

Nico de Klerk

Nur noch wenige Stunden

Nachrichtenfilm und Technikinteresse in Amsterdamer Filmvorführungen zwischen 1896 und 1910*

Der Begriff „novelty period“ bezeichnet in der englischsprachigen Literatur häufig die früheste Phase der Kinogeschichte (ca. 1895-1898), in welcher die technischen Möglichkeiten des Kinodispositivs, insbesondere aber dessen Fähigkeit zur wirklichkeitsgetreuen Darstellung, im Vordergrund standen. Vor allem in der Vermarktung der neuen Erfindung wurde dieser Aspekt wiederholt von Herstellern und Vorführern betont. Annoncen für die frühesten Filmvorführungen in Amsterdam, wie vermutlich auch anderswo, preisen jeden neuen Apparat auf die gleiche Weise an: der *Cinématographe* der Lumières zeichne nicht nur Bewegung auf, sondern reproduziere sie in „lebensgroßen Bildern“ (vgl. Abb 1); der *Théatrographe*, ein „wesentlich verbesserter *Cinématographe*“ wird dafür gepriesen, daß er das Leben „wirklichkeitsgetreu“ und „in voller Größe“ nachahme (vgl. Abb 2); das Bioskop zeige „lebensechte Szenen“, die auf einer „lebensgroßen“ Leinwand reproduziert würden,¹ und der Kinematograph wird sogar 1897 noch als „neuer Apparat“ angekündigt, dank dessen Figuren „sehr groß“ wirkten.² Diesem durchgängigen Muster in der Vermarktung der ersten Generation von Filmkameras und -projektoren verdanken wir vermutlich den Begriff der „novelty period“. Jenseits der Markt- und Werbestrategien jedoch scheint der Begriff problematisch, zumal mit Blick auf das zeitgenössische Kinopublikum. Denn einerseits bestand zu dieser Zeit ein weitverbreitetes populäres Interesse an Formen der visuellen (und auditiven) Repräsentation; die Erfahrung im Umgang mit diesen Apparaten läßt die Hypothese, der Neuigkeitswert („novelty“) habe bei der Heranführung des

* Dieser Artikel hätte ohne die mühevollen Arbeit meiner Kollegen Rommy Albers und Dorette Schootemeijer, die aus allen Ausgaben zweier holländischer Tageszeitungen die Berichte über das Kino zusammengetragen haben, nicht geschrieben werden können. Dank auch an Tom Gunning für seine hilfreichen Kommentare.

¹ *Algemeen Handelsblad* v. 16.5.1896; im folgenden zitiert als *AH*.

² *Nieuws van den Dag* v. 19.4.1897; im folgenden zitiert als *NvD*.

Levende Photographie

DOOR MIDDEL VAN DE

CINEMATOGRAAF

VAN

de Heeren A. & L. LUMIÈRE,

Halverstraat 220, Amsterdam.

ELKE WEEK NIEUW PROGRAMMA

De Cinematograaf is de nieuwste verbetering op het gebied van fotografische reproducties. Met dat toestel, uitgevonden door de heeren AUGUSTE en LOUIS LUMIÈRE, te Lyon, kan men doot een reeks van *instants* al de bewegingen opnemen, welke in een bepaalden tijd voor het objectief zijn gemaakt en vervolgens die bewegingen weergeven in levensgrootte lichtbeelden op een scherm, voor een zaal vol toeschouwers.

Het zijn geen reproducties, het zijn de tooneelen en voorvallen zelf, met al hun leven en beweging welke de toeschouwers tot in de minste bijzonderheden voor zich ziet.

H E D E N :

1. De veranderlijke Hoed. 2. De Besproeier. 3. Eene les in de Photographie. 4. De Kinder-maaltijd.	5. Het uitgaan der fabrieken Lumière te Lyon. 6. Het Kaartspel. 7. Een omvallende muur. 8. De aankomst v. h. Spoor.
---	--

Entrée 50 cents.

Abb. 1: Programmzettel für den „Cinematograaf“ 1896 (aus: Briels 1971, 15)

breiten Publikums an das Kino die Hauptrolle gespielt, unplausibel erscheinen. Darüberhinaus scheint mir die Reduktion des Begriffes „novelty period“ auf ein Interesse am *Kinoapparat* nicht zuletzt auch deshalb problematisch, weil so das Vergnügen an technischen Aspekten der *Kinoerfahrung* vorschnell ausgeblendet wird.

Materialität

Um mich zunächst dem ersten Aspekt zuzuwenden: ich gehe mit Charles Musser (1990, 187) davon aus, daß „novelty“ immer mehr meint als bloß das Neue:

[...] in der Regel wurden der Öffentlichkeit wichtige technische Innovationen im Rahmen eines vertrauten Kontextes vorgeführt, in dem die Zuschauer Momente der Diskontinuität und der Entwurzelung mit Vergnügen betrachten konnten. Während technologische Veränderungen zu Verunsicherungen und Befürchtungen Anlaß gaben, beinhaltete „novelty“ immer auch wesentliche Momente des Vertrauten, wozu nicht zuletzt auch die Gattung der „novelties“ selbst gehört.

In diesem Sinne möchte ich noch einmal einen Blick auf die Programme und Werbestrategien der ersten Filmvorführungen in Amsterdam werfen und der Frage nachgehen, inwiefern die Einführung des Kinos stets mit einer Mischung von Neuem und Vertrautem aufwartete. Die unterschiedlichen Tonarten, in denen die Filmgeschichte hier beginnt, können als erstes Beispiel für dieses Mischungsverhältnis gelten.

Unter den vielen frühen Filmvorführungen in Amsterdam setzten einzig die Lumière-Programme und die dazugehörige Werbung fast ausschließlich auf den Reiz des Neuen. Diese Programme wurden vom 12. März bis Ende Mai 1896 in einem leerstehenden Laden in der Kalverstraat, einer geschäftigen Einkaufsstraße für die gehobene Mittelklasse, gezeigt und sind somit die ersten Filmvorführungen in der Stadt. Zweifellos verorten die beiden Programmzettel, die noch im Amsterdamer Stadtarchiv erhalten sind, den *Cinématographe* zunächst in einem vertrauten Kontext, handelt es sich doch um „die neuesten Verbesserungen im Bereich der photographischen Reproduktion“. Doch heißt es zum Schluß überraschend, daß die Bilder „keine Reproduktionen, sondern die Szenen und Ereignisse selbst“ seien. Es scheint fast, als hätten den Autoren der Programmzettel bei der Beschreibung dieses Apparats jenseits der gängigen Werbefloskeln die Worte gefehlt.

Het grootste succes van den dag.

De levende Photographie

door den

THÉATROGRAPHE.

Veel verbeterde Cinematographe.

VIJZELSTRAAT 17.

Na Edison's uitvinding van den Kinetoscope, was het te verwachten dat weldra nieuwe toepassingen op dit toestel zouden gevonden worden. Inderdaad, een weinig later werd een toestel uitgevonden, dat de levende photographie vertoonde, en niet meer door glazen, maar bij middel van lichtteekeningen op een gespannen doek en dit in natuurlijke grootte.

De THEATROGRAPHE is de laatste verbetering, aangebracht aan dit toestel. Bij middel van dit apparaat maakt men een nauwkeurige opname van alle bewegingen, die zich, in een bepaalden tijd, voor het objectief voordoen en werpt men deze bewegingen, die getrouw het natuurlijke leven nabootsen, over de hoofden der toeschouwers heen, op een voor hen gespannen doek.

Het zijn eigenlijk geene lichtteekeningen — het zijn natuurlijke tooneelen, met al het werkelijke verkeer, het leven, dat de toeschouwer voor oogen heeft.

PROGRAMMA.

1. De Zee te Scheveningen.
2. De Bookmakers op het Koersplein.
3. De smeden in hun werkplaats.
4. Aan boord van de mailboot „Koningin Wilhelmina”.
5. De Westminsterbrug te Londen.
6. De Goochelaar, (goochelt: Konijnen, Zakdoeken enz. een hoed).
7. Straat-artisten op de Kermis.
8. Aankomst van een Spoortrein.

Voorstellingen alle dagen van 10 tot 12 uur 's morgen
2 tot 11 uur 's avonds, op de uren en halve ure.

Entree 25 Cen'

Druk van Biene Kalverstr. 108

Abb. 2: Programmzettel für den Théatrographe 1896 (aus: Briels 1971, 18)

Weitaus deutlicher zeigen die Präsentation und Zusammensetzung dieser Programme, daß die Neuheit, ja das Wunder des Kinos hier eine zentrale Rolle spielte. So fällt zunächst auf, daß die Programme sorgsam von den gewohnten Kontexten und Abspielstätten (Ausstellungen, Jahrmärkte oder Theater) ferngehalten wurden, in denen mechanische visuelle Reproduktionen für gewöhnlich eingeführt wurden; ein leerstehender Laden wird der Vorführung in vieler Hinsicht das Vertraute von vornherein genommen haben. Zweitens scheinen die Programme selbst so arrangiert worden zu sein, daß sie das Publikum nicht gewinnen, sondern überwältigen sollten. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich zum Beispiel wesentlich von den Lumière-Programmen, die 1896 auf der *Exposition Générale* in Montpellier gezeigt wurden. Obwohl die Lumières auch hier einen leerstehenden Laden angemietet hatten, lag dieser nicht nur in unmittelbarer Nähe zum Ausstellungsgelände sondern direkt auf dessen Zufahrtsstraße – gleichsam als pointierter Kommentar zu den anderen visuellen Attraktionen der Ausstellung. Wie darüberhinaus Jacques und Marie André in ihrem Buch über die Ausstellung von Montpellier zeigen, führten die zwei noch erhaltenen Programme dieser Vorführungen die Zuschauer behutsam an den *Cinématographe* heran: Der umsichtige Wechsel zwischen hektischen und ruhigen Szenen, zwischen Bildern aus Berufs- und Familienleben etc. untermalte wiederholt die neuartigen „effets de foule“, die Louis Lumière unbedingt erzielen wollte (vgl. André/André 1987, 74-85). Hingegen war die Zusammensetzung der Amsterdamer Programme, die auch über einen viel kürzeren Zeitraum gezeigt wurden, weit weniger subtil: Hier finden sich grobe Unterteilungen in komische Szenen, in denen es zumeist um Kinder geht und denen einige seriösere Ansichten folgen. Die lustigen, ja reizenden Ereignisse der komischen Filme mögen etwaige Widerstände bei den Zuschauern abgebaut haben, doch scheint dies auch die einzige Konzession gewesen zu sein, was die Programmfolge angeht.

Noch deutlicher wird die Betonung des Neuen mit Blick auf die Inhalte der acht im Programm aufgeführten Filme. Sicherlich könnte man mit Sadoul (1964, 51) behaupten, daß der Schock des Neuen in diesen Filmen durch die Popularität (und somit auch die Vertrautheit) ihrer Gegenstände innerhalb der Amateurphotographie absorbiert wurde. Zweifellos zählten Amateurphotographen zu denen, die den hohen Eintrittspreis für die Vorführungen der Lumières in Amsterdam zahlen konnten. Doch werden nicht alle hier behandelten Themen ihr Äquivalent im Bereich der Amateurphotographie gefunden haben, und man kann kaum davon ausgehen, daß alle Zuschauer im Lauf dieser zwei Monate so gut informiert waren. Selbst dort wo die Filme sich an die Photographen als *cognoscenti* richteten, läßt sich doch

behaupten, daß die Inhalte der Filme nicht als Ausgangspunkt für „novelty“ fungierten, sondern daß sich die Neuerungswut auf eben diese Inhalte richtete. Angesichts der Tatsache, daß die Lumières ihren Apparat nicht als eine Form populärer Unterhaltung, sondern als wissenschaftliches Instrument auf dem neuesten Stand der technischen Entwicklung verstanden wissen wollten,³ scheint es mir, als wollten diese Vorführungen gerade das Vertraute der gewählten Inhalte auslöschen. So ging es hier keineswegs um die Transparenz der gezeigten Szenen. Vielmehr sollten die Programme das Kino *selbst* bei der Arbeit zeigen, d.h. zeigen, wie dieser Apparat die flüchtigen, oft unkontrollierbaren Bewegungen des Alltagslebens einfängt. Méliès' Bemerkung über die „wehenden Blätter“ im Hintergrund in *LE REPAS DE BÉBÉ* trifft genau diese Materialität der Lumière-Filme (vgl. Méliès 1984, 17f.).

Primacy Effect

Im Mai 1896 brachte eine gastierende Variététruppe eine weitere Reihe von Ansichten in ein Amsterdamer Variététheater: Auf dem Programm der Truppe fanden sich auch die Skladanowsky-Brüder als „sensationelle Neuigkeit“, die laut Ankündigung mit ihrem „Bioskop“ „lebendige Bilder“ präsentierten. Neben der Betonung des Neuen, die für das Variété ohnehin üblich war, erklärten die Plakate explizit, daß die Aufnahmen „das komplette Programm einer Variététruppe“ enthielten.⁴ Mit ihren Wurzeln in der Welt der Unterhaltung war es für die Skladanowskys selbstverständlich, daß sie ihre Erfindung in dieser Art von Theater unterbrachten – die Uraufführung ihres Filmprogramms hatte im Berliner Wintergarten, einer der größten Variétébühnen Europas stattgefunden. Hierin ist ein deutlicher, wenn nicht gar tautologischer Versuch zu sehen, das Kino in einem „vertrauten Kontext“ zu verorten: Die Einreihung der Filme in ein tatsächliches Variétéprogramm wird den „novelty“-Effekt zweifellos abgeschwächt haben. So läßt sich vielleicht auch erklären, warum eine Rezension des Variétéprogramms in einer Amsterdamer Theaterzeitschrift das Bioskop erst am Schluß der Besprechung und ohne viel Aufhebens erwähnt: „Das Bioskop, die Reproduktion lebender Bilder auf der Leinwand, war sicher für viele [Zuschauer] neuartig und interessant“ (vgl. *Asmodée* v. 21.5.1896). Eine

³ Der teure Eintritt für Vorführungen wie die in Amsterdam kann dies belegen; cf. auch Williams 1983.

⁴ Zit. n. Castan 1995, 95; vgl. auch die Annonce in *AH* v. 16.5.1896, wo allerdings der Name der Skladanowskys unerwähnt bleibt.

Zu diesen intentionalen Überlegungen kommt noch hinzu, daß die Skladanowskys gerade zwei Wochen vor Ende des Lumière-Programms in Amsterdam ankamen, was wiederum den Schluß nahelegt, daß die Einführung des Kinos nur in Ausnahmefällen ausschließlich auf „novelty“ setzte. Vielmehr wird der Aspekt des Vertrauten hinsichtlich des *primacy effects*, mit dem die Skladanowskys konfrontiert waren, beinahe unvermeidlich gewesen sein: eine Zeitung berichtete, daß das Bioskop nur eine andere Bezeichnung für den „bekannten *Cinématographe* auf der Kalverstraat“ sei (AH v. 17.5.1896).⁵

So ist die Einführung des Kinos in Amsterdam zwischen diesen beiden Polen von relativ kompromißloser „novelty“ einerseits und Vertrautem andererseits zu verorten.⁶ Die Vorführungen mit R.W. Pauls *Théatrographe* im Sommer 1896 verfolgten zum Beispiel einen Mittelweg, indem sie abgefilmte Varieténummern (einen Clown, einen Jongleur) mit Außenaufnahmen (des Meers, der Ankunft eines Zuges, einer Reise und von Szenen aus dem Berufsleben) kombinierten. Auf ähnliche Weise entwickelte auch die Werbung für Vorführungen mit dem Kinematographen im April 1897 das Neue aus dem Bekannten: die Projektion erfolge auf einer Leinwand, die „schon“ sechs Quadratmeter messe und so die Figuren größer denn je erscheinen lasse (NvD v. 19.4.1897).

Ungeachtet aller Unterschiede setzten die Zeitungsberichte über die Vorführungen der Skladanowskys deren Apparat mit dem der Lumières gleich (in den Berichten findet sich die Rede von ihrer Familienähnlichkeit als Bruder und Schwester): dieser Sachverhalt ist meines Erachtens für eine Epoche symptomatisch, die von einer rasanten Folge von Neuerungen im Bereich der mechanischen visuellen Reproduktion gekennzeichnet ist: eine Erfindung oder Innovation jagt die andere, ohne daß die von der Werbung behaupteten erkennbaren Unterschiede oder Fortschritte immer tatsächlich auszumachen sind. In solchen Zeiten kommt dem Vertrauten ein besonders hoher Wert zu. In diesem Sinne erinnern die zeitgenössischen Berichte

⁵ Eine andere Zeitung beschreibt das Bioskop als "lebendige Bilder etc., wie sie auch in der Kalverstraat zu sehen sind" (NvD v. 19.5.1896).

⁶ Die Relativierung dieses scheinbar eindeutigen Bekenntnisses zum Neuen zeigt sich u.a. in der Tatsache, daß ein Hauch von Gewohntem in die Lumière-Programme drang, nachdem sie Amsterdam verlassen hatten und im Seebad Scheveningen gezeigt wurden: als Ersatz für zwei gestrichene Nummern liefen nun PLEZIERTOCHTJE OP ZEE (möglicherweise BARQUE EN MER) und HET BADEN IN ZEE (wahrscheinlich BAIGNADE EN MER).

daran, daß die Zuschauer zu jedem Zeitpunkt mit einer Fülle unterschiedlicher Überlegungen beschäftigt sind, einschließlich der Frage, *wie* sie reagieren sollen. Die zitierten Berichte deuten auf eben diese Verwirrung und Unsicherheit, die auch für das zweite Problemfeld wesentlich sind, das ich hier beleuchten möchte: das Verhältnis zwischen „novelty“ und Technologie.

Nachrichtenfilm

Der verhältnismäßig kurze Zeitraum, den der Begriff „novelty period“ abdeckt, ergibt sich selbstverständlich aus der Tatsache, daß dieser Begriff seinen eigenen Fluchtpunkt mitliefert: legt er doch nahe, daß der Neuigkeitswert des Apparats und auch die „novelty period“ selbst in dem Maße verschwindet, in dem die Zahl der Filmvorführungen stetig zunimmt.⁷ So ließe sich die Tatsache, daß der Apparat in der Werbung immer seltener erwähnt wird, als Beleg dafür anführen, daß diese Vermarktungsstrategie gezwungenermaßen nur von kurzer Dauer war. Was die Stadt Amsterdam angeht, so könnte man auf eine Werbung des Nederlands Panopticum verweisen, die im Herbst 1896 veröffentlicht wurde und die Besucher zu einer Gratisvorstellung des „*Cinématographe* Werner“ einlud. Offenbar wurde es nicht für nötig befunden, dem Leser zu erklären, was ein *Cinématographe* sei oder was diesen speziellen Apparat von anderen unterschied. Stattdessen erwähnt die Ankündigung, daß eine Ansicht, bzw. Reihe von Ansichten unter dem Titel ANKUNFT DES ZAREN UND DER ZARIN IN PARIS auf dem Programm stehe (AH v. 28.10.1896).

Diese Ankündigung steht am Anfang einer Entwicklung, in deren Folge die Auswerter in ihren Zeitungsannoncen anstatt auf den Apparat als solchen aufmerksam zu machen zunehmend auf einzelne Filmtitel setzen. So un-

⁷ Bei Musser (1990, 189) heißt es entsprechend: "die Dynamik der Neuerungen [novelties] führte dazu, daß [amerikanische] Filmgesellschaften bald über die bloße Verbreitung technologischer Innovationen in breite Gesellschaftskreise hinausgingen." In anderen nationalen Filmgeschichten wird das Ende des Kinos als *novelty* ebenfalls an Veränderungen im Produktionssektor gekoppelt, wenn auch oft nicht so deutlich oder selbstverständlich. In seiner Beschreibung der frühen französischen Filmindustrie betont Richard Abel zum Beispiel ausdrücklich die Bedeutung des Feuers im Bazar de la Charité für das abflauende Interesse am Kino; ein anderer Faktor hingegen ("die immer geringer werdende Faszination für das Kino als technologische Neuerung") scheint vollkommen selbstverständlich (vgl. Abel 1994, 17).

übersehbar diese Entwicklung auch sein mag, so fraglich scheint mir allerdings, ob sie einfach als Ende auch des *Zuschauerinteresses* am Apparat interpretiert werden kann.⁸ Denn zum einen erscheint die eben zitierte Werbung nur sieben Monate nach der ersten Filmvorführung in Amsterdam, also zu einem Zeitpunkt, als Filmvorführungen noch relativ selten und unregelmäßig sind. Man kann also mit anderen Worten kaum davon ausgehen, daß der Neuigkeitswert des Kinos aus Sicht der Zuschauer in Amsterdam schon einen gewissen Sättigungsgrad erreicht hatte. Andererseits muß die Veränderung des „novelty“-Begriffs in den folgenden Jahren keineswegs bedeuten, daß auch das Interesse an der Kinotechnologie abgenommen hatte. In der Tat legt gerade die Art der angekündigten Ansicht – eine Aktualität – und insbesondere die zunehmende Geschwindigkeit, mit der diese Art von Ansichten die Leinwand erreichte, eine ganz andere Lesart nahe.

Folgt man den Zeitungsberichten über die Filmvorführungen in Amsterdam, so scheint es geboten, die Tragweite des Begriffs „novelty period“ neu zu beleuchten – insbesondere die Annahme, daß die technische Dimension des Kinos kein langfristiges Interesse zu erwecken vermochte. Der Begriff schafft natürlich eine gewisse befriedigende, lineare Vorstellung, wonach die „novelty period“ von einer nächsten Phase abgelöst wird, in der dann andere Aspekte (z.B. Inhalte, Narration) im Mittelpunkt stehen. Doch wird so der Blick für Kontinuitäten in verschiedener Hinsicht von der Fixierung auf Veränderungen und Innovationen überlagert. Darüberhinaus führt eine solche Betrachtungsweise dazu, daß die Filmhistoriographie sich zunehmend von den Erfahrungen der Zuschauer löst. Hingegen bin ich der Meinung, daß die technischen Wunder des Kinos weiterhin eine wichtige Komponente der Filmvorführungen ausmachten und daß der Apparat sowohl für das Publikum als auch für die Rezensenten weiterhin ein Gegenstand der Bewunderung blieb – ein Umstand, der bis weit in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts andauerte. Der Neuigkeitswert des Films mag sich im Laufe der Zeit abgenutzt haben, aber der Nachrichtenfilm hielt das Interesse an den Möglichkeiten des Apparats am Leben.

⁸ Abel (1994, 17) weist im französischen Kontext auf das wiedererwachte Interesse an der Technologie, bzw. an den neuen Technologien des Kinos hin. Als filmhistorisches Konzept ist der Begriff der "novelty period" mithin alles andere als eindeutig.

Krönung

Im Frühjahr 1910 berichtet eine niederländische Zeitung:

Mit lobenswerter Schnelligkeit werden lebende Bilder des königlichen Besuchs [in Amsterdam] im Flora und im Bioscope-Theater gezeigt. So konnte man gestern abend sehr schöne Bilder sehen, die noch am selben Tag gemacht worden waren. [...] Es ist verwunderlich, daß sich bislang niemand sonderlich für diese Kinovorführungen interessiert hat. Scheinbar ziehen die Leute die festliche Aufregung auf der Straße dem ruhigen Sitz im Theater vor, wo sich die wichtigsten Ereignisse der vergangenen paar Tage in bewegten Bildern auf der weißen Leinwand vor ihren Augen abspielen (AH v. 30.5.1910).

Unter den Berichten über Amsterdamer Filmvorführungen, die sich zwischen 1896 und 1914 in zwei Amsterdamer Tageszeitungen finden, ist dieses einer der letzten Fälle, in denen ausdrücklich auf die Darstellung jüngster Ereignisse im Kino Bezug genommen wird. In dieser Hinsicht handelt es sich um einen signifikanten Bericht, da er auf die schwindende Wirkung zweier Aspekte hinweist, die über ein Jahrzehnt lang das Kinopublikum in ihren Bann gezogen hatten: Bilder von Königen, berühmten und großen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, sowie die „lobenswerte Schnelligkeit“, mit der die filmische Berichterstattung wichtige Ereignisse auf die Leinwand brachte.

Die Krönung der niederländischen Königin Wilhelmina am 6. September 1898 und die darauffolgenden Festivitäten würde man heute als Medienereignis bezeichnen. Zwar spielten die Medien kaum eine nennenswerte Rolle *bei* diesem Ereignis, hätten doch die Lichtverhältnisse das Filmen im Koninklijk Paleis und in der Nieuwe Kerk auf dem Dam ohnehin unmöglich gemacht. Was die Krönung selbst anging, so mußten sich die Kameraleute mit einer Ellipse begnügen: sie konnten nur filmen, wie die Thronfolgerin die Kirche betrat und wie sie diese als Königin der Niederlande wieder verließ. Darüberhinaus legen die von der Biograph & Mutoscope Company gedrehten Filme (die als einzige erhalten geblieben sind) nahe, daß dem Kino nur eine marginale Rolle zukam: wenn der Kamerablick auf das Geschehen auch durch nichts verstellt war, so deuten doch die hohen Perspektiven und die große Kameraentfernung auf einen dem Geschehen entrückten Standort.

Doch die Produzenten und Auswerter lagen mit ihrer Auswahl dieser Ereignisse für ihre jeweiligen Programme richtig: Mit enormem Erfolg liefen Filmprogramme der „Krönung“, einschließlich der Ankunft der Thronfolgerin am 5. September, ihres Auftritts auf dem Balkon des Palastes, der an-

schließenden Rundfahrt durch die Hauptstadt, eines Trachtenumzugs am folgenden Tag und der Ankunft der frisch gekrönten Königin in Den Haag drei Tage darauf. Noch im Januar 1899, also vier Monate nach diesen Ereignissen, findet sich eine Zeitungsnotiz mit dem Hinweis, daß die Krönungsfilme der Biograph & Mutoscope Company immer noch zu sehen seien (*NvD* v. 27.1.1899). Ein so durchschlagender Erfolg läßt sich meines Erachtens auf eine Kombination von Faktoren zurückführen.

Erstens natürlich auf die lebensnahe Qualität dieser Filme. Im Grunde genommen handelte es sich bei diesen Filmprogrammen für viele, die bei der Krönung selbst nicht anwesend waren, um die einzige verfügbare Quelle, kamen die Zeitungsleser um die Jahrhundertwende doch hauptsächlich aus den mittleren und oberen Klassen. Als Beleg hierfür mag der Nachdruck gelten, mit dem ein Journalist auf die Vollständigkeit der Bilder hinweist, die nicht nur die königliche Familie sondern die gesamte Prozession auf einer geschätzten Länge von „500 Metern Film“ ablichten (*NvD* v. 14.9.1898). Darüberhinaus bildeten die Filme einen wenn auch nachträglichen Aufhänger für die Festlichkeiten, die jede Stadt und jedes Dorf anläßlich der Krönung ausrichteten.

Weiterhin fällt auf, daß diese Filme als „überraschend getreue Nachahmung“ beschrieben werden (*ibid.*). Betrachtet man die Rezensionen, die in der betreffenden Epoche in der Regel im Lokalteil erschienen, bekommt man bei solchen und ähnlichen Formulierungen den Eindruck, daß der Kinoapparat nicht immer ganz begriffen wird, daß dieser Maschine nach wie vor etwas Geheimnisvolles anhaftet. Man kann davon ausgehen, daß diese Artikel, die von nicht spezialisierten Journalisten verfaßt wurden, für eine breitere Haltung repräsentativ sind. Da man solche Bemerkungen noch nach der Jahrhundertwende findet, kann man weiterhin davon ausgehen, daß sich auch die Auffassung vom Kino als technologisches Wunder bis in diese Zeit gehalten hat. Die zitierte Formulierung legt den Schluß nahe, daß im Jahre 1898 noch längst nicht jeder von den Möglichkeiten des Kinos überzeugt war, oder diese auch nur begriffen hatte. Es scheint, als würden die Filme nicht nur als Aufzeichnung tatsächlicher Ereignisse, sondern gleichzeitig als eine Art Testfall für das Funktionieren des Kinoapparats selbst begriffen. Eine solche Haltung ist auch in einem Bericht über Filmbilder vom Papst zu spüren, wo es heißt, diese Bilder seien von einem katholischen Geistlichen „eindeutig bezeugt worden“ als er sie für „beeindruckend korrekt“ erklärte, weil er „viele Leute in der Entourage des Papstes wiedererkannt habe“ (*AH* v. 17.1.1899). Folglich waren die Krönungsfilme noch in einem zusätzlichen Sinne „lebensecht“, reproduzierten

sie doch genau die Dinge, welche die Menschen auf dem Dam, entlang der Route der Königen, oder bei anderen Ereignissen mit ihren eigenen Augen gesehen hatten. Die Überzeugungskraft und Popularität dieser Filme wird zum Teil sicher damit zu tun gehabt haben, daß die Zuschauer Gelegenheit bekamen, sich selbst auf der Leinwand zu entdecken – ein Mittel, das natürlich zu der Zeit häufig und durchaus absichtlich eingesetzt wurde.

Zweitens hat die Tatsache, daß die Filme das höfische Leben zum Gegenstand hatten, wesentlich zu ihrem Erfolg, wenn nicht zu ihrer Aura beigetragen. Die Gegenwart der *Royals* auf der Leinwand mag sogar wie ein kleines Wunder gewirkt haben, war das Kino doch in der Lage, die Bewegungen solcher Menschen in ungewöhnliche Nähe zu bringen – auch durch die Einbeziehung der Kamera (und sei's nur aus Unsicherheit). Die Aufnahme hochrangiger Persönlichkeiten war nicht immer unproblematisch, wie auch die Diskussion um das Filmen von Papst Leo XIII zeigt.⁹ Dennoch war die Projektion von Bildern höfischen Lebens nicht vollkommen neu. Ein Beleg findet sich in einem Zeitungsbericht Anfang 1898, demzufolge das Programm der *American Bioscope* in einem Amsterdamer Varieté mit einem Portrait Ihrer Majestät der Königin endete (*AH* v. 17.3.1898). Dieses Portrait – ein Standbild – zeigte das Ende der Vorführung an. Die Würde der dargestellten Person sollte wahrscheinlich dazu dienen, etwaiges Gemurmel oder andere Ausdrücke des Mißfallens über das Ende der Abendunterhaltung zu unterbinden. Gleichzeitig signalisierte das Erscheinen dieses Portraits, daß in diesem Moment die Wirklichkeit wieder in ihr Recht gesetzt wurde (funktionsgleich wurde bis vor kurzem noch von vielen Sendeanstalten die Nationalhymne verwendet, um den Sendeschluß zu signalisieren). Die tatsächliche, von den Krönungsfilmen herbeigeführte Neuerung bestand nun darin, daß die Königsfamilie nicht mehr als abgrenzende

⁹ Cf. Musser 1990, 219f.; in diesem besonderen Fall bestand das Problem darin, ob die vom Papst für den Film ausgesprochene Segnung sich nur auf das anwesende Filmteam bezog oder auch für die späteren Zuschauer gelten würde; erst als der Vatikan davon überzeugt war, daß letzteres zuträfe, soll er laut die Aufnahmen genehmigt haben.

Die Herausgeber der Korrespondenz von Lumières Kameramann Gabriel Veyre weisen auf einen ähnlichen Effekt hin, allerdings aus der Sicht der Mächtigen selbst: der mexikanische Diktator Porfirio Diaz soll besonders stolz darauf gewesen sein, von Veyre gefilmt worden zu sein, würde doch nun sein Name auf dem gleichen Programmzettel mit berühmteren Größen, wie Zar Nicholas II oder dem französischen Präsidenten Félix Faure, zu finden sein (vgl. Jacquier/Pranal 1996, 54).

Klammer zwischen Theaterstück oder Film als Unterhaltung einerseits und der Alltagsrealität andererseits diene, sondern hier als *Teil* der Unterhaltung selbst auftrat. Hierin mag ein weiterer, weniger offensichtlicher Grund für den Gegenstand dieser Filme liegen: womöglich haftete diesen bewegten Bildern der königlichen Familie noch etwas von ihrer Abgrenzungsfunktion als „Schlußklammer“ an, so daß die Filme zusätzlich zu ihrer nationalen und symbolischen Bedeutung auch ein strukturelles Gewicht gewannen.¹⁰

Der dritte Bestandteil des Erfolgs der Krönungsprogramme war sicherlich die Geschwindigkeit, mit der die Ereignisse auf die Leinwand kamen und die die Zuschauer weiterhin im Bann der technologischen Errungenschaften – um nicht zu sagen: der Wunder – des Kinos hielt (die Rede vom Magischen findet sich in diesen Berichten immer wieder). Die Zeitungen wußten schon vorab von der schnellen Veröffentlichung der Krönungsfilme und hielten ihre Leser über deren Produktion auf dem Laufenden. Obwohl die Krönung selbst am 6. September 1898 stattfand und das Filmprogramm am 11. September Premiere hatte, liegen doch nur zwei Tage zwischen dem letzten für das Programm aufgezeichneten Ereignis – der Ankunft der Königin im Bahnhof von Den Haag am 9. September 1898 – und dessen Vorführung.¹¹ Genau diese Zeitspanne versuchten die Vorführer in den folgenden Jahren zu verkürzen – ein Unterfangen, das von den Zeitungsberichten aufmerksam begleitet wurde.

Rekord

Die „Lieferfrist“ eines Nachrichtenfilms ist natürlich abhängig vom Ort eines Ereignisses und von dessen relativer Wichtigkeit im Leben der voraussichtlichen Zuschauer. Diesen Zusammenhang verdeutlicht zum Beispiel der Bericht einer Amsterdamer Zeitung, der notiert: „zwar lief auch DER PRUNKVOLLE UMZUG DER KÖNIGIN VICTORIA DURCH DIE STRASSEN VON LONDON in unseren Kinos, doch wird es kaum überraschen, daß die Festi-

¹⁰ Zum Begriff der Klammer vgl. Goffman 1977, 278-296.

¹¹ Annonce in *AH* v. 11.9.1898. Hier erscheint das Programm des Varietétheaterbesitzers F.A. Nöggerath Sr. Es scheint, daß Nöggerath dem Biograph-Programm um eine Länge voraus war, enthielt dieses doch in der Version, die gleichzeitig in einem anderen Theater lief, nur die Ereignisse vom 5. und 6. September. Dieses Programm wurde erst einige Tage darauf vervollständigt. Vgl. van den Tempel 1997, 54.

vitäten unserer eigenen Königin, die uns noch frisch im Gedächtnis sind, einen gewaltigeren Eindruck hinterließen“ (*NvD* v. 14.9.1898). Andererseits war räumliche Entfernung *per se* nicht entscheidend, wenn man sich die überlieferten Reaktionen auf Bilder von den Besuchen Paul Krugers und anderer Buren-Generäle in verschiedenen europäischen Städten vor Augen hält: Das niederländische Publikum identifizierte sich stark mit deren Anliegen, und die Filme über Helden des Burenkrieges knüpften an lautstark verkündete Sympathiebekundungen an, die an Formen des Nationalismus grenzten.

Nebenbei gesagt mag es zunächst merkwürdig erscheinen, daß die Zeitungen so regelmäßig über die Geschwindigkeit berichteten, mit der solche Ereignisse auf die Leinwand kamen, mußte doch die rasche Vorführung von Aktualitäten eigentlich den Zeitungen selbst als direkte Konkurrenz erscheinen. Doch findet sich in Berichten über das Verhältnis der beiden Medien um die Jahrhundertwende nicht die Spur einer Rivalität; ein Bericht situiert die Aufgaben von Kino und Zeitung sogar in unmittelbarer Nähe zueinander: „Die Aufgabe eines solchen *Biograafs* ist der einer Zeitung ähnlich: es gilt, Weltereignisse mit höchster Geschwindigkeit zu verbreiten, in diesem Fall in Bildern“ (*NvD* v. 21.11.1898). Mit der Ausnahme von außergewöhnlichen Ereignissen wie der Krönung von 1898 oder dem Untergang der „Berlin“ vor der niederländischen Küste 1907, finden sich in Zeitungen aus Holland bis ca. 1910 keine photographischen Reproduktionen (umgekehrt mag hier auch ein Grund für das Verschwinden von Berichten über verfilmte Aktualitäten ab 1910 liegen).¹²

Im Nachhinein scheinen die Krönungsprogramme eine Art von Maßstab etabliert zu haben, da die Zeitungen in den folgenden Jahren nicht müde wurden, den Aufwand zu betonen, mit dem die Zeit zwischen einem Ereignis und seiner Darstellung auf der Leinwand immer weiter komprimiert wurde. Dabei wurden die Aktivitäten des holländischen Filmpioniers F.A. Nöggerath Sen. besonders hervorgehoben (vgl. Abb. 4):¹³ Nöggerath und

¹² In einem Bericht aus *NvD* vom 30.6.1909 ahnt man schon einen Anflug von Nervosität, wenn es dort heißt: "Während die Tagespresse sich stetig darum bemüht, ihren Lesern die täglichen Nachrichten umgehend in gedruckter Form zu liefern, verlieren die Kinos heutzutage keine Zeit, wenn es darum geht, wichtige Ereignisse manchmal wenige Stunden nachdem sie stattgefunden haben in Bildern zu präsentieren."

¹³ Warum gerade Nöggerath für die Vorreiterrolle auserkoren wurde ist allerdings nicht ganz klar. Als Besitzer des Amsterdamer Variététheaters Flora war er in

seine Assistenten hatten bald den Ruf, die Öffentlichkeit besonders schnell mit berichtenswerten Ereignissen aus dem In- und Ausland zu versorgen. Seine Position als Lokalheld geht eindeutig aus der Entrüstung eines Journalisten hervor, als Nöggerath die beträchtliche Summe von einhundertsechzig Gulden bezahlen mußte, um seine Kamera bei der Beerdigung



*Abb. 4: F.A. Nöggerath Sen.
(Quelle: Nederlands Filmmuseum)*

der Kaiserin Elisabeth von Österreich an einem „bescheidenen Platz“ aufstellen zu können – und das bei einem Ereignis, dessen Vorführung „in ein paar Tagen“ zu erwarten war (AH v. 23.9.1898). Es ist nicht überliefert,

der Unterhaltungsindustrie vor Ort recht bekannt, was den Zeitungen womöglich die Gelegenheit gab, ihre Berichte auf eine Person zu beziehen; darüberhinaus ist es wahrscheinlich, daß er auch ein besonderes Geschick im Umgang mit der Presse bewies.

warum die Beerdigung letztlich erst am 7. Oktober, also einige Wochen später, vorgeführt wurde, doch berichteten die Zeitungen auch nach diesem Datum weiterhin voller Enthusiasmus und Bewunderung über die Errungenschaften von Nöggerath und anderen Pionieren aus Produktion und Auswertung.

So gibt es zwischen 1898 und 1910 eine recht konstante Folge von Lobeshymnen, die die Vorführung lokaler und internationaler Aktualitäten begleiten. Hier eine kleine Auswahl aus den Berichten während des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts: Am 25. April 1900 stellt Nöggerath mit seinen Aufnahmen der königlichen Prozession in Amsterdam auf dem Weg zum Stapellauf eines Kriegsschiffes gewissermaßen einen neuen Rekord auf. Die Prozession wird „zwischen 14 Uhr und 14:30 Uhr“ mit einer Geschwindigkeit von „1160 Photographien pro Minute“ aufgenommen, die „keine 9 Stunden später“ um 22:45 Uhr in Nöggeraths eigenem Theater Flora gezeigt werden (*NvD* v. 26.4.1900; vgl. Abb. 5). Neben dem fehlenden Wissen, oder wenigstens dem fehlenden Vokabular bezüglich des Filmapparats, dessen Funktionieren in geläufigen Begriffen („Photographien“) gefaßt wird, fällt hinsichtlich der Verrechnung von Zahlen besonders das anhaltende Interesse an den technologischen Aspekten des Kinos auf: die Rede von „1160 Photographien pro Minute“, die in unter „9 Stunden“ entwickelt werden, kann die Bewunderung des Journalisten kaum verbergen.

Im Dezember desselben Jahres wiederholt Nöggerath diese Leistung mit seinen Aufnahmen von Paul Krugers Besuch in Amsterdam (die er „um kurz nach zwei Uhr“ macht), sowie mit den Bildern der Ehrengarde aus Transvaal und dem Freistaat Oranje. Letztere müssen gegen drei Uhr aufgenommen worden sein, werden die Filme doch laut Bericht am selben Abend um elf, „gut acht Stunden später“ gezeigt – und das Blatt lobt wiederum ausdrücklich Nöggerath's „außergewöhnlich schnelle Arbeit“ (*NvD* v. 21.12.1900). Aus diesem Bericht geht auch hervor, daß die Gelegenheiten zu solchen Höchstleistungen vorsichtig ausgewählt werden, auch wenn die grundsätzlichen Bemühungen, die Zeit zwischen Ereignis und Vorführung zu verkürzen, niemals abbrechen. So hatte Nöggeraths Programm im Juni und im September zum Beispiel Bilder eines Maskenumzugs in der Universitätsstadt Leiden bzw. die Ankunft des persischen Schahs in Den Haag enthalten, die jeweils einen Tag nach ihrer Aufnahme vorgeführt wurden; daß hier keine eilenden Kameramänner oder rasche Laborarbeiten erwähnt werden, deutet darauf hin, daß die Presse in diesem Fall nicht mit solch lebhaften Details bedient wurde. Offenbar waren diese Ereignisse den Aufwand einer schnellen Vorführung nicht wert, obwohl Nöggerath schon

bewiesen hatte, daß er dazu in der Lage gewesen wäre. Das Publikumsinteresse an „frischen“ Bildern wird mit anderen Worten in bestimmten, zweckmäßigen Situationen stimuliert und bedient, deren Breitenwirksamkeit praktisch garantiert ist (wie zum Beispiel bei wenig kontroversen Gegenständen wie etwa der niederländischen Königsfamilie oder dem Burenkrieg).



Abb. 5: Flora Theater 1900 (Quelle: Nederlands Filmmuseum)

Am 6. März 1901 findet sich ein bemerkenswerter Bericht im *Algemeen Handelsblad*, demzufolge einige Aufnahmen des jungvermählten Königspaares nun nur noch „wenige Stunden“ nach ihrer Aufnahme zur Vorführung gelangten. Die Tatsache, daß diese Filme nicht nur umgehend in Nöggeraths eigenem Theater in Amsterdam gezeigt wurden, sondern daß darüberhinaus „die gleichen Ansichten des Herrn Nöggerath auch in Rotterdam zu sehen waren“, wird vom Berichterstatter mit Staunen an die Leser weitergegeben – auch dies ein Beleg für das „Magische“ des Kinos zu dieser Zeit (vgl. *AH* v. 6.3.1901). Ein Bericht vom 26. März 1907, der ebenfalls auf die simultane Vorführung von Aktualitäten in Amsterdam und Rotterdam hinweist, zeugt davon, daß die Journalisten zu diesem Zeitpunkt

nicht länger von der bloßen Möglichkeit überrascht sind (vgl. *NvD* v. 26.3.1907).

Schließlich findet sich am 20. Dezember 1909 ein Bericht über Nöggeraths Vorführung der BEERDIGUNGSZEREMONIE KÖNIG LEOPOLDS IN BRÜSSEL, der mit der Frage beginnt: „Wurde gestern der Rekord der Kinounternehmen gebrochen?“ (*NvD* v. 20.12.1909). Genaugenommen handelt es sich hier nicht um einen rein zeitlichen Rekord, dauert es doch acht oder neun Stunden, bis die Filme zu sehen sind. Vielmehr ist dieses Ereignis denkwürdig und berichtenswert, weil es angesichts der Entfernung zwischen der Zeremonie in Brüssel und ihrer schnellen (Re)Präsentation in drei Amsterdamer Theatern eine meisterhafte Überbrückung von *Zeit und Raum* darstellt. Besonders interessant ist dieser Bericht auch deshalb, weil er einen seltenen Blick auf eine schrumpfende Welt erlaubt. Er behandelt das Kino als Teil eines übergeordneten Kontextes moderner Technologien – hier vor allem der Transportmittel.¹⁴ Im Unterschied zu heute gängigen Assoziationen fällt weiterhin auf, daß diese Technologien nicht als austauschbare Beispiele für Modernisierung begriffen werden, sondern nur implizit miteinander in Verbindung gebracht werden. Weiterhin scheint es mir kaum verwunderlich, wenn eine Tageszeitung die Errungenschaften des Kinos auf diese Weise in den Vordergrund stellt. Schließlich erhielten Zeitungen ihre Informationen (vor allem aus dem Ausland) per Telefon und Telegraph, d.h. mittels Technologien, die immer größere Distanzen überwandern und so zu einem neuen (womöglich stets erneuerten) Gefühl für *Zeit und Raum* beitragen; nur der Vorgang des Druckens selbst fand weiterhin in mehr oder weniger vertrauten Grenzen statt. Umgekehrt war der Kinoapparat, wie auch die Eisenbahn, ein Phänomen von echten, physischen Proportionen: Mannschaft, Material und Film mußten hin- und hertransportiert werden. Doch trug die fortschreitende Reduktion der Zeitspanne zwischen Ereignis und Aktualität zu einer Wahrnehmung des Kinos als immaterielles Medium bei.

¹⁴ In den britischen Zeitungen wurden diese Technologien noch expliziter miteinander in Verbindung gebracht, findet sich dort doch zum Beispiel ein Bericht über Barkers Filme vom Grand National, die noch im Zug nach London entwickelt wurden, um sofort vorgeführt werden zu können. Vgl. den Kommentar von Nicholas Hiley in Hertogs/de Klerk 1994, 26.

Massenattraktion

Innerhalb von fünf oder sechs Jahren war es den Filmherstellern gelungen, die Zeit zwischen einem Ereignis und seiner Darstellung auf der Leinwand auf nur noch „wenige Stunden“ zurückzuschrauben. In dieser Hinsicht belegt der Aufwand, mit dem Aktualitäten schnellstmöglich zur Vorführung gebracht wurden, die Vorstellung vom Kino als „Umweg zum Fernsehen“, wie William Uricchio (1997) es bezeichnet – ein Umweg also in Richtung „live“-Sendung und Spontaneität, und sei es nur um zu zeigen, wo die Straßensperren liegen. Je mehr solche Hindernisse sich allerdings dem Kino in den Weg legten, desto ferner schien die Idee des Fernsehens. Für das breite Publikum dauerte es noch mindestens drei Jahrzehnte, bis auch diese wenigen Stunden noch überwunden waren.

Zur Verlängerung dieses Umwegs trug auch die Veränderung der Filmprogramme seit dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts bei. In Amsterdam wie anderswo waren Filmprogramme zunächst größtenteils ein Bestandteil der Nummernfolge des Varietétheaters gewesen. Im Rahmen dieser relativ kurzen Programme hatten sich die Aktualitäten aus den oben genannten Gründen zu einer wichtigen Massenattraktion entwickelt. Nachdem aber ab 1907 richtiggehende Kinos gebaut wurden, gewann das Programm, das nur aus Filmen bestand, an Popularität. Das hatte selbstverständlich für dessen Zusammensetzung wesentliche Folgen¹⁵, wurde doch nun der Beitrag jedes einzelnen Films zum Erfolg des Gesamtprogramms immer wichtiger. Die neuen Filmprogramme behielten das Prinzip der Variététheater bei, indem sie eine ausgewogene Mischung von Genres anboten, zu denen auch „mechanisierte“ Nummern gehörten (wie z.B. Filme von Akrobaten, Jongleuren, Clowns, dressierten Tieren etc. und, in Verbindung mit Musikaufnahmen, Sänger und Musiker). Obwohl Filme auch schon in den Programmen der Variététheater allmählich einen größeren Raum eingenommen hatten, wurde diese Entwicklung durch den zunehmenden Bau von Kinos noch einmal erheblich beschleunigt.

¹⁵ Auch die Lumière-Programme waren natürlich vollständig aus Filmen zusammengesetzt gewesen, doch waren sie kurz und die Filme größtenteils als Neuheiten angepriesen – ja, sie waren selbst noch Werbematerial: für den *Cinématographe*. Wenn aber der Lumière-*opérateur* Marius Chapuis von der Verbindung seiner Vorführungen mit den Vorstellungen einer Theatertruppe bei einer Rußland-Tournée als einem "succès monstre" berichtet, so darf man annehmen, daß selbst zu diesem frühen Zeitpunkt (1896) die Funktion der Filme im Umbruch war; vgl. Rittaud-Hutinet 1985, 85f.

Der Aufstieg des fiktionalen Films ist mit der Unzulänglichkeit und Unkontrollierbarkeit berichtenswerter Ereignisse in Verbindung gebracht worden. Bedenkt man jedoch den hohen Bedarf an verschiedenen Genres, um das Unterhaltungsprogramm eines Abends zu füllen, so kann es gut sein, daß dieser Zusammenhang nur ein Grund für die Dominanz des Fiktionalen war, und nicht einmal der ausschlaggebende. Bei der Zusammenstellung solcher Programme spielten Aktualitäten (wenn nicht Genrefilme überhaupt) und die dazugehörigen technischen Errungenschaften schlicht keine so entscheidende Rolle wie zuvor. Obwohl die Werbung für Aktualitäten wie wir gesehen haben selektiv und mit Bedacht eingesetzt wurde, tauchten diese durchaus regelmäßig in den Programmen auf; hieran änderte sich auch nach 1907 nichts. Darüberhinaus erscheint die Rede von unzureichender Kontrolle meines Erachtens sinnvoller, wenn man sie auf den Entscheidungsprozess bei der Programmgestaltung bezieht, wo sie eher mit Fragen der Stimmung zu tun hat. Schließlich hat die Vorführung einer Krönung einen erheblich anderen Effekt auf das Publikum als die einer Katastrophe im Bergwerk. So ist es durchaus signifikant, daß die Aktualitäten allmählich von weniger variablen Reiseberichten abgelöst, oder doch in Verbindung mit diesen gezeigt wurden.¹⁶ Auch die Aufnahme der Aktualitäten in die Wochenschau, ein Genre, das aus einer ganzen Palette von Stimmungen bestand und ein regelrechtes Miniatur-Programm darstellte, mag dazu beigetragen haben, daß das Programm als weniger kontingent empfunden wurde.

Auf die Bedeutung und den Einfluß von Zeitungen auf das Kino um die Jahrhundertwende ist schon mehrfach hingewiesen worden, insbesondere von Charles Musser: er verweist einerseits auf die ähnliche Art und Weise, mit der einzelne Aktualitäten und Zeitungsberichte jeweils ihren Gegenstand konstruieren, und die das Kino zum visuellen Gegenstück der Zeitung werden ließ; andererseits zeigt er eine deutliche Entsprechung zwischen den beiden Medien hinsichtlich ihres doppelten Unterhaltungs- und Informationsinteresses (Musser 1991, 162-67). So stellten nicht nur in den USA sondern auch in den Niederlanden die Zeitungen bis nach der Jahrhundertwende, als der fiktionale Film allmählich die Filmprogramme zu beherrschen begann, in der Tat ein Modell für die Markteinführung des neueren Mediums dar. Wenn man jedoch die Art und Weise betrachtet, in der die

¹⁶ Wie Uricchio (1997, 162-67) zeigt, enthielten bestimmte Themen der Reiseberichte, wie zum Beispiel die sogenannten Stein-und-Wellen Einstellungen, noch einen gewissen "live"-Aspekt.

(holländischen) Zeitungen *über* das Kino berichteten, scheint es, daß der nichtfiktionale Film viel länger eine wichtige Rolle im öffentlichen Bewußtsein spielte. Insbesondere die schnelle Versorgung mit Nachrichtenfällen ist für die anhaltende Wahrnehmung des Kinos als technisches Wunderwerk bezeichnend.

Darüberhinaus kommt den Zeitungsberichten über Aktualitäten und Nachrichtenfilme auch aufgrund ihres hervorgehobenen Status eine wichtige Funktion zu. Schließlich handelt es sich hier nicht um irgendeine Quelle, sondern auch um ein weiteres Massenmedium. Obwohl der „heiße“ Nachrichtenfilm im Rahmen des reinen Filmprogramms allmählich an Glanz und spezifischem Reiz verlor, ist es doch gut möglich, daß eben diese Aktualitäten *und* deren Besprechung in den Zeitungen zur *raison d'être* dieser Filmprogramme beigetragen haben. Zwei frühe Berichte deuten in diese Richtung. Am 20. September 1898 heißt es:

Kaum waren die Einweihungsfeierlichkeiten vorüber, da zeigte [Nöggerath] mit seinem Kinematographen dem Publikum schon den Eintritt Ihrer Majestät in die Kirche, ihre Ankunft an der Nieuwe Kerk, etc. Abend für Abend ziehen diese Filme nach wie vor viele Zuschauer an; doch wird bald etwas Neues angekündigt und dem Publikum die Gelegenheit geboten, einem Ereignis noch jüngeren Datums beizuwohnen. In Wien sind einige Aufnahmen des feierlichen Begräbnisses Ihrer Majestät der Kaiserin von Österreich gemacht worden (*NvD* v. 20.9.1898).

Und im oben bereits zitierten Bericht vom 21. November 1898 über das Verhältnis zwischen Kino und Zeitungen werden einige Aufnahmen erwähnt, die den General Kitchener bei seiner Ankunft in Calais und Dover zeigen – „ein Ereignis sehr jungen Datums, wie man weiß“ (in Wirklichkeit wußte „man“ das nicht, waren doch einen Monat zuvor Aufnahmen von Kitchener's Rückkehr aus dem Sudan gemacht worden, cf. Barnes 1983, 157). Doch im gleichen Atemzug kündigt der Bericht an, daß der Kameramann Levin der Firma Biograph „am kommenden Montag nach Paris aufbrechen wird, um die mögliche Ankunft von Dreyfuss zu erwarten, und kurz darauf wird man dieses wichtige Ereignis sehen können“ (*NvD* v. 21.11.1898).

Die beiden Berichte beschreiben, ja erzeugen das Potential des Kinos als Unterhaltungsstätte, die auch den wiederholten Besuch lohnt. Nimmt man also die Aktualitäten und deren Besprechungen in den Zeitungen, sowie die vielen Ankündigungen schon verfilmter Ereignisse, deren Vorführung unmittelbar bevorstehe, so weckten sie nicht nur das lebhafteste Interesse der Zuschauer an den neuesten Nachrichten in bewegten Bildern, sondern auch

deren Neugier auf kommende Vorführungen. Um es noch einmal zu betonen: Das bedeutet nicht, daß das Interesse an der Kinotechnik abnahm, wenn auch die Attraktion des Kinoapparats als eigener Betrachtungsgegenstand vor allem in den Großstädten geringer wurde. Im Gegenteil: Hier wird deutlich, daß die Technologie des Kinos eine erneuerbare, anpassungsfähige Ware darstellte, mit der man den Appetit des Publikums mehr als nur ein- oder zweimal wecken konnte. Mit der Unterstützung der Berichterstattung in den Zeitungen erwies sich das Kino als ein wiederholbares Wunder, aus dem sich eine eigenständige Form der Unterhaltung entwickeln konnte.

Aus dem Englischen von Johannes von Moltke

Literatur

- Abel, Richard (1994). *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*. Berkeley [...]: University of California Press.
- André, Jacques / André, Marie (1987). *Une saison Lumière à Montpellier*. Perpignan: Insitut Jean Vigo.
- Barnes, John (1983). *Pioneers of the British Film*. London: Bishopsgate Press.
- Briels, Adriaan (1971). *De intocht van de levende Photographie in Amsterdam. De Kinetoscoop - 1894 en de Cinematografen - 1896-1898*. Hilversum: Nederlands Filminstituut.
- Castan, Joachim (1995). *Max Skladanowsky oder der Beginn der Filmgeschichte*. Stuttgart: Füsslin.
- Goffman, Erving (1977). *Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hrsg.) (1994). *Nonfiction from the Teens. The 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum.
- Jacquier, Philippe / Pranal, Marion (1996). *Gabriel Veyre, opérateur Lumière. Autour du monde avec le cinématographe. Correspondance 1896-1900*. Lyon/Arles: Institut Lumière/Actes du Sud.
- Méliès, Georges (1984). *Propos sur les vues animées*. Québec: Cinémathèque Québécoise.
- Musser, Charles (1990). *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York: Scribner.
- (1991). *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley [...]: University of California Press.
- Rittaud-Hutinet, Jacques (1985). *Le cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions Champ Vallon.
- Sadoul, Georges (1964). *Louis Lumière*. Paris: Seghers.
- van den Tempel, Mark (1997). „Als Daguerre dat eens kon aanschouwen...“ In: *Jaarboek mediageschiedenis 8*. Amsterdam: Stichting Mediageschiedenis.

- Uricchio, William (1997). Ways of Seeing. The New Vision of Early Nonfiction Film. In: *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Ed. by Daan Hertogs & Nico de Klerk. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, S. 119-131.
- Williams, Alan (1983). The Lumière Organization and „Documentary Realism.“ In: *Film Before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley [...]: University of California Press, S. 153-162.