebe das Kino!“ begonnen, um zu verdeutlichen, dass durch die digitale Umrüstung der kommerziellen Kinobetriebe, die voraussichtlich bis Mitte 2013 vollständig umgesetzt sein wird, ein neues filmhistoriografisches Kapitel unter der Prämisse der Digitalisierung der Kinos aufgeschlagen wird.

Welche konkreten Konsequenzen dieser technologische Wandel auf den kulturellen, ökonomischen aber auch filmwissenschaftlichen Umgang mit Film und Kino haben kann und allenfalls haben wird, wurde an dieser Stelle eingehend behandelt. Die Fragen drehten sich vor allem um die Befürchtungen einer neu erstarkten Macht- und Kontrollposition der Major-Verleiher, die als Initiatoren des *d-Cinemas* der Branche ihren Standard auferlegt haben. Kritische Stimmen gingen von einem beachtlichen Rückgang an filmischer Angebotsvielfalt durch die Ubiquität der Blockbuster-Kopien auf dem Schweizer Kinomarkt aus, andere sahen eine erhöhte Tendenz zu Kinoschliessungen von Einzelleinwandbetrieben, die den hohen Unterhalts- und Folgekosten der digitalen Abspielgeräte nicht nachkommen können (Brunella/Kanzler).

Alle diese kontrovers diskutierten Themen wurden von der Leitidee getragen, dass sich auch der wissenschaftliche Umgang mit dem digitalen Film grundlegend verändert hat und die Frage *Was und wo ist Kino bzw. Film?* neu gestellt werden muss. Das Kino als soziale Begegnungsstätte und Ort der Faszination für visuelle Kunst wird es auch in Zukunft geben. Nicht zuletzt weil auch die Filmvermarktungsstrategien nach wie vor auf die Rolle des Kinos in der Auswertungskaskade angewiesen sind (Hediger 2009). Dennoch zeichnen sich Tendenzen ab, dass sich filmwirtschaftliche, betriebsinterne und topologische Aspekte auf Seiten der Schweizer Vorführ- und Verleihunternehmen im Zuge der digitalen Wertungskette weiter verändern und anpassen werden. Das Dispositiv Kino hat sich vor den Augen vieler Besucher und Besucherinnen ins digitale Zeitalter transformiert. Es ist anzunehmen, dass dieser Wandel, auch wenn er heute noch nicht prägnant nachweisbar ist, die Rolle des Kinos im 21. Jahrhundert im Zuge der digitalen Medien und des Internets verändern wird. Dies hat zur Folge, dass die Betriebe einen konkreten Mehrwert präsentieren müssen, um neben den anderen Abspielmodalitäten weiterhin bestehen zu können. Diesen Mehrwert gilt es allerdings erst noch zu bestimmen.

Kapitel 2 suchte nach bereits erkennbaren Folgen für die Marktteilnehmer in der Schweiz und konnte aufzeigen, dass sich zumindest die Sorge nach erhöhten Abhängigkeiten von den Majors nicht bewahrheitet hat und sich die anfängliche kulturpessimistische Panik zumindest im medialen Diskurs gelegt hat (Steiert 2012: Int.). Wäre diese Arbeit zwei Jahre früher verfasst worden, so hätten sich noch mehr negative Auffassungen im Digitalitätsdiskurs ausfindig machen lassen. Die in diesem Jahr interviewten Marktteilnehmer haben sich mit ihrer Situation arrangiert und sehen die Digitalisierung als unausweichlichen Bestandteil der zukünftigen Arbeit (ibid.). Nostalgische Reminiszenzen ans analoge Distributions- und Projektionssystem schwangen zwar bei den einen oder anderen noch mit, doch verdeutlicht diese historisch bedeutsame Zeit einmal mehr, dass sich die Wogen einer fundamentalen Technologieveränderung nach der Einführungsphase wieder glätten.

Die unterschiedlichen Finanzierungsmodelle in der Schweiz hatten den Vorteil, dass sich kein Modell allein durchsetzen konnte und dadurch keine gebündelten Abhängigkeiten in jedweder Form entstehen konnten. Auch wenn bei direkten VPF-Verträgen ebenfalls Bedingungen geknüpft wurden, sind ihre Auswirkungen auf die Angebotsvielfalt längst nicht so einschneidend wie befürchtet. Hingegen bleibt die grosse Unsicherheit, wie sich die Kinos in Zukunft den Unterhalt ihrer Infrastruktur finanzieren können, ohne dabei einen betriebswirtschaftlichen Schaden zu nehmen. Es konnte bisher aber keine direkte Verbindung von den vermehrten Kinoschliessungen mit der Digitalisierung festgestellt werden (Gerber 2012: Int.), was nicht bedeutet, dass dies nicht in ein paar Jahren noch einmal untersucht werden sollte. Die Implementierung digitaler Abspieltechnik fand zu einem Zeitpunkt statt, in dem sich auf dem Kinomarkt diverse topologische und filmwirtschaftliche Tendenzen angebahnt haben, die nun noch intensiviert werden.

Zum einen zeichnet sich schon länger eine Zunahme von Kinobetriebskonzentrationen ab, die es zu beobachten gilt. Immer mehr Betriebe werden von grösseren Unternehmen übernommen, oder müssen in Form von Vereinskinos weitergeführt werden. Parallel dazu spielen das veraltete Urheberrecht und die Problematik der freien (Erst-/Grau-)Importe eine ebenso bedeutende Rolle für die Ausrichtung der Angebotsvielfalt wie die nicht gewährten Rechte für VoD und DVD für den inländischen Markt. Es ist fraglich, ob die Erweiterung der Ein-Verleiher-Klausel auf den Online-Markt eine Lösung für diese Problem darstellt. Die momentane Situation muss ernsthaft betrachtet werden, um zu vermeiden, dass nicht noch länger auf den Zeitpunkt für eine kulturpolitische Auseinandersetzung mit diesem Thema gewartet wird (Chevallaz 2012: Int.). Blicke die Sachlage wie bis anhin, droht der Markt die kleineren Verleih- und Vorführunternehmen aus dem Verkehr zu drängen, was eine

Verarmung der Filmlandschaft Schweiz bedeuten würde. Dies hätte sehr gewichtige Auswirkungen auf die Kinoprogrammation und die Angebotsvielfalt.

Kapitel 3 zeigte auf, dass in den letzten drei Jahren sehr wohl eine Verschiebung innerhalb der Programmation und der Angebotsvielfalt zu beobachten war. Auch wenn nicht umfassende Zahlen zu den einzelnen Kinoregionen vorlagen, sind Tendenzen ersichtlich, die es in einigen Jahren in einer umfangreicheren Studie zu untersuchen gilt. So wurde zum einen der klassische Kopienzyklus aufgelöst und durch ein theoretisch unlimitiertes Bespielen aller Kinos mit einem Film ersetzt. Es konnte festgestellt werden, dass besonders im Jahr 2011 ein massiver Anstieg an Kopien/ Startleinwänden bei europäischen und amerikanischen Filmen auszumachen war. Ob dies nur eine Schwankung oder einen Trend darstellt, kann vorliegend nicht abschliessend geklärt werden. Denn auch Roger Crotti ist der Meinung, dass der Markt wieder vermehrt dazu übergehen sollte, weniger Kopien in Umlauf zu setzen, um den Filmen eine gewisse Exklusivität zuzugestehen (Crotti 2012: Int.). Die Zunahme an zirkulierenden DCPs führt schliesslich zu einer fortschreitenden Zerstückelung der Programmation. Dabei ist die Gefahr der Überforderung des Publikums grösser als der erhoffte Nutzen. Es ist zu bezweifeln, dass eine Unübersichtlichkeit in der Programmation von Vorteil für das Publikum und den Kinobetrieb ist. Obwohl die digitale Abspieltechnik mehr Flexibilität in der Programmgestaltung bildet, sollte darauf geachtet werden, dass die Programmschienen nicht zu willkürlich gewählt werden (Cuttat 2012: Int.). Damit konnte auch verdeutlicht werden, dass es Low- und No-Budget Produktionen nach wie vor schwer haben, ins Kino zu kommen. Im besten Falle würden diese an Randzeiten gezeigt, wodurch deren Erfolg beim Publikum als gering einzuschätzen sind. Dies bestätigt, dass das Publikum die wichtigste Komponente für die Programmation darstellt, da ihr Erfolg am Wohlwollen der Zuschauer abhängt. Mit anderen Worten kann man trotz der rückgehenden Vielfalt nicht einfach dazu übergehen, im Sinne einer umfangreicheren Diversität Filme zu zeigen, die keine Eintritte verbuchen. Dies würde nicht den wirtschaftlichen Mechanismen des freien Marktes entsprechen, in dem sich die Schweizer Filmbranche bewegt. Allerdings könnte die Nachfrage durch gezielte Lenkung der Branche in eine Richtung geführt werden, die den Zuschauern attraktive Studiofilme vermitteln würde. Dies ist letztlich das Ziel, das es zu verfolgen gilt, um gegen die Verarmung der Angebotsvielfalt vorzugehen.

Die Wahrung von Exklusivität nach dem Motto „weniger ist mehr“ sollte weiterhin eine der Strategien in der Programmation bleiben, auch wenn dies einer neuen Internetmentalität diametral entgegen steht, die alles sofort und uneingeschränkt bekommen will.

Es wurde zudem konstatiert, dass vor allem der lateinamerikanische und asiatische Film in den Schweizer Kinos einen massiven Rückgang verzeichnen musste, geschweige denn der afrikanische Film, der damals wie heute noch weniger in unserem Land zugänglich ist. Dies verdeutlicht einmal mehr, wie wichtig eine Untersuchung der vorgeführten Filme ist, um einen Beitrag dafür zu leisten, damit nicht noch mehr Variationen kulturspezifischer Ausdrucksformen im kommerziellen Kinobetrieb von Hollywood-Blockbustern verdrängt werden. Obwohl die Schweiz im Vergleich zum Ausland nach wie vor ein breiteres Spektrum an Filmen in die Kinos bringt, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Vielfalt als schlechter einzustufen ist wie noch vor neun bzw. acht Jahren. Auch dies hat die vorliegende Arbeit versucht aufzuzeigen.

Der Evaluations-Approach legte die Interdependenzen der unterschiedlichen Einflussfaktoren offen und zeigte, dass sehr viel mehr Komponenten für die Analyse einer Angebotsvielfalt in der Programmation nötig sind, als bisher auf Bundesebene berücksichtigt wurden. Diese Masterarbeit vermittelt die enorme Komplexität, die einer Evaluation im Bereich der Angebotsvielfalt zugrunde liegen sollte. Auch wenn die von mir geäusserten Einwände gegen die Gewichtung einzelner Parameter in der Gesamtbeurteilung des BAK als berechtigt erachtet werden, bildet die bisher erbrachte Arbeit vom BAK und ProCinema nach wie vor der Ausgangspunkt für zukünftige Analysen in diesem Gebiet. Deren Ansätze und Überlegungen müssten allerdings noch weiter diversifiziert werden.

Die Filmwissenschaft könnte dazu mit ihren Theoriemodellen und Arbeitsmethoden einen Beitrag für eine Zusammenarbeit mit dem BAK leisten, um evaluative Studien zur aktuellen Situation im Schweizer Filmmarkt zur Verfügung zu stellen.

Das Kapitel 4 hat einen Themenkomplex angeschnitten, der in den kommenden Jahren die praktische Arbeit, aber auch die theoretische Auseinandersetzung mit Film intensiv beeinflussen wird. Die Debatte einer Medienkonvergenz ist mit dem VoD präsenter denn je und wird die Rolle des Kinos noch mehr mit alternativen digitalen Distributionsformen verknüpfen. Auch der Diskurs um die immer aufwendiger produzierten TV-Serien aus den USA könnte hier mitgedacht werden, indem untersucht werden müsste, inwiefern das digitale Fernsehen die Kinofilme und deren finanziellen Erfolg konkurrieren.

Diese Arbeit und die daraus gewonnenen Erkenntnisse der aktuellen Situation haben verdeutlicht, dass sich die Angebotsvielfalt in den letzten Jahren verändert hat: Zum einen sind mehr Startkopien bei Major-Produktionen und europäischen Filmen im Umlauf, zum anderen manifestiert sich dies in einem starken Rückgang anderer Filmherkunftsregionen. Es

ist offensichtlich, dass die Diversität in der Tat gefährdet ist. Die Branche muss daher ihre in der Branchenvereinbarung erklärten Ziele der Eigenverantwortung umso mehr übernehmen, um dem Schweizer Publikum nicht nur in den grossen Kinoregionen weiterhin ein umfangreiches multikulturelles Angebot zu offerieren. Die digitale Umrüstung der Kinosäle hat diese Tendenz zu weniger Vielfalt beschleunigt. Es ist daher wichtig für die inländische Kinolandschaft, dass branchenintern wie auch auf kulturpolitischer Ebene weiterhin für eine reichhaltige Diversität gesorgt wird. Die Branche forderte und erhielt eine Liberalisierung. Nun ist sie verpflichtet, zum Wohle des Filmmarktes Schweiz mit dieser Deregulierung verantwortungsvoll umzugehen. Letztlich entscheidet zwar das Publikum, was es sehen will, produziert und distribuiert wird das Angebot aber immer noch von den Marktteilnehmern.

## Bibliografie

### Primärquellen | Interviews | Persönliche Notizen

---

#### Primärliteratur/ Statistiken

A.M.P.A.S. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

- 2007 *The Digital Dilemma*. In:  
[http://www.artmob.ca/files/pdf-stc\\_digital\\_dilemma.pdf](http://www.artmob.ca/files/pdf-stc_digital_dilemma.pdf) [Stand:  
11.09.2012].

Arts Alliance Media

- 2007 *Virtual Print Fee: Questions and Answers from Arts Alliance Media*. In:  
[http://www.edcf.net/edcf\\_docs/vpf\\_q-a\\_200710.pdf](http://www.edcf.net/edcf_docs/vpf_q-a_200710.pdf) [Stand: 27.08.2012].

BAK (Bundesamt für Kultur)

- 2004 *1. Bericht über die Angebotsvielfalt öffentlich vorgeführter Filme in der Schweiz im Jahr 2003*. Bern: BAK.  
2005 *Bericht über die Angebotsvielfalt öffentlich vorgeführter Filme in der Schweiz 2004*. Bern: BAK.  
2012 *Förderprogramm Angebotsvielfalt und digitales Kino 2012*. Bern: BAK.

BFS (Bundesamt für Statistik)

- 2004 *Kinolandschaft Schweiz*. Neuchâtel: BFS.  
2005 *Kinolandschaft Schweiz. Nachfrage und Verhalten der Besucherinnen und Besucher. Billettpreise*. Neuchâtel: BFS.  
2006 *Kinolandschaft Schweiz 2006. Der Schweizer Filmmarkt zwischen Kino und Video*. Neuchâtel: BFS.  
2007 *Film- und Kinostatistik Schweiz. Die Multiplex-Kinos in der Kinolandschaft Schweiz*. Neuchâtel: BFS.  
2008 *Film- und Kinostatistik Schweiz. Methoden, Definitionen und Glossar*. Neuchâtel: BFS (Dokument-ID\_do-d-16.02.01-glossar-kino).  
2009 *Kulturverhalten in der Schweiz Erhebung 2008. Film und Kino*. Neuchâtel: BFS.  
2012 *Detaillierte Daten: Filmproduktion, Filmverleih, Filmbetrieb, Angebotsvielfalt*. Neuchâtel: BFS.  
2012a *Liste der Kinoregionen*. Neuchâtel: BFS.  
2012b *Newsletter. Informationen aus der Demografie*. Neuchâtel: BFS (Nr. 1 Januar 2012).

Cinélibre

- 2011 „Digitales Kino und das Förderprogramm des Bundes“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 430.

Cinema Digital Suisse

- 2005 *Arbeitsgruppe Cinema Digital Suisse. Ein Bericht über die Umwälzung in der Filmindustrie in der Schweiz*. Bern: BAK.

Cineuropa

- 2011 „Industry Report: Distribution and exhibition 21/12/2011“. In:  
<http://cineuropa.org/2011/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1369&did=213660#cl>  
[Stand: 11.09.2012].
- 2012 „Industry Report: The Video-on-Demand market“. In:  
<http://cineuropa.org/2011/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1308&did=221976>  
[Stand: 11.09.2012].
- 2012a „Industry Report: Distribution and exhibition 19/01/2012“. In:  
<http://cineuropa.org/2011/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1369&did=214704#cl>  
[Stand: 11.09.2012].
- 2012b „Industry Report: Distribution and exhibition 04/04/2012“. In:  
<http://cineuropa.org/2011/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1369&did=218279#cl>  
[Stand: 11.09.2012].
- 2012c „Industry Report: Distribution and exhibition 24/04/2012“. In:  
<http://cineuropa.org/2011/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1369&did=219142>  
[Stand: 11.09.2012].

Digital Cinema Initiative, LLC

- 2008 *Digital Cinema System Specification Version 1.2*. In: Digital Cinema Initiatives, LLC, Member Representatives Committee:  
[http://www.dcimovies.com/DCIDigitalCinemaSystemSpecv1\\_2.pdf](http://www.dcimovies.com/DCIDigitalCinemaSystemSpecv1_2.pdf) [Stand 26.08.2012].

FiG (Filmgesetz)

- 2001 *Bundesgesetz über Filmproduktion und Filmkultur (Filmgesetz, FiG) vom 14. Dezember 2001*. (SR 443.1), Bern.

ProCinema

- 2001 *Branchenvereinbarung zur Angebotsvielfalt*. Bern: ProCinema.
- 2004 *Angebotsvielfalt – Bilanz Januar 2004*. Verfasst von Willy P. Wachtl. Genf: ProCinema.
- 2010 *Facts&Figures 2009*, Bern: ProCinema.
- 2011 *Facts&Figures 2010*, Bern: ProCinema.
- 2012 *Facts&Figures 2011*, Bern: ProCinema.

Redaktion Neue Zürcher Zeitung

- 2012 „Multiplexkino Arena mit doppelt so hoher Besucherzahl wie im Startjahr“. In: *NZZ Online* vom 19.03.2012, Zürich: NZZ Verlag.  
[http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/stadt\\_und\\_region/mit\\_5\\_jahren\\_den\\_kinderschuhen\\_entwachsen-1.15917373](http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/stadt_und_region/mit_5_jahren_den_kinderschuhen_entwachsen-1.15917373) [Stand: 20.08.2012].

*Elektronische Publikationen | Websites*

Bundesamt für Kultur (BAK)

<http://www.bak.admin.ch/>.

Bundesamt für Statistik (BFS)

<http://www.bfs.admin.ch/>.

Cineuropa

<http://cineuropa.org/2011/p.aspx?t=index>.

FFA-Filmförderanstalt Deutschland

<http://www.ffa.de/>.

Filmdistribution Schweiz (FDS)

<http://www.filmdistribution.ch/>.

Filmfestival Venedig (Biennale)

[www.labiennale.org/en/cinema/](http://www.labiennale.org/en/cinema/).

Observatoire européen de l'audiovisuel

<http://www.obs.coe.int/>.

ProCinema

<http://www.procinema.ch/>.

Screen Digest

<http://www.screendigest.com/>.

### *Interviews | persönliche Notizen*

Baumgartner, Leo – Geschäftsleiter Warner Bros. (Transatlantic), Inc. (WB), Zürich

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 15. Juni 2012.

Beck, Hansjörg – Geschäftsleiter Cinévision GmbH, Wohlen

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 3. Juli 2012.

Braun, Frank – Geschäftsleiter Programmation/ Promotion Neugass Kino AG, Zürich

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 20. Juni 2012.

Chevallaz, Roger – Rechtsvertreter Filmdistribution Schweiz (FDS) ehemals

Schweizerischer Filmverleiher-Verband (SFV), Bern

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 18. Juni 2012.

Crotti, Roger – Geschäftsleiter The Walt Disney Company (Switzerland) GmbH (Disney),  
Zürich

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 26. Juli 2012.

Cuttat, Bea – Geschäftsleiterin LookNow!, Zürich

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 24. August 2012.

Furler, Andreas – Geschäftsleitung Filmpodium, Zürich

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Telefoninterviews*, 13. Juli 2012.

Gerber, René – Geschäftsleiter ProCinema Schweiz, Bern

2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 18. Juni 2012.



Jones, Brian – Geschäftsleiter Pathé Cinémas Suisse, Genf  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Telefoninterviews*, 14. August 2012.

Käslin, Beat – Geschäftsleiter Arthouse Commercio Movie AG, Zürich  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 12. Juli 2012.

Marti Hassler, Yvonne/ Egli, Michael – Geschäftsleitung Eglifilm AG, Zürich  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 3. Juli 2012.

Rossi, Corinne/ Gassmann, Pete – Geschäftsleitung Praesens-Film AG, Zürich  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 6. Juli 2012.

Sennhauser, Michael – Radiojournalist SRF, Basel  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 23. Juli 2012.

Steiert, Laurent – Stellvertretender Leiter Sektion Film (Bundesamt für Kultur), Bern  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 2. April und 20. August 2012.

Sterk, Peter/ Sterk Kueng, Franziska – Geschäftsleitung Sterk Cine AG, Baden  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 20. Juni 2012.

Stillhard, Christof – Programmation Cinema Luna, Frauenfeld  
2012 *Digitale Aufnahmen und Notizen eines Interviews*, 17. Juli 2012.

### *Podiumsdiskussionen an Filmfestivals/ Tagungen*

#### FOCAL-Weiterbildung

2012 „Die Praxis des digitalen Kinos von der Postproduktion bis zur Projektion“. Persönliche Notizen vom 15. März 2012, Kino Kunstmuseum Bern.

#### Il Cinema Ritrovato

2012 „La proiezione dei film del patrimonio tra pellicola e digitale, problemi e possibilità“ mit Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli, Mariann Lewinsky und Serge Toubiana. Persönliche Notizen vom 29. Juni 2012, Sala Cervi Bologna.

#### Solothurner Filmtage

2012 „Neue Kriterien im Digitalen Raum“ mit Frank Braun, Bea Cuttat, Andreas Maurer, Emmanuel Cuénod, René Gerber, Moderation: Christian Jungen. Persönlich Notizen vom 25. Januar 2012, Uferbau Solothurn.

Sekundärliteratur | Publikationen und Artikel

---

- Allen, Robert C., Gomery, Douglas  
1985 *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.
- Allen, Robert C.  
1986 „Vertical Integration, Horizontal Regulation: The Growth of Rupert Murdoch's US Empire“. In: *Screen*, Vol. 3-4, S. 78-86.
- Amsler, André  
2010 „Digitales Kino - Eine alte Idee ausgereift in der Schweiz“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 414, S.22-23.
- Baudrillard, Jean  
1978 *Agonie des Realen*. Berlin: Merve-Verlag.
- Bazin, André  
1975 *Was ist Kino?* Köln: DuMont [1958].
- Benjamin, Walter  
2008 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (28) [1935].
- Bordwell, David  
2012 *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*. e-book.
- Boutellier, Isabelle  
2012 *Das Fremde im Vertrauten. Die Synchronisation als Übertragungsmethode fremdsprachiger Filme im Kontext filmtheoretischer Reflexionen, filmästhetischer Analyse und filmwirtschaftlicher Umsetzung in der Schweizer Kinolandschaft*. Zürich: Masterarbeit im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs Netzwerk Cinema CH, Universität Zürich.
- Cabrera Blázquez, Francisco Javier  
2010 „Staatliche Förderung des digitalen Kinos“. In: Observatoire Européen de l'Audiovisuel: *Digitales Kino*. Strassburg, IRIS plus 2010-2, [http://www.obs.coe.int/oea\\_publ/iris/iris\\_plus/iplus2LA\\_2010.pdf.de](http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris/iris_plus/iplus2LA_2010.pdf.de) [Stand: 17.09.2012].
- Carroll, Noël  
1996 *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cherchi Usai, Paolo  
2001 *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI.
- Cuénod, Emmanuel  
2010 „Digitale Vorführung - Der Bund schreitet voran, die Kantone bleiben stehen“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 422, S. 8-10.

- 2011 „Technologie - 3D stürmt die Schweiz, aber nicht den Schweizer Film“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 427, S.1-4.  
2012 „Neue Formen des Erzählens. 2012 oder das ‚Jahr 1 nach Transmedia‘“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 438, S.12-14.

Deriaz, Françoise

- 2004 „Auswertung, Verleih, Kinobesuche, Vielfalt: sämtliche Zahlen“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 350, S. 18-22.  
2005 „Abgabe auf Harddiscs. Tarif abgelehnt, Vergütung vertagt, Geld verloren“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 356-357, S. 1-6.  
2005a „Media Programm: Die kleinen Verleiher sind bedroht“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 358, S. 22-26.  
2005b „Die Gesetzesentwürfe zur Kulturförderung und zu Pro Helvetia“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 362, S. 1-6.  
2007 „Kino unter digitalem Druck“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 378, S. 1.  
2007a „In der Jugend liegt die Zukunft des Kinos“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 379, S. 1-6.  
2009 „Digitalprojektion in der Schweiz - Angebotsvielfalt gefährdet“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 399, S. 1-4.  
2009a „Digitalprojektion in der Schweiz - Die Branche packt das Problem an“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 401, S. 26-27.  
2009b „Kulturverhalten in der Schweiz - Lust auf Filme“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 406, S. 34-35.  
2010 „Übergang zum Digitalen - SOS kleine Kinos!“ In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 413, S. 1-7.

Distelmeyer, Jan

- 2012 *Das flexible Kino: Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin : Bertz + Fischer.

Elsaesser, Thomas

- 2002 *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text + Kritik 2002.  
2004 „The New Film History as Media Archaeology“. In: *Cinemas: revue d'études cinématographiques/ Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 14, No. 2-3, S. 75-117.  
2008 „Ein halbes Jahrhundert im Zeihen Bazins“. In: *montage AV*, 18/1/2009, S. 11-31.

Ernst, Wolfgang

- 2010 Vortrag zur Medienarchäologie von Wolfgang Ernst (21.12.2010). In: [http://ima.or.at/?page\\_id=1937](http://ima.or.at/?page_id=1937) [Stand: 20.08.2012].

Felsmann, Klaus-Dieter:

- 2007 *Medien im Kontext sozialer Selbstverständlichkeit*. München: Springer.

Flückiger, Barbara

- 2008 *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 18).

- 2008a „Digitaler Film CH, eine revidierte Momentaufnahme“. In: Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (Hg.): *Kino CH/ Cinéma CH. Réception, Ästhetik, Geschichte. Réception, Esthétique, Histoire*, Marburg: Schüren, S. 185-202.
- Foucault, Michel  
2008 *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1966].
- Graber, Christoph Beat/ Hördegen, Stephan  
2005 „Filmwirtschaft“. In: Richli, Paul (Hg.): *Wirtschaftsstrukturecht. Unter besonderer Berücksichtigung des Agrar- und Filmwirtschaftsrechts*. Basel: Helbing & Lichtenhand (Schweizerisches Bundesverwaltungsrecht 13). [http://www.unilu.ch/files/graber\\_hoerdegen.final\\_2.pdf](http://www.unilu.ch/files/graber_hoerdegen.final_2.pdf) [Stand: 11.09.2012].
- Hagener, Malte  
2011 „Wo ist Film (heute)“. In: Sommer, Gudrun/ Hediger, Vinzenz/ Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 26), S. 45-58.
- Hahn, Philipp  
2005 *Mit High Definition ins digitale Kino. Entwicklungen und Konsequenzen der Digitalisierung des Films*. Marburg: Schüren.
- Haller, Andrea  
2008 „Das Kinoprogramm. Zur Genese und frühen Praxis einer Aufführungsform“. In: Klippel, Heike (Hg.): *„The Art of Programming“ - Film, Programm und Kontext*. Münster: Lit Verlag, S. 18-51.
- Hediger, Vinzenz/ Vonderau Patrick (Hg.)  
2009 *Demnächst in ihrem Kino : Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 10).
- Hüls, Christian  
2008 „Das Programm – zwischen Planung, Vorschrift und „Erfahrung“. Film und Programmarbeit in der BRD“. In: Klippel, Heike (Hg.): *„The Art of Programming“ - Film, Programm und Kontext*, Münster: Lit Verlag, S. 52-73.
- Iversen, Fritz  
2009 „Mundpropaganda und die Kinoauswertung von Independents und anderen Non-Blockbuster Filmen“. In: Hediger, Vinzenz/ Vonderau Patrick (Hg.) *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 10), S. 176-192.
- Jungen, Christian  
2012 „Wir brauchen Filme mit Handschrift“. In: *NZZ am Sonntag*, Vol. 29, S. 55.
- Kanzler, Martin/ Brunella, Elisabetta  
2011 *The European Digital Cinema Report. Understanding digital cinema roll-out*. Strassburg: Observatoire Européen de l’Audiovisuel.

Klippel, Heike (Hg.):

2008 „*The Art of Programming*“ - *Film, Programm und Kontext*. Münster: Lit Verlag.

Knauer, Mathias

2012 „Digitalisierung. Im Stolperschritt ins digitale Zeitalter“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 436, S.25-27.

Kondrattsova, Ekaterina

2005 „Schweizerische Audiovisionspolitik: Beschränkungen und Vorteile“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 353, S. 36-38.

Kreuzer, Hannes

2010 *Digitale Film-Distribution. Funktionsweise und kritische Beleuchtung der Auswirkungen auf die Filmindustrie*. Hamburg: Diplomatica Verlag.

Loewer, Mathieu

2004 „Auswertung und Vielfalt (I)“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 346, S..

2007 „VOD: Blick in die Zukunft“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 380-381, S..

2009 „Kategorisierung von Filmen - Schwierige Abgrenzung“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 400, S..

Manovich, Lev

2001 *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

McKernan, Brian:

2005 *Digital Cinema. The Revolution in Cinematography, Postproduction and Distribution*. New York et al.: McGraw-Hill.

Meyer, Caroline

2009 *Der Eidophor*. Zürich: Chronos.

Mitchell, William John

1992 *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Mona, Tiziana

2012 „Das Kino im Tessin und das Tessin im Kino“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 439, S.21-23.

Münsterberg, Hugo

1996 *Das Lichtspiel*. Wien: Synema cop [*The Photoplay* 1916].

Prommer, Elizabeth

2011 „Das Kinopublikum im Wandel: Forschungsstand, historischer Rückblick und Ausblick“. In: P. Glogner-Pilz, P.S. Föhl (Hg.): *Das Kulturpublikum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer Fachmedien.

Redaktion Ciné-Bulletin

2010 „Den Kinos läuft die Zeit davon“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 419.

2010a „Europa Cinemas setzt auf Digitalisierung“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 411.

- 2011 „Hollywoodstudios unterlaufen Veröffentlichungslimiten“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 430.
- Richter, Robert
- 2004 „Auswertung und Vielfalt (II)“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 347, S. 20-23.
- 2005 „Digitale Kinowerbung: im Interesse der Kinos und der Angebotsvielfalt?“ In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 352, S. 1-6.
- 2007 „D-Cinema in der Schweiz - Wer wird zahlen?“ In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 378, S. 26-30.
- Rodowick, David Norman
- 2007 *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: Harvard University Press.
- Schärer, Thomas
- 2004 „Auswertung und Vielfalt (III)“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 348, S. 26-29.
- Scheu, Nina
- 2012 „Downloads. Urheberrechte: Kein Handlungsbedarf?“ In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 435, S. 36-37.
- Smiers, Joost/ Schijndel, Marieke van
- 2012 *No Copyright. Vom Machtkampf der Kulturkonzerne um das Urheberrecht. Eine Streitschrift*. Berlin: Alexander Verlag.
- Sommer, Gudrun/ Hediger, Vinzenz/ Fahle, Oliver (Hg.)
- 2011 *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren (Züricher Filmstudien 26).
- Steinmetz, Rüdiger (Hg.)
- 2011 *Das digitale Dispositif Cinéma. Untersuchungen zur Veränderung des Kinos*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Ströber, Rudolf
- 2008 „Innovation und Evolution: Wie erklärt sich medialer und kommunikativer Wandel?“ In: Winter, Carsten/ Hepp, Andreas (Hg.): *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 139-156.
- Süess, Silvia
- 2012 „Das Kino im Zeitalter des digitalen Dilemmas“. In: WOZ, 19/01/2012.
- Tedeschi, Umberto
- 2005 *Angebotsvielfalt der öffentlich vorgeführten Filme in der Schweiz, 2003-2004*. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik.
- Tessé, Jean-Philippe
- 2011 „La révolution numérique est terminée“. In: *Cahiers du Cinéma*, , Nr. 672, S. 6-43.

Unternährer, Roland

2003 *Kinofilmverwertung in der Schweiz*. Zürich: Schulthess.

Von Staden, Inga/ Hundsдörfer, Beate

2003 „Majors planen digital roll-out...“ *Auswirkungen der digitalen Zukunft auf die Kinobranche*. Berlin: FFA-Filmförderanstalt. In:  
[http://www.ffa.de/downloads/publikationen/studie\\_digitales\\_kino\\_0309.pdf](http://www.ffa.de/downloads/publikationen/studie_digitales_kino_0309.pdf)  
[Stand: 26.08.2012]

Wälti, Sven

2009 „Das Media-Abkommen auf dem Prüfstand“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 400, S. 1-5.

2010 „Auswertungskaskade - Die Lage spitzt sich zu“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 416-417, S. 10-12.

2010a „E-Cinema in 97 % der Schweizer Kinos“. In: *Ciné-Bulletin*, Vol. 411, S. 30-32.

Walter, Benjamin

1974 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp [1936].

Walter-Busch, Emil

2006 *Vielfalt, Qualität und Popularität. Ziele und Ergebnisse der Filmförderungspolitik des Bundes, 1995-2005*. St. Gallen: Forschungsinstitut für Arbeit und Arbeitsrecht, Universität St. Gallen.

Zielinski, Siegfried

1989 *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

## Appendix

### Anhang 1: Definition der Kinoregionen

Typ Region	Kriterien
Gross	Mehr als 20 Leinwände Mehr als 1 Million Zuschauer / Jahr Mehr als 200'000 Einwohner Einzugsgebiet: Umkreis von rund 12 km
Mittel	Mehr als 4 Leinwände Mehr als 50'000 Einwohner Einzugsgebiet: Umkreis von rund 12 km
Klein	Mehr als 2 Leinwände Einzugsgebiet: Umkreis von rund 6 km
Ortschaft	1 bis 2 Leinwände Einzugsgebiet: Umkreis von rund 6 km
Kurort	1 einzige Leinwand Saisonale Auswertung Einzugsgebiet: Umkreis von rund 6 km

Quelle: BFS 2008: 5



**Anhang 2: Liste der Kinoregionen der Schweiz (Stand 2012)**

Gültig ab 2003	Anzahl Kinoregionen	Gemeinden mit mindestens einem Kino
<b>Total</b>	<b>91</b>	
<b>Deutschschweiz</b>	<b>61</b>	
Grosse Regionen	4	
Basel		Basel, Liestal, Sissach
Bern		Belp, Bern, Burgdorf, Konolfingen, Laupen, Worb
Luzern		Buochs, Emmen, Luzern
Zürich		Dietikon, Dietlikon, Dübendorf, Kloten, Volketswil, Zurich
Mittlere Regionen	12	
Aarau-Olten		Aarau, Langenthal, Lenzburg, Murgenthal, Oensingen, Oftringen, Olten, Schöftland
Baden		Baden, Brugg, Wettingen
Biel		Aarberg, Biel (BE), Lyss
Chur		Chur
Sargans-Werdenberg		Grabs, Sargans
Schaffhausen		Schaffhausen
Solothurn		Grenchen, Herzogenbuchsee, Solothurn, Zuchwil
St. Gallen-Herisau		Au (SG), Gaiserwald, Heiden, Herisau, Rorschach, St. Gallen
Thun-Spiez		Spiez, Thun
Uster-Wetzikon		Pfäffikon, Uster, Wetzikon (ZH)
Wil (SG)-Uzwil		Uzwil, Wil (SG)
Winterthur		Winterthur
Kleine Regionen	6	
Bülach		Bülach, Freienstein-Teufen
Frauenfeld		Frauenfeld
Interlaken		Brienz (BE), Interlaken
Rapperswil		Rapperswil (SG), Uznach
Weinfelden		Weinfelden
Zug		Baar, Zug
Ortschaften	26	
Affoltern		Affoltern am Albis
Altdorf (UR)		Altdorf
Brig-Visp		Brigue-Glis, Visp
Einsiedeln		Einsiedeln
Frick		Frick
Glarus		Glarus, Näfels
Ins		Ins
Langnau i. Emmental		Langnau im Emmental, Signau
Männedorf		Männedorf
Meiringen		Meiringen
Muotathal		Muotathal
Muri(AG)		Muri
Murten		Murten
Reinach		Reinach
Romanshorn		Romanshorn
Sarnen		Sarnen
Schwyz		Arth, Schwyz
St. Moritz-Pontresina		Pontresina, Saint Moritz
Stein am Rhein		Stein am Rhein
Sumiswald		Sumiswald
Sursee		Sursee
Thusis		Thusis
Wädenswil		Wädenswil
Wattwil		Wattwil
Willisau		Willisau-Stadt

## Appendix

Wohlen (AG)		Wohlen
Kurorte	13	
Adelboden		Adelboden
Arosa		Arosa
Davos		Davos
Disentis		Disentis/Mustér
Engelberg		Engelberg
Grindelwald		Grindelwald
Klosters		Klosters-Serneus
Lenk		Lenk
Saanen (Gstaad)		Saanen
Saas Fee		2)
Scuol		Scuol
Wengen		Lauterbrunnen
Zermatt		Zermatt
<b>Französische Schweiz</b>	<b>25</b>	
Grosse Regionen	2	
Genf		Carouge (GE), Genf, Lancy, Nyon, Versoix
Lausanne		Aubonne, Carrouge (VD), Cossonay, Echallens, La Sarraz, Lausanne, Morges, Oron-la-Ville, Prilly, Pully
Mittlere Regionen	6	
Freiburg		Düdingen, Freiburg
La Chaux-de-Fonds		La Chaux-de-Fonds
Neuchâtel		La Neuveville, Neuchâtel
Sitten-Siders		Chermignon, Siders, Sitten
Vevey-Montreux		Châtel-Saint-Denis, Chexbres, Montreux, Vevey
Yverdon-Orbe		Orbe, Yverdon-les-Bains
Kleine Regionen	3	
Bulle		Bulle
Chablais		Aigle, Bex, Monthey
Payerne		Payerne
Ortschaften	11	
Château-d'Oex		Château-d'Oex
Couvet		Val-de-Travers
Delémont		Delémont
Le Chenit (Le Sentier)		Le Chenit
Le Noirmont		Le Noirmont, Les Breuleux
Martigny		Martigny
Moutier		Bévilard, Moutier
Porrentruy		Porrentruy
Sainte-Croix		Sainte-Croix
Saint-Imier		Saint-Imier
Tavannes-Tramelan		Tavannes, Tramelan
Kurorte	3	
Evolène		Evolène
Leysin		Leysin
Verbier		2)
<b>Italienische Schweiz</b>	<b>5</b>	
Mittlere Regionen	3	
Locarno-Bellinzona		Ascona, Bellinzona, Giubiasco, Locarno
Lugano		Lugano, Massagno
Mendrisio		Mendrisio
Ortschaften	2	
Airolo		Airolo
Lottigna (Acquarossa)		Blenio

1) Open Air, cine-club, pornokinos, nicht inbegriffen

2) Diese Region hat zurzeit kein aktives Kino mehr

Quelle: BFS, Film- und Kinostatistik,  
<http://www.bfs.admin.ch/>

### Anhang 3: Kriterien des BSF und von ProCinema

<b>Eingeschränkte Liste des BFS (4)    Erweiterte Liste: Angebotsvielfalt (12)</b>	
Schweiz	Schweiz
Europäische Union	Deutschland / Österreich
USA	Italien
Andere	Frankreich / Belgien / Luxemburg Kanada Grossbritannien Andere Länder der EU (15 oder 27 ) USA Russland Asien (Indien, Japan, China, Südostasiatischer Raum, Korea N und S usw.) Latein- und Südamerika Andere Länder (Afrika, Ozeanien, Mittlerer Osten usw.)

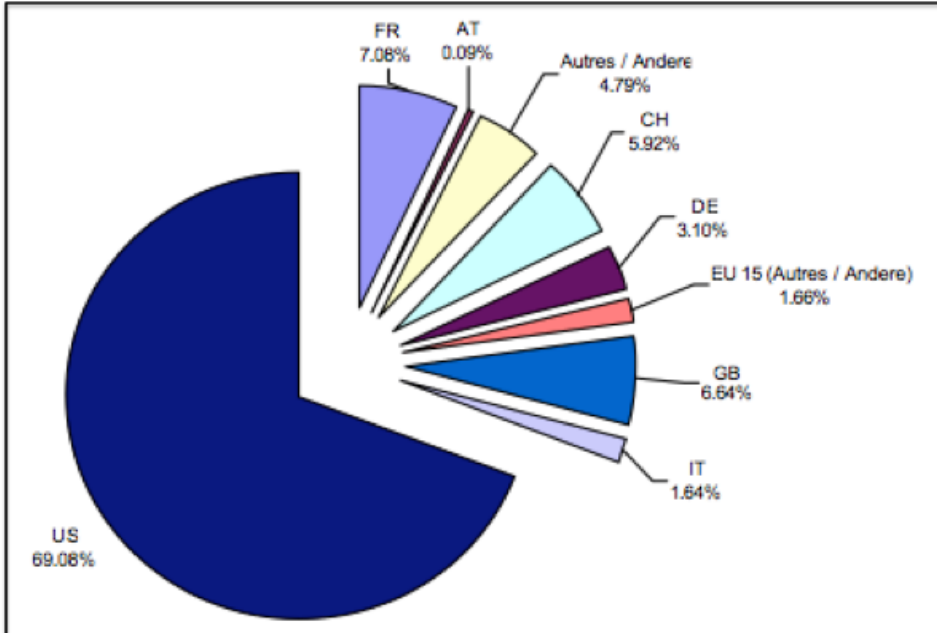
<b>Eingeschränkte Liste des BFS</b>	<b>Erweiterte Liste BAK</b>	<b>Referenzliste ProCinema</b>
Dokumentarfilm	Dokumentarfilm	Documentary
Trickfilm	Trickfilm	Action
Spielfilm	Serie A: Action, Abenteuer	Action, Adventure, Comic Book, Fantasy, Horror, Martial Arts, Sci-Fi, Spy, Thriller, War, Western
	Serie C: Humor, Unterhaltung	Comedy, Black Humour, Family, Musical, Romantic, Teenage
	Serie D: Ernste Themen	Drama, Biographical, Crime, Period, Road Movie, Court-Room, Black Race
	Andere (untergeordnete Kategorien)	Erotic, Gay and Lesbian, Imax, Sequel, Spoof, Sport
	Succes Cinema Bis*	---

\*Unter „Succes Cinema Bis“-Filmen versteht man Filme, deren Verleih vom BAK im Rahmen von Art. 48 der Filmförderungsverordnung (FiFV) unterstützt wird. Diese Kategorie kumuliert sich mit den andern Kategorien der Filmgenres.

Quelle: BFS 2008: 6/7

### Anhang 4: Marktanteile gesamte Schweiz 2003

Übersicht Schweiz nach Eintrittszahlen in %/ Herkunft und Ländergruppen/ Total ausgewertete Filme 2003.

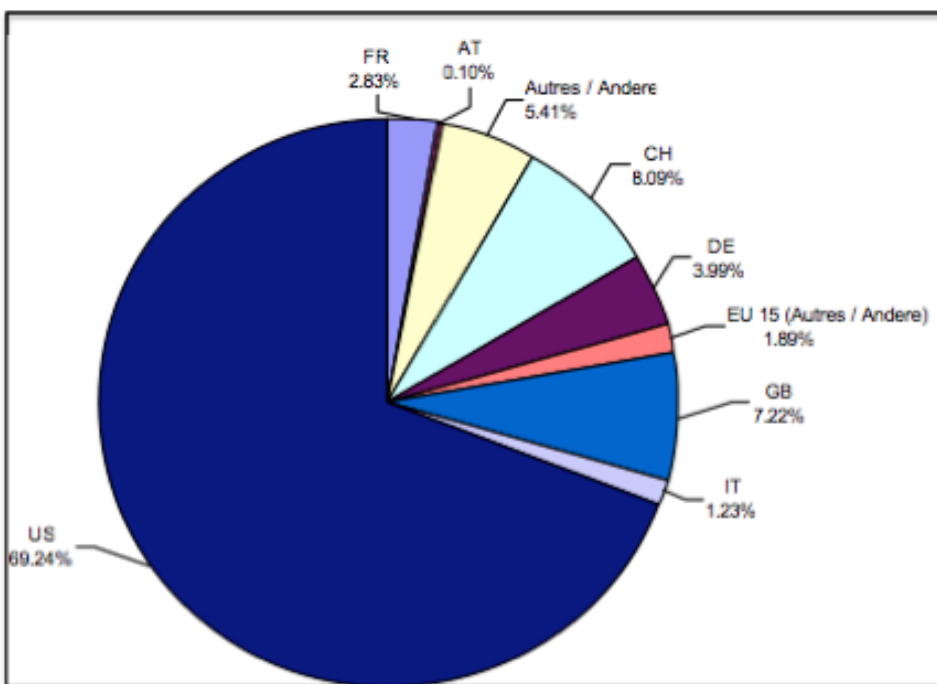


Quelle: Auswertung BFS / Erhebungsdaten 2003 Procinema

Quelle sämtlicher Kuchendiagramme: BAK 2004: 20-23.

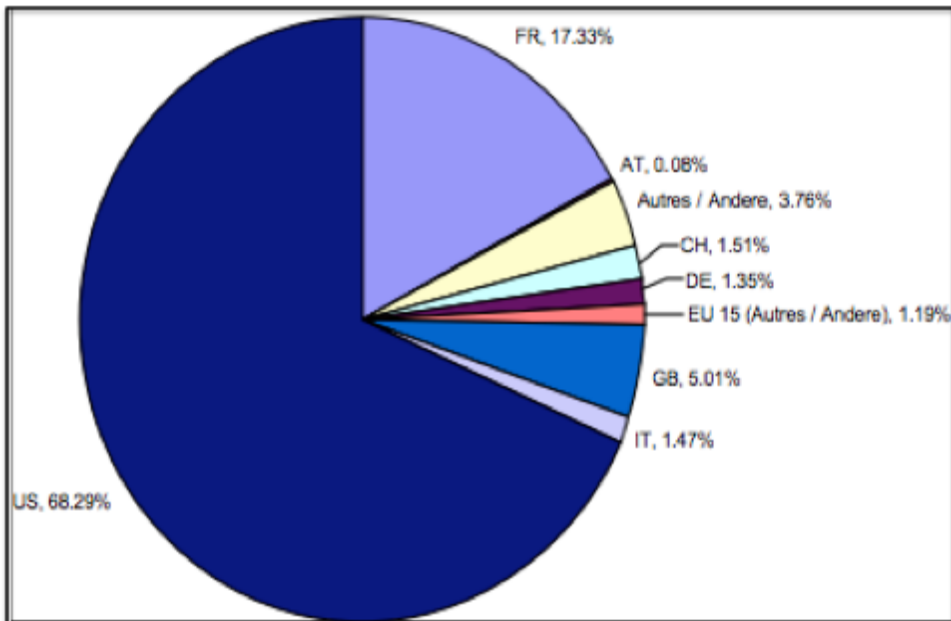
### Anhang 5: Marktanteile nach Sprachregionen 2003

Übersicht **Deutsche Schweiz** nach Eintrittszahlen in %/ Herkunft und Ländergruppen/ Total ausgewertete Filme 2003.



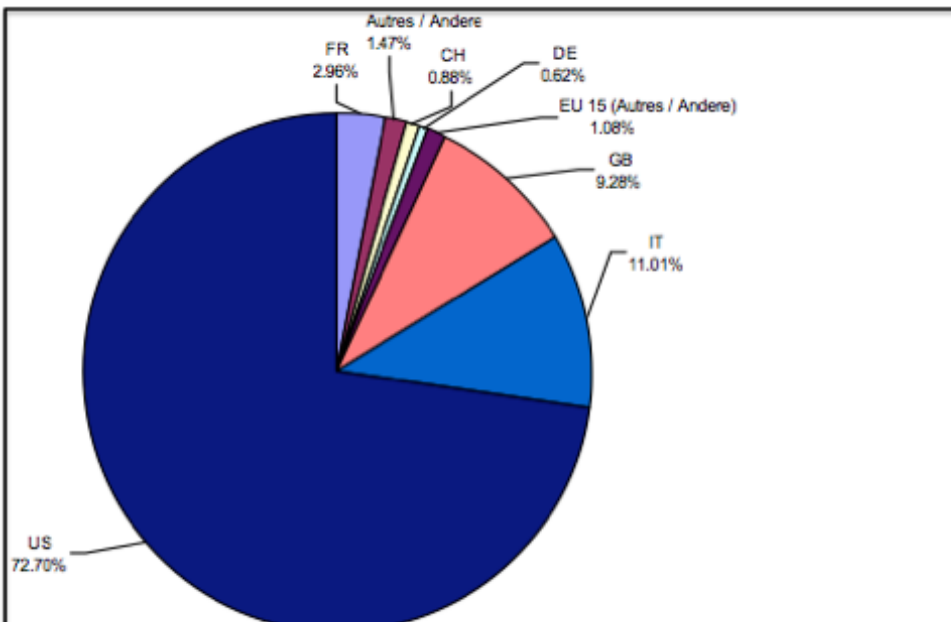
Quelle: Auswertung BFS / Erhebungsdaten 2003 Procinema

Übersicht **Französische Schweiz** nach Eintrittszahlen in %/ Herkunft und Ländergruppen/ Total ausgewertete Filme 2003.



Quelle: Auswertung BFS / Erhebungsdaten 2003 Procinema

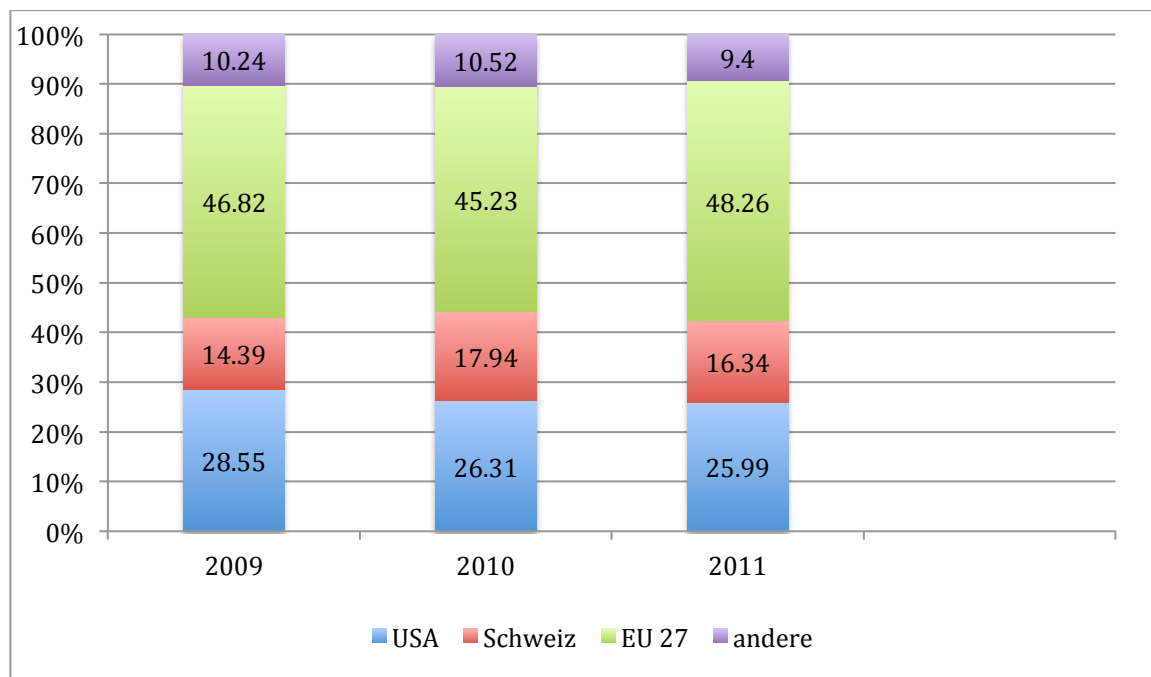
Übersicht **Italienische Schweiz** nach Eintrittszahlen in %/ Herkunft und Ländergruppen/ Total ausgewertete Filme 2003.



Quelle: Auswertung BFS / Erhebungsdaten 2003 Procinema

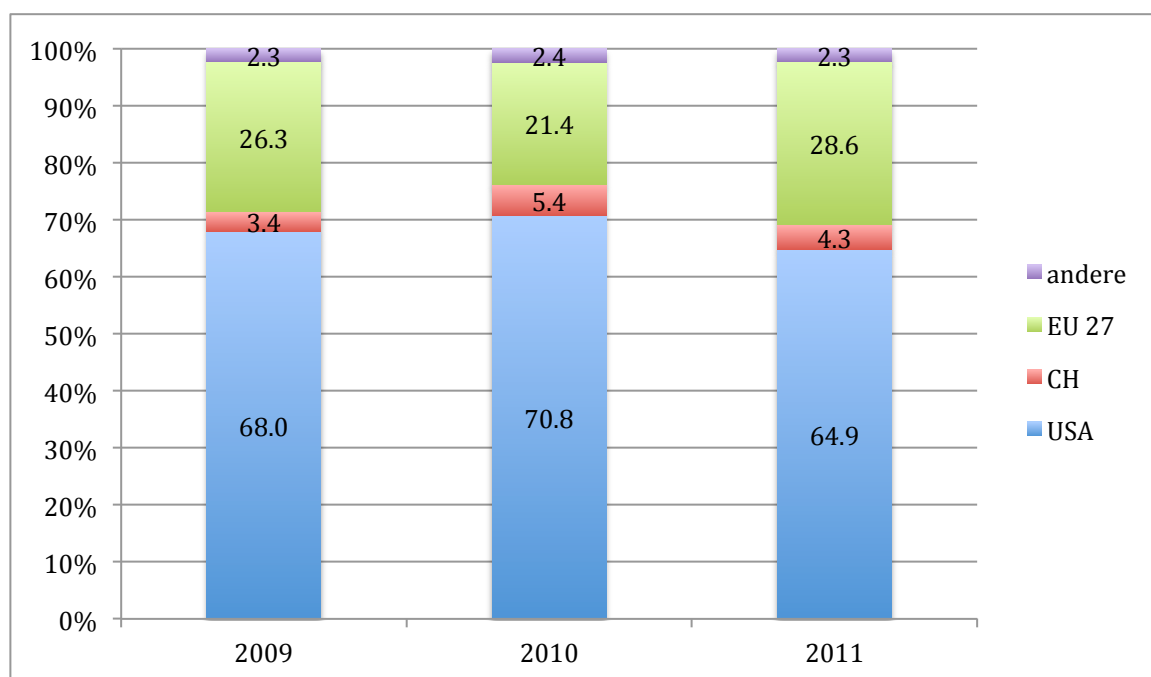
Quelle sämtlicher Kuchendiagramme: BAK 2004: 20-23.

### Anhang 6: Filmanteile nach Herkunftsland 2009-2011 (Eigendarstellung)



Zahlen entnommen von: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html>,  
 Rubrik: Filmverleih [Stand: 30.08.2012], Eigenberechnung.

### Anhang 7: Marktanteile nach Herkunftsland 2009-2011 (Eigendarstellung)



Zahlen entnommen von: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html>,  
 Rubrik: Angebotsvielfalt [Stand: 30.08.2012].

**Anhang 8: Anzahl Erstaufführungen nach Herkunftsländern und Vorführkopien  
2003, 2009, 2011 (Eigendarstellung für gesamte Schweiz)**

Anzahl Erstaufführungen in der Schweiz

	2003	2009	2011	2003-2011
CH	33	59	66	+ 100,00%
EU-27	160	192	195	+ 21,87%
Lateinamerika	16	7	6	- 62,50%
Asien	18	12	2	- 88,89%
USA	108	117	105	- 2,88%
andere	19	23	30	+ 57,89%

Anzahl zirkulierender Kopien/Startleinwände

	2003	2009	2011	2003-2011
CH	248	369	505	+ 103,62%
EU-27	1095	1844	2390	+ 118,26%
Lateinamerika	133	36	29	- 78,20%
Asien	121	63	10	- 91,74%
USA	4'736	5254	5911	+ 24,80%
andere	303	99	202	- 33,33%

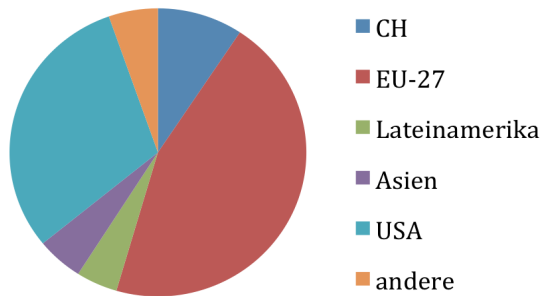
Durchschnittl. Anzahl Kopien/Startleinwände pro Film (Eigenberechnung)

	2003	2009	2011	2003-2011
CH	7.5	6.2	7.6	unverändert
EU-27	6.8	9.6	12.2	+ 79,41%
Lateinamerika	8.3	5.1	4.8	- 42,2%
Asien	6.7	5.2	5	- 25,4%
USA	43.9	44.9	56.3	+ 28,2%
andere	15.9	4.3	6.7	- 57,9%

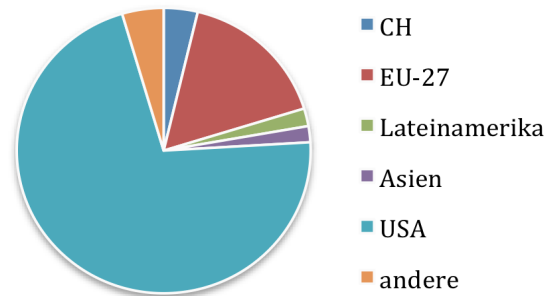
Quelle: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/16/02/01/data.html>, Rubrik: Filmverleih  
[Stand: 30.08.2012], Eigenberechnungen.

**Anhang 9: Anteile Erstaufführungen nach Herkunftsländer und Vorführkopien 2003, 2009, 2011 (Eigendarstellung für gesamte Schweiz)**

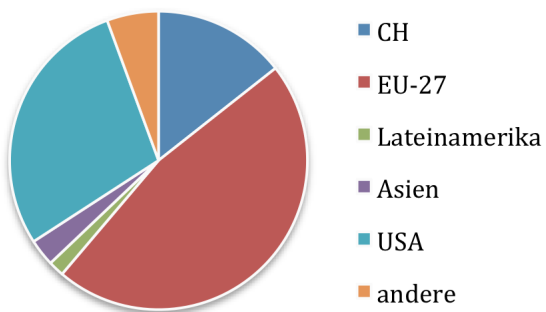
**Anteile Filme 2003**



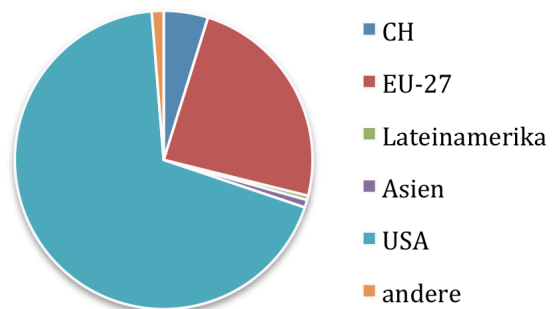
**Anteile Vorführkopien 2003**



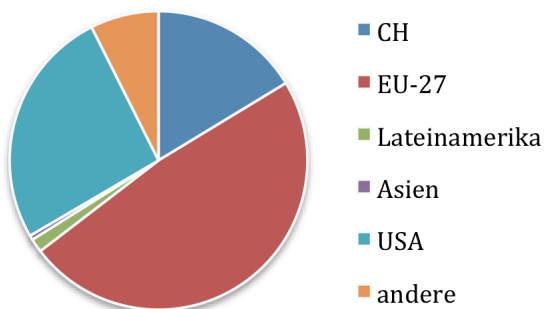
**Anteile Filme 2009**



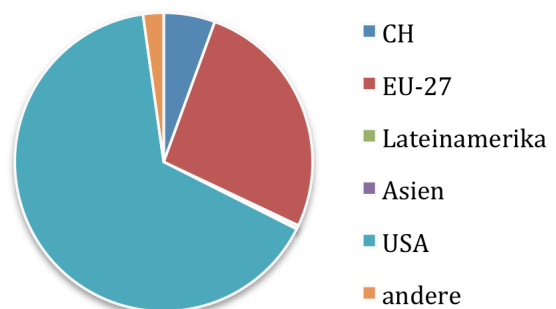
**Anteile Vorführkopien 2009**



**Anteile Filme 2011**



**Anteile Vorführkopien 2011**



Quelle: ibid. Anhang 8.





**Universität  
Zürich** <sup>UZH</sup>

**Philosophische Fakultät  
Studiendekanat**

Universität Zürich  
Philosophische Fakultät, Studiendekanat  
Bereich Abschluss/Prüfungen  
Rämistr. 69  
CH-8001 Zürich  
Telefon +41 44 634 54 12  
Telefax +41 44 634 41 27  
[www.phil.uzh.ch/studium.html](http://www.phil.uzh.ch/studium.html)

## Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass  
die Masterarbeit von mir selbst und ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die  
Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte (vgl. dazu: [http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-  
Plagiate-Merkblatt.pdf](http://www.lehre.uzh.ch/index/LK-Plagiate-Merkblatt.pdf)).

Zürich, 6. Januar 2013

Ort und Datum

Unterschrift

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'P. B...', is written over a horizontal dotted line.