

Guido Convents/Karel Dibbets

in: Corinna Müller und Haro Segeberg (Hrsg.), Kinoöffentlichkeit
1895-1920: Entstehung, Etablierung, Differenzierung (Marburg 2008)

Verschiedene Welten

Kinokultur in Brüssel und in Amsterdam 1905-1930¹

Nicht nur in ihren Nachbarländern besteht eine deutliche Neigung, Belgien und Holland als ein einziges oder einheitliches Territorium zu betrachten, vielleicht nicht so sehr in politischer, aber in kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht. Der Glaube, dass Belgien und die Niederlande als ein Markt betrachtet werden können, war im internationalen Handel vor dem Ersten Weltkrieg sehr verbreitet. Als die ersten Filmgesellschaften Ende des 19. Jahrhundert daran gingen, die Welt zu erobern, folgten sie der gleichen Überzeugung – und noch hundert Jahre später werden manchmal internationale Filmrechte für die Benelux-Länder insgesamt vergeben. Die Lumières sind für die Zeit vor 1900 ein gutes Beispiel.

Ihre Filme wurden in Brüssel und Amsterdam zum ersten Mal im März 1896 mit einer kurzen zeitlichen Verschiebung von wenigen Wochen vorgeführt. Sie hatten die Rechte für die Niederlande und Belgien an eine belgische Gesellschaft zur einheitlichen Auswertung verkauft. Zehn, fünfzehn Jahre später betrachteten große Produzenten wie die Pathé Frères, Gaumont, Itala Films und Vitagraph die zwei Länder immer noch als ein einziges Territorium. Sie wählten meist Brüssel als Hauptquartier für ihre Aktivitäten in dieser Region. Es ist nun schon deswegen wichtig, diese Politik der frühen Filmgesellschaften zu verstehen, weil mehr als 90% aller Filme, die in diesen beiden Ländern vertrieben wurden, in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts aus dem Ausland stammten. Aber entsprach sie den kulturellen Gegebenheiten? Einige Filmproduzenten entdeckten relativ früh, dass man in den beiden Ländern nicht gleich vorgehen konnte.

1905 beschlossen Gaumont und Messter², den europäischen Markt für den Tonfilm (bei denen Filme mit Schallplatten kombiniert wurden) unter sich aufzuteilen. Gau-

1 Auf Wunsch der Autoren wurde dieser Beitrag übernommen aus: *Die Alte Stadt* (Esslingen), Heft 1, 2003 mit freundlicher Genehmigung des Verlags. Übersetzung aus dem Französischen von Clemens Zimmermann.

2 Die Marktführer in Frankreich und Deutschland.

mont nahm sich den französischsprachigen Teil und Messter den deutschsprachigen.³ Diese Abmachung implizierte, dass sich Messter vom belgischen Markt zurückzog, und so Gaumont allein die Niederlande problemlos bearbeiten konnte. Im Grunde beruhte dies auf der Erkenntnis, dass man es beim Filmexport mit kulturellen Unterschieden und außerdem mit Gegenkräften in den Niederlanden zu tun hatte.

1910, zwei Jahre nach der Gründung der Zweigniederlassung der Pathé in Brüssel, „Le Beige Cinema“, die Filme in den zwei Ländern vermietete, wurde Alfred Machin in die Niederlande geschickt, um dort eine Reihe von Spielfilmen in und über diese Region zu drehen. Sein erster Film war *Le Moulin Maudit*, eine Qualitätsproduktion mit einer erstaunlichen Geschichte. Der Film spielte in einem erfundenen Land, und gerade sein Dekor enthüllte die Mischung flämischer und niederländischer Stereotypen, wie sie bereits einem internationalen Publikum bekannt war.⁴ In Belgien wurde der Film jedoch in der Pathé-Werbung als eine authentische belgische Produktion angepriesen – und in den Niederlanden wurde der Film mit praktisch denselben Werbeplakaten als einheimischer Film mit einheimischen Schauspielern angepriesen.

1911 schickte die Pathé Machin erneut in die Niederlande, um an Ort und Stelle in Volendam einen typisch ‚niederländischen‘ Film zu drehen – aber die Schauspieler und die Techniker kamen aus Belgien und Frankreich. Der internationale französische Filmproduzent hatte wohl verstanden, dass man das Publikum in beiden Ländern nicht auf die gleiche Weise ansprechen konnte, dass man Nuancen und kulturelle Unterschiede beachten musste. Die Pathé bemerkte aber wohl nicht, dass nationale Unterschiede in den Einstellungen zum Film überhaupt umso gravierender wurden, je mehr sich die Kultur des Kinos mit diesem ausbreitete. Das Kino führte sogar dazu, dass sich die Divergenzen urbaner Kultur zwischen den beiden Ländern verstärkten. Ein genauerer Blick auf die beiden Metropolen Brüssel und Amsterdam wird dies noch erweisen: Wenn es dunkel wurde, wenn die Kinos das Stadtleben übernahmen, zeigten sich die beiden Nationen als zwei verschiedene Welten.

Die Kinokulturen von Brüssel und Amsterdam

Die Distanz zwischen Brüssel und Amsterdam beträgt weniger als 200 Kilometer. Beide Städte hatten ungefähr die gleiche Größe, doch die Kluft beim Filmbesuch war sehr groß. Beide Städte repräsentierten die unterschiedlichen Enden des europäischen Spektrums.⁵ Dies wird deutlich, wenn man die Anzahl der Kinos und den Kinobesuch per Kopf in den europäischen Kapitalen miteinander vergleicht. Brüssel

3 Vgl. Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg, München 1984, S. 78-80.

4 Vgl. G. Donaldson, *Of joy and sorrow: A filmography of Dutch silent fiction*. Amsterdam 1997; M. Thys (Hrsg.): *Belgian cinema*. Brüssel 1999.

5 H. Gaus: „Het cultureel-maatschappelijk leven in België, 1918-1940“. In: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden, deel 14*. Haarlem 1979, S. 256-284.

stand und steht noch immer als erste auf der Liste, während Amsterdam die letzte war und noch ist. Seit Dezember 1905 eröffnete in Brüssel ein Kino nach dem anderen seine Tore. Diplomaten, Bankiers, Industrielle und andere Mitglieder der gehobenen Gesellschaft Belgiens investierten von Anfang ins Kinogeschäft. Ein deutscher Besucher bemerkte 1907, dass sich eine ganze Reihe von Kinos an den Brüsseler Hauptstraßen entlang zog: „Auf dem Boulevard du Nord schließt sich ein Theater an das andere an: man baut extra wirklich schöne Räume und Etablissements mit geschnitzten Fassaden, während Rekommandeure durch reichen Redefluss das Publikum hineinzulocken verstehen.“⁶

Demgegenüber Amsterdam, obwohl auch hier 1907 ein Kino seinen Betrieb aufnahm. Aber im Gegensatz zu Brüssel, wo auf Drängen eines rasch anwachsenden Publikums sich die Anzahl der Kinos ständig mehrte, standen in Amsterdam das Publikum und die Investoren dem neuen Medium sehr verhalten gegenüber. So zählte man um 1912 in Amsterdam erst 20 Kinos, in Brüssel hingegen schon 75. Im Jahr 1939 war der Kluft noch größer: 37 Kinos in Amsterdam, 100 Kinos in Brüssel. Wie kam es zu dieser Differenz?

Es gehörte lange zu den Standarderklärungen der Forschungsliteratur, auf das Vorherrschen der kalvinistischen Ethik im Norden und auf die katholisch geprägte Kultur im Süden hinzuweisen. Zwar ist diese Erklärung nicht unbedingt falsch, jedoch recht stereotyp, da sie einerseits die Rolle der Religion zu dieser Zeit überschätzt, gleichzeitig aber die katholische Bevölkerung in den Niederlanden unberücksichtigt lässt. Man sollte hier also differenzierter argumentieren.

Zunächst sind daher auf neue Dynamiken hinzuweisen: In Belgien entwickelte sich früher als in den Niederlanden eine neue städtische Kultur und Wirtschaft. Das zeigte sich in Brüssel an den vielen großen Warenhäusern, den Grand Hotels, Theatern und Music-Halls zur Zeit der Belle-Époque – einer dynamischen Zeit, von der die Niederlande nichts wussten. Weiter: Belgien machte sich der Welt als Gast vieler internationaler Ausstellungen bekannt. Weltausstellungen waren nicht nur ein Schaufenster der industriellen und technologischen Entwicklung, sondern sie waren auch dazu gedacht, ein großes internationales Publikum (Touristen, Händler, Industrielle und Investoren) anzulocken, um Einkünfte zu erzielen. Die Stadtverwaltungen betrachteten die neue Massenunterhaltung als ein ernst zu nehmendes Geschäft und als Mittel, Stadtentwicklung und Wohlstand zu beschleunigen, was öffentliche Unterstützung zu verdienen schien.⁷ Stadträte- und Stadtverwaltungen hatten bereits lange Erfahrungen in der Organisation von Kirmes-Veranstaltungen, öffentlichen Spektakeln, Festivals, Wettbewerben und Meisterschaften. Sie waren dabei, zu lernen, wie man die eigene Stadt als Wallfahrtsstätte, als Kurort oder als historische Sehens-

6 *Kinematograph*, 3.2.1907.

7 G. Convents: *Cultuurvernieuwing in het groot en ondernemerschap in het klein: ontstaan en do-orbraak van een universeel filmvermaak in België, 1894-1908* (Diss. Univ. Leuven 1999), S. 205; Publiziert u. d. T.: *Van Kinetoscoop tot Cafe-Cine. De Beginjaren van de Film in België 1894-1900*. Leuven 2000.

würdigkeit vermarkten konnte. Die Städte stritten sich auch offen miteinander, um die meisten Besucher anzuziehen, und ihre Verwaltungen wussten, dass sie dafür immer zu neuen und attraktiveren Mitteln greifen mussten.⁸

König Leopold II. setzte selbst dafür ein Beispiel, indem er Brüssel und Ostende durch seine monumentalen Paläste als touristische Anziehungspunkte stärkte. Die Stadt als Attraktion! Ein solcher Begriff war für die niederländische Bevölkerung und die lokalen Verwaltungen dort kaum vorstellbar. Man musste ihnen dieses Konzept fast schon aufzwingen, indem man aus dem Ausland die ersten Planungen für Warenhäuser praktisch importierte. Der Bau des Kristallpalastes 1864 war eine Ausnahme geblieben, es war das spektakulärste Projekt in der Amsterdamer Stadtentwicklung des 19. Jahrhunderts – und sein Vorbild stand in London.⁹ Die städtischen Gremien leiteten die Entwicklung Amsterdams auf der Grundlage eines Konzepts, das man vielleicht als Mischung aus sozialistischem Sparhaushalt und protestantischer Askese beschreiben kann. Sie planten große Bauten der öffentlichen Infrastruktur sowie des Verkehrs und ließen Museen erbauen, doch Festivitäten, Weltausstellungen und andere Unterhaltungsattraktionen standen nicht auf der Prioritätenliste. Die einzige Ausnahme stellte wohl die Feier des Geburtstages der Königin dar. Es war ein nationales Ereignis, organisiert und kontrolliert durch lokale Komitees respektabler Bürger und ersetzte im Grunde die große populäre Kirmes von Amsterdam, ein Ereignis, das Mitte des 19. Jahrhunderts aufgehoben worden war.

Brauer und Inhaber von Kneipen in Brüssel investierten gern in das neue Kinogeschäft. Schon bevor es das Kino gegeben hatte, hatten sie ein gut fundiertes Geschäft aufgebaut, versorgten ihre Bier trinkenden Kunden mit den neuesten Musikautomaten und ließen in den Music-Halls Künstler und Orchester auftreten. In Brüssel gab es also schon vor 1905 zu Dutzenden „café-concerts“, „brasseries-concerts“, und „café-varietes“, und so erstaunt kaum, dass das erste „café-cine“ Ende 1905 seine Türen öffnete.¹⁰ Es sieht so aus, als ob diese Kombination zwischen einer Bierstube und einem Kino in Belgien besonders ausgeprägt ausfiel.

In Amsterdam hingegen war die Politik der Behörden ganz eindeutig die, Alkohol und sonstige Unterhaltung gerade nicht zu vermengen. Zwar wurde den Kinos gestattet, eine Art Erfrischungsbar zu betreiben, jedoch nur mit beschränkter Ausschank-Lizenz. Die Brauerei „Heineken“ beispielsweise fand daher nur ein sehr geringes Interesse am niederländischen Kinogeschäft. In Belgien dagegen kontrollierten die großen Bauereunternehmen wie „Stella Artois“ schon vor 1914 ganze Kinoketten.

Man kann also sagen, dass Vergnügen und Unterhaltung als städtische Attraktionen in Brüssel schon vor dem Kino existierten, während eine solche Konsumorientierung in Amsterdam gleichsam erst noch erlernt werden musste. Massenunterhal-

8 Laissez-faire-Regeln galten in Belgien auch hinsichtlich der Zulassung von Bars und Bierstuben. Eigentlich konnte jeder eine eröffnen und sie unbegrenzt geöffnet halten. Eine kleine Stadt wie Leuven hatte bei 41.000 Einwohnern 1923 nicht weniger als 622 Gaststättenbetriebe aufzuweisen, einer je 70 Einwohner.

9 L. Wennekes: *Het Paleis voor Volksvljijt, 1864-1929*. Den Haag 1999.

10 Vgl. Convents (wie Anm. 7).

tung sah man noch als notwendiges Übel, das man streng regulieren und überwachen musste, vor allem jedoch stark besteuern wollte. So erhob Amsterdam um 1900 eine Lustbarkeitssteuer von 20 Prozent auf die Eintrittspreise, wodurch die kommerzielle Entwicklung von Theatern, Music-Halls und Kinos stark beeinträchtigt wurde. Kurz gesagt, ging es um Abschreckung, und die höheren Eintrittspreise hemmten auch den Zustrom des Publikums.

Brüssel hingegen führte bis 1910 keine Vergnügungssteuer ein. Überhaupt wurde die Entwicklung des Geschäfts mit der Unterhaltung durch die städtischen Behörden hier nicht gestört. Selbst organisierte Sozialisten und Katholiken, die gegen die negativen Auswirkungen der billigen Volksunterhaltung hätten protestieren können, eröffneten ihre eigenen Kinos mit eigenen Filmprogrammen. Sie lernten, das Interesse des Publikums in die eigenen Bahnen zu lenken. Wenn man schon das Kino als Gegner nicht ausschalten konnte, machte man es eben zu seinem Verbündeten. Katholische Vereine bauten erfolgreich eine eigene Kinoorganisation auf. Mit Namen wie „Patria“ und „Cinémas de Famille“ entwickelten sich diese Kinos zu sichtbaren Vorposten katholischer Identität, die man in den populären Vierteln jahrzehntelang kannte. Auch die sozialistische Arbeiterbewegung kontrollierte gleichartige Kinoketten und konkurrierte öffentlich mit den katholischen und ungebundenen Kinotheatern.¹¹

Zwar gab es in Amsterdam (1913) vergleichbare Initiativen wie die „Witte Bioskopen“ (weiße Kinos) für die Katholiken und die „Rode Bioscopen“ (Rote Kinos) für die Sozialisten,¹² doch hatten solche Ansätze in den Niederlanden keinen Erfolg. Öffentliche Kinos auf Weltanschauungsbasis konnten hier nie richtig Fuß fassen. Dies ist ein weiterer wichtiger Grund, warum sich die Kinokultur in Amsterdam nur wenig entwickelte, denn sie konnte sich praktisch nicht in die Gesellschaft selbst integrieren. Das soziale Leben war, weit mehr als in Brüssel, strikt in Milieus aufgeteilt und verlief entlang ideologischer Differenzen ausgesprochen voneinander abgeschottet. Ja, bis in die sechziger Jahre hinein lebten Protestanten, Katholiken und Sozialisten in eigenen Strukturen und mit ihren eigenen politischen Parteien, Gewerkschaften, Tageszeitungen und selbst Fußballvereinen. Massenunterhaltung musste hier also in sehr rigoroser Weise ein neutrales Angebot darstellen, um Konsumenten aller Milieus anzuziehen. Das niederländische Kino akzeptierte dieses Neutralitätsgebot, jedoch das Resultat im Gegensatz zum belgischen Kinogewerbe war, dass sich das Kino in den Niederlanden nicht vollständig – und sicher nicht so rasch wie in Belgien – in die niederländischen Teilgesellschaften integrierte. Es blieb eine Art Außenseiter, eher ein zu schlagender Konkurrent als ein Freund.¹³

11 R. Stallaerts: *Rode glamour: bioscoop, film en socialistische beweging*. Gent 1989.

12 B. Hogenkamp: „De documentaire film in opkomst“. In: K. Dibbets/F. van der Maden (Hrsg.): *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Weesp 1986, S. 159 f.

13 Die niederländischen Kinobetreiber lernten bald, daraus das Beste zu machen, und organisierten sich in einer Vereinigung, in der ein striktes Reglement galt. Tatsächlich konnte dadurch der Markt kontrolliert und Wettbewerb vermieden werden. Es gelang den Kinobesitzern auch, durch hohe Eintrittsge-

Nachts verwandelten sich beide Städte in komplett verschiedene Welten. Kinos, mit ihrem Licht, mit ihren Leuchtreklamen zielen darauf ab, in der Dunkelheit Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In Brüssel sahen sie aus wie Springbrunnen voller Licht, die die Straßen mit ihrem Schein überfluteten und die Passanten anlockten. Ihre Eingänge und Schautafeln stellten Einladungen und Versprechungen dar. Schon ihre Namen, die weit sichtbar waren, konnten große Erwartungen wecken. Das Gleiche geschah auch in Amsterdam, aber in viel bescheidenerem Ausmaß und weniger häufig. Die Namen der Kinos in beiden Städten folgten einem unterschiedlichen Muster. In einigen Fällen kann man den Ursprung der Namensgebung im Nationalgefühl sehen: wie „Hollandia“ und „Rembrandt“ in der einen Stadt, und „Le Vieux Bruxelles“ oder „Congo Cinéma“ in der anderen. Brüssel, weil es auf die königliche Familie besonders stolz war, taufte seine Kinotheater auf „Leopold“, „Astrid“ oder „Albert“. Amsterdam hatte jedoch eine andere und problematischere Beziehung zu seiner niederländischen Königsfamilie. Die Metropole hatte lediglich ein Kino mit dem königlichen Namen „Juliana“, benannt nach der jungen Prinzessin und zukünftigen Königin. Es blieb jedoch ein kurzlebiges Unternehmen, das nur vier Jahre lang existierte. Schließlich wollten die königlichen Hoheiten keineswegs mit solchen profanen Vergnügungsstätten assoziiert werden, besonders nicht, was nächtliche Unternehmen betraf. Auch hatte Amsterdam seine republikanische Vergangenheit nicht vergessen. Amsterdam und das Königshaus – eine Verbindung die bis zum Zweiten Weltkrieg jedenfalls überhaupt nicht gut zusammen passte.

Die belgische Königsfamilie war in der örtlichen Kinokultur hingegen immer präsent, obwohl in ihr ja gerade der Einfluss der Franzosen – Republikaner – groß war. Kinopaläste mit den Namen „Gaumont“ oder „Pathé“ blieben noch lange nach 1918 populär. Sie erinnerten an die glorreiche Zeit, in der die Franzosen den europäischen Filmmarkt beherrscht hatten. In Amsterdam war hingegen die französische Kultur verglichen mit Brüssel kaum spürbar, und der Einfluss der französischen Filmgesellschaften war minimal. Hier wurde ein Kino „Cinéma Parisien“ genannt, nicht weil ein solcher Name anheimelte, sondern weil er auf etwas Frivoles und Erotisches verwies. Ein anderes Kino trug den Namen „Asta“ nach dem Stummfilmstar Asta Nielsen aus Dänemark, die während und nach dem Ersten Weltkrieg meist für die deutsche Filmindustrie arbeitete. Nach dem Krieg war es jedoch nicht mehr denkbar, dass ein Kino in Brüssel einen Namen trug, der an die Besatzungszeit erinnerte. Amsterdam hatte eine Reihe von anglo-amerikanischen Namen wie „New York“, „Roxy“, „City“, „Edison“, oder „West End“ aufzuweisen. Brüssel hingegen machte eine solche „Barbarei“ nicht mit, wenn auch die Mehrheit der gespielten Filme in Hollywood produziert worden waren. Die Einführung des Tonfilms 1930 verstärkte vielmehr den französischen Einfluss im Kinogewerbe, weil viele Kinos die amerikanischen

bühren die Zahl der Mitglieder und damit der Betriebe niedrig zu halten. Andererseits wirkte sich diese Politik auf die Eintrittspreise aus, deren Höhe den Kinobesuch begrenzt.

Filme auf Französisch synchronisierter Fassung zeigten, wenn auch mit niederländischen Untertiteln.

Kinoarchitekturen

Es gab nicht nur, wie erwähnt, weniger Kinos in Amsterdam, sie waren auch kleiner als in der Nachbarstadt. Brüssel bekam seinen ersten großen Kinopalast 1913, „Panthé Palace“, damals ein beeindruckendes Unterhaltungszentrum, verschwenderisch im art-nouveau-Stil dekoriert, mit einer Kapazität von 2.500 Sitzen.¹⁴ In Amsterdam gab es erst 1921 einen ähnlichen Traumpalast, das „Tuschinski-Theater“. Obwohl die Besucheranzahl auf 1.500 begrenzt war, war das bizarre Gebäude eine Sensation für das niederländische Publikum. Gerade als das „Tuschinski“ eröffnet wurde, beschäftigten sich belgische Architekten damit, eine ganze Reihe neuer Kinopaläste zu planen. Extravagante Kinos besetzten bald die prominentesten Plätze in der belgischen Hauptstadt und zogen die Blicke der Passanten auf sich. Nach und nach wurde ihr betont dekorativer Stil durch den modernistischen ersetzt, was für beide Städte galt. Nun wurde auch sichtbar, dass die Kinoarchitektur wenig typische (oder gar keine) nationale Charakteristika aufwies. Kinopaläste in einer Stadt sind seitdem von jedermann problemlos zu erkennen, ungeachtet ihres Stils. Sie stellen prinzipiell eine universelle Kategorie dar und können bis zu einem gewissen Grad zwischen den Metropolen ausgetauscht werden. Kinos sind deshalb wichtige Beispiele einer internationalen Architektur, die sich in so vielen Städten in ähnlicher Gestalt zeigt, gerade weil die Entwicklung in Richtung modernistischer Funktionalität ging.

Die schönsten Beispiele für solche Kinos wurden in Brüssel und Amsterdam in den 30er Jahren von einer europäischen Kette von Wochenschautheatern, oder „Cinéacs“ gebaut, wie diese benannt wurden.¹⁵ Insbesondere das Cinéac in Amsterdam wurde ein Vorbild für modernistische Kinoarchitektur; es wurde gegenüber dem exotischen „Tuschinski-Theater“ gebaut, als ob es eine Herausforderung für die pompöse Kinobautradition sein sollte. Im Gegensatz zum Konzept des Traumpalastes arbeiteten die Cinéacs mit offenen Karten und transparent für jeden. Die Vorführungskabine war von der Straße aus hinter einer riesigen Glaswand sichtbar. In ihnen zeigte man neben den Wochenschauen hauptsächlich Dokumentarfilme statt romantischer Melodramen. Ihr neuer Realismus unterschied sich vom bisherigen Kinobetrieb und wirkte sowohl in Amsterdam wie in Brüssel fremd. Wenigstens in dieser Hinsicht schienen sich diese Städte näher gekommen zu sein. Amsterdam jedoch hat weitaus mehr als Brüssel Widerstand gegen die konvergierenden Tendenzen des internationalen Marktes geleistet.

14 J. Braeken: „Paleizen voor de hoofdstad“. In: *Monumenten en Landschappen*, Bd. 7, Nr. 5, Brüssel 1988, S.48-62.

15 J.-J. Meusy: „Cinéac: un concept, une architecture“. In: *Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 66 (1997), S. 93-121.