media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Ivo Blom

Weiße Sklavinnen und deutsche ›Kultur‹. Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914

2002

https://doi.org/10.25969/mediarep/15977

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

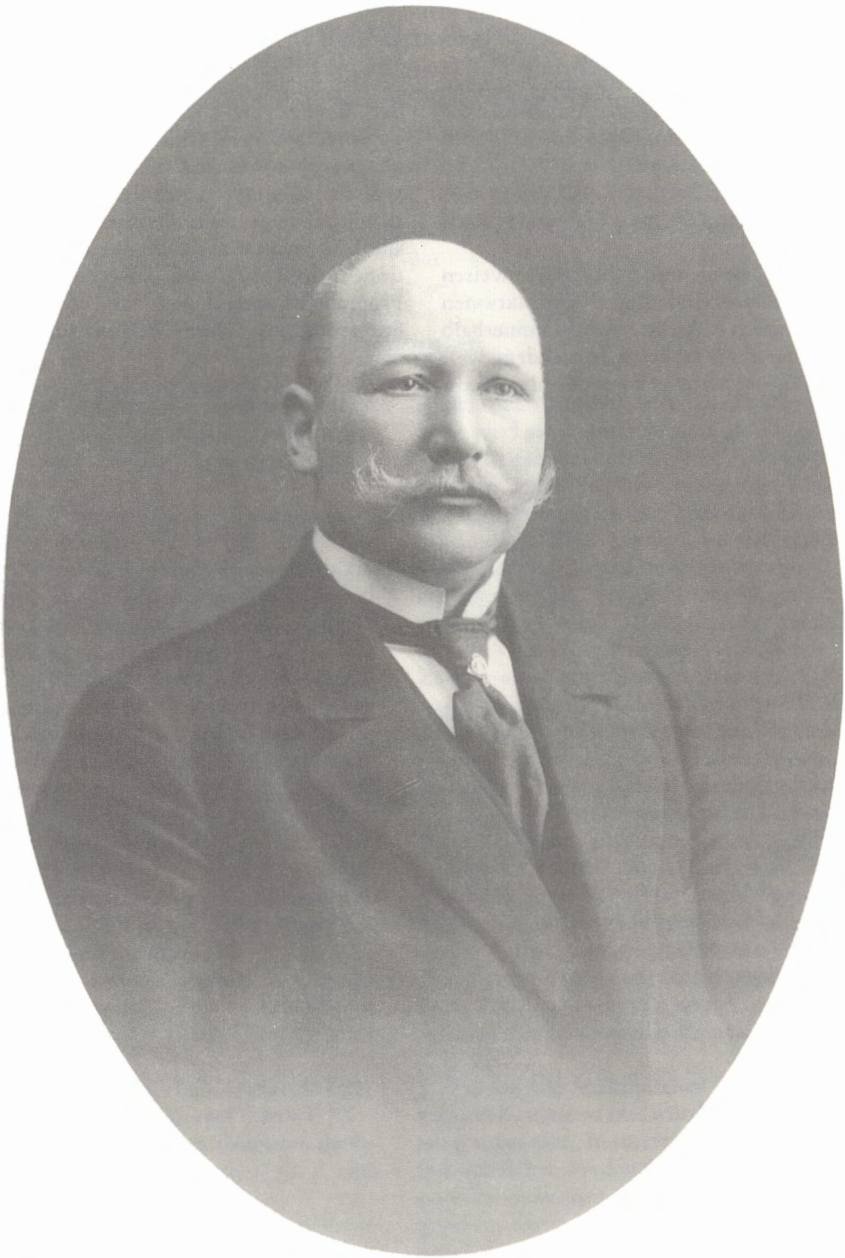
Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Blom, Ivo: Weiße Sklavinnen und deutsche ›Kultur‹. Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kinematographen-Programme.* Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2002 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11), S. 48–80. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15977.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg



Jean Desmet (1875-1956)

IVO BLOM

Weiße Sklavinnen und deutsche ›Kultur‹

Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914

Jean Desmet (1875-1956) begann seine Karriere auf Jahrmärkten, wo er ab 1907 mit einem Wanderkinematographen namens Imperial Bio unterwegs war. 1909 eröffnete er sein erstes ortsfestes Kinematographentheater, das Cinema Parisien in Rotterdam, dem im Jahr darauf ein zweites Parisien in Amsterdam und bald weitere Kinos folgten. 1910 weitete er sein Filmgeschäft auch auf den Vertrieb aus. Er hatte gelegentlich Filme an Dritte verliehen, professionalisierte nun aber den Verleih durch den Ankauf kompletter Programme von der Westdeutschen Film-Börse. Ab November 1910 inserierte er regelmäßig in der Schaustellerzeitschrift *De Komeet*, dem Branchenblatt für Betreiber von Wanderkinematographen wie von ortsfesten Kinos. Desmets Kundschaft wuchs derart rasch an, daß er separate Hauptbücher für seine ausgehende Korrespondenz sowie ›Kundenbücher‹ mit Details über die verliehenen Programme und Einzelfilme anlegte. Noch vor Jahresende erwarb Desmet seinen ersten Langspielfilm, obwohl er zunächst hauptsächlich mit kompletten Programmen und mit Kurzfilmen handelte. Ab Frühjahr 1911 löste der Langspielfilm tiefgreifende Veränderungen aus in den Bereichen der Programm- und Genrestruktur, der nationalen Filmproduktion, der Kinowerbung, der Gestaltung von Verleihverträgen und -tarifen sowie der allgemeinen Konkurrenzsituation auf dem Markt. Aus Desmets Geschäftskorrespondenz geht hervor, daß die Kinobetreiber bei Langspielfilmen sehr hohe Ansprüche an die geliehenen Kopien stellten. Der nachfolgende Beitrag, der untersucht, wie Desmet seine Importe aus Deutschland in den Niederlanden auf den Markt brachte, macht zugleich deutlich, daß sich die Durchsetzung des Langspielfilms und die Einführung des exklusiven ›Monopolfilms‹ nicht nur auf den Vertrieb auswirkten, sondern auch auf die Programmstruktur.

Die Anfänge von Desmets Verleih und die Konsolidierung seines Kundenstamms 1910-1912

Im November 1910 begann Desmet mit dem regelmäßigen Filmverleih und dem Aufbau eines festen Kundenstamms. Teils griff er dabei auf seine Bekannten aus Schaustellerkreisen zurück: Zwischen November 1910 und Sommer 1911 trieb Desmet regelmäßigen Handel mit Betreibern von Wander-

kinematographen. Die größten Unternehmen, Alex Benner und die Gebrüder Willy und Albert Mullens, gehörten zu seinen wichtigsten Kunden. Er belieferte aber auch Antoon Wegkamp, Dirk Schouten, Willem Hommerson und Carl Welte. Teils gewann Desmet Eigentümer und Geschäftsführer neugegründeter ortsfester Kinos als Kunden, aber auch Kinobetreiber, die zuvor, wie J. F. Strengholt in Rotterdam, noch seine direkten Konkurrenten gewesen waren.

Von Anfang an war klar, daß die kleine Gruppe der Wanderkinobetreiber nicht Desmets wichtigste Abnehmer sein konnten. Die große Zahl neueröffneter Kinematographentheater mit wöchentlichem Programmwechsel bewog Desmet dazu, sich hauptsächlich den Betreibern ortsfester Kinos zuzuwenden: 1911 war P. Silvius, Kinobesitzer in Dordrecht, einer von Desmets größten Kunden. Ab März des Jahres schickte er Silvius zwei Filmprogramme, d.h. 14 oder 15 Titel pro Woche.[1] Die Filme wurden über das Rotterdamer Cinema Parisien verschickt, wo der Betriebsleiter Heinrich Voltmann, ein Verwandter Desmets, die Kopien jeweils vor dem Versand überprüfte. Rotterdam wurde Desmets Verleihzentrum für den Südwesten der Niederlande. So konnten Buchungen mit Blick auf Spielorte und Einzugsgebiete vergeben werden, und die Filmkopien mußten zum wöchentlichen Programmwechsel nicht in Städte am anderen Ende des Landes verschickt werden.

Durch zahlreiche Neugründungen von ortsfesten Kinos stieg Desmets Kundschaft zwischen Herbst 1911 und Frühjahr 1912 sprunghaft an. Desmet bot neben Filmen auch Projektoren, Zuschauerstühle und ganze Sitzreihen an. Seine im *Komeet* inserierten Wochenprogramme waren für einen Tag oder eine Woche auszuleihen, zu einem Preis ab hfl 25,- für 1200 bis 1500 Meter Film pro Woche.[2] Für die technische Ausrüstung akzeptierte Desmet Ratenzahlungen. In diesen Fällen galt die Ausrüstung bis zum vollständigen Zahlungseingang als gemietet. Die Käufer von Geräten verpflichteten sich zur Abnahme von Filmen bei Desmet über einen festen Zeitraum, meist ein Jahr. Somit waren alle Einkäufer von Desmets Filmprojektoren für eine gewisse Zeit an seinen Verleih gebunden. Einer der frühesten Verträge, mit Johan Laudan, einem Kinobetreiber in Tilburg, ist erhalten:[3] Im September 1911 vermietete Desmet an Laudan einen Motor mit Dynamo, was Laudan dazu verpflichtete, mindestens 1500 Meter Film pro Woche zu hfl 60,- abzunehmen. In den Jahren 1911 und 1912 war Laudan auch einer der größten Einkäufer bei Desmet. In einem anderen Fall verkaufte Desmet einen Pathé-Projektor samt Zubehör (Diaprojektion und Motor) an C. Betlehem und A.J. van Roon in Den Helder.[4] Diese mußten ein Jahr lang für jeweils hfl 60,- Programme mit einer Länge zwischen 1300 und 1500 Metern ausleihen (inklusive einer automatischen Verlängerung um mindestens ein weiteres Jahr).[5] So wurden sie zu langfristigen Stammkunden Desmets.

Filmlieferungen aus Einzelabschlüssen wurden anfangs ausschließlich im Rahmen kompletter Programme ausgeführt. 1911 bestanden diese Program-

Plakat Cinéma Parisien, Rotterdam (1909)

me durchschnittlich aus sieben Filmen, d.h. etwa 1250 bis 1500 Metern Film. Der Umfang erhöhte sich bald erheblich auf 2200 bis 2500 Meter. Aus Kostengründen genügte zahlreichen Kinobetreibern eine Länge von ungefähr 1500 Metern. Aus demselben Grund fragten einige nach älteren Filmen nach. Vor allem Wanderschausteller versuchten so günstig wie möglich an die Filme zu kommen. »Bedenken Sie, daß wir kleine Leute sind«, heißt es etwa in einem Brief von Henry Frères.[6]

Der Standardpreis für ein Programm von sieben bis neun Titeln lag 1911 zwischen hfl 35,- und hfl 60,-. In einigen Fällen berechnete Desmet Meterpreise von einem Cent pro Meter für einen Tag, zwei Cents für drei Tage und fünf Cents für eine Woche. Diese Preise galten normalerweise für Wanderkinematographen und ortsfeste Kinos in Kleinstädten der Provinz. M. A. van Boekhout, Betreiber des Bellamy Kinos in Vlissingen, das später von Desmet übernommen wurde, zahlte beispielsweise wöchentlich nur hfl 100,- für zwei Wochenprogramme mit einer Länge zwischen 1700 und 1900 Metern.[7] Die Preise waren nach Regionen und Ortsgröße gestaffelt. 1911/12 bezahlte Carl Welte, der durch den Norden der Niederlande (sicherlich nicht der wohlhabendste Teil des Landes) tourte, einen Tagessatz zwischen hfl 10,- und hfl 15,- für Programme mit ungefähr fünf Filmen (sonntags lag er entsprechend der steigenden Umsatzerwartung höher) oder hfl 17,50 für zwei Tage. Seine Jahrmarktkonkurrenten Vet Wegkamp und Schouten zahlten hfl 17,50 bzw. hfl 12,50 am Tag für jeweils sieben bis acht Titel.[8]

Die Zusammensetzung von Desmets Filmprogrammen um diese Zeit läßt sich anhand der Programmgestaltung von Desmets Rotterdamer Kino Parisien und derjenigen von Strengholts Kinos, Desmets Rotterdamer Kunden und Konkurrenten, rekonstruieren.[9] Aus den Unterlagen des Desmet-Archivs im Amsterdamer Filmmuseum geht hervor, daß die Programme von Desmets Parisien stets mit einer Wochenschau begannen. Auf diese folgte manchmal ein nichtfiktionaler Film, an den sich eine Folge von Humoresken und Melodramen anschloß. Das Programm endete eher mit einem dramatischen als mit einem komischen Sujet. Allerdings waren Desmets Kunden keineswegs gezwungen, die Filme in dieser Reihenfolge zu zeigen. Desmet schickte Strengholt für seine drei Kinos nur selten eine Wochenschaukopie. Strengholt eröffnete die Vorstellungen meist mit einem nichtfiktionalen Film, gefolgt von Melodramen und Humoresken. Setzte er die Wochenschau ein, dann meist auf Kosten des nichtfiktionalen Films.

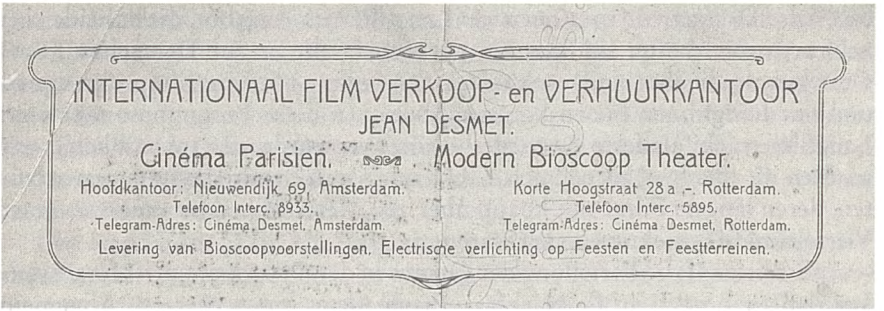
Normalerweise bestand ein Programm aus sieben Filmen. Die Hauptattraktion – gewöhnlich ein Drama – stand in der Regel an sechster Stelle und war in der Regel der längste Film des Programms. Ab Frühjahr 1911 erscheinen auf den Rechnungen Desmets Filme wie LA CADUTA DI TROIA (Itala 1911) sowie dänische und deutsche Spielfilme mit einer Dauer zwischen einer halben und einer Dreiviertelstunde (sog. Zwei- oder Dreiakter). Da die Westdeutsche Film-Börse, Desmets größter Zulieferer, nur selten lange Filme an-

bot, hatte Desmet vor 1911 nur zwei Langfilme im Angebot, die er beide einzeln erworben hatte. Im Sommer 1911 wechselte er zur Deutschen Film-Gesellschaft, die ihm eine regelmäßige Versorgung mit Kurzfilmprogrammen und mit Langfilmen bieten konnte. Aber auch diese Programme schlossen Langfilme nicht als feste Bestandteile ein. Das wurde erst 1912 üblich. 1911 mußten die weniger vornehmen Kinos noch immer mit Programmen arbeiten, deren längste Filme mit knapp über 300 Metern Einakter von etwa einer Viertelstunde Projektionsdauer waren.

Mit Blick auf die Verteilung der Genres in den Programmen ist festzustellen, daß 1910 noch große Nachfrage nach Aktualitäten bestand. Allgemein sehr beliebt waren z.B. die Begräbnisse Edward VII. von England und Leopold II. von Belgien. In Maastricht hatte W. J. van Lier die Konzerthalle für abendliche Filmvorführungen gemietet. Im Dezember 1910 beschwerte er sich über Desmets Programme. Er sei nicht gewillt, seine Abendprogramme mit Melodramen und »albernen Humoresken« zu bestreiten. »Sind Sie ganz sicher, daß sie nichts von aktuellem Interesse haben?«, fragte er bei Desmet nach. Dabei denke er nicht nur an Aktualitäten – jeder neue Film, der sich auf aktuelle Trends beziehe, sei passend. Van Lier fragte gezielt nach Naturbildern, die sich auch anderswo großer Beliebtheit erfreuten.[10] Im Oktober 1911 bat J. F. Mounier aus Den Bosch Desmet, die Pathé-Wochenschau durch Naturbilder zu ersetzen, da diese »[...] hier sehr viel verlangt werden, und wir in den letzten zwei oder drei Wochen kein einziges gesehen haben.« Naturbilder, wissenschaftliche Filme und andere Genres mit Bildungswert waren in den ganzen 1910er Jahren beim niederländischen Kinopublikum gern gesehen. Sie bildeten einen festen Bestandteil der kommerziellen Filmprogramme, wurden aber auch separat etwa in Schulvorführungen eingebaut. Desmet selbst stellte gelegentlich Programme für Bildungsveranstaltungen zusammen. Zugleich hatte er aber auch Kunden, die ausschließlich Melodramen und Feerien verlangten, insbesondere wenn diese in mehrfarbiger Kolorierung zu bekommen waren. Naturbilder und Aktualitäten blieben auch nach der Einführung langer Filme beliebt, die Nachfrage nach kolorierten fiktionalen Kurzfilmen indes nahm deutlich ab.

Filme am laufenden Kilometer

Das Jahr 1911 stand in den Niederlanden ganz im Zeichen der Durchsetzung des langen Spielfilms, der dänischen und deutschen Filmdramen sowie von Asta Nielsen, dem ersten international bekannten Spielfilmstar.[11] Desmet hatte Ende 1910 den Langspielfilm La vie et la passion de notre seigneur Jésus Christ (Pathé 1907) angekauft und Anfang 1911 Den hvide Slavehandel (Die weisse Sklavin I, Nordisk 1910) verliehen. Die Mode der Langspielfilme erreichte die Niederlande jedoch erst mit der Fortsetzung Den hvide Slave-



HANDELS SIDSTE OFFER (DIE WEISSE SKLAVIN II, Nordisk 1911). Am Samstag, den 16. März hatte dieser dänische Thriller zugleich in Anton Nöggeraths Bioscope-Theater und in Willy Mullens' Grand Théâtre, beide in Amsterdam, seine nationale Premiere.[12] Das *Handelsblad* schrieb:

> Dem Film ist sehr leicht zu folgen, und er ist stellenweise sehr wahrheitsgetreu. Wir sehen, wie ein Mädchen in die Hände weißer Sklavenhändler fällt, die es in ein Haus einsperren, wo sie es mißhandeln und schließlich zu verkaufen trachten. Entführungen mit dem Auto, maskierte Männer, Zweikämpfe auf Dächern usw. erscheinen in schneller Folge auf der Leinwand. Am Ende dieser aufregenden Geschichte gelingt es einem Ingenieur, der zu Beginn Zeuge der Entführung des Mädchens gewesen war, es aus den Händen der Schurken zu retten. Diese Liebesgeschichte dauert etwa eine Stunde.[13]

Am selben Tag, an dem der Film von der Konkurrenz uraufgeführt wurde, gelang es Desmet, von der Deutschen Film-Gesellschaft eine Kopie zu bekommen. Eine Woche später wurde sie im Union-Theater in Amsterdam gezeigt, das erst kurz zuvor, am 4. März, eröffnet worden war. Mit dem sensationsheischenden Herangehen an den umstrittenen Stoff des Frauenhandels trug DIE WEISSE SKLAVIN II beträchtlich zur Beliebtheit dänischer Filme in den Niederlanden bei. Dieser Film festigte die Reputation der langen Spielfilme wie der ortsfesten Kinos als ihrer geeigneten Abspielstätten. Zum ersten Mal wurde über einen Langspielfilm ausführlich in der niederländischen Presse berichtet: DIE WEISSE SKLAVIN II war derart begehrt, daß der Zusatz »Teil II« geflissentlich unterdrückt wurde.

So war der Trend der nachfolgenden dänischen Langspielfilme vorgezeichnet: VED FÆNGSLETS PORT (Nordisk 1911) etwa ist ein erotisches Melodram über einen jungen Playboy, der ein Mädchen aus einfachem Hause verführt und des Hauses verwiesen wird, um dann als Einbrecher dorthin zurückzukehren. Diesen Film zeigte Nöggeraths Bioscope-Theater Anfang April 1911. Desmet gelang es, wiederum eine konkurrierende Kopie von der Deutschen Film-Gesellschaft zu erhalten, die er unverzüglich in den Verleih nahm.[14]

Durch seine Importe aus Deutschland war Desmet in der Lage, auf den Trend zu längeren Filmen schnell zu reagieren. Noch im April verlieh er VED FÆNGSLETS PORT sowie LA CADUTA DI TROIA (Itala 1911) und das deutsche Drama DAS GEFÄHRLICHE ALTER (Messter 1911). Im Mai startete HEISSES BLUT (Deutsche Bioscop 1911), inszeniert von Urban Gad mit Asta Nielsen in der Hauptrolle.[15]

Der Dreiakter AFGRUNDEN (Kosmorama 1910), die erste Zusammenarbeit von Asta Nielsen und Urban Gad, war Ende 1910 in Deutschland und anderen Ländern gestartet worden. Dieser Film scheint jedoch in den Niederlanden erst nach dem Erfolg von DIE WEISSE SKLAVIN II in den Verleih gelangt zu sein. Wahrscheinlich zeigten ihn Alberts Frères im Amsterdamer Grand Théâtre in der zweiten und dritten Aprilwoche 1911 unter dem Titel LEVENS AFGRONDEN (Der Abgrund des Lebens).[16] Desmet selbst besaß keine Kopie von AFGRUNDEN. Er durfte jedoch die Kopie eines Konkurrenten an einige Kinos in abgelegenen Orten des Landes verleihen.[17] Im April und Mai zeigte Desmet auch den amerikanischen Langspielfilm UNCLE TOM'S CABIN (Vitagraph 1910), wobei er wiederum auf eine Fremdkopie zurückgriff.[18] Schließlich hauchte der Ansturm auf lange Filme auch Desmets Kopie von Pathés PASSIONS-SPIELE neues Leben ein: Der Film wurde ab Frühjahr 1911 wieder regelmäßig nachgefragt.

Ihre außergewöhnliche Länge brachte den deutschen und dänischen Spielfilmen den Spitznamen ›Kilometerfilme‹ ein. Im August 1911 erwarb Desmet von der Deutschen Film-Gesellschaft die Pathé-Produktion LES VICTIMES DE L'ALCOOL (OPFER DES ALKOHOLS, 1911, 795 m, Regie: Gérard Bourgeois) sowie das unter der Regie von Max Mack in der Berliner Halbwelt spielende Drama DIE BALLHAUS-ANNA (Vitascope 1911), das offiziell 960 Meter, laut Desmet aber nur 892 Meter lang war. Im September wählte Desmet den Film AVIATIKEREN OG JOURNALISTENS HUSTRU (DER AVIATIKER UND DIE FRAU DES JOURNALISTEN, Nordisk 1911, 1160 m). Das war der erste Film aus dem Angebot der Deutschen Film-Gesellschaft, der die 1000-Meter-Marke übertraf. Ab September 1911 war fast jedes Programm der Deutschen Film-Gesellschaft mit einem Film zwischen 500 und 1200 Metern bestückt, überwiegend aus dänischer oder deutscher, gelegentlich auch aus französischer, italienischer oder amerikanischer Produktion. Ab 1911 konzentrierte Desmet seine Öffentlichkeitsarbeit vor allem auf diese Langspielfilme.

Die Auswirkungen der Beliebtheit längerer Filme auf Desmets Verleih lassen sich an seinen Kontakten zu Alex Benner und den Gebrüdern Mullens beobachten. 1911 war Alex Benner noch immer als Wanderschausteller unterwegs. Er gastierte im Sommer auf Jahrmärkten und mietete im Winter feste Spielstätten.[19] Nach ersten Lieferungen im Februar 1911 wurde er ab Mai zum festen Abnehmer der Filme Desmets. Benner übernahm gewöhnlich vierzehn Titel aus Desmets Angebot und erhielt mit jeder Lieferung ungefähr 2450 Meter Film. Branchenüblich wechselte er seine Programme ein- bis zweimal

pro Woche, was bedeutet, daß sein Filmnachschub 1911 völlig von Desmet abhängig war.

Ab Mai 1911 lieh Benner für verschiedene Anlässe »Das weisse Sklavenmädchen« (d.h. wohl WEISSE SKLAVIN II). Als Desmet ihm das erste Mal den Film gab, informierte er Benner, daß der Film drei »Teile« (Rollen) habe, die eine nach der anderen vorgeführt werden müßten. Dieser Gedanke war offenbar so neu, daß er besonderer Erwähnung bedurfte. Offensichtlich handelte es sich um den ersten oder einen der ersten langen Filme, die Benner aufführte. Er wurde mit einem Satz Reklamematerial geliefert, der elf normal große Plakate und ein dreiteiliges Plakat enthielt.[20]

Im August zeigte Benner LES VICTIMES DE L'ALCOOL, eine klassische Fabel vom Zerfall einer Familie durch die Trunksucht des Vaters – ein Thema, das sich bereits in vielen Laterna magica-Serien des 19. Jahrhunderts findet.[21] LES VICTIMES DE L'ALCOOL war wohl sehr beliebt, da Benner den Film im Oktober und Dezember erneut lieh. Die meisten der 1911 an Benner verliehenen Programme enthielten allerdings keine langen Filme. Zumindest auf den Jahrmärkten kam der Langspielfilm noch wenig zum Einsatz. Am 21. Dezember eröffnete Alex Benner sein erstes ortsfestes Kino, das Bioscope-Theater in Bergen op Zoom.[22] Mitte Januar 1912 hatte Benner von Desmet einen großen Bestand von Filmen angekauft, die dort noch nie zuvor gezeigt worden waren.[23] Damit endet zugleich seine Geschäftsbeziehung mit Desmet.

Die Gebrüder Mullens standen zwischen 1910 und 1912 mit einem Bein auf dem Jahrmarkt und mit dem anderen in der ortsfesten Kinoszene. Sie zeigten Filme in angemieteten Spielstätten wie dem Haus für Kunst und Wissenschaften in Den Haag oder im Grand Théâtre in Amsterdam, das Albert Mullens kurzzeitig erworben hatte. Im Sommer 1911 waren sie außerdem nach wie vor mit ihrem Wanderkinematographen im Tourneegeschäft tätig. Von Mai bis August liehen sie von Desmet üblicherweise kurze Sujets, die sie als Lückenfüller einsetzten.[24] Ab 1912 jedoch verlangten sie deutlich mehr Material. In diesem Jahr liehen sie in einem Rhythmus von ein bis zwei Wochen einen oder mehrere Filme von Desmet. 1911 hatten die Mullens zwei von Desmets Langfilmen aufgeführt: HEISSES BLUT findet sich im Mai auf ihrem Programmzettel, im August WEISSE SKLAVIN II, der eine Reihe von

Nachahmungen auslöste, die Kapital aus seinem Erfolg zu schlagen versuchten. Die Wörter ›weiß‹, ›weiße Frauen‹ und ›weibliche Sklaven‹ allein genügten bereits, um Verleiher und Kinobetreiber zu überzeugen. 1911 brachte die deutsche Produktionsfirma Vitascope DIE WEISSE SKLAVIN III heraus, den Desmet im Juni in den Verleih nahm und umgehend den Gebrüdern Mullens anbot. Diese zeigten sich jedoch von dieser WEISSEN SKLAVIN wenig beeindruckt und lehnten das Angebot ab. Weder die Begleittexte noch die Plakate gaben ihrer Ansicht nach den wahren Inhalt des Films wieder. Im Juni 1911 schrieben sie an Desmet: »Teilen sie der Firma, von der Sie diesen Film gekauft haben, schlicht mit, daß dies ein betrügerischer Versuch ist, aus der Werbung für DIE WEISSE SKLAVIN Nr. 2 Kapital zu schlagen.«[25] Ebenfalls im Juni lieh Benner bei Desmet AMORE DI SCHIAVA (DIE SCHWARZE SKLAVIN, Cines 1910), der den Trend der ›Weißen-Sklavinnen-Filme‹ auszubeuten versuchte, jedoch nur ein Einakter mit einer Länge von 310 Metern war.[26]

Vermutlich vom Erfolg ihres Rivalen Benner inspiriert, orderten die Gebrüder Mullens im September und Oktober 1911 LES VICTIMES DE L'ALCOOL für Aufführungen in Maastricht, Weert, Roermond und Haarlem. Hommerson, ein weiterer Konkurrent, mietete den Film für dieselbe Zeit zur Vorführung in Bussum und Amersfoort. LES VICTIMES DE L'ALCOOL hatte jedoch nicht überall Erfolg. Der Wanderschausteller Carl Welte zeigte den Film im September 1911 auf dem Volksfest in Meppel – der Zuspruch des Jahrmarktpublikums blieb jedoch aus: »Gestern sandte ich ›Alcohol‹ an Ihre Adresse zurück, da er die Leute hier aus meinem Zelt getrieben hat. Sie wollen kein Stück davon mehr sehen. Sie fragten mich, ob ›Alcohol‹ zurückkommen würde, und als ich dies verneinte, sagten sie: Gott sei dank, was hat ein solcher Film auf einem Jahrmarkt verloren?«[27]

1912 hatten die meisten größeren Städte ein oder mehrere ortsfeste Kinos. Noch konnten sich die Wanderkinovorführungen der Gebrüder Mullens behaupten. Allerdings sollte 1912 das letzte Jahr sein, in dem sie auf Jahrmärkten und in angemieteten Hallen gastierten.[28] Sie bestellten nun bei Desmet in einem gegenüber 1911 deutlich beschleunigten Turnus lange, vor allem dänische Filme. Am beliebtesten waren DEN SORTE KANSLER (DER SCHWARZE KANZLER, Nordisk 1912) unter der Regie von August Blom and DE FIRE DJÆVLE (DIE VIER TEUFEL, Kinografen 1911), inszeniert von Alfred Lind und Robert Dinesen. DEN SORTE KANSLER war ein Abenteuerfilm in historischen Kostümen über einen skrupellosen Herrscher, der seine Tochter gegen ihren Willen an den Prinzen des Nachbarreichs verheiraten will. Wie in früheren Filmen von Blom waren die Schauplätze realistisch und unter subtiler Verwendung von Lichteffekten in Szene gesetzt.[29] DE FIRE DJÆVLE zeigte eine Gruppe von Trapezkünstlern im Zirkus. Die Action-Szenen waren in kaum zuvor gesehenen extremen Unter- und Aufsichten gedreht. Dieser Film markierte den Durchbruch des dänischen Zirkusfilms, eines Genres, zu dem auch der anschließend von Desmet erworbene DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-

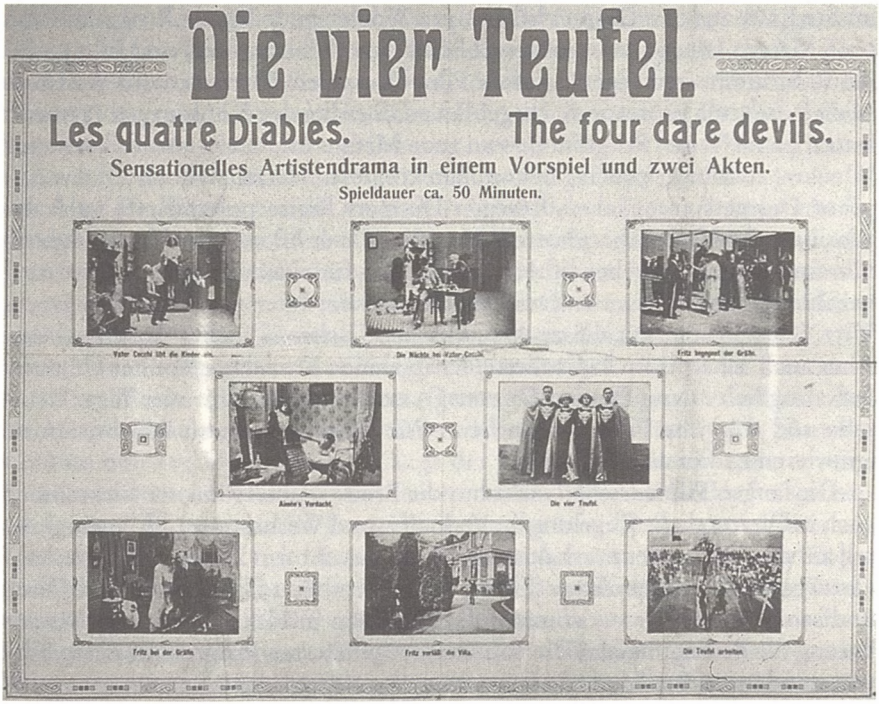
KUPLEN (EINE VERHÄNGNISVOLLE ENTSCHEIDUNG ODER DIE GROSSE ZIRKUSKATASTROPHE, Nordisk 1912) gehörte.[30]

Dänische und deutsche Langspielfilme wurden zu deutlich erhöhten Festpreisen angeboten. Für die Eröffnungswoche des Films DEN SORTE KANSLER in Den Haag zahlten die Gebrüder Mullens hfl 250,- (hfl 35,- pro Tag). Sie waren so sehr auf diesen Film erpicht, daß sie ihn auf eigene Kosten zu einer Testvorführung anforderten und ein kleines Vermögen für Reklamematerial ausgaben, u.a. für äußerst kostspielige mehrteilige Plakate. Da Desmet sein eigenes Premierenkino in Amsterdam, das Cinema Palace, erst Ende 1912 eröffnete, hatte er wohl keine Einwände, DEN SORTE KANSLER in Den Haag starten zu lassen und nicht in seinen Parisien-Kinos in Rotterdam und Amsterdam. Der Film lief außerdem noch im Juli in Nöggeraths Bioscope-Theater. Wie schon im Falle der früheren Nordisk-Filme WEISSE SKLAVIN II und VED FÆNGSLETS PORT besaßen Desmet und Nöggerath vermutlich jeweils eine Kopie.

DE FIRE DJÆVLE war in ganz Europa ein Schlager. Die dänische Kinografen-Filmgesellschaft konnte so den Bau des seinerzeit größten Filmstudios Skandinaviens finanzieren. In den Niederlanden war DE FIRE DJÆVLE ein nachhaltiger Publikumserfolg, so daß Desmet den Film noch über Jahre in seinem Verleihprogramm hielt.

DEN SORTE KANSLER war nicht der einzige Langfilm, bei dem Kinobetreiber und Wanderschausteller hohe Preisaufschläge für die erste Woche zahlten. Die Gebrüder Mullens zahlten hfl 200,- für IN NACHT UND EIS (Continental 1912), Mime Misus dramatischen Film über die Titanic-Katastrophe, die sich nur wenige Monate zuvor ereignet hatte.[31] GUVERNØRENS DATTER (DIE TOCHTER DES GOUVERNEURS, Nordisk 1912) kostete die Gebrüder hfl 175,- pro Woche. Nach den ersten paar Wochen Laufzeit fiel die Leihmiete stets rapide ab. Ein Tagessatz von hfl 15,- war 1912 für einen nicht mehr neuen Film üblich. Im Herbst 1912 waren Schlager wie DEN SORTE KANSLER und DE FIRE DJÆVLE zu einer Tagesmiete von hfl 15,- erhältlich, hfl 25,- betrug die Leihmiete für zwei Tage, hfl 100,- für eine Woche.[32] Diese Beträge lagen leicht höher im Vergleich zum Vorjahr, als Filme, die nicht mehr neu auf dem Markt waren, für drei Tage noch zu einem Tagessatz von hfl 10,- zu bekommen waren.[33]

Die Gebrüder Mullens liehen bei Desmet auch regelmäßig Kurzfilme aus, für die sie keinen Festpreis, sondern pro Meter per Woche oder per Tag bezahlten. Diese Meterpreise variierten beträchtlich: 1912 kosteten Aktualitäten und einige Dokumentarfilme 10 Cent pro Meter per Woche, Humoresken, Dramen und gewisse Reisefilme 20 Cent pro Meter per Woche. 1913 wurden nichtfiktionale Filme erhöht auf 12½ Cents, der Preis für Humoresken und Drama blieb dagegen gleich. Bei einer kürzeren Ausleihe stellte sich der Preis für diese Genres z.B. auf 12½ Cents für drei Tage. Anfang September 1912 zahlten die Gebrüder für Humoresken wie THE PICTURE IDOL (Vitagraph 1912) im Durchschnitt einen Meterpreis von 20 Cents. Ende September und



Filmplakat De fire Djævle (1911)

Anfang Oktober kostete das Naturbild Le Dytique (Der Wasserkäfer, Eclair 1912) 10 Cents pro Meter, das Reisebild Les bords de l'Yerres (An den Ufern des Yerres, Gaumont 1912) 20 Cents pro Meter. Von Oktober bis Dezember 1912 kosteten kurze Dramen 12 Cents pro Meter für drei Tage und 25 Cents pro Meter für zehn Tage. Die Preisunterschiede können sich aus den verschiedenen Genres bestimmen oder daraus, wie lange eine Kopie bereits in Umlauf war. Allerdings wurden nicht alle Kurzfilme zu Meterpreisen berechnet. Gelegentlich zahlten die Gebrüder Mullens für Ein- und Zweiakter auch Festpreise.

Im Zuge der Einführung des Langspielfilms vertrieb Desmet neben kompletten Programmen zunehmend auch einzelne Filme. Die Beliebtheit dieser Filme erlaubte ihm, seine Preise für frische Kopien rapide anzuheben. Im Mai 1911 bot er z.B. dem Leeuwardener Kinobetreiber Jelsma Afgrunden und Ved Fængslets Port für hfl 15,- pro Tag bzw. hfl 75,- pro Woche an, sowie Das gefährliche Alter für hfl 20,- pro Tag bzw. hfl 100,- pro Woche.[34]

Diese Preiserhöhungen schlugen auch auf die Leihmieten für komplette Programme durch. Der Standardpreis für ein Programm erhöhte sich 1912/13 auf hfl 50,- bis hfl 100,- pro Woche. Der Wanderschausteller Hommerson

mußte Ende 1912 an Desmet hfl 30,- pro Wochenende für ein Programm von 2000 Metern Länge ohne einen »großen Film« (Schlagerfilm) und hfl 35,- für ein Programm »mit einem großen Film« bezahlen. Hommersons Assistent Nico Broekema protestierte vergeblich, daß er bei der Konkurrenz (gemeint waren Pathé frères) Programme von 2000 Metern und mehr, mit »allen neuen Filmen«, zu hfl 25,- pro Tag bekommen könne, um letztlich doch auf das Angebot Desmets einzugehen.[35] Gegen Desmets Preise polemisierte auch der Kinobetreiber P. E. Scharphorn in Hengelo: Da er hfl 10,- pro Tag für »große Nummern« und zwischen hfl 60,- und hfl 65,- für eine viertägige Auswertung bezahlen müsse, habe er an Desmets Filmen kein Interesse: »Ein Witz ist ein Witz, ich will aber mit dieser Art jüdischer Trickserei nichts zu tun haben.« Aber auch Scharphorn kapitulierte. Knapp einen Monat nach seiner Unmutsäußerung lieh er von Desmet DE FIRE DJÆVLE zu hfl 60,- für vier Tage. Deutsche und dänische Filme waren beim Publikum einfach zu beliebt, um sie ignorieren zu können.[36]

Die langen Filme trieben nicht nur die Preise in die Höhe, sie wirkten sich auch auf vertragliche Regelungen, Verkaufs- und Werbestrategien sowie generell auf das Konkurrenzverhalten am Markt aus. Ab 1912 vermerkten Verleihverträge die Länge einzelner Filme. Im Dezember 1912 stellten Carl Disch und sein Partner Tilanus vom Apollo Bioscoop in Haarlem in einer Vereinbarung die Bedingung, daß die von Desmet gelieferten Programme einen Film von mindestens 800 Meter Länge enthalten müßten.

Auch für Desmets Filmverkauf spielten die Langspielfilme eine wichtige Rolle. In den Jahren 1911 und 1912 hatte Desmet neben seinem Verleihgeschäft eine gewisse Zahl von Filmen auch zum Verkauf angeboten. Vielleicht wollte er auf diesem Wege seinen Altbestand abstoßen. Im November 1911 lieferte er fünfzehn Filme, überwiegend kurze komische Sujets, an Carl Welte. Es ist allerdings auch denkbar, daß die Käufer von sich aus ihr Geld für Desmets Filme ausgeben wollten, besonders wenn er beliebte Langspielfilme im Angebot hatte. Am 24. Oktober 1911 gab Desmet seine Kopie von DIE BALLHAUS-ANNA an den deutschen Filmhändler Jokisch weiter. Desmet hatte mit diesem Film vergleichsweise gute Geschäfte gemacht. Der Haarlemer Kinobetreiber Anton Haffke bezeichnete die Kopie als »furchtbar dunkles und fleckiges, wahrscheinlich ausgewaschenes Material«.[37] Wahrscheinlich wollte sich Desmet von der Kopie trennen, weil sie schlicht und einfach abgespielt war. Vermutlich aus dem gleichen Grund verkaufte Desmet im Januar 1912 seine Kopie von LES VICTIMES DE L'ALCOOL, mit der Benner und die Gebrüder Mullens so lukrative Geschäfte gemacht hatten.[38]

Bei der Auswertung der Filme waren Angaben zur Länge durchaus üblich. »Gigantischer Film (1100 Meter lang)« lautete eine Beschreibung von MADELEINE (Deutsche Bioscop 1912). DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUPLEN wurde als »gigantischer Hauptfilm« bezeichnet.[39] Auf den Verleiher wiesen nur die Anzeigen in der Fachpresse hin. Produktionsfirmen werden in den

Anzeigen der Kinematographentheater ab 1912 häufiger erwähnt. Nöggeraths Inserate für das Bioscope-Theater in *De Kunst* nannten 1912 nach dem Titel des Hauptfilms nicht die übrigen Filme, sondern die beteiligten Produktionsfirmen (Vitagraph, Gaumont and Cines).[40] Auch jenseits der Fachöffentlichkeit war offenbar hinreichend bekannt, wofür Firmen wie Vitagraph und Cines standen. Desmet nannte 1911 und 1912 in seinen Annoncen im Branchenblatt *De Komeet* nur die im Verleih befindlichen Filmtitel und nicht die Produktionsfirmen, wohl aber die Hersteller, von denen er filmtechnische Ausrüstung anbot: Pathé frères, Gaumont, Ernemann, Messter und Buderus. Er versäumte niemals zu erwähnen, daß er Filme »von 1000 Meter und länger« im Verleih hatte.[41] Desmet hatte seine frühere Zurückhaltung bei Werbeinvestitionen aufgegeben und belegte nun monatlich zwei volle Inseratenseiten im *Komeet*, wobei er seinen eigenen Namen in großen fettgesetzten Buchstaben drucken ließ. Den Wettbewerb bei der Auswertung der Filme bestimmte nun voll und ganz die Länge der Filme. Desmet informierte seine Kunden mit seinen Anzeigen im *Komeet* laufend über ausländische Kassenerfolge und ihr Echo in der Presse. Jeder wollte von ihm Langspielfilme wie DIE WEISSE SKLAVIN II bekommen. Da er normalerweise nur über eine Kopie verfügte, konnte er nicht allen Anfragen gerecht werden. Seine Kunden mußten nicht selten eine Woche oder länger warten, bevor sie den gewünschten Schlagerfilm leihen konnten. Desmet bemühte sich jedoch nach Kräften, den Wünschen seiner Kundschaft zu entsprechen. Auch den Bitten, die annoncierten Titel eines Programms nachträglich abzuändern, versuchte er nachzukommen. Gewöhnlich ging es bei diesen Anliegen um die Aufnahme eines langen Spielfilms in das Leihprogramm.[42]

›Monopolfilme‹: Der Verleih des exklusiven Films in den Niederlanden 1913-14

Der Monopolfilm erreichte die Niederlande im Jahr 1913: Verleihfirmen erwarben von den Produktionsgesellschaften die Vertriebsrechte an einem Film mindestens ein Jahr lang für eine klar definierte Region, welche die Niederlande oder die Niederlande mit ihren ostindischen Kolonien umfaßte. Die Verleihfirmen verkauften ihrerseits das exklusive Aufführungsrecht eines Films an die Kinobetreiber jeweils für deren Standort. Ihnen wurde so für eine Woche die konkurrenzlose Erstauswertung eines Films garantiert, da diesen keine anderen Kinos am selben Ort zeigen durften. Erst nach Ablauf der Vertriebsrechte konnten andere Verleiher Kopien des Films ankaufen und an Kinobetreiber weitervermieten. Dieses System der alleinigen Rechtevergabe mit Exklusivitätsgarantien war eine Antwort auf die bis dahin herrschende Praxis, Kopien neuer Filme in mehreren Kinos gleichzeitig an ein und demselben Ort zu starten.

Zweifellos wurde die Übernahme des neuartigen Vertriebssystems in den Niederlanden dadurch erleichtert, daß die renommierten Amsterdamer Kinos den wichtigsten Verleihfirmen gehörten. Die ersten Anzeichen des Monopolfilmverleihs finden sich in Annoncen etwa des Theater Bellevue, das im Sommer 1912 bekanntgab, der Hauptfilm sei »nie zuvor in irgendeinem Kino gezeigt worden«.[43] Desmet ließ in seinen Anzeigen im *Komeet* 1912 verlauten, er könne »alle Exklusivitäten und Erfolgsschlager« liefern.[44] Dessen ungeachtet wurden 1912 und 1913 dieselben Hauptfilme nach wie vor von mehreren Kinos zugleich in einer Stadt gezeigt.

Solange die Programme nur aus kurzen Filmen bestanden hatten, war der unreglementierte Filmhandel kein Problem gewesen. Die Gefahr, daß ein Konkurrent vor Ort exakt dieselben Filmtitel im Programm hatte, war äußerst gering. Mit der Einführung des Langfilms konzentrierte sich das Interesse jedoch auf einige wenige Titel, die jeder zeigen wollte. Auf dem freien Markt konnten mehrere Verleihfirmen mit demselben Filmtitel sowohl auf Kauf- wie auf Leihbasis Handel treiben. Ein Verleiher konnte außerdem mehrere Kopien eines Films ankaufen. Von dieser Option wurde Gebrauch gemacht – allerdings äußerst selten. So inserierte etwa Desmet im November 1912 IN NACHT UND EIS in derselben Ausgabe des *Komeet* wie sein ehemaliger Kunde P. Silvius, der mittlerweile auf Filmvertrieb umgestellt hatte. Silvius machte ein großes Tamtam um den deutschen Titanic-Film und ließ verbreiten, er verfüge über vier Kopien, je zwei mit niederländischen und mit deutschen Zwischentiteln.[45] In Amsterdam liefen die Langspielfilme THE COUNT OF MONTE CHRISTO und VOR TIDS DAMEN (EINE MODERNE FRAU, Fotorama 1912) in mehreren Kinos gleichzeitig an: In der ersten Januarwoche war MONTE CHRISTO in Desmets Cinema Palace, Nöggeraths Bioscope-Theater und dem Kino De La Monnaie zu sehen.[46] In der Woche darauf lief VOR TIDS DAMEN im Cinema Palace, im Bioscope-Theater und im Plantage-Bioscoop.[47]

Der Wettbewerb zwang die Kinobetreiber, für exklusive Aufführungsrechte inflationäre Preise zu bezahlen. Außerhalb Amsterdams konnten Verleiher ihre Monopolfilme an den Meistbietenden abgeben, wobei sie die Preiskategorien gewöhnlich selbst vorgaben. In Amsterdam selbst war die Situation etwas komplizierter, da alle führenden Kinematographentheater im Besitz der großen Verleihfirmen waren. Neue Filme wurden in den firmeneigenen ›Elite‹-Kinos erstaufgeführt. Amsterdamer Kinos, die diesem handverlesenem Klub nicht angehörten, gingen leer aus. Mit Einführung des Monopolsystems neutralisierten die luxuriösen Erstaufführungstheater ihre gegenseitige Konkurrenz: Das Union-Theater etwa konnte jetzt keinen Film mehr ins Programm nehmen, den bereits das Cinema Palace gezeigt hatte. Teure Werbekampagnen für einen attraktiven neuen Film konnten nicht mehr von einem Wettbewerber unterlaufen werden, der plötzlich aus dem Nichts mit demselben Titel auftauchte, um aus der Reklame eines anderen kostenlos Profit zu schlagen.

Das Cinema de la Monnaie war das erste Kino, das anläßlich der Aufführung einer Verfilmung von Franz Lehárs Operette *Die Lustige Witwe*, wahrscheinlich handelte es sich um Eclairs LA VEUVE JOYEUSE (1913), einen seiner Hauptfilme im Januar 1913 als »exklusiven« bzw. »Monopolfilm« bezeichnete.[48] Desmet präsentierte zwei Wochen später LA RANÇON DU BONHEUR (LEBEN ODER TOD, Gaumont 1912) als »eine Exklusivität des Cinema Palace«.[49] Sein Konkurrent Johan Gildemeijer löste Mitte Januar den ersten Streit in der Branche aus, als die Polizei seinen ersten exklusiv aufgeführten Film TIRE AU FLANC (DER DRÜCKEBERGER, Grands Films Populaires 1912), eine französische Komödie über den Militäralltag, beschlagnahmte. Er hatte seinerzeit in Paris eine beträchtliche Summe in die exklusive Erwerbung dieses Films investiert. Nun stellte sich heraus, daß ein Agent in Brüssel die Rechte an dem Film für Belgien und die Niederlande hielt.[50] Den Annoncen und dem Presseecho nach zu urteilen hat wohl Nöggerath den Streit um diese Exklusivrechte vom Zaun gebrochen. Dieser konnte sich jedoch schadlos halten durch Erwerb, Vertrieb und Auswertung von THE MIRACLE (Miracle Film 1912).[51]

Die Exklusivität der Monopolfilme hatte durchaus Vorläufer. So besaß das Theater Pathé ab 1911 die ausschließlichen Erstaufführungsrechte aller neuen Pathé-Filme. Auch Nöggerath und Gildemeijer zeigten ihre neuerworbenen Filme zuerst in ihren eigenen Kinos. Diese Praxis unterschied sich vom späteren Monopolfilm-System dadurch, daß letzteres in erster Linie auf den Erwerb und Vertrieb von einzelnen Filmen oder, in einigen Fällen, von Serien mit bekannten Darstellern innerhalb der Niederlande ausgerichtet war. Mit ihren spektakulären Szenen und Massenkomparserien, ihren Stars und den klangvollen Autoren, welche die Stoffe lieferten, bewegten diese Filme astronomische Summen. Die zahlreichen deutschen ›Autorenfilme‹, die auf die Werke berühmter Schriftsteller und Dramatiker zurückgingen, gehörten zu dieser Kategorie. So besaß Desmet eine Kopie der Paul Lindau-Adaptation DIE LANDSTRASSE (Deutsche Mutoskop und Biograph 1913),[52] den die Presse für seinen Verzicht auf Dialogtitel würdigte: »Diese Tendenz zur Vereinfachung treibt ein Stück von Paul Lindau mit dem Titel *Der Landstreicher* voran, das gerade in unsere Amsterdamer Kinos gekommen ist. Der Film beschränkt sich vollständig auf informative, klärende oder erläuternde Texte.«[53] Die Kinobesucher waren wohl weniger beeindruckt als die Presse, da sich DIE LANDSTRASSE nicht allzu lange in den Programmen der niederländischen Kinos hielt.

Einige der exklusiven Filme wurden auf Auktionen verkauft. Obwohl diese Filme in anderen Ländern zweifellos mehr Geld einspielten, lagen die von ihnen erzielten Preise in den Niederlanden noch immer recht hoch:

> Aufführungsrechte für die Niederlande und Kolonien der Filme QUO VADIS, DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI, RICHARD WAGNER, SPARTACUS, KLEOPATRA, ATLANTIS und DIE BLAUE MAUS, alle Filme zwischen 1700-2300 Meter, oder 2000 im Durch-

schnitt, kosten zwischen 6000 und 10.000 Gulden. In der Regel wurden 2 oder 3 zusätzliche Kopien zu einem Normalpreis von 60 Cents pro Meter verkauft.[54]

Wer es im Verleihgeschäft zu etwas bringen wollte, mußte über die Bereitschaft und die Mittel verfügen, sehr viel Geld zu investieren: RICHARD WAGNER (Messter 1913) war ein typischer Monopolfilm Desmets. Die Gebrüder Mullens, die unterdessen zwei Geschäftszweige in Amsterdam und Den Haag unterhielten, liehen im Frühjahr 1913 Filme von Desmet: Albert für sein Grand Théâtre in Amsterdam und den Jahrmarkt in Bussum, Willy für seine Filmvorführungen in Den Haag. Willy lieh RICHARD WAGNER für eine Laufzeit von zwei Wochen im Residentie-Bioscoop. Für die erste Woche (14.-20. Juni) zahlte er nicht weniger als hfl 1.000,- für die Kopie und erhielt für weitere hfl 233,- mehrere Plakate und anderes Werbematerial. Für die zweite Woche bezahlte er noch einmal hfl 750,-, die Kosten für Werbematerial nicht eingeschlossen. Diese enormen Aufwendungen betrafen sämtlich einen Film, der bereits in den zwei Wochen vom 22. Mai bis 5. Juni in Desmets Cinema Palace in Amsterdam gezeigt worden war.[55] Desmet gab Mullens allerdings eine brandneue Kopie, da er ursprünglich zwei Kopien von Messter gekauft hatte. Mit der Premiere von RICHARD WAGNER in Den Haag sicherte sich Mullens Profite einer Größenordnung, wie er sie zuvor mit DEN SORTE KANSLER und IN NACHT UND EIS erreicht hatte.[56] Durch Aufträge solcher Art avancierte Mullens zu Desmets finanziell lukrativstem Kunden vor dem Ersten Weltkrieg.

Offensichtlich wollte Mullens RICHARD WAGNER in Den Haag zu einem großen Ereignis machen. Er vergrößerte das Orchester auf 22 Musiker, von denen ein jeder Mitglied des Residentie Orchesters war. Neben Hunderten von Plakaten jeden Formats lieferte Desmet 1500 Begleitbroschüren für die erste Woche und weitere 350 für die zweite. Desmet war auf aufwendige Werbekampagnen wie diese gut vorbereitet und konnte seinen Kunden jeden Wunsch erfüllen. Allerdings ist zweifelhaft, ob der hohe Reklameaufwand auch die erhoffte Wirkung erzielte. Am 16. Juni schrieb Mullens an Desmet: »Zu meinem großen Bedauern habe ich es mit einem übermächtigen Konkurrenten zu tun, in Gestalt des sehr schönen Wetters. [...] Die Stadt ist voll mit Richard Wagner, die Leute jedoch haben das Gefühl, sie müßten nach Scheveningen fahren oder sich auf den Straßen aufhalten: Pech also, und ein enormer Rückschlag.«[57] 1914 und 1915 lieh Mullens RICHARD WAGNER erneut aus. Der Film selbst war ja für die niedrigen Besucherzahlen nicht verantwortlich gewesen. Das Fachblatt *De Kinematograaf* und die Zeitung *Nieuwe Courant* lobten ihn nach der Aufführung im Juni 1913 ausführlich und beschrieben ihn als einen außerordentlich erfolgreichen Film.[58] Der *Nieuwe Courant* berichtete von der ersten Aufführung in Den Haag: »Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt, und als das letzte Bild der dunklen Leinwand gewichen war und die letzten Noten der Musik verklangen, brach das Publikum in begei-

IL VELENO DELLE PAROLE (I 1913, Celio): ein bescheidener Zweiakter

sterten Applaus aus, der erst ein Ende fand, als Herr Alberts jun. auf der Bühne erschien, um sich für die Ovationen zu bedanken.« Den Dirigenten Gerrit Van Wesel hob das Blatt für die musikalische Interpretation von Werken Wagners und anderer klassischer Komponisten besonders hervor.[59] Dabei übertrieb die Zeitung keineswegs, wie aus einem Brief Mullens an Desmet vom 16. Juni hervorgeht: »Ich kann sie darüber informieren, daß unsere Aufführung des Wagner-Films am Samstagabend ein großartiger Erfolg war. Ich hatte eine geneigte Publikumsreaktion erwartet, die Ovationen am Ende haben mich jedoch durchaus erstaunt.«[60]

Der geschäftserfahrene Willy Mullens hatte gleich bemerkt, daß sieben Szenen des Films fehlten, einschließlich solcher, welche die deutsche Zensur wohl als unanständig oder politisch bedenklich empfand. So etwa eine Einstellung, in der sich Mina Planer entkleidete, eine Badeszene und ein längerer Ausschnitt jener Sequenz, welche die Revolution von 1848 behandelte. Auch war Mullens nicht entgangen, daß zwei Szenen bereits Laufspuren aufwiesen, obwohl die Kopie brandneu war.

Nur die Besitzer vornehmer Kinematographentheater verfügten über ausreichend Extrakapital, um sich die Erstaufführungsrechte an Prestigefilmen

für ihre Städte zu sichern. Die Vereinbarung mit Willy Mullens für RICHARD WAGNER vom Juni 1913 war bei Desmet das erste abgeschlossene Monopolverleih-Geschäft mit einem einzelnen Film.[61] Frits Brasse vom Kino Chicago in Den Bosch ging einen Monat später einen ähnlichen Vertrag ein, ebenfalls den Wagner-Film betreffend, sowie erneut im April 1914 für DET HEMMELIGHEDSFULDE X (Dansk Biograf 1913). Weitere Monopolverträge unterzeichnete Desmet 1914: David Hamburger jun. und sein Partner Lorjé vom Rembrandt-Kino in Utrecht sicherten sich vertraglich die Rechte an IN HOC SIGNO VINCES (DER TRIUMPH EINES KAISERS, Savoia 1913; gebucht für Mai/Juni 1914), LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT (Eclair 1914; Juni 1914), DET HEMMELIGHEDSFULDE X (Juni-Juli 1914) und SCHULDIG (Messter 1913; Juli 1914).[62] Desmet gab diesen Filmen gelegentlich kurze Sujets bei, um auf ein abendfüllendes Programm mit 2000 bis 2500 Metern zu kommen. Einige Kinobetreiber buchten nur die Hauptfilme bei Desmet und stellten sich das Rahmenprogramm selbst zusammen.

Ebenso wie der Langfilm Zeit brauchte, um sich durchzusetzen, wollte nicht jeder Kinobetreiber sofort auf das Monopolfilm-System umstellen. A. W. Smits, der ein Kino in Vlissingen betrieb, empfand hfl 600,- für RICHARD WAGNER als überhöht: »Ich habe QUO VADIS? vom 21. bis 27. Juli gebucht (einen brandneuen Film, der das erste Mal in meinem Haus lief) und für dieses Privileg nur hfl 400,- gezahlt.«[63] Überliefert ist auch eine Reaktion von Mounier aus Den Bosch: »Nur im höchst außergewöhnlichen Fall eines weltweit erfolgreichen Films wie QUO VADIS? nehmen wir genug ein, um die Extra-Ausgaben für diesen Typ Film zu rechtfertigen.« Mounier hielt Desmets Wochenprogramme ohnehin für weitaus teurer als die von Nöggerath und Pathé.[64]

Die Proportion zwischen Monopolfilmen und auf dem freien Markt erhältlichen Filmen läßt sich anhand der Hauptfilme bestimmen, die das Amsterdamer Cinema Palace 1913 zeigte. Beide Systeme existierten nebeneinander, Desmet vertrieb jedoch mehr auf dem freien Markt gekaufte Filme als Monopolfilme. Diese mögen ihm zu teuer erschienen sein, als daß er sie in hoher Stückzahl hätte erwerben können. Ohnehin war das international angebotene Kontingent an Monopolfilmen 1913 noch sehr begrenzt. Die im Cinema Palace gezeigten Hauptfilme waren mitunter nicht einmal veritable Langfilme, sondern bescheidene Zweiakter wie IL VELENO DELLE PAROLE (Celio 1913). Andererseits lief ein ›Kilometerfilm‹ wie RICHARD WAGNER jeweils zwei Wochen in Amsterdam (Cinema Palace), Den Haag (Residentie-Bioscoop) und Rotterdam (Cinema Palace), was zu jener Zeit außergewöhnlich war.[65] Derart lange Laufzeiten erreichten nur wenige Prestigefilme Desmets wie SCHULDIG (ein Autorenfilm der Firma Messter).[66] Der Wagner-Film war 1913 wohl der größte Erfolg Desmets. Jedenfalls hat er ihn von allen seinen Filmen am längsten beworben: Desmet inserierte RICHARD WAGNER zwischen Juni und November 1913 in jeder Nummer des *Kinematograaf*.[67]

Der Aufstieg des Monopolfilms veränderte auch den Anteil der Herkunftsländer am gesamten Filmangebot. Die Reihe der 1913 im Cinema Palace als Hauptschlager gezeigten Filme läßt erkennen, daß dänische Produktionen nicht mehr die Zugkraft der Jahre 1911/12 hatten. Der Anteil der französischen, italienischen und amerikanischen Filme ist fast ebenso hoch, während die Zahl der deutschen Filme alle anderen übertrifft. So stilisierte sich Desmet 1913 zu einem Spezialisten nicht mehr des dänischen, sondern des deutschen Films. Die im Cinema Palace vorgeführten Filme stammten von vielen verschiedenen Produktionsfirmen. Nordisk, Gaumont und Eclair dominierten zwar die dänische und französische Filmauswahl, die Versorgung aus den übrigen Ländern wurde jedoch von einer breiten Palette an Firmen bestritten.

Gereifte Kunden: Veränderungen in Desmets Klientel 1912-1914

In den Jahren 1912 bis 1914 veränderten sich die Proportionen zwischen Desmets Kunden in Amsterdam und jenen in den übrigen Niederlanden beträchtlich. In Amsterdam erreichte die explosive Wachstumsrate ortsfester Kinos 1912 ihren Höhepunkt. Desmets Geschäftstätigkeit richtete sich deshalb mehr und mehr auf Amsterdamer Kinos aus. Zum Union Bioscoop und dem Witte Bioscoop kamen mit den Kinematographentheatern Edison, Tavenu, Apollo und Wester-Bioscope neue Amsterdamer Kunden hinzu. Desmet trieb jetzt Filmhandel mit dem Amsterdamer Repräsentanten der deutschen Ernemann-Gesellschaft, M.B. Neumann, mit dem er auch noch weitaus größere Transaktionen zum Erwerb von technischer Ausrüstung tätigte.[68] Trotz seiner umfangreichen Klientel in Amsterdam waren Desmets beste Kunden 1912 über das ganze Gebiet der Niederlande verstreut. Einige von ihnen, etwa Silvius in Dordrecht, waren alte Geschäftsbekanntschaften. Zu den lukrativen neuen Abnehmern gehörten R. Ubels in Amersfoort, Joh. De Liefde in Utrecht und Legeer in Zeist. Andere Geschäftsbeziehungen wiederum konnten nicht aufrechterhalten werden – wie etwa zu Strengholt, mit dem Desmet im Mai 1912 die letzten Abschlüsse tätigte.[69]

1913/14 nahmen die Anteile der Kunden außerhalb Amsterdams in Desmets Geschäftsentwicklung beständig zu. Die zahlreichen Kontakte zu Amsterdamer Kinos waren 1913 meist nur von kurzer Dauer.[70] Regelmäßige Bezieher von Programmen waren hier nur das eigene Cinema Palace, das Witte Bioscoop, das Dam Bioscope, das Bioscope Haarlemmerplein und das Rozen-Theater.[71] Zur neu geworbenen Kundschaft gehörten neben Wanderschaustellern wie Wegkamp, Schouten und Welte, die in Desmets Planungen nur eine untergeordnete Rolle spielten, an großen Abnehmern außerhalb Amsterdams das Rembrandt Bioscoop in Utrecht, das Flora-Kino von George van der Werf in Enschede sowie Desmets eigene neue Kinemato-

graphentheater, das Cinema Palace in Bussum und das Cinema Royal in Rotterdam.

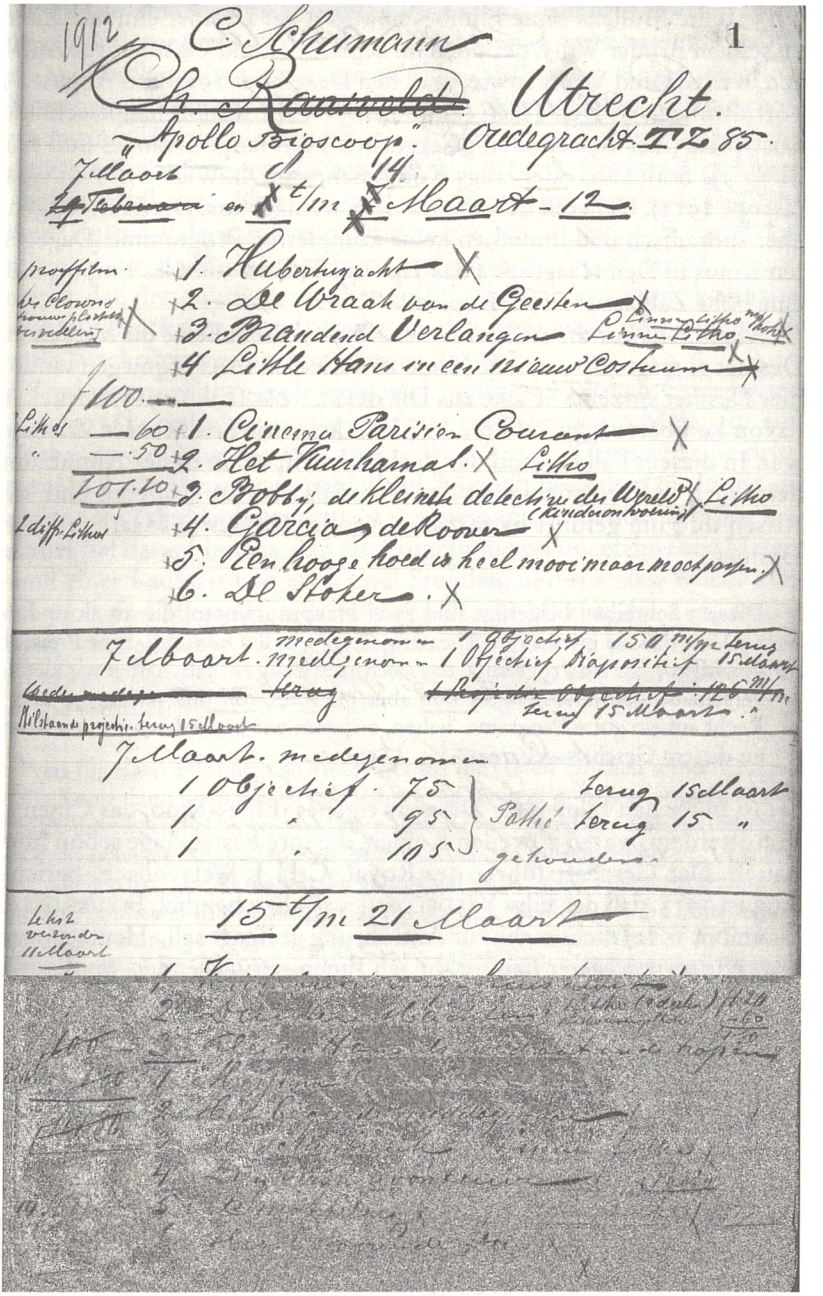
Wie aus Briefen hervorgeht, zog sich mancher Kinobetreiber wegen des armseligen Inhalts und technischer Mängel von Desmets Filmangebot zurück. Zwar kaufte Desmet regelmäßig neue Filme an, anscheinend jedoch nicht in ausreichender Kopienzahl, um die Amsterdamer Kundschaft sämtlich mit brandneuen Kopien ohne Laufspuren zu versorgen. Die wöchentliche Zirkulation einer Filmkopie von Stadt zu Stadt bedeutete, daß andere Kinobetreiber in derselben Stadt sich nicht selten geraume Zeit gedulden mußten, bevor sie denselben Filmtitel bekommen konnten. Die Amsterdamer Kunden prüften den Zustand der Kopien weitaus pedantischer als die Abnehmer in den anderen Landesteilen. Im November 1913 drohte Eduard Schade vom Dam Bioscope, den Vertrag mit Desmet zu kündigen, wenn dieser nicht attraktivere Hauptfilme liefere:

> Selbst mit keiner noch so großen Phantasie können die Hauptfilme, die ich in den letzten Wochen erhalten habe, als Sonderattraktionen bezeichnet werden, von welchen sie sich schon allein aufgrund der Tatsache unterscheiden, daß sie bereits allzu lange in den Kinos gelaufen sind. Daher haben die Filmprogramme, die Sie mir geliefert haben, rein gar nichts für die Reputation meines Kinematographentheaters getan. Angesichts Ihres angenehmen und einnehmenden Geschäftsstils sollten wir uns jedoch vielleicht einmal treffen und gemeinsam diesen Sachverhalt prüfen, um möglicherweise zu einer für beide Seiten akzeptablen Lösung zu gelangen.[72]

Die Kinobetreiber und ihr Publikum reiften in dieser Zeit zu einer anspruchsvollen Klientel heran. 1913/14 stellte Desmet oft älterere Spielfilme wie De fire Djævle oder La caduta di Troia als Extranummern in Programme ein, die auch neue Langspielfilme enthielten. Dies wurde nicht immer hingenommen. Spätestens 1913 waren Filme mit fremdsprachigen Zwischentiteln inakzeptabel. Das gleiche gilt für veraltete Filme. Als Desmet 1913 Ved fængslets Port im Cinema Palace zeigte, erwiderte *De Kinematograaf* scharf:

> Es gibt auch eine Extranummer »Die Versuchungen einer Großstadt«. Also wirklich! Der Film wurde im ausgesprochen lächerlich wirkenden Schnelltempo aus dem Projektor abgefeuert. Kein Wunder, daß die Leute sagten: »Es ist nur eine Marionettenshow«. Warum dieser lange Film – zudem mit deutschen Zwischentiteln, welche die Konfusion des Publikums nur noch steigerten – als Extranummer vorgeführt wurde, ist völlig unverständlich.[73]

Albert Mullens ist wohl zu den ›reifen‹ Amsterdamer Kunden zu zählen. 1913 lieh er eine Reihe Filme von Desmet, u.a. den dänischen Langfilm Den tredie Magt (Die dritte Macht, Nordisk 1912). Allerdings bestellte er nicht mehr jede Woche. Normalerweise buchte Mullens eher einzelne Filme als fertig zusammengestellte Programme, bei denen es sich manchmal um kurze komische Sujets, in anderen Fällen um lange Hauptfilme handelte. Im Herbst



Aus Desmets Kundenbuch: Lieferung von zwei Filmprogrammen und filmtechnischer Ausrüstung im März 1912 an das Apollo Bioscoop in Utrecht

1913 stellte Mullens seine Filmbestellungen bei Desmet ein, im Unterschied zu seinem Bruder Willy, der noch im September und Oktober für Aufführungen in Breda und Weert sowie zwischen Dezember 1913 und August 1914 für Vorführungen in Den Haag Filme lieh.[74] Willy wählte hauptsächlich kurze Lustspiele oder Reisebilder, gelegentlich auch lange Dramen und Autorenfilme wie SCHULDIG oder lange Komödien wie DIE WELT OHNE MÄNNER (Vitascope 1913). Generell lieh aber auch er weniger aus. Die Lieferungen waren eher sporadisch und umfaßten keine kompletten Programme. Dagegen zeigten Kinos in Den Haag, etwa das Tip-Top Theater und das Empire Bioscoop, eine hohe Zahl an Desmet-Kopien.[75]

Aber nicht nur die Amsterdamer Kundschaft äußerte ihr Mißfallen, wenn Desmet es wagte, abgespielte Filme zu verleihen. Aus Nijmegen sandte Mounier Desmet einzelne Stücke aus DIE GELBE ROSE (Eiko 1913) zurück, um ihn davon zu überzeugen, daß die Kopie in keinem vorführbaren Zustand mehr war. In diesem Fall bestand das Problem nicht allein in der Abnutzung, sondern auch in der Brüchigkeit des Materials, das zu größeren und kleineren Rissen im Film geführt hatte.[76] Das Apollo-Theater in Haarlem informierte Desmet:

> Diesem Schreiben beigefügt sind zwei Hauptnummern, die zu alt und verfleckt sind, als daß sie in unserem Theater gezeigt werden könnten. Eine Preisforderung von hfl 40,- für ein Programm, das solch altes Zeug enthält, hätten wir ziemlich ›unverschämt‹ gefunden. Da Sie nun aber hfl 100,- von uns verlangen, und wir das Recht auf ein gutes Programm haben, ersparen wir uns jeden weiteren Kommentar zu diesem Geschäftsgebaren.[77]

Selbst unter den Filmen für Desmets eigenes ›Elite‹-Kino, das Cinema Royal in Rotterdam, waren zuweilen Kopien, die ihre besten Tage schon hinter sich hatten. Der Geschäftsführer des Royal, C.H.J. Welzenbach, berichtete im August 1913, daß der Film VELDBLOEMEN (wahrscheinlich FLEURS DES CHAMPS, Gaumont 1912) nicht mehr zur Aufführung geeignet sei: »Heute morgen nahmen wir etwa 2 Meter heraus, die ich Ihnen zurücksenden werde. Mit allem Respekt schlage ich vor, daß Sie sich die Ansprüche unseres hiesigen Publikums ins Bewußtsein rufen.« Solche Probleme entstanden aus dem Mangel an professionellen Vorführern sowie aus der Hast, mit der die Filme an die nächsten Kunden weiterverschickt wurden, so daß wenig Zeit blieb, um Kopien auf Schäden und Abnutzung zu prüfen.

Desmets Preise blieben 1913/14 gegenüber dem Vorjahr mehr oder weniger stabil. Wanderschausteller bezahlten für ein komplettes Programm von etwa sieben Titeln, inclusive eines Langfilms, weiterhin hfl 10,- für Ausleihen wochentags und zwischen hfl 15,- und hfl 20,- für Sonntagsausleihen. Je nach Alter der Kopie und der geographischen Lage des Abspielorts zahlten Kinematographentheater zwischen hfl 50,- und hfl 100,- für eine Woche Laufzeit. Kinos in Amsterdam (Dam-Bioscoop), Den Haag (Empire, Haagsche Bio-

scoop) und Haarlem (Apollo-Theater) hatten schon bald hfl 100,- zu zahlen. Die Chicago-Theater der Brüder J.F. und P.J. Mounier in Nijmegen, Eindhoven und Den Bosch mußten wöchentlich hfl 75,- aufbringen. Es gab allerdings auch Ausnahmen. Desmets Cinema Palace in Bussum hatte wöchentliche Auslagen in einer Höhe zwischen hfl 100,- und hfl 125,- für die Filmausleihe. Als der spätere Kinokönig Abraham Tuschinski 1914 das Cinema Royal übernahm, mußte er hfl 220,- für ein komplettes Programm bezahlen. Das Amsterdamer Cinema Palace zahlte nicht weniger als hfl 300,-, in einem Fall sogar hfl 400,- für die Vorführungen einer Woche, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß diese Programme Erstaufführungen neuer Filme beinhalteten. Es kann daher kaum Wunder nehmen, daß Tuschinski nur zweimal ein komplettes Wochenprogramm von Desmet bezog.

Die Konkurrenz war jedoch nicht viel preiswerter. Johan Gildemeijers Preise um 1913/14 staffelten sich wie folgt: 15-20 Cents pro Meter für eine erste Woche, 10-12 Cents für eine zweite Woche, 7-10 Cents für eine dritte Woche und in dieser Weise weiter abfallend. Diese Preise galten für Filme, die Gildemeijer vom Filmhändler zu einem Festpreis von 60 Cents erworben hatte. Dies alles lief darauf hinaus, daß ein Programm von ungefähr 2000 Metern Länge und einer Laufzeit von etwa zwei Stunden, in der ersten Woche zwischen hfl 300,- und hfl 400,-, in der zweiten Woche hfl 200,- bis 240,- und in der dritten Woche hfl 150,- kostete. Desmets Programme beliefen sich meistens auf etwas weniger als 2000 Meter. Wahrscheinlich war Gildemeijer etwa so teuer wie Desmet:

> Der Preis für einen Film liegt so viel höher für die ersten Wochen seiner Laufzeit, weil die Kopie dann noch neu ist und keine jener Kratzer und Streifen aufweist, die den Film unvermeidlich entstellen; aber auch deshalb, weil die Kinobetreiber um jeden Preis sicherstellen wollen, daß ihr Publikum den Film nicht bereits irgendwo anders gesehen hat. Die Aktualität der gebotenen Show ist die Hauptattraktion. Die kleineren Filmtheater in den Wohnbezirken der Unterschicht, wo die Eintrittspreise zwischen 10 und 30 Cents liegen, zahlen normalerweise zwischen 50 und 100 Gulden pro Woche für ein Programm, das in den größeren Häusern am Platz bereits gezeigt worden ist.[78]

Gildemeijers letzter Satz bedarf der Erläuterung. Wegen des enormen Filmbedarfs im Jahr 1911 gehörten die neuen Kinos in zentraler Innenstadtlage zu Desmets besten Kunden. Das Alter der Kopien spielte hier noch keine entscheidende Rolle. Zudem bestand 1911 noch kein so großer Unterschied zwischen Nachbarschafts- und Innenstadtkinos. 1913 war das Filmangebot zahlenmäßig jedoch derart gestiegen, daß sich ein Selektions- und Rangordnungsprozess in der von Gildemeijer angesprochenen Weise vollzog: Die finanziell besser ausgestatteten Kinos zeigten neue, makellose Kopien, die Vorort- und Nachbarschaftskinos mußten mit älterem Material Vorlieb nehmen.

Desmet gewährte seinen eigenen Kinos eine Vorzugsbehandlung. Bevor Desmet im März 1913 per Vertrag Voltmann als Geschäftsführer des Rotterdamer Parisien einsetzte, hatte dieses Kino seine Filme kostenlos bezogen. Voltmann zahlte hfl 100,- pro Woche. Auch das Cinema Royal erhielt die Filme gratis, bis Tuschinski dort die Leitung übernahm. Desmets Schwester Rosine, Eigentümerin des Rotterdamer Bioscoop Gezelligheid, erhielt von ihrem Bruder zum Vorzugspreis von hfl 50,- ein nicht allzu neues Wochenprogramm. Die gepfefferten Leihmieten, die vom Amsterdamer Cinema Palace verlangt wurden, standen in Gegensatz zur Behandlung des Royal in Rotterdam. Das Palace war nicht Desmets persönliches Eigentum, sondern gehörte einer Gesellschaft, an der er bedeutende Geschäftsanteile hielt. Desmet verlieh also seine Erstaufführungsfilme an eine Gesellschaft öffentlichen Rechts. All dies weist darauf hin, daß er das Palace als seinen persönlichen Goldesel behandelte.

Im Unterschied zu früheren Jahren setzten sich die Programme 1913 durchschnittlich aus weniger einzelnen Filmen zusammen, was an den ausgreifenden Langfilmen lag, deren Laufzeiten ständig zunahmen. Ein normales Programm bestand nunmehr aus sechs, höchstens aus sieben Filmen. Innerhalb der Programme gab es kaum Modifikationen der Genres. Jedes Programm enthielt einen langen Hauptfilm, der begleitet wurde von einer Wochenschau, einem dokumentarischen Sujet sowie kurzen dramatischen und komischen Streifen, wobei die Komödien gegenüber den Dramen überwogen. Wie in der Vergangenheit verlangten Kinobesitzer weiterhin nach besonderen Sujets. Jeder von ihnen versuchte, sich mit den neuesten, weithin diskutierten Filmen einen Vorteil zu verschaffen. In Venlo zum Beispiel spielte das Scala-Kino den amerikanischen Historienfilm IVANHOE (Imp 1913) als Gegenattraktion zu THE PRISONER OF ZENDA (Famous Players 1913), einem anderen amerikanischen Kostümdrama, das ein lokaler Konkurrent zeigte. ›Amerikanische Bilder‹, d.h. Western, und Lustspiele mit Max Linder, Pathés beliebtem Komiker, waren nun stärker gefragt als schablonenkolorierte Filme. So verlangte der Wanderschausteller Hommerson für seine Vorführungen auf dem Jahrmarkt in Schagen: »Stellen Sie sicher, daß sie einige gute Lustspielfilme schicken, die den Bauern hier gezeigt werden können! Und eine gute amerikanische Cowboy-Nummer, mit einer Wochenschau für jedes Programm.«[79] Die besten Zugnummern waren jedoch Filme mit sensationellen Effekten: Immer wieder bestellten die Wanderschausteller Welte, Groth und Hommerson, um nur einige zu nennen, den Titanic-Film IN NACHT UND EIS.[80]

Da auf dem freien Markt nicht nur Kurz-, sondern auch Langfilme zu kaufen waren, kam es auch vor, daß mehrere Verleiher dieselben Filmtitel im Angebot hatten. Nicht selten erhielt Desmet daher Schreiben, in denen sich seine Kunden darüber beschwerten, daß die geliehenen Programme Titel enthielten, die sie bereits gezeigt hatten – normalerweise in einem von anderen Verleihern bezogenen Programm. Zuweilen verschickte Desmet auch Titel, wel-

che die Kinobetreiber in einem anderen Programm schon im Jahr zuvor von ihm erhalten hatten. Da gewöhnlich Kurzfilme und nur selten Hauptfilme deshalb beanstandet wurden, konnte Desmet in den meisten Fällen für Ersatz sorgen. Doppelungen mit früheren Programmen fielen aus der Sicht der Kinobetreiber außerdem weniger ins Gewicht, wenn es sich um Programme für Kindervorstellungen handelte.

Damals zirkulierten die Filme auf einer Route, deren Verlauf sich nach der Größenordnung der Städte und Ortschaften richtete. Desmets Filme für ortsfeste Kinos in den Niederlanden nahmen folgenden Vertriebsweg: erste Woche im Cinema Palace in Amsterdam; zweite Woche im Rotterdamer Parisien oder in Mullens' Kino in Den Haag; die folgenden Wochen im Scala oder Rembrandt in Utrecht, im Chicago in Den Bosch usw. Dieser Vertriebsweg wurde nicht immer strikt eingehalten. Eine der Konsequenzen der Neueröffnung des Cinema Royal in Rotterdam Mitte 1913 war, daß dieses Kino das Parisien als Desmets Rotterdamer Erstaufführungstheater ersetzte. Gelegentlich konnte ein Film im Royal anlaufen, ohne daß er zuvor im Amsterdamer Cinema Palace gezeigt worden war – wie 1913 geschehen im Fall von L'Enfant de Paris (Gaumont 1913), Cleopatra (Helen Gardner Feature Plays 1912) und Auf einsamer Insel (Eiko 1913). Die ersten beiden Filme wurden wahrscheinlich deshalb nicht im Cinema Palace gezeigt, weil Desmet die Kopien nicht selber besaß, sondern sie für das Royal von seinen Konkurrenten Nöggerath und Wilhelmina-Gesellschaft geliehen hatte, nachdem sie in deren Amsterdamer Kinos bereits gelaufen waren. Nöggerath und die Wilhelmina besaßen in Rotterdam keine eigenen Kinos und hatten daher wohl keine Vorbehalte, ihre Filme dort in einem von Desmets Häusern zu starten.

Weiterverkauf

Filme verschwanden aus Desmets Bestand überwiegend durch Weiterverkauf. In den Jahren 1913/14 traf sich Desmet regelmäßig mit Filmeinkäufern, die entweder auf den niederländisch verwalteten Inseln in Ostindien (heute Indonesien) lebten und handelten oder ihre Filme dorthin verkauften. Auf den ostindischen Inseln war die Nachfrage nach Filmen größer als in den Niederlanden, da die Programme dort zweimal wöchentlich gewechselt wurden, im Unterschied zum wöchentlichen Programmwechsel in den Niederlanden. Filme, die ihre Spielzeit in den Niederlanden hinter sich hatten, wurden in die ostindischen Kolonien verschickt, wo sie ihre ›Zweitverwertung‹ durchliefen. Es versteht sich von selbst, daß die Qualität dieser Kopien einiges zu wünschen übrig ließ.

Zu dieser Kundschaft Desmets zählte auch der Ernemann-Repräsentant M.B. Neumann, ein alter Geschäftsfreund, dem er 1913 und erneut 1914/15 viele Filme verkaufte. Zwischen Mai und August 1913 erwarb Neumann acht

lange und acht kurze Filme, darunter den Asta Nielsen-Film BALLETDANSERINDEN (DIE BALLETTÄNZERIN, Nordisk 1911) sowie DER EID DES STEPHAN HULLER (Vitascope 1912).[81] Desmets zweiter Kontakt war E.V. Hélant, ein Kinobetreiber in Djocja (heute Yogyakarta). Zwischen Februar und Oktober 1914 kaufte Hélant Filme für sein eigenes Kino, das Royal Standard Biograph, sowie für andere Theater. Schließlich war da noch N.J. Bakker in Weltevreden, Batavia (heute Djakarta), der in den Monaten von März bis Mai 1914 Filme aus Desmets Bestand für die ostindischen Inseln aufkaufte. Bakkers Neffe Berinsohn sichtete und sortierte die Filme in Desmets Amsterdamer Kontor. Zunächst bestellte er verschiedene Kurzfilme, schließlich neun lange Spielfilme, inklusive den Asta Nielsen-Film DER FREMDE VOGEL (Deutsche Bioscop 1911).[82] Hélant dagegen war mehr an kurzen französischen und italienischen Komödien interessiert und wählte nicht weniger als 190 Filme zu einem Meterpreis von 25 Cents aus. An Langfilmen kaufte er nur drei: SATANASSO (Aquila 1913), DIE WELT OHNE MÄNNER (Vitascope 1913) und DER HUND VON BASKERVILLE (Vitascope 1914). Mit 60 Cents pro Meter waren sie merklich teurer.[83] Bakker berichtete über den Verkauf einer Desmet-Kopie mit dem Titel ›Satanus‹ an J.F. de Calonne, der dank Bakkers Reklame einer der wichtigsten Filmhändler in Java war. Handelte es sich hierbei um Hélants Kopie von SATANASSO? Von De Calonne wurde behauptet, er habe die Kopie an Bakker vorbei erworben, um ihm keine Vermittlungsprovision zahlen zu müssen. »Die Leute hier draußen gönnen einem nicht einmal das Sonnenlicht.«[84] So ›verschwand‹ eine Reihe deutscher Langspielfilme aus Desmets Handelsbestand durch Weiterverkauf in die ostindischen Kolonien.

Außerdem konnte Desmet wie erwähnt an Bakkers Konkurrent Hélant innerhalb eines halben Jahres 190 Filme verkaufen, wobei es sich in erster Linie um kurze Lustspielfilme handelte. Hier spielte zweifellos eine Rolle, daß kurze Komödien mit der Zunahme langer Filme nicht auf die gleiche Weise als ›veraltet‹ galten wie kurze Melodramen. Hélant bat Desmet tatsächlich darum, ihm keine kurzen Dramen zu schicken. Auch wurden Kurzfilme wohl nicht so kritisch angesehen, da sie kein tragendes Element des Programms waren.

Zusammenfassung

Jean Desmets Kundschaft rekrutierte sich anfangs aus seinen guten Verbindungen zur Wanderkinoszene, sehr bald überwog jedoch die rasch expandierende Gruppe der Betreiber ortsfester Kinos, die in ihrem Filmbedarf geradezu unersättlich waren. Unter diesen waren auch Kunden, die zugleich Konkurrenten Desmets im Verleihgeschäft waren oder im Lauf der Zeit zu solchen wurden. Keineswegs alle Kinobetreiber legten einen hohen Maßstab an die Inhalte der Filme an. Ein kritisches Bewußtsein entwickelte sich erst

mit der Zeit, mit der wachsenden Filmauswahl und der Einführung der Langfilme. Einige von Desmets Kunden bemängelten die technische Qualität der Kopien und das Alter der Filme, da sie diese relativ lang im Voraus buchten. Desmet jedenfalls betrieb den Ankauf neuer Filme bis zum Frühjahr 1914 recht intensiv. In seinen ersten Jahren als Verleiher mußte er Filme so nehmen, wie sie waren, da sie Bestandteil kompletter Programme waren, die er in Deutschland kaufte. Anfang 1912 veränderte sich die Situation grundlegend, als Desmet dazu überging, seine Filme direkt von den Produktionsfirmen oder von deren Agenten in Brüssel und Paris sowie von Vertretern internationaler Vertriebsgesellschaften wie Aubert in Paris zu kaufen. Von da an stellte Desmet seine Programme selbst zusammen.

Die Programme aus Desmets Jahren im ortsfesten Kinogeschäft unterschieden sich deutlich von jenen aus seiner Wanderkinozeit. Dies hatte weniger mit seiner ›Niederlassung‹ zu tun als mit den weltweiten Veränderungen auf den Filmmärkten um 1910/11, kurz nachdem Desmet seine ersten Kinos eröffnet hatte. An die Stelle einer vielfältig veränderbaren Abfolge kurzer Filme aus verschiedenen Genres traten nun Programmstrukturen, die auf einen Hauptfilm, zumeist ein Drama, ausgerichtet waren. Die Annoncen für das Programmangebot wie die Besprechungen in Fachpresse und Tageszeitungen konzentrierten sich nun auf diesen fiktionalen Hauptfilm. Neue Vertriebs- und Programmstrategien wie die Vergabe exklusiver Rechte an einem Film betrafen ausschließlich diese Hauptfilme. Das Programm wurde zunehmend hierarchisiert: Der erste Teil bestand aus Kurzfilmen mit einer festgelegten Reihenfolge von Genres, der zweite Teil aus dem Hauptfilm.

Die Durchsetzung des Langfilms revolutionierte die Programm- und Verleihpraxis grundlegend. Desmet und die zeitgenössischen Verleiher und Kinobetreiber hielten dennoch daran fest, eine Mischung aus kurzen und langen Filmen anzubieten. Auf diese Weise finden sich heute in der historischen Desmet-Sammlung neben langen Spielfilmen aus der Zeit nach 1910 auch Hunderte von Kurzfilmen aus derselben Zeit. Desmets dänische und später seine deutschen Filme waren bei der Durchsetzung des langen Spielfilms in den Niederlanden von entscheidender Bedeutung. Keineswegs sind jedoch die zahllosen französischen, italienischen und amerikanischen Kurzfilme zu übergehen, die neben ihren längeren nordeuropäischen Pendants ihr Existenzrecht im Rahmen der Desmet-Programme hatten.

Aus dem Englischen von Michael Wedel

Dieser Aufsatz ist eine gekürzte Vorveröffentlichung aus meinem Buch *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2002). Er ergänzt meinen in *KINtop* 3 (1994) erschienenen Beitrag über Jean Desmets Handelsbeziehungen mit Oskar Messter 1913-1915 und seine Importe kompletter Filmprogramme 1910/11 von der Westdeutschen Film-Börse, Krefeld, und 1911/12 von der Deutschen Film-Gesellschaft, Köln (vgl. Ivo Blom, »Filmvertrieb in Europa. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH«, *KINtop* 3, 1994, S. 73-91). Für ihre Hilfe bei der Bearbeitung des vorliegenden Aufsatzes möchte ich den Herausgebern von *KINtop* und Amsterdam University Press herzlich danken.

1 Silvius eröffnete das Dordtsch Bioscope Theater, das erste ortsfeste Kino in Dordrecht, im Dezember 1910. Vgl. Esther de Vries, »De Ontwikkeling van Filmvoorstellingen in Dordrecht«, unveröffentlichtes Manuskript, Universität Utrecht, 1993.

2 *De Komeet*, Nr. 284, 1. 11. 1912.

3 Desmet-Archiv (DA) 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscopexploitanten. Amsterdam«. Vgl. auch DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Tilburg 1911«.

4 DA 128 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Helder«. Vgl. auch DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Den Helder 1911«.

5 DA 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Amsterdam«. Ein ähnliches Arrangement wurde 1912 mit J. de Leeuw und P. Streefkerk aus Gorinchem beim Erwerb von Kinobestuhlung und technischer Ausstattung getroffen. Vgl. DA 98 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Gorinchem 1912«.

6 Henry Frères (W. Hos), Den Haag, an Desmet, 22. 9. 1910, DA 96 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. 's-Gravenhage 1910«.

7 DA 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Vlissingen«. Vgl. a. DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Vlissingen 1913«.

8 DA 98 »Correspondentie met bioscoopexploitanten 1912. Mobiele exploitanten: Welte«; DA 97 »Correspondentie met filmklanten 1911. Mobiele exploitanten: D. Schouten«; DA 97 »Idem. Mobiele exploitanten: overigen«.

9 DA 156 »Klantenboek II«.

10 W. J. van Lier an Desmet, 4. 12. 1910, DA 96 »Maastricht«.

11 Riccardo Redi (Hg.), *1911... La nascita del lungometraggio*, CNC Edizoni, Pesaro o.J. [1992].

12 *Nieuws van de Dag*, 13. 3. 1911; *Algemeen Handelsblad*, 14. und 15. 3. 1911.

13 *Algemeen Handelsblad*, 15. 3. 1911.

14 Während DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER verschollen ist, schmückt VED FÆNGSLETS PORT noch heute die Sammlung Desmet. Marguerite Engberg (»Il lungo melodramma erotico«, in: Redi (Anm. 11), S. 27 ff.) bezeichnet den Film als das erste in einer Reihe dänischer erotischer Melodramen. Vgl. auch Ron Mottram, »August Blom«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia 1896-1918*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986, S. 140ff.

15 DAS GEFÄHRLICHE ALTER war einer der wenigen Filme, die Desmet nicht von seinen angestammten deutschen Händlern bezog. Er erwarb die Kopie am 20. 4. 1911 in Rotterdam von Robert Weil, dem Repräsentanten der Aktiengesellschaft für Kinematographie und Filmverleih in Straßburg. Vgl. DA 67 »Nieuwe films. Robert Weil, Rotterdam/Straatsburg«. Dieser Film war Messters erster Monopolfilm, er war jedoch kurz nach dem Kinostart auch auf dem freien Markt erhältlich. Vgl. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart 1994, S. 122f.

16 *Algemeen Handelsblad*, 13. und 20. 4. 1911. Es läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, ob mit LEVENS AFGRONDEN tatsächlich der dänische Film AFGRUNDEN gemeint war.

17 Desmet an Jelsma, 3. 5. 1911, DA 155 »Klantenboek I« und DA 110 »Copijboek«. Bei dem Ausleiher von AFGRUNDEN handelte es sich möglicherweise um Johan Gildemeijer, der später die Asta Nielsen-Filme im Verleih hatte.

18 DA 110 »Copijboek I«.

19 DA 155 »Klantenboek I« und DA 156 »Klantenboek II«.

20 Desmet an Benner, 1. 5. 1911, DA 110 »Copijboek I«.

21 Richard Abel merkt an, daß dieser Film nicht nur ein Melodrama alten Stils sei, sondern durchaus neue narrative und darstellerische Elemente enthalte. Im Bemühen um Authentizität kamen Schauspieler aus der lokalen Theaterszene zum Einsatz, nicht etwa erprobte Pathé-Darsteller. Da die Kamera überwiegend halbnah aufnimmt, erwecken die Räume einen etwas klaustrophobischen Eindruck. Des weiteren ist die Familie hier, im Unterschied zu früheren Beispielen des Genres, der Mittelklasse zuzurechnen, nicht der Arbeiterklasse, womit sich die »Lokalisierung dessen, was die französische Presse gewöhnlich als ein soziales Problem der Arbeiterklasse definierte, verschoben hatte«. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1994, S. 326 f. Desmet kaufte LES VICTIMES DE L'ALCOOL im August 1911 über seine Kontaktmänner bei der Deutschen Film-Gesellschaft in Köln an, von der er außerdem 1910-1912 für seine Programme die kurzen Pathé-Filme kaufte. Die Amsterdamer Pathé-Filiale gestatte Desmet offiziell, mit dem Film frei zu handeln.

22 Einladung zur Eröffnung des Bioscope-Theaters, 14. 10. 1911, DA 13 »Uitnodigingen 1911-1961«.

23 Benner an Desmet, 12. 1. 1912, DA 98 »Bergen op Zoom«. Desmet erneuerte seine Geschäftsbeziehung zu Benner vorübergehend im Herbst 1915, als er ihm DET HEMMELIGHEDSFULDE X und LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT verlieh. Benner führte das Kino, das später in Luxor umbenannt wurde, bis zu seinem Tod am 15. 2. 1945, allerdings mit einer Unterbrechung von 1925 bis 1937, während der er in Belgien lebte.

24 DA 155 »Klantenboek I« und DA 156 »Klantenboek II«.

25 Mullens an Desmet, 24. 6. 1911, DA 67 »Nieuwe films. Alberts Frères«.

26 ZU AMORE DI SCHIAVA vgl. Müller (Anm. 15), S. 114 f. Die Figur im Film war überhaupt keine Farbige.

27 C. Welte an Desmet, 21. 9. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Mobiele exploitanten: Welte, 1911«. Vgl. Frank van der Maden, *»Welte komt!«: de geschiedenis van C. Welte's cinematograph, theater van levende fotografieën*, Vrienden van het Openluchtmuseum, Arnhem 1989, S. 23.

28 DA 156 »Klantenboek II« und DA 157 »Klantenboek III«. Die Unterlagen im Desmet-Archiv legen nahe, daß die Zahl von Desmets Ausleihen an die Gebrüder Mullens zwischen Oktober 1911 und Juni 1912 deutlich zurückgegangen ist.

29 Mottram (Anm. 14), S. 154f.

30 Marguerite Engberg, »Alfred Lind«, in: Cherchi Usai (Anm. 14), S. 128f.; Barry Salt, »Schiave bianche e tende a strisce. La ricerca del ›sensazionale‹«, ebenda, S. 70. DE FIRE DJÆVLE basiert auf einer Erzählung von Herman Bang, die anschließend noch mehrmals verfilmt wurde, unter anderem von Friedrich Wilhelm Murnau.

31 Vgl. zu IN NACHT UND EIS Stephen Bottomore, *The Titanic and Silent Cinema*, The Projection Box, Hastings 2000, S. 115-124 sowie jetzt Michael Wedel, »Schiffbruch mit Zuschauer. Das Ereigniskino des Mime Misu«, in: Thomas Elsaesser Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, edition text + kritik, München 2002, S. 197-252.

32 Von den erwähnten dänischen Filmen des Jahres 1912 sind lediglich DE FIRE DJÆVLE, GUVERNØRENS DATTER und eine

vollständige Version von DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUPLEN in der Sammlung Desmet erhalten.

33 E. Bruins an Desmet, 23. 11. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Apeldoorn 1911, in Verbindung mit der Ausleihe von HEISSES BLUT.

34 3. 5. 1911, DA 110 »Copijboek I«.

35 Nico Broekema an Desmet, 29. 11. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Gorinchem 1911«.

36 P.E. Scharphorn an Desmet, 5. 12. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Hengelo 1911«.

37 Anton Haffke an Desmet, 15. 10. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Haarlem 1911«.

38 Für Van Duinen vgl. DA 156 »Klantenboek II«. Van Duinen fiel später als Verleiher von preiswerten gebrauchten Filmen an Schulen und kleinen Nachbarschaftkinos auf sowie als Händler in den niederländischen Kolonien in Ostasien, wohin er schließlich übersiedelte. In den 1920er Jahren war er Verleihchef einer mittelgroßen Firma.

39 *De Kunst*, Nr. 235, 27. 7. 1912, S. 687 und Nr. 242, 7. 9. 1912, S. 800.

40 *De Kunst*, Nr. 251, 16. 11. 1912, S. 112. Nöggerath beschrieb seine Filme lediglich als »die neuesten und sensationellsten Filme der Vitagraph Company, Gaumont, Eclair, Itala, Edison, Cines etc.«, ohne den Titel eines einzigen Hauptfilms zu nennen. Auf Seite 222 in *De Kunst* (Nr. 257) vom 28. 12. 1912 findet sich ein Beispiel für die Ankündigung eines Hauptfilms, in diesem Fall MONTE CHRISTO, gefolgt von dem eben zitierten Satz. Die Anzeigen für die Hauptfilme des Kinos Plantage-Bioscoop, eröffnet am 2. 11., enthielten stets den Hinweis: »unter den anderen Attraktionen befinden sich ausgezeichnete Filme von Gaumont, Cines, Vitagraph, Eclair, Pasquali etc.« Vgl. *De Kunst*, Nr. 253, 30. 11. 1912, S. 143; und Nr. 254, 7. 12. 1912, S. 159.

41 *De Komeet*, Nr. 284, 1. 11. 1912.

42 Antoon Wegkamp z.B. mußte warten, bis einer der Weiße-Sklavinnen-Filme frei geworden war. Vgl. Desmet an Wegkamp, 20. 4. 1911, DA 110 »Copijboek I«. Hommerson wollte DE FIRE DJÆVLE über die Weihnachtsfeiertage zeigen, mußte sich aber mit zwei anderen Langfilmen zufrieden geben: AVIATIKEREN OCH JOURNALISTENS HUSTRU und MARIANNE, EIN WEIB AUS DEM VOLKE (Messter 1911). Vgl. DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Gorinchem 1911«, 7. und 17. 12. 1911.

43 *De Kunst*, Nr. 242, 7. 9. 1912, S. 800.

44 *De Komeet*, Nr. 284, 1. 11. 1912.

45 Ebenda. Dieselbe Nummer von *De Komeet* enthält eine Kleinanzeige des Kinobesitzers R. Uges aus Groningen, der den Film ebenfalls zum Verleih anbot.

46 *De Kunst*, Nr. 258, 4. 1. 1913, S. 221ff.

47 *De Kunst*, Nr. 259, 11. 1. 1913, S. 238ff.

48 Ebenda, S. 238. Unklar bleibt, wer der Verleiher war. Es könnte die Wilhelmina-Gesellschaft gewesen sein, die 1913 mehrere Filme im Cinema de la Monnaie anlaufen ließ. Eine andere Möglichkeit wäre A.E. Ghezzi, der sowohl Filmimporteur als auch einer der Direktoren des De la Monnaie war.

49 *De Kunst*, Nr. 268, 25. 1. 1913, S. 271.

50 *Algemeen Handelsblad*, 24. 1. 1913 und *De Kinematograaf*, Nr. 3, 7. 2. 1913. Zu Aubert und TIRE AU FLANC vgl. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas*, Editions AFRHC, Paris 1995, S. 266.

51 Vgl. zu THE MIRACLE und der konkurrierenden deutschen Verfilmung DAS MIRAKEL (Continental 1912) auch: Michael Wedel, »Misus MIRAKEL. Eine transatlantische Karriere, eine transatlantische Kontroverse«, *KINtop* 10 (2001), S. 73-87.

52 Zu diesen Filmen vgl. Müller (Anm. 15), S. 219ff.

53 Anon., »Onder de streep. Bij den weg«, *Algemeen Handelsblad*, 6. 4. 1914.

54 Johan Gildemeijer, *Koningin Kino*, De Nieuwe Tijd, Amsterdam 1914, S. 45. Gemeint sind, außer den bereits erwähnten Titeln, die Filme ATLANTIS (Nordisk 1913), DIE BLAUE MAUS (Vitascope 1913) und SPARTACO (SPARTACUS, Pasquali 1913).

55 Desmet inserierte die Amsterdamer

Aufführung nicht in *De Kinematograaf*. Vielleicht hat er mit Blick auf seine Abmachung mit Mullens für die Aufführungswoche in Amsterdam auf Werbemaßnahmen verzichtet.

56 Gildemeijer zufolge waren hfl 1000,- pro Woche der in niederländischen Großstädten mit exklusiven Filmen zu erzielende Höchstbetrag. In anderen Ländern konnten in riesigen, 2000 Plätze aufweisenden Kinos wöchentlich Summen zwischen hfl 3000,- und hfl 5000,- eingenommen werden. Vgl. Gildemeijer (Anm. 54), S. 46. Eventuell hat Desmet die erste Woche in Amsterdam in der zweiten Fachzeitschrift *De Bioscoop-Courant* inseriert; von diesem Periodikum sind jedoch aus dem Jahr 1913 nur einige wenige Ausgaben erhalten.

57 Mullens an Desmet, 16. 6. 1913, DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. 's-Gravenhage 1913«.

58 *De Kinematograaf*, Nr. 22, 20. 6. 1913. Diese Ausgabe enthält auch einen Wiederabdruck der Besprechung aus dem *Nieuwe Courant*. Dort erschienen auch die ersten Inserate für RICHARD WAGNER. *De Bioscoop-Courant* vom 19. 3. 1915 vermerkt, daß RICHARD WAGNER, einer der großen Erfolge des Vorjahres, erneut in Mullens' Residentie-Bioscoop gezeigt werde.

59 Die Partitur der Begleitmusik des Wagner-Films ist in der Sammlung Desmet erhalten, weist allerdings Brandbeschädigungen auf (vermutlich vom Brand 1938 im Amsterdamer Parisien).

60 Mullens an Desmet, 16. 6. 1913 (Anm. 57).

61 DA 109 »Contracten. 's-Gravenhage« und DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. 's-Gravenhage 1913«.

62 Nach Kriegsausbruch schloß Desmet noch einige Geschäfte ab: mit Eduard Cohen Barnstijn vom Haagse Bioscoop für DET HEMMELIGHEDSFULDE X für zwei Wochen im Dezember 1914/Januar 1915; für Dezember 1914 mit Engels vom Olympia-Theater in Den Haag für ABSINTH (Imp 1913) und IN HOC SIGNO VINCES (Savoia 1913).

63 A.W. Smits (Alhambra) an Desmet, 5. 8. 1913, DA 99 »Vlissingen«.

64 Mounier an Desmet, 16. 3. 1914, DA 100 »Den Bosch«.

65 RICHARD WAGNER lief im Cinema Palace vom 22. 5. bis 5. 6. 1913, im Residentie-Bioscoop vom 14. bis 27. 6. und im Cinema Royal vom 2. bis 14. 8. 1913. Es fällt auf, daß von RICHARD WAGNER, IVANHOE (Imp 1913) und dem italienischen Epos IN HOC SIGNO VINCES, das ebenfalls an einigen Orten zwei Wochen lang lief, je zwei Kopien angeschafft wurden. Zudem hatte Desmet für RICHARD WAGNER ausnahmsweise auch die belgischen Vertriebsrechte erworben. Die zweite Kopie ist in Desmets Aufstellung der Jahre 1916-1922 verzeichnet, heute aber nicht mehr in der Sammlung erhalten.

66 SCHULDIG wurde vom 13. bis 26. 3. 1913 im Cinema Palace gezeigt. Vgl. DA 159 »Klantenboek V« sowie *Algemeen Handelsblad*, 12., 17. und 23. 2. 1914.

67 *De Kinematograaf*, Nr. 22, 20. 6. 1913 und die folgenden Ausgaben bis Mitte November. RICHARD WAGNER war bereits am 4. 4. 1913 in *De Kinematograaf* angekündigt worden und wurde dort erneut am 30. 5. 1913 besprochen, ohne Desmet zu erwähnen. Desmets erstes Inserat dieses Films erschien erst am 20. 6. 1913 in *De Kinematograaf*.

68 DA 157 »Klantenboek III«.

69 DA 157 »Klantenboek III«.

70 DA 158 »Klantenboek IV«.

71 DA 158 »Klantenboek IV« und DA 159 »Klantenboek V«.

72 Eduard Schade an Desmet, 21. 11. 1913, DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Amsterdam 1913«. Schade hatte mit Desmet einen Vertrag über wöchentliche Filmlieferungen ab Mai 1913. Vgl. DA 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Amsterdam«.

73 *De Kinematograaf*, Nr. 8, 14. 3. 1913.

74 Unmittelbarer Anlaß für Albert Mullens' Beendigung der Verleihbeziehung zu Desmet könnte gewesen sein, daß er nach 1913 im Grand Théâtre keine Filme mehr vorführte. Vgl. Richard van Bueren, *Satur-*

day Night at the Movies. Het grote Amsterdamse bioscopen boek II, Lecuona, Amsterdam 1998, S. 159f.

75 DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Mobiele exploitanten: Hommerson 1913«. Mullens und vorher Benner waren nicht die einzigen, die von der Bildfläche verschwanden. Noch im Herbst 1913 hatte Desmet an Hommerson, ebenfalls einen alten Bekannten aus der Wanderkinoszene, regelmäßig einzelne Filme geliefert; der Kontakt wurde endgültig im November 1913 beendet.

76 Mounier an Desmet, 15. 5. 1913, DA 99 »Nijmegen«. Dies erklärt möglicherweise, weshalb die Sammlung Desmet keine Kopie dieses Films (mehr) enthält.

77 Apollo-Theater an Desmet, 14. 3. 1914, DA 100 »Haarlem«.

78 Gildemeijer (Anm. 54), S. 46.

79 Hommerson an Desmet, 5. 6. 1913, DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Mobiele exploitanten: Hommerson«.

80 Ebenda: Groth, Hommerson, Welte.

81 DA 158 »Klantenboek IV« und 159 »Klantenboek V«.

82 DA 159 »Klantenboek V«. Im Auftrag Nöggeraths, dessen Agent Frank die niederländischen Kolonialgebiete in Ostindien im Mai 1914 verlassen und seine Agentur an De Calonne übergeben hatte, verkaufte Desmet einige dieser Filme an Bakker. Vgl. Bakker an Desmet, 20. 5. 1914, DA 173 »Correspondentie Nederland-Indië: N. Bakker, Weltevreden«.

83 DA 173 »Correspondentie Nederlands-Indië« und DA 178 »Copijboek Nederlands-Indië 1914-1916«.

84 Bakker an Desmet, 10. 7. 1914, DA 173 »Correspondentie Nederlands-Indië: N. Bakker, Weltevreden«.